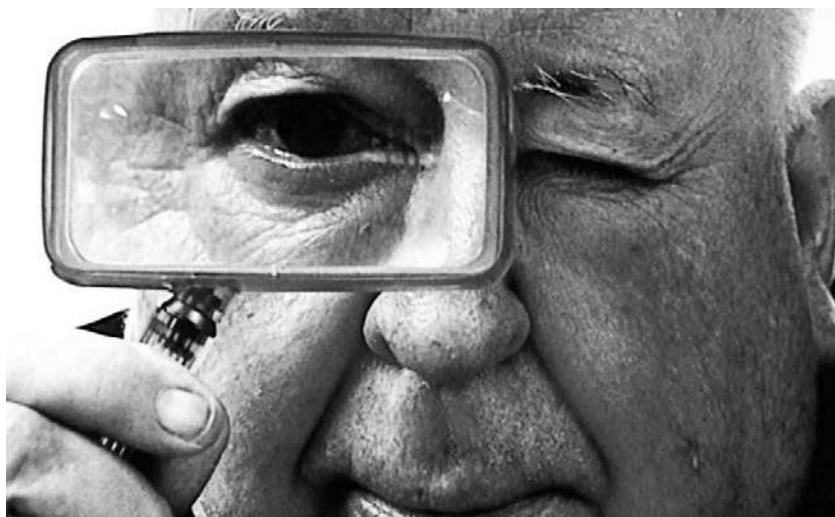


“The screen rectangle must be charged with emotion” – *Hičkok*

Ima li, dakle, nekog „zapleta” u Hičkokovoj upotrebi slikarstva/umetnosti, kako smo ovde nazvali pojave slika, skulptura, umetnika, ateljea, muzeja, itd. u njegovim filmovima? Zaplet bi značio vidljive pomake u odnosu na onaj način prisustva ovih elemenata koji jednostavno proizilazi iz logike prenošenja, deskripcije životnih prostora, ambijenata, događaja, dakle u odnosu na ono što je naprosto prirodno, uobičajeno, te u izvesnom smislu i neizbežno kada je reč o filmu: ako su slike, umetnička dela, umetnost uopšte, deo prostora u kojem živimo, onda ih mora biti i u filmovima koji taj prostor i naš život u njemu prikazuju. Trebalo bi, uz to, da tih pomaka ima toliko da se iz njihovog ponavljanja može izvesti zaključak o nameri, svesnom korišćenju referenci iz sveta slikarstva/umetnosti, čak i tamo gde to ne proizilazi iz narativnih i scenarističkih zahteva. Jednostavno rečeno, mnoge Hičkokove priče mogle su možda biti ispričane i bez ovih referenci. Umesto slike (sa Suzanom i starcima) na onom mestu u Psihu moglo je biti i nešto drugo.

Hičkokovo interesovanje za slikarstvo, njegova sklonost prema likovnoj umetnosti uopšte, počeli su da se razvijaju još od 1915. godine sa pohađanjem večernjih kurseva iz istorije umetnosti, potom crtanja i slikanja. Mnogo kasnije, verovatno tokom četrdesetih godina dvadesetog veka, počela je da se formira njegova privatna umetnička kolekcija, koja je s vremenom narasla do zavidnog broja predmeta. Njen sadržaj pokazuje dominantan interes za modernu umetnost u širokom značenju toga pojma, tu su se, na primer, nalazila dela (različitih medija i tehnika) Utrila, Klea, Vlamenka, Gleza, Ruoa, Difija, Modiljanija, Sutina, Mari Lorensen, Bifea, Sulaža...

Najzad, u svojim brojnim komentarima i zapisima Hičkok se suviše često pozivao na slikarstvo da u tome, a naročito u sadržaju tih referenci, ne bismo videli puno više od onoga što je možda prirodno ili očekivano za jednog filmskog reditelja. Reč je u stvari o autoru koji je svoj filmski jezik i estetiku, svoje poimanje filma izgradio u tesnoj vezi sa poznavanjem istorije, teorije i prakse slikarstva. Kada se pri tom ponovo istakne njegova sklonost posebno prema modernom slikarstvu, onda to ima izvesno dodatno značenje utoliko što je to slikarstvo u 20. veku izvelo jednu veoma produktivnu analizu sops-



tvenog jezika, i što je to iskustvo samorefleksije slikarstva moglo biti stabilna osnova za konstituciju jednog koncepta filma koji je Hičkok nazivao čistim ili čisto sinematičkim.

Kao što je već naznačeno, jedna strana Hičkokovog sinematičkog profila eminentno je modernistička. To znači da on radi u skladu sa saznanjem o svojstvima, limitima koji određuju prirodu filmskog jezika. Njegovo konstantno odbijanje zahteva za uverljivošću, verodostojnošću filmske slike pretpostavlja upravo modernističku svest o razlikovanju dva zasebna, odvojena sveta, dvodimenzionalnog sveta slike (slikarstva/filma) i trodimenzionalnog sveta realnosti.

Ta svest o autonomiji formirana je iz razumevanja specifične prirode filmskog jezika, naime sredstava ili materijala koji čine konstitutivne elemente tog jezika i njegove sintakse.²³ Svest o jezičkoj autonomiji pretpostavlja prioritet forme u odnosu na sadržaj. Film je kompozicija ili konstrukcija forme, sastavljanje, spajanje delova/slika ("cutting one image to another") u jednu celovitu formu. Sadržaj koji se, kako Hičkok insistira, stvara na ekranu, nastaje iz formalne strukture, iz izvesnog rasporeda, koordinacije i interakcije slika, kadrova, sekvenci... Modernistički koncept jezičke autonomije ima osobine jednog restriktivnog modela sa strogim propozicijama, on podrazumeva neophodnost redukcija i simplifikacija. Hičkok takođe teži jednostavnosti, preglednosti i čistoti, ne voli previše glume, govora/dijaloga, protivi se realističko-dokumentarnoj deskripciji realnosti koja propušta da na ekranu proizvede jednu drugu, sinematičku realnost. Analogno konceptu čisto slikarskih sredstava on govori o *purely cinematic means*, insistira na primarnosti slike (*image*), vizuelnog u odnosu na verbalno/narativno, pri tom uvek podsećajući na *screen rectangle* kao početnu, fundamentalnu jedinicu od koje mora polaziti svaka zamisao komponovanja pokretnih slika: "You see, the point is that you are, first of all, in a two-dimensional medium. Mustn't forget that."²⁴ Zbog toga on, kako je često ponavljao, tokom snimanja nikad ne gleda kroz kameru: "I think only on that white screen that has to be filled up the way you fill up the canvas."²⁵

Na drugoj strani, međutim, nasuprot čestom modernističkom hermetizmu, Hičkok traži da priča koja se priča vizuelnim/slikovnim sredstvima, osećanja, misli, ideje koje se stvaraju spajanjem „komada filma”, moraju biti čitljivi, predloženi na način koji obezbeđuje da će ih gledalac primiti. Njegova modernost ne ostvaruje se preko samodovoljne invencije forme, autističkog formalizma, odvojenog od svakog životnog iskustva, koji je sam sebi cilj. On hoće „nešto da kaže”, ali ne isključivo niti primarno o samom jeziku koji koristi za svoje iskaze. Njegov modernizam nije rigidno formalistički, kod nje-

²³ "... everything in cinema is a visual statement and the images are its language. Film, therefore, like any language, has its own syntax...", Gottlieb, 223.

²⁴ Bogdanovich, 515; *Hitchcock and Art*, 183.

²⁵ Samuels, 239.

ga ono što vidite nije (samo) ono što vidite, on ne nudi jednoznačnu informaciju/prezentaciju već višeznačnu interpretaciju/reprezentaciju. Hičkokov film je poput Magritove lule, i stvarnost i iluzija, i istina i laž, i afirmacija i negacija, jednostavno, lagano, pitko, zabavno i šaljivo štivo koje „između redova”, kadrova i sekvenci, „ispod žita”, govori da „ovo nije lula”.

Ispunjavanje tog modernističkog, praznog pravougaonika, ravnog ekrana/platna, ima za posledicu proizvodnju izvesnog privida, iluzije, dakle onoga čega je modernističko slikarstvo htelo po svaku cenu da se oslobodi (pitanje je sa koliko uspeha). Kao reditelj koji „veruje u sliku” i „mrzi stvarnost” (Bazen), Hičkok je istovremeno savršeno svestan iluzionističke prirode filmske slike, njene moći obmanjivanja i zavodjenja. Štaviše, on na tim svojstvima insistira i te efekte ostvaruje i onda kada na primer pravi krajnje realističke rekonstrukcije ambijenata u svojim filmovima. Efekat začudnosti, izvesnog otuđenja od stvarnosti, o kojem je reč, nastajanje ne-stvarnog ili misterioznog iz „viška stvarnosti”, korespondira do izvesnog stepena sa jednom od osnovnih relacija u okviru davne, veoma upotrebljive i višeznačne formule Kandinskog *Realistika = Apstrakcija*, koja postulira pojavu apstraktnog iz maksimalne afirmacije realnog/predmetnog: kvantitativno povećanje realnog (višak stvarnosti) jednako je njegovom kvalitativnom smanjenju, tj. kvalitativnom povećanju apstraktnog, ne-realnog, ne-stvarnog (višak začudnosti).

Ovo polje produkcije začudnog, očuđujućeg, čudnovatog, enigmatičnog, misterioznog, nestvarnog, neopipljivog, nevidljivog..., jeste ono u kojem, pre svega, Hičkok upotrebljava slikarstvo, znajući da sve to, uostalom, pripada drugoj strani njegove prirode. U takvoj instrumentaciji slika naravno ne može biti tretirana kao stvar među drugim stvarima, kao prazan, besadržajan materijalni predmet, već kao znak ili simbol, predmet ispunjen značenjima. Kao što smo videli, Hičkok veoma često uvodi slike/slikarstvo u svoje filmove tako što ih u izvesnom smislu oživljava premeštajući ih iz pozadinskog, neprimetnog, pasivnog plana „mrtvih” stvari (u prostornom i konceptualnom smislu) u prednji plan, iz kojeg oni svojim sadržajima i značenjima sudeluju u ostvarenju njegovog osnovnog

zahteva: ispuniti pravougaonik ekrana emocijom. Jer nije dovoljno da taj pravougaonik bude ispunjen samo nizom slika (*succession of images*), formalnim konfiguracijama i sadržajima. To je sada mesto, ili jedno od mesta otklona od modernističkih postulata i prilaženja postmodernom ili ne-modernom. Modernizam ne radi ni sa emocijama niti na emocijama, pored ostalog i zbog toga što, zaokupljen samorefleksijom i lingvističkom samoanalizom, ne računa previše sa posmatračem, publikom. Za Hičkoka su, međutim, gledalac, publika i njena (emotivna) reakcija i participacija integralni deo filma, on istinski i suštinski računa na *mind of the audience*.²⁶ Uz to, modernizam je često pretenciozan, suviše ozbiljan, a naročito suviše ozbiljno shvata umetnost, kao uostalom i samog sebe. Poznato je da se Hičkok ustezao da sebe vidi kao umetnika. *It's only a movie* – ta njegova čuvena, često ponavljana šaljiva sentenca ne samo da podseća na fiktivnost, artifičijelnost filmske stvarnosti, već implicira uspostavljanje jedne ležerne distance prema patetičnoj i dosadnoj ozbiljnosti umetnosti sa velikim U. Nepretencioznost je svakako jedna od njegovih vrlina. I naravno, modernizam nije sklon humoru, toliko važnoj komponenti hičkokovskog filma. Humor je deo ne samo samog tog filma već često i njegove komercijalne prezentacije, promocije, kao i govora o njemu: “*Psycho* was the biggest joke to me. I couldn't make *Psycho* without my tongue in my cheek. If I'd been doing *Psycho* seriously, then it would have been a case history told in a documentary manner.”²⁷

Ovo paralelno i istovremeno prisustvo modernog i postmodernog Hičkok je posredno naznačio dvema uzbudljivim i višeznačnim izjavama, datim već skoro pred kraj života. Na trivijalno pitanje “What's your idea of happiness” odgovorio je rečenicom u kojoj je, ostavimo li postrani brze realističke asocijacije, moguće videti sliku/metaforu modernističke praznine: “Clear horizon, no clouds, no shadows, nothing.”²⁸ To je svakako i slika mira, mirovanja, zastavljenog vremena, ali bi mogla biti i slika (stvaralačkog) početka,

²⁶ “The point is to draw the audience right inside the situation instead of leaving them to watch it from outside, from a distance”, Gottlieb, 256.

²⁷ Gottlieb, 294.

²⁸ *Alfred Hitchcock. The Man Who Made The Movies.*

čistog, praznog ekrana/platna koji treba ispuniti. A u odgovoru na pitanje "If you could make only one more picture..., what it would be about?" rekao je: "I think it would be about mayhem, violence, sex, beautifully pictorially expressed, lovely costumes, perfect cutting and... a joke too."²⁹ U miksu ovih pojmova, mreži preplitanja i ukrštanja nasilja, lepote, seksa, humora, (s)likovnosti, montaže, „praznih mesta” i „ispunjenih predmeta”..., koja ispunjava pravougaonik ekrana, nastajali su kod Hičkoka pomaci, poremećaji, iskliznuća u proticanju svakodnevice, običnog, jednostavnog života. U tim pomeranjima, skretanjima sa modernističke prave linije ka postmodernističkoj spirali, u proizvodnji neizvesnosti, napetosti, sumnje, strepnje, straha, tajanstvenosti, začudnosti, fikcija, iluzija, prožetih opuštajućim efektima zabave, šale i humora, upotreba slikarstva neretko je imala vidljivu ulogu. U pitanju su fragmenti, isecci iz slikarstva, kraće ili duže epozode, sekvence ili kadrovi, uvedeni najčešće iz bočnih ili pozadinskih registara, ali dovoljno uočljivi i čitljivi da se u njih može upreti prstom i reći: slikarstvo ima veliki značaj u Hičkovom filmu, zato što...

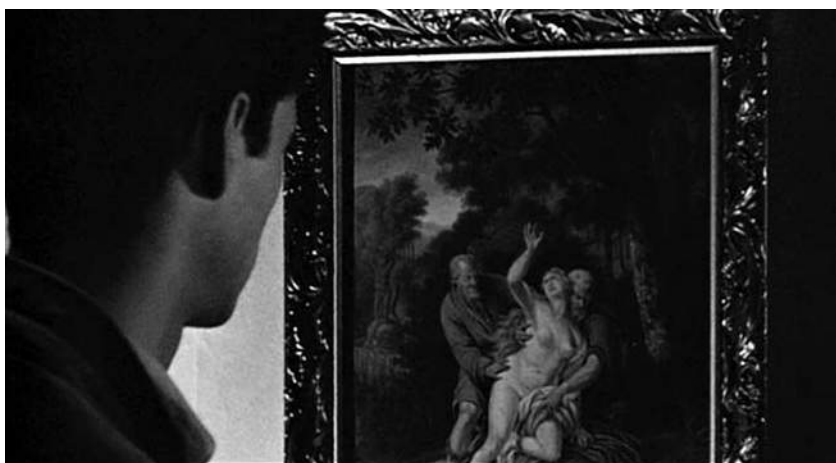
²⁹ Navedeno prema izjavi reprodukovanoj u dvodelnom dokumentarnom filmu *Hitch. Alfred The Great. Alfred The Auteur*, produced and directed by Tim Kirby, A BBC/Arts & Entertainment Network Co-Production.





This picture has great significance, because..." – *Psiho*

U originalnom *traileru* za *Psiho* (*Psycho*), napravljenom prema zamisli samog reditelja, Hičkok vodi gledaoca od jedne do druge lokacije strašnih događaja u motelu Bejts i čuvenoj kući u njegovom zaleđu, provocirajući interes potencijalne publike pomoću modela nedovršene naracije, naime tako što bi svaku započetu priču prekinuo u trenutku očekivanog otkrivanja onoga što će se u filmu dogoditi, i potom prešao na drugu lokaciju. Tako je u jednom trenutku, kada kao da je već hteo da pođe u drugom pravcu, zastao ("And..., by the way...") i okrenuo se prema slici okačenoj na zid prostorije u kojoj su Norman i Merion imali dugi dijalog neposredno pre ubistva. Upirući prstom na tu sliku rekao je: "This picture has great significance, because...", da bi odmah odustao od objašnjavanja tog značaja ("Let's go along to cabin number one. I'll show you something there") i uputio se ka zlokobnom kupatilu. Posebno označavanje ove slike razlikuje se od izdvajanja nekih drugih predmeta (na primer WC šolje) utoliko što je u pitanju „tihi“, pasivni, marginalni predmet koji nema aktivnu ulogu u razjašnjenju događaja, tj. naknadnom otkrivanju i rekonstrukciji konkretnog čina ubistva. Taj predmet nema vrednost dokaza, ni u jednom trenutku nije uveden u govor ili pogled nekog od likova iz filma, nema nijednog *close-upa* koji bi ga približio pogledu gledaoca i neposredno upisao u njegovu memoriju, kao što je to slučaj sa pomenutom šoljom ili svežnjem presavijenih novina u koje je zamotano 40.000 dolara. Jedino njegovo pomeranje iz zone neprimetnog *backgrounda* dešava se onda kada ga Norman privremeno ukloni sa zida kako bi kroz rupu koju ovaj zaklanja posmatrao Merion dok se svlači pre nego što će otići pod tuš. Tako za gledaoca ova slika, ukoliko ostane neprimećena njena predstava,



ostaje tek običan predmet, ima jedino uobičajenu estetsku, a potom i neobičnu praktičnu funkciju: ona je jednostavno paravan, fizička pregrada koja krije Normanovu tajnu, naime postojanje otvora, „prolaza” kroz koji on dospeva do prizora svoje neostvarene želje. I dok kao (materijalni) predmet ona ima funkciju prikrivanja, pregrade između dva „sveta”, između prostora posmatrača i prostora posmatranog, kao predstava ona čini upravo obrnuto, otkriva jednu od pukotina Normanovog poremećenog uma, otvara prolaz ka psihi korisnika/posmatrača.

Hićkokova napomena mogla bi imati makar dvostruki smisao, i mogli bismo se zapitati na šta se ona pre odnosi, na sliku-predmet ili na sliku-predstavu, ili on možda istu važnost pridaje obema njenim funkcijama. Imajući na umu konstantno prisustvo dvojnosti kod Hićkoka, njegovu namernu proizvodnju neizvesnosti, nejasnosti, neodređenosti, sklonost humoru i ironizaciji, kao uostalom i šaljivi ton kojim gledaoca, poput turističkog vodiča, provodi kroz mesta užasnih događaja, ipak smo skloni da njegov komentar dovedemo u vezu prvenstveno sa samom predstavom, temom, njenim narativnim i simboličkim sadržajima. Ulogu zaklanjanja mogao bi obaviti i neki drugi predmet, a potom i neka od ostalih brojnih slika iz motela, ili pak neka sasvim druga slika sa drugačijom, značenjski manje otvorenom, eksplicitnom predstavom. Ako, međutim, ne možemo biti



sigurni u stvarne intencije Hičkovog označavanja upravo ove (a ne neke druge) slike iz enterijera, izvesno je da ono, bilo šaljivo ili ozbiljno, sa sasvim ličnim, privatnim ili opštim konotacijama, nije nimalo slučajno ili neobavezno.

Slika (gotovo sasvim sigurno reprodukcija zasad nepoznatog originala izvedenog, koliko se može videti, u manirističko-baroknom maniru) sa predstavom „Suzana i starci” prikazuje seksualnu iz dobro poznate starozavetne priče o Suzani¹⁸, koja je veoma često bila predmet slikarskih predstava, naročito između 16. i 18. veka. U okviru relativno novijih istorijsko-umetničkih i teorijskih čitanja (na primer kod Grizelde Polok) ova tema se označava kao efikasan predložak za (biblijsku i teološku) legitimizaciju slikanja ženskog akta sa neprikrivenim erotskim konotacijama. Interpretacije samog narativa pak, ukoliko ostavimo po strani izvornu biblijsku simboliku, fokusiraju se na kontekst erotizma i seksual-

¹⁸ Bogati i ugledni Jevrejin Joakim, koji je živio u Vavilonu, oženio se Suzanom, lepom, čestitom i pobožnom mladom ženom, koja je često šetala vrtom. Među mnogim ljudima koji su dolazili u Joakimovu kuću bila su i dvojica staraca koji su često posmatrali Suzanu u njenim šetnjama. Jednom prilikom zatekli su je samu i, skrivajući se, posmatrali kako se kupala naga u vrtu, da bi se potom otkrili, izašli pred nju i učenili je da će obznaniti njenu preljubu sa drugim muškarcem ukoliko ne pristane da im pruži seksualno zadovoljenje. Iako je u onom vremenu, prema starom jevrejskom zakonu, preljuba bila najteži zločin za ženu, Suzana je odbila ovu ucenu pristavši time na smrtnu presudu koja će joj na sudu biti izrečena. U poslednjem trenutku, međutim, zahvaljujući ispitivanju proroka Danila, starci su uhvaćeni u lažnom svedočenju i zbog toga pogubljeni, a Suzana je oslobođena krivice.



nosti, podrazumevajući oprečnost ili napetost između *male* i *female* pozicije. Reč je na prvom mestu o ženi, (mladom) ženskom telu izloženom voajerskom pogledu (starog) muškarca. Voajeristički kontekst ove teme/slike mogli bismo posmatrati kao formu ponavljanja ili dupliranja voajerističke sekvence u samom filmu ili, ako sledimo hronologiju događaja, kao najavu te sekvence. Nasilje koje će uslediti takođe je nagovešteno, sada sasvim direktno, ikonografskim tipom predstave koja prikazuje upravo trenutak seksualno motivisane agresije dvojice staraca. Dok Merion i Norman razgovaraju, naročito tokom Normanovih monologa, slika je dovoljno dugo i jasno vidljiva, pri tom se „dodirujući” sa Normanovim licem (u prednjem planu) koje zaklanja uzani pojas pri njenom desnom rubu. Takođe, još jednu paralelu između biblijskog narativa, kao podloge slikarske predstave, i filmskog narativa, u koji je ova predstava inkorporirana, nalazimo u temi kupanja. Suzana se kupala u vrtu dok su je starci posmatrali, pre nego što će je napastvovati. Normanovo oko, koje pilji kroz rupu u zidu, vidi Merion dok se svlači, u crnom vešu, pre nego što će ući u kadu i navući za sobom poluprovodnu zavesu. Na kraju, i starci i Norman (i/ili njegova majka) bivaju kažnjeni za ono što su počinili, u šta je u izvesnom smislu upleten njihov voajerizam. Ovi dodiri i prožimanja slike i njenog narativa sa filmskim narativom nisu direktni, pravolinijski i jednosmerni.



Diskretni i prikriiveni, tečno uvedeni u tok dramske radnje, oni su čitljivi jedino iz ikoničke ravni kojom su posredovani.

Motel Bejts, zajedno sa kućom u zaleđu, izgleda kao nekakva privatna, intimna galerija slika, ili pre *Wunderkammer*, gde se pored slikarskih nalazi i mnoštvo drugih čudnih, neutilitarnih, u širem smislu umetničkih predmeta. Naravno, svi ti predmeti zajedno (pre svega, naravno, punjene ptice, koje Merion, za razliku od slika, odmah primećuje) ponešto govore, ponekad veoma direktno, o psihološkom profilu onoga u čijem se životnom prostoru nalaze. Na primer, upadljiva dominacija motiva sa ženskim figurama, najčešće aktovima (zajedno sa Suzanom i reprodukcijom Ticijanove „Venere sa ogledalom”, na zidovima motela može se zapaziti pet slika sa predstavama ženskih aktova; na vrhu stepeništa kuće, s leve strane, vidi se jedna slika alegorijskog tipa, takođe sa predstavom ženske figure), osim što svedoči o interesu ili sklonosti prema određenim motivima i temama a ne stilovima, svakako bi se mogla povezati sa čuvenom Normanovom indirektnom samodefinicijom: „...a boy's best friend is his mother”. Normanova potisnuta, neostvarena seksualnost, odsustvo iz njegovog života žene čije je mesto zauzela majka, verifikuje se u vizuelnom kodu preko dominantno erotske ikonografije na zidovima motela. Konkretno aktiviranje slike sa predstavom Suzane pomoću njene utilitarne funkcionalizacije (prekrivanje i otkrivanje



otvora na zidu) istovremeno pokreće njen značenjski, simbolički potencijal, sadržaj predstave povezuje se sa tom specifičnom funkcijom, te konačno sa Normanom kao „autorom” i protagonistom čitave akcije. Slikarska predstava izlazi iz pozadinskog, estetskog i dekorativnog plana, sudelujući u deskripciji lika. Hičkokovo upiranje prstom na tu sliku, iako ostavljeno bez objašnjenja, otvara sasvim jasno mogućnost ovakvog ili nekakvog sličnog uvezivanja. Najzad, dobro je poznat sledeći Hičkokov generalni stav koji bi, ako je potrebno, mogao biti potpora legitimaciji ili „ludilu” ovog teksta:



“A rule that I’ve always followed is: Never use a setting simply as a background. Use it one hundred percent. (...) You’ve got to make the setting work dramatically. You can’t use it just as a background. In other words, the local must be functional. (...) All backgrounds must function.”¹⁹

Zanimljivo je da u poznatom Van Santovom *remakeu*, replici, reprodukciji ili *shot-by-shot* kopiji Hičkovog *Psiha*, koja inače doslovno ponavlja mnoge pojedinosti originala, nije upotrebljena ni ista slika (što verovatno ne bi ni bilo moguće) ni neka druga slika iste tematike. Ili je Van Sant prevideo važnost ovog detalja ili pak to mesto spada u ona koja je (poput na primer dodavanja Normanove masturbacije dok posmatra Merion) namerno promenio. Pri tom, jedna druga slika, reprodukcija Ticijanove Venere, nalazi se i u „no-voj” verziji *Psiha* na istom mestu kao kod Hičkoka. Ovaj detalj, kao uostalom i mnogi drugi, potvrđuje da nije jednostavan odgovor na često postavljano pitanje povodom Van Santovog filma, naime pitanje šta je u stvari to što gledate.



Ticijan, „Venera sa ogledalom”, oko 1555

¹⁹ Gottlieb, 313.