

ODIJEVANJE I PROBLEM IDENTITETA U FILMOVIMA ALFREDA HITCHCOCKA

Majstorović, Zrinka

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:407315>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
MODNI DIZAJN

ZAVRŠNI RAD

**ODIJEVANJE I PROBLEM IDENTITETA U FILMOVIMA
ALFREDA HITCHCOCKA**

ZRINKA MAJSTORVIĆ

Zagreb, rujan 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET
MODNI DIZAJN

ZAVRŠNI RAD

**ODIJEVANJE I PROBLEM IDENTITETA U FILMOVIMA
ALFREDA HITCHCOCKA**

MENTORI: izv. prof. dr. sc. Žarko Paić,
dr. sc. Silva Kalčić, predavač - neposredni voditelj

STUDENTICA: Zrinka Majstorović
9019/TMD

Zagreb, rujan 2018.

ZAVRŠNI RAD

Kandidatkinja: Zrinka Majstorović

Naslov rada: Odijevanje i problem identiteta u filmovima Alfreda Hitchcocka

Naziv studija: Tekstilni i modni dizajn

Naziv smjera: Modni dizajn

Voditelj rada: dr. sc. Silva Kalčić

Jezik teksta: hrvatski

Rad ima: stranica 38

slika 12

Institucija u kojoj je rad izrađen: Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet

Članovi povjerenstva:

1. izv. prof. dr. sc. Ana Sutlović, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Žarko Paić, član
3. dr. sc. Silva Kalčić, članica
4. prof. art. Andrea Pavetić, zamjenica člana

SAŽETAK

U ovom završnom radu govorit će se o problemu identiteta, povezanosti identiteta i odijevanja, psihološkim stanjima glavnih junaka i kompleksnim odnosima između muških i ženskih likova u dvama filmovima Alfreda Hitchcocka *Vrtoglavica* (1958.) i *Marnie* (1964.). Ti filmovi u velikoj mjeri dočaravaju klimu koja je vladala u filmovima klasičnog Hollywooda s polovice 20. stoljeća u kojima je prisutan stereotipni prikaz ženskih likova u patrijarhalnom društvu.

Naglasak je na ženskoj podčinjenosti muškarcima što ujedno predstavlja preslik rodni uloga u tadašnjem društvu Sjedinjenih Američkih Država, a u filmovima se manifestira kroz tzv. muški pogled, dominantno muško gledište. Odjeća, odnosno način odijevanja, kostimi likova bitna su stavka u formiranju identiteta, društvenih uloga i prikazu ženskih likova te iz područja odijevanja prelaze u ikonografiju fetišizma.

Važnu ulogu za karakterizaciju likova i razvoj muško-ženskih odnosa također imaju filmski kadrovi, vizualna likovna sredstva (izbor boja, scenografija, urbane vizure, snoviti krajolici) te glazba kojima Hitchcock stvara određeno ozračje i atmosferu.

Ključne riječi: identitet, odijevanje, film, mačizam, subordinacija, muški pogled, fetišizam

SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. SADRŽAJI FILMOVA 3
 - 2.1. *Vrtoglavica* 3
 - 2.2. *Marnie* 4
3. PROBLEM IDENTITETA PROTAGONISTA 5
 - 3.1. Scottie 5
 - 3.2. Madeline 6
 - 3.3. Marnie 9
4. PROBLEM PERCEPCIJE 12
 - 4.1. Hitchcockijanski pogled i tzv. MacGuffin 12
 - 4.2. Muški pogled 13
 - 4.2.1. Muški pogled u *Vrtoglavici* 14
 - 4.2.2. Muški pogled u *Marnie* 16
 - 4.3. Pojam skopofilije 17
5. ODIJEVANJE U SLUŽBI IDENTIFIKACIJE LIKOVA 18
6. FILMSKA SREDSTVA – UPOTREBA KAMERE, BOJA I GLAZBE U FILMU 26
 - 6.1. Kamera 26
 - 6.1.1. Odnos kamere i likova u *Vrtoglavici* i *Marnie* 26
 - 6.1.2. Scottiejeva noćna mora 28
 - 6.1.3. Scena silovanja Marnie 29
 - 6.2. Upotreba boja i dočaravanje atmosfere 30
 - 6.3. Filmska glazba 34
7. ZAKLJUČAK 35
8. IZVORI 36

1. UVOD

Vrijedni su filmovi uvijek plod filozofske ideje, Gilles Deleuze¹

Alfred Hitchcock nosi titulu jedog od najboljih redatelja u povijesti filma i majstora stvaranja filmske napetosti, suspensea. Njegov film *Vrtoglavica* često se naziva najboljim filmom svih vremena.

U ovom završnom radu pozabavit ću se spomenutim filmom *Vrtoglavica* iz 1958. godine, kao i filmom *Marnie* iz 1964. godine. Promatrat ću ih primarno kroz prizmu identiteta, odijevanja i rodni uloga likova u filmu te pokušati objasniti zašto su toliko visoko vrednovani i zašto su aktualni već više od pola stoljeća. Fokusirat ću se na odnose između muških i ženskih likova i problematizirati njihova psihološka stanja. Na primjeru ovih filmova govorit ću i o pojmu muškog pogleda (engl. *male gaze*) koji je 1950-ih i 1960-ih bio, i još uvijek jest dominantan u filmskoj industriji.

U vrijeme nastanka tih filmova jačao je feministički pokret i pojavile su se feminističke teorije koje su se iscrpno bavile i Hitchcockovim stvaralaštvom. Jedan od razloga zasigurno je i taj što je Hitchcock često bio prozivan ženomrscem i bilo je poznato da je glumice tijekom snimanja podvrgavao različitim torturama.²

Odabrala sam te filmove iz redateljeva velikog opusa jer na njihovom primjeru mogu dobro objasniti muško-ženske odnose koji su ključni za narativni tijek i ujedno su pokretači radnje. Obje glavne glumice, Kim Novak i Tippi Hedren, glume privlačne, misteriozne, krhke plavuše koje su u podređenom položaju u odnosu prema svojim muškim glumačkim partnerima Jamesu Stewartu i Seanu Conneryju, koliko god se to na prvi mah ne činilo tako.³ Ženski likovi se na kraju moraju pokoriti patrijarhalnom društvu, one su objekti radnje, a muški protagonisti subjekti radnje.

Isto tako u oba filma govori se o fobijama od kojih pate glavni junaci – u *Vrtoglavici* se radi o akrofobiji, strahu od visine, a u *Marnie* o frigidnosti i strahu od muškog dodira, a obje fobije su pokretači zapleta. Sudbine ženskih likova određene su postupcima muškaraca.

Kroz odijevanje i svoj cjelokupni izgled likovi stječu ili pak gube vlastiti identitet, svoju vanjsku formu. Promjena stila odjeće, prati i promjenu identiteta (najvidljivije kod Madeline).

¹ Kesser Battista, I.: Tjelesna uvjetovanost filma, Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb, 2015., <https://hrcak.srce.hr/file/234190>

² Prema Vrbančić, M., Božić-Vrbančić, S.: *Hitchcockijanski pogled*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2017.

³ Hitchcock je bio poznat po tome da je preferirao plavuše za glavne glumice svojih filmova, izvana hladne i suzdržane, a strastvene iznutra za njega su bile savršene žrtve.

Odjećom se likovima određuje njihova društvena uloga, ona je sredstvo za ispunjavanje erotskih fantazija muških likova (Madeline), njome se želi poslati poruka, a događa se da prelazi i u fetišizam.

U stvaranju fabularnog tijeka i ugođaja filma bitan element imaju filmska izražajna sredstva: pokreti kamere, kadrovi, njihova ritmična izmjena, montaža, potom scenografija, odabir krajolika i vizura, upotreba boje i glazbe.⁴

Govorit će se u ovom završnom radu i o samom činu gledanja, o perspektivama iz kojih likovi promatraju i iz kojih su promatrani, o tome kako se mi gledatelji prvo identificiramo s glavnim likom i gledamo sve događaje oz njegove perspektive, a kasnije doživimo svojevrsno razočaranje kad uvidimo perverziju vladajućeg morala u koji smo vjerovali i o različitim točkama gledišta te o voajerističkoj ulozi gledatelja.⁵

⁴ Prema Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

⁵ *Isto*.

2. SADRŽAJI FILMOVA

2.1. *Vrtoglavica*⁶

Policijski inspektor John Ferguson (James Stewart), kojeg svi zovu Scottie, za vrijeme hvatanja kriminalca po krovovima San Francisca doživi napad akrofobije, straha od visine i slučajno skrivi smrt svoga kolege koji mu je htio pomoći dok je ovaj visio na oluku zgrade. Istraumatiziran tim iskustvom, Scottie se povlači iz policije. Njeguje ga bivša zaručnica Midge, koja je i dalje zaljubljena u njega, ali stanje mu se ne poboljšava. Nakon nekog vremena, javlja mu se stari prijatelj Gavin Elster i traži od njega da prati njegovu ženu Madeleine (Kim Novak) koja se počela čudno ponašati. Naime, ona satima besciljno luta gradom, a kasnije se ne sjeća gdje je bila ni što je radila. Scottie prihvaća zadatak i prati Madeleine te shvaća da je ona opsjednuta pokojnom prabakom Carlottom Valdes, koja je počinila samoubojstvo u dobi od 26 godina, a čiji portret satima promatra u muzeju.

Tijekom filma, Scottie se zaljubljuje u privlačnu i nježnu Madeleine, a i kod nje se bude romantični osjećaji prema njemu. Spašava je prilikom skoka u more, ali ju ne uspijeva spasiti u staroj španjolskoj misiji gdje skače sa zvonika crkve. Opet je dobio napadaj akrofobije i vrtoglavice pa se nje mogao popeti na vrh zvonika. Zbog proživljene nove traume, Scottie odlazi na liječenje.

Po izlasku iz bolnice, na ulicama San Francisca upoznaje djevojku Judy Barton (Kim Novak) koja jako nalikuje pokojnoj Madeleine. Tu započinje Scottieva opsesija s Madeleine, te Judy postupno pretvara u Madeleine frizurom i odjećom. Ubrzo Scottie shvaća da je bio žrtva prijevare i da su Madeleine i Judy ista osoba. Sve je inscenirao njegov prijatelj Elster koji je ubio svoju pravu ženu Madeline i bacio je sa zvonika. Ogorčen, Scottie ponovno odvodi Judy/Madeline na zvonik, ovaj put uspijeva doći do vrha, gdje ona, ugledavši sjenu, slučajno pada i umire.

⁶ Film *Vrtoglavica* (*Vertigo*) snimljen je 1958. godine u SAD-u, studio Paramount Pictures, prema francuskom romanu *Između mrtvih* (1954.) Pierrea Boileaua i Thomasa Narcejaca.

2.2. *Marnie*⁷

Mlada žena Marnie Edgar (Tippi Hedren) kompulzivna je kradljivica koja stalno mijenja identitet i ima ustaljeni obrazac ponašanja: zapošljava se u tvrtkama koje opljačka i potom netragom nestaje. Tijekom filma otkrivamo da se panično boji grmljavine, crvene boje i muškog dodira. Jedinu sreću osjeća kad jaše svoga konja Foria. Upoznajemo njezinu majku Bernice koja je dosta hladna i distancirana prema njoj, a puna ljubavi i topline prema djevojčici iz susjedstva, Jessie.

Jedan od opljačkanih poslodavaca je Sidney Strutt koji krađu prijavljuje policiji. Uskoro Marnie dolazi kod novog poslodavca, Marka Rutlanda (Sean Connery), koji ju je zapazio još kod Sidneyja, no ona ga se ne sjeća. Marnie ponovno opljačka sef i pobjegne. Mark ju pronalazi i postavlja uvjet da će ju oženiti, umjesto toga da ju pošalje u zatvor. Odlaze na krstarenje gdje Mark shvaća da se Marnie panično boji muškog dodira i isprva obećaje da je neće dirati, no na koncu ju siluje. Jutro poslije, ona se pokušava ubiti. Nakon krstarenja, dolaze u Markovu kuću gdje živi i sestra Markove pokojne žene, Lil, kojoj se sviđa Mark i koja sa sumnjom promatra Marnie.

Lil prisluškuje Marniein telefonski razgovor i otkriva Marku da Marnie ima majku u Baltimoreu. Potom namjerno na zabavu poziva Strutta kako bi razotkrila Marnie. Marnie priznaje Marku koliko je poslodavaca opljačkala, a on se dogovara sa Struttom da ju ne tuži. Tijekom lova na lisice, Marnie uznemirena crvenom bojom, odjaše i slučajno i ona i konj Forio padaju te ga mora ustrijeliti kako bi mu skratila muke.

Na kraju filma, Mark na silu odvodi Marnie majci kako bi saznao što joj se dogodilo kao djetetu, što je uzrok njezinih fobija i nada se da će Marnie osvješćivanjem problema i prisjećanjem, nadvladati fobije. Marnie se svega sjetila: majka je bila prostitutka i jedne olujne večeri stigla joj je mušterija, mornar, koji je Marnie htio zaštititi od grmljavine, ali majka je mislila da ju je htio napastovati pa su se potukli. Marnie, kako bi pomogla majci, udarila je i usmrtila mornara žaračem. Na kraju Marnie govori kako ne želi ići u zatvor, nego ostati s Markom.

⁷ Film *Marnie (Marnie)* snimljen je 1964. u SAD-u, u studiju Paramount Pictures. Nastao je prema istoimenom romanu Winstona Grahama iz 1961.

3. PROBLEM IDENTITETA

U filmu *Vrtoglavica* oboje protagonista, i Scottie i Madeline (kasnije Judy) doživljavaju krize identiteta. Scottieju njegov strah od visine i vrtoglavica, nešto iracionalno i nešto na što ne može utjecati, donosi velike neprilike. Madeline/Judy preuzima nekoliko identita, isprva jer je za to plaćena, kako bi izvela prijevaru, a kasnije iz želje da bude prihvaćena i voljena. Marnie je istraumatizirana događajem u djetinjstvu pa je potisnula dio svog identiteta i povukla se u svoj svijet gdje joj nitko ne može nauditi, a pogotovo muškarcima.

3.1. Scottie

Iz patrijarhalnog gledišta i gledišta feminističke kritike, Scottie je predstavnik stabilnosti, zakona, pravde, oličenje razuma i muškosti. Staložen i odgovoran policijski inspektor, prvu ozbiljnu krizu identiteta doživljava na početku filma - zbog vrtoglavice i straha od visine ne uspijeva obaviti svoj policijski posao, skoro gubi život, a kolega, koji mu želi pomoći, pogiba. Njegovo držanje za oluk neki teoretičari su shvaćali kao vizualni prikaz krize identiteta, hvatanja za slamku.⁸ Istraumatiziran je i razočaran, gubi vjeru u sebe i u svoje sposobnosti, na jedan način važan dio njegova identiteta, njegove osobe kao da umire. On osjeća grizodušje, krivnju, iako nije direktno kriv za koleginiu smrt. Kad prihvaća slijediti Madeline, Scottie se budi, ponovno preuzima dio svog policijskog identiteta, osjeća se korisnim.

Do druge kriza identiteta dolazi nakon što se Madeline, voljena žena, pred njegovim očima bacila sa zvonika. Nju nije mogao spasiti zbog ponovnog napadaja akrofobije i vrtoglavice. Opet osjeća krivnju, potpuno je izgubljen. Treća kriza identiteta je shvaćanje da je bio prevaren i izigran, a to saznanje tragično završava Madelineinom stvarnom smrću.

Njegov strah od visine, može se na nekoj dubljoj razini okarakterizirati i kao strah od vezivanja, strah od obveze, strah od ljubavne veze. Primjer za to je i nikad do kraja ostvarena veza s Midge. Zbog tog straha ne uspijeva ostvariti vezu s pravom ženom od krvi i mesa (Judy) nego pati za nestvarnim prikazom mistične žene, za utvarom (Madeline). Kad sazna da ta utvara ne postoji, da je sve bila laž, odbacuje stvarnu ženu i ponovno ne ostvaruje ljubavni odnos.

Prema psihoanalitičkoj analizi slijeđenje Madeline (svojevrsni voajerizam) znak je kompleksa kastracije koji se proteže kroz cijeli film. Prvo je Scottie kastriran, osakaćen, zbog akrofobije

⁸ Prema Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

koja ga spriječava u obavljanju posla i negira taj bitan dio njegova bića, a kasnije je kastriran slijeđenjem Madeline gdje ima ulogu bespomoćnog, pasivnog promatrača, nije mu dopušteno biti sudionikom radnje, i to ponovno pogoršava njegovu nemoć da se odupre strahu od visine.

Pojam krivnje, krivog čovjeka je čest motiv u Hitchcockovim filmovima, bez obzira radilo se o svjesnoj ili nesvjesnoj krivnji. U ovom slučaju, Scottie se osjeća ili se može smatrati krivim iz više razloga: iz namjere da pomogne prijatelju koji se nalazi u beznadnoj situaciji, ponovno se bavi policijskim poslom, ali to ne bi smio zbog mogućnosti ponovne pojave akrofobije, potom se zaljubljuje u prijateljevu ženu, i još indirektno ispada krivac za njezino (samo)ubojstvo (nije ju uspio spriječiti), ne obazire se na osjećaje prijateljice Midge i još živu ženu želi pretvoriti u pokojnu, dati joj identitet pokojnice.⁹

Dvoje junaka, Madeline i Scottie, ne mogu biti zajedno jer oboje osjećaju krivnju, Scottie zbog svega navedenoga, a Madeline zbog sudjelovanja u zločinu. Njihova nesretna ljubav tako dobiva dozu moraliteta - moraju ispaštati zbog svojih pogrešaka, iako su oboje igrom slučaja uvedeni u zavjeru. Scottie je žrtva kauzaliteta, ne može utjecati na sve što mu se događa, on svemu pristupa dobronamjerno, nije mu želja povrijediti ikoga. Uzaludno se othrvava vrtoglavici, ne može pobijediti. Iz njegove perspektive svijet je nesigurno i labilno mjesto, nema uzročno-posljedične veze, iz jednog košmara ulazi u drugi, iz poraza u poraz. Bespomoćan je nad svojom sudbinom, kao da viša sila upravlja njegovim životom.

Upoznavši Judy, Scottie svim silama želi od nje napraviti Madeline, želi i dalje živjeti u prošlost, u vremenu kad je bio zaljubljen, želi oživjeti iluziju i vratiti životu izgubljeni smisao. U njemu se bude sadistički porivi za koje možda nije ni znao da postoje. Bez imalo milosti i razumijevanja ustraje u svome naumu. Postaje opsjednut prošlošću i želi do najsitnijih detalja oživjeti Madeline u tijelu Judy i onda s tim tijelom konzumirati ljubav, što čak graniči s nekrofilijom.

3.2. Madeline

Madeline upoznajemo u filmu isključivo kao predmet Scottiejeve fascinacije, kao *femme fatale* kojoj se ne može oduprijeti. Ona je njegov novi radni zadatak na čije čari nije mogao

⁹ Prema: *isto*.

ostati imun. Vrlo je elegantna, profinjena i tajnovita. U svojoj pojavi ima nešto nadnaravno, izoterično, kao da isijava nekom aurom. Uklapa se u Hitchcockov stereotip krhkih plavuša.¹⁰

Na početku filma ona preuzima identitet Madeline Elster, supruge Scottiejeva prijatelja Gavina Elstera. Potom, nakon što saznajemo da je opsjednuta tragičnom sudbinom svoje prabake Carlote Valdes (čak se govori o mogućnosti da ju je opsjeo njezin duh), ona se poistovjećuje s njom, preuzima njezin identitet i želi joj izgledom nalikovati. Madeline u muzeju satima promatra Carlottin portret, nosi istu frizuru kao ona (elegantna punđa sa zavijutkom) i u cvjećarni kupuje isti buket cvijeća kao na slici, te ima isti medaljon kao Carlotta na ogrlici. Zanimljiva je scena u kojoj Midge, Scottieva sadašnja prijateljica, a bivša zaručnica, nacrtala sebe kao Carlottu Valdes. Na taj način i ona mijenja identitet, želi postati Carlotta kako bi se približila Scottieju. Ona je prototip majčinske figure, brine se za Scottieja nakon nesreće i puna je razumijevanja.

Madeline iz predmeta, objekta, koji mora pratiti, postaje objekt Scottiejeve opsjednutosti. Detektivski posao njezina slijeđenja, postupno prelazi u opsesiju zaljubljena čovjeka koji ju želi razumjeti i pomoći joj u njezinu stanju. On više nije u stanju racionalno rasuđivati, a slijeđenje prelazi u voajerizam i skopofiliju.

U drugom dijelu filma upoznajemo prodavačicu Judy Barton, djevojku koja dosta nalikuje Madeline, ali ima drukčiji stil odijevanja i frizuru. Madeline je većinom bila odijevana u sivi strukirani kostim, i nosila je plavu kosu podignutu, začesljanu i složenu u punđu. Judy nosi ležerniju odjeću, zelenu pripijenu haljinu, kosa joj je crvenkastosmeđa i na pola pokupljena te po čelu ima rijetke šiške. Nosi jaču šminku i više nakita.

Kim Novak je, dakle, nositelj više identiteta u filmu: Madeline, Carlotta i Judy. Hitchcock vješto koristi zrcalo u nekoliko scena (cvećarnica, trgovina, restoran, hotelska soba) kako bi naglasio njezinu podvojenost. Zrcalo je simbol podvojenosti identiteta. Svoj istinski identitet, Judy, nije u stanju zadržati jer iz ljubavi prema Scottieju prihvaća njegovo pomalo morbidno pretvaranje nje u pokojnicu. Spremna je učiniti i to kako bi zadobila njegovu ljubav. Moglo bi se govoriti i o rascjepu ličnosti, odnosno podvojenoj ličnosti budući da svjesno prihvaća ponovno glumiti Madeline. U trenutku kada djelomično preuzima identitet pokojnice, dolazi do spoja fizičkog i metafizičkog, isto tijelo koje nastanjuju dvije osobe, otvara se i pitanje reinkarnacije kao i nekrofilije - poništava se identitet žive osobe kako bi se oživjelo mrtvu

¹⁰ „Plavuše su najbolje žrtve, one su poput djevičanskog snijega na kome se najbolje vide krvavi tragovi.”

osobu (može se govoriti i o nekoj vrsti opsjednutosti kao na primjeru Carlote). Također je dotaknut i pojam mazohizma, ona svjesno prihvaća Scottiejevu opsesiju, dopušta mu da je odijeva u Madeline iako ju to uništava iznutra. Sama govori da je sve u stanju napraviti da bi ju volio: „Ako ti dopustim da me promijeniš, je li to dovoljno? Ako napravim što mi kažeš, hoćeš li me voljeti?... Dobro, dobro onda, napraviti ću to. Više me nije briga za sebe.”

Kojeg god identiteta bila nositeljica, Kim Novak ne govori puno u filmu, iako ima ulogu aktivnog promatrača, o čemu će biti govora kasnije. Dosta pasivna u iznošenju svojih želja, misli i osjećaja, što još pridonosi misterioznosti njene pojave. Ipak je ona dio patrijarhalnog sustava moći te na kraju jedan muškarac svjesno ili nesvjesno kroji njezinu sudbinu. Ona je tipičan primjer ženskih likova u umjetnosti koji su u funkciji muškaraca i još je imala tragični kraj.

O negativnim aspektima patrijarhalnog društva u prošlosti u filmu najviše govori priča o tužnoj sudbini lijepe Carlote Valdes, koja nagoviješta tragičnu sudbinu protagonistice filma. Tu mladu djevojku zaveo je oženjeni muškarac, rodila mu je dijete, a on ju je potom napustio i oduzeo dijete. Ostala je sama, jadna i napuštena od svih te naposljetku počinila samoubojstvo. Muškarac joj je odredio sudbinu na najgori mogući način, posjedovao je moć jer je muškarac i sve mu je bilo dopušteno.

U filmu se opisuje zanimljiv i kompleksan problema identiteta: Scottie se zaljubljuje u ženu koja zapravo ne postoji (postoji neka druga Madeline, stvarna Elsterova žena, no mi nju u filmu ne vidimo), Judy, žena koja postoji, nije vrijedna Scottiejeve ljubavi jer je on još pod dojmom Madeline, ne može njezinu sliku izbaciti iz glave, ne može se osloboditi demona prošlosti, a to zapravo ni ne želi, pa stoga živu ženu želi pretvoriti u pokojnu, preko njene forme, njenog tijela oživiti onu mrtvu. A živa žena, Judy, na to pristaje samo kako bi bila voljena, kako bi zadobila njegovu ljubav. Postavlja se pitanje - iako Scottie uspijeva u naumu i fizički pretvara Judy u Madeline,¹¹ može li u drugoj osobi oživjeti dušu, je li dovoljno da netko jako nalikuje nekome pa da bude predmet naše ljubavi? To njezino pretvaranje u Judy ima i fetišističke konotacije, ona ponovno postaje predmet njegovih najdubljih želja, istodobno ga uzbuđuje i zastrašuje svojom nedodirljivošću.

Peterlić uočava pravilnost u prikazu Madeline i Judy, obje se kreću lagano i odmjereno, gotovo hipnotički s lijeva na desno, u pravilnoj ritmičnosti kako bi zavele Scottieja i

¹¹ U sceni u trgovini s odjećom prodavačica govori Scottieju: „Čini se da gospodin točno zna što želi”.

gledatelje. Obje zastaju u njegovoj blizini, Madeline je zastajala kako bi ju lakše slijedio, a sad opet zastaje i Judy i napušta svoje prijateljice i ostaje sama pa postoji mogućnost da ona ponovno želi da ju on slijedi i na kraju pronade.¹² Isto tako, obje ih po prvi puta vidi iz profila i u odjeći zelene boje.

Može se postaviti pitanje zašto Madeline/Judy nije napustila San Francisco nakon odrađenoga posla, je li razlog bio osjećaj krivnje i podsvjesna želja da bude uhvaćena i da plati za sudjelovanje u zločinu ili da ju pronade Scottie, muškarac kojeg je nasamarila i u kojeg se zaljubila? Privlači li nju osjećaj krivnje prema žrtvi? Ponovno se javlja problem krivnje i moraliteta, kao i kod Scottieja, a najvidljiviji je na kraju filma kad Marnie vidi sjenu redovnice, a pomisli da je to duh prave Madeline i u agoniji se baca sa zvonika.

Na kraju filma i Scottie i Madeline su kažnjeni zbog svojih postupaka, Gilić¹³ to izvrsno primjećuje: „...na kraju filma još jedna ženska fantazma - časna sestra koja naglo izranja iz mraka i izaziva strah - kažnjava i junaka i junakinju za sve njihove (nimalo bezazlene grijeh); za svu slabost duha, laž, prijevaru, ubojstvo, sadizam, mazohizam (nabrajanje bi u Scottieevom slučaju moglo ići čak i do sklonosti prema nekrofiliji)...”

Sigurno nije slučajno što su njihova (ne)djela naplaćena preko osobe koja simbolizira vjeru, božansku pravdu.

3.3. Marnie

Marnie je izrazito kompleksan ženski lik. Izvana je samozatajna, pristojna i suzdržana plavuša koja zahvljujući svojoj uvjerljivošću i šarmom bez problema uspije uvjeriti muškarce da je zaposle. Zapravo je kleptomaka koja ne može ovladati svojim nagonima za krađom. No, iako je vanjstinom izrazito privlačna, ne dopušta ikome da doprije do nje, osjeća strah od muškaraca.

Sa psihoanalitičkog stajališta je zanimljivo okarakterizirana: pati od fobija, paničnoga iracionalnoga straha od crvene boje, grmljavine i muškog dodira. Njezin identitet je satkan od tih strahova koji je ograničavaju u svakodnevnom životu.

¹² Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2002., str. 77 i 78.

¹³ Gilić, N.: *Film kao poezija*, str. 3. Izvor: www.academia.eu/

Njezina majka je hladna i stroga žena, ne pokazuje ljubav ni toplinu pa je Marnie istraumatizirana majčinom hladnoćom te na sve načine pokušava osvojiti njezinu ljubav (šalje joj novac, brine se za nju, kupuje joj krzenu stolu). U jednom trenutku Marnie gotovo plačnim glasom pita: „Zašto me ne voliš, mama? Što nije u redu sa mnom?”

Majka insinuira da se Marnie druži s muškarcima jer ima izrazito plavu kosu, a takva kosa privlači muškarce. Puna je blagosti i topline prema djevojčici iz susjeda, Jessie, na koju je Marnie ljubomorna. Majka je ogorčena na muškarce, ponavlja da pristojnim i pametnim ženama muškarci nisu potrebni i to stajalište je duboko uđeno i u Marnieinu psihi. Majka govori: „Muškarci i dobro ime ne idu skupa.” U filmu se može primijetiti i oblik ženskog identiteta kojem nije potreban muškarac, odnosno ženske samodostatnosti i potpunosti bez prisustva muškaraca. Kako film dalje odmiče, patrijarhalna matrica filma i društvo to ne dopuštaju, ženi je potreban muškarac da bi se ostvarila. Psihoanaliza bi se sigurno bavila i činjenicom ne imanja, odnosno odsustva očinske figure.

Svaki put kad Marnie izvrši čin krađe, ona mijenja svoj identitet, mijenja ime i prezime, stvara novi lažni identitet i kosu boji u tamniju nijansu. Mijenjanjem boje kose, želi se približiti svijetu kojem kao da ne pripada.¹⁴ Uvijek ima ustaljeni obrazac ponašanja koji slijedi (nakon nekog vremena što provede kod novog poslodavca opljačka sef i nestane). Njezino ponašanje je opsesivno-kompulzivno, mora zadovoljiti svoj poriv za krađom, i nakon što završi jedan posao, odmah ide na drugi. Ženidbom Marnie stječe još jedan novi identitet - ulogu uzorne supruge i družice kojom se Mark može hvaliti i pokazivati je (ponovno pojam ženskog objekta).¹⁵

Još jedna nezaobilazna stavka njezina pravog identiteta je frigidnost, strah od muškaraca, muškog dodira i seksualnog kontakta. Uzrok njezinog straha je trauma iz djetinjstva za koju je odgovorna njezina majka. Zbog toga se majka hladno ponaša iako na kraju filma govori da je Marnie jedino biće koje je ikada voljela.

Mark, bivši poslodavac, umjesto da ju pošalje u zatvor, oženi ju. Brak otvara novi problem, problem seksualnog kontakta. Marnie je užasnuta i sklupča se poput malog djeteta na Markov spomen seksualnog čina. Ponaša se poput divlje i ranjene životinje, djeluje instinktivno (slično se ponaša i za vrijeme grmljavine). U braku dolazi do čina silovanja budući da Marnie nije u stanju ostvariti fizički kontakt s muškarcem, a Mark želi konzimirati brak zanemarujući njene prijašnje molbe i vapaje. Silovanjem želi dokazati svoju moć. Za razliku od *Vrtoglavice*

¹⁴ Izvor: <https://www.slantmagazine.com/film/review/marnie/>

¹⁵ Izvor: *isto*.

gdje muškarac odijeva ženu da bi zadovoljio svoje nagone, ovdje muškarac ide korak dalje i siluje je. Mark shvaća da iako ju je posjedovao tjelesno, ne može doprijeti do nje, do njezinih misli i njezine psihe. On je pokušava ukrotiti i posjedovati - još jedan patrijarhalni moment.

Hitchcock je zaista htio prikazati Marnie kao neukrotljivu i neuhvatljivu, kao rijetku vrstu pa sigurno nje slučajno što se poslovni čovjek, kakav je Mark, u slobodno vrijeme bavi zoologijom i psihoanalizom te proučava instinktivno ponašanje (Marnie jako voli svog konja Forioa). Cijelo vrijeme on ima superiorni, patrijarhalni stav prema Marnie, iako joj želi pomoći da se riješi svojih strahova. Ona se u nekim scenama s Markom čini kao pacijent kod psihijatra čega je toga svjesna pa ironično u jednom trenutku nakon što joj Mark niza asocijacije govori: „Ja Jane, ti Freud?”

Patrijarhalni momenti su Markova ženidba ucjenom, svojevrsno zatočeništvo, Marnieino silovanje i odnos moći - doktor - pacijentica koji se počinje razvijati u filmu. Marnie mu govori da ju on zapravo ne voli, nego je ona samo njegov plijen, poput ulovljene životinje. Marnieina povučenost i distanciranost vidljiva je i u načinu njezina govora - ona govori vrlo malo i većinom u samoobrani, da bi se obranila od optužbi i molila da ju se pusti.¹⁶

Njezina sudbina je, kao i Madeleina, na kraju određena muškarčevim djelovanjem. On posjeduje financijsku moć kojom može otplatiti njezine dugove, podmiriti ukradeno i na kraju ju posjedovati. Mark ju odvodi majci i ona se prisjeća događaja koji joj je izazvao traumu te na kraju odlučuje da ne želi otići u zatvor nego ostati s njim – što bi zasigurno neke feministkinje protumačile kao oblik zatvora s nametnutom rodnom ulogom savršene supruge.

¹⁶ Pomerance, M.: *Alfred Hitchcock's America*, Polity Press, Cambridge, 2013. 108. str.

4. PROBLEM PERCEPCIJE

U ovom poglavlju govorit će se o problemu gledanja u filmu. Bit će riječi o promatračima, gledačima, o hitchcockijanskom pogledu, aktivnom muškom pogledu, pasivnom ženskom pogledu i pojmu skopofilije. Isto tako govorit će se o odnosu subjekta i objekta, o tome kako različiti načini gledanja utječu na muško-ženske odnose u navedenim filmovima, odnosno mogu li ti odnosi biti uvjetovani određenom perspektivom promatranja. Također će se govoriti o različitim fokalizatorima pogleda i na koji način sam čin gledanja objašnjavaju psihoanalitička teorija i feministička kritika.

4.1. Hitchcockijanski pogled i tzv. MacGuffin

Pojam hitchcockijanskog pogleda je višeznačni pojam koji se bavi gledanjem i naracijom, a doprinosi napetosti, suspensu u filmovima. Otkrivaju se i analitički se pristupa prikrivenim elementima filma, onome što je nesvjesno. On označava svakidašnje ljude u nesvakidašnjim situacijama, svakodnevnica postaje labirint zbivanja, to je ono senzibilno što obesmišljava svaku naraciju. Propitkuje odnos fikcije i zbilje i načine promatranja u filmu. Također se bavi ambivalentnim odnosom pokretnih filmskih slika i filmske priče.

Peter Wollen kaže:¹⁷ „Smatram da je Hitchcock jedan od velikih umjetnika dvadesetog stoljeća, rame uz rame s genijlnim stvaraocima kao što su Stravinski ili Kafka... Hitchcockovo bavljenje pogledom može se uspoređivati sa Sartreovim istraživanjima istog.” Jacques Ranciere¹⁸ u svojoj knjizi *Intervali kinematografije* je analizirao pojam vrtoglavice u istoimenom filmu, upravo kroz hitchcockijanski pogled. Raščlanio ju je na nekoliko etapa s obzirom na pokretne filmske slike i narativni pokret i objasnio njenu važnost ne samo za radnju, naraciju, nego i za formu filma. U uvodnoj sekvenci filma zumira se žensko oko u čijoj šarenici se pojavljuju spirale koje prelaze u napućene usne, oko i punđu.

Ranciere smatra da ta tri spiralna znaka ocrtavaju narativnu logiku cijeloga filma:

1. Scottijeva vrtoglavica na početku filma
2. vrtoglavost zavjere o Madelineinom samoubojstvu
3. Scottijeva opsesivna fascinacija s Judy.

To spiralno gibanje može se dalje podijeliti na dva dijela (kao i sam film), u prvom dijelu je naglasak na intrigi i fascinaciji, a u drugom dijelu slijedi raspršavanje iluzije. U prvoj fazi

¹⁷ Vrbančić, M., Božić-Vrbančić, S.: *Hitchcockijanski pogled*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2017., str. 12.

¹⁸ *Isto*, str. 25 i 26.

naglasak je na zavođenju samoga pogleda - Kim Novak je fluidna, svjetlucava, nadrealna, svodi pogled na fascinaciju samim pogledom, a u drugoj fazi dolazi do inverzije, obrata prve faze - fascinacija gledanjem voljenog objekta pretvara se u strategiju razotkrivanja (Scottijeve bolesti je bolest iluzije, a razotkrivanjem iluzije, otkriva pozadinu ubojstva i urotu). Prvi dio filma je iz Scottijeve (zaljublivanje, iluzije), a drugi iz Judyjine perspektive (rasplinjavanje iluzije).

Uz hitchcockijanski pogled veže se tzv. MacGuffin:¹⁹ „sredstvo koje strukturira događaje, ali samo nije uhvaćeno u tu strukturu, ili jednostavnije, ono motivira likove, pokreće naraciju, ali je samo po sebi beznačajno...U tom smislu MacGuffin predstavlja ono što je neuhvatljivo, „objekte” koji potiču razne interpretacije i daju nova značenja.”

MacGuffin je pokretač radnje koji može ili ne mora biti vidljiv (pojam ili stvar koji nisu očiti, a protežu se kao lajtmotiv kroz film), sredstvo kojim se stvara zaplet, pokreće postupke protagonista, narativna logika nije potrebna. Uvijek je od presudne važnosti za radnju, njegovi efekti imaju posljedice na sudbinu likova. Zbog njega dolazi do napetosti između subjekta i objekta što je odlika Hitchcockovih triler.

U *Vrtoglavici* je zapravo ljubav pokretač radnje, MacGuffin. Opsesivna ljubav natjerala je Scottieja da živu ženu pretvori izgledom u pokojnicu, a Madeline iz ljubavi mazohistički pristaje na to kako bi zadobila njegovu ljubav. Seksualni nagon je MacGuffin u Marnie; Marnie ga ne osjeća, štoviše, gnjuša se od pomisli na seksualni fizički kontakt, a Mark upravo seksom dodatno želi ovladati s Marnie, ponovno joj dokazati svoju nadmoć.

4.2. Muški pogled

Pojam muškog pogleda, engl. *male gaze*, odnosi se na način prikazivanja žena u hollywoodskim filmovima. Polazi se od pretpostavke da je čin gledanja u filmu uvijek iz muške perspektive (bez obzira bio gledatelj žena ili muškarac) i zato se zove muški pogled. Muškarac se uvijek nalazi u ulozi subjekta, gledača, on je pokretač, nositelj pogleda dok je žena objekt pogleda (bez obzira bila glavna junakinja ili sporedni lik u filmu).

¹⁹ Vrbančić, M., Božić-Vrbančić, S.: *Hitchcockijanski pogled*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2017., str. 35 i 41.

Termin muškog pogleda prva je navela feministička kritičarka Laura Mulvey²⁰ u svom radu u kojem se bavi rodnom dimenzijom pogleda i gdje objašnjava da su žene u filmovima predstavljene kao objekti pogleda, dok su muškarci akteri, posjednici pogleda. Zbog kontrole kamere žene su uvijek nešto na što se gleda, dok su muškarci ti koji gledaju. Pod muškarcima misli na heteroseksualne muškarce koji su ciljana publika, tako da ispada kako kamerom upravljaju muškarci radi muškaraca.²¹

Žena je svedena na spektakl za muške oči. Zadovoljstvo u gledanju je jedno od najvažnijih zadovoljstava u filmu, kao i zadovoljstvo u izloženosti tuđem pogledu, znanju da nas netko gleda, a svoje stajalište zasniva i na psihoanalitičkom konceptu skopofilije (druge ljude promatramo kao seksualne objekte, podvrgavamo ih svom pogledu).

Aktivni muški pogled²² žensko tijelo pretvara u objekt muških fantazija, ono je namijenjeno izloženosti pogledu (*to-be-looked-at-ness*), postaje seksualni objekt. Muškarac u filmu pokreće naraciju, radnju, uloga žena je pojavljivanje u pauzama, stankama, ona usporava narativni tijek i donosi dašak erotike (bez obzira bila sporedni ili glavni lik).

Muškarci i žene su u filmu prikazani kontrastno - muškarac je nositelj aktivnosti, on je aktivan, racionalan, dok je žena pasivna, romantična. Žena kao filmski lik zapravo predstavlja ideološko značenje koje žene imaju za muškarce. Muška publika se identificira s muškim likom i voajeristički i fetišistički uživa u filmu.

Pojam gledateljice nije bio pomnije obrađen do 80-ih godina prošlog stoljeća. Mary Ann Doane drži da za razliku od muškaraca, žene one nisu distancirane od ženskih likova, nego se identificiraju s filmskim junakinjama.²³

4.2.1. Muški pogled u *Vrtoglavici*

Muški pogled u *Vrtoglavici* dodatno je naglašen kroz prizmu voajerizma muškog protagonista (Scottie). On promatra ženski objekt (Madeline) koji je svjestan pogleda i gotovo egzibicionistički uživa u njemu. On napada svojim muškim pogledom iako je prikriven, potajice je slijedi, njegov pogled opet izaziva nelagodu.

²⁰ U svom radu *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Vizualni užitak i narativni film)* iz 1975. godine. Kasnije je sama priznala da su neke teze koje je navela u radu previše radikalne, no pojam muškoga pogleda održao se do danas.

²¹ Prema: <https://www.libela.org/prozor-u-svijet/6124-sto-je-to-muški-pogled/>

²² Prema Vrbančić, M., Božić-Vrbančić, S.: *Hitchcockijanski pogled*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2017., str. 79.

²³ Prema <https://pulse.rs/feministicka-teorija-filma/>

U filmu su dominantna dva muška pogleda, Hitchcockov i Scottiejev. No, Peterlić²⁴ zanimljivo uočava da postoji i treći pogled, treći promatrač, a to je Madeline; tako da u filmu imamo tri fokalizatora, odnosno tri promatrača: Hitchcocka, Scottieja i Madeline. Iz Hitchcockove perspektive promatramo Scottieja, njegovo kretanje. Scottie pak promatra Madeline, pa se postavlja pitanje što ili koga promatra Madeline? Iz njezine perspektive vidimo latice bačene u zaljev San Francisca prije nego što će skočiti u ocean. Isto tako, još zanimljivija je njegova pretpostavka da je u vrijeme Scottijeva promatranja nje, i ona promatrala njega. Navodi primjere u restoranu, na groblju, u cvjećarnici i s hotelskog prozora. Madeline nije toliko pasivni promatrač kako se isprva činilo i Scottie je nadzirani nadziratelj, čime se stvara dodatna napetost. Madeline se nalazi u ulozi aktivnog promatrača i u sceni retrospekcije kad se prisjeća kako je tekla cijela podvala. Hitchcock tematizira problem gledanja kao bi se dublje prodrlo u lik pa više nije jasna distinkcija između pojmovna gledač-gledano i promatrač-promatranik.

Katalin Balint²⁵ u svome članku *Are Women Really Focalized?* primjećuje još jednog promatrača, fokalizatora - sporedni lik Midge. Iz njezine perspektive vidimo Scottieja kako sjedi u bolnici nakon traumatičnog iskustva, tako da postoji i četvrti pogled koji se javlja nakon traume kojom Scottie kao da nakratko gubi moć gledanja pa postaje gledan, promatran.

Muško-ženski odnosi u filmu uvjetovani su zadanim postavkama i filmskim obilježjima, kao da postoje argumenti zašto se dvoje protagonista zaljubljuje. Madeline u jednom trenutku govori: „Sam čovjek luta, dvoje uvijek idu prema nekom cilju, i na taj način se isto aludira na razvoj njihovih osjećaja. ”Peterlić²⁶ navodi razloge zaljubljivanja: 1. glavni likovi su muškarac i žena pa je za očekivati da će se pobuditi osjećaji; 2. ženski lik je privlačan, tajanstven i neuhvatljiv; 3. ona ima nesvakidašnji problem, muči je nešto nedokučivo, neobjašnjivo, kao i njega, pa ih to povezuje, iako se ne poznaju; 4. prepreke s kojima se susreću, pojačavaju ljubavni žar; 5. žanrovi i teme u filmu su spolno kodirani: muškarci predstavljaju razum, žene osjećaje, nadnaravno i iracionalo, tako da je film spoj muških (detektivski, triler) i ženskih (romanca, melodrama) obilježja. Vremenski raspon radnje je zbijen pa su osjećaji intenzivniji, i dolazi do emocionalne napetosti.

Gledanje je također važan element zaljublivanja. Muški gledač, Scottie, čim ugleda Madeleine ima sve predispozicije da se u nju zaljubi, u objekt svog promatranja. Ona je

²⁴ Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002., str. 77-79.

²⁵ Izvor: http://psyartjournal.com/article/show/blint-are_women_really_focalized/

²⁶ Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002., str. 81.-86.

prikriveni gledač (potencijalni) i ne smije izravno pogledati svog sljeditelja iako je svjesna pogleda. Upravo ta zabrana da ga promatra, gleda, u njoj budi interes za njega, stvara se napetost. Niti on ni ona ne znaju gotovo ništa jedno o drugome i to daje dodatnu draž njihovu promatranju i zaljublivanju. Na žalost, njihova ljubav na kraju zbog okolnosti završava tragično, ona je beznadna, opstruirana, neugodna i ukleta.²⁷

4.2.2. Muški pogled u *Marnie*

Marnie, glavna junakinja filma, studiozna i detaljno promatra svijet oko sebe, pogotovo kad se radi o uredima u kojima radi i o sefovima i njihovim šiframa. Iz njezine točke gledišta promatramo radnje koje se događaju oko nje i sporedne likove. Marka, muškog protagonista kao da ne smije direktno gledati. Ne upućuje mu samostalni pogled. Gleda ga samo u trenutku kada i on nju gleda, odnosno kad im se pogledi sreću. Mark, pak, drugi promatrač, promatra Marnie sa zanimanjem, proučava ju pogledom, i fizički i psihički. Ističu se njeni pogledi usmjereni na crvenu boju koja u njoj izaziva panični strah (gladiole, crvena boja na jahačevoj odjeći, mrlja krivi kad se prisjeća). Također postoji i treći promatrač, sam redatelj, Hitchcock te su ponovno prisutna dva muška pogleda.

Upečatljiva je scena silovanja, koja će kasnije biti detaljno analizirana, u kojoj su prisutni Marnienin i Markov pogled, međusobno se gledaju, Mark gleda užasnutu Marnie koja praznim pogledom naizmjenice gleda u publiku, gledatelje i u Markove oči. Treći promatrač, redatelj, kao i gledatelj, s voajerističkim užitkom promatra prizor.

U ovom filmu ponovno dolazi do zaljubljenjivanja zbog sličnih postavki kao u *Vrtoglavici*, s malim razlikama: 1. oba protagonista su ponovno muškarac i žena pa je za očekivati da će doći do zaljublivanja, samo je ono jednostrano u ovom slučaju, Marnie ne poznaje taj osjećaj, Mark se zaljubljuje (indicije zaljublivanja vidljive su već u prvim scenama filma kad Mark govori da se sjeća Marnie, da je to ona s dobrim nogama); 2. ponovno je protagonistica tajanstvena i neuhvatljiva; 3. muči ju nesvakidašnji problem (fobije, kompulzivne krađe), 4. postoje prepreke toj ljubavi koje pojačavaju osjećaje, ali samo kod Marka; i posljednje, 5., muškarac predstavlja znanost, razum, logički poredak, dok žena izlazi izvan okvira, iracionalni strahovi, naglasak na osjećajima.

²⁷ Pomerance, M.: *Alfred Hitchcock's America*, Polity Press, Cambridge, 2013., str. 226.

Razlozi Markovog zaljubljanja su tajnovitost i intrigantnost ženskog lika, njezina neuhvatljivost. Želi je ukrotiti, posjedovati, ovladati njome, kultivirati je. Scottie fetišistički odijeva ženu kako bi nalikovala predmetu njegovih želja, a Mark pak gaji fetišističko uzbuđenje prema tome da je s kradljivicom, da liježe uz nju, da ju bar fizički posjeduje.

4.3. Pojam skopofilije

Taj pojam skovao je Freud i u njegovoj psihoanalitičkoj teoriji označava užitak u gledanju u smislu da osoba promatra i bude promatrana, a često je povezan sa seksualnim užitkom. Skopofilija je vidljiva kad druge ljude promatramo kao seksualne objekte, podvrgavamo ih svom pogledu. Freud navodi još dva pojma koji su povezani sa skopofilijom (o njima je već bilo riječi), voajerizam i egzibicionizam. On smatra da su opreke voajerizam-skopofilija i sadizam-mazohizam najpoznatiji seksualni nagoni koji nastupaju oprečno. Upravo se o tome i radi u *Vrtoglavici*. Scottie prema Madeline nastupa sadistički, a ona prema sebi mazohistički. Subjekt je aktivan, on je voajer, a objekt je pasivan i ujedno egzibicionističke prirode (odnos Scottieja i Madeline direktno i Marka i Marnie indirektno).

Subjekt uživa u skopofiličnom činu gledanja, a objekt u činjenici da je gledan, tako da je skopofilija neraskidivo povezana s muškim pogledom. I u *Vrtoglavici* i *Marnie* ženske protagonistice su podvrgnute muškom promatranju i nemaju kontrolu nad vlastitim životom jer im manjka mogućnost gledanja.

Neki teoretičari su smatrali da je upravo Hitchcock zaslužan za povratak skopofilije na veliko platno: „Njegov film vraća skopofilično zadovoljstvo kinematskog aparata muškom heteroseksualnom promatraču.”²⁸

Laura Mulvey povezuje pojam skopofilije s pojmom filma i postavlja pitanje zašto se hollywoodski film najviše bavi formom ljudskog tijela, teži antropomorfnosti u svim aspektima i otkud želja za identifikacijom s likovima i zavirivanje u tuđe zabranjene prostore. Navodi i ambivalentnost skopofilije – iako smo užasnuti ili iznenađeni, i dalje mi kao gledatelji osjećamo užitak u gledanju.

²⁸ Prema članku Potnara, J.: „Skopofilija“, *Drugost*, časopis za kulturalne studije, 3, (2011.)

5. ODIJEVANJE U SLUŽBI IDENTIFIKACIJE LIKOVA

Moda je oduvijek bila pokazatelj nečijeg identiteta i pripadanja određenoj društvenoj skupini. Određenim načinom odijevanja želi se odaslati poruka o društvenom statusu, identitetu i osobnom stilu, kao i prihvatiti jednu od društvenih uloga. Identitet je uvijek povezan s vizualnim prikazom nas samih. Galović kaže: „Odijevaju se pojedinci kao nositelji uloga koje igraju i maski koje su navukli u ovoj ili onoj uspostavi duljeg ili kraćeg identiteta.”²⁹ Izvanjski lik, forma, je estetska kategorija koja objedinjuje tijelo, odjeću i ulogu koju igramo.³⁰

Slično načelo se primjenjuje i u kazalištu i na filmu, odnosno, određeni karakter lika kreira se, između ostaloga, i odjećom. Martina Petranović u članku zanimljivog naslova *Glumčeva druga koža* govori o odnosu kostima i glumaca kroz kazališnu povijest, a gotovo ista načela mogu se primijeniti i na filmove. U 20. stoljeću kostim prestaje biti sekundarno obilježje glumačkog čina, i postaje važan element u kreiranju lika, ponajprije zbog toga što redatelj utječe na izbor kostima. Isto tako, kostim dobiva dramaturšku važnost i doprinosi tijeku i smjeru radnje te odnosima između likova. Kostim pomaže glumcu da se lakše uživi u lik i redateljsku zamisao pretvori u stvarnu, opipljivu osobu. Svojim krojem može utjecati na kretanje i držanje glumca, na njegovo ponašanje. u određenoj ulozi. Hitchcockovi filmovi su upravo primjer toga - identitet ženskih heroina povezan je s odjećom koju nose i ona ih usmjerava u pokretima i držanju tijela.

Govoreći o kostimima, odjeći glumaca, postavlja se pitanje što je to dobar ili svrsishodan kostim?³¹ Smatra se da je svaki kostim koji je prilagođen predstavi (ili filmu) svrsishodan, ima određeno značenje koje želi prenijeti, formirati lik. Formiranjem vanjskog obličja, automatski se utječe na unutarnjost lika i obrnuto. Pravi kostim je onaj koji zaista odijeva glumca, njegovu bit, i koji prenosi poantu djela.

Biočina³² naglašava da žena ukrašavanjem postaje objekt i udaljava se od svoje prave prirode i ukalupljena je u određenu ulogu, kao da stavlja masku kako bi postala predmet žudnje, približila se idealnoj slici. Žena mora mijenjati sebe da bi se uklopila, uvijek treba biti privlačna, vrckava i šarmantna. Isto tako žena ne može uvijek odlučivati o svome tijelu već to za nju čini netko drugi (primjer Marnie i Marka u sceni silovanja). Upravo to trebaju učiniti i

²⁹ Galović, M.: *Moda – Zastiranje i otkrivanje*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 145.

³⁰ Isto, str. 146.

³¹ Paić, Ž., Purgar, K.: *Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije*, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2018., str. 191.

³² Prema Biočina, I.: *Tiranija mode – Ukrašavanje kao potraga za identitetom*, Planetopija, Zagreb, 2016., str. 71-73.

Judy i Marnie - promijeniti sebe, svoju pravu prirodu da bi postale ili privlačnije muškarcu (Judy) ili se uklopile u općedruštvene standarde (Marnie).

U prošlosti je moda striktno bila podijeljena na mušku i žensku, pogotovo još 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća. Žene su tada nosile ženstvene krojeve odjeće i to većinom suknje i haljine. U 50-im godinama odjeća je pratila i naglašavala figuru, a struk je bio najviše istaknuti dio ženskoga tijela. U sljedećem desetljeću, 60-ih godina, moda se pomalo oslobađa i struk izlazi iz fokusa, prevladavaju ravniji krojevi.

Vrlo cijenjena hollywoodska kostimografkinja Edith Head, koja je zaslužna za Madelineinu (Judyjinu) i Marneinu odjeću, radila je na mnogim kulturnim filmovima (npr. *Praznik u Rimu*, *Doručak kod Tiffanyja*, *Drž'te lopova* itd.). Ona je u *Vrtoglavici* imala nimalo lak zadatak odjećom iskazati različite identitete Kim Novak.

S jedne strane je trebala s odjećom stvoriti identitet profinjene, sofisticirane i tajnovite Madeline, a s druge strane odjećom dočarati pomalo napadan i razmetljiv stil priproste Judy. Njih dvije, osim po stilu, razlikuju se i po društvenom statusu, Madeline je imućna, dio visokog društva, a Judy prosječna djevojka koja radi kao prodavačica. Madeleine koristi malo šminke i nakita, izgleda profinjeno. Judy, pak, koristi više šminke i šminka je kričavija, napadnih boja, i nosi više nakita. Madelineina odjeća je elegantnih krojeva i boja, nosi krojeve koji laskaju figuri, ali ne otkrivaju previše, decentno je odijevena s prigušenim seksipilom. Judyjina odjeća je više pripijena uz tijelo i otvorenija, obline dolaze više do izražaja, materijali su jeftiniji. Ona je prirodna, obična djevojka, a Madeline poput duha, nestvarna.

Odjeća je u *Vrtoglavici* izrazito bitna za stvaranje identiteta likova. Scottieju nije dovoljno što su Madeline i Judy jako slične, Judy mora izgledati identično kao Madeline, njezin identitet je neraskidivo povezan s njezinom odjećom. Razina Scottiejeve ljubavi i seksualnog uzbuđenja fetišistički raste tijekom njezina preodijevanja i pretvaranja u Madeline. Odjeća izaziva seksualno uzbuđenje kod Scottieja i u tom slučaju može se govoriti o povezanosti mode i psihoanalize - odjeća postaje opredmećeni element na osnovi libida, postaje neposredni izvor užitka³³.

Najkarakterističniji kostim Kim Novak kao Madeline u filmu je sivi strukirani kostim. Sastoji se od strukiranog sakoja koji prati liniju tijela, s jednorednim kopčanjem, kragom i dva

³³ Dorfles, G.: *Moda*, Golden Marketing, Zagreb, 1997., str. 148.

džepa. U sceni u cvjećarnici kostim je upotpunjen bijelom bluzom, brošom, crnim krznom, crnom torbicom, salonkama i rukavicama boje lavande.



Slika 1. Kim Novak kao Madeline u sivom strukiranom kostimu, sako na jednoređno kopčanje i pencil suknja koja prekriva koljena (prednja strana); *still-fotografija, Vrtoglavica*



Slika 2. Kim Novak u sivom kostimu (stražnja strana); *still-fotografija, Vrtoglavica*

Zanimljivo je da se Kim Novak bunila na taj izbor odjeće i ušla je u polemiku s kostimografkinjom Edith Head.³⁴ Naime, izbor te odjeće nije slučajan. Hitchcock je lukavo želio stvoriti nelagodu kod Kim Novak (krojem i bojom odjeće) koju ujedno osjeća Judy glumeći Madeline.

Kao što je već navedeno, kostim uvjetuje kretnje i držanje glumice. Glumica se nije osjećala ugodno i na taj način bolje je odglumila lik, lakše se poistovjetila s njim (ni Judy se nije osjećala ugodno glumeći Madeline). Hitchcock je smišljeno inzistirao na sivoj boji jer ona pomalo grubo izgleda na plavušama. Madeline je odjevena decentno, odjeća s ovratnikom i dugim rukavima, više je pogledu skriveno nego otkriveno. Kosa je platinasto plava, lagano podignuta od lica u elegantnoj pundi.

Neki od ostalih Madelineinih kostima u filmu su elegantni bijeli kaput koji slobodno pada s velikim ovratnikom, i crna marama na njemu, a ispod njega je odijenu crnu pripijenu haljinu s uskim ovratnikom poput dolčevite i crne rukavice; i mornarsko plava haljina sa strukiranim i pripijenim gornjim dijelom, v-izrezom na leđima i srololikim dekolteom te se spušta dolje u naborima koji se elegantno pomiču tijekom hoda. Ogrlica koju Kim Novak nakon preobrazbe iz Judy u Madeline stavlja na sebe (ogrlica s portreta Carlote Valdes) koja je bitna za rasplet radnje - Scottie shvaća da je bio prevaren. Namjerno su izabrani zagasiti tonovi za Madelineinu odjeću kako bi se nju prikazalo neobičnom, pomalo onostranom, kako Hitchcock kaže, kao je je izašla iz magle San Francisca. Odijevanjem se otkriva još jedan aspekt identiteta Hitchcockovih plavuša - izvana su suzdržane i hladne, a u njima bukt plamen strasti, njihov seksipil je prikriven i upravo zbog toga su poželjne i misteriozne.

Sam čin odijevanja važan je za radnju i poruku filma. Postoji pravilnost, ravnoteža u odijevanju i razodijevanju - ulozi Judy u Madeline.³⁵ Odjeća u ovom slučaju ima odlike aure, jednom odjevena u Madeline, Judy, dobiva status nedodirljivosti, posebnosti i nestvarnosti. Scottie razodijeva Madeline nakon pokušaja samoubojstva, a ponovno ju odijeva u ulozi Judy u Madeline.³⁶

³⁴ „O, moj Bože, izgleda da će biti jako teško glumiti u tome. Vrlo je ograničavajuće... Napravili su kostim vrlo krutim. Cijelo vrijeme trebalo se držati uspravno, s podignutim ramenima. Ali, da, to je bilo savršeno. Taj kostim mi je pomogao u pronalasku oruđa za ulogu.” Prema: <https://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>

³⁵ Prema: Alfred Hitchcock - Paul Duncan, <https://books.google.hr/>

³⁶ *Isto.*



Slika 3. Kim Novak u ulozi Judy; *still-fotografija, Vrtoglavica*

Judyjina odjeća je ležernija i ne diktira tijelu držanje, veća je sloboda kretanja, a obline su izraženije. Kim Novak se puno bolje i opuštenije osjećala kao Judy.³⁷ Seksipil je puno otvoreniji nego kod Madeline - naglašen je krojevima, ne nošenjem grudnjaka, šminkom i nakitom. Ponovno se koristi zelena boja koja je prisutna u cijelom filmu i neraskidivo vezana uz Madeline. Scottie upoznaje Judy u zelenoj pripijenoj pulover haljini koja prekriva koljena, u struku stegnutu pojasem od istog materijala i sa zelenom kragnom na bijele točkice, a isti motiv se ponavlja na marami zavezanoj oko pojasa. Šminkom su naglašene oči (*smokey eyes*) i usne (crveni ruž).

Veća opuštenost Judyjina karaktera vidi se i u opuštenijoj frizuri, na pola pokupljena kosa svijetlosmeđe boje i rijetke šiške po čelu. Od nakita nosi upečatljive naušnice i ogrlicu, izgleda puno jeftiniji od Madelineinog nakita. Još jedan od Judyjinih kostima je strukirana lagana haljina boje lavande, doni dio pencil kroja prekriva koljena. Haljina prati njezine obline, ima tanke naramenice koje se vežu, V-izrez na leđima i rukavice u istoj boji. Judy ne posjeduje Madelineinu auru i Scottie ju odijeva u odjeću koju je nosila Madeline upravo da bi povratio izgubljenu iluziju.

U oblikovanju lika Marnie, odjeća i njezin cjelokupan izgled (frizura, šminka) također je jako bitan. Odjeća koju nosi Marnie je pristojna, ženstvena, ali ne otkriva mnogo, ne pokazuje mnogo gole kože. Šminka je decentna, a frizure mijenja ovisno o promjeni identiteta. Na

³⁷ „Bilo je divno glumiti Judy, mogla sam biti bez grudnjaka i ponovno sam se osjećala dobro. Osjećala sam se prirodno. Nosila sam svoje bež cipele i to je bio dobar osjećaj.” Prema: <https://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>

početku je vidimo s crnom kosom, a kad radi za Marka sa svijetlosmeđom. Njezina prirodna boja kose je platinasto plava koju otkrivamo u scenama nakon izvedene pljačke gdje pranjem kose kao da ispire svoju krivnju za počinjena zlodjela kojima se ne može oduprijeti jer djeluje nagonski i tada preuzima svoj istinski identitet kao Marnie. Kosu većinu filma nosi pokupljenu u visokoj punđi, natapiranu oko lica. U filmu je promijenila puno kostima pa ću navesti samo nekoliko.

Kao Markova zaposlenica nosi sivi kostim, lagano strukiranog sakoa, ali nije skroz uz tijelo (za razliku od Madelineinog), s jednorednim kopčanjem i kragom. Suknja je uska, ali ne prati potpuno liniju tijela i pokriva koljena. Ispod sakoa nosi bijelu košulju s vrpcom koja se može vezati u mašnu umjesto kragne. Uz to nosi bijele rukavice, bež salonke i bež torbicu. Kosa je smeđe boje i složena u punđu. To je odjeća koju nosi za upotpunjavanje slike identiteta vrijedne i samozatajne zaposlenice koja ne otkriva svoju ženstvenost. Hitchcock ponovno izborom kostima želi postići da se glumica ne osjeća dobro u svojoj koži, kao što se ne osjeća dobro u svome lažnom identitetu.



Slika 4. Marnie u sivom kostimu; *still*-fotografija, *Marnie*

Nakon izvedene pljačke, Marnie se vraća svom istinskom identitetu i plavoj kosi. Kao da svakim ispiranjem tamne boje sa svoje kose povovno postaje nevina i čista. Odlazi majci u Baltimore (ulica u kojoj stanuje Marneina majka izgleda otužno, a za scenografiju je poslužila velika slika broda na kraju ulice koja se činila staromodnom i čak ni Hitchcock nije na kraju bio zadovoljan njome)³⁸ i na sebi ima maslinasto zeleni kostim od čvršćeg i debljeg platna. Sako je ravnog kroja s ruskim ovratnikom i seže do bokova. Ne kopča se nego je prklopljen i oko vrata se veže takom vezicom. Suknja je uska i pokriva koljena. Uz to nosi smeđu torbicu i cipele iste boje. Zelena boja ponovno kao u *Vrtoglavici* simbolizira vječnost, nešto postojano i ponovno rađanje. U ovom kontekstu, Marnie se vratila sebi, svojoj pravoj prirodi.



Slika 5. Marnie u zelenom kostimu nakon obavljene pljačke ulazi u majčinu kuću u Baltimoreu; *still-fotografija, Marnie*

Elegantna je bijela večernja haljina dugih rukava, s lađa izrezom i prorezom koju Marnie nosi na zabavi. Haljina svojom bjelinom ima konotacije čistoće, nevinosti i djevičanstva. Marnie se ističe od drugih svojom pojavom i ljepotom, kao da ne pripada tamo gdje se našla. Haljina prati liniju tijela, rezana je visoko u struku i pada do poda. U njoj Marnie izgleda kao prava imućna pripadnica visokog društva i uzorna supruga (iako je to samo fasada, a identitet idealne pokorne supruge još jedan novi identitet). Marnie se u njoj ističe od drugih svojom

³⁸ Prema: <https://alfredhitchblog.wordpress.com/tag/diane-baker/>

pojavom i ljepotom, kao da ne pripada tamo gdje se našla. Kosa je podignutija nego inače, u visoku punđu. Nakit i šminka su decentni kako priliči pravoj dami. Kao modni dodatak tu je bijela pašmina s krznenim obrubom, a na nogama bijele salonke.

Marnie se najprirodnije i najopuštenije osjeća u ležernom jahaćem odijelu kad jaše svog konja Foria. Njezina sloboda i opuštenost tada ozračeni su i raspuštenom kosom. Trenutak u kojem Mark u jednom potezom skida s nje odjeću može se protumačiti da u je potpuno ogolio, da želi doprijeti do nje, pa kad već ne može ostvariti emocionalnu bliskost, čini to njezinom tijelu.



Slika 6. Marnie u bijeloj večernjoj haljini na zabavi; *still-fotografija, Marnie*

6. FILMSKA SREDSTVA – UPOTREBA KAMERE, BOJE I GLAZBE U FILMU

Hitchcock posebnu pozornost pridaje filmu kao mediju, a William Rothman³⁹ u svojoj knjizi tumači pojam Hitchcockijansko autorstvo koje je, po njemu, povezano s upotrebom kamere. Također se bavi i hitchcockijanskim prijelazom od teatralnog⁴⁰ do onog što naziva “čisto filmsko”. Zaključuje da refleksivnost njegovih filmova, iako u kontekstu hollywoodske industrije i zabave, dovodi do “čistog filma” (*pure cinema*) kroz koji se destiliraju svi njegovi ključni motivi: ljubav, ubojstvo, seksualnost, brak i kazalište.

6.1. Kamera

Kamera je važan čimbenik za svaki film. U svakoj filmskoj analizi nezaobilazno je pozabaviti se njezinim odnosom s likovima, autorom i gledateljima. Hitchcock majstorski prikazuje odnos kamere i likova, odnos kamere i njihovih misli i osjećaja te sumnji i strahova. Kamera uokviruje gledateljev pogled, stvara kadrove, i istovremeno je instrument tog pogleda u kojem pasivno uživa filmska publika. Bitno je ono što kamera pokazuje, što je unutar kadra, ali je bitno i ono što ne vidimo, što je izvan kadra. Kamera je kontradiktorna jer ta mehanička sprava nije ni muška, ni ženska, pa joj se mogu pripisati razne atribucije i obilježja. Također je ambivalentna u moralnom pogledu, može biti instrument prikazivanja tamne sfere⁴¹ ljudske egzistencije, ili svijet malograđanštine sa svim strahovima i nadanjima malograđana, a Hitchcock balansira između te dvije sfere koje potresa čin ubojstva.

6.1.1. Odnos kamere i likova u *Vrtoglavici* i *Marnie*

U *Vrtoglavici* kamera je veći dio filma u službi Scottiejeva pogleda, u službi voajerističkoga promatranja Madeline (npr. kad ju slijedi u autu po ulicama San Francisca). Najreprezentativniji prikaz toga je scena u cvjećarnici kad ju promatra kroz odškrinuta stražnja vrata. Scottiejev pogled, odnosno kamera iz njegovog kuta gledanja, zanimljiv je i u trenutcima kad ima napadaje akrofobije, i kad se kamera giba dočaravajući visinu, tj. dubinu

³⁹ Knjiga „Hitchcock: Smrtonosni pogled” (“Hitchcock: Murderous Gaze”), prema Vrbančić, M., Božić-Vrbančić, S.: *Hitchcockijanski pogled*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2017., str. 51.

⁴⁰ Mnogo se razglabalo o elementima teatra (kazališta) i filma u Hitchcockovim filmovima, neki teoretičari smatraju da u njegovim filmovima postoji svojevrsna „napuklina” između kazališta i filma, a najčešće je vidljiva u scenama ubojstva.

⁴¹ Hitchcock je volio citat Oscara Wilda: „Svaki čovjek ubija ono što voli.”

prostora. U *Vrtoglavici* je stalno prisutno kretanje, bilo automobila, likova ili kamere. Zanimljiva je scena u muzeju kad Madeline sjedi na klupi i promatra Carlottin portret. Gibanje kamere s Carlottine frizure na Madelineinu frizuru, koje su iste, zatim s Carlottinog buketa na Madelinein, koji su ponovno identični, upotrebom kamere i zumiranjem određenih stvari, bez riječi, gledatelji shvaćaju da se događa nešto uznemirujuće i čudno. Madeline/Judy zavodi i Scottieja, i kameru i gledatelje.

Već se govorilo o tome da Mark želi posjedovati Marnie, približiti joj se na neki način. Slično želi i kamera, samo joj to ne uspijeva, Marnie kako da stalno izmiče, ne dopušta biti ni gledana ni fizički dotaknuta. Kamera kao da ju slijedi, prati ju s leđa. Česti su kadrovi u kojima je Marnie gledana odozgora, tako se stvara dojam nadziranja. Posebno je upečatljiva scena silovanja gdje kamera snima odozgo nju i Marka u zagrljaju, a tijekom nasilnog seksualnog čina većinom je fokusirana na Marnieino bezizražajno lice.

Postoje kadrovi u kojima se paralelno odvija više radnji, podsjeća na kazališnu scenu, posebno zbog vrata koja dodatno uokviruju prostor, dojam kadra u kadru zbog okvira scenografije, npr. kamera iz ureda kroz otvorena vrata prati Marnie u drugoj prostoriji kako pljačka sef, a s lijeve strane vidimo čistačicu kako pere podove.



Slika 7. Simultani pogled u dvije istodobne radnje – čistačice i Marnie; *still*-fotografija, *Marnie*



Slika 8. Scottiejev san; *still-fotografija, Vrtočlavica*

6.1.2. Scottiejeva noćna mora

Neobična je scena Scottiejeva sna, odnosno noćne more, koja je u potpunosti nadrealna i ističe se u filmu. Izmjenjuju se kadrovi likova i animacije, a sve je popraćeno dramatičnom glazbenom pozadinom. Scena započinje Scottiejevim prevrtanjem po postelji koji vidimo iz gornjeg rakursa snimanja u totalu (u kadar ulazi cijeli krevet na kojem leži Scottie, stolica, noćni ormarić sa svjetiljkom i dio prozora), pomiče glavu lijevo-desno i odmah je gledatelju po njegovim kretnjama jasno da sanja neugodan san. Zatim kamera zumira njegovo lice iz profila koje naizmjenično poprima plavu boju, a glazba postaje oštija i dobiva prijeteći ton. Izmjene plavih kadrova prelaze u ljubičastu pa ružičastu boju, dolazi do gradacije, pojačavanja doživljaja. Potom vidimo Scottiejevo lice sprijeda kako pulsira u ružičastim tonovima, čuje se novi zvuk poput kastanjeta koji se pridružuje postojećoj glazbi. Najednom se u pulsirajućoj kričavo zelenoj boji stvara slika Carlotteinog buketa koja prelazi u animaciju. U toj animaciji cvjetovi ljubičaste, ružičaste i narančaste boje rastapaju se u latice koje vibriraju i iz boja prelaze u crno-bijeli prikaz. U sljedećoj sceni Gavin Elster, Scottie i Charlotta stoje pored prozora (bliski plan - prikaz likova od pojasa do tjemena) i prizor naizmjenice postaje narančast. Zatim vidimo Charlottu u pozi kao na portretu, pulsiranje narančaste boje se nastavlja, a kamera zumira njezinu ogrlicu. Nakon toga Scottie u nedefiniranom prostoru hoda prema kameri, pojavljuju se crveni bljeskovi, tamna pozadina

postaje groblje i vidimo otvoreni grob Carlotte Valdes prema kojem Scottie korača popraćen puhanjem vjetra.

Sad nastupa svojevrsno finale – glazba poprima drukčiji ton, ubrzava, u kadru je samo Scottiejeva glava (krupni plan) s naglašenim vjetrom (vidi se po pomicanju kose) koji sugerira brzo gibanje, moguće propadanje u dubinu, a pozadina je animirana sa zrakama koje se šire u svim smjerovima, isprva crvene i crne, potom ljubičaste i crne te zelene i crne boje i kao da nas uvlače u dubinu, i ujedno se zumiraju Scottiejeve oči. Uskoro se pojavljuje crna silueta zgrčenog muškog tijela koja u crvenim bljeskovima pada prema krovovima, a odjednom krovovi prelaze u bijeli neodređeni prostor te se iznenada vraćamo na početak scene i vidimo Scottieja kako u znoju, s otvorenim očima i s ispaćenim izrazom lica naglo sjeda u krevetu i budi se. Izmjena boja i pulsiranje doprinose atmosferi košmara, izgubljenosti i zbrke. Svi događaji koje je lik doživio pretvorili su se u prijeteći san koji se nažalost ne razlikuje puno od stvarnih događaja.

6.1.3. Scena silovanja Marnie

Scena započinje Markovim naglim ulaskom u Marnienu kabinu na brodu. On je u kućnom ogrtaču, ona u svilenj spavaćici (prikazani su u američkom planu, od koljena prema tjemenu). Nema glazbene pozadine, jedini zvukovi su razgovor likova i udarac vratima. Marnie prigovara Marku da joj smeta svjetlo iz druge sobe i neka ju pusti da ode u krevet. Na to on odgovara da i on želi ići u krevet. Najednom se kamera počinje približavati Marku, snima ga od poprsja do tjemena (srednje krupni plan), zatim kad Marnie vikne: „Ne”, kamera na isti način snima Marnie, potom ponovno Marka, pa Marnie. Mark joj naglim pokretom strgne spavaćicu, u potpunosti ogolijeva Marnie, i psihički i fizički. Potom kamera prelazi na Marnieine nage noge. Nakon toga ponovno vidimo naizmjenice likove u profilu od poprsja do tjemena. Mark se ispričava, skida svoj ogrtač i s puno nježnosti odijeva Marnie u svoj kućni ogrtač. Od tog trenutku čuje se lagana, romantična melodija. Desnom rukom joj pomiče kosu i draga ju po glavi. Marnie se cijelo vrijeme čini odsutnom, gleda u daljinu, stoji nepomično poput skulpture. Kamera se približava likovima, Mark ju ljubi po licu. Odjednom kamera snima iz gornjeg rakursa koji se izmjenjuje s donjim, a Mark ljubi Marnie u usta. Onda vidimo Marka s leđa i samo jedno Marnienu oko koje proviruje preko njegovog ramena čime se pojačava dojam njene nemoći i pasivnosti. Pojavljuje se glazbeni lajtmotiv filma, isprekidana glazbena dionica. Potom kamera zumira Marnienu lice i tijekom tog zumiranja

ona liježe na krevet. Desna strana lica joj je u sjeni, što dodatno pojačava dojam nelagode, a onda se pojavljuju samo Markove oči koje su pomalo prijeteće i promatraju Marnie kao plijen te glazba poprima prijeteći ton. Scena završava glazbenim lajtmotivom filma i prijelazom kamere od Marneinog lica preko zavjesa do okruglog prozora brodske kabine kroz koji se vidi bljeskanje mjesečine po morskoj pučini.

S malo riječi i glazbe, Hitchcock je upotrebom raznih kuteva snimanja i kadrova stvorio izrazito upečatljivu scenu koja unatoč tome što ne prikazuje eksplicitno sam čin silovanja, gledatelju ga suptilnim elementima dočarava i stvara dojam nelagode, prijeteće i jeze.



Slika 9. Silovanje Marnie; *still-fotografija, Marnie*

6.2. Upotreba boja i dočaravanje atmosfere

Atmosfera *Vrtoglavice* je snovita i bajkovita. Prevladavaju nježni, oku ugodni tonovi krajolika, interijera i eksterijera. Sve odiše dahom prošlosti, na trenutke se čini nostalgичno i melankolično. Interijeri su topli, ugodni (Scottiejev stan, Midgein stan s prekrasnim pogledom na grad). Scena u cvjećarnici je skoro pa romantična - lijepa žena okružena nježno ružičastim, žutim, narančastim i crvenim cvijećem, a u trgovinu dopiru sunčne zrake.

San Francisco je prikazan kao ugodan grad, obasjan suncem, a most Golden Gate izvire iz izmaglice, sfumata. U izvornom romanu po kojem je sniman film radnja se odvija u Parizu, no Hitchcock je smatrao da je San Francisco bolji izbor za pozornicu njegova filma. Taj grad pun je uzvisina i nizina, brežuljaka, tako da je gotovo idealan za priču koja se bavi strahom

od visine, na neki način grad oživljuje taj strah, daje mu vidljivo obilježje.⁴² U filmu se prikazuje bogato povijesno naslijeđe grada, gradski lokaliteti služe kao odlična scenografija za film čiji se likovi bore s prošlošću i stalno joj se vraćaju. Grad više nije prijeteće mjesto kao što se smatralo u romantizmu.⁴³

Šuma sekvoja gdje se odvoze protagonisti, iako tamno mjesto, nema u sebi nešto prijeteće, već spokojno i ispunjava strahopoštovanjem prema tisućljetnim stablima. U toj sceni, kad glavni junaci proučavaju godove sekvoje koji označuju dugo vremensko razdoblje, bitke i ostale važne povijesne događaje, dolazi se do zaključka o ponavljanju povijesti, stalnog cikličkog kretanja, sekvoje označavaju nešto vječno, što nikada ne umire, vječno zeleno. Isto tako je u filmu stalno kretanje od Madeline prema Judy, a Scottiejeva ljubav je vječna i postojana bez obzira na smrt.⁴⁴ I ostali krajolici, cesta uz more kojom se voze glavni junaci, stara španjolska misija, su privlačni.

Najzastupljenije boje u filmu su crvena i zelena i imaju simbolično značenje. Crvena boja simbolizira ljubav, toplinu, ali ujedno i uzbunu, opasnost. Zelena s jedne strane označava novi početak, svježinu, a s druge strane je uznemirujuća i neshvatljiva, simbolizira smrt, bolest. Restoran u kojem Scottie prvi put ugleda Madeline, Ernie's ima izrazito crvene zidove koji se ističu, a Madeline nosi zeleno-crnu haljinu. Gilić opisuje tu gotovo poetsku scenu:⁴⁵

„Uistinu, dovoljno se prisjetiti trenutka o kojem nadahnuto govori Peterlić, u kojem se raskošna plavuša Madeline/Judy (Kim Novak) pojavi u zelenoj haljini usred crvenila restorana (i to nakon što je crvena boja postupno uvedena u narativnu strukturu), gleda u pravcu junaka, a on skreće pogled, pa se mjesto gdje su se njihovi pogledi mogli susresti gubi u nepostojećem prostoru između filmskih rezova. to je svakako trenutak u kojem se uvodna trauma i frustracija junaka Scottieja (James Stewart) definitivno sublimiraju u prikazu (odnosno prikazi) žene koja je pretjerano privlačna da bi bila stvarna, pretjerano zavodljiva da ne bi bila pogubna i pretjerano obilježena lajtmotivskim bojama da bi bila obična narativna (epska) figura...”

⁴² Prema: *11 Dizzy facts About Vertigo*; izvor: www.mentalfloss.com/

⁴³ Pomerance, M.: *Alfred Hitchcock's America*, Polity Press, Cambridge, 2013., str. 57.

⁴⁴ Prema: P. Duncan: *Alfred Hitchcock The complete films*, str. 155.

⁴⁵ N. Gilić: *Film kao poezija*, str. 3. Izvor: www.academia.eu.



Slika 10. Kim Novak kao Madeline u restoranu Ernie's; *still*-fotografija, *Vertoglavica*

U filmu je, dakle, u više scena prisutan komplementarni para boja (crveno-zeleno). Isti par boja postaje lajtmotiv cijelog filma. U cvjećarnici su u kadru zelene kutije, a te dvije boje ponavljaju se u Scottiejevom stanu, Madeline nosi njegov crveni kućni ogrtač s crnim točkicama, a on nosi zeleni pulover. Madelinein auto je zelene boje, a Scottiejeva vrata stana crvene boje. Kad Scottie sretne Judy, odjevena je u odjeću zelene boje. Zelena svjetlost hotela Empire obasjava Judy nakon transformaciju u Madeline. Zelena boja Judy/Madeline daje dozu ezoteričnosti i onostranosti i, kao da nije s ovoga svijeta, kao da je nestvarna, nedodirljiva i neuhvatljiva. U tom trenutku, iz sjene, obasjana sablasnom zelenom svjetlošću, izlazi Madeline, ponovno se rađa, materijalizira.

U izmjeni kadrova postoji pravilna izmjena kadrova nje i njega, svojevrsni paralelizam koji sugerira njihovu povezanost. Glavne radnje u filmu su gledanje i koračanje. Radnja i likovi stapaju se s krajolikom, međusobno se nadopunjuju u stvaranju slike lijepoga i sklada. Vizualnom ljepotom filma želi se opisati ljepota ljubavi. Stapaju se duhovno i materijalno, vanjsko i unutarnje, kao da se ljubav materijalizira filmom u nešto vidljivo.⁴⁶ U filmu, kao što je već spomenuto, prisutno je stalno kretanje, kretanje likova, automobila i kamere, a glazba prati to kretanje, tako da postoji zajedničko kretanje, zajednički kinetizam kojim se pojačavaju osjećaji glavnog junaka prema protagonistici.

⁴⁶ Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002., str. 86.

U *Marnie* atmosfera filma je pomalo nelagodna, prisutan je dojam stalne prijetnje. Najčešće vidimo interijere uredskih prostora koji sugeriraju otuđenost. Vizualno se ističe scena kad Marnie u uredskom toaletu čeka da se poslovni prostor isprazni od ljudi. Sjena se dijagonalno spušta i samo joj djelomično vidimo lice.



Slika 11. Marnie u toaletu čeka trenutak u kojemu u uredu nema drugih ljudi; *still-fotografija, Marnie*

Dodatnu nelagodu i napetost gledateljima stvaraju crveni bljeskovi koji se pojavljuju kad Marnie ugleda crvenu boju ili čuje grmljavinu. Crvena boja na simboličkoj razini upozorava da nešto nije u redu, približava se opasnost. Cijeli krupni kadar kadar pocrveni, kao da vizualno napada gledatelje.



Slika 12. Upotreba crvene boje u trenucima kad se Marnie vraća trauma iz djetinjstva; *still-fotografija, Marnie*

Još neki kadrovi koji se ističu u filmu su lijepi krajolici u prizorima kad jaše svog konja Foria. Od boja se ističe još žuta – te boje je torbica koju nosi u uvodnoj sceni kad ju vidimo samo s leđa, tamne kose na kolodvoru.

6.3. Filmska glazba

Glazbu u oba filma skladao je Bernard Herrmann. On je smatrao da nije dovoljno da glazba samo prati radnju, nego da joj daje novo značenje, novu dimenziju, da nagovijesti događaje i omogućava gledatelju da se približi rješavanju Hitchcockove zagonetke:⁴⁷ „Shvaćanje da je glazba pratnja filmskoj slici prema Bernardu Hermannu je zastarjelo. Njegova glazba nosi novi značenjski sloj koji se ne zaustavlja pri ilustracijama i komentarima, nego vodi u asocijacije, skrivene najave, misli glavnih junaka te naposljetku donosi kompletno rješenje Hitchcockove složene filmske zagonetke i prije nego veliki autor dopušta gledateljima da ga sami dokuče.”

U *Marnie* glazba stvara dodatnu napetost, pomalo je uznemirujuća, prati razvoj radnje i pojačava ili smanjuje intenzitet događaja, prati duševna stanja likova. i najavljuje buduće događaje. Upečatljivi su i trenuci tišine kao i prizori crvenih bljeskova koji uznemiruju i vizualno i glazbom.

U *Vrtoglavici* glazba isto ima važnu ulogu, prati scene i montažne rezove. Zaplet se razvija sporo pa je naglasak na psihološkim stanjima koje prati glazba, i napetosti koja se stvara. Postoji zajednički kinetizam, kretanje, kamere, tempa radnje i intenziviranja Scottievih osjećaja. Dramatičniji zvukovi su prisutni u scenama Scottijeve vrtoglavice i u psihodeličnoj, hipnotizirajućoj uvodnoj špici. Glazbena pratnja Madeline ne podliježe tipičnom romantičarskom prikazu glavne junakinje sladunjavom melodijom, već su Madelineine scene u popraćene gudačima koji ju prikazuju kao tužnu, neobičnu i tajanstvenu.

⁴⁷ Prema: <http://www.matica.hr/vijenac/195/rjesenje-hitchcockove-zagonetke-22103/>

7. ZAKLJUČAK

U ovom završnom radu vidljivo je da se filmovi Alfreda Hitchcocka *Vrtoglavica* i *Marnie* mogu iščitavati na više razina. U pozadini radnji, koje se odvijaju na filmskom platnu, mnoštvo je značenja i simbolike koje su diskretno naznačene. Glavni protagonisti žrtve su sudbine, fatalizma, na koju ne mogu utjecati i moraju platiti pogreške koje su učinili, bile one svjesne ili nesvjesne.

Muško-ženski odnosi su izrazito kompleksni. Osim želje za posjedovanjem ženskih likova, fizičkim i emocionalnim, muški likovi im nameću određene obrasce ponašanja i identitete kako bi zadovoljili svoje najdublje žudnje i erotske fantazije te demonstrirali moć koju imaju kao muškarci.

Odijevanje ima vrlo značajan utjecaj na oblikovanje karaktera i identiteta likova, identiteti junakinja su neraskidivo povezani s njihovom odjećom. Scottie fetišistički osjeća seksualnu ugodu gledajući Judy preodjevenu u pokojnu Madeline, nije mu dovoljno njezino tijelo, mora ga odijenuiti na točno određeni način, a Madeline mazohistički pristaje na sve u želji za prihvaćanjem. Marnie odijevanjem dočarava stalnu promjenu identiteta i svoju zatvorenost, distanciranost i rezerviranost spram muškaraca. Ženski likovi moraju zatomiti svoju pravu osobnost kako bi postale objekti vrijedni ljubavi, njima se mora ovladati.

Patrijarhalna matrica je, dakle, neizbježna, a najvidljivija je u načinu na koji su žene gledane, promatrane u filmu. Naime, dominantan je muški pogled koji skopofilično i voajeristički promatra žene kao objekte svoje žudnje, ženski likovi su uvijek ti na koje se gleda, iz perspektive muških likova filma, načina kadriranja kamere kao i sugeriranog načina gledatelja filmske publike. Hitchcock stvara napetost radnje filmova tzv. MacGuffinom,⁴⁸ predmetom ili pojavom koja je latentno prisutna ili stalno izmiče. Taj tzv. MacGuffin pojam, Hitchcock prvi put spominje uz film *39 stepenica* (1935.), iako nije tvorac toga pojma.

⁴⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/MacGuffin>

8. IZVORI

Biočina, I.: *Tiranija mode - ukrašavanje kao potraga za identitetom*, Planetopija, Zagreb, 2016.

Dorfles, G.: *Moda*, Golden marketing, Zagreb, 1997.

Duncan, P.: *Alfred Hitchcock - The Complete Films*, Taschen, Köln, 2011.

Galović, M.: *Moda – zastiranje i otkrivanje*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

Paić, Ž., Purgar, K.: *Teorija i kultura mode. Discipline, pristupi, interpretacije*, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2018.

Peterlić, A.: *Studije o 9 filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002.

Petranović, M.: „Glumčeva druga koža. Kostim(ografija) i glum(ac)“, *Kronika Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, **XII**, (2010), **25**, 54-67.

Pomerance, M.: *Alfred Hitchcock's America*, Polity Press, Cambridge, 2013.

Potnar, J.: „Skopofilija“, *Drugost*, časopis za kulturalne studije, **3** (2011), 92-97.

Vrbančić, M., Božić-Vrbančić, S.: *Hitchcockijanski pogled*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2017.

Internetski izvori:

Aquino, T.: 11 Dizzy Facts About 'Vertigo', <http://mentalfloss.com/article/69070/11-dizzying-facts-about-vertigo> [pristup: 10.5.2018.]

Baker, D.: Alfred Hitch blog, <https://alfredhitchblog.wordpress.com/tag/diane-baker/>, [pristup: 21.7. 2018.]

Balint, K.: Are Women Really Focalized?, PsyArt, http://psyartjournal.com/article/show/blint-are_women_really_focalized, [pristup: 30.7.2018.]

Brody, R.: The New Yorker, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/marnie-is-the-cure-for-hitchcock-mania>, [pristup: 21.7.2018.]

Cleaver, E.: "My Favourite Hitchcock – Marnie", The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/aug/13/my-favourite-hitchcock-marnie>, [pristup: 12.7.2018.]

Costume & Identity in Hitchcock's Vertigo, <https://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>, [pristup: 2.8.2018.]

Croce, F.: Marnie, Slant Magazine, <https://www.slantmagazine.com/film/review/marnie>, [pristup: 7.6.2018.]

Filmski leksikon: Vrtoglavica, <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2024>, [pristup: 7.7.2018.]

Duncan, P.: Alfred Hitchcock, <https://books.google.hr/books?id=5JaWAgAAQBAJ&pg=PT14&dq=duncan+hitchcock&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwio-bLHi9fcAhVCiqQKHV19BAMQ6AEIJjAA#v=snippet&q=Marnie&f=false>, [pristup 1.7.2018.]

Duncan, P.: Alfred Hitchcock, <https://books.google.hr/books?id=5JaWAgAAQBAJ&pg=PT14&dq=duncan+hitchcock&hl=hr&sa=X&ved=0ahUKEwio-bLHi9fcAhVCiqQKHV19BAMQ6AEIJjAA#v=onepage&q=vertigo&f=false>, 15.6.2018.

Gilić, N.: Film kao poezija, http://www.academia.edu/21075257/Gilic_film_kao_poezija, [pristup: 7.6.2018.]

Herceg, L.: Što je to 'muški pogled?', LIBELA, <https://www.libela.org/prozor-u-svijet/6124-sto-je-to-muski-pogled/>, [pristup: 5.7.2018.]

Kesser Battista, I.: Tjelesna uvjetovanost filma, Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb, 2015., <https://hrcak.srce.hr/file/234190>, pristup: [8.6.2018.]

Marnie: Hitchcock's Controversial Exploration of Sexual Violence and the Complexity of The Human Psyche; <https://cinephiliabeyond.org/marnie-hitchcocks-controversial-exploration-of-sexual-violence-and-the-complexity-of-the-human-psyche/>, [pristup: 20.7.2018.]

Paulus, I.: Rješenje Hitchcockove zagonetke, Vijenac 195, <http://www.matica.hr/vijenac/195/rjesenje-hitchcockove-zagonetke-22103/>, [pristup: 3.8.2018.]

Resanović, M.: Feministička teorija filma, P.U.L.S.E Magazin za umetnost i kulturu, <https://pulse.rs/feministicka-teorija-filma/>, [pristup: 1.7.2018.]

Supreme Being: Marnie, In Which Hitchcock Rapes His Audience, Stand By For Mind Control, <http://www.standbyformindcontrol.com/2016/01/marnie-in-which-hitchcock-rapes-his-audience/>, [pristup: 11.6.2018.]

Vrbančić, M.: Od vica do zavjere, Zarez, <http://www.zarez.hr/clanci/od-vica-do-zavjere>, [pristup: 20.6.2018.]

<https://en.wikipedia.org/wiki/MacGuffin>

Slikovni prilozi, izvori:

Slika 1. <https://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>

Slika 2. <https://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>

Slika 3. <https://clothesonfilm.com/costume-identity-in-hitchcocks-vertigo/25039/>

Slika 4. <https://pleasurephoto.wordpress.com/category/tippi-hedren/page/2/>

Slika 5. <http://ricksrealreel.blogspot.com/2017/02/hitchcocks-marnie-misunderstood.html>

Slika 6. <https://pin.it/eux3vbbaaq22ue>

Slika 7. <https://alfredhitchblog.wordpress.com/tag/marnie/>

Slika 8. <http://basementrejects.com/wp-content/uploads/2014/09/vertigo-movie-jimmy-stewart-scottie-head-dream-sequence.jpg>

Slika 9. <http://ricksrealreel.blogspot.com/2017/02/hitchcocks-marnie-misunderstood.html>

Slika 10. <http://reelsf.com/reelsf/vertigo-ernies-restaurant>

Slika 11. <http://ricksrealreel.blogspot.com/2017/02/hitchcocks-marnie-misunderstood.html>

Slika 12. <https://alfredhitchblog.wordpress.com/tag/marnie/>