

Keli Oliver

## ALFRED HIČKOK: PERNATA IGRA I ODOMAĆIVANJE HORORA

Film *Psiho* Alfreda Hičkoka, verovatno najšokantnije i najinovativnije holivudsko ostvarenje iz 1960, uveo je američki film u novo razdoblje.<sup>1</sup> Zbog prve scene bogate nagovestajima zabranjenog seksa u jeftinom hotelu, prvog prikaza toalet šolje u američkoj kinematografiji, veoma privlačnog Antonija Perkinsa u ulozi voajera i zapanjujuće scene pod tušem u kojoj je junakinja (Dženet Li u ulozi Marion Krejn) okrutno ubijena negde na polovini filma, *Psiho* sve vreme flertuje s cenzurom. Cenzori su, pak, najviše zamerili upotrebi reči *transvestit* kojom se upućuje na Normana u pretposlednjoj sceni.<sup>2</sup> Zbog leša Normanove majke koju je preparirao poput ptica, *Psiho* se takođe poigrava granicom između trilera i horora.

Hororom kao žanrom, pre *Psiha* su dominirali britanska producentka kuća „Hamer studios“, holivudski producent i režiser Rodžer Korman i njihovi recepti za komercijalni uspeh – filmovi B kategorije sa ljudima-životinjama, seksepilnim ženama, natprirodnim stvorenjima i ludim naučnicima. Hičkoka su ta unosna niskobudžetna ostvarenja podstakla da pokaže šta „majstor“ može da uradi s takvim ograničenjima.<sup>3</sup> Filmovima *Psiho* i potom *Ptica* (1963) Hičkok ne samo da je preobrazio žanr horora nego ga je učinio dostojnim poštovanja, prenevši stravu iz domena fantastike u svakodnevnicu. Ukazujući na to da se strava krije u ovozemaljskom, a ne natprirodnom, da pohodi ruralne pejzaže i živopisne domove, a ne groblja i laboratorije, Hičkokova mešavina neizvesnosti i užasa pogodila je pravo u srž. Sa *Psihom* i *Pticama* počelo je ranih šezdesetih ono što se kasnije pretvorilo u formule savremenih horor filmova.

Džonatan Lejk Krejn u knjizi *Užas i svakodnevni život: izvanredni trenuci u istoriji horor filma* na sledeći način objašnjava tri ključna elementa savremenog horora, za koje tvrdi da potiču iz filmova *Noć živih mrtvaca* (1968) i *Noć veštica* (1978): „Propašće svi zajednički napori; znanje i iskustvo su bezvredni kada se čovek suoči sa stravom; a otklanjanje pretnje (ukoliko dođe do njega) ne jamči sigurnu budućnost“.<sup>4</sup> Zapravo, najpopularniji horori jesu oni u kojima čudovište nije ubijeno nego se u nastavcima iznova vraća. Krejn takođe tvrdi da je u tim filmovima zastrašujuća njihova veza sa svakodnevnim životom, što ih izdvaja od ranijih horora koji se više ne čine ni malo strašnim. S obzirom na Krejnov opis

<sup>1</sup> Zahvaljujem se Beniju Trigu i Lizi Volš na dragocenim razgovorima o ovom filmu.

<sup>2</sup> Ovo navodim prema scenaristi, Džozefu Stefanu. Vidi dokumentarni film *The Making of "Psycho"*, režija: Laurent Bouzereau, Universal, 1997.

<sup>3</sup> Isto, Stefano kaže da Hičkok koristi svoju televizijsku ekipu i insistira na malom budžetu u produkciji, da bi pokazao šta „majstor“ može da uradi, nakon što su drugi imali uspeha na blagajnama sa takvim motivima.

<sup>4</sup> Jonathan Lake Crane, *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*, London, 1994, str. 10.

savremenog žanra horora, čini se da je Hičkokov prelazak na takve filmove ranih šezdesetih od presudnog značaja.

Ni u *Psihu* ni u *Pticama* „čudovište“ nije ubijeno. *Ptice*, zapravo, završavaju scenom u kojoj na hiljade ptica prekrivaju pejzaž, uz nagoveštaj da će možda krenuti ka urbanijim područjima, a *Psiho* je iznedrio nekoliko nastavaka u kojima „majka“ ponovo terorise. Iako užas u *Pticama* služi kao vid „porodične terapije“, jer zbližava Miča i Melani i njoj nudi majku koju nikada nije imala, cena te terapije je neprestana opasnost od ptica, kao i Melanina katatonija. Taj tip melanholičnog „kraja“ u kojem se pretnja od „čudovišta“ ne otklanja i dalje je popularan u filmovima poput *Osmog putnika* (1979, 1992), *Osmih putnika* (1986) i *Rata svetova* (2005). Film, pri tom, ni u jednom trenutku ne otkriva zašto ptice napadaju. *Psiho*, s druge strane, završava psihijatrovim objašnjenjem Normanove psihoze, ali to je najslabija scena u filmu – i sam Hičkok je za nju rekao scenaristi da je idealna „za kupljenje prnja“, misleći da će gledaoci zbog nje pokupiti prnje i napustiti biskopsku salu.<sup>5</sup> Na kraju je „majčina“ reč poslednja. Norman je u zatvorskoj ćeliji i čuje se majčin glas kako kaže da ona ni muvu ne bi povredila dok senka njene lobanje prelazi preko Normanovog lica. Poslednja scena, u kojoj Marionin auto izvlače iz močvare, nagoveštava da je u pitanju tek početak procesa prekopavanja močvare u potrazi za ostalim žrtvama. *Psiho* i *Ptice* predstavljaju preteče u pogledu nedostatka razrešenja u savremenom žanru horora i neuspaha znanja i delovanja u sprečavanju strave. Najšokantnije od svega, međutim, jeste što ti filmovi užas smeštaju u svakodnevicu.

Hičkok premešta animalno, čija je natprirodna pretnja dominirala ranijim hororima, u domen prirodnog i svakodnevnog, i zamenjuje nekadašnje doslovne preobražaje ljudi i čudovišne životinje alegorijskim i metaforičkim vezama između ljudi i životinja.<sup>6</sup> Ptice su od ključnog značaja u *Psihu* i *Pticama*, a povezane su sa ženama i smrtonosnim pogledom kamere. Okosnica filma *Marni* (1964) jeste veza između žene i životinje koja izluđuje Marka Ratlanda (Šon Koneri). Umesto da nam ponudi lude naučnike i zastranelu nauku, Hičkok nam prikazuje razborite advokate i zoologe koji ispituju i proučavaju prirodu/ženu, pokušavajući da je pripitome. U filmovima iz ranih šezdesetih, Hičkok seksualnu izopačenost i zabranjen seks predstavlja kao ovozemaljske okidače jezivog užasa, šokantnog upravo zato što odomaćuje čudovišno. Ovde ću istraživati vezu između žena i životinja kao zastrašujuću u delima koja Mišel Pizo naziva „trilogijom savremenog očaja“<sup>7</sup>: *Psihu*, *Pticama* i *Marni*.

U svojoj analizi Hičkokovog filma *Mahnitost* (1972), punog jezivih silovanja, scena ubistva i veza između kuvanih delova životinjskih tela i leševa žena, Tanja Modleski tvrdi da slikovito nasilje u tom filmu treba posmatrati „ne samo kao odraz prljavog uma isfrustriranog starca, niti kao novi vid ‘oslobođenja’ od seksualnih normi, već kao kulturalni odgovor na zahtev žena za seksualnom i društvenom slobodom“.<sup>8</sup> Isto može da se kaže i za

<sup>5</sup> Vidi: Bouzereau, *The Making of "Psycho"*.

<sup>6</sup> Pogledati primedbu Toma Koena o Hičkokovoj „zootropologiji“, u: *Hitchcock's Cryptonymies*, vol. 1, *Secret Agents*, Minneapolis, 2005, str. 64.

<sup>7</sup> Michele Pizo, „Mark's Manie“, u: *A Hitchcock Reader*, ur. M. Deutelbaum/L. Poague, Ames, 1986, str. 292.

<sup>8</sup> Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York, 1988, str. 111.

Hičkovu trilogiju iz šezdesetih godina. Pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka pobornici kontrole rađanja išli su na sud da bi je legalizovali, a 1960, iste godine kada je izašao *Psiho*, *Uprava za hranu i lekove* odobrila je pilule za kontracepciju, što je ženama omogućilo veću slobodu u seksualnim odnosima. Prvi izveštaj *Predsedničke komisije o položaju žena* iz 1963, iste godine kada je izašao film *Ptice*, ukazao je na diskriminaciju žena na radnom mestu. Te godine izdata je i knjiga *Ženska mistika* kao komentar Beti Fridan na nezadovoljstvo beloputih domaćica srednje klase svojim životom u kući. Vredi spomenuti da su u tom istorijskom kontekstu žene nazivali *kokama*. Iste godine kada je izašao film *Marni* donet je 7. paragraf *Zakona o građanskim pravima* koji zabranjuje rasnu i polnu diskriminaciju na radnom mestu, a ustanovljena je i *Komisija za jednake mogućnosti zapošljavanja* – konačno, Marion Krejn, Marni Edgar i njena majka Bernis rade.

U *Psihu*, *Pticama* i *Marni* veza između žena i životinja postaje jasna, a majka zauzima naročito važan i opasan položaj. Iako je majka liminalna figura u Hičkovom delu uopšte, a posebno u ostvarenjima poput *Gospođe koja nestaje* (1938), *Rebeke* (1940), *Ozloglašene* (1946), *Nepoznatih iz Nord-ekspresa* (1951), *Vrtoglavice* i *Sever-severozapad* (1959), ona dominira pokretačkom snagom zapleta u filmovima počev od ranih šezdesetih. Možda nije slučajno što Hičkok u isto vreme uvodi životinje, naročito ptice, a trilere pretvara u horore. Najdramatičnije prizivanje veze između majke i užasa jeste *Psiho*, u kome se Norman Bejts oblači kao majka, a njena ličnost ga obuzima kada ubija mlade žene koje ga privlače. Film ukazuje na to da Normanova veza s majkom predstavlja motiv za psihotično i ubilačko nasilje čiji je okidač životinjska požuda, a do njegovog izvršenja dolazi u čuvenom prizoru pod tušem u kupatilu, smeštenom između dve scene koje takođe evociraju animalnost – u jednoj Marion jede, a u drugoj je povučena voda u kupatilu.

Pretnja u vidu životinje i pokušaji da se ona kontroliše očigledniji su u Normanovom hobiju, prepariranju – njegov salon je prepun prepariranih ptica grabljivica i upravo tamo Norman primećuje da Marion „jede kao ptica“ i obaveštava je da „ptice jedu izvanredno mnogo“. Nakon scene pod tušem ponovo se povlači paralela između Marion i ptice, ovoga puta vizuelno, kada slika jedne ptice pada sa zida hotelske sobe dok Norman uzmiče pred mrtvim telom svoje žrtve. Ptica s poda posmatra Normana baš kao što posle ubistva beživotno oko Marion s poda u kupatilu zuri u kameru. U tom kontekstu je bitno istaći da poput ždrala, grabljivice koja se hrani ribom, Marion Krejn završava u močvari.<sup>9</sup> Norman nekoliko puta u filmu i svoju majku poredi s pticom. On kaže Marion da mu je majka bezopasna poput prepariranih ptica, a u poslednjoj sceni majčin glas kroz Normana poručuje to isto. Norman je majku, naravno, preparirao. Poput ptice grabljivice, ona lovi mlade žene koje privlače Normana. Veza između majke i prepariranih životinja na koju se ukazuje u Normanovom salonu upotpunjuje jezivu atmosferu filma i zastrašujućeg otkrića da on čuva majčin prepariran leš u kući.

Analizirajući film *Psiho*, Barbara Krid tvrdi da se „žena kao nešto čudovišno povezuje sa telesnim potrebama, okrutnim očima i kljunom koji kljuca“.<sup>10</sup> Ona pravi spisak mnogobrojnih načina na koji se i Marion i majka dovode u vezu s pticama, uključujući i pticoliki

<sup>9</sup> Engleska reč za ždrala je *crane*, baš kao u *Marion Crane*. (Prim. prev.)

<sup>10</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, 1993, str. 142.

kreštavi zvuk u svakoj sceni gde se „majka“ pojavljuje s nožem, kao nož koji poput kljuna kljuca svoje žrtve. Pre nego što Norman primeti da Marion jede kao ptica, „majčin“ glas pre-koreva Normana jer ne želi da dozvoli ženama da zadovoljavaju svoje „odvratne apetite“ njenom hranom i njenim sinom. Rejmon Belur zapaža vezu između Marion, Normana-majke i ptica, ne samo u dijalogu nego i u slikovitom prikazu. Norman vizuelno zauzima položaj preparirane sove isturenog kljuna i raširenih krila, dok Marion zauzima mesto krilatih anđela na slici iznad njene glave u salonu. U tu sliku „prodire“ „preteća senka vrane (...) poput oštrice noža ili penisa“.<sup>11</sup> Po Beluru, preteća falusna grabljivica u vezi je s Normanom kao majkom, i konačno s majkom, dok je Marion povezana s anđeoskom pticom koja postaje plen falusne majke. Belur gospođu Bejts tumači kao falusnu majku (na to i Hičkok ukazuje u najavi, kada majku određuje kao dominantnu), dok Barbara Krid tvrdi da majka nije toliko falusna koliko kastrirajuća i, zapravo, pravi jasnu razliku između falusne i kastrirajuće majke kako bi ukazala na koren Normanove potrebe za identifikacijom s majkom da bi kastrirao, a ne da bi bio kastriran.

Razmišljajući o filmu *Psiho* u kontekstu kulturnih promena u toku šeste decenije dvadesetog veka, posebno u pogledu pokreta žena i poziva na seksualno oslobađanje, korisno je posmatrati gospođu Bejts – zajedno sa gospođom Brener iz *Ptica* i gospođom Edgar iz *Marni* – kao predstavnicu majčinskog autoriteta u sukobu sa opštevažećim očinskim autoritetom patrijarhalne kulture. U sva tri slučaja majčinski autoritet podriva očinski, dok se istovremeno dogmatično odnosi prema ćerkinjoj seksualnosti. I u *Psihu* i u *Pticama* majčinski autoritet se dovodi u vezu sa osvetoljubivom animalnošću, naročito sa pticama grabljivicama u napadu na ćerke čija je uloga u seksualnim odnosima aktivna, što je u patrijarhalnom sistemu rezervisano samo za muškarce. Majke stoga postaju surogati za kazneni očinski superego. One u oba filma zamenjuju oca nakon njegove smrti budući da sinovi nisu muškarci u dovoljnoj meri da bi zauzeli njegov položaj (to se naročito odnosi na Normana, čije ime znači Niti-čovek).<sup>12</sup> U filmu *Marni* očevo mesto je prazno (njena majka, Bernis Edgar, zatrudnela je kao petnaestogodišnja devojčica u odnosu sa dečakom po imenu Bili u zamenu za njegov džemper), a gospođa Edgar i Marni se suprotstavljaju svakom pokušaju muškaraca da ga zauzmu u tolikoj meri da Marni ne dozvoljava da je muškarci dodiruju (naime, majka ju je vaspitala da bude „pristojna“). Dok majke nameću patrijarhalne zabrane na seksualno oslobađanje žena i njihovu aktivnu ulogu u seksualnim odnosima, istovremeno i same izmeštaju očinski autoritet i usvajaju ga kao sopstveni.

Tanja Modleski tvrdi da „strah od proždrljive i halapljive majke ima središnje mesto u velikom broju Hičkokovih dela“, te u tom pogledu *Psiho* nije samo „paradigma straha koji se krije u mnogim Hičkokovim filmovima“ nego je „savršen primer horor filma“.<sup>13</sup> U svom komentaru filma *Mahnitost* ona koristi teoriju zazornosti Julije Kristeve kako bi sročila vezu između žena i nečistih životinja. Razmatrajući scenu u kojoj se serijski silovatelj i ubica Bob Rask (Beri Foster) vraća lešu jedne od svojih žrtava, ugrušanom u vreću za krompir, Tanja Modleski kaže da se stiče „veoma snažan osećaj kršenja najvećeg tabua, osećaj da ste dove-

<sup>11</sup> Raymond Bellour, *The Analysis of Film*, ur. C. Penley, Bloomington, 2000, str. 246.

<sup>12</sup> Isto, str. 254.

<sup>13</sup> Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, str. 102, 107.

deni u blizak kontakt sa 'najnečistijom' od 'nečistih životinja', lešom žene u stanju raspada".<sup>14</sup> Ona nas podseća na analizu fobija u knjizi *Moći užasa*, u kojoj Julija Kristeva poistovećuje izvor svih fobija, osobito zabrana određenih životinja u ishrani i straha od trovanja leševima nečistih životinja, sa majkom. Muško dete i celokupna patrijarhalna kultura telo majke smatraju zazornim.<sup>15</sup>

U *Moćima užasa* Julija Kristeva iznosi ideju da u okviru patrijarhalne kulture telo i autoritet majke moraju da se ograniče. Ona tvrdi da raznovrsni rituali, a posebno verski, služe toj svrsi. Opasnost od majčinog tela jeste opasnost od zazornosti ili zagađenja i preti samom identitetu deteta, naročito muškog, koje mora da razluči sopstveni identitet od majčinog/ženskog. Julija Kristeva zazorno određuje kao ono što preispituje granice. Stoga se pod zazornim podrazumeva bilo kakva pretnja identitetu. Na nivou individualnog razvoja, identitetu odojčeta preti poistovećivanje sa majkom. Dete mora da „odbaci“ majku i okrene se od nje da bi postalo zasebno biće. Na nivou društvenog razvoja, porodice, grupe i nacije takođe se određuju nasuprot onome što se proglašuje zazornim i odbaci iz grupnog identiteta zbog toga što data grupa pretpostavlja da su ti njeni aspekti prljavi ili nečisti. Na oba nivoa, majčinsko ili žensko telo predstavlja najveću pretnju identitetu utoliko što podseća na majčinstvo. Razlog tome je činjenica da smo svi nekada bili deo tog tela, te se i na individualnom i na društvenom nivou borimo da sebe razdvojimo od njega, posebno zbog toga što se ono majčinsko povezuje sa prirodnim i životinjskim.

Čini se da se analiza Julije Kristeve u izvesnom smislu može primeniti na Normana Bejtsa, koji sebe ne može da razluči od majke i stoga sopstvene seksualne porive i predmete želje smatra zazornim, pa i sam postaje zazoran. Film nagoni gledaoca da se poistoveti sa Normanom, dovodeći gledaočev identitet u pitanje i stavljajući ga istovremeno u položaj zazornog i u poziciju onoga koji majku i Normanove žrtve smatra zazornim. U tom pogledu bitno je istaći da za Juliju Kristevu zazorno nije samo zastrašujuće nego i očaravajuće – privlači nas čak i kada nas odbija. Zbog toga je njena teorija zazornosti omiljena među feminističkim filmskim kritičarima u razmatranjima žanra horora, koji zainteresovane gledaoce istovremeno očarava i plaši.<sup>16</sup>

Teorija Julije Kristeve takođe povezuje materinsko i žensko sa pretnjom od animalnog i animalnosti:

*„Zazorno nas s jedne strane suočava s onim krhkim stanjima u kojima čovek luta teritorijama animalnoga. Tako su pomoću zazornosti primitivna društva označila određenu zonu svoje kulture da bi je otrgla od pretećeg sveta animalnog ili animalnosti, zamišljenih kao zastupnika ubistva i polnosti. Zazorno nas s druge strane suočava, a ovaj put u našoj ličnoj arheologiji, s našim najstarijim pokušajima da se oslobodimo maternjeg entiteta.“<sup>17</sup>*

<sup>14</sup> Isto, str. 108-109, pogledati takođe i Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, prev. L. Roudiez, New York, 1980, str. 3.

<sup>15</sup> Modleski, isto, takođe i Julia Kristeva, *Powers of Horror*.

<sup>16</sup> Videti: Modleski, isto, Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York, 1990; i Creed, *The Monstrous Feminine*.

<sup>17</sup> Kristeva, *Powers of Horror*, isto, str. 12-13.

U okviru te analize, animalno i majčinsko predstavljaju prvobitne pretnje našim identitetima kao ljudi i pojedinaca, a u svom odnosu su povezani sa pretnjom od strane prirode, seksa, rođenja i smrti, što ih čini zazornim. Telo majke, međutim, zazornim čini isto ono što joj daje autoritet proistekao iz njene veze s prirodom, a posebno iz moći rađanja i činjenice da detetu život zavisi od njenog tela. Žene u Hičkokovim filmovima, naročito onim iz ranih šezdesetih, jesu majke i ćerke, predstavnice moći i pretnje majčinskog autoriteta, kao i moći i pretnje ženske seksualnosti koju taj autoritet ne ograničava. Te žene su prikazane kao dvojako zazorne, kao nešto zastrašujuće, a ipak očaravajuće, naročito zbog njihove veze sa animalnim i animalnošću. Borba između ta dva vida majčinskog/ženskog – zastrašujućeg i očaravajućeg – predstavljena je u tim filmovima kroz tenziju između majki i ćerki.

Važno je istaći da su „ćerke“ u tim filmovima dovedene u vezu s majkom u isto vreme kada ih ona kažnjava. Sva njihova imena počinju na slovo M, kao i reč „majka“: Marion, Melani i Marni, a sva imena Marni zapravo su verzije imena Marija, kao u Devica Marija: Margaret, Meri, Marion (odjek filma *Psiho*).<sup>18</sup> Prateći putanju odnosa između majki i ćerki od *Psiha* do *Marni*, prvo vidimo Marion Krejn koja spominje majku u prvoj sceni kada u hotelskoj sobi u Finiksu kaže ljubavniku da bi želela da se sastaje sa njim „dostojanstveno“, uz „sliku [njene] majke na kaminu“. Ubrzo nakon toga, Marion je surovo ubijena, čini se zbog njene seksualne slobode i slobode kretanja koja joj omogućava da se sama prijavi u hotelsku sobu na putu da ljubavniku da novac koji je ukrala. Marionina majka predstavlja dostojanstvo, dok Marion ugrožava dostojanstvo kako bi se u vreme ručka tajno sastajala sa ljubavnikom u jeftinim hotelima, krade novac da bi bila s njim i pod lažnim imenom se prijavljuje u drugi jeftin motel pokraj puta. I Normanova majka predstavlja jednu vrstu majčinskog superega, koji ovoga puta vlada sinom (bar u okvirima njegove uobrazilje, budući da nju poznajemo samo kroz njega). Saznajemo i da je Norman ubio svoju majku i njenog ljubavnika, prema rečima psihijatra, iz ljubomore prema ljubavniku. Norman je usvojio majčinske zabrane do te mere da je njegova ličnost podeljena između poslušnog sina i preteće i osvetoljubive majke. Sama majka je ubijena zbog sopstvene zabranjene želje, zato što je našla ljubavnika nakon smrti Normanovog oca. Otelovljenje majčinskog autoriteta u filmu jeste ličnost isfeminiziranog sina „transvestita“.

Kada u filmu *Ptice* Mič Brener (Rod Tejlor) kaže Melani Danijels (Tipi Hedren) da joj je potrebna „majčinska nega“, ona odgovara da je njena majka pobešla s „hotelskim radnikom“, još dok je ona bila mala. Možda je „hotelski radnik“ aluzija na Normana Bejtsa, koji u okviru zapleta filma *Psiho* predstavlja naizgled potencijalnog ljubavnika za seksualno dostupnu Marion.<sup>19</sup> Za razliku od *Psiha*, u *Pticama* postoji lik majke, Mičove majke, Lidije Brener (Džesika Tendi). Nekadašnja Mičova devojka, Eni (Suzen Plešet), upozorava Melani da Mičova majka kontroliše njegove veze sa ženama i kaže da je ona prekinula svoju vezu s njim. Kako Žaklin Rouz ističe, Mič je advokat i predstavnik očinskog zakona, koji ne vlada

<sup>18</sup> U knjizi *Hitchcock's Cryptonymies* Tom Koen iznosi zapažanje o onome što zove *marinflected* imenima u Hičkokovim filmovima: „mer“, „mère“, i „merde“, „more“, „majka“ i „sranje“.

<sup>19</sup> U Buzroovom dokumentarcu o snimanju *Psiha*, Dženet Lejg je rekla da je ono što je nju privuklo filmu, najpre bio utisak da se radi o filmu o ženi koja bira između dva muškarca, Sema i Normana; te da se zaplet vrti oko toga koga će izabrati.

u kući njegove majke gde je njen autoritet u sukobu sa tim zakonom.<sup>20</sup> Melani je prikazana kao neko ko ne poštuje ni očinski zakon (Mič se s njom prvi put sreće na sudu jer su njene neslane šale dovele do uništenja svojine), ni majčinski autoritet (predstavljena je kao majčina suparnica u nadmetanju za Mičovu pažnju). Dok se nalaze u San Francisku, domenu očinskog zakona, sve ptice su u kavezima, pa stoga i bezopasne. U Bodega Beju, domenu majčinskog autoriteta, međutim, ptice su divlje i neprijateljski raspoložene. Čini se da deluju kao surogati majke koji kažnjavaju Melani (i ljude oko nje) zbog otvorenog nabacivanja Miču. Na kraju krajeva, Melani je ta koja progoni Miča do te mere da sazna gde mu živi majka i iznenadno ih poseti. Ptice napadaju kad god se Melani nađe u blizini, a što je njena želja za Mičom očiglednija, napadi su jači.

Na početku filma Melani je sigurna u svoju moć delovanja. U prvoj sceni se pretvara da je prodavačica u radnji za kućne ljubimce kako bi prevarila Miča. Uskoro saznajemo da je Melani razmažena bogatašica naviknuta da sve bude po njenom i čujemo da joj se ime povlači po štampi zbog ekscentričnog ponašanja, poput lomljenja nekog prozora od debelog stakla i skakanja u jednu fontanu u Rimu bez odeće. U prvoj sceni Mič (predstavnik očinskog zakona) ipak je postavlja na mesto. Uhvativši pticu koju je Melani slučajno oslobodila, on kaže: „Nazad u pozlaćeni kavez, Melani Danijels“, pokazujući time da je on istinski agens, te da drži pod kontrolom ne samo tu situaciju, nego i Melani, koju poredi sa uhvaćenom i zatvorenom životinjom. Melani je kasnije u filmu prikazana u telefonskoj govornici dok je napadaju ptice. U jednom intervjuu Hičkok tu scenu opisuje kao naglašavanje paralele između Melani i ptice u kavezu, samo što ovoga puta njen kavez nije pozlaćen nego opasan.<sup>21</sup> Melani se takođe poredi sa pticama koje tokom celog filma razbijaju prozore i staklo govornice. I ona je razbila prozor od debelog stakla, zbog čega je išla na sud.

Najupečatljivija scena filma odigrava se u isto vreme kada se čini da Melani i Mič zadovoljavaju svoju želju – Melani u spavaćici češlja kosu i stavlja ruž, dok je Lidija na putu do komšije da porazgovara o tome zašto pilići neće da jedu. Po povratku, pošto je videla komšiju iskopanih očiju, Lidija zatiče Miča i Melani (još uvek u spavaćici ispod kaputa i puštene kose) u romantičnoj pozi. Kada joj priđu da vide šta nije u redu, ona ih oboje snažno odgurne i utrči u kuću. Bila je dovoljno pribrana da napusti mesto jezivog napada ptica i doveze kamionet kući, ali postaje nasilna kada ugleda Miča i Melani nakon što su možda zadovoljili svoje želje. Lidiju zatim vidimo u krevetu kako govori Melani, koja joj je donela čaj, da ne može da podnese samoću i da bi volela da je snažnija – tu rečenicu ponavlja nekoliko puta. Iako je upravo bila svedok užasa na farmi pilića, njen jedini strah je da će je Mič napustiti te da će ga izgubiti zbog Melani, a nije sigurna ni da li joj se ona dopada. Majke-surogati, ptice ili majka priroda, na kraju dovode Melani do ludila i katatonije nakon surovog napada na tavanu. Tek kada je Melani u potpunosti oduzeta moć delovanja, Lidija može da je prihvati. Na kraju filma seksualno aktivna „razmažena bogatašica“ istovremeno je kažnjena za moć seksualnog delovanja i dovedena u pasivno stanje.

Kada se uzme u obzir da je film izašao tokom hladnog rata i svega godinu dana nakon kubanske raketne krize, kada je opasnost od nuklearnog razaranja lebdela nad kolektiv-

<sup>20</sup> Jacqueline Rose, „Paranoia and the Film System“, *Screen 17*, № 4, 1976-1977, str. 97.

<sup>21</sup> Sidney Gotlieb, ur. *Alfred Hitchcock: Interviews*, University Press of Mississippi, 2003, str. 50.

nom maštom poput pretećeg oblaka, uz sve veću zabrinutost zbog toga što kapitalizam nasumično uništava životnu sredinu, ptice otelovljuju i osvetu majke prirode.<sup>22</sup> Kako ornitolog gospođa Bandi (Etel Grifis) kaže ljudima okupljenim u restoranu, ptice po prirodi nisu nasilna stvorenja; čovek jeste. Po njenim rečima, ptice nemaju razloga da otpočnu rat s čovekom. Kada ona to izgovori, konobarica uzvikne: „Dva pržena pileta!“, dečak za obližnjim stolom jede piletinu i pita majku: „Mama, hoće li nas ptice pojesti?“, a neki čovek za šankom bučno raspreda o pticama kao neurednim životinjama koje treba zbrisati s lica zemlje. Gospođa Bandi ukazuje na to da su ptice po prirodi pasivna i miroljubiva stvorenja, dok čovečanstvo zaslužuje njihove napade kao nadoknadu za sve što su ljudi učinili prirodi. Ako su ptice postale nasilne, čovečanstvo je odgovorno za to. Ako ljudi jedu ptice, zašto ptice ne bi jele ljude? Hičkok je u jednom intervjuu šaljivo izrazio saosećajnost prema pticama, a nasuprot ljudima:

*„Mogu da posmatram leš isečen na komade, a da ne trepnem, ali ne mogu da podnesem prizor mrtve ptice. Previše je tužan. Čak ne mogu da podnesem kad se muče ptice, ili kad se umore. Na snimanju filma, u kome sam koristio hiljadu petsto dresiranih vrana, stalno je bio prisutan predstavnik Kraljevskog društva za prevenciju surovosti prema životinjama i kad god bi on rekao: 'Dosta je, gospodine Hičkok, mislim da ptice postaju umorne', ja bih iz istih stopa prekinuo snimanje. Osećam najveće poštovanje prema pticama i, da zanemarimo film, mislim da je sasvim u redu da se na takav način svete ljudima. Čovek stotinama vekova progoni ptice, ubija ih, stavlja u lonac, u retnu, na ražanj, koristi za pera za pisanje i perje za šešire i pretvara ih u preparirane ukrase od kojih se ledi krv u žilama (...) Takva zlodela zaslužuju kaznu za primer.“<sup>23</sup>*

Hičkok nam gotovo u svakoj sceni nudi isečene i pojedene ptice, ptice na šesirima i ostale životinje (na prelepim kostimima Edit Hed) i ptice pretvorene u zastrašujuće preparirane ukrase u *Psihu*. Treba li da nas iznenadi činjenica da je Hičkokov otac bio prodavac živine u Londonu? Kada su ga upitali zašto u filmu *Ptice* nije koristio divlje umesto dresiranih letaća, odgovorio je: „Nemam poverenja u njih.“<sup>24</sup> Iako kaže da je „krv vesela, crvena“, tvrdi da se plaši jaja, jer iz žumanaca curi „odvratna žuta tečnost“.<sup>25</sup> Ako „čovekova zlodela zaslužuju kaznu za primer“, Hičkokovi filmovi je sprovode u delo. Češće, međutim, kažnjavaju ženu, žrtvu čoveka, zbog njene veze sa zazornom opasnošću od osвете majke prirode. U njegovim filmovima leže razbacani leševi žena, povezani s animalnošću, hranom i smrću. Baš kao što se hrana služi gotovo u svakom filmu, žene se služe kao jela (u filmu *Marni* Markova svastika Lil pita: „Ko je riba?“<sup>26</sup> upućujući na naslovnu junakinju) – Dženet

<sup>22</sup> Tom Koen je govorio o Hičkokovim slikama različitih vrsta bombi, posebno o vremenskim bombama, a njih je doveo u vezu sa samim Hičkokovim stilom. Uporedi: Tom Cohen, *Hitchcock's Cryptonymies, Vol 1 i Vol 2*.

<sup>23</sup> Gottlieb, *Alfred Hitchcock: Interviews*, isto, str. 57.

<sup>24</sup> Isto, str. 102.

<sup>25</sup> Isto, str. 61.

<sup>26</sup> Njeno pitanje glasi: *Who's the dish?* Reč *dish* je dvosmislena budući da se u slengu njome upućuje na privlačnu ženu ili muškarca, a upotrebljava se i u značenju *jelo*. (*Prim. prev.*)



Li je prekrivena „krvlju“ od čokolade u crno-beloj sceni ubistva pod tušem, zvuk noža koji joj se zariva u nago telo jeste zvuk noža koji se zariva u dinju, dok po rečima Tanje Modleski, groteskne veze između žena i hrane u *Mahnitosti* predstavljaju osnovu za takozvani crni humor u filmu.<sup>27</sup> Da budemo precizniji, u tom filmu ženski leševi poredе se sa delovima tela životinja kojima inspektorova žena hrani muža – sa ribljim glavama i svinjskim papcima. Kroz vizuelna i pripovedna končeta u Hičkokovim filmovima iz šezdesetih i ranih sedamdesetih, ženska tela, a naročito mrtva ženska tela, poredе se sa mrtvim životinjama ili delovima njihovih tela – Marion Krejn sa prepariranim i naslikanim pticama u *Psihu*, Melani Danijels sa zlim i mrtvim pticama u filmu *Ptice* (da ne spominjemo njenu bundu koja privlači pažnju svakog muškarca na kog naiđe), a Marni sa divljom životinjom koju Mark Ratland lovi, hvata i pripitomljava. I Raskove žrtve u *Mahnitosti* su kao životinje, od kojih jedna završava u vreći za krompir, a njihova tela su zamenjliiva sa kuvanim telima mrtvih životinja, što ukazuje na ljudožderski humor.

U filmu *Ptice* majka koja u restoranu jede piletinu sa svojom decom krivi Melani za napade. Pošto ptice napadnu benzinsku pumpu preko puta, žene zbijene u hodniku zure u Melani, a dotična majka pohisteriše, optužuje Melani da je ona prouzrokovala napade i naziva je „zlom“. Žena vrišti na nju rečima: „Ko si ti? Šta si ti?“, a Melani uzvraća šamarom. Majčino drugo pitanje ukazuje na to da Melani nije ljudsko biće nego nekakvo čudovište ili životinja koja podstiče ptice na napad. U čitavom filmu veza između Melani i ptica, kao i predavanje gospođe Bandi o neprirodnosti nasilja kod ptica, nagoveštavaju neprirodnost Melaninog nasilnog ponašanja prema Miču. Ona nije pasivna kao što bi dobra „koka“ trebalo da bude. Izašla je iz svog pozlaćenog kaveza, odletela u Bodega Bej i, donoseći gnev majke prirode lično, nanosi štetu čak i nevinoj deci.

Majke i ćerke u Hičkokovom delu možda su najmučnije predstavljene u filmu *Marni*, u kojem se ćerka neprestano poredi sa divljom životinjom koju muški protagonista proučava, lovi, hvata u zamku, siluje i „pripitomljava“, dok je majka nekadašnja obogaljena prostitutka, mrzi muškarce i sklanja ćerku iz zajedničkog kreveta kad god neki od njenih mornara pokuca na vrata. Ćerku, Margaret Edgar ili „Marni“, traumatizuje potisnuto sećanje iz detinjstva na jednog od majčinih klijenata koji ju je poljubio, a ona ga je ubila. Ta epizoda sa klijentom – „moja nezgoda“, kako je gospođa Edgar naziva – ostavlja gospođu Edgar hromom, sa bolom u nozi, a Marni u psihološkim ožiljcima i bolnom odnosu s majkom. Marni priželjkuje majčinu ljubav, ali je nikada ne dobija. Iako u poslednjoj ispovesti gospođe Edgar saznajemo da je volela Marni više nego išta i borila se da je zadrži, „nezgoda“ je očigledno zatrovala njenu ljubav prema ćerki, a Marni zbog tog događaja ne može da podnese dodir muškarca, što se u patrijarhalnom shvatanju smatra frigidnošću. Ono što film i njegov muški protagonista, Mark Ratland, određuju kao odstupanje od normalne seksualnosti, povezuje se sa Marninim odnosom s majkom.

Mark je sin bogataša i honorarni zoolog kojeg, kako ističe En Kaplan, Marni privlači zbog toga što „predstavlja divlju životinju u džungli od koje uvek pretil opasnost da će nadvladati društvo“.<sup>28</sup> Nekoliko kritičara navodi da Mark lovi Marni i hvata je u zamku poput divlje

<sup>27</sup> Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, str. 101-114.

<sup>28</sup> Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, New York, 1992, str. 121.

životinje.<sup>29</sup> To tumačenje je očigledno u dijalogu, posebno u sceni kada Mark pronalazi Marni pošto je opljačkala sef i ucenjuje je da se uda za njega. Marni mu kaže da je ona „tek nekakva životinja“ koju je uhvatio, a on odgovara da je ovoga puta ulovio „divlju“. Poput Sofije, divlje mačke jaguarundi čiju sliku drži na zidu kancelarije i koju je, kako tvrdi, „izdresirao da mu veruje“, Mark do kraja filma pokušava da „izdresira“ Marni. Film je ispunjen aluzijama na životinje, životinjsku požudu i instinkte. Po rečima Meri Lukreše Nep, na početku filma se aludira na Marni u pesmi o dami s tašnom od aligatorske kože koju devojčice pevaju dok preskaču vijaču, a njena žuta tašna se ističe u prvoj sceni. Naime, nakon svoje prve pljačke, Marni posećuje majčin stan u Baltimoru, dok ispred zgrade devojčice preskaču vijaču. One pevaju istu pesmu na kraju filma kada Mark i Marni napuštaju majčin stan posle obelodanjivanja istine da je Marni ubila mornara. Robin Vud tvrdi da preteća brodurina na naslikanoj pozadini na kraju majčine ulice ukazuje na zamku, zamku lažnog sećanja i nesposobnosti prihvatanja stvarnosti iz koje će istina osloboditi Marni.<sup>30</sup>

Veza između Marni i uhvaćenih životinja odlazi, međutim, dalje od vizuelne veze s tašnom od aligatorske kože ili klaustrofobične lažne scenografije. Marni se najbolje slaže s konjem Forijom koga pred kraj filma ubije. Jedino biće pored kog se oseća slobodnom jeste Forijo i čitava njena ličnost se promeni dok ga jaše. Kada je prvi put vidimo kako to radi, čini se kao da jaše konja ulicom ispred majčinog stana. Tačka gledišta je njena (ili Forijova) dok jašemo između drveća, a zatim ulicom do lažnog broda, pravo u zamku njenog detinjstva. Ta „zamka“ je navodni uzrok njene „bolesti“, nagoveštene u dečijoj pesmi:

Majko, majko, bolesna sam ja.  
Zovi iza brda doktora.  
Zovi doktora, il' sestru medicinsku.  
Damu što nosi tašnu aligatorsku.  
„Zauške“, reče doktor. „Boginje“ reče sestra medicinska.  
„Ništa nije“, reče dama čija je tašna aligatorska.

Kad god je upitaju šta nije u redu, Marni odgovora „ništa“. Uporno tvrdi da je sve u redu i, poput dame s tašnom od aligatorske kože, kaže: „Ništa“.

Kada stigne do majčinog stana, boli je prizor komšijske devojčice kako se „gnezdi“ obasuta pažnjom gospođe Edgar. Marni poklanja majci krzneni šal (još jedna mrtva životinja) i tada prvi put shvatamo da joj zbog crvene boje, boje krvi, krv udara u glavu. Ubrzo nakon toga vidimo Marni („prerušenu“ u pitomu sekretaricu) u Ratlandovoj kancelariji, dok Mark insistira da je upravnik zaposli. U prvoj sceni između Marka i Marni saznajemo da on proučava ponašanje grabljivica, posebno ženki. Kaže Marni da se bavi instinktivnim ponašanjem životinja, a ona ga pita da li proučava ljudska bića i „dame životinjskog carstva“. Njegov odgovor glasi da se bavi prestupnicima sveta životinja među kojima „dame“

<sup>29</sup> Pogledati: Piso, „Mark's Manie“, isto; Robert Kapsis, „The Historical reception of Hitchcock's Manie“, *Journal of Film and Video* 40 № 3, 1988, str. 46-63; Kaplan, *Motherhood and Representation*; Marry Lucretia Knapp, „The Queer Voice in Marnie“, u: *Cinema Journal* 32, 1993, str. 6-23.

<sup>30</sup> Robin Wood, *Hitchcock's Films*, New York, 1977, str. 135.

mahom imaju ulogu grabljivica. Gledaoci su sve vreme svesni (a Mark sumnja) da je i sama Marni „dama-prestupnica“ u lovu na naivne poslodavce.

Kada Mark otkrije da Marni zanimaju konji, poziva je na konjske trke (gde joj ponovo udari krv u glavu zbog džempera džokeja na konju po imenu „Telepatija“). Marni otkriva Marku da ne veruje „*ni u šta* (...) možda u konje, ali ne i u ljude“. Kada Telepatija pobedi u trci, a Marni je rekla Marku da se ne kladi na njega jer je „razrok“, Mark joj odvratila da nije trebalo da se ponaša kao uplašena „ptica“ zato što je razroki konj koga je odbacila pobedio. Vodeći je da upozna njegovog oca, Mark uverava Marni (koja nije očekivala da će ići u tu posetu) da se njegov otac „vodi mirisom – ako i malo mirišeš na konja, prihvaćite te“. Kada je predstavi ocu – koji uzvikne: „Devojka!“ – Mark odgovara: „Nije devojka, zapravo, nego obožavateljka konja.“ Marni u sledećoj sceni pljačka sef u Ratlandovoj kancelariji, a potom je Mark pronalazi. Kao što sam spomenula, u tom trenutku se razgovor između Marka i Marni vrti oko metafore u kojoj je Marni predstavljena kao zarobljena životinja. Na njenu optužbu da ju je zarobio, Mark odgovara da ne može tek tako da je „oslobodi“. Kada zamišlja očevu reakciju na njihov iznenadni brak, Mark kaže: „Tata se divi zdravoj životinjskoj požudi“. Kada se dotaknu imena koje će pisati na dozvoli za brak (Marni je koristila lažno ime Meri Tejlor), Mark odgovara da nije važno ni ako piše „Mini K. Maus“, i dalje je zakonito. Kaže i da lako može da objasni zašto je zove Marni, a ne Meri. Reći će da joj tako tepa kao „kućnom ljubimcu“. Na medenom mesecu Marni u jednom trenutku zavrišti na Marka da bi skinuo ruke s nje i uzvikne da ne može „da podnese da se njome rukuje“ kao da je nekakva životinja. Štaviše, ona tvrdi da je brak ponižavajuć, „životinjski“. Kada Mark izjavi da je bolesna zato što mu ne dozvoljava da je dodirne, ona mu kaže: „Muškarcu, kažeš hvala lepo nekom od njih i već si zrela za ludaru“, čime se opet aludira na životinju.<sup>31</sup>

U jednom razgovoru na medenom mesecu, Mark joj objašnjava kako izvesni insekti boje koralna izbegavaju ptice tako što se okupljaju u formaciji nalik cvetu. Marni se poredi s tim insektima utoliko što je prestupnica koju nisu otkrili, jer deluje kao prelepa, blaga udovica. Kasnije iste te večeri Mark ostavlja po strani knjigu *Obalske životinje*, kako bi silovanjem Marni zadovoljio nezaustavljivu životinjsku požudu. Sledećeg jutra, međutim, pronalazi je kako pluta u bazenu licem nadole. Kada je upita zašto prosto nije skočila u more (nalaze se na brodu), ona odgovara da je želela da se ubije, a „ne da nahrani proklete ribe“. Po povratku kući, ona u tajnosti zove majku i objašnjava da je bila odsutna zbog gripe, te je nije mogla zvati ili posetiti, govoreći: „Još sam malo promukla“, čime ponovo aludira na konja, budući da su u engleskom reči *konj* i *promukao* homofoni. Mark menja knjige iz biologije mora za *Seksualne nastranosti prestupnica* i počinje toliko da ispituje Marni o detinjstvu da mu ona kaže: „Ti Frojd, a ja Džejn“, ponovo ističući vezu između sebe i primitivnog, koju Mark i film uspostavljaju.

Poput tolikih istražitelja iz Hičkokovih ranijih filmova, Mark je u potrazi za razrešenjem misterije Marnine seksualnosti.<sup>32</sup> Kako otkriva, ključ za tajnu njene seksualne „nastranosti“

<sup>31</sup> Ona zapravo kaže da je zrela za *funny farm*, što je pogrdan termin za ludnicu, a doslovno znači *vesela farma*. (Prim. prev.)

<sup>32</sup> Za diskusiju u vezi sa Skotijem (James Stewart) iz filma *Vertigo*, kao junakom koji istražuje žensku seksualnost, videti: Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, Kelly Oliver/Benigno Trigo, *Noir Anxiety*, Minneapolis, 2002. Čak i Mič, advokat u *Pticama*, ispituje Melani u vezi s njenim seksualnim željama, i naročito o tome zbog čega je došla na Bodega plažu i šta je radila gola u fontani u Rimu.

jeste njena majka. Rejmon Belur ukazuje na to da je Marnin konj Forijo jedan od ključeva za razumevanje njene seksualnosti, budući da predstavlja njenu želju za falusom.<sup>33</sup> Meri Lukreša Nep, s druge strane, tvrdi da je konj lezbejski fetiš na koji se prenosi želja između Lil i Marni.<sup>34</sup> Film, pak, ukazuje na vezu između konja i majke. Marnina ljubav prema konju, i još važnija ljubav prema majci, jesu Markovi rivali i čini se da sputavaju ostvarenje ljubavi prema njemu. Majka je ta koja je od nje stvorila „pristojnu“ ženu i naučila je da mrzi muškarce. Veza između majke i voljenog konja podrazumeva, međutim, više od Marnine ljubavi. To je jasno i u rečima koje Marni upućuje konju pošto ga ubije, što ukazuje na to da njegova slomljena noga predstavlja slomljenu nogu njene majke (do čega je došlo tokom spomenute nezgode, kada je dotični mornar pao preko nje), njegov bol postaje majčin bol, a njegovi krici poput njenog dozivanja pomoći. Kada ubije konja, Marni kaže: „De, de“, kao da želi da ga uteši. Histerično insistira na tome da treba da nađe pištolj da ga ubije jer on „vrišti“ od bola, te ona očajnički pokušava da zaustavi i njegovu vrisku i njegov bol. Kako otkrivamo u retrospektivi na kraju filma, kada je Marni bila devojčica, majka ju je odbranila od jednog pijanog mornara koji je počeo da tuče gospođu Edgar. Marni je želela da mornar prestane pa je, kada je pao na njenu majku, a majka počela da je doziva u pomoć, zgrabila žarač i udarila mornara po glavi. Pošto (kroz njenu retrospektivu) vidimo da mornar pada mrtav, Marni kaže majci: „De, de“, kao da želi da je uteši. Konačno, majka se indirektno poredi sa konjem kada Lil začikuje Marka zbog Marni rekavši da je mislila da je „majka devojčin najbolji prijatelj“. Izreka, naravno, kaže da je pas čovekov najbolji prijatelj, a u Marninom slučaju to je konj.

I Mark i film na kraju gospođu Edgar smatraju odgovornom za Marnine prestupničke i seksualne nastranosti, zbog čega Mark uverava Marni da neće ići u zatvor pošto on vlastima ispriča o čemu se radi. Gospođa Edgar, koja je i sama raspuštena, zagarantovala je ćerkinu „pristojnost“ do te mere da Marni mrzi muškarce i „lovi“ ih zbog novca. U ovom slučaju majka, takođe prestupnica koja živi u svetu žena (planira da pozove devojčicu Džesi i njenu majku da žive s njom), ima toliku moć nad ćerkom da njen prekomeran uticaj predstavlja opasnost po patrijarhalno uređenje u kojem muškarci poseduju žene. Iako su muškarci seksualno izrabljivali gospođu Edgar, nikada je nisu posedovali. Marni od tog sveta žena – sveta njene majke, kojem se redovno vraća s plenom, i ženskog sveta sekretarica – uspeva da otrgne Mark, tako što je ulovi i poseduje kao divlju životinju. Uprkos njegovim pokušajima da je „izdresira“ da mu veruje, ne može da je izdresira da ga voli ili želi. Dok napuštaju majčin stan, a u pozadini se čuje pesma devojčica koje preskaču vijaču, Marni kaže Marku da bi radije ostala s njim nego išla u zatvor, što se teško može protumačiti kao izjava ljubavi. Ona u filmu podseća Marka (i nas) da je „bolestan“ koliko i ona, utoliko što oseća „patološku“ želju za prestupnicom koja mrzi muškarce i ne može da podnese njegov dodir. Možda je Norman Bejts u pravu kada kaže da smo svi zarobljeni u sopstvenim zamkama, pa „grebemo i deremo“ jedni druge da pobegnemo.

Na kraju, Hičkokovi filmovi iz ranih šezdesetih dovode u vezu žene, životinje i animalnost sa prestupničkim majčinskim autoritetom u sukobu sa očinskim zakonom i patrijar-

<sup>33</sup> Bellour, *The Analysis of Film*, str. 28-68, 217-237, 238-261.

<sup>34</sup> Knapp, „The Queer Voice in *Marnie*“, isto, str. 13-14.

halnim poretkom. U okviru logike njegovih filmova, taj autoritet potiče od reproduktivne moći žena i majke prirode, a njegov cilj je osveta prema životinjama koje su muškarci, po Hičkokovim rečima, vekovima gonili. Ti filmovi mogu da se tumače kao odgovor na pokret žena, posebno na borbu za veću slobodu u seksualnim odnosima i aktivnu ulogu u njima. Hičkokovi filmovi predstavljaju i pretnju i moć majčinskog autoriteta, pretnju i moć aktivne uloge žena u seksualnim odnosima, mogućnost postojanja samouverenih i snažnih žena, odnosno želju da se one pripitomljavanjem ponovo uvedu u patrijarhalni poredak.

*(S engleskog prevela **Arijana Luburić-Cvijanović**)*

*Izvornik: Kelly Oliver, "Alfred Hitchcock: Fowl Play and Domestication of Horror", u: Cinematic Thinking. Philosophical Approaches to the New Cinema, ur. James Philips, Stanford, 2008, str. 11-26.*