

Matic Majcen

## Uzrtje velikega ničā

78/52

leto 2017

režija **Alexandre O. Philippe**

država **ZDA**

dolžina 91'

V svetovnem filmskem korpusu imamo ogromno dokumentarcev o nastajanju klasičnih filmov in njihovem kulturnem vplivu, tudi o neobstojećih, kot sta Clouzotov **Pekel** ali Dune Jodorowskega. **78/52** (2017), šesti dokumentarni celovečerec Alexandra O. Philippa, ponese ta pristop še korak dlje, saj svojih 90 minut posveti nič manj kot enemu samemu enominutnemu prizoru, ki pa je brez sence dvoma med najpomembnejšimi v vsej zgodovini filma. 78 posnetkov in 52 montažnih rezov sestavlja prelomno sekvenco umora Marion Crane (Janet Leigh) v kopalnici hotela v lasti Normana Batesa (Anthony Perkins) v **Psihu** (Psycho, 1960) Alfreda Hitchcocka. Zaradi popkulturnega in umetniškega vpliva je ta kratki prizor iz *Psiha* idealen kandidat za obsesivno natančno analizo in Philippe se ga ob vsem pričakovanem spoštovanju loti tako podrobno, kakor si prelomni del filma zasluži.

Svoje naloge se loti prek pričakovane premise kombiniranja novih in arhivskih intervjujev s sodelujoćimi na izvornem filmu, pospremljenimi z opazkami znanih obrazov iz filmskega sveta, ne umanjka pa niti tisti najbolj tvegan, a za raznolikost

gradiva nujno potreben dotik, namreć igrana rekonstrukcija prizorov iz Hitchcockovega filma. Film gledalca že takoj na začetku očara z nekaj manj znanimi zanimivostmi, denimo ko v ospredje postavi Marli Renfro, telesno dvojnico Janet Leigh, katere golo telo večino časa gledamo v sloviti minuti *Psiha*, vključno z njenim pohabljenim prstom, rezultatom nesreče iz zgodnjega otroštva. Dokumentarec pa je vendarle najbolj prepričljiv, ko pogleda pod površino in se prek anekdot in špekulacij loteva globlje ležećih razlogov za nastanek te sekvence.

Že med izvorno produkcijo je bilo namreć več kot očitno, da ne gre zgolj za »le še en prizor« v filmu, saj mu Hitchcock že med načrtovanjem za snemanje ni namenil le običajnega enega dne, temveć razkošnih 7, kar samo po sebi že kaže, da je predstavljal vnaprej načrtovano središčno točko filma, v kateri se je zgotil režiserjev estetski, spolni in ontološki *raison d'être*. (Mimogrede, ta prizor niti v izvornem romanu Roberta Blocha ni posebej poudarjen, kot je kasneje v Hitchcockovem filmu.) Zakaj je torej Hitch sploh potreboval tovrsten avtorski ventil? Razlogov je bilo več. Kot v filmu poudari Richard Stanley, ta prizor (skupaj s celotnim projektom) predstavlja Hitchcockovo maščevanje Hollywoodu in njegovi težnji po ugajenih, varnih in razkošnih zvezdniških pristopih, ki so ga vse bolj govtali v svojo mašinerijo, medtem ko ga je Henri-Georges Clouzot v Evropi z drznejšimi filmi dobesedno prehitel po levi. Ko je Hitchcock tudi sam posegel po bolj tveganih žanrskih prijemih, je s tem, ne da bi takrat to zares vedel, pomagal ustvarjati pomemben niz filmov, ki so med letoma 1960 in 1966 anticipirali kasnejša revolucionarna gibanja ter vzporedni prelom v ameriškem filmu, kakršnega je predstavljal vzpon novega Hollywooda. *Psiho* je bil s tega vidika eden prvih, ki si je zares »slekel rokavice« in se svoje

**Psiho, 1960**



Psiho, 1960



Psiho, 1960



pripovedi lotil brez obremenjevanja z bremenom cenzure.

Seveda imamo lahko z današnjega vidika očitne pomisleke o tej trditvi. Hitchcock ne v smislu prikazovanja nasilja ne v smislu prikazovanja golote ni zares prebil cenzorskega ledu. Njegovo mojstrstvo leži prav v tem, da je nasilje v prizoru pod tušem zgolj nakazano, a vseeno na gledalca zaradi brutalnih montažnih rezov deluje eksplicitno. Bliskoviti montažni eksperiment je s svojo zahtevo po prikazovanju telesnega nasilja anticipiral tako Bavo in Argenta kot tudi Carpenterja. Hitchcockova samocenzura pa ne pomeni, da sam v svojem času ni želel iti še dlje. 78/52 nam razkrije, da je vsaj en ključni prizor vendarle ostal zunaj. Ko žrtev obleži v kopalni kadi, bi morala kamera iz ptičje perspektive pokazati njeno golo telo, ki bi bilo videti »kot padla žival«, a je bila ta poteza preveč pri soočanju s takratnimi cenzorji. Prizor je leta 1998 v svoji »kader-za-kadrom« adaptaciji uprizoril Gus Van Sant, a je razvođenel skupaj s celotnim projektom, ker »preprosto ni deloval«, kot v 78/52 razloži njegova montažerka Amy E. Duddleston.

In na tej točki nastopi tudi tisti drugi, toliko osebnejši vidik prizora. Že Guy Maddin je v prejšnji številki *Ekrana* ugotovil, da je Hitch po več desetletjih kariere šele v svojem poznem življenjskem in poklicnem obdobju, natančneje pri filmu **Blaznost** (*Frenzy*, 1972), »končno dobil priložnost na platnu pokazati nekaj jošk«. Prizor pod tušem iz *Psiha* se s tega vidika kaže kot neke vrste avtorjeva estetizirana potlačena sla po ženskem telesu, ki niti zasebno niti metaforično ne dobi svoje izpopolnitve. Resnične anekdote o režiserjevih obsesijah z njegovimi muzami v 50. in 60. letih potrjujejo, da je res šlo za stalno prisoten motiv nedosegljivega objekta poželenja, ki je nenehno silil na platno, in v tem prizoru *Psiha* je eksplodiral z vso estetsko silovitostjo. Elementov spolnosti je namreč v njem mnogo več, kot se sprva zdi. Deviško bela kopalnica, senca morilca, nasilno odstiranje zavese, nož kot falični simbol, podleglo golo telo in obup v očesu žrtve so motivi, ki so se nekoliko bolj sramežljivo že prej pojavljali v Hitchcockovih filmih, a takšne natančne in silovite razgrnitve do tega trenutka niso dosegli. Tu so še drugi detajli, ki morda uidejo bežnemu ogledu – denimo žensko telo na sliki *Suzana in starec*, ki jo Bates umakne,

da bi lahko voajersko opazoval svojo gostjo skozi lino v steni, ter širše in očitneje – tleči motiv izprijene spolnosti v povezavi z likom matere v celotni pripovedi *Psiha*. 78/52 ta vidik umesti v nekoliko šovinistično (a za namen razgrnitve Hitchcockovega subjektivnega vidika bržkone pravilno) interpretacijo negativne vloge matere v povojni zahodni družbi, kjer je mati predstavljala usodno oviro na poti samostojnosti moškega. Guillermo Del Toro po drugi strani prizor sijajno interpretira skozi prizmo nekega drugega, sorodnega okvirja – Hitchcockovega odnosa do katolicizma. Nenavadno ekscenzen uživaški obraz Janet Leigh med povsem običajnim tuširanjem in naknadna »kazen« za to golo obscenost pred gledalcem (vključujoč podvojitve kadra na začetku in koncu prizora, ki poveže te niti) so svojevrstni simptomi katoliškega nazora, v katerem voda odigra biblično metaforično vlogo poskusa očiščenja, ki ga ni mogoče nikoli povsem doseči.

In na koncu se vse to zlije še v zadnjo genialno Hitchcockovo potezo: veliko spoznanje ontološkega ničā ob zadnjem pogledu žrtve v odtok življenja ter končni odhod v veliko črnino, krovni dragulj te že tako izjemne sekvence. Ko se v 78/52 vse te raznolike interpretacije razgrnejo pred gledalcem, postane jasna vsa veličina zaporedja posnetkov, s tem pa tudi Philippov film izpolni svojo nalogo. Bolj akademsko usmerjeni cinefili bi sicer utegnili pogrešati odločnejše soočenje s psihoanalitičnimi motivi, četudi se film res ukvarja s preučevanjem pojma voajerstva kot analogije gledanja filma, seveda ne da bi to ustrezno konceptualno poimenoval. Glede na to, da so omenjeni vidiki *Psiha* dovolj dobro pokriti že drugje, Philippu tega nikakor ni moč zameriti, sploh ker je jasno, da film cilja na najširše občinstvo, kolikor je pri tako specializiranem filmu to sploh mogoče. Morda so nekoliko zgrešeni tudi nekateri arbitrarni posegi po kasnejših filmskih primerjavah, denimo z **Jurskim parkom** (*Jurassic Park*, 1993, Steven Spielberg) in **Nepovratnim** (*Irréversible*, 2002, Gaspar Noé), a to Philippe nadomesti s suverenim lociranjem Hitchcockovih estetskih vplivov, denimo Eisensteina in Jamesa Whala. 78/52 je film, ki bi se zlahka lahko raztezal na še dodatno uro gradiva, a tudi v tej kompaktnější, dostopnejši obliki predstavlja izredno zadovoljujoče cinefilsko delo. **E**