

# Hitchcock w pułapce

Wczesna krytyka *Okna na podwórze*  
i figura artysty nowoczesnego

KONRAD NIEMIRA

Przedmiotem tego artykułu jest kilka epizodów transatlantycznej recepcji filmu *Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954) Alfreda Hitchcocka<sup>1</sup>. Autor niniejszego tekstu nie rości sobie prawa do wyrokowania, czym był słynny film Hitchcocka albo jaki jest jego sens. Pragnę się odnieść do pierwszych dyskusji wokół filmu, tego, co roboczo można by nazwać wczesną krytyką, w opozycji do fali późniejszych interpretacji modernistyczno-alegorycznych<sup>2</sup>. Uczestnicy wspomnianej dyskusji: producenci filmu, krytycy i filmoznawcy, choć prezentują spolaryzowane stanowiska, odnoszą się wszyscy do związku filmu ze sztuką wysoką i kulturą popularną. Dlatego ta opozycja, kluczowa również dla późniejszych dyskusji wokół *Okna*, jest osią mojego wywodu.

## Promocja *Okna na podwórze*

Kampania reklamowa przygotowywana od stycznia 1954 r. dla *Okna na podwórze* nie różniła się w stylu od promocji wcześniejszych amerykańskich filmów Hitchcocka<sup>3</sup>. Towarzyszyły jej hasła: „Miłość, skandal... i morderstwo! Widział je wszystkie przez okno i oko obiektywu”, „Przez okno i oko obiektywu patrzył, jak wielkie miasto opowiada swoją historię, obnaża drogi oszustwa i... morderstwo!” „W śmiertelnym niebezpieczeństwie, ponieważ widział zbyt dużo”, „Suspens w proporcjach wrzasku!” Oprawę graficzną zdominowała postać gwiazdy filmu – Jamesa Stewarta trzymającego w dłoniach lornetkę lub aparat. Wyraźnie podkreślano szpiegowsko-voyeurystyczny aspekt historii.

*Okno*, jakie wyłania się z kampanii reklamowej, to sensacyjny thriller z elementami romansu i skandalu obyczajowego. Scott Curtis, analizując w 2000 r. promocję towarzyszącą wejściu filmu na ekrany, twierdził, że przemodelowano w niej jego znaczenie<sup>4</sup>. Curtis sądzi bowiem, że *Okno na podwórze* nie było komercyjnym thrillerem sensacyjnym, jaki widziała w filmie amerykańska publiczność i krytyka lat 50., ale artystycznym traktatem o widzeniu. Problem z argumentem Curtisa polega na tym, że w Stanach, gdzie powstawał film, nikt o takim jego znaczeniu nie miał wówczas pojęcia. Reputacja artystyczna *Okna* narodziła się dopiero w Europie.

Curtis, oskarżając kampanię reklamową o manipulowanie „prawdziwym” charakterem filmu, omija (to symptomatyczne dla krytyki zainteresowanej raczej reputacją dzieła sztuki niż dotyczącym go bezpośrednio materiałem źródłowym) genezę fotosów i ujęć wykorzystanych w zwiastunie i na plakatach. Duża część obrazów użytych w promocji *Okna* nie znajduje się bowiem w samym filmie, zostały one dograne lub sfotografowane już po zakończeniu zdjęć, czyli po 13 stycznia

1954 r. Są więc w pewnym sensie rodzajem promocyjnej manipulacji i – teoretycznie – mogłyby stanowić dowód koronny dla ukutej przez Curtisa teorii. Niektóre materiały promocyjne zawierają ujęcia dopowiadające kontekst filmu. Za przykład niech służy piąta z *lobby cards*, która prezentuje pocałunek półleżącej Grace Kelly z pochylającym się nad nią, ubranym w garnitur Jamesem Stewartem. Sceny, którą oglądamy na *lobby card*, w filmie nie ma: Stewart pozostaje bowiem w *Oknie na podwórze* przez cały czas ubrany w piżamę i unieruchomiony, ze złamaną nogą. W jednej z pierwszych scen oglądamy zresztą sytuację odwrotną niż ta z fotosu: to Grace Kelly budzi pocałunkiem półleżącego śpiącego Stewarta. Wyciążenie wniosków o „przekłamanie” w kampanii promocyjnej, nawet mimo pewnych zgrzytów i niezgodności, wydaje się jednak wyolbrzymieniem klasycznych praktyk branży filmowej z lat 40. i 50. Zwiastuny i fotosy do hollywoodzkich filmów często opierały się bowiem na pozowanej teatralności. Kampania *Okna na podwórze*, nawet jeśli wydaje się – jak chce Curtis – manipulatorska, nie jest przypadkiem odosobnionym <sup>5</sup>.

Jakikolwiek byłby stosunek komercyjnego wizerunku *Okna na podwórze* do jego, jak powiedzieliby późniejsi krytycy, „istoty”, przywołanie reklam wykorzystujących hasła sensacji i suspense wydaje się kluczowe dla zrozumienia pierwszej fali recepcji *Okna*. Amerykańscy dziennikarze nie pisali o arcydziele, o którym z perspektywy 40. lat opowiadał z nabożnością Scott Curtis, ale o filmie, którego treść znali z afiszy jako „miłość, skandal, grzech i ... morderstwo!” Hitchcock jako współtwórca kampanii reklamowych swoich amerykańskich thrillerów stworzył rodzaj ideowego kontekstu ich oceny. Jeden z ważniejszych współczesnych historyków filmu zajmujących się Hitchcockiem, Robert Kapsis, uważa, że reżyser świadomie instruował publiczność, czego ma się spodziewać w „typowym filmie Hitchcocka”. Używając materiałów prasowych, zabiegał o identyfikację swojej pracy z gatunkiem thrillerem <sup>6</sup>.

### Krytyka amerykańska

Mimo że recenzje towarzyszące wejściu filmu na ekrany 5 sierpnia 1954 r. były pozytywne, trudno mówić o szczególnym entuzjazmie krytyki. Z perspektywy francuskiej amerykańska recepcja *Okna* wydawała się nawet symptomem *nieprzyjaźni krytyków* <sup>7</sup>. *Okno na podwórze* rzeczywiście nie doczekało się w Stanach miana arcydzieła. Chwalone było głównie od strony realizatorsko-technicznej. Dla dziennikarza „Variety” *Okno* było *jednym z lepszych thrillerów Alfreda Hitchcocka*, co oznacza nie więcej, niż *dobry kawalek rozrywki z półki kryminalnej* <sup>8</sup>. Dla krytyka „Time’a” *Okno* to *drugi najbardziej rozrywkowy obraz ze stworzonych kiedykolwiek przez Alfreda Hitchcocka* (palmę pierwszeństwa otrzymało, dziś nieco zapomniane, *39 kroków /39 Steps/*, 1935) <sup>9</sup>. Podobnie Bosley Crowther, autor piszący dla „New York Timesa”, rozpatrywał *Okno na podwórze* raczej w kontekście filmografii Hitchcocka (*M jak Morderca /Dial M for Murder/*, 1954/ i *Sznur /Rope* 1948/), niż aktualnego kina amerykańskiego. *Okno* to dla Crowthera *melodramat*. Celem takiego kina jest wedle krytyka *zapewnić rozrywkę i bawić* <sup>10</sup>. Ostatecznie Crowther konstatawał: *Film Hitchcocka nie jest „znaczący”. To, co ma do powiedzenia o ludziach i ich naturze jest płytkie i banalne. Film wydobywa jednak wiele aspektów samotności życia miasta i w sugestywny sposób wskazuje na impuls chorośliwej ciekawości [jego mieszkańców]* <sup>11</sup>.

Za najbardziej reprezentatywny głos krytyki w amerykańskiej recepcji *Okna na podwórze* wypada uznać krótki tekst z „Timesa”<sup>12</sup>. Film Hitchcocka jest w nim opisany (z umiarkowanym entuzjazmem) przy użyciu trzech elementów: suspense, tła obyczajowego oraz triku technicznego. Ostatniej kwestii, umieszczeniu kamery w mieszkaniu bohatera, krytyk nie przypisuje znaczenia symbolicznego, odnosi ją raczej do wirtuozerii *Szaura* filmowanego przez Hitchcocka jednym ujęciem<sup>13</sup>. Warto zaznaczyć, że inny krytyk, dziennikarz wpływowego „New Yorkera”, w triku Hitchcocka widział jednak *głupotę* czyniącą z całości *efekciarski popis* (*claptrap*)<sup>14</sup>. Przyjęcie *Okna* w Stanach Zjednoczonych nie różniło się od recepcji thrillerów szpiegowskich Hitchcocka z lat 40. i 50., ocenianych według kryteriów gatunku ustanowionych w kinie przez samego reżysera. Jak sądzi Robert Kapsis, w latach 1942-1959: *kanon Hitchcocka był dla krytyków głównym punktem odniesienia*<sup>15</sup>.

Zyski z dystrybucji filmu wyniosły ok. 5,3 miliona dolarów, co można uznać za sukces<sup>16</sup>. Poprzedni film Hitchcocka, *M jak morderca*, którego kampania reklamowa nie różniła się specjalnie od tej przygotowanej dla *Okna*, zarobił prawie połowę mniej – 2,7 miliona<sup>17</sup>. *Wyznaję* (*I Confess*, 1953) również pozostawało w tyle z dwoma milionami zysku<sup>18</sup>. Powodzeniu finansowemu *Okna* nie towarzyszył deszcz nagród. Film, mimo czterech nominacji, nie otrzymał żadnego Oscara. Nie udało mu się również powtórzyć sukcesu *Oślawionej* (*Notorious*, 1946) Hitchcocka, wyselekcjonowanej na festiwal w Cannes w 1946 r.

Mimo wszystko przyjęcie *Okna na podwórze* przez krytykę i publiczność amerykańską należy uznać za udane. *Okno* rozpatrywane z perspektywy „historii Hitchcocka” wydaje się wydarzeniem o znaczeniu porównywalnym do sukcesu *Szaura* (1948), *Oślawionej* (1946) czy *39. kroków* (1935). Z punktu widzenia historii kina amerykańskiego lat 50. należy jednak patrzeć na *Okno* jako na jeden z filmów sensacyjnych, mieszczący się (mimo nowych chwytów) w ramach gatunku.

Należy pamiętać, że w tamtym czasie pojęcie kina artystycznego odbiegało znacząco od tego, jak je rozumiemy dzisiaj<sup>19</sup>. „Artystyczny” film fetowany w Cannes w 1954 r., *Wrota piekiel* (*Jigokumon*, reż. Teinosuke Kinugasa, 1953) przywodzi na myśl raczej hollywoodzkie widowiska historyczne, a nie np. dramaty psychologiczne Kurosawy. W 1955 r. Złotą Palmą nagrodzono amerykański melodramat *Marty* (reż. Delbert Mann, 1955), choć powstał w tym samym roku, co np. niezgłoszony do konkursu, a dziś uznawany za klasyk światowego kina *Buntownik bez powodu* (*Rebel Without a Cause*, reż. Nicolas Ray, 1955). Przyznanie uchodzącej dziś za arcydzieło *La Stradzie* (reż. Federico Fellini, 1954) Srebrnego Lwa w Wenecji w 1954 r. uchodziło za kontrowersyjne, a sam Fellini został wygwizdany i zagłuszony w czasie oficjalnej gali...<sup>20</sup> Zjawisko kina autorskiego w 1954 r. dopiero się kształtowało. Jego rozkwit przypadł na koniec lat 50., który przyniósł *Czteryście batów* (*400 coups*, reż. François Truffaut, 1959), *Tam gdzie rosną poziomki* (*Smultronstället*, reż. Ingmar Bergman, 1957), czy *Kanał* (reż. Andrzej Wajda, 1956). Można więc stwierdzić, że w panoramie zjawisk filmowych lat 50. *Okno* należałoby zaklasyfikować do kina popularnego. Kampania reklamowa i krytyka filmu jednoznacznie określają odczytanie filmu jako rozrywkowo-sensacyjne.

Hitchcock w zwiastunach późnych filmów zwykł zwracać się do widza: *Nie obiecuję wam nic więcej, tylko rozrywkę* i jak się wydaje niewiele wskazuje na to,

aby ta deklaracja była zamaskowaniem czy przykrywką dla utajonych, wzniosłych i artystycznych intencji. Skala przedsięwzięć finansowych Hitchcocka, który był przecież razem z Jamesem Stewartem współproducentem filmu, pokazuje, że w 1954 r. reżysera stać było na wolność artystyczną. Ta jednak polegała, jak się wydaje, na pozostaniu w poetyce gatunku komercyjnego.

### Polowanie na Mistrza.

#### Postulat kina autorskiego w środowisku „Cahiers du cinéma”

W styczniu 1954 r., czyli w czasie kiedy kończono zdjęcia do *Okna na podwórze*, ukazał się we Francji 31. numer miesięcznika „Cahiers du cinéma”. Oprócz tuzina recenzji i nowin ze świata kinematografii, numer zawierał kilkustronicowy artykuł młodego krytyka François Truffauta *Une certaine tendance du cinéma français*. W tekście dwudziestodwuletni autor stawiał rodzimej kinematografii szereg zarzutów. W pierwszej części krytykował obowiązującą w latach powojennych poetykę scenariuszy. Atakował nietrzymanie się ducha adaptowanych powieści, uproszczenia, ostentacyjne wrzucanie do filmów treści politycznych, antimilitaryzmu, krytyki burżuazji, nachalne, bezrefleksyjne i powszechne dorzucanie scen pogrzbów i profanacji religijnych. Nie obyło się bez bezpośrednich ataków na scenarzystów i reżyserów. W drugiej części pamfletu Truffaut rozwijał wizję kinematograficznego establishmentu określanego ironicznie jako *la Tradition de la Qualité*<sup>21</sup> i stawiał postulat kina autorskiego, odwołującego się do możliwości intelektualnych bardziej wymagającego widza. Kino francuskie lat 50. zdaniem Truffauta zbyt ostentacyjnie grało bowiem na banale<sup>22</sup>. Grzechem kinematografii miało być zakłamanie obowiązującej poetyki realizmu psychologicznego i niewiarogodność przedstawionej w obrazach krytyki burżuazji<sup>23</sup>.

Czarę goryczy przepełniło oskarżenie francuskich reżyserów o wyrachowanie, robienie filmów dla zysku, podążanie po linii najmniejszego oporu, powtarzanie pustej moralistyki i lekceważenie artystycznego aspektu kina. Tekst młodego Truffauta publikującego w czasopiśmie o niespełna trzyletniej historii, został przez środowisko filmowe potraktowany bardzo poważnie. „Cahiers du cinéma” nie pojawiły się bowiem na rynku znikąd. Czasopismo kontynuowało tradycje przedwojennego „Revue du Cinéma” i publikowało teksty związanych z nim krytyków (m.in. Jacques’a Doniol-Valcroze’a i Josepha-Marie Le Duca). *Une certaine tendance du cinéma français* otworzyło cykl tekstów Truffauta wykorzystujących postulat kina autorskiego (później w amerykańskiej teorii kina u Andrew Sarris’a przepoczwarzył się on w koncept teorii autora)<sup>24</sup>. Konsekwentna i bezpardonowa kampania prowadzona przez krytyka na łamach „Cahiers du cinéma” i „Arts”<sup>25</sup> osiągnęła apogeum w maju 1958 r., kiedy wyproszono go z festiwalu w Cannes<sup>26</sup>. Rok później Truffaut nie musiał już jednak ubiegać się o akredytację prasową, aby dostać się na festiwal – jechał do Cannes jako reżyser *400 batów* zakwalifikowanych do głównego konkursu.

15 maja 1959 r. Truffaut otrzymał w Cannes nagrodę dla najlepszego reżysera. W listopadzie *400 batów* weszło na ekrany amerykańskich kin, a reżyser został zaproszony do Nowego Jorku. Oprócz ostrych opinii o rodzimej kinematografii, Truffaut przywoził do Stanów nowy wizerunek Hitchcocka. Międzynarodowe sukcesy kolejnych filmów francuskiego twórcy nadały tej specyficznej kampanii dużą dy-

namikę. W *Le Cinéma selon Hitchcock* Truffaut wspominał: *Kiedy w 1962 r. znalazłem się w Nowym Jorku z okazji premiery „Julesa i Jima”, zwróciło moją uwagę, że każdy dziennikarz zadawał mi to samo pytanie: „Dlaczego krytycy z „Cahiers du cinéma” biorą Hitchcocka na serio? Jest, owszem, bogaty, osiągnął sukces, ale jego filmy niewiele znaczą”. – Jeden z krytyków amerykańskich, któremu przez godzinę tłumaczyłem, dlaczego zachwyam się „Oknem na podwórze”, odpowiedział mi taką oto brednią: – „Panu się podoba ‘Okno na podwórze’ bo nie zna pan Nowego Jorku, w związku z czym nie zna pan także Greenwich Village”. – Odparowałem mu: – „Okno na podwórze” nie jest o Greenwich Village, ale filmem o kinie, a na kinie się znam*<sup>27</sup>.

### François Truffaut i *Okno na podwórze* w 1954 r.

Wizerunek Hitchcocka-artysty, który Truffaut promował w Stanach w 1959 r. i potem przez całe lata 60., aż do ukazania się w Nowym Jorku zbioru wywiadów *Hitchcock/Truffaut*, formował się we Francji już kilka lat wcześniej. Na łamach „Cahiers du cinéma” w latach 1954-1959 pojawiały się recenzje, analizy i wywiady kreślące obraz Hitchcocka jako twórcy uwikłanego w kwestie artystyczne<sup>28</sup>. *Okno na podwórze* było dla tej kampanii nie tylko punktem wyjścia, ale również przykładem ucinającym dyskusję.

W recenzji towarzyszącej francuskiej premierze *Okna* Truffaut borykał się z problemem zespolenia w Hitchcocku dwóch typów współczesnego reżysera. Widział w nim z jednej strony realizatora, który stworzył film dla określonego typu widza: wybory formalne i ideowe reżysera miały być zawsze dyktowane gustami publiczności (czy, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, wyobrażeniem o jej gustach). Z drugiej strony Truffaut traktował Hitchcocka jako twórcę, który nie dba o zaspokojenie oczekiwań odbiorców. Antynomia ta według Truffauta miała polegać na tym, że kino nie było już tylko sztuką spektaklu zakrojoną na oczekiwania publiczności, ale jednostkową przygodą twórcy.

Chociaż w początkowych akapitach tekstu krytyk sugeruje, że Hitchcockowi bliżej do pierwszej, uwikłanej w przemysł grupy realizatorów, w dalszej części wywodu wprowadza załamanie rysowanej wcześniej opozycji. Hitchcock, zdaniem Truffauta, po 30. latach w biznesie filmowym zaczął wykraczać poza ramy (rozumianej pejoratywnie) maszyny produkcyjnej. Jego zdaniem twórca, opanowawszy medium do perfekcji, musiał stworzyć nowe wyzwania, aby uniknąć nudy i powtarzalności.

Dzięki wyjściu Hitchcocka poza ramy produkcyjnej rutyny *Okno na podwórze*, choć nadal pozostaje filmem komercyjnym, może być rozpatrywane jako dzieło sztuki. Tematem filmu jest według Truffauta niemożliwość życia szczęśliwego, etyczne wyobcowanie i zniszczone marzenia. *Okno* jako tekst kultury wymaga od widza pogłębionej lektury. Pojedyncza projekcja filmu nie umożliwiła zdaniem Truffauta odczytania komunikatu kierowanego do widza przez reżysera. Recenzję zamyka krótka, ale sugestywna parabola wyjaśniająca strukturę filmu i akcentująca – pierwszy raz w historii recepcji filmów Hitchcocka! – problem autotematyczności. Truffaut pisze o *Oknie*: *dziedziniec jest światem, reporter-fotograf to reżyser (le cinéaste), lornetki symbolizują kamerę i jej obiektywy*<sup>29</sup>.



*Hitchcock contre Hitchcock*

W parze z recenzją Truffauta można rozpatrywać tekst *Hitchcock contre Hitchcock* André Bazina z październikowego wydania „Cahiers du cinéma” z 1954 r.<sup>30</sup> Bazin w kilkustronicowym eseju szerzej analizuje tak frapujący Truffauta problem kina autorskiego i samoświadomości artysty. Krytyk już na wstępie przedstawia najpierw swoją symboliczną interpretację jednej ze scen filmu *Little Foxes* (reż. William Wyler, 1941), potem wspomina o sytuacji, w której zrelacjonował ją reżyserowi filmu w 1948 r. William Wyler przyjął pomysły Bazina z dużym zaskoczeniem. Na symboliczne rozumienie sceny nałożył prozaiczny kontekst jej powstawania i nieistnienie jakichkolwiek intencji artystycznych<sup>31</sup>.

Brak logicznego związku między konceptem autora a rezultatem odbiorczym Bazin tłumaczył następująco: *twórczość artystyczna jest – nawet u najbardziej zintelektualizowanych temperamentów – intuicyjna i praktyczna. Chodzi o osiąganie zamierzonych efektów i przewycięzanie formy. (...) Dzieło sztuki ucieka, wymyka się swojemu twórcy i przekracza jego świadome intencje*<sup>32</sup>. Ta konstatacja posłużyła krytykowi jako obrona przed samym Hitchcockiem. W wywiadzie, który Bazin przeprowadził z reżyserem, zaprezentował mu pomysły francuskich krytyków, według których za prostymi historiami detektywistycznymi miało kryć się głębokie przesłanie. Hitchcock deklarował jednak, że nie interesuje go drugie dno, a jego filmy są tylko produktami. Raz jeszcze więc dzieło sztuki wymknęło się swojemu twórcy.

**Truffaut / Hitchcock**

Hitchcock i Truffaut spotkali się po raz pierwszy w lutym 1955 r.<sup>33</sup> Hitchcock, przy okazji wizyty związanej z realizacją w Paryżu dubbingu do *Złodzieja w hotelu* (*To Catch a Thief*, 1955), zgodził się na krótki wywiad dla „Cahiers du cinéma”. Redakcję miesięcznika reprezentowali na spotkaniu Truffaut i Claude Chabrol. W sierpniu 1956 r. Truffaut, razem z Charles'em Bitschem, przeprowadził kolejny wywiad z reżyserem. Teksty dotyczące przede wszystkim bieżącej działalności Hitchcocka ukazały się w numerach „Cahiers” z marca 1955 r. i września 1956 r.

Nawiązanie bezpośredniego kontaktu z Hitchcockiem przyspieszyło również prace nad przygotowywaną w redakcji „Cahiers” monografią reżysera. *Hitchcock*, napisany przez Chabrola i Rohmera, ukazał się w grudniu 1957 r.<sup>34</sup> Książka z jednej strony analizowała techniczno-formalny kontekst pracy reżysera, z drugiej stanowiła historyczno-faktograficzne wprowadzenie do jego twórczości. François Truffaut w recenzji *Hitchcocka* w tygodniku „Arts” zwracał uwagę, że bohater monografii to nie tylko *największy w swojej epoce wynalazca form*, ale również *artysta*. Za przykład posłużyło oczywiście *Okno na podwórze*, które – zarówno dla Rohmera, Chabrola i Truffauta było – *esencją kina, czyli wizją, spektaklem*<sup>35</sup>.

Na rehabilitację artystyczną Hitchcocka, która dokonywała się we Francji od 1954 r., nie można jednak patrzeć jak na zjawisko odosobnione. W 1955 r. dwóch lewicujących krytyków francuskich, Raymond Borde i Étienne Chaumeton, opublikowało *Panorama du film noir américain*, w którym wprowadzono pozytywną ocenę artystyczną kina *noir*, dotychczas rozpatrywanego, podobnie jak filmy Hitchcocka, jako *popkultura avant la lettre*<sup>36</sup>. Wywód Borde'a i Chaumetona różnił się





jednak od krytyki „Cahiers du cinéma” umieszczającej „autora” na piedestale i wykorzystującej pojęcie artysty. Borde, choć wykorzystywał te same co Truffaut postulaty kina autorskiego, rozumiał je inaczej i wprowadzał do swojej krytyki silny aspekt polityczny<sup>37</sup>.

Działalność Truffauta i innych redaktorów „Cahiers du cinéma”, którą później Robert Kapsis określił jako *kampanię propagandową*<sup>38</sup> charakteryzowała wiara w geniusz artystyczny reżysera. Rohmer i Chabrol nie pisali, jak Borde i Chaumeton, eseju analizującego nurt kina (w przypadku Hitchcocka musiałoby to być kino suspense), ale monografię artysty. Bohaterem krytyki „Cahiers du cinéma” stawały się nie tyle filmy, ile spajająca je figura twórcy. Dążenia François Truffauta do wydania serii wywiadów z Hitchcockiem wiązały się prawdopodobnie z chęcią promowania nowej koncepcji roli autora filmu. Z perspektywy kolejnych badaczy i interpretatorów Hitchcocka (podkreślmy: Hitchcocka, a nie jego filmów) książka Truffauta *Cinéma selon Hitchcock* stanowi pracę, która umocniła status Hitchcocka jako „autora” kontrolującego twórczo każdy ze swoich filmów<sup>39</sup>.

W ujęciu Truffauta Hitchcock w obrębie kultury filmowej zajmuje pozycję zbliżoną do tej, jaką w humanistyce i życiu społecznym Francji lat 50. pełnił Jean Paul Sartre<sup>40</sup>. Krytycy „Cahiers du cinéma”, prowadząc kampanię na rzecz kina autorskiego, wywołali również problem obecności autora w dyskursie historyczno-filmowym. Hitchcock Truffauta jako uosobienie stawianego wcześniej postulatu artysty, wydaje się przede wszystkim pewnym zjawiskiem kulturowym. Francuską apoteozę obcego, brytyjsko-amerykańskiego reżysera można rozpatrywać również w kontekście krytycznego obrazu rodzimej kinematografii. Skonfrontowanie wywiadów Truffauta z Hitchcockiem, przeprowadzonych w 1962 r. i stanowiących zwieńczenie budowy nowego, artystycznego wizerunku Hitchcocka-reżysera z ich genezą, pozwala prześledzić, jak sam Hitchcock przyjmował nowy wizerunek.

W pierwszej połowie 1962 r. François Truffaut, mający za sobą kilkakrotne pobyty w Stanach Zjednoczonych związane z promocją *400 batów* (1959) oraz *Jules'a i Jima* (1962), zaczął precyzować pomysł wydania równocześnie we Francji i w Stanach zbioru rozmów z Alfredem Hitchcockiem. W liście do Harolda Mendelsohna francuski reżyser uzasadniał ten zamiar zaskoczeniem, jakie stało się jego udziałem, gdy – udzielając wywiadów prasie amerykańskiej, a szczególnie dziennikarzom nowojorskim – uznał, że nie rozumieją Hitchcocka i traktują go niesprawiedliwie<sup>41</sup>. Publikacja planowana jako *Cinéma selon Hitchcock* miała być rodzajem artystycznej summy reżysera i oddaniem mu sprawiedliwości. Hitchcock w oczach Truffauta był bowiem artystą romantycznym i borykającym się z krytyką niedorastającą do jego geniuszu.

Trzystronicowy list, który 2 czerwca 1962 r. Truffaut nadał z Paryża, przedstawiał Hitchcockowi projekt w specyficzny sposób. W pierwszej części francuski twórca przypominał przyjacielską relację, jaka łączyła ich od 1955 r., po czym wyznawał swój podziw dla reżysera. W trzeciej części przedstawiał krótko koncepcję wywiadów. Hitchcock w telegramie zredagowanym po francusku wyraził zgodę oraz okazał wzruszenie propozycją. Wiadomość otwierało zdanie: *Drogi panie Truffaut, pana list sprawił, że lzy stanęły mi w oczach*<sup>42</sup>. Pierwszy z wywiadów zaplanowano na 13 sierpnia 1962 r., dzień 63. urodzin Hitchcocka.

Wydawać by się mogło, że Hitchcock zaczynał traktować kampanię „Cahiers du cinéma” bardzo poważnie i utożsamiał się ze swoim artystycznym wizerunkiem.

W tym samym mniej więcej czasie, kiedy Truffaut kontaktował się z Hitchcockiem w sprawie wywiadów, na planie *Ptaków* (*The Birds*, 1963) zapadła decyzja o zmianie zakończenia filmu na otwarte<sup>43</sup>. Hitchcock pierwszy raz w swojej karierze zdecydował się na zmianę scenariusza w trakcie kręcenia filmu. Według Edwarda Kapsisa otwarte zakończenie *Ptaków* wiązało się z wcześniejszą recepcją nowego artystycznego kina europejskiego. Kapsis odnotował: *Z kalendarza Hitchcocka wynika, że na początku lata 1961 r., zaledwie kilka miesięcy przed podjęciem decyzji o przystąpieniu do realizacji „Ptaków”, obejrzał w swojej prywatnej sali kinowej kilka europejskich filmów artystycznych. Były to „Źródło” [Jungfrukällan, 1960 Bergmana], „Twarz” [Ansiktet, 1958, Bergmana], „Przygoda” [L'avventura, 1960, Antonioniego] i Do utraty tchu [À bout de souffle, 1960, Godarda] - wszystkie te filmy (...) odrzucają konwencję hollywoodzkich domknięć i optymistycznych zakończeń*<sup>44</sup>.

Co wydaje się symptomatyczne, wprowadzenie otwartego zakończenia *Ptaków* nastąpiło równolegle z serią wywiadów, w których ukazywano wyraźnie sylwetkę Hitchcocka jako artysty. Być może reżyser, przekonany że tworzy film o cechach europejskiego arcydzieła, zmienił również pogląd na swoją twórczość jako taką.

W wywiadach Truffauta z 1962 r., Hitchcock był zdecydowanie bardziej refleksyjny niż w tych pochodzących z lat 50. Już kontakt z nagraniami rozmów pozwala stwierdzić jak bardzo różni się Hitchcock-artysta, od Hitchcocka-mistrza suspense z lat wcześniejszych. W wywiadach z 1962 r. reżyser rezygnuje od czasu do czasu do charakterystycznego dla siebie jowialnego tonu i ożywia się, opowiadał o stosowanych rozwiązaniach formalnych. W wywiadach Hitchcock rzadko pozwala sobie na ironiczny humor, tak dobrze znany z jego wystąpień w zwiastunach filmów i emisjach telewizyjnych. Autor *Psychozy* mówił o tym, czym jest dla niego kino i jakie zasady rządzą sztuką kinematograficzną. Truffaut za punkt wyjścia do refleksji zaproponował Hitchcockowi... *Okno na podwórze*.

*Okno* było w 1962 r. reinterpretowane przez Hitchcocka jako *film czysto kinematograficzny (purely cinematic movie)*<sup>45</sup>. Potwierdzał, zgodnie z tym, co osiem lat wcześniej pisał łamach „Cahiers du cinéma” Truffaut, że jego tematem była mechanika percepcji. W sytuacji głównego bohatera i sposobie filmowania Hitchcock dostrzegał analogię z podstawowymi mechanizmami rządzącymi kinem w ogóle. Przywołał Wsiewołoda Pudowkina, który w swoich filmach miał prezentować analogiczne rozumienie obrazowania emocji: ukazywać w kadrze podmiot, następnie obiekt, na który patrzy (zupę, zwłoki itd.), po czym znów podmiot, na którego twarzy widać emocjonalną reakcję na widziany obiekt. Hitchcock, mówiąc w wywiadzie o jego filmach, popełnił jednak błąd. Pomyłkę wychwycono w czasie redakcji wywiadów. W wersjach książkowych *Cinéma selon Hitchcock* we Francji i *Hitchcock/Truffaut* w Stanach mowa już nie o Pudowkinie, ale o Lwie Kuleszowie<sup>46</sup>. Charakterystyczny lapsus Hitchcocka, pojawiający się, kiedy refleksja reżysera wkracza na grunt teorii kina, nie zostaje odnotowany ani w przypisach, ani notach redakcyjnych.

W dalszej części dyskusji o *Oknie na podwórze* Truffaut wspomniał o alternatywnym, wobec autotematycznej interpretacji filmu, rozumieniu *Okna* w kontekście etycznym (dzisiaj moglibyśmy to odczytać jako nieśmiałą krytykę propagandy z czasów zimnej wojny). Hitchcock jednak szybko zmienił temat i zdjął z bohatera filmu, Scottiego, ciężar politycznego uwikłania. Reżyser usprawiedliwił podgląd

dactwo bohatera powszechną ludzką skłonnością. *Okno na podwórze*, jego zdaniem, uwzględniało raczej uniwersalną tematykę egzystencjalną i nie stanowiło odbicia społecznych uwikłań Ameryki lat 50. Choć jest to koncepcja raczej intuicyjna, trudno się oprzeć wrażeniu, że przyjęcie przez Hitchcocka linii artysty i obrona *Okna* jako filmu autotematycznego zostały sprowokowane przez poglądy jego rozmówcy.

### Hitch czy Hitchcock?

#### Autorefleksyjność i problemy tożsamości artystycznej reżysera

Twierdzenie, że wizerunek Hitchcocka budowany przez François Truffauta stał się dla autora *Psychozy* rodzajem lustra i punktem odniesienia nowej identyfikacji, opiera się oczywiście na mglistych psychologicznych fundamentach. Jeśli tę teorię wziąć w nawias, w polu analizowanego zagadnienia pozostaje jednak problem wykorzystania koncepcji Truffauta przez producentów współpracujących z Hitchcockiem.

Przywoływany już kilkakrotnie Robert Kapsis, analizując rewaluację twórczości Hitchcocka w latach 60., zwraca uwagę, że w ten proces zaangażowano również biuro reklamy wytwórni Universal. Specjaliści od promocji zdecydowali się na udostępnienie krytykom prasowym angielskich tłumaczeń tekstów Truffauta. Jego list do wytwórni z grudnia 1963 r. trafił do dziennikarzy już w następnym miesiącu. Można było w nim przeczytać: *[Hitchcock] ma w swojej głowie sny, obsesje i troski, które nie są udziałem mas, ale które z powodzeniem udaje mu się przenieść na ekran, a następnie przedstawić masowej publiczności. Uprawia on kino, które działa fizycznie na widza. Wszyscy artyści marzą o osiągnięciu takiego celu (...). Z definicji artysta jest człowiekiem poza społeczeństwem. Aby odnieść sukces nie może on się ze społeczeństwem integrować. Przeciwnie, musi mu narzucić własną oryginalność. Innymi słowy, artysta powinien, nie wyrzekając się swoich artystycznych marzeń, sprawić, by społeczeństwo go zaakceptowało. Alfred Hitchcock jest reżyserem, który najlepiej rozwiązał problem komunikowania się ze swoją publicznością*<sup>47</sup>.

Kiedy wiosną 1964 r. amerykański magazyn „Film Culture” zdecydował się opublikować recenzję *Okna*, którą dziesięć lat wcześniej napisał François Truffaut, Hitchcock osobiście zaproponował w biurze promocji rozesłanie kopii angielskiej wersji do krytyków. Innym, również przywoływanym przez Kapsisa przykładem przesłania „francuskiego” rozumienia sztuki Hitchcocka do biura promocji Universalu, jest język i forma materiałów prasowych stworzonych dla *Marnie* (1964). Redaktor pisze w nich m.in. o *geniuszu twórczym* Alfreda Hitchcocka i nazywa go *Mistrzem Sztuki Filmowej*. Co ciekawe, w przypadku *Marnie* nie tylko Hitchcockowi przydano miano artysty. Odtwórcę głównej roli męskiej, Seana Connery’ego, bardzo dobrze znanego amerykańskiej widowni, jako odtwórcę roli Bonda w *Dr. No* (reż. Terence Young, 1962), prezentowano jako aktora teatralnego związanego z repertuarem dramaturgów brytyjskich i tragedią szekspirowską...<sup>48</sup> Biuro promocji współfinansowało też organizowany przez nowojorskie MoMA (w przededniu premiery *Ptaków*) przegląd filmów Hitchcocka<sup>49</sup>.

Interpretacja artystyczna filmów Hitchcocka w ciągu lat 60. głęboko przeniknęła do amerykańskiej krytyki. W publikacjach poświęconych reżyserowi w tym

okresie (*The Cinema of Alfred Hitchcock* Petera Bogdanovicha i *Hitchcock's Films* Robina Wooda) mówi się o twórcy, który jest kimś więcej niż tylko mistrzem suspensu<sup>50</sup>. Także recepcja późnych filmów reżysera opierała się na innych niż dotychczas kryteriach. Analiza recenzji towarzyszących premierze *Topazu* (1969), *Rozdartej kurtyny* (*Torn Curtain*, 1966) i *Marnie* (1964) pokazuje, że krytyka w latach 60. zaczynała patrzeć na kino Hitchcocka jak na kino autorskie<sup>51</sup>. Dziennikarz „Motion Picture Exhibitor” pisał: *czasy się zmieniły. Dzisiaj film Hitchcocka jest traktowany jak dzieło sztuki (którym oczywiście był cały czas) na równo z symfonią Strawińskiego i obrazem Picassa*<sup>52</sup>.

François Truffaut, próbując w 1979 r. uchwycić różnicę między koncepcją Hitchcocka-artysty a figurą Hitchcocka-mistrza suspensu, powiedział: *w Ameryce nazywacie go Hitch, my we Francji: Pan Hitchcock*<sup>53</sup>. Szacunek, którym w Europie darzono Hitchcocka, w wypowiedziach twórcy *Psychozy* dla prasy był jednak obracany w żart. Pytany o przypisywany mu patronat nad nową falą odpowiadał ironicznie: *nie znoszę być dziekanem czegośkolwiek. To sprawia, że czuję się, jakbym był starszy niż naprawdę jestem*<sup>54</sup>. Kokieteryjna skromność wydaje się jednak tylko maską. Jak była o tym mowa wcześniej, reżyser bezpośrednio decydował o popularyzacji w Stanach europejskich analiz własnej twórczości. Z perspektywy czasu rację ma krytyk „New York Timesa”, pisząc, że *narasta silne podejrzenie, że Pan Hitchcock bierze siebie zbyt serio, być może jest tak dlatego, że słucha on zbyt wielu ezoterycznych pochlebców*<sup>55</sup>.

Źródła akceptacji (oraz promocji) Hitchcocka à la „Cahiers du cinéma” można szukać w rzeczywistości kulturowej początku lat 60. Już *Psychoza* (1960), sześć lat późniejsza niż *Okno na podwórze*, wyraźnie pokazuje metamorfozę środków i tematów podejmowanych przez reżysera. W pierwszych scenach filmu oglądamy ubierającego się mężczyznę. Na łóżku obok siedzi kobieta w staniku. Para kochanków znajduje się w hotelu, gdzie spotkali się na krótko w czasie przerwy obiadowej. Jawnie seksualny kontekst sceny wydaje się nie do pomyślenia we wcześniejszych filmach Hitchcocka<sup>56</sup>. W wywiadzie udzielonym Truffautowi Hitchcock wyjaśniał zmianę poetyki zmieniającym się gustem widzów<sup>57</sup>. Widownia oczekiwała seksu i brutalnych morderstw, a Hitchcock był gotów jej to zapewnić.

Odejście Hitchcocka od thrillerów szpiegowskich w kierunku kina bardziej wyrafinowanego artystycznie (*Psychoza*, *Ptaki*, *Marnie*, *Topaz*) również należałoby rozpatrywać we wspomnianym kontekście. Tradycyjna formuła Hitchcockowska mogła nie wydawać się już równie atrakcyjna. Zmiana paradygmatu kina rozrywkowego (np. popularność filmów z Jamesem Bondem) stawiała brytyjskiego reżysera w trudnej sytuacji. Przesunięcie w kierunku kina bardziej eksperymentalnego i psychologicznego, nawet jeśli było „ewolucją twórczą”, nie odbywało się w próżni. Hitchcock, o czym jasno sam mówił we wspomnianym wywiadzie z François Truffautem, przy realizacji swoich filmów brał pod uwagę oczekiwania publiczności i traktował je jako wektor wyznaczający kierunek własnej pracy.

\*

Jeśli przyjmiemy zarysowaną wcześniej formułę: „Pan Hitchcock przejmuje władzę na Hitchem” oraz potraktujemy ewolucję jego twórczości jako proces po części uwarunkowany bieżącą sytuacją realizatora na rynku i niezależnym od niego

odświeżeniem formuły kina rozrywkowego, pojawi się kłopotliwe zagadnienie miejsca *Okna na podwórze* w dorobku reżysera. Innymi słowy: jeśli spojrzymy na fenomen Hitchcocka jak na zjawisko historyczne, staniemy przed problemem warunkowania oceny filmów przez zmieniającą się renomę twórcy.

Zarysowane w tym tekście dwutorowe, rozrywkowo-artystyczne rozumienie *Okna na podwórze* znajduje doskonałą analogię w bipolarnym wizerunku Hitchcocka, reżysera przepoczwarczającego się na oczach (lub w oczach) krytyki z entertainera w artystę. Dwa rozumienia *Okna* i dwa wizerunki Hitchcocka, jak pokazuje zestawienie amerykańskiej i francuskiej recepcji filmu, funkcjonują w tym samym okresie. Pytanie, które należałoby postawić, powinno dotyczyć współzależności i ewentualnego następstwa opozycji: Realizator-Artysta i Produkt-Dzieło Sztuki, co z kolei prowokuje pytania dotyczące roli, jaką przy europejskich narodzinach Hitchcocka-autora odegrał postulat kina autorskiego i odnowy rodzimej kinematografii. W obliczu artykułowanej w 1954 r. potrzeby autorytetu kinematograficznego, wejście Hitchcocka na podium „Cahiers du cinéma” może się wydać rodzajem zaplanowanego karcianego triku. Hitchcock, jak as z rękawa, pozwala francuskim publicystom podkreślić dyskusje o kryzysie rodzimej kinematografii. Hitchcock prezentuje nie tylko innowacyjność, której tak brak – zdaniem Truffaut’a – mainstreamowym produkcjom nad Sekwaną, ale jest również artystą świadomym voyeurystyczno-teatralnej esencji dzieła filmowego. W kontekście historycznej lektury przepoczwarczenia się Hitcha w Hitchcocka należałoby powiedzieć, że *Okno na podwórze* rozumiane jako traktat o filmie jest naturalnym wynikiem postulatów Hitchcocka-modernistycznego artysty.

KONRAD NIEMIRA

<sup>1</sup> Artykuł jest fragmentem pracy napisanej przeze mnie na seminarium magisterskim prowadzonym przez prof. Andrzeja Pieńkosa w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim w roku akademickim 2013/2014. Bezpośrednim impulsem i inspiracją był dla mnie kontakt z publikacjami francuskiej historyczki sztuki, Béatrice Joyeux-Prunel, która zajmuje się problemem wpływu zagranicznej reputacji artystów na odbiór ich sztuki w krajach ojczyźnych. Por. E. Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne (1855-1914)*, Musée d'Orsay, Paris 2009; *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale, 1848-1918*, Gallimard, Paris 2016. W 2017 r. ma zostać wydany kolejny tom tej pracy, dotyczący lat 1945-1968. Por. też C. Dossin *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds*, Ashgate, 2015.

<sup>2</sup> Por. R. Stam, R. Pearson, *Hitchcock's „Rear Window”: Reflexivity and critique of voyeurism*, „Enclitic” nr 7, 1983, Palmer, *The Metafic-*

*tional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in „Rear Window” and „Psycho”*, „Cinema Journal” t. 25, nr 2; J. T. Allen, *Responds to R. Barton Palmer's The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in „Rear Window” and „Psycho”*, „Cinema Journal”, t. 25, nr 4, Summer 1986; G. Toless, *Alfred Hitchcock's „Rear Window” as Critical Allegory*, „Boundary 2”, t. 2, nr 2/3 1989; F. Montcoffé, „Fenêtre sur cour” *Étude critique*, Nathan, Paris 1995.

<sup>3</sup> W wytworni Paramount powstało kilka wersji afiszy, seria ośmiu *lobby cards* oraz kinowy zwiastun. Równocześnie opracowano materiały prasowe: czarno-białe anonse dla gazet codziennych oraz zestawy fotografii dla kolorowych magazynów.

<sup>4</sup> S. Curtis, *The Making of Rear Window* w: *Alfred Hitchcock's Rear Window*, red. J. Belton, Cambridge University Press 2000, s. 40-41.

<sup>5</sup> Dobrym przykładem strategii marketingowej tych czasów jest zwiastun *Sznura* Hitchcocka z 1948 r. Składa się z trzech części – w pierw-

- szej oglądamy rozmowę Davida z jego narzeczoną w parku. Narrator po rozstaniu się pary informuje widzów, że widzimy właśnie po raz ostatni ofiarę zbliżającego się morderstwa. W drugiej części narrator prezentuje postaci dramatu, w trzeciej oglądamy kilka scen z filmu oraz napis: *Alfred Hitchcock opowiada historię, której nie zdołasz zapomnieć!* Pozostałym filmom Hitchcocka z lat 40. i 50. towarzyszą zwiastuny w podobnej, teatralizowanej poetyce.
- <sup>6</sup> R. E. Kapsis, *Reputation Building and the Film Art World: The Case of Alfred Hitchcock*, „The Sociological Quarterly” 1989, t. 30, nr 1 (Spring), s. 20.
- <sup>7</sup> L. Bourdon, *Hitchcock. Dictionnaire*, Larousse, Paris 2007, s. 335.
- <sup>8</sup> *Rear Window*, „Variety”, 14 July 1954.
- <sup>9</sup> *The New Pictures*, „Time”, 2 August 1954.
- <sup>10</sup> B. Crowther, *A „Rear Window” View Seen at the Rivoli*, „The New York Times”, 5 August 1954.
- <sup>11</sup> Tamże. Na marginesie warto zauważyć że Crowther, czołowy krytyk „New York Timesa”, był zwolennikiem kina społecznego, wypowiadającego się w sprawie wydarzeń aktualnych (Por. R. Kapsis, s. 27). Potencjalny ładunek polityczny *Okna*, jak przekonująco zanalizował to Robert Corber, był związany z epoką MacCarthy’ego i zagadnieniem kontroli społecznej. Milczenie Crowthera na temat politycznej wymowy *Okna* wydaje się znaczące. Crowther nie zdobywa się ani na konserwatywną apoteozę samokontroli społecznej, ani nawet na nazwanie problematyki „szpiegowania sąsiadów” po imieniu. Por. R. J. Corber, *Resisting History: Rear Window and the limits of Postwar Settlement*, „Boundary 2”, nr 19, nr 1, Spring 1992, s. 121-148.
- <sup>12</sup> *Mr Hitchcock’s new film: „Rear Window”*, „The Times”, 11 August 1954.
- <sup>13</sup> W rzeczywistości *Sznur* został nakręcony w kilku ujęciach. Cięcia między nimi zamaskowano w trakcie montażu.
- <sup>14</sup> J. McCarter, *The Current Cinema/ Hitchcock Confined Again*, „New Yorker”, 7 August 1954.
- <sup>15</sup> R. Kapsis, *Reputation Building*, dz. cyt., s. 18.
- <sup>16</sup> *The Top Box-Office Hits of 1954*, „Variety Weekly”, 5 January 1955.
- <sup>17</sup> Tamże.
- <sup>18</sup> *The Top Box Office Hits of 1953*, „Variety”, 13 January 1954. *Okno* z pięcioma milionami osiągnęło w 1954 r. rezultat porównywalny do komedii romantycznej *Sabrina* (reż. Billy Wilder, 1954) z Audrey Hepburn i Humphrey’em Bogartem w rolach głównych. Pozostawało jednak znacząco w tyle za hitami roku: *Białym Bożym Narodzeniem* (*White Christmas*, reż. Michael Curtiz, 1954), *Buntem na okręcie* (*The Caine Mutiny*, reż. Edward Dmytryk, 1954), *Dalekim krajem* (*The Glenn Miller Story*, reż. Anthony Mann, 1954), czy wreszcie *20 tysiącami mil podmorskiej żeglugi* (*20 000 Leagues Under the Sea*, reż. Richard Fleischer, 1954).
- <sup>19</sup> O kinie artystycznym zob. P. Michaut, *Promenade parmi les films d’art de Venise à Cannes*, „Cahiers du cinéma” 1954, nr 37, s. 20-27.
- <sup>20</sup> J. Baxter, *Fellini*, St Martin’s, New York 1993, s. 130-131.
- <sup>21</sup> F. Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, „Cahiers du Cinéma” 1954, nr 31, s. 15-29.
- <sup>22</sup> Tamże. s. 24.
- <sup>23</sup> Tamże. s. 27-28.
- <sup>24</sup> Warto w tym miejscu odnotować, że związany z magazynem „Film Culture” Sarris poświęcił w latach 70. Hitchcockowi kilka artykułów, w których powoływał się na Francuzów piszących o reżyserze. Por. A. Sarris, *Alfred Hitchcock – Prankster of Paradox*, „Film Comment”, 1974, t. 10, nr 2, s. 8, Tegoż, *Auteurism Is Alive and Well*, „Film Quarterly”, 1974, t. 28, nr 1, s. 60-63.
- <sup>25</sup> Ważne teksty Truffauta z *Arts* to m.in. *Les sept pêches capitaux de la critique* z 1955 r. (przedruk w: F. Truffaut, *Le Plaisir des yeux. Ecrits sur le cinéma*, „Cahiers du cinéma”, Paris 2000, s. 315-321) i *Vous êtes tous témoins dans ce procès: le cinéma français crève sous les fausses légendes* z dodatku specjalnego *Arts – Spéciale Festival Cannes*, z 15 maja 1957 r.
- <sup>26</sup> A. de Baecque, S. Toubiana, *Truffaut. A Biography*, tłum. C. Temerson, University of California Press, California 2000, s. 126.
- <sup>27</sup> *Hitchcock/Truffaut* (we współpracy z Helen Scott), tłum. z jęz. fr., oprac. i posłowie T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 9-10.
- <sup>28</sup> Reżyserowi poświęcono miejsce w numerach ze stycznia 1954 r., lutego i marca 1955 r., sierpnia i września (znalazł się wtedy również na okładce) 1956 r., lutego i grudnia 1959 r. Numer z października 1954 r. w całości był poświęcony Hitchcockowi.
- <sup>29</sup> F. Truffaut, *Rear Window*, „Cahiers du cinéma” 1954, nr 6 (36). Metaforę Truffaut podejmuje na łamach „Cahiers du cinéma” kilka miesięcy później Claude Chabrol rozbudowując interpretacje kolegi z redakcji o kategorii projekcji i egocentrycznego charakteru rzeczywistości. Zob. C. Chabrol, *Les Choses sérieuses*, „Cahiers du cinéma” 1955, nr 4 (46), s. 41.
- <sup>30</sup> A. Bazin, *Hitchcock contre Hitchcock*, „Cahiers du cinéma” 1954, nr 10 (39), s. 25-32.

- <sup>31</sup> Tamże, s. 25-26.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 27.
- <sup>33</sup> Por. L. Boudron, *Dictionnaire Hitchcock*, Larousse, Paris 2007, s. 949.
- <sup>34</sup> C. Chabrol, E. Rohmer, *Hitchcock*, Éditions Universitaires, Paris 1957.
- <sup>35</sup> F. Truffaut, *Hitchcock est le plus grand inventeur des formes de l'époque*, „Arts” 1957, nr 647.
- <sup>36</sup> R. Borde, E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain 1941-1953*, Flammarion, Paris 1955. Zob również: R. Schwartz, *Noir, Now and Then: Film Noir Originals and Remakes 1944-1999*, Praeger, New York 2001, s. XI, 97.
- <sup>37</sup> Z przywołanym wcześniej tekstem Truffauta *Certains tendances...* warto porównać *Un mal qui répand la terreur* Borde'a, który reprezentuje w zasadzie dyskurs wcześniejszej o trzy lata *Panoramy*. Zob. R. Borde, *Un mal qui répand la terreur: la politique des auteurs*, „Cinéma” 1958 nr 7 (29), s. 76-77.
- <sup>38</sup> R. Kapsis, dz. cyt., s. 16.
- <sup>39</sup> D. Spoto, *The Dark Side of a Genius*, Da Capo Press, New York 1983, s. 524-525.
- <sup>40</sup> Ta analogia, choć z pozoru może się wydać nieco ryzykowna, pozwala na przeprowadzenie wielu ciekawych zestawień. Nie wszyscy krytycy w Stanach dali się bowiem przekonać kampanii Truffauta. Jeszcze w 1969 r. recenzentka „New Yorkera” próbowała dowodzić, że Hitchcock to tak naprawdę *entertainer*, a nie artysta i apelowała o zdroworoządkowy, wolny od francuskich klisz osąd jego pracy. Podobnie powojenne rozpoznanie fenomenu Sartre'a obecne w powieści Borisa Viana, *Piana złudzeń* odnosi się przede wszystkim do obrazu filozofa, jaki buduje społeczeństwo niezależnie od intencji zainteresowanego. Sartre – celebryta z powieści Viana, filozof oklaskiwany przez społeczeństwo, jest w pewnym sensie tym samym fantomem, co Hitchcock artysta fetowany przez krytyków głodnych mistrza. Por. P. Kael, *Frenzy*, „New Yorker”, 27 grudnia 1969, cyt. za: R. Kapsis, dz. cyt. s. 28.
- <sup>41</sup> List do Harolda Mendelsohna z 16 grudnia 1963 opublikowany w: *Hitchcock-Truffaut: Secrets de fabrication*, <http://www.cinematheque.fr/fr/musee-collections/actualite-collections/actualite-patrimoniales/truffaut-hitchcock.html> (dostęp: 1 lutego 2014).
- <sup>42</sup> Niedatowany telegram Alfreda Hitchcocka do François Truffauta, tamże.
- <sup>43</sup> Por. R. Kapsis dz. cyt., s. 22.
- <sup>44</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>45</sup> A. Hitchcock, F. Truffaut, *Initial discussion about the „The Birds” through to „Rear Window”* [nagranie wywiadu] [http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Interview:\\_Alfred\\_Hitchcock\\_and\\_Fran%C3%A7ois\\_Truffaut\\_%28Aug/1962%29](http://www.hitchcockwiki.com/wiki/Interview:_Alfred_Hitchcock_and_Fran%C3%A7ois_Truffaut_%28Aug/1962%29) (dostęp: 1 lutego 2014).
- <sup>46</sup> F. Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, dz. cyt., s. 202.
- <sup>47</sup> Oryginalny list pochodził z 16 grudnia 1963 r., cyt. za: R. Kapsis, dz. cyt., s. 24.
- <sup>48</sup> R. Kapsis, tamże, s. 25, 32.
- <sup>49</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>50</sup> P. Bogdanovich, *The cinema of Alfred Hitchcock, Doubleday*, New York 1963, R. Wood, *Hitchcock's Films*, Columbia University Press, New York 1966. Rozpoznanie w Hitchcocku artysty, które przeprowadza Bogdanovich można wiązać z amerykańską recepcją jego filmów. Dałoby się by jednak stworzyć narrację alternatywną, w której Bogdanovich mógłby funkcjonować jako proeuropejskie *enfant terrible* amerykańskiego filmoznawstwa. Bogdanovich zdradza bowiem nie tylko wyraźną predylekcję ku europejskiemu rozumieniu sztuki filmowej w warstwie ideowej i językowej swoich prac, ale jest również biograficznie zakorzeniony raczej w kulturze Europy, niż Ameryki. Jego rodzice, serbski malarz i austriacka Żydówka, zapewнили jego edukacji charakter „europejski”.
- <sup>51</sup> Tamże, s. 26-28.
- <sup>52</sup> „Motion Picture Exhibitor”, 17 grudnia 1969, cyt. za: R. Kapsis, dz. cyt., s. 28.
- <sup>53</sup> *Le dictionnaire Truffaut*, red. A. de Baecque, A. Guigue, Editions de La Martinière, Paris 2004, s. 199-200.
- <sup>54</sup> Wywiad z materiałów prasowych towarzyszących promocji *Marnie*, cyt. za: R. Kapsis, dz. cyt., s. 22.
- <sup>55</sup> Recenzja *Marnie*, „New York Times”, 23 lipca 1964, cyt. za: R. Kapsis, dz. cyt., s. 26.
- <sup>56</sup> Wcześniejszej pruderii Hitchcocka nie da się wytłumaczyć tylko purytańskimi standardami cenzury amerykańskiej. Również w Europie lat 50. wycinano sceny z jego filmów. Por. F. Truffaut, *Petit Journal intime du cinéma*, „Cahiers du cinéma”, lipiec 1954, s. 37.
- <sup>57</sup> *Hitchcock/Truffaut*, dz. cyt., s. 253-255.
- <sup>58</sup> *Okno na podwórze* nie byłoby jednym przykładem apoteozy filmu następującej po apoteozie reżysera. Por. R. Kapsis, dz. cyt., s. 29.