

Konstruując Alfredów Hitchcocków

MARCIN ADAMCZAK

Port leżący na uboczu

Trudno wyznaczyć precyzyjną datę początku studiów akademickich nad filmem, przypada ona jednak na początek lat 60. Tym samym mogliśmy obecnie obchodzić okrągłą, pięćdziesiątą rocznicę „immatrykulacji” teorii i historii X Muzy w świat uniwersytetu. Z perspektywy tego półwiecza wydaje się, iż jedną ze stałych cech refleksji nad filmem było nieustanne inspirowanie się teoriami i koncepcjami z innych dyscyplin, aplikowanych następnie lub twórczo przekształcanych w ramach studiów nad historią i teorią filmu. Najczęściej źródła te tkwiły w badaniach literackich (strukturalizm, poststrukturalizm, dekonstrukcja) oraz psychologii (psychoanaliza). Kursy filmoznawcze pojawiają się niemal jednocześnie w USA i Europie, również w Europie Środkowo-wschodniej, początkowo z inicjatywy młodych wykładowców (najczęściej literatury), zagorzałych wielbicieli kina, którzy proponowali studentom tematy w rodzaju „Wątki szekspirowskie w filmie” lub „Idee humanistyczne w filmie”¹. Wskutek ogromnej popularności tych zajęć na uniwersytetach zaczęto organizować pełne kursy *film studies*. Refleksji nad filmem brakowało jednak tradycji będących kapitałem innych dyscyplin oraz rozwijanych stopniowo narzędzi metodologicznych. Źródeł badawczych inspiracji trzeba było zatem poszukiwać poza filmem. Jeszcze w latach 70., jak ironicznie zauważa Bordwell, każdy co bystrzejszy student filmoznawstwa mógł się zapoznać ze wszystkimi istotnymi książkami z tej dziedziny w czasie letnich wakacji, dekadę później było to już niemożliwe². On sam jednak i jego koledzy ze „szkoły z Wisconsin” w latach 80. poddali druzgocącej krytyce ową niesamodzielną refleksję nad filmem³. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, że gdy przedstawiciele „szkoły z Wisconsin” wypracowywali własną koncepcję badawczą, nazywaną później kognitywizmem, czerpali z dorobku rosyjskich formalistów⁴.

Gdy porównać spisy treści dwóch wydanych niedawno podręczników akademickich – *Teorii literatury XX wieku* Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego⁵ oraz *Historii myśli filmowej* Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego⁶ – okazuje się, że ich kolejne rozdziały traktują w zasadzie o analogicznych koncepcjach badawczych, z tą różnicą, iż na gruncie refleksji nad filmem pojawiają się one jako twórcze adaptacje, spóźnione o kilka czy kilkanaście lat, i są swoistym odbiciem teorii literackich, filozoficznych lub psychologicznych. Co ciekawe, owa „gra lustrzanych odbić” urywa się przy ostatnich rozdziałach z książki Burzyńskiej i Markowskiego. Tymczasem to właśnie zrekonstruowane tam podej-

ścia: historyzm, poetyka kulturowa oraz pewna odmiana pragmatyzmu mogą się okazać nader owocne w refleksji nad filmem, na przykład – jak sądzę – do wyjaśnienia osobliwości związanej z odmiennym postrzeganiem postaci Alfreda Hitchcocka po obu stronach Atlantyku, a także z jego oszałamiającą karierą jako filmowego autora oraz jednego z ulubionych przedmiotów badań i wielopoziomowych interpretacji kolejnych pokoleń krytyków i filmoznawców.

Cargo, czyli materiały do konstrukcji

Poetyka kulturowa

Omówienia przybliżające założenia nowego historycyzmu (poetyki kulturowej) często rozpoczynają się od cytatu z J. Hillisa Millera zwięźle charakteryzującego zwrot, który dokonał się w anglosaskich badaniach nad literaturą w przedostatniej dekadzie XX wieku: *W ostatnich latach w studiach literackich nastąpiło nagle, nieomal powszechne odejście od teorii w sensie orientacji w kierunku języka jako takiego oraz nastąpiło analogiczne przejście w kierunku uwarunkowania historycznego, kultury, społeczeństwa, polityki, klasy i płci, społecznego kontekstu, bazy materialnej w sensie instytucji, warunków produkcji, technologii, oraz dystrybucji i konsumpcji produktów kulturowych wśród innych produktów*⁷.

Przedstawiciele nowego historycyzmu, ze Stephenem Greenblattem na czele, wywodzą się najczęściej z grona badaczy Renesansu o orientacji marksistowskiej. Ich metoda badawcza opiera się na eklektycznym czerpaniu z analizy dyskursu (Foucault), dekonstrukcji (Derrida), krytyki ideologicznej (neomarksizm) i neopragmatyzmu i służy zbudowaniu swoistego „opisu zagęszczonego” w rozumieniu Cliffora Geertza⁸. Cechuje ich odejście od koncentracji na samym tekście, na jego kodach, strukturach czy kolejnych warstwach interpretacji postrzeganych w oderwaniu od zewnętrznych wpływów określonych instytucji, kategorii kulturowych, stosunków władzy etc. Umieszczają tekst w szerokim kontekście kulturowym, nie traktują go jako *świętego, zamkniętego w samym sobie i usprawiedliwiającego samego siebie cudu*⁹. Szerokie spektrum uwarunkowań ma pokazywać tekst zanurzony w kulturze, a nie jako oderwany od niej artefakt. Interesuje ich proces *społecznej wymiany*, w której *dzieło sztuki jest wytworem negocjacji między twórcą lub klasą twórców, wyposażonych w złożony, podzielany przez nich wszystkich repertuar konwencji, oraz instytucjami i praktykami społecznymi. By osiągnąć cel negocjacji, artysta musi stworzyć odpowiednią walutę, dzięki której wymiana może być skuteczna*¹⁰. Dlatego teksty są kształtowane przez społeczne, polityczne, ekonomiczne czy ideologiczne uwarunkowania świata zewnętrznego, z drugiej strony w procesie cyrkulacji, wymiany i negocjacji same na tę rzeczywistość wpływają. Nowi historycyści zakładają przy tym brak hierarchii między tekstami, ich swoiste równouprawnienie. Budując swój „zagęszczony opis”, korzystają na równi z kanonicznych, klasycznych dzieł literatury i z listów, pamiętników, zapisków w kronikach, z dzieł medycznych, prawniczych, religijnych, podróżniczych. Często uciekają się do anegdoty, opisu pozornie nieistotnych wydarzeń, obyczajów, szczegółów ubioru czy organizacji wnętrza, jako tych, które ujawniają praktyki, przekonania czy konwencje o dużo szerszym znaczeniu. Głoszą przekonanie o „tekstualności historii” i „historyczności tekstów” – dwukierunkowej relacji, w myśl której historia nie jest dostępna jako rzeczywistość obiektywna,

lecz jedynie za pośrednictwem tekstów, jednocześnie zaś każdy tekst jest usytuowany w konkretnym kontekście historycznym. Materialistyczny wydźwięk ich koncepcji łągodzą dwie stosowane przez Greenblatta kategorie: *oddźwięk* i *zachwyt*¹¹. W myśl pierwszej kategorii dane dzieło ma wskazywać na *złożone, dynamiczne siły kulturowe, z których się wyłoniło*, przedmiotem zainteresowania krytyka są więc tutaj *historyczne okoliczności ich powstania i początkowego odbioru oraz związek pomiędzy tymi okolicznościami i warunkami, w jakich my je odbieramy*¹². Nie przekreśla to jednak *zachwyty* jako kategorii związanej z nieuchwytną *mocą* dzieła przyciągającego uwagę odbiorcy, oferującego mu *zniewalające poczucie wyjątkowości i podniosłe zainteresowanie*¹³.

Sens poetyki kulturowej jako metody badawczej polegałby na wnikliwym tropieniu społecznych sposobów produkowania znaczenia i wyłaniania się dyskursów. Pośród ograniczeń związanych z instytucjami, praktykami społecznymi, relacjami władzy i kategoriami kulturowymi zachodzi wspomniany proces wymiany i negocjacji, w których w relacji zwrotnej wzajemnie kształtują się, określają i definiują sfery kultury oraz rzeczywistości społecznej. „Nowy historycyzm” jest reakcją na dominujące wcześniej, związane ze strukturalizmem i poststrukturalizmem, podejścia badawcze koncentrujące uwagę jedynie na całkowicie wyizolowanym z kontekstu historycznego i społecznego tekście. Poetyka kulturowa proponuje jego ponowną kontekstualizację, umieszczenie w konkretnym momencie historycznym i społecznym, usytuowanie w strumieniu towarzyszących mu i przenikających się z nim praktyk i instytucji. O ile poetyka właściwa określała i badała stylistyczne i gatunkowe reguły budowy dzieła, o tyle poetyka kulturowa czyni to samo, odnosząc się jednak nie do wpływów stylistycznych i gatunkowych, lecz do wspomnianego niezwykle szerokiego spektrum społeczno-kulturowego. Krytycy mogliby zarzucić takiemu podejściu, że jest ono po prostu kolejną postacią historycyzmu. Różnicą jednak byłoby tutaj odwołanie się do wspomnianego koktajlu rozmaitych tradycji metodologicznych intensyfikujących czy też właśnie „zagęszczających” opis proponowany przez historycyistów.

Pragmatyzm Stanleya Fisha

Stanowisko Stanleya Fisha, sytuowane przez badaczy teorii literatury w szerokim nurcie amerykańskiego pragmatyzmu, najlepiej można określić – za jego wnikliwym komentatorem Andrzejem Szahajem – za pomocą trzech określeń: paninterpretacjonizm, kulturalizm i konstruktywizm. Fish w swych znakomicie napisanych esejach dowodzi, iż *nie ma niczego poza interpretacją*¹⁴ (nie ma zatem dzieła sztuki, rozumienia czy obiektywnej rzeczywistości). Opisuje poglądy amerykańskiego baseballisty, przekonanego, iż jego niespodziewane sportowe sukcesy są wynikiem boskiej interwencji, studentów zmagających się ze znaczeniem zdania *private members only*, meandry interpretacji wierszy Williama Blake’a i powieści Jane Austen czy wyrafinowane interpretacje uczestników szkoły letniej biorących przypadkowo zapisane na tablicy nazwiska językoznawców za wiersz religijny i dokonujących jego egzegezy. Fish dowodzi, że (oczywiście) istnieje wiele możliwych interpretacji, nie istnieje też (rzecz jasna) jedna poprawna i prawdziwa, ale (paradoksalnie) wszystkie interpretacje są poprawne i prawdziwe. Są mianowicie poprawne i prawdziwe dla danego interpretatora, w ramach przyjętych przez niego kategorii, założeń, horyzontów interpretacyjnych wyznaczanych przez jego wspólnotę i organizujących sposób postrzegania świata. Dzie-

ło literackie pozostaje w zasadzie w jakimś sensie „puste”¹⁵ (zdaniem Fisha nie ma bowiem nic zawartego immanentnie w tekście) lub też innymi słowy – istnieje tylko w czytelniku. To każdy czytelnik – w procesie lektury i interpretacji – konstruuje sensy i znaczenia.

Granice interpretacji w ujęciu Fisha są jednak wyznaczone przez kategorie językowe i szerzej – kulturowe. Kluczowym pojęciem w jego teorii jest kategoria „wspólnoty interpretacyjnej” oznaczającej podzielane przekonania, narzędzia rozumienia, otoczenie instytucjonalne, określony zbiór kategorii kulturowych i teoretycznych, procedur i narzędzi interpretacyjnych. Wspólnota interpretacyjna umożliwia, a zarazem ogranicza proces interpretacji, jednocześnie czyniąc go przedsięwzięciem społecznym i ponadjednostkowo zakorzenionym. Sensy są tworzone, nie zaś odkrywane, lecz tworzone przez jednostki w ramach instytucji i konwencji społecznych, określających właściwe procedury, reguły wnioskowania. „Konstruujący” dzieło czytelnicy sami są k o n s t r u o w a n i przez ponadjednostkowe kategorie kulturowe (to właśnie owa *zniewalająca moc kultury* decydująca o *ontologicznym „umebłowaniu świata”*¹⁶), poza które nie jesteśmy w stanie wykroczyć. Granice interpretacji określają wartości i kategorie, za pomocą których rozumuje i postrzega rzeczywistość (np. rzeczywistość literackiego dzieła sztuki) dana grupa. W tym też sensie *wszystkie odczytania są trafne* – jak głosi Fish – w ramach założeń i przesądów danej wspólnoty interpretacyjnej i dla tejże wspólnoty interpretacyjnej. Tak pojmowana interpretacja, na co zwraca uwagę Andrzej Szahaj, będzie zawsze *stronnicza*, a zatem *ideologiczna* i w szerokim znaczeniu *polityczna*, związana ze stanowiskiem wspólnoty interpretacyjnej i prawdziwa w ramach jej założeń, odzwierciedlając jej interesy, wartości i postrzeganie świata. Dlatego każda wiedza (i każda interpretacja) jest sytuacyjna, uzależniona od kontekstu kulturowego i historycznego interpretatora, stąd też tak istotne znaczenia w ramach teorii Fisha kategorii *perswazyjności* i *retoryczności*, nie zaś *prawdziwości* interpretacji i jej obiektywistycznych roszczeń. Poszczególne wspólnoty interpretacyjne nie mają przy tym charakteru zamkniętych grup odgraniczających się od świata zewnętrznego (w takim wypadku stanowiłyby monadyczne grupy niekomunikujące się z innymi i skoncentrowane jedynie na utrzymywaniu *status quo* we własnym obrębie), przeciwnie, mają raczej ambicję organizowania i przekształcania zewnętrznego świata zgodnie z własnymi interesami i zamierzeniami¹⁷. Tym samym umożliwiają zmianę w społecznych dyskursach, fluktuacje idei i przeobrażanie poglądów.

Wspólnota interpretacyjna jest przy tym jedyną instancją wyznaczającą granice oraz sensowność odczytania, co byłoby istotną różnicą w stosunku np. do kategorii *oszczędności* postulowanej przez Umberto Eco jako wyznaczającej trafność i akceptowalność interpretacji¹⁸. W jednym z esejów Fish polemizuje z włoskim semiotykiem twierdzącym, iż sam tekst wyznacza granice interpretacji i nie sposób np. przedstawić interpretacji obrazu Emilii i jej ojca, o którym wspomina narrator *Róży dla Emilii* Faulknera, jako wizerunku przedstawiającego Eskimosa i wysnuć następnie interpretacji o istotnym „eskimoskim tropie” w tym opowiadaniu. Z pewnością „eskimoska” interpretacja opowiadania Faulknera nie byłaby „oszczędna” w rozumieniu Eco, kojarzy się natomiast z niektórymi procedurami interpretacyjnymi stosowanymi wobec filmów Hitchcocka, o czym przekonamy się w dalszej części tego tekstu. Tymczasem jak twierdzi Fish: *Odczytanie eskimoskie jest nieakceptowane, ponieważ nie istnieje obecnie żadna strategia inter-*

pretacyjna, która mogłaby je wytworzyć, żaden sposób „patrzenia” czy czytania (a pamiętajmy, że wszystkie kąty patrzenia czy czytania są „sposobami”), który dałby w rezultacie wyłonienie się wyraźnie eskimoskich znaczeń. Nie oznacza to jednak, że żadna taka strategia nie mogłaby nigdy wchodzić w grę, i nietrudno wyobrazić sobie okoliczności, w których mogłaby ona zostać ustanowiona (...) ¹⁹; przedmiotem transformacji byłby tekst (lub teksty) powstały(e) w wyniku zastosowania strategii interpretacyjnej (czymkolwiek ona by się okazała), nawiązującej do Eskimosa w procesie swej ekspansji lub rozwinięcia. Rezultatem byłoby to, że podczas gdy teraz mamy freudowską Różę dla Emilii, mitologiczną Różę dla Emilii, chrystologiczną Różę dla Emilii, regionalną Różę dla Emilii, socjologiczną Różę dla Emilii, lingwistyczną Różę dla Emilii, mielibyśmy w dodatku eskimoską Różę dla Emilii, istniejącą w pewnej relacji zgodności lub niezgodności z innymi [Różami dla Emilii]. I ponownie chodzi o to, że o ile istnieją zawsze mechanizmy dla wykluczania odczytań, ich źródłem nie jest tekst, lecz wytwarzające tekst strategie interpretacyjne uznawane w danej chwili. Wynika z tego więc, że żadne odczytanie, jakkolwiek wydawałoby się one dziwaczne, nie jest wewnętrznie niemożliwe ²⁰.

Nie sposób zaprzeczyć oczywiście, iż owa eskimoska interpretacja Róży dla Emilii byłaby interpretacją osobliwą. W ujęciu Fisha dziwaczność interpretacji nie jest jednak definiowana w odniesieniu do istniejącego niezależnie od niej tekstu, lecz w stosunku do wciąż podlegającego zmianom systemu interpretacyjnego. „Dziwaczność” interpretacji jest więc kategorią relacyjną, istniejącą w stosunku do „normalnych” interpretacji, ich „normalność” jest przy tym określana przez kategorie i założenia przyjęte w ramach danego systemu (czy dominującej wspólnoty interpretacyjnej). Peryferyjne („dziwaczne”) interpretacje, np. dzięki sile własnej perswazji czy ze względu na czynniki instytucjonalne lub szersze przeobrażenia kulturowe, mogą znaleźć się w centrum danego dyskursu czy pola badawczego, stając się tym samym „normalne” i określając inne odczytania jako „dziwaczne” w stosunku do siebie ²¹. Nie wydaje się przy tym, by była to sytuacja nieczęsta, wspólnoty interpretacyjne cechuje raczej dynamiczna zmienność i cyrkulacja idei niż statyka. W dziedzinie badań filmoznawczych wystarczy pomyśleć choćby o odczytaniach psychoanalitycznych, ideologicznych (neomarksistowskich) czy feministyczno-genderowych.

W ujęciu Stanleya Fisha interpretacja jest traktowana niezwykle szeroko, nie odnosząc się do odczytań dzieł literackich, lecz do całości naszego funkcjonowania w świecie. Jak twierdzi, *nie ma niczego poza interpretacją*, a więc nie ma żadnego istniejącego poza nią, zewnętrznego, obiektywnego, niezapośredniczonego, neutralnego, wolnego od założeń i kulturowych kategorii przedinterpretacyjnego punktu oparcia (punktu widzenia). Fakty i znaczenia są wyznaczane i konstruowane przez interpretację, nie zaś przez nią odkrywane ²².

Zwrot narratologiczny

Narracja była jednym z pojęć, które zrobiły zawrotną karierę w humanistyce ostatnich dekad XX w., na podobieństwo wcześniejszej kariery terminu „struktura”. Jego popularność wywodzi się z dziedziny badań historycznych, dziedziny, zdawałoby się, jak mało która z nauk humanistycznych związanej ze sferą faktów, obiektywnej rzeczywistości i ambicją odkrywania prawdy. Tymczasem skutek oddziaływania kilku książek rewolucjonizujących spojrzenie na metodologię ba-

dań historycznych rzecz można, iż pewnemu zatarciu uległo stare rozróżnienie Arystotelesa na tragedię i historię, z których pierwsza miała opisywać rzeczy możliwe i wyobrażone, druga zaś rzeczywiste, wskutek czego tragedia miała być głębsza poznawczo i bliższa filozofii. Tymczasem Hayden White w wydanej w 1973 r. *Metahistory* dowodzi, iż poznaniem historycznym rządzą również tropy i figury literackie, a badana przez nauki historyczne przeszłość jest niedostępna inaczej niż za pomocą narracji²³. Gorąca debata, jaka rozgorzała na terenie badań historycznych, przeniosła się i do innych dziedzin humanistyki, a narracja stała się pojęciem żywo dyskutowanym i poznawczo użytecznym w psychologii, socjologii, stosunkach międzynarodowych, historii literatury czy filozofii społecznej.

Rekonstrukcji funkcjonowania pojęcia narracji w ramach większości z tych dyscyplin dokonuje Katarzyna Rosner²⁴. Narracja w jej ujęciu harmonijnie łączy się z tezami paninterpretacjonizmu Fisha, jawiąc się jako spojrzenie ukazujące jego założenia z nieco innej perspektywy lub też w pewien sposób próbujące łączyć je jako całości wyższego rzędu (narracje jako całości opierające się na poszczególnych, cząstkowych interpretacjach).

Tok narracji jest strukturą umożliwiającą rozumienie. Poszczególne czynności, zdarzenia czy artefakty stają się zrozumiałe dzięki umieszczeniu ich w „łańcuchu narracji”. Zawsze cechuje go czasowość, selektywność doboru poszczególnych wydarzeń i pominięcia lub usunięcia na drugi plan innych, ich wzajemna relacyjność. Ponadto struktura zakładająca istnienie początku i końca wiążące się z aspektem teleologiczności, każda narracja zmierza bowiem do jakiejś konkluzji. Opowieść snuje się zawsze z jakiegoś „teraz”, określonego momentu historycznego i jest zawsze opowiadana przez konkretnego narratora, jednostkę uwarunkowaną społecznie i historycznie przez „horyzont epoki”, wartości i wizje świata obowiązujące w teraźniejszości. Z uwagi na plastyczność struktury narracyjnej z tych samych elementów składowych, z identycznych „danych” można ułożyć odmienne narracje²⁵. Co więcej, w praktyce już sam dobór owych elementów składowych, perspektywy spojrzenia czy tematów jest determinowany usytuowaniem narratora. *Aby były badane jako historia, przeszłe ludzkie działania muszą być traktowane przez członków jakiejś ludzkiej grupy jako należące do jej przeszłości i muszą być ważne i warte rozumienia z punktu widzenia jej aktualnych interesów*²⁶.

Kieruje nas to ponownie w stronę podkreślanej w koncepcji Fisha naturalnej „polityczności” (w szerokim sensie) interpretacji czy w tym przypadku – narracji. Podobnie podkreśla się tutaj wagę perswazyjności i retoryki, nie zaś odkrywania i a prawdy. Rzeczywistość (historii lub ludzkiego doświadczenia) jest tu postrzegana nie jako dostępna bezpośrednio, lecz jedynie za pośrednictwem narracji, a więc jej form i struktur. Niebagatelną rolę odgrywają też kategorie językowe. Brak pewnych pojęć, a więc niemożność nazwania lub opisania w dany sposób określonych stanów czy wydarzeń w oczywisty sposób przesądza o niemożności umieszczenia ich w „łańcuchu narracyjnym”. Język, jako twór społeczny i z natury rzeczy intersubiektywny, kieruje tutaj narracje (podobnie jak Fishańskie interpretacje) w stronę rzeczywistości społecznej i społecznie regulowanej.

Istotne podobieństwo dotyczy też sfery nieistnienia rzeczywistości niezapśredniczonej przez narrację, neutralnej i uprzedniej wobec niej. Rosner, analizując spór metodologów historii kojarzonych ze stanowiskiem narratystycznym, zwraca uwagę na fakt niebagatelnej różnicy między przedstawicielami tej uzna-

wanej za całość orientacji. Otóż, gdy jedni postrzegają narrację jako swoisty „kostium”, który umożliwia prezentowanie wyników badań historycznych, strukturę umożliwiającą uporządkowanie ich wyników, a więc narrację jako formę komunikowania, inni widzą w niej formę rozumienia. Zgodnie ze sformulowaniem jednego z nich – *podążanie za opowieścią jest formą rozumienia*²⁷. Rosner rozwija to drugie stanowisko, odwołując się do fenomenologii i dochodząc do konkluzji, iż *ludzkie działania mają strukturę teleologiczną i rozwijającą się w czasie; podobnie czasowy charakter ma towarzyszące im rozumienie. Narracja, jako struktura czasowa, teleologiczna i zamknięta, odpowiada czasowości ludzkiego rozumienia. Dlatego narracja jest formą, w której to rozumienie przebiega*²⁸. Narracja jako forma rozumienia dotyczy tu wyraźnie badającego fakty historyka, a więc interpretatora, któremu forma opowieści umożliwia rozumienie faktów, nie zaś jedynie komunikowanie wyników swoich dociekań. W badaniach opiera się jednak na relacjach i dokumentach będących już czyimiś opowieściami i autonarracjami, interpretacjami doświadczanych lub obserwowanych wydarzeń, korzysta więc z *okrucich interpretacji*, selekcjonując je, umieszcza we własnym rozumieniu (własnej opowieści), w pewnym stopniu reinterpreterując je i przekształcając, nie konstruując jednak wizji przeszłości w sposób arbitralny, co mogliby zarzucić stanowisku narratologicznemu jego krytycy.

Historyk-interpretator jest przy tym zawsze warunkowany terazniejszymi dla niego kategoriami językowymi, kulturowymi czy estetycznymi tworzący przestrzeń dla jego narracji. Tym samym przeszłość nie pozostaje sferą zamkniętą, lecz paradoksalnie jest rzeczywistością wciąż otwartą na przeobrażenia i przekształcenia. *Jeżeli terażniejszość i przeszłość są funkcjami pewnej całości, która obejmuje tę przyszłość, to gdy to, co rzeczywiście się zdarza, zaskakuje nas, wtedy w istotnym sensie zmianie ulega przeszłość. To znaczy wcześniejsze, teraz już retencyjne fazy stają się częściami innej całości i tym samym zmieniają całkowicie swoje znaczenie dla nas*²⁹.

Jak widać, dochodzi tu do sytuacji, w której rzeczywistość i mechanizmy jej poznawania przywodzą na myśl literackie i filmowe struktury gatunkowe, w tym przypadku opowieści kryminalnej, w której kolejne wydarzenia często rzucają zupełnie inne światło na wydarzenia wcześniejsze, nadając im inne znaczenia niż pierwotnie przypisywane przez czytającego bądź oglądającego. Jako że Rosner w swojej książce swobodnie przemieszcza się między zagadnieniami zarówno metodologii historii, jak i psychologii, powyższą analogię możemy odnieść nie tylko do sfery dyskursu historycznego czy szerszej – poznawania świata zewnętrznego – lecz i do sfery psychologii i psychoanalizy, czyli naszych prywatnych autonarracji i postrzegania samych siebie. Tutaj pojawia się konstatacja, iż w analogiczny do zarysowanego w cytowanym wyżej fragmencie sposób *wyposażenie analizowanego w nową autonarrację zmienia (...) jego tożsamość. (...) w rezultacie zmianie ulega zarówno jego samorozumienie, jak wizja rzeczywistości i sposób działania*³⁰.

Hitch spotyka Monsieur Hitchcocka

Hitch

Kiedy wiosną 1939 r. reżyser *39 kroków* wraz z żoną i zarazem wieloletnią współpracownicą Alną Reville opuszczał transatlantyczny okręt na amerykańskim

wybrzeżu – jak później wspominał – doskonale zdawał sobie sprawę, iż przyjdzie mu przyjąć rolę *poniższej postaci w ogromnym przemyśle filmowym stworzonym przez przedsiębiorców, którzy kierują wytwórniami*³¹. Angielski reżyser nie mylił się. W Hollywood wciąż świetnie działał system studyjny, w ramach którego produkcja filmów była zorganizowana na sposób Fordowski i przywodziła na myśl przemysł motoryzacyjny, analogicznie do niego polegający na fabrykowaniu zestandaryzowanych³², podobnych do siebie filmów, przy ścisłym podziale pracy i wąskiej specjalizacji poszczególnych uczestników tego procesu: scenarzystów, reżyserów, operatorów, montażystów, aktorów. Pauline Kael pisała swego czasu: *Możemy mówić o komediach Paramountu z lat trzydziestych lub rodzinie filmów rozrywkowych 20th Century Fox z lat czterdziestych, o komediach cinemascopowych z lat pięćdziesiątych czy o dawnym blichtrze filmów Metro-Goldwyn-Mayer mniej więcej tak, jak mówimy o chevroletach i studebakerach*³³. Przy czym schodzące z owych fabrycznych taśm filmy kryminalne nie należą do najwyższej cenionych produktów tego przemysłu, skazując specjalizującego się w nich angielskiego reżysera na podrzędną rolę twórcy „filmów o morderstwach”.

Niezależnie od tego pozycja reżysera nie była w całym systemie „fabryki snów” najsilniejsza, o czym Hitch przekonał się bardzo szybko, gdy doświadczył ingerencji ze strony Davida O. Selznicka we własną pracę. Po latach wspominał tę sytuację z właściwą mu autoironią, gdy na pytanie Petera Bogdanovicha, czy Selznick lubił się wtrącać, odpowiedział: *O tak, bardzo. W istocie przeżyłem szok, kiedy po kilku próbach jednej ze scen powiedziałem: „Kręcimy”, a sekretarka planu zawołała: „Proszę minutkę poczekać, muszę postać po pana Selznicka”. Zanim nakręciłem tę scenę, musiał zejść na dół*³⁴. Hitch nie toczył bojów z producentami, bo wiedział doskonale, jaka jest jego rola i zdawał sobie sprawę, ile jest indywidualnego wkładu w reżyserowanych przez niego filmach. O dobrze przyjętej *Rebecce* mówił jako o filmie Selznicka, produkcie „systemu Hollywood”, który w istocie mógł nakręcić każdy dobry reżyser kontraktowy³⁵. Z czasem, wobec sukcesów kasowych większości jego filmów, pozycja Hitcha zaczęła rosnąć. Sam podejmował przy tym coraz częściej obowiązki producenckie, próbował stworzyć wraz z Sidneyem Bernsteinem własne niewielkie studio Transatlantic Pictures, a także stał się jednym z udziałowców Universalu. Pozycja reżysera jednak nigdy nie mogła równać się tej, jaką miało szefostwo studiów zachowujące decyzyjność w kwestii kierowania kolejnych projektów do produkcji. Nawet u szczytu swej hollywoodzkiej kariery, w połowie lat 60., będąc niezmiernie popularnym, kasowym reżyserem po serii takich filmów, jak *Okno na podwórze*, *Zawrót głowy*, *Północ – północny zachód* czy *Psychoza*, zmuszony przez kierownictwo studia do porzucenia jednego z projektów, tłumaczy: *Oni twierdzą, że publiczność nie tego ode mnie oczekuje. Nie jest to ten rodzaj filmu, jakiego chcą ode mnie*³⁶. Przy realizacji *Topazu*, już jako klasyk, został zmuszony do przygotowania kilku różnych zakończeń z myślą o kilku różnych rynkach docelowych, na które miał trafić film, co zdarzało mu się wcześniej jedynie u początków filmowej kariery³⁷. Wciąż musiał też zmagać się z cenzurą obyczajową, związaną z funkcjonowaniem kodeksu Haysa. W zabawny sposób stosował identyczną strategię, jak niektórzy polscy reżyserzy w potyczkach z cenzurą polityczną w czasach PRL-u. Celowo umieszczał w kontrowersyjnych z punktu widzenia ówczesnej moralności filmach niespecjalnie istotne dla reżysera sceny wzbudza-

jące wyraźną niechęć cenzorów, by – ulegając ich naciskom – odwrócić uwagę i przemycić inne, ważniejsze dla danej fabuły. W połowie lat 60., po wspomnianej serii oszałamiających sukcesów, pisał w telegramie do Bernarda Herrmanna, ustalając kwestie związane ze ścieżką dźwiękową do *Rozdartej kurtyny*: *Na nie-szczęście dla artystów nie mamy takiej wolności, jaką chcielibyśmy mieć, ponieważ dostarczamy pożywki dla publiczności i za to obaj dostajemy swoje pieniądze*³⁸.

Niemniej praca nad filmem sprawiała mu ogromną przyjemność, a brak wygórowanych ambicji artystycznych chronił go przed rozczarowaniami, nieuchronnymi w takich przypadkach. *To tylko film* – lubił powtarzać, np. gdy współscenarzysta zarzucał mu, iż przerywa dyskusję o scenariuszu w ważnym momencie tylko po to, by opowiedzieć infantylny dowcip. Kim Novak zastanawiała się: *Czy nie byłoby lepiej, gdyby wewnętrzną motywację postaci wydobyć, zmieniając tę kwestię lub rozszerzając tamtą?* – a on ripostował: *Kim, to tylko film. Nie zagłębiajmy się w to za bardzo*³⁹. Gdy zadano mu pytanie o *najgłębszą logikę jego filmów*, odpowiadał: *Zaangażować widza w akcję*⁴⁰. Przygotowując się do realizacji *Psychozy*, mówił, iż ma w planach *amerykański film komercyjny, który mógłby szybko machnąć*⁴¹, w dodatku pracując z ekipą telewizyjną, aby obniżyć koszty. Uważał się, jak całkiem sporo wybitnych reżyserów przed nim i po nim, za sprawnego rzemieślnika i podkreślał odpowiedzialność za *ciągłość i stabilność systemu*, jaka jego zdaniem powinna cechować wszystkich przedstawicieli zawodu. Czas wypełniało mu wyszukiwanie interesujących noweli kryminalnych w powodzi literatury tego gatunku, a także wielogodzinne spotkania z producentami i współscenarzystami, dyskusje o przeróbkach i planie fabularnej intrygi ciągnące się przy lunchach i z obowiązkowym uczestnictwem butelki wina, drobiazgowo planowanie kolejnych ujęć i rozrysowywanie scenopisów, ustalanie szczegółów technicznych i zmyślnych fabularnych pułapek obliczonych na zdezorientowanie i oszołomienie widzów. Dlatego pracował niemal bez ustanku i przerywał ciąg planowania i realizacji kolejnych filmów najczęściej jedynie z uwagi na zobowiązania reklamowe i promocyjne. Ten nie lubiany przez większość reżyserów aspekt „rzemiosła” Hitchowi sprawiał chyba radość porównywalną z tą czerpaną z zastawiania filmowych pułapek dla publiczności.

Reżyserzy, szczególnie przed amerykańską recepcją *auteur theory*, nie byli nigdy promowani przez działy marketingu wielkich studiów na równi z gwiazdami aktorskimi. Eksperti z Selznick International Pictures i ich przełożony dostrzegli jednak szansę na promocję wizerunku ekscentrycznego angielskiego reżysera, specjalisty od „filmów o morderstwach”. Dlatego przygotowano dla prasy niemające poparcia w faktach informacje o osobliwych zwyczajach Hitcha, jego lęku przed policją i przed prowadzeniem samochodu, pogardliwym stosunku do aktorów, nazywanych jakoby „bydłem”, czy też ustawicznym zasypianiu na oficjalnych kolacjach. Już na początku lat 40. nowojorski *copywriter* pracujący nad reklamą programów radiowych Hitcha wymyślił formułę „mistrz suspensu”, zastępując lansowaną wcześniej „mistrz melodramatu”⁴². Zabiegi marketingowe zostały wsparte oddziaływaniem dynamicznie rozwijającej się telewizji. Hitch świetnie wykorzystywał to medium, prowadząc autorski cykl *Alfred Hitchcock przedstawia*, co przyniosło mu światową popularność. Jako jeden z nielicznych reżyserów stał się rozpoznawalny zarówno podczas wizyty w Watykanie, jak i odpoczynku na tahitańskiej plaży.

W czasie podróży do Japonii dostrzegł w Tokio wielki billboard promujący jego kolejny film, na którym ma skośne oczy⁴³.

Z wielką popularnością Hitcha, który powoli stawał się bohaterem popkultury, rzadko jednak szło w parze uznanie amerykańskiej krytyki oraz nagrody tamtejszego przemysłu filmowego. Był pięciokrotnie nominowany do Oscara za najlepszą reżyserię, ale nigdy nie otrzymał statuetki, i ośmiokrotnie do nagrody Amerykańskiej Gildii Reżyserów Filmowych w tej samej kategorii z identycznym skutkiem. W Europie z laurami festiwalowymi było niewiele lepiej, trzykrotnie startował w konkursie festiwalu w Cannes i raz w Wenecji, za każdym razem bez powodzenia. To ironia losu, że jedynym indywidualnym laurem, jaki otrzymał jest nagroda za reżyserię Nowojorskiego Stowarzyszenia Krytyków Filmowych za film *Starsza pani znika* z 1938 r., a więc film, który wyreżyserował jeszcze przed wyjazdem do Hollywood, jako swoje przedostatnie dzieło ukończone na kontynencie, a Oscara otrzymała jedynie *Rebeka*, a więc utwór najmniej „autorski”, bo przez samego reżysera przypisywany w większej mierze producentowi, Davidowi O. Selznickowi. Z uznaniem krytyki amerykańskiej, zwłaszcza przed jej recepcją *auteur theory*, było niewiele lepiej. Znamienny jest tu szczególnie przypadek *Zawrotu głowy*. Film uchodzi dziś za niekwestionowane arcydzieło i jedno z największych osiągnięć sztuki filmowej, a miarą jego powodzenia niech będzie choćby fakt, iż w 2002 r. w plebiscycie „Sight and Sound” na największy film wszech czasów zajął drugie miejsce w głosowaniu krytyków i szóste *ex aequo* w głosowaniu reżyserów⁴⁴. Tymczasem, jak odnotowuje biograf twórcy *Psychozy: Gdy „Zawrót głowy” wszedł na ekrany kin w maju 1958 roku, widzowie i krytycy nie byli zachwyceni. Ukazało się parę pozytywnych recenzji, ale te negatywne pochodziły z prominentnych źródeł. Nierealistyczny nonsens – oznał krytyk filmowy John McCarten w „New Yorkerze” („New York Times” uznał film za diabelnie nierealistyczny). „Newsweek” napisał, że reżyser przesadził ze swoją przebiegłością, przekroczył granice wiarygodności, a w zwrotach intrygi doszedł do punktu, z którego nie ma powrotu. „Time” uznał „Zawrót głowy” za kolejną „historię z serii ‘Hitchcock i bzdura’, gdzie tajemnicą jest nie kto to zrobił, ale kogo to obchodzi”⁴⁵.*

Nieźle jak na drugi z „najlepszych filmów wszech czasów”. W podobnym duchu o przyjęciu filmu pisał po latach historyk Hollywoodu David Thomson: *„Zawrót głowy” jest obecnie jednym z najszerzej dyskutowanych amerykańskich filmów, lecz kiedy wszedł na ekrany w roku 1958, prawie nikt nie zajmował się tym, jakie niósł znaczenia*⁴⁶.

Trudno orzec, na ile owo oscarowe fatum, jak również często nieprzychylna reakcja krytyki doskwierały reżyserowi. Z tego pierwszego w swoim stylu często żartował, jakkolwiek przyjaciele twierdzili, iż żartami tymi pokrywał głębokie rozczarowanie⁴⁷. W jeszcze mniejszym stopniu dbał o reakcje krytyki. Pasjonat pracy nad filmem, a „po godzinach” sybaryta ceniący wygodne życie, dobre jadlo i przyjemność podróżowania, miał – jak się wydaje – pośród swoich priorytetów wartości mniej abstrakcyjne i bardziej pożądane niż liczba gwiazdek i żarliwość przymiotników, jakimi obdarzano jego filmy w gazetowych recenzjach. Choć nigdy nie dowiemy się, czy np. czytając przy okazji premiery *Psychozy*, iż film ten jest *odzwierciedleniem najbardziej nieprzyjemnego umysłu, podłego, cwanego, sadystycznego, małego umysłu*, a w innej gazecie, iż recenzent czuje się filmem *urazony i zde-*

gustowany⁴⁸, Hitch nie nabawiał się chwilowej niestrawności. W każdym razie miał reputację człowieka dbającego najbardziej o *box-office* i potrafiącego zręcznie kalkulować potencjał finansowy filmu⁴⁹. Rozmawiając z Truffautem o nieprzychylnych krytykach, nadmieniał: *W Hollywood jest takie słynne powiedzenie: „Powieм temu krytykowi, że czytałem jego ostry artykuł i cały czas płakałem w drodze do banku”*⁵⁰.

W pracy nad filmem Hitch najbardziej lubił pokonywać trudności techniczne⁵¹. Znamienne że właśnie te walory dostrzegał w cenionym przez siebie europejskim modernistycznym kinie lat 60., w filmach Antonioniego, Godarda i Truffauta. W czasie rozmowy z pisarzem i scenarzystą, Howardem Fastem, wyznał: *Właśnie widziałem „Powiększenie” Antonioniego. Ci włoscy reżyserzy pod względem technicznym [podkrl. – M. A.] są o stulecie przede mną!*⁵² Innym razem, oglądając z wieloletnią asystentką Peggy Robertson film Antonioniego, ekscytował się widząc ubranego na biało mężczyznę w białym pokoju, krzycząc: *Białe na białym! Tutaj, widzisz! To da się zrobić!*⁵³.

Monsieur Hitchcock

Wydaje się, iż Hitch po raz pierwszy spotkał Monsieur Hitchcocka w 1954 r. na południu Francji, gdzie kręcił *Złodzieja w hotelu*. Niewykluczone jednak, że do spotkania doszło nieco później, w Paryżu, dokąd Hitch udał się, by pracować nad postsynchronami do tego filmu. Do spotkania walenie przyczynili się pracownicy sprawnie funkcjonującego działu promocji paryskiego oddziału Paramountu, z którym wówczas Hitch był związany. Zachęcili młodych krytyków francuskich, by poznali reżysera *Nieznajomych z pociągu* i zaprosili ich na plan, a następnie na konferencję prasową w paryskim hotelu i do studia, w którym Hitch pracował nad udźwiękowieniem filmu. Na planie odwiedził go André Bazin, a Claude Chabrol i François Truffaut przeprowadzili pierwszy wywiad z reżyserem dla „Cahiers du cinéma”. Dwa lata później poświęcono mu już numer monograficzny legendarnego czasopisma.

Hitch początkowo zdawał się nieco zaskoczony spotkaniem z Monsieur Hitchcockiem. Jak notuje McGilligan: *Trzeba zaznaczyć, że na początku Hitchcock miał mieszane uczucia wobec swoich uczuciowych francuskich akolitów, którzy skupiali się głównie na niedocenianym artyzmie jego hollywoodzkich filmów. Reżyserowi to pochlebiało, ale nie tracił głowy. Wiedział oczywiście, jak wszyscy, o subtelnych znaczeniach i warstwach w swoich filmach, ale był naprawdę zdumiony każdą najmniejszą odrobiną znaczenia, cytując Bazina, jaką Francuzi zdotali wycisnąć z jego dzieł. Czasem zastanawiam się, czy rzeczywiście mówią o mnie – mawiał z przymrużeniem oka*⁵⁴.

Truffaut twierdził, iż bransoletka w kształcie węża, którą otrzymuje bohaterka *Ringu* (piątego Hitchcocka, nakręconego w Anglii w 1927 r.), jest aluzją do grzechu pierworodnego, a *Kłopoty z Harrym* są przesiąknięte symboliką jesieni jako pory rozkładu. Hitch przytakiwał, a potem komentował: *Nie mogłem go przecież rozczarować, prawda?*⁵⁵ Bazin mówił o *stałym i głębokim przesłaniu* filmów Hitcha oraz ich wyjątkowym *poziomie moralnym i intelektualnym*, ich autor zaś odpowiadał: *łatwo zrobić film artystyczny, ale prawdziwy szkopuł tkwi w tym, jak zrobić dobry film komercyjny*⁵⁶. Francuscy przyjaciele niedawno narodzonego Monsieur Hitchcocka tłumaczyli to sobie na swój sposób. *Stosunkowo poważny charakter moich pytań bez wątpienia miał niewiele wspólnego z tym, do czego*

*Hitchcock był przyzwyczajony w wywiadach amerykańskich, i tak nagła zmiana klimatu w krytyce mogła go zdenerwować*⁵⁷ – domniemywał Bazin. Skrętnie jednak notował, iż w pewnym momencie indagowany reżyser zrozumiał wyjątkowo skomplikowane pytanie zadawane mu przez francuskiego krytyka i tłumaczone przez Bazina z francuskiego na angielski, a wówczas redaktor „Cahiers du cinéma”, jak twierdzi, *znalazł pęknięcie w (...) komediowej zbroi* [reżysera – przyp. M. A.], *na twarzy którego „pojawił się rozkoszny uśmiech i po jego minie wiedziałem, w jakim kierunku biegają jego myśli”*⁵⁸.

Nie wiemy, w jakim kierunku w istocie biegły myśli reżysera. Być może równie dobrym jak Bazin tropicielem ich biegu jest David Thomson, choć z pewnością zupełnie inaczej lokuje ich trajektorie, twierdząc: *W kilku przypadkach amerykańscy reżyserzy zostali nagle zanurzeni w strumieniu pochwał, do których do tej pory nie przywykli i których, dosłownie, nie pojmowali. Reżyserzy filmowi w Ameryce nie byli zachęceni do traktowania siebie poważnie ani ze strony ich pracodawców, ani publiczności (która ledwie ich znała), ani też ze strony krytyki. Teraz nagle stali się „autorami”. Przydarzało się reżyserom amerykańskim, że kiedy byli na wakacjach lub plenerze w Paryżu, rzucali się na nich młodzi ludzie z „Cahiers” w celu przeprowadzenia wywiadu. Czasami pytania, które im zadawano, były o wiele dłuższe od odpowiedzi. Płomienny akapit pochwał taki reżyser potrafił skwitować krótkim „Chyba tak”. Jestem przekonany, że Hitchcock (który bardzo szybko się uczył) w mig pochwycił sposób rozmawiania o swoich filmach owych francuskich dziennikarzy*⁵⁹.

W każdym razie w 1957 r. ukazała się pierwsza książka na temat Monsieur Hitchcocka, autorstwa Chabrola i Rohmera, a w kilka lat później słynna rozmowa twórcy *400 batów* z reżyserem *Człowieka, który wiedział za dużo*. O ile do re-konstrukcji postaci Hitcha posłużyła nam obszerna biografia Patricka McGilligana, o tyle do re-konstrukcji figury Monsieur Hitchcocka w podobnej roli nieodzowne okazują się *Hitchcock/Truffaut*⁶⁰ (pierwsze wydanie w 1966 r. pt. *Kino według Hitchcocka*) oraz *Hitchcock's Films* (po raz pierwszy opublikowane w 1965 r.) Robina Wooda⁶¹.

Tadeusz Lubelski w posłowie do polskiego wydania pierwszej z tych książek wskazuje na stopniowo wyłaniający się ojcowsko-synowski charakter relacji dwóch reżyserów. *Hitchcock nie miał syna, Truffaut nie poznał nigdy swego prawdziwego ojca; Truffaut cały czas zwracał się do swego mistrza: „monsieur Hitchcock”, mimo jego zachęt, by mówić do niego Hitch; Hitchcock zwracał się do Truffaut nieodmiennie „François, my boy”*⁶². Jednakże gdyby spojrzeć na tę relację w szkicowanej tu perspektywie „konstruowania Alfredów Hitchcocków”, wówczas role ulegają odwróceniu. Nawet jeśli założymy, iż Monsieur Hitchcock miał wielu francuskich ojców, Truffaut był z pewnością najważniejszym z nich. To reżyser *400 batów* staje się „ojcem” Monsieur Hitchcocka powołującym go do życia lub też to obecność „syna”, Truffauta, apologety, naśladowcy i w pewnej mierze kontynuatora – konstytuuje „ojca”, Monsieur Hitchcocka. We wstępie do *Hitchcock/Truffaut* jej autor-inicjator wyjawia genezę tej książki. U jej początku znajdujemy mianowicie pewien nowojorski obiad mający miejsce na początku lat 60. oraz oburzenie zbulwersowanego w czasie posiłku francuskiego krytyka i reżysera. *Kiedy w 1962 roku znalazłem się w Nowym Jorku z okazji premiery „Julesa i Jima”, zwróciło moją uwagę, że każdy dziennikarz stawiał mi to samo pytanie: „Dlaczego krytycy ‘Cahiers du cinéma’ biorą Hitchcocka na serio? Jest,*

owszem, bogaty, osiągnął sukces, ale jego filmy niewiele znaczą”. – Jeden z tych amerykańskich krytyków, któremu przez godzinę tłumaczyłem, dlaczego zachwycał się „Oknem na podwórze”, odpowiedział mi taką oto brednią: „Panu się podoba ‘Okno na podwórze’, bo nie zna pan Nowego Jo rku, w związku z czym nie zna pan także Greenwich Village”. – Odparowałem mu: „Okno na podwórze” nie jest filmem o Greenwich Village, ale filmem o kinie, a kino znam. Wróciłem do Paryża wzburzony. (...) Przyszło mi więc do głowy, że Hitchcock, którego geniusz autoreklamy był porównywalny jedynie z Salvadorem Dali, stał się jednak w Ameryce ofiarą intelektualistów, przeprowadzających z nim dziesiątki kpiarskich wywiadów i wyszydających każdy jego pogląd. (...) Pomyślałem więc, że gdyby zgodził się po raz pierwszy odpowiedzieć na systematyczny i starannie ułożony zestaw pytań, mogłaby z tego wyniknąć książka, stanowiąca skuteczną polemikę z opiniami krytyków amerykańskich⁶³.

Truffaut postanowił więc zastosować wielokrotnie już sprawdzone przez redaktorów „Cahiers” narzędzie służące do „rytuału przeistoczenia” danego reżysera w filmowego Autora. Tadeusz Lubelski w swej monografii Nowej Fali pisze o charakterystycznej dla nich i sięgającej jeszcze połowy lat 50. praktyce długich i wnikliwych wywiadów z wybranymi reżyserami: *Celem wywiadu było objawienie prawdziwego autora filmowego; temu służył magnetofon⁶⁴*, dodając kilka stron dalej w komentarzu do entuzjastycznej recenzji Truffauta towarzyszącej *Oknu na podwórze: Trzeba pamiętać, że Hitchcock zaliczany był w owym czasie do kultury popularnej. W roli takiego artysty, jakiego przedstawia w swej recenzji Truffaut, został on – według sformułowania Antoine’a de Baecque – wynaleziony przez „janczarów”; to bowiem, co zobaczyli oni w jego twórczości, było w istocie autokreacją autora⁶⁵.*

Materiały niezbędne do „konstrukcji” Monsieur Hitchcocka były gotowe już wcześniej, właściwie od czasów słynnego manifestu Alexandre’a Astruca *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*. Astruc szkicuje w nim wizję kina, które *stopniowo staje się językiem⁶⁶*, dla którego *żadna dziedzina nie może być zamknięta. Najbardziej ascetyczna medytacja, zastanawianie się nad ludzką kondycją, psychologia, metafizyka, idee, namiętności – mieszczą się ściśle w jego kompetencjach⁶⁷*, konkludując: *Reżyserowanie nie jest już środkiem ilustrowania czy przedstawiania sceny, ale prawdziwym pisaniem. Autor pisze kamerą, jak pisarz pisze piórem. Jak – w obrębie tej sztuki, w której ścieżka obrazu biegnie równocześnie ze ścieżką dźwiękową, rozwijając w pewnej formie i poprzez pewną anegdotę (albo bez anegdoty, wszystko jedno) właściwą sobie wizję świata – wyznaczyć różnicę między tym, kto wymyślił dzieło, a tym, kto je napisał? Czy można sobie wyobrazić powieść Faulknera, napisaną przez kogoś innego niż Faulkner? Czy „Obywatel Kane” byłby nadal „Obywatelem Kane’em”, gdyby otrzymał inną formę niż ta, którą nadał mu Orson Welles?⁶⁸*

Wyznaczniki filmowego „autorstwa” zostały oparte na wartościach charakterystycznych dla modernizmu, takich jak: nowatorstwo formalne, oryginalność i niepowtarzalność indywidualnego stylu, pojmowanie dzieła jako formy osobistej ekspresji, spójność przedstawianej w kolejnych dziełach tematyki, niekiedy przechodząca w osobiste „obsesje” danego artysty eksplorowane z biegiem twórczości, wreszcie zainteresowanie możliwościami i granicami medium, własnej dyscypliny artystycznej i autotematyzm.



Pólnoc – pólnocny zachód, rež. Alfred Hitchcock (1959)

Tym tropem podąża też Truffaut, „konstruując” Monsieur Hitchcocka z klasycznych elementów układanki. We wstępie do książki przekonuje więc, iż reżyser niesłusznie jest niedoceniany przez amerykańskich krytyków, podczas gdy dla niego samego było jasne, że ten człowiek przemyślał środki swojej sztuki lepiej niż ktokolwiek inny w tym zawodzie⁶⁹. Wskazuje, iż Monsieur Hitchcock z całą pewnością jest „autorem” w rozumieniu twórców teorii autorskiej, gdyż: *Interesuje się problemami konstrukcji scenariusza, ale też montażem, zdjęciami, dźwiękiem. Zajmuje się wszystkim, włącznie – jak wiadomo – z reklamą. Skoro zaś sam wpływa na wszystkie elementy filmu i we wszystkich fazach realizacji forsuje osobiste pomysły, Alfred Hitchcock rzeczywiście posiada swój styl i jest jednym z trzech czy czterech czynnych dziś reżyserów, których rozpoznaje się po obejrzeniu dowolnych kilku minut któregośkolwiek filmu*⁷⁰.

Opisuje indywidualny autorski „styl Hitchcockowski”, który: *daje się rozpoznać nawet w zwykłej scenie rozmowy dwóch osób – przez dramaturgię kadru, przez typ wymiany spojrzeń, przez prostotę gestów, przerywanie dialogu momentami ciszy, przez sposób wywoływania w widzu wrażenia, że jedna z postaci dominuje nad drugą (albo jest w niej zakochana, czy o nią zazdrośna), przez sztukę wytwarzania niepowtarzalnej atmosfery, wreszcie przez umiejętność wywołania w nas określonych emocji, zgodnych z jego własną wrażliwością*⁷¹.

Wskazuje na elementy autotematyczne, tworzenie filmowego dyskursu na temat samej sztuki filmowej w takich obrazach, jak *Okno na podwórze* czy *Zawrót głowy*⁷². Wreszcie, w pięknej kodzie, którą kończy swoją książkę, sięga do dzieciństwa i wczesnej młodości Hitchcocka, upatrując w nich klucza do późniejszej drogi artystycznej i życiowej reżysera, odsłania jego wrażliwość i neurozy, tropi go pod różnymi, często nieoczekiwanymi maskami bohaterów kolejnych filmów⁷³. W samym wywiadzie wielokrotnie kieruje uwagę reżysera na ukryte sensy i znaczenia, częstokroć w zabawny sposób doświadcza ucieczek Hitchcocka przytakującego mu, lecz szybko przechodzącego do technicznych szczegółów realizacji kolejnych ujęć, bardziej – trudno się oprzeć temu wrażeniu – go ekscytujących.

Jednocześnie Truffaut w różnych kontekstach zestawia Monsieur Hitchcocka z wybitnymi artystami innych dyscyplin sztuki, m.in. Proustem i Salvadorem Dalí, a także z najważniejszymi reżyserami kina modernistycznego. Porównania te mają pewien szerszy wymiar. „Konstruowanie” Monsieur Hitchcocka jest bowiem również posunięciem w grze o nobilitację kina jako pełnoprawnej dyscypliny sztuki. *Jeśli – w epoce Ingmara Bergmana – zgodzić się z opinią, że kino nie jest czymś niższym od literatury, możemy zaklasyfikować Hitchcocka (...) do grona artystów niespokojnych, jak Kafka, Dostojewski czy Poe*⁷⁴.

Na tej grze jest też oparta retoryka *Hitchcock's Films* Robina Wooda, drugiej z klasycznych, założycielskich pozycji „hitchcockologii” czy też „interpretacyjnego przemyślenia hitchcockowskiego”, w której angielski autor konstruuje swojego, powiedzielibyśmy, „sir Alfreda”, postać analogiczną do Monsieur Hitchcocka. Już pierwsze zdanie tej książki, otwieranej pytaniem: *dłaczego powinniśmy traktować Hitchcocka poważnie?* i następujący po nim akapit łączą kwestię statusu i postrzegania reżysera *Okna na podwórze* ze statusem i miejscem X Muzy pośród innych dyscyplin artystycznych. Błyskotliwą analizę *Zawrotu głowy* angielski krytyk kończy słowami: *Z uwagi na złożoność i subtelność, na emocjonalną głębię, niepokojącą siłę, ważkość poruszanych problemów „Zawrót głowy” jak*

żaden inny film może służyć za przykład dążenia kina do traktowania go na równi z istniejącymi od setek lat dyscyplinami sztuki⁷⁵.

Retoryka Wooda sytuuje „sir Alfreda” pomiędzy dwoma biegunami – Williamem Szekspirem z jednej strony i rodzącą się wówczas serią filmów o przygodach Jamesa Bonda z drugiej. Porównania z elżbietańskim dramaturgiem i z filmami o 007 kilkakrotnie pojawiają się w toku wywodu Wooda traktującego o poszczególnych filmach „sir Alfreda”, rzecz jasna te pierwsze w funkcji pozytywnej, odważnie zmierzającej do ukazania podobieństw, te drugie w funkcji negatywnej, zmierzającej do wyraźnego zarysowania dystynktywnej różnicy. To wyraźny jeszcze wówczas podział na sztukę „wysoką” i „niską” oraz analogicznie niebudzący zastrzeżeń podział na kino artystyczne, przeżywające wówczas swój „złoty wiek”, oraz popularne kino komercyjne były tym, z czym musieli się zmierzyć interpretatorzy pragnący nadać status autora i wybitnego artysty kina reżyserowi filmów kryminalnych i sensacyjnych.

Oczekiwać, że filmy Hitchcocka będą jak filmy Bergmana czy Antonioniego, to jak pragnąć, by Szekspir był jak Corneille (czego zresztą pragnęli krytycy osiemnastowieczni). Nie oznacza to braku szacunku dla Corneille’a (ani też do Bergmana i Antonioniego), który może zaoferować walory, jakich nie ma Szekspir, zakłada jednak, że Szekspir może przedstawić bogatsze doświadczenia, i jeśli będziemy się starali usunąć „popularne” walory z dzieł Szekspira i Hitchcocka, wtedy stracimy całego Szekspira i Hitchcocka⁷⁶.

W ten sposób elżbietańskie towarzystwo nobilituje „sir Alfreda” i rozwiązuje problem pogodzenia „sztuki wysokiej” i statusu autora z kryminalnymi i sensacyjnymi konwencjami zawartymi w uprawianych przez niego gatunkach. Jednocześnie szlachectwo opiera się zawsze na wyraźnym oddzieleniu od sfery „niskiej”. *Północ – północny zachód*, z uwagi na fabułę w największym stopniu mogącą przywoływać tego rodzaju skojarzenia, jest, jak przekonuje Wood, dziełem znacząco odmiennym. Jego *głębka, czar i integralność* zostają przeciwstawione *trywialności i czystej fizyczności* serii o 007 pozbawionej *znaczenia* oraz istotnego *tematu* czy pogłębionego wizerunku bohaterów⁷⁷.

Wood wyraźnie oddziela Hitchcocka i jego wypowiedzi pozaekranowe od samych filmów. Parokrotnie powtarza aforyzm D. H. Lawrence’a: *nigdy nie ufaj autorowi, ufaj opowieści*, przekonując, iż *Hitchcock (...) jest znacznie większym artystą, niż sam przypuszcza⁷⁸*.

Prace Wooda i Truffautu stoją u zarania wyłaniającego się wówczas „przemysłu hitchcockowskiego”, mającego dogodne warunki rozwoju w otoczeniu dominującej wtedy teorii autorskiej, a następnie pośród badaczy akademickich. James Naremore w jednym z artykułów przytacza fragment z pierwszego wydania słynnej pracy *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) Petera Wollena: *Jest dla mnie oczywiste, iż Hitchcock jest co najmniej tak ważnym artystą, jak powiedzmy, Scott Fitzgerald i znacznie ważniejszym niż wielu innych współczesnych pisarzy amerykańskich, których utwory są analizowane przez akademickich literaturoznawców. Nie sądzę, aby pisanie o tych autorach było stratą czasu, jednocześnie jednak nie sądzę, aby czas traciły setki młodych badaczy, gdyby zechcieli poświęcić swe doktoraty filmom Jeana Renoira, Maxa Ophülsa czy Johna Forda⁷⁹*.

Postulaty Wollena odpowiadały odczuciom wielu przedstawicieli rodzącego się wówczas filmoznawstwa i jak wskazuje Naremore: *Badanie dorobku holly-*

woodzkich reżyserów szybko stało się usankcjonowaną formą aktywności intelektualnej i niewielkim uniwersyteckim przemysłem⁸⁰.

„Przemysł hitchcockowski” rozwinął się wkrótce tak bujnie, że w bibliografii do pierwszej polskojęzycznej monografii Hitchcocka Krzysztof Loska wymienia ponad 413 poświęconych mu pozycji⁸¹.

Hitchcock jako MacGuffin

Pośród owych kilkuset pozycji nie ma *Przygód scenarzysty* Williama Goldmana. I słusznie, nie jest to bowiem książka poświęcona Hitchcockowi. Niemniej jej również niewielki, jak pełen pasji fragment trudno przecenić jako swoisty kontrkomentarz do zarysowanego wyżej procesu „konstruowania Alfredów Hitchcocków”. W jednym z fragmentów swej intrygującej książki scenarzysta *Butch Cassidy i Sundance Kid* i przenikliwy hollywoodzki *insider* ironicznie komentuje założenia „teorii autorskiej”⁸², a następnie oskarża ją o zębny wpływ, jaki miała wywrzeć na jednego z jego ulubionych reżyserów: *...uważam, że teoria autorska przyczyniła się do załamania kariery jednego z moich ulubionych reżyserów – Alfreda Hitchcocka. (...) Ich publikacje krytyczne miały odąd na celu wyniesienie Hitchcocka. Można powiedzieć, że zanim zaczęli, przypominał Iana Fleminga, autora książek o Jamesie Bondzie. Oni zaś nawet nie porównywali go do Johna le Carré, zrobili go Grahamem Greenem*⁸³.

Dalej przytacza opowieść innego scenarzysty, Ernsta Lehmana, współpracującego z Hitchcockiem przy *Północ – północny zachód* oraz *Intrydze rodzinnej*: *Rekwizytor przez niedopatrzenie połączył ze sobą dwa kawałki drewna w taki sposób, że z daleka przypominały krzyż, a w scenie, w której samochód zjeżdżając ze wzgórza, wypadł z drogi i wjeżdżał na pole, pojazd rozwaliał płot i przewracał ten niby krzyż. Nowojorski krytyk-intelektualista zauważył od razu: oto znów ujawnia się antykatalizm Alfreda Hitchcocka. Kiedy byliśmy na festiwalu w Cannes z „Intrygą rodzinną”, wraz z Karen Black i Bruce'em Dernem brałem udział w konferencji prasowej, podczas której zabrał głos francuski dziennikarz, który rozszyfrował symboliczne znaczenie numeru na tablicy rejestracyjnej samochodu: 885 DJU. Kiedy już skończył niezwykle skomplikowane wyjaśnienia ukrytych treści tej tablicy, powiedziałem: „Przykro mi o tym mówić, ale jedyny powód, dla którego użyliśmy właśnie tej tablicy rejestracyjnej, jest taki, że to była moja własna tablica i sądziłem, że oszczędzi nam to ewentualnych problemów prawnych”. Tyle mogę powiedzieć o symbolizmie*⁸⁴.

Wreszcie konkluduje: *To wszystko nie mogło pozostać bez wpływu na Hitchcocka. Mój Boże, któż by się oparł? Gdyby do mnie ktoś przyszedł i powiedział: „Wiesz, kim naprawdę jesteś? Jesteś współczesnym Dostojewskim”, posłałbym go prosto do czubków. Ale gdyby było ich więcej, gdyby zjawiali się jeden po drugim, inteligentni i poważni młodzi krytycy, i uparcie powtarzali: „Tylko ty, Bill, tylko ty i Fiodor byliście zdolni w całej pełni podjąć duchową mękę religijnego mistycyzmu, wystarczy wspomnieć, jak często postać Chrystusa pojawia się w twoich powieściach, policzyć wzmianki o krzyżu w 'Tinsel', zauważyć, że tortury w 'Maratończyku' to tylko lekko zakamuflowane odniesienie do krwi Jezusa i jego męki” ... Zapewne wkrótce przyszłoby mi do głowy: „Kimże jestem, by sprzeciwiać się tylu przenikliwym umysłom? Mają rację. Jest tak, jak mówią. Tylko ja i Dostojewski”*⁸⁵.

Czy Goldman ma rację? Czy w równym stopniu słusznie, jak bezceremonialnie, niczym bohaterowie napisanego przez niego scenariusza *Wszystkich ludzi prezydenta*, obnaża kłamstwa i zmyślną intrygę, tym razem polegającą nie na włamaniu, lecz na fałszywej konsekracji?

Sięgając po zarysowany na początku sztafaż poetyki kulturowej, paninterpretacjonizmu Fisha oraz narratologii wydaje się, że rzecz miałaby znacznie szerszy wymiar niż konfrontacja „prawdziwej” i „fałszywej” wizji sylwetki reżysera *Marnie*. Na proces „konstruowania” Monsieur Hitchcocka czy też sir Alfreda można spojrzeć przez pryzmat opisywanych przez poetykę kulturową społecznych procesów produkowania sensu zakorzenionych w określonych instytucjach. Młodzi krytycy „Cahiers” potrzebowali Hitchcocka do swych dyskursywnych bojów zmierzających do zwycięskiego wylansowania „teorii autorskiej” oraz przekształcenia układu sił w kinematografii francuskiej. Próbuąc zbudować, na razie jeszcze jako krytycy, a nie samodzielni twórcy, pozytywny względem negatywnie postrzeganego „kina papy” korpus filmowych tekstów i autorów, ze względów strategicznych sięgali za ocean, „konstruując” autorów z nieprzyzwyczajonych do postrzegania ich jako artystów reżyserów pracujących w systemie hollywoodzkim. Status Hitchcocka jako wybitnego autora był przedmiotem sporów, zarówno wewnątrzredakcyjnych, w tym przypadku pokoleniowych⁸⁶, jak i międzyredakcyjnych. „Autorzy”, w tym i reżyser *Psychozy*, zostali ujęci w pewne schematy interpretacyjne i dzięki talentom retorycznym oraz krytycznej biegłości swoich apologetów awansowali do filmowego panteonu. Doszło tutaj do opisywanej przez Thomasa Elsaessera zabawnej sytuacji, gdy w czasie podróży przez Atlantyk w pewien sposób zmieniały się etykiety na kufrach z taśmą filmową. Jak przekonuje holenderski filmoznawca, dzieła wybitnych przedstawicieli europejskiego intelektualnego kina artystycznego ceniono za oceanem głównie ze względu na ich śmiałość obyczajową, podczas gdy postrzeganych w USA jako rzemieślników twórców hollywoodzkich po drugiej stronie Atlantyku konsekrowano jako autorów⁸⁷. Dodatkowym wymiarem owej gry i społecznego produkowania znaczeń była szersza batalia o równouprawnienie X Muzy i jej emancypację ze sfery popularnej rozrywki w sferę sztuki „wysokiej”, co się ostatecznie dokonało na początku lat 60. Objawiała się ona w retoryce porównywania Hitchcocka do wybitnych pisarzy i dramaturgów, a także w śledzeniu głębokich sensów jego fabuł, w subtelności narzędzi interpretacyjnych stosowanych do egzegezy dzieł, w powtarzanim wielokrotnie sformułowaniem, iż *Hitchcock jest nie gorszy niż...* dany pisarz czy dramaturg, a kino *nie gorsze niż...* inne dziedziny sztuki.

Oczywiście wszelkie takie zabiegi „konstruowania” Monsieur Hitchcocka czy sir Alfreda nie były przedsięwzięciami instrumentalnymi czy czysto pragmatycznymi. Poszczególnych własnych „Alfredów Hitchcocków” kolejni z przedstawianych tu „konstruktorów”: Truffaut, Wood czy Goldman, uważali za właściwych i prawdziwych. Tymczasem gdybyśmy spojrzeli na ową galerię lustrzanych odbić, niczym w finałowych scenach *Damy z Szanghaju*, to w świetle paninterpretacjonizmu Fisha każdy z owych różnych „Alfredów Hitchcocków”, nawet ci oglądani najbardziej „z ukosa”, są w równym stopniu „prawdziwi” w ramach założeń różnych wspólnot interpretacyjnych. To wyznawane w ich ramach kategorie językowe i kulturowe, sposoby widzenia świata czy postrzegania samej rzeczywistości kina wyznaczają tego, a nie innego „Alfreda Hitchcocka”. „Teoria

autorska” wraz z właściwym jej korpusem owych kategorii powołała do życia (nie zaś „odkryła”) Monsieur Hitchcocka; nieznanostwo lub nieprzyjęcie owego korpusu (jak dzieje się to w przypadku Goldmana) sprawiają, iż Monsieur Hitchcock wydaje się figurą nieprawdziwą, dziwną, źle zrozumianą czy sztucznie skonstruowaną. Tymczasem nie ma jednego, właściwego „Alfreda Hitchcocka”, lecz jest ich kilku skonstruowanych w ramach różnych wspólnot interpretacyjnych. O prominentności czy pierwszoplanowości któregoś z konkurencyjnych odbić czy wizerunków nie przesądza „obiektywna rzeczywistość”, lecz siła perswazji i retoryczna biegłość (niekiedy instytucjonalny autorytet) którejś z konkurencyjnych grup interpretatorów. Różne wizerunki są również domeną owej „polityczności” w szerszym rozumieniu tego słowa, walki o instytucjonalną i dyskursywną władzę, moc definiowania sfery danej dyscypliny, wyznaczania kategorii oraz określania „rzeczywistego” stanu rzeczy.

Owe „konstrukty” z serii lustrzanych odbić często są ujmowane w formy narracyjne, narracja staje się tutaj „formą rozumienia” zarysowaną wyżej przy opisie narratologicznych teorii. Z opowieścią (Truffaut czy Wooda) o niesłusznie niedocenianym i niezrozumianym przez krytyków artyście konkuruje odmienna narracja (Thomsona czy Goldmana) o reżyserze filmów sensacyjnych potraktowanym omyłkowo, zgodnie z fabularną sytuacją „człowieka wziętego za kogoś innego” (często zresztą stosowaną przez samego Hitchcocka). Narracje te są budowane na podstawie określonej selekcji faktów i eliminowania innych, często jednak te same elementy czy fakty zyskują inne znaczenia lub inną wagę w każdym z konkurujących łańcuchów narracyjnych. I tak dystans Hitchcocka do zadawanych mu pytań kierujących w stronę wyrafinowanych interpretacji bywa poczytywany za ironię reżysera (Thomson) lub też wyraz jego zaskoczenia związanego z brakiem przyzwyczajenia do odpowiedniego, a więc poważnego traktowania (Bazin). Sposób pracy nad scenariuszem polegający na wielogodzinnych dysputach z gronem współpracowników może być postrzegany jako najlepszy dowód na „zbiorowe autorstwo” w pracy nad filmem (McGilligan) lub też przejaw kontroli Hitchcocka nad każdym jego elementem i każdym etapem jego powstawania (Truffaut). Przywiązanie do kwestii technicznych jest widziane jako dowód na „rzemieślniczy” charakter twórczości reżysera (Thomson) oraz na to, iż jego dorobek ma jedynie walory formalne (starsi krytycy „Cahiers”). W ramach odmiennej narracji będzie wskazywać na dogłębne przemyślenie środków i możliwości danego medium kojarzone z wartościami modernistycznymi (Truffaut). Schyłek artystyczny późnej twórczości Hitchcocka w jednym łańcuchu narracyjnym (Goldman) w nieco karkołomny sposób miał być wynikiem zgubnego oddziaływania „teorii autorskiej” właśnie, w innym miał dowodzić niemożności odnalezienia się starego mistrza w rzeczywistości „nowego Hollywood” lat 70. i wyłaniającej się ery katastroficznych blockbustów (Truffaut)⁸⁸.

O ile w takiej perspektywie zderzających się narracji reżyser *Rebeki* mógłby się jawić jako swego rodzaju Roger Thornhill, nieustannie brany za kogoś innego niż osoba, którą jest w istocie bohater filmu *Północ – północny zachód*, o tyle wydaje się, że wobec kłopotów z określeniem owego „w istocie” na gruncie zarysowanych na początku tego tekstu teorii Hitchcock jawi się jako inna, równie charakterystyczna dla jego twórczości figura – MacGuffin. W wielokrotnie przywoływanej tu rozmowie z Truffautem reżyser *Okna na podwórze* następująco

tłumaczy znaczenie tego terminu: *MacGuffin jest zatem nazwą, którą nadaje się akcjom tego typu: wykraść papiery, wykraść dokumenty, wykraść tajemnicę... W rzeczywistości nie ma to żadnego znaczenia i zwolennicy logiki myślą się, szukając w MacGuffinie prawdy. (...) Toteż mój najlepszy MacGuffin – a najlepszy oznacza w takim razie: najbardziej pusty, najkompletniej bezsensowny – znalazł się w filmie „Północ – północny zachód”. (...) Jak pan widzi, ograniczyliśmy tu MacGuffina do jego najczystszej istoty: do nicości*⁸⁹.

„Alfred Hitchcock” jako konstrukt filmoznawczy i krytyczny byłby tutaj „nicością” w takim Fishańskim sensie, iż pozostawałby „pusty” bez osoby interpretatora, „konstruującego”, nie zaś „odkrywającego”, postać reżysera na bazie przyjętych przez siebie założeń, kategorii i sposobów postrzegania kina. Tym samym niemożliwe jest „wykradzenie tajemnicy” reżysera czy rozwiązanie zagadki jego autorskiego statusu, niemożliwe jest znalezienie „prawdy” o nim. Umberto Eco fantazjował niegdyś o powieści kryminalnej, w której mordercą okazuje się czytelnik, w tej sytuacji czytelnik/widz/piszący/interpretator pragnący poznać „prawdę”, czy „wykraść tajemnicę” MacGuffina, niepostrzeżenie sam staje się nie mordercą, lecz przeciwnie – kreatorem tworzącym kolejne jego odbicie i napełniającym „pustą” formę MacGuffina interpretacyjną treścią. Bo wiem, jak twierdzi Fish, *interpretation is the only game in town*.

MARCIN ADAMCZAK

¹ D. Bordwell, *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory*, w: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, Madison University of Wisconsin Press, 1996, s. 3.

² Tamże, s. 4.

³ Przedmiotem ich krytyki jest tzw. Wielka Teoria Filmu, a w istocie podejście psychoanalityczne, krytyka ideologii, strukturalizm, poststrukturalizm i semiotyka. W jednym z artykułów Bordwell posługuje się ironicznym terminem „SLAB theory”. „SLAB” utworzono tu od nazwisk de Saussure’a, Lacana, Althussera i Barthes’a, słowo to w języku angielskim oznacza także metalową płytę, na której układa się ciała zmarłych w kostnicy. Właśnie owo odwoływanie się do psychoanalizy, krytyki ideologii, strukturalizmu, poststrukturalizmu i semiotyki zdaniem Bordwella miałoby być tym, co grzebie badania filmoznawcze czy też jest gwoździem do ich trumny. Bordwell i Carroll wysuwają wiele zarzutów pod adresem tych podejść, traktowanych przez nich zbiorczo, aczkolwiek ulubionym celem ataków jest zawsze psychoanaliza. Zarzuty te obejmują: bezrefleksyjne importowanie na teren filmoznawstwa aktualnie modnych teorii z innych dziedzin humanisty-

ki, tautologiczność i niefalsyfikowalność, traktowanie rzeczywistości kina jedynie jako rezerwuaru arbitralnie wybieranych i dogodnych przykładów, „opowiadanie historyjek” w pseudonaukowym żargonie, posługiwanie się wolnymi skojarzeniami, metodologiczny eklektyzm, a także mylenie teorii z interpretacjami dowolnie wybranych filmów.

⁴ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985 oraz K. Thompson, *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton 1988.

⁵ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006.

⁶ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007.

⁷ Cyt. za: S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Universitas, Kraków 2006, s. VIII.

⁸ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

⁹ S. Greenblatt, dz. cyt., s. XXIV.

¹⁰ A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 510. Por. S. Greenblatt, dz. cyt., s. 61-62.

¹¹ S. Greenblatt, dz. cyt., s. LX.

- ¹² Tamże, s. 173.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. i przedmowa A. Szahaj, tłum. K. Abriszewski (i inni), Universitas, Kraków 2007, s. 119.
- ¹⁵ Piszę tutaj „w jakimś sensie”, gdyż zdaniem Fisha nigdy nie istnieje „idealny stan” braku założeń interpretacyjnych, choćby na najprostszym poziomie interpretacji (a więc rozumienia poszczególnych zdań), dlatego, jak twierdzi, (...) kategoria „bycia w tekście”, jak i kategoria „zwykłości”, nigdy nie jest pusta (jako że nigdy nie istnieje punkt, w którym nie funkcjonuje żaden zbiór założeń interpretacyjnych), ale treść ją wypełniająca nie zawsze jest taka sama. Dla niektórych obecnych czytelników Chrystus „jest w tekście” Samsona Agonistes, dla innych go tam nie ma, zaś dopóki w 1949 roku Michael Krouse nie zaproponował i nie rozwinął typologicznej interpretacji dzieła, nie było go „w tekście” dla nikogo. Tamże, s. 36.
- ¹⁶ A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury*, w: S. Fish, dz. cyt., s. 15.
- ¹⁷ Tamże, s. 263.
- ¹⁸ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Znak, Kraków 1996.
- ¹⁹ Jedną z takich okoliczności byłoby odkrycie listu, w którym Faulkner wyznaje, że zawsze wierzył, iż jest przemienionym Eskimosem. (Przykład wydać się może absurdalny tylko wtedy, gdy zapomni się o „Vision” Yeatsa czy też o swedenborgianizmie Blake’a lub niedawnym, opracowanym przez Jamesa Millera, homoseksualnym odczytaniu „Ziemi jałowej”). Pracownicy przemysłu faulknerowskiego od razu poczęliby reinterpretować kanon w świetle tej nowo odkrytej „wiary”, a dzieło reinterpretacji obejmowałoby opracowanie symbolicznego lub aluzyjnego systemu (a prawdopodobnie także krytyki mitologicznej oraz typologicznej), którego zastosowanie natychmiast transformowałoby tekst, który ma być transformowany. S. Fish, dz. cyt., s. 109.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże, s. 121-122.
- ²² Tamże, s. 103.
- ²³ H. White, *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore 1973. W języku polskim zob. również: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.
- ²⁴ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2006.
- ²⁵ *Przestanki, jakimi kierują się historycy, wybierając określony styl, a wraz z nim rodzaj konceptualizacji swej dziedziny, mają status moralny, ideologiczny i estetyczny. Status analizowanych dzieł historycznych nie zależy od natury „danych” użytych do uzasadnienia uogólnień i teorii. Z tych samych danych można skonstruować różne opowieści, nadając tym samym faktom odmienne znaczenia. Zależy on raczej od spójności i siły perswazyjnej prezentowanych w nich wizji przeszłości. Dzieła te prezentują często wykluczające się koncepcje tych samych okresów historycznych; również często są nieporównywalne, ponieważ realizują odmienne stanowiska w kwestii zadań myślenia historycznego i różnicę artykułują rzeczywistość historyczną. Każda próba nadania procesowi historycznemu czy epoce charakteru spójnej całości ma więc ostateczne źródło nie w wiedzy o faktach, lecz w określonej formie dyskursywnej, którą posługuje się badacz.* Tamże, s. 82.
- ²⁶ Tamże, s. 66.
- ²⁷ Tamże, s. 72.
- ²⁸ Tamże, s. 73.
- ²⁹ Tamże, s. 93.
- ³⁰ Tamże, s. 110.
- ³¹ P. McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, Twój Styl, Warszawa 2005, s. 295.
- ³² Na charakter produkcji studiów hollywoodzkich wpływały dwa sprzeczne dążenia: do standaryzacji mającej sprzyjać redukcji kosztów oraz innowacji mającej w jakimś przynajmniej stopniu różnicować poszczególne filmy. Dlatego wprowadzono niewielkie wariacje w ramach ściśle przestrzeganych formuł gatunkowych, produkując typowe dla danych gatunków „inne takie same filmy”.
- ³³ P. Kael, *Szmira, sztuka i kino*, w: P. Kael, *Co dzień w kinie*, wybór i tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1978, s. 27.
- ³⁴ P. McGilligan, dz. cyt., s. 317.
- ³⁵ Tamże, s. 328.
- ³⁶ Tamże, s. 814
- ³⁷ Tamże, s. 864.
- ³⁸ Tamże, s. 840.
- ³⁹ Tamże, s. 695.
- ⁴⁰ Tamże, s. 7.
- ⁴¹ Tamże, s. 724-725.
- ⁴² Tamże, s. 347.
- ⁴³ Tamże, s. 662 i 757.
- ⁴⁴ Jednocześnie w tej samej ankiecie jego autor zajęł drugie miejsce w głosowaniu krytyków

- i piąte w głosowaniu reżyserów w plebiscycie na najlepszego reżysera filmowego wszech czasów. Patrz: <http://www.bfi.org.uk/sightand-sound/topTen/> [dostęp: 20.01.2010]
- ⁴⁵ P. McGilligan, dz. cyt., s. 706.
- ⁴⁶ D. Thomson, *Zrozumieć Hollywood. Równanie z niewiadomą*, Twój Styl, Warszawa 2006, s. 411.
- ⁴⁷ P. McGilligan, dz. cyt., s. 758-759.
- ⁴⁸ Tamże, s. 753.
- ⁴⁹ James Mason wspomina, iż reżyser miał jasny pogląd na temat wartości gwiazd, które zatrudniał (...). Powiedział mi na przykład, że nazwisko Jamesa Stewarta w filmie Alfreda Hitchcocka zapewnia o milion dolarów zysku więcej niż Cary'ego Granta. Powiedział to, nie uchybiając Cary'emu Grantowi, który, co reżyser od razu zaznaczył, w innych kontekstach byłby oczywiście cenniejszy niż Stewart. Ale on chciał uderzyć w duże rynki środkowych stanów Ameryki, których Stewart był ulubieńcem. Tamże, s. 710. Inna sprawa, że nie wszystkie, nawet najlepsze, filmy Hitchcocka były finansowymi sukcesami. Bardzo słabe wyniki miał np. wspomniany „drugi najlepszy film wszech czasów” – *Zawrót głowy*.
- ⁵⁰ *Hitchcock/Truffaut*, tłum. Tadeusz Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 92. Przy tej okazji reżyser mówi też o *box-office* jako najlepszym pocieszeniu w przypadku niepochebnych recenzji, zwracając jednocześnie uwagę, by nie absolutyzować wpływów finansowych, gdyż na dłuższą metę dla każdego reżysera okazuje się to zgubne.
- ⁵¹ Joseph Stefano, scenarzysta *Psychozy*, wspominał po latach: *Jego wcale nie interesowały postacie czy motywacja (...), to było zadanie scenarzysty. Gdy ja mówiłem „Ta dziewczyna musi być trochę zdesperowana”, on odpowiadał: „Dobrze, dobrze”. Ale gdy powiedziałem: „W scenie początkowej filmu będzie ujęcie helikoptera nad miastem, potem w prawo, do lichego hotelu, gdzie Marion spędza godziną przerwę na lunch z Samem”, powiedział: „Wjedźmy prosto do okna!” Takie rzeczy go ekscytowały”. P. McGilligan, dz. cyt., s. 733.*
- ⁵² Tamże, s. 849.
- ⁵³ Tamże, s. 844.
- ⁵⁴ Tamże, s. 643.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Tamże, s. 644.
- ⁵⁸ Tamże, s. 643.
- ⁵⁹ D. Thomson, dz. cyt., s. 413.
- ⁶⁰ *Hitchcock/Truffaut*, dz. cyt.
- ⁶¹ R. Wood, *Hitchcock's Films*, Zwemmer, London 1965.
- ⁶² *Hitchcock/Truffaut*, dz. cyt., s. 346.
- ⁶³ Tamże, s. 9-10.
- ⁶⁴ T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 48.
- ⁶⁵ Tamże, s. 60.
- ⁶⁶ Tamże, s. 42.
- ⁶⁷ Tamże.
- ⁶⁸ Tamże, s. 43.
- ⁶⁹ *Hitchcock/Truffaut*, dz. cyt., s. 10.
- ⁷⁰ Tamże, s. 23.
- ⁷¹ Tamże.
- ⁷² W cytowanej już rozmowie z amerykańskim krytykiem, a także w recenzji *Okna na podwórze*, która ukazała się w czasopiśmie „Arts” i którą kończy słowami: *Dla objaśnienia „Okna na podwórze” proponuję taką oto parabolę: podwórze to świat, fotograf to filmowiec, lornetka to figura kamery. A Hitchcock w tym wszystkim? To człowiek, o którym lubimy wiedzieć, że nas nienawidzi*. Cyt. za: T. Lubelski, *Nowa Fala...* dz. cyt., s. 59.
- ⁷³ *Myszę, że wszyscy ważni reżyserzy (...) ukrywają się za rozmaitymi postaciami swoich filmów. Alfred Hitchcock dokonał prawdziwego wyczynu, skłaniając publiczność do identyfikacji z młodym uwodzicielem, podczas gdy on sam identyfikował się prawie zawsze z inną rolę, męczyszny zdraźconego, oszukanego, mordercy albo potwora, męczyszny odrzuconego przez innych, tego, który nie ma prawa do miłości, tego, który przygląda się nie uczestnicząc*. Tamże, s. 328-331.
- ⁷⁴ Tamże, s. 26.
- ⁷⁵ R. Wood, dz. cyt., s. 97
- ⁷⁶ Tamże, s. 10.
- ⁷⁷ Tamże, s. 21 i 98.
- ⁷⁸ Tamże, s. 123.
- ⁷⁹ J. Naremore, *Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism*, „Film Quarterly” 1990, nr 1, s. 19. Owa retoryka ważności, ściśle związana z procesem wywalczenia nobilitacji kina, była wówczas dość powszechna. W podobnym duchu pisał znacznie wcześniej, po drugiej stronie kanału La Manche, gdzie proces ów się rozpoczął, Jean-Luc Godard: *Wygraliśmy tę walkę, zmuszając do przyjęcia zasady, że film Hitchcocka jest równie ważny, co książka Aragona. Dzięki nam autorzy filmowi weszli definitywnie do historii sztuki*. Cyt. za: T. Lubelski, *Nowa Fala...* dz. cyt., s. 90.
- ⁸⁰ Tamże, s. 20.
- ⁸¹ K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002. Na fakt ten zwracał też

uwagę Tadeusz Lubelski w posłowie do pracy Hitchcock/Truffaut.

⁸² Pamiętam chwilę, gdy dowiedziałem się po raz pierwszy o istnieniu „teorii autorskiej”. Słuchałem nie kończących się wyjaśnień, na czym ona polega, i cały czas zadawałem sobie pytanie: O co w tym wszystkim chodzi? (...) Być może gdzieś jest to prawdą. Może Truffaut sam projektuje dekoracje do swoich filmów, nie wykluczam, że Fellini sam stoi za kamerą, i mogę sobie wyobrazić, że Kurosawa montuje każdy centymetr filmu, którego jest reżyserem. Są to niezwykle utalentowani ludzie i nie mam pojęcia, czy istnieją jakieś ograniczenia dla ich talentu. (...) Spójrzmy na to racjonalnie. Szefowie wytwórni nie są głupi i, wierząc w to lub nie, potrafią liczyć koszty filmu. Jeśli to reżyser tworzy film, dlaczego wytwórnie wynajmują fachowych montażystów, płacąc im po trzy tysiące dolarów tygodniowo? Lub po cztery tysiące dolarów równie fachowym scenografom? Lub dziesięć tysięcy plus procent od zysku najlepszym operatorom? (...) Jak już powiedziałem – robienie filmów jest trudnym zajęciem. Trzon tego zbiorowego przedsięwzięcia stanowi siedem osób i cała ta siódemka musi reprezentować najwyższą klasę w swoich zawodach, jeśli końcowy efekt ma być odpowiedniej jakości. W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, tłum. M. Karpiński, Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa, Warszawa 1999, s. 95-96.

⁸³ Tamże, s. 97.

⁸⁴ Tamże, s. 98.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ T. Lubelski, *Nowa Fala...* dz. cyt., s. 40.

⁸⁷ T. Elsaesser, *Putting On Show: The European Art Movie*, „Sight and Sound” 1994, nr 4(4), s. 25.

⁸⁸ Sytuacja ta przywodzi na myśl fragment noweli Borgesa *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, w której to tytułowy bohater postanawia raz jeszcze napisać *Don Kichota*, w sposób jednakże tak doskonały, by jego powieść nawet jednym słowem nie różniła się

od oryginału Cervantesa. Borges opowiada: *Porównanie stronicy Menarda i Cervantesa jest prawdziwą rewelacją. Cervantes napisał na przykład („Don Kichote”, część pierwsza, rozdział dziewiąty): „...prawda, której matką jest historia, współzawodniczka czasu, depozytariuszka czynów, świadek przeszłości i przestroga dla teraźniejszości i nauka dla wieków przyszłych”. Zredagowane w wieku XVII, napisane przez „genialnego laika” Cervantesa, wyliczenie to jest po prostu retoryczną pochwałą historii. Menard pisze natomiast: „...prawda, której matką jest historia, współzawodniczka czasu, depozytariuszka czynów, świadek przeszłości i przestroga dla teraźniejszości i nauka dla wieków przyszłych”. Historia – „matką” prawdy; pomysł jest zadziwiający. Menard, współczesny Williamowi Jamesowi, nie określa historii jako nauki badającej rzeczywistość, ale jako źródło tej rzeczywistości. Prawdą historyczną nie jest dla niego to, co się wydarzyło; jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło. Końcowe zwroty – „przykład i przestroga dla teraźniejszości i nauka dla wieków przyszłych” – są bezwstydnie pragmatyczne. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, w: tegoż, *Fikcje*, Prószyński i S-ka, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa 2003, s. 58-59. W przypadku opisu dorobku Hitchcocka, analogicznie jak w koncepcie Borgesa, identycznie brzmiący „tekst filmowy” może być odczytywany na radykalnie różne sposoby, może „być” radykalnie różnym „tekstem filmowym”, w zależności od zewnętrznego względem niego kontekstu kulturowego i „legendy biograficznej”.*

⁸⁹ *Hitchcock/Truffaut...* dz. cyt., s. 123-124 i 125-126. Już po napisaniu tego tekstu natknąłem się na pozycję wszechstronnie opisującą proces „przekształcania” Hitchcocka ze zręcznego reżysera thrillerów w artystę kina. Por. R. E. Kaspis, *Hitchcock. The Making of a Reputation*, Chicago University Press, Chicago 1992.