Awangardowy zawrót głowy

MARCIN GIŻYCKI

Pięćdziesiąt lat temu doszło do jednego z najbardziej fascynujących i bogatych w konsekwencje mariaży Hollywoodu z awangardą, a zarazem do powstania jednego z najbardziej fascynujących filmów hollywoodzkich – *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka. Dziś film ten uchodzi powszechnie za arcydzieło [1], w swoim czasie jednak nie porwał ani krytyków, ani publiczności. I niewiele brakowało, aby w ogóle nie powstał.

Nad produkcją filmu od początku wisiało jakieś fatum. Scenariusz powstał na podstawie francuskiej powieści *Sueurs froides: d'entre les morts* Pierre'a Boileau i Thomasa Narcejaca [2], według których innej książki (*Celle qui n'était plus* [3]) Henri-Georges Clouzot zrealizował w 1954 r. *Widmo*, film ogromnie ceniony przez Hitchcocka. Prace nad scenariuszem rozpoczęły się w 1956 r. i szły bardzo opornie. Kolejni pisarze wynajęci do pracy nad nim (Maxwell Anderson, Angus MacPhail, Alec Coppel) albo rezygnowali, albo byli zwalniani przez reżysera. Zdjęcia, które miały się zacząć mimo niegotowego wciąż scenariusza, kilkukrotnie przesuwano – a to na żądanie żony Jamesa Stewarda, odtwórcy głównej roli, która uważała, że mąż jest przepracowany, a to znów z powodu choroby samego Hitchcocka.

Przeciągająca się rekonwalescencja pozwoliła jednak reżyserowi i jego ostatniemu scenarzyście, Samowi Taylorowi, wycyzelować tekst, który już wcześniej zaczął znacząco odbiegać od oryginału. Akcja została przeniesiona do San Francisco (u Boileau-Narcejaca rozgrywa się w Paryżu i Marsylii) i uwspółcześniona. Zmienione zostało zasadniczo zakończenie. Niemniej Hitchcock powtarzał swoim kolejnym scenarzystom, że chce zrealizować film na wskroś francuski, romantyczny i złowieszczy zarazem [4]. I na wzór puszczał im *Widmo* Clouzota.

W procesie pisania *Zawrotu głowy* odzwierciedlał się główny temat filmu, którym była pogoń za nieosiągalnym ideałem, i właściwie byłoby całkiem logiczne, gdyby scenariusz w końcu nigdy nie został ukończony. Jeszcze w okresie przygotowawczym zaczęły się też problemy z obsadą. Nie mogąc powierzyć głównej roli Grace Kelly, którą uważał za swoją Galateę, gdyż aktorka ta wcześniej (w 1956 roku) została księżną Monako, Hitchcock postanowił wykreować na kolejną blond-gwiazdę stosunkowo jeszcze mało znaną (ale o podobnej urodzie) Verę Miles. Aktorka ta zagrała już u niego w jednym z epizodów telewizyjnej serii

Alfred Hitchcock przedstawia oraz w *Niewłaściwym człowieku* (u boku Henry'ego Fondy). Niestety Miles zaszła w ciążę, co reżyser potraktował niemal jako osobistą zniewagę. Zrobiła to, jak tłumaczył Hitchcock François Truffautowi, *przed samym objęciem roli, która uczyniłaby z niej gwiazdę*. I dodawał: *Wybiło to ją z rytmu, później przestałem się nią interesować* [5].

W miejsce Miles producenci zaproponowali Kim Novak, aktorkę już ukształtowaną, robiącą błyskawiczna karierę [6], ale mimo platynowych włosów reprezentującą zupełnie inny typ urody niż ten, który Hitchcock uwielbiał i który uosabiała Grace Kelly. Kelly była elegancka, powściągliwa, arystokratyczna i anglosaska, Novak zmysłowa, pełna temperamentu, plebejska i słowiańska. Nic więc dziwnego, że współpraca reżysera i gwiazdy nie układała się i później oboje mówili o sobie z niechęcią. Hitchcock na przykład wspominał: *Panna Novak zjawiła się na planie z głową pełną pomysłów, które, niestety, nie przypadły mi do gustu. Nigdy nie sprzeciwiam się aktorom w trakcie zdjęć, żeby nie mieszać do tego elektryków. Udałem się więc do garderoby panny Novak i wyjaśniłem jej, jakie suknie i jakie fryzury ma nosić: te, które były przewidziane od miesięcy. Wyjaśniłem jej, że bardziej niż życzenia aktora interesuje mnie końcowy efekt obrazowy, to jak aktor wygląda na ekranie* [7].

Paradoksalnie w tym konflikcie tkwiła siła. *Zawrót głowy* mówi bowiem o kreowaniu postaci wymyślonej, doskonałej. Jest to film o tworzeniu wizerunku. Wydaje się, że Hitchcock znajdował perwersyjną przyjemność w przemienianiu nielubianej aktorki w swój ideał – co oczywiście nie mogło się powieść – a następnie w unicestwieniu niedoskonałej kopii. *Zawrót* jest w gruncie rzeczy najbardziej osobistą wypowiedzią filmową Hitchcocka, przypowieścią o pogoni za utraconym pięknem, którego nie da się zastąpić. Warto przypomnieć treść tego dzieła.

Cierpiący na lęk wysokości detektyw John Ferguson zwany „Scottiem" (James Stewart), ścigając w San Francisco przestępcę, wykonuje nieszczęśliwie skok z dachu na dach i zawisa uczepiony rynny. Usiłujący mu pomóc drugi policjant traci równowagę i sam zabija się, spadając z wysokości kilku pięter na ulicę. Obwiniający się o śmierć kolegi Scottie popada w depresję, zostaje uznany za niezdolnego do służby w policji i wysłany na rentę. W rekonwalescencji pomaga mu Marjorie (Barbara Bel Geddes), jego była dziewczyna z czasów studenckich, obecnie projektantka mody. Gavin Elster, kolega Scottie'go również z czasów studiów, wynajmuje go do śledzenia swojej żony Madeleine (Kim Novak), której zachowanie w ostatnim czasie wydaje się dziwne. Detektyw odkrywa, że żona Gavina identyfikuje się ze zmarłą przed stu laty śmiercią samobójczą Carlottą Valdez. Niedługo po tym Madeleine skacze do cieśniny przy sławnym moście Golden Gate, ale Scottie w porę ją ratuje. Nieprzytomną i przemoczoną przenosi do swojego mieszkania. Między Scottiem i Madeleine nawiązuje się nić sympatii, która w jego przypadku przechodzi w fascynację. Podczas wycieczki do opactwa poza miastem Madeleine (która widziała to miejsce wcześniej w swoich snach) ucieka sparaliżowanemu lękiem wysokości Scottiemu na dzwonnicę, skąd rzuca się na ziemię. Detektyw ponownie popada w odrętwienie, z którego po raz wtóry wyciąga go Marjorie. Pewnego dnia Scottie poznaje na ulicy kobietę imieniem Judy, która przypomina mu Madeleine. Bohater zakochuje się w sobowtórze kochanki (jak wydaje się z wzajemnością) i stara się upodobnić Judy jeszcze bardziej do swojego ideału. Kupuje jej kostium identyczny jak ten, który nosiła

zmarła, i każe utlenić włosy. Przed wyjściem z domu do restauracji Judy zakłada medalion, w którym Scottie rozpoznaje własność Madeleine. Scottie orientuje się, że został oszukany, a prawdziwa Madeleine zamordowana. Zamiast na kolację detektyw zawozi Judy do opactwa i przełamując zawrót głowy, zaciąga na wieżę. Na szczycie Judy przyznaje się, że została wynajęta do odegrania roli Madeleine, ale wyznaje Scottiemu – mylącemu już tożsamość obu kobiet – miłość. Przestraszona niespodziewanym pojawieniem się zakonnicy Judy cofa się i wypada z okna dzwonnicy. Oszołomiony Scottie spogląda w dół. Lęk wysokości najwyraźniej go opuścił.

W powyższą historię wprowadza niezwykła czołówka, uważana dziś za arcydzieło sama w sobie: kamera wędruje po twarzy kobiety, od ust do lewego oka, z którego źrenicy wyłania się rosnąca i wirująca spirala przypominająca odległą galaktykę widzianą w wielkim teleskopie [8]. Kosmiczna spirala towarzyszy napisom niemal do końca, kiedy to powraca wielkie oko i pojawia się nazwisko reżysera. Jedną z zagadek tej czołówki jest to, że twarz nie należy do żadnej z występujących w filmie postaci. Wydaje się, że sekwencja ta łączy przypadłość bohatera – tytułowy zawrót głowy, reprezentowany symbolicznie przez spiralę – z późniejszym hipnotycznym urzeczeniem nieznaną kobietą. I rzeczywiście: akcja filmu prowadzi od zawrotu głowy (w otwierającej film scenie pościgu) do jej utraty w scenie ostatniej – dosłownego postradania zmysłów z powodu obsesji na tle erotycznym.

Czołówka ta była owocem współpracy Hitchcocka z dwoma wybitnymi artystami: grafikiem Saulem Bassem i twórcą filmów abstrakcyjnych Johnem Whitneyem. Bass, który dzięki takim filmom, jak *Złotoręki* Otto Premingera (1955) czy W *osiemdziesiąt dni dookoła świata* Michaela Andersona (1956), zdobył już reputację wielkiego innowatora czołówek, poprosił Whitneya o stworzenie owej wirującej spirali. Whitney eksperymentował już od wielu lat z podobnymi kształtami i konstruował urządzenia do ich kreślenia i animowania. W ten sposób znaczący udział w filmie przypadł jednemu z najważniejszych artystów w historii awangardy filmowej, którego własne filmy plasowały się na antypodach Hollywoodu.

Tu dygresja. Otóż wcześniejsza współpraca z Hollywoodem innego pioniera filmu abstrakcyjnego, Oskara Fischingera, zakończyła się zupełnym fiaskiem [9]. Artysta ten przybył w 1936 roku z Niemiec do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie wytwórni Paramount. Na miejscu jednak okazało się, że nikt od niego nie oczekiwał, że będzie robić autorskie filmy [10]. Zrealizował później co prawda dla studia MGM *Poemat optyczny* do muzyki Liszta, ale nie otrzymał za to wynagrodzenia. Wreszcie zaprojektował sekwencję do *Fantazji* Disneya, ale wycofał swoje nazwisko z napisów filmu, gdyż uznał, że jego koncepcje zostały strywializowane w procesie produkcji. Tego było już dla Fischingera za wiele. Porzucił film i zajął się malarstwem.

Być może magiczna moc Whitneyowej spirali spowodowała, że do *Zawrotu głowy* odwoływali się później inni radykalni artyści. Angielski fotograf i teoretyk sztuki Victor Burgin w swojej instalacji *Most* z 1984 r. zwrócił uwagę na związek sceny niedoszłego utonięcia Madeleine z obrazem znanego prerafaelity Johna Everetta Millaisa *Ofelia* (1851-52). U Burgina Kim Novak leży w pozie Ofelii z rzeczonego obrazu (z charakterystycznie rozłożonymi rękoma) na ogromnej, ukwieconej, atłasowej poduszce symbolizującej wodę, a w tle widoczny jest most

Zawrót głowy , reż. Alfred Hitchcock (1958)

Golden Gate ukazany z tej samej perspektywy, co w filmie. Co prawda u Hitchcocka nie ma dokładnie takiego kadru, ale rzeczywiście ujęcie tonącej bohaterki zaskakująco przypomina kompozycję Millais. *Zainspirowany semiotyką Barthes'a* – stwierdzała Carol Solomon Kiefer – *Burgin uruchamia, jak w efekcie domina, kaskadę skojarzeń, wspomnień, idei, fantazji i odkrywa niezliczone warstwy znaczeń (…). Ofelia staje się tajemniczą, porywającą się na własne życie Madeleine* [11]. Według Burgina Hitchcock wpisał się w pewną tradycję *przedstawiania kobiet w wodzie* – od wyłaniającej się z piany morskiej Wenus poczynając, a na obrazie Millais kończąc – w której w gruncie rzeczy skrywały się męskie fantazje erotyczne.

Most prezentowany był między innymi na wystawie *Osławiona – Alfred Hitchcock i sztuka współczesna* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Oksfordzie [12]. W ekspozycji tej uczestniczyli także inni artyści odwołujący się do różnych filmów reżysera, między innymi *Psychozy* i *Marnie*. Najwięcej jednak eksponatów nawiązywało właśnie do *Zawrotu Głowy*. Oprócz *Mostu* były to prace: *Sypialnia Scottiego* (*Scottie's Bedroom*) Davida Reeda, dźwiękowa instalacja *Vertigo* Christiana Marclaya i projekcja slajdów Cindy Bernard zatytułowana *Propozycja miejsca* (*Location Proposal*). Pokazywano też fragment filmu Chrisa Markera *Sans Soleil* z 1983 roku.

Oczywiście powyższa lista nie wyczerpuje wszystkich dzieł inspirowanych *Zawrotem głowy*. Do najbardziej spektakularnych należy *Film fabularny* (*Feature Film*, 1999) szkockiego artysty Douglasa Gordona [13]. W tym siedemdziesięciopięciominutowym filmie kamera obserwuje dyrygenta (Jamesa Conlona) dyrygującego orkiestrą Opery Paryskiej, która wykonuje pełną partyturę Bernarda Herrmanna do *Zawrotu głowy*. Widzimy jedynie zbliżenia twarzy i ręce bohatera [14]. Niekiedy cały ekran zajmuje tylko jego oko, jak w czołówce Bassa. Jest to spektakl fascynujący nie tylko dla miłośników muzyki Bernarda Herrmanna. Gestykulacja i mimika dyrygenta, podobno niereżyserowanego, tylko profesjonalnie wykonującego swoje zadanie, mają tyle dramatycznej ekspresji, że stanowią pantomimiczną opowieść samą w sobie, niekiedy zaskakująco korespondującą z filmem Hitchcocka. Na przykład już na początku, kiedy grany jest fragment muzyki do ujęcia ze Scottiem kurczowo uczepionym rynny, Gordon pokazuje konwulsyjnie wygięte palce Conlona. W muzyce jest już zawarty obraz. *Film fabularny* Gordona w ogóle może być odbierany, jako jeden z najdziwniejszych remakeów w historii kina.

Wcześniej Gordon stworzył inne dzieło, również oparte na sławnym filmie Hitchcocka – *Psychozie* – polegające na rozciągnięciu oryginału w czasie do dwudziestu czterech godzin, czyli jego wielokrotnym spowolnieniu [15].

Hitchcock, który kreując swój *image* wzorował się na surrealistach (idolem był zwłaszcza René Magritte), czerpiąc z nich też inspiracje do swoich filmów [16], sam z kolei wywarł trudny do przecenienia wpływ nie tylko na kolegów z głównego nurtu kina – a należeli do nich między innymi Michelangelo Antonioni, Brian De Palma, François Truffaut, Claude Chabrol, David Cronenberg, Stanley Kubrick i Alain Resnais [17] – ale także, jak żaden inny reżyser, na artystów z innych obszarów sztuki. No cóż, nie darmo Slavoj Žižek ustawił twórcę *Zawrotu głowy* w *jednym szeregu z artystami, których twórczość zapowiada współczesną rzeczywistość cyfrową* [18].

MARCIN GIŻYCKI

[1] Slavoj Žižek (w *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. J. Mikurda, Warszawa 2007, s. 141) odważył się nawet stwierdzić, że *po epoce, w której królowały „Pancernik Potiomkin" i „Obywatel Kane", kolejne dekady będą nazywane epoką „Zawrotu głowy"*.

[2] François Truffaut twierdził, że powieść ta została napisana specjalnie z myślą o Hitchcocku (A' Hitchcock, F. Truffaut, *Hitchcock-Truffault*, tłum. T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 225), czego nie potwierdził jednak sam Naecejac (D. Auiler, *Vertigo: The Making of A Hitchcock Classic*, New York 1998, s. 28).

[3] Polski przekład: P. Boileau i T. Narcejac, *Widmo (ta, której już nie było)*, tłum. T. Z. Bigaj, Toruń 1992.

[4] Patric McGilligan, *Alfred Hitchcock. Życie w ciemności i pełnym świetle*, Warszawa 2005, s. 679.

[5] Hitchcock, Truffaut, op. cit., s. 230. Reżyser powierzył Miles później jeszcze tylko drugoplanową rolę w *Psychozie*.

[6] Novak w 1955 roku otrzymała nagrodę Golden Globe dla najbardziej obiecującej aktorki za rolę w filmie *Piknik* Joshuy Logana. Popularność przyniosły jej też inne role, m.in. w *Złotorękim* Otto Premingera (1955) i *Kumplu Joeyu* George'a Sidneya (1957).

[7] A. Hitchcock, Truffaut, dz. cyt, s. 230.

[8] Szczegółowo tę sekwencję omówiłem w felietonie *Sztuka czołówek*, „Kwartalnik Filmowy", 2005, nr 52, s. 246-249.

[9] W. Moritz, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, Eastleigh 2004.

[10] Jedynym zleceniem, jakie otrzymał od Paramountu, była realizacja animowanej wstawki do filmu *Big Broadcast of 1937*. Nie powiedziano mu jednak w porę, że ma to być film czarno-biały (Fischinger zdążył już przygotować rysunki do zanimowania w kolorze), co stało się przyczyną zatargu z producentem i porzucenia projektu.

[11] C. Solomon Kiefer, *The Myth and Madness of Ophelia*, katalog wystawy w Mead Art Museum, Amhers 2001, s. 25.

[12] *Notorius: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Museum of Modern Art, Oxford 1996.

[13] Gordon niedawno zdobył rozgłos dokumentalnym filmem eksperymentalnym *Zidane, un portrait du 21e siècle* (zrealizowanym we Francji w 2006 roku razem z Philippe Parreno), w którym mecz futbolowy ostał pokazany w czasie rzeczywistym z punktu widzenia sławnego piłkarza. Nawiasem mówiąc jest to poniekąd *remake* filmu Hellmutha Costarda z 1971 r. o angielskim piłkarzu George'u Bescie (*Fußball wie noch nie*).

[14] Jest też inna wersja tego dzieła, prezentowana w formie instalacji, trwająca 122,5 minuty, czyli dokładnie tyle, ile film Hitchcocka. W tej wersji fragmenty *Zawrotu głowy* pozbawione muzyki są zastąpione widokami sali, w której dokonano nagrania orkiestry, ilustrowanymi ścieżką dźwiękową z oryginalnego filmu.

[15] *24 Hour psycho* (*24 godziny Psychozy*), 1993.

[16] Salvador Dalí zaprojektował sceny snu w *Urzeczonej*, opactwo w *Zawrocie głowy* ma cechy obrazów Georgia de Chirico itd.

[17] Listę tę przytaczam (z zachowaniem oryginalnej kolejności) za: J. Conomos, *The Vertigo of Time*, referat wygłoszony na konferencji hitchcockowskiej „For the Love of Fear", Museum of Contemporary art, Sydney, 31 III-2 IV 2000, http://www.sensesofcinema.com/contents/00/6/time.html.

[18] S. Žižek, dz. cyt., s. 129.

Zawrót głowy, reż. Alfred Hitchcock (1958)