

Komizm w filmach Alfreda Hitchcocka

KRZYSZTOF LOSKA

Obecność akcentów humorystycznych w strukturze fabularnej thrillera szpiegowskiego stała się znakiem rozpoznawczym Alfreda Hitchcocka jeszcze w okresie brytyjskim (wystarczy przywołać *39 kroków*, *Tajnego agenta* czy *Starsza pani znika*). Mistrz suspense nie stronił też od realizowania filmów, w których duch komediowy rozstrzygał o ostatecznej tonacji dzieła, choć krytycy nie zwracali szczególnej uwagi na produkcje w rodzaju *Żony farmera* i *Numeru 17*.

Komizm w utworach Hitchcocka pełnił podwójną funkcję: po pierwsze, tworzył płaszczyznę, z której publiczność mogła spojrzeć na wydarzenia fabularne pod innym kątem, nabrać właściwego dystansu wobec świata przedstawionego; po drugie, mógł być składnikiem napięcia filmowego, dostarczając słownych i wizualnych wskazówek dotyczących głównego wątku fabularnego.

Deborah Thomas pisała, że humor u Hitchcocka jest nie tyle kwestią twórczego współdziałania reżysera i publiczności kinowej, ile raczej narzędziem krytycznym, wykorzystywanym w celu utrudnienia identyfikacji widza z rzeczywistością przedstawioną¹. Z kolei Susan Smith zwracała uwagę na symbiotyczny związek komedii i suspense w tych filmach, w których można odnaleźć charakterystyczny czarny typ humoru, zamiłowanie do makabrycznych żartów (np. w *Sznurze*) oraz tendencję do wykorzystywania ograniczonych, zamkniętych przestrzeni w celu wprowadzania elementów komicznych (jak tytułowa *Łódź ratunkowa* czy winda w *Północy, północnym zachodzie*)². Możemy wreszcie zwrócić uwagę na intertekstualny wymiar humoru, który odnajdziemy zarówno we wspomnianym *Snurze* (rozmowy bohaterów na tematy kinowe), jak i w filmach z udziałem Cary'ego Granta (we wszystkich pojawia się charakterystyczna sekwencja z pędzącym samochodem)³.

Moim zamiarem nie jest analiza elementów humorystycznych w kryminalnych lub szpiegowskich dziełach Hitchcocka, ale skupienie się na tych filmowych przykładach, w których tonacja komiczna wydaje się dominująca: *Niebezpiecznej próbie*, *Panu i pani Smith*, *Kłopotach z Harrym*, *Złodzieju w hotelu* oraz *Północy, północnym zachodzie*. Z wyjątkiem *Pana i pani Smith* nie mamy do czynienia z czystymi gatunkowo komediami, ale ze swoistymi hybrydami, w których komizm łączy się z opowieścią o miłości oraz sensacyjną intrygą, a romans przeplata się z ironicznym komentarzem.

W *Niebezpiecznej próbie* (1932), podobnie jak w późniejszych filmach, pojawia się schemat komedii romantycznej, mamy też zapowiedź *screwball comedy*, odmiany gatunkowej, która rozwinie się w Hollywood w latach trzydziestych i czterdziestych⁴. Hitchcock nie po raz pierwszy wprowadza w swej twórczości

motyw rozpadu małżeństwa, ale czyni to w odmienny sposób, rezygnując z elementów napięcia oraz konwencji thrilleru szpiegowskiego, którą z powodzeniem wykorzystywał w innych produkcjach.

W życie małżeńskie Freda i Emily Hillów zakradła się rutyna i nuda – mąż szuka odmiany i marzy o egzotycznych krajach, zaś żona, kochająca i wierna, jest zmęczona ciągłymi utarczkami słownymi. Pewnego dnia otrzymują w prezencie pokaźną sumę pieniędzy i postanawiają wyruszyć w podróż dookoła świata. Bohaterowie udają się najpierw do Paryża i Marsylii, a następnie płyną statkiem do Egiptu i dalej, do Singapuru. W drodze spędzają jednak czas osobno i coraz bardziej oddalają się od siebie. Emily poznaje czulego i wrażliwego komandora Gordona, a Fred nawiązuje znajomość z atrakcyjną księżniczką (która okazuje się zwykłą oszustką). Dopiero katastrofa statku i ratunek w ostatniej chwili zbliżają małżonków.

Humor w *Niebezpiecznej próbie* wyłania się ze zderzenia codziennego życia ze złudzeniami, jakimi karmi się bohaterowie. Wszystko wydaje się w tym filmie sztuczne i nieprawdziwe. Niezwykła wyprawa nie jest narzędziem ułatwiającym poznanie samych siebie oraz natury własnych uczuć, ale pogłębia jedynie frustrację i przygnębienie, co jest szczególnie dotkliwie dla męża, słabego zarówno pod względem fizycznym, jak i moralnym, przez co niewzbudzającego sympatii widzów (w przeciwieństwie do męskich bohaterów amerykańskiej *screwball comedy*), którzy nie pragną wcale ponownego połączenia pary bohaterów. Mimo że Hillom udaje się przetrwać próbę i wrócić szczęśliwie do domu, to jednak nie mamy żadnych złudzeń: podróż nie nauczyła ich niczego, nie pokazała nowej drogi, którą mogliby wspólnie kroczyć.

Małżonkowie wracają do starych przyzwyczajeń, zaś zbliżenie jest jedynie czymś przelotnym, chwilowym (choć wydaje się, że układ zależności w ich związku zmieni się na korzyść żony). Żadne z nich nie jest bez skazy czy winy, są przeciętni, niepozbawieni ułomności i ludzkich słabości, ale to postępowanie Freda zostaje napiętnowane. Jego dziecinny egoizm i krótkowzroczność sprawiają, że wpada w zastawiane pułapki, zaś niezdarność i niezadarność (co podkreśla znakomita pierwsza sekwencja filmu) przyczyniają się do tego, że nie potrafi znaleźć sobie miejsca w świecie.

Komizm sytuacyjny, nierzadko absurdalny, oraz szkielet fabularny mogłyby sugerować pokrewieństwo z komedią o powtórnym małżeństwie (by posłużyć się terminem wprowadzonym przez Stanleya Cavella), jednak obecność tonacji ironicznej, zaprawionej goryczą, zmusza do nieco odmiennego spojrzenia na fabułę. Ironiczny stosunek do bohaterów i świata przedstawionego sprawia, że zamiast romantycznego związku mamy niepewność i splot nieszczęśliwych wydarzeń. Sprzeczność dążeń i celów bynajmniej nie eliminuje humoru, gdyż perypetie małżonków budzą wesołość, a niektóre postaci wręcz śmieszność. Nad światem przedstawionym unosi się jednak duch szyderstwa, czasem przepojony satyrycznym spojrzeniem na życie.

Ironiczną wymowę filmu podkreśla sam tytuł, zaczerpnięty z Szekspirowskiej *Burzy*, a pochodzący z fragmentu piosenki Ariela, której słowa pojawiają się jako motto zapowiadające morską podróż państwa Hillów: *Doth suffer a sea change / Into something rich and strange*, z tą však różnicą, że młodzi małżonkowie nie dostąpią magicznej przemiany, wszystko bowiem jest wyłącznie grą pozorów.

Bohaterowie nie znajdują ani tajemniczej wyspy, ani uczonego mędrca, który odkryłby przed nimi prawdziwą naturę zjawisk, ukrytą pod zasłoną ułudy⁵. Jeśli egzotyczna wyprawa przyniosła jakąś odmianę, której oboje poszukiwali, to raczej odmianę na gorsze: mąż od początku cierpiał na chorobę morską, poznana przez niego piękna kobieta okazała się oszustką, zaś żona, mając z pozoru więcej szczęścia (los przyniósł jej spełnienie romantycznych marzeń), również została pozbawiona złudzeń (musi wyrzec się nowego uczucia).

Ale nawet w utworach o wymowie ironicznej dostrzegamy wyraźną skłonność reżysera do żartów, lekkiej tonacji i radosnego spojrzenia na życie, o czym przekonuje jeden z pierwszych amerykańskich filmów Hitchcocka, *Pan i pani Smith* (1941), będący przykładem autorskiego podejścia do konwencji gatunkowych *screwball comedy*⁶. Podobnie jak w *Niebezpiecznej próbie*, twórca opowiada o losach pary – która rozstaje się i łączy ponownie – przedstawiając związek małżeński nie tyle jako stan szczęśliwości, ile raczej jako ciągłą rywalizację i walkę o przetrwanie. Życie bohaterów toczy się od kryzysu do kryzysu – film rozpoczyna się w jednym z takich momentów. Nie ma wyjściowego stanu równowagi, która mogłaby zostać naruszona. Punktem wyjścia jest chaos, nieład, zaś fabuła przypomina relację z szaleństwa, w jakim pogrążają się Ann i David Smithowie za sprawą wiadomości otrzymanej od urzędnika stanu cywilnego o tym, że z przyczyn formalnych ich małżeństwo jest nieważne.

Przyjmując punkt widzenia Stanleya Cavella moglibyśmy zauważyć, że *Pan i pani Smith* ma większość strukturalnych cech komedii o powtórnym małżeństwie⁷. W warstwie fabularnej mamy opowieść o parze, która musi odzyskać to, co pozornie utraciła, czyli uczucie łączące ich przed laty, oraz właściwy typ bohatera: ze skłonnością do ryzyka, zamiłowaniem do przygód, zdolnościami aktorskimi i dużym poczuciem humoru zapewniającym dystans wobec instytucji, jaką jest małżeństwo. Zasadniczym celem intrygi jest ponowne zbliżenie rozdzielonej pary, czyli poniekąd potwierdzenie tradycyjnego porządku.

W pewnym sensie odnajdujemy w filmie Hitchcocka formułę znaną z komedii romantycznych. Jednak czy w istocie można mówić o odkupicielskiej mocy miłości, która zdolna jest odmienić życie? Bo choć bohaterowie wracają do siebie, to nie odkryli nowych wartości w małżeństwie, a jedynie wrócili do dawnych przyzwyczajeń. Szukając literackich źródeł komedii o powtórnym małżeństwie, zazwyczaj wskazuje się na sztuki Szekspira: *Poskromienie złościcy*, *Burzę* czy *Wiele hałasu o nic*, w których znajdziemy określony typ postaci, będących wzorcem dla bohaterów filmowych, oraz szczególną naturę tego typu historii, rozgrywających się na pograniczu dwóch światów: romans wprowadza bowiem elementy bliskie fantastyce, zaś komedię wyróżnia swoisty realizm.

Z ideologicznego punktu widzenia *screwball comedy* dopuszcza się swoistej mistyfikacji instytucji małżeństwa, polegającej na zamaskowaniu rzeczywistych celów pod pozorem romantycznego złudzenia, które jest przedstawiane jako cel intrygi fabularnej. W istocie mamy do czynienia z odzwierciedleniem kryzysu struktur patriarchalnych związanego z emancypacją kobiet, ich karierą zawodową oraz rosnącą liczbą rozwodów w okresie międzywojennym. Zasadniczym problemem nie jest już pytanie o to, czy młodzi się pobiorą, ale o to, czy para małżeńska pozostanie rozdzielona, czy też uda jej się przezwyciężyć kryzys. Opowieści tego typu wyróżnia pewna sprzeczność wewnętrzna, wynikająca z założenia, że mał-

żeństwo powinno zawierać coś „nielegalnego”, niewłaściwego, by mogło zostać w nim zachowane romantyczne uczucie⁸.

W klasycznych zwariowanych komediach z przełomu lat trzydziestych i czterdziestych w rodzaju *Drapieżnego maleństwa*, *Filadelfijskiej opowieści* czy *Mojej najmiłszej żony* mamy do czynienia z przedstawieniem tematu wojny płci, w której mężczyzna zazwyczaj ponosi porażkę. Dominującą pozycję zajmuje kobieta, nierzadko ekscentryczna, z pewnością niezależna i nieprzewidywalna, czasami drapieżna, zdolna do umiejętnego manipulowania swoim partnerem, który jest dziecięco naiwny i nieodpowiedzialny, czasem też niezaradny i sfrustrowany, ale pełen nieodpartego uroku. Świat, w którym żyją bohaterowie, jest całkowicie irracjonalny i chaotyczny, co potwierdza intuicyjne przekonanie, że ład nie jest możliwy do zaprowadzenia.

Akcja *screwball comedy* rozgrywa się zwykle w wielkomiejskiej scenerii, w wyższych sferach, wśród ludzi zamożnych i wykształconych, w dużych domach, restauracjach, klubach nocnych, miejscach zatłoczonych, podkreślających szalone tempo wydarzeń. Miasto staje się symbolem szalonego życia w nowoczesnym świecie, w którym *najbezpieczniejszym i najskuteczniejszym sposobem przetrwania jest zachowywanie się w sposób irracjonalny*⁹. Doskonałym przykładem takiego postępowania jest życie codzienne Davida i Ann, przypominające ciągłą grę. Jej symbolicznym przedstawieniem jest pierwsza sekwencja filmu rozgrywająca się w sypialni, której małżonkowie zgodnie z przyjętymi przez siebie zasadami nie opuszczają aż do zażegnania konfliktu.

Hitchcock już na wstępie wprowadza kilka zasadniczych tematów charakterystycznych dla tego typu komedii: życia jako nieustającej zabawy (o podłożu erotycznym), która ma określone reguły, oraz konsumpcyjnego nastawienia wobec świata, w którym wszystko jest okazją do czystego wydatkowania (energii, czasu i pieniędzy)¹⁰. Rzeczywistość przedstawiona wydaje się sztuczna, nieprawdziwa, skażona subiektywnym spojrzeniem, skrzywioną perspektywą, gdyż wbrew klasycznym zasadom efekt komiczny powstaje tu nie z obiektywnej obserwacji zwariowanego świata, ale z subiektywnej jego percepcji (z podobnym zabiegiem spotkaliśmy się również w komedii Howarda Hawksa *Dziewczyna Piętaszek*)¹¹.

W świecie *screwball comedy* kluczową rolę odgrywa wymiar seksualny, a małżeństwo niekoniecznie musi być celem romansu. W zasadzie filmy tego gatunku zawierają pewien subwersywny potencjał, sugerują, że małżeństwo jest czymś fikcyjnym, umową prawną, która może zostać unieważniona lub zerwana. Ted Sennett posuwa się nawet do stwierdzenia, że jedyną funkcją społeczną zwariowanych komedii w rodzaju *Drapieżnego maleństwa* czy *Pani i pana Smith* jest unikanie społecznej odpowiedzialności, ucieczka od obowiązku na rzecz poszukiwania eskapistycznych przyjemności¹².

W istocie mamy do czynienia z gatunkiem dialektycznym, którego wyróżnikiem jest konflikt nie tylko na płaszczyźnie fabularnej, ale również strukturalnej czy ideologicznej, o czym przekonujemy się, porównując dzieło Hitchcocka z innymi komediami należącymi do kategorii *screwball*, w których odkrywamy nie tylko zamiłowanie do absurdu humoru, nierzadko cynicznego i okrutnego, ale i zderzenie elementów komiczno-romantycznych z ironiczno-tragicznymi, na co wskazuje Lesley Brill, zestawiając komedie Hitchcocka i Prestona Sturgesa¹³. W ich filmach dostrzegamy obecność wymiaru satyrycznego – choć twórców nie

zajmują stereotypy społeczne. Scenariusz opowiada zazwyczaj o konflikcie między kobietą i mężczyzną, u podłoża którego leży wzajemna nieufność, a którego efektem jest rozpad małżeństwa.

Kluczową rolę w *Panu i pani Smith* odgrywają romantyczne perypetie ukazane w humorystyczny sposób – mąż jest impulsywny i dziecinny, zaś żona nazbyt inteligentna i zaabsorbowana sobą. Wszystko krąży wokół problemu wierności, jako że jednym z koniecznych składników komedii o powtórnym małżeństwie jest obecność „pragnienia trójkątnego”. Wszystkie działania bohaterów zmierzają do przyciągnięcia uwagi partnera przez wzbudzenie w nim zazdrości, gdyż – zgodnie z zasadą współzodownictwa – pragniemy jedynie tego „obiektu”, który jest pożądanym przez innych.

Bohaterowie romantycznych komedii muszą w końcu wybaczyć sobie nawzajem, by odzyskać miłość, a w konsekwencji pogodzić się ze słabością natury ludzkiej. Błędy i grzechy przeszłości nie wywierają tak przemożnego wpływu na teraźniejsze życie, jak to miało miejsce w filmach o poważniejszej, wyraźnie ironicznej, a nierzadko tragicznej tonacji: *Upadłej cnocie*, *Balkanach* czy *Oślawionej*. Szczerśliwe zakończenie jest uwarunkowane zrozumieniem kondycji ludzkiej oraz świadomością tego, że doskonałość nie istnieje, że każde z nich ma wady i zalety. Lesley Brill sugeruje, że ponowne połączenie się pary jest możliwe nie tyle dzięki wysiłkowi bohaterów, ile za sprawą cudownej przemiany. Jeśli filmy Hitchcocka kończą się źle, to znaczy, że cud nie zadziałał, wszystko bowiem zasadza się na nieustannej oscylacji między stratą czegoś cennego i możliwością odzyskania tego, katastrofą i sukcesem, cynizmem i wiarą¹⁴.

Przemiana bohaterów za sprawą cudu, choć specyficznie rozumianego, dokonana się również w *Kłopotach z Harrym*, pastoralnej komedii rozgrywającej się w wiejskim pejzażu Nowej Anglii, dokąd nie dotarła jeszcze wiedza na temat grzechu czy zła. Film Hitchcocka opowiada o niewinności, śmierci i odrodzeniu, a choć mamy martwe ciało, to jednak nie pojawia się intryga kryminalna, zaś zagadkowa śmierć tytułowego Harry'ego zbliży jedynie do siebie członków małej wspólnoty oraz połączy samotników i dziwaków.

W przeciwieństwie do romantycznych komedii szpiegowskich wszyscy bohaterowie czują się winni i odpowiedzialni za śmierć nieznanego, który niespodziewanie pojawił się w okolicy. Nie czują jednak realnego zagrożenia, gdyż śmierć została pozbawiona złowrogiego wymiaru przez włączenie jej w naturalny cykl życia. Strukturę fabularną wyznaczają powtarzane z zadziwiającą regularnością „ceremonie pogrzebowe”, związane z zakopywaniem i wydobywaniem z ziemi zwłok ofiary, podczas których „żałobnicy” prowadzą ze sobą rozmowy odległe nastrojem i charakterem od spodziewanych, pełne odniesień do miłości, niepozbawione seksualnych podtekstów i aluzji (w czym jednak trudno doszukiwać się perwersyjnych skłonności bohaterów, a jedynie określonego stosunku do śmierci).

Z jednej strony mamy do czynienia z przykładem angielskiego czarnego humoru, z łańcuchem absurdalnych sytuacji, w które wpłątani są wszyscy, z drugiej zaś otrzymujemy opowieść o zwycięstwie miłości nad śmiercią, życiu człowieka w zgodzie z naturą, a nawet o raju, który nie został utracony. Komizm – jak zauważa Lesley Brill – nie ma źródeł w dowcipie słownym czy sztucznej powadze, ale wynika z wykluczenia wszelkiego zagrożenia ze świata przedstawionego oraz ze swoistej gry, jaką prowadzą ze sobą bohaterowie, czy może z rytuału, jaki odbywa się wokół zmarłego¹⁵.

KOMIZM W FILMACH ALFREDA HITCHCOCKA



Pan i pani Smith (1941)



Północ, północny zachód (1959)

Jeśli zauważymy, że opowiedziana historia rozgrywa się jesienną porą, wówczas zgon Harry'ego można odczytać w kontekście cyklu wegetacyjnego, jako część procesu narodzin, wzrostu i śmierci. Czas w świecie przedstawionym nie ma struktury linearniej, nie jest czasem historycznym, ale cyklicznym, toteż śmierć nie kończy życia, ale odnawia je, pozwala na odrodzenie, stworzenie czegoś na nowo.

Filmowy humor, wbrew opinii niektórych krytyków (m.in. Claude'a Chabrola, Erica Rohmera, Donalda Spoto), nie ma wcale mrocznego lub melancholijnego zabarwienia, nie jest też oznaką mizantropii reżysera i jego cyniczno-amoralnego spojrzenia na świat i stosunki międzyludzkie. Nikt bowiem nie doznaje w tym świecie prawdziwej krzywdy, nie żyje w poczuciu strachu, wszyscy zaś – z jednym wyjątkiem (miejscowego szeryfa) – doznają łaski przemienienia.

W tym samym 1955 roku Alfred Hitchcock zrealizował jeszcze jedną komedię, *Złodzieja w hotelu*, wracając do sprawdzonej formuły romantycznej komedii o fałszywym oskarżeniu (z Carym Grantem i Grace Kelly w rolach głównych). Struktura fabularna, oparta na łańcuchu ucieczek i pogoni, ma wyraźnie charakter ludyczny, przypomina skomplikowaną zabawę o ściśle wyznaczonych regułach, mającą własny czas i miejsce, powtarzalną oraz zdolną całkowicie zaabsorbować uczestniczących w niej graczy. Podobnie jak w *Kłopotach z Harrym*, odnajdziemy w niej działanie mechanizmu przeniesienia winy, jednak główny bohater, John Robie, niegdysiejszy złodziej i włamywacz, nic sobie nie robi ze wszystkich oskarżeń, przyjmuje je nad wyraz lekko i pogodnie, bo też komediowa tonacja całości sprawia, że zagrożenie nie jest poważne, a poszukiwanemu przez policję bez trudu udaje się wyrwać z opresji.

John reprezentuje typ bohatera znany z filmów szpiegowskich w rodzaju *39 kroków* – jest odważny, pewny siebie, wierzy we własne siły, gotów jest na podjęcie ryzyka, a przy tym chętnie korzysta z pomocy pięknych kobiet, do których niewątpliwie należy Francie Stevens, postać rodem ze *screwball comedy*. Wyróżnia ją nie tylko uroda, ale i niezależność, poczucie humoru oraz skłonność do przygód, a nawet swoisty hedonizm zaprawiony odrobiną perwersji (*Jesteś kobietą potrzebującą dziwnych podniet* – mówi o niej John), wynikający poniekąd ze swobodnego stosunku do seksu, na co wskazują jej dwuznaczne uwagi (*Woli pan udko czy pierś?*).

Mężczyźni w jej towarzystwie tracą pewność siebie, gdyż to od niej wychodzi inicjatywa – ona zaprasza bohatera na kolację, proponuje przejażdżkę, prowadzi samochód, uwodzi go, a w końcu niedwuznacznie proponuje małżeństwo (*A więc tu mieszkasz. Mama na pewno będzie zachwycona*), nie tracąc przy tym nic z blasku, jaki ją otacza. Zgodnie ze schematem *screwball comedy* wszystko zasa-
dza się na obecności „pragnienia trójkątnego”, a rywalką w walce o męża jest młoda dziewczyna, Danielle, która również jest postacią zdecydowaną, lubiącą ryzyko (to ona jest prawdziwym przestępcą). Brak jej jednak uroku oraz tajemniczości, które cechują konkurentkę.

Wszystkie gry, jakie prowadzą ze sobą bohaterowie oraz twórca z publicznością, mają w gruncie rzeczy tylko jeden cel – opóźnić chwilę, w której nastąpi połączenie pary bohaterów. Szalone pościgi i brawurowe ucieczki przypominają „grę wstępną” – służą pobudzeniu, ale i odwleczeniu momentu zaspokojenia. Francie jest wytrawnym graczem, zdolnym ukryć determinację i zdecydowanie pod maską zmysłowego piękna i uwodzicielskiego czaru, jako że małżeństwo jest przedstawiane przez Hitchcocka jako obszar walki o wpływy i kontrolę, w której kobieta, by odnieść sukces, musi wejść w tradycyjną rolę, założyć kostium i odegrać przedstawienie¹⁶.

Cyniczne spojrzenie na instytucję małżeństwa – postrzeganego jako pułapka na mężczyzn – pojawiło się we wcześniejszych filmach brytyjskiego reżysera, ze szczególną wyrazistością w *Panu i pani Smith* oraz *Oknie na podwórze*. Związek pary bohaterów *Złodzieja w hotelu* polega na wzajemnym uprzedmiotowieniu wynikającym z modelu zachowania narzuconego przez kulturę konsumpcyjną. Wszystko ma wymiar ekonomiczny oraz określoną wartość wymienną – biżuteria jest traktowana jak fetysz będący substytutem ciała i pożądania. Romans ma charakter ironiczny, liczą się tylko pozory, rzeczywistość przypomina spektakl teatralny, zaś działania postaci – grę aktorską.

Podobny obraz stosunków międzyludzkich, pogląd na instytucje małżeństwa oraz metaforę świata jako sceny znajdziemy w *Północy, północnym zachodzie*, bodaj najbardziej udanym połączeniu konwencji komedii, romansu i thrillera szpiegowskiego. Bohaterowie wciąż kogoś udają, z łatwością zmieniają maski, są przekonani, że świat, w którym żyją, jest pozbawiony trwałości, gdyż nazbyt przypomina teatr, w którym wystawiane są kolejne sztuki. Od początku podkreślany jest sceniczny wymiar rzeczywistości oraz aktorskie zdolności bohatera, Rogera Thornhilla, dyrektora agencji reklamowej, który przypadkowo został wpłątany w aferę szpiegowską¹⁷.

Północ, północny zachód, w przeciwieństwie do późniejszej o rok *Psychozy*, jest romansem, a zarazem komedią o powtórnym małżeństwie, gdyż podstawowym składnikiem fabularnym jest opowieść o poszukiwaniu miłości i odzyskiwaniu tożsamości¹⁸. Parę bohaterów wyróżnia zamiłowanie do przygód oraz talenty aktorskie, które pozwalają im przetrwać w trudnych chwilach. Oboje mają za sobą doświadczenia miłosne (Roger był dwukrotnie żonaty, a Eve związana z innym), wydają się zdecydowani na wszystko, ale to zadaniem mężczyzny jest wybawić kobietę z kłopotu (np. związku z niewłaściwym człowiekiem, jak w *Ich nocach* czy *Filadelfijskiej opowieści*). W tym miejscu musimy zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę między filmem Hitchcocka, który jest romantycznym thrillerem, a komediami Franka Capry, George'a Cukora czy Howarda Hawksa, gdyż w *Północy, północnym zachodzie* to mężczyzna, a nie kobieta, przeżywa śmierć i odrodzenie. Postać kobieca ma jednak większość cech bohaterki *screwball comedy*: jest zmysłowa, zdolna do pożądania oraz potrafi manipulować mężczyzną, by osiągnąć swój cel.

W wielu dziełach Hitchcocka możemy zauważyć przeplatanie się elementów komicznych i romantycznych, oscylację między farsą a melodramatem. Humor pozwala na zbudowanie dystansu wobec świata przedstawionego, rozbija jego spójność, łagodzi napięcie i niepewność, jak w *Kłopotach z Harrym* czy *Złodzieju w hotelu*. Postępowaniem bohaterów nie rządzi rozum ani logika, ale intuicja, nieodparty impuls lub pożądanie, toteż wszystko w ich życiu nabiera charakteru ludycznego, staje się grą rozgrywaną dla własnej przyjemności, w której powodzenie zależy od zaangażowania, inwencji oraz zdecydowania.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ D. Thomas, *Psychoanalysis and Film Noir*, w: *The Movie Book of Film Noir*, red. I. Cameron, Studio Vista, London 1992, s. 86.

² Por. S. Smith, *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*, BFI, London 2000, s. 54-57.

³ W *Podejrzeniu* para bohaterów jedzie z szaloną prędkością wzdłuż skalistego wybrzeża, widzowie zaś odnoszą wrażenie, że mąż usiłuje zabić żonę, z kolei w *Oślawionej i Północy, północnym zachodzie* mamy postać, która prowadzi samochód pod wpływem alkoholu.

⁴ Pojęcie *screwball* wywodzi się z dziewiętnastowiecznego słowa *screwloose* (*being crazy*); w użyciu pojawiło się w połowie lat trzydziestych ubiegłego stulecia i oznaczało eks-

centrycznego osobnika, zaś w terminologii sportowej (w baseballu) odnosiło się do zawodnika, który zagrywał piłkę w nieoczekiwany sposób. Za pierwszy przykład tego typu komedii uchodzi film Franka Capry *Ich noc* z 1934 roku.

⁵ Angielski tytuł filmu to *Rich and Strange*. Polski przekład piosenki Ariela różni się znacznie od oryginału, gubią się bowiem słowa *rich and strange: Już nie straszne mu cierpienia: / W klejnot morza się zamienia* (akt I, s. 2). W. Szekspir, *Burza*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1991, s. 34.

⁶ Pomysł powierzenia scenariusza *Pana i pani Smith* Alfredowi Hitchcockowi wyszedł od

- Carole Lombard, najpopularniejszej obok Katharine Hepburn gwiazdy *screwball comedy*, której sławę przyniosły role w filmach *Mój pan mąż* (*My Man Godfrey*, 1936) i *Stworzeni dla siebie* (*Made for Each Other*, 1939).
- ⁷ Por. S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- ⁸ David Shumway, polemizując z koncepcją Stanleya Cavella, podkreśla ideologiczną funkcję romansu w komediach o powtórnym małżeństwie, zmierzających do wytworzenia określonej pozycji podmiotowej dla widza mającego zidentyfikować się z celem, do którego dążą bohaterowie filmu. Zob. *Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage*, w: *Film Genre Reader II*, red. B. K. Grant, University of Texas Press, Austin 1995, s. 381-382.
- ⁹ W. D. Gehring, *Screwball Comedy*, w: *Handbook of American Film Genre*, red. W. D. Gehring, Greenwood Press, New York 1988, s. 113.
- ¹⁰ Na oba aspekty twórczości Hitchcocka zwraca uwagę Dana Polan w artykule *The Light Side of Genius: Hitchcock's Mr. And Mrs. Smith*, w: *Comedy, Cinema, Theory*, red. A. S. Horton, University of California Press, Berkeley 1991, s. 146.
- ¹¹ Claude Chabrol i Eric Rohmer przyjmują założenie, iż amerykańska komedia opiera się na obiektywnej obserwacji szalonego świata, dlatego też film Hitchcocka nie jest przez nich postrzegany jako czysta komedia. Por. *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, Ungar, New York 1979, s. 64.
- ¹² Por. T. Sennett, *Lunatics and Lovers*, New Arlington House, Rochelle 1971.
- ¹³ Zob. L. Brill, *Redemptive Comedy In the Films of Alfred Hitchcock and Preston Sturges: Are Snakes Necessary?* w: *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, red. R. Allen, S. Ishii-Gonzalès, BFI, London 1999, s. 205-220. Autor zwraca szczególną uwagę na pokrewieństwo łączące *Pana i panią Smith* z *The Lady Eve* Prestona Sturgesa.
- ¹⁴ Tamże, s. 215.
- ¹⁵ L. Brill, *Love's Not Time's Fool*, w: tegoż, *The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 290.
- ¹⁶ Por. S. Berry, „She's Too Everything”: *Marriage and Masquerade in „Rear Window” and „To Catch a Thief”*, „Hitchcock Annual” 2001-2002, s. 79.
- ¹⁷ *Jest pan znakomitym aktorem. Po co panu teatr?* – mówi główny przeciwnik do Thornhilla podczas pierwszego spotkania. *Nawet nieźle to zagrałeś* – stwierdza Eva, podwójna agentka, po upozorowanej śmierci bohatera.
- ¹⁸ Na przynależność filmu Hitchcocka do gatunku komedii o powtórnym małżeństwie zwraca uwagę Stanley Cavell w tekście *North by Northwest*, *Critical Inquiry* 1981, vol. 7, nr 4, s. 761-776.



Złodziej w hotelu (1955)