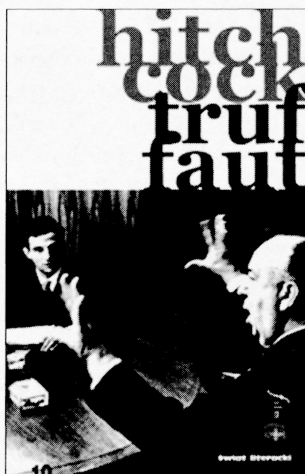


Według Hitchcocka

Na marginesie książki *Hitchcock/Truffaut*



ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Kinofile odkrywają Hitchcocka

To pierwsze polskie wydanie kanonicznej dla światowego filmoznawstwa lektury. Wprawdzie spore partie książki ukazywały się już w Polsce, i to jeszcze za życia Truffauta i Hitchcocka – w 1977 roku, w monograficznym numerze „Filmu na Świecie” (w tłumaczeniu Ireneusza Dembowskiego) – ale całość, zredagowana i przetłumaczona tym razem przez Tadeusza Lubelskiego, trafiła do naszych księgarń po raz pierwszy. Warto było czekać.

Hitchcock to firma ze znakiem jakości. Firma, którą znają wszyscy szanujący się kinomani. Wstyd nie znać. Nie zawsze tak było. Truffaut przypomina o niezmiennie surowym stanowisku krytyki, zarówno amerykańskiej, jak i europejskiej, która w szczytowym okresie twórczości autora *Psychozy* (1960) – w latach 50. i 60. – traktowała jego filmy z pogardą, a nawet z arogancją, uznając je w najlepszym wypadku, za przyzwoitą filmową konfekcję. Sam Truffaut w czasie amerykańskiego tournée *Julesa i Jima* (1962) usłyszał: *Hitchcock jest, owszem, bogaty, osiągnął sukces, ale jego filmy niewiele znaczą*¹. Nieprzychylni Hitchcockowi krytycy amerykańscy pisali, że kręci raz za razem „bajki dla dorosłych”, odrealnione historyjki albo banalne horrory; tymczasem już na początku lat 50., w serii pouczających analiz krytycy związani z „Cahiers du Cinéma” dowodzili, że choć sam Hitchcock kpi sobie z prawdopodobieństwa, jego filmy nigdy nie są zupełnie oderwane od rzeczywistości. Zbiegi okoliczności, *qui pro quo* to tzw. mocne sytuacje, które w życiu zdarzają się rzadko, o wiele rzadziej niż w kinie, ale jednak czasami się zdarzają. Cel, który rysował się z nadbudowywania, mnożenia owych atrakcji w twórczości Hitchcocka, był jasny. Chodziło o to, żeby za wszelką cenę przytrzymać widza w niepewności, dać mu dzieło zarazem atrakcyjne i niepokojące. Krótko mówiąc, Hitchcock dążył do tego, żeby cały film był zbudowany z „mocnych historii”. Dlatego nie znajdziemy u niego pustych płam, scen przejścia czy ekspozycji.

Tadeusz Lubelski przypomina w posłowniu aure „kinofilskich” lat 50. we Francji. Wówczas kino, wolne od konkurencji w rodzaju video czy dvd, było ulubioną rozrywką młodych intelektualistów francuskich. O kinie się rozmawiało, kino się nałogowo oglądało, interpretowało i analizowało. Młodzi krytycy, „kinofile”, szukali swoich mistrzów. Filmowych guru, ale guru nieoczywistych. Pamiętajmy, że

w młodość wpisana jest także przekora. Niemal nikt nie lubi idoli podawanych na tacy. Opisanych i skatalogowanych w swojej wielkości. Francuscy kinofile – Truffaut, Godard, Rohmer – nie byli wyjątkami. Dlatego, między innymi, odkryli własnego idola – Alfreda Hitchcocka.

Alfred, François i Helen

Wywiad nie jest gatunkiem łatwym. Często zdarza się przecież tak, że nawet najlepsze przygotowanie niewiele pomaga. Bohater wywiadu – wspaniała osobowość – w trakcie konwersacji nierzadko staje się ofiarą *esprit d'escalier*. Traci wdzięk i inteligencję, nie jest ani ciekawy, ani błyskotliwy. Trzeba dużej cierpliwości i naprawdę dobrego przygotowania, żeby nawet w najbardziej małym słownym bohaterze wywiadu odkryć błysk i temperament. Piszę o tym dlatego, że wywiad Truffauta z Hitchcockiem wydaje się pod tym względem wręcz modelowy. Udało się w nim zarejestrować dużo więcej niż zwykle: opowiedzieć nie tylko historię wyrazistej osobowości twórczej, ale i historię przyjaźni, w której relacje z wolną się odmiały. Zapatrzony w Hitchcocka Truffaut z pozycji pojętnego, dociekliwego ucznia stawał się najpierw docenionym przez surowego nauczyciela prymusem, aby w końcu zyskać status nowy – status równorzędnego partnera.

Te wszystkie etapy zostały zarejestrowane w książce wymownie, chociaż niemal bezszelstnie. Znac w tym rękę profesjonalisty. To zresztą właśnie Truffaut, w połowie lat 50., był jednym z odnowicieli poważnego wywiadu prasowego. W „Cahiers du Cinéma”, których Truffaut był filarem, ukazywały się ogromne, przekrojowe rozmowy z reżyserami, nieoczywistymi mistrzami młodych rewolucjonistów kina. Owe rozmowy, by posiłkować się nadal frankofilskim zapleczem językowym, stanowiły wręcz *spécialité de la maison* pisma. Do dzisiaj są wspomniane, cytowane i analizowane. Wszystkie te wywiady miały podobny charakter. Owszem, znacząco różniły się temperamenty dziennikarskie (i zarazem twórcze) przepytujących, ale łączyło je perfekcyjne przygotowanie do każdej rozmowy. Zdumiewająca dziennikarska skrupulatność. Przed każdym wywiadem krytycy z „Cahiers du Cinéma” wiedzili o swoim rozmówcy absolutnie wszystko, doskonale znali jego twórczość i zaplecze interpretacyjne.

Wywiad Truffauta z Hitchcockiem nagrywany był między 13 a 18 sierpnia 1962 roku w amerykańskiej siedzibie „Universal Pictures”. Hitchcock kończył akurat pracę nad *Ptakami*, czterdziestym ósmym obrazem w swojej filmografii. Rozmowa trwała 50 (sic!) godzin. Truffautowi, który nie mówił po angielsku, towarzyszyła jako tłumaczka mieszkająca w Nowym Jorku znawczyni kina francuskiego, Helen Scott. Owa Helen Scott, figurująca w końcu jako współautorka książki, jest zresztą postacią szalenie ciekawą. Na zamieszczonych w książce zdjęciach (niestety, wszystkie są bardzo marnej jakości) obok jowialnego „Hitcha” i urodziwego Truffauta siedzi właśnie Scott, sympatyczna grubaska, którą twórca *Nocy amerykańskiej* nazywał podobno *swoją żydowską mamą*, ale której status „mamy” najwyraźniej nie satysfakcjonował. Postać Helen Scott Lubelski przedstawia szerzej w autorskiej książce o „Nowej Fali”²: Scott była o 17 lat starsza od Truffauta, pracowała w nowojorskim biurze „Filmu Francuskiego”. Poznali się w 1960 roku, kiedy reżyser odbierał w Nowym Jorku nagrodę krytyki za 400

batów (1959). Od tego pierwszego spotkania Scott nie tylko dbała o całość amerykańskich spraw Truffaut, ale też radziła mu w rozmaitych sprawach życiowych. To ona, jak sugeruje Lubelski, miała największy wpływ na stopniową zmianę światopoglądu artysty: od pozycji centrowych po stanowisko wyraźnie lewicujące. Ich znajomość z czasem przerodziła się w serdeczną przyjaźń. Niezwykle bezinteresowną. Truffaut zwierzał się wprawdzie Scott z nawet najintymniejszych przeżyć, ale sama Helen była *najoczywiejściej beznadziejnie w nim zakochana*³.

Tymczasem wywiady ciągnęły się w nieskończoność. Scott, Truffaut i Hitchcock rozmawiali po dziewięć, dziesięć godzin dziennie. Truffaut wspomina: *Nawet posiłki, które spożywaliśmy na miejscu, nie przerwały tego słownego maratonu*. Cztery kolejne lata zajęło opracowanie materiału. Następnie odbywały się kolejne, uzupełniające rozmowy (27-29 lipca 1966 r. w Londynie). W końcu książka ukazała się w 1967 r. Hitchcock miał wówczas przed sobą jeszcze trzy filmy: *Topaz*, *Szał* i *Intrygę rodzinną*. Filmu pięćdziesiątego czwartego, *Krótkiej nocy*, już nie dokończył. Pierwsze francuskie wydanie *Kina według Hitchcocka* ukazało się w roku 1966, amerykańskie – w 1967, a uzupełniona pełna wersja pod tytułem *Hitchcock / Truffaut* w roku 1983. Zdaniem Lubelskiego we Francji książka ma dzisiaj status „filmowej książki wszechczasów”. Odniosła także sukces komercyjny. Hitchcocka traktowano odąd poważniej, nawet nastolatkiwie uznali go za swojego autora, *nie mając mu za złe sukcesu, bogactwa i sławy*. Ostateczna wersja książki była zarazem ostatnim twórczym przedsięwzięciem, które przedwcześnie zmarły (na nowotwór) Truffaut doprowadził do końca. *Okazało się, że tytuł ostatniego podrzdziału „To już koniec” nie tylko jego bohatera miał dotyczyć – pisze w postłowie do polskiego wydania Lubelski*.

Człowiek, o którym lubimy wiedzieć, że nas nienawidzi

W książce Truffaut onieśmiela profesjonalizmem i rozległością skojarzeń. Pytania zostały ułożone analitycznie, chronologicznie i wszechstronnie. Zanim doszło do pierwszego spotkania, wysłał mistrzowi zestaw pięciuset pytań odnoszących się do całego przebiegu jego kariery. Każdy film został potraktowany osobno. Truffaut interesowało tło: okoliczności towarzyszące powstaniu kolejnych tytułów, ale większe znaczenie miały dla niego opowieści Hitchcocka o pracy nad scenariuszem, szczegółowych problemach związanych z reżyserią, wreszcie ostateczna ocena filmu.

Hitchcock / Truffaut przypomina o działalności innego, zapomnianego już nieco François Truffaut – dziennikarza i krytyka, wnikliwie i celnie analizującego filmy, ale i Truffautu znawcę i wielbiciela sztuki filmowej, a sztuki Alfreda Hitchcocka w szczególności. Tadeusz Lubelski, we wspomnianej już *Nowej Fali* (z Truffautem na okładce!) cytuje, pomieszczoną w piśmie „Arts”, wzorcową recenzję francuskiego reżysera z *Okna na podwórze* (1954): *Podwórze to świat, fotograf to filmowiec, lornetka to figura kamery. A Hitchcock w tym wszystkim? To człowiek, o którym lubimy wiedzieć, że nas nienawidzi*⁴.

Początkowo Hitchcock starał się być przede wszystkim dowcipny. Ale w miarę upływu czasu, kiedy w dziennikarzu rozeznał towarzysza twórczej niedoli, zdobył się na niezwykłą szczerość. Szczerość ujawniającą osobliwy kontrast pomiędzy

wizerunkiem cynika i autora setek *bon-motów*, za jakiego Hitchcock chciał uchodzić i skromnym, nieśmiałym mężczyzną o uwięzionej w wielkim ciele duszy małego chłopca, którym był naprawdę. Hitchcock był człowiekiem słabym, dlatego – to tylko pozorny sylogizm – mógł być tak silnym reżyserem. Dokonał szantażu na sobie samym. Zaszantażował rzeczywistość. Najpierw wywalczył status reżysera, o współpracę z którym zabiegała każda gwiazda filmowa, uniezależnił się finansowo, stając się własnym producentem, wiedział wszystko o warsztacie reżysera (ze szczegółowymi danymi technicznymi włącznie), znał też marzenia publiczności. Chcąc wodzić ją za nos, nauczył się ją przerażać.

Truffaut zrobił wszystko, żeby odzarować mity krążące wokół twórczości Hitchcocka. Za wirtuozem autoreklamy (Truffaut, w tym kontekście, porównuje go z Salvadorem Dalí) krył się pełen krytycyzmu wobec własnych dokonań twórcy, który żył wyłącznie kinem. Truffaut: *Cynizm, który może charakteryzować człowieka silnego, u ludzi wrażliwych jest jedynie fasadą. Może pokrywać sentymentalizm, jak to było z Erichem von Stroheimem, albo po prostu pesymizm, jak jest u Hitchcocka.*

*Monsieur Hitchcock, urodził się pan w Londynie 13 sierpnia 1899 roku – w ten sposób François Truffaut zaczyna swoją rozmowę z Alfredem Hitchcockiem. Jak to w wywiadzie-rzecz: fakty błahe mieszają się z ważnymi, filmy zapomniane sąsiadują z kanonicznymi. Od pierwszej strony uderza jednak trudno definiowalna serdeczna więź pomiędzy dziennikarzem i rozmówcą, między uczniem i mistrzem, twórcą i twórcą... Hitchcock mówi: *Zawsze byłem taki sam: kompletny introwertyzm i samotnictwo. Nigdy nie miałem żadnego kolegi. Bawiłem się sam i sam wymyślałem swoje zabawy. Ale, z drugiej strony, tenże nieśmiały chłopiec, który, co podkreśla z prawdziwą dumą, był kompletnie niewinny i nieobeznany z sekretami seksualności, już w pierwszych filmach był dużo odważniejszy i bardziej bezpruderyjny od kolegów. Jako jeden z pierwszych pokazał w kinie miłość homoseksualną. W debiutanckim *Ogrodzie rozkoszy* (1925) dwie bohaterki filmowane były jak para, a w późniejszym o rok, już bardzo sławnym *Lokatorze* (1926), pierwszym pełnoprawnym filmie „Hitchcock style”, *mała blondynka chroniła się na kolanach brunetki w typie „chłopczycy*”. To właśnie w *Lokatorze* Hitchcock po raz pierwszy pojawił się w swoim filmie. Był widoczny w dwóch scenach: wśród ludzi siedzących w redakcji oraz wśród gapiów uczestniczących w pogoni za Ivozem Novello. *Później zrobił się z tego przesąd – opowiada Hitchcock. – A w końcu stały żart. Teraz jednak ten żart stał się już dość kłopotliwy i żeby pozwolić ludziom spokojnie oglądać film, staram się pojawiać ostentacyjnie w ciągu pierwszych pięciu minut.***

Zabawne, pełne autoironii są pierwsze opowieści Hitchcocka o jego pionierskich, dzisiaj już kompletnie zapomnianych filmach. Z dziesiątek żywo opowiadanych anegdot wyłania się jednak portret kogoś, kto traktuje swój zawód bardzo poważnie. Sławne Hitchcockowskie *bon-moty* (*niektóre filmy są kawałkami życia, moje są kawałkami tortu*) nie umniejszają wartości wszystkiego tego, co zostało wyrażone serio.

Większości swoich filmów Hitchcock zdecydowanie nie docenia. O *Szurze* (1948) mówi: *Nie wiem, dlaczego dałem się wciągnąć w tę sztukę.* François Truffaut zaczyna: *Mamy rok 1953, realizuje pan film „M jak morderstwo”* Hitchcock nie pozwala nawet dokończyć zdania: *...z którym możemy się szybko*

rozprawić; nie ma o czym mówić. Hitchcock rzadko bywał ze swoich dzieł zadowolony, dlatego tak ważne wydają się piękne fragmenty książki poświęcone *Psychozie* (1960): *Moja duma polega na tym, że ten film należy do nas, filmowców, do pana i do mnie, bardziej niż wszystkie inne filmy, które nakręciłem – mówi Hitchcock. – Z nikim nie udałoby mi się poważnie dyskutować na jego temat, tak jak to robimy w tym momencie. Ludzie powiedzieliby: „Po co to było robić? Temat straszny, bohaterowie byle jacy, żadnych ciekawych postaci”. Oczywiście, ale sposób opowiedzenia tej historii skłonił publiczność do reakcji emocjonalnej.*

W książce pojawia się także, często wspominany przez monografistów Hitchcocka, problem jego niechęci do adaptacji wielkiej literatury. – *W pańskiej twórczości jest wiele adaptacji, ale dotyczą one zwykle literatury rozrywkowej; (...) tymczasem niektórzy pana miłośnicy życzyliby sobie, żeby zajął się pan adaptowaniem dzieł ważnych i ambitnych, jakiejś „Zbrodni i kary” Dostojewskiego – prowokuje Truffaut. Ale odpowiedź jest skromna, celna i pouczająca: Nigdy tego nie zrobię, bo „Zbrodnia i kara” jest cudzym dziełem. Nie rozumiem, jak można ludzię się, że da się zawładnąć dziełem, wybitną powieścią, którą autor pisał trzy albo cztery lata i która określa sens jego życia. Hitchcock opowiada o wszystkim, co wiąże się z kinem, o legendarnym suspense w jego filmach, a nawet o snach.*

Dramat to życie, z którego usunięto chwile nudy

W znakomitym, erudycyjnym wstępie Truffaut pisze, że w dziele autora *Psychozy* forma i treść stanowiły niepodzielłą całość. Truffaut cytuje Rohmera i Chabrola⁵: */U Hitchcocka forma nie zdobi treści, lecz tworzy ją.* Wyjątkowość talentu Hitchcocka polegała bowiem na genialnym opanowaniu każdego z elementów powstającego dzieła. Było w końcu wielu reżyserów-wizjonerów, którzy gubili się w rzemieślniczej, niemal matematycznej, bo wymagającej precyzji, a nie poezji, pracy na planie albo przed stołem montażowym. Znamy liczne nazwiska twórców utalentowanych literacko, zapominających jednak, że skrypt filmowy to nie powieść. Hitchcock był inny: łączył wszelkie możliwe sprzeczności. Miał świadomość formy, wiedział wszystko o mechanizmie powstawania filmu, procesie kręcenia zdjęć, produkcji i postprodukcji. Znał się na pracy z aktorem, nieobce było mu nawet rzemiosło elektryka. W rozmowach wielokrotnie poucza Truffauta, że reżysera filmowego powinny interesować wszystkie aspekty dzieła: montaż, ale i scenariusz; popremierowa reklama, ale i pierwszy pomysł; zdjęcia, ale i staranny wybór aktorów. Niemal każde pojedyncze ujęcie w jego kinie było świadome, precyzyjnie wymyślone.

Z książki wyłania się portret reżysera, który myślał obrazem. Więcej, jak nikt inny potrafił obrazem zastępować słowo, dialog, emocje i najbardziej subtelne zachowania. François Truffaut: *Styl „Hitchcockowski” 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 wywołania w widzu wrażenia, że jedna z postaci dominuje nad drugą.*

Eric Rohmer i Claude Chabrol w książce *The First Forty-Four Films*⁶ zwracają uwagę na obecność kilku stałych motywów, które – począwszy od *Lokatora*

– znacząco wyróżniały jego twórczość. Motywy te wymienia także polski monografista Krzysztof Loska⁷. Hitchcock niemal zawsze pokazywał historię człowieka uwikłanego w zbrodnię, której nie popełnił. Tło jego filmów było zaś przesycone wyrazistą ikonografią chrześcijańską. Monografiści Hitchcocka zwracają także uwagę na sposób budowania napięcia w jego filmach: za pomocą montażu (zwłaszcza równoległego) i niebywałej inwencji plastycznej. Świadomość formy, umiejętność idealnego zapanowania nad zamienianiem jej w treść pozwalała Hitchcockowi na gatunkową woltyżerkę. Kręcił filmy rozmaite: horrory i melodramaty, komedie i dramaty obyczajowe, ale zawsze był na nich autorski stempel. Od pierwszych minut *Okna na podwórze* wiadomo, kto jest reżyserem. Ta sama pewność odbiorcza towarzyszy kinofilskim podróżom przez twórczość Felliniego, Bergmana czy Wellesa. Styl wielkich artystów kina jest niepodrabialny. Zapewne właśnie dlatego Hitchcock nie ma do dzisiaj godnych następców. Nawet jeżeli udają się nawiązujące wprost do „Hitchcockowskiego stylu” pojedyncze filmy, to – może z wyjątkiem Briana de Palmy, chociaż to przykład problematyczny – nawet najbardziej przysięgiemu wielbicielowi Hitchcocka nie udało się nigdy nawiązać równorzędnego dialogu z najciekawszymi dokonaniem mistrza.

Na zakończenie trzeba wspomnieć o jeszcze jednej niepodważalnej wartości wydawnictwa: jest nim nadwyzwyczaj udany, chciałoby się napisać „kinofilski” (a podejrzewam, że tłumacz ucieszyłby się z takiego porównania) polski przekład. Tadeusz Lubelski nie tylko wynajduje nieliczne nieścisłości w pracy Truffaut, znanego przecież z chorobliwego pietyzmu (*vide* znakomite przypisy Lubelskiego do przypisów Truffaut), ale także celnie oddaje lekki charakter w końcu poważnej, bo niemal niezahaczającej o życie prywatne gawędy dwóch bliskich sobie twórców. Co może najistotniejsze, Lubelski z sukcesem pokonał wszelkie trudności, które narzucał francuski oryginał. Byłem na przykład ciekawy, jak tłumacz poradzi sobie z takim oto fragmentem (s. 85). – *To, co najbardziej podoba mi się u Buchana* (autor literackiego pierwowzoru *Trzydziestu dziewięciu kroków* – przyp. Ł. M.) – mówi Hitchcock – *to coś głęboko brytyjskiego, co zwykliśmy określać jako „understatement”*. Truffaut: *Nie ma chyba francuskiego odpowiednika tego słowa*. Hitchcock: *To coś takiego jak niedocenianie, niedowartościowanie*. – *We francuskiej stylistyce jest figura, która nazywa się „litota”, zakłada ona jednak dyskrecję, raczej uskromnienie niż ironię*. – odparowuje Truffaut. We francuskim wydaniu książki⁸ ten dialog był dla mnie kompletnie niezrozumiały, w polskim – co paradoksalne – nareszcie stał się czytelny i klarowny. Podobnie inne fragmenty.

Kręcić film to dla mnie tyle, co opowiadać historię – mówił Truffautowi (i widzom) Hitchcock. – *Ta historia może być nieprawdopodobna, ale nigdy, pod żadnym pozorem, nie może być banalna. Najlepiej, jeśli jest dramatyczna i ludzka. Dramat to życie, z którego usunięto chwile nudy*. Pogrzeb Alfreda Hitchcocka odbył się 2 maja 1980 r. w kościele przy bulwarze Santa Monica w Beverly Hills. W tym samym miejscu, tyle że rok wcześniej, żegnano Jeana Renoira. Na pogrze-

bie Renoira – o czym wspomina Truffaut – były tłumy: rodzina, krewni, miłośnicy kina. Na pogrzebie Hitchcocka nie było nawet trumny, nie było także gości pogrzebowych. Odbył się *onieśmialający pogrzeb człowieka nieśmiałego*, który – nareszcie wolny – nie musiał zabiegać o reklamę, pieniądze na kolejny projekt, nie musiał bawić i dowcipkować. François Truffaut: *Człowiek umarł, reżyser jednak przeżył*.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Hitchcock / Truffaut, przekład z języka francuskiego, opracowanie i posłowie Tadeusz Lubelski, Wyd. Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 352

¹ Wszystkie cytaty oznaczone kursywą, o ile nie sygnują inaczej, pochodzą z omawianej książki.

² T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 227.

³ Tamże, s. 226.

⁴ Tamże, s. 59.

⁵ E. Rohmer, C. Chabrol, *Hitchcock. Classiques du Cinéma*, Wyd. Universitaires, Paris 1957.

⁶ Angielski przekład *Hitchcock. Classiques du Cinéma* w tłumaczeniu Stanleya Hochmana: *Hitchcock: The First Forty-Four Films*, Wyd. Ungar, New York 1979, s. 125.

⁷ K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Wyd. Rabid, Kraków 2002, s. 15.

⁸ F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Wyd. Laffont, Paris 1966.