

HITCHCOCK, BLONDYNKA I „SPOJRZENIE” (POSTACI GRANE PRZEZ GRACE KELLY)

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ
Faculty of Management and Social Communication,
Jagiellonian University in Cracow
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-5242-281X

Amerykańskie filmy Alfreda Hitchcocka (poczynając od *Rebeki*, 1940) z jednej strony można postrzegać jako reprezentatywne dla dominującego modelu kina hollywoodzkiego, z drugiej przekraczając one jego ramy (stąd nomenklatura: system Hitchcockowski jako zjawisko odrębne), a nawet (zwłaszcza w przypadku filmów z lat 50. i pierwszej połowy 60.) zaświadczać o swoistej grze reżysera z wyznacznikami tegoż modelu. Dotyczy to w szczególności wykreowanego przez Hollywood mitu „czystej blondynki”, obiektu pożądania i przedmiotu spojrzenia oraz sposobów angażowania widza w fikcję i sterowania procesami identyfikacji widza z bohaterami drogą manipulacji (jego) „spojrzeniem” (za sprawą techniki *POV shot*).

Analizując główny nurt kina hollywoodzkiego jako formę monolityczną, Laura Mulvey wraz ze swoim artykułem *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* z 1975 roku¹ zainicjowała tradycję wiązania i interpretacji instancji widza (implikowanego przez ten model kina) z przedstawianiem kobiety/kobiet na ekranie i artykulacją spojrzeń w tekście filmowym. Dowodziła, że w hollywoodzkim modelu kina to męskiemu protagoniście przypada zazwyczaj aktywna funkcja narracyjna, natomiast nawet jeśli kobiecie przypisane zostanie miejsce centralne w diegizie, to i tak niemożliwa jest identyfikacja widza z jej postacią. Postać kobieca skłania wyłącznie do kontemplacji jej

¹ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen” 1975, Vol. 16, No. 3; zob. w przekładzie polskim: eadem, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

obrazu, jest uprzedmiotowiona, zaś pośrednikiem dla „spojrzenia widza” jest wyłącznie postać męska. Implikowany przez struktury narracji i alternację spojrzeń w filmie widz musi nieuchronnie (jako zdeterminowany) przyjmować męski punkt widzenia. Przyjemność wzrokowa oferowana przez kino hollywoodzkie, zdaniem Mulvey, bazuje na voyeurystycznych formach patrzenia i odnosi się wyłącznie do widza męskiego, kobiecie zaś przypada rola „spektaklu” wystawionego na jego spojrzenie.

Artykuł Mulvey okazał się tyleż wpływowy (przyniósł falę kontynuacji i reinterpretacji), co kontrowersyjny (wywołał szereg polemik). Pretekstem dla ujęć polemicznych stała się m.in. twórczość Alfreda Hitchcocka. Zainicjował je Raymond Bellour, analizując system wypowiedzania w dziele Hitchcocka na przykładzie filmów: *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959) z kobiecą rolą Evy Marie Saint (Eve Kendall), *Psychoza* (*Psycho*, 1960) z udziałem Janet Leigh (Marion Crane) i Very Miles (Lila Crane), *Ptaki* (*The Birds*, 1963) z kreacją Tippi Hedren (Melanie Daniels) i *Marnie* (1964) również z kreacją Tippi Hedren (Marnie Edgar)².

Hitchcock w wielu filmach dokonał reinterpretacji modelowej funkcji i symbolicznej roli kobiety w diegizie (czyniąc ją postacią aktywną, kreatywną i obdarzając prawem do „spojrzenia”), co w konsekwencji przyczyniło się do naruszania konwencjonalnego modelu „wymuszonej” identyfikacji wyłącznie z postacią męską. Hitchcocka uważa się za mistrza w prowadzeniu swoistej „gry z widzem” zarówno w sensie horyzontu jego poinformowania (tj. zakresu jego świadomości w porównaniu do wiedzy bohatera/ów w przypadku opartych na suspense skomplikowanych intryg, scenariuszy zbrodni czy sytuacji opresji graniczących z doświadczeniem horroru), jak i eksperymentów wymierzonych w jego przyzwyczajenia (w sensie

² Chodzi o teksty Raymonda Belloura: *Le blocage symbolique. Psychanalyse et cinéma*, „Communications” 1975, No. 23 (dotyczy filmu *Północ, północny zachód*); *Psychose, névrose, perversion*, „Ça Cinema” 1979, No. 17 (zob. w przekładzie angielskim: *Psychosis, Neurosis, Perversion*, transl. N. Huston, „Camera Obscura” 1979, No. 3/4) (dotyczy filmu *Psychoza*); *Les Oiseaux: analyse d'une sequence*, „Cahiers du Cinéma” 1969, No. 219 (dotyczy filmu *Ptaki*); *Marnie: une lecture*, „Revue d'Esthétique” 1967, Vol. 20, No. 2/3; zob. też: idem, *Hitchcock, the Enunciator*, „Camera Obscura” 1977, No. 2 (dotyczy filmu *Marnie*). Tekst Belloura poświęcony *Marnie* jest wcześniejszy od artykułu Mulvey.

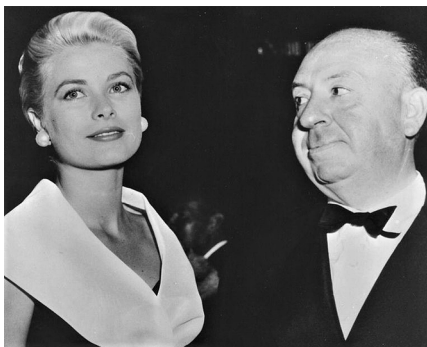
przewrotnego traktowania norm narzucanych przez system hollywoodzki, w ramach którego reżyser robił filmy; sterowania odczuciami/identyfikacją widza poprzez alternację dwóch planów obiektywnego/subiektywnego). Hitchcock był mistrzem odstępstw od tzw. hollywoodzkiej normy. Z jednej strony robił „filmy doskonale mieszczące się w ówczesnych standardach”, z drugiej jego wyostrowiona „świadomość formy filmowej sprawiała jednak, że Hitchcock ciągle eksperymentował. Był niewątpliwie największym eksperymentatorem w Hollywood”. Wiele jego nowatorskich rozwiązań wykraczało poza obowiązujące standardy, a mimo to zawsze udawało mu się „utrzymać równowagę między śmiałością formy a stopniem jej zrozumiałości dla przeciętnego widza”³.

Model „idealnej blondynki” Hitchcocka – taki, w którym jej fizyczny *image* współgrał z pożądanym (przez reżysera) typem postaci kobiecej – ukształtował się ostatecznie w okresie pomiędzy pierwszą rolą zagrana przez Grace Kelly w filmie *M jak morderstwo* (*Dial M for Murder*, 1954) a zakończeniem współpracy z Tippi Hedren wraz z *Marnie* (1964). Powstałe w tym czasie filmy – uchodzące za największe osiągnięcia Hitchcocka, choć cieszące się różnicowanym powodzeniem u publiczności – łączy szereg cech, które można uznać za ich wyznaczniki: przypisanie bohaterce kobiecej roli kluczowej (to ona jest powodem działań mężczyzn bądź je inicjuje czy wyzwała) i dekonstruowanie hollywoodzkich stereotypów postrzegania kobiety (poprzez grę z wizerunkiem kobiety jako przedmiotu pożądania i obiektu spojrzenia); ogrywanie znaczenia rekwizytów, wokół których budowana jest intryga, pełniących niejednokrotnie funkcję „pomostów” pomiędzy filmami o charakterze paralelnym; budowanie wrażenia dwuznaczności – zawieszenia między wrażeniem obcowania z konkretną rzeczywistością a iluzją uczestniczenia w zainscenizowanym spektaklu, czyimis śnie czy prowadzonej grze; pozostawianie w filmach swoistej „sygnatury” – swojej obecności jako reżysera, autora, dysponenta obrazów czy „wypowiadacza” – stanowiącej rodzaj klucza do ich interpretacji.

Dla typu niepokojącej i intrygującej „chłodnej blondynki”, ucieleśnienia kobiecego ideału Hitchcocka, znakomitą odtwórczynią okazała się Grace

³ Zob. M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 88.

Kelly, łącząca perfekcyjną urodę z wyrafinowaną elegancją, za fasadą których krył się temperament (il. 1 i 2).



Il. 1. Grace Kelly w towarzystwie Alfreda Hitchcocka (1954)



Il. 2. Grace Kelly (1955)

M JAK MARGOT (W M JAK MORDERSTWO)

Pierwszy film z jej udziałem – *M jak morderstwo* – to przewrotna reinterpretacja, wielokrotnie ogrywanego przez hollywoodzkie kino, tematu „trójkąta miłosnego”, czyli rywalizacji dwóch mężczyzn o względy tej samej kobiety. Wedle takiego scenariusza – z motywem wyboru między miłością a powinnością – toczyły się historie w filmach z udziałem Ingrid Bergman (np. *Oślawiona* [*Notorious*], 1946). Hitchcock zresztą dostrzegł w Kelly najlepszą aktorkę od czasów Bergman, przeznaczając jej jednak inną/e rolę/e do zagrania w ramach filmowej „sceny życia”. Z pozoru *M jak morderstwo* to banalna historia kryminalna, rozgrywająca się według schematu: mąż, który odkrywa zdradę żony, planuje zbrodnię doskonałą – pozbycie się jej z pomocą kompana ze studiów z przestępczą przeszłością (którego motywuje do działania propozycją sowitej zapłaty) i z zaaranżowaniem dla siebie alibi na czas morderstwa. Hitchcock jednak szybko demaskuje fakt, że nie o trójkąt miłosny w istocie chodzi. Motywacją do popełnienia zbrodni okazuje się nie zraniona miłość do żony i zazdrość o innego mężczyznę, ale chęć

przejęcia jej majątku. Trudno bowiem dostrzec jakikolwiek cień pożądania w oczach męża, Tony’ego Wendice’a (Ray Milland), wobec pięknej i eleganckiej żony, Margot Wendice (Grace Kelly). Znacznie większe wrażenie zdaje się na nim robić dawny kolega ze studiów i jego przestępcza przeszłość oszusta – Swann, podający się za kpt. Lesgate’a (Anthony Dawson). Układ zawarty między współnikami w zbrodni przypomina nieco relację pomiędzy Brandonem a Philipem, bohaterami *Sznura* (*Rope*, 1948), realizującymi scenariusz „zbrodni doskonałej” popełnionej na koledze, Davidzie. Tony, podobnie jak Brandon, aranżuje morderstwo; formą popełnienia zbrodni było/ma być uduszenie poprzez zadziergnięcie pętli na szyi (z pomocą sznura/szalika); scenerię zbrodni stanowi zamknięta przestrzeń – mieszkanie, a współników w zbrodni łączy coś na kształt fascynacji związanej ze zdolnością do naruszania społecznych norm, w której w przypadku *Sznura* dostrzegano „podtekst homoseksualny”⁴, obecny też w *M jak morderstwo*, choć w sposób nieco mniej oczywisty (wskazuje nań wyraźny brak więzi emocjonalnej Tony’ego z żoną, tudzież bliskość fizyczna ograniczona do „formalnych” pocałunków małżonków). Zasadnicza różnica pomiędzy tymi filmami sprowadza się do tego, że w *Sznurze* rola kobiet została ograniczona do minimum (postać narzeczonej ofiary), zaś gra toczyła się wyłącznie pomiędzy mężczyznami (w szczególności Brandonem i Philipem, wcielającymi w czyn scenariusz „zbrodni doskonałej”, a Rupertem Cadellem [James Stewart], nauczycielem, którego poglądy filozoficzne ukształtowały ich osobowość); natomiast *M jak morderstwo* opiera się na scenariuszu wyeliminowania kobiety, zastawieniu pułapki na żonę przez męża, który sam zostanie w nią pochwycony i w konsekwencji wyeliminowany z gry. Na „scenie” i przed perspektywą wspólnego życia pozostają Margot i Mark Halliday (Robert Cummings), autor kryminałów darzący Margot odwzajemnionym uczuciem.

W filmach z Grace Kelly Hitchcock ogrywa hollywoodzkie stereotypy przedstawiania kobiety jako przedmiotu spojrzenia kamery, męskiego bohatera i widza, które oznaczają jej reifikację i sprowadzenie do roli przedmiotu pożądania. Można odnieść wrażenie, że w *M jak morderstwo* przypadki aktywnego „spojrzenia” kobiecej protagonistki, warunkujące podmiotowość,

⁴ Zob. K. Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Kraków 2002, s. 151.

są prawie niezauważalne (z jednym znaczącym wyjątkiem); dominuje spojrzenie na nią, nie związane z konkretną osobą, lecz będące efektem ujęcia przez kamerę, a ponadto fabuła filmu z pozoru wydaje się scenariuszem reifikacji kobiety. Hitchcock doprowadza jednak ów scenariusz do granic absurdu i w konsekwencji nabiera on efektu zgoła odmiennego od sugerowanego. Służy temu choćby narzucanie jednoznacznych skojarzeń przez kolorystykę strojów Grace Kelly, ewoluujących w filmie od przyciągającej wzrok soczystej czerwieni po niezauważalną szarość. Hitchcock wyraźnie skupił uwagę widza na trzech „odsłonach” Margot: ubranej w czerwoną koronkową suknię (gdy mąż, znajdując wymówkę – pilny kontakt z szefem – by pozostać w domu, inscenizuje wspólny wieczór Margot z jej przyjacielem Markiem Hallidayem w teatrze i restauracji), w białą koronkową koszulę nocną (gdy przebudzona ze snu dzwonkiem telefonu – jak się okazuje: od męża – podnosi słuchawkę i wówczas zostaje zaatakowana od tyłu przez Swanna, który usiłuje ją udusić) i w końcu w obcisłą szarą sukienkę zapiętą pod szyję (w którą ubrana jest od momentu, gdy mąż – podmieniając dowody – manipuluje śledztwem, aby rzucić na nią cień podejrzenia o popełnienie morderstwa na Swannie; ma ją na sobie także w chwili aresztowania przez policję i nosi aż po finalne oczyszczenie z zarzutów).

Hitchcock eksperymentował z kolorem kostiumów Margot, ewoluującym od jasnych i jaskrawych po wyraźnie stonowane⁵. Soczysta czerwień koronkowej sukni⁶ (il. 3) zwyczajowo konotuje potęgowanie seksualnej atrakcyjności kobiety, ale także wyraża jej bunt (jak np. w *Jezebel* Williama Wylera, 1938). Czerwona suknia nie czyni jednak Margot obiektem pożądania męża, który nie tyle pragnie jej, ile jej śmierci – nie towarzyszy przecież żonie i jej „przyjacielowi” podczas wieczoru w teatrze, by móc spotkać się w domu z przyszłym mordercą Swannem, podającym się za kpt. Lesgate’a. Być może więc, nawiązując do „mitycznej czerwonej sukni” Julie Marsden (Bette Davis) z *Jezebel* jako znaku łamania utrwalonych stereotypów, Hitchcock

⁵ Zob. *Dial M for Murder (1954)*, 12.11.2014, The Blonde at the Film. A Fresh Look at Old Films [blog], <https://theblondeatthefilm.com/2014/11/12/dial-m-for-murder-1954/> [dostęp 15.02.2020].

⁶ Projektantem tej sukni był pracujący dla Warner Bross Moss Mabry, zob. *ibidem*.

chciał, by ten mocny akcent kolorystyczny sugerował „pułapkę” dla mężczyzny, usiłującego zastawić pułapkę na kobietę.



Il. 3. Czerwona suknia Margot. Kadry z filmu *M jak morderstwo*

Delikatna, półprzezroczysta biała koszula nocna⁷ Margot w scenie zaaranżowanego przez męża, pod jego nieobecność (bierze wówczas udział w przyjęciu w męskim gronie z towarzyszącym mu jako gość Markiem Hallidayem), morderstwa, zaplanowanego jako dokonane rękoma Swanna, narzuca proste skojarzenie ze strojem idealnej ofiary, tyle że Margot sięga po pozostawione (mimochodem) na biurku krawieckie nożyczki i odwraca bieg wydarzeń, wbijając je w plecy mężczyzny i raniąc go śmiertelnie. Przy tym Hitchcock w specyficzny sposób sfilmował scenę ataku i duszenia Margot jako realizację zasady, na którą wskazał François Truffaut: „Alfred Hitchcock filmował sceny miłosne tak, jakby były scenami morderstwa,

⁷ Do białej koszuli w tej scenie przekonała Hitchcocka Grace Kelly. Reżyser początkowo myślał o peniarze bądź nocnym szlafroku, jednak jej sugestie uznał za słuszne. Przyczyniła się w ten sposób pośrednio do końcowego efektu.

a sceny morderstwa tak, jakby były scenami miłosnymi⁸. Ilustruje tę zasadę zestawienie ujęć, w których Margot widoczna jest najpierw w „objęciach” Swanna, usiłującego ją udusić, a następnie męża, w ramionach którego chowa się zaraz po tym, jak przekracza on próg mieszkania, gdzie leży ofiara – nie ta jednak, której się spodziewał. W pierwszym przypadku wyraz twarzy krzyczącej z przerażenia Margot na moment przypomina stan erotycznej ekstazy (il. 4), w drugim natomiast trzymający w ramionach Margot mąż wyraźnie nie jest zainteresowany żoną ani jej losem, tylko z chłodną kalkulacją skupia swoją uwagę na detalach łączących się z morderstwem – kluczu, który wyjmuje, a następnie ponownie chowa w kieszeni marynarki, bordowej torebce Margot, z której ten klucz wcześniej wyjął niepostrzeżenie, aby umożliwić Swannowi wejście do mieszkania, i w końcu na leżącym na ziemi trupie Swanna. Ukazując kolejno klucz, torebkę i ciało Swanna, Hitchcock posłużył się montażem motywowanym subiektywnie (w dwóch przypadkach techniką *POV shot*), ilustrującym spojrzenie męża skupione nie na przerażonej kobiecie, która właśnie uniknęła śmierci, lecz skoncentrowane na tym, jak zatuszować ślady i wyeliminować ją z własnego życia w inny sposób, wikłając w popełnienie morderstwa.



Il. 4. Scena morderstwa Margot sfilmowana jak scena miłosna. Kadr z filmu *M* jak morderstwo

Hitchcockowska zasada filmowania scen miłosnych i scen morderstwa, polegająca na inwersji, może stanowić klucz do odczytania filmu/ów reżysera, w którym/ych za z pozoru prostą historią kryje się bardziej wyrotowe przesłanie. Od momentu, gdy zostanie aresztowana, poprzez moment zapadnięcia wyroku sądowego, aż po finalne udowodnienie jej niewinności przez inspektora Hubbarda (John Williams), Margot ubrana jest

w szarą sukienkę zapiętą pod szyję, na którą – gdy opuszcza mieszkanie, a potem do niego powraca – ma nałożony płaszcz w rudym odcieniu. To

⁸ Cyt. za: G. Hopp, *Movie Icons. Kelly*, Köln 2007, s. 58.

kolory maskujące, pozwalające jej na moment „zniknąć” – wówczas zyskuje wsparcie od zakochanego w niej Marka Hallidaya i inspektora Hubbarda, który znajduje klucz – w sensie dosłownym: rekwizyt; w sensie symbolicznym: do rozwiązania tajemnicy zbrodni. W efekcie szara suknia, powiązana z odsunięciem bohaterki w sferę cienia (i zagrożenia wykonaniem wyroku śmierci), *de facto* nie oznacza wyeliminowania z gry, ale powrót na „scenę życia”.

Trzy „spojrzenia” postaci, zaakcentowane w filmie, stanowią „klucz” do jego interpretacji pozostawiony widzom przez Hitchcocka. W pierwszej scenie filmu kamera pokazuje najpierw ulicę, potem dom, a następnie okno, przez które jakby wnika (przenikanie) do mieszkania Wendice’ów, ukazując kurtuazyjny pocałunek małżonków (oboje mają wówczas przymknięte oczy), po czym mężczyzna ze wzrokiem utkwionym w listach odchodzi od żony i zasiada po drugiej stronie stołu, ona zaś zatapia wzrok w gazecie („The Times”), następnie podnosi wzrok i zza gazety patrzy w stronę męża, po czym następuje zbliżenie na anons z gazety, ukazane z punktu widzenia Margot, informujące o tym, że tego dnia do Southampton zawija statek Queen Mary, na pokładzie którego jest amerykański autor kryminałów Mark Halliday. Tym samym typem otwarcia, z kamerą imitującą oko podglądacza, wnikać w „intymny świat” pary, posłużył się Hitchcock także w późniejszej *Psychozie* (1960) – w obu przypadkach zabieg ten miał na celu symulowanie obecności widza. Tematem większości „filmów Hitchcocka z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych są one same jako spektakle, w których poszczególne postacie są ucieleśnieniami Jego samego, a zatem jednocześnie stawiają widza dosłownie w sytuacji widza i są opisaniem tej sytuacji”⁹. Spojrzenie Margot spoza gazety w stronę męża (il. 5) sugeruje ostrożność i emocjonalny dystans¹⁰ pomiędzy nimi, akcentowane w całej tej scenie, zaś jej spojrzenie na anons w gazecie antycypuje inny, powitalny, pełen czułości i namiętności pocałunek z Markiem Hallidayem, po którym przez chwilę patrzą sobie w oczy. W przypadku pierwszego pocałunku

⁹ Tak o filmie *Psychoza* pisał Ernest Wilde – analogiczną sytuację można zaobserwować już w *M jak morderstwo*. Zob. E. Wilde, *Anty-psycho, czyli oglądanie „Psychozy” Alfreda Hitchcoca*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, red. A. Helman, Katowice 1986, s. 155.

¹⁰ G. Hopp, op. cit., s. 63.



Il. 5. Spojrzenie Margot sugerujące emocjonalny dystans wobec męża. Kadr z filmu *M jak morderstwo*

z mężem Margot ma na sobie biały koronkowy szlafrok, korespondujący ze strojem (białą koronkową koszulą nocną), w jaki ubrana będzie w scenie zaaranżowanego przez męża niedoszłego morderstwa. Tym samym małżeński pocałunek, z pozoru wyglądający na sielankę miłosną, jest zapowiedzią skrytobójczych planów męża, a pozorną miłość nosi znamię śmierci. Namiętny pocałunek z Markiem i płomienna czerwona koronkowa

suknia Margot zapowiadają z kolei silne emocje, triumf namiętności i przełamanie wrażenia kruchej kobiecości.

W scenie, w której Tony Wendice pozyskuje Swanna, by posłużyć się nim do realizacji swojego niecnego planu zabicia żony, pokazuje mu w pewnym momencie wspólne zdjęcie niegdysiejszych absolwentów Cambridge, zrobione z okazji ich zjazdu po latach. Zbliżenie na zdjęcie zostało ukazane z perspektywy patrzących na nie mężczyzn, zaś Wendice identyfikuje swego rozmówcę jako tego „z najdłuższym cygarem, jakie robili”¹¹. Swann, rozpoznając siebie, komentuje, że „był to jego pierwszy i ostatni zjazd”, a potem dodaje: „wyglądam jak morderca”, co Wendice potwierdza, po czym kamera

¹¹ Określenie „z najdłuższym cygarem”, użyte w charakterze atrybutu Swanna jako potencjalnego mordercy w scenie zabójstwa, filmowanej jak scena miłosna, jest typem hitchcockowskiego dowcipu słownego analogicznym do tego, jakim posłuży się w filmie *Północ, północny zachód* (*North by Northwest*, 1959), gdzie Thornhill, któremu czynność golenia w toalecie na dworcu w Chicago zabrała zbyt dużo czasu, zapytany przez Eve Kendall, dlaczego się spóźnił, odpowiada: „Mała maszynka, duża twarz”. W pierwszym przypadku ironia Hitchcocka dotyczy fiaska zaplanowanej „zbrodni fallicznej”, w drugim „mała golarka” jest symbolem kastracyjnym, a Eve pełni rolę nie tylko „figury strachu przed śmiercią”, lecz i „kastrotorki”. Zob. W. Godzic, *O pożytkach płynących z psychoanalizy filmowej: przypadek „Północy – północnego zachodu” Alfreda Hitchcocka*, „Studia Filmoznawcze” 1989, nr 8, s. 179–180.

pokazuje go, jak patrzy na fotografię, a następnie zawiesza ją ponownie na ścianie, gdzie będzie wisieć niezauważona aż do momentu, gdy zwróci na nią uwagę autor kryminałów Mark Halliday, a Wendice zasugeruje wówczas policji mylny trop w śledztwie w sprawie śmierci Swanna, wskazując na niego jako szantażystę Margot, co pozwoli rzucić na nią podejrzenie o popełnienie morderstwa. Co istotne, w gronie owych absolwentów – wyłącznie męskich – przy tym samym stole co Swann i Wendice siedzi sam Alfred Hitchcock, a jego wzrok skierowany jest w stronę obiektywu aparatu fotograficznego/kamery. Hitchcock, pozostawiając w ten sposób swoją zakamuflowaną sygnaturę (il. 6), związał kierunek swego spojrzenia ze spojrzeniami mężczyzn i uczynił siebie pośrednikiem między widzem a światem przedstawionym filmu.

Trzecim spojrzeniem jest spojrzenie Margot Mary Wendice wprost w obiektyw kamery (il. 7) w momencie wydania na nią wyroku śmierci za rozmyślne zamordowanie Charlesa Alexandra Swanna. Podczas gdy głos z offu (domniemany głos sędziego) wypowiada sentencję oskarżenia, a inny głos (odpowiadający głosowi ławy przysięgłych) potwierdza jej winę, po czym zapada wyrok, Margot, prawie przez cały czas, kieruje wzrok prosto w obiektyw / w stronę widza, w pozycji którego na moment znajdzie się postać orzekającego sędziego (ukazanego w półzbliżeniu), którą ponownie zastępuje twarz Margot patrzącej w obiektyw kamery. Ta fraza ujęć akcentuje nawiązanie przez widza/ów aktywnego kontaktu z bohaterką, ale również burzy jego/ich spokój, uświadamiając obecność i pośrednictwo kamery¹². Widz w ten sposób nie tylko staje się nagle „uczestnikiem” akcji filmu, ale zostaje postawiony po stronie oskarżycieli, sędziów; kamera pełni funkcję niewidocznej publiczności,



Il. 6. Sygnatura Hitchcocka. Kadr z filmu *M jak morderstwo*

¹² O efekcie, jaki daje spojrzenie aktora prosto w obiektyw kamery, zob. J.V. Mascalli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. T. Szefrawski, Warszawa 2007, s. 27.

a spojrzenie Margot demaskuje widza jako współodpowiedzialnego za jej fałszywe oskarżenie.



Il. 7. Spojrzenie Margot w obiektyw kamery/w stronę widza. Kadr z filmu *M jak morderstwo*

Tymczasem Hitchcock, dobrze zamaskowany, ale obecny na fotografii i przez ten drobny zabieg zaznaczający siebie jako instancję odpowiedzialną za przebieg zdarzeń, demaskuje iluzoryczną naturę spektaklu – w sensie stematyzowania w filmie rzeczywistości scenicznej. Film powstał w oparciu o dramat Fredericka Knotta. Został podzielony na dwie części, niczym

dwa akty w dramacie rozdzielone napisem: „Przerwa”. Bohaterom zostały przypisane określone role do zagrania, a rzeczywistość przedstawiona ma charakter teatralnej sceny. Terenem akcji jest przestrzeń zamknięta – mieszkania Wendice’ów (z ograniczoną perspektywą na ogród i ulicę) oraz restauracji. Tony’emu Wendice’owi przypadła rola wcielenia w życie scenariusza zbrodni doskonałej, a gdy zamiar pierwotny zawiódł, dokonał jego modyfikacji przez podsuwanie policji mylnych tropów (w obu przypadkach scenariusz sprowadza się do wyeliminowania żony). Markowi Hallidayowi przypadła rola rekonstrukcji pierwotnego scenariusza zbrodni przebiegającego zgodnie z pomysłami, które sam by wykorzystał w swoich kryminałach. Inspektorowi policji Hubbardowi przypadła rola odnalezienia „klucza”, który zdemaskuje faktycznego sprawcę, czyli pomysłodawcę zbrodni, aby Margot Wendice mogła ponownie powrócić „na scenę życia”. Gdy zgodnie ze scenariuszem zastawienia pułapki na Tony’ego Wendice’a przez policję, Margot powraca do swego mieszkania, by mogła zająć pozycję widza konfrontowanego z odpowiedzialnym za inscenizację morderstwa, którego miała paść ofiarą (a więc z własnym mężem), inspektor pyta ją, czy podejrzewała męża, ona zaś najpierw zaprzecza, potem dodaje: „Chociaż...”. Jej zawieszenie głosu pozwala się domyślać, że już od pierwszej sceny filmu (gdy z gazety patrzy w stronę męża) nie była tak nieświadoma, jak mogłoby się wydawać. Choć głównymi uczestnikami gry w filmie są mężczyźni, to stawką, o którą toczy się gra, jest kobieta – Margot i jej szczęście (perspektywa na życie u boku Hallidaya, na którą wskazuje inspektor). Być może też,

zgodnie z przewrotnym zamysłem Hitchcocka, duża litera „M” w kolorze czerwonym, umieszczona na tarczy aparatu telefonicznego (ukazanego w czołówce filmu), wskazuje nie tyle na *M jak morderstwo* (tytuł filmu), lecz „M jak Margot” (wszakże to ona pojawia się w płomiennej czerwonej sukni sygnalizującej „pułapkę” zastawioną na mężczyznę).

LISA „ZA WYSOKIMI HIMALAJAMI” (W OKNIE NA PODWÓRZE)

Historię opowiedzianą w filmie *Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954) Hitchcock również wpiął w ramy teatralnych dekoracji – przestrzeń akcji została ograniczona do mieszczącej się w Greenwich Village w Nowym Jorku kawalerki zawodowego fotoreportera L.B. Jeffriesa – „Jeffa” (James Stewart), unieruchomionego w niej (z nogą w gipsie) w następstwie wypadku, i widoku rozpościerającego się z jej okien. Teatralnej proweniencji jest też, inicjujący prolog filmu, stanowiący tło dla napisów czołowych, motyw odsłonięcia trzech półprzezroczystych rolet przysłaniających okno wychodzące na podwórze, wznoszących się w górę niczym kurtyna w teatrze. Zastosowany później ruch kamery i pole jej widzenia imitują obecność podglądacza bez zdradzania jego tożsamości: krótki *travelling* sugeruje dochodzenie do okna i spojrzenie przez nie, długa panorama dopełniająca 360 stopni, prezentująca fasady kamienic, dookreśla zakres widzenia cząstkowego, po czym następuje zbliżenie na twarz oblanego potem, pogrążonego we śnie Jeffa, wykluczające w tym momencie utożsamienie spojrzenia kamery z zakresem jego widzenia (przynajmniej na jawie). *Okno na podwórze* inicjuje, charakterystyczny dla obrazowania Hitchcocka, chwyt utożsamienia „oka” kamery z oknem intruza, penetrującego pewną przestrzeń, ale identyfikacja jego tożsamości nie jest w tym przypadku możliwa – widz nie wie, „kto patrzy”¹³, choć odnosi nieodparte wrażenie poszukiwania przez intruza czegoś, na czym to spojrzenie mogłoby się zatrzymać z uwagą. W drugiej części prologu, w której kamera, ponownie zataczając koło od zbliżenia na twarz śpiącego Jeffa po ukazanie jego bezwładnego ciała, a w szczególności usztywnionej gipsem nogi (z napisem: „Tu leżą połamane kości L.B. Jeffriesa”), budowane jest wrażenie, że „oko” kamery pozwala jeszcze głębiej wniknąć w intymną

¹³ Zwrócił na ten fakt również uwagę: F. Montcoffe, *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, Paris 1990, s. 103.

przestrzeń mieszkańców trzech kamienic widocznych z okien apartamentu Jeffa (przywołane scenki rodzajowe ilustrujące sytuacje po „przebudzeniu o świcie”, rozgrywane się na scenach wytyczonych przez framugi okien ich mieszkań), po czym ruch opisowy kamery przybliży też wnętrze kawalerki Jeffa z dominującymi w niej akcesoriami związanymi z jego profesją, ale i z życiem osobistym (jak np. dwa portrety tej samej kobiety – negatyw wiszący na ścianie i pozytyw, stanowiący okładkę magazynu „Paris Fashions”, dyskretnie wskazujące na przeświadczenie o dwoistej naturze kobiety i zapowiadające pojawienie się Lisy Fremont, profesjonalnie zajmującej się modą).

O ile nakreślenie przez kamerę w prologu filmu topografii przestrzeni dokonało się niejako bez czynnego udziału (czy pośrednictwa) głównej postaci (pogrążonego wówczas we śnie L.B. Jeffriesa), o tyle w trzech kolejnych sekwencjach (składających się na zawiązanie akcji) sytuacja ulega odwróceniu: widz, śledząc spojrzenie bohatera uwięzionego z nogą w gipsie na wózku inwalidzkim w swojej kawalerce (który dla zabicia nudy i dręczącej go bezczynności ucieka się do podglądania sąsiadów), wnika wraz z nim w życie intymne owych sąsiadów, ale też może pośrednio, niejako w „zwierciadle spojrzeń” (i opinii) innych postaci, ujrzeć samego Jeffa. Sytuacja przymusowego unieruchomienia Jeffa („kokon” z gipsu nałożony na nogę) motywuje jego większą aktywność percepcyjną – wejście w rolę podglądacza życia sąsiadów, a następnie detektywa-amatora, z chwilą gdy nabędzie podejrzenia o popełnieniu zbrodni zabójstwa żony przez komiwojażera, zidentyfikowanego jako Thorwald. Z czasem jego podglądanie sąsiadów dla zabicia nudy przerodzi się w rodzaj uzależnienia i niezdrowej ekscytacji.

Posługując się agresywnymi technikami subiektywizacji – jak „widzenie wraz”, „widzenie poprzez postać” czy uprzywilejowywanie „widzenia cząstkowego (wycinkowego)” w ujęciach imitujących spojrzenie przez lornetkę czy teleobiektyw aparatu fotograficznego, Hitchcock skłaniał widza *Okna na podwórze* do dzielenia punktu widzenia pierwszoplanowej postaci męskiej, czyli Jeffa. Uprzywilejowanie punktu widzenia Jeffa, sugerujące, że cała opowieść ogniskuje się wokół tego, co i jak on widzi, oraz tego, jak to interpretuje, nie oznacza jednak w tym przypadku, że spojrzenie jest narzędziem męskiej kontroli nad przebiegiem zdarzeń, jako że bohater podlega istotnym ograniczeniom. Pierwsze z nich to permanentne unieruchomienie w wózku inwalidzkim (w prologu z jedną, w epilogu z dwiema nogami w gipsie), wykluczające motoryczną ekspansję i ograniczające przestrzeń działania

do własnego mieszkania. Drugie wynika z niedojrzałości emocjonalnej i panicznego lęku przed stałym związkiem z kobietą, przed pułapką małżeństwa, i stanowi impuls do snucia fantazji o pozbyciu się tego zagrożenia (jego częścią jest historia domniemanej zbrodni – rozczłonkowania ciała pani Thornwald przez jej męża). Trzecie jest związane z sytuacją śnienia – historia opowiedziana w filmie została ujęta w klamrę prologu i epilogu, które łączy obraz L.B. Jeffriesa pogrążonego we śnie, co pozwala czynność podglądania życia sąsiadów traktować jako sposób na konfrontację widza z fantazmatami Jeffa.

Hitchcock w istocie odwrócił w filmie tradycyjne role przypisywane płciom – rola mężczyzny została zredukowana do pasywnej obserwacji małych (i większych) dramatów z życia sąsiadów, kobiecie zaś przypadła rola postaci aktywnej – „Księżniczki, która budzi Śpiącego Królewicza”¹⁴. Od momentu, kiedy Lisa Fremont (Grace Kelly) „wkroczy na scenę” – pojawi się w kawalerce Jeffa, stopniowo swoim zachowaniem będzie igrać z wizerunkiem, jaki on jej przypisał. Jako „wcielenie doskonałości” budzącej lęk Lisa jest dla Jeffa fenomenem trudnym do zaakceptowania; jest „zbyt idealna, zbyt utalentowana, zbyt piękna i zbyt inteligentna”. Jeśli myśli o związku z kobietą, to z taką, dla której życie to nie tylko nowe kiecki, wytworne kolacyjki i omawianie najnowszych skandali (Lisa jest profesjonalnie związana ze światem mody); taką, która sprostałaby wszelkim wyzwaniom, byłaby gotowa pojechać wszędzie i wszystko zrobić, ekscytować się odrobiną mocnych wrażeń. Jeff z początku wydaje się ślepy – nie dostrzega temperamentu Lisy, a zauważa jedynie jej wizualne atuty, co najlepiej kwitują słowa jego pielęgniarki Stelli: „Lisa jest odpowiednią kobietą dla każdego faceta, który ma choćby dwie szare komórki i jedno oko”.

Wprowadzając postać Lisy, Hitchcock konfrontuje widza najpierw z naturą kina, potem z kolei teatru. W obu przypadkach Lisa intencjonalnie demonstruje pełnię swej kobiecości. Najpierw „wyłania się z mroku i rzuca cień na twarz pogrążonego w chwilowej drzemce Jeffa. Potem cień zastępuje obraz – jej twarz, jakby rozświetlająca mrok, widoczna w wielkim zbliżeniu” (jej kontury są lekko zatarte). Następnie jej zjawiskowa twarz „staje się realnością” – Lisa składa pocałunek na ustach Jeffa (kamera ujmuje wówczas

¹⁴ K. Loska, op. cit., s. 190 (rozdział VIII: *Kłopoty z tożsamością 1954–1960*).

ich twarze z profilu). Następstwo tych ujęć znakomicie oddaje magię kina: „Strumień światła rzutowany z projektora na ekran Sali kinowej rozjaśnia jej mrok i stwarza iluzję obcowania z »nowym życiem«, z »rzeczywistością« czysto filmową. Jak w kinie widmo (smuga światła) nabiera kształtów nowej całości, tak Lisa, wyłaniając się z mroku, materializuje się na oczach Jeffa i widza”¹⁵. Lisa świadomie aranżuje też swoje pojawienie się jako „wyjście na scenę” w blasku reflektorów, których rolę pełnią trzy kolejno przez nią zapalane w kawalerce Jeffa lampy (il. 8). Lisa wówczas nie tylko reżyseruje przestrzeń (przekształcając ją w rodzaj luksusowej restauracji, w której kelner zaserwuje kolację), ale i samą siebie, niczym gwiazdę modowych wybiegów. Pojawia się w ekskluzywnej kreacji prosto z Paryża – sukni koktajlowej z czarnym dopasowanym topem z dekoltem wykrojonym w kształcie litery V i białą, szeroką, wielowarstwową tiulową spódnicą z ręcznym delikatnym haftem w czarne gałązki¹⁶, a więc o fasonie odpowiadającym stylowi Diora i cenie „zaledwie 11 tysięcy dolarów” (il. 9). Cień, jaki rzuca Lisa na twarz Jeffa, pozwala w niej dostrzec postać kobiety, która



Il. 8. Lisa prezentuje siebie: „Nazywam się Lisa Carol Freemont”, zapalając trzy lampy. Kadr z filmu *Okno na podwórze*



Il. 9. Ekskluzywna suknia Lisy. Kadr z filmu *Okno na podwórze*

¹⁵ I. Kolasińska-Pasterczyk, *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany?*, [w:] *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. E. Durys, K. Klejsa, Kraków 2006, s. 146.

¹⁶ Projektantką sukni, w której Lisa pojawia się w filmie po raz pierwszy (jak i pozostałych jej kostiumów), była Edith Head. Zob. G. Hopp, op. cit., s. 71.

przyćmi swoją ekspresją i ekspansywnością osobę fotoreportera. To, w jaki sposób prezentuje siebie: „Nazywam się Lisa – Carol – Fremont”, zapalając kolejno trzy lampy w pokoju i ukazując się oczom Jeffa oraz widza w blasku swej urody i czarno-białej kreacji (sugerującej potencjał pozytywno-negatywny, pewną dwuznaczność postaci), w której mogłaby się znaleźć na okładce magazynu modowego „Harper’s Bazaar”, ilustruje świadome igranie inteligentnej, eleganckiej, zmysłowej, uwodzicielskiej kobiety z tradycyjnie pojmowaną „ikoną piękna” jako luksusowego produktu wystawionego na spojrzenia mężczyzn i stereotypem kobiecej bierności.

Lisa nie tylko od początku zaznacza swoją obecność, ale i reżyseruje życie Jeffa, zmuszonego okolicznościami do pozostawania w domu: aranżuje kolację dla dwojga (dla uczczenia tygodnia z nogą w gipsie); decyduje o ramach spektaklu, którym Jeff żyje na co dzień, obserwując sąsiadów (w pewnym momencie spuszcza rolety w oknach, mówiąc: „Na dzisiaj spektakl skończony”); kieruje jego uwagę na podejrzane zachowanie Thorwalda, pakującego ogromny kufer; bez uprzedzenia zostaje u Jeffa na noc, wyposażona w podręczny kuferek (model Marca Crossa) z ekskluzywną nocną bielizną (zwiewną koszulą z bladorożowego jedwabiu, którą nazywa „zapowiedzią nadchodzących atrakcji”); oferuje mu współuczestnictwo w amatorskim śledztwie i swą kobiecą intuicję, pozwalającą dostrzec rzeczy umykające jego uwadze; wreszcie przejmuje ster działania – nie bacząc na grożące jej niebezpieczeństwo, podejmuje ryzyko i zakrada się do mieszkania Thornwalda (wdrapując się na schody przeciwpożarowe, a z nich na balkon, następnie okno, przez które wchodzi do środka), aby znaleźć przekonujący dowód jego zbrodni. Jest nie tylko ucieleśnieniem perfekcyjnej urody, ale i przewrotnej prowokacyjnej kobiecości. Nie tylko wypełnia sobą całe uniwersum Jeffa, przesycając je swoją zmysłowością i przyprawiając go o dreszcz emocji w momencie autentycznego zagrożenia ze strony Thornwalda, który zastaje ją w swoim domu, ale też swoją aktywnością i igraniem z niebezpieczeństwem podważa stereotyp kobiecej bierności.

Elegancja i inteligencja, dyskretny seksapil i inicjatywa w działaniu, świadomość własnej kobiecości i siły czynią Lisę Fremont zaprzeczeniem typu blondynki, kojarzonej z głupotą czy trzpiotowatością, tudzież kobiety-przedmiotu z ponętymi kształtami seksbomby. Pierwsze pojawienie się Lisy było wprawdzie spektakularne, ale to sama Lisa świadomie uczyniła siebie przedmiotem spektaklu, sytuując Jeffa w pozycji widza i tym samym

konfrontując go ze stereotypem. O ile początkowo Jeffowi przypadła uprzywilejowana pozycja jako widza i zarazem kreatora zdarzeń (to on, w oparciu o własne spostrzeżenia i stawiane hipotezy, snuje wątek zbrodni małżeńskiej popełnionej przez sąsiada z naprzeciwka), o tyle z czasem przypada mu jedynie rola pasywnego ich obserwatora, zaś Lisa, biorąc czynny udział w śledztwie, staje się faktycznym podmiotem działającym. Jej determinacja w zdobywaniu dowodów obciążających winą Thornwalda i nieustraszona postawa po znalezieniu w jego mieszkaniu (w sypialni) ślubnej obrączki żony (z którą kobiety nie zwykły się rozstawać) i wobec nagłego powrotu lokatora – domniemanego mordercy żony – przypawiła wreszcie Jeffa (i widza) o dreszcz emocji.

Istotne jest to, jaką frazą ujęć posłużył się dla zilustrowania tego napięcia Hitchcock. Sprowadza się ona do serii ujęć ilustrujących sytuację: widz (Jeff wyposażony w teleobiektyw aparatu fotograficznego, potem także Stella patrząca przez lornetkę) – postać w polu widzenia (Lisa, Thorwald). Jej kulminację stanowi ujęcie oddające „widzenie częściowe”, tj. przez teleobiektyw Jeffa, Lisy, która – odwracając się plecami do patrzącego – eksponuje swoje dłonie, wskazując na obrączkę (pani Thorwald), którą włożyła na serdeczny palec lewej ręki (il. 10). Ruch palcem, jaki wykonuje, zwraca uwagę Thornwalda, widocznego w zbliżeniu w kolejnym ujęciu. Podnosi on wówczas wzrok i patrzy wprost w obiektyw kamery/Jeffa, demaskując podglądacza.



Il. 10. Obrączka ślubna pani Thornwald i podwójna demaskacja. Kadr z filmu *Okno na podwórze*

Do tej chwili Jeff-podglądacz pozostawał niewidoczny. W tym momencie – za sprawą Lisy – następuje podwójna demaskacja: Thornwalda przed Jeffem jako sprawcy zbrodni i – mimochodem – Jeffa jako podglądacza (widza wewnętrznego) przed Thornwaldem, odkrywającym, że jest obserwowany.

Tym samym Hitchcock – za sprawą Lisy – uświadamia widzom, że „widzialność jest także

pułapką”¹⁷. Jej ofiarą jest w filmie Jeff, uzależniony od przymusu patrzenia. Lisa ratuje się z opresji, pozwalając policjantom (wezwanym telefonicznie przez Jeffa) się zaarrestować, i w ten sposób bezpiecznie opuszcza mieszkanie Thornwalda. W finale filmu dochodzi do konfrontacji Jeffa z Thornwaldem, w której fotoreporter na wózku inwalidzkim sięga po jedyną broń, jaka mu pozostała – lampę błyskową, którą czterokrotnie oślepia swego napastnika, podczas gdy Thornwald usiłuje go udusić i wreszcie wyrzuca przez okno. Upadek kończy się złamaniem drugiej nogi Jeffa. Obaj mężczyźni zostają „pochwyceni”: jeden przez policję, drugi – przez kobietę.

W epilogu filmu Hitchcock ukazał Jeffa leżącego na wózku inwalidzkim z dwiema nogami w gipsie, pogrążonego w drzemce (w świetle swoich fantazmatów) i Lisę czuwającą przy nim. Lisa spogląda w jego stronę sponad czytanej książki *Za wysokimi Himalajami* (il. 11), a następnie odkłada ją na bok i zamienia na mody magazyn „Harper’s Bazaar”, co czyni z wymownym enigmatycznym uśmiechem Mona Lisy Leonarda da Vinci. Jej spojrzenie w stronę mężczyzny znad „lektury” jest w sensie formalnym ujęciem analogicznym do tego ukazującego Margot patrzącą na męża zza gazety „The Times” w *M jak morderstwo*. W obu przypadkach owo wymowne spojrzenie sugeruje panowanie kobiety nad sytuacją (w pierwszym wynikające ze świadomości dystansu emocjonalnego, w drugim – świadomości dostarczenia odpowiedniej dawki emocji).

Epilog, przez strój Lisy (czerwona bluzka, džinsy, mokasyne), akcentuje jej – pożądaną przez Jeffa – ewolucję ku zwyczajności, ale za tym, że Jeff może poczuć się Pigmalionem, kryje się również świadoma siebie i możliwości swej autokreacji Lisa. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że w tle tej scenki „czuwania” kobiety nad mężczyzną wybrzmiewa piosenka *Mona*



Il. 11. *Za wysokimi Himalajami*: spojrzenie sponad lektury. Kadr z filmu *Okno na podwórze*

¹⁷ K. Loska, op. cit., s. 188.

Lisa, napisana przez Raya Evansa i Jaya Livingstona (przebój Nata Kinga Cole'a), która w filmie jest źródłem pierwszego sukcesu odniesionego przez jednego z sąsiadów – pianistę i kompozytora (w tej roli wystąpił muzyk Ross Bagdasarian). Hitchcock przypisał jej szczególną moc odmiany losu – najpierw pozwala dostrzec wartość życia pannie *Samotne Serce* (dzięki niej zarzuci myśl o samobójstwie) i być może odnaleźć swoją miłość (w osobie kompozytora), potem – w epilogu – antycypuje czas, jaki nadszedł dla Lisy u boku Jeffa.

Takie rozwiązanie sugeruje już wpisanie samego siebie w film przez reżysera – w 25. minucie *Okna na podwórze* właśnie w mieszkaniu kompozytora pojawia się sam Hitchcock jako jegomość nakręcający zegar odmierzający czas do zmierzenia się Lisy z Himalajami – przypadkiem Jeffa.

FRANCES, CZYLI „JESTEM PRAWDZIWA” (W ZŁAPAC ZŁODZIEJA / ZŁODZIEJ W HOTELU)

Złodziej w hotelu (*To Catch a Thief*, 1955) stanowi dopełnienie nieformalnej trylogii z udziałem Grace Kelly (to jej trzecia i zarazem ostatnia rola u Hitchcocka), którą to trylogię spaja kilka motywów. Po pierwsze: przestępstwo (w dwóch wcześniejszych morderstwo – planowane i popełnione, w ostatnim – kradzież). Po drugie: typ bohatera – „wybranka” kobiety, mężczyzny, który (jako autor kryminałów, fotoreporter-podglądacz, ekszłodziej biżuterii) stanowi dla niej ekscytujące wyzwanie, z jakim chce się zmierzyć, zastawiając na niego „pułapkę” z perspektywą na małżeństwo. Po trzecie: postać kobiety – blondynki o nieskazitelnej urodzie (Margot, Lisy, Frances), która stanowi idealne odbicie „hitchcockowskiego fantazmatu” kobiecości, granej przez Grace Kelly, jego „aktorkę-fetysz”, stanowiącą kwintesencję obrazu „wulkanu pokrytego lodowcem” (jak zwykłą ją nazywać). Po czwarte: demaskowanie iluzorycznej natury spektaklu z modelową sytuacją widza wewnętrznego, które ewoluuje od rzeczywistości *stricte* scenicznej (przestrzeń zamknięta z widzem jako uczestnikiem dramatu), przez powiązanie teatralnych dekoracji z metaforą „okna na świat” i imitacją sytuacji widza kinowego, rekonstruującego całość – film – z mozaiki elementów, po widowiskowość wynikającą z alternacji przestrzeni otwartej/zamkniętej, z widzem – „turystą” konfrontowanym z kalejdoskopem ekscytujących obrazów.

Oryginalny tytuł filmu *To Catch a Thief*¹⁸ pochodzi z powiedzenia: „Naśliz złodzieja na złodzieja” czy przysłowia: „Set a Thief to Catch a Thief” („Żeby złapać złodzieja, trzeba złodzieja”) i sugeruje podwójne znaczenie: z jednej strony odnosi się do wątku kryminalnego (kradzieży biżuterii i złapania włamywacza-imitatora przez tego, którego on naśladuje), z drugiej do pułapki miłości zastawionej na eks-złodzieja przez piękną turystkę z Ameryki (czyli scenariusza uwodzenia, kulminującego wypadnięciem w sidła zastawione przez kobietę, która skradła serce mężczyzny).

Tło dla napisów czołowych filmu stanowi witryna nicejskiego biura podróży, reklamująca atrakcyjne miejsca riwieri francuskiej, po czym *travelling* kamery prowadzi oko widza do zbliżenia na slogan widniejący na wiszącym w witrynie plakacie: „Jeśli kochasz życie, pokochasz Francję”, po którym następuje cięcie na twarz kobiety wykrzywioną w krzyku przerażenia na widok odkrytej o poranku pustej szkatułki po ukradzionych klejnotach w pokoju luksusowego hotelu przy Promenadzie Anglików w Nicei. Montaż tych dwóch ujęć charakteryzuje styl filmu Hitchcocka¹⁹, zapowiada swoistą dwutorowość – z jednej strony osadzenie akcji w pięknych plenerach prowincji Alpes-Côte d’Azur i stylizację kadrów na serię pocztówek z ekscytujących wakacji, z drugiej – położenie akcentu na następstwa brawurowych kradzieży biżuterii (niepokój wśród bogatej klienteli hoteli w „modnych resortach” Nicei i Cannes; cień podejrzenia rzucony przez policję na byłego złodzieja klejnotów Johna Robie’ego zwanego „Kotem”, wymuszający jego ucieczkę i konieczność oczyszczenia się z zarzutów przez schwytywanie na gorącym uczynku swego imitatora; popadnięcie Robie’ego w tarapaty – zagrożenie aresztowaniem przez policję i zemstą ze strony dawnych kompanów z więzienia, pracujących „uczciwie” w restauracji prowadzonej przez jego byłego współnika Bertaniego w ekskluzywnym miejscu w Monako przy porcie).

¹⁸ Niefortunny tytuł polski zaciera zaszyfowaną w nim dwuznaczność, o którą przecież chodziło Hitchcockowi. Na podwójne znaczenie, czyli dwutorowość – spłot wątku kryminalnego z romansowym – zwrócił też uwagę Steven DeRosa, autor *Writing with Hitchcock*. Zob. *Special Features. Writing and Casting*, dodatki na płycie DVD: A. Hitchcock, *Złodziej w hotelu*, dystrybutor: Imperial CinePix.

¹⁹ Zob. F.O. Lefèvre, *Alfred Hitchcock La Main au collet*, 7.06.2003, DVD Classik, Critique de Film <http://www.dvdclassik.com/critique/la-main-au-collet-hitchcock> [dostęp 16.02.2020].

John Robie (Cary Grant) to zrehabilitowany udziałem w ruchu oporu eks-złodziej kosztownej biżuterii, stosujący „kocią” strategię włamań przez bezszelestne zejścia z dachów (stąd lejtmotyw obrazowy: czarny kot biegnący po dachach, poprzedzający anonse w gazetach o brawurowych kradzieżach klejnotów dokonywanych w stylu „Kota”), pędzący zamożne życie „na emeryturze” w pięknej willi na wzgórzu, usytuowanej pod ogromną, stromą skałą Baou de Saint-Jeannet, z widokiem na leżące w jej cieniu średniowieczne miasteczko Saint-Jeannet.

W próbach udowodnienia swojej niewinności znajduje on wsparcie ze strony, poleconego mu przez „szanowanego restauratora” Bertaniego, agenta ubezpieczeniowego H.H. Hughsona (reprezentującego biuro Lloyds w Londynie i chcącego ochronić swoją firmę przed koniecznością wypłacania ogromnych odszkodowań), który jest w filmie odpowiednikiem inspektora Hubbarda z *M jak morderstwo* jako wyrozumiałego pomocnika ratującego z opresji (nie przypadkiem w obu rolach wystąpił ten sam aktor – John Williams).

Wymykając się z domu, by uciec przed policją, Robie dojeżdża do portu w Monako (po drodze zmienia swój stylowy samochód na autobus, żeby zmylić pościg); z restauracji Bertaniego, który chce się go jak najszybciej pozbyć, zostaje przewieziony łodzią motorową przez Danielle Foussard, córkę innego byłego kompana, do klubu plażowego w Cannes, skąd z kolei zostanie skierowany na zaaranżowane przez Bertaniego spotkanie na targu kwiatowym w Nicei z Hughsonem. Ten, przystając na „niecodzienną, ale intrygującą” propozycję Robie’ego, dostarczy mu podczas lunchu w jego „rajskiej” willi listę klientów posiadających wartościową biżuterię, spośród których uwagę eks-„Kota” zwróci – jako prawdopodobna „pierwsza przynęta” – pani Stevens, „Amerykanka z diamentami i córką”. Do ich spotkania, sprowokowanego przez Johna Robie’ego przy wsparciu Hughsona, dochodzi najpierw mimochodem w restauracji hotelu Carloton (jako przystojny mężczyzna, którego chętnie by „kupiła” dla córki, wpada wówczas w oko pani Stevens), a następnie w kasynie w Cannes, gdzie przyciąga on jej uwagę swoim niekonwencjonalnym zachowaniem, z pozoru nie budząc zainteresowania jej córki Frances. Sytuacja ulega zaskakującej zmianie, gdy odprowadzona przez Johna do pokoju hotelowego chłodna piękność w eleganckiej sukni wieczorowej, udrapowanej błękitnym szyfonem, której styl wcześniej określił mianem „spokojnej elegancji”, nagle robi pierwszy

provokacyjny krok: przełamuje dystans i całuje go, patrząc mu głęboko w oczy, po czym zamyka za sobą drzwi pokoju.

W zamyśle Hitchcocka Frances jest w równym stopniu pełna sprzeczności, co Robie. Za fasadą chłodnej aparycji skrywa ognisty temperament, któremu daje upust, wychodząc z inicjatywą. On jest przystojnym mężczyzną w średnim wieku „z przeszłością” (uciekinier z więzienia, uznany za bohatera po przyłączeniu się do ruchu oporu, wiodący dostatnie życie, jakie zapewnił sobie jako złodziej klejnotów), ukrywającym się za wymyśloną tożsamością (Smitha, potem Burnsa). Ona jest młodą kobietą z niewielkiego rancha w Oklahomie, na którym po śmierci ojca odkryto złoża ropy naftowej, zapewniające jej i matce życie w luksusie, niegwarantujące jednak wystarczająco mocnych wrażeń. Jej natura, podobnie jak Lisy z *Okna na podwórze*, została zaszyfrowana w czarno-białej kompozycji stroju – nie przypadkiem, zapraszając na plażę Burnsa/Robie’ego, pojawia się w czarnym trykocie z upiętą na nim białą spódnicą i w białym kapeluszu na głowie, stroju robiącym równie mocne wrażenie, co suknia Lisy w stylu Diora. Frances, podobnie jak Lisy, nie można zaklasyfikować jedynie jako kobiety przyciągającej wzrok mężczyzn, bo igra ona z takim stereotypem, balansując pomiędzy dystansem a prowokacją, inicjując flirt jako mistrzyni w prowadzeniu rozmów z seksualnym podtekstem.

W *Złodzieju w hotelu* następuje odwrócenie tradycyjnych konotacji związanych z wektorem spojrzenia – to, że spojrzenie bohatera i widza kierowane jest na kobietę (która zresztą sama kieruje uwagę na siebie), nie jest równoznaczne z jej wejściem w rolę przedmiotu uchwyconego w pułpkę czyjegoś (męskiego) spojrzenia, jako że to ona pozostaje podmiotem działania w przemyślanej strategii uwodzenia, w której oferuje cały wachlarz mocnych wrażeń. Szczególne znaczenie przypisane zostało w filmie trzem inicjatywom Frances. Pierwsza to zabranie mężczyzny na piknik (z pieczonym kurczakiem), druga – zaproszenie do apartamentu hotelowego pod pretekstem oglądania pokazu sztucznych ogni, trzecia – zorganizowanie zaproszenia na bal maskowy w willi Sanfordów. To trzy przykłady zaaranżowania przez Frances spektaklu ze swoim udziałem.

Wycieczka na piknik składa się z dwóch etapów. Pierwszym jest jazda srebrno-niebieskim kabrioletem drogą litoralną, zapewniającą malownicze tło, do willi, która rzekomo znalazła się na „liście nieruchomości” do sprzedaży (będącej faktycznie listą posiadaczy klejnotów). Ten etap

„rozmów z podtekstem” służy budowaniu erotycznego napięcia między bohaterami, z wymianą spojrzeń wykluczającą dominację którejkolwiek ze stron. Drugi etap podróży przez La Grande Corniche, drogę wiodącą od Nicei do Monako, zapewnia mrozące krew w żyłach doznania – od przejazdu wysokim wiaduktem, przez Col d’Èze, serpentyny nad skalistymi przepaściami i nadmorskimi urwiskami, po miejsce na piknik przy ostrym zakręcie drogi D37 na wzniesieniu (pod La Turbie) ze spektakularnym widokiem na Monako²⁰. Przyspieszając w drodze, by umknąć ścigającej ich policji i demaskując tożsamość Robie’ego-„Kota” podczas pikniku, Frances zapewnia mu odpowiednią dawkę (niemal paraliżujących) emocji, a widzowi suspens przed kulminacją na szczycie. Chociaż z miejsca pikniku roztacza się zapierający dech w piersiach widok (z dachami, na które mógłby wejść „Kot”), bohaterowie zwracają się do niego plecami, koncentrując się na sobie – na zaspokojeniu głodu ze złożoną przez Frances ofertą wyboru: „noga czy pierś” (il. 12), zwieńczoną gorącym pocałunkiem i zaproszeniem z jej strony na pokaz sztucznych ogni, tym razem z propozycją lepszej ekspozycji z jej apartamentu w hotelu Carlton w Cannes.

Warunki oglądania pokazu fajerwerków również aranżuje Frances, w tym przypadku odwracając schemat znany z *Okna na podwórze*. Jeśli pojawieniu się Lisy towarzyszyło zapalenie kolejno trzech lamp, by Jeff mógł ujrzeć ją w blasku ich światła, to Frances dla zapewnienia Robie’emu „najbardziej fascynujących widoków riwiery” gasi w apartamencie dwie lampki nocne, pozwalając z perspektywy zaciemnienia patrzeć na światło fajerwerków, a w istocie skupiając jego uwagę na sobie (il. 13), kusząc go swoimi diamentami dostępnymi „na wyciągnięcie ręki”. W pewnym momencie jej twarz jest ukryta w cieniu, zaś biała szyfonowa suknia i błyszczący naszyjnik zostają wyeksponowane przez światło. Potem, eksponując blask klejnotów, skłania Robie’ego, by dotknął jej naszyjnika, pytając, czy miał w życiu „lepszą ofertę, taką, w której jest wszystko?”, a gdy on zauważa, że diamenty są sztuczne, ona odpowiada: „Ale ja jestem prawdziwa” (il. 14).

²⁰ W tym samym miejscu na D37, drodze departamentalnej prowadzącej z La Turbie do Monako, przy wejściu w ostry zakręt 13 września 1982 roku Grace Kelly miała wypadek (jej Rover 3500 spadł ze skarpy 40 m w dół), na skutek którego zmarła w następnym dniu.



Il. 12. Oferta Frances: „Chcesz nogę czy pierś?”. Kadr z filmu Złodziej w hotelu



Il. 13. Diamenty i Frances – dostępne „na wyciągnięcie ręki”. Kadr z filmu Złodziej w hotelu



Il. 14. Oferta, której trudno się oprzeć: „Ale ja jestem prawdziwa!”. Kadr z filmu Złodziej w hotelu

Scenę kuszenia zwieńcza namiętny pocałunek, kontrapunktowany narastającą kaskadą rozświetlających wieczór, rozbłyskających fajerwerków.

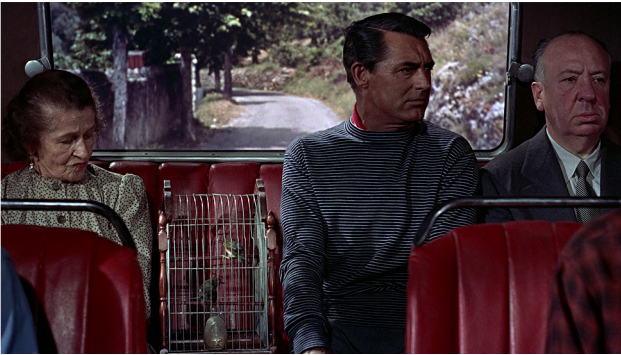
Scena poprzedza zniknięcie diamentów pani Stevens, wzięcie przez Frances Johna za „pospolitego złodzieja”, skwitowane dwuznacznym pytaniem matki: „Co właściwie ci ukradł?”. W końcu Frances stwarza Johnowi warunki, by mógł zdemaskować nowego „Kota”, złodzieja-imitatora. Okazją do tego jest bal kostiumowy odbywający się w willi Sanfordów (której rolę w filmie pełni, usytuowane na wzgórzu, Château de la Croix des Gardes²¹ z panoramicznym widokiem na Cannes). W kulminacyjnej scenie „zastawienia pułapki”, za sprawą kostiumu²² (połyskliwej złoczonej balowej sukni z XVIII wieku), Frances ogniskuje na sobie spojrzenia wszystkich – w szczególności policji i ekipy Bertaniego – i z pomocą matki oraz Hughsona, udającego Robie’ego przebranego za „czarnoskórego” służącego, odciąga ich uwagę od zaczajonego na dachu Johna. W momencie zdemaskowania przez „mistrza” naśladowcy (Danielle Foussard pracującej na zlecenie ojca i Bertaniego) relacje zostają odwrócone – to John, utrzymujący jedną ręką przed upadkiem z dachu Danielle, skupia uwagę widzów (Frances z Hughsonem, policji) na przedstawieniu z udziałem dwu „Kotów” (eks-złodzieja i jego naśladowcy). Ostatnie ujęcie filmu na tarasie willi Robie’ego ukazuje Frances w jego objęciach, tuż po pocałunku oznaczającym kres samotności – jego twarz pozostaje wówczas ukryta za jej głową, zaś jej spojrzenie w dal (il. 15) wyraża zachwyt nad miejscem (który podzieliła matka), prowokujący jego ukradkowe spojrzenie sygnalizujące konsternację. W sensie formalnym ta konfiguracja spojrzeń jest odpowiedzią na sytuację z 9. minuty filmu, gdy w autobusie, w którym znalazł się John, uciekając przed policją, siada on obok Hitchcocka (il. 16). Gdy spogląda w jego stronę, Hitchcock niewzruszenie patrzy przed siebie, w domniemanym kierunku, który zaprowadzi Robie’ego ku Frances.

²¹ Zob. A. Allen, *High Above Cannes, a House With a Hitchcock Past*, 19.05.2016, The New York Times, <https://www.nytimes.com/2016/05/20/realestate/high-above-cannes-a-house-with-a-hitchcock-past.html> [dostęp 16.02.2020].

²² Za kostiumy do filmu Edith Head otrzymała Oscara; nagrodzony Oscarem został również autor zdjęć Robert Burks.



Il. 15. Frances i jej wymowne spojrzenie w przyszłość. Kadr z filmu Złodziej w hotelu



Il. 16. Hitchcock zawsze obecny. Spojrzenie ukierunkowujące. Kadr z filmu Złodziej w hotelu

PODSUMOWANIE

W filmach z udziałem Grace Kelly Hitchcock wprowadził aktywne, kreatywne i obdarzone statusem podmiotowym postaci kobiece. Bez względu na to, czy ogniskują one spojrzenie/a na sobie, czy kamera oddaje ich punkt widzenia bądź rejestruje wektor ich spojrzenia, owo „spojrzenie” podlega jedynej kontroli ze strony dysponenta obrazów – samego Hitchcocka (co zaznacza on, pozostawiając w filmach sygnaturę swojej obecności) i nie zostaje ukarane, lecz nagrodzone.

Hitchcock zwykł był angażować do ról kobiecych „chłodne” blond piękności o ukrytym temperamentem. Jego typ „idealnej blondynki” ucieleśniały

aktorki o nieoczywistym (tj. nienachalnym) sex appealu. Intrygował go ich potencjalny wewnętrzny ogień, skrywany pod chłodną aparycją. Wśród owych blondynek szczególne miejsce przypadło jego muzie – Grace Kelly. Hitchcock zachwycał się jej klasyczną urodą, prezencją, elegancją i klasą. Role, jakie jej powierzył, odpowiadały jego ideałowi kobiety – odznaczającej się chłodnym typem urody i nieprzeciętną inteligencją. W trzech filmach, w których zagrała Grace Kelly, Hitchcock uchwycił wszystko to, co stanowiło o jej wyjątkowości. Postacie przez nią kreowane odznaczały się nieskazitelną urodą, ale były też przede wszystkim intrygujące, inteligentne i odważne. Za fasadą powściągliwości i dobrych manier skrywały niedający się okiełznać temperament i zmysłowość. I co istotne, funkcjonowały na prawach podmiotu działania, a nie biernego przedmiotu pożądania.

Z podziwem Hitchcocka dla Grace Kelly, znajdującym odzwierciedlenie w charakterze jej ról, może konkurować jedynie jego późniejsza obsesja na punkcie Tippi Hedren. Brzemienna w skutki okazała się promocja filmu *Złodziej w hotelu* w Cannes, podczas której Grace Kelly poznała swego przyszłego męża, Rainiera III Grimaldiego, księcia Monako. Boleśnie przeżyła utratę swej muzy, która po ślubie z księciem zmuszona była do rezygnacji z dalszej kariery aktorskiej, zrekompensowało Hitchcockowi dopiero poznanie Tippi Hedren, której powierzył role w *Ptakach* i *Marnie*. W obu filmach kobieca protagonistka zajmuje wprawdzie pozycję centralną i pełni funkcję inicjatorki zdarzeń, ale jej obraz jest pochodną „wypowiadawczej funkcji spojrzenia” (kamery, bohatera, Hitchcocka), materializacji na ekranie spojrzeń (na nią) i wyobrażeń (o niej), i zdradza interwencję Hitchcocka jako wypowiedacza decydującego o przebiegu fantazji fabularnej. Pewna perwersja ze strony Hitchcocka sprowadza się do tego, że oba „scenariusze winy niezawinionej” (kobiety), jak je postrzegał Raymond Bellour, stwarzały możliwość dla fantazji reżysera, by mógł „odegrać się” przez swych fikcyjnych delegatów (bohaterów męskich) na bohaterkach uzurpujących sobie prawo do podmiotowości. W przypadku postaci kreowanych przez Tippi Hedren ich podmiotowość stanowiła problem i wyzwanie dla protagonistów męskich i samego Hitchcocka, który zagwarantował sobie prawo do bycia Pigmalionem. Znacznie większą autonomię pozostawił postaciom zagrany przez Grace Kelly, w czym niewątpliwie można upatrywać wyraz jego podziwu nie tylko dla jej urody, lecz i osobowości. Gdy Hitchcock utracił swoją wielką muzę (Grace Kelly) i jej następczynię (Tippi Hedren),

po *Marnie* już nigdy nie odnalazł kolejnej idealnej blondynki – ucieleśnienia swoich fantazmatów.

Bibliografia

- Andrew Allen, *High Above Cannes, a House With a Hitchcock Past*, 19.05.2016, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2016/05/20/realestate/high-above-cannes-a-house-with-a-hitchcock-past.html>.
- Raymond Bellour, „*Enancer*”, [w:] idem, *L'Analyse du film*, Éditions Albatros, Paris 1979.
- Raymond Bellour, *Hitchcock, the Enunciator*, „Camera Obscura” 1977, No. 2.
- Raymond Bellour, *Le blocage symbolique. Psychanalyse et cinema*, „Communications” 1975, No. 23.
- Raymond Bellour, *Les Oiseaux: analyse d'une sequence*, „Cahiers du Cinéma” 1969, No. 219.
- Raymond Bellour, *Marnie: une lecture*, „Revue d'Esthétique” 1967, Vol. 20, No. 2/3.
- Raymond Bellour, *Psychose, névrose, perversion*, „Ça Cinema” 1979, No. 17 (przełład angielski: *Psychosis, Neurosis, Perversion*, transl. N. Huston, „Camera Obscura” 1979, No. 3/4).
- Dial M for Murder (1954)*, 12.11.2014, The Blonde at the Film. A Fresh Look at Old Films [blog], theblondeatthefilm.com/2014/11/12/dial-m-for-murder-1954/.
- Wiesław Godzic, *O pożytkach płynących z psychoanalizy filmowej: przypadek „Północy – północnego zachodu” Alfreda Hitchcocka*, „Studia Filmoznawcze” 1989, nr 8.
- Glenn Hopp, *Movie Icons. Kelly*, Taschen, Köln 2007.
- Iwona Kolańska-Pasterczyk, *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany?*, [w:] *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. E. Durys, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006.
- François-Olivier Lefèvre, *Alfred Hitchcock La Main au collet*, 7.06.2003, DVD Classik, <http://www.dvdclassik.com/critique/la-main-au-collet-hitchcock>.
- Krzysztof Loska, *Hitchcock – autor wśród gatunków*, Rabid, Kraków 2002.
- Joseph V. Mascalli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, tłum. i oprac. T. Szefrawski, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2007.
- Francis Montcoffe, *Fenêtre sur cour, Alfred Hitchcock*, Éditions Nathan, Paris 1990.
- Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen” 1975, Vol. 6, No. 3 (wyd. pol.: *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, TAIWPN Universitas, Kraków 1992).

Mirosław Przyłipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.

Special Features. Writing and Casting, dodatki na płycie DVD: Alfred Hitchcock, *Złodziej w hotelu*, dystrybutor: Imperial CinePix., Dystrybucja: 2008 by Paramount Pictures.

Ernest Wilde, *Anty-psycho, czyli oglądanie „Psychozy” Alfreda Hitchcoca*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, red. A. Helman, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.

Hitchcock, Blonde and the ‘Gaze’ (Characters Played by Grace Kelly)

The text is about Alfred Hitchcock’s informal trilogy with Grace Kelly: *Dial M for Murder*, *Rear Window* and *To Catch a Thief*. It binds together: a crime motif, a male protagonist type posing an exciting challenge for a woman, and an impeccable blonde character (Margot, Lisa, Frances) reflecting the Hitchcock fantasy of the ‘covered with glaciers’. In each of these films, Hitchcock exposes the illusory nature of the spectacle with the model situation of the internal viewer (of stage, theater and film nature, based on the alternation of open/closed space). By introducing the character of an active, creative and empowered heroine, he reinterprets the model of ‘pure blonde’ in Hollywood cinema, the object of desire and the subject of the look – focused on her, reflecting her point of view, determined by the vector of her gaze – indicates her autonomy and subjectivity, dependent only from the image keeper, Hitchcock himself.

Keywords: ‘cool blonde’ type, the look, Hitchcock phantasms, subjectivity, point of view shot, spectator, methods of subjectification, forms of the performance, spectacle