



il. 1 E. Hopper, *Dom przy torach* (1925), olej na płótnie, Museum of Modern Art, New York;  
rep. za: G. Levin, *Edward Hopper. A Catalogue Raisonné*, t. III., nr. kat. 0-245, New York-London 1995, s. 161



il. 2 A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960),  
kadr filmowy

# Obraz *Psychozy*

## O międzyobrazowym dialogu dzieł Edwarda Hoppera i Alfreda Hitchcocka

Filip Lipiński

*Percepcja nigdy nie jest zwykłym zetknięciem umysłu z przedmiotem obecnym;  
jest ona całkowicie przeniknięta wspomnieniami-obrazami,  
które ją dopełniają, interpretując zarazem*<sup>1</sup>.

### I

*Psychoza* (1960) Alfreda Hitchcocka w szczególny sposób związana jest z dziełem amerykańskiego malarza Edwarda Hoppera pt. *Dom przy torach* (1925) [il. 1]. Dzięki pracy pamięci widza ujęcia domu Batesów zostają nawiedzone przez przedstawiający samotny dom obraz Hoppera, ale i on zostaje anachronicznie naznaczony przez *Psychozę*<sup>2</sup> [il. 2]. Dla tych, którzy je znają, płótno amerykańskiego artysty jawi się jako stały, choć fizycznie nieobecny punkt odniesienia, skrywający się za ujętym w kadr domem Hitchcocka, a może raczej: *za* kadrem i jednocześnie *w* kadrze, ale i poza nim. Dialog ten trwa w czasie i ewoluuje od momentu pojawienia się słynnego domu aż do zakończenia filmu<sup>3</sup>. Sformułowanie „obraz *Psychozy*” implikuje swego rodzaju dzierzawę – pobrzmiewającą drugim przypadkiem deklinacyjnym; wypożyczenie obrazu na czas filmowej lektury – przez widza, nie Hitchcocka<sup>4</sup>. Widziany w *Psychozie* *Dom*



<sup>1</sup> H. Bergson, *Materia i pamięć*, Kraków 2006, s. 107.

<sup>2</sup> Używając sformułowania „anachronizm”, odwołuję się do wypracowanej na gruncie historii sztuki koncepcji Georgesa Didi-Hubermana; zob. G. Didi-Huberman, *Devant le temps: histoire d'art et anachronisme des images*, Paris 2000; *idem: Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, [w:] C. Fargo, R. Zwijneberg (red.), *Compelling Visuality. The Work of Art In and Out of History*, Minneapolis 2003, s. 31–44. W artykule pisze on, że: „Kiedykolwiek jesteśmy przed obrazem, znajdujemy się też przed czasem...”. Stając przed obrazem, przekształcamy teraźniejszość i przeszłość, ponieważ „obraz



jest jedynie możliwy do pomyślenia w ramie pamięci, jeśli nie obsesji", s. 31–32.

<sup>3</sup> Początkowa sekwencja filmu z miejskim krajobrazem i oknem w hotelu.

<sup>4</sup> Używam tu polskiego tytułu, podczas gdy wierne tłumaczenie oryginału powinno brzmieć po prostu *Psychol*. Tak też został przetłumaczony remake *Psychozy* w reżyserii Gusa van Santa z 1998 roku.

<sup>5</sup> Bergson pisze: „sam obraz–wspomnienie, zredukowany do stanu czystego wspomnienia, pozostałby nieskuteczny. To wirtualne wspomnienie może stać się aktualne jedynie poprzez percepcję, która je przyciąga. Bezsilne, zapożycza życie i siłę od aktualnego wrażenia, w którym się materializuje, H. Bergson, *Materia i pamięć*, op. cit., s. 103.

<sup>6</sup> Zob. J. Derrida, *Spectres of Marx*, New York 1994.

<sup>7</sup> Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999; instruktywne omówienie koncepcji Bal można znaleźć w pracy S. Czekalskiego, *Semiotyka widzenia i preposteryjna historia obrazów Mieke Bal*, [w:] M. Poprzęcka (red.), *Obraz za pośrednictwem*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Nieborowie w 2004 r., Warszawa 2005, s. 119–137 oraz *idem: Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 222–258.

<sup>8</sup> Zob. S. Czekalski, op. cit., s. 120.

<sup>9</sup> L. M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam and New York 2008, s. 19; Eidt przywołuje co prawda intertekstualne interpretacje malarstwa w filmie jednak rozumie pojęcie cytatu bardzo wąsko. Według niej w przeciwieństwie do kinowej ekfrazy cytaty nie implikuje przekształcenia ani interpretacji cytowanego obrazu, co nie jest zgodne z rozumieniem intertekstualności w świetle pism poststrukturalistów. s. 42; zob. np. J. Derrida, *Limited Inc.*, Evanston 1988; po polsku zwłaszcza esej z tomu *Limited Inc.: Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, [w:] *idem, Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 377–404.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, Warszawa 2005, s. 503.

przy torach to również „psychoza obrazu” – wydarzające się w oglądzie ontologiczne rozszczepienie, oscylacja pomiędzy wirtualnością a aktualnością, pamięcią a percepcją, niczym Bergsonowski obraz pamięciowy lub obraz-wspomnienie<sup>5</sup>. Kłopotliwy status obrazu w takiej dialogicznej relacji filmu nawiedzonego przez malarskie płótno przypomina widmową metaforykę, po którą sięga Jacques Derrida. Pisze on o *hauntologie* (w języku francuskim jest to homofon *ontologie*) – czyli o ontologii widmowości, w której figura widma lub ducha wymyka się opozycji obecności i nieobecności<sup>6</sup>. Ten pejzaż „dewiacji” w myśleniu o związkach międzyobrazowych i międzymedialnych uzupełnia koncepcja halucynacyjnego widzenia i preposteryjnej historii obrazów Mieke Bal<sup>7</sup>. Nawiązując do Deleuziańskiej lektury pism Leibniza, badaczka twierdzi, że widzenie ma zawsze znamiona halucynacji, czyli percepcji kwestionującej historyczne uwarunkowania przedmiotu, separujące go od percypującego podmiotu. Innymi słowy, przedmiot nie istnieje bez podmiotu, w którego spojrzeniu się zjawia. „Wizja” podmiotu obciążonego pamięcią innych obrazów, bagażem kulturowym itp. jest zawsze re-wizją załamującą historyczny dystans, wprowadzającą przedmiot w perspektywę współczesności podmiotu, jego/jej „tu i teraz”<sup>8</sup>. W świetle historii preposteryjnej, czyli takiej, która redukuje różnicę pomiędzy tym, co przed (*pre-*) i tym, co po (*post-*), a zatem absurdalnej (*preposterous*) z punktu widzenia linearnej historii genetycznych związków między obrazami, *Dom przy torach* nawiedza *Psychozę* w takim samym stopniu, w jakim *Psychoza* obraz Hoppera – a miejscem ich spotkania jest oko widza. Wizualne doświadczenie tego dialogu uprawomocnia tym samym określenie filmowej i malarskiej budowlu jako „nawiedzonego domu”, bez konieczności sięgania po uzasadnienie oparte na oczywistym ikonograficznym toposie.

W książce poświęconej m.in. relacji kina i malarstwa Laura M. Sager Eidt twierdzi, iż przypadek filmów cytujących obrazy należy rozpatrywać w kategoriach kinowej ekfrazy, czyli dzieła sztuki wykonanego w malarskim medium i zwizualizowanego za pomocą medium filmu. Taka ekfrazystyczna transmediacja – pisze Eidt – „pozwała widzowi porównać filmowe przedstawienie lub odtworzenie dzieła sztuki z samym dziełem, kreując w ten sposób syntezę tych dwóch obrazów w jego umyśle”<sup>9</sup>. Kinową ekfrazę powinno się postrzegać jako nawiązującą do tradycji *paragone* (rywalizacji sztuk) podkategorię dużo bardziej uniwersalnego mechanizmu zakreślonego przez intertekstualność. Kluczowe jest tutaj pojęcie cytatu, którego nie należy utożsamiać z intencjonalnym gestem przywłaszczenia „ujętego w cudzysłów”, lecz dokonującym się podczas lektury, naznaczonym różnicą powtórzeniem i wynikającym z tego produktywnym przemieszczeniem znaczącego. Wszystkie cytaty są, jak powiadał już Benjamin, cytatami bez cudzysłowu<sup>10</sup>. Cytatowość (lub iterowalność) jest w istocie naczelną zasadą pisma, ale też przedstawiania rozumianego jako re-prezentacja<sup>11</sup>. Owa ponowna prezentacja to ukazanie nie jakiegось źródłowego znaczonego, do którego z powrotem odsyła, lecz innego obrazu, który sam stanowi ślad śladu, cytaty cytatu. Jako mechanizm produkcji znaczenia i recepcji, cytatowość jest oderwana od nadzorują-

cej instancji autora i rezyduje w aktywności odbiorcy<sup>12</sup>. Na gruncie teorii filmu owo powtórzenie zawsze już powtózonego analizowali David Wills i Peter Brunette<sup>13</sup>. Wills powiada, że „film nigdy nie był nienaruszoną i koherentną, gotową do konsumpcji całością. Można rzec, że zawsze był w procesie zapisywania się [...] »zawsze już«. Zawsze pisząc i cytując samego siebie”<sup>14</sup>. Film – ale i każdy tekst, werbalny lub wizualny – w trakcie lektury powstaje na nowo. Jeśli *remake* jest według Willsa po prostu instytucjonalną realizacją Derridiańskiej zasady iterowalności, czyli powtórzenia warunkującego inteligibilność, a zarazem rozszczepiającego wszelkie zamknięte systemy poznawcze, to odkrycie cytatu Hoppera jest dotknięciem pewnego punktu pola cytatowej sieci, postawionej w ten sposób w stan gotowości, produktywnego napięcia<sup>15</sup>. Za głosę do owej niepokojącej cytatowej zależności posłuży znany fragment *Pisma i różnicy*, gdzie Derrida pisze: „Można zatem metodycznie zagrażać strukturze, aby ją lepiej postrzegać, nie tylko w jej żebrowaniu, ale i w owym utajonym punkcie, w którym nie jest już ona naprężeniem ani ruiną, ale chwiejnością. Owa operacja nazywa się (po łacinie) niepokojeniem [*soucier*] czy naleganiem [*solliciter*]. Inaczej mówiąc *zachwiewaniem*, którego wstrząs dotyczy całości (od »*sollus*«, w archaicznej łacinie = ‘wszystko’, i od »*citare*« = ‘odepchnąć’)”<sup>16</sup>. Owo niepokojenie (*solliciter*) zawiera w sobie *citare* – powstały w wyniku cytowania ruch, odepchnięcie chwiejące całością, tak jak obraz Hoppera zostaje przez jego kinową inskrypcję przesunięty w swych ramach, wprawiony w charakterystyczne drżenie.

Rozpoznanie cytatu nie jest konieczne dla odkrycia jakiejś jedynej prawdy filmu czy ukrytego zamiaru reżysera. I odwrotnie, widzenie *Domu przy torach* jako kadru filmowego nie warunkuje właściwego zrozumienia obrazu. Chodzi raczej o to, by wykorzystać generowany w międzyobrazowym dialogu – który zawsze jest polilogiem – sensotwórczy potencjał, pozwolić rozwinąć się interpretacji, jak powiedziała by Roland Barthes, dla rozkoszy (wizualnego) tekstu, czy „erotyki sztuki”, której domagała się Susan Sontag, a nie w celu znalezienia jedynie słusznej odpowiedzi na nurtujące nas pytania lub dla udowodnienia z góry powziętej tezy<sup>17</sup>. Proponowane tutaj ujęcie relacji malarstwo–film otwiera szerokie pole możliwości, przekraczających tradycyjne dociekanie intencji artysty, genezy cytatu, i przemieszcza ją w sferę odbioru, czyniąc doświadczenie owego dialogu obszarem wyłaniania się możliwych odczytań obrazów Hoppera i Hitchcocka, zmuszając, byśmy przyjrzeni się im po raz kolejny, bo dostrzeżony cytat sprawi, że już nigdy nie będziemy ich widzieli tak, jak przedtem<sup>18</sup>.

## II

W świetle zarysowanej powyżej teorii intertekstualności nie jest ważne, czy Hitchcock świadomie wzorował się na obrazie Hoppera, czy nie, znaczenie dzieła (wizualnego tekstu) nie tkwi bowiem w oryginalnym, wymagającym zrekonstruowania zamyśle artysty, lecz stanowi efekt lektury. Generujące dialog wizualne analogie przywoływane są przez widza,



<sup>11</sup> Koncepcję pisma zwięzłe definiuje Jonathan Culler: pismo (lub pisanie) „prezentuje język jako serię fizycznych śladów, które działają pod nieobecność mówiącego”; zob. J. Culler, *On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*, New York 1994, s. 91; na temat iterowalności zob. Derrida, *Sygnatura...*; na temat reprezentacji zob. J. Derrida: *Sending: On Representation, „Social Research”* 1982, nr 49, 2, s. 294–326.

<sup>12</sup> Zob. np. R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251; J. Derrida, *Sygnatura...*

<sup>13</sup> D. Wills, P. Brunette, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*, Princeton 1989; Wills, *The French Remark, Breathless and Cinematic Citationality* [w:] A. Horton, S. Y. McDougal, *Play It Again Sam: Retakes and Remakes*, Berkeley 1998, s. 147–151.

<sup>14</sup> D. Wills, *op. cit.*, s. 148.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> J. Derrida, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004, s. 13; nawiasy i podkreślenia zgodne z oryginałem.

<sup>17</sup> Zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, S. Sontag, *Against Interpretation*, New York 1966, s. 14.

<sup>18</sup> Mieke Bal tak rozpoczyna swą książkę *Quoting Caravaggio*: „Cytowanie Caravaggia zmienia jego dzieło na zawsze”, M. Bal, *op. cit.*, s. 1.



<sup>19</sup> A. Winsten, *Outrages*, „New York Post”, 1960, June 13, s. 41 [za:] G. Levin: *Edward Hopper. An Intimate Biography*, New York 2007, s. 536. Autorka biografii artysty pisze też, że Hopperowie byli bardzo zadowoleni z tej rzekomej inspiracji reżysera. Wpływ Hoppera na Hitchcocka za wielce prawdopodobny uważa inny badacz: zob. S. Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, New York 1990, s. 68–69.

<sup>20</sup> A. Hitchcock, S. Gottlieb, (red.), *Alfred Hitchcock Interviews*, Jackson, MS 2003, s. 187; reżyser twierdzi, że było to nie-daleko miejscowości Redding.

<sup>21</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980, s. 40. Dodaje ona, że obraz ten „ucieleśnia naturę pozbawionego korzeni amerykańskiego społeczeństwa”; inne uwagi dotyczące obu dzieł np. w: Levin: *Edward Hopper. An Intimate...*, s. 756.

<sup>22</sup> G. Levin, *Edward Hopper. The Art...*, s. 40.

<sup>23</sup> S. Žižek, *In His Bold Gaze M Ruin Is Writ Large*, [w:] *idem*, (red.), *Everything You Wanted to Know of Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*, New York 1992, s. 231.

<sup>24</sup> M. Iversen, *In the Blind Field: Hopper and the Uncanny*, „Art History”, 1998, t. 21, nr 3, s. 403–429; interpretacja Iversen jest również krytyczna wobec dualizmu Hopper–Hitchcock proponowanego przez Žižka. Z drugiej strony, filozof, analizując *Psychozę*, również przywołuje pojęcie niesamowitości. Piszę o tym w końcowej partii tekstu; zob. też: Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] *idem*, *Pisma psychologiczne* (Dzieła, t. III), Warszawa 1997, s. 233–262. Jako *unheimlich* (rzeszownikowa forma: „*das Unheimliche*”) Freud rozumiał coś, co wydaje się z jednej strony znajome, a z drugiej – w nie-określony sposób dziwne i tajemnicze, a nawet groźne. Zjawisko to jest wynikiem stłumienia, którego przedmiot powraca do nas w zmodyfikowanej formie.

<sup>25</sup> M. Iversen, *op. cit.*, s. 412.

nie przez artystę, a ich trafność i owocność weryfikowana jest w trakcie analizy. Dla porządku zaznaczmy jednak, że w rozmowie z dziennikarzem „New York Post” w 1960 r. Hitchcock miał przyznać się do inspiracji Hopperem<sup>19</sup>. Z kolei późniejsze wywiady i inne źródła nie potwierdzają tej informacji, a reżyser zapewniał, że architekturę stworzył, wzorując się na licznych w północnej Kalifornii domach tego typu, a nawet wskazywał miejscowość, w pobliżu której miał się znajdować model domu Batesów<sup>20</sup>. Wzmianka o owej rzekomej inspiracji stanowi *leitmotiv* publikacji popularnych oraz popularnonaukowych i przekazuje się ją w tonie zasłyszanej pogłoski lub legitymizowanej podobieństwem obrazu malarskiego i filmowego oczywistości. Choć relacja obu dzieł najczęściej jest jedynie sygnalizowana, to niekiedy generuje nowe interpretacje i spostrzeżenia (o tym poniżej). Dotychczas jednak nie poświęcono dość uwagi szczegółowej analizie uwzględniającej wizualne przesłanki takiego dialogu oraz wspominaną już rolę widza.

Gail Levin twierdzi, że obraz Hoppera jest „jednym z trwałych symboli w sztuce amerykańskiej. Ten samotny dom wydaje się przypominać ową bardziej niewinną przeszłość Ameryki, która minęła wraz z nowoczesnością i skomplikowanym charakterem miejskiego życia”<sup>21</sup>. *Dom przy torach* – pisze historyczka sztuki – to spojrzenie w przeszłość, widok, który jawi się jako coś dostrzeżonego w przelocie, po drodze ku czemuś innemu i który „ucieleśnia naturę pozbawionego korzeni amerykańskiego społeczeństwa”<sup>22</sup>. Slavoj Žižek w swych analizach filmu Hitchcocka, porównując dom Batesów z obrazem Hoppera, idzie podobnym tropem. Ponadto prowadzony przez Normana motel zestawia z innym płótnem, zatytułowanym *Western Motel* (1958)<sup>23</sup>. Pierwsza para odzwierciedlałaby według niego amerykańską tradycję, druga – nowoczesność. Chodzi tu zatem raczej o symboliczne i kulturowe paralele niż o lekturę uwzględniającą wizualność filmu i obrazu.

Z kolei Margaret Iversen krytykuje nostalgiczny symbolizm, jaki temu dziełu przypisuje Levin, i proponuje lekturę opartą na Freudowskim pojęciu *das Unheimliche* (‘niesamowitości’)<sup>24</sup>. Przywołując w tym kontekście *Psychozę*, ale i rzeźbę/installację *House* Rachel Whiteread (1993–4), czyta ona to i inne dzieła Hoppera jako podświadomie przekształcone, powracające do artysty (za jego pośrednictwem – do widza), obrazy stłumionych przeżyć i postrzeżeń. Tym, co zbliża *Dom przy torach* do willi z *Psychozy*, ma być przenikająca go tajemnica nawiedzzonego domu, aura niesamowitości otaczająca stosunkowo typową amerykańską budowlę. „Choć namalowany w środku dnia [ukazuje scenę w środku dnia – F. L.], jest to najbardziej mroczny obraz, jaki znam” – pisze Iversen<sup>25</sup>. Jednocześnie istotne jest tutaj to, co poza obrazowym kadrem (przypominającym kadr filmowy lub zapamiętany podczas podróży pociągiem) – „ślepe pole”, które uruchamia serię wolnych skojarzeń opartych na psychoanalitycznym mechanizmie przemieszczenia i substytucji. Owe asocjacje odsyłają poza będący kondensacją znaczeń obraz, generują wrażenie przerwanej narracji. Jednak tym, co buduje odczucie *das Unheimliche*, jest sugerowany przez *Dom przy torach* konfrontacyjny punkt

widzenia z żabiej perspektywy, który poddaje widza „unicestwiającemu spojrzeniu” budowli<sup>26</sup>. Interesujące uwagi Iversen mają, niestety, charakter komparatystyczny i nie wiążą ze sobą obu obrazów siecią powstałych w oglądzie różnic i podobieństw tworzących nową jakość – nowy, otwierający je tekst.

Tymczasem Karal Ann Marling twierdzi, że analizowany dom jest „znajdującą się w początkowym stadium scenografią filmową, nasyconą aurą strachu, której nie możemy przypisać w całości żadnym racjonalnym przesłankom w samym obrazie, przynajmniej do chwili gdy *Psychoza* Alfreda Hitchcocka wypełniła brakującą fabułę w 1960 r.”<sup>27</sup>. Historyczka sztuki zauważa narracyjny brak, a film wydaje się jego idealnym zniwelowaniem (wypełnia też ślepe pole obrazu, o którym pisze Iversen), tak jakby obraz zawsze wymagał jakiegoś rozwinięcia, jakby był niewystarczający, a generowane przez niego znaczenia tkwiły jedynie w narracji. Marling proponuje dialog na poziomie języka podporządkowującego obraz anegdocie, sprowadzając *Dom przy torach* do roli scenograficznego eksponatu „użytego” ze względu na konotowane znaczenia<sup>28</sup>.

Niniejsza propozycja traktowania dzieła Hoppera jako obrazowego cytatu u Hitchcocka stanowi polemikę z powyższymi argumentami, a zwłaszcza tym ostatnim. Choć, owszem, architektura z obrazu daje się stanowić prawdopodobny wzór dla domu Batesów, to dom Hoppera nie jest trójwymiarową scenografią, a scenografia z kolei nie jest tym samym, co oglądany przez widza obraz filmowy. W żadnym przypadku budowla ta nie stanowi przecież materialnego tworu, lecz ma nieredukowalny do jakiegokolwiek realnie istniejącego wzorca status **obrazu**. Jeśli chodziłoby tylko o motyw ikonograficzno-scenograficzny, referencje dałoby się mnożyć. Samotny dom w historii kina pojawiał się już niejednokrotnie, choćby w filmie *Olbrzym* (George Stevens, *Giant*, 1956), *Dni niebios* (Terrence Malick, *Days of Heaven*, 1978). Można tu brać pod uwagę nawet siedziby rodziny Adamsów, zaprezentowane w różnych wersjach tego filmu. Tworzą one dynamiczną konstelację śladów, których nie powinno się ignorować i które należałoby wpleść w nieco bardziej obszerny tekst. Tymczasem dialog z *Psychozą* okazuje się wyjątkowo owocny, kompleksowo angażuje bowiem wizualną substancję obrazu, koncentruje się nie na motywie budowli, lecz na obrazie jako pewnej całościowej, nawet jeśli nieuchronnie poróżnionej przez ślady innych obrazów, propozycji wizualnej.

### III

Spójrzmy na *Dom przy torach*. Płótno Hoppera przedstawia wiktoriański, mansardowy dom, wyraziście odcinający się na tle złamanego odcieniami bieli i szarości błękitu nieba. Budowla zwrócona jest do widza w trzech czwartych, a światło, którego źródło znajduje się z lewej strony wyraźnie wydobywa bryłę i rozwarstwienie elewacji. Przedpole obrazu zajmuje horyzontalne, opadające delikatnym skosem w prawo pasmo nasypu kolejowego. Linia torów, „dziwnie złudny fundament”<sup>29</sup> – jak



<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 425.

<sup>27</sup> K. A. Marling, *Edward Hopper 1882–1967*, New York 1992, s. 2–3; na niebezpieczeństwo interpretacji związku Hoppera i Hitchcocka opierającej się na narracji zwróciła uwagę Iversen. zob.: *eadem*, *In the Blind Field...*, s. 414.

<sup>28</sup> W tym sensie można równie dobrze powiedzieć – co zresztą Hitchcock czynił (patrz wyżej) – że reżyser wykorzystał któryś z realnie istniejących domów. Według Gail Levin modelem dla domu Hoppera mogła być budowla w Harvestrav, New York. Z kolei pisarz James Michener uważa, że obiekt ten był wzorowany na nawiedzonym domu zbudowanym we wczesnym XIX w. w mieście Kent, Ohio; [za:] S. Jacobs, *The Wrong House, The Architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam 2007, s. 127; Inny dom, który przypomina ten z *House by the Railroad* autor niniejszego tekstu znalazł w New Haven, Connecticut.

<sup>29</sup> T. Parker, *Alienation by Light*, „Magazine of Art” 1948, t. 41, nr 12, s. 292.



il. 3 A. Hitchcock (reż.) *Psychoza* (1960), seria kadrów z sekwencji filmu

się wyraził pewien krytyk, stanowi podwyższony horyzont, na którego tle nie widzimy żadnego przedmiotowego elementu poza budowlą oraz niewielkim, trudnym do sprecyzowania ciemnobrazowym trójkątem przylegającym do torów i lewej krawędzi budynku<sup>30</sup>. Dom pokazany jest z żabiej perspektywy kogoś stojącego u podstawy nasypu, co wzmacnia wrażenie monumentalności, a zarazem niedostępności budowli, skrycia za poziomym pasmem i jednoczesnego wyłaniania się z za niego.

W *Psychozie* rezydencja Batesów pojawia się po raz pierwszy w dwudziestej siódmej minucie filmu, gdy główna bohaterka, Marion, uciekając ze skradzionymi pieniędzmi, zmuszona jest zatrzymać się w burzową noc w motelu prowadzonym przez Normana Batesa, schizofrenika, który utożsamia się ze swą od dawna nieżyjącą matką. Już pierwsze ujęcie ukazuje stojący na wzgórzu budynek w sposób nieuchronnie przywołujący *Dom przy torach*. Pomimo nocnej scenerii i padającego deszczu wyraźnie dostrzegalne są podstawowe analogie. Ogląd z dystansu, z dołu oraz staranne zakomponowanie domu w kadrze potęgują wrażenie, że owa willa to nie tylko jakiś użyteczny obiekt, fragment diegetycznej rzeczywistości, lecz coś istniejącego przede wszystkim jako przedmiot spojrzenia: wpisany w film obraz. Wrażenie to jest nierozzerwalnie związane z obrazem Hoppera, który, nieporuszony, stanowi rodzaj pieczęci odcisniętej na płaszczyźnie wizualnej pamięci widza, a zarazem na percypowanym filmie.

Pojawienie się domu antycypują ujęcia z kamery uważnie śledzącej twarz Marion, która niespokojnie spogląda gdzieś ku górze [il. 3]. Wyraz twarzy, przechylenie głowy i kierunek spojrzenia kobiety jednoznacznie mówią widzowi: „Ja patrzę”. Następnie oczom odbiorcy ukazuje się zajmująca większość kadru sylweta domu, z palącym się w dwóch oknach światłem. Łącznikiem pomiędzy ujęciem willi a pozycją Marion jest słabo widoczny po prawej stronie fragment motelu. Kamera powraca na dwie sekundy do Marion, a kolejne ujęcie to wypełniające cały kadr zbliżenie fragmentu elewacji z oknem, w którym pojawia się przez chwilę kobieca sylwetka. Bohaterka wchodzi do samochodu i, w oczekiwaniu, że ktoś do niej zejdzie, ponownie zerka w stronę domostwa Batesów. Dom nie

<sup>30</sup> Intertekst lub „międzyobraz”, który otwiera jedną z możliwości przedmiotowej indentyfikacji wspomnianego wyżej trójkąta stanowi poprzedzające *Dom przy torach* płótno pt. *The Bootleggers* z 1924 lub 1925 r. (tytuł oznacza nielegalnych handlarzy alkoholem w czasach prohibicji), w którym podobny element pojawia się w partii przybudówki na tyłach głównego budynku. Z kolei po lewej stronie, z za linii nasypu nabrzeża rzeki lub jeziora wyłania się jedynie dwuspadowy dach innego budynku, co może stanowić obrazową antycypację relacji domu i nasypu kolejowego. Również implikowana przez ukazanych na pierwszym planie handlarzy w tożsamy perspektywa oglądu jest analogiczna do tej, jaka narzucona została widzowi w *Domu przy torach*.



jest jednak widziany przez zalaną deszczem szybę, lecz tak, jakby obserwator stał obok auta. Następuje tu znamienne rozejście się sugerowanej w poprzednim ujęciu tożsamości spojrzenia kobiety i widza, który w ten sposób zostaje wypchnięty poza diegetyczny świat filmu, można by rzec, w stronę obrazu. W efekcie interesujący nas kadr przełamuje narrację na rzecz autoprezentacji.

Nieco później widzimy główną bohaterkę krzątającą się po pokoju w oczekiwaniu na kolację, którą ma przynieść Norman. Nagle słysząc dobywający się z domu na wzgórzu głos matki kłócącej się z synem. Marion spogląda przez okno w kierunku domu: po raz kolejny obserwujemy, jak ona patrzy [il. 4]. Jej wzrok kieruje się za okno i równocześnie poza kadr. Następnie kamera pokazuje nam sam dom, i tak kilkakrotnie, na przemian ze spoglądającą w tamtą stronę Marion. Choć budynek jest znaczony słyszalnym z zewnątrz głosem i kierunkiem spojrzenia kobiety, to nie pojawia się jako część zajmowanej przez nią przestrzeni – nie widzimy go „wspólnie” z postacią Marion ani z ramą okna czy fragmentem firanki. Jawi się on jako wizualnie niezależny kadr spowalniający czasoprzestrzenną progresję.







il. 4 A. Hitchcock (reż.) *Psychoza* (1960), seria kadrów z sekwencji filmu

Ekspozycja spojrzenia Marion i ujęć domu Batesów jako percypowanego obiektu wiąże się z tym, co pisze Gillies Deleuze o filmach Hitchcocka. Według niego dokonało się w nich m.in. przejście od obrazu-ruchu do obrazu-czasu. Krystalizują się w nich „czyste sytuacje optyczne”, w których bohater sam staje się znieruchomiałym widzem, „raczej rejestruje, a nie reaguje”, a związek jego percepcji z akcją zostaje rozluźniony. W filmach tych „trzeba było aktorów nowego typu [...] zdolnych bardziej do widzenia niż do działania”<sup>31</sup>. Miejsce Marion to miejsce widza przed obrazem, z dystansu obserwującego *Dom przy torach*, ale też jego powtórzenie w filmie Hitchcocka.

Równocześnie jednak zauważamy stopniowe pęknięcie owej stosunkowo skoncentrowanej wizualnej jakości ujęć domu na rzecz domu jako przestrzeni życia bohaterów *Psychozy*. Już wcześniej, w zbliżeniu, widzieliśmy w oknie sylwetkę matki Batesa, która może ewokować narracyjny potencjał pustych, częściowo odsłoniętych okien domu Hoppera. Teraz z kolei następuje przełamanie niedostępnych ścian willi przez ludzki głos. Po chwili, na krótko przed zamordowaniem Marion, widzimy młodego Batesa, który wraca do domu, i po raz pierwszy naszym oczom ukazuje się wnętrze budynku. Następną fazą przejścia od domu-jako-kadru splecionego z obrazem do iluzji trójwymiarowego, użytecznego obiektu – czyli stopniowego zbliżania się do rozwikłania zagadki, jest scena, gdy prywatny detektyw Arbogast tuż po wejściu na drugie piętro ginie ugodzony nożem przez Normana/matkę. Następnie, pod koniec filmu, siostra bohaterki, Lila, wkrada się do domu, by odnaleźć panią Bates i poznać tajemnicę zniknięcia Marion. W piwnicy natrafia ona na szkielet matki Normana. W ten sposób rozwiązuje się zagadka morderstwa jej siostry, detektywa i historii rodziny Batesów.

Powróćmy jednak do całej czas widmowo obecnego w *Psychozie* dzieła Hoppera. Horyzontalnie przecinająca pole linia torów, element kompozycyjny stosowany przez artystę w licznych obrazach, może sugerować kontynuację poza pole obrazowe. Brian O’Doherty jako pierwszy (przed Levin i Iversen) zauważył, że obraz Hoppera to „niezmiernie konkretne [solid] postrzeżenie. Jak coś zauważonego z przejeżdżającego pociągu”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, Gdańsk 2009, s. 231 i 246.

<sup>32</sup> B. O’Doherty, *Invitation to Art*, wywiad z Edwardem Hopperem i Josephine Hopper, Boston Museum of Fine Arts, 1961 (manuskrypt z archiwum Whitney Museum of American Art).



(chodzi tu prawdopodobnie o obraz jako całość, namalowane tory wykluczałyby bowiem tego typu projekcję sytuacji widza w obraz). Zgodnie z tą logiką konkretność wizualnego doznania opiera się na postrzeżeniu jako czymś przemijalnym, lecz silnie pozostającym w pamięci. Pojawia się tutaj paradoksalny, generowany przez *Dom przy torach*, modus spojrzenia jako splot ulotnego widzenia w ruchu z „solidnym”, konkretnym postrzeżeniem. Krytyk nawiązuje tu być może do zdania Hoppera: „Kiedy podróżujesz pociągiem, wszystko wygląda pięknie, gdy zatrzymasz się, staje się monotonne”<sup>33</sup>. Ograniczone okienną ramą widoki są „piękne” lub interesujące tylko jako przemijające wydarzenie się na okiennym ekranie<sup>34</sup>. Ich uroda, którą Hopper zwykł odnosić po prostu do obrazów, uważanych przez niego za ciekawe, godne namalowania, ujawnia się w ułamku sekundy, *im Augenblick*, i – natychmiast znikając – zostaje zachowana jako obraz pamięciowy. Zatrzymanie eliminujące ruch i czasowość nie jest sposobem ich pochwycenia, nie pomaga artyście, lecz sprawia, że widok staje się nieinteresujący. W kontekście słów O’Doherty’ego i Hoppera *Dom przy torach* należałoby interpretować jako obraz miniony, zapamiętany, czyli już stracony z oczu, rodzaj powidoku. Według analizy tekstów Bergsona poczynionej przez Eduarda Cadavę postrzegamy tylko wtedy, gdy nie postrzegamy, gdy nasze widzenie zostaje rozproszone i zakłócone<sup>35</sup>. Tak jak światło pozwala pojawić się obrazowi tylko dzięki temu, że świetlne promienie napotykają na przeszkodę i ich bieg zostaje załamany, tak i postrzeżenie może zaistnieć jedynie, gdy towarzyszy mu moment ślepoty, zniknięcie obrazu, gdy przechodzi ono na stronę pamięci. Zauważony obraz staje się natychmiast czymś niewidocznym, co poddaje się dialektyce pamiętania i zapomnienia: zapomnienie jest tym, co kształtuje obraz w pamięci<sup>36</sup>.

To z pozoru zawiłe myślenie o obrazie Hoppera w kategoriach postrzeżenia jako obrazu pamięciowego, który warunkuje przeszkoda w widzeniu, staje się bardziej klarowne, niejako *a posteriori*, w świetle doświadczenia międzyobrazowego dialogu z *Psychozą*. Obraz Hoppera jest uobecniany przez film, przywoływany poprzez widok domu Batesów, któremu przeszkadza, który przenika i zasłania. Percepcja splata się z pa-



<sup>33</sup> E. Hopper, cyt. w: A. Eliot, *A Certain Alienated Majesty*, „Time” 1967, 26 maj, s. 72; gdzie indziej Hopper powiedział: „Dla mnie ważną sprawą jest uczucie poruszania się do przodu. Wiesz, jak pięknie wszystko wygląda, gdy podróżujesz”, [w:] *Silent Witness*, „Time” 1956, 24 grudzień, J. Aumont twierdzi, że jazda koleją była jednym z głównych czynników nowoczesności wprowadzających kinowy modus spojrzenia. Zob. *idem: The Variable Eye*, [w:] D. Andrew (red.), *The Image in Dispute, Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin 1997, s. 231–259.

<sup>34</sup> Na temat historii, teorii i rozumienia pojęć okna i ekranu zob. A. Friedberg, *The Virtual Window. From Albert to Microsoft*, Cambridge, MA 2006.

<sup>35</sup> E. Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton 1997, s. 87–97.

<sup>36</sup> Godne uwagi są również rozważania Benjamina w *Obrazie Prousta*, gdzie pisze on o „Penelopowej pracy pamięci” autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. „A może raczej należałoby mówić o Penelopowym trudzie zapomnienia? Bo czyż mimowolne wspomnienie, Proustowskie *memoire involontaire*, nie jest bliższe zapomnieniu niż temu, co zwykle określa się jako pamięć? A czyż to spontaniczne wspomnienie, w którym pamięć stanowi wątek, a zapomnienie osnowę, nie jest raczej przeciwieństwem dzieła Penelopy niż jego odbiciem?” – W. Benjamin, *Obraz Prousta*, [w:] *idem, Anioł historii*, Poznań 1996, s. 74.



<sup>37</sup> H. Bergson, *op. cit.*, [w:] E. Cadava, *op. cit.*, s. 97.

<sup>38</sup> Dobrym przykładem jest komentarz Roberta Hobbsa: „W swojej sztuce Hopper zatrzymuje narrację, która opiera się na podróży samochodem lub montażu filmowym, po to, by skoncentrować się na dziwnie wyizolowanych kadrach. Widziane same w sobie, kadry te są tajemnicze i niepokojące. Sprawiają, że pragniemy poznać resztę historii i bardzo wyraźnie ukazują załamanie się fabuły, rozłam, który jest cechą nowoczesnego życia. W ten sposób budzą w widzu pragnienie całości a w rezultacie wywołują poczucie izolacji i straty [...]. W kadrach Hoppera nigdy nie ma dość wskazówek, by zagwarantować skończoną opowieść; w jego dojrzałych obrazach zawsze wyraźnie daje o sobie znać ich fragmentaryczność: pozostają nierozwiązywalnymi znakami zapytania, które wskazują na głęboką nieufność w stosunku do całej epoki nowoczesności”. R. Hobbs, *Edward Hopper*, New York 1987, s. 16; Brian O’Doherty z kolei pisze, że jest to efekt „wyjęcia z kontekstu, wycięcia z kontinuum przeszłości i przyszłości, jak podczas długiego czasu naświetlania. W ten sposób ujęty w czas i przestrzeń prozaiczny moment wydaje się w naszym spojrzeniu zbierać się w sobie i dzielić z bezdźwięcznym wstrząsem, w istocie rozszarpując kontinuum, z którego został wyjęty, a zarazem nadal go implikując. Znaczenie jest niedostępne – jak w starym, niepodpisanym zdjęciu – choć ciągle sugerowane [...]. Jego [Hoppera] obrazy zawiązują czas w zgrabny węzeł, ukazując tymczasowość w trwałości, trwałość w tymczasowości”. B. O’Doherty, *Portrait: Edward Hopper, „Art in America” 1964*, t. 52, nr 6, s. 76.

<sup>39</sup> R. B. Ray, *Avant Garde Finds Andy Hardy*, Cambridge, MA 1995, s. 37.

<sup>40</sup> B. Peucker, *Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real*, [w:] I. Marguiles (red.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, Durham, NC, London 2003, s. 294

<sup>41</sup> M. von Assel, *Edward Hopper. Poesie und Dokumentation*, Bochum 1995, s. 54.

<sup>42</sup> *Ibidem*. *Bildlichkeit* jest kategorią stosowaną przez hermeneutycznie zorientowanych historyków sztuki w celu określenia „tego, co [dzieło] samo przez się wydobywa na jaw”. Zob. O. Bächtmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984; Jest to, dopowiada Mariusz Bryl, „autonomiczna, znacząca struktura wizualna dzieła uobecniana przez widza w procesie oglądu”, zob. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki po 1970 roku*, Poznań 2008, s. 435; na temat innych hermeneutycznych ujęć *Bildlichkeit* w świetle hermeneutycznych koncepcji w historii

mięcią widza, widzenie z nie-widzeniem, ukazywanie ze skrywaniem. Oba obrazy stają się nierozzerwalne. Jak pisze Bergson, „Każdy obraz pamięciowy, który może interpretować naszą aktualną percepcję wciśka się w nią tak dokładnie, że nie jesteśmy w stanie stwierdzić, co jest percepcją, a co pamięcią”<sup>37</sup>. Sugerowane przez tory przekroczenie granic obrazu, owa projekcja spojrzenia (pytanie: obrazu czy domu?) z okien mijającego pojazdu dochodzi do głosu w filmie: nie w postaci przedłużenia obrazowej rzeczywistości, lecz kontynuacji widzenia w momencie zmiany ujęcia i ruchu rozumianego jako stracenie obrazu z oczu oraz wymuszone przez film przejście do postrzegania go jako obrazu pamięciowego. W tym kontekście można odnieść się do częstych porównań obrazów Hoppera do kadrów filmowych<sup>38</sup>: związane z kadrem wrażenie zatrzymania ruchu i czasu nabiera paradoksalnego charakteru, jest to bowiem zatrzymanie czegoś, co nigdy w ruchu nie było i czemu trudno przydać jakiś mierzalny wymiar temporalny. Implikowana w ten sposób „kadrowość” obrazu zyskuje swą konkretyzację w doświadczeniu widzenia go w *Psychozie* i przestaje być jedynie ufundowaną w anegdocie spekulacją. Jak zauważył Robert B. Ray, „napotykać obraz, który wygląda jak »kadr«, natychmiast zaczynamy wyobrażać sobie brakującą historię [...]. W cywilizacji dwudziestego wieku każdy obraz otaczają niewidzialne formuły, których nieuchronna aktywacja umacnia nasze uparte posłuszeństwo językowi jako jedynemu sposobowi tworzenia sensu”<sup>39</sup>. Owa oparta na werbalnej narracji „brakująca historia”, o której pisała przywoływana wcześniej Marling, zostaje zniesiona na rzecz dialogicznego współwidzenia. Z kolei *Dom przy torach* wpływa na sposób odbioru *Psychozy* jako filmu pełnego interwałów, na efekt wstrzymania progresji czasu i przestrzeni. Można powiedzieć (za Peucker), że taka relacja udziela (ruchomemu – F. L.) obrazowi swego rodzaju materialnej i jednocześnie wirtualnej gęstości<sup>40</sup>.

Nasyp i tory pełnią w obrazie funkcję dwojaką: fundamentu, na którym spoczywa budowla, ale też pasma, które wprowadza wspomnianą powyżej nierozstrzygalną dialektykę przesłaniania i wyłaniania się. Przyczyną owego toczącego się wizualnego sporu, ale zarazem elementem godzącym alternatywy jest linia torów, którą Marina von Assel nazwała „progiem postrzegania” („*eine Schwelle der Wahrnehmung*”), rozpoznawalnym jedynie w percepcji planimetrycznej, czyli związanej z relacjami elementów w widzeniu płaszczyznowym<sup>41</sup>. Znamienne, że wyraz „*Schwelle*” oznacza także w języku niemieckim podkład kolejowy. Analizowana linia ukazuje „próg wizualnej świadomości widza”, po którego przekroczeniu, czyli dostrzeżeniu go jako tego, czym jest w obrazie, widz doświadcza, pisze Assel – *Bildlichkeit* obrazu, jego obrazowości opartej na własnościach pozadyskursywnych, swoistych dla obrazowego medium, takich jak płaszczyzna i granica pola<sup>42</sup>. Hermeneutycznie rozumiana obrazowość jest nieredukowalna do ikonografii, nie wyczerpuje się w inwentaryzacyjnym opisie; to, co się zjawia, jest nierozzerwalne i ściśle określone przez to, jak zjawia się w obrazie.

Opisywany próg może być widziany jako wewnątrzobrazowe powtórzenie dolnej granicy obrazu, stwarzające podstawę zjawiskowego bycia

domu, jego fundament. Linia ta ujawnia, *nomen omen*, fundamentalną dla wydarzającego się obrazu nieuzgadnialność widzenia projektującego w obraz przestrzenną dyspozycję jego elementów i percepcji płaszczyznowej. Rolę torów jako elementu wprowadzającego widzenie płaszczyznowe, nie tyle dzielącego budowlę od dolnej partii obrazu, co je z nią łączącego, wzmacnia dyspozycja kolorów. Z przeważającą w przedstawieniu chłodną tonacją tła oraz elewacji domu kontrastuje ciepła czerwień komina oraz brązy nasypu i torów. Te barwne akcenty ujmują bryłę budowli, wiążą ją w zbliżoną do trójkąta strukturę, która sprawia, że dom zostaje wizualnie przygarnięty, mocniej związany ze strefą nasypu.

Jak zatem owa obrazowość ma się do filmu Hitchcocka? Kadrowanie domu Batesów, a w szczególności dolna krawędź ekranu wraz ze szczytem wzgórza (jego linia jest nieregularna, zakłócona przez krzewy), na którym wznosi się budowla, na różne sposoby „wypróbowuje” horyzontalny element płótna Hoppera. Choć nigdy nie jest tak dwuznaczna jak w obrazie, dolna granica kadru na początku powtarza dolną krawędź pola obrazowego, a później, wyniesiona nieco wyżej, wpisuje się w linię torów. Tę zmianę można widzieć jako efekt stopniowego zbliżania się ku domowi, ku rozwiązaniu zagadki, tak jakby ktoś piął się po owym kolejowym nasypie. Stanowi on dla widza przeszkodę analogiczną do wzgórza ze schodami, na którym wznosi się dom Batesów. Odpowiednikiem skrytej za nasypem (a zarazem nieskrytej, co nie znaczy, że widocznej, nienamalowanej bowiem) części domu, wypadkowej dwóch wyżej wspomnianych modusów spojrzenia jest wnętrze budowli w *Psychozie*, a zwłaszcza piwnica – jak się okaże, kryjąca tajemnicę rodziny Batesów. Drogę ku jej rozwikłaniu przemierza detektyw Arbogast, a potem Lila i Sam (narratorzy Marion). Detektyw, który wybrał łatwiejszą drogę po schodach, „według” perspektywy zgodnej z obrazem Hoppera, zostaje zamordowany (tak, jakby obraz blokował dostęp do domu, stawiał opór, chroniąc się, swój obrazowy charakter, przed nadchodzącym przekroczeniem granicy, która stanowi jego kluczowy ślad w filmie). Z kolei siostra Marion nie spogląda na dom, jak by może powiedział Žižek – „z ukosa” (co miało miejsce dotychczas), lecz atakuje go od frontu, wyzwalając się niejako z reżimu cytatu *Domu przy torach*, z narzuconej przezeń perspektywy [il. 5]. Jednocześnie, paradoksalnie, taka konfrontacja z budowlą oznacza wspinaczkę po „bezdrożu”, z boku pagórka, na którym znajduje się dom. Pozostaje jej jedynie ślad owego progu – jego funkcji „chronienia tajemnicy”, który znaczący jest trudnością, z jaką Lila wdrapuje się ku domowi po owym „filmowym nasypie”. Pokonawszy przeszkodę, wkracza do wnętrza domu, by rozwiązać zagadkę. Owa niewiadoma stanowi narracyjną oś filmu, przedmiot pragnienia i siłę sprawczą wydarzeń. W momencie odkrycia tajemnicy – przekroczenia Hopperowskiego progu – film dobiega końca, podczas gdy *Dom przy torach* nigdy się nie rozpoczyna i nigdy nie kończy: trwa w nierozstrzygalności widzenia, a tajemnica staje się jego treścią. Zauważmy też, że wspomniana przez Deleuze’a zmierzająca w stronę modelu obrazu-czasu sytuacja optyczna, w której bohater jest widzem (Marion–dom), ulega stopniowej, a w końcowej części *Psychozy*



sztuki zob. *ibidem*, s. 433–494. Proponowana przeze mnie lektura obrazu Edwarda Hoppera (ale i całej jego twórczości, jak dowodzę w mojej rozprawie doktorskiej pt. „Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu” napisanej pod kierunkiem prof. Wojciecha Suchockiego w Instytucie Historii Sztuki w Poznaniu) otwiera dzieło na dialog z innymi obrazami i mediami (tutaj filmem) przy czym nie oznacza to, że omawiane dzieła tracą swą ufundowaną w wizualności obrazu specyfikę: nawet jeśli przywoływana przeze mnie intertekstualność zakłada rozproszenie, nieuchwytność i mnogość znaczeń, nieustanne odsyłanie i odracanie sensu, to twierdzę, że sposób, w jaki obrazy te dialogują z innymi dziełami, stwarza nowe ścieżki interpretacji, akcentujące własności *stricte* obrazowe, takie jak fundamentalne napięcie pomiędzy płaszczyzną a iluzją przestrzeni czy aktywną rolę granicy pola w „wydarzeniu się” się obrazu, powstawaniu jego możliwych sensów. Pojęciem, które stosuję dla określenia sposobu bycia obrazów Hoppera w świetle związków międzyobrazowych, nie będącego ani obrazowością (*Bildlichkeit*) ani rozproszeniem czy rozsiewem (*dissemination*) jest **międzyobrazowość**.



il. 5 A. Hitchcock (reż.) *Psychoza* (1960), seria kadrów z sekwencji filmu

– całkowitej, transformacji: tutaj bohaterka jest stroną aktywną, redukującą wcześniejszy oglądowy dystans (Lila-dom). Jeśli zastosować terminologię Deleuze’a/Bergsona, okaże się, że przełamanie ram narzuconych przez współwidziany z filmem obraz oznacza przejście od sytuacji optycznej do zmysłowo-motorycznej.

Žižek proponuje, by widzieć dom Batesów jako Lacanowską Rzec – nieosiągalny przedmiot pożądania umiejscowiony poza porządkiem symbolicznym<sup>43</sup>. Jednym ze sposobów, w jaki ujawnia się owa Rzec, jest odczucie niesamowitości. W tym miejscu jego interpretacja spotyka się z przytaczaną wcześniej analizą autorstwa Iversen. Žižek zauważa, że efekt ten został osiągnięty dzięki punktowi widzenia implikowanemu przez serię ujęć i przeciwużyć w scenie, gdy Lila, idąc pod górę, zbliża się do domu: obiektywne ujęcie postaci i subiektywne ujęcia domu z perspektywy spojrzenia kobiety. Dom wydaje się – pisze filozof – spoglądać na bohaterkę. Okna stanowią oczy, którymi willa odwzajemnia spojrzenie widza<sup>44</sup>. Podążając tym tropem, można rzec, że próba wejścia na nasyp/wzgórze i przekroczenia „progu” w filmie oferuje możliwość „oswojenia” tego, co niesamowite, poprzez spojrzenie w „otchłań” owego progowego cięcia, rysy na obrazie, które w *Psychozie* (o czym Žižek nie pisze) oznacza

<sup>43</sup> S. Žižek, *Looking Awry*, „October” 1989, nr 50, jesień, s. 46–47.

<sup>44</sup> Niepokojąca antropomorfizacja budowli, ich zwrotnego spojrzenia towarzyszy również recepcji obrazów Hoppera przedstawiających architekturę Zob, np. M. Iversen, *op. cit.*; W. Wells, *Silent Theater. The Art of Edward Hopper*, New York-London 2007, s. 17.





wejście do domu i odkrycie tajemnicy. Istotna rola przysłaniająco-odsłaniającej sfery nasypu/wzgórza wyłania się również w kontekście innej interpretacji, w której filozof powiada, że kolejne poziomy domu Batesów odpowiadają, poczynając od piwnicy wzwyż, *id*, *ego* i *superego*. *Id* jest tym, co stłumione, niewidzialne, a jednocześnie uwidaczniające się jako swego rodzaju pęknięcie na poziomie *ego* i *superego*<sup>45</sup>. Próg postrzegania w obrazie Hoppera jawiłby się zatem jako granica pomiędzy świadomością a nieświadomością, popędem i pragnieniem ulokowanym w obszarze trudnym do opanowania, nieuchwytnym, paradoksalnie – widzianym tylko jako coś niewidocznego, i – co istotne – warunkującym wszelką dynamikę, wszystko to, co dostrzegamy na powierzchni i interpretujemy jako przedstawienie. Hitchcock cytuje zatem obraz Hoppera, uwzględniając, a zarazem przekraczając aspekty płótna konstytuujące jego swoiści, z punktu widzenia ikonografii mało istotny, charakter wizualny, i korzystą z produktywnego, nierozstrzygalnego napięcia, jakie wprowadza relacja linii torów i domu – by kontynuować filmową narrację.

Porównanie dzieła Hitchcocka z remakiem *Psychozy* (Richard Franklin, *Psycho II*, 1983), w którym użyto tej samej scenografii, wskazuje znamiennej różnicę [il. 6]. Energia obrazowego cytatu wkomponowanego



<sup>45</sup> S. Žižek, *Pervert's Guide to Cinema* (program telewizyjny) 2006; Zob też: **Jacobs**, *The Wrong House...*, *op. cit.*; łatwo zauważyć, że nie robię tu nic innego, jak tylko psycho-analizuję, czyli analizuję *Psychozę*.

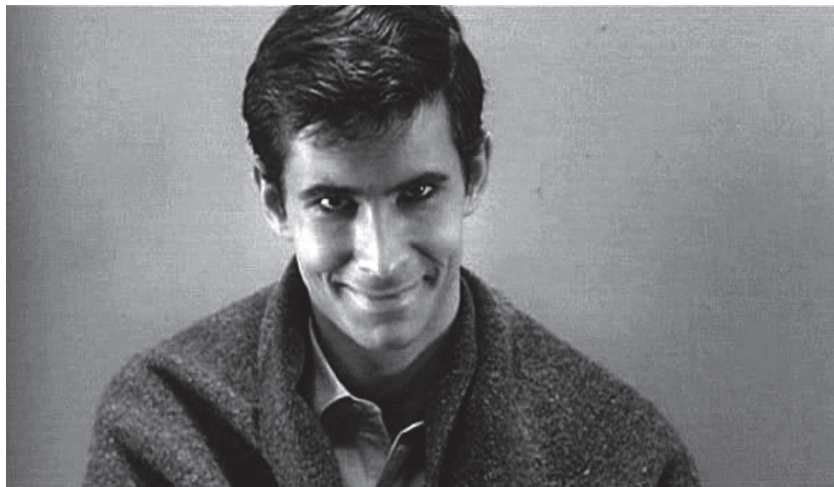


il. 6 R. Franklin (reż.) *Psychoza II* (1983), kadr filmowy



w filmową narrację i przez nią transformowanego zostaje rozkładowana już w momencie napisów początkowych. Oczom widza ukazuje się dom Batesów na tle nieba przechodzącego od scenerii nocnej do pełni światła dziennego: ujęcie to, w kolorze, na pierwszy rzut oka przypomina obraz Hoppera dużo bardziej niż jakikolwiek moment z *Psychozy* Hitchcocka. Jednak zawiązująca się w ten sposób relacja pozbawiona jest aspektu stopniowego wydarzania się obrazu w spojrzeniu, gdzie wizualna ambiwalencja płótna naznacza film w kolejnych jego momentach. Wyraźna wydaje się tutaj aluzja do już zaistniałego dialogu z Hitchcockowskim filmem: cytat z Hoppera można interpretować jako swego rodzaju konstatację, zaznaczenie jego nieobecnej obecności jako wizualnego pretekstu. Początkowe ujęcie domu w *Psychozie II* jest nie tyle cytatem, co prostym stwierdzeniem cytatu, który dużo owocniej zaistniał we wcześniejszym dziele. Obserwację tę potwierdza późniejszy sposób filmowania domu, pozbawiony wizualnej dramaturgii generowanej u Hitchcocka starannym kadrowaniem oraz montażem wiążącym poszczególne ujęcia ze spojrzeniem postaci.

il. 7 A. Hitchcock (reż.), *Psychoza* (1960), kadr filmowy



Choć wpółwidziane z *Psychozą* malarskie przedstawienie jest stopniowo „rozpuszczane” przez narrację, to thriller Hitchcocka podejmuje i odpowiada na pytania, które stawia odbiorcy obraz jako obraz, a nie jakakolwiek reprezentacja tajemniczego domu. Filmowy tekst, oferując rozstrzygnięcie tego, co w obrazie nierozstrzygalne, poróżniając *Dom przy torach* z samym sobą, produktywnie „zatrudnia” kluczowe dla tego dzieła wizualne napięcia. Reżyser – niezależnie od swej intencji – nie znalazł, jak chcą krytycy, „domu Hoppera”, lecz „obraz Hoppera”, który wraz z postępującym rozwojem akcji został przejęty przez film i stał się „obrazem *Psychozy*”. W filmie zagadkę w końcu rozwiązano, jednak być może szaleńczy uśmiech Normana [il. 7] w finale sugeruje, że to jeszcze nie koniec, tak jak nigdy nie odkryta tajemnica obrazu Hoppera prowokuje, by przyjrzeć mu się po raz kolejny.

---

#### dr Filip Lipiński

*Historyk sztuki i amerykańista. Pracuje w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 2007–2008 był stypendystą Fundacji Fulbrighta na City University of New York w Nowym Jorku. Autor dysertacji doktorskiej poświęconej twórczości Edwarda Hoppera, zatytuowanej Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu.*

#### Summary

#### FILIP LIPIŃSKI / *The Image of Psycho. On inter pictorial dialogue of works by Edward Hopper and Alfred Hitchcock*

The article is an analysis of a citational way of being of a well-known picture by the American artist Edward Hopper entitled *House by the Railroad* in Alfred Hitchcock's *Psycho* and the resulting dialogue between these two works. There are frequent references in literature on both artists to a supposed director's inspiration with Hopper's painting or the house it depicts. Leaving the question of the author's intentions aside, I am interested in the viewer's visual experience which is based a mnemonic inscription of the painterly image into the filmic image and vice versa, as well as a possibility of contemporary, intetextuality-inspired inter pictorial reading. Its core is a question about an apparently insignificant difference: is it all about the house or the picture? The conclusions that can be drawn from a careful examination of *House by the Railroad*, especially the relation between the railroad and the building, related to its differential, spectral being in *Psycho*, indicate the necessity of perceiving Hopper's quotation as meaning-productive, irreducible pictorial structure. However, as a result of the legitimized by the viewer's look repetition in the film and the narration proposed by Hitchcock, it is marked with difference, interpreted and, in a way, "dissolved". *Psycho* is a filmic environment which tests the potential of Hopper's painting, just like the picture, which, while haunting the Bates' house, transforms and condenses the filmic text, emphasizing the perspective of the look which is shared by the film characters and the viewer in front of the screen – and in front of the picture.

*Tłumaczenie Filip Lipiński*