

MAREK HENDRYKOWSKI

Manhattan Woody'ego Allena. Poetyka introdukcji

Images
vol. XII/no. 21
Poznań 2013
ISSN 1731-450X

Dla Eileen Bowser

Miasto tworzą różni ludzie.
Gdyby nie byli różni, nie byłoby miasta.
Arystoteles

Sztuka mi nie wystarcza.
Stanisław Wyspiański

Rok 1925 zapisał się w szczególny sposób w historii artystycznej Nowego Jorku. W tym właśnie roku ukazało się arcydzieło nurtu realizmu krytycznego w prozie amerykańskiej, awangardowa powieść 30-letniego absolwenta Harvardu, Johna Dos Passosa, zatytułowana *Manhattan Transfer*. Rok wcześniej, w maju 1924, odbyło się prawykonanie – skomponowanej na zamówienie „króla jazzu” Paula Whitemana – *Błękitnej rapsodii (Rhapsody in Blue)*, ukończonej w 1923) George'a Gershwina z udziałem samego kompozytora. Od tamtego momentu przełomowego, jak się okazało – artystyczny Paryż stał się odrobinę mniejszy. Wielka sztuka nowoczesna, uprawiana na najwyższym poziomie, przeskoczyła Atlantyk i zaczęła odgrywać rolę pierwszorzędnie ważnego czynnika kulturowej promocji Nowego Jorku w świecie[1].

Pięćdziesiąt kilka lat później, w zgoła odmiennych okolicznościach, Woody Allen tworzy apoteozę tej metropolii, adaptując dla własnych celów zarówno pewne generalne idee, jak i okruchy dzieł swoich wielkich poprzedników. Zawdzięczając tyle ich dokonaniom, zmierza jednak w *Manhattanie* własną drogą, kreując nową jakość artystyczną w dziedzinie ruchomych obrazów o mieście. Kino odkryło Nowy Jork dawno temu. Filmowcy (David Wark Griffith, Harold Lloyd, King Vidor, George Cukor, Frank Capra i inni) tysiące razy umieszczali akcję swoich filmów w tym miejscu[2]. Jednak przed Allenem nikt nigdy nie zaszedł tak daleko w wykreowaniu porywająco osobistej wizji Nowego Jorku, która sprawia, że zaczynamy (i nie przestajemy) patrzeć na to miasto oczami.

Czy można opowiedzieć fenomen Nowego Jorku w cztery minuty? Zadanie iście karkołomne, zdawać by się mogło absolutnie

Uwertura

[1] Trzy lata później Władimir Majakowski napisze wiersz *Brookliński Most*, w którym pada słynna kwestia: „Brookliński Most – to jest coś!”

[2] Zob. unikatowe w swej monograficznej skali opracowanie tematu obrazów Nowego Jorku w filmie zaprezentowane w dziele zbiorowym: *New York, New York: la città, il mito, il cinema*, red. A. Barbera, S. Cortellazzo, D. Tomasi, Aiace, Torino 1986.

niewykonalne. A jednak? Niesamowicie skondensowana wizja wielkiej metropolii, którą zaprezentował Woody Allen, trwa na ekranie zaledwie tyle czasu. Aby osiągnąć swój cel, reżyser zrezygnował nawet – rzecz bez precedensu w kinie światowym – z tytułu i nazwisk głównych twórców na początku filmu. Bezpośrednio po ukazaniu się na ekranie logo United Artists z ciemności i ciszy wyłania się przenikliwie glissando klarnetu budzącego o świcie miasto i jego zaspane, jeszcze puste o tej porze ulice. Nazwa Manhattan pojawia się dopiero po dłuższej chwili w pionowym napisie nowojorskiego neonu. I właśnie ona służy za tytuł – tyleż zręcznie, co naturalnie umieszczony w świetle przedstawionym filmu.

Fenomenalny talent amerykańskiego filmowca sprawił, iż powstała jedna z najwspanialszych, najbardziej kunsztownych i nośnych artystycznie introdukcji w dziejach kina. Z jej niezwykłą klasą i filmową urodą mogą się równać tylko bardzo nieliczne filmowe uwertury – dzieła innych mistrzów światowego kina. Wymienię pośród nich przykładowo: *Obywatela Kane'a* Wellesa, *Kanał Wajdy*, *Osiem i pół* Felliniego i *Kabaret* Fosse'a. W studium tym zajmiemy się mikroanalizą sekwencji otwierającej dzieło filmowe, mając w pamięci pionierskie rozważania semiotyczne Jurija Łotmana^[3] poświęcone zagadnieniu funkcji znaczeniowej początku i końca w konstrukcjach utworów artystycznych.

Chapter One

„Rozdział pierwszy. Uwielbiał Nowy Jork. Idealizował to miasto ponad wszelką miarę” („Chapter One. He adored New York City. He idolized it all out of proportion”) – oto pierwsze słowa, jakie wypowiedziada do nas zauroczony magiczną energią swojego miasta bohater tego filmu.

W przypadku *Manhattanu* Woody'ego Allena (1979) nie idzie bynajmniej o jeszcze jedną zgrabną fabułę, nieodzowną w przypadku każdej komedii romantycznej, lecz o życiodajną i pełną emocjonalnego napięcia relację człowiek–świat. A wraz z nią o problemy egzystencjalne współczesnego człowieka, osoby ludzkiej z jej osobistym doświadczeniem, indywidualną pamięcią, z poetyckim (Amerykanie używają w tym miejscu określenia „romantic”) nastawieniem do życia i rzeczywistości. Rzeczywistość zewnętrzna przecina się tutaj z rzeczywistością wewnętrzną. Głos bohatera dobiegający zza kadru mówi do nas improwizowany monolog, mający stać się częścią powstającej właśnie powieści o Nowym Jorku.

Uczestniczymy w dziwnym, intymnym rytuale powstawania dzieła sztuki, które zamierza stworzyć żyjący w Nowym Jorku dojrzały pisarz. W naszej obecności rodzi się artysta, w którego wyobraźni powstaje wizerunek miasta. Przez ekran przebiegają kolejne wypo-

[3] J. Łotman, *O modelującym znaczeniu „końca” i „początku” w przekazach artystycznych (Tezy)*, przeł. J. Faryno, w antologii: *Semiotyka kultury*, wybór

i opracowanie E. Janus i M.R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski, PIW, Warszawa 1977, s. 344-349.



wiadane przez niego na głos zdania i ruchome obrazy, będące dla nich rodzajem nie tyle ilustracji, ile raczej efektownie zaprojektowanego układu odniesienia pomiędzy słowem a tym wszystkim, do czego się ono odnosi. Słowa i obrazy stapiają się tutaj w nadrzędną całość. Jedne i drugie, kunsztownie połączone z sobą montażem, współtworzą strumień świadomości głównego bohatera.

Znamienne, że Isaac Davis kilkakrotnie zaczyna i powraca do początku swej opowieści, ale jej nie kończy. „To, co posiada początek, istnieje” – powiada Jurij Łotman[4]. Allenowska uwertura do *Manhattanu* ma w sobie coś demiurgicznego. Jest jak stworzenie świata. Ustawia cały film, generuje jego oryginalną poetykę, wprowadza osobę bohatera, nadaje głębszy sens i ton wszystkiemu, co się wydarzy na ekranie w ciągu najbliższej półtorej godziny. Nie tworzy ona bynajmniej sztucznego przeciwieństwa ani ostro zaznaczonego kontrapunktu dla reszty spektaklu. Wręcz przeciwnie, okazuje się pełnym przyjaznego ciepła, serdeczności i osobistej afirmacji zaproszeniem do niego. Rodzajem jego wyrafinowanej kwintesencji, która zostanie twórczo rozwinięta i przekształcona w dalszej części filmu.

Nowy Jork. Manhattan
2011, fot. Małgorzata
Hendrykowska

[4] J. Łotman, op. cit., s. 345.



Nowy Jork. Manhattan
2011, fot. Małgorzata
Hendrykowska

Ktoś, kogo nie widzimy, ale doskonale słyszymy – niczym głos dochodzący do naszych uszu przez uchylone drzwi sąsiedniego pokoju albo raczej z radia – niczym w teatrze radiowym rozmawia w obecności słuchaczy z sobą i z własnym *alter ego*. Nieprzypadkowo stałą, konsekwentnie utrzymaną formę gramatyczną tej narracji stanowi trzecia osoba liczby pojedynczej czasu przeszłego. Mamy więc taką oto, kunsztownie zaprojektowaną konstrukcję narracyjną: autor filmu (*alter ego* samego Allena) narrator introdukcji (mówiący głosem Woody'ego Allena) – bohater filmu, pisarz Isaac Davis – oraz bohater jego powieści („On”, *alter ego* Davisa, które na powrót odsyła nas do Allena). Dystans wynikający z układu narracyjnych zapośredniczeń staje się tutaj przedmiotem przemyślanej – toczącej się na kilku poziomach – gry autobiograficznej z własną autorską tożsamością, wyrażoną symbolicznie i uchwytną za pośrednictwem sztuki.

Pisarz rozmawia jednak nie tylko z sobą i bohaterem swego utworu, ale także z nami, przydzielając nam rolę świadków własnego wyznania miłości do miasta, które właśnie czyni. Ów tajemniczy ktoś monologuje o tym, co go otacza, uparcie konstruuje i toczy z sobą na głos pewien dyskurs. Budując ten dyskurs, konfrontuje się z własnym otoczeniem i środowiskiem. Ogłaszając zaś *urbi et orbi* strzelisty akt uwielbienia dla świata, w którym żyje, rekreuje jednocześnie współ-

czesny mit specyficznego, jedynego w swoim rodzaju miasta, jakim jest New York City. Dzięki temu jego przekaz nabiera szerszego, uniwersalnego znaczenia[5].

42-letni prozaik Isaac Davis żyje i pracuje w miejscu niezwykłym: jedynym tego rodzaju w skali całego globu. To Nowy Jork, a właściwie jego sięgające niebios *pars pro toto* – tytułowy Manhattan – centralnie usytuowana wyspa ogromnej metropolii, w której koegzystują z sobą i mieszają się przeróżne kultury i obyczaje, rasy i religie. Mrowisko wielorodności. Miasto-moloch: każdego dnia wysysające soki vitalne z milionów ludzi, ale także oddające im część własnej, potężnej, zbiorowej energii. To ostatnie zdanie nieodparcie przywodzi na myśl niemal całkiem zapomniane dzisiaj arcydzieło kina niemego, jakim był porywający współczesny fresk *Człowiek z tłumem* Kinga Vidora (1928). Ale nie tylko film, lecz również wielka literatura ma tutaj coś do powiedzenia.

W przeciwieństwie do gorzkiego sceptycyzmu autora *Manhattan Transfer* pisarz Isaac Davis od pierwszych słów swego wprowadzenia nie kryje, że „romantyzuje” i uwzniośla to miejsce, podtrzymując jego mit. Jednak wbrew oczekiwaniom romantyczna wizja Nowego Jorku dzieli, a nie łączy Dos Passosa i Allena jako artystów. Właściwie dochodzi tutaj do spotkania i konfrontacji dwu diametralnie różnych postaw artystycznych: postawy mitotwórczej (Allen i jego ekranowe *alter ego*) z postawą mitoburczą (zaprezentowaną przed ponad półwiekiem na kartach przywołanej powieści).

Zafascynowany fenomenem Nowego Jorku i próbujący go opisać Allenowski bohater *nolens volens* wchodzi siłą rzeczy w rolę swego wielkiego poprzednika, Johna Dos Passosa. Nie wynika stąd, że *Manhattan* należy odczytywać jako adaptację tamtego słynnego dzieła. Niemniej, sekwencja otwierająca film Allena zawiera tak znaczną liczbę wyróżników poetyki *Manhattan Transfer*, iż pozwala nam sądzić, że dokonała się tutaj twórcza transpozycja sztuki literackiej w sztukę filmową. (Nawiasem mówiąc, w omawianym przypadku daje też o sobie znać praktyka, którą można by określić mianem metaartystycznego i kulturowego *vice versa*, to Dos Passos bowiem twórczo przetransponował niegdyś na język prozy literackiej poetykę narracji filmowej kina niemego początku lat 20.).

Introdukcja do *Manhattanu* to niejako *Manhattan Transfer* w pigułce. Pierwszą cechą wspólną łączącą obie te konstrukcje jest wrażenie równoczesności. Kompozycja symultaniczna powieści, prze-

Allen i Dos Passos

[5] Oryginalność tego rozwiązania widać szczególnie wyraźnie na tle innej sugestywnej introdukcji filmowej, jaką stanowi krótka sekwencja inauguracyjna klasycznego czarnego kryminału *New Orleans After Dark* w reżyserii Johna Sledge’a (1958). Dwie dekady wcześniej Sledge i jego operator Willis Winford, budując wprowadzenie do akcji swego filmu, rozwiązy-

wali analogiczny problem narracyjny i kompozycyjny jak Woody Allen i Gordon Willis. W przeciwieństwie do *Manhattanu* głos narratora zza kadru został w nim jednak sprowadzony do beznamietnej reporterskiej relacji, opisującej Nowy Orlean jako miasto pełne niebezpieczeństw.



Nowy Jork. Manhattan
2011, fot. Małgorzata
Hendrykowska

niesiona przez Allena do sekwencji otwierającej film, wchłania w siebie niezliczone: postaci, zdarzenia, wątki, wielkomiejskie realia i migawkowe ujęcia. Jej konsekwentnie aranżowany symultanim sprawia, że w efekcie powstaje otwarta, niemal bezkresna w swych granicach, panorama Nowego Jorku. Wartka, dynamiczna akcja – oparta na ciętym montażu niepowiązanych z sobą epizodów – tworzy wielośrodowiskowy epicki makroobraz miasta, którego poszczególne tkaniki i dalece zatomizowane w swym przebiegu elementy zdają się istnieć i funkcjonować niezależnie od siebie.

Nie zgadza się tylko jedno, mianowicie ogólny nastrój. W wymowie powieści Dos Passosa jest on pesymistyczny: oparty na przekonaniu o daremności wszelkich ludzkich wysiłków i marzeń, dla których pożywkę stanowi nowoczesny mit Nowego Jorku. Podczas gdy u Allena mamy coś na kształt osobistej adoracji tego miasta. Nie jest ona całkowicie bezkrytyczna w opisie jego charakteru i właściwości, niemniej zawiera w sobie rzadko spotykany osobisty ładunek afirmacji dla wszystkiego, co się z nim wiąże, podkreślony dodatkowo obecnością muzyki George'a Gershwin.

Allen i Gershwin

Uwertura do *Manhattanu* przynosi autoprezentację człowieka, który nie może funkcjonować nigdzie poza Nowym Jorkiem.

Uwielbienie dla miejsca, w którym się żyje, nie jest zbyt często spotykaną emocją współczesnych ludzi. Muzyka Gershwina wywołana na samym początku gaśnie i pojawia się w niej ponownie dopiero po wypowiedzianej przez bohatera kwestii: „Nowy Jork był jego miastem i miał nim pozostać na zawsze”, przypadającej na środek konstrukcji uwertury do *Manhattanu* – druga część wprowadzenia opowiada nam o tym miejscu bez słów, już tylko za pośrednictwem serii ruchomych obrazów nasyconych niezapomnianymi dźwiękami *Błękitnej rapsodii*.

Zabieg jej włączenia w strukturę filmu okazuje się tyleż artystycznie nośny, co niezmiernie ryzykowny, zważywszy na stopień samoistnej integralności tej wspaniałej kompozycji. W strukturze tekstowej *Manhattanu* pełni ona rolę ruchomego cytatu muzycznego, powracającego w różnych momentach i kolejnych wywołaniach na zasadzie motywu przewodniego. Dlaczego jednak *Błękitna rapsodia*? Odpowiedź wydaje się dość prosta. Genialny utwór George’a Gershwina jest znakiem swojej epoki – powstał pięć lat po zakończeniu Wielkiej Wojny, w kulminacyjnym momencie jasnej dekady okresu międzywojennego. Film Allena czerpie pełnymi garściami z jego dynamiki, nadając mu jednak własny sens, nasycony osobistym sceptycyzmem i przewrotną autoironią głównego bohatera.

„Uwielbiał Nowy Jork, choć to miasto było dla niego synonimem upadku współczesnej kultury” – powiada w swej introdukcji Isaac Davis. Słowa te można czytać jako wyraz głębokiej zmiany, jaka dokonała się w sposobie artystycznego wyodelowania świata od czasów Dos Passosa, Fitzgeralda i Gershwina w stosunku do Allena. Zaczynać wszystko od nowa – to bardzo amerykańskie i bardzo nowojorskie. Wiedziały o tym miliony przybyszów dopływających do brzegów Ellis Island, będącej symbolem amerykańskiej imigracji. Bohater *Manhattanu* wie od nich o wiele więcej, co w niczym nie przeszkadza mu zaczynać życia raz jeszcze z poczuciem, że tym razem los się do niego uśmiechnie.

Pełne wykonanie *Błękitnej rapsodii* zajmuje nieco ponad kwadrans. Dla potrzeb budowy swojej czterominutowej sekwencji wprowadzającej Allen wyjął i zaczerpnął z niej ledwie nieco ponad dwie minuty: uwerturę z udziałem klarnetu i finał. Ten niezwykle, awangardowy w swoim czasie utwór wykorzystuje prosty, klasyczny wzorzec. Oparty został przez kompozytora na romantycznej konwencji rozmowy fortepianu z orkiestrą. Ciekawe, że reżyser niemal całkiem pominął w swoim cytacie rozbudowane sola pianistyczne. Usunął też parafrazy i pierwiastki parodystyczne obecne w środkowej części kompozycji Gershwina. Wziął natomiast to, co przemawia do widza wprost i bez żadnego cudzysłowu: orkiestrową esencję Gershwinowskiego stylu.

Solowość *Błękitnej rapsodii* generalnie wypadła z introdukcji do *Manhattanu*, podobnie jak liryczny temat drugiej części, który Allen zaadaptował w innym miejscu swego filmu, mistrzowsko wyko-

rzystując go w finale. Uwertura do *Manhattanu* – z jej niebywałym czarem, pozytywną energią i audiowizualną ekspresją – to nie tylko Allen i nie tylko Gershwin. Nowojorscy filharmonicy pod batutą Zubina Mehty mają w wykreowaniu tego unikatowego w swym rodzaju wrażenia udział równie doniosły jak ekipa zdjęciowa pracująca pod kierunkiem Gordona Willisa.

Allen i Willis

Nie byłoby poetyckiej wizji *Manhattanu* bez urzekającej monochromatycznej tonacji jego fotografii, która tak niegdyś zachwyciła Allena w *Damie z Szanghaju* (1947) Orsona Wellesa[6]. Notabene, wbrew rozpowszechnionej opinii, *Manhattan* wcale nie był kręcony na taśmie czarno-białej. Zdjęcia do tego filmu Gordon Willis zrealizował w systemie Panavision na taśmie Technicolor, a następnie w laboratorium przeniesiono je na taśmę czarno-białą, dzięki czemu uzyskano nieporównywalny z żadnym innym filmem, niezwykle wyszukany i oryginalny efekt estetyczny.

Autor zdjęć Gordon Willis zdawał sobie doskonale sprawę z potencjalnego niebezpieczeństwa, jakie niesie z sobą wymuskana uroda filmowej fotografii Nowego Jorku. Podobnie jak jego kolega, operator Michael Chapman, który we wcześniejszym o trzy lata *Taksówkarzu* Martina Scorsese (1976) zrobił wszystko, aby uniknąć ich – powielanego w nieskończoność w milionach reprodukcji – banalnego, pocztówkowego waloru. To nie są tuzinkowe zdjęcia pokazu sztucznych ogni nad miastem. Dzięki kapitalnemu wykorzystaniu gamy efektów świetlnych udało się Willisowi uzyskać niezmiernie sugestywny, porywający wręcz efekt kinematograficzny. Rozbłyskujące fajerwerki, cienie i refleksy ścian pulsują na tle gigantycznej galerii drapaczy chmur West Side, która przemienia się w ekran-dekorację wspaniałego spektaklu.

Zapierający dech w piersiach *master shot*, wieńczący konstrukcję uwertury do *Manhattanu*, przypada w samym końcu sekwencji. Sumuje on, łączy, spina i scala w jedno wszystko, co zostało wcześniej pokazane na ekranie. Filmową inspiracją dla tego ujęcia stała się zapewne przedostatnia scena *Symfonii wielkiego miasta* Walthera Ruttmanna (1927), w której ukazany został pokaz sztucznych ogni nad Berlinem. Nie jest to bynajmniej zarzut wynikający z wrażenia domniemanego plagiatu; to raczej wyraz uznania dla umiejętności twórczego wykorzystania przez Allena i jego znakomitego operatora Gordona Willisa wcześniejszych o całą epokę odkryć światowego kina i dokonań sztuki awangardowej w – pochwały godnej – symbiozie z jej tradycją.

Landmarki Manhattanu, niezaprzeczalne symbole i emblematy jego urody i legendy: Piąta Aleja, Plac Waszyngtona, Empire State

[6] Autorem zdjęć do *Damy z Szanghaju* był Charles Lawton Jr, przy nieodnotowanej w napisach do tego filmu współpracy Rudolpha Maté i Josepha Walkera.



Building, efektownie oświetlone wnętrza Galerii Guggenheima, Empire Dinner przy Dziesiątej Alei, Radio City Music Hall, Broadway, Most Brooklyński – pojawiają się tutaj ledwie na moment, sfotografowane jakby od niechcienia, aby natychmiast ustąpić miejsca innym równie znanym rekwizytom i sceneriom tego spektaklu: nowojorskim *yellow cabs*, konnym dorożkom, neonom i szyldom, luksusowym magazynom i sklepom, pralniom, jatkom z mięsem, stoiskom z owocami i warzywami, stertom pękatych czarnych worków na śmieci, grze w koszykówkę na ogrodzonym wysoką siatką boisku itd.

W wąskich ramach Allenowskiej uwertury nie zmieściło się wiele innych znanych miejsc, wśród nich: Rockefeller Plaza, Grand Central – wrota miasta, ogromny hall największego pod względem liczby peronów dworca świata, słynny hotel Waldorf Astoria, siedziba Organizacji Narodów Zjednoczonych, gmach giełdy przy Wall Street, Bryant Park na tyłach Biblioteki Nowojorskiej (New York Public Library) położony wzdłuż 42. Ulicy między Piątą a Szóstą Aleją. Nie zmieściło się, ale też wcale nie musiało się w niej pojawić. Po prostu nie było takiej potrzeby.

Czarno-białe zdjęcia Gordona Willisa do filmu *Manhattan* przeszły do historii, stając się klasyką sztuki operatorskiej. Mistrzowsko zakomponowany kadr Riverview Terrace (Sutton Place), z sylwetkami pary zakochanych na ławce z widokiem na Queensboro Bridge,

Nowy Jork. Manhattan
2011, fot. Małgorzata
Hendrykowska

reprodukowano niezliczoną ilość razy, czyniąc go znakiem rozpoznawczym tego filmu. Karkołomne zadanie, jakim był syntetyczny opis Manhattanu za pomocą kamery filmowej dokonany w cztery minuty (!), zostało wykonane w rewelacyjny sposób. Sugestywnie sfotografowane okruchy ogromnego makrokosmosu metropolii – ułożone od nowa na stole montażowym – przemieniły się w mikrokosmos osobistej wizji artysty. Na wpół odrealniona monochromatyczna estetyka fotografii, niezwykła kondensacja materiału audiowizualnego, kalejdoskop ekranowych akcji, przemyślnie zaaranżowana wielozadaniowość konstrukcji przekazu i dźwięki *Błękitnej rapsodii* – wszystko to sprawia, że Nowy Jork Allena jawi się jako miasto mityczne.

Allen i poprzednicy

Przywołane przeze mnie wcześniej tytuły znanych filmów, ukazujących na różne sposoby Manhattan, Nowy Jork, Berlin i inne światowe metropolie, to zaledwie kilka haseł wywoławczych tego obrosłego wspaniałą tradycją tematu. Oprócz nich istnieje jednak również wielkie bogactwo innych, teraz dopiero odkrywanych na nowo przez historyków kina. Nie chodzi o Berlin, Paryż, Tokio, Amsterdam, Londyn, San Francisco, Rzym czy Moskwę. Sami Amerykanie wykształcili z biegiem czasu specyficzny gatunek widowiska wielkoekranowego zwany *city films*. Allenowski *Manhattan* okazuje się dziedzic-

Nowy Jork. Widok na Manhattan 2011, fot. Małgorzata Hendrykowska



cem długiej historii filmowania Nowego Jorku, której początki sięgają roku 1899! (najstarszy zachowany to krótki dokument pod tytułem *The Blizzard*, w którym zaprezentowano zimowy pejzaż ulic miasta). Niewiele młodszy od niego jest *Lower Broadway* (1902). W tamtych pionierskich czasach Nowy Jork filmowali – i to jak plastycznie i fascynująco! – Edwin S. Porter (*Coney Island at Night*, 1905) oraz Billy Bitzer (*Interior New York Subway*, 1905).

Wydana niedawno temu, mająca unikatową wartość kolekcjonerską 7-płytkowa antologia DVD zatytułowana *Unseen Cinema. Early American Avant-Guard Film 1894–1941* zawiera specjalną płytę poświęconą wyłącznie filmowym wizerunkom Nowego Jorku[7]. Cztery z parudziesięciu zaprezentowanych na niej archiwalnych filmów wiążą się bezpośrednio z poetyką uwertury do *Manhattanu*. Są nimi w kolejności ich powstawania: *Manhatta* (1921) – filmowy poemat Paula Stranda i Charlesa Scheelera, *24 Dollar Island* (ca 1926) – dzieło Roberta Flaherty’ego, *Skyscraper Symphony* (1926) autorstwa Roberta Floreya oraz *Manhattan Medley* (1931) – sfilmowany przez operatora Kroniki Foxa Bonneya Powella.

Wszystkie cztery łączy mistrzostwo filmowej fotografii, podobna formuła miejskiego spektaklu oraz krótka skondensowana forma, ograniczona w czasie do 10–11 minut. We wszystkich czterech odnajdujemy niesamowitej urody zdjęcia i fascynację powtarzalnymi motywami, do których należą: dynamika wielkomiejskiego życia, majestat ogromnej metropolii, rozmach Nowego Świata, ludzie na ulicach, różnorodność stylów życia, drapacze chmur, poezja i proza budowania, dachy, kompozycje gigantycznych brył i wielkich płaszczyzn, geometryzacja form, faktura fasad, rytm okien, dymy, gra światła i cieni, a także ruch statków na wodach otaczających wyspę. W dwu z nich (*Manhatta* i *Manhattan Medley*) daje też o sobie znać rama kompozycyjna całości oparta na montażowej formule przebiegu akcji: od wschodu do zachodu słońca, od świtu do zmierzchu i nocnego finału.

Okazuje się, że uwertura do *Manhattanu* przy całej swojej bezspornej oryginalności i sile filmowego wyrazu spoczywa na solidnych fundamentach dorobku historii kina oraz historii kultury audiowizualnej, z której czerpie pełnymi garściami.

Manhattan operuje w sposób niezmiernie swobodny i kunsztowny strumieniem epizodów. Wszystkie te migawkowo ukazane obrazy-sceny-zdarzenia, choć następują jedno po drugim, mają przebieg niezależny od siebie, razem tworząc kompozycję symultaniczną. Ich wspólnym mianownikiem jest miasto, a właściwie jego wyróżniony topograficznie, znany milionom ludzi na całym świecie fragment jako miejsce akcji filmu. Arbitralnie przywołane przez autora sytuacje ekranowe jedna po drugiej tworzą strukturę narracyjną zaprojekto-

Weduty Manhattanu

[7] Picturing a Metropolis, *New York City Unveiled*, w antologii DVD: *Unseen Cinema. Early American*

Avant-Guard Film 1894–1941. Anthology Film Archives, Image Entertainment, 2005, disc 5.

waną w formie strumienia świadomości bohatera-narratora. Łączy je miejsce akcji i osoba narratora, którego monolog spina w całość przypadkowe i niepowiązane z sobą ujęcia (na przykład „na gorąco” i przypadkowo sfilmowana, ale nieprzypadkowo włączona do filmu parusekundowa scenka rodzajowa: ledwie zauważalny epizod z nauczycielką opiekującą się grupą dzieci na chodniku).

Miejsca, scenki i obrazy zostały wybrane w sposób tyleż zamierzony, co bardzo świadomy. I nowojorczyk, i turysta, który ledwie zaskosztował smaku Wielkiego Jabłka, odnajdzie w nich to, co najbardziej typowe w czasach, gdy *Manhattan* wchodził na ekrany. Dzisiaj w grę wchodziłyby zapewne inne nowe akcenty: na przykład High Line Park – trasa spacerowa stworzona wzdłuż zachodniej części wyspy na osi dawnej naziemnej trasy kolei miejskiej, przejazd której (dzisiaj już historyczny) aż dwukrotnie umieścił w swoim filmie Allen. Po likwidacji tego fragmentu sieci transportowej miasta te dwa krótkie ujęcia z filmu Allena mają dla współczesnego widza tylko walor dokumentalny.

A więc jednak turystyczny folder? Nie. Co nie znaczy, że uvertura do *Manhattanu* unika odwołań do wszelkiej rozpoznawalnej rodzajowości, omijając typowe manhattańskie widoki i obrazy kojarzone z Nowym Jorkiem. Autor i jego ekranowe *alter ego* zdają się doskonale wiedzieć, że miliony przybyszów odwiedzających każdego roku to miasto przeżywają pobyt w nim wprost euforycznie. Niesłabnąca od dziesiątek lat topofilia Manhattanu i topofilia Nowego Jorku obejmuje swym zasięgiem nie tylko miliony stałych mieszkańców, lecz także rzesze przybyszów, którzy przybywają tu zarówno ze Stanów Zjednoczonych, jak i dosłownie z całego świata. Wbrew temu, co można by sądzić, urzeczenie tym miejscem, jakże hojnie wyposażonym przez naturę i twórczego człowieka, nie ogranicza się tylko do wieku XX. Pierwszy widok z lotu ptaka na Manhattan i Nowy Jork uwieczniony na obrazie datuje się na rok 1873!

Weduty Manhattanu są jednym z najczęściej fotografowanych i filmowanych widoków turystycznych XX i XXI wieku. Tak było już z górami sto lat temu i nic nie wskazuje na to, by coś miało się pod tym względem zmienić. W filmie Allena nie ma naczelnego symbolu Nowego Jorku, jaki stanowi Statua Wolności, nie pojawia się też jako jednoznacznie identyfikowany z tym miastem wyróżnik Times Square ani Empire State Building. Jest za to wiele innych miejsc: zarówno tych łatwo rozpoznawalnych i charakterystycznych, jak i innych, których nie spotyka się w przewodnikach po mieście.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie, jeśli nie ten przeznaczony dla turystów, to czyj Manhattan właściwie oglądamy? Formalnie sygnuje go Isaac Davis, w domyśle – Woody Allen. Świat zindywidualizowanej pamięci wykreowany na przecięciu filmowych wyobrażeń i rzeczywistości ani przez moment nie rezygnuje z autorskiego prawa do subiektywizmu. Prawo do takiej subiektywnej wizji pozostaje

pierwszym prawem artysty. Narrator introdukcji do *Manhattanu* jest osobą o przenikliwej wrażliwości. Niewidoczny, choć mówiący głosem samego Allena, zdaje się być kimś wszechobecnie rozpuszczonym w migotliwej strukturze montażowej płynnie przechodzącej od jednego do drugiego ujęcia.

Wrażenie z gatunku nieoczywistych i niejednoznacznych. Można je czerpać wprost z życia lub doświadczać go w osobistym kontakcie ze sztuką. W obu przypadkach zdaje się być niedefiniowalne w swej naturze. Fikcja czy rzeczywistość? Zmyslenie i artystyczna fantasmagoria czy dokumentalny zapis złożony z serii widoków Manhattanu A.D. 1978. Cała rzecz w tym, że i jedno, i drugie. Uprawiana przez Allena filmowa odmiana *flânerie* dąży do ogarnięcia uniwersum tego magicznego miejsca. Zwyczajność i codzienność tętniącej życiem metropolii osiągają wymiar zdarzeń niezwykłych i niecodziennych. Wszystko się tutaj zbiega i łączy, realizując fascynującą *harmonia mundi*.

Dlaczego jednak daje o sobie znać owa harmonia i co jest źródłem tego wrażenia? W końcu migotliwy kalejdoskop krótko montowanych ujęć powinien dać wrażenie całkiem przeciwne: rozproszenia, dezatomizacji, chaosu. A jednak od pierwszego do ostatniego ujęcia odczuwamy niezwykłą harmonijność tak a nie inaczej sfilmowanego i zademonstrowanego świata. Harmonijność niepomną wszelkich ujemnych stron Manhattanu i Nowego Jorku: przeludnienia, wiecznych korków, tłoku, ulicznego zgiełku, braku parkingów, smogu, drożyzny, problemów ze śmieciami itp.

Źródło tej harmonii zdaje się być ukryte w sposobie narracji. Manhattan w introdukcji do filmu Allena to obraz bardzo osobisty: z oczu, z ucha, z głowy i z serca jednocześnie. Taki obraz mógł stworzyć tylko ktoś bardzo wrażliwy i zarazem zakochany w obiekcie, który przedstawia i uwiecznia. Bohater *Manhattanu* pisarz Isaac Davis nie ma w sobie nic z lokalnego patrioty. Jego podziw wynika z niemal metafizycznego zachwyty nad fenomenem miejsca i miasta, w którym żyje. Postrzega je poprzez niewyczerpane bogactwo wrażeń, jakie są jego codziennym udziałem, i kalejdoskopową zmienność, która im towarzyszy.

Przyjrzyjmy się uważniej filmowym chwytom, za pomocą których wrażenie to zostało osiągnięte. Mimo wędrówki od sceny do sceny, czasoprzestrzeń filmowa osiąga stan organicznej jednorodności wszystkich współtworzących ją elementów. *Alter ego* autora – bohater-narrator Isaac Davis – zanurza się stopniowo w swojej opowieści, równocześnie obserwując zdarzenia z zewnątrz. Jest więc siłą sprawczą opowiadanej historii: będąc równocześnie jej częścią, a zarazem sytuując się i egzystując poza nią. Nie chodzi tylko o to, że na ekranie oglądamy Manhattan oczami Woody’ego Allena, lecz o to, że wytworzona przez niego pamięć własna tego miejsca, tkwiąca u podstaw ekranowego obrazu, konsekwentnie unika wszelkiej gigantomanii, wyrażając jego ludzką skalę. To nie jakaś bezduszna i anonimowa

Harmonia mundi

przerażająca wizja wielkomiejskiej apokalipsy, lecz urzekająco osobisty obraz *Allen-town*.

Sztuka, wysoko rozwinięta dwudziestowieczna cywilizacja, architektura, życie codzienne, transport, rozrywka, sport... Spojrzenie narratora introdukcji do *Manhattanu* okazuje się spojrzeniem tyleż osobistym, co *par excellence* kulturowym. Wywołane przezeń reprezentacje miasta mają charakter realny, to znaczy odpowiadający rzeczywistym obiektom, i zarazem symboliczny – odwołujący się zarówno do jego własnej pamięci, jak i do zbiorowego *imaginarium*. Jedno nie istnieje tu bez drugiego.

Dzięki nieodparcie sugestywnym zdjęciom Gordona Willisa i porywającemu montażowi Susan E. Morse romantyczna wizja Nowego Jorku staje się autoprezentacją i autoportretem artysty żyjącego i zakochanego w tym mieście. Bohater od pierwszych słów wprowadzenia nie kryje, że nie wyobraża sobie życia gdziekolwiek indziej poza nowojorskim uniwersum, z którym czuje się osobiście związany w iście organiczny sposób: ciałem i duszą. Miasto i ten, który o nim opowiada, tworzą tutaj unikatową relację wzajemnego przywiązania i symbolicznej jedności między jednostką a otoczeniem, będącym jej macierzystym środowiskiem.

Od początku do końca introdukcji, od pierwszego do ostatniego ujęcia nie cokolwiek innego, lecz kultura tego wspaniałego miasta znajduje się w centrum uwagi autora i widza. Dodajmy jednak, iż w grę wchodzi tu kultura najszerzej rozumiana: wytworzona w wielorakiej symbiozie z nowoczesną technologią i wielkomiejską cywilizacją. To ona nadaje główny ton tej prezentacji. To ona sprawia, że patrzemy na olbrzymią metropolię i jednocześnie na miasto do życia, przyjazne człowiekowi.

Nieprzypadkowo w wizerunku Manhattanu, jaki ukazuje Allen w uwerturze do swego filmu, szczególnie eksponowane miejsce zajmuje Central Park. Jego zmieniające się obrazy i kolejne wielokrotne przywołania (latem, zimą, nocą, o świcie i za dnia) pełnią we wprowadzeniu do filmu rolę motywu przewodniego. Willis z pietyzmem należnym arcydziełu kultury ludzkiej sfotografował ścieżki okalające jeden z cudów wielkomiejskiej architektury parkowej, jakim jest – liczący ponad 340 hektarów terenów zielonych usytuowanych w sercu wyspy – rezerwar Central Parku. Nic dziwnego, że nie którakolwiek ze sławnych budowli, lecz właśnie to wyjątkowe miejsce, z jego mało znaną historią, sięgającą połowy XIX wieku (*sic!*), staje się w introdukcji do *Manhattanu* naczelną wizytówką miasta.

Ale Nowy Jork to także miasto-trampolina dla niezliczonych ludzkich karier. Musiała się więc znaleźć w tej introdukcji arena sportowa. Wybór reżysera i operatora mógł paść na kilka z nich, na przykład na West Side Stadium, znany też jako New York Sports and Convention Center, albo Giants Stadium między Jedenastą a Dwunastą Aleją. Miłośnik sportu i przysięgły kibic Woody Allen zdecydował

wał się jednak ostatecznie na legendę legend w postaci Yankee Stadium Bronx. Ukazany nocą, wypełniony po brzegi publicznością, rzęsiście oświetlony stadion staje się placem turniejowym, czekającym na kolejne wielkie zmagania i emocje – swego rodzaju nowojorskim Palio di Siena.

Jest rzeczą intrygującą, że napełniona dźwiękami *Błękitnej rapsodii* Allenowska uwertura do *Manhattanu* wybrzmiewa w finale introdukcji, ale niczego nie kończy. Od gigantycznej panoramy miasta narrator jednym cięciem przechodzi wprost do witryny restauracji „Elaine’s”, by moment później znaleźć się w jej przytulnym i pełnym gości wnętrzu. „To, co stworzone (to, co posiada początek), rozumiane jest jako niezniszczalne (nie posiadające końca)” – przenikliwie zauważa w cytowanym studium o mitotwórczej funkcji początku i końca w dziele sztuki Jurij Łotman[8].

Fajerwerki rozbłyskujące i rozkwitające nad panoramą Manhattanu widzianą z oddali, od strony zachodniego wybrzeża Brooklynu, w końcu opadają i nikną, rozplywając się z wolna w ciemnościach. Pokaz sztucznych ogni osiąga swoje apogeum, a następnie zaczyna stopniowo zmierzać ku zakończeniu. To jednak tylko finał wspaniałego napowietrznego spektaklu, ale bynajmniej nie koniec całej opowieści.

Uwertura do *Manhattanu* zawiera w sobie określony model świata. Obserwujemy z zachwytem jego początek. Koniec jednak nie został zaznaczony. „Uh, no, let me start this over...” – mówi do nas bohater. Życie toczy się dalej. Świat pozostaje niezachwiany w swej zdolności odradzania się i ustanawiania coraz to nowych początków. Zanim oddalimy się od kresu widowiskowej feerii sztucznych ogni nad miastem, nastąpi porywające *tutti* – finalny efekt audiowizualnej symfonii. Symfonii życia, którą skomponował, zaaranżował i fascynująco poprowadził w swoim filmie Woody Allen.

[8] J. Łotman, op. cit., s. 345.