

Między kulturą wysoką a kulturą popularną

O muzyce George'a Gershwina w Manhattanie Woody'ego Allena

W dyskursie medialnym, niekiedy również naukowym, określenia „kultura wysoka” i „kultura popularna” stosowane są na podobnej zasadzie co antonimy. Taki radykalny podział, a tym samym sztyfowanie wytworów kultury, przejawia się niemal we wszystkich dziedzinach tego, co moglibyśmy nazwać sztuką. W odniesieniu do muzyki wskazanym pojęciom odpowiadają terminy „muzyka poważna” i „muzyka popularna”. Na rozróżnianie tego, co w muzyce poważne, od tego, co popularne, w większym stopniu niż forma ma wpływ język. Oba elementy: werbalny i muzyczny, wzajemnie na siebie oddziałują. Omawiając dane zjawisko, mamy przecież do dyspozycji zbiór „gotowych pojęć”. Gdybyśmy natomiast zdecydowali się dokonać analizy formalnej konkretnych uznawanych za popularne kompozycji, a następnie porównali wyniki z tożsamymi, przeprowadzonymi na utworach muzyki poważnej, moglibyśmy dojść do bardzo ciekawych wniosków. Język nie odegrałby aż tak istotnej roli, gdyż muzyka w swej istocie jest asemantyczna, a zapis nutowy sam w sobie jest językiem.

Termin „muzyka poważna” bywa nader często stosowany zamiennie z określeniem „muzyka klasyczna”. Uwagę na ten problem zwrócił również Marek Hendrykowski w kontekście twórczości Krzysztofa Komedy.

W obiegowym przekonaniu, muzyka poważna jest pojęciem jeśli nie absolutnie równoznacznym, to w każdym razie synonimicznym z muzyką klasyczną. Owszem, wielu z nas mogłoby się pod takim stwierdzeniem podpisać. Wielu, ale na pewno nie Krzysztof Komeda. Rzecz w tym, że dokładnie w tym samym czasie dokonał on niezmiernie ważnego i osobistego muzycznego wyboru. Zakończył współpracę z dixielandowym zespołem Jerzego Grzewińskiego i jako artysta jazzowy poszedł w swoją stronę.

Cóż jednak oznaczało owo „w swoją stronę”? Otóż, w największym skrócie: sopocki repertuar, z którym wystąpił sekstet Komedy, oznaczał po pierwsze, że muzyka poważna nie jest dla niego pojęciem tożsamym z muzyką klasyczną i *vice versa*. Po drugie, że wielka muzyka Jana Sebastiana Bacha nie musi wcale być czymś obcym, odległym o lata świetlne i nieprzyswajalnym dla jazzu. Wręcz przeciwnie, może się dlań okazać czynnikiem niezwykle inspirującym. Po trzecie, że jazz nie musi być – jak chciałoby wielu – *ex definitione* muzyką „niepoważną”, czytaj: łatwą i rozrywkową. I wreszcie po czwarte: jazz w wydaniu własnym

Komedy jest muzyką poważną i ma nią pozostać w przyszłości, co bynajmniej nie wyklucza jego koneksji z tradycją muzyczną i klasyką uosabianą przez genialnych kompozytorów w rodzaju Bacha[1].

Temat: muzyka jazzowa a kultura, był od samego początku skomplikowany. Czy ktokolwiek mógłby przypuszczać, że wędrujący dziś przez filharmonie całego świata jazz mógł narodzić się w takich okolicznościach, jakie wymienia Jerome Charyn?

Jazz przyszedł z Południa [...]. Wywodził się z pieśni śpiewanych przez niewolników, ze *spirituals* i bluesa, z marszy pogrzebowych, z ragtime'u, z pieśni kreolskich, z zespołów „jassowych” grających w obwoźnych spelunkach, które „czasami zahaczały o pociągi wiozące (czarnych) wędrownych robotników z jednej roboty do drugiej”. Wczesny jazz był „muzyką folkową bez słów”[2].

Jeśli jazz faktycznie był pierwotnie muzyką folkową, to znaczy to, że wywodzi się z kultury ludowej, w której – jak piszą badacze – szukać należy początków kultury popularnej (rozumiałość), a więc masowej (powszechna dostępność). „Amerykańscy emigranci pozbawieni źródeł własnej kultury ludowej stworzyli coś na wzór współczesnej jej odmiany – według J. Cullena – kultura popularna powstała jako odprysk kultury ludowej”[3].

Jeśli George Gershwin – amerykański Żyd – należy do tej właśnie grupy emigrantów – a należy – to postawmy sobie następujące pytanie: dlaczego jego muzyka ma więcej wspólnego z muzyką klasyczną? Co decyduje o przynależności muzyki Gershwina do kultury wysokiej, a co do popularnej?

Kultura popularna często bywa określana mianem kultury wulgarnej (o ile w ogóle przyjmujemy tak paradoksalne zestawienie słów jako termin, którym moglibyśmy się posługiwać). Pośród prac poświęconych badaniom nad kulturą popularną pojawiają się również paradoksalne zestawienia „słów-kluczy”, za pomocą których możemy opisać to najbardziej zagadkowe zjawisko naszych czasów. Z jednej strony mamy uniwersalizm i standaryzację, z drugiej – chaos.

Podobnie jak dziewiętnastowieczny kapitalizm, kultura masowa jest dynamiczną, rewolucyjną siłą, burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności. Miesza i rozbełtuje wszystko razem, wytwarzając to, co można nazwać homogenizowaną kulturą: od nazwy innego amerykańskiego osiągnięcia, procesu homogenizacji, który równomiernie rozprowadza drobiny śmietany w mleku, zamiast pozwolić im pływać osobno na wierzchu. W ten sposób niszczy wartości, bo są wartościujące, zakładają dyskryminację[4].

[1] M. Hendrykowski, *Komeda*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2009, s. 94–95.

[2] J. Charyn, *Narodziny Broadwayu*, przeł. I. Chlewińska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 153.

[3] A.G. Piotrowska, *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX*

wieku, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 149.

[4] D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, w: *Antropologia kultury: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., wstęp i red. A. Mencwel, Wydawnictwa UW, Warszawa 2001, s. 482.

Niektórzy badacze starają się pogodzić oba obozy:

John Fiske sytuuje kulturę popularną pośrodku tych dwu tendencji, nazywając ją kulturą konfliktu. Uznając nadrzędną rolę władzy, kultura masowa skłania się jednak w kierunku dominacji. Zdaniem Johna Fiske jest to przyczyna niektórych cech kultury popularnej, np. jej potencjalności, progresywności i optymizmu. Najważniejszą zaś funkcją kultury popularnej jest dostarczenie przyjemności. Kultura ta żywi się kulturą wysoką (elitarną), a ze względu na swą nośność stać się może narzędziem władzy i propagandy – ale, jak sugeruje Wiesław Godzic, nie muszą to być wyznaczniki jednoznacznie negatywne[5].

Kultura popularna narodziła się w Stanach Zjednoczonych na początku XX wieku. Napływ emigrantów z różnych krajów sprzyjał tworzeniu się całkowicie nowej kultury. Końcówka wieku XIX to w USA czas drukowania pieśni na skalę masową. Za sprawą kompozytora Stephen Foster na rynek weszło ponad 200 pieśni zawierających elementy muzyki estradowej, irlandzkiej, *bel canta* i elementy musicali. A stąd już tylko krok do narodzin Broadwayu. Piosenki były niesamowicie proste i łatwo wpadające w ucho, tematyka przeróżna. Wydawcy zatrudniali muzyków, którzy grali i śpiewali piosenki w miejscach publicznych. Wielką karierę robiły formy takie, jak: *cakewalk* i *ragtime*, czyli te, z których wywodzi się jazz. Rozwijała się również twórczość musicalowa. Niezwykle płodnym twórcą w tej dziedzinie był Irving Berlin. Początki amerykańskiego musicalu sięgają jednak tradycji europejskich operetek. Za pierwszy typowo amerykański musical uważa się *Statek Komediantów* Jerome'a Kerna z roku 1927.

Podział na muzykę poważną i popularną, niejasny do końca pod względem semantycznym, jest umotywowany historycznie. Pojawienie się różnienia na muzykę elitarną i muzykę mas wiąże się bezpośrednio z wytworzeniem kultury popularnej. W jej ramach jako integralny element zaczęła egzystować sztuka popularna. W modelu społeczeństwa masowego sztuka popularna została nową formą socjoestetyczną[6].

Zadaniem sztuki popularnej jest przede wszystkim dostarczanie przyjemności. W przypadku obcowania z arcydziełem jest to jednak niezwykle trudne. Sztuka popularna jest spontaniczna, można by rzec – nieuporządkowana i improwizująca (jazz). Popularność kojarzy się z łatwością, a łatwość nijak nie przystaje do epitetu „poważna”.

Z natury swej muzyka popularna jest heteronomiczna. Z tego powodu użycie tradycyjnych metod badawczych w procesie analizy muzyki popularnej może nastrożać pewnych problemów. Muzykologia dysponuje narzędziami badawczymi głęboko zakorzenionymi w tradycji europejskiej muzyki klasycznej. Adekwatne opisanie muzyki popularnej wykracza poza analizę środków immanentnie estetycznych. R. Middleton wymienia trzy przyczyny, dla których muzykologia boryka się z trudnościami analitycznymi w przypadku muzyki popularnej. Po pierwsze, muzy-

[5] A.G. Piotrowska, op. cit., s. 149.

[6] T. Misiak, *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm kultury muzycznej a perspektywy współczesnej socjologii muzyki*, „Muzyka” 1983, nr 4, s. 90.

kologia obciążona jest pewną terminologią nieprzystawalną do analizy muzyki popularnej. Co więcej, terminy te pociągają za sobą pewne wartościowanie: przykładowo większą uwagę poświęca się tonalności, harmonii niż brzmieniu i barwie. Angielskie słowo używane w muzykologii na oznaczenie melodii (*melody*) niesie pozytywne konotacje, podczas gdy używane do określenia melodii popularnych słowo *tune* sugeruje banał i trywialność[7].

Jak zatem należy badać, oceniać, wartościować te przejawy kultury, które są nowe, rządzą się zupełnie innymi prawami (dodajmy: niepisany)? Sama metodologia badań muzykologicznych ma przecież swoje źródła w kulturze wysokiej. Problem z Gershwinem polega na tym, że jego kompozycje tak samo często czerpią z idiomu muzyki poważnej, jak odchodzą od niego. *Musicales*, piosenki i kompozycje filmowe są częścią twórczości związanej z nurtem muzyki popularnej. *Amerikanin w Paryżu*, opera *Porgy and Bess*, *Koncert F-dur* i *Błękitna rapsodia* to kompozycje muzyki poważnej. Przyjrzyjmy się zaprezentowanemu przez Annę Piotrowską podziałowi procesu twórczego muzyki poważnej i popularnej według Vladimira Karbusickiego. Badacz zauważa, że muzyka Gershwina nie spełnia postulatów stawianych muzyce popularnej.

muzyka popularna

związek z konwencjonalnym repertuarem – muzyka symfoniczna G. Gershwina stoi w jawnej sprzeczności z tym postulatem, wprowadzenie jazzu do form klasycznych, jak również odwołanie się do form *negro spirituals* i *shanty* w operze jest posunięciem nowatorskim;
interpretacja jako główna warstwa dzieła – dzieła G. Gershwina nie są rozpoznawalne dzięki jednej tylko interpretacji;
powtarzalność czynnikiem formotwórczym – inwencja melodyczna G. Gershwina stanowi podstawową przeszkodę w uczynieniu z tej zasady reguły;
konieczność ograniczenia do mniejszych form – ani Rapsodia czy Koncert, opera nie należą do form krótkich.

Interesująco wygląda również prześledzenie wyznaczników procesu twórczego muzyki poważnej w odniesieniu do twórczości Gershwina:

muzyka poważna

przełamywanie norm i konwencji – w przypadku G. Gershwina to połączenie jazzu i tradycyjnych form, przeniesienie problemów czarnych do muzyki operowej;
dzieło jako przedmiot intencjonalny – utwory G. Gershwina powstały w formie partytury;
wartość artystyczna kryjąca się w niepowtarzalności (wielokrotny odsłuch doprowadza do poznania w pełni dzieła) – analizy muzykologiczne utworów G. Gershwina potwierdzają ich wartość;
możliwość operowania wielkimi formami muzycznymi – obecność takich form, jak koncert fortepianowy, opera, poemat symfoniczny[8].

Jak zatem odnieść twórczość George'a Gershwina do jego życia, uwikłanego przecież w kulturę popularną. Jasną sprawą jest, iż jazz w la-

[7] A.G. Piotrowska, op. cit., s. 149.

[8] Ibidem, s. 156.

tach 20. kojarzył się z komercjalizmem i show biznesem. Ciekawe, że dziś gatunek ten utożsamiany jest raczej z muzyką dla elit. Bliżej mu do muzyki klasycznej niż popowej. Wróćmy jednak do lat 20. Dużą rolę odgrywały, rzecz jasna, środki masowego przekazu. Ludzie słuchali jazzu w radio.

Zespolenie jazzu ze zdobyczami technicznymi potwierdza jego miejsce w kulturze popularnej: spełnione zostaje kryterium ilości i standaryzacji, a faktem staje się sformalizowanie i urzeczowienie dróg przekazywania, spowodowane zastąpieniem bezpośredniego audytorium przez publiczność rozproszoną. Jazz symfoniczny, którego reprezentantem był G. Gershwin, wpisal się w tę samą tendencję[9].

Dodajmy, że moda na jazz symfoniczny rozpoczyna się w USA z chwilą pojawienia się na półkach sklepów muzycznych płyty z nagraniem *Błękitnej rapsodii* (1924). To właśnie jeden z utworów będących swoistą muzyczną hybrydą gatunkową. Utwór, który poprzez swoje brzmienie i zawarte w nim emocje zadaje trudne – jak się okazuje – pytanie: gdzie kończy się kultura popularna, a zaczyna wysoka? Może twórczość Gershwinia jest po prostu próbą przerzucenia pomostu? Czy film *Manhattan* Woody'ego Allena również?

„Pomysł na *Manhattan* przyszedł mi do głowy, gdy przez okrągły rok słuchałem Gershwinia pod prysznicem”[10]. To, wydawać by się mogło proste, wyznanie Woody'ego Allena jest kluczowe w kontekście interpretacji jednego z najważniejszych filmów w twórczości nowojorczyka. Muzyka nie jest dodatkiem do filmu, ale stanowi dla niego punkt wyjścia. „W *Manhattanie* muzyka była pierwsza i przy początkowym montażu czasami pisałem sceny, które miały pasować do muzyki”[11]. Nie zrozumiemy motywacji reżysera bez odpowiedzi na fundamentalne pytania. Dlaczego właśnie Gershwin? I dlaczego Gershwin w takich a nie innych aranżacjach?

Wykorzystanie muzyki George'a Gershwinia w *Manhattanie* jest szczególnie znaczące: podobnie jak Allen, Gershwin był nowojorskim Żydem, starającym się, by świat popularnej rozrywki zaakceptował go jako „poważnego artystę”. Jego muzyka ilustruje głębię nostalgii Isaaca Davisa – człowieka, który niewątpliwie, choć nieświadomie, poszukuje swej tożsamości, choćby historycznej[12].

Podobieństwo, jakie łączy Allena z Gershwinem, jest doprawdy niebywałe. Fakt żydowskiego pochodzenia przekłada się na chęć uzyskania akceptacji w gronie artystów amerykańskich. Determinacja, z jaką obaj nowojorczycy poszukują własnej tożsamości, jest silniejsza niż przegrody dzielące sztukę elitarną i masową. W tym kontekście zjawisko przenikania się ich traci zabarwienie pejoratywne, gdyż podporządkowane jest wyższemu celowi – próbie udzielenia sobie odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem i gdzie jest moje miejsce?”

[9] Ibidem, s. 160.

[10] P. Aixalà, *Woody Allen. Biografia. Filmografia*, przeł. K. Okrasko, Muza, Warszawa 2006, s. 62–63.

[11] E. Lax, *Rozmowy z Woody Allenem*, przeł.

J. Rybski, Axis Mundi, Warszawa 2008, s. 401–402.

[12] G. McCann, *Woody Allen*, przeł. A. Kołodyński, „bis”, Warszawa 1993, s. 26.

Muzyka Gershwina w *Manhattanie* jest najistotniejszym z elementów budujących zmityzowany Nowy Jork. Sposób prowadzenia narracji oraz znaczenie pierwszych słów wypowiedzianych przez głównego bohatera filmu sugerują widzowi, że zobaczy Manhattan oczami Allena.

Rozdział pierwszy. „Uwielbiał Nowy Jork, ubóstwiał ponad wszelką miarę”. Nie, lepiej tak: „Wyidealizował ponad miarę. Dla niego, bez względu na porę roku, to miasto mieniło się bielą i czernią i pulsowało rytmem wspaniałych utworów George’a Gershwina” [13].

W jego filmach zresztą Nowy Jork nigdy nie jest brudny albo zniszczony, a raczej lśni i niemal wznosi się w powietrze: jakby poruszał się z animuszem i w szalonym tempie. Wydaje się także apoteozą kosmopolitycznego życia. Tak jak Woody pokazał to dzięki muzyce George’a Gershwina w *Manhattanie*, Nowy Jork jest dla niego właśnie tym – rapsodią [14].

Woody Allen, inspirowany muzyką Gershwina, próbuje dokonać analizy społeczeństwa, do którego przynależy.

Uwielbiał Nowy Jork, choć to miasto było dla niego synonimem upadku współczesnej kultury. Jakże trudno żyć w społeczeństwie znieczulonym przez narkotyki, wrzaskliwą muzykę, zbrodnie pokazywane w telewizji, śmieci [15].

Nie jest to jednak próba – jak by to powiedział słowami Isaaca – „mózgowa”, ponieważ „mózg jest najbardziej przecenianym organem”. Muzyka natomiast jest sztuką czystą i tylko za jej pośrednictwem możemy przekazać coś w sposób absolutnie szczerzy. Mimo iż większość wykorzystanych w *Manhattanie* utworów Gershwina to piosenki, Allen zdecydował się na wersje instrumentalne. Problemem tzw. pozamuzyczności (a z nim niewątpliwie mamy tu do czynienia) zajmowali się muzykolodzy – jak podaje Carl Dahlhaus – już w XVIII wieku:

Fakt, że Johann Mattheson w 1739 roku w *Der vollkommene Capellmeister* charakteryzował muzykę instrumentalną jako „język dźwiękowy czy też mowę brzmieniową”, wskazywał na to, że wsparcie językowe uznawał za zbędne, ponieważ sama muzyka instrumentalna stała się językiem – językiem afektów. Stała się estetycznie samodzielna, bo także przy pomocy tekstu osiągała cel muzyki: przedstawienie i wywołanie uczuć. „Gdy idzie o tak zwany tekst, to w muzyce wokalne służy on głównie do opisu afektów. A jednak uświadomić sobie trzeba i to, że także bez słów, w czysto instrumentalnej muzyce, zawsze i w każdej melodii celem musi być przedstawienie przemożnych poruszeń duszy, tak że instrumenty za pomocą dźwięku wypowiadają jakby zrozumiałą wykład” [16].

Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia przy analizie ścieżki dźwiękowej *Manhattanu*. Znajomość tekstów napisanych przez Irę

[13] W. Allen, *Woody według Allena*, przeł. A. Piotrowska, „Znak”, Kraków 1998, s. 134.

[14] E. Lax, op. cit., s. 32–33.

[15] W. Allen, op. cit., s. 134.

[16] C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, PIW, Warszawa 1992, s. 56.

Gershwin do muzyki jego młodszego brata George'a nie jest niezbędną w kontekście interpretacji poszczególnych scen w filmie. Tekst – bardzo często ironiczny w odniesieniu do sceny, jakiej widz jest świadkiem – jedynie ją dopełnia. Decydującą rolę odgrywa jednak sama muzyka, z jej czysto muzycznymi elementami lub – jak by powiedział Mathesson – „językiem brzmieniowym”.

Nie trzeba też koniecznie wiedzieć, że piosenki Gershwin w *Manhattanie* tak trafnie komentują akcję (*Someone to Watch over Me* [Ktoś, kto się mną zaopiekuje] towarzyszy Isaacowi w tę noc, gdy stwierdza, że zakochał się w drażniącej intelektualistce, granej przez Diane Keaton, *But Not for Me* [Jednak nie dla mnie] – jego końcowemu spotkaniu z uczennicą, Tracy), aby poczuć, jak głęboko wpływają na nastrój filmu[17].

Ten rodzaj myślenia zaowocował między innymi tak dobrym przyjęciem *Manhattanu* w krajach nieanglojęzycznych. Widz europejski nie musi wcale znać tekstów piosenek wykorzystanych w wersjach instrumentalnych w *Manhattanie*, żeby zgłębić sens filmu. Z kolei Amerykanin wychowany na standardach jazzowych otrzymuje dodatkową porcję wrażeń wywołanych pewnego rodzaju przekazem podprogowym. Z pewnością jednak obaj obejrzą ten sam film. Dowcip Allena polega również na tym, że istota tekstu – jeśli widz faktycznie jest amerykańskim sympatykiem jazzu – tkwi już w pierwszych wersach utworu, a zdecydowanie najczęściej w samych tytułach piosenek. Wystarczy zatem kilka nut. Do utworu *Someone to Watch over Me* nawiązywał w tym kontekście również Eric Lax podczas rozmowy z Woody Allenem.

Oczywistym przykładem jest *Someone to Watch over Me* w *Manhattanie*, kiedy Mary i Ike [*Diane Keaton* i *Woody*] siedzą na ławce na Sutton Place po przegadanej nocy, a ich sylwetki odcinają się od East River i Queensborough Bridge na tle wschodzącego słońca. Muzyka podpowiada nam, że tych dwoje, którzy nie dogadywali się specjalnie, teraz szybko zmieni do siebie stosunek...[18]

Fragment filmu, w którym słyszymy piosenkę, jest niezwykle ciekawy również ze względu na jego warstwę plastyczną i symboliczną. Scena przedstawiająca Isaaca i Mary, siedzących na ławce i wpatrujących się w Queensborough Bridge, znalazła się ostatecznie na plakacie promującym film. To właśnie jeden z tych obrazów, które budują mit Nowego Jorku, Manhattan Woody'ego Allena. Czarno-białe zdjęcia to również – podobnie jak muzyka – tęsknota za tym, czego już nie ma i ciągle poszukiwanie tożsamości jednostki wrzuconej w wir historii.

Manhattan odbija żal za tym, co nieobecne, utracone, istniejące tylko w pamięci: czarno-białe zdjęcia Gordona Willisa przypominają obrazy hollywoodzkie z lat trzydziestych i odbijają świetność starych filmów w scenerii Nowego Jorku, która staje się tłem wyrafinowanego romanisu. „Tak to właśnie pamiętam z czasów, gdy byłem mały – mówi Allen. –

[17] E. Lax, *Woody Allen. Biografia*, przeł. E. i D. Wojtczakowie, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 411.

[18] E. Lax, *Rozmowy z Woody Allenem*, op. cit., s. 411.

Są to niewątpliwie reminiscencje starych fotografii, filmów czy książek. Ale tak wspominam Nowy Jork. I zawsze słyszę przy tym muzykę Gershwina”[19].

Nowy Jork Allena w *Manhattanie* jest jak Rimini Felliniego w *Amarcordzie*. Nie jest ważne, jakim miastem było, ale jak zostało zapamiętane.

Spoglądając na most przy 59. Ulicy tuż przed świtem, przy łagodnie narastających dźwiękach *Someone to Watch over Me*, Isaac i Mary są tylko szarymi sylwetkami widzianymi z daleka. Isaac mówi: „Jest naprawdę... naprawdę ładnie, kiedy tak się rozjaśnia”. Wzdycha i ciągnie dalej: „To naprawdę wspaniałe miasto. Nie obchodzi mnie, co mówią. Przecież to jest jak nokaut, prawda?”[20].

W *Manhattanie* sam wybór utworów wydaje się być równie ważny jak podejście do nich. Twórczość Gershwina nie jest identyfikowana poprzez jedną tylko interpretację danego utworu, z czego Allen bardzo dobrze zdawał sobie sprawę. Poszedł jednak o krok dalej. Dzięki Tomowi Piersonowi wszystkie standardy słyszymy w nowych aranżacjach. Co więcej, niektóre sceny filmu były celowo wydłużane, tak by Gershwin mógł wybrzmieć.

[...] pamiętam, że kiedy pracowałem nad *Manhattanem*, celowo wydłużałem sceny, żeby to, co jest na ekranie, zgrało się z uwerturami Michaela Tilsona Thomasa. Poza tym podłożyłem Gershwina z Zubinem Mehtą i New York Philharmonic, ponieważ był to film o Manhattanie. Ale pisałem i filmowałem tak, by zmieścić muzykę, rzecz pozornie nieistotną, jeśli się nie zna tej muzyki. Kiedy robiliśmy zdjęcia, członkowie ekipy zastanawiali się: „Dlaczego to jest takie długie?” A ja myślałem w skrytości ducha: „Jak zobaczycie film, to zrozumiecie dlaczego”. I w większości przypadków była to dobra decyzja, bo piękna muzyka wybroniła się sama. Oczywiście, nie wszędzie i tam musiałem część wywalić[21].

Oprócz wspomnianej przez Allena New York Philharmonic (Zubin Mehta) w nagraniach wzięli udział również muzycy z Buffalo Philharmonics (Michael Tilson Thomas). Muzykę Nowego Jorku powinni grać nowojorczyki. Podobną zasadą posłużył się Roman Polański podczas pracy nad *Pianistą*. Ilustrację muzyczną do filmu o Warszawie wykonała przecież Warszawska Filharmonia. Woody Allen, pracując nad *Manhattanem*, wydawał się być „głodny Gershwina” do ostatniej sceny.

Gonitwę do domu Tracy [Mariel Hemingway] na zakończenie napisałem specjalnie, żeby wpasować tu tę muzykę [kiedy przy dźwiękach *Strike Up the Band* biegnie po manhattańskiej ulicy]. Wiedziałem, że potrzebuję koncertu muzycznych życzeń, i wielokrotnie naginałem sceny, by wstawić w nie dużo Gershwina. Rzadko to robię, ale ponieważ znałem muzykę, którą chciałem wstawić, celowo i świadomie rozbudowywałem sceny, by mieć dla niej miejsce na ekranie[22].

[19] G. McCann, op. cit., s. 25.

[20] Ibidem, s. 39.

[21] E. Lax, op. cit., s. 412.

[22] Ibidem, s. 402.

W tym kontekście Woody Allen jest przeciwieństwem Krzysztofa Komedy:

Jestem przeciwnikiem nadużywania muzyki filmowej. Uważam, że powinna być ona tylko tam, gdzie jest naprawdę konieczna, i raczej powinno być jej za mało niż za dużo. Nie protestuję, jeżeli reżyser wyrzuci mi jakiś fragment napisany czy nawet nagrany. Poza pewnymi gatunkami filmów (filmy historyczne wojenne i inne) zbyt często stosuje się w muzyce filmowej duże zestawy instrumentalne – prawie orkiestry symfoniczne. Jest to nagminny zwyczaj zwłaszcza w filmie amerykańskim. Tymczasem efekt wyrazowy nie zależy wcale od dużej ilości instrumentów[23].

W przytoczonym wcześniej utworze *Strike Up the Band* dochodzi niemal do „rywalizacji” pomiędzy instrumentami dętymi blaszanymi a smyczkowymi i to właśnie decyduje o przywołanym przez Komedę efekcie wyrazowym – nie zaś umiarkowanie. Mocne brzmienie puźonu wspomaganę trąbkami bardzo dobrze ilustruje determinację Ike’a – musi przecież powstrzymać Tracy przed wyjazdem na studia do Londynu, bo zdał on sobie sprawę, że zawsze ją kochał. To ten moment, w którym Isaac jest ze sobą absolutnie szczery – niczego nie dusi, po prostu nie mógł już znieść udawania. Jego stan wewnętrzny znakomicie ilustruje właśnie sposób aranżacji *Strike Up the Band*. Na umuzycznienie emocji wpływa bowiem zarówno rytmika, melodia, jak i brzmienie.

Inną kompozycją, która w znakomity sposób ilustruje stan wewnętrzny Ike’a, jest *Land of the Gay Caballero*. Główny bohater po rozczarowaniu i rozstaniu się z Mary szybkim krokiem zmierza w kierunku uczelni Yale’a. Waltornie wykorzystane w tym fragmencie ścieżki dźwiękowej brzmią jak rogi myśliwskie wzywające na polowanie. Trąbki natomiast są niezwykle agresywne, co przejawia się poprzez podwójne *staccato*, które ponadto grane jest *crescendo*. Gdy napięcie jest już bardzo silne, dźwięk nagle zostaje zawieszony. Isaac jest już na miejscu, a w kadrze pojawia się twarz Yale’a. Tak jakby za chwilę miał paść strzał.

Podobny rodzaj swoistej zapowiedzi możemy rozpoznać w piosenke *I’ve Got a Crush On You*. Utwór towarzyszy sekwencji poprzedzającej scenę pierwszego pocałunku Ike’a i Mary. Niezwykle delikatne i radosne brzmienie skrzypiec oraz sekcji rytmicznej zostało tu skonfrontowane z bardzo szybkim tempem utworu. Uczucie, które zaczyna łączyć parę intelektualistów, może być zatem powierzchowne i krótkotrwałe. Ironia natomiast zawarta jest (podobnie jak w przypadku *But Not for Me*) w tytule piosenki.

Większość wykorzystanych w *Manhattanie* utworów Gershwi-
na to melodie niezwykle proste i wpadające w ucho. Siłą aranżacji Toma Piersona jest ogromne wycucie, równowaga i umiejętność zachowania proporcji. Jego Gershwin nie stracił swej lekkości, frywolności i żartu pomimo wykonania w wersjach symfonicznych. Kolejny do-

[23] Cyt. za: M. Hendrykowski, op. cit., s. 224–225.

wód na to, że jazz i muzykę klasyczną zdecydowanie więcej łączy, niż dzieli.

Do tych lekkich i frywolnych Gershwinowskich kompozycji, które Allen umieścił na ścieżce dźwiękowej *Manhattanu*, należą również piosenki *Oh Lady Be Good*, *'S Wonderful* oraz *Do, do, do*. Ta ostatnia wydaje się być niezbyt poważna również ze względu na tekst:

Do, do, do
 Oh, do, do, do
 What you've done
 Done, done before, baby
 Do, do, do
 What I do
 Do, do adore, baby

 Let's try again
 Sigh again
 Fly again to heaven
 Baby, see
 It's A, B, C
 I love you
 And you love me

Melodię w tym utworze gra klarnet. Możemy zatem postulować taki rodzaj aranżacji poprzez pryzmat osoby reżysera. Bo podobnie jak w przypadku tekstów piosenek byłby to raczej rodzaj wzbogacenia przekazu, a nie klucz do interpretacji filmu. Istotną kwestią w aranżacjach Piersona jest właśnie różnorodność instrumentów muzycznych, grających główny motyw w poszczególnych utworach. Melodię w *Oh Lady Be Good* gra saksofon, w *'S Wonderful* intonuje ją flet. Najczęściej jednak już po kilku taktach rolę instrumentu prowadzącego (klarnetu, saksofonu czy fletu) przejmują smyczki, ale tylko po to, by w następnej frazie znów wybrzmiał klarnet lub flet. Instrumenty tak różniące się od siebie pod względem barwy prowadzą rodzaj dialogu, podobnie jak czynią to bohaterowie filmu. Gdyby w sposób taki czytać *Manhattan*, można by zaryzykować stwierdzenie, że Allen próbuje za pomocą czysto muzycznych środków pokazać relacje społeczne i międzyludzkie. Jego sposób myślenia przypomina zatem ideę, która przyświecała klasykom wiedeńskim.

Zarówno *'S Wonderful*, *Oh Lady Be Good*, jak i *Do, do, do* rozbrzmiewają w tej części filmu, w której Isaac i Mary przeżywają romans. *'S Wonderful* otwiera sekwencję, w której tuż po rozstaniu z Tracy Ike zabiera Mary na przejażdżkę. Słuchanie tego utworu (w takiej wersji) bezpośrednio po niezwykle dramatycznej scenie stwarza okazję do swego rodzaju delektowania się muzyką. „Cukierkowe” aranżacje tych kompozycji w niezwykle wyrafinowany sposób odzwierciedlają sytuację, w jakiej znaleźli się Isaak i Mary. Ich związek okazuje się być niezwykle kruchy.

Muzyka towarzysząca scenom, w których pojawia się Tracy, jest w tym kontekście przeciwieństwem tej ilustrującej romans Mary

i Ike'a. Piosenki *Our Love is Here to Stay*, *He Loves And She Loves* oraz *But Not For Me* brzmią niezwykle dostojnie, są wolne i poważne. Muzyka w *Manhattanie* jest zdecydowanie „inteligentniejsza” niż bohaterowie filmu. Jest jak gdyby wszechwiedzącym narratorem posługującym się bardzo wyrafinowanym rodzajem ironii. *Our Love is Here to Stay* słyszymy w tle podczas rozmowy Tracy i Ike'a w jego domu. Isaak przekonuje swą młodziutką dziewczynę, by traktowała romans z nim jak „objazd na autostradzie życia”. Piękne pełne brzmienie skrzypiec wzbogaca jazzujący fortepian.

He Loves And She Loves rozbrzmiewa podczas przejażdżki pary bohaterów bryczką przez Central Park. W chwili pocałunku, do którego dochodzi między kochankami, do skrzypiec dołącza się sekcja dęta. Pocałunek z siedemnastolatką, okraszony muzyką przepelnioną niezwykle patosem, wywołuje bardzo dobry efekt.

Kompozycja *But Not For Me* towarzyszy scenie, w której Isaak po wyczerpującej gonitwie pojawia się w domu Tracy. To jedyny utwór wykorzystany w *Manhattanie*, kiedy to motyw główny grany jest przez trąbkę – królewski instrument, jak go w dawnych czasach nazywano. Isaak zdobył się wreszcie na szczerą. Jego rozpaczliwe wołanie o przebaczenie i powstrzymanie Tracy przed wyjazdem, skonfrontowane ze smutnym, ale niezwykle dostojnym brzmieniem trąbki, wzmacnia efekt szczerego przyznania się do błędu. Widz mógłby w tym momencie zadać sobie pytanie, czy film, który ogląda, jest komedią czy dramatem. *But Not For Me* za pomocą czysto muzycznych środków odwołuje się do poprzednich kompozycji wykorzystanych w scenach przedstawiających szczęśliwe chwile obojga kochanków – podsumowuje je niejako. Tym samym widz zaczyna podświadomie (gdyż odbywa się to za pośrednictwem muzyki) rozumieć patetyczność aranżacji *He Loves And She Loves*.

W kontekście tego właśnie utworu warto poruszyć kolejną muzyczną kwestię. Trzy piosenki wykorzystane w *Manhattanie* zyskują ważność poprzez powtórzenie. Są to utwory *Sweet And Low Down*, *Embraceable You* i właśnie *He Loves And She Loves*. Nie jest to jednak najczęściej powtórzenie w dosłownym znaczeniu. Kiedy bowiem z danym utworem obcujemy po raz drugi, w dwóch przypadkach słyszemy piosenkę w nieco innym wykonaniu^[24]. W przypadku *Manhattanu* problem jest zatem bardziej złożony.

Oprócz sceny przejażdżki Ike'a i Tracy po Central Parku *He Loves And She Loves* rozbrzmiewa w jeszcze jednej scenie. Po sporządzeniu listy „rzeczy”, dla których warto żyć, która kończy się słowami „twarz Tracy”, Isaak bierze do ręki harmonijkę – prezent od jego siedemnastoletniej przyjaciółki. W tle pojawia się znany już widzowi

[24] Problem ten podjął już Roman Ingarden: „[...] utwór muzyczny jest istotnie czymś radykalnie różnym od swych możliwych wykonań, jakkolwiek istnieją naturalnie między nimi liczne podobieństwa.

Dzięki ich zachodzeniu wykonania te są właśnie wykonaniami pewnego określonego utworu”. Zob. idem, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Warszawa 1973, s. 28.

motyw muzyczny, w niezmienionej aranżacji. Isaac nie jest już bez troski i zdystansowany, teraz smutek przechodzi w tęsknotę, tworząc namiastkę nadziei.

Z kolei *Sweet And Low Down* to piosenka bardzo żywa, jednak tylko wówczas gdy słyszymy ją po raz pierwszy. Tempo utworu w kolejnym wykonaniu jest nieco wolniejsze. Co ciekawe, za pierwszym razem słyszymy całą orkiestrę grającą niezwykle skocznie, za drugim – sam fortepian, brzmiący bardziej bluesowo. W obu przypadkach muzyka w połączeniu z obrazem poprzez zrytmizowany montaż ukazuje upływ czasu. Czas rzeczywisty to wówczas kilkadziesiąt sekund (tyle, ile trwa piosenka), czas fragmentu opowiadanej historii – kilka tygodni, a nawet miesięcy. Pierwsza prezentacja utworu ilustruje wydarzenia wesołe, czasem śmieszne, nieco slapstickowe. Kiedy utwór pojawia się po raz drugi, widz jest świadkiem scen dość smutnych. W obu zatem przypadkach muzyka ilustruje również emocje głównego bohatera.

Embraceable You to utwór ciekawy ze względu na obecność i nieobecność sekcji rytmicznej. Perkusja została wykorzystana w tym nagraniu w celu wyeksponowania sceny tańca Ike'a i Mary. Utwór nie milknie jednak w kolejnych scenach, ale w niezwykle gładki sposób łączy następujące po sobie sekwencje. Podobnie jak w przypadku *Sweet And Low Down*, to muzyka wpływa na montaż, a nie odwrotnie. Podobną funkcję pełni piosenka *Love is Sweeping In the Country*, która rozbrzmiewa, gdy Isaac spędza czas z synem. Utwór ten pojawia się jednak w filmie tylko raz. *Embraceable You* – w przeciwieństwie do dwóch poprzednich tytułów (przywołanych w kontekście powtarzalności) – słyszymy po raz drugi dopiero w chwili pojawienia się na ekranie planszy z napisami końcowymi. Charakterystyczny dla tej wersji utworu (w odniesieniu do pierwszej) jest brak sekcji rytmicznej, wolniejsze tempo i zmiana instrumentu prowadzącego z fortepianu na smyczki. Taki rodzaj aranżacji podyktowany był faktem, że tuż przed powtórным pojawieniem się *Embraceable You* słyszymy fragmenty *Błękitnej rapsodii*, która klamruje film. Przejście zatem od jednej kompozycji do drugiej musiało być możliwie jak najbardziej płynne.

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że standardy jazzowe w *Manhattanie* słyszymy w wersjach symfonicznych ze względu właśnie na *Rhapsody In Blue*, która została w taki sposób zaaranżowana przez samego Gershwina i w takiej a nie innej wersji słuchamy jej, oglądając film. Pozostałe utwory pierwotnie brzmiały nieco inaczej. Mimo iż większość z nich powstała w formie partytury, co jest – jak podaje Karbusicky – jednym z wyznaczników muzyki klasycznej, pojawia się w *Manhattanie* nagranie, które brzmi jak najczystszy jazz. Mowa o utworze *Mine*, którego słuchamy być może również z bohaterami filmu. Nagranie pojawia się w jednej z pierwszych scen, kiedy poznajemy Ike'a, Tracy, Yale'a oraz jego żonę Emily. Przyjaciele rozmawiają w kawiarni przy dźwiękach *Mine*. Miejsce, w którym znajdują się bohaterowie, oraz charakter utworu podpowiada, że w tym wypadku możemy mieć do czynienia z muzyką diegetyczną.

Wiele utworów G. Gershwina zyskało wtórną anonimowość, stając się szlagierami, melodiami znanymi z radia, nuconymi przez melomanów nie zdających sobie sprawy, czyjego są autorstwa[25].

Ów cytat odnosi się między innymi właśnie do utworu *Mine*, jest to improwizacja na określony temat, który fortepian nieustannie przetwarza. Scena może nawiązywać właśnie do – by przywołać tytuł jednego z filmów Allena – złotych czasów radia. Reżyser wiedział doskonale, że chcąc sprawić, by wykorzystywane przez niego kompozycje spełniły swą funkcję w filmie, trzeba było je odpowiednio zaaranżować. Należało jednak zrobić to tak, by zachować szacunek dla muzyki. Efekt był taki, że pomimo ingerencji Toma Piersona utwory Gershwina nie straciły dawnego blasku, a ilustracyjna funkcja muzyki została zrealizowana.

* * *

Relacje kultury wysokiej i kultury popularnej w kontekście muzyki przedstawiają się niezwykle ciekawie. Ze względu na specyfikę tej właśnie dziedziny sztuki możemy z całą stanowczością stwierdzić, że najciekawsze rzeczy dzieją się tak naprawdę na pograniczach sztuki elitarnej i sztuki dla mas. Muzyka instrumentalna w filmie ze względu na swą asemantyczność działa na odbiorcę poprzez formę – nie musimy znać tekstów piosenek Gershwina, żeby zgłębić sens *Manhattanu*. Doznania czysto muzyczne stwarzają natomiast nieskończone możliwości interpretacyjne – wiele zależy jednak od wrażliwości widza. Przedstawienie tematu muzyki w szerszym spektrum i porównanie ze sobą nazw określających konkretne zjawiska oraz nurty i gatunki muzyczne skłania do refleksji nad językiem. Nie tylko wybór, lecz także aranżacja ma znaczenie w odniesieniu do funkcji, jakie muzyka z pogranicza może pełnić w filmie. Samo mówienie i pisanie o muzyce jest czymś diametralnie innym niż jej słuchanie. Artykuł ten nie zawiera ani jednego fragmentu partytury oraz dołączonej płyty z utworami, nie jest to warunek konieczny w pracach teoretycznych. Oto kolejny dowód na językowy charakter badań sztuki, która ma swój własny język. Zjawisko mieszania się kultury wysokiej z kulturą popularną w twórczości zarówno George'a Gershwina, jak i Woody'ego Allena nie wpływa ujemnie na wartość ich dzieł, ponieważ podporządkowane jest wyższemu celowi – poszukiwaniu własnej tożsamości. Źródłem inspiracji dla obu artystów, a także czynnikiem determinującym ich postrzeganie rzeczywistości, jest sam Nowy Jork, który staje się miastem-mitem. W twórczości George'a Gershwina odnaleźć można więcej wyznaczników muzyki klasycznej niż popularnej. Jazz symfoniczny, który był modny na przełomie lat 20. i 30., spełnia swoją rolę w filmie powstałym pod koniec lat 70., mimo że również czas akcji przypada na ten okres. Fakt, że każdy gatunek może wydać swoją klasykę, znajduje potwierdzenie w ciągłym nawiązywaniu Gershwina do kultury masowej.

[25] A.G. Piotrowska, op. cit., s. 157.