



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 1/2014

Załącznik

FILM I TEATR

SYMFONIA WIELKIEGO MIASTA. O WIZERUNKU NOWEGO JORKU W *MANHATTANIE* WOODY'EGO ALLENA

MAGDALENA KARKIEWICZ Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
medina765@vp.pl

Splendor wielkomiejskiego życia. Mosty, wieżowce, dachy i tarasy. Nocne światła. Przyspieszone tempo. Dynamika, ruch, hałas. Technologia. Cywilizacja w najwspanialszej i zarazem najstraszniejszej postaci. Tysiące istnień, a każde to inna opowieść. Miasto jest tematem i inspiracją dla różnorodnych przejawów twórczości artystycznej – malarstwa, muzyki, literatury, która począwszy od XIX wieku kreuje jego bogatą mitologię. Film jako sztuka organicznie powiązana z cywilizacją, w centrum której stoi człowiek, zaanektował miasto wraz z całą jego kulturą i tradycją, którą wzbogaca i rozwija.

Początek lat dwudziestych minionego stulecia przyniósł narodziny gatunku filmowego, którego estetyka w całości podporządkowana była metropolii. Dziś symfonia miejska jest mało znana, jednak jej przejawy wciąż są obecne w kinematografii, m.in. w filmie *Manhattan* z 1979 roku. Reżyser obrazu, Woody Allen, jest jednym z najbardziej znanych współczesnych twórców (a przy okazji jednym z najsłynniejszych nowojorczyków), który na trwałe zapisał się w światowej kinematografii, a jego charakterystyczny wizerunek neurotyka w grubych oprawkach okularów pozostaje – mimo ostatnich europejskich eksperymentów – niezmiennie kojarzony z Nowym Jorkiem. *Manhattan* zresztą nie tylko wpisuje się w tradycję symfonii miejskich, ale

stanowi także autorski wkład w budowanie mitologii miast amerykańskich, która inaczej niż w Europie, została stworzona od podstaw przez film¹.

Symfonia miejska według Woody'ego Allena

Inspiracje gatunkowe w *Manhattanie* uwidaczniają się zwłaszcza w początkowej sekwencji, która wraz z zakończeniem tworzy klasyczną, obrazowo-muzyczną ramę filmu. Chodzi tu oczywiście o nawiązanie do symfonii miejskiej, warto jednak mimochodem zauważyć, że w obrazie amerykańskiego reżysera pojawiają się także motywy odsyłające do innych momentów kinematograficznych oraz typowa dla Allena oscylacja pomiędzy (dominującą) formą komediową a dramatyczną (wzorowaną na Bergmanie). Allenowska oda do Nowego Jorku, jeśli w ten sposób można określić film, zachowuje konwencję symfonii miejskiej w warstwie plastycznej i muzycznej. Pozostałe aspekty *Manhattanu* stanowią osobisty wkład Allena w odnowę gatunku i przysposobienie go do własnego stylu².

Symfonia miejska, zwana też inaczej symfonią miasta³, jako gatunek filmowy narodziła się w pierwszej połowie XX wieku. Jej powstaniu towarzyszyła atmosfera wybujałej ekspresji artystycznej kina lat 20. W okresie tym w sztuce coraz wyraźniej zarysowywał się kult wielkomiejskości, co zbiegło się z modą na wieloosobowe zespoły symfoniczne występujące w kinoteatrach i pałacach filmowych. Symfonia miejska miała być manifestem tego, że kino jest sztuką zdolną do kreowania dzieł nowoczesnych w swym

¹ Por. T. Rutkowska, *Od redakcji*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 28, s.4.

² Za inny przykład odnowienia gatunku symfonii miejskiej uchodzi *Rzym* (1972) Felliniego. Por. P. Kruth, *Kolor Nowego Jorku - miejsca i przestrzenie w filmach Martina Scorsese i Woody'ego Allena*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 117-127, M. Hendrykowski, *Gatunki filmowe (22) Symfonia miasta*, „Film” 1998, nr 12, s.122.

³ Por. M. Hendrykowski, s.122.

wyrazie na równi z literaturą i muzyką. W podobnym czasie pojawiły się powieści i kompozycje wykorzystujące „symfoniczną” wizję miasta⁴.

Istotny dla filmowej symfonii jest nie tylko temat wielkiego miasta, ale również cechy takie jak: panoramiczne ujęcie miejskiego życia, kult technologii i urbanistycznej nowoczesności oraz traktowanie zarejestrowanych kamerą zdarzeń i scen jako materiału montażowego. Symfonia miejska czerpie z wielu różnych źródeł, dobierając dla siebie elementy z innych gatunków. Łączy epos, panoramę, reportaż dokumentalny, zapis „życia na gorąco”, esej, kalejdoskop, poemat pisany kamerą oraz impresję dokumentalną⁵. Jest jedną z najwcześniejszych form pojawiania się w dokumentalnym tendencji artystycznych⁶.

Nazwa owego gatunku wywodzi się od tytułu filmu Walthera Ruttmanna *Berlin: symfonia wielkiego miasta* (1927), który dokumentuje powszechny dzień w stolicy Niemiec. Podczas realizacji operatorzy korzystali niekiedy z ukrytej kamery, aby w pełni osiągnąć efekt autentyczności. Dzięki częściowemu zastosowaniu w montażu techniki nakładania, nadaniu obrazom chaotycznego rytmu oraz muzyce Edmunda Meisela (który jest autorem ścieżki dźwiękowej również m.in. do *Pancernika Potiomkina*) powstał awangardowy portret Berlina jako nowoczesnej, pulsującej życiem metropolii. Nie był to jednak film, który zapoczątkował tworzenie się nowego gatunku. Za

⁴ Fascynacja życiem metropolii w literaturze dochodzi do głosu m.in. w takich dziełach, jak *Ulisses* Jamesa Joyce’a z 1922 roku i *Berlin Alexanderplatz* (1929) Alfreda Döblina. Wśród muzyków nurt ten najwybitniej reprezentuje George Gershwin dwiema swoimi kompozycjami: *Błękitną rapsodią* (1923) i *Amerikaninem w Paryżu* (1928). Analogiczne dążenie artystyczne pojawia się już w XIX wieku w poezji Walta Whitmana, a w XX wieku również u Władimira Majakowskiego i Juliana Tuwima, obecne jest także w fotografii Alfreda Stieglitza, Laszlo Moholy-Nagy’a i Aleksandra Rodczenki.

⁵ M. Hendrykowski, s. 122.

⁶ Por. T. Lubelski, *Encyklopedia kina*, Kraków 2003, s. 913 (hasło: Symfonia miejska).

taki trzeba uznać krótkometrażówkę *Manhatta* Charlesa Sheelera i Paula Strand z 1921 roku, zainspirowaną wierszem *Mannahatta* Walta Witmana.

Manhattan, którego światowa premiera odbyła się 14 marca 1979 roku, to dziesiąty film Woody’ego Allena, licząc od debiutanckiego *Bierz forse i w nogi*. Stanowi powrót do konwencji komedii po eksperymentalnym dla filmowej twórczości Allena dramacie *Wnętrza* (1978). Jest to zarazem kolejna produkcja – i przecież nie ostatnia – skupiona wokół Nowego Jorku. Jednak spośród wszystkich tych obrazów (a także audiowizualnych „pocztówek” Allena z Europy: *Vicky Cristina Barcelona* [2008], *O północy w Paryżu* [2011], *Zakochani w Rzymie* [2012]) tylko *Manhattan* zasługuje na miano filmu prawdziwie opiewającego uroki miasta. Reżyser adoruje w nim Nowy Jork, poczynsz od samego tytułu, przez wszystkie filmowe środki wyrazu. Emocjonalne zaangażowanie oddaje posługując się muzyką Georga Gershwina oraz poprzez efektowne, monochromatyczne zdjęcia Gordona Willisa. Ukazuje Nowy Jork jako romantyczną ostoję, w niczym nieprzypominającą zimnej i przytłaczającej aglomeracji. U Allena miasto nie jest tylko tłem dla rozgrywających się wydarzeń fabularnych, ale staje się kimś w rodzaju bohatera opowieści.

Dążenie do uczłowieczenia miasta wyłoniło się, odkąd zaczęto porównywać miasto do kobiety. Tendencja ta obecna jest nie tylko w filmie, ale przede wszystkim w literaturze (Nowy Jork Fitzgeralda, Thomasa Wolfe czy Ezry Pounda)⁷. W *Manhattanie* antropomorficzne dążenie przejawia się w uwydatnianiu konturów miasta i jego oblicza poprzez wskazywanie na charakterystyczne punkty (Patricia Kruht nazywa je „granicami miast”), takie jak mosty, wiadukty kolejowe, ulice, tarasy itp. Allen, podobnie jak twórcy miejskich symfonii, ukazał rzeczywisty obraz miasta przy jednoczesnym przedstawieniu go ze swojej, narzucanej odbiorcy, perspektywy. Tło dźwiękowe, które wpływa na percepcję oglądanych obrazów, pochodzi

⁷ P. Kruht, dz. cyt., s. 117-127.

z okresu najbujniejszego rozwoju gatunku (lata dwudzieste i trzydzieste), zdjęcia są czarno-białe. Film kręcony był w prawdziwych miejscach i prawdziwych wnętrzach, studio nie pozorowało mieszkań, sceny rozgrywające się w Central Parku były tam również nagrywane, nawet ujęcia z planetarium są w 75 procentach prawdziwe (resztę obiektu dobudowano na potrzeby filmu). Autentyzm portretowanego miasta, łączony z nadawaniem mu unikatowej, „odautorskiej” atmosfery, osiąganey przez odpowiedni podkład muzyczny oraz montaż, jest jednym z czołowych postulatów pionierów symfonii miejskiej. Gatunek łączył w sobie cechy filmu dokumentalnego i awangardowego.

Większość oryginalnych miejskich symfonii z okresu powstawania gatunku to filmy dokumentalne i nieme. Należą do nich na przykład francuski *Mijają godziny* (1926) Alberto Cavalcantiego oraz *À propos Nicei* (1930) Jeana Vigo. Ten ostatni rozpoczyna się jak konwencjonalny przewodnik turystyczny, który w trakcie trwania przeradza się w satyryczny i uszczypliwy portret Nicei położonej na Lazurowym Wybrzeżu, krytykujący majątną sferę mieszczańską. Kinematografię innej części Europy reprezentuje *Człowiek z kamerą filmową* (1929) Dżigi Wiertowa, który utrwala obraz uniwersalnego miasta – utopi ZSRR (zjęcia kręcone były w trzech różnych miejscach: Kijowie, Odessie, Moskwie), antropomorfizuje miasto, jednocześnie reifikując człowieka.

Manhattan jest filmem o tożsamości Nowego Jorku, łączącym przeszłość z trudnym pytaniem o przyszłość w obliczu moralnego i kulturowego kryzysu jego społeczności. Allen, podobnie jak Jean Vigo, dokonuje krytyki mieszkańców portretowanego miasta, skupiając się na warstwie, do której należą jego bohaterowie: pisarzy-intelektualistów.

Pejzaże i klimaty metropolii – obrazy i dźwięki filmowe

1. Rama obrazowo-muzyczna

Rama *Manhattanu* złożona jest z katalogu czarno-białych ujęć Nowego Jorku oraz *Błękitnej rapsodii* Geoga Gershwina. Utwór ten, który Woody Allen uczynił podkładem do przedstawienia panoramy miasta, przez samego kompozytora został określony „muzycznym kalejdoskopem Ameryki”⁸. Powstał w 1923 roku na zamówienie Paula Whitemana, kierownika jazzbandu (co nie znaczy, że *Błękitna rapsodia* jest kompozycją czysto jazzową – do dziś istnieje problem z jej zakwalifikowaniem stylistycznym)⁹. To najlepiej rozpoznawalne dzieło Gershwina w *Manhattanie* stanowi niezastąpione tło dźwiękowe budujące atmosferę obrazu.

Nowy Jork w *Manhattanie* zostaje przedstawiony za pomocą trzech środków, jakimi film posługuje się najchętniej i które mają największą siłę wyrazu. Są to (w kolejności, w jakiej następują po sobie w tym filmie): obraz, dźwięk, słowo. Najpierw pojawia się obraz – monochromatyczny, szerokokranowy. Chwilę później dołącza muzyka. Czwarte ujęcie sugeruje miejsce akcji filmu: migający neon „MANHATTAN”. Przy kolejnym ujęciu ścieżka dźwiękowa wzbogacona zostaje głosem narratora (*off-screen*). Pisarz podejmuje próby rozpoczęcia swojej książki: „Uwielbiał Nowy Jork. Idealizował go poza wszelkie proporcje”. Nie. Lepiej będzie: „Romantyzował go poza wszelkie proporcje”. Podczas wypowiedzianych przez niego zdań na ekranie wciąż pojawiają się kolejne ujęcia panoramiczne Nowego Jorku. Kamera pokazuje ogólny widok, wędruje przez nowojorskie drapacze chmur, ujęcia mostów, wiaduktów, uliczek. Słowa stanowią wytłumaczenie dla pokazania miasta w ten, a nie inny sposób: „Dla niego, niezależnie od pory roku...to ciągle było miasto istniejące w czerni i bieli... i tętniące w rytm wspaniałych

⁸ Por. www.rmfc.classic.pl/mistrzowskakolekcja/plyta,53.html [pobrano 12.07.2012].

⁹ K. Baranowska, 09.01.2012, *Błękitna Rapsodia*, dostępny w: <http://www.polskieradio.pl/8/688/Artykul/513948,Blekitna-Rapsodia> [pobrano 12.07.2012].

dźwięków George’a Gershwina”. Po tym narrator nijako zniechęca się i zaczyna opis od początku: „Rozdział pierwszy. Zbyt romantycznie traktował Manhattan, tak jak i zresztą wszystko inne”. Kamera podąża za słowem, przedstawiając miejskie, typowo sentymentalne obrazy, jednocześnie będące scenami dnia codziennego: rozwieszoną na sznurkach między blokami bieleźną, samochody poruszające się w kierunku mostu. „Uwielbiał pośpiech, krzątanie tłumów i ruch samochodów”. Na ekranie widzimy pokazaną z lotu ptaka ulicę, całą wypełnioną paradującymi bądź strajkującymi ludźmi. „Dla niego Nowy Jork to piękne kobiety...” Wśród przechodniów na pierwszy plan wysuwa się atrakcyjna dziewczyna, następne ujęcie przedstawia robotników odrywających się od pracy i wodzących wzrokiem za zgrabną brunetką, która właśnie przed nimi przechodzi („...i oblatani faceci, którzy znają wszystkie kruczki”). Autor jednak znów nie jest zadowolony ze sposobu, w jaki sformował treść rozpoczynając rozdział pierwszy i próbuje od początku, starając się „zrobić to głębszym”. Tym razem opis jest zgoła zbyt moralizujący jak na książkę, którą chce się sprzedać: „Uwielbiał Nowy Jork. Dla niego była to metafora rozkładu nowożytnej kultury. Ten sam brak wartości, który powoduje, że wielu ludzi wybiera łatwe wyjście, szybko przemieniał miasto jego marzeń...”

Połączenie czarno-białych zdjęć miasta ze spokojną, nastrojową muzyką Gershwina i wszystkimi słownymi opisami, łącznie z tymi odrzuconymi przez autora, odzwierciedla w pełni charakter Nowego Jorku – charakter, który stwarza i przypisuje miastu sam narrator. Układając zdania do swojej książki, bohater kreuje wizerunek miasta, tak samo jak czyni to twórca filmu, poza słowem posługując się jeszcze obrazem i dźwiękiem. Dalszy rozwój fabuły nie będzie odbiegał od kreacji, jaka została stworzona na początku filmu; będzie jedynie jej kontynuacją i rozszerzeniem. Na zakończenie obraz powróci do punktu wyjścia: kamera znów ukaże Nowy Jork w pełni okazałości na panoramicznych zdjęciach wykonywanych o różnych porach dnia i nocy, przy akompaniamencie tej samej, jazzowo-klasycznej muzyki.

Prześledźmy zatem kolejne próby stworzenia początku rozdziału i zarazem początku zobrazowania jednej z największych metropolii świata. „Rozdział pierwszy. Uwielbiał Nowy Jork... choć dla niego był metaforą rozkładu nowożytnej kultury Jakże ciężko żyć w społeczeństwie znieczulonym przez narkotyki, głośną muzykę, telewizję, przestępstwa, śmieci...” Kiedy mówi o narkotykach, na ekranie pokazana zostaje ulica, na środku której stoi komin wypuszczający kłęby dymu. W zastosowanej perspektywie wydaje się, jakby strzałka znaku *one way* wskazywała prosto na rozprzestrzeniające się opary. Kiedy wymienia śmieci jako jedną z przyczyn znieczulenia, widzimy chodnik zarzucony czarnymi workami i kartonami oraz obojętnych przechodniów. Nawet tło muzyczne staje się bardziej dynamiczne, kiedy narrator mówi o głośnej muzyce. Powtórzenia intersemiotyczne są więc tak wyzyskane w sekwencji otwierającej film, aby z poszczególnych elementów stwarzały harmonijną całość, mimo sprawiania pozorów przypadkowości. Ostateczna wersja pierwszego rozdziału, na którą z entuzjazmem decyduje się narrator i która wprost określa miasto poprzez osobę mówiącą o nim, brzmi: „Był twardy i romantyczny, tak samo jak miasto, które kochał. Za okularami w czarnych oprawkach kryła się seksualna moc dzikiego kota”. Te dwa zdania są potwierdzeniem identyfikacji z miastem, w którym bohater żyje, które swoim słowem tworzy i które tworzy jego jako metropolitę. „Nowy Jork jest jego miastem i zawsze będzie”. Po tej kwestii muzyka przyspiesza, obraz pokazuje kolejne ujęcia miasta, od panoramicznych widoków słońca wschodzącego znad wieżowców, przez parę całującą się na balkonie, zaśnieżone aleje, ulice rozświetlone krzykliwymi neonami, z Broadwayem i Coca-colą w rolach głównych, aż do ostatniego w tej sekwencji, znów panoramicznego ujęcia budynków na tle nocnego nieba. Po wszystkich parasekundowych ujęciach następuje jedno dłuższe: finał wyrażony wybuchającymi fajerwerkami. Ujęcie to może mieć konotacje erotyczne: jest ostatnim impulsem obrazowych impresji, które wieńczy eksplozja. W kontekście słów narratora, jedynych, jakie przynoszą mu satysfakcję ze sformułowania

początku rozdziału, skojarzenie staje się bardziej dosłowne: Nowy Jork nabiera „seksualnej mocy dzikiego kota”.

Seks w twórczości Allena nie jest bynajmniej tematem zakazanym, wręcz przeciwnie – jest nader często poruszany czy wręcz eksponowany. Nie dziwi więc obecność tego typu transemiotycznej (obrazowo-słownej) metafory. Również w fabule *Manhattanu* pojawiają się wątki dotyczące życia seksualnego bohaterów. Początek utworu jest, jak już powiedzieliśmy, zapowiedzią tego, co pojawi się dalej. Jednak analizując film przez pryzmat czasu i przy świadomość aktualnych zdarzeń, można w tych samych zdjęciach dostrzec również zgoła inny wymiar. Ekran rozbłyska, melodia nabiera gwałtowniejszego wyrazu, wyraźnie odznaczają się instrumenty dęte. Kadry te, kręcone pod koniec lat siedemdziesiątych, przywodzą na myśl obraz, który wstrząsnął światem w roku 2001. Najwyższe budynki Nowego Jorku, będące charakterystycznym elementem jego wizerunku, stały się obiektem zamachu terrorystycznego i uległy całkowitemu zniszczeniu. Dwa spośród porwanych samolotów uderzyły w środek bliźniaczych wież World Trade Center, wywołując wybuch i pożar, pogrążając miasto w kłębach dymu. Na ekranie sztuczne ognie rozbyskują nie tylko nad wieżowcami, ale także wśród nich; kamera ustawiona jest na brzegu rzeki – z tej perspektywy część fajerwerków wybucha na wysokości środka budowli z pierwszego planu. Tylko od tych petard powstaje gęsty, niesiony z wiatrem dym. I tylko im nie towarzyszą zmyślne efekty wizualne – po prostu wybuchają, świecą, ale nie układają się w żadne konkretne kształty. Biorąc pod uwagę owo podobieństwo obrazowe, można odnieść wrażenie, że w filmie Woody’ego Allena z 1979 roku, będącym hymnem na cześć Nowego Jorku, zawarta została profetyczna wizja jego zniszczenia. Ujęcie czarnej sylwetki miasta na tle rozbyskającego nieba, przy akompaniamencie ostatnich, pełnych wzrastającego i stopniowo opadającego napięcia taktów *Błękitnej rapsodii*, budzi zachwyty, jednocześnie wywołując niepokój. Sztuczne ognie używane są do



Kadr z filmu. Pokaz sztucznych ogni nad Manhattanem: asocjacja erotyczna czy profetyczna wizja zniszczenia miasta?

celów widowiskowych, służą celebracji, podkreślają ważne wydarzenia kulturowe. Z drugiej strony nieodłącznie kojarzą się z zagrożeniem.

Rama *Manhattanu* – utkana z dźwięków, nastrojowych obrazów, słów ze-
spalających miasto z ich autorem – stanowi niepowtarzalne i pełne uroku
sportretowanie Nowego Jorku. „(...) ta sekwencja jest niewątpliwie jedną
z najpiękniejszych deklaracji miłosnych, jakie kiedykolwiek uczyniono
miastu jako kobiecie”¹⁰. Wzajemne oddziaływanie muzyki i obrazu przede
wszystkim buduje nastrój tej sceny. Odsyła do przeszłości (czarno-
-białe kadry przywodzą na myśl sentymtalne produkcje kinematografii lat trzy-
dziestych i czterdziestych). Nowy Jork jest tu miastem melancholijnym,
przedstawionym przez pryzmat wspomnień o tym, jakie było niegdyś i ma-
rzeń o tym, jakie powinno pozostać. Początek filmu wydobywa jednocześnie
jedną z głównych cech charakterystycznych dla stylu Woody’ego Allena:

¹⁰ P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.

„fundamentem jego ekranowego miasta są słowa”¹¹. To dzięki nim ujawniają się obawy narratora co do współczesnego charakteru, jakiego nabiera miasto – znieczulone przez narkotyki, zaśmiecone odpadami, nękanie przestępstwami i hałaśliwą muzyką.

Na samym początku filmu ukazane zostaje zderzenie przeszłości i terażniejszości, które obecne będzie w całej fabule: bohaterowie i wątki filmu są bardzo aktualne dla lat, w jakich się rozgrywają, ale towarzyszy im pamięć dawnego Nowego Jorku. Słowa stanowią podstawowe narzędzie dla zbudowania pierwszego rozdziału książki, które dokonuje się w obecności widza. Wszystkie wersje owego początku, jakie wymyśla narrator, i zmiany w sposobie jego sformułowania zwracają uwagę na wieloznaczność filmu: podobnie jak w powieści można tu odnaleźć kilka poziomów i kilka tematów narracji. Ciekawe, że ostateczne ujęcie, na jakie decyduje się autor, jest jedynym, które nie sumuje różnorodności tematów *Manhattanu*. Wydaje się, że Isaac odnalazł swój początek, tymczasem efekt jest dokładnie odwrotny. Wstęp Allena, wg Grahama McCanna, spełnia następujące funkcje: jest rozpoczęciem, odsłania sztuczność wszelkiej „strukturyzacji” opowiadania, zapisuje początek, środek i koniec (w tej kolejności). Odbiorca otrzymuje aluzje do tego, co będzie „uporządkowaniem” Nowego Jorku i do różnorodności historii, widoków i dźwięków miasta w nieustannym ruchu i zmienności¹². Opis słowny powoduje, że mimo idealizacji miasta dokonanej za pomocą muzyki i obrazu, portret Nowego Jorku nie jest jednoznacznie pozytywny. Środki użyte do przedstawienia metropolii i złożoność ich działania nie służą reprodukowaniu przestrzeni miejskiej, ale jej stwarzaniu. Przyjrzyjmy się zatem bliżej roli dźwięku, koloru, a także montażu oraz światła w budowaniu ekranowej rzeczywistości metropolii.

¹¹ Tamże.

¹² G. McCann, *Woody Allen*, przeł. A. Kołodyński, Warszawa 1993, s. 38.

2. Rytm Nowego Jorku

Jego miasto zazwyczaj budzi się do życia przy dźwiękach muzyki klasycznej czy jazzu. Dwa ulubione rodzaje muzyki Woody'ego Allena zostały połączone w prologu „Manhattanu” w formie Gershwinowskiej *Błękitnej rapsodii*¹³. Utwór ten idealnie komponuje się z biało-czarnymi zdjęciami przedstawiającymi Nowy Jork, jednocześnie nadaje i odzwierciedla jego klimat. „To nieodzowna ingrediencja, która składa się na alchemię dzieła, ustanawiając zarazem trzeci wymiar dla trywialnej skądinąd miejskiej osnowy”¹⁴. Kontrasty nastrojów i tempa, przeplatane broadwayowskimi tematami odzwierciedlają intensywność i rytm życia wielkiej metropolii. Nie niosą przy tym wrażenia chaosu, wręcz przeciwnie; działają uspokajająco, stwarzając sentymentalno-romantyczną atmosferę. *Błękitna rapsodia* jest najbardziej charakterystyczną częścią całej warstwy muzycznej *Manhattanu*, tym bardziej że film rozpoczyna. Ścieżka dźwiękowa prologu filmu składa się jedynie z muzyki Gershwina oraz głosu Isaaca- narratora, dobiegającego spoza ekranu (*voice over*), pozbawiona jest jakichkolwiek realistycznych odgłosów miejskich. Dzięki temu to ona determinuje odbiór wyświetlanych obrazów: Nowy Jork nie jest ponurą, zatłoczoną aglomeracją widzianą w odcieniach szarości, ale miastem, w którym można żyć i w którym można się zakochać.

Błękitna rapsodia, nawet w oderwaniu od obrazu Nowego Jorku, uznawana jest za dzieło wybitnie amerykańskie. Już samo glissando klarnetowe rozpoczynające utwór należy do tego rodzaju muzycznych ikon, które uważane są za symbole amerykańskiej muzyki. Zastosowanie właśnie tego utworu w filmie podkreśla tożsamość *Manhattanu*. Twórczość Gershwina stała się częścią składową kultury narodowej Stanów Zjednoczonych, a w opinii publicznej jest wręcz jej kwintesencją. Niesie ona pierwiastki amerykańskie, uznawane nie tylko w USA, ale i poza jego granicami. Sam Gershwin zresztą

¹³ P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.

¹⁴ Tamże.

uchodzi za kompozytora muzyki amerykańskiej, a nie na przykład jazzowej czy poważnej¹⁵. Dokonał on tego, czego dokonuje w swoich filmach również Woody Allen: połączył elementy kultury popularnej z tak zwaną wysoką. Tak jak Allen Gershwin wplata poważną problematykę w formę komedii, miesza symfonię z jazzem, uzyskując nową jakość i przy okazji dając początek „muzyce narodowej, w której łączą się formy wyrazu współczesnej Ameryki, tj. jazzu z estetycznymi wpływami europejskiej tradycji muzycznej”¹⁶.

Pobodnie w *Manhattanie* bohaterowie są bardzo współczesnymi Amerykanami, którzy jednocześnie czerpią z kultury europejskiej, sięgając np. do jej spuścizny filozoficznej. „Manhattan Allena to miejsce, gdzie rzeczywistość rozwarstwionego estetycznie i moralnie miasta musi kłócić się z romantyzmem wybiórczych wrażeń Isaaca, spotęgowanych przez uwodzieielskie melodie Gershwina”¹⁷.

Wrażenia owe najsilniej przejawiają się w scenach, w których miłość do kobiety i miłość do miasta łączą się w jedno. Są to zarazem najbardziej poruszające i piękne momenty filmu. Przy łagodnie narastających dźwiękach *Someone to Watch Over Me* Mary i Isaac idą przez oświetloną latarniami ulicę. Dwoje ludzi nieobdarzających się sympatią przy pierwszym spotkaniu poznaje się naprawdę dopiero teraz – podczas nocnego spaceru z psem. Ich rozmowa toczy się lekko i pokojowo, mimo pewnych uszczypliwości, jakimi się wzajemnie obdarzają. Śmieją się i się sobie zwierzają. Wstępują do baru szybkiej obsługi, gdzie pada propozycja udania się nad rzekę. Następną sceną jest chyba najbardziej znamienitą dla całego filmu. To właśnie ją wykorzystano do plakatu filmowego. W szerokim ujęciu widać most przy 59 ulicy,

¹⁵ Zob. A. Piotrowska, *Kultura popularna i jej wpływ na ideę amerykańskiej muzyki narodowej w twórczości G. Gershwina*, [w:] *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*, Toruń 2003.

¹⁶ Odnosnie *Błękitnej rapsodii* w: tamże, cyt. za: Ch.M. Schmidt, *Vorwort*, [w:] G. Gershwin, *Rhapsody in Blue*, London 1988, s. 30.

¹⁷ G. McCann, dz. cyt., s. 39.

ciągnący się od górnej lewej strony ekranu niemal do dolnego krańca prawej. Jest delikatnie oświetlony, tło wypełnia rozjaśniające się powoli niebo. Przy moście na ławce siedzą bohaterowie, odwrócenii tyłem do kamery. Ich postacie są tylko szarymi sylwetkami widzianymi z daleka. Obrazowi cały czas towarzyszy nastrojowa melodia. Isaac mówi: „Tak, jest naprawdę pięknie, kiedy zaczyna się rozwidniać”. Wzdycha i dodaje: „Co za wspaniałe miasto. Nie obchodzi mnie co inni mówią. To oszałamiające”.

Wykorzystanie mostu w twórczości Woody’ego Allena, jak zauważa Patricia Kruth, ma dwojakie, często występujące jednocześnie zastosowanie. Po pierwsze, most służy jako dramaturgiczny rekwizyt, który filmowany pod niskim kątem albo tak, aby zajmował górną połowę ekranu (jak w *Manhattanie*), pomniejsza znajdujących się na nim albo w jego okolicy kochanków. W obliczu architektonicznego majestatu ich uczucie wydaje się kruche i nietrwałe (uwydatnia się to zwłaszcza w ujęciu przy moście Brooklińskim w filmie *Annie Hall*). Sceny takie nawiązują na poziomie ikonograficznym i symbolicznym do motywów utrwalonych w kinie lat dwudziestych, takich jak most, pocałunek, syreny przeciwmgłowe. Są śladem *Aplauzu* z 1929 roku w reżyserii Rouena Mamoulia, gdzie para zakochanych również filmowana jest na moście Brooklińskim. Po drugie, co bardziej znaczące, filmowanie mostów w planach ogólnych i rozległej panoramie jest dla Allena sposobem celebrowania miasta, składaniem mu hołdu. Zmusza odbiorców do podziwiania mostu Tappan Zee w *Manhattanie*, Verranzo-Narrow w *Annie Hall*, Gorge Washington Brigde w *Danny Rose z Broadway’u* i *Tajemnicy morderstwa na Manhattanie*.

Inna scena, która uwydatnia współpracę obrazu i muzyki przy tworzeniu sentymentalnego wizerunku miasta, rozgrywa się pewnego wieczoru podczas przejażdżki dorożką. Kamera jest dynamiczna: porusza się wraz z powozem. Przez gałęzie i liście drzew przebija widok na oświetlone okna wieżowców otaczających Central Park. Muzyka Gershwina urozmaicona jest dźwiękiem stukotu końskich kopyt. Chwilę później pojawiają się głosy



Plakat promujący film.

bohaterów z offu; Isaac wzdychając z niezadowoleniem, mówi wprost: „To takie sentymentalne. Nie mogę w to uwierzyć. To właśnie chciałaś robić?” Tracy odpowiada z entuzjazmem: „To wcale nie jest sentymentalne! Uważam, że to świetne!” Obraz pokazuje rozmawiającą przed momentem parę, siedzącą na białej skórzanej kanapie w staromodnej dorożce. Isaac i Tracy całują się namiętnie. Nie jest to jednak widok, jak wydawać by się mogło z opisu, urzekająco romantyczny. Isaac jest mężczyzną o wiele starszym od Tracy, nieprzyciągającym aparycją, łysiejącym panem po czterdziestce. Nawet w pozycji siedzącej widać, że jest niższy od swojej dziewczyny i bardzo wąty. Tracy natomiast jest przykładem dobrze zbudowanej i zdrowej nastolatki. Bohaterowie, całując się, wyglądają raczej, jakby chcieli się pochłonać niż okazać sobie czułość. Kiedy w końcu odrywają się od siebie, Isaac stwierdza: „Jesteś odpowiedzią Boga dla Hioba. Zakończyłabyś wszystkie kłótnie między nimi. On by powiedział: <<Robię straszne rzeczy, ale robię też coś takiego>>. A Hiob powiedziałby: <<Dobra, wygrałeś>>”. Bohater w ten specyficznie żartobliwy sposób wychwala urodę swojej młodej kochanki, czyniąc to na tle mijanych budynków, latarni i drzew. Głośność muzyki wzmagą się, dorożka odjeżdża. Scena ta jest niemal trawestacją filmowych romansów z lat czterdziestych czy pięćdziesiątych. Obraz i muzyka tworzą typowo sentymentalną scenerię, sami bohaterowie natomiast i ich relacja odzwierciedlają wątpliwą kondycję moralną mieszkańców współczesnego Nowego Jorku.

Kompozycje Gershwina wykonywane przez The New York Philharmonic wypełniają dźwiękiem sekwencje, w których bohaterowie przemierzają się przez miasto. Obserwujemy rozmawiające i gestykujące postaci, jednak nie słyszymy ani ich, ani miasta tętniącego życiem wokół nich. Oni natomiast nie słyszą owej muzyki, która odzwierciedla nastrój danej sceny. Muzyka niediegetyczna pojawia się na przykład w sekwencji, w której Isaac zabiera swojego kilkuletniego syna na spacer do rosyjskiej herbaciarni czy podczas wspólnego popołudnia z Mary. Para spędza czas pływając łódką

w Central Parku, gdzie iluzja miejskiej sielanki trwa do momentu zanurzenia dłoni w wodzie, która okazuje się koszmarnie brudna. Następną sceną obrazuje różnorodność etniczną Nowego Jorku; wieczorową porą bohaterowie spacerują wzdłuż sklepowych witryn, mijając przeciętnych Amerykanów i natykając się na Hindusów w tradycyjnych strojach. Widokowym wędrownikom przez miasto towarzyszą melodie Gershwina, a wykluczenie ze ścieżki dźwiękowej odgłosów miejskich oraz głosów bohaterów przedstawia miasto w subiektywny, chociaż niepozbawiony ironii sposób. Są w filmie również sekwencje, w których tło dźwiękowe tworzą realistyczne odgłosy tego, co otacza bohaterów: jadące samochody, woda bijąca z fontanny, gwar rozmów w lokalach. Nowy Jork żyje i jest słyszalny, jednak nie pojawiają się dźwięki zakłócające spokój otoczenia, takie jak klakson czy syrena, które, chociaż symbolicznie oznaczają w większości filmów miasto, ewokują także przemoc, cierpienie i beznadziejność. Nie taką miejską rzeczywistość chciał stworzyć Allen. Jak zauważa Michel Chion w książce *Dźwiękowy ekran (L'Audio-vision, 1990)*¹⁸ kakofonia wyjących klaksonów od początku kina dźwiękowego oznacza miasto, jest jego skrótem myślowym. Należy zauważyć, że częste wykorzystywanie tego samego motywu w tym samym celu prowadzi do stereotypowości. Allen, posługując się muzyką Gershwina, stworzył własne środowisko miejskie, wolne od schematyczności.

3. Światła wielkiego miasta

Nocne światła uwydatniają architekturę Nowego Jorku. Miasto, które nigdy nie zasypia, ujawnia swoje oblicze późną porą. Dla Woody'ego Allena noc jest zawsze czasem uprzywilejowanym, kiedy miasto należy do zakochanych, a Nowy Jork przemienia się w romantyczną krainę cudów. Również deszcz pełni funkcję swojego rodzaju afrodyzjaku. Jest to tradycja wywodząca się od Franka Capry (*Rain of Shine, Pan z milionami, Życie jest*

¹⁸ za: P. Kruht, dz. cyt., s. 117- 127.

cudowne). W *Manhattanie* nie pojawia się co prawda sztampowa scena pocałunku przemokniętych bohaterów wśród spadających z nieba kropli, jednak zaskakująca bohaterów nagła zmiana pogody jest motorem dalszego rozwoju wypadków: Mary i Isaac, szukając schronienia, trafiają do planetarium. Tam rozgrywa się „bardzo stylowa”¹⁹ scena: bohaterowie, którzy w delikatnym zaciemnieniu jawią się jedynie jako ciemne sylwetki, wędrują między atrapami planet, prowadząc cichą, bardzo osobistą rozmowę. Reżyser gra ze wspomnianą konwencją pocałunku w deszczu w innej scenie, w której bohaterowie wspominają wizytę w planetarium: „Myślałam, że chciałeś mnie pocałować w planetarium. - Chciałem - Tak myślałam. - Ale wtedy spotykałaś się z Yale’em, a ja za nic w świecie nie wtrąciłbym się... Chciałaś, żebym cię pocałował? - Nie wiem, czego chciałam. Byłam tego dnia tak wściekła na Yale’a. - Ale byłaś taka seksowna. Byłaś cała przemoczona od deszczu, a ja miałem dziki impuls, żeby rzucić cię na powierzchnię księżycy i popełnić międzygwiazdne zboczenie z tobą”. Dialog miłosny przybiera, jak na współczesne czasy przystało, bardziej bezpruderyjną formę.

Użycie w filmie jedynie czarno-białych barw pozwala na grę z cieniami. Postaci, które stają się jedynie czarnymi figurami, kierują uwagę na tło (jak w przypadku sceny przy moście Tapan Zee) lub na gestykulację, ton głosu, subtelność dialogu, jak w scenie w planetarium. Przy tej technice oświetlenie miasta nocą nie rozprasza tysiącem kolorów, neony są jasne, ale nie jaskrawe – podobnie jak w filmie mistrza Allena, Charliego Chaplina pt. *Światła wielkiego miasta*. W *Manhattanie* możemy podziwiać Nowy Jork budzący się do życia przy brzasku, otoczony popołudniowym słońcem, wśród nocnych iluminacji. Również pomieszczenia ukazywane są o różnych porach: przy świetle naturalnym, elektrycznym w nocy czy o zmierzchu. Światło w dużej mierze tworzy nastrój sceny, skupiając uwagę – w zależności od

¹⁹ Określenie tej sceny przez samego reżysera, zob. W. Allen, *Manhattan*, [w:] *Woody według Allena. Z reżyserem rozmawia Stig Bjorkman*, Kraków 1998, s. 135.

zastosowanego rodzaju – na samych postaciach bądź ich otoczeniu. Kwestia (braku) koloru odgrywa tu istotną rolę.

W czasie, kiedy powstawał *Manhattan* kolor na taśmie filmowej był już niemal obligatoryjnym standardem. Właściwie o wiele trudniej było zrealizować wtedy film czarno-biały niż kolorowy; pochłaniało to więcej środków i czasu. Większość wytwórni przygotowana była już tylko do realizacji produkcji na taśmie barwnej, również laboratoria w krajach rozwiniętych kinematografii miały problem z opracowaniem materiałów monochromatycznych. Pod koniec lat siedemdziesiątych nawet filmy, które dotychczas ze względu na przekazywane treści (tragedie ludobójstwa, drastyczność obrazu itp.) zachowywane były w estetyce czerni i bieli, produkowane są w kolorze. W związku z tym monochromatyczne obrazy filmowe w tym okresie najpewniej pozbawione były już charakteru dokumentacyjnego i realistycznego. Przystając być powszechne, zyskały nowy wymiar: subiektywny i reminiscencyjny²⁰.

Twórcy decydowali się realizować filmy na przekór aktualnym standardom z różnych powodów. Martin Scorsese, drugi obok Woody'ego Allena reżyser zafascynowany Nowym Jorkiem i czyniący go miejscem akcji większości swoich filmów, nakręcił *Wściekłego byka* w czerni i bieli jako wyraz buntu przeciwko zjawisku płowienia taśm w technice Eastman Coloru. Jak powiedział Picasso, kolor osłabia i (jak dodał w komentarzu do tych słów autor *Kina – wehikułu magicznego*) kolor też jest osłabiany. Przez czas. Stąd też wniosek, że brak koloru wzmacnia nie tylko trwałość oryginalnego wyglądu filmu, nienarażonego na wyblaknięcie, ale także podkreśla przekaz emocjonalny. Zewnątrz dociekania artystycznych, estetycznych czy praktycznych uzasadnień dla uczynienia *Manhattanu* obrazem czarno-białym są zresztą niepotrzebne. Film broni się sam: kadry przedstawiające Nowy

²⁰ Por. A. Garbicz, *Manhattan*, [w:] *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Kraków 2009, s. 435.

Jork muszą być monochromatyczne, skoro bohater wprowadzający widza w swoje miasto tak właśnie je postrzega i opisuje. Pewne znaczenie ma tu także wspomniane ewokowanie przeszłości uzyskane właśnie dzięki „jedwabistej elegancji czarno-białych obrazów”²¹. Wyrażają one tęsknotę bohatera za czasami minionymi i jego sentymentalny stosunek do własnego miasta, które chciałby widzieć takim, jakie utrwalone zostało na starych fotografiach: „równie zwyczajne, proste i romantyczne jak muzyka Gershwina”²².

Nowojorczycy

Miasto przedstawione przez Allena stanowi swojego rodzaju „kokon” dla jego mieszkańców²³. Bohaterowie doskonale odnajdują się wśród uliczek i budynków Nowego Jorku, nigdy nie są zagubieni w otoczeniu, w którym żyją. Nowy Jork nie jest dla nich miejscem niebezpiecznym, nie stwarza atmosfery alienacji. Efekt ten osiąga się odpowiednim montażem i wyborem planów zdjęciowych. Przeważające u Allena plany ogólne oraz panoramy pomagają osiągnąć efekt przestrzenności, „uwolnić” bohatera, tak by mógł poruszać się i czuć swobodnie – w przeciwieństwie do zbliżeń oraz półzbliżeń, które dominując wytwarzają klaustrofobiczne wrażenie zamknięcia w klatce miasta²⁴. Spacerujący bohaterowie często filmowani są z wózka; kamera jedzie wstecz, po czym ujmuje postaci horyzontalnie. Umacnia to ich doskonałą integrację z przestrzenią miejską. *Manhattan* pełen jest scen zaczerpniętych z życia codziennego: wspólne niedzielne spacerowanie, oglądanie telewizji w łóżku przy tajskiej kolacji na wynos, spotkania w kawiarniach, taniec w zaciszu własnego mieszkania, nocne przejażdżki samochodem

²¹ Określenie za: G. McCann, dz. cyt., s. 38.

²² Cyt. za: W. Allen w: R. Benayound, *Humor refleksyjny. O „Manhattanie” Woody Allena*, „Film na świecie”, 1980 nr 2-3, s. 131-144.

²³ Za: P. Kruht, dz. cyt., s. 117-127.

²⁴ Por. filmy Martina Scorsese’a, m. in. *Taksówkarz* z 1976 roku.

przez most itd. Allenowska „niewidoczna” reżyseria oswaja miasto, jednocząc je z bohaterem.

Poprzez kreacje bohaterów, ich styl życia oraz relacje, jakie tworzą się między nimi, uwidacznia się charakter miasta. Psychika postaci, ich cechy, zainteresowania, nastroje przeważnie przedstawiane są w obrazie filmowym poprzez tło, znajdujące się w pomieszczeniu rekwizyty, pogodę, miejsca, w jakich się znajdują, nastrój muzyki itd. W *Manhattanie* i innych filmach portretujących miasto proces ten dokonuje się poniekąd *à rebours*: to postacie i ich losy przedstawiają miasto, muzyka stwarza jego klimat, zastosowane światło ociepla lub oziębia jego atmosferę, montaż zacieśnia bądź eksponuje przestrzeń. Portretowanie jest „wyciąganiem na zewnątrz, odzwierciedlaniem obrazu rzeczywistości”²⁵. Aby obraz ten był pełny, należy uwzględnić w nim wszystkie elementy składające się na uwieczniany obiekt. Woody Allen z pewnością tego dokonał. Jego *Manhattan* to nie tylko piękna obrazowo-muzyczna widokówka Nowego Jorku, ale także wnikliwe i krytyczne stadium wielkiej metropolii. Przez tygodnik „Time” film ten określony został skondensowanym portretem swojego czasu, „który może być studiowany przez następne dziesięciolecia, aby wiedzieć, jakimi ludźmi byliśmy”²⁶.

Manhattan opisuje mieszczańskie środowisko intelektualistów i artystów, parających się zawodami związanymi z tworzeniem i odtwarzaniem kultury. Są to pisarze, pracownicy środków masowego przekazu, zajmujący się

²⁵ Polski termin „portret” i francuski *portrait* pochodzą od łacińskiego *pro- traho*, i jak w przypadku włoskiego odpowiednika *ritratto*, wywodzą się od łacińskiego *re- traho*, mają podobną etymologię. W większości języków występują lokalne warianty łacińskiego odpowiednika. W obu wypadkach dokładne tłumaczenie z łaciny oznacza czynność ‘wyciągania na zewnątrz, odzwierciedlania obrazu rzeczywistości’, zob.: *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*. książka przygot. pod kier. S. Zuffi ; aut. M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi ; przeł. z wł. H. Cieśla. wyd.: Arkady, Warszawa 2001.

²⁶ J. Fuksiewicz, *Woody Allen- pamflecista współczesnej Ameryki*, „Kino” 1979 nr 11, s. 54

głównie tworzeniem dla telewizji, ale nieustannie (choć z nikłym skutkiem) mierzący wyżej. Są jednocześnie twórcami i wytworami pewnego typu kultury, stylu życia, mód artystycznych i intelektualnych. „Woody Allen wykpiwa amerykańskie obyczaje, stosunki międzyludzkie, tropi ich nieautentyczność, stereotypy, mity, fałszywe wyobrażenia i fikcyjne wartości. Ale właśnie dlatego nie oszczędza bynajmniej swojego bohatera, któremu również dostaje się solidna porcja szyderstw: przyczyną wielu jego klęsk jest bezmyślny konformizm okazywany wobec tego świata, jego bezrefleksyjne poddanie się im. Bohater jego bywa często ofiarą mitu sukcesu życiowego, zawodowego, erotycznego itd.”²⁷

Bohaterem Allena w *Manhattanie* jest czterdziestodwuletni Isaac Davis, utrzymujący się z dostarczania skeczów do telewizji. Nosi się on z zamiarem napisania książki (od której fragmentów początkowych wersji zaczyna się film), co staje się jego głównym celem i wręcz egzystencjalną nadzieją od momentu, kiedy w porywie zdenerwowania zwalnia się z pracy. Rezygnuje ze współtworzenia programu, nie mogąc pogodzić się z zaniżaniem jego poziomu. Już w następnej scenie żałuje tego, co zrobił, jego twarz, kadrowana dla uwydatnienia emocji w półzbliżeniu, wyraża napięcie i niepewność. „Przez 30 sekund byłem wielkim bohaterem, a teraz prosto na bezrobocie”. Wydaje się, że kłopoty działają stymulująco na tego bohatera. Sam dokonuje tego rodzaju wyborów, z których konsekwencjami musi się później borykać. Kiedy zaczyna odczuwać satysfakcję w pracy i w stosunkach z Tracy, wpada w panikę i ucieka. Z przygody z siedemnastoletnią dziewczyną przerywa się na związek z byłą kochanką swojego przyjaciela, odczuwając „równocześnie fascynację i obrzydzenie męskim członkiem”. Romans ten okazuje się oczywiście również nietrwały, więc Ike pod wpływem nagłego impulsu biegnie, by odzyskać Tracy. „Równie nie zrównoważony emocjonalnie jest jego stosunek do współczesnego Manhattanu. Nie może znieść jego

²⁷ Tamże.

<<falszywych wartości>>, pretensjonalności i narcyzmu elity intelektualnej, banalności programów telewizyjnych i niczym nie maskowanego materializmu. A jednak powtarza, że nie mógłby żyć nigdzie indziej. <<Nie potrafiłby funkcjonować poza Nowym Jorkiem>> - stwierdza przyjaciół²⁸.

Związki z kobietami, jak i same postacie kobiece odgrywają w twórczości Allena znaczące role. Są istotne również dla wyrażenia tożsamości miasta. W *Manhattanie* uosobieniem zepsucia Nowego Jorku jest Mary Wilke, grana przez Diane Keaton. Mary nie jest rodowitą mieszkanką Nowego Jorku, pochodzi z Filadelfii. Jest więc poniekąd obca w intelektualnym środowisku Manhattanu, czego daje wyraz, odgrywając wielkie oburzenie tujejszymi swawolnymi rozmowami bez tabu: „Nie chcę..., Chryste. Nie chcę tego słuchać. Jestem z Filadelfii. W mojej rodzinie nie było romansów. Moi rodzice byli małżeństwem przez 43 lata. I nikt nie zdradzał”. Zestawienie tych słów z jej poczynaniami ujawnia hipokryzję, której jest zresztą świadoma. Prowokuje Ike’a swoimi poglądami stojącymi w ostrej sprzeczności z jego własnymi przekonaniem. Jest odzwierciedleniem całego tego światopoglądu, który Isaac potępia i który jest dla niego wyrazem intelektualnego zmanierowania. Chwilę później bohater szaleńczo się w niej zakochuje. Bo przecież Mary Wilke, z którą związała go spóźniona idylla, w końcu zdobywa go. Można by powiedzieć jego stylem, że wrobił go Manhattan, a raczej to wszystko czego w nim nie cierpi²⁹. Symbolem niewinności i tęsknoty za dawnym kształtem Nowego Jorku jest najmłodsza z wiodących postaci filmu, Tracy. Wśród wszystkich kuriozalnych osobliwości, wplatających się w skomplikowane relacje, tylko ona wydaje się osobą ułożoną, myślącą racjonalnie, przeżywającą wszystko tak, jak powinno się przeżywać (dziecięca ekscytacja podczas przejażdżki dorożką, łzy smutku i rozczarowania w momencie rozstania). Jej naturalność oddaje charakter owego

²⁸ G. McCann, dz. cyt., s. 39.

²⁹ R. Benayound, dz. cyt., 1980 nr 2-3, s.140.

raz na zawsze utraconego Nowego Jorku. Isaac, po swojej zdradzie, mimo rozpaczliwej próby, nie może już jej odzyskać. Jest na to za późno.

Graham McCann wyróżnił trzy typy kobiece powracające w filmach Allena. Pierwszym z nich jest „kastratorka” – kobieta silna, która usidla, przygniata i upokarza Allenowskiego mężczyznę, czyniąc z niego znerwicowanego impotentą. Drugi typ to „wolny duch”, pociągający i fascynujący mężczyznę. Taka kobieta wytrąca go z normalnego toru i namawia do zerwania z konwencjami, czyniąc go ostatecznie niezadowolonym ze swojego życia. Ostatni typ to „czuła realistka”. Jest metodyczna, opiekuńcza, wyzbyta egoizmu. Widzi sytuację taką, jaka jest naprawdę i stara się ocalić Allenowskiego bohatera dla normalnego świata³⁰. Wszystkie trzy rodzaje postaci kobiecych charakterystyczne dla filmów Allena obecne są w jego *Manhattanie*, dopełniając portretu nowojorczyków. „Kastratorkę” reprezentuje oczywiście Meryl Streep w roli Jill Davis – byłej żony, która porzuciła bohatera dla innej kobiety i w dodatku pisze obrazoburczą książkę na temat ich rozstania. Jest pewna siebie, oschła i zdecydowana w tym, co robi. Isaac nie ma z nią żadnych szans, mimo że kilkakrotnie próbuje perswadować. „Mężczyźni Allena chcieliby przeżyć życie w spokoju z <<czułą realistką>>, ale zawsze ją krzywdzą”³¹. Pokrzywdzona w *Manhattanie* zostaje Tracy, jedyna niewinna postać filmu. Jej uczucie jest szczere i niezmaćcone niczym z tych rzeczy, w które wikłają się inni bohaterowie (zdrada, widma minionych związków). Mimo że najmłodsza, zdaje się patrzeć na otaczającą rzeczywistość najtrzeźwiej. Ten rodzaj partnerki nie jest jednak wystarczający dla bohatera, który porzuca ją, uwiedziony przez ekscentryczną odmienność „wolnego ducha”. Ten typ należy do Diane Keaton, wcielającej się w postać inteligentnej i pięknej Mary Wilke. Nad taką kobietą nie można

³⁰ Por G. McCann, dz. cyt., s.106.

³¹ Tamże.



Po lewej Diane Keaton w tytułowej roli w filmie *Annie Hall*, po prawej – Charlie Chaplin. Nie tylko ubiór jest podobny, ale także układ ciała i przedmioty trzymane w dłoniach (u Annie rączka od rakietki tenisowej, u Chaplina jego nieodłączna laska).

zapanować, ona pobudza, wytrąca z rutyny, ale może też w końcu porzucić. Dla Allena jest to najbardziej pozytywny kobiecy obraz³².

Allen przyznaje, że kobieca obsada jego filmów jest ich największym walorem, przyciągającym przed ekrany liczną publiczność. „Kto będzie chodził wciąż na tę samą historię neurotycznego nowojorczyka z wieloma fobiami? Słynne aktorki to zdecydowanie jeden z największych atutów

³² Por. tamże.

moich filmów. Byłbym nikim bez kobiet”³³. Prawdziwość tego stwierdzenia jako pierwsza udowodniła Diane Keaton, która po premierze filmu *Annie Hall* była naśladowana przez tysiące nastolatków. Swoją styl kontynuowała w *Manhattanie*, stając się Allenowską ikoną Nowego Jorku. A przy okazji „przemyciła” do obrazu kolejne nawiązanie do tradycji kinematografii (i historii kina niemego). Ubiór tytułowej bohaterki filmu *Annie Hall* oraz (w mniejszym stopniu) Mary w *Manhattanie* przypomina stroje Charliego Chaplina: luźne spodnie, zwykle nieco za duża marynarka albo kamizelka zapięta na jeden guzik, krawat i kapelusz. W *Manhattanie* owa konotacja jest ukryta i uwidacznia się dopiero po zestawieniu tego filmu z *Annie Hall*. Mary jest dojrzałą, bardziej kobiecą wersją szalonej nowojorskiej dziewczyny – Annie Hall. Przez tę (podwójną) postać reżyser wprowadza widza w intertekstualną grę.

Allen udowadnia, że lekka i przyjemna forma może stać się nośnikiem dla refleksji nad egzystencjalnymi problemami nękającymi współczesne społeczeństwo. Specyfika jego humoru oraz komediowy kształt *Manhattanu* są w pełni autorskim wkładem do kontynuacji symfonii miejskiej we współczesnej kinematografii. Gatunek ten był atakowany za wybujały estetyzm i pomijanie społecznych problemów³⁴. Tymczasem *Manhattan* nie tylko spełnia jego najważniejszą przesłankę, wykwintnie portretując metropolię, ale też przekornie (dzięki komediowej formie) staje się wypowiedzią na temat kondycji społeczeństwa Nowego Jorku.

³³ Tamże.

³⁴ T. Lubelski, dz. cyt., s. 913 (hasło: Symfonia miejska).

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Symfonia wielkiego miasta. O wizerunku Nowego Jorku w „Manhattanie” Woody’ego Allena*, powstałej pod kierunkiem prof. UKSW dr hab. Brygidy Pawłowskiej-Jądrzyk. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Symphony of a Big City.

The Image of New York in Woody Allen’s *Manhattan*

One of the major objective of this essay is to show that Woody Allen’s *Manhattan* (1979) is a renewal of an old film genre called the city symphony.

In this movie, the director outlined a suggestive portrait of his beloved New York City. After *Annie Hall* (1977), *Manhattan* is the second most complete expression of the specificity of Allen’s style, which consists of comic and tragic elements. Another object of this essay is to demonstrate that while creating the image of the metropolis the director particularly exploits the tools of film expression. Audiovisual layer of Allen’s work allows to juxtapose *Manhattan* with the city symphony (genre which came into being in the twenties as an innovative combination of documentary and avant-garde forms). The similarity between *Manhattan* and the original city symphonies is visible at the very beginning of the film, because of black and white, kaleidoscopic shots of metropolis as well as the backing sound (*Rhapsody in Blue* by George Gershwin). Allen’s picture is not only a sophisticated portrait of New York, but also the critical study of the society.

Keywords: Woody Allen, *Manhattan*, the city symphony genre, films of 20’s, city in the movie, American cinematography.



Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Polecamy ostatnio wydane publikacje



Wydawnictwo UKSW publikuje książki naukowe i popularnonaukowe: monografie, rozprawy doktorskie i habilitacyjne, tomiki poezji, materiały pokonferencyjne, podręczniki i prace zbiorowe, o tematyce obejmującej wszystkie dziedziny, w których Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego prowadzi badania naukowe oraz kształcenie.

Wydawnictwo UKSW
ul. Dewajtis 5, Warszawa
tel. 22 561 88 38

www.wydawnictwo.uksw.edu.pl