

Woody'ego Allena zabawy z konwencjami Hollywoodu

TERESA RUTKOWSKA

W filmie *Hannah i jej siostry* (1986) Woody'ego Allena producent Mickey Sachs przeżywa głęboki kryzys egzystencjalny. Myśli nawet o samobójstwie, ale zamieszanie wywołane mimowolnym wystrzałem broni sprawia, że rezygnuje i wychodzi na ulicę, by ochłonać. Ostatecznie od skończenia z sobą ratuje go *Kacza zupa* braci Marx. Trafia przypadkiem na ten film w jakimś kinie na Manhattanie, dochodzi do wniosku, że nie warto tracić reszty życia na roztrząsanie problemów, których i tak nie ma szansy rozwiązać, poddaje się więc beztroskiemu szaleństwu rozpętanemu na ekranie i po prostu zaczyna się dobrze bawić. Ze swojego przełomu duchowego zwierza się ukochanej. A potem wszystko kończy się dobrze. Mickey i Holly żyją długo i szczęśliwie. W ostatniej scenie ona wyznaje mu, że jest w ciąży. W o parę lat późniejszych *Strzałach na Broadwayu* umierający w kulisach teatru Cheech, gangster obdarzony talentem dramatycznym, zaleca autorowi sztuki wykorzystanie tej samej kwestii – by uzyskać *wspaniałe zakończenie dramatu*. Ten autocytat, jakich zresztą u Allena jest mnóstwo, ma wyraźnie ironiczny wydźwięk.

Kino hollywoodzkie było częścią jego dzieciństwa. Później przyszła fascynacja europejskim kinem artystycznym, Bergmanem, Renoirem czy Fellinim. Ale te pierwsze „naiwne” doznania kinowe są pożywką dla całej jego twórczości. W rozmowie ze Stigiem Björkmanem Allen przyznaje, że takie zakończenie *Hannah...* zanađto spłaszca zamysł. *To zwyczaj – mówi – który wyniosłem z dzieciństwa i z amerykańskiego kina – zawsze staramy się znaleźć zadowalające rozwiązanie. Zakończenie nie musi być szczęśliwe, ale powinno w jakimś sensie satysfakcjonować. Z czasem zacząłem w sobie zwalczać ten nawyk*¹.

W słynnej już monografii tego kina² Bordwell, Steiger i Thompson dokonują dość szczegółowej charakterystyki stylu hollywoodzkiego w kontekście uwarunkowań technicznych, ekonomicznych, systemu studyjnego i systemu gwiazd.

W największym skrócie takie cechy, jak narracja oparta na związkach przyczynowo-skutkowych, prawdopodobieństwie i motywacji psychologicznej, wyrazista konstrukcja bohatera wzmocniona wizerunkiem gwiazdorskim, koherencja stylistyczna i gatunkowa, konwencjonalność środków artystycznych, waloryzacja centralnej kompozycji obrazu i *happy end* sprzyjały odbiorowi intertekstualnemu. W pewnym sensie – jak powiedział niegdyś Truffaut – *kocha się filmy amerykańskie za to, że są do siebie podobne*³. Widzowie, idąc do kina, znali inne filmy ulubionego gatunku, mieli swoje ukochane gwiazdy, byli przywiązani do schematów fabularnych czy wzorców zachowań i sposobów komunikowania się bohaterów.

Miłośnicy klasycznych filmów hollywoodzkich, zaludniając widownię, stawali się uczestnikami gry o określonych regułach. Woody Allen wielokrotnie powtarza, iż kino to miało charakter eskapistyczny, ale było też swego rodzaju pomostem między ludzkimi aspiracjami a spełnieniem, między marzeniem i fantazją a ułomną realnością. Filmy z gatunku *screwball comedies*⁴ czy musicale były szczególnie popularne w czasach Wielkiego Kryzysu i potem⁵.

Cecilia, bohaterka *Purpurowej róży z Kairu* (1985), jest ucieleśnieniem takiego właśnie widza. Idzie do kina po wyśnioną namiastkę miłości idealnej, by zanurzyć się w świecie wytwornym i luksusowym, gdzie bohaterowie doznają egzotycznych przygód, popijają szampana i korzystają z białych telefonów. Przysłuchując się rozmowom, beznadziejnie głupią pracą, krzątaniem wokół prymitywnego, gburowatego i leniwego męża, który w dodatku bije ją i upokarza, tylko w kinie znajduje wytchnienie. Życie prywatne gwiazd filmowych porusza ją w takim stopniu, jakby chodziło o jej bliskich. W rozmowie z siostrą, przy układaniu naczyń w knajpie, wspomina o aktorze Lew Ayresie. Kiedy Jane wtrąca: *Uwielbiam Lew Ayresa. Ciekawe, czy jest żonaty?* Zgorszona Cecilia odpowiada żarliwie: *Czy jest żonaty? Oszalałaś? Tak, jest żonaty z Ginger Rogers. Boże! Pobrali się na statku opodal wyspy Catalina... Był mężem Loli Lane, ale Ginger o wiele bardziej do niego pasuje. Jest taka śliczna!*

Film, który wytrącił Cecilie z odrętwienia, nosi tytuł *Purpurowa róża z Kairu*. Oglądamy go wraz z widzami z lat trzydziestych, a w kontrujęcych widzimy ich oczarowane twarze. Po tym, jak jej nędzna egzystencja legła w gruzach (mąż jawnie ją zdradza i wyrzucono ją z pracy), zasiada w kinie po raz kolejny tego samego dnia. Przystojny Tom Baxter (mężczyzna w stroju kolonialnym, bohater drugoplanowy, ale – jak się podkreśla – ważny dla rozwoju akcji) zwraca się do niej z ekranu: *Pani musi naprawdę lubić ten film (...) Muszę z panią porozmawiać* – schodzi do niej i wybiegają razem na zewnątrz. Na widowni konsternacja, tym bardziej że ekranowe postaci też „wychodzą z ról” (choć wyjść poza ekran już im się nie udaje) i zaczynają komentować zdarzenie. I ci na ekranie, i ci z widowni boleśnie odczuwają złamanie konwencji. Jedna z kobiet mówi zdenerwowana: *Żądam, żeby w tym tygodniu film był taki sam jak wczoraj. W życiu musi być coś pewnego*. Inny widz, o którym żona mówi, że jest kinowym badaczem natury ludzkiej, woli, by bohaterowie nie byli naprawdę ludzcy, bo z prawdziwymi ludźmi trudno mu się dogadać.

Cecilia ostatecznie wybiera realność, gdy uświadamia sobie, że w filmowym świecie pieniądze są zwykłymi papierkami, szampan oranżadą, a po pocałunku następuje ściemnienie, po którym nie ma dalszego ciągu (gdy robi się ciemno – mówi inna z postaci „filmu w filmie” – bohaterowie po prostu znikają, a to nie jest przyjemne). Wprawdzie kolejny raz zostaje oszukana, ale na koniec znów znajduje pocieszenie w kinie, tym razem oglądając musical z Fredem Astairem i Ginger Rogers tańczącymi w takt melodii *Cheek to cheek*. Ta melodia zresztą otwiera film Allena, a jej pierwsze słowa (*Heaven... I'm in heaven / And my heart beats so that I can hardly speak. / And I seem to find the happiness I seek*) są kwintesencją przyjemności płynącej z oglądania hollywoodzkich filmów.

Reżyser traktuje bohaterkę z czułością i zrozumieniem. Taką wyrozumiałością darzy też innego swojego bohatera, Allana Feliksa z *Zagraj to jeszcze raz, Sam* (1972), filmu Herberta Rossa, zrealizowanego na podstawie sztuki Woody'ego Allena z nim samym w roli głównej. I tu również sprawą centralną staje się



Purpurowa róża z Kairu, reż. Woody Allen (1985)

trudność rozróżnienia pomiędzy niewesołą rzeczywistością a fikcją filmową. Felix (*nomen omen*), krytyk filmowy, nowojorczyk porzucony właśnie przez żonę, miłością do kina rekompensuje sobie życiowe porażki, wielbiąc Humphreya Bogarta, który jest dla niego uosobieniem życiowego sukcesu i wcieleniem najlepszych męskich cech kreowanych przez niego postaci. I nic tu nie ma do rzeczy, że – jak przypomina mu Linda – niewiele go łączy z prawdziwym życiem.

Tak jak *Róża...* zostaje spięta klamrą filmowej melodii, tak *Zagraj to...* spina rama filmowej sekwencji z *Casablanki*. Jeszcze przed pojawieniem się napisów początkowych widzimy ostatnie sceny filmu Curtiza. Kiedy Rick mówi do Lisy: *Jeśli z nim nie polecisz, będziesz tego żałować, może nie dziś, ale wkrótce i to do końca życia* – ekran wypełnia po raz pierwszy zbliżenie wzruszonej twarzy Allena-Allana. Po scenie, w której Rick, odchodząc w zamgloną przestrzeń, mówi: *Louis, myślę, że to może być początek wspaniałej przyjaźni*, następuje przebitka na Allena, potem odjazd kamery i widzimy, że bohater znajduje się na widowni. Zapalają się światła, a on wraca do pustego mieszkania, mamrocząc: *Kogo oszukuję? Nigdy nie będę taki, nigdy.*

Woody Allen objawia się tu w znanej już z poprzednich i wielu kolejnych filmów personie. Jest neurotycznym, niepewnym siebie wrażliwcem, szukającym akceptacji samotnikiem, któremu nie wiedzie się w życiu uczuciowym.

Zagraj to... był reklamowany jako: *Wciąż ta sama stara historia walki o miłość i chwałę*. Nawiązanie do wypróbowanych wzorów hollywoodzkich wydaje się oczywiste. Ale dokonuje się tu niejako *à rebours*. Mieszkanie Feliksa, obwieszane plakatami i fotosami, wskazuje na jego tęsknoty. Kolejne sceny pokazują go od najbardziej karykaturalnej, niezdarnej strony: w retrospekcji rozstania z żoną, która pozbawia go resztek wiary w siebie, gdy pierze sobie nieudolnie bieliznę w pralni, podczas zabiegów higienicznych w łazience, w śmiesznym czepku na głowie i w całej jego nędznej posturze owiniętej ręcznikiem albo też kiedy małpuje w lustrze twardziela z filmu *noir*. Bogart (odtwarza go sugestywnie Jarry Lacy), nonszalancki, w prochowcu i kapeluszu borsalino, skrajne przeciwieństwo bohatera, zjawia się, gdy ten jest na dnie depresji. Nikt inny poza Allanem Feliksem go nie widzi, z wyjątkiem jednej sceny, w której Felix w supermarkecie, snując fantazje na jawie, konfrontuje Bogarta ze swoją byłą żoną Nancy (owo absurdalne pojawienie się Bogarta w supermarkecie przywołuje jednak z kolei

scenę z *Podwójnego ubezpieczenia* Wildera, gdzie właśnie w takim miejscu dochodzi do spotkania w sprawie planowanego morderstwa). Zresztą sugestywne, powtarzające się fantazje Felixa zwykle są echem innych filmów.

Rady gwiazdora dotyczące powodzenia u kobiet są proste, choć – trzeba przyznać – sprawdzone. Mówi Allanowi: *Zapomnij o tych wszystkich urojonych bredniach na temat budowania związków. Świat jest pełen babeczek. Wszystko, co musisz zrobić, to gwizdnąć*. Wie, co mówi, bowiem Lauren Bacall w ich pierwszym wspólnym filmie *Mieć i nie mieć* (1944) wypowiada słynne zdanie: *Nie musisz pogrywać ze mną, Steve. Nie musisz nic mówić i nic robić, absolutnie nic. Po prostu zagwizdź. Umiesz gwizdać, prawda, Steve? Po prostu składasz usta i dmuchasz*. Postać Bogarta nie wychodzi poza klisze narzucone mu przez scenariusze jego filmów.

Te rady nie na wiele się zdają, gdy Felix próbuje szczęścia z kolejnymi partnerkami, aż do chwili gdy zorientuje się, że może liczyć na wzajemność ze strony żony najbliższego przyjaciela. Szykując się na jej przyjęcie, snuje monolog wewnętrzny podobny do tego, który prowadził sam ze sobą Richard Sherman jako Tommy Ewell, kuszony przez Marilyn Monroe w *Słomianym wdowcu* ⁶.

Komiczno-liryczna scena załotów Lindy i Allana ma kulminacyjne znaczenie. Uczestniczy w niej niewidzialny dla Lindy Bogart, który kibicuje Allanowi, podsuwając mu kwestie i działania, tym razem skutecznie.

Dylemat etyczny, jakiemu zaraz potem Felix musi stawić czoło, przyspiesza jego wewnętrzne dojrzewanie. Wyobraża sobie samobójstwo przyjaciela wedle wzorca z filmu *Narodziny gwiazdy* Cukora z 1954 r. albo bójkę z nim będącą kopią sceny z filmu *Le Coppelie* de Siki, którego plakat spostrzega na ulicy.

Skoro wielbiony gwiazdor mówi mu: *Są inne sprawy w życiu niż kobiety, na przykład przysługa oddana przyjacielowi* – decyduje się bohatersko zrezygnować z uczucia (choć to Linda ostatecznie dokonuje wyboru). Wzór postępowania podsuwa mu zresztą jego idol, powtarzając scenę z filmu Cromwella *Tylko kto umrze, może zmartwychwstać*. W nagrodę Felix ma okazję odegrać końcową scenę z *Casablanki*. Robi to dwukrotnie. Najpierw w wyobraźni, i wówczas przebiega ona jak w wymarzonej filmie, potem realnie. Do stojącej na płycie lotniska Lindy wypowiada słowa, które pragnął zawsze wypowiedzieć: *Jeśli z nim nie polecisz, będziesz tego żałować, może nie dziś, ale wkrótce i to do końca życia*. Po takim doświadczeniu Bogart nie jest mu więcej potrzebny, zdobywa się więc na następującą konstatację: *Jestem przekonany, że sekret polega na tym, bym nie był tobą, ale sobą; (...) jestem na tyle niski i na tyle brzydki, że mogę samodzielnie osiągnąć sukces*. I znika – jak ongiś Rick – w nocnej mgle. Przyszłość dowiodła, że owa niedoskonała fizyczność, której udzielił swojemu bohaterowi, pozostając w skrajnej opozycji do obowiązujących w Hollywood standardów gwiazdorskich, sama w sobie jest źródłem komizmu i powszechnie rozpoznawalnym emblematem jego persony od dawna już przekraczającej ramy ekranu filmowego. Swego czasu popularność zyskał komiks Stuarta Hample'a *Inside Woody Allen* z jego postacią w roli głównej, a i on sam często bywa parodiowany.

Niemal wszyscy bohaterowie Allena, nie tylko ci, których można uznać za jego *alter ego*, chodzą do kina, rozmawiają o filmach, konfrontują własne życie z życiem postaci filmowych. Gdy akcja rozgrywa się w Nowym Jorku, a do niedawna tak bywało najczęściej, odwiedzają małe studyjne kina na Manhattanie



Zagraj to jeszcze raz, Sam, reż. Herbert Ross (1972)

albo oglądają stare filmy w domu. To bardzo ważna część ich wyposażenia kulturowego. Do takich widzów poniekąd zwraca się też Allen. Wizualne i werbalne cytaty i autocytaty, bezpośrednie i zakamuflowane nawiązania do filmów cudzych i własnych przynależą do jego stylu autorskiego. Nie da się w pełni docenić i zrozumieć jego twórczości, jeśli przynajmniej części z nich się nie rozpoznaje, choć trudno wychwycić wszystkie – zwłaszcza odbiorcom spoza kultury amerykańskiej. Ale nie trzeba się bawić w detektywa, by rozpoznać funkcję tych odwołań. Pominąwszy inne kwestie, wychwycenie tych zapożyczeń wzmaga siłę komiczną jego filmów.

Intertekstualność, metanarracyjność, podwójne kodowanie, „cytacionizm” i ironia tekstualna to wszechobecne cechy współczesnej wypowiedzi artystycznej. Dlatego też częściej niż o biernych adresatach filmów jesteśmy skłonni mówić o aktywnych współuczestnikach. Zakres tych rozpoznań bywa rozmaity. Umberto Eco, komentując własne dokonania literackie, godzi się na wszelkie wspomniane wyżej określenia, ale najważniejszą funkcję przyznaje ironii tekstualnej: *W odróżnieniu od bardziej ogólnych przypadków „double coding” ironia tekstualna, wprowadzając możliwość podwójnej lektury, nie zaprasza wszystkich czytelników na tę samą ucztę. Selekcjonuje ich, woli czytelników intertekstualnie wyrobionych, tylko że nie wyklucza też i tych mniej doświadczonych*⁷. Dodaje jednak zaraz: *Czytelnik poinformowany „chwytą” natomiast odwołanie i smakuje jego ironię – mam na myśli nie tylko uczoną aluzję, ale również efekt trywializacji albo zmiany sensu*⁸.

W dodatku owo polowanie na cytaty przekształca się często w pojedynek między odbiorcą a tekstem (żeby nie wspomnieć o intencjach autora) sprzyjający w pewnym stopniu chęci odkrycia jego dialogowego sekretu⁹.

Dan Harries, zastanawiając się nad istotą parodii filmowej, posługuje się chętnie pojęciem systemu logonomicznego (systemu reguł i konwencji gatunkowych), który musi być rozpoznawalny, by widz mógł zidentyfikować parodię¹⁰. Dlatego parodiowane są najczęściej gatunki silnie skonwencjonalizowane albo najbardziej popularne, takie jak horror czy western, a także popularniejsze filmy. Reasumując, wskazane jest, by odbiorca przez odwołanie do własnego doświadczenia mógł dostrzec zawarte w tekście elementy i wyznaczniki systemu logonomicznego, rozpoznać parodystyczną czy ironiczną intencję autora i wygenerować nowe znaczenia. Oczywiście kompetencje czytelnika powieści Eco są inne niż widza

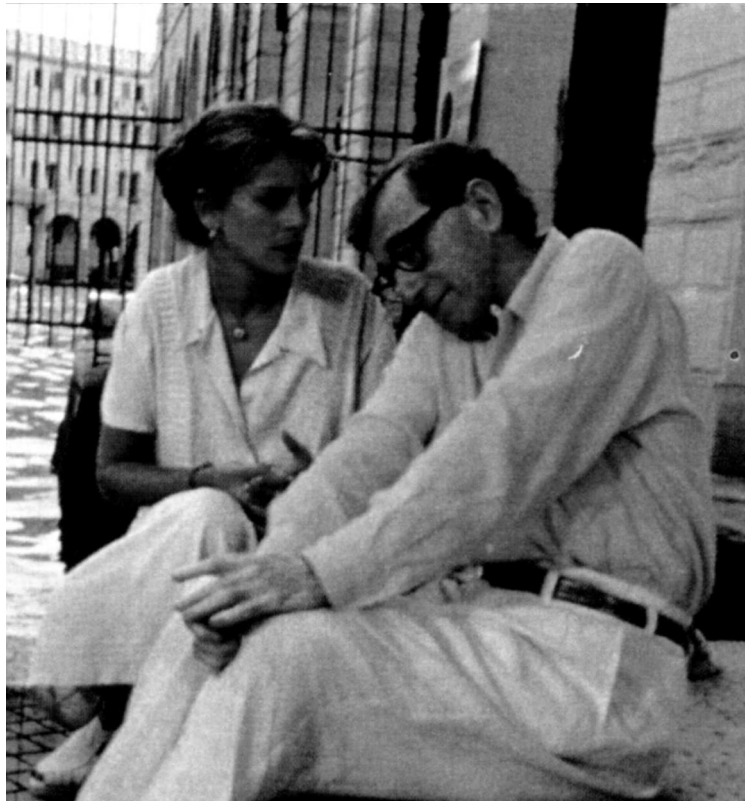
Woody'ego Allena, ponieważ sama kategoria kompetentnego odbiorcy jest zmienna historycznie i kulturowo, choć ranga artystyczna obu twórców sprawia, że kompetencje te raczej oscylują ku sobie, niż się wykluczają.

Należy przy tym zauważyć, że twórczość Allena po pierwsze podlega ewolucji, w miarę krystalizowania się jego osobowości autorskiej i stworzonej przez niego persony, po drugie jest tak zróżnicowana, że oczekiwania odbiorców często są wystawiane na próbę i nie można powiedzieć, by autor pozwolił widzom popaść w rutynę. Zyskał popularność jako autor komedii. Pierwsze jego filmy są po prostu śmieszne i choć bliskie konwencjom komedii slapstickowej – często nieco przegadane. Potem rozwija dowcip oparty na gagu, żart sytuacyjno-wizualny. Jego bohater – cherlawy nieudacznik – stopniowo komplikuje się wewnętrznie, doznaje rozpaczy, lęku, bólu egzystencjalnego, ale nie przestaje być śmieszny. Kiedy przyszła pora na filmy poważne, takie jak *Wnętrza* (1978), *Wrzesień* (1987) czy *Inna kobieta* (1988), w których w dodatku zabrakło jego własnego bohatera, widzowie i krytycy nie kryli rozczarowania, choć same filmy trudno uznać za porażki. Ten rodzaj zapętlenia twórczego znalazł wyraz w filmie *Wspomnienia z gwiazdnego pyłu* (1980), którego bohater-reżyser zмага się z taką właśnie niemożnością samorealizacji twórczej wobec faktu, że wszyscy oczekują od niego tylko tego, że będzie ich rozśmieszał. W życiu Allen konsekwentnie postępuje własną drogą, niewzruszenie pielęgnując status twórcy w pełni niezależnego, co w Stanach Zjednoczonych jest ewenementem. Należy do nielicznych, którzy zachowali prawo do pełnej kontroli nad swoimi filmami. Uwolnił się od Hollywood pod względem organizacyjno-produkcyjnym, ale tamtejsze dziedzictwo kulturowe pozostaje zawsze ważne. Te z jego filmów, które odznaczają się mocnym nacechowaniem gatunkowym, mogłyby być uważane za komediowe wersje podgatunków: *Śpioch* (1973) jako komedia science fiction, *Tajemnica morderstwa na Manhattanie* (1993) jako komedia kryminalna czy *Wszyscy mówią kocham cię* (1996) jako komediowy musical. Jednak za sprawą odniesień i sygnałów intertekstualnych możemy mówić o ich aspekcie parodystycznym.

Śpioch

Science fiction nie przez wszystkich jest uznawana za gatunek filmowy¹¹. Trudność polega na tym, że zapożycza i miesza różne konwencje gatunkowe. Niemniej można sklasyfikować cechy, które sprawiają, że dany film przypisany zostaje do SF. Zwykło się przyjmować, że filmy te różnią się od filmów grozy czy fantasy tym, że odwołują się do ludzkiego doświadczenia i praw nauki, do rozwiązań racjonalnych, ekstrapolują to, co znane, na nieznaną przyszłość lub nieznanne obszary (np. inne planety), zmagają się z tym, co uświadamiane, podczas gdy groza i fantasy bazują na fantazji i cudowności oraz nieuświadamianych lękach, ekstrapolując to, co nieznanne, na to, co znane¹².

Najczęstsze tematy SF to wtargnięcie w oswojoną rzeczywistość sił spoza ludzkiego świata, możliwość zmiany społecznej i kulturowej albo ingerencja w integralność psychiczną człowieka za sprawą nauki i technologii (utopia albo dystopia) i skutki interakcji z wariantami technologicznymi i substytutami człowieka. Paradoksalnie filmy te mocno odnoszą się do czasów, w których powstały,



Wszyste mówią, kocham cię,
reż. Woody Allen (1996)

nie tylko dlatego, że drążą niepokoje swojej epoki, ale także przez zakorzenione kulturowo i czasowo wyobrażenia na temat tego, co nowoczesne i modne, a co anachroniczne. Dotyczy to stylu życia, strojów, urzędzenia wnętrz. *Śpioch* rozpoczyna się więc jak konwencjonalny SF, na korytarzach futurystycznego instytutu naukowego. W kontekście wcześniejszych rozważań sytuacja wyjściowa nawiązuje do pierwszej amerykańskiej komedii SF, *Just imagine* w reż. Davida Butlera z 1930 r., o mężczyźnie trafionym piorunem i przywróconym do życia po pięćdziesięciu latach. Tytułowy śpioch to nowojorczyk, właściciel sklepu ze zdrową żywnością „Szczęśliwa marchewka”, a zarazem klawecista zespołu jazzowego. Zapał na śpiączkę podczas operacji przepukliny w 1973 r., a grupa naukowców budzi go po dwustu latach z zamiarem włączenia go do buntu, który ma wyzwolić ludzkość od dyktatury i wytrącić ze stanu szczęśliwego zniewolenia.

Gdy wydobywają go z kapsuły, w której pozostawał zahibernowany i odwijają z folii ochronnej, pierwsze, co widzimy, to Allenowskie okulary, nieodzowny i rozpoznawalny atrybut jego filmowej osoby (jest już przecież po *Bananowym czubku*, *Zagraj to jeszcze raz*, *Sam i Wszystko*, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać). Potem wyłania się cały, we własnej osobie i już wiadomo, że będzie to komedia o nieporadnym, znerwicowanym antybohaterze (mówi: *Tak naprawdę nie jestem typem heroicznym, zostałem pobity przez kwaków*).

Następna sekwencja, która ukazuje Milesa w stanie półprzytomności i wiele kolejnych, zwłaszcza sceny ucieczek, bezpośrednio nawiązują do komedii Chaplina, Bustera Keatona, Harolda Lloyd'a i Keystone Cops. Miles ślizga się na skórcie gigantycznego hydroponicznego banana, zwisa na linie na ścianie wieżowca, jak Lloyd w *Jeszcze wyżej* albo udaje robota i ucieka przed policją. Niektóre gagi powtarzają absurdalne zagrywki braci Marx, na przykład w scenie gdy Miles goli się przed lustrem albo gdy z Diane Keaton, oboje przebrani za chirurgów, dokonują operacji klonowania. Istotne są też łatwo identyfikowalne odniesienia intertekstualne do znanych filmów SF, takich jak *Metropolis* czy *Nowe czasy* Chaplina (praca „zmodyfikowanego” Milesa), *Machaniczna pomarańcza* (motyw „prania” mózgu) czy *2001: Odyseja kosmiczna* (sceneria laboratoriów). Do *Odysei* nawiązuje też w sposób bardziej wyrafinowany. Komputer w sali operacyjnej przemawia głosem Douglasa Raina, który zasłynął (nie ma przesady w tym określeniu w kontekście amerykańskiej popkultury filmowej) jako ten, który udzielił swego głosu komputerowi HAL 9000 (głosem Raina mówią też roboty domowe w *Śpiochu*). Natomiast motyw formowania się ruchu oporu, w obozie uchodźców ukrytym w lesie, przywodzi na myśl podobny wątek z *Fahrenheit 451*, brytyjskiego filmu Truffaut'a, zrealizowanego na podstawie opowiadania Raya Bradbury'ego. W tej sekwencji Miles, poddawany psychoanalizie, bierze udział w scenie, która nawiązuje np. do scen żydowsko-rodzinnych z *Bierz forszę i w nogi*, jego pierwszego filmu (powtarzanych potem w wielu innych), ale też sugestywnie odgrywa rolę Blanche Dubois-Vivien Leigh z *Tramwaju zwanego pożądaniem* (część jej kwestii: *Zawsze byłam zależna od dobroci innych ludzi*, zostanie potem powtórzona – bez żadnego cudzysłowu – przez Robin-Judy Davis w *Celebrity*).

Schemat fabularny realizuje dokładnie formułę *screwball comedy*: bohaterowie początkowo jawnie skonfliktowani, potem nawiązują porozumienie, by pokonać trudności, wreszcie zakochują się w sobie.

Jednak Ameryka, w której budzi się Miles Monroe, odbiega od popularnych wizji cywilizacji przyszłości. Bohaterowie nie mieszkają w futurystycznym mieście, ale w domach usytuowanych pośród pól i lasów. *Notabene*, te domy to przykłady architektury modernistycznej, jak słynny „rzeźbiony dom” Charlesa Deatona (dziś znany jako dom śpiocha¹³ i wart ponoć blisko 8 milionów dolarów) czy budynek Narodowego Centrum Badań Atmosferycznych, w którym usytuowano filmowe laboratoria badawcze, a którego autorem jest Ieoh Ming Pei, wybitny architekt tajwański, sterylne, dość niewygodne i bezosobowe, a w owym czasie – z uwagi na popularność – łatwe do zidentyfikowania. Film obfituje również w ironiczne nawiązania do atrybutów kultury popularnej początków lat siedemdziesiątych – jak „nowoczesne”, niewygodne meble, restauracje McDonald's, konkursy piękności, narkotyki (których substytutem jest kula org), wolna miłość (doprowadzona do absurdu w formie orgazmotronu), kultura gejowska, żydowskie sklepy, ruchy lewackie i komuny hipisowskie, kultowy status volks-wagena „garbusa”, który „odpala” bez problemu po dwustu latach, inżynieria genetyczna, zdrowa żywność i uprawy hydroponiczne. W ten sposób ślapstickowa komedia niesie przesłanie poważniejszej natury, obronę ludzkiej niezależności i indywidualności oraz drwinę ze współczesności. Kończy się ważną dla Allena deklaracją światopoglądową. Gdy Luna upewnia się: *Nie wierzysz w naukę, w działanie systemów politycznych ani w Boga, prawda? (...) Więc w co wie-*

rzysz? Miles odpowiada: *W seks i śmierć, dwie rzeczy, które zdarzają się raz w życiu*. Następny jego film będzie nosił tytuł *Miłość i śmierć*.

Tajemnica morderstwa na Manhattanie

Mystery film to podgatunek filmu kryminalnego niezwykle popularny w Stanach Zjednoczonych. Intryga toczy się zwykle wokół śledztwa prowadzonego przez detektywa-amatora. Bohater, który może się wykazać przenikliwością, energią, skutecznością i odwagą, to ulubiony typ kina hollywoodzkiego. Wbrew powszechnemu mniemaniu Hitchcock, aczkolwiek nawiązywał czasem do *mystery film*, nie był zwolennikiem tego typu fabuły, opartej na stosunkowo prostej zasadzie „whodunit”. W rozmowie z Truffaut wyjaśniał bowiem: *Weźmy na przykład „whodunit”, nie ma w nim suspense, tylko rodzaj intelektualnego wyzwania. „Whodunit” wzbudza ciekawość pozbawioną emocji; tymczasem emocje są niezbędnym składnikiem suspense*¹⁴. Thomas Leight twierdzi na przykład, że jedynym prawdziwym *mystery* Hitchcocka jest brytyjski film *Murder* (1930)¹⁵. W przypadku filmu Allena bezpośrednich proveniencji należy raczej szukać w cyklu komediowych filmów *mystery* z lat 30. z parą bohaterów, Nickiem i Norą Charles (ich literacki pierwowzór został stworzony przez Dashiella Hammetta), granych przez Williama Powella i Myrnę Loy. Ten model nakłada się na wizerunek filmowy Allena i Keaton jako pary związanych uczuciowo nowojorczyków z filmów takich jak *Annie Hall* (1977) czy *Manhattan* (1979). Wątek kryminalny przeplata się tu z analizą relacji pomiędzy małżonkami w średnim wieku, Larrym i Carol, którzy usiłują uzgodnić strategię przetrwania po tym, jak ich syn opuścił dom rodzinny i rozpoczął naukę w college'u (*Zgodziłaś się pójść ze mną na mecz hokeja, a ja obiecałem, że pójdę z tobą do opery na Wagnera. /.../ Kupiłem już sobie nawet zatyczki do uszu*). Obydwoje pozostają całkowicie w obrębie swoich aktorskich *emplois*. Nie bez znaczenia jest tu też swoista aura metatekstowa, związana z publicznym skandalem, jakim było rozstanie Allena z Miał Farrow, która pierwotnie miała zagrać rolę jego żony. Keaton i Allena, grających znów po latach razem, łączy komitywa, odwołując się do wspólnej przeszłości i fikcja filmowa miesza się z życiem.

On jest wydawcą, ona nieco znudzoną *house wife* marzącą o własnej restauracji. Zmuszany przez żonę do udziału w śledztwie w sprawie zaginionej sąsiadki Larry popada raz po raz w stany histeryczne, ale wobec zagrożenia okazuje dzielność i doprowadza do rozwiązania zagadki. W śledztwie bierze udział także druga para: dramaturg Ted (Alan Alda, o którym Larry mówi, że uważa się za Ricka z *Casablanki*, podczas gdy on widzi w nim raczej Petera Lorre, mając zapewne na myśli jego rolę drobnego cwaniaka Ugarta w tym samym filmie) i pisarka Marcia (Anjelica Huston). Aktywność tej czwórki polega w dużej mierze na obmyślaniu intrygi i wcielaniu jej w czyn, czyli jakby na układaniu scenariusza na bieżąco. Postrzegają zbieżność zdarzeń z *Podwójnym ubezpieczeniem* (1944) Wildera i kliszami z innych filmów kryminalnych, sami również odtwarzają te schematy, często jednak rodem z Hitchcocka, na przykład z *Okna na podwórze*. Jeden z nich – *Dama z Szanghaju* Wellesa – zacytowany jest przez Allena bezpośrednio w przemyślny sposób. Scena kulminacyjna rozgrywa się w remontowanym kinie, podczas projekcji widocznej na tylnym planie sekwencji z wesołego miasteczka, ze słyszalną ścieżką dźwiękową. W tym samym czasie,

kiedy bohaterowie filmu Wellesa strzelają do siebie w gabinecie luster, analogiczna strzelanina pośród luster rozgrywa się w filmie Allena.

Suspens jest tu mniej istotny. Ważne jest nie „who do it?” (tego domyślają się zarówno domorośli detektywi, jak i widzowie), ale co się właściwie stało i jak to zostało zrobione. Ironia sytuacji wynika z dokładnego odtworzenia konwencji, co jednak nie unieważnia niespodzianki, jaką jest rywalizacja dwóch kobiet o bohatera-mordercę i „filmowy koniec”, a także zaskakująca skuteczność Larry’ego, który wykorzystuje doświadczenie widza filmów kryminalnych, by uratować żonę z rąk złoczyńcy, zgodnie z konwencją komediową faworyzowaną np. przez Boba Hope’a: *Przeegrany bierze wszystko*.

Wszyscy mówią, kocham cię

Jak pisze James M. Collins: *Musical to jednocześnie najłatwiej przyswajalny i najbardziej złożony gatunek filmowy – przyswajalny, ponieważ fabuła jest przezroczysta, numery bazują na popularnej muzyce epoki, a styl wizualny rzadko albo wręcz nigdy nie jest zawiły lub eliptyczny*¹⁶. Komplikacja, jak dowodzi dalej autor, wynika z faktu, iż filmy te, *nastawione bezwstydnie na czystą rozrywkę bazując na złożonym stylu wizualno-naracyjnym (...) scalając przenikliwą świadomość otaczającej je współczesnej kultury i wcześniejszej historycznej tradycji*.

Musicales z lat 30., złotych lat tego gatunku, były jednak dość zróżnicowane pod względem formy i tradycji. Te ze studia Paramount odznaczały się proveniencją operetkową, te produkowane przez Warner Brothers były znacznie mocniej osadzone w realiach ówczesnej kultury popularnej, tematycznie związane ze środowiskiem artystycznym, rozgrywały się w scenerii teatralnej. Najbardziej wyrażona forma musicali została wypracowana przez RKO. Te filmy łączyły tradycję operetkową ze współczesnym musicaliem scenicznym, a kwintesencją tej konwencji były występy pary Astair-Rogers, odznaczające się narracyjnym umotywowaniem i wykorzystujące popularną muzykę jazzową oraz układy choreograficzne.

MGM specjalizowało się w musicalach o charakterze folkowym, a styl muzyki i tańców miał tu większy niż gdzie indziej związek ze scenerią (np. *Dzikiego Zachodu*). W MGM powstawały też musicale autorefleksywne (jak *Deszczowa piosenka*, *Wszyscy na scenę*, *Narodziny gwiazdy*).

Musicales drugiej połowy XX w., stosując konwencje stylistyczne musicalu klasycznego łączyły najnowsze trendy muzyki rozrywkowej z ambicją wypowiadania się w ważnych kwestiach społecznych i politycznych. Szczytowym osiągnięciem tych założeń jest rock-opera, której popularność przyczyniła się do zmierzchu gatunku w wersji klasycznej.

Wszyscy mówią kocham cię to musical pod tym względem wyjątkowy, bo celowo anachroniczny. Rozgrywa się współcześnie w środowisku zamożnych mieszczuchów, w dużej, wielopokoleniowej rodzinie. W centrum umieszczono dwa wątki romantyczne, które nie powodują jednak dynamicznych zwrotów narracji, zresztą dość wątlej. Jeden wątek dotyczy perypetii miłosnych młodych bohaterów, drugi – prowadzony równolegle, to wykoncypowany i sterowany przez córkę romans Joe Berlina (Allen) z bardziej od niego neurotyczną Von (Julia Roberts). Opowieść wpisana jest w rytm zmieniających się pór roku. Akcja toczy się w Nowym Jorku, w Wenecji, z zimowym finałem w Paryżu podczas

świat. Odtwórcy głównych ról nie są – w przeciwieństwie do tradycji musicalowej – zawodowymi śpiewakami, choć należą do hollywoodzkiej czołówki. Ich partie wokalne są wyraźnie wyodrębnione i nie mają związku z akcją (z wyjątkiem sekwencji występów dziecięcych na Halloween i finałowego numeru artystów przebranych za „Graucho Marksów”, który można uznać za część artystyczną balu). Wszystkie piosenki należą do standardów amerykańskiej muzyki rozrywkowej, są niezmiernie popularne i powszechnie rozpoznawalne.

Piosenka tytułowa pochodzi z filmu braci Marx *Końskie pióra* (1932), z innego ich filmu, *Sucharki w kształcie zwierząt*, pochodzi piosenka z balu przebierańców *Hooray for Captain Spaulding* (1930). Film otwiera piosenka w wykonaniu zakochanego bohatera romansu *Just You, Just Me* z filmu Flipa i Flapa. *Cuddle up a Little Closer* Karla Hoshny pochodzi z musicalu *Three Twins* i pojawiała się w wielu filmach począwszy od lat 40., *My Baby Just Cares for Me* Donaldsona to piosenka z broadwayowskiej komedii *Whoopee* (1928), podobnie jak *Makin' Whoopee*, wreszcie *I'm Thru With Love* śpiewała Marilyn Monroe w *Pół żartem, pół serio*. Piosenki te mieli w swoim repertuarze Ella Fitzgerald, Bing Crosby, Billie Holiday, Maurice Chevalier, Frank Sinatra czy Guy Lombardo.

Towarzyszące im partie taneczne są wykonywane przez tancerzy, niekiedy w absurdalnym kontekście – jak *Makin' Whoopy* na korytarzu szpitalnym, przed salą porodową, a *Enjoy yourself, it's later then you think* jest śpiewana i tańczona przez zmarłych z zakładu pogrzebowego.

You Brought a New Kind of Love to znana piosenka z lat 30. W filmie *Big Pond* śpiewał ją Maurice Chevalier (dostał wtedy Oscara), ale potem była wykorzystana w wielu innych filmach. W filmie *Everyone says...* śpiewa ją Woody Allen z Goldie Hawn. Tańczą przy tym na nabrzeżu Sekwany niezwykle taniec, w którym aktorka wyższa od swego partnera unosi się przy wyskokach nad ziemią, jakby nic nie ważyła. Ta sekwencja przypomina imaginacyjne wizje Gene'a Kelly'ego z *Amerikanina w Paryżu*.

Żartobliwie-absurdalny kontekst wszystkich tych piosenek nie tłumi ich nostalgicznej, lirycznej aury. Allen po raz kolejny gra tu niezdarne samotnika, bezskutecznie poszukującego miłości idealnej – ale tym razem nie jest postacią zdecydowanie pierwszoplanową. Historia pokazana na ekranie jest ilustracją opowieści rodzinnej snutej z offu przez jego filmową córkę.

Trzy miasta będące miejscem akcji są filmowane zgodnie z najbardziej użytymi kliszami filmowymi, a fabuła, mimo wybitnie współczesnych odniesień (wzmocnionych przez aluzje do sytuacji politycznej i ukazujących nowy, zdecydowanie otwarty model rodziny, a przy tym złożone relacje międzypokoleniowe i małżeńskie), znajduje tradycyjnie szczęśliwe zakończenie. W tej czuło-ironicznej grze z konwencją Allen dokonuje swoistego „recyklingu” dawnych piosenek i schematów romansowych dla zabawy, ale też chyba z melancholijną świadomością zużycia formuły. We wcześniejszym filmie, *Jej wysokość Afrodyta*, zastosował zupełnie inną konwencję musicalową. Tam piosenki są mocno związane z fabułą, są komentarzem do działań bohaterów – to wystylizowany chór grecki – i tu związek z musicaliem tradycyjnym jest nieco luźniejszy i bardziej przekorny, wręcz subwersywny.

Obecnie Allen, nie rezygnując z zabaw konwencją, wchodzi – jak się wydaje – w nowy etap twórczości, otwiera się na nowe trendy, na bardzo młodych akto-

rów, sam rezerwując sobie funkcję mentora i interpretatora filmowych zdarzeń, niejako z drugiego planu (jeśli się pojawia – jak w *Życiu i całej reszcie*) albo – po prostu jako opowiadacz historii (tak jak w *Melinda i Melinda* czy we *Wszystko gra*).

Gdy Woody Allen zajmuje w swoich filmach ambiwalentną pozycję insidera-outsidera, gdy jest bohaterem-personą, a równocześnie twórcą, nigdy nie jesteśmy do końca pewni, gdzie przebiega granica między nimi. W gruncie rzeczy we wszystkich filmach można wyczuć napięcie pomiędzy pragnieniem wolności artystycznej a chęcią skrycia się za bezpieczną maską, pomiędzy energią innowacyjną a mimikrą, impulsem mimetycznym, między wywrotową przekorą a potrzebą zakorzenienia. I w tym sensie jego zmaganie się z tradycją kina nie jest tylko bezinteresowną zabawą, ale refleksją na temat kultury współczesnej.

TERESA RUTKOWSKA

¹ Woody według Allena. Z reżyserem rozmawia Stig Björkman, tłum. A. Piotrowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998, s. 23.

² D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, 1985.

³ F. Truffaut, *Sept Hommes à débattre*, „Cahiers du cinéma”, nr 150-151, Dec. 1963, Jan. 1964, s. 20.

⁴ *Screwball comedies* – komedie produkowane przez studia hollywoodzkie przede wszystkim w latach 30. i 40., w których historia toczy się wokół pary bohaterów prowadzących walkę płci, jednak po pokonaniu kontrowersji i nieporozumień łączą się szczęśliwie. Akcja rozgrywa się zazwyczaj w środowisku śmietanki towarzyskiej, ale w rolach drugoplanowych pojawiają się bohaterowie klas niższych obdarzeni poczuciem rozsądku. Typowe dla tego gatunku są szybkie, błyskotliwe dialogi i farsowe sytuacje. Zwracają uwagę silne, mocno zindywidualizowane postaci kobiet. Typową parą tych komedii był duet Katharine Hepburn i Spencer Tracy.

⁵ M.in. w *Woody według Allena*, dz. cyt., s. 178 i dalej.

⁶ Na liczne powinowactwa wskazuje W. D. Hering, *Parody as a Film Genre. Never Give a saga an Even Break*, Greenwood Press,

Westport 1999, s. 88-129. Autor pisze m.in. o wpływie twórczości Boba Hope'a na Allena.

⁷ U. Eco, *Ironia tekstualna i poziomy lektury*, w: tegoż: *O literaturze*, Muza SA, Warszawa 2003, s. 205.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 211.

¹⁰ D. Harries, *Film Parody*, BFI, London 2000, s. 104.

¹¹ Np. autorzy polskiego *Słownika filmu* skłonni są opisywać SF raczej jako gatunek pograniczny czy paradoksalny, gdyż wymyka się wszelkim ustaleniom normatywnym. Por. hasło *Science fiction*, w: *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 162.

¹² B. F. Kavin, *Children of the Light*, w: *Film Genre Reader II*, s. 308-309.

¹³ Podaję za: <http://www.kentwoodhomestour.com/sculpturedhouse/home.html>

¹⁴ F. Truffaut, *Truffaut, Hitchcock*, tłum. T. Lubelski, Świat Literacki, Kraków 2005, s. 66.

¹⁵ T. Leith, *Crime films*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 172.

¹⁶ J. M. Collins, *The Musical*, w: *Handbok of American Film Genres*, (red.) W. D. Gehring, Greenwood University Press, New York – London 1988, s. 269 i dalej.