

Filmowy portret Allena z dwoma aktorami, pisarzami i z refleksjami w tle

MONIKA TALARCZYK

Jedna z pierwszych scen filmu *Wspomnienia z gwiazdowego pyłu* rozgrywa się w ascetycznych, jasnych i pustych wnętrzach, gdzie na jednej ze ścian widnieje portret artysty – nadnaturalnie powiększony czarno-biały fotos przedstawiający twarz Woody’ego Allena. Na jego tle pojawia się sam artysta, czyli Sandy Bates (Woody Allen), wymizerowany okularnik w T-shircie z numerem zawodnika drużyny sportowej. Ten ścienny wizerunek zostaje wkrótce wymieniony na inny mentalny ekran wewnętrznej, psychicznej projekcji artysty. Słynne zdjęcie z Wietnamu – rozstrzelanie Songa My – ma przypominać Batesowi, komikowi i reżyserowi filmowemu, iż wielu ludziom na ziemi bynajmniej nie jest do śmiechu, a komedia filmowa to zakłamywanie prawdziwego życia. *Nie chcę już robić śmiesznych filmów! Mam tego dość! Na świecie jest tyle cierpienia!* – wykrzykuje do współpracowników Sandy Bates, którego częściej widzujemy na sali kinowej niż na planie filmowym. Tak naprawdę Sandy Bates, osiągnąwszy spektakularny sukces w branży filmowej, czuje się, jakby przystawiono mu pistolet (mikrofon, dyktafon?) do twarzy, chcąc od niego więcej, niż ma do zaoferowania. Groteskowe, niesympatyczne twarze fanów, dziennikarzy, krytyków napierają na niego, wypełniają kadry. Ich wzrok skierowany wprost do kamery wywołuje także u widza poczucie osaczenia. Towarzystwo zwalczania raka, organizacje obrony więźniów politycznych, fundacja ochrony zabytków, krewni, fani UFO, natrętne kochanki...

– *Co pan chciał powiedzieć w tym filmie? (...) Czy trudno jest reżyserować samego siebie?*

– *Nie, muszę tylko uważać, żeby nie robić sobie za dużo zbliżeń.*

Choć Sandy jest już bliski totalnego załamania nerwowego, jego spotkania z publicznością iskrzą dowcipnymi ripostami. Spotkania samego Allena z widzami jego filmów wyglądają zgoła inaczej, co dokumentuje choćby *Wild Man Blues*. Allen ewidentnie przestaje grać i reżyserować samego siebie. Swoją rolę odgrywa tylko wierna publiczność, gotowa wypełnić komizmem wypowiedzi ulubionego reżysera, dotrzeć do drugiego dna, odnaleźć cienką aluzję. W czasie konferencji prasowej w Turynie reżyser zwraca się do publiczności:

– *Jestem w Ameryce znanym przypadkiem klaustrofobii (na sali wybucha śmiech). To nie jest żart. Proszę państwa, byście po zakończeniu konferencji nie wstawali z miejsc, zanim nie opuśczone sali (ponownie salwy śmiechu).*

To, rzecz jasna, efekt konsekwentnej, spójnej, przesyconej wątkami autobiograficznymi autokreacji Woody’ego Allena. Oczekujemy rozbrajającej nieporad-

ności przy heroikomicznych ambicjach. Spodziewamy się usłyszeć intymne wyznania okraszone sprośnym komentarzem, histeryczne prośby hipochondryka, narzekania mieszczaucha. Kontrakt został zawarty. Marek Hendrykowski ujął to następująco: *Allen Stewart Konigsberg stworzył artystę – Woody'ego Allena – ten zaś granego przez siebie bohatera: Mickeya Sachsa, Izaaca Davisa, Alvy'ego Singera, Sandy'ego Batesa...*¹

Kreowany przez niego bohater przeszedł na drodze filmowej rozmaite wcielenia, które jednoznacznie zmierzają w kierunku coraz wyższego awansu społecznego. Od kryminalisty Virgila Starkwella w *Bierz forę i w nogi*, przez pracownika niewykwalifikowanego w *Bananach*, błazna królowej we *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie...* komika estradowego u boku *Annie Hall*, człowieka telewizji w *Hannie i jej siostrach* itd. Jako reżyser filmowy objawił się dopiero w przywołanych *Wspomnieniach gwiazdnego pyłu*, a zatem dopiero po przełomowej *Annie Hall* i klasycznym już *Manhattanie*. Przed paru laty, wcieliwszy się w postać pisarza Harry'ego Blocka w *Przejrzeć Harry'ego*, zamierzał nadać sobie doktorat honorowy macierzystej uczelni. Powagę sytuacji przełamuje jednak czarnoskóra prostytutka u jego boku, porwane dziecko i zwłoki przyjaciela na tylnym siedzeniu. Wszystkie grane przez niego postacie łączy poczucie niespełnienia w wyniku niemożności pełnego wyrażenia siebie oraz świadomość ograniczeń związanych z obraniem komizmu jako drogi twórczej. Jedyne w dwóch swoich filmach Allen wykreował postać artysty filmowego: w gorzkiej komedii z 1980 roku *Wspomnienia z gwiazdnego pyłu*, odsyłającej do *Osiem i pół* Felliniego, oraz w *Zbrodniach i wykroczeniach* z 1989 roku. O ile *Wspomnienia z gwiazdnego pyłu* są opisem chwilowego zniechęcenia, kryzysu, który dopada wkrótce po osiągnięciu sukcesu medialnego, o tyle niedoceniane *Zbrodnie i wykroczenia* można uznać za dojrzałą deklarację stosunku do sztuki oraz uczciwy autoportret Allena rozpisany na dwóch aktorów. Dlatego też temu filmowi chciałabym poświęcić więcej uwagi.

Akcja *Zbrodni i wykroczeń* biegnie niemal przez cały film dwutorowo w układzie dwóch odrębnych historii, których łącznikiem jest pokrewieństwo drugoplanowych postaci. Wzięty nowojorski okulista – doktor Judah Rosenthal (Martin Landau) – prowadzi podwójne życie jako przykładowy mąż i ojciec oraz kochanek stewardessy (Angelica Huston). Poznajemy go, kiedy romans już się wypala i doktor chciałby powrócić do zwykłego życia. Kochanka szantażuje go wybuchami hysterii, pogrózkami, listami do żony. Próbuje za wszelką cenę ocalić swój wizerunek i rodzinny spokój, doktor zleca zamordowanie jej. Zbrodnia nie wychodzi na jaw, nikt nie wiąże jego osoby ze śmiercią pacjentki. Rosenthal wraca na łono rodziny, jak gdyby nic się nie stało. Historia moralnego upadku lekarza jest niezwykle przytłaczająca, gdyż jego zbrodnia nie powoduje żadnych konsekwencji, poza wyrzutami sumienia. Filmowi dodają lekkości przyprawione nutką melancholii komiczne perypetie drugiego pierwszoplanowego bohatera, Cliffa (Woody Allen). To reżyser filmowy, który uparcie trwa poza systemem produkcji, tworząc dokumenty dotyczące najpoważniejszych i najsmutniejszych stron życia. Aby podźwignąć się z finansowej zapaści, Cliff zgadza się za namową żony zrealizować dokument biograficzny o swoim szwagrze Lesterze (Alan Alda), majątnym producencie filmowym, który aspiruje do miana znawcy prawdziwej sztuki filmowej. Równocześnie Cliff pracuje nad dokumentem pre-

zentującym filozofa etyka, Louisa Leviego. To jego ustami Allen wygłosi przesłanie komentujące tytułowy ciąg zbrodni i wykroczeń. Wszyscy bohaterowie spotykają się w finałowej scenie na ceremonii ślubnej bratanicy doktora i dalekiej rodziny Cliffa. Tam doktor Rosethal, nie mogąc znieść ciężaru winy, opowiada napotkanemu filmowcowi, Cliffowi, historię kryminalną jako pomysł na film, tym samym przekazując niejako autorstwo już rozegranego na ekranie dramatu. Cliff pochyla się nad lekarzem, intuicyjnie czując, że rozmowa ta nie dotyczy tylko pomysłu na film, ale wynika z ciężaru ukrywanego cierpienia. Pochyla się nad nim także jako autor filmu, który go stworzył, co pozwala przenieść to spotkanie w inny wymiar – autotematyczny.

Przyzwyczajenie dyktuje widzom utożsamienie reżysera z kreowaną przez niego postacią filmowca Cliffa. Jednak w tym wielowątkowym filmie można znaleźć jeszcze inne wcielenie Allena-artysty. Producent filmowy Lester, szwagier Cliffa, który uważa się za autorytet w sprawach teorii komedii, to kolejne alter ego autora *Bierz forszę i w nogi*. Allen obciąża tę postać całym balastem wspomnianych instrumentalnych ograniczeń, powierzchownym stosunkiem do tworzywa sztuki i życia oraz zwulgaryzowanym donżuanizmem. *Edyp jest zabawny, bo ma konstrukcję komedii. Kto popełnił tę okropność? Boże, to ja!!!* – woła rozbawiony Lester. Cliff zrobił dokument o chorych na białaczkę, jest w trakcie montowania materiału o filozofie afirmującym życie, który wkrótce popełni samobójstwo, a takiej historii żaden producent nie odważy się sfinansować. Dokument o Lesterze, sławnym krewnym, ma mu zapewnić przeżycie. Lester kipi pomysłami, które skrzętnie rejestruje dyktafon. Stojąc obok swojego mizernego szwagra notuje: *Pomysł na film: Biedny nieudacznik postanawia zrobić program o sławnym człowieku i poznaje świat wielkich wartości*. Twórczość filmowa nie jest jedynym przedmiotem ich rywalizacji. Uroczą asystentkę (Mia Farrow) staje się obiektem westchnień Cliffa. Zawiązuje się między nimi nie porozumienia, brutalnie zerwana w momencie, kiedy młoda kobieta ulega Lesterowi, potwierdzając jego instynkt zdobywcy świata, kobiet, publiczności.

Fabularna konfrontacja obu postaci, obok serii zabawnych perypetii, ilustruje zmagania Allena z filmową formą. Jego specyficzna wielkomięska wrażliwość, podbudowana egzystencjalnym humorem nie pozwalała mu pozostać w kręgu humoru czysto fizycznego, slapstickowego, czy nawet tego rodem z braci Marx. Tworząc jedno z najlepszych komedii ostatnich dziesięcioleci, jest jednocześnie pełen zwątpienia w wagę tego gatunku. W swoim filmie Cliff zestawia postać Lestera, wygłaszającego mechanistyczną pseudoteorię komedii (*Śmieszne jest to, co się ugina, a nie to, co się łamie*), z ujęciem rżącego konia. Niedługo potem Lester przechwala się przy kawiarnianym stoliku: *Nie ukończyłem studiów, ale dziś na mojej uczelni prowadzą zajęcia z motywów egzystencjalnych w moich komediach*. Czyż nie z siebie samego boleśnie drwi Allen, wkładając podobne słowa w usta Lestera? Maksymy filozoficzne w postaci *smart dialogues*, które sprowadzają filozofię do wymiaru komiksu, nie są szczytowym punktem możliwości Allena, a *Zbrodnie i wykroczenia* są tego dowodem.

Swobodnie operując filmową materią, Allen rozpisuje odautorski komentarz autotematyczny na głosy postaci, wątki, filmy w filmie, autentyki i falsyfikaty. Nie jest on jednak celem samym w sobie. Podjęta w tym filmie problematyka nie służy jedynie zabawie formą, autotematyzm jest szkieletem dla rozważań natury

filozoficznej, moralnej, obyczajowej. Z tej mozaiki słów i obrazów wyłania się bodaj najpoważniejsza i najbardziej dojrzała refleksja o miłości: *Jedynie my sami z naszym zmysłem miłości nadajemy wartość temu światu*. Jest to zarazem najbardziej niepokojąca diagnoza świata poza dobrem i złem, bez kary (a więc bez winy?). Przy czym waga tego problemu nie narzuca się odbiorcy, przebiega różnymi kanałami, jest filtrowana przez stricte filmowe zabiegi, wykorzystujące możliwości montażowe, pomysłowość w operowaniu wątkami, cytataми, całym wielopiętrowym przebiegiem przekazu. Powierzchniowo tekst filmu kieruje uwagę na siebie samego, wydaje się autorefleksyjny, by niepostrzeżenie zostawić na długo niewyraźny niepokój. Zaniechane *katharsis*.

Jak widać, *Zbrodnie i wykroczenia* nie koncentrują się narcystycznie na sylwetce samego artysty, ale wprowadzają go w szeroki krąg postaci, wartości, problemów. Z owej konfrontacji wysnuwa się jednak najpełniejszy, najdojrzalszy portret artysty (Allen), pochylonego nad swoim bohaterem (Landau) i mierzącego się z własnymi ograniczeniami (uosabianymi przez Lestera), zarazem uwikłany w najstarszą dychotomię właściwą cywilizacji zachodniej: tragizmu i komizmu. Wybitny znawca mitologii i literatury antycznej, Joseph Cambell, wyjaśnia: *Zbyt dobrze znamy gorycz porażki, straty, rozczarowania i niespełnienia, będące udziałem tych, którym zazdrości świat. Dlatego nie jesteśmy skłonni przyznawać komedii tak wysokiej rangi jak tragedii (...). Ten trzeźwy sąd współczesnego Zachodu opiera się na całkowitym niezrozumieniu rzeczywistości przedstawionej w baśni, micie i boskiej komedii zbawienia. W starożytnym świecie wszystkie te formy uważane były za stojące wyżej od tragedii, przedstawiające głębszą prawdę, trudniejsze do stworzenia, mające logiczniejszą strukturę i więcej odkrywające (...). Tragedia jest rozbiciem form i naszego przywiązania do nich, komedia – szalona i beztraska – niewyczerpaną radością niezwykłego życia*². Zatem komedia zdolna do przekroczenia tragedii to ta, która jest zdolna odbudować na powrót spójną wizję świata, mając w pamięci naukę, którą wyniosła z doznania grozy i absurdu świata. Ileż znamy komedii, które tej drogi nie przechodzą z sukcesem albo nawet jej nie podejmują!

Poza *Zbrodniami i wykroczeniami* Allen niejednokrotnie wyrażał swój ambiwalentny stosunek do komedii filmowej i tym samym świadomie deprecjonował swoją rangę jako artysty komediowego. Powiedział: *Zawsze uważałem tragedię za formę najwyższą. Komedie pozwala wykipieć się z problemów życia i rozproszyć je. W tragedii trzeba się z nimi zmierzyć, a to jest bolesne*³. Doskonale ujął to McCann: *W gruncie rzeczy obsesją Allena jest uczciwa forma komedii*⁴. Uczciwa – gdyż po oczyszczającym śmiechu nie pozostajemy w poczuciu chwilowego zakłamania życia. Frank Krutnik uznał komedie Allena za odmianę gatunkową komedii romantycznej, nazywając ją komedią neurotyczną⁵. Romans ma w niej na wpół chorobowy charakter, sfrustrowani bohaterowie tęsknią za miłością, ale nigdy nie mogą się porozumieć. Komedie neurotyczne Allena różnią się zasadniczo od innych, nawiązujących do tej poetyki, świadomością słabości i pułapek samej komedii oraz podejmowaniem wyzwania, jako może ona postawić. Przypomnijmy sobie rozmowy, jakie toczą kochankowie w filmach *Kiedy Harry poznał Sally* czy *Zapomnij o Paryżu* (oba w reżyserii Roba Reinerja), uznanych za kontynuacje zapoczątkowanej przez Allena komedii neurotycznej. Bohaterowie również walczą o niemożliwy romans. Za problemami, które ich dręczą, nie stoi



Woody Allen i Mia Farow w *Zbrodniach i wykroczeniach* (1989)

Angelica Huston i Martin Landau w *Zbrodniach i wykroczeniach* (1989)



jednak świadomość śmierci, wiecznego niedopasowania dwóch osobowości, moralnej dwuznaczności decyzji podejmowanych pod wpływem namietności. Pomiędzy licznymi obaw deklarowanych przez Allena większość jego komedii wytrzymuje próbę, na jaką wystawia ją dramat filmowy. Pomostem, który pozwala mu łączyć te bieguny, jest szeroko rozumiana ironia komiczna. *Śmieję się, ale jestem poważny* – tak można ująć jej zasadę. Na płaszczyźnie fabuły filmowej ironia komiczna pozwala przekroczyć płytki komizm sytuacyjny, wzbogacając go o koncepcję losu człowieka. Wkład Allena w historię sztuki filmowej nie ogranicza się zatem do zainicjowania komedii neurotycznej jako odmiany gatunkowej komedii romantycznej. Specyfika komedii *à la* Allen polega na tym, iż nie usiłuje ona w istocie odpowiedzieć na dręczące bohaterów pytania – odpowiedzią tą, która pozwala na przekroczenie bolesnej dychotomii, scalenie szarpanego absurdu świata, jest potraktowanie komedii jako dzieła filmowego. Rola słowa ma w niej niebagatelne znaczenie, ale bynajmniej nie dlatego, że odpowiada na cokolwiek (funkcja dyskursywna), lecz wraz z bogactwem filmowych środków wyrazu tworzy formę (funkcja estetyczna) zdolną pomieścić różne wzruszenia, od katartycznych, przez liryczne, do heroikomicznych. Ten rodzaj wrażliwości i inwencji artystycznej, które tak ubogo i fragmentarycznie prezentował Woody Allen w krótkich formach prozatorskich, rozwinął mistrzowsko jako artysta filmowy.

Szkicując filmowy portret artysty według Woody'ego Allena, skoncentrowałam się na dwóch najbardziej reprezentatywnych historiach. Możliwe jest jednak wydobyć dodatkowych rysów z wielu innych historii filmowych z protagonistą Allena w roli głównej. Jak już zaznaczyłam, postać ta sukcesywnie ewoluuje, zawsze pozostając w kręgu oddziaływania sztuki. Nie jest celem tego tekstu zebranie owych cech, gdyż neurozy i fascynacje słynnego nowojorczyka są doskonale znane, większość z nas nosi w głowie jego mniej lub bardziej wyrazisty portret. Czy w jego obrazie mógłby się przejrzeć polski artysta, polski inteligent? Czy z postacią tak zaangażowaną w mitologię amerykańskiego życia może utożsamiać się mieszkaniowiec Europy Środkowej? Nie sposób znaleźć analogię między Allenem a jakimkolwiek polskim autorem lub bohaterem filmowym. Znacznie bliżsi wydają się ludzie pióra, podobnie zresztą jak szlemielowi z jego filmów bliżsi byli bohaterowie współczesnych powieści amerykańskich. Przyjrzyjmy się pod tym kątem dwóm polskim pisarzom zaangażowanym we współpracę z filmem: Tadeuszowi Konwickiemu i Jerzemu Pilchowi. Ale to prozatorska, a nie filmowa twórczość będzie obszarem, na którym można znaleźć pewne zbieżności. Przedmiotem porównania będzie autokreacja pisarska, nie realna osoba; pewien symboliczny typ psychofizyczny i właściwa mu refleksyjność.

Lektura łże-dzienników i powieści Konwickiego naprowadziła mnie na myśl, iż być może pod warstwą udręczonego totalitaryzmem warszawiaka kryje się emocjonalnie pokrewny Allenowi artysta. Pierwszy punkt styczności odnajdziemy z łatwością w nostalgicznej obsesji charakterystycznej dla obu twórców. Podobnie jak twórczość Allena, pisarstwo Konwickiego jest opanowane przez żywioł autobiografizmu, nieodłącznie związany z utraconą ojczyzną lokalną. Co więcej, autor *Bohiny* przekształca i idealizuje miniony czas. Jego życiorys jest obudowany fragmentami fikcji, sam autor poddaje go mistyfikacji. Ze względu na tę właśnie właściwość Przemysław Czapliński nazywa metodą twórczą Konwickiego mitobiograficzną⁶. Pisarz przywołuje utraconą Wileńszczyznę, traktuje-

jąc przy tym swoją nostalgiczną obsesję z przymrużeniem oka. W podobny sposób bohater *Złotych czasów radia* patrzy we wspomnieniach na Brooklyn: *Wybaczcie mi, jeśli patrzę na przeszłość nieco sielankowo... To znaczy, nie zawsze wtedy lały takie deszcze...* Wracając myślami do rodzinnej dzielnicy, mówi: *Na Brooklynie nikt nie myślał o samobójstwie. Byliśmy zbyt biedni, by być nieszczęśliwi.* Obydwa artyści nie są u siebie, w nowym miejscu czują się wciąż przybyszami (choć Allen próbuje przezwyciężyć to uczucie afirmacją Manhattanu). Nieodwracalność ich sytuacji opiera się jednak na innych zasadach. Wileńska ojczyzna Konwickiego została odgradzona granicą kulturową i polityczną. Natomiast sąsiadujący z Manhattanem Brooklyn wydaje się wciąż w zasięgu ręki. Świadomość utraty miejsca dotyczy w istocie utraty miejsca w czasie, kiedy na Manhattan spoglądało się naiwnymi oczami dziecka. Tak też konstruuje swoją nostalgię Pilch, kiedy wraca w prozie do cieszyńsko-protestanckiej ojczyzny sprzed lat. To utrata mitycznego początku, dzieciństwa, kiedy nie jest jeszcze przesądzone. Pilch należy do grona twórców (obok Pawła Huelle, Andrzeja Stasiuka, Stefana Chwina), którzy w latach dziewięćdziesiątych podjęli konwencję nostalgiczną, wzbogacając mapę polskich małych ojczyzn o nowe obszary. Świadomy wtórności wobec literatury nostalgicznej tzw. emigrantów wewnętrznych lat siedemdziesiątych, traktuje ową konwencję w sposób polemiczny. Dla Pilcha wspomnianie minionego czasu i miejsca jest równie sentymentalne jak komiczne. Patos łamie za pomocą ironii, groteski i jawnej mitologizacji tego, co na zawsze utracone.

Owo doznanie utraty jest u Konwickiego i Allena źródłem katastrofizmu (obcego Pilchowi), który promieniuje czasem na cały kosmos. Allen niejednokrotnie przywołuje wszechświat jako punkt odniesienia dla swojej jednostkowej tragedii, choćby ironicznie we wspomnieniach dziecka w *Annie Hall*, kiedy porażony wiadomością o rozszerzaniu się wszechświata popada w odrętwienie, oczekując na kolejny wielki wybuch. Cierpienie psychiczne i chęć unicestwienia samego siebie przybierają w wizjach rozmiary kosmicznej katastrofy. Konwicki także przywołuje Wielki Wybuch, rozważając warianty możliwej zagłady świata⁷. W *Kompleksie polskim*, powieści z 1977 roku, kreuje obraz zdezelowanego kosmosu, składowiska odpadów świata, międzygwiazdnej rupieciarni, w której na próżno szukać odpowiedzi na nasze pytania. W pierwszych akapitach *Małej apokalipsy* (1979) definiuje swoje życie jako *kotlet z białka i kosmicznego pyłu*⁸.

Podobne stanowisko zajmują obaj autorzy w stosunku do środowiska artystycznego, w którym żyją. Po przeniesieniu się do samego centrum nowojorskiego świata artystycznego Allen spogląda na nowojorczyków z innej perspektywy. W serii satyrycznych obrazków portretuje jajogłowych i niedoszłych artystów, nie szczędząc oskarżeń o wyjałowienie intelektualne. Rozrachunki inteligentkie Konwickiego także nie poprzestają na anegdotycznych portretach z *Kalendarza i klepsydry*. Oskarżając literatów o zrzućenie z siebie odpowiedzialności za kulturę i życie duchowe Polaków, sam obnaża się w psychofizycznej mizerii. Przywołane elementy autokreacji Konwickiego są obciążone, rzecz jasna, kontekstem politycznym i tylko poprzez historię mogą być właściwie odczytane. Swoistość jego postawy wynika z romantycznego rodowodu jego powieściowych bohaterów naznaczonych piętnem tragedii z przeszłości oraz atmosferą uwięzienia w totalitarnej beznadziei, tak różną od ślapstickowej anarchii Allena. Poczucie

humoru Konwického przejawia się w sylwicznych dziennikach z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W nich dopiero prezentuje się jako bohater – autor piszący, umocowany realiami w konkretnym miejscu i czasie, odwołujący się do bieżących mód i przekonań. To, co pozwala łączyć obu artystów, to przede wszystkim umiejętność jednoczesnego spojrzenia od środka i z dystansu na własne środowisko twórcze oraz traktowanie półserio odgrywanych przez siebie ról.

W interpretacji motywów, jakimi kieruje się narrator i zarazem bohater *Kompleksu polskiego* i *Małej apokalipsy*, trafiamy na, wydawałoby się, pewną niekonsekwencję w kreacji postaci. Otóż ironiczny *outsider*, bierny antybohater blokowany przez „niemożność” twórczą, obywatelską, życiową, zdobywa się na miłosny poryw. Z udręczonego intelektualisty przeobraża się w namiętnego kochanka, który gotów jest na niezobowiązujące zbliżenie. Bohater *Kompleksu polskiego*, wycieńczony całodziennym stanem w kolejce u jubilera, wraca do siebie na zaplecze sklepu. Tam też, w niespodziewanym przypiływie sił, przeżywa namiętny romans z młodą ekspedientką. Skazany na samospalenie przed Pałacem Kultury i Nauki opozycjonista z *Małej apokalipsy* (1979) u kresu sił psychicznych i fizycznych doznaje miłosnych uniesień w ramionach Nadziei. Skąd ta gotowość, przypływ witalnych sił, afirmacja aktywności? W *Sztuce miłości* Erich Fromm napisał: *Taki właśnie jest Don Juan, który musi udowodniać swą męską tężyznę w dziedzinie seksualnej, ponieważ nie jest pewny swej męskości w sensie charakterologicznym*⁹. Poryw donżuanizmu u mizernego mieszkańca stolicy można więc tłumaczyć zastępczym przejawem tężyzny i siły charakteru w kraju, gdzie jako obywatel jest „kastrowany” przez komunę¹⁰. W swoich lże-dziennikach pisarz zatrzymuje się w pół kroku w erotycznych zwierzeniach: *Może jesteście ciekawi pikantnych szczegółów z mojego życia erotycznego? (...) Właściwie od dawna mam ochotę komuś zaufanemu zwierzyć się z tych dziwnych i bardzo podniecających przypadków*¹¹. W *Zorzach wieczornych* (1991) obiecuje: *Niedługo jako premię dla wytrzymałych dam spory kawałek prozy pełnej erotycznych ekscesów, nieprzyzwoitych zwierzeń i totalnej sprośności*¹². Nigdy tych obietnic nie spełniając, pisarz w oczywisty sposób pokpiwa z szukających sensacji czytelników. Czyż słowami zaczerpniętymi z *Kalendarza i klepsydry* nie mógłby rozpocząć swej komedii Woody Allen?

Historie miłosne zdominowały fabularny świat filmów Allena. Obszar życia intymnego to jedyne pole walki, na które jego bohater wkracza pełen siły. Co udowadnia Allen heroikomicznymi epizodami machizmu w życiu seksualnym? Gdy Allen ma udowodnić męskość w jakiegokolwiek sferze życia (poza seksem), deklaruje się jako jeniec. Jego sprawność nie ma pokrycia w działaniu. Gębski tłumaczy go chęcią nadrobienia charakterem braku atrakcyjności fizycznej¹³. Karen Horney wskazałaby na podświadome dążenie do ukojenia lęku w bliskości z partnerem. Ujmując rzecz metaforycznie, męskość Allena jest kastrowana przez kulturę masową, która stawia znak równości między macho a tzw. prawdziwym mężczyzną, przede wszystkim zaś przez spłylenie i redukcję sfery przeżyć metafizycznych.

Erotyczna anegdota (towarzyskie, konwersacyjne bądź narracyjne „zagajenie” o tematyce erotycznej) byłaby pewnie u Allena zwyczajnie niesmaczna, gdyby nie spożytkował jej do celów estetycznych. Ta umiejętność pozwala łączyć go z felietonistą i pisarzem Jerzym Pilchem. W jednym z felietonów umieszczonych w zbiorze *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, zatytułowanym

Seans z wielbicieleką, sam porównuje się z pisarzem Harrym Blockiem, bohaterem filmu Allena z 1997 roku – *Przejrzyć Harry'ego*. Porównanie to zostało mu narzucone przez tytułową wielbicielekę. Pomysł felietonu polega na wyliczeniu rozbieżności pomiędzy nim a Harrym, co wypada zupełnie niedorzecznie i komicznie, gdyż Pilch skupia się na nieistotnych, powierzchownym cechach, takich jak: pisanie ręczne (Pilch) – pisanie na maszynie (Block), pisanie w języku polskim (Pilch) – pisanie w języku angielskim (Block), jedynie (Pilch) – siostra (Block). Wszystko zaś zmierza do przewrotnej puenty: *Mia Farrow – myślę, Mia Farrow to mogłoby być jakieś rozwiązanie, Mia Farrow mogłaby być osobą, która w sposób realny, choć dalekosieśny, uczyniłaby prawdziwą łączność pomiędzy mną a Woody Allenem (...) mogłaby nie ustawać w swym adopcyjnym szale i mogłaby od biedy i mnie adoptować. Razem z innymi biednymi dziećmi mieszkałbym na fermie (...). W każde popołudnie wchodziłbym na drzewo i pisałbym sobie w moim domku na drzewie. Nie funkcjonując w życiu, funkcjonowałbym w sztuce*¹⁴.

Czemu służy anegdota erotyczna, oprócz konceptu? Jej funkcjonalność, jak podejrzewam, polega na wyznaczeniu punktu zerowego stylu – nie obniżyć go, bo rezultatem będzie wulgarność, nie zawyżać – by nie popaść w śmieszność patosu. Poruszanie się na obszarze tematycznie zerotyzowanym daje szansę, że nie zniechęcimy odbiorcy powagą i nudą, a pozostaniemy w kręgu spraw najważniejszych. Wyłania się temat pragnienia, który wręcz domaga się rehabilitacji w czasach, kiedy wszelkie pragnienia mogą być zaspokajane, a nawet wynajdywane, byle ożywić cywilizację konsumpcyjną. Poczucie niezaspokojenia pozwala łączyć polskiego autora *Innych rozkoszy* i z nowojorczykiem. Estetyczna deklaracja Pilcha, którą odczytuję z jego prozy, to właśnie zawieszenie spełnienia tyleż zmysłowego, ile narracyjnego. Zwracano już uwagę na cechę stylu Pilcha, która polega na zawieszeniu zdarzenia w stadium pomysłu, przypuszczeń, domysłów. Także uroda życia dla jego bohaterów nigdy nie może być w pełni pochwycona i zawłaszczona jak uciekająca zmysłowa brunetka z powieści *Pod mocnym aniołem* (2000). Rozpisane na wiele stron pocucie niezaspokojenia, dobrowolnie odsuwanego w czasie, odbieram jako manifest sprzeciwu wobec dyktatury kultury masowej, jej jałowych treści. Strategia Allena odbiega znacznie od metody Pilcha, jest jednak wywołana przez te same bodźce.

Allen przyznaje: *Kiedy idzie się na film Bergmana, wiadomo, że będzie problem milczenia Boga. W filmie Scorsese zawsze będzie socjopata. U mnie chodzi o niezgłębione pożądanie. Jest wszędzie. Nie można nic na to poradzić, trzeba nauczyć się z tym żyć*¹⁵. *Niezgłębione pożądanie* to metonimiczne opakowanie egzystencjalnego donżuanizmu Allenowskiego bohatera. Pomimo zblazowania, neurozy, jenieckiego stosunku do wszelkich wyzwań, Allena cechuje sublimowany przez komizm witalizm erotyczny. Ujawnia się on w poznawczym niezaspokojeniu i w uparciu zadawanym pytaniu, które brzmi: *Jak być szczęśliwym i czy jest to możliwe tylko w weekendy?*¹⁶ Niecierpliwość wynikająca z wiecznego niezaspokojenia i świadomość śmierci sprawiają, że pytania te (jak i związki z kobietami) porzuca dla kolejnego pobudzającego myślowo (lub fizycznie) obiektu. Neurotyczny artysta – niezaspokojony z natury i z zasady.

MONIKA TALARCZYK

- ¹ M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998, s. 139.
- ² J. Cambell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 33.
- ³ G. McCann, *Woody Allen*, tłum. A. Kolodyński, Wyd. Bis, Warszawa 1993, s. 163.
- ⁴ Tamże, s. 227.
- ⁵ Za: G. Stachówna, *Tylko ty! O komedii romantycznej lat dziewięćdziesiątych*, „Kino” 1998, nr 6, s. 34.
- ⁶ P. Czapliński, *Tadeusz Konwicki*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1994, s. 42.
- ⁷ T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1991, s. 17.
- ⁸ T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1989, s. 6.
- ⁹ E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Sagittarius, Warszawa 1994, s. 40.
- ¹⁰ Komunizm jako symboliczną kastratorkę polskiego mężczyzny opisała Agnieszka Graff w eseju zatytułowanym *Patriarchat po seksmisji*, „Gazeta Wyborcza” z 19-20 VI 1999.
- ¹¹ T. Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989, s. 149.
- ¹² T. Konwicki, *Zorze wieczorne*, dz. cyt., s. 17.
- ¹³ J. Gębski, *Allen, czy rozprawa o metodzie*, „Film na świecie”, 1991, nr 380, s. 22.
- ¹⁴ J. Pilch, *Bezpowrotnie utracona lewęczność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 120.
- ¹⁵ G. McCann, dz. cyt., s. 226.
- ¹⁶ Parafraza cytatu z *Pamięć o Needlemanie*: *Prawdziwy byt, wywodził, jest osiągalny tylko w weekendy, a nawet i wtedy wymaga to wynajęcia auta*, w: W. Allen, *Skutki uboczne*, tłum. B. Baran, Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 7.



Wspomnienia z gwiazdnej pyłu, reż. W. Allen (1980)