

Syllepsis w twórczości Woody'ego Allena

ADAM KRUK

Nie chcę żyć w swoich dziełach, chcę żyć w swoim mieszkaniu.

Woody Allen

Koncepcja błazna

Wedle Gombrowicza formy nie da się osłabić, przeciwstawiając jej inną formę, ale można to zrobić przez rozluźnienie samego stosunku do formy. *Nie, to nie przypadek, że w chwili, kiedy na gwałt potrzeba bohatera, rodzi się ni stąd, ni zowąd błazen... Świadomy i wskutek tego poważny*¹. Błazen jako archetypiczna figura powracająca zawsze, kiedy na serio bywają tylko głupcy. Izdebski i Łęcki piszą, że Gombrowicz² *stale szukał powiązań biografii i pisarstwa, choć zdawał sobie sprawę z tego, że w naturalny, „szczerzy” sposób związku twórczości i życia ustanowić nie sposób. Ten przypominający nieco paradoks sceptyczny, paradoks egzystencjalizmu czyni pisarstwo Gombrowicza jedną z nielicznych konsekwencji realizacji tej filozofii. Być może zresztą filozofia ta nie jest do pomyślenia inaczej, jak pisarstwo i stąd to nieustanne wyrzekanie Gombrowicza na intelektualne rusztowania, które są mu jedynie pomocą w podkreślaniu swojej kondycji artysty*³.

Jakkolwiek zgadzam się z wyżej cytowanymi, myślę, że nie tylko pisarstwo potrafi wyrazić ów paradoks. Znalazł on (i ciągle znajduje) zastosowanie także w filmie, czego dowodem niech się stanie niniejszy artykuł, który ma wykazać, że również w filmie granicy jawności autorstwa i rozmiarów kreacji „ja” nie da się definitywnie określić. Twórczość Woody'ego Allena jest tego wyśmienitym przykładem.

Wedle tradycji teoretycznoliterackiej syllepsis jako figura retoryczna słów tworzona przez detrakcję, występującą w roli klamry, często implikuje efekt komiczny. Słowa przekształcane w ten sposób w rodzaj homonimu, kryjącego dwa (lub więcej) znaczenia, rozszerzają tym samym zakres semantyczny wypowiedzi, której jedno z odczytań bywa komiczne. Ziomek pisze, że *syllepsa bardzo łatwo, ze względu na grę między gramatycznie poprawną a semantycznie niepoprawną zależnością, staje się domeną dowcipu, ponieważ albo zrównuje i zbliża te człony, do których odnosi się człon rządzący albo przez jawną niekoherencję odniesienia zwraca uwagę na wieloznaczność ukrytą, a teraz ujawnioną w członie rządzącym*⁴. Jednak komizm sylleptyczny, wywołany przez zeugmę, nie jest automatycznym rechem, ale dowcipem głębokim i – by powtórzyć myśl Łęckiego i Izdebskiego – egzystencjalnym. Błazen zawsze przewyższał intelektem królów. Z pozycji zawieszanej powagi można powiedzieć więcej niż z piedestału. Można

się bawić, przebierać i grać. *Syllepsa nie jest błędem, albo raczej jest błędem celowym i rodzajem gry słów: tu chodzi o zbliżenie dwu sensów*⁵. Nigdy nie wiesz, czy błazen mówi serio, czy żartuje. Cały urok w tym, że obie wykładnie są dopuszczalne. Syllepsa jest figurą właściwą dla krainy słowa. Zastosowanie znajduje nie tylko w dowcipie, ale i w poezji. Nietrudno odszukać ją u Tymoteusza Karpowicza (*Zapuscili motor, brody*⁶), Mirona Białoszewskiego (*spory kawał czasu i łąki*⁷) czy Stanisława Barańczka (*co dziś rzucili w błoto, a co na wiatr*⁸). Tak rozumiana właściwa jest modernizmowi z jego zamiłowaniem do eksperymentu, awangardyzmu i przekraczania form. Wyraża nieufność wobec języka, ale i ukazuje potencjał słowa, jego wieloznaczność i możliwości zastosowania, magię. Dowodzi, że poezja i dowcip nie mają wcale do siebie daleko, czego przykładem niech będzie twórczość wyżej wymienionych autorów. Konwencjonalizacja języka aż się prosi, by ją przekraczać. Zawsze można coś powiedzieć inaczej, zabawniej, mądrzej. Obraz także ulega konwencjonalizacji, by przywołać chociażby akademizm w malarstwie czy koncepcję „stylu zerowego” w kinie. Jednak także tutaj syllepsis może być ratunkiem.

Podmiotowość sylleptyczna

Dziś syllepsa nie stanowi już wyłącznie figury retorycznej, dekontekstualizującej słowa i rozszerzającej ich znaczenia („i to, i tamto”, „i tak, i nie”). Współczesna humanistyka poszerzyła jej rozumienie do wymiaru pojęcia filozoficznego, broniącego koncepcji nierozstrzygalności nie tylko tekstu literackiego (Derridańskie aporie), ale nawet tez o niemożności jakichkolwiek rozstrzygnięć definitywnych⁹. Zawrotną karierę tego pojęcia w humanistyce zawdzięcza się przede wszystkim Jacques'owi Derridzie i Michaelowi Riffaterre'owi, którzy przywołując starą arystotelesowską figurę, ujęli w niej głębszą metaforę sytuacji podmiotu rozproszonego.

Na polski grunt pojęcie to przeszczepił Ryszard Nycz¹⁰, który wyróżnił cztery główne modele podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia: symbol, alegorię, ironię i właśnie syllepsis. Ta klasyfikacja czyni z syllepsis już nie tylko chwyt, ale i całą koncepcję „ja”, odnoszącą się nie tylko do tekstu traktowanego autonomicznie, ale i otwierającą się na autora (proza Gombrowicza, Różewicza, Konwickiego), którego nie sposób oddzielić od bohatera literackiego. Obydwu nie można jednak utożsamić. Dzisiejsza syllepsa będzie już zatem pojęciem szerszym, znoszącym podział na „ja” i „nie-ja” w tekstach artystycznych, grą nie tylko z odbiorcą, ale i z samym sobą – koślawym podpisem, nieostрым zdjęciem zrobionym samemu sobie, wreszcie najuczciwszą strategią autoprezentacji mglistego bytu, który zakłada czapkę błazna. Syllepsa jest znakiem nowej podmiotowości (przykładem niech będzie literatura sylwiczna), w której ja tekstowe i ja rzeczywiste są nie do rozdzielenia. Słowo można jednak zastąpić obrazem (i odwrotnie).

Twarz Woody'ego Allena na ekranie jest równocześnie twarzą reżysera (interferuje z rzeczywistością) i bohatera filmu (odnosi do historii opowiadanej na ekranie). Te dwie interferencje nie unieważniają się wzajemnie, ale podkreślają umowność tak historii opowiadanej w filmie, jak i statusu samego aktora, reżysera, człowieka wreszcie. Takie zawieszenie oczywistości ról, rozmycie w autokreacji nie tylko czyni Allena „błaznem sylleptycznym”, ale również dowodzi tego,

że syllepsa implikuje postawę błazna jako najtrafniejszą odpowiedź na rzeczywistość bez wyraźnych konturów.

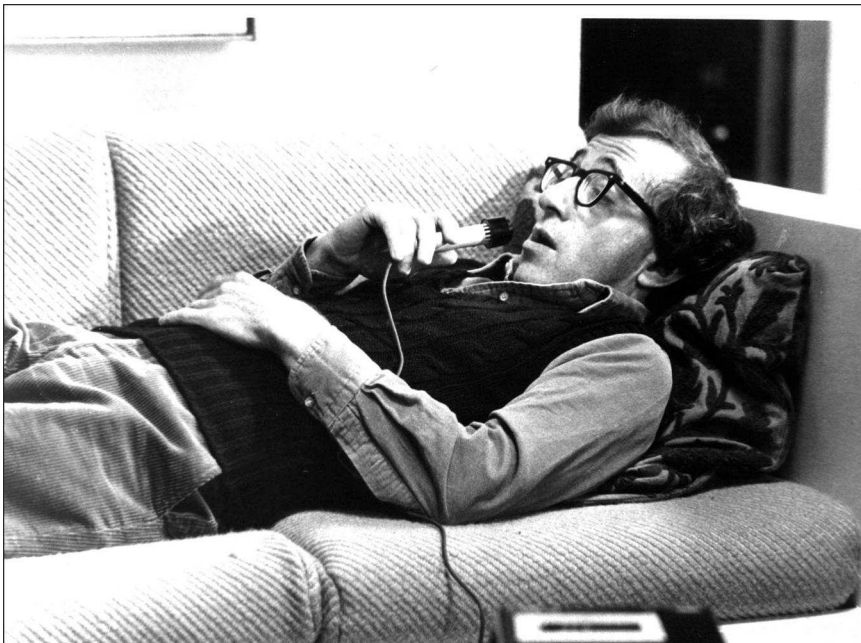
Motto, którym rozpocząłem niniejszy artykuł, pochodzi ze strony www.wodyallen.art.pl, gdzie zostały umieszczone rozmaite cytaty zaczerpnięte zarówno z wywiadów z reżyserem, jak i z jego książek oraz kwestie wypowiediane przez bohaterów filmów Allena. Oczywiście nie zaznaczono, które skąd pochodzą. Autorstwo się rozmyło, zatarło. I trudno mieć to za złe autorom solidnie zresztą opracowanej strony internetowej, skoro sam Allen swoją twórczością – konsekwentnie wzbogacaną cytatami z mistrzów kina czy z innych obszarów kultury (Allen to reżyser erudyty), a także cytatami z samego siebie – taki sylleptyczny porządek nie tylko konstytuował, ale i antycypował. Konstrukcja przekazów internetowych czy w ogóle nowych mediów dobitnie pokazuje, że świat, w którym żyjemy, ma charakter sylleptyczny – dlatego jest to tak ważny i aktualny termin. Runęło klasyczne mimesis, wątpliwe stały się kategorie podobieństwa i reprezentacji. Przedstawienia symboliczne musiały ustąpić miejsca wszechkoneksyjnym zestawieniom. Także pojęcia nieskażonego autorstwa, tym bardziej autorstwa słów, które należą przecież do wszechwładnego języka, trudno dziś bronić, skoro upadła aura niepowtarzalności¹¹. W takim świecie twórczość Allena jest tyleż autobiograficzna, ile w swym biografizmie niejasna i myląca.

Kultura postmodernistyczna, z immanentnym dla siebie gąszczem nieweryfikowalnych informacji, rozmywa wszelkie kryteria autorstwa, podmiotowości, pierwowzoru, autentyku. Nie sposób też określić, co jest sztuką, a co życiem. Jednak czytanie (oglądanie) sylleptyczne wcale tego nie wymaga. Syllepsis jako styl odbioru wiąże się z założeniem, że nie ma jednej wykładni sensu dzieła. Dozwolona jest zatem każda interpretacja tekstu, co koresponduje z postmodernistyczną koncepcją „śmierci autora”. Owa dwoistość syllepsis oznacza jednak i to, że żadna z tych interpretacji nie jest uprawniona jako jedynie słuszna. Raczej każda jest tak samo chybiona, co już tej teorii przeczy, jako że czytanie postmodernistyczne umieszcza prawdę zawsze po stronie czytelnika, legitymizując każdą interpretację, autora zaś kładąc w wygodnej trumnie. Tu natomiast autor jest może martwy jako byt pełny i poznawalny, ale jego szczątki stają się dominantą utworów tego typu.

Świat nieoczywisty

Życie w cytatach. Któż dziś wie, kogo cytuje; co cytuje; kiedy to, co cytuje, staje się własne? Jeżeli język każdego z nas, jak chce późny Wittgenstein¹², kształtuje się w procesie socjalizacji, to nigdy nie zastrzeżemy go dla siebie. Nie dość że nie ma języka prywatnego, to i jego geneza jest nieweryfikowalna. Syllepsis jest nie tylko strategią umieszczania siebie w tekście, ale i strategią odbioru dostosowaną do realiów świata kopii bez oryginału¹³. Nie sposób oddzielić siebie od świata, a tego podzielić na rzeczywistość i fikcję. Tak jak symulakrum omija niewygodne opozycje binarne, tak i syllepsa nie pyta, co jest kreacją, a co nią nie jest. Te pojęcia trzeba sprzęgnąć. Jakkolwiek syllepsa jest pojęciem starszym, w rozszerzonym, poderridiańskim znaczeniu wydaje się jej siostrą.

Dopiero zrozumienie tych zależności, zrozumienie współczesności pozwala w dalszym ciągu być „autorem kina”. Dawni „poeci kina”, wielcy autorzy starej gwardii przeszli już do historii i przez jej pryzmat są postrzegani. Nowofalowa



Manhattan, reż. Woody Allen (1979)

la politique des auteurs nie ma już racji bytu. Dziś za autorów uważa się tych samych, których często nazywa się twórcami kina postmodernistycznego: Davida Lyncha, Wong Kar-Waia, Pedro Almodóvara, Woody'ego Allena. Język i poetyka ich dzieł są pełne rozmaitych zapożyczeń. Każdy z nich oczywiście ma inną metodę na twórczość w świecie postkartezjańskim, gdzie twarde *ego* jest już tylko zamkniętą kartą historii, która sama jest mocno wątpliwa, relatywna i potrzebna o tyle, o ile da się ją wykorzystać dzisiaj.

Woody Allen, jak sam twierdzi, za mistrzów uważa Federico Felliniego oraz Ingmara Bergmana i bardzo często odwołuje się do nich w swojej twórczości. Jakkolwiek artystyczną powściągliwość Szweda i cyrkowe rozbuchanie Włocha można traktować antytetycznie, zapożyczenia z ich filmów Allen łączy w swoich dziełach w naturalny, a zarazem indywidualny sposób. Od Bergmana zaczerpnął m.in. umiłowanie do psychoanalizy oraz intelektualny rozbiór toksycznych związków¹⁴, natomiast od Felliniego niewątpliwie autotematyzm¹⁵. Jednak autotematyzm Felliniego nie równa się syllepsis Allena. Przyjrzyjmy się raczej temu, co u Allena absolutnie nowatorskie – sposobom na ocalenie „siebie” w filmie, które są jednocześnie sposobami na opłacenie sobie rzeczzonego apartamentu. Sposobami na kino, które czas awangardy ma już dawno za sobą.

Pośród bogatej filmografii Allena za filmy w pełni sylleptyczne – czyli takie, w których napięcie między „ja” a „nie-ja” reżysera (i scenarzysty w jednej osobie) staje się dominantą stylistyczną i kompozycyjną – uważam przede wszystkim: *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Wspomnienia z gwiazdnego pyłu* (1980) oraz *Przejrzeć Harry'ego* (1997). Co znamienne, są to jego najbardziej udane dzieła. Jednak Allen umieszcza „siebie-nie-siebie” właściwie we wszy-

stkich swoich filmach, w mniejszym lub większym stopniu, w ten czy inny sposób. Nawet gdy mamy do czynienia z parodią (*Zagraj to jeszcze raz, Sam*, 1972), burleską filmową (*Śpioch*, 1973), czy wtedy, gdy nie występuje w filmie osobiście (*Celebrity*, 1998), wiemy, że nie wychodzimy poza samego Allena. On nas nie wypuści. Są oczywiście w dorobku reżysera także filmy mniej sylleptyczne, jak chociażby niedawny *Wszystko gra* (2005)¹⁶ czy dzieła – tak je nazwijmy – bergmanowsko-czechowowskie: *Wnętrza* (1978) czy *Wrzesień* (1987). Dowodzą one sprawności warsztatowej reżysera i same w sobie są arcydziełami. Przede wszystkim jednak pokazują, że Allen potrafi robić filmy wedle innych zasad, ale to właśnie zasady porządku sylleptycznego zdecydowały o jego wyjątkowej pozycji w historii kina.

Obdarzenie głównego bohatera filmu swoją twarzą jest najsilniejszym i najbardziej oczywistym znakiem sylleptyczności (choć wyrażen postawy sylleptycznej może być w filmie więcej). Podobnie jak nadanie bohaterowi literackiemu imienia i nazwiska autora książki, co ma miejsce np. w twórczości Gombrowicza czy Konwickiego. Jest to niewątpliwie rodzaj cytatu z rzeczywistości. Odkrycie twarzy, tej najsilniej przylegającej do człowieka maski, jest w przypadku reżysera czymś innym niż aktorstwo. To symboliczne zdarcie persony (pod którą, rzecz jasna, kryje się kolejna persona) jest czynnością niemal intymną. Zostajemy jednak do tego świata zaproszeni. Na podobną rzecz nie zdecydowali się autorzy tak „autobiograficzni”, jak Fellini czy Bergman. Lubuje się w tym Kenneth Branagh (który zresztą zagrał główną rolę w *Celebrity*¹⁷), ale jego dzieli od odbiorcy płaszczyzna ekranizowanego tekstu literackiego. Tej brak już u reżysera *Annie Hall*.

Allen jest autorem scenariuszy (głównie oryginalnych, nieadaptowanych) do większości swoich filmów. Dzięki temu dysponuje równie wieloma sposobami kreowania podmiotowości sylleptycznej jak literat¹⁸. Także bohaterowie Allena (i o twarzy Allena) są zazwyczaj, jak autor, literatami, komikami czy wręcz błaznami. Lecz kompetencje reżysera są jeszcze szersze. Ma on możliwość kreowania świata i ludzi na swoje podobieństwo. Nawet gdy nie reżyseruje sam siebie jako aktora, innym nadaje swoje cechy. Będąc „celebrity”, konstruuje mniej lub bardziej jawne aluzje do swojego życia, które tym samym dawno już przestało być całkowicie prywatne. Jednak film, jako dzieło zamknięte czy otwarte, jest także częścią bytu twórcy. Przede wszystkim zaś jest podpisem: to ja. Szczególnie kiedy sfery życia i twórczości są tak mocno sprzężone jak u Allena. Podpis ten bezpiecznie jest jednak wziąć w cudzysłów.

Annie Hall to ja

W 1977 roku Allen nakręcił *Annie Hall*, najdoskonalszy, jak uważa wielu krytyków¹⁹, film w swoim dorobku, na pewno zaś w karierze reżysera przełomowy. Obraz został uhonorowany Oscarem za najlepszy film, reżyserię oraz główne role – Allena i Diane Keaton. Do dziś jest uważany za jedną z najlepszych komedii wszech czasów. Dla mnie natomiast stanowi egzemplifikację sylleptycznej natury twórczości Allena w apogeum. Film ten często był czytany przez pryzmat biografii reżysera, jako zawołowana historia związku z jego ówczesną żoną, Diane Keaton (prawdziwe nazwisko aktorki to Hall). Niebezpiecznie zresztą. Syllepsa zawsze mówi: i tak, i nie. W tym jej przewrotny urok. Towarzyski

życia są jednocześnie twarzami jego filmów, ale przecież nie tylko twarzami. Lata 70. w twórczości Allena przyniosły także w dużej mierze powtarzalny typ bohaterki (kobieta energiczna, aktywna, fascynująca, trochę trzpiotka), nie zawsze przecież obdarzony twarzą jego żony²⁰. W filmach reżysera z lat 80., kiedy związał się z Mią Farrow, spotykamy już inną dominującą postać kobiecą. To zazwyczaj intelektualistka z gromadką dzieci, bardziej pasywna, egocentryczna i mniej ekstrawertyczna, często flegmatyczna i niezadowolona. Następnie, po głośnym rozstaniu z Farrow (związek z Soon-Yi Previn), w dziełach Allena coraz częściej zaczynają pojawiać się lolitki. Paralele między prezentowanym modelem kobiecości a aktualnym stanem życia uczuciowego reżysera, choć rzecz jasna niedosłowne, wydają się oczywiste.

Annie Hall, *Manhattan*, *Hannah i jej siostry* oraz *Mężowie i żony*. Na podstawie tych filmów Tim Carroll²¹ udowadnia (trochę tendencyjnie) związki między biografią Allena a jego życiem osobistym. Są one na pewno widoczne, daleko idące, a czasem bolesne dla osób, których życie stało się przedmiotem manipulacji artystycznej. Na pierwszym planie zawsze jednak sytuował się Allen, a nie jego partnerki – te stanowiły raczej barwne tło. Już od najwcześniejszych filmów (*Bierz forsę i w nogi*, 1969) osobowość reżysera w bardzo jaskrawy sposób ujawniała się w postaciach. Allen dawał bohaterom swoją fizjonomię, napisane przez siebie żarty, swój światopogląd i wiele doświadczeń z własnego życia. Jednak zawsze ubierał ich w czapkę błazna, dzięki czemu wygrywanie wciąż tego samego (swojego) wizerunku nie stawało się męczące, wedle zasady, iż stosowniej jest śmiać się z życia niż lamentować. W *Annie Hall* komik Alvy Singer, porte-parole reżysera, wypowiada kwestię zaczerpniętą z braci Marx, która ma podsumować jego życie: *Nie chciałbym należeć do żadnego klubu, który chciałby mnie za członka*. Te właśnie słowa bohatera tłumaczą osobność artystyczną reżysera. Osobność, którą zachował po dzień dzisiejszy.

Jednak w *Annie Hall* nie tylko Alvy Singer trochę jest Allenem, a trochę nim nie jest; nie tylko Annie to w połowie Diane. Na pół fikcyjny, na pół odzwierciedlający rzeczywistość jest cały świat przedstawiony. To wyraz pewnej filozofii, pewnego stosunku do dzieła artystycznego w ogóle. W scenie, w której bohaterowie, siedząc na ławce w Central Parku, widzą *człowieka podobnego do Trumana Capote'a*, jak zauważa Alvy, zawiera się więcej niż gag. Owego człowieka gra bowiem nie kto inny, jak Truman Capote. Reżyser zdaje się mówić, że każda „prawda” wyrażona (tu twarzą realnie istniejącego pisarza) po wyrażeniu staje się już tylko prawdą zapośredniczoną, zmienia się tym samym jej status ontologiczny. Jest podobieństwem, jak określa to Alvy. Jednak również podobieństwo unieważni symulacja w *Zeligu* (1983). Film (tekst, dzieło artystyczne w ogóle) jest światem równoległym do rzeczywistości, a korelacje między tymi światami nigdy nie mogą być dosłowne i symetryczne.

Pismo z natury swojej oddzieliło słowo od znaczenia, a Gutenberg rozpowszechnił ten rodzaj pojmowania znaku na skalę masową²². Kiedy de Saussure dostrzegł, że język jest systemem zamkniętym, a *signifié* i *signifiant* są nieprzystawalne, i gdy poststrukturaliści wykazali opresyjne konsekwencje tych twierdzeń, logicznym następstwem było podważenie wiarygodności pozostałych środków przekazu. Nastąpiło zaprzeczenie dokumentalnego wymiaru fotografii i fotografii ruchomej. Niemale znaczenie miała tu demaskacja propagandowego

wymiaru dokumentów z czasów II wojny światowej. Okazało się, że coś takiego jak dokument w ogóle nie istnieje, a każdy rodzaj zapisu jest interpretacją. Najdonioślejszym manifestem artystycznym niewiary w obiektywność i „czystość” medium było *Powiększenie* Michelangelo Antonioniego (1966). Następnie przekazy telewizyjne zdekonstruowali Jean Baudrillard i Paul Virillio, wykazując symulacyjny charakter świata przedstawianego w tym medium.

Allen swoimi fabularnymi rozważaniami o naturze mediów dowodzi, że doskonale zdaje sobie sprawę z tego, w jakim środowisku się porusza. W *Annie Hall* pojawia się (jakież to dosłowne!) Marshall McLuhan – prorok nowych mediów, ojciec de Kerkhoffa i Baudrillarda, intelektualne zaplecze kontrkultury tamtych lat i symbol nowego w owych czasach myślenia o świecie. To jawny sygnał, że Allen doskonale wie, w co gra. Status ontologiczny McLuhana w komedii Allena jest jeszcze inny niż Trumana Capote’a. Jeszcze bardziej zastanawiający. Kiedy Alvy i Annie czekają w kolejce po bilety do kina, mężczyzna stojący za nimi (jak się okaże wykładowca na Columbia University), próbując zaimponować dziewczynie, z którą przyszedł, opowiada o teoriach McLuhana. Alvy, próbując udowodnić mu, że nic nie wie o koncepcjach profesora z Toronto, wzywa na pomoc samego twórcę *Galaktyki Gutenberga*. Ni stąd, ni zowąd przychodzi sędziwy Marshall McLuhan i mówi: *Nie ma Pan pojęcia o moich teoriach*. Wtedy Allen (Alvy) wchodzi w kadr i mówi: *Szkoda, że tak nie może być naprawdę*.

Profesor, w przeciwieństwie do Trumana Capote’a, jest jednak prawdziwy, a nie podobny. Nie jest aktorem. Ale równie dobrze nie ma go przecież wcale. Jest życzeniem Alvy’ego materializującym się na taśmie filmowej. Wymyślony Alvy wierzy w realność swojego bytu, który w *Annie Hall* okazuje się prawdziwszy niż McLuhan mający status omamu. Allen traktuje substancję filmową z wielką nonszalancją, sylleptycznie mieszając porządek fikcjonalny i rzeczywisty, umieszczając wszystko w zwartym ciągu fabularnym. Wie, że dawny podział nie ma już uzasadnienia. To, co na powierzchni ekranu, jest hiperrealne. Tylko ekran uobecnia. *Annie Hall* dowodzi nie tylko komediowej brawury i mistrzostwa reżysera w prowadzeniu fabuły, ale i głębokiego zrozumienia natury medium, jego podatności na kreację, a więc i manipulację, ale także głód autentyku, który może być zaspokojony tylko przez falsyfikację. Pokazanie szwów materii filmowej zapobiega jednak manipulacji. Allen tasuje jak rasowy karciarz, ale robi to na otwartych kartach.

Zelig, Harry i cała reszta

W tym miejscu aż się prosi, by przypomnieć kolejne przykłady misternych pasjansów Woody’ego Allena, gdyż później jeszcze wielokrotnie występował przeciwko umowności reguł filmowych. Zrywał je i podkreślał jednocześnie. W *Zeligu*, wykorzystując konstrukcję znaną z *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa (1941), opowiedział historię tytułowego Leonarda Zeliga, współczesnego „człowieka bez właściwości”. Co więcej – człowieka, którego nie było. Jednak Charles Foster Kane też przecież nie istniał, choć wyraźną inspiracją do stworzenia tej postaci był magnat prasowy William Randolph Hearst. Różnica polega na tym, że Allen skonstruował obraz quasi-dokumentalny (dzieło Wellesa było fabułą w tra-

dycyjnym znaczeniu), w którym Zelig wspominają: Susan Sontag, Irving Howe, Bruno Bettelheim czy Saul Bellow – postaci rzeczywiste. Posługując się trickami, które zostaną powtórzone 10 lat później w *Forreście Gumpie* Roberta Zemeckisa (1994), Allen umieszcza Zeliga w znanych z historii sytuacjach i w obecności autentycznych postaci (przykładem chociażby scena balu u Scotta Fitzgeralda). Mamy zatem do czynienia z podwójnie zafałszowanym dokumentem, bo spreparowanym formalnie i opowiadającym o nieistniejącej osobie.

To już nie tylko ukazanie możliwości medium filmowego, jego zdolności do kreowania symulaków, ale wyraz (nieodosobniony zresztą) całkowitego zwątpienia w jego potencjał dokumentacyjny. W wielu filmach Allen daje temu świadectwo subtelniej, każąc mówić bohaterom (najczęściej sobie samemu) wprost do kamery – materiał jest wówczas rejestrowany tzw. metodą gadających głów i zmontowany na manierę dokumentalną, tak jakby czegoś nie udało się uchwycić, a pewną część taśmy trzeba było wyciąć, bo nie nadawała się na ekran. Granica między dokumentem a fabułą zostaje zatem rozmyta. Winiecka pisze: *Zmianie ulega zarówno relacja między podmiotem tekstowym a autorem rzeczywistym, jak i jego związek z tekstem oraz status tożsamościowy, w którym fikcja i rzeczywistość są teraz na równi uprzywilejowane* ²³. Syllepsa przynosi konsekwencje nie tylko dla podmiotowości autora i bohatera. Rozpada się świat, który trudno porządkować już według kryterium „prawdziwości”.

I tak w *Purpurowej róży z Kairu* (1985) bohaterowie swobodnie przemieszczają się między fikcją przedstawianą na ekranie a światem rzeczywistym ²⁴, czy raczej światem filmu Allena, kolejną kreacją. Nie ma nic prócz kreacji. Jeżeli bohaterowie rzeczywistości mogą się dostać na ekran (przede wszystkim pod postacią „ja” sylleptycznego, ale także „ich” sylleptycznych ²⁵), to mechanizm musi działać również w odwrotną stronę. *Granice są rozmyte: już nie tylko sztuki od zwykłego dokumentu odróżnić nie można, ale i kina od rzeczywistości* ²⁶ – pisze Dorota Jarecka, analizując przemiany współczesnego pejzażu artystycznego. Rzeczywistość nie jest już konieczna. *W świecie z filmu Allena ludzi ciągnie do fikcji. Rzeczywistość nikomu nie wydaje się zadowalająca, wymaga retuszu* ²⁷. Zastąpiona została hiperrealną taflą ekranu, współczesnym zwierciadłem. W tym sensie Zelig istnieje naprawdę. W kulturze, która przewartościowała wszystko, pozostają tylko bezpieczne symulakry, powierzchnia ekranu, na której odbywa się cała narcystyczna egzystencja.

Zelig, podobnie jak inne dzieła reżysera – choć w tym filmie zostało to zobrazowane chyba najbardziej metaforycznie – jest także na najprostszej fabularnej płaszczyźnie opowieścią o rozpadzie tożsamości człowieka. Zelig potrafi odnaleźć się w każdej sytuacji: wśród nazistów, w Watykanie, na balu u Scotta Fitzgeralda. Cierpi na „syndrom kameleona”. Może być wszystkim, a nie ma go wcale (syllepsa mówi przecież: „i jest, i nie ma”). Płynna tożsamość, wynikająca z upadku rodziny i – co za tym idzie – z zaniku poczucia przynależności do ciągu następujących po sobie pokoleń, tożsamość budowana w „wiecznej teraźniejszości”, zatem chwiejna i dostosowana do potrzeb chwili, zazwyczaj prowadzi bohaterów Allena do psychoanalityków, którzy podsycają ich narcyzm.

Dla takiej osobowości najwyżsmienitszą metaforę znalazł Allen w *Przejrzyć Harry'ego*. Tu jego bohater jest nieostry. Otoczenie musi zakładać okulary, by go zobaczyć, ale i on sam zdaje sobie sprawę ze swojego stanu. Można to także

odczytywać jako metaforę świadomości rzekomego kryzysu twórczego reżysera, w efekcie którego powstał jeden z jego najlepszych filmów. Znamienne że Harry'ego gra kilku aktorów. Allen wciela się w postać tytułową, a pozostali aktorzy są jego literackimi, choć zobrazowanymi, wariacjami na temat samego siebie. Sylleptyczne rozszczepienie tożsamości nigdy wcześniej nie znalazło tak dosłownej reprezentacji. Psychoanaliza i dekonstrukcja (oryginalny tytuł *Deconstructing Harry* dużo trafniej określa proveniencje intelektualne tego dzieła) z natury nie mogą prowadzić do jedności, całości, jedni. Przeciwnie – rozbijają, ile tylko się da, pozostawiając jedynie świadomość. Ta jednak nie przynosi szczęścia. Zamknięcie w kręgu „ja” jest tyleż cechą filmów Allena, ile ich tematem.

Przejrzeć Harry'ego to film-wyznanie, może najszczerze i najodważniejsze w zawsze przecież sylleptycznej twórczości reżysera. Film jest perwersyjnym wręcz „grzebaniem” w sobie na oczach widzów – jeszcze nigdy Allen nie był do tego stopnia świadomie żałosny. Jednocześnie przecież ta wiwisekcja to tylko kolejna kreacja maskująca człowieka stojącego za kamerą. Może tym razem bardziej zbliżona do oryginału. Obaj mają twarz Allena, żydowskie pochodzenie, byli wielokrotnie żonaci. To artyści i skandaliści. Analogie są ewidentne. Kiedy bohater mówi, że jest tak stary, że powinien już przestać się kamuflować, oczywiście jest podwójne znaczenie tych słów. W *Przejrzeć Harry'ego* sędziwy Allen odkrywa sam proces zawłaszczania życia przez sztukę. Pokazuje, w jakim stopniu biografia jest związana z twórczością. Jednak ponownie mamy przecież do czynienia ze spektaklem. Syllepsis zostaje utrzymane.

Człowiek zaklęty w filmach

W wywiadzie z Allenem na temat *Przejrzeć Harry'ego* czytamy: *Wiele moich poglądów pokrywa się z poglądami Harry'ego; dotyczy to religii, kobiet, spraw najważniejszych w życiu. Ale ja nie żyję tak jak Harry, bo nigdy nie dokonałbym niczego, nie jestem pijakiem, nie nadużywam prochów, nie jestem zwariowany jak Harry. Ale jego poglądy są bardzo często odzwierciedleniem moich*²⁸. Po tym filmie jeszcze trudniej oddzielić Allena od jego bohatera, który faktycznie, w całym swoim „poszatkowaniu” i zróżnicowaniu, coraz bardziej staje się bytem ciągłym o życiu dłuższym niż czas trwania poszczególnych seansów. Harry ma przeszłość w postaci wcześniejszych filmów Allena (podobnie jak polski Adaś Miauczyński z filmów Marka Koterskiego), nawet jeśli sam nie zdaje sobie z tego sprawy. Jakikolwiek imię by przybrał, wydaje się nieustanną wariacją na temat samego „ja” reżyserskiego. Czy zatem pozostaje coś wspólnego, tożsamego w Allenowskim świecie zdekonstruowanym i po wieloletniej psychoanalizie? Czytanie Allena poprzez jego bohaterów jest najoczywistszym dowodem sylleptycznej natury jego dzieł.

Przez lata zdążyliśmy się już przyzwyczaić do takiej gry: na podstawie filmowej postaci sylleptycznej – tak jakby była jedna, niezmienna i ta sama przez całą twórczość, choć przecież obdarzona różnymi nazwami (akt lokucyjny traci na wartości bez względu na to, jak Allen nazwie swojego bohatera) – widz wyrokuje o jego twórcy. Gdy w *Życiu i całej reszcie* Allen wystąpił w roli drugoplanowej, interpretowano to jako wycofanie się po atakach na World Trade Centre, a właściwą

jego bohaterowi fascynację bronią odczytywano jako fobię samego reżysera. Aby zobaczyć inne przykłady rekonstruowania podmiotowości reżysera na podstawie jego filmów, wystarczy sięgnąć do polskiej prasy. Jacek Szczerba w recenzji *Celebrity*, filmu o totalnej wyprzedaży swojego „ja”, zrobionego przez specjalistę od publicznego prania brudów, pisał: *O Allenie już od lat mówi się, że się powtarza – wygrywa własne, wciąż te same kompleksy i frustracje. Może to i prawda, ale wciąż robi to znakomicie. Stać go nawet na to, by w tym czarno-białym filmie nabijać się z filmowców kręcących czarno-białe filmy*²⁹.

Ten sam autor innym razem pisał tak: *Zachodni krytycy wyliczyli skrupulatnie, że „Jego wysokość Afrodyta” to 27. film nakręcony w 27. roku kariery reżyserskiej Allena. Przy okazji pierwszy, w którym nie występuje żadna kobieta związana z nim prywatnie, ani nie ma w fabule filmowego odpowiednika kogoś takiego. Motyw adopcji dziecka łatwo za to skojarzyć z wieloletnią bliskością Allena i Mii Farrow, w której czego jak czego, ale adopcji nie brakowało*³⁰. W filmie *Koniec z Hollywood* (2002) Allen opowiadał o reżyserze, który traci wzrok podczas kręcenia kolejnego dzieła i nie przerywa pracy. Znów będzie interpretowany jego byt rzeczywisty. Michał Chaciński zauważył, że *nietrudno dopatrzeć się tu metafory stanu samego autora filmu, bo przecież to opowieść o starszym reżyserze, który traci zdolności twórcze i nie chce się do tego przyznać przed innymi. (...) Świadomie czy nie – była to autodiagnoza samego Allena*³¹. Rzeczywiście w tym okresie kryzys twórczy często stawał się tematem jego filmów, a *Koniec z Hollywood* bynajmniej nie był jego najlepszym filmem.

Najdalej chyba posunął się Paweł Mossakowski, pisząc o *Strzałach na Broadwayu* (1992): *...przede wszystkim są filmem o chorym sumieniu, a jest to temat, który Allen po swojej dość obrzydliwej aferze z Mią Farrow po prostu powinien podnieść. (...) Krzepiące, że po nakręceniu tylu filmów Allen nie uważa jednak, że uprawianie sztuki upoważnia do popełniania świństw*³². Widać zatem wyraźnie, jak daleko sięga utożsamienie autora z jego dziełami. Komentowanie swojego życia filmami w przypadku Allena stało się strategią autorską wręcz oczekiwaną. Mało tego, dzieło ma usprawiedliwiać twórcę – na syllepsis nałożono wymiar etyczny. Nie ma zapewne drugiego reżysera, którego filmy miałyby taką recepcję. Niemal każda recenzja kolejnych jego dzieł jest zdominowana przez rozważania na temat osobistego życia autora. To oczywiście wynik „tabloidyzacji” kultury, w której bycie „celebrity” oznacza jawność tego, co niektórzy uważają za prywatne. Przede wszystkim jednak mamy do czynienia z logiczną konsekwencją rzeczowej strategii autorskiej, którą Woody Allen realizuje od lat. Jego filmy same są zaproszeniem do tego typu interpretacji. Wciąż jednak to jedynie interpretacje.

Na koniec trzeba zatem powiedzieć wyraźnie, że syllepsis Allena jest bardziej obroną przed biografizmem i jego jednoznacznością niż jego wyrazem. Świat przedstawiony jest nieostry i zapożyczony, język i obraz mylący oraz problematyczny, a pewna jest tylko niepewność. Obecność autora w dziele każdorazowo oznacza autokreację. Trzeba pamiętać, że – jak chciał Rimbaud – *ja to zawsze ktoś inny*.

ADAM KRUK

- ¹ W. Gombrowicz, *Dzienniki*, Kraków 1989.
- ² Twórczość Gombrowicza możemy traktować jako modelowy wręcz przykład konstruowania podmiotowości sylleptycznej. Wielokrotnie wysyłał on sygnały, że jego pisarstwo jest otwarte na takie interpretacje.
- ³ W. Izdebski, K. Łęcki, *Dogmaty i herezje*, Kraków 1992, s. 61.
- ⁴ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 221.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ M. Białoszewski, *Ballada od rymu*, w: *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959.
- ⁷ T. Karpowicz, *W imię znaczenia*, w: *W imię znaczenia*, Wrocław 1962.
- ⁸ S. Barańczak, *W atmosferze*, w: *Dziennik poranny*, Poznań 1972.
- ⁹ Na temat historii pojęcia syllepsis wyczerpująco pisze Elżbieta Winiecka. Zob. E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- ¹⁰ Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- ¹¹ Nie sposób nie odwołać się do roli, jaką w procesach popularyzujących i umasowiających odegrała fotografia; por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tenże, *Aniół historii*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1996.
- ¹² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz Warszawa 1972.
- ¹³ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- ¹⁴ Najmocniej widać to w takich filmach, jak: *Wnętrza* (*Interiors*, 1978) czy *Wrzesień* (*September*, 1987).
- ¹⁵ Film *Wspomnienia z gwiazdnego pyłu* (*Stardust Memory*, 1980) jest śmiałą reinterpretacją *8 i pół* Felliniego, wielkiej relacji z rozpadu osobowości i zatarcia granicy między życiem a sztuką.
- ¹⁶ Przy okazji premiery *Wszystko gra* Michał Chaciński pisał: *Stała się rzecz niepojęta – autor „Zeliga” zaprzeczył właśnie wszystkiemu, co można było myśleć na jego temat*. Zob. M. Chaciński, *Kłótwa rekina*, „Polityka”, nr 14 (2549), 8 kwietnia 2006, s. 70.
- ¹⁷ Podobieństwo strategii autorskiej nie ogranicza się wyłącznie do obnażania swojej twa-
- rzy. Branagh, podobnie jak Allen, obsadza w swych filmach aktualne partnerki życiowe (Emma Thompson, Helena Bonham Carter). Jest także wyśmienitym komikiem.
- ¹⁸ Odsyłam tu po raz kolejny do książki Winieckiej, gdzie owe sposoby są wymienione i poddane analizie.
- ¹⁹ *Critics have compared the film to Fellini's „8½”, but Allen's characteristically self-deprecating response is, „It's more like my 2½”* (Krytycy porównali film do „8 i pół” Felliniego, jednak Allen z typowym dla siebie samokrytycyzmem odpowiedział „To raczej moje dwa i pół” [tłum. A. K.]). Zob. *Cinema. Year by year 1894–2002*, red. R. Karney, London 2002, s. 668.
- ²⁰ Można tu jeszcze wymienić chociażby Susan Anspah (*Zagraj to jeszcze raz, Sam*) czy Charlotte Rampling (*Wspomnienia z gwiazdnego pyłu*).
- ²¹ T. Carroll, *Woody Allen i jego kobiety*, tłum. B. Baran, Poznań 1999.
- ²² Por. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, w: tenże, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001.
- ²³ E. Winiecka, dz. cyt., s. 36.
- ²⁴ Ten pomysł wykorzysta później Wojciech Marczewski w *Ucieczce z kina „Wolność”* (1990).
- ²⁵ Mam tu na myśli zarówno rzeczzone towarzyski życia twórcy, jak i Susan Sontag wspominającą „człowieka bez życia”.
- ²⁶ D. Jarecka, *Drugi obieg dokumentu*, „Gazeta Wyborcza”, 23 maja 2005.
- ²⁷ Jacek Szczerba w recenzji *Celebrity*. Zob. tenże, *Śława dla każdego*, „Gazeta Telewizyjna”, 15–21 grudnia 2006.
- ²⁸ Wywiad Grażyny Torbickiej z Woodym Allenem, http://www.woodyallen.art.pl/wywiad_02.php.
- ²⁹ J. Szczerba, dz. cyt.
- ³⁰ J. Szczerba, *Antyczny Nowy Jork*, „Gazeta Telewizyjna”, 24–30 listopada 2006.
- ³¹ Zob. M. Chaciński, dz. cyt., s. 72.
- ³² P. Mossakowski, *Zgrywa w doborowym towarzystwie*, „Gazeta Telewizyjna”, 12–18 stycznia 2006.