

Przez udrękę, nieprawości i walkę, ku demokracji amerykańskiej

Gangi Nowego Jorku Martina Scorsese
a prawda historyczna

SŁAWOMIR BOBOWSKI

Gangi Nowego Jorku (2002) zasługują na szczególną uwagę, ponieważ jest to pierwszy film historyczno-epicki w karierze Scorsese – potomka imigrantów włoskich, celebrującego swoje korzenie, ale jednocześnie rozkochanego w Ameryce, w jej wielkości, wspaniałości, lecz również czasem przerażonego hipertrofią wolności i jej wypaczeń w tym wielkim kraju. Film ten, jak wiele dzieł reżysera, jest efektem żarliwej fascynacji Ameryką i próbą artystycznego, subiektywnego zobrazowania tego, jak rodziła się – w jakich bólach i udrękach, w jakich sprzecznościach i pośród jakich niegodziwości – dzisiejsza demokracja, potęga i wspaniałość jego drugiej ojczyzny.

Scorsese zawarł i wyraził w *Gangach Nowego Jorku* swoje fascynacje, pasje, obsesje i upodobania – dawne i nowe. Ponownie podjął temat przestępczości zorganizowanej, gangów, świata przestępczego, który stanowił zawsze i stanowi jego obsesję; świata, który kocha i jednocześnie nienawidzi. Jest to jednak już inny obraz gangsterizmu niż ten z poprzednich filmów. W poprzednich utworach o tej tematyce reżyser, dbając o dramatyzm, widowiskowość, a także o zaznaczenie swojej – autorskiej – obecności w tkance opowiadania, kładł jednak silny nacisk na efekt realistyczny narracji, stosując techniki opisowo-prezentywistyczne, prowadzące do tego, iż filmy takie, jak *Ulice nędzy* (1973), *Chłopcy z ferajny* (1990) czy *Kasyno* (1995), stawały się w dużym stopniu antropologiczno-socjologicznymi analizami pewnych fenomenów społeczno-kulturowych. W *Gangach Nowego Jorku* reżyser nie rezygnuje z opisu, co za chwilę postaramy się udokumentować, ale tenże opis i cała konstrukcja filmowej fabuły służy wyraźnej mitologizacji świata podziemnego. A to z kolei sprzyja wyrażeniu autorskiej ideologii, autorskiego przesłania.

Centrum akcji filmu stanowi legendarna dzielnica Nowego Jorku – Five Points, miejsce nagromadzenia nędzy, występków, cierpień i działań gangów. Prezentacja Five Points i jego dwóch głównych punktów – Paradise Square (Placu Rajskiego) i Old Brewery (Starego Browaru) zajmuje w narracji filmowej wiele miejsca. Scorsese w portretowaniu tej niesławnej dzielnicy opierał się głównie na opisach zawartych w książce dziennikarza Herberta Asbury'ego napisanej w 1928 roku o świecie gangów Nowego Jorku w XIX wieku, która sta-

nowiła również podstawową inspirację dla autorów scenariusza filmu – Jaya Cocksa, Stevena Zilliana oraz Kennetha Lonergana. Nie będzie chyba interpretacyjnym nadużyciem stwierdzenie, iż swoje zafascynowanie tą niesławną dzielnicą autor ekranowych *Gangów Nowego Jorku* czerpał z analogii istniejącej między nią a Małą Italią z lat jego dzieciństwa i wczesnej młodości. Przeczytał książkę już w 1970 roku, a więc w czasie, gdy realizował filmy o swojej „małej ojczyźnie”, a o doświadczeniu związanym z lekturą wypowiedział się w następujący sposób: *Byłem zaintrygowany tytułem. Zacząłem ją czytać i nie mogłem przestać. Przeczytałem ją w jeden dzień. Od tego momentu jest ona moją obsesją... Wiedziałem, że muszę zrobić film o tych ludziach i o tamtym okresie życia Ameryki*¹.

Five Points Herberta Asbury'ego

Five Points opisana przez Herberta Asbury'ego w książce *Gangi Nowego Jorku*², na której został oparty scenariusz filmu, dziewiętnastowieczna dzielnica Nowego Jorku – na jej miejscu obecnie rozciąga się dystrykt Chinatown³ – stanowiła część miasta uformowaną przez pięć ulic: Cross, Anthony, Little Water, Orange i Mulberry, tworzących trójkątny rejon obejmujący około akra. W samym centrum tego rejonu znajdował się mały park zwany Paradise Square. Było to jedyne miejsce w mieście, gdzie biedacy mieli pełną swobodę, przestrzeń dla siebie. Arystokraci i bogaci kupcy paradowali po Broadwayu i City Hall Park oraz upajali się pięknem ogrodów Cherry Hill, pospólstwo zaś udawało się do Five Points *dla rekreacji i dla zaczerpnięcia świeżego powietrza*⁴. Była to okolica marynarzy, poławiaczy ostryg, robotników i drobnych urzędników. Na czele reprezentantów tych i podobnych, a także niezbyt chwalebnych profesji stali rzeźnicy, ponieważ ta „szlachta” reprezentowała najdoskonalej „atletyczne sporty”: rzeźnicy ostro pili, żyli na wysokiej stopie i domagali się krwawych rozrywek. Jedną z nich było szczucie psami byków. Już po wojnie o niepodległość, właśnie to miejsce, na którym w czasie walk znajdował się Bunker Hill, niedaleko którego toczyły się zacięte walki Amerykanów z Brytyjczykami, stanowiło centrum tej niewysublimowanej rozrywki. Asbury podaje, że pewien krewki rzeźnik już na początku wieku XIX zbudował ogrodzenie obejmujące dawne fortyfikacje, gdzie mogło się pomieścić około 2000 widzów, i tam organizował walki psów z bykami. W późniejszym czasie w tymże miejscu rozgrywały się bardzo popularne pojedynki gangsterskie i masowe mityngi biedoty i lumpenproletariatu oraz regularne bitwy gangów, zwłaszcza rzezimieszków z okolic Bowery i Five Points. Oprócz szczucia byków psami (niewątpliwie buldogami, ponieważ te psy były w starej Anglii hodowane specjalnie do tej rozrywki) organizowano również walki psów albo – jak to obrazuje w filmie Scorsese – zagryzanie szczurów przez psa na czas.

Można było też zabawić się w sposób bardziej subtelny. Tańce stanowiły jedną z głównych rozrywek we wczesnych latach Five Points. Przy ulicach otaczających Paradise Square było wiele lokali tanecznych – antycypacji dzisiejszych kabaretów, nocnych klubów. Tańczono w nich za darmo, ponieważ właściciele zarabiali na sprzedaży alkoholu przy barach. Były – oczywiście – bijatyki, rzucano cegłami, łamano sobie czaszki. Jeden z takich przybytków hu-

lanek i uciech ukazał Scorsese. Ma on nazwę Cyrk Szatana, a zamiast szyldu zawieszoną na odrzwiach małą, groteskową figurkę diabła z obfitymi wąsami i brwiami.

Powietrze w Five Points było stęchłe i malaryczne od bagiennego gruntu. Tereny te zasiedlali czarni wyzwolenicy i Irlandczycy, napływający masowo do USA po wojnie wyzwoleniczej. Tłoczyli się w dzielnicach ruder i około 1840 roku Points stał się najbardziej odpychającym, ponurym dystryktem slumsowym w Ameryce. Masy zamieszkiwały strychy, wilgotne piwnice. Większość ludzi żyła w nędzy, oddając się głównie rozpuście i występkom. Populacyjnie w dzielnicy przeważali zdecydowanie Irlandczycy; w okresie wojny domowej zamieszkiwało w Five Points ponad 3000 rodzin irlandzkich, 416 włoskich, 167 tubylczych i 73 przybyłych angielskich⁵. Mieszkańcy mieli gdzie się bawić, ponieważ w okolicy Points i Paradise Square znajdowało się 270 saloonów, wiele lokali tanecznych, domów publicznych, domów gry i sklepów spożywczych, gdzie więcej sprzedawano alkoholu na ich zapleczach niż żywności. Charles Dickens w *American Notes* notował swoje smutne spostrzeżenia dotyczące Points: *...wąskie uliczki, brud i plugastwo, ordynarne i nadęte twarze, wypaczone i połamane okna; zrujnowane domy, otwarte na ulice, z których przez szerokie dziury w ścianach inne ruiny ukazują się oczom, jak gdyby świat występku i ubóstwa nie miał nic innego do pokazania; ohydne siedliska, które biorą swe nazwy od rabunków i morderstw (...). Jest tu wiele świń. Czy myślą czasem, dlaczego ich właściciele chodzą wyprostowani na dwóch nogach zamiast na czterech i dlaczego rozmawiają zamiast chrząkać?*⁶

Old Brewery, czyli Stary Browar, stanowił serce Five Points, był najbardziej wstawionym budynkiem mieszkalnym w historii miasta⁷. Wzniesiono go w 1792 roku. W 1837 roku został zmieniony w miejsce mieszkalne. Wysoki na pięć pięter, pomalowany onegdaj na żółto, ale czas i pogoda starły z niego większość farby i zerwały wiele drewnianych klepek ze ścian, tak że zaczął przypominać gigantyczną ropuchę z brudnymi, trądownymi brodawkami, przycupniętą szczęśliwie w plugastwie i nędzy Five Points⁸. W jednym z pomieszczeń, zwanym Kryjówką Złodziei, mieszkało ponad 75 mężczyzn, kobiet, dzieci, czarnoskórych i białych, bez mebli i jakichkolwiek wygod. Wiele kobiet było prostytutkami. Jedna z uliczek na terenie browaru zwana była – i to z całą adekwatnością, jak zaznacza Asbury – Aleją Morderców. W piwnicach znajdowało się około dwudziestu pomieszczeń, gdzie kiedyś pracowały urządzenia browarnicze, natomiast na powierzchni było jeszcze, poza Kryjówką Złodziei, około 75 innych izb. W okresie największej „sławy” budynek browaru zamieszkiwało ponad 1000 ludzi – głównie czarnych i Irlandczyków. Większość piwnicznych pomieszczeń zamieszkiwali Murzyni, nierzadko z białymi żonami. Dzieci urodzone w browarze często do nastoletności nie oglądały świata zewnętrznego, nie wdychając świeżego powietrza i nie ciesząc się słońcem, *ponieważ opuszczanie swoich nisz browarnianych byłoby dla nich tak samo niebezpieczne, jak dla kogoś z zewnątrz wejście do budynku browaru*⁹. W jednej z izb podziemia, na powierzchni około 15 stóp kwadratowych mieszkało w pewnym okresie 26 osób. Kiedyś w tej izbie została zadżgana nożem mała dziewczynka, ponieważ naiwnie pochwaliła się, że udało jej się użebrać miedziaka. Jej ciało leżało w rogu izby przez pięć dni niepożrebane, aż wreszcie matka dziecka zakopała je w płytkim dole.

W całym budynku panowały uwłaczające warunki życia. Promiskuityzm był tolerowany, więc krzyżowanie się ras było czymś normalnym, a kazirodztwo również nie stanowiło niecodzienności. Był to dom *rojący się od złodziei, morderców, żebraków, ladacznic i degeneratów wszelkiego typu* ¹⁰.

Bijatyki, uliczne burdy miały miejsce w Five Points codziennie. *Przez cienkie, zbite z drewnianych klepek ściany słychać było głuche odgłosy uderzeń kawałkami cegieł lub metalowymi pałkami, krzyki nieszczęsnych ofiar, płacz głodnych dzieci i wściekłe krzyki mężczyzn i kobiet, a czasem chłopców i dziewcząt skrecających się spazmatycznie w udęce delirium tremens* ¹¹. W browarze dokonywano jednego morderstwa każdej nocy. W innych miejscach było podobnie. Rzadko kiedy udawało się złapać mordercę. Policjanci musieli przybywać do browaru w wielkiej sile liczebnej, gdyż inaczej nie wyszliby z niego żywi, a poza tym mieszkańcy browaru nigdy nie udzielali żadnych informacji, nabierając wody w usta.

Od późnych lat trzydziestych w Points zaczęli działać protestanccy misjonarze, ale nie mieli zbytniego posłuchu wśród mieszkańców, ponieważ zdecydowaną większość dzielnicy stanowili irlandzcy katolicy, uważający misjonarzy za wysłanników diabła. Dopiero w 1850 roku udało się założyć trwałą misję Kościoła metodystów przy ulicy Cross tuż przy browarze. Działacze misyjni zakładali szkoły dla dzieci i dorosłych, a także otwierali warsztaty, do których fabryki włókiennicze przysyłały materiały do produkcji tanich ubrań, żeby dać zatrudnienie i zarobek kobietom z Points. W 1852 roku mieszkańcy browaru zostali wyrzuceni i w tym samym roku rozpoczęła się likwidacja dzielnicy ruder. Na miejscu starego browaru w styczniu 1853 roku zaczęto budowę nowej misji. Robotnicy, którzy niszczyli stary browar, wynosili z niego wiele worków wypełnionych ludzkimi kośćmi, które znaleźli między ścianami i w podziemiach. Zburzenia browaru dokonano pośród wielkiej radości.

Pierwsze gangi w Nowym Jorku powstawały za sprawą przemiany, jakiej ulegały na początku XIX wieku sklepy spożywcze w Five Points. Otóż większość tych sklepów miała na zapleczach meliny alkoholowe, w których zbierały się okoliczne szumowiny. Z czasem spotkania przy alkoholu, kartach i łatwych dziewczętach wzbogaciły się o elementy strategicznych „narad” już uformowanych, kierowanych przez wyraźnych liderów grup przestępczych. Lista gangów z tamtego okresu, którą podaje Asbury i które są wymieniane także w filmie Scorsesego, wygląda następująco: Czterdziestu Złodziei (pierwszy znany gang); Kerryonians – Chłopcy z Kerry, hrabstwa w Irlandii, niewielki gang nastawiony głównie na wrogie działania przeciw Anglikom; Chichestersi, Roach Guards, Brzydale (Plug Uglies ¹²), Zwisające Koszule ¹³ (Shirt Tails), Zdechłe Króliki ¹⁴. Wszystkie te gangi działały osobno, a nawet były wobec siebie śmiertelnie wrogo usposobione, jak np. Roach Guards i Zdechłe Króliki, ale jednoczyły się w oporze przeciw gangom z okolic słynnej ulicy Bowery. Członkowie tych ostatnich byli również przeważnie Irlandczykami ¹⁵: The Bowery Boys, The True Blue Americans, American Guards, O'Connel Guards, Atlantic Guards. Nie były to grupy tak przestępcze, jak ferajny z Five Points, ale było pośród nich, jak zauważa Asbury, *wielu utalentowanych awanturników* ¹⁶. Ciekawy fenomen reprezentował gang The True Blue Americans: (...) *byli zabawni i niegroźni. Nosili bardzo wysokie kapelusze i długie, czarne surduty sięgające kostek, zapięte ciasno pod*

szyją; ich życiową misją było wystawanie na rogach ulic i manifestowanie wrogości wobec Anglii oraz ponure przepowiadanie niechybnego upadku brytyjskiego imperium, które dokona się przez ogień i miecz¹⁷. W filmie jest krótka scena, podczas oprowadzania Amsterdama po Five Points przez jego przyjaciela Johna, w której widzimy grupkę eleganckich, ubranych na czarno młodzieńców w wysokich cylindrach i słyszymy, jak ich lider wykrzykuje: *Angole to banda drapieżnych rzeźmieszków!*

W wielkiej nienawiści, prowadząc nieustanne wojny ze sobą, żyły przez wiele lat ferajny Bowery Boys i Zdechłe Króliki. Nie było tygodnia bez burdy pomiędzy nimi. Trwało to do roku 1863, do wybuchu wspomnianych wcześniej zamieszek (Draft Riots), kiedy to wszystkie gangi połączyły się, by plądrować i podpalać miasto – czego Scorsese, powodowany własnymi intencjami artystycznymi, w ogóle w swoim filmie nie pokazuje. Bitwy gangów trwały czasem po kilka dni i nocy; dochodziło do budowania barykad, strzelano do siebie z muszkietów lub pistoletów albo walczono wręcz nożami, cegłami, maczugami, zębami i pięściami. Litości nie uznawano, ranny przeciwnik był z okrucieństwem maltretowany, aż wyzionął ducha.

Bowery Boys, których częściowo reprezentuje w filmie „Rzeźnik” (o czym za chwilę), przed wojną domową – jak pisze Asbury – tylko czasem zajmowali się prawdziwie kryminalną „robotą”¹⁸. Zazwyczaj potrafili zarabiać na życie uczciwie jako rzeźnicy, pomocnicy mechaników czy wykidajły w lokalach uciech. Przeciętny chłopak z Bowery był przede wszystkim zaciekłym wrogiem Zdechłych Królików, krępkim drabem z obfitymi bokobrodami i wąsami, ubranym w nienaturalnie wysoki cylinder, spodnie wpuszczone w wysokie buty i zawsze żującym tytoń oraz nieustannie pod bronią, czyli zaopatrzonem w długi rzeźnicki nóż. Pośród ferajny z Bowery było wielu okrutnych zbirów, wydłubujących oczu, łamaczy czaszek, ale też – to już fenomen jak z ponurej baśni – spośród nich wyłoniło się sporo (...) politycznych liderów¹⁹. W filmie na moment pojawia się mała grupka wysokich młodych drabów przechadzających się po Five Points, ubranych zgodnie z opisem Asbury’ego, na których zwraca uwagę Amsterdama oprowadzający go po dzielnicy jego dzieciństwa przyjaciel John. Rzeźnik Bill Poole, prototyp Cuttinga z filmu Scorsese’go, wywodził się właśnie z grupy Bowery, w każdym razie u nich terminował. Potem się usamodzielniał, miał swoją własną ferajnę, choć cały czas był ich „lennikiem”.

Ciekawostką, której bynajmniej nie powinniśmy pominąć, jest fakt, iż niemal każdy z ferajny z Bowery należał do jakiejś brygady ochotniczej straży pożarnej, co stanowiło mocną podbudowę politycznej pozycji sfer gangsterskich, ponieważ właśnie straż pożarna miała w tamtym czasie w Nowym Jorku dużo do powiedzenia w polityce. Należało do niej wielu polityków, m.in. William Macy Tweed, szef demokratycznego klubu Tammany Hall, którego w filmie również widzimy na czele jednej z brygad gaśniczych. Uwikłanie straży w politykę wynikało z faktu, iż część brygad podlegała klubowi demokratów z Tammany, a część nacjonalistycznym orientacjom politycznym. Na tym też tle trwała nieustanna rywalizacja pomiędzy poszczególnymi brygadami, które czyniły wszystko, by uprzedzić konkurentów w akcji gaszenia pożaru albo im nawet przeszkodzić. *Szczytem upokorzenia – czytamy u Asbury’ego – było przyjechać do pożaru i stwierdzić, że wszystkie hydranty są już zajęte przez inne kompanie*²⁰. Chwaty

z Bowery często uciekały się do przemysłnego podstępu, zakrywając hydranty beczkami, siadając na nich i czekając na przyjazd swojej brygady. O dostęp do hydrantów nierzadko po prostu bito się. *Często walka o hydranty stawiała się tak zaciepła, że Bowery Boys nie mieli czasu gasić ognia* – czytamy znów w książce Asbury'ego ²¹. Wszystkie te groteskowe motywy polityczno-gangstersko-strażackie ukazał w jednej z dłuższych sekwencji swojego filmu Scorsese wraz ze scenami plądrowania płonących domostw.

Zarówno demokraci z Tammany Hall, jak i nacjonaści wykorzystywali grupy gangsterskie w walce politycznej. Przydzielali im miejsca spotkań, kryjówek. Na Five Points, o czym już wspominaliśmy, gangsterzy wspierający Tammany Hall zbierali się na zapleczach sklepów spożywczych, będących w rzeczywistości melinami, natomiast Bowery Boys, działający na rzecz gangu „Native Americans”, głównie grupa American Guards, spotykali się w lokalach tanecznych, w domach hazardu czy w domach publicznych, nad którymi zresztą – co oczywiste – sprawowali pełną kontrolę. Oba stronnictwa wykorzystywały gangi zwłaszcza podczas wszelkich elekcji do agitacji, wszczynania burd, zamieszek i prowokacji. Walka była ostra, ponieważ często narodowcy przegrywali w wyborach z demokratami, gdyż ci drudzy, głoszący równe prawa dla wszystkich obywateli (zwłaszcza wewnętrzna frakcja Tammany – the Equal Rights Party) zdobywali głosy mas imigrantów irlandzkich. Dlatego narodowcy silnie uskarżali się, że coraz więcej urzędów zajmują obcy i domagali się zdecydowanie i ostro zniesienia prawa do naturalizacji imigrantów, zwłaszcza z Irlandii. Oprócz wrogości wobec imigrantów narodowcy przeciwstawiali się abolicjonistom, przejawiając w tym już nie tylko szowinizm, ale zapiekły rasizm. Zwolenników abolicjonizmu często napadano, szykanowano, atakowano. W czasie licznych rozruchów antyabolicjonistycznych (najwięcej było ich w latach trzydziestych) dokonywano niesłychanych rzezi i okrucieństw: palono domy działaczy abolicjonistycznych, kościoły dla czarnych, linczowano ich, wieszając na drzewach, latarniach, wydłubywano oczy, odgryzano uszy. Wszystko to wydarzyło się również – w skali największej – podczas wspomnianych już Draft Riots, które sugestywnie zobrazował Scorsese w swoim filmie, pomijając jednak, o czym wzmiankowaliśmy, kwestię obojętności czy wręcz oportunistów gangsterów wobec politycznego wymiaru zdarzeń.

Na chwilę uwagi stanowczo zasługują kobiety gangsterów. Podczas bitew porachunkowych stały, według Asbury'ego, zazwyczaj na obrzeżach pól walki, trzymając w dłoniach „zapasową amunicję”, chciwie wypatrując jakiegoś słabego momentu w działaniach przeciwników i w każdej chwili gotowe do wkroczenia do akcji przy użyciu swych dłoni czy zębów. Wiele z nich słynęło z zapału wojowniczego i talentu do okrutnej walki. To właśnie kobiety dokonały podczas zamieszek w 1863 roku najokrutniejszych samosądów na Murzynach, żołnierzach i policjantach, krojąc ich ciała rzeźniczymi nożami, wydłubując oczy i obcinając języki, używając swoich ofiar jako pochodni po oblaniu ich ropą, podpaleniu i w końcu wieszając na drzewach ²². Hell-Cat Maggie – krwawa „Amazonka” z ferajny Five Points, była jedną z najśłynniejszych wojowniczek, zaliczana do grupy hersztów podczas walk z Bowery Boys. Mówiono, że jej przednie zęby są spiłowane na kształt kłów drapieżników, a na palcach nosiła sztuczne paznokcie wykonane z mosiądzu. *Kiedy Hell-Cat Maggie wydawała*

*swój wojenny pisk i ruszała do walki, gryząc i drapiąc pośród tłumu wrogich gangsterów, nawet najdzielniejsi z nich bledli ze strachu i uciekali*²³. Scorsese sportretował ową Hell-Cat Maggie, nazywaną Diablicą lub po prostu Maggie, ubraną na czarno i podczas bitwy z Tubylcami wyrywającą swymi kłami poćcie szyi i karków swoich wrogów, a w czasach „nielegalności” Zdechłych Królików upijającą się w knajpie piwem prosto z beczki przez rurkę²⁴ za specjalną walutę – ucho ucięte jakimś wrogowi.

Policja, według Asbury’ego, nie potrafiła poradzić sobie z problemem gangsterskich porachunków. Dlatego angażowano Gwardię Narodową i regularne oddziały wojska do pomocy. Mieszkańcy wkrótce przyzwyczaili się do przemarszów oddziałów wojskowych i do tłumienia przez nie bandyckich burd. Czasem wykorzystywano nawet artylerię portową, ale z reguły gangsterzy ustępowali z pola walki, gdy stawali naprzeciw uzbrojonego w karabiny szwadronu wojskowego. Jednakże historyk Tyler Anbinder (zob. przyp. 20) twierdzi, iż *gangi nie walczyły ze sobą codziennie, nawet nie co miesiąc, a często także nawet co roku. Wielkie starcia, takie jak pokazane w filmie [Scorsesego] zdarzały się bardzo rzadko*²⁵. Likwidacja Five Points nastąpiła w 1897 roku – podaje Anbinder w swojej książce.

Mitologizacja i jej funkcja

Nie trzeba dokonywać głębszej analizy filmu Scorsesego, by stwierdzić, że lektura książki Asbury’ego stanowiła w dużym stopniu jedynie inspirację artystyczną dla scenarzystów i reżysera²⁶ i że on sam nie starał się być wobec niej krańcowo wierny, jeśli chodzi o odzwierciedlenie realiów związanych z Five Points. To zrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę, że sam Asbury, według historyków, ubarwiał swoją opowieść o gangach. Anbinder, który zasadniczo nie odmawia książce Asbury’ego wartości dokumentarnych, ma jednak sporo zastrzeżeń: *Asbury był bardzo dobry w zbieraniu materiału. Ale problem w tym, że brakowało mu krytycyzmu, stąd u niego sporo nieprawdy i zafałszowań dotyczących Five Points i Nowego Jorku w ogóle*²⁷. Przedstawienie Five Points jako miejsca bezwzględnie niebezpiecznego także budzi zastrzeżenia badaczy dziejów Nowego Jorku. Miejskie statystyki z połowy XIX wieku wskazują na to, że zbrodni i występków nie było wcale więcej w Five Points niż w innych dzielnicach miasta. Wbrew sugestii Asbury’ego, wedle której co noc ktoś był mordowany w tej dzielnicy, w całym Nowym Jorku morderstwa zdarzały się raz na miesiąc²⁸.

A oto znamienita reakcja Jaya Cocks’a, również uczestnika wywiadu, z którego cytowaliśmy poprzednio Anbindera: *Ale niezgodność z faktami i zafałszowania często mogą być bardziej pomocne w budowaniu dramatu niż fakty*²⁹. Na uwagę o tym, że krytycy zarzucali filmowi przedstawienie Five Points w zbyt czarnych barwach, Cocks odrzekł, że on i inni autorzy scenariusza, a także Scorsese czerpali inspiracje z mocnych filmowych dramatów, takich jak *Satyricon* Federico Felliniego, *Dzika banda* Sama Peckinpaha, *Mechaniczna pomarańcza* Stanleya Kubricka³⁰.

Ponadto wielość informacji, szczegółów, które książka amerykańskiego dziennikarza zawiera, nie jest możliwa do sfilmowania. I jeszcze – jeśli zawie-

rzyć relacji Asbury'ego – nie można sobie wyobrazić ukazania na ekranie wielu treści w niej zawartych, tak drastycznych i odrażających, że wzbudzających przerażenie. *Historia nowojorskich gangów – pisał o tej książce w słowie wstępnym do niej Jorge Luis Borges – (...) zawiera cały chaos i okrucieństwo barbarzyńskich kosmologii oraz wiele z ich gigantyzmu i niedorzeczności*³¹. Kino współczesne potrafi być szokujące, i to bardzo, ale nigdy nie prześcignie życia w tworzeniu horroru. Z tych względów Scorsese, traktując lekturę amerykańskiego dziennikarza jako inspirację, zbudował własny świat, własną wizję gangów nowojorskich z połowy dziewiętnastego stulecia oraz wizję tamtych traumatycznych dla Ameryki i Amerykanów czasów – okresu wojny domowej. Wizja ta ma charakter częściowo fantastyczny, zmitologizowany, metaforyczny.

Ludzie podziemi, a zwłaszcza ich hersztowie, są w *Gangach Nowego Jorku* ukazani w wielu momentach nie jak przestępcy, lecz jak natchnieni wojownicy indiańscy czy średniowieczni rycerze. Przyjrzyjmy się samemu początkowi tego niezwykłego, choć niepozbawionego słabości dzieła. W jakichś bliżej nieokreślonych lochach, podziemiach czy katakumbach (potem się okaże, że to piwnice Starego Browaru) dzieją się rzeczy fantasmagoryczne, jakby śnione. Mężczyzna, goląc się (mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla Scorsesego wykorzystaniem zbliżenia twarzy rozpoczynającego się od obrazu oczu), celowo nacina sobie skórę na policzku, potem oddaje brzytwę swemu małemu synkowi, by ją schował do futerału i kieszeni. Gdy chłopiec chce wytrzeć krew z brzytwy, ojciec zakazuje mu, pouczając, iż krew zawsze zostaje na ostrzu, które zadało ranę. Wyczuwamy w tym wytłumaczeniu jakiś rys pierwotnego, magicznego myślenia, charakterystycznego dla zbiorowości plemiennoklanowych, w tym wypadku związanego z obsesyjną czcią dla krwi jako symbolu najwyższych wartości – w tym wypadku ofiary i zemsty. Zemsty, która w archaicznym sposobie rozumowania i odczuwania jest wszakże wartością moralną. Krwi zresztą w filmie będzie aż nadto, jest to najbardziej nasycony przemocą i drastycznymi scenami utwór Scorsesego. Następne ujęcia wypełniają nędznie ubrani, ale wyglądający groźnie, dziko i jednocześnie uroczyście mężczyźni szykujący się do bitwy. Ostrzą noże, tasaki, siekiery i inną, podobną tym sprzętom, „białą broń”. Towarzyszą temu pierwotne rytuały: niektórzy malują twarze w barwy wojenne, inni modlą się o zwycięstwo, robią znak krzyża, przyjmują komunie z rąk kapłana, ich wódz – „Ksiądz” Vallon dzierży uniesiony wysoko krzyż. Ciemnoskórzy wojownicy wykonują rytualne tańce wojenne. Z twarzy wszystkich mężczyzn i ich postawy bije zarówno męstwo, jak i religijny niemal patos. Płoną świece, pochodnie i ogniska, w których hartuje się broń. Dominują barwy jaskrawej zgniłej zieleni, żółci i krwawej pomarańczy ognisk palących się w katakumbach, kontrastujące z mrokiem części niczym nieoświetlonych i z czernią ubioru wodza Vallona. W końcu wojownicy – Zdechłe Króliki, Brzydale, Zwisające Koszule, O'Connel Guards (Strażnicy O'Connela), Chichesterczycy, Czterdziestu Złodziei – maszerują dumnie korytarzami katakumb ku wyjściu z wodzem na czele, co – jak to zazwyczaj bywa w narracji Scorsesego – zdynamizowane jest nieustanną jazdą kamery filmującej bohaterów albo od przodu, albo od tyłu. Wszystko przy akompaniamencie agresywnego werbla i niemelodycznych, urywanych, szarpanych dźwięków fujarki. Wojownicy wychodzą na zewnątrz – na zaśnieżony Paradise Square – centrum Five Points. Po chwili pojawiają się Tu-

byłcy z „Rzeźnikiem” na czele. Zanim zacznie się bitwa, wodzowie prawią sobie zgodnie z archaicznym obyczajem złośliwości, a potem wygłaszają mowy przed-bitewne godne sławnych wodzów średniowiecznych.

Sama bitwa stanowi niezwykle widowisko: obserwujemy po prostu krwawą rzeź, która, jak w filmach Akiry Kurosawy (a zwłaszcza w filmie *Ran*), zamienia się w pewnym momencie w „odrażająco piękny” balet. W tle najpierw słychać werble, potem melancholijną, patetyczną, powolną muzykę, która nagle w pięćdziesiątej czwartej sekundzie trwania obrazu rzeźniczych zmagani band przechodzi w rytmiczny, ekscytujący, hipnotyczny niemal rock Howarda Shore’a, z którego rytmem zsynchronizowane są montażowo zdjęcia, momentami zwolnione, innym razem nieco przyspieszone. W rytmie rocka dokonuje się prawdziwa jatka. Biel śniegu uderzająco kontrastuje z krwią na twarzach, dłoniach, ciałach walczących. Dziwi i zniewala to „straszne piękno”.

Dla porządku i ścisłości, a także dla podkreślenia mitologizujących intencji Scorsesego, dodajmy, że znawcy dziejów Nowego Jorku wykluczają możliwość zaistnienia tak krwawych porachunków band nowojorskich, które przypominałyby te z filmu. Tyler Anbinder zauważa, iż potyczki band nigdy nie były tak krwawe i śmiertelne i że nie używano mieczy ani siekier czy tasaków, poza pojedynczymi osobami. Ponadto – twierdzi ten sam historyk – reżyser położył subiektywnie zbyt duży nacisk na konflikt pomiędzy protestantami i katolikami, gdy tymczasem najczęściej zatargów wybuchało pomiędzy irlandzkimi katolikami – mieszkańcami Five Points.

Walka kończy się śmiercią „Księdza” i – analogicznie do pradawnych bitew opisywanych przez aoidów, a potem przez autorów *chansons de gestes* i innych piewców Marsa – śmierć wodza staje się znakiem klęski dla jego podwładnych. Również analogicznie do bardziej lub mniej zmitologizowanych przez terminatorów muzy Kaliope dziejów wojennych zwycięscy mają prawo do grabienia poległych wrogów (w tym przypadku, ponieważ biedaków nie ma z czego grabić, chodzi o obcinanie nosów i uszu, co nasuwa skojarzenie z rytualnym pozbawieniem pokonanego przeciwnika skalpu przez indiańskiego wojownika)³², ale z wyjątkiem zwłok wodza Zdechłych Królików – „Księdza”, który na rozkaz „Rzeźnika”, jako *człowiek wielkiego honoru i wielkiego męstwa*, ma być pochowany z honorami. To nie były zwykłe porachunki hałustry, mętów nowojorskich, zbiorów spod ciemnej gwiazdy. To była archetypiczna walka dwóch plemiennic zorganizowanych zbiorowości o terytorium, którego jedna z nich broni, ponieważ już wcześniej na nim egzystowała, druga zaś, bijąc się o to terytorium, walczy po prostu o prawo do życia, ponieważ nie ma się gdzie podziąć. Hersztowie band – o czym już była mowa – przemawiają przed rozpoczęciem walki językiem rycerzy, książąt, królów, wodzów wielkich plemion indiańskich, używając argumentów i retoryki godnej właśnie takich postaci. W identycznym klimacie wzniosłości, patosu, świętego gniewu przebiegają przygotowania do ostatecznej rozprawy, odrodzonych za sprawą Amsterdama Vallona, Zdechłych Królików ponownie z Tubylcami w finałowych scenach filmu. Ale, jak wiemy ze streszczenia filmu, tę rozprawę rozstrzygnęła za nich historia.

Zmitologizowany został w filmie, odrealniony, ufantastyczniony sam Stary Browar, w którym zamieszkują Irlandczycy i czarni, a więc ci, których „prawdziwa Ameryka” odrzuciła. Sekwencję unaoczniającą przygotowania Irlandczy-

ków do bitwy tuż przed ich wyjściem na zewnątrz budynku przerywa na moment niezwykle ujęcie – kamera powoli odjeżdża w górę, ukazując poszczególne piętra Browaru (pamiętajmy, że w tym momencie jeszcze nie wiemy, gdzie się znajdujemy) i stłoczonych tam ludzi w samym środku swego żywota: rozmawiających, pijących, kłócących się, bijących itp. Widzimy to, bo nie ma ścian. Kamera powoli oddala się i ukazuje przerażający i nieprawdopodobny widok – to budynek jak z koszmarnego snu, który ma tylko belki stropowe, boczne, schody, jakieś podłogi, ale nie ma ścian. Ludzie jak zwierzęta w klatce wiodą tam swoje nędzne – to niestety tylko skromny eufemizm – życie. Wspaniały metaforyczny obraz oddający w sugestywnym skrócie sytuację niekochanych dzieci Ameryki, a zwłaszcza Nowego Jorku połowy wieku XIX.

Prawdziwa historia narodowa jest ukazana jako zaskakująca analogia do zmagani ciemnych, tępych i agresywnych bandytów z grup gangsterskich, do ich dramatów i tragedii. Toczy się wszakże krwawa wojna domowa o zniesienie niewolnictwa, o demokrację i ustanowienie w Ameryce prawdziwych warunków wolności i równości. Nader często w montażu równoległym lub wewnątrzkadrowym³³, bądź stosując – w sekwencjach montowanych na zasadzie przenikania – ryciny z epoki, fotografie z wojny, szpalty gazet z listami poległych na polach bitew, trumny przypyływające statkami nieustannie do miasta, nieprzerwaną procedurę poboru do wojska świeżo przybyłych imigrantów (za trzy posiłki dziennie), reżyser niejako zrównuje znaczeniowo konflikt gangów z wielkim wewnętrznym konfliktem narodowym³⁴. Zrównuje go również ze starciami rebeliantów nowojorskich podczas czterodniowych zamieszek z roku 1863, kiedy blisko końca filmu zbiegają się i przeplatają na ekranie z przygotowaniami Zdechłych Królików i Tubylców do rozstrzygającej bitwy oraz z ponurymi doniesieniami z frontu walk wojny domowej. We wszystkich tych trzech konfliktach toczy się walka o nową Amerykę, o wielką przemianę, o to, żeby dzieło George’a Washingtona, Thomasa Jeffersona, Johna Adamsa, Beniamina Franklina i innych założycieli tego wielkiego państwa, nie zostało zaprzepaszczone, żeby państwo, które ustanowili, stało się krainą otwartą dla wszystkich ludzi. I żeby wartości naczelnie wpisane do Deklaracji Niepodległości – prawo każdego do życia, do równości i szczęścia – mogły się ziszczać.

Utwór Scorsesego stanowi swego rodzaju sprawdzian, dotyczący tego, jak wartości amerykańskie, zapisane w Deklaracji Niepodległości, były traktowane w warunkach napływu masy imigrantów. Widzimy, jak oszukańczo i manipulatywnie działa William Macy Tweed, zwany „Bossem”, który przewodził w latach 1860 i 1870 klubem demokratów Tammany Hall, czyniąc z nazwy klubu synonim korupcji i manipulacji, chociaż – to niewątpliwie jeden z przykładów ironii „rajfurki” historii i polityki – jego panowanie przyniosło poprawę życia socjalnego biedoty miejskiej. Gangi pomagają politykom i partiom zwyciężać wybory, popierając określonych kandydatów. Tweed mówi w pewnym momencie, gdy zabrakło kart do głosowania na szeryfa Five Points, którym miał być popularny wśród Irlandczyków, stanowiących zdecydowaną większość elektoratu, członek Zdechłych Królików – „Mnich”: *Pierwsza zasada polityki: o wynikach głosowania nie przesądzają głosy, lecz komisje. Liczcie!* Zdanie to jest autentyczne, Scorsese wziął je do filmu z „The New Yorkera”, gdzie było zacytowane jako wypowiedź właśnie Tweeda z 1870 roku³⁵. Ani gorący, ani zimny, tylko letni

Tweed, jak go określa William Cutting „Rzeźnik”, wyrachowany, cyniczny, bezdusznie pragmatyczny, reprezentuje tych, którzy rządzą faktycznie, manipulują, uprawiają polityczne szachy, ale jednak wiedzą, skąd i w którą stronę wieje wiatr historii. Dlatego szowinistę i rasistę „Rzeźnika” upomina, iż odwraca się od przyszłości.

Scorsese pisał o wspomnianym sprawdzianie funkcjonowania naczelných wartości Ameryki z Deklaracji Niepodległości w okresie napływu mas imigrantów z Irlandii: *Oczywiście, Sycylijczycy są bardzo odmienni; nie angażowali się nawet w wybory, ponieważ nie ufali żadnym. Ale jeśli chodzi o Irlandczyków przybywających do Ameryki, mamy tu niezwykłą sprawę: ten kraj zostaje poddany próbie po raz pierwszy. „Przyprowadźcie do nas bezdomnych i waszych biednych”*³⁶ – *no cóż, oto są, wylewając się ze statków w nadzwyczajnych ilościach. Gdzie się udają? Według Anglo-Amerykanów tamtego okresu, stanowili zagrożenie: oblicze Ameryki i jej natura zmieniały się. (...) Interesujące jest, że kraj nasz nie został realnie uformowany wraz ze zwycięstwem rewolucji. To dopiero zaczęło dziać się po zakończeniu wojny domowej i film pokazuje Amerykę w konflikcie na początku lat sześćdziesiątych XIX w. Mimo że działali abolicjoniści i John Brown, czarni byli atakowani na ulicach Nowego Jorku, dlatego rasizm pokazany w filmie jest dość ostry*³⁷. Podczas słynnej bitwy pomiędzy oddziałami Unii i Konfederatów pod Gettysburgiem w Pensylwanii Abraham Lincoln miał rzec, iż *wojna toczy się o nowe narodziny wolności*. Dziś już wiadomo, że tak naprawdę ideały moralne rewolucji amerykańskiej, czy może obu rewolucji, gdyż wojna domowa bywa przecież nazywana drugą rewolucją – wolność i równość – spełniły się dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to zniesiono segregację rasową za prezydentury Johna Kennedy’ego i kiedy rewolucja obyczajowa doprowadziła do stopniowego równania praw kobiet w stosunku do mężczyzn. Idee żadnej rewolucji czy wielkiej reformy nie są wdrażane w życie w krótkim okresie. Dojrzewają długo, jak długo dorasta do nich świadomość szerszych kręgów społeczeństwa. Doświadczenie historyczne uczy – mówił w wywiadzie socjolog Edmund Wnuk Lipiński – że *nigdy nie udaje się spełnić ideałów rewolucyjnych*³⁸.

Intencją autora filmowych *Gangów Nowego Yorku* było stworzenie artystycznej syntezy historiozoficznej ujętej w wielką metaforę. Historyk Anbinder ocenił jego twórcze wysiłki trafnie: *Scorsese wie o wiele więcej o historii, niż to sportretował w filmie. Chciał sformułować wypowiedź dramatyczną, a nie film dokumentalny*³⁹. Sprzyjają temu zawarte już w scenariuszu filmu nieścisłości historyczne, z których kilka już wzmiankowaliśmy. Na przykład William Cutting „Rzeźnik”, postać przecież wzorowana na autentycznej, została przez scenarzystów i reżysera szczególnie zmodyfikowana w stosunku do faktów, o czym za chwilę. Inne niewierności Scorsesego wobec historycznych faktów to, między innymi, motyw browaru, którego zburzenie nastąpiło na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku⁴⁰, tymczasem w filmie, którego zasadnicza akcja toczy się w 1863 roku, jest on obecny i stanowi niebywale znaczący motyw; imigrantów z Chin w czasach rozgrywania się akcji filmu Scorsesego było w Nowym Jorku znacznie mniej, niż to sugeruje fabuła filmowa; wielki lokal rozrywkowy – Pagoda Sparrowa, w którym rozgrywają się ważne wydarzenia filmowe, istniał w mieście dopiero w latach osiemdziesiątych; brakuje u Scorsesego ukazania



kooperacji między Tammany Hall a gangami z Five Points (zamiast tego obserwujemy negocjacje Tweeda z „Rzeźnikiem” i dopiero w scenach bliskich końca fabuły Tweed zaczyna pertraktować z Amsterdamem jako przywódcą odrodzonych Zdechłych Królików reprezentującym jednocześnie gangi irlandzkie Five Points; tymczasem współpraca Tammany z gangami trwała w rzeczywistości od wielu lat). Wracając jeszcze na moment do Five Points – Archeolog Rebecca Yamin na podstawie przeprowadzanych badań terenowych w miejscu, gdzie mieściła się owa dzielnica, ustaliła (m.in. biorąc pod uwagę 850 000 elementów wykopaliskowych), że życie imigrantów w tej osławionej części Nowego Jorku nie było aż tak żałosne i nieludzkie, jak to odmalował Scorsese w filmie. *Robili wszystko dla swych rodzin, by żyły przyzwoicie. Obramowania kominków były zdobione, na ścianach wisały obrazki, używali filiżanek, spodków i żyli całkiem dobrze*⁴¹. W filmie *Scorsesego* – kontynuuje Yamin – *są sceny w piwnicach, gdzie po kątach walają się ludzkie czaszki, a ludzie owinięci są w szmaty. Nie znaleźliśmy niczego, co sugerowałoby, że ludzie żyli w taki sposób*⁴². Anbin-der przyznaje słuszność archeolożce Yamin w docenieniu mieszkańców Five Points: *Większość z nich posiadało prawdziwe, legalne zatrudnienie*⁴³. Przyznaje jednak, iż pewne trudne do zaakceptowania stereotypy są prawdziwe⁴⁴.

I jeszcze jedna nieścisłość (o niej też wspomnieliśmy uprzednio), która gdyby nie zaistniała, gdyby Scorsese nie zdecydował się na nią – uniemożliwiłaby całkowicie zmitologizowanie świata podziemnego: podczas Draft Riots gangi – i tubylcze, i irlandzkie – zjednoczyły się w rabunkowej robocie. Świat przestępczy jest światem społecznym z zasady, dlaczego więc miałby interesować się problemami społeczeństwa, którego stanowi tzw. margines? Młody Amsterdam, który jest narratorem filmu, wyznaje, że ich, czyli gangsterów, nie obchodziła wojna domowa, ale własne, honorowe, plemienne porachunki. Te ostatnie właśnie wprowadzili autorzy filmu zamiast prawdy o wspólnych działaniach rabunkowych zjednoczonych szajek podczas Draft Riots. Nawet Asbury przyznaje, że Draft Riots z lipca 1863 roku, wybuchłe w proteście przeciwko obowiązkowemu zaciągowi do wojska, było zbrodnią kryminalną, choć wywołaną wadliwym funkcjonowaniem rządu. *Zamieszki stanowiły naturalny finał rujnującej drogi, po której kroczyło miasto przez piętnaście lat, i logiczny rezultat rządowej korupcji, która dopuściła do tego, że Manhattan Island stał się Mekką kryminalistów ze wszystkich możliwych części Stanów Zjednoczonych i slumsów Europy*⁴⁵. Cytuje na przykład tekst z „The New York Timesa” z tamtego okresu, w którym autor podkreśla, iż trzy czwarte z tych, co demolowali, kradli, palili, zabijali etc., to byli młodzi ludzie poniżej dwudziestu lat, a więc nieobjęci poborem, gdyż do wojska losowano tylko mężczyzn, którzy ukończyli dwadzieścia lat⁴⁶. Historia fabularna z filmu *Scorsesego* to *licentia poetica* typowa dla działań artystycznych, których celem jest stworzenie większej figury metaforycznej uogólniającej procesy historyczne. O innych „uchybeniach” *Scorsesego* w dziedzinie wierności wobec faktów historycznych jeszcze przyjdzie nam wspomnieć.

Dla podkreślenia owej wielkiej syntezy-metafory istotna jest w fabule filmu relacja między młodym Amsterdamem, którego żądza zemsty w pewnym momencie sublimuje się, mniej czy bardziej świadomie, w pragnienie naprawy stosunków społecznych na Five Points, a „Rzeźnikiem” – fanatykiem starego porządku, opartego na rasizmie i szowinizmie, dla którego nieuchronne przemiana-

ny nadchodzące w jego kraju są jak znaki nadchodzącej apokalipsy. Dlatego w rozmowie z Amsterdamem ponuro stwierdza, że: *Cywilizacja chyli się ku upadkowi*. Zwłaszcza portret „Rzeźnika” jest podstawą mitologizacji w filmie, skoro on właśnie ucieleśnia to, co anachroniczne i szkodliwe w Ameryce w połowie XIX wieku. W książce Asbury’ego „Rzeźnik” jest jedną z galerii nieprzeciętnych postaci świata podziemia. Naprawdę nazywał się Bill Poole i zginął wcześniej niż w filmie, bo już w 1855 roku. Był hersztem gangu rzeźmieszków z West Side, który terroryzował okolice ulicy Christopher. Poole – pisze Asbury – *był powszechnie znany jako mistrzowski awanturnik i wydłubywacz oczu swoich czasów, z którym nawet najokrutniejsi eksperci od zarzynania z Five Points czy Fourth Ward nie ośmieliliby się stanąć do walki*⁴⁷. Ponadto, jako zawodowy rzeźnik, *wiedział wszystko o nożach i było powszechnie wiadome, że potrafił trafić nożem rzeźniczym w calowy ułamek sosny z odległości dwudziestu stóp*⁴⁸. W filmie przedstawiono kilka scen, w których Daniel Day Lewis odgrywał mistrzowskie nożownicze popisy granego przez siebie bohatera. Poole, zanim zorganizował swój własny gang, stając się przez to liczącą siłą polityczną, terminował w ferajnie Bowery Boys. Jako gangster wspierał gang „Native Americans”, a czynił to przy pomocy swoich oprychów terrorem i przemocą. W 1855 roku przechwalał się, że podczas wyborów napadnie na lokal wyborczy i zniszczy urnę. Przeszkodził mu w tym jego największy wróg – John Morrissey – hazardzista, bogacz, bokser, gangster, wspierający klub Tammany Hall, który z czasem stał się „powszechnie szanowanym obywatelem” i politykiem. Morrissey, wcześniej bardzo poturbowany przez Poole’a i jego kompanów, szukając okazji do odwetu, znalazł ją w zaoferowaniu Tammany zorganizowania profesjonalnej ochrony lokalu wyborczego, co też uczynił, tak że banda Poole’a była zmuszona zrezygnować z awantury podczas elekcji. W nagrodę od liderów klubu Tammany Morrissey otrzymał pieniądze, za które otworzył dobrze prosperujący lokal hazardowy, mimo że akurat wtedy trwała kampania antyhazardowa w wielu środowiskach społecznych i politycznych. Wróg Poole’a nie był jednak całkowicie usatysfakcjonowany efektem akcji podczas wyborów, gdyż liczył, że w starciu jego ludzi z gangiem Poole’a uda mu się zlikwidować swojego śmiertelnego wroga. W końcu jednak kompani Morriseya, ludzie związani z Tammany Hall, wyeliminowali „Rzeźnika”. W jednym z nowojorskich saloonów w styczniu 1855 roku dostał trzy strzały: w nogę, w brzuch i w serce. Miał charakter ze stali i wygląda na to, że i taki sam organizm, ponieważ mimo trzech ran żył jeszcze dwa tygodnie, a lekarze zachodzili w głowę, jak mógł żyć tak długo z kulą w sercu. Wreszcie umarł przy towarzyszących mu przy łożu śmierci kompanach, podobno ze słowami na ustach: *Żegnajcie, chłopaki. Umieram jako prawdziwy Amerykanin*⁴⁹. Partia Narodowych Amerykanów zorganizowała Billowi „Rzeźnikowi” *jeden z najwspanialszych pogrzebów, jaki kiedykolwiek widziano w Nowym Jorku*⁵⁰. Tłumy wyległy na ulice, po których przemierzał kondukt pogrzebowy. Przez cały tydzień – jak stwierdza Asbury – o niczym się nie mówiło w mieście tylko o zamordowaniu Billa „Rzeźnika”, o jego wspaniałym pogrzebie i o słowach, które wyrzekł przy zgonie. Natomiast w teatrach starano się grać przede wszystkim świeżo napisane melodramaty, które musiały kończyć się tymi właśnie słowami, wypowiedzianymi przez udrapowanego we flagę amerykańską bohatera.

Trzej autorzy scenariusza filmu Scorsesego, opartego w dużym stopniu na książce Asbury'ego, wprowadzili pewne istotne zmiany w portrecie „Rzeźnika”. „Przedłużyli” mu życie (Poole zginął w 1855) i wprowadzili inny kontekst śmierci jego ojca, aby móc dać motywacje psychologiczne postaci takiej, jaką jest w filmie – demonicznego szowinisty. Jego rzeczywisty rodzic został zabity przez Brytyjczyków (podczas drugiej wojny z Wielką Brytanią 1812-1815), kiedy Bill był zupełnie małym dzieckiem. Natomiast ojciec scenariuszowy zginął (o czym wspomina Bill w rozmowie z Amsterdamem) wprawdzie mniej więcej w tym samym czasie – w roku 1814, ale z rąk Kanadyjczyków w słynnej bitwie o Bridgewater, kiedy to Amerykanie zostali rozniesieni podczas walki z wojskami kanadyjskimi o wodospad Niagara. Stąd płynie, między innymi, dziki, fanatyczny, atawistyczny angloamerykański nacjonalizm filmowej postaci „Rzeźnika”. Jest niemal szalony na punkcie przekazywania kraju ludziom, którzy nie mają nic wspólnego z jego tworzeniem i ta „tubylczość”, ta chorobliwa ksenofobia, w połączeniu z nienawiścią do katolicyzmu, staje się politycznym fundamentem filmu, centralnym punktem jego problematyki.

Uformowanie Cuttinga jako postaci-symbolu opiera się zasadniczo na jej zdemonizowaniu, graniczącym momentami z groteską: zamiast lewego oka, które sam sobie wydłubał w przeszłości, karząc się za to, że w momencie groźby niechybnej śmierci z rąk „Księdza” Vallona nie spojrzał mu – zgodnie z etosem gangsterskim – w oczy, zamiast niego nosi w oczodole szklane oko z wizerunkiem niebieskiego amerykańskiego orła. Ów diaboliczny znak obsesji, czy nawet etnocentrycznej paranoi, pojawia się już na początku filmu w znakomitej sekwencji krótkich ujęć prezentujących po raz pierwszy na ekranie „Rzeźnika”. Po ustawieniu się na „placu boju” Zdechłych Królików i ukazaniu owego placu w planie ogólnym następuje właśnie wspomniana sekwencja: w ujęciu pierwszym widzimy nogi człowieka, przechodzącego przez wąską bramę, w skórzanym butach oraz poję jego skórzanego płaszcza. Jedną nogą przytupuje pokrytą śniegiem ziemię jak koń rwący się do biegu lub jak diabeł z wierzeń ludowych zaopatrzony w kopyta. Następnie kamera powoli, „suspensowym” ruchem unosi się w górę i oglądamy w półzbliżeniu oblicze przywódcy gangu Tubylców nieodparcie, przynajmniej odrobinę, komiczne: wysoki cylinder, usta żujące gumę, wąs sumiasty, ostro zakręcony i usztywniony, a przy tym nieco błazeński i szelmowski wyraz twarzy. W tym momencie następują dwa sekundowe ujęcia – Cutting w planie ogólnym z jego kamratami po bokach, potem znów powrót do półzbliżenia, w końcu cięcie i przez dość długi moment patrzymy z bardzo bliska na lewe oko bohatera⁵¹ – na niebieskiego orła amerykańskiego, który w tej chwili nie kojarzy się bynajmniej z postępowymi wartościami, które miał symbolizować, gdy twórcy Stanów Zjednoczonych ustalali, że będzie on godłem nowego, wolnego kraju⁵². Zdarza się, że „Rzeźnik” groźnie uderza końcem noża w to sztuczne oko, by podkreślić swoją amerykańskość i swój „patriotyzm” (np. w rozmowie z cyniczno-pragmatycznym politykiem Tweedem). Groteskowe również jest jego upolitycznienie, zwłaszcza w kwestiach związków polityki z religią. Choć wygląda strasznie na moment przed przystąpieniem do walki ze Zdechłymi Królikami, jego przekleństwo rzucone pod adresem katolików, jawnie zapożyczone z historii wojen religijnych, brzmi komicznie: *Niech zatem Bóg chrześcijan poprowadzi mnie przeciwko rzymskiemu papieżowi!*

Postać „Rzeźnika” jest w filmie centralna. Przecież to ten sam demon, który nawiedzał reżysera, gdy realizował większość swoich poprzednich filmów. Okrutnik, sadysta, pyszny jak mityczny satrapa i tyran, a jednak niepozbawiony ludzkich tęsknot (chciałby mieć syna, dlatego przywiązuje się do Amsterdama, który uratował mu życie), ludzkich odruchów altruistycznych (scena podarowania ubogiej staruszce wielkiej porcji mięsa), ludzkich niepokojów (zwierza się Amsterdammowi, że żyje w nieustannym strachu, dlatego musi być taki bezwzględny i okrutny: *Spektakl budzący grozę czynów* – to trzyma go przy życiu), ludzkiego honoru (żywi niezmienny szacunek dla mężnego „Księdza” Vallona). Upadły anioł, przypominający niektóre kluczowe postacie z *Chłopców z ferajny*, *Kasyna* czy najstraszniejszą z nich – piekielnego mściciela Maxa Cady’ego z *Przylądku strachu* (1991). Ten sam demon zła, który fascynuje Scorsesego tak samo nieodparcie jak postacie anielskie, którym poświęcił również kilka swych filmów⁵³. Scorsese, jak zwykle zresztą, nie przeprowadza analizy psychosocjologicznej postaci. Zwłaszcza w tym przypadku, gdy Cutting jest wcieleniem szatana-wstecznicstwa.

Młody Amsterdam Vallon, będący głównym bohaterem filmu (a także jego narratorem), również winien być ujmowany jako postać do pewnego stopnia symboliczna. Chociażby przez samą zasadę odpowiedniości i symetrii: wszakże jest głównym przeciwnikiem człowieka wcielającego treści abstrakcyjne, w tym przypadku negatywne. Jego głównym celem jest dokonanie zemsty na zabójcy swojego ojca. Scorsese skomplikował jednak ten wątek psychologicznie: Amsterdam, szukając odpowiedniej okazji do ziszczenia swojego wewnętrznego, moralno-uczuciowego nakazu, musi zdobyć zaufanie wodza Tubylców, musi siłą rzeczy zbliżyć się do niego. Nieoczekiwanie dla niego zbliżył się – można by rzec – za bardzo, gdyż demoniczny Cutting zafascynował go swoją siłą, nieprzeciętnością, grozą połączoną z ludzkimi odruchami, a także szacunkiem przejawianym przez niego przy licznych okazjach dla ojca Amsterdama (na ścianie w melinie „Rzeźnika” wisi przez cały czas portret „Księdza” Vallona). Cutting ponadto przygarnia chłopaka do swojego gangu, opiekuje się nim, faworyzuje go, zwłaszcza po tym, jak Amsterdam ocalił mu życie, udaremniając celność strzału oddanego w jego kierunku przez irlandzkiego zamachowca. Wewnętrzną rozterkę emocjonalną Amsterdama oddają w pewnym momencie jego własne słowa słyszane w narracji z offu: *Zabawne uczucie: trafić pod opiekuńcze skrzydła smoka. Jest tam cieplej, niż można się było tego spodziewać* – kiedy jest on już nie tylko członkiem gangu „Rzeźnika”, rządzącego całym Five Points, ale jego prawą ręką. Na domiar wszystkiego w jednej ze szczerych rozmów z Amsterdammem, po udaremnionym przez chłopaka zamachu na jego życie, „smok” wyznaje, że zawsze chciał mieć syna.

Amsterdam nie ulega jednak tak dalece uczuciu zażyłości z Cuttingiem, by zapomnieć o swoim uświęconym obowiązku pomszczenia prawdziwego ojca. Jednakże zabicie kogoś tak wielkiego jak „Rzeźnik” nie może być potajemne, skryte, ponieważ – zgodnie ze zmitologizowaną wizją gangsteryzmu, odpowiadającą raczej etosowi plemiennie-klanowemu, oznaczałoby to tchórzostwo. Czekanie na okazję stanowi zatem czekanie na okoliczności, w których Amsterdam mógłby uśmiercić przywódcę gangu z honorem, rytualnie, w sposób uświęcony, co nakazuje etos plemienny celebrowany wszak przez samego „Rzeźnika”. Dlatego chłopak decyduje się dokonać zamachu podczas dorocznej hucznie odpra-

wianej w chińskiej spelunie – Pagodzie Sparrowa – rocznicy zwycięstwa Tubylców nad Zdechłymi Królikami, kiedy to „Rzeźnik” uroczyście wypija kielich płonącego alkoholu na znak czci dla pokonanych przeciwników, a zwłaszcza „Księdza” Vallona. Amsterdam wchodzi w zmwę z Chińczykami, również prześladowanymi i pogardzanymi przez Tubylców, którzy mają mu udogodnić dokonanie zemsty i którzy tłumaczą mu, dlaczego powinien jej dokonać w momencie wypijania przez Cuttinga owego symbolicznego kielicha płonącego alkoholu. *Gdy zabijasz króla, nie dźwigasz go w ciemności* – formułuje tajemnicze, brzmiące jak magiczne zaklęcie słowa skierowane do Amsterdama spiskujący z nim Chińczyk. Król, w tym wypadku „Rzeźnik”, jest upostaciowaniem – myśląc animistycznie i astrobiologicznie – mocy magicznych i nadnaturalnych, istotą potraktowaną jako nieśmiertelna⁵⁴. Zabity podczas ceremonii nie obciąża sumienia zamachowca.

W końcu udaje się chłopakowi opanować nowe uczucia i dokonuje zemsty, ale – jak wiemy – nie w czasie zaplanowanym przez niego i w zupełnie zaskakujących okolicznościach, za pomocą polityki: do walnej bitwy między wskrzeszonymi, dzięki inicjatywie Amsterdama, Zdechłymi Królikami a Tubylcami nie dochodzi, ponieważ właśnie trwają zamieszki. Historia ingeruje w dzieje konfrontacji wrogich gangów. Szwadrony żołnierzy strzelają do tłumów, a ze statku w porcie biją działa armatnie, by pomóc w stłumieniu zamieszek. Prawie wszyscy gangsterzy giną, nawet nie rozpoczynając swoich porachunków, Rzeźnik jest ranny, a Amsterdam dokonuje w końcu aktu zemsty, który jest jednocześnie symbolicznym uśmierceniem „starej”, szowinistycznej i rasistowskiej Ameryki: *Tak więc, w jakimś sensie, Amsterdam reprezentuje nowy świat, a Bill stary*⁵⁵. Krytyk Roger Ebert skojarzył Amsterdama z postaciami z powieści Karola Dickensa – Dawidem Copperfieldem i Olivierem Twistem: *Jest on oczami, poprzez które patrzymy na innych, ale nie stanowi najbardziej barwnej postaci na płótnie. Amsterdam nie jest tak dziki, tak zapiekły czy tak ekscentryczny jak ludzie otaczający go (...). Bohater grany przez DiCaprio – bardziej skupiony, skoncentrowany – stanowi stosowny kontrast w stosunku do otaczających go ludzi*⁵⁶.

Nim jednak doszło do tego aktu świętej zemsty i do sytuacji, w której młody Vallon mógł zasługiwać na miano bohatera symbolizującego „nowy” świat, przeszedł on swoistą sublimację – z herszta gangu stał się reprezentantem siły politycznej. Wprawdzie nie zajmowała go wojna domowa ani same zamieszki, tak jak dla jego kompanów i ich śmiertelnych wrogów z ferajny Cuttinga ważniejsze były porachunki bandyckie, ale w końcu przecież za jego sprawą William Tweed z Tammany Hall zaczął pertraktować z nim w sprawie wyborów do władz miejskich, za jego sprawą – w wyniku udanej kampanii wyborczej przeprowadzonej wśród biedoty irlandzkiej w Five Points – na szeryfa został wybrany Irlandczyk „Mnich”, jeden z legendarnych członków Zdechłych Królików. Stopniowo Amsterdam z gangstera, człowieka podziemia stawał się osobą polityczną, co wszakże w tamtych czasach nie należało do rzadkości, o czym pisał Asbury w swojej książce. I choć nie był zainteresowany – o czym była już mowa – wraz ze swoimi kamratami wojną czy krwawymi zamieszkami, trzeba przyznać, że walczył o to samo, o co toczyła się wojna i o co upominał się zbuntowany, wyklęty lud dzielnic ruder Nowego Jorku. Dlatego usprawiedliwiony wydaje się w filmie zabieg uczynienia Amsterdama narratorem i to, że jego komentarze brzmią często na-

zbyt intelektualnie, uogólniająco i refleksyjnie jak na chłopaka, który najpierw wzrastał w podziemiach Starego Browaru na Five Points, a potem przez szesnaście lat wychowywał się w Hell Gate – poprawczaku o zaostrozonym rygorze. Dlatego można bez poczucia niestosowności zaakceptować jego własne, wieńczące film, brzmiące jak refleksja historiozoficzna słowa, słyszane spoza kadru w symbolicznej scenie grzebania brzytwy ojca na małym cmentarzu z grobami „Księdza” Vallona i Williama Cuttinga „Rzeźnika” położonymi obok siebie: *Ojciec mawiał, że urodziliśmy się z krwi i udręki, podobnie jak nasze wspaniałe miasto*. Czujemy zresztą, że jest to refleksja samego autora filmu. Daleko w tle, słuchając triumfalnej, podniosłej i patetycznej muzyki, to wspaniałe miasto jeszcze w postaci, jaką miało w wieku XIX, aby w chwilę potem na zasadzie przenikania przejść w serię zdjęć współczesnych ukazujących Nowy Jork. Kto się urodził z krwi i udręki? Irlandczycy? Imigranci irlandzcy? Nowojorczycy? Amerykanie? Ktokolwiek by to był, przesłanie tych prostych, patetycznych słów jest głęboko prawdziwe. Postęp, rozumiany jako dążenie do wolności, równości, sprawiedliwości, zawsze był, jest i przecież będzie znaczonej mniejszą lub większą udręką, mniej lub bardziej dramatyczną walką. Paradoksalnie i jakże ponuro wysnuwa się ta myśl z zestawienia finalnych zdjęć filmu ukazujących „wspaniałe miasto” jeszcze z wieżami World Trade Centre z tym, co zdarzyło się 11 września 2001 roku, jeszcze w czasie trwania realizacji *Gangów Nowego Jorku*. Czas krwi i udręki trwa nadal. Celnie – jak się wydaje – zinterpretował wysiłek twórczy Scorsesego Roger Ebert, recenzent „Chicago Sun Times”: *Efekt jest znaczące osiągnięcie, rewizjonistyczne spojrzenie na historię łączące narodziny amerykańskiej demokracji z amerykańską przestępczością. Przynosi ono zdumiewające obrazy, jak w scenie, która pokazuje nam wnętrze budynku mieszkalnego [Starego Browaru] z rodzinami mieszkającymi jedna nad drugą jak na półkach. Albo wściekłość zamieszek na tle poboru, które zniszczyły miasto. To brzmi jak pouczenie, by pamiętać, że współczesna Ameryka wykuwana była nie w zacisznych pokojach przez wielkich ludzi w perukach, lecz na ulicach, w starciach imigrantów, w krwawej darwinowskiej walce o byt*⁵⁷.

Czymś nowym, o czym pisaliśmy na początku tego studium, na tle dotychczasowego dorobku autora *Taksówkarza* jest zwrócenie się ku historii, ujawnienie artystycznej ambicji realizacji filmu z gatunku „nieruszanego” przez reżysera dotychczas, ale mocno zakorzenionego w kinie amerykańskim – epiki historycznej. Próba zmierzenia się z tym gatunkiem, który w młodości niezmiennie fascynował reżysera. Jednak to nie powinno dziwić, gdyż Scorsese niejednokrotnie dowiódł, iż jest reżyserem „multiinstrumentalnym”, potrafiącym z mistrzostwem realizować popularne gatunki filmowe (*Przylądek Strachu* stanowi najświeższy tego dowód), a jednocześnie tworzyć dzieła mistrzowskie w sensie artystycznym, autorskim, wykorzystując w nich i instrumentalizując z niebywałą maestrią techniki, motywy z kina popularnego, które wszakże – jak to słusznie orzekł Charles Altman – stanowią podstawę wszelkiej narracji kinowej⁵⁸.

Epika historyczna, do której nawiązuje Scorsese w *Gangach Nowego Jorku*, to przede wszystkim filmy produkowane w Hollywood, jak na przykład „nieudane arcydzieła” Davida Warka Griffitha – *Narodziny narodu* (1915) czy *Nietolerancja* (1916); Cecila Blounta De Mille’a *Dziesięcioro przykazań* (1923), Franka Niblo *Ben Hur* (1926), Victora Fleminga *Przeminęło z wiatrem* (1939), Williama

Wylera *Ben Hur* (1959), Stanleya Kubricka *Spartakus* (1960), Josepha L. Mankiewicza *Kleopatra* (1963) i inne. Scorsese jednak podjął się realizacji historycznej epiki, którą tak podziwiał u mistrzów Hollywoodu, ale na swój własny sposób. Film Scorsesego nie jest bynajmniej blockbusterem ekranowym, efektownym czy efekciarskim widowiskiem dla mas, ale próbą osobistej autorskiej, metaforycznej syntezy historiozoficznej. Autor zszedł do najniższych dołów społecznych, przeplatając wątki z ich życia z toczącą się wielką historią: kiedy polityka nie funkcjonuje należycie, Amsterdam uczestniczy w krwawym plemiennym rytuale, który – jak to już eksplikowaliśmy – stanowi logiczną analogię do wydarzeń historycznych i ich ideowych ukierunkowań. Również epicka klasyka obca bardzo mocno inspirowała Scorsesego, co także świadczy o artystycznych i autorskich aspiracjach reżysera, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że czerpał inspirację z epoki kina mistrzów radzieckich – Sergiusza Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina czy Aleksandra Dowżenki – jakże różnych w swych dążeniach artystyczno-ideowych od reżyserów hollywoodzkich. O szacunku dla kina radzieckiego z lat dwudziestych, zwłaszcza o kulcie dla Eisensteina pisał reżyser w autobiografii.

Draft Riots

Dwa wielkie wydarzenia historyczne ukazane w filmie Scorsesego, stanowiące tło historii gangsterskiej i romansowej (Amsterdama i Jenny), a w końcu przeplatające się z nimi niejako na równych prawach to: wojna secesyjna, najważniejsze wydarzenie z życia młodego narodu amerykańskiego – toczona gdzieś poza ekranem, ale „duchem” wciąż na nim obecna, i krwawe Draft Riots z nią związane, w *kategoriach ludzkich strat najbardziej niszczycielski epizod miejskiego obywatelskiego niepokoju w amerykańskiej historii*⁵⁹.

Zamieszki eksplodujące 13 i stłumione 17 lipca 1863 roku miały u podstaw przede wszystkim ogłoszenie przez prezydenta Lincolna 1 stycznia 1863 roku zniesienia niewolnictwa w Stanach Południowych – trwała przecież wciąż, wszczepiona przez wieki wzoru kulturowego i indoktrynację – niechęć do Afro-Amerykanów, a szczególnie na południu, gdzie niewolnictwo stanowiło podstawę prosperity plantatorów bawełny. Niechęć ta była także obecna w Nowym Jorku, gdzie masy emigrantów z Irlandii ostro konkurowały na rynku pracy, szczególnie niewymagającej kwalifikacji, z czarnoskórymi Amerykanami. Napięcie w tym rasowym konflikcie osiągnęło szczyt późną wiosną 1863 roku, kiedy kompanie okrętowe zdecydowały się na zatrudnienie czarnoskórych pracowników celem złamania strajku pracowników portowych⁶⁰.

Kiedy wiosną 1863 roku siły Południa zaatakowały skutecznie Północ od strony Virginii, na Nowy Jork, miasto kompletnie nieprzygotowane do walki, padł strach. Tysiące żołnierzy, w tym ochotników szło walczyć na polach Pensylwanii w obronie Unii. W lipcu toczyła się tam pod Gettysburgiem walna bitwa. Gdyby Konfederaci zwyciężyli, miasto przeżyłoby inwazję południowców. Jeszcze w marcu tego roku rząd Północy wydał dekret o poborze do wojska: mężczyzn niezonatych w wieku od dwudziestu do czterdziestu pięciu lat i zonatych do trzydziestu pięciu lat. Można było uniknąć poboru na dwa sposoby: dostarczając ochotnika w zastępstwie lub wykupując się, płacąc rządowi 300 dolarów.

Oczywiste było, że tylko bogaci mogli pozwolić sobie na wykupienie od poboru. Biedacy, bezrobotni, źle opłacani robotnicy, a nade wszystko Irlandczycy, którzy stanowili wówczas 25 procent społeczeństwa ponad 800-tysięcznego Nowego Jorku, w większości żyjący w biedzie, byli najdotkliwiej ugodzeni przez dekret poborowy. Sytuację pogarszał fakt, iż kryzys gospodarczy, który w tym czasie nastąpił w mieście, zaostriął jeszcze bardziej wspomniany konflikt pomiędzy Afro-Amerykanami i Irlandczykami konkurującymi na rynku pracy. Asbury podaje, że w 1860 roku populacja Nowego Jorku wynosiła dokładnie 813 669, z czego ponad połowę stanowili obcokrajowcy, imigranci jeszcze nienaturalizowani. Wśród nich dominowali Irlandczycy – 203 984, którzy zamieszkiwali głównie Five Points i dzielnicę Mulberry Bend. Drugą mniejszością byli pośród obcego żywiołu byli Niemcy – 119 984, zamieszkujący środkowy East Side ⁶¹.

Zaognił się niepomniernie konflikt rasowy. Dekret został wprowadzony 11 lipca, a 13 w poniedziałek zaczęły się zamieszki. Pośród rebeliantów zdecydowanie przeważali Irlandczycy, gdy tymczasem Niemcy powodowali bardzo małe kłopoty albo żadnych czy wręcz przeciwnie – organizowali patrole wspomagające jednostki policyjne i wojskowe ⁶². Atakowano punkty poborowe i podpalano budynki, w których się one mieściły, ale przede wszystkim dręczono Afro-Amerykanów – konkurentów na rynku pracy – oraz tych, którzy byli „winni wojnie”, czyli republikańców. Czarnych linczowano przy byle okazji, ich zwłoki wieszano na drzewach lub latarniach i podpalano, maltretowano, okaleczano seksualnie, niszczone ich kościoły, domostwa, szkoły, nie oszczędzano dzieci, spalono m.in. przytułek dla dzieci kolorowych. *Zgryje często nawiedzały i atakowały domy zmieszanych rasowo małżeństw oraz białych kobiet, które utrzymywały stosunki towarzyskie z czarnymi mężczyznami* ⁶³. Zdarzało się, że również Indianie, mylnie rozpoznani przez motłoch jako czarni, stawali się ofiarami okrutnej agresji. Atakowano także białych obywateli pomagających Afro-Amerykanom i choćby tylko sympatyzujących z nimi; im także podpalano domy i mordowano ich. Nie pozostawiano w spokoju nawet lupanarów obsługujących białych i czarnych. prostytutkom przyjmującym czarnych klientów palono domy. Do zaognienia sytuacji przyczyniły się także resentymenty wyznaniowe – katolicy napadali na misje protestanckie i niszczyli je ⁶⁴.

Tłum atakował także reprezentantów partii republikańskiej, instytucje tej partii, ponieważ to republikańskie dążyli do wojny, a zatem winni byli poborowi do wojska. Budynek republikańskiej gazety „New York Daily Tribune” został zdemolowany i podpalony, a jego główny redaktor – Horace Greeley – ledwie uszedł z życiem. Według Ivera Bernsteina republikańskie były głównym obiektem nienawiści i ataków rebeliantów, zwłaszcza pod koniec zamieszek ⁶⁵. Dobrze ubrani obywatele także nie mogli być spokojni, ponieważ sam ich wygląd kojarzył się demonstrantom z reprezentującymi warstwę bogatych obywateli republikańcami. Napadano na domostwa i rezydencje biznesmenów, bogaczy, rabując je, czyniono to samo ze sklepami z biżuterią, luksusowymi towarami, dziełami sztuki, alkoholem czy bronią. Niesiono transparenty z napisem „No Draft”, przecinano druty telegraficzne. Bestialsko napadano na policję, której oddziały były dość nieliczne w mieście, w każdym razie ich liczba absolutnie nie wystarczała do stłumienia rozruchów. Domów policjantów także nie oszczędzano. Wznoszono barykady, niszczone elewatory zbożowe.

Już wcześniej wspomnieliśmy, że udział kobiet, żon zdesperowanych robotników czy biedaków, był w zamieszkach bardzo duży. We wtorek 14 lipca motłoch w Upper East Side zaatakował, pobił, zmaltrretował i w efekcie zamordował pułkownika Henry'ego O'Briana, dlatego że rozpoznano w nim dowódcę, który w dniu poprzednim nakazał użyć haubic przeciw tłumowi na Drugiej Alei, w wyniku czego zginęła matka z dzieckiem. *Kobiety – pisze Iver Bernstein – dominowały w tłumie, który najpierw zbił mu twarz na krwawą miazgę, potem włókł go po ulicach i na jego własnym podwórku rozebrał go z munduru i w końcu dopuścił się najbardziej odrażającego aktu przemocy [kastracji – przyp. S.B.], zanim pułkownik umarł*⁶⁶.

Miasto było wobec tych zamieszek niemal bezbronne, ponieważ – jak pisze Asbury – dwa duże regimenty wojska stacjonujące w mieście (Nowojorski Siedemnasty i Regiment Brooklyński) poszły walczyć do Pensylwanii. Pozostały oddziały z żołnierzami inwalidami (Invalid Corps) w liczbie dwustu, tysiąc członków Narodowej Gwardii i Jednostek Ochotniczych, jakieś oddziały będące dopiero w trakcie organizowania się, w przybliżeniu siedmuset marynarzy oraz żołnierze z Dwunastego i Trzeciego Regimentu piechoty, a także załogi statków stojących w porcie Hudsonu, wreszcie kilka innych drobnych ośrodków z wojskowymi. Liczba policjantów to 2297 ludzi różnej rangi, z których tylko 1620 była policjantami patrolowymi, tymczasem liczba rebeliantów aktywnie biorących udział w plądrowaniu, mordowaniu, paleniu wynosiła od 50 000 do 70 000⁶⁷.

W czwarty dzień zamieszek, za sprawą nalegań demokratów z Tammany Hall, zawieszono rekrutację i ogłoszono to w prasie, ale tłum już na to nie zważał. Nawet przemówienie do kilkutysięcznej rzeszy irlandzkich rebeliantów wygłoszone przez irlandzkiego arcybiskupa Johna Hughesa przed jego rezydencją nie wydawało się skuteczne. Wciąż wybuchały walki. W końcu kres zamieszkom położyły regimenty regularnego wojska (4000 żołnierzy), ściągnięte prosto z pola bitwy pod Gettysburgiem.

Skutki zamieszek, jak każdej rewolty, miały charakter ambiwalentny: oficjalnie zginęło 119 ludzi (choć nieoficjalne źródła podawały liczby idące w tysiące). Z 12 000 Afro-Amerykanów zamieszkujących Nowy Jork przed rozruchami pozostało mniej niż 10 000. Część wyginęła, a duża część uciekła z miasta. Klub Tammany Hall, który od początku usprawiedliwiał zamieszki, wskazując na społeczne niesprawiedliwości jako przyczynę zająć, bronił też ich uczestników, przecząc, jakoby klasa robotnicza uczestniczyła w najkrwawszych incydentach; zaproponował zwolnienie robotników z poboru przewidzianego już na sierpień; wpływał na łagodzenie kar za udział w buncie; przekonał rząd federalny do zmniejszenia obowiązkowej liczby poborowych z Nowego Jorku z 26 000 do 12 000; demokratyczny Komitet ds. Zwolnienia z Poboru (Exemption Committee) zebrał fundusze na opłacanie ochotników zastępujących w zaciągu do wojska policjantów, strażaków oraz biedaków i służbę. *Ta decyzja w rzeczywistości gwarantowała, że żaden nowojorczyk, który nie chciał walczyć za Unię, nie mógł być wzięty do wojska*⁶⁸.

Najrzetelniej i najobiektywniej, choć może nie nazbyt atrakcyjnie, bo bez cienia tendencji i emocji, podsumowuje Draft Riots Iver Bernstein: *W zamieszki antypoborowe zaangażowane były różne grupy robotników powodowanych narastającym gniewem przeciw republikanom*⁶⁹. *Rebelianci w większości przypadków*

nie stanowili ekonomicznego czy kryminalnego marginesu, choć włóczędzy i złodzieje, wszechobecni w niesfornej portowej części miasta, oczywiście dołączali do tłumów. Nie byli też uczestnicy zamieszek sproletaryzowanymi czy zdegradowanymi robotnikami. Rewolta była głównie dziełem ludzi zarabiających, przyzwyczajonych do znacznej kontroli sprawowanej nad ich pracą. Sądząc z agresywnego nastawienia i szerokiego zasięgu zamieszek, należałoby stwierdzić, iż ci robotnicy mieli również poczucie swojej ważności politycznej. Jednakże ta powszechna opozycja została rozwarstwiona, przyciągana przez różne okręgi wyborcze, i rozwinięta w liczne, często skonfliktowane⁷⁰, etniczne, religijne, rasowe, klasowe i polityczne strategie⁷¹.

O tym, jak reżyser splótł wielką historię USA z życiem ludzi podziemi, już wspominaliśmy, ale kwestia ta jest godna szerszego opracowania, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę, jak sprawnie, dramatycznie i sugestywnie Scorsese ukazał na ekranie – w wielkim metaforycznym skrócie – ów czas wielkiej próby narodu amerykańskiego. Pracował przy realizacji zdjęć do *Gangów Nowego Jorku* z Vikiem Armstrongiem, któremu wciąż dostarczał na plan swoje szkice, rysunki, fototy z innych filmów, na których jego współpracownik, spec od scen widowiskowo-masowych, wraz ze swoją ekipą zdjęciową miał się opierać, realizując poszczególne ujęcia i komponując kadry. Były to właśnie fototy z filmów mistrzów kina radzieckiego – Eisensteina, Pudowkina, Wiertowa i Dowżenki. *Miałem tylko – skarży się Scorsese w autobiografii – dwa nowe fototy z filmów Dowżenki, z „Ziemi”⁷² i „Arsenału”, a ja kocham zakończenie „Arsenału”⁷³, kiedy bohater wyzywająco staje naprzeciwko oddziału kontrrewolucjonistów i zachęca ich, by go rozstrzelali. To po prostu porywa: to nie jest polityka – to jest transcendentne⁷⁴*. Scorsese pokazał Armstrongowi również scenę rozbijania talerza przez marynarza w *Pancerniku Potiomkinie* (1925), ponieważ *ruch ręki tego człowieka po stłuczeniu talerza jest bardzo interesujący⁷⁵*. Dość liczne są w *Gangach Nowego Jorku* takie drobne niuanse zdjęciowe, często będące dyskretnymi cytatami z filmów mistrzów cenionych przez Scorsesego. Scenę konfrontacji oddziałów wojska ze zbuntowanymi demonstrantami podczas Draft Riots Scorsese musiał całkowicie wymyślić, ponieważ nie dysponował jej opisem. Wykonał więc wiele ujęć, a na dodatek wkleił ujęcia wzorowane na scenie podobnej konfrontacji ulicznej między wojskiem i demonstrantami z *Dezertera* (1933) Pudowkina. Rozprawianie się z rebelią za pomocą dział okrętowych to „zapożyczenie” z *Pancernika Potiomkina* (w rzeczywistości okręty w porcie Nowego Jorku nie oddały żadnych salw w kierunku demonstrantów), a konkretnie ze sceny, w której tytułowy pancernik oddaje salwy w kierunku portu w Odessie, by wspomóc maltretowanych przez wojska carskie cywilów pozdrawiających na schodach odeskich zbuntowanych marynarzy. W wyniku tych wystrzałów zostaje zniszczony pałac arystokratyczny, co w języku metafor Eisensteina miało oznaczać destrukcję caratu. Cytat ten został zastosowany *à rebours*, ponieważ załoga okrętu u Eisensteina solidaryzuje się z cywilami, natomiast w obrazie Scorsesego jest na odwrót⁷⁶. Nie jest jednak tak przewrotna i ironiczna inna aluzja z tego samego filmu radzieckiego mistrza: motyw marmurowego lwa, który gdy padają strzały z „Potiomkina”, unosi się w metaforycznej sekwencji trzech zdjęć z pozycji leżącej do półsiedzącej, a następnie do stojącej, co – jak wiemy – powszechnie interpretuje się jako symbol wznieconej rewolucji. Aluzja

do tej słynnej sekwencji pojawia się u Scorsese'go w momencie wlamywania się motłochu rewolucyjnego do rezydencji bogaczy Shelmerhornów: kamera wyraźnie na moment zatrzymuje się przy marmurowej figurze lwa zdobiącego salon zamożnego domostwa. Skoro jesteśmy przy – tak przecież lubianych przez Scorsese'go – cytatach z filmów mistrzów cenionych przez niego, dodajmy jeszcze jedną scenę, a właściwie sekwencję, która następuje tuż przed napadem rebeliantów na rezydencję Shelmerhornów. W montażu równoległym ukazane są naprzemiennie trzy osoby modlące do Boga:

„Rzeźnik”: *Boże Wszechmogący, jesteś sztyletem w mojej dłoni. Prowadź moją dłoń w dniu zemsty.*

Shelmerhorn (na czele rodziny przy suto i wykwintnie zastawionym stole): *Składamy dzięki Bogu za jego dobroć.*

„Rzeźnik”: *Sprawisz, że nikt nie ucieknie.*

Amsterdam: *Niech to ostrze nasyci pragnienie krwi, a wrogowie zasną na wieki.*

„Rzeźnik”: *Boś jest Bogiem kary.*

Amsterdam: *Bo Pan miażdży grzeszników.*

Shelmerhorn: *Bo Pan jest łaskawy, a jego miłość wieczna.*

Amsterdam: *Amen.*

„Rzeźnik”: *Amen.*

Shelmerhorn: *Amen.*

W analogiczny sposób skonstruowana jest początkowa sekwencja w *Ziemi obiecanej* (1975) Andrzeja Wajdy: wczesnym rankiem w prężnie rozwijającym się przemysłowym mieście Łodzi fabrykant niemiecki, żydowski kupcy i polski handlarz – wszyscy oni, ludzie nikczemni w swojej chciwości i bezduszości wobec bliźnich – modlą się do Stwórcy o to, by im sprzyjał ⁷⁷.

Dzięki dynamicznemu montażowi równoległemu, a także dzięki mistrzowskiemu zastosowaniu całego możliwego instrumentarium rozwiązań zdjęciowych udało się reżyserowi ukazać czy choćby zasugerować niemal wszystkie aspekty zamieszek, a jednocześnie utrzymać uwagę widza przy wątku rywalizujących gangów szykujących się do bitwy oraz przy wątku romansu Amsterdama z Jenny, która pragnie uciec do Kalifornii, przeczuwając krwawe wydarzenia w Nowym Jorku. Skupmy się jednak na metodzie opisu samych Draft Riots – wybitnie sugestywnym, spójnym, logicznym i dramatycznym. Obserwujemy napad na budynek loterii poborowej ⁷⁸, jego podpalenie. Podczas gdy słyszymy rozpaczliwe i pełne nienawiści okrzyki: *Zabić bogatych łotrów! Nie oddam syna!* – płonie w powolnym zdjęciach maszyna loteryjna wraz z kartami powołań do armii. Z tymi scenami kontrastują inne, rozgrywające się w domu bogacza i polityka Shelmerhorna, u którego zebrali się reprezentanci władz miasta. Horace Greeley ocenia krytycznie sytuację, mówiąc o nadużyciu władzy wykonawczej i o tym, że demonstranci będą w nocy wystawiać świece w oknach na znak kontynuacji protestu. Na przekór naiwnym słowom Shelmerhorna, beztrząsco grającego w bilard, następuje po tej scenie sekwencja zdjęć nocnych z pustymi ulicami rozświetlonymi świeczkami wystawionymi w oknach biedaków ⁷⁹. Po opustoszałej ulicy przechadza się jedynie zbłąkany przechodzień prowadzący białego konia – być może jeszcze jeden z cytatów światowego kina (choćby z *Popiołu i diamentu* Wajdy), skoro w kulturze zachodniej biały koń konotuje zbłąkanie i śmierć ⁸⁰. Po

cichej nocy ponownie zaczynają się zamieszki, które nieustannie komentowane są rozgorączkowanym głosem przez przyjmującego i wysyłającego wiadomości telegrafistę. Rabowanie sklepów, domów bogaczy, zbrojowni, podpalanie budynków, napadanie na oddziały policjantów, znęcanie się nad Afro-Amerykanami, a także na przyzwoicie ubranymi przechodniami, rabowanie przez najgorsze męty kogokolwiek (tu: napad na Jenny, która chce opuścić miasto), przecinanie drutów telegraficznych, płonące dzieła sztuki – to wszystko przeplatane jest zdjęciami ukazującymi autentyczne ryciny z epoki⁸¹, na których utrwalono zajścia z Draft Riots, czy płonącymi portretami Lincolna i E. Douglassa. Telegrafista-narrator informuje o napadzie na budynek „Tribune” Greeleya, o konieczności ochrony sierocińca dla dzieci afro-amerykańskich, o działaniach siódmego regimentu wojska (ok. 4500 żołnierzy), który w końcu na 38. ulicy rozprawia się krwawo z demonstrantami, co ukazane jest w dużej części przy użyciu zdjęć zwolnionych i z liryczno-patetycznym podkładem muzyki o brzmieniu szkockim. Działania żołnierzy, salwy z dział okrętowych wieńczą dzieło krwawego przywracania ładu w mieście. Szalone tempo filmowania ruchów kontrapunktowane jest powolną, majestatyczną wręcz celebracją przygotowań Tubylców i Zdechłych Królików do ostatecznych porachunków pomiędzy gangami. Wtedy, pośród gęstego dymu wznieconego przez salwy armat, bitwa gangów zostaje udaremniona. Ich członkowie giną wraz z rebeliantami, ranny „Rzeźnik”, przeczuwający śmierć z rąk Amsterdama, wypowiada patetyczne słowa Billa Poole’a: *Bogu dzięki. Umieram jak prawdziwy Amerykanin*. Gdy pada po ciosie Vallona⁸², na moment w detalicznym zbliżeniu widzimy jego diaboliczne oko z orłem zamiast tęczy i jego powolne śmiertelne – symboliczne – zamknięcie się.

SŁAWOMIR BOBOWSKI

¹ Wypowiedź reżysera zacytowana na tylnej okładce książki Herberta Asbury’ego: *The Gangs of New York. An Informal History of Underworld*, Arrow Books, London 2002. (Wszystkie przekłady cytatów z języka angielskiego są mojego autorstwa).

² H. Asbury, *Gangs of New York*, Arrow Books, London 2002.

³ Zob. wypowiedź profesora historii Tylera Anbinder’a, autora książki *Five Points: The 19th Century New York City Neighbourhood that Invented Tap Dance, Stole Elections, and Became The World’s Most Notorious Slum*, Plume Books, New York 2002, w wywiadzie: *Is „Gang of New York Historically Accurate?”* „Gotham Gazette” (December 2002). Wywiad opublikowany na stronie internetowej (z udziałem również jednego ze scenarzystów filmu Scorsese’go – Jaya Cocks’a): www.gothamgazette.com/article/feature-commentary/20021223/202/162, s. 1.

⁴ H. Asbury, dz. cyt., s. 6.

⁵ Tamże, s. 9.

⁶ Cyt. za: tamże, 9, 11.

⁷ Tamże, s. 12.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 13.

¹⁰ Tamże, s. 14.

¹¹ Tamże.

¹² Członkowie tej bardzo agresywnej i niebezpiecznej grupy Irlandczyków nosili wysokie kapelusze wypchane wełną i skórą, które służyły im jako hełmy.

¹³ W filmie przetłumaczono ich nazwę niezbyt chyba trafnie na Poły Koszul, a chodzi przecież w niej o zwisające, wystające ze spodni koszule na modłę chińską.

¹⁴ W slangu gangsterskim tamtego okresu, jak objaśnia Asbury, „królik” oznaczał awanturnika, chuligana, natomiast „zdechły królik” – bardzo krewkiego i atletycznego faceta. Zob.: H. Asbury, dz. cyt., s. 21, przypis nr 1.

- ¹⁵ Słusznie zatem stwierdził Stanisław Mierzeński, iż gangi nowojorskie tworzyli jako pierwsi imigranci z Irlandii broniący się w ten sposób przed nienawidzącymi ich Anglikami. S. Mierzeński, *Gangsterzy*, Katowice 1967, cz. V pt. *Gangi Nowego Jorku*.
- ¹⁶ H. Asbury, dz. cyt., s. 26.
- ¹⁷ Tamże, s. 26.
- ¹⁸ Tamże, s. 28.
- ¹⁹ Tamże, s. 30.
- ²⁰ Tamże, s. 29.
- ²¹ Tamże. Tyler Anbinder, który recenzował scenariusz filmu Scorsesego na prośbę reżysera, potwierdza rewelacje Asbury'ego dotyczące strażaków, ale zauważa, iż chodziło w nich bardziej o nimb bohaterstwa niż o polityczne zyski. Is „*Gangs of New York*” *Historically Accurate?* dz. cyt. s. 5.
- ²² H. Asbury, dz. cyt., s. 27.
- ²³ Tamże, s. 27-28.
- ²⁴ Asbury pisze, że w licznych takich knajpach można było pić prosto z beczki przez rurkę za jednorazową opłatą aż do braku tchu. Zauważa przy tym, iż zdarzali się wyjątkowi długodystansowcy.
- ²⁵ Is „*Gangs of New York*” *Historically Accurate?* dz. cyt., s. 3.
- ²⁶ Anbinder: *Asbury dostarczył tylko inspiracji, ale mało historii. (...) słynął z szybkiego pisanja i wydawania książek. Wszystkie one były o tym samym. Pisał bardzo podobnie o gangach w Chicago, San Francisco etc.* Tamże.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Zob. wypowiedzi Tylera Anbindera cytowane w: Ted Chamberlain, „*Gangs of New York*”: *Fact vs. Fiction*, „National Geographic News” March 2003. Przedruk w Internecie: http://news.nationalgeographic.com/news/2003/03/0320_030320_oscars_gangs.html
- ²⁹ Is „*Gangs of New York*” *Historically Accurate?* dz. cyt., s. 4.
- ³⁰ Tamże, s. 6.
- ³¹ J. L. Borges, *Foreword*, w: H. Asbury, dz. cyt., s. XI.
- ³² Herbert Asbury potwierdza, że ofiarom bandyckich porachunków obcinano nosy, uszy, wydłubywano oczy. H. Asbury, dz. cyt., s. 84.
- ³³ Tzn. pozbawionym cięć, funkcjonującym w trzech odmianach: długich ujęciach (np. panoramujących), ruchu wewnątrzkadrowym filmowanych obiektów (najczęściej postaci) i głębi ostrości, czyli ujęć „głębinowych” z wykorzystaniem obiektywów szerokokątnych, pozwalających ukazywać w sposób wyraźny dwie albo nawet trzy działania-akcje umieszczone w kadrze, ale w różnych odległościach od kamery (w różnych planach).
- ³⁴ Ma tym większe do tego prawo, że choć gangsterzy nie interesowali się polityką i tak naprawdę nie wiedzieli dobrze, o co toczy się wojna domowa, ale byli wykorzystywani przez polityków, np. osławionego, cynicznego Williama M. Tweeda, reprezentanta klubu demokratów Tammany Hall, co film obrazuje w licznych scenach negocjacji między Tweedem a „Rzeźnikiem”, a potem, kiedy pojawia się Amsterdam, zdolny skupić wokół siebie masy Irlandczyków (głosy wyborcze!) – między nim i ponownie Tweedem.
- ³⁵ Anbinder zwraca uwagę, że Five Points była dzielnicą wyborczą najbardziej „nieuczciwą”. Po wojnie domowej zdarzało się, że liczba głosów przekraczała nawet trzykrotnie liczbę uprawnionych do głosowania. Is „*Gangs of New York*” *Historically Accurate?* dz. cyt., s. 2.
- ³⁶ Jest to niedokładne zacytowanie sentencji ze Statuy Wolności autorstwa Emmy Lazarus; brzmi ona: *Przyprowadźcie do mnie wasze biedne i stłoczone masy*. David Thompson i Ian Christie, redaktorzy autobiografii Scorsesego, zauważają, że Statua Wolności została wzniesiona dopiero w roku 1888, po tym jak „tubyłcy” przestali stanowić siłę i kiedy emigranci ze wschodniej Europy, a także Italii zaczęli robić kariery i zajmować wysokie stanowiska w państwie. M. Scorsese, *Scorsese on Scorsese*, New York 2003, s. 253.
- ³⁷ Tamże. Historyk Anbinder potwierdza słuszność rozumowania Scorsesego, zwłaszcza dotyczącego sytuacji imigrantów z Irlandii: *Kiedy Irlandczycy po raz pierwszy przybyli do Ameryki, byli prześladowani i dosłownie musieli walczyć o uczciwy przydział tego, co Ameryka miała do zaoferowania*. Cyt. za: T. Chamberlain, dz. cyt., rozdz. *The Fall of Five Points*.
- ³⁸ E. Wnuk Lipiński, *O rewolucji*, w: *Rozmowy na koniec wieku 3* (wywiad przeprowadzili: Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski), Kraków 1999, s. 51.
- ³⁹ Cyt. za: T. Chamberlain, „*Gangs of New York*”: *Fact vs. Fiction*, dz. cyt., rozdz. *The Fall of Five Points*.
- ⁴⁰ H. Asbury, dz. cyt., s. 17.
- ⁴¹ Cyt. za: T. Chamberlain, dz. cyt., rozdz. *Exhuming Five Points*.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Tamże, s. 108.
- ⁴⁶ Tamże, s. 109.

- ⁴⁷ Tamże, s. 82-83.
- ⁴⁸ Tamże, s. 88.
- ⁴⁹ Tamże, s. 90.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ Gwałtownym przeskokom montażowym w tej sekwencji towarzyszy za każdym razem złowrogo brzmiący głuchy odgłos uderzenia.
- ⁵² Wszak: *Celem, o jaki zabiega diabeł* – jak stwierdza Juan Eduardo Cirlot – *jest uwstecznienie wszystkiego bądź zatrzymanie na poziomie jak najniższym (...)*. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2000, s. 110 (hasło: *Diabeł*).
- ⁵³ Np. *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1988), *Kundun* (1997), *Ciemna strona miasta* (1999).
- ⁵⁴ Zob. Cirlot, dz. cyt., s. 205 (hasło: Król).
- ⁵⁵ M. Scorsese, dz. cyt., s. 257.
- ⁵⁶ R. Ebert, *Gangs of New York*, „Chicago Sun Times”, December 20, 2002. Przedruk w Internecie: www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2002/12/122004.html
- ⁵⁷ R. Ebert, *Gangs of New York*, dz. cyt.
- ⁵⁸ Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6.
- ⁵⁹ Zob.: Internet: www.vny.cuny.edu/draftriots/Aftermath/aftermath.html (część kończąca pt. *Aftermath*).
- ⁶⁰ I. Bernstein, *The New York City Draft Riots*, New York, Oxford University Press 1999, s. 27. Scorsese zupełnie pomija ten aspekt Draft Riots.
- ⁶¹ H. Asbury, dz. cyt., s. 110.
- ⁶² Tamże, s. 110. Iver Bernstein zauważa jednak, iż w pierwszy dzień zamieszek również niemieccy imigranci brali w nich udział. Potem dopiero – we wtorek – zaczęli przeciwstawiać się rabunkom i rebelii, przez co też narażali się na ataki ze strony Irlandczyków, nie oszczędzających również Żydów. I. Bernstein, dz. cyt., s. 23, 35.
- ⁶³ I. Bernstein, dz. cyt., s. 30.
- ⁶⁴ Tamże, s. 33.
- ⁶⁵ Tamże, s. 41.
- ⁶⁶ Tamże, s. 36.
- ⁶⁷ Tamże, s. 110-111.
- ⁶⁸ Zob.: www.vny.cuny.edu/draftriots/Aftermath/aftermath.html, s. 1 z 2.
- ⁶⁹ I. Bernstein, dz. cyt., s. 17.
- ⁷⁰ Dochodziło czasem do paradoksów. We wtorek grupa demonstrantów po zdemolowaniu domu bogatego republikanina szła ulicami miasta, drąc na kawałki flagę amerykańską i krzycząc: *Przeklęta flaga!* – a w środę inny tłum z kolei maszerował przez ulice Pitt i Broome, zamykając fabryki i warsztaty maszynowe, trzymając amerykańską flagę z dumą w górze. Tamże, s. 26.
- ⁷¹ Tamże, s. 41.
- ⁷² Rok prod. 1930.
- ⁷³ Rok prod. 1929.
- ⁷⁴ M. Scorsese, dz. cyt., s. 258.
- ⁷⁵ Tamże.
- ⁷⁶ O użyciu dział podczas Draft Riots wiadomo tylko tyle, że 14 lipca, w drugi dzień zamieszek, podczas zmagani policji ulicznych z demonstrantami żołnierze z ochotniczego oddziału wojskowego pod dowództwem pułkownika Henry’ego O’Briana oddali kilka salw armatnich ponad głowami tłumy celem odstraszenia go. Co do ofiar, jak podają historycy, są dwie wersje: zostało rannych dwoje dzieci, w tym jedno śmiertelnie, z drugiej relacji, opublikowanej przez „Tribune” Horace’a Greeleya, zginęło siedem osób, w tym matka z dzieckiem. O’Brian zapłacił życiem za spełnianie obowiązków, ponieważ został zapamiętany przez niektórych protestantów i przy innej okazji zmaltretowany i zabity. Zob.: www.vny.cuny.edu/draftriots/Day2/d2_obrien.html. Jednakże Scorsese wydaje się „usprawiedliwiony”, ponieważ Asbury odnotowuje w swojej lekturze, iż *tuzin baterii artyleryjskich wprowadzono do akcji*, biły one *we wściekły tłum płynący przez Manhattan*. H. Asbury, dz. cyt., s. 112.
- ⁷⁷ W filmach Scorsesego można się dopatrzeć wielu innych „cytatów” z podziwianego przez niego Andrzeja Wajdy.
- ⁷⁸ Zaciąg opierał się na zasadzie losowej, czyli na wykorzystywaniu maszyn loteryjnych.
- ⁷⁹ Fakt ten nie miał miejsca podczas Draft Riots. Scorsese posłużył się wydarzeniem, które faktycznie miało miejsce podczas jednych z licznych zamieszek z lat trzydziestych, o których pisze Asbury.
- ⁸⁰ Zob.: J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 193-194.
- ⁸¹ Wyraźnie inspirowanymi tymi, które Asbury zamieścił w swojej książce.
- ⁸² Tu także możemy wytropić jakiś motyw Wajdowski, ponieważ – podobnie do sceny zabicia Szczuki przez Maćka Chełmickiego – zabójca i ofiara padają sobie w ramiona.