

Barbara Lewicka

„It looks so pretty in New York City” : o Nowym Jorku (także) w kulturze

Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa 4, 304-322

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Barbara Lewicka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

It looks so pretty in New York City **O Nowym Jorku (także) w kulturze**

Abstract: In the article New York is analysed as a city not in the terms of urbanism but culture. The City became inspiring for many artists such as Francis Scott Fitzgerald, Truman Capote, Janusz Głowacki, Edward Hopper, Andy Warhol, Woody Allen, Roman Polański etc. and also for a number of social-scientists like Claude Lévy-Strauss, James Clifford or Jean Baudrillard. The author of the essay tries to present different points of view of above quoted on the same area — New York and especially Manhattan, and proves that it was described, painted, photographed or filmed so many times that people round the world have their own mental image of it even if they have never been to the USA. This image comes from high and pop culture, popular knowledge and scientific analysis. In the essay both literary and scientific texts blend to show the way the image of New York City is constructed and how it is displayed to the audience.

Key words: New York City, sociology of culture, sociology literature, sociology of the city memory of the place.

[...] Selma jak zwykle mówiła: „Opowiedz mi coś o tym mieście, tym razem coś prawdziwego, a nie te kłamstwa”. Lecz zwykle opowiadałem kłamstwa; to nie moja wina, nie potrafiłem sobie przypomnieć, bo to tak, jakbym odwiedził któryś z niezmiernych zamków, w którym bywali bohaterowie legend: gdy się stamtąd wyszło, nic się nie pamiętało, pozostawało tylko widmowe echo niedających spokoju cudów.

T. Capote, 2012, s. 22

Zaskakująco wiele osób swoje doświadczenia z podróżą do Stanów Zjednoczonych wiąże z brakiem zaskoczenia. Mój pierwszy wysłany po przylocie sms brzmiał mniej więcej tak: *Lądowanie: ok, Immigration: ok, jadę taksówką: jest*

bardzo amerykańsko. I właśnie to: *jest bardzo amerykańsko* miało jeszcze wiele razy powrócić w późniejszych rozmowach z innymi nie-Amerykanami. Przecież wszyscy, chcąc nie chcąc, tworzymy wyobrażenia o Stanach Zjednoczonych: o demokracji w Ameryce, o amerykańskim marzeniu, o cenie amerykańskiego imperium, o sprawach zagranicznych. Te ostatnie zresztą, jak trafnie zauważyła kiedyś Anna Appelbaum, mają najistotniejszy wpływ na aktualny wizerunek Ameryki w oczach świata (por. A. Applebaum, 2005). Nie o tego typu kategorie jednak mi chodzi. Mam raczej na myśli, że w świadomości współczesnych ludzi gromadzi się wielka liczba wizerunków Ameryki. Wizerunków rozumianych dosłownie — jako konkretne obrazy przestrzeni. Najogólniej rzecz ujmując, są to zwykle kontrastujące wyobrażenia Natury (choćby: Wielki Kanion Kolorado, Wielkie Jeziora, Park Narodowy Yellowstone) i Cywilizacji (Nowy Jork, Chicago, Los Angeles), innymi słowy — archetypy dzikiej, bezgranicznej przestrzeni w opozycji do ingerującej w nią kultury miasta. Podróżującemu po Ameryce towarzyszy rozdarcie między tymi dwiema (nie)symetrycznymi całościami — krańcowymi stronami tego samego kontinuum i wszystkimi kontekstami społeczno-kulturowymi, które konotują. O swych doświadczeniach pisał Czesław Miłosz:

Zapewne, ten kontynent oglądany z samolotu jest pustką, skórą przedpotopowego zwierza, płową, sinawą, żółtą, to znów porośłą sierścią lasów, nieraz przez godzinę brak tam w ogóle jakichkolwiek dowodów, że jest zamieszkała i gdzieś tam tylko gromadzą się pleśnie miast, w nocy promieniujące wielobarwnym światłem, plastry neonowego miodu gigantyczne w trój-megapolis: wschodu, zachodu i środka.

Cz. Miłosz, 1982, s. 48

Jest w amerykańskiej przestrzeni coś, czego przybysz ze starego kontynentu nie potrafi w pełni pojąć, a co, jak wskazuje Tadeusz Sławek, stanowi punkt wyjścia filozofii Stanów Zjednoczonych — „duch Ameryki jest właśnie geologiczno-przestrzenny” (T. Sławek, 1999, s. 15). Za pisarzem Josephem Woodem Krutchem Sławek powtarza: „[...] kto nie zna samotności gór lub pustyni, ten nie zna siebie, co oznacza, iż by poznać siebie, należy dokonać przekroczenia ludzkiej miary”. To nic innego niż *wilderness* — pisze nieco wcześniej: „[...] miejsce, w którym odsłania się »dzikie« sąsiedztwo naszego pozornie dobrze znanego »domowego« świata. Czasem odległego tylko krótki spacer od miasta [...]” (T. Sławek, 1999, s. 15) — wyzwalające poczucie zrodzonej z owego przestrzennego bezmiaru samotności, która Amerykanom pozwala zrozumieć istotę siebie. Która, dodajmy, w Europejczykach wzbudza niepewność i osamotnienie. Podobnie z resztą jak jej kontr-odbicia: miejsca okiełznane przez człowieka. O ranach zadawanych wzajemnie Naturze przez Cywilizację i na odwrót Cywilizacji przez Naturę pisze dalej Czesław Miłosz:

Najwyższy figiel demonów kontynentu, ich powolna zemsta: składały dar z Natury, uznawszy, że nie da się jej obronić, ale zamiast niej albo obok niej wyrastała ta cywilizacja, która jej uczestnikom przedstawia się jako Natura wyposażona

we wszystkie niemal cechy tamtej. Jest tak samo obca, wroga mnie, jako temu, jednemu, dotykalnemu człowiekowi, nieprzenikalna w swoim anty-sensie, rządząca się swoimi prawami, które nie są moimi prawami. Z tą różnicą, że tamta ofiarowywała się, kusila gotowa się poddać. Przez góry można było przebić tunele, nawodnić suche równiny, założyć sady i winnice gdzie przed tym pasły się bawoły i jelenie. Ta nowa zawarłszy w sobie tak wielką sumę energii i dokonała, że sprężyły się w niej ponadindywidualne moce, wtrąca każdego, mnie ciebie, w bezsilność, w uchylanie się, w samotność przy muzyce z płyt i ogniu na kominie.

Cz. Miłosz, 1982, s. 48—49

Obcowanie z Ameryką budzi więc wyraźne, wywołane przez materialne cechy jej terytorialności emocje, toteż przestrzenność pojawia się w refleksjach myślicieli od Henry'ego Davida Thoreau po Jeana Baudrillarda, a jej wizualizacja w obrazach od płócien Edwarda Hoppera do kampanii Marlboro Country. Ma więc swoją wielowymiarową, choć jednoznaczną postać, kształt, formę, która nie-Amerykanom, co warto podkreślić już w tym miejscu i do czego będziemy wielokrotnie wracać, jest doskonale znana. Skutkiem jest wrażenie, że jak pisał Beppe Severgiani:

Do Ameryki się nie jedzie. Do niej się wraca, nawet jeśli się tam wcześniej nie było. Nasze umysły są wypełnione do tego stopnia informacjami o Ameryce, że podróżując po niej, ma się ciągle poczucie *déjà vu*. Każda panorama sprawia wrażenie, jakby się już ją widziało wiele razy.

B. Severgiani, 2001, s. 33

Dzieje się tak właśnie dlatego, że każdą panoramę widziało się już wiele razy. Czytając książki, oglądając zdjęcia, chodząc do kina.

A przecież „Ogromny jest wpływ kina i telewizji na kształtowanie się pamięci zbiorowej” (M. Saryusz-Wolska, 2011, s. 129), jak konkluduje wywód na temat związków pamięci i filmu Magdalena Saryusz-Wolska, irydując się równocześnie, że nikt tego truizmu sensownie nie rozwinął. W tym miejscu także nie będę starała się dokładniej przybliżyć mechanizmów tworzenia wyobrażeń zbiorowych na podstawie filmu czy pozostałych sztuk przedstawieniowych. Należy wszakże zaznaczyć, że obrazy Stanów Zjednoczonych czy też każdego innego, utrwalonego w kulturze kraju, miasta, dzielnicy, zakorzenione są nie wyłącznie w kinie (choć ono wydaje się najbardziej sugestywne), ale i w innych szeroko pojętych sztukach plastycznych: od malarstwa do billboardu; a nade wszystko w literaturze.

Twórcy — bez względu na to, czy będziemy się starali dokonać dystynkcji ich dzieł na przykłady kultury wyższej czy popularnej — operują wątkami przestrzennymi. Czasem miasto, bo na nim chciałabym od tej chwili się skoncentrować, stanowi zaledwie tło, kiedy indziej przedstawiane jest jako temat pierwszoplanowy; niekiedy chodzi o jego architekturę, innym razem o strukturę. Nie ma to w tym przypadku znaczenia. Mniej lub bardziej świadomie, chłonąc różnorakie manifestacje miejskości, odbiorcy tworzą wyobrażenia o niej samej. Nicholas Thomas w przedmowie do książki *Entangled Objects* pisze o znaczeniu przypisywanym rzeczom: „Przedmioty nie są tym, czym je zrobiono, ale tym,

czym się stały” (N. Thomas, 1991, s. 4). Wydaje się, że to samo dotyczy miast funkcjonujących w obiegu kulturowym. Nie są i nigdy więcej nie będą wyłącznie prostym odzwierciedleniem swych podstawowych funkcji — mieszkalnych, administracyjnych, społecznych. Jest to z resztą jedna z przyczyn, którą w swym słynnym eseju Marc Augé tłumaczy powstawanie tytułowych *Nie-miejsc*. Podróżujący obcuje z panoramą zmiennych, nietrwałych punktów w przestrzeni, nakłada na nie ich własne obrazy zaczerpnięte z pamięci, by zrekonstruować je w formie nowej opowieści — „fikcyjnej relacji między spojrzeniem i pejzażem” (M. Augé, 2010, s. 58). Dalej zwraca uwagę Augé, istnieją przestrzenie, w których jednostka okazuje się równocześnie widzem i twórcą widowiska. Przykładem są takie ilustracje przewodników turystycznych, które ukazują innych zwiedzających przyglądających się atrakcjom. Każdy z aktorów tak samo dobrze mógłby być bohaterem tych zdjęć, jak i ich obserwatorem (por. M. Augé, 2010, s. 59). Wydaje się, że na podobnej zasadzie funkcjonują szerokie kadry w sztukach figuratywnych — filmie, fotografii, rzadziej malarstwie — gdzie anonimowy bohater może równać się anonimowemu odbiorcy. W ten sposób powstaje iluzoryczne zatarcie realnych i nierzeczywistych światów miejskich, które same dla siebie stanowią permanentny, baudrillardowski symulakr.

Równocześnie, o czym już wspominałam, dzieła kultury wpływają na tworzenie pamięciowych konstrukcji. Wielu badaczy zwracało uwagę, że dzisiejsze produkcje filmowe mają znaczącą rolę w budowaniu wyobrażeń o przeszłości. Do tematu nawiązuje choćby Tim Edensor, który opisuje, jak hollywoodzki epos *Braveheart* wzmacnił stereotypy o szkockości i narodowym bohaterze, nieoczekiwanie przyjmującym od tego czasu twarz amerykańskiego aktora Mela Gibsona (por. T. Edensor, 2004, s. 181—216). Inny badacz kultury współczesnej John Storey analizuje, dlaczego utrwalony na celuloidowej taśmie w latach 80. obraz wojny w Wietnamie ułatwił prezydentowi George’owi Bushowi Sr. przekonanie społeczeństwa do poparcia wojny w Zatoce Perskiej (por. J. Storey, 2003, s. 99—119). Podobne jest oddziaływanie literatury. Jak wskazuje Astrid Erll: „Z dzieł literackich wywodzą się bowiem modele i schematy, które wstępnie kształtują nasz kontakt z rzeczywistością, formują wyobrażenia o przeszłości oraz wpływają na nasze najbardziej nawet osobiste wspomnienia” (2009, s. 226). Dalej badaczka kultury przywołuje opowieść klasyka problematyki pamięci zbiorowej Maurice’a Halbwachsa, który tak oto wspominał podróż do Wielkiej Brytanii: „Kiedy pierwszy raz byłem w Londynie, przed katedrą św. Pawła lub Mansion House, na »plaży« lub w okolicy Court’s Low, wiele wrażeń przywodziło mi na myśl powieści Dickensa, które czytałem w dzieciństwie” (A. Erll, 2009, s. 226). Doświadczenie Halbwachsa nie jest chyba nikomu obce, przykłady można by mnożyć. Zamiast tego warto przywołać koncepcję Michela Foucault, podkreślającego różnicę między obowiązującą, historyczną, pamięcią a pamięcią popularną, którą zrodził nowoczesny przemysł filmowy. Ta ostatnia tworzona jest na podstawie czerpanych z filmu wyobrażeń o świecie przedstawianym nie takim, jakim był, ale takim, jaki powinien być zapamiętany. Foucault, podobnie jak inni autorzy, zwraca uwagę na tworzenie nowych narracji pamięciowych opartych na percepcji

dzieł sztuki filmowej, można dodać i literackiej. Tego typu pamięć popularna czy pamięć kulturowa, jak nazywają ją inni, nie jest jednak tą kategorią, którą chciałabym szerzej się zajmować. Typ pamięci, który mam na myśli, odnosi się do wyobrażeń o przestrzeni. Pamięć wywodząca się z obrazów zaczerpniętych z literatury/filmu/sztuki, o czym nie pisze Foucault, odnosi się bowiem również do fizyczności i treści miejsc. Także, a może przede wszystkim tych, w których nigdy się na prawdę nie było. Podobnie jak nie było się w czasach przedstawionych w książkach czy ekranizacjach historycznych. Tego typu popularna pamięć o miejscach budowana jest na tej samej zasadzie, co popularna pamięć historyczna — wywodzi się z nadużywania jednych obrazów połączonego z mniej lub bardziej świadomym wypieraniem innych. Jerzy Stuhr, w nieco szerszym kontekście, zwraca uwagę, że film nigdy nie będzie stanowił obiektywnego odzwierciedlenia otaczającego świata:

[...] bo to medium ma tendencje do przesady, do koloryzowania, przekazu subiektywnego i powiedzmy sobie, swoistego zafałszowania rzeczywistości na użytek efektu artystycznego. Nawet dokument to ma (poprzez wybór materiału przez autora), a co dopiero fabuła.

J. Stuhr, 2012, s. 108

Co więcej, pewne wizerunki miejsc uwieczniane są w produkcjach kinowych i telewizyjnych celowo, pozostałe niejako przez przypadek, na marginesie innych działań. Krzysztof Łęcki w książce *Inny zapis* wspomina o sposobie wyboru faktów do opisu świata przedstawionego przez pisarzy — w tym wypadku w pamiętnikach, zaznaczając, że problem „dotyczy nie tylko zapisów dziennikowych, ale i — na różne sposoby — innych form rejestrowania rzeczywistości”, cytując Krzysztofa Teodora Toeplitza: „Fotografia i film zawierają w sobie zawsze ogromną ilość elementów, na których nie skupia się bynajmniej uwaga fotografa, czy operatora filmowego, a mimo to zostają utrwalone na kliszy, stanowiąc świadectwo obiektywnej rzeczywistości” (K. Łęcki, 2012, s. 93—94). Tak więc wyobrażenia o miejscach budowane na podstawie dzieł kultury mają dwojakie źródło. Po pierwsze, wynikające z ich intencjonalnego opisywania czy obrazowania. Po drugie, z utrwalania ich wizerunków jako tła dla innych wydarzeń. I jeden i drugi typ ma wpływ na tworzenie kategorii pamięciowych odnoszących się do konkretnych przestrzeni.

Popularna pamięć czy popularne wyobrażenie o miejscu — i nie chodzi tu wyłącznie o jego formę architektoniczno-przestrzenną, ale o charakter, atmosferę, *genius loci* — wywodzi się przede wszystkim z literatury oraz kina i telewizji. Jego związki z innymi nośnikami obrazowości są jednak równie silne — mam tu na myśli chociażby: fotografię, reklamę, strony internetowe, teledyski, teatr. Na przecięciu tych form wyłania się obraz miejsca. Od lat w rankingu prowadzonym przez telewizję NBC najczęściej fotografowanym miastem świata jest Nowy Jork, a wizerunek Empire State Building pojawia się w największej liczbie wtórnych odtworzeń (por. http://www.msnbc.msn.com/id/4324059/ns/travel-travel_tips/t/most-photographed-places-earth/#.UA7BX7NzmVI). Miasto staje się miejscem

akcji niezliczonej liczby powieści, filmów, seriali, jest uwieczniane na płótnach malarzy, wykorzystywane przez grafików, powraca na nadrukach koszulek, w postaci setek gadżetów. Wraz ze Statuą Wolności („Za której symbol walczą córki i synowie Ameryki” (Michael Bloomberg)), Mostem Brooklińskim („Stąd bezrobotni do rzeki Hudson skakali głową do spodu” (W. Majakowski, *Brookliński Most*, 1925)), salonem Tiffany’ego przy Piątej Alei („[...] tam nic bardzo złego nie może ci się przytrafić, w towarzystwie tych miłych mężczyzn w ładnych garniturach, i ten śliczny zapach srebra i portfeli ze skóry aligatora” (T. Capote, 2010, s. 53)), czy Central Parkiem („gdzie wraz ze zwykłym chłopakiem z Oklahomy [...] odkrywasz zupełnie nieznaną do tej pory świat”) inspiruje i pociąga, ale i irytuje i trudzi („Jesteś jak Nowy Jork. Jesteś jakby taką wyspą dla samego siebie, Alvy”). Ponad wszystko miasto nie pozostawia obojętnym. Truman Capote, wspominając przemyślenia kucharki swych ciotek ze stanu Alabama, pisze w eseju poświęconemu Nowemu Jorkowi:

[...] tematem rozmów było główne miasto, do którego wkrótce miałem się udać. Wierzyła, że nie ma tam drzew ani kwiatów i podobno wszyscy mieszkają pod ziemią, a jeśli nie pod ziemią, to w chmurach. Co więcej, nie ma tam „pożywnych wiktuałów”, nie ma smacznej fasoli, ketmii, słodkich ziemniaków, kiełbasek — takich, jakie mamy tu w domu. I jest zimno, jedź no tylko do tej zimnej krainy, a zanim cię znów zobaczymy, nos ci się odmrozi i odpadnie. Lecz później żona pana Bobby’ego Lee Kettle przyniosła slajdy z Nowego Jorku, a wtedy Selma zaczęła opowiadać przyjaciółkom, że kiedy udam się na północ, będzie mi towarzyszyć. Miasteczko nagle wydało się jej zetlałe i podłe.

T. Capote, 2012, s. 21

Nowy Jork — utożsamiany tu, podobnie jak przez wielu, przede wszystkim z Manhattanem (notuje Miron Białoszewski: „Nowy Jork — szklana góra (Manhattan) otoczona wodą, a za wodą antymiastem” (M. Białoszewski, 2012, s. 817)) — dla jednych stanowi kwintesencję najlepszych cech Europy i Stanów Zjednoczonych umiejscowionych w przestrzeni niecałych 60 km² wyspy. Dla innych nieustająco:

Nowy Jork, przy cudownym współdziałaniu całej ludności, odgrywa przed sobą komedię własnej katastrofy i nie dzieje się to na skutek dekadencji, lecz za sprawą jego potęgi, której skąd inąd nic nie zagraża, ponieważ nie zagraża jej nic.

J. Baudrillard, 2011, s. 30

Świat przedstawiony zawsze jest tylko pewną odpowiedzią na rzeczywistość, wobec której komentator przyjmuje stanowisko, definiuje w niej konkretny, wart zapamiętania fragment. Czy o wyborach twórców decyduje potrzeba chwili, chęć kreacji, względy komercyjne czy jakiegokolwiek inne powody, nie próbuję w tym miejscu rozstrzygać. Bardziej warte uwagi wydają się słowa Woody’ego Allena — najbardziej nowojorskiego reżysera w historii kina, który w jednym z wywiadów podkreśla:

To, co oglądają państwo na ekranie, to moja wizja Nowego Jorku, która z pewnością jest wyidealizowana. Zakątki, atmosfera i postacie, które pokazuję, są starannie wyselekcjonowane. Wszystkie te elementy rzeczywiście istnieją w Nowym Jorku, ale jest tam także wiele rzeczy, które nie są takie idealne. To widać, kiedy porównamy Nowy Jork z moich filmów z Nowym Jorkiem widzianym okiem Martina Scorsese albo Spike'a Lee. Każdy reżyser ma przywilej bycia wybiórczym. Tak jak fotograf w swoim kadrze zawiera tylko te elementy, które mu pasują, a resztę pozostawia poza zasięgiem obiektywu.

http://www.woodyallen.art.pl/wywiad_03.php

Tak też w literackim kadrze Maksyma Gorkiego znalazły się jedynie wybrane rysy miasta sportretowanego w 1906 roku. Pomijając oczywistą propagandowość jego książki *W Ameryce*, warto przytoczyć sugestywne opisy władanego przez Żółtego Diabła — demona pieniądza — industrialnego miasta drażniącego zmysł wzroku:

Ze ścian domów, sztyldów i okien restauracyjnych bije oślepiający blask płynnego Złota. Natrętny i krzykliwy góruje on ponad wszystkim, uderza w oczy, i niekształcąc swym zimnym refleksem twarze ludzkie.

M. Gorki, 1950, s. 37

— węchu:

A z mgły wyłania się coś niezwykle wielkiego [...] owiewa ludziom twarze ciężkimi, cuchnącymi wyciewami

M. Gorki, 1950, s. 27

— słuchu:

Ryczą klaksony samochodów, świszczą bity woźniców, śpiewają głucho przewozy elektryczne i huczą wagony

M. Gorki, 1950, s. 36

Raport Gorkiego to jedno z bardziej krytycznych spojrzeń na miasto, w którym wyzysk, skrajne ubóstwo, głód sprawiają, że nawet potencjalnie dobrzy ludzie („Widać, że ludzie tu potrafią czuć i myśleć” (M. Gorki, 1950, s. 35)) tłamszeni są przez bezwzględno „ducha kapitalizmu”. Gorki konsekwentnie buduje więc naturalistyczny opis najbardziej potwornego miejsca świata, które nigdy nie powinno powstać, a skoro już istnieje, zasługuje wyłącznie na zagładę:

Młodzieniec pod latarnią potrząsa od czasu do czasu głową, zaciskając silnie głodne zęby. Domyślam się, o czym myśli i czego pragnie. Zdaje mi się, że chce on mieć ogromne o strasznej sile ręce i skrzydła u ramion. Potrzebne mu są po to, żeby pewnego dnia wlecieć nad miasto, opuścić na nie ręce jak dwie stalowe dźwignie i zetrzeć w nim wszystko w jeden stos śmiecia i prochu — cegły

i perły, złoto i ciała niewolników, szkło i milionerów, brud, idiotów, świątynie, drzewa zatrute brudem i bezsensowne wielopiętrowe „drapacze chmur”, zetrzeć to wszystko, całe miasto zamienić w stos gruzów, w masę brudu i krwi ludzkiej, w okropny chaos. Nic dziwnego, że to straszliwe pragnienie dojrzało w mózgu młodzieńca jak wrzód na bezkrwistym ciele. Nie ma miejsca na wolną myśl twórczą tam, gdzie trudzą się niewolnicy [...]

M. Gorki, 1950, s. 35

Pomimo wszystko „Miasto Żółtego Diabła” pierwszej połowy XX wieku przyciągało elitę Ameryki. Trzeba spojrzeć na nie oczami Francisa Scotta Fitzgeralda opisującego w eseju *Moje utracone miasto* Nowy Jork sprzed Wielkiego Kryzysu końca lat 20., by ujrzeć zupełnie inne miasto. Zachwyty nad nim miesza się tu ze znużeniem, rodzajem zblazowania pełnym trudów trybem życia przed wprowadzeniem prohibicji:

Wielu ludzi — nie alkoholików — było na gazie przez cztery z siedmiu dni, a wszędzie walały się stargane nerwy; grupy trzymały się razem dzięki pospolitej nerwowości, a kac stał się częścią dnia, którą planowano niczym hiszpańską sjęstę. Większość moich przyjaciół piła w nadmiarze — im lepiej czuli ducha czasów, tym więcej pili¹.

F.S. Fitzgerald, 2005

Nowy Jork to dla Fitzgeralda składnica wspaniałych wspomnień: spotkań i zabaw, dyskusji, spacerów, romansów, obrazów Piątej Alei, Geenwich Village, Skweru Waszyngtona, rozrywek elity z Yeale-Princeton Club — miasto ze snów, które wielokrotnie opuszczał, by zawsze powrócić stęsknionym za jego czarem. Jak pisze o tamtym czasie: „Nowy Jork miał w sobie cały blask początku świata” (F.S. Fitzgerald, 2005).

Takie też — pełne wewnętrznego blasku — okazuje się miasto obrazowane znaczenie później — w produkcjach Woody’ego Allena. Przypomnijmy początek filmu *Manhattan*:

Rozdział pierwszy. Uwielbiał Nowy Jork. Idealizował go poza wszelkie proporcje. Nie. Lepiej będzie: Romantyzował go poza wszelkie proporcje. Dla niego, niezależnie od pory roku, to ciągle było miasto istniejące w czerni i bieli i tętniące w rytm wspaniałych dźwięków George’a Gershwina. Nie. Zaczę od początku. Rozdział pierwszy. Zbyt romantycznie traktował Manhattan, tak jak i resztą wszystko inne. Uwielbiał pośpiech, krzątanie tłumów i ruch samochodów. Dla niego Nowy Jork to piękne kobiety i oblatani faceci, którzy znają wszystkie kruczki. Sentymentalne. Zbyt sentymentalne jak na człowieka moich upodobań. Spróbujmy zrobić to bardziej głębszym. Rozdział pierwszy. Uwielbiał Nowy Jork. Dla niego była to metafora rozkładu współczesnej kultury. Ten sam brak

¹ Tłumaczenie przytoczonych fragmentów opowiadania *My Lost City* F.S. Fitzgeralda — Marta Dziadosz (2012).

wartości, który powoduje, że wielu ludzi wybiera łatwe wyjście, szybko przemieniał miasto jego marzeń... Nie, to będzie za bardzo moralizujące. W końcu chcę sprzedawać tę książkę. Rozdział pierwszy. Uwielbiał Nowy Jork, choć dla niego był metaforą rozkładu współczesnej kultury. Jakże ciężko żyć w społeczeństwie znieczulonym przez narkotyki, głośną muzykę, telewizję, przestępstwa, śmieci. Za dużo złości. Nie chcę być rozzłoszczony. Rozdział pierwszy. Był twardy i romantyczny, tak samo jak miasto, które kochał. Za okularami w czarnych oprawkach kryła się seksualna moc dzikiego kota. To jest świetnie: Nowy Jork był jego miastem i zawsze będzie.

Przywołuję ten dłuższy fragment nie bez przyczyny. Choć być może przesadą (ale niewielką) byłoby twierdzić, że cały sens Nowego Jorku streszcza się w trzech pierwszych minutach filmu, podczas których komentarzem dla pocztówkowych ujęć miasta bez skazy są przytoczone myśli głównego bohatera. A jednak w tym fragmencie pojawia się niemalże wszystko, co stereotypowo najbardziej nowojorskie. Zarówno pod względem wrażeń: wizualnych — tysiąckrotnie reprodukowanych ikonicznych obrazów miasta, jak i intelektualnych — od zachwytu do frustracji. Spomiędzy nich wyłania się magnetyczna energia Nowego Jorku, która koncentruje uwagę artystów, a admiratorom ich dzieł nie pozwala znużyć się wciąż tym samym otoczeniem. Pisze w dzienniku Miron Białoszewski: „Bardzo mi się podoba Manhattan. Jak pawi ogon rozłożony do podziwiania i wrywania piór” (2012, s. 803). Dla poety wspomnienia Nowego Jorku to przede wszystkim ekscytujący świat homoseksualnych kin porno, wieloznacznie trzeba więc rozumieć zachwyty nad miastem:

Nowy Jork działa na mnie — w całości, pod wielu względami — coraz bardziej narkotycznie. [...] To miasto jest tak pochłaniająco ciekawe, że tylko trzeba wytrzymać z energią, bo pieniądze na swoje zachcianki mam.

M. Białoszewski, 2012, s. 809

Abstrahując od drugiego dna tych zapisków, metaforyczna koncepcja pawiego ogona i przemilczanej, skrzeczącej nieznośnie reszty pawia, wydaje się znamienna. Nawet w upolitycznionych wywodach o Ameryce Jerzego Putramenta pojawia się rodzaj podziwu dla miasta. Jakkolwiek groteskowo nie brzmiałaby notatka z pobytu na Manhattanie: „Wystarczy spojrzeć na długi szereg kamienic, burzonych właśnie, aby stwierdzić, że i w Nowym Jorku coś idzie ku lepszemu” (J. Putrament, 1956, s. 58), Putrament zaintrygowany jest życiem miasta. A i ono ma przecież — podobnie jak każda metropolia — ciemne strony. Pomimo to dla wielu odbiorców współczesnej kultury przybiera oblicze raczej z filmów twórcy *Manhattanu* niż z dokumentów o jego „drugim życiu”, nawet jeśli nocne obrazy ulic przywodzą na myśl kadry dramatu *Taksówkarz* Martina Scorsese.

Z wielu powodów Nowy Jork fascynuje twórców (oraz w nie mniejszym stopniu odbiorców ich sztuki). Bez względu na to, czy jest to fascynacja *per saldo* wartościowana dodatnio czy ujemnie, wynika z faktu, o którym pisał w jednym z esejów James Clifford:

Antropologowi przechadzającemu się wśród nowoczesnego krajobrazu Nowego Jorku nie ubywa rzeczy do poznania, wręcz przeciwnie, przybywa ich — natyka się na całą podniecającą zbieraninę możliwych kombinacji w świecie człowieka
J. Clifford, 2000, s. 264

I oczywiście antropolog jest tu tylko przykładem (gdyż szkic dotyczy innego eseju, innego badacza kultury piszącego o Nowym Jorku — Claude’a Lévi-Straussa, który w wyniku emigracji z Europy mieszkał w nim we wczesnych latach 40.). Istotne jest to, że o Nowym Jorku powiedzieć można wszystko, ale nie to, że jest nudny. W latach 80., z perspektywy minionego czasu, opisuje Claude Lévi-Strauss miasto swojej emigracji, jako równoległą strukturę przeszłości i przyszłości. Nawiązując do geologicznych fascynacji Lévi-Straussa, James Clifford skomentował wywody autora *Smutku tropików*: „Nowy Jork dla Lévi-Straussa jest zestawieniem starych i nowszych »warstw«, chaotycznych szczątków wcześniejszych »wypiętrzeń«” (J. Clifford, 2000, s. 259). Sam Lévi-Strauss w krótkim eseju *Nowy Jork pre- i postfiguratywny* (Lévi-Strauss, 1983, s. 417—430) przedstawia miasto nie do wyobrażenia z perspektywy Europejczyka, a dla badacza kultury dodatkowo porównujące ze względu na mnogość bodźców, które uderzają na każdym kroku. Pisze więc o swych niekończących się spacerach po niezabudowanym jeszcze wtedy w pełni i całkiem swobodnym jeśli chodzi o strukturę tkanki miasta Manhattanie („[...] dowodem, to wszystko, co dało się w nią utknąć potem, i co, za każdym razem kiedy znowu odwiedzałem Nowy Jork, wywoływało coraz większe uczucie duszności” (C. Lévi-Strauss, 1983, s. 418)), o wprawiającej — zresztą do dziś — w konfuzję kolejce podziemnej („która z tego samego peronu, jeśli nie sprawdzicie mało widocznego oznakowania na pierwszym wagonie, może was zawieźć [...] albo tam, gdzie chcieliście, albo na jakieś przedmieście [...]” (C. Lévi-Strauss, 1983, s. 418)). Jednak to, co francuskiemu badaczowi wydało się najbardziej godne uwagi, to konsekwencja codziennych przechadzek: „Przecinając ulicę trafiało się do innego kraju. Już wtedy Nowy Jork był zapowiedzią powojennych stolic europejskich [...]” (C. Lévi-Strauss, 1993, s. 419).

Dla Lévi-Straussa w Nowym Jorku to właśnie różnorodność, natężenie, zmienność wydają się ciekawe, wręcz uwodzące. Dostrzega nieznany jeszcze wtedy w europejskich miastach „nowojorski styl życia, [który] miał dla nas zniewalający urok” (C. Lévi-Strauss, 1993, s. 430), dodając jednak natychmiast, że społeczeństwo, które go tworzy, staje się coraz bardziej brutalne, przytłaczające, zdehumanizowane. W nowojorskiej mnogości, postępującego w kolejnych latach przepełnienia do granic możliwości — budynkami, samochodami, ludźmi, nade wszystko działającymi na wzrok znakami graficznymi, tak dobrze znanymi choćby z obrazów Times Square — paradoksalnie pojawia się pustka. Francuski socjolog Jean Baudrillard pisze:

Nie ma nic bardziej intensywnego, elektryzującego, żywotnego i rwącego niż ulice Nowego Jorku. Tłum, ruch uliczny, reklama wypełniają je z niewymuszoną swobodą, kiedy indziej zaś z przemocą. Wypełniają je miliony wałęsających się ludzi, nonszalanckich, brutalnych, jakby nie mieli nic innego do roboty i bez

wątpienia nie mają naprawdę do roboty nic oprócz tworzenia permanentnego scenariusza tego miasta

J. Baudrillard, 2011, s. 26

Krytyczne spojrzenie streszcza refleksją nad smutkiem miasta, w którym w nieprzebranym tłumie każdy żyje sam dla siebie: „Liczba ludzi, którzy tu na ulicach myślą w pojedynkę, jedzą i mówią w pojedynkę, może przestraszyć” (J. Baudrillard, 2011, s. 23). Być może taka jest cena życia w mieście życiowych szans, które dla jednych kończą się sukcesem, dla innych porażką, gdzie zgodnie z prawami ewolucji przetrwają tylko najsilniejsi. I nie ma znaczenia, czy chodzi o „składających propozycję nie do odrzucenia” członków włoskiej mniejszości, czy powtarzających jak mantrę za Gordonem Gekko: „Chciwość jest dobra” maklerów z Wall Street. „To Nowy Jork — przeżyjesz tu — przeżyjesz wszędzie”, mówi słynne powiedzenie. To właśnie tam —

W Nowym Jorku mieszanina ludzkości została jakby wyrzucona przez morze w jednym, przyprawiającym o zawrót głowy miejscu i czasie, żeby zostać uchwyconą równocześnie w całej swej różnorodności i wyłaniającej się jednolitości.

J. Clifford, 2000, s. 263

Jest więc Nowy Jork miejscem współistnienia kultur, charakterów, sytuacji tak różnych i tak wielokrotnie do siebie nieprzystających, że trudno sobie wyobrazić, że może funkcjonować jako całość. A jednak stał się jednym z najbardziej wpływowych ośrodków ekonomicznych, politycznych i kulturowych świata — miastem globalnym, jak określiła go w swoim klasycznym już dziele z początku lat 90. Saskia Sassem, doceniając przede wszystkim jego rolę w świecie finansów: „Szczególnie dzisiaj Nowy Jork stał się przestrzenią międzynarodowych transakcji [...]” (2001, s. 196), o tym, jak sprawy mają się po kryzysie, pisze się coraz więcej. Dla zwykłych nowojorczyków recesja ma oblicze trwogi o wysokość najbliższego wynagrodzenia i twarz Bernarda Maddoffa, który coraz częściej przyjmuje rolę (anty)ikony popkultury. Zuzanna Głowacka w felietonie poświęconym chwilom, gdy koledzy z Polski poprosili ją o zakupienie kilku pamiątek po Madoffie, pisze:

Aukcja miała miejsce w olbrzymiej sali na drugim piętrze hotelu Sheraton na 53. Ulicy. W sali obok trwała konferencja ginekologów — gdzie najpierw przez omyłkę weszłam. Aukcja była organizowana przez US Grand Marshals — czyli przez oficerów policji stanowej. Pewnie dlatego na godzinę przed rozpoczęciem aukcji grano w kółko *God Bless America*. Poza tym, tak jak na każdej innej aukcji, wszystko odbywało się szybko i nerwowo. [...] Pierwszą rzeczą, którą miałam kupić, był skórzany byk bez ogona służący za podnózek w salonie Ruth i Bernarda Madoffów. Wolno mi było na niego wydać 750 dolarów. Koledze na nim zależało, ale Panu z pierwszego rzędu zależało bardziej, bo kupił go za 3 300. Majtki Madoffa zostały kupione za 200 dolarów przez młodego Azjatę w okularach [...]

Z. Głowacka, 2012, s. 164—165

Ten niedługi fragment zdaje się mówić więcej o narodzinach ikon w mieście ikonie niż pogłębione analizy naukowe. W nietrudnej do wyobrażenia scenerii — znowu przyczynek do tworzenia wyobrażeń o mieście — nowojorczyki starają się przekuć w zwycięstwo (tu w aukcji) porażkę, jaką było utopienie miliardów w *finansowej piramidzie Berniego*. Dziś chcą wziąć do domu kawałek jego świata, oswoić lęk depresji. Pamiątki po Madoffie sprzedawane są podobnie jak te po wielbiących Nowy Jork: Marylin Monroe czy Johnie Lennonie. I choć pamięć o oszuście finansowym przemianie pewnie wcześniej — „Rozgłos, w przeciwieństwie do sławy, jest równie epizodyczny jak samo życie w warunkach płynnej nowoczesności” (Z. Baumann, 2008, s. 216) — teraz trwa w najlepsze, wpisując się w kolejną, nowojorską opowieść.

Dziś Nowy Jork wciąż znajduje się w kryzysie. Nie jest to jednak ani pierwszy, ani ostatni wstrząs towarzyszący miastu. Szczególnie silne piętno odcisnęły dwa wydarzenia. Czarny czwartek 29 października 1929 roku, kiedy krach na giełdzie rozpoczął Wielki Kryzys Gospodarczy, oraz 11 września 2001 roku, gdy w wieże World Trade Center uderzyły porwane przez terrorystów samoloty. Ślady po depresji początku lat 30. zabiły się dopiero po II wojnie światowej, wyrwa w tkance miasta pozbawionej Twin Towers jest wciąż widoczna. Wydaje się również, że te dwa wydarzenia dla Nowego Jorku — miasta w daleko idącym sensie odrealnionego — były najbardziej rzeczywistymi doświadczeniami minionych 100 lat. Pomimo tego, wchodząc w szeroki obieg kulturowy, stały lub właśnie stają się w masowym odbiorze kolejnymi częstkami obrazu miasta.

Zdaniem wielu, depresja końca lat 20. musiała nadejść jako skutek naturalnych cykli gospodarczych (por. keynesizm) lub konsekwencja istnienia „Miasta Żółtego Diabła” — kapitalistycznego piekła (por. marksizm). Francis Scott Fitzgerald, przebywający już w tym czasie poza Stanami Zjednoczonymi, w przytaczanym wcześniej eseju *Utracone miasto* opisywał pierwsze syndromy zagrożenia:

Kiedyś myślałem, że życia Amerykanów są pozbawione drugich aktów, ale nowojorski boom z pewnością miał drugi akt. Byliśmy gdzieś w północnej Afryce, kiedy usłyszeliśmy z oddali głuchy łoskot, który poniósł się echem do najdalejszych krańców pustyni.

— Co to było?

— Słyszeliście?

— To nic takiego.

— Myślicie, że powinniśmy wrócić do domu i sprawdzić?

— Nie, to nic takiego.

F.S. Fitzgerald, 2005

Kryzys jednak przyszedł i nigdy więcej nie mógł zostać ignorowany. Ameryka nie była już taka sama, jak w *Gronach gniewu* pisał John Steinbeck. Nowy Jork także nie był już taki sam. Radosny, wypełniony jeszcze parę lat wcześniej oparami alkoholu, dymem cygar i papierosów, dźwiękami jazzu Harlem opustoszał z zamożnych białych. Domy wokół Parku zaczęły tracić na wartości, a Wall Street ogarnęła powaga. Zwolniono proces rozbudowy miasta, kilka projektów wzniesienia nowych

drapaczy chmur upadło. Niewynajęte powierzchnie biurowe późniejszej ikony miasta, otwartego w 1931 roku Empire State Building — najwyższego wówczas budynku świata — stały się symbolem iluzoryczności rozdmuchanych, przedkryzysowych wizji Nowego Jorku: miasta nieograniczonego dotychczas rozwoju. Nie ma przesady w literackiej fikcji Mario Puzo:

W całym mieście ludzie daremnie zebrali o pracę. Dumni zniżali się wraz z rodzinami do przyjmowania oficjalnej dobroczynności od wzgardliwych urzędników. Natomiast ludzie dona Corleone chodzili po ulicach z wysoko podniesionymi głowami, mając kieszenie wypchane srebrnymi i papierowymi pieniędzmi. I bez obawy o utracenie pracy.

M. Puzo, 2011, s. 229

I w rzeczywistości członkowie mafii jako nieliczni skutecznie, choć nie w stopniu doskonałym, opierali się kryzysowi. Dla wielu innych świat legł w gruzach. Raz jeszcze przywołajmy autora *Wielkiego Gatsbyego*, opisującego spacer po mieście, do którego powrócił na początku lat 30.:

Z ruin wznosił się Empire State Building, samotny i niewytlumaczalny niczym Sfinks, i jak niegdyś miałem zwyczaj wspinać się na dach Plazy, aby pożegnać piękne miasto, rozciągające się w dal, jak okiem sięgnąć, tak teraz wszedłem na dach ostatniej i najwspanialszej z wież. Wtedy zrozumiałem — wszystko stało się jasne: odkryłem koronną pomyłkę miasta, jego puszkę Pandory. Nowojorczyk wspiął się tu pełen pychy i z rozpaczą zobaczył coś, czego się nigdy nie spodziewał — to, że miasto nie jest, jak sądził, nieskończoną sekwencją kanionów, ale że ma swoje granice. Z najwyższej budowli po raz pierwszy dostrzegłem, że z każdej strony przemienia się ono stopniowo w wieś, w jedyną naprawdę bezgraniczną połąć zieleni i błękitu. Wraz z tym okropnym odkryciem, że Nowy Jork jest jednak miastem, a nie wszechświatem, cała lśniąca budowla, którą wznosił w swojej wyobraźni, runęła z hukiem na ziemię.

F.S. Fitzgerald, 2005

Miasto, żyjące wizją nieskrępowanego rozkwitu, otrzymało lekcję pokory. Wiara bowiem, że stan maksimum może trwać nieprzerwanie, a nawet przekraczać poziom, wydaje się nie tylko przejawem pychy, ale i pewną naiwnością. Jean Baudrillard w poświęconym miastu eseju w 1986 roku pisał co prawda: „Charakterystyczne dla tego miasta napięcie chroni je niczym elektryczna kopuła przed wszystkimi zewnętrznymi zagrożeniami” (2011, s. 30), ale chwile krytyczne okazują się historyczną koniecznością. Dlatego Nowy Jork — miasto ludzi kultury, wielkiej finansjery, ale i zwykłych mieszkańców — w końcu lat 20. ogarnął popłoch, dotkliwe poczucie, że realny świat czyha tuż za rogiem. W literaturze socjologicznej pisze się, że iluzoryczność, płynność, hiperrzeczywistość to cechy ponowoczesności — wytworu drugiej połowy XX wieku. Wydaje się, że w tym ujęciu Nowy Jork już w latach 20. stał się prekursorem późniejszych zjawisk. O okresie tuż po kryzysie Claude Lévi-Strauss pisał:

Tak, to Nowy Jork ukazywał jednocześnie obraz świata, którego w Europie już nie było, i obraz innego świata, mającego wkrótce, ale wówczas nie potrafiliśmy się tego domyślić, Europę zagarnąć.

C. Lévi-Strauss, 1993, s. 423

Choć francuski antropolog miał raczej na myśli wielokulturowość miasta oraz współlistnienie dawnych, archaicznych i wyprzedzających europejską teraźniejszość stylów życia, to swoista postfiguratywność miasta widoczna była już wcześniej. Tym bardziej dotkliwy okazał się rok 1929.

Kolejne siedemdziesiąt lat to w historii Nowego Jorku okresy wzlotów i niewielkich korekt, dopiero wydarzenia u progu XXI wieku przypominały światu, że miasto nie ma nadprzyrodzonej mocy obrony przed *wszystkimi zewnętrznymi zagrożeniami*. Po 11 września 2001 roku wyobraźnię masową zawładnął niepozostawiający nadziei widok samolotów pasażerskich, kuli ognia, walących się biurowców, czyli wszystkiego, czemu przyglądaliśmy się w tamto wrześniowe popołudnie, odnosząc wrażenie kompletnej nierealności tego, co widzimy w telewizyjnym przekazie na żywo. Cechą kultury masowej, a może po prostu cechą wydarzeń sprzed lat, jest to, że w pewnym sensie trywializują się. Wielokrotnie odtwarzane, upowszechnione, skomercjalizowane, tracą wyrazistość. W Stanach Zjednoczonych w ciągu blisko jedenastu lat od ataków terrorystycznych powstało kilkadziesiąt filmów dokumentalnych, mniej i bardziej udane produkcje fabularne, adaptacje teatralne. Dla nie-nowojorczyków wydarzenia, które w tamtym czasie wstrząsnęły całym światem zachodnim, stają się coraz bardziej anegdotyczne. Pytanie *gdzie byłeś 11 września?* wciąż jest powtarzane i nadal budzi ciekawość, ale dla rzeszy tych, którzy w Nowym Jorku nigdy nie byli, odpowiedź staje się coraz bardziej beznamiętna. Tak jak dla urodzonych po wojnie wspomniany w dniu zamachów terrorystycznych przez Janusza Głowackiego eksodus z popowstańczej Warszawy '44. Autor *Z głowy* powraca do wczesnego dzieciństwa, kiedy w czasie ucieczki z płonącej stolicy zaginął jego przyjaciel — żółw Guru, a i to nie pozwoliło przerwać marszu:

Szliśmy i szliśmy w stronę Piaseczna, w całym tłumie ludzi zapłakanych, zakurzonych albo pokrwawionych. I to sobie dokładnie przypomniałem jedenastego września 2001 roku, kiedy w Nowym Jorku patrzyłem na taki sam tłum, który uciekał z Manhattanu przez Brooklyn Bridge i się oglądał na płonące wieże, tak jak my wszyscy wtedy na Warszawę.

J. Głowacki, 2004, s. 46

Dla tych, którzy nie pamiętają wojny, nowojorska apokalipsa stała się symbolem zła, dla tych jednak, którzy urodzili się po 2001 roku, będzie tylko jednym z wątków historyczno-kulturowych, utrwalonych w tysiącach obrazów — filmach, fotografiach. To właśnie one pozostaną w obiegu kulturowo-medialnym jako sugestywne i zatrważające, ale jednak coraz mniej bliskie. Jean Baudrillard w książce poświęconej Twin Towers zwraca uwagę, że ciągle powtarzanie symboli/znaków ma na celu unaocznienie zdarzeń, a także podkreślenie ich przełomowego znaczenia (por. J. Baudrillard, 2005b). Pisze francuski socjolog:

[...] choć dwie wieże zniknęły, to jednak nie zostały unicestwione. Nawet starte w proch, pozostawiły nam kształt swojej nieobecności. Wszyscy ci, którzy je znali, nigdy nie przestaną ich sobie wyobrażać, ich samych, ich zarysu na niebie, widocznych z każdego miejsca w mieście. Ich kres w przestrzeni materialnej przynosi je na zawsze w przestrzeń wyobraźni.

J. Baudrillard, 2005b, s. 48

Z okazji 10. rocznicy zamachów terrorystycznych na ulicach miasta pojawiły się plakaty: widziana z oddali panorama Nowego Jorku, a w miejscu, gdzie stało World Trade Center, dłoń trzyma kartkę pocztową z ich wizerunkiem. Ten prosty zabieg fotograficzny przez kilka dni szeroko komentowany przez nowojorczyków, równie duże wrażenie wywierał na odwiedzających w tym czasie miasto turystach. Pomimo tego pamięć o ofiarach poza Stanami Zjednoczonymi powoli blaknie. Oswajająca sytuację, gdy *Ameryka zobaczyła piekło*, kultura masowa sprawia, że ponad dekadę po 11 września emocje proamerykańskiego świata są już powściągnięte, nawet jeśli większość wciąż oburzona jest słynnym komentarzem muzyka Karlheitzza Stockhausena, określającego zamachy terrorystyczne mianem „największego dzieła sztuki wszechczasów”. Wystarczy jednak przejść się ulicami środkowego Manhattanu, zbliżyć do strefy Zero, by poczuć wagę tamtych dni. Nowy Jork nie zapomniał, z jednej strony dlatego, że patrząc na panoramę miasta pozbawioną Twin Towers, po prostu zapomnieć się nie da. Z drugiej strony, na co wielokrotnie zwracano uwagę, zamachy terrorystyczne były dla nowojorczyków rzeczywistą traumą — ingerencją w najbliższą przestrzeń, atakiem na dom. Przed 11 września Baudrillard pisał: „Nikt nie zwraca tu na nikogo uwagi, wszyscy w ogromnym napięciu odgrywają swoje bezosobowe role i wydają się w nich uwięzieni” (J. Baudrillard, 2011, s. 31). W dniu ataków nieznajomi ludzie trzymali się za ręce na ulicach, co dla wyjątkowo przywiązanych do fizycznego dystansu Amerykanów jest niezwykle. O tamtej bliskości już tylko się opowiada, ale coś między nowojorczykami się zmieniło. O ile na zewnątrz, z perspektywy stron gazet czy ekranów komputerów sytuacja zdaje się w pełni opanowana, o tyle pamięć na ulicach miasta jest wciąż żywa i autentyczna. Tak jak kartka z angielskim przekładem wiersza *Fotografia z 11 września* Wisławy Szymborskiej, przywiązana za pomocą białej wstążki do płotu stojącej naprzeciw dawnego World Trade Center St. Paul’s Chapel.

Skoczyli z płonących piętrowych
— jeden, dwóch, jeszcze kilku
wyżej, niżej.
Fotografia powstrzymała ich przy życiu,
a teraz przechowuje
nad ziemią ku ziemi.
Każdy to jeszcze całość
z osobistą twarzą
i krwią dobrze ukrytą.
Jest dosyć czasu,
żeby rozwiały się włosy,
a z kieszeni wypadły

klucze, drobne pieniądze.
Są ciągle jeszcze w zasięgu powietrza,
w obrębie miejsc,
które się właśnie otwały.
Tylko dwie rzeczy mogą dla nich zrobić
— opisać ten lot

i nie dodawać ostatniego zdania.

To tak realne, że trudno, podobnie jak Baudrillard w *Requiem dla Twin Towers*, nie odnieść wrażenia, że po raz pierwszy od bardzo dawna (być może od czarnego czwartku 1929 roku) w mieście iluzji zdarzyło się coś prawdziwego, niebędącego autosymulacją. Między Wielkim Kryzysem a atakami terrorystycznymi z 11 września widoczna jest więc pewna analogia. O przełomie lat 20. i 30. pisał Francis Scott Fitzgerald: „Teraz zostaje mi tylko płakać nad mym wspaniałym, utraconym złudzeniem”. I dalej: „Wróć, wróć lśniące i jasne!” (F.S. Fitzgerald, 2005). I Nowy Jork powrócił ze swą niezwykłą siłą, odrodził się, bo taka jest jego natura. Podobnie podniesie się ostatecznie po atakach terrorystycznych, gdyż nie leży w naturze Amerykanów poddanie się w jakiegokolwiek sytuacji. Opowieść o 11 września przeniesiona zostanie w końcu do porządku pozostałych narracji, gdzie dla wielu nie-nowojorczyków znajduje się od pewnego czasu.

W ciągu dziesięcioleci, które dzieliły dwa przełomowe wydarzenia w życiu miasta, Nowy Jork podupadał (jak w końcu lat 50. i 60.) i znów się odradzał. Przez cały ten czas przyciągał jak wielki magnes, rzucając na przybyszów magiczny czar wrót Ameryki. Wspomina architekt Daniel Libeskind:

Pamiętaj, że przyplłynąłem do Ameryki jako imigrant. Wiesz, statkiem, obok Statuy Wolności. I zobaczyłem tę panoramę [Dolny i Środkowy Manhattan — B.L.], ale nie tylko stal, beton i szkło, ale prawdziwą substancję amerykańskiego marzenia.

Libeskind: <http://www.boerner.net/jboerner/?p=19535>

Na tym marzeniu ufundowane zostało amerykańskie społeczeństwo, które dziś, zdaniem części komentatorów współczesności, tworzy „rzeczywistość pozbawioną źródła i realności” (J. Baudrillard, 2005, s. 6). W opinii myśliciela społecznego Jeremiego Rifkina amerykańskie marzenie odchodzi do lamusa, choć społeczeństwo nie przyjmuje, jak można by pochopnie sądzić, ponowoczesnych cech (Amerykanie wciąż przywiązani są do religii, wartości narodowych itp.) (por. J. Rifkin, 2004, s. 19—60). Rifkin odrzuca, co prawda, analizy postmodernistów, których zdaniem Stany Zjednoczone określane być winny mianem parku tematycznego, ale zmiana kulturowo-społeczna jest dostrzegalna. W książce *Symulacje i symulakry* Jean Baudrillard pisze:

Disneyland istnieje po to, by zataić fakt, że „rzeczywisty” kraj, cała „rzeczywista” Ameryka jest Disneylandem [...]. Disneyland przedstawia się jako prze-

strzeń wyobrażona, by przekonać nas, że reszta jest rzeczywista, podczas gdy w istocie całe Los Angeles [i Nowy Jork — B.L.] rzeczywistymi już nie są, lecz należą do porządku hiperrzeczywistości i symulacji.

J. Baudrillard, 2005, s. 19

Można, a chyba nawet trzeba się spierać, czy w tego typu kategoriach należy opisywać całą Amerykę, czy przejawy ponowoczesności widoczne są tylko w określonych miastach, jak ogromne Nowy Jork i Los Angeles czy stosunkowo niewielkie Las Vegas. Dyskusja powinna dotyczyć także tego, na ile płaszczyzny rzeczywistości i nierzeczywistości znoszą się wzajemnie, na ile współlistnieją. W tych kontekstach jednak o Stanach Zjednoczonych pisano wiele razy, nie chcę więc w tym miejscu poszerzać tego wątku teoretycznego. W zamian proponuję raz jeszcze odnieść się do nowojorskich refleksji Trumana Capote'a:

To miasto jest mitem; pokoje i okna, ulice plujące parą; dla wszystkich, dla każdego inny mit, bożek z sygnalizacją świetlną w miejsce oczu, mrugający łagodną zielenią, cyniczną czerwienią. Tę wyspę, unoszącą się w wodach rzeki jak diamentowa góra lodowa, nazwijcie Nowym Jorkiem, nazwijcie jakkolwiek chcecie; nazwa nie ma znaczenia, gdyż przybywając tu z szerszej rzeczywistości wszystkich innych miejsc, szuka się jedynie miasta, kryjówki, miejsca, w którym można się zgubić lub odnaleźć, utworzyć sen [...].

T. Capote, 2012, s. 15

Powtórzmy — *to miasto jest mitem* (rozumianym na wszystkie sposoby), dodajmy: i iluzją, w którą tylko czasem wdziera się rzeczywistość. Być może również dlatego, że w swym przepychu immanentnej różnorodności, jak pisał James Clifford: „Czasoprzestrzeń Nowego Jorku podtrzymuje globalną alegorię fragmentacji i ruiny (2000, s. 263). Nowy Jork rozbudza więc poczucie nagłości, niestałości. Trudno tym razem nie zgodzić się z Jerzym Putramentem, piszącym:

Cały diapazon naszych życiowych konieczności zamknięty jest między absolutnym powtarzaniem się i absolutną różnorodnością. Zarówno rytm w poezji, jak i prawa biologicznego rozwoju polegają na umiejętnym łączeniu, na umiejętnym układaniu proporcji między idealnym porządkiem i idealnym chaosem. Dużo jest chaosu w Nowym Jorku [...].

J. Putrament, 1956, s. 36

Ten chaos okazuje się siłą miasta, zależnie od kontekstu w tej właśnie przestrzeni — możemy rozumieć ją jako architektoniczną czy społeczną — mieszkańcy miasta *gubią się lub odnajdują*, co nadaje jej niepowtarzalną wartość. Dostrzega to nawet, choć z dozą uszczypliwości, tak zazwyczaj krytyczny Baudrillard:

W Nowym Jorku można mieć poczucie wielkości w tym sensie, że wyczuwa się tu wspólną energię, która otacza wszystkich jak aureola — życie tu nie jest, jak w Europie, ponurym widowiskiem przemian, lecz estetyczną formą mutacji.

J. Baudrillard, 2011, s. 31

Ta forma mutacji — reprodukowana w tylu różnych powtórzeniach, że trudno rozróżnić, co jest widziane w rzeczywistości, a co w świecie kultury — uwieczniona w zapiskach, fotografiach, filmach, wciąż staje się wyzwaniem dla artystów. Mówi w wywiadzie Woody Allen:

Spostrzegłem po nakręceniu *Manhattanu*, że nie mam już chęci gloryfikować Nowego Jorku. Teraz kiedykolwiek ukazuję to miasto, pokazuję je po prostu ładnie. Ale wiąże się to ściśle z fabułą. Kiedyś miałem chęć pokazania Nowego Jorku jako krainy cudów i całkowicie zaspokoilem to pragnienie w *Manhattanie*.
W. Allen, E. Lax, 2008, s. 36

Nowy Jork dla jednych zawsze pozostanie krainą czarów z *Manhattanu*, dla innych jej całkowitym przeciwieństwem. Trudno zaprzeczyć, że moc przyciągania rodzi się tu w triadzie: historii, przestrzeni i społeczności, a zbiorowe wyobrażenia o mieście powstają na styku przekazów medialnych, dzieł twórców szeroko ujmowanej sztuki, koncepcji komentatorów życia społecznego, wreszcie wizji i reinterpretacji ich odbiorców (czasem te role się przenikają). Informacje/dzieła/wypowiedzi budzą potrzebę komentarza bądź same stają się komentarzami. Pamięć o miejscach czerpie źródło ze swobodnie z sobą zestawianych opisów, obrazów, analiz, uzupełnianych indywidualnymi spostrzeżeniami, jest stale wytwarzana i przetwarzana na nowo, a wyobrażenie miejsc zlewa się z ich realnym doświadczeniem, tworząc nową wartość. Takie miasta, jak Nowy Jork, nigdy więc nie będą w pełni zaskakujące dla nowoprzybyłych gości. Zbyt wiele dziś mamy o nich popularnych wspomnień, by mogły być odkrywane niczym nieznane krainy. Będziemy w nich raczej — przynajmniej początkowo — poszukiwali potwierdzenia lub negacji własnych wizji, niż starali się odnaleźć nieoczekiwane. „Każda kobieta, która przybywa do Nowego Jorku, wierzy, że czeka ją tam przynajmniej jedna chwila, która przypomina scenę z *Seksu w wielkim mieście*” (L. Dunham, Ch. Nowak, 2012) — powiedziała w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” Lena Dunham, twórczyni *Dziewczyn*, najnowszego serialu o mieszkankach Nowego Jorku. I nawet jeśli jest to zdanie nieco na wyrost i nie chodzi w nim o seks, a przynajmniej nie tylko, to znowu powracamy do oczekiwań powodowanych pamięciowymi schematami obrazowania miasta, w tym wypadku przede wszystkim luksusowych sklepów, ekskluzywnych restauracji, designerskich mieszkań, w których obracały się bohaterki telewizyjnej serii. Powtórzmy więc raz jeszcze: Nowy Jork — bez względu na to, czy chcemy w nim dostrzec cień Żółtego Diabła czy szpilek od Manolo Blahnika — ma już nadany zawczasu kształt.

Ostatnia wątpliwość o wzajemnym wpływie podświadomych kategorii wyobrażeńowych na metamorfozy realnych przestrzeni pozostaje otwarta. A pytając za Jakiem Derridą: „Jak coś może istnieć jako oryginalne i jedyne w swoim rodzaju, jeśli nie może zostać powtórzone i zduplikowane?” (2004, s. 195), możemy równocześnie zapytać, czy jeśli coś istnieje, jak Nowy Jork: jako absolutne powtórzenie i duplikacja — własna nieskończona kopia (gdzie nawet tak realne wydarzenia, jak akty terroru z 11 września, stają się w oczach wszystkich poza samym mieszkańcami miasta hiperrealnością), może w ogóle mienić się jeszcze

oryginałem? Z drugiej strony, czy jakikolwiek zapis rzeczywistości jest jej faktycznym odwzorowaniem, czy tylko wariacją na jej temat, subiektywną interpretacją? Czy tym samym — o mieście takim, jak Nowy Jork, istnieje jakakolwiek prawda lub czy istnieje prawda w nim?

Pozostaje chyba tylko pewność, że jak mawiają Nowojorczycy: *It looks so pretty in New York City*.

Miasto wyobrazić sobie trzeba gdzieś pomiędzy (*in-between*) tymi wszystkimi słowami.

Literatura

- Allen W., 2008: *O sobie samym*. Rozmawia E. Lax. Warszawa.
- Applebaum A., 2005: *Szukając proamerykanizmu*. „Europa”, nr 2005.
- Auge M., 2010: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Przeł. R. Chymkowski. Warszawa: PWN.
- Baudrillard J., 2011: *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudrillard J., 2005a: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Baudrillard J., 2005b: *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Bauman Z., 2008: *Bauman o popkulturze. Wypisy*. Warszawa.
- Białoszewski M., 2012: *Tajny dziennik*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Brogan H., 2004: *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*. Wrocław: Ossolinem.
- Capote T., 2012: *Portrety i obserwacje. Eseje*. Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Capote T., 2010: *Śniadanie u Tiffany’ego*. Warszawa: Wydawnictwo Albatros.
- Clifford J., 2000: *Kłopoty z kulturą*. Warszawa.
- Derrida J., 2004: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Dunham L, Novak Ch., 2012: *Stres w Wielkim Mieście. Rozmowa z aktorką Leną Dunham, twórczynią „Dziewczyn” i serialową Hanną*. „Gazeta Wyborcza”, dodatek telewizyjny z 10 sierpnia.
- Edensor T., 2004: *Tożsamość narodowa a kultura popularna*. Kraków.
- Erl1 A., 2005: *Kollektives Gedachtins Und Erinnerungskulturen*. Stuttgart-Weimar. W: Saryusz-Wolska M., red., 2009: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Warszawa.
- Ferguson N., 2010: *Kolos. Cena amerykańskiego imperium*. Warszawa.
- Fitzgerald F.S., 2005: *My Lost City*. In: *My Lost City. Personal Essays 1920—1940*. Cambridge.
- Foucault M., 1975: *Film and Popular Memory*. „Radical Philosophy”, N° 11, Summer.
- Gieżycki M., 2006: *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*. Gdańsk.
- Głowacka Z., 2012: *Manhattan pod wodą*. Warszawa.
- Głowacki J., 2004: *Z głowy*. Warszawa.
- Gołębiowski M., 2006: *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*. Warszawa.
- Gorki M., 1950: *W Ameryce*. Warszawa.