



Manhattan (Woody Allen, 1979).

Barndommens gader

Woody Allens minder om New York

Af Jan Oxholm

Han elskede New York City. Han forguede byen ud over alle grænser ... Han var for romantisk, når det gjaldt Manhattan, som han var med alting.

Manhattan (Woody Allen, 1979).

Woody Allen har sin helt egen 'Rosebud'. Ikke Charles Foster Kanes berømte kælk, men derimod fødebyen New York, der er en vigtig brik i forståelsen af Woody Allens film. Som et kært minde kan den nu 73-årige auteur ikke glemme den stem-

ning fra New York, som han oplevede i sin barndom:

Jeg er helt sikkert et barn af storbyen, og jeg føler mig hjemme, når jeg går rundt i gaderne ... ikke i en bil eller et tog. Jeg kender Manhattan som min egen bukselomme. Jeg ved, hvordan man

finder rundt. Og hvilke restauranter man skal besøge, og hvilke man skal undgå. Jeg føler mig bare hjemme i byen. (Cit. in Sunshine 1993: 80).

Samtidig er han bange for at 'miste byen' og bekymret for de forandringer, det moderne New York gennemgår. Og det er netop i dette psykologiske spændingsfelt mellem et nostalgisk og et moderne storbyrum, Woody Allen portrætterer sin elskede by.

New York er både "uforanderlig og under konstant forandring," skrev den amerikanske journalist E.B. White i sit klassiske essay "Here is New York" fra 1949. Det er primært det *uforanderlige* New York, Woody Allen iscenesætter i sine film. Og det er en af grundene til, at miljø- og karakter-skildringerne i hans film minder så meget om hinanden. I dag er Woody Allen ikke en instruktør, som er med til at udvikle og udfordre filmkunsten, men hans position som New York-instruktør er og forbliver unik.

Neurotiske newyorkere. *Annie Hall* (1977, *Mig og Annie*) udgør sammen med *Manhattan* (1979) og *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah og hendes søstre*) Woody Allens tre vigtigste New York-film. I disse hovedværker er New York ikke bare en anonym location, men en synlig og aktiv medspiller i de små, episodiske historier, der fortælles.

I de tre film, der har Woody Allen både bag og foran kameraet, befinder vi os i et nostalgisk-romantisk univers, hvor gaderne ikke er vædet i blod, men fyldt til bristepunktet med attraktive tilbud fra museer, biografer, koncertsale og jazz-klubber. Udgangspunktet er Manhattans luksuøse Upper East Side, hvor Woody Allen udlever sin eskapistiske længsel efter en svunden tid i selskab med kunstinteres-

serede newyorkere, der lever i en verden af ubegrænset underholdning, frihed og bevægelse.

I de tre film kan man opleve nogle af Woody Allens mest neurotiske og navlebeskuende figurer: den intellektuelle og usikre komiker Alvy Singer i *Annie Hall*, den barnlige og narcissistiske tv-forfatter Isaac Davis i *Manhattan* og den nervøse hypokonder og tv-producer Mickey Sachs i *Hannah and Her Sisters*. Som mange andre af Woody Allens karakterer slås de med selvskabte problemer *en masse*. De er deres egne værste fjender. Alle tre lider af angst og tvangstanker, men de er også nostalgikere af natur. De "længes ihjel", med et udtryk hentet fra den norske psykiater Finn Skårderuds bog *Andre rejser*:

Det er let at blive hjemløs i tiden. Og intensiteten i de samfundsmæssige forandringer gør, at holdepunkter går tabt. Nostalgien er et tabsfænomen, men det er ikke længere tab af hjemstedet, men af overblik og orienteringsevne. Og så søger vi tilflugt i vore egne historier. Vi fylder vore erindringer med følelser og holder dem frem som vanvittigt betydningsfulde, vi urolige "nomader i nuet". Nostalgien bliver en del af vores arbejde med at skaffe os en identitet. (Skårderud 2004: 298-99).

Således har også Woody Allens neurotiske deres alvorlige identitetsproblemer: De kan ikke finde den sande kærlighed, de boller på kryds og tværs, går hele tiden til læge og psykolog, citerer Sigmund Freud og har som urolige "nomader i nuet" mistet overblikket og kontrollen med deres eget liv. Derfor har de virkelig brug for at leve i en tryk og velkendt by, hvor de kan føle sig hjemme.

I *Annie Hall* fremstår New York som et fredfyldt åndehul, hvor man kan udveksle forelskede blikke i solnedgangen foran Brooklyn Bridge. I Los Angeles, derimod, går det helt galt for Alvy Singer. Han har en masse fordomme om denne



Woody Allen og Diane Keaton i *Annie Hall* (1977, *Mig og Annie*).

narkobetændte og kulturløse by, hvor man holder jul under en brændende sol, og hvor "julemanden får solstik". Han føler sig fremmedgjort og er klart på udebane.

I *Manhattan* er et passioneret kys på balkonen, en udsigt til Central Park og Empire State Building i forening med George Gershwins "Rhapsody in Blue" på lydsiden med til at skabe et overjordisk rum. Men den barnlige Isaac Davis er rastløs og jagter konstant kærlighed og bekræftelse. Denne 42-årige selvretfærdige narcissist beder sjovt nok sin 17-årige elskerinde Tracy om "ikke at være så moden".

Og så er der selvfølgelig tv-produceren Mickey Sachs fra *Hannah and Her Sisters*: den ultimative hypokonder, som hele tiden føler sig syg og konstant tænker på

døden. Han "længes ihjel", han hader den larmende punkmusik, som han hører på sin mislykkede date og vil hellere sidde og lytte til Cole Porters blide kærlighedsmusik i stille, stilfulde omgivelser. Han er typen, der er så fuld af sig selv, at en susen i øret hurtigt bliver til en svulst i hjernen.

New Yorks mange ansigter. Woody Allens New York er som en tryk puppe om hans 'længselssyge' karakterer og skiller sig derved ud fra de fleste andre filmiske skildringer af metropolen, fra D.W. Griffith og King Vidor til John Cassavetes, Spike Lee og Martin Scorseses.

Der er to sejlivede myter om New York, som manifesterer sig såvel på film som i litteraturen: Storbyen tolkes enten som en



Frank Sinatra, Jules Munshin og Gene Kelly som syngende sømænd på vulkaner i *On the Town* (1949, *Sømænd på vulkaner*, instr. Stanley Donen og Gene Kelly).

dystopisk fængselscelle eller som et utopisk fristed. Fra litteraturens verden kan nævnes eksempler som Paul Austers *The New York Trilogy* (1985-88, *New York trilogien*), hvor storbyens labyrintiske univers indgår som en aktiv del af de mystiske krimihistorier. Tom Wolfes *The Bonfire of the Vanities* (1988, *Forfængelighedens bål*), der stiller skarpt på storbyens dobbeltrolle, fra en finansspekulants dekadente liv på Manhattan til slummen i Bronx. Og i Bret Easton Elliss' *American Psycho* (1990) fremstår New York som apatiens og materialismens højborg.

På film er byen siden D.W. Griffiths kortfilm *The Musketeers of Pig Alley* (1912), der udspiller sig i det fattige og kriminelle Lower East Side, fortrinsvis blevet portræt-

teret som et faretruende og/eller voldeligt rum – tænk blot på film som *Sweet Smell of Success* (1957, *Magtens sødme*, instr. Alexander Mackendrick), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *Once Upon a Time in America* (1984, *Der var engang i Amerika*, instr. Sergio Leone) og, ikke mindst, Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976), hvis ekspressionistiske billeder fra asfaltjunglens kloak står i diametral modsætning til Woody Allens romantisk-impressionistiske billeder af Manhattans imponerende skyline.

Sideløbende med de filmiske fremstillinger af New Yorks skyggesider er der imidlertid også en lang tradition for at tolke byen som et romantisk og fortryllende fristed, hvor bestemte kvarterer fun-

gerer som idylliske landsbyflækker, fra *On the Town* (1949, *Sømænd på vulkaner*, instr. Stanley Donen og Gene Kelly) og *Breakfast at Tiffany's* (1961, *Pigen Holly*, instr. Blake Edwards) til *When Harry Met Sally* (1989, *Da Harry mødte Sally*, instr. Rob Reiner).

Woody Allens New York giver mindelser om de scener fra *On the Town*, hvor byens berømte vartegn og monumenter udforskes ned til mindste detalje, og storbyens puls bliver et billede på de tre sømænds energiske frisind og afbræk fra den mere dystre hverdag i marinen. Og hvor New York samtidig for sømændene står som et billede på de mange storbykvinder, der kun venter på at blive lagt ned. En opfattelse, som den entusiastiske fortællerstemme fra Woody Allens *Manhattan* istemmer: "For ham betød New York smukke kvinder ..."

Forestillingen om New York som et romantisk og eventyrligt frirum går som en rød tråd gennem såvel *On the Town* og *Breakfast at Tiffany's* som Woody Allens film. Med sin pulserende musik, sine panoramiske supertotaler, sin glidende iscenesættelse og sin virtuose udnyttelse af *off screen*-rummet foregriber *On the Town* i mangt og meget Woody Allens nostalgiske billeder fra barndommens gader. En lignende tilgang til byen ses i *Breakfast at Tiffany's*, hvor New York beskrives som et farverigt og eksotisk rum, især i det eksklusive område omkring juvelforretningen Tiffany & Co. på 57th Street, hvor excentriske Holly Golightly (Audrey Hepburn) færdes om morgenen til de sentimentale toner af "Moon River".

Mesterværket *Manhattan*. *Manhattans* imponerende åbningssekvens med 61 forskellige indstillinger af New Yorks museer, monumenter, skyskrabere, broer, restauranter osv. kan minde om 1920'ernes avantgardistiske storbysymfonier, og filmen er

da også på mange måder et anakronistisk levn fra en svunden tid.

Woody Allen spiller selv den neurotiske tv-forfatter Isaac Davis, der prøver at finde kærligheden. I filmens indledende monolog hører vi Isaac beskrive den moderne storby som "... en metafor for den nutidige kulturs forfald. Det var svært at eksistere i et samfund lammet af stoffer, høj musik, fjernsyn, kriminalitet, affald."

For Woody Allens alter ego er New York et beskyttende rum, der helst ikke må forandre sig. Meget symptomatisk kommenterer Isaac på et tidspunkt nedrivningen af en gammel bygning med ordene: "Byen forandrer sig virkelig." Privatpersonen Woody Allen har været ude med lignende udtalelser om de stigende forandringer i New Yorks bybillede: "Jeg er meget opmærksom på arkitekturen i New York, og jeg er meget vred over, at de nye bygninger dukker op, uden at man tager hensyn til stedets helhed." (Cit. in Björkman 1994: 157).

En scene i *Hannah and Her Sisters* er central i den sammenhæng: Her kører de kultursnobbede newyorkere rundt med en engageret arkitekt, som viser storbyens gamle, sjæfulde bygningsværker frem. Da han med harme udpeger en moderne rædselsbygning, ser vi helt konkret Woody Allens bekymring for en by, som er under konstant forandring.

Og i *Manhattan* kommer bekymringen bl.a. til udtryk i form af en parallel til den 17-årige Tracy, der meget mod Isaacs vilje også vil forandre sig. Til sidst i filmen fraråder Isaac hende at rejse til London, for akkurat som New York vil hun udvikle sig og miste sin uskyld: "Du vil forandre dig ... om seks måneder vil du være en helt anden person."

Mesterværket *Manhattan* er en uomgængelig nøgle til at afkode og forstå Woo-



Woody Allen og den 'forandringstruede' Tracy (Mariel Hemingway) i *Manhattan* (1979).

dy Allens storbybilleder. "The film is loaded with New York scenes and landmarks," lyder det i en rosende anmeldelse af filmen (Cit. in Spignesi 1992: 339). Som *On the Towns* sømænd, der synger om New Yorks mange distrikter fra nord til syd – "The Bronx is up, but the Battery's down" – favner *Manhattan* det meste af byen fra Upper East Side, Upper West Side og Central Park, til Soho, Midtown, Queens og Lower East Side; idylliske områder ved det landlige Country Inn samt Nyack i staten New York uden for storbyen med eksklusive butikker og en smukt beliggende lystbådehavn. Desuden dukker Yankee Stadium i Bronx frem i åbningssekvensen akkurat som Staten Island-færgen i Manhattans sydlige havneområde. Tilsammen udgør alle disse kvarterer, hvad man kunne kalde

Woody Allens 'mentale bykort'.

Woodys mentale bykort. Skal man sætte på formel, hvad det er, der gør Woody Allens New York-skildringer så unikke, er der især tre ting, der gør sig gældende:

- 1) Woodys 'mentale bykort'
- 2) En 'grænseløs' æstetik
- 3) Excessiv nostalgi

I *The Image of the City* (1960) undersøger den amerikanske by-teoretiker og arkitekt Kevin Lynch byboernes 'mentale bykort' eller storbyens visuelle 'aflæselighed'. *Kvarterer, knudepunkter og vartegn* kan ifølge Lynch fungere som vigtige pejlemærker for den enkelte bybo.

Manhattan kan ikke blot fremvise en

perlerække af new york'ske kvarterer, den byder også på en række *knudepunkter* for Isaacs færden – som f.eks. Queensboro Bridge og 59th Street Bridge, der ses fra tre forskellige vinkler og sammen med Central Park er de steder, Isaac Davis igen og igen vender tilbage til. Selv åbningsbilledet af Empire State Building og Chrysler-bygningen ses fra den symbolske bro ved Roosevelt Island i East River.

Nogle af knudepunkterne er samtidig *vartegn*. Det gælder bl.a. Empire State Building, Chrysler-bygningen og Queensboro Bridge, men filmen byder også på andre new york'ske vartegn som det berømte Gucci, Plaza Hotel og Radio City Music Hall; luksusbygninger som Dakota og Central Park West med de karakteristiske tvillingetårne, og kendte restauranter som f.eks. art deco-restauranten Empire Diner og Isaac Davis' (samt Woody Allens) yndlingsrestaurant, Elaine's. Altsammen tryghedsskabende pejlemærker for den urbane neurotiker.

Manhattan breder sig således ud over hele byen og er nærmest en slags guide til turistens New York, hvilket også klinger rent med entusiasmen fra *On the Town*, hvor den eventyrlystne Chip (Frank Sinatra) på et tidspunkt siger: "Jeg har lyst til at se alle de berømte steder i New York City."

Som *Manhattan* skrider frem, gentages den samme pointe om New York igen og igen. Det ses især i filmens narrativt uafhængige storbyscener, der ikke bidrager væsentligt til selve plottet, men i en lyrisk kombination af billeder og musik udvikler sig til et decideret storbytema. Andrew Sarris spurgte sig selv i anmeldelsen af *Taxi Driver*, "Hvor mange gange kan man rent filmisk vise, at 42nd Street mellem 7th og 8th Avenue er et helvede på jord?" (Sarris 1976: 146). Sarris har kaldt *Manhattan* for

en af 1970'ernes bedste film, men i teorien kunne han have karakteriseret Woody Allens repræsentation af New York med en lignende spydig bemærkning: "Hvor mange gange kan man rent filmisk vise, at Manhattan-øen fra Central Park til Brooklyn Bridge er et paradis på jord?" Isaac Davis' 'mentale bykort' over sin fødeby viser en iøjnefaldende koncentration af orienteringspunkter omkring Central Park, der på en måde er et naturparadis i hjertet af Manhattan.

I *Om storbyen – det kunstige paradis* (1986) deler Ole Thyssen byen op i tre forskellige rum: arbejdsbyen, underholdningsbyen og boligbyen. Underholdningsbyen er stedet:

... hvor man køber ind, og hvor man morer sig. De nævnes under ét, fordi indkøb også er underholdning. I butikkerne er der blød musik, kælnе varer, broget indpakning og gyldne løfter. Man kan tage en tur i biografen, eller man kan tage et smut ned i indkøbscentret eller måske tage ind til centrum, hvor mennesker fra alle byens egne samles. (Thyssen 1986: 27).

Det er netop disse frie og fornøjelige rum, personerne i *Manhattan* benytter sig af, bl.a. med afslappet shopping i Dean and DeLuca's Food Shop, Bloomingdale's og Zabar's samt pusterum i biografen Cinema Studio, hvor de ser intellektuelle film som f.eks. Aleksandr Dovzhenkos *Jord (Zemlja)*, 1930). Kontrasten til *Taxi Driver* kunne dårligt være større, for i *Taxi Driver* frekventerer hovedpersonen Travis Bickle pornobiografer på Times Square eller slår tiden ihjel med letfordøjelige tv-programmer hjemme i den fugtige lejlighed. Og hvor Travis *kører* igennem byrummet i sine gule taxa som en isoleret "rotte gennem kloakken", der går Woody Allens karakterer gennem New York som stedkendte indfødte, der trygt bruger storbyen som et offentligt og levende 'underholdningsrum'.



Travis Bickle (Robert DeNiro) på vej gennem storbyens kloak i sin gule taxa. *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Woody Allens New York er også lysår fra det Brooklyn, der oprulles i Spike Lees *Do the Right Thing* (1989). Brooklyn ligger på den – økonomisk set – forkerte side af East River, og Lees film skildrer et overophedet døgn i Bedford-Stuyvesant-kvarteret, hvor racismen ulmer blandt de forskellige etniske minoriteter i et rum, der meget signifikant er iklædt ekstremt stærke farver. Desuden gøres der flittig brug af skæve billeder og væltede linjer, som i stil med Carol Reeds *The Third Man* (1949, *Den tredje mand*) presser det ustabile storbyrum endnu mere ud af balance. Spike Lees Brooklyn har ikke meget til fælles med det New York, som den sorte lægefamilie fra *The Cosby Show* boede i tilbage i 1980'erne – og det er nærmest det Allenske New Yorks diametrale modsætning. Netop

det, at der ikke optræder fattige og farvede i Woody Allens film, har da også i årenes løb indbragt ham en del kritik for at lave 'ensidige' New York-portrætter.

Grænseløs æstetik. Ensiddigt eller ej, så er Woody Allens New York et romantisk frirum. Sammenlignet med de lukkede og klaustrofobiske universer i *Taxi Driver* og Spike Lees eksplosive Brooklyn synes der at være naturlig plads omkring personerne i *Manhattan*. Det er som om end ikke billedrammerne kan holde på personerne – de går ud og ind af billedfladen, som de har lyst til.

I filmens rolige mise-en-scène tager karaktererne hverken hensyn til kameraet eller til det gyldne snit. I scenen fra Guggenheim-museet i Upper East Side retter

Tracy og Isaac f.eks. blikket mod højre, ud af billedrammen, hvor de tilsyneladende får øje på vennerne Yale og Mary. Gensynet udspringer sig imidlertid ikke *inden for* billedets ramme men meget utraditionelt *uden for* vores synsfelt. Det er et fundamentalt åbent rum med ubegrænset frihed, hvor den uafbrudte kommunikation og bevægelse end ikke kan fastholdes inden for billedrammen.

Brugen af *off screen space* er kendetegnende for æstetikken i *Manhattan* og mange andre Woody Allen-film. I sin samtale med Woody Allen nævner Stig Björkman bl.a. den intense dialogscene mellem Isaac og ekskonen Jill:

Denne scene er meget elegant lavet, en meget lang og flot koreograferet scene, hvor du nogle gange giver skuespillerne lov til at forlade billedet og forsvinde ud af syne. (Björkman 1994: 110-12).

I den forbindelse er det vigtigt at pointere, at Woody Allens *mise-en-scène* ikke er usynlig, som Patricia Kruth hævder i sin beskrivelse af kameraets lange køreture i New Yorks gader og stræder: "*Tracking shots*, der centrerer sig om gående personer, var – i hvert fald frem til *Mænd og koner* (1992) – en fast bestanddel af Woody Allens usynlige *mise-en-scène*." (Kruth 1998: 58). For sammen med fotografen Gordon Willis præsenterer Woody Allen et næsten malerisk New York, hvor de dekorative skyskrabere, museer, parker og broers placering i billedkompositionen er gennemtænkt ned til mindste detalje. Som Willis har udtrykt det i forbindelse med lyssætningen og billedkompositionen til *Manhattan*: "Man sætter sig ikke for at lave billederne grimme; man prøver at lave dem romantiske, charmerende og smukke." (Goodhill 1982: 1188).

Woody Allen beskriver i rosende ven-

dinge sin europæisk-inspirerede fotograf: "Han er en mester i skygger, en mester i *clairob-scur*." (Björkman 1994: 24). Den dramatiske brug af lys og mørke kommer især til udtryk ved Gordon Willis' brug af baglys, der skaber atmosfærefyldte konturer om personernes ansigter i en grad, så de undertiden næsten smelter sammen med storbyens egne konturer af broer, skyskrabere, træer, bænke og gadeskilte – som f.eks. solopgangen ved Queensboro Bridge eller den klassiske New York-silhuet ved Central Park, hvor aftensolens sidste stråler ses imellem to skyskrabere. Her er baglyset med til at skabe forestillingen om New York som et luftigt og næsten 'overjordisk' rum.

Willis og Allen åbner desuden rummet ved deres brug af store fuldtotaller, der ikke splittes op af rastløse bevægelser eller en nervøs montage. Helt ned i deres valg af objektiv udvider de rummet – som i den lange, uklippede indstilling med Isaac og Mary, der vandrer rundt i New York-nattens gader. Her kunne Willis og Allen have valgt at bruge en fast telelinse, men i så fald ville rummet være blevet reduceret til ren flade. I stedet bruger de et bevægeligt, bakkende kamera, der ikke alene giver rummet dybde, men også fremhæver personernes bevægelsesfrihed. Da Isaac og Mary f.eks. runder et gadehjørne, kan vi konkret se, at de rent fysisk kommer videre.

De glidende, horisontale kamerabevægelser anvendes i næsten samme form i den to år ældre *Annie Hall*, der også er fotograferet af Gordon Willis. Det flydende kamera følger Isaac og vennerne på gaden, hvor de for det meste går uforstyrret af New Yorks ellers ofte overvældende horder af mennesker. Tænk blot på gadebilledet i nøglescenen fra King Viders *The Crowd* (1928, *En søn af folket*), hvor hovedpersonen John Sims omringes af en ligeglad folkemængde.



Michael Caine og Barbara Hershey på gaden i *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah og hendes søstre*).

Dertil kommer bredformatet, der også er med til at øge personernes bevægelsesfrihed. Som Christian Braad Thomsen skriver om Gordon Willis' sort-hvide billeder af New York: "De er holdt i det brede CinemaScope-format, der normalt ikke bruges til et så intimt kammerespil, men som her skaber rum omkring personerne og placerer dem i netop Manhattan." (Braad Thomsen 2000: 337).

Endelig bevirker fraværet af tekniske fiksfakserier som telelinser, cirkulære panoreringer, dynamiske tiltninger og forvrængende effekter, at New York i *Manhattan* fremstår som et mere tilgængeligt og 'renere' rum. Selv de nervøse zooms, der ellers blev brugt så flittigt i 1970'ernes film, er fravalgt i *Manhattan*.

Excessiv nostalgi. På overfladen er *Manhattan* nok en bittersød komedie om modernitetens komplikationer for en gruppe intellektuelle i Upper East Side, men det er i bogstaveligste forstand den sentimentale nostalgi, der stjæler billedet. Isaac er således den fødte nostalgiker: Hans yndlingsfilm er Jean Renoirs *La grande illusion* (1937, *Den store illusion*), han ser W.C. Fields-film i tv sammen med Tracy, han refererer til gamle filmstjerner som Veronica Lake og Rita Hayworth og stjæler den klassiske sætning "We'll always have Paris" fra *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) som svar på Tracys spørgsmål om deres parforhold.

Nostalgien forplanter sig til byen, der ledsages af musik fra 1920'erne, samtidig med at der trækkes filmiske tråde tilbage til

storbyens fortid og tabte uskyld i romantiske storbyskildringer som *42nd Street* (1933, 42. gade, instr. Lloyd Bacon) og *Nothing Sacred* (1937, *En pige på sjov*, instr. William A. Wellman).

”Efter at have set den igen indser jeg, at den er mere subtil, mere kompleks, og den handler ikke om kærlighed, men om tab,” skriver den amerikanske filmkritiker Roger Ebert (Ebert 2001) om *Manhattan*. Det nostalgiske blik på New York kommer ikke mindst til udtryk i scenen med droskekøreturen i Central Park med dens stiliserede silhuet-belysning, klassiske George Gershwin-melodier, nærværende dialog uden gadestøj, den rolige montage og ikke mindst de sort-hvide billeder.

”Filmen får dig næsten til at glemme alle hundelortene på gaderne,” lød det fra en biografgænger efter premieren i 1979 (McCann 1991: 30). Og ifølge Dean Goodhill er *Manhattan* ”måske det mest romantiske billede af livet i The Big Apple, der nogensinde er set i biografen.” (Goodhill 1982: 1188). Kun i en enkelt scene afbrydes romantikken af en bittersød ironi – da Isaac i en båd på Central Park Lake mudrer sin hånd til i søens plørede vand. I resten af filmen er Woodys romantiske visioner om New York næsten for meget, hvilket hans alter ego, Isaac, erkender i scenen med den hyperromantiske droskekøretur i Central Park: ”Det er så banalt, det er for meget, jeg kan næsten ikke tro på det”.

Selv om filmhistorien også byder på andre romantiske New York-film, skiller Woody Allens blik på storbyen sig ud, og Foster Hirsch rammer hovedet på sømmet i sin analyse af *Manhattan*: ”Det er forfriskende at se en film, hvor livet i storbyen faktisk redder mennesker.” (Hirsch 1991: 97).

videre på en romantisk storbytradition, så har han også fået sine efterfølgere. I den romantiske komedie *When Harry Met Sally* tegner Rob Reiner således et portræt af New York, der på mange måder minder om Woody Allens. Også her er byen et fristed for neurotikere.

Woody Allen synes desuden at spøge i Wayne Wang og Paul Austers *Smoke* (1995), selv om handlingen her er henlagt til Brooklyn. Nærmere betegnet den lokale tobakskiosk, der drives af den lomme-filosofiske Auggie Wren (Harvey Keitel) og udgør nærmiljøets trygge samlingssted. Paul Auster har engang beskrevet New York som ”et både enestående og rædselsfuldt sted” – i filmen udtrykt ved tobaksforretningens landsbymiljø på baggrund af politiets hylende sirener. *Smoke* er en minimalistisk, næsten semi-dokumentarisk historie om et storbykvarter, der i kraft af filmens dvælende rytme og statiske kame-raindstillinger synes at hvile i sig selv – i pagt med den, for en storby som New York, usædvanlige kollektive humanisme, filmen skildrer.

Sørgeligt eller ej kan man måske også ane en smule af Woody Allens signatur i pigefilmene *Sex and the City* (Michael Patrick King, 2008). I modsætning til drengerøvsfilmene *Sin City* (Frank Miller og Robert Rodriguez, 2005) og *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) præsenterer *Sex and the City* et klart og overskueligt, mentalt bykort for Manhattans overklasse og en grænseløs, glamourøs romantik i fejende flotte supertotaler. Og ligesom i Woody Allens film er omdrejningspunktet en lille gruppe neurotiske newyorkere, som lever og ånder for deres by. Som en lang række af Woody Allens karakterer er de fire storbykvinder Carrie, Samantha, Miranda og Charlotte sexfikserede ’nomader i nuet’, konstant på udkig efter den sande kærlighed.



Nærmiljø i Brooklyn: Harvey Keitel som den lommefilosofiske tobakshandler og fotograf Auggie Wren i Wayne Wang og Paul Austers *Smoke* (1995).

I de senere år har Woody Allen lavet film i Europa – bl.a. de to modne succeser *Match Point* (2005) og *Vicky Cristina Barcelona* (2008). I den første danner London en farverig baggrundskulisse for en klassisk skæbnefortælling, og i den anden giver den varmbloedige stemning fra kulturbyen Barcelona ekstra saft og kraft til et sensuelt trekantsdrama. Men i sin seneste film, *Whatever Works* (2009), er han tilbage på Manhattan i fin form.

Når man ser Woody Allens New York-film, får man kun fortalt én storbyhistorie ud af mange millioner livshistorier fra øen Manhattan. Men det er en interessant historie, som Woody Allen sagtens kan fortælle igen og igen, fordi han netop placerer sine fortællinger i et psykologisk og

komplekst spændingsfelt mellem nostalgi og modernitet, orden og kaos, tryghed og neuroser. Woody Allens mytologiske billeder af New York har derfor for længst brændt sig fast i den kollektive hukommelse. Og til forskel fra Orson Welles' kælk fra *Citizen Kane* (1941, *Den store mand*) går Woodys barndoms minder aldrig op i røg – i hvert fald ikke på film.

Litteratur

- Baudrillard, Jean (1987). *Amerika*. København, Akademisk Forlag.
 Baxter, John (1998). *Woody Allen: A Biography*. London, Harper Collins Publishers.
 Björkman, Stig (1994). *Woody Allen on Woody Allen: In Conversation with Stig Björkman*, 1993. New York, Grove Press.

- Clarke, David B. (1997) (red.). *The Cinematic City*. London, Routledge.
- Ebert, Roger (2001). "Manhattan". In: *Chicago Sun-Times*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/200108/REVIEWS08/103180301/1023>
- Goodhill, Dean (1982). "Manhattan: Black and White Romantic Realism". In: *American Cinematographer* 63.11.
- Hirsch, Foster (1991). *Love, Sex, Death & The Meaning of Life*. New York, Limelight Editions.
- Kruth, Patricia (1998). "New York fortolket – metropolen set gennem Martin Scorseses og Woody Allens linser". In: Palle Schantz Lauridsen (red.): *Filmbyer*. Hellerup, Forlaget Spring.
- Lynch, Kevin (1960). *The Image of the City*. Massachusetts, The M.I.T. Press.
- McCann, Graham (1991). *Woody Allen: New Yorker*. Paperback Edition. Cambridge, Polity Press.
- Oxholm, Jan (2004). *Blik for New York City*. København, Frydenlund.
- Sarris, Andrew (1976). "Confessions of a Wishy-Washy Critic". In: *The Village Voice*, 16.02.1976.
- Skårderud, Finn (2004). *Andre rejser*. København, Tiderne Skifter.
- Spignesi, Stephen J. (1992). *The Woody Allen Companion*. Kansas, Andrews and McMeel.
- Sunshine, Linda (red.) (1993). *The Illustrated Woody Allen Reader*. London, Jonathan Cape.
- Thomsen, Christian Braad (2000). *Drømmefilm*. København, Gyldendal.
- Thyssen, Ole (1986). *Om storbyen – det kunstige paradis*. København, Haase og Søn.
- White, E. B. (1949). *Here is New York*. New York, The Little Bookroom, 2000.