

Wojciech Sitek

Żegnaj, Ameryko

Mitologia późnego kapitalizmu
w filmach Michaela Manna



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Žegnaj, Ameryko

Wojciech Sitek

Żegnaj, Ameryko
Mitologia późnego kapitalizmu
w filmach Michaela Manna

Recenzja
Andrzej Pitrus
Krzysztof Loska



Patronat



Spis treści

7 — Pożegnanie

17 — **Poszukiwanie porządku**

21 — Dwaj mordercy i dwa kapitalizmy

29 — Najbliżej autentycznego życia

37 — Na tropie przemian

57 — Kolor pieniędzy

60 — Witaj w świecie!

68 — Aura późnego kapitalizmu

76 — Zabójcza zieleń dolara

81 — **W świecie niekończącej się tułaczki**

89 — Poszukiwanie centrum

94 — Miasto wiecznej podróży

97 — Etos profesjonalisty i etyka obowiązku

106 — Droga do perfekcji

116 — Lud w poszukiwaniu ciągłości

123 — Eksperci w poszukiwaniu stabilności

128 — Widmowy świat samotności

135 — **W sidłach wiecznej konsumpcji**

140 — Przyjemność konsumowania

147 — Konsumpcja „w cieniu słońca”

156 — Świątynia konsumpcji

165 — Siła nostalgii

- 169 — Pochwała prostoty
177 — Świat totalnej paranoi
187 — **W pułapce nierówności**
193 — Podstawy społecznych nierówności
200 — Nienaruszalne podziały
210 — Walka o status społeczny
217 — Deformacje tożsamości
225 — **Ku zwodniczej wolności**
225 — Za wielką wodą
231 — W oceanie możliwości
236 — Konfrontacja ze światem
243 — W poszukiwaniu portu
249 — Nota edytorska
251 — Bibliografia
267 — Filmografia
271 — Spis ilustracji
273 — Indeks osobowy
283 — Summary

Pożegnanie

Twórczość Michaela Manna jest naznaczona rozstaniem. Bohaterowie skonfrontowani z nieprzyjazną rzeczywistością żegnają się ze swoimi bliskimi, miejscem zamieszkania, dotychczasowym zawodem, ale też marzeniami i fantazjami. Niektóre pożegnania są wyrażane wprost w sentymentalnych deklaracjach, inne natomiast dokonują się samoczynnie. Choć część protagonistów chlubi się własną decyzyjnością, to rzadko kiedy życiowe zwroty wynikają z ich woli – są raczej wyzwalane w trakcie podążania za kapitalistyczną wykładnią. W światach przedstawionych rozłąka jest pożądana, przyspiesza bowiem wykonanie ponowoczesnego projektu. Mówiąc inaczej: na bohaterach filmów Manna ciąży przymus – opuszczenie wspólnot rodzinnych i zanegowanie relacji romantycznych zwiększa szansę na realizację awansu ekonomicznego. Realia oparte na programie neoliberalnym faworyzują samotników gotowych do poświęceń, zimnych profesjonalistów nieprzywiązujących się do ludzi i miejsc. Frank ze *Złodzieja* (1981) i James z *Miami Vice* (2006) pozbywają się więc balastu – uciekają przed zobowiązaniami społecznymi i odpowiedzialnością.

Protagonisci z filmów i seriali Manna tylko na pozór są silnymi jednostkami. Gniewnie reagują na próby ograniczenia niezależności, ale wybiórczo pojmują swoją autonomię. O ile prędko uzmysławiają sobie utratę części wolności na rzecz relacji prywatnych, o tyle odkrycie podległości względem amerykańskiej mitologii przychodzi im z trudem. Następuje to zwykle za późno. Kiedy Patrick z *Wydarzyło się w Los Angeles* (1989) i Max z *Zakładnika* (2004) uświadamiają sobie destrukcyjne oddziaływanie ideologii, nie mogą już przewartościować swojego życia. Niby próbują umknąć ze świata ufundowanego na przykazaniach późnego kapitalizmu (negują swoje ekonomiczne zachcianki, namierzają odmienne wartości, podsycają wizję nowego życia), ale, uwikłani w liczne zobowiązania, ostatecznie rezygnują z ucieczki.

Ten kult indywidualizmu rozbija poczucie przynależności do tradycyjnej wspólnoty. W filmach Manna można jednak wskazać momenty, gdy

postacie starają się ocalić relacje miłosne czy rodzinne. Uświadamiając sobie, że pustkę emocjonalną pogłębia schlebianie jednostkowej wolności, ulegają pragnieniu bliskości z partnerką lub kochanką. Starają się wtedy przerwać dotychczasowe starania ekonomiczne, uzasadniane przez ciężącego nad nimi ducha kapitalizmu¹. Przez chwilę na horyzoncie widnieje zapowiedź innej egzystencji: zrównoważonej, zakorzenionej w solidarności i wspólnotowości. Kiedy bohaterowie zauważają, że amerykańska mitologia, na której wsparli marzenia, izoluje ich, przysposabia do samotnej egzystencji, a wreszcie bezlitośnie drekuje, podejmują próbę zerwania z ideologicznym nakazem. Neil z *Gorączki* (1995) i John z *Wrogów publicznych* (2009) zaczynają snuć plany wyjazdu i wydaje się, że za moment wykrzyczą: „Żegnaj, Ameryko!”. Stopniowo tracą jednak zapał, a cel podróży się oddala. Ucieczka przestaje być możliwa. Czy na zawsze ugrzęzną w bezkształtnej rzeczywistości?

W takiej sytuacji znajduje się także taksówkarz Max, tytułowy *Zakładnik*, który utknąwszy w miejskim labiryncie Los Angeles, wciąż fantazjuje o opuszczeniu betonowej pustyni. Jego marzenia o ucieczce skupia fotografia rajskiej wyspy: pocztówka przechowywana za osłoną przeciwsłoneczną w samochodzie niczym religijny talizman. Ta wyobrażona przestrzeń jawi się jako pozytywna rzeczywistość – autentyczny punkt pozwalający przetrwać w świecie iluzji. Wyspa nadaje codziennej harówce sens. Zanim jednak taksówkarz wyruszy w jej kierunku, próbuje poukładać swoją egzystencję: zgromadzić oszczędności, założyć firmę (nazwaną, oczywiście, „Wyspa”), ocalić matkę. Pokładając wiarę w instytucji nagrody za ciężką pracę, Max wydaje się reliktem innego czasu. Luc Boltanski i Ève Chiapello w rozważaniach na temat odsłony kapitalizmu z połowy XX wieku, zwracali uwagę na jego mobilizującą siłę, tkwiącą w obietnicy tworzenia środowisk opiekuńczych, perspektywach rozwoju kariery, satysfakcji powodowanej konsumpcją². Zakładnik nie znajdzie spełnienia. Mierzy się bowiem z odmiennymi realiami – nobilitującymi kreatywność, reaktywność i elastyczność³. W kapitalizmie sieciowym pracownik

1 Luc Boltanski i Ève Chiapello duchem kapitalizmu nazywają „ideologię, która usprawiedliwia zaangażowanie w kapitalizm” i która przypomina o indywidualnych oraz zbiorowych korzyściach uczestnictwa w kapitalizmie. Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. 32.

2 Por. *ibidem*, s. 47-48.

3 *Ibidem*, s. 143. Autorzy zwracają uwagę na to, że, w odróżnieniu od aury towarzyszącej kapitalizmowi połowy XX wieku, nowy duch kapitalizmu uznaje przede wszystkim wartość

najemny nie może liczyć na odpoczynek⁴. Skoro wyspa jest wyłącznie mirażem, to nawet samo pragnienie ucieczki poza system okazuje się produktem neoliberalizmu. Fantazja o istnieniu wyłomu jest ufundowana na oczywistym podstępnie: niekapitalistyczne zewnątrz⁵ czeka ponoć na tych, którzy wcześniej spełnią wszystkie – spisane drobnym drukiem – warunki. Jeffrey z *Informatora* (1999) boleśnie przekonuje się o iluzyjności tego zapewnienia.

W niniejszej książce często powracać będzie temat napięć między realiami kapitalizmu keynesowskiego i neoliberalnego. Bohaterowie filmów Man na trwają w osobliwym położeniu – konfrontują się z siłami zglobalizowanego kapitału, ale ich wewnętrzny radar każe im funkcjonować zgodnie z etyką kapitalizmu połowy XX wieku. Z tego względu główny bohater *Zakładnika* szuka wyśniewanej oazy i marzy o zorganizowaniu swojego życia na określonej modłę, zapominając, że świat jest kształtowany przez niematerialne przepływy. Tymczasem by stać się człowiekiem wielkim, nie można odgrywać jedynie roli kompetentnego pracownika⁶. Taksówkarz-marzyciel musi ostatecznie zrozumieć swoje miejsce w sieciowej strukturze rzeczywistości.

Max próbuje wymknąć się z sieci, jednak bez powodzenia. Z sieci – jak się okazuje – nie można też wypaść. Choć podczas kolejnych przejazdów ulicami metropolii mężczyzna wykonuje coraz bardziej niebezpieczne manewry i inicjuje wypadki drogowe w celu powstrzymania własnej mobilności, pozostaje w ciągłym ruchu. Krąży po miejskim labiryncie mniej lub bardziej intensywnie, jakby spoczynek nie był możliwy. Czy w tej sieci przepływów

aktywności: „Wyżej ceni się robienie czegoś, ruszanie się i zmienianie niż stabilność, która często uchodzi za synonim bezczynności”. Ibidem, s. 237–238.

- 4 Kapitalizm coraz częściej „spogląda” w kierunku – wymykającego się dotąd utowarowieniu – snu. Jak pisze Jonathan Crary, „[...] kruchość ludzkiej egzystencji jest coraz gorzej tolerowana, a sen przestaje być czymś koniecznym i nieuniknionym. W jego ramach idea pracy pozbawionej przerw i ograniczeń wydaje się rozsądna lub wręcz normalna”. J. Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 22.
- 5 W obrębie refleksji polskojęzycznej kategorię kapitalistycznego zewnątrz w namyśle nad dobrami wspólnymi rozpatruje między innymi Łukasz Moll. Zob. Ł. Moll, *Sytuując to, co wspólne. De Angelis, Agamben i zewnątrz kapitalizmu*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 25.
- 6 Współczesny kapitalizm nakazuje faworyzować tych uczestników życia społecznego, którzy odznaczają się na przykład mobilnością fizyczną i intelektualną, zdolnościami adaptacji, wszechstronnością, umiejętnością podejmowania ryzyka. Zob. L. Boltanski, È. Chiappello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 172–183. Człowiekiem małym jest z kolei osoba niezaangażowana, nieufna, zamknięta w sobie, usztywniona (nieelastyczna) i unieruchomiona. Zob. ibidem, s. 183–184.

nie ma żadnych przesmyków, pęknięć ani nawet rys? W tym ujęciu Max jest swoistą inkarnacją bohatera powieści *Wyspa* Jamesa Grahama Ballarda. Brytyjski pisarz zrelacjonował w niej historię architekta Maitlanda, który traci panowanie nad pojazdem i trafia w niewidoczną dla uczestników ruchu przestrzeń pod wiaduktem, między autostradowymi korytarzami. Teren, nazywany przez bohatera wyspą, staje się jego domem. Znalazłszy się poza nawiasem społeczeństwa, Maitland sięga po resztki i odpady systemu (przerdzewiałe szczątki samochodów, jedzenie wyrzucane przez okna aut podczas jazdy), by z czasem zacząć porządkować przestrzeń według kapitalistycznej formy. To osobliwy gest: bohater niby tkwiący poza siecią bierze obszar w posiadanie i kształtuje go wedle wzoru obowiązującego w sieci. Na tym polega siła oddziaływania ideologii. Obecna w życiu obu mężczyzn metaforyczna figura wyspy nie tylko definiuje ich światopogląd, ale daje również wgląd w strukturę portretowanych rzeczywistości. O ile Ballard sygnalizuje, że na wyspie można się rozgościć, o tyle Mann skupia uwagę na realiach, w których nie ma już obszarów istniejących obok sieci. Nawet oceaniczna wyspa jest jej elementem.

Powieść o wysepce pośrodku autostrady nie została przywołana bez powodu. W niniejszych rozważaniach twórczość Ballarda stanowi ważny punkt odniesienia dla analizy późnokapitalistycznych praktyk portretowanych przez Manna. Choć na pierwszy rzut oka tych autorów nie łączy wiele, to traktuję ich jako reprezentantów krytycznego dwugłosu na temat systemu. Narodziny brytyjskiego powieściopisarza zbiegły się w czasie z początkiem wielkiego kryzysu (1930). Pierwsze publikacje pojawiły się z kolei w okresie złotego wieku kapitalizmu i jego krytyk z lat 60. minionego stulecia. Sceptyczne podejście do sojuszu przedstawicieli wielkiego biznesu i piewców purytanizmu Ballard wyrażał zarówno w tekstach jawnie parodystycznych, jak i metaforycznie – w różnych wariantach opowieści o przyszłościach wyobrażonych. Podkreślał, że nie był pisarzem politycznym⁷, a jednak w swojej twórczości konsekwentnie prowadził ofensywę przeciwko systemowi. Katastrofa ekologiczna, ekspansja praktyk konsumpcyjnych, wypaczenia pejzażu medialnego drugiej połowy XX wieku były ważnymi jej aspektami.

W wydanej w 1981 roku powieści *Witaj, Ameryko* Ballard nakreślił realia świata, w którym kryzys energetyczny doprowadził do przetasowania

7 J.G. Ballard, *The Imagination on Trial: J.G. Ballard*, rozm. przepr. A. Burns, https://www.jgballard.ca/media/1974_imagination_on_trial.html [dostęp: 10.02.2019].

globalnego układu sił. W nowym porządku Stany Zjednoczone nie istnieją. Choć Ballard eksploruje kondycję psychiczną bohaterów, to pochyła się także nad wielkimi narracjami. Obie kwestie splatają się w postaci nielegalnego migranta, Europejczyka Wayne'a, który fantazjuje o symbolicznym podboju dawnego mocarstwa, doświadczonego zmianami klimatycznymi i wybuchami bomb atomowych. By zrozumieć kraj ze swoich marzeń, odbywa wędrówkę mitologiczną. Przekroczenie oceanu, droga ze wschodu na zachód i zdobycie przestworzy wydają się kwintesencją amerykańskiego stylu życia. Jak pisał Jean Baudrillard, „*freeways, safeways, skylines*, prędkość, pustynie – oto Ameryka”⁸. Pejzaż świata przedstawionego, znaczony przez ocean i pustynię (tak chętnie metaforyzowany przez filozofów zgłębiających ponowoczesny stan rzeczy), daje wgląd w podstawy amerykańskiego mitu. Zawarta w powieści zachęta do intensyfikacji mobilności i przekraczania granic oddaje profil kapitalistycznej Ameryki drugiej połowy XX wieku. W trakcie podróży nad Europejczykiem czuwają zresztą duchy przeszłości – amerykańscy prezydenci.

Fantasmagorie bohatera są podsycane przez gadżety. W przypadkowo zdobytych poszarzałych czasopismach mężczyzna rozpoznaje relikty dawnego świata – kolejne artykuły opowiadają o jachtach, odrzutowcach, promach kosmicznych i ośrodkach konsumpcji. Obrazy te fundują pragnienia wszystkich postaci: zarówno małe (popkultura i konsumpcja), jak i wielkie (władza, wysoki status)⁹. Kontynent został zniszczony, ale wiedzeni amerykańskim marzeniem Europejczyki nie pozwalają odesłać się z niczym. Kolejne ekspedycje kolonizatorów wciąż witają się z Ameryką. Mimo niegościnnego przyjęcia przybysze pielęgnują te same fantazje. Zostają w Nowym Świecie, by przywracać jego dawną chwałę. Ulegają ideologicznemu wezwaniu, bo ci, którzy z uwagą wsłuchują się w głos amerykańskiej mitologii, nie pozostają z pustymi rękami. W powieściach Ballarda można dostrzec potrzebę odzyskiwania wartości liberalnego kapitalizmu w – zdawałoby się – postkapitalistycznych realiach. Zdaniem Duncana Bella to w jednostce i jej kreatywności pisarz pokładał nadzieję. Ważniejsze od działania zbiorowego miało

8 J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 35.

9 Bohater powieści, pasażer na gapę rejsu do Stanów Zjednoczonych, słyszy od kapitana okrętu, że stanowisko 45. Prezydenta Stanów Zjednoczonych pozostaje nieobsadzone. Młody marzyciel będzie później snuł reaganowskie i trumpowskie fantazje: „Wystarczy mi dziesięć lat, żeby ten kraj znów uczynić wielkim”. Zob. J.G. Ballard, *Witaj, Ameryko*, przeł. P. Cholewa, Książnica, Katowice 2007, s. 198.

być osobiste spełnienie¹⁰. Pionierzy nawiązują kontakt z wymarłą cywilizacją: witają się z ożłoconym Nowym Jorkiem, podsycającym marzenia o podboju i bogactwie. Złoto okazuje się tylko pustynnym pyłem, ale pod jego wierzchnią warstwą kryją się kolejne impulsy do odkrywania i klasyfikowania rzeczywistości. Zakończenie powieści jest względnie optymistyczne. Po śmierci samozwańczego prezydenta, przypominającego XX-wiecznego obłąkanego kaznodzieję z telewizji, bohaterowie przystępują do pracy nad nowym rozdziałem amerykańskiej historii.

Śmierć Ballarda zbiegła się z ogólnoświatowym kryzysem na rynkach finansowych (2009)¹¹. W tym samym czasie studio Universal wprowadziło na ekrany film *Wrogowie publiczni*, w którym krytyka kapitalizmu zatoczyła koło i znalazła punkt zaczepienia w okresie kształtowania się dużych przedsiębiorstw, właściwych dla wspomnianego wcześniej złotego wieku. Mann odsłania inną perspektywę niż Ballard. W twórczości amerykańskiego reżysera dotychczasowi idealisci, doświadczeni licznymi niesprawiedliwościami, postanawiają pożegnać Amerykę. Dotyka ich jednak pewien paradoks: nie będąc afirmatywnie nastawieni względem systemu, ale też nie chcąc funkcjonować poza nim, lokują się na jego granicy. Pozostają w takim stopniu uwikłani w jego reguły, iż nie dość, że nie potrafią zdobyć się na gest odłączenia, to ostatecznie – pod wpływem ekonomicznych nacisków – w pełni się mu poświęcają. Okazuje się, że linia demarkacyjna jest zwodnicza – nie istnieje wszak zewnętrznie, w którym można byłoby schronić się przed dyrektywami systemu. Takśówkarz, kucharz, pięściarz, włamywacz, pracownik międzynarodowego przedsiębiorstwa – wszyscy pozostają obojętni na własne potrzeby moralne i prośby ukochanych. Reagują jedynie na docierające do nich wypowiedzi, by zadośćuczynić zawodowym powinnościom. Te sygnały atakują zewsząd: są obecne w okalających ich przestrzeniach. Imponujące wieżowce, spektakularne szklane fasady, niekończące się linie autostrad intensyfikują fantazje o dobrobycie. Fetyszyzowane przez Manna metropolie są pomnikami systemu – w najwyższym stopniu skupiają w sobie mitologię późnego kapitalizmu¹².

10 Por. D. Bell, *J.G. Ballard's Surrealist Liberalism*, „Political Theory” 2020, no. 49, <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0090591720981890> [dostęp: 10.02.2022].

11 Zob. F. Cord, *J.G. Ballard's Politics: Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Resistance*, De Gruyter, Berlin 2018, s. 5.

12 Zob. J. Peck, N. Theodore, N. Brenner, *Neoliberal Urbanism: Models, Moments, Mutations*, „SAIS Review” 2009, vol. 29, no. 1.

Analizę twórczości brytyjskiego literata Mark Fisher zwieńczył pytaniem: „Gdzie są jego dwudziestopierwszowieczni spadkobiercy? Ci, którzy potrafią wykorzystać pomysły Ballarda z lat sześćdziesiątych jako schematy i plany dla nowego rodzaju fikcji?”¹³. Traktuję Manna jako spadkobiercę Ballarda. Oplatające rzeczywistość drogi szybkiego ruchu, rozrastające się miasta, gorączka samochodowa, piętrzące się wysokościowce stanowią podstawowe motywy jego twórczości, a przy okazji także najbardziej dosłowne emblematy neoliberalizmu¹⁴. Mimo przywiązania do fikcjonalnych realiów reżysera interesuje prawda o rzeczywistości. Ballard zwracał uwagę na to, że zadaniem pisarza nie jest opowiadanie fikcji, lecz relacjonowanie rzeczywistości, a tym samym – odnajdywanie autentyzmu¹⁵. Jego działalność była więc, jak sam podkreślał, napędzana potrzebą odkrycia prawdy o danej sytuacji¹⁶. Mann prezentuje zbliżoną orientację. Ostatecznie, nawet gdy kręci horror, utrzymany w baśniowej poetyce, to zależy mu na tym, by „mieć do czynienia z materią nierealistyczną, ale potraktować ją w sposób realistyczny”¹⁷.

Choć bohater tej książki jest wyrafinowanym stylistą, hollywoodzkim rzemieślnikiem, specjalistą od efektownego kina gatunkowego i pełnych blichtru seriali, w jego twórczości regularnie powraca potrzeba mierzenia się

-
- 13 M. Fisher, *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*, Repeater, London 2018 [e-book, epub], 16.12.
- 14 Przyglądając się procesom zainicjowanym w drugiej połowie XX wieku, David Harvey kreśli charakterystykę ideologii neoliberalnej. Zdaniem badacza współczesną politykę znamionują między innymi: sprzyjanie interesom wielkich korporacji, a więc zmierzanie do prywatyzacji majątków i przekazywania instytucji zarządzanych wcześniej przez państwo w ręce przedstawicieli sektora prywatnego (pod hasłami swobody, elastyczności i konkurencji); zakwestionowanie wszelkich form solidarności społecznej oraz zredukowanie lub zupełnie wyłączenie mechanizmów kontroli państwowej; zniesienie barier dla kapitału i otwarcie rynków dla korporacji; troska o instytucje finansowe, które legitymizują nowy porządek; postępujący antydemokratyzm, wynikający z ograniczania parlamentarnej drogi stanowienia prawa i faworyzowania elit finansowych (tworzących sprzyjające im regulacje prawne); idealistyczna narracja o wolności, oznaczająca zwykle całkowitą odpowiedzialność człowieka za własny los w wymiarze ekonomicznym (a więc postulująca pozostawienie jednostki samej sobie w świecie wielkich korporacji). Zob. D. Harvey, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 36–42.
- 15 J.G. Ballard, *The Imagination...*
- 16 J.G. Ballard, *Against Entropy*, rozm. przepr. P. Ronnov-Jessen, „Literary Review” 1984, no. 74, <https://literaryreview.co.uk/against-entropy-interview-with-j-g-ballard> [dostęp: 10.02.2019].
- 17 M. Mann, *Wampiry i Trzecia Rzesza*, „Film” 1984, nr 27, s. 12.

z surową rzeczywistością pozaekranową. Portretowane realia są przeniknięte wymogami późnego kapitalizmu. Książka ta – nie zawsze atrakcyjna w popularnym sensie – prawdopodobnie nie usatysfakcjonuje Czytelników, którzy woleliby obrać inny kierunek albo pragnęliby prędkiej realizacji celu podróży. Z tego względu chcę opatrzyć *Żegnaj, Ameryko* ostrzeżeniem: w książce nie pojawiają się drobiazgowo analizy poszczególnych ekranowych dzieł Manna. Brakuje w niej również rozbiorów, wspartych na ciekawostkach realizacyjnych i kulisach powstawania filmów. Tę funkcję spełniają liczne monografie i opracowania internetowe. Niniejsza pozycja stanowi raczej ich rewers. Publikacje skupione na twórczości Manna (w tym także najnowsza, wydana w 2022 roku, książka Jamesa Slaymakaera *Time Is Luck. The Cinema of Michael Mann*¹⁸) odznaczają się zwykle uporządkowaną strukturą – niczym przewodniki oprowadzają po uniwersum reżysera. W odróżnieniu od Slaymakaera i jego poprzedników (między innymi Vincenta M. Gainé'a, Stevena Rybina, Marka Steenslanda, Stevena Sandersa) proponują mniej zdyscyplinowane rozpoznanie. Pozostaje ono uwikłane w namysł – być może dość hermetyczny – nad regularnie wybrzmiewającymi w filmach zagadnieniami społecznymi. Wychodzę z założenia, że nomadyczne życie bohaterów, odczuwane zagubienie i niepewność, a wreszcie podejmowane próby odnalezienia wytchnienia mają swoje źródło w realiach późnego kapitalizmu. Motyw ten definiuje moje poszukiwania. Nie przyświecała mi ambicja stworzenia monografii, która przywoływałaby wszystkie aspekty twórczości Manna¹⁹. Zdaję sobie sprawę z obecnych w książce szczelin, pustych miejsc, niedopowiedzeń – również na polu refleksji socjologicznej, z której osiągnąć czerpię. Być może

18 J. Slaymaker, *Time Is Luck. The Cinema of Michael Mann*, Telos Publishing, Canterbury 2022.

19 Dobór zagadnień w książce jest podyktowany troską o względną spójność wywodu. Wiele rozwiązań estetycznych i motywów fabularnych nie zostało przeze mnie uwzględnionych. Niniejsze opracowanie nie aspiruje więc do miana całościowej monografii amerykańskiego reżysera. Analizy wciąż domaga się, między innymi, sytuacja egzystencjalna bohaterów czy też kwestia ich emocjonalnych uniesień. W obrębie polskojęzycznej działalności popularyzatorskiej warto zwrócić uwagę na liczne inicjatywy odsłaniające inne wymiary omawianej tu twórczości. Do najciekawszych należą rozważania Doroty Jędrzejewskiej-Szpak (*Z moich ust*), odzyskującej romantyczną aurę filmów Manna, kolaże Arkadiusza Szpaka (*no hay banda*), przedstawiające charakterystyczne wyimki ze stylu wizualnego reżysera, odcinek podcastu Michała Oleszczyka (*SpoilerMaster*), referujący różne konteksty *Gorączki*, czy też materiał z kanału YouTube Szymona Kołodziejczyka (*Język Filmu*), poświęcony technicznym kwestiom wspomnianego filmu.

wzbudzą one podejrzenia osób pragnących silnego zakorzenienia dyskursu w wykładni metodologicznej. Świadomie przyjmuję jednak konwencję mniej zobowiązującego krążenia po ekranowym świecie z uwzględnieniem ciężącego nad nim systemu; snucia się ulicami portretowanych metropolii i rozważania sytuacji bohaterów-tułaczy. Lektura może przypominać labiryntową przeprawę Maksa albo zakręcające smugi autostradowe z powieści *Wyspa*. Pragnąłem bowiem w samym wywodzie utkać siatkę, jaką dostrzegam w filmach i serialach Manna.

Moje spojrzenie na twórczość reżysera nie jest warunkowane chęcią stworzenia ścisłego i precyzyjnego omówienia. Chodzi raczej o potrzebę oswojenia rzeczywistości. Nie potrafię oglądać filmów Manna inaczej niż z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym. Często powodują one mój głęboki niepokój, ale dają też nadzieję. W pewnym sensie jest to zatem książka o lękach współczesnego „człowieka przeciążonego”. Samotna wędrówka przez twórczość Amerykanina pomogła mi, choć na moment, odzyskać życiową orientację. Będąc spadkobiercą etosu klasy robotniczej, wychowankiem blokowiska, prekariuszem, który realizuje – nierzadko w bólach – skromny awans społeczny, odnajduję fragmenty swojego odbicia w twórczości Michaela Manna. Choć ekranowa klasa niższa często ponosi porażki, to ostatecznie wierzę – tak jak naiwny Zakładnik – że po wykonanej pracy czeka nagroda: oceaniczna wyspa albo chociaż wysepka między pasami drogowymi autostrady.

Ta podróż wiedzie przez Stany Zjednoczone. Jej początek wyznaczają bohaterowie powieści Ballarda, którzy przekraczają nowojorską „bramę do Ameryki” i ze Wschodniego Wybrzeża kierują się w głąb lądu²⁰. O jej kresie poświadczają protagoniści filmów Manna, częstokroć przystający na zachodniej krawędzi kontynentu. Na krańcu świata, w Los Angeles, zauważają, że tułaczka nie zbliżyła ich do żadnego konkretnego celu. Twórczość obu autorów przypomina o pewnych sprzecznościach – mimo kolejnych kryzysów kapitalizm rośnie w siłę, adaptuje się i rozpracowuje krytyczne głosy. W warunkach konsekwentnego poszerzania bezwzględного eksperymentu ekonomicznego można wyłącznie podjąć próbę umknienia z tak skonstruowanej rzeczywistości.

Żegnaj, Ameryko.

20 Podobnie rozpoczął swoją wędrówkę Michael Mann w 1971 roku, kiedy po kilku latach spędzonych w Europie postanowił na nowo odkryć ojczyznę.

Poszukiwanie porządku*

W *Zakładniku* taksówkarz Max zostaje porwany przez płatnego mordercę. Kiedy w trakcie osobliwego kursu kierowca pyta Vincenta, swojego prześladowcę, o przyczynę wykonywanych egzekucji, antagonistą z właściwą sobie swadą odpowiada: „Nie ma powodu. Tak jak nie ma powodu, by żyć czy umrzeć. [...] Miliony galaktyk z setkami milionów gwiazd, wobec nich taki drobiazg to mgnienie oka. To my zagubieni w przestrzeni”¹. Morderca okazuje się spostrzegawczym obserwatorem, kontestującym zastany kształt świata. W poczynionej uwadze, zbliżonej do Foucaultowskiego wyznania o człowieku niknącym niczym ślad na piasku², mieści się przekonanie o nonsense ludzkiej egzystencji³. Pesymistyczna konstatacja nie prowadzi jednak antagonisty kursem nihilistycznym („Wszystkie te chwile znikną w czasie, jak lzy w deszczu”, mówił Roy Batty w *Łowcy androidów*, 1982), lecz stanowi podstawę refleksji nad jego miejscem w świecie, a w szerszej perspektywie – nad ogólną pozycją człowieka zawieszzonego w nieskończonej przestrzeni.

Emocjonalny rdzeń jednostki kruszy się pod wpływem lęku przed utratą dotychczasowej pozycji. W deklaracji mordercy uzewnętrznia się

* W niniejszym rozdziale wykorzystano fragmenty artykułu: W. Sitek, *Kolor pieniędzy. Filmowy styl Michaela Manna*, „Images” 2020, T. 27, nr 36, s. 197–214.

- 1 Cytaty z filmów są podawane za oficjalnymi polskimi wersjami językowymi.
- 2 Zob. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, T. 2, przeł. T. Komentant, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 220.
- 3 W 2022 roku Michael Mann i Meg Gardiner wydali powieściową kontynuację filmu *Gorączka*. Akcenty, które w filmie nie wybrzmiały wprost, w książce zyskały jednoznaczną manifestację. Autorzy, definiując postawę głównych bohaterów, potwierdzają powyższą intuicję: „[...] obaj zdawali sobie sprawę, że życie trwa krótko, a ludzie są tylko śladami stóp na piasku, dopóki nie zmyje ich fala przyływu. I obaj zmięli ku pędzącej na nich przyszłości z szeroko otwartymi oczami”. M. Mann, M. Gardiner, *Gorączka 2*, przeł. D. Fryzowska, HarperCollins, Warszawa 2022, s. 10. Obserwacja ta powraca w dalszych częściach powieści: „Wszyscy jesteśmy tylko śladami stóp na piasku. Wystarczy, że nadejdzie przyływ, i już jest tak, jakby nas tu nigdy nie było”. Ibidem, s. 281.

Bachtinowski kosmiczny strach⁴, ale i obawa przed wpływem opresyjnych struktur rzeczywistości. Vincent nie poprzestaje na diagnozach – dokłada starań na rzecz zaadaptowania się do nowych reguł. Ten świadek przemian społecznych, politycznych i kulturowych ostatecznie dąży do konfrontacji ze światem. Odmienne stanowisko zajmuje jego przypadkowy współnik, który tęskni za prostymi zasadami, a podejmowane przez niego próby stworzenia sobie bezpiecznego mikroświata zostają zwieńczone wstydliwymi decyzjami o zarzucaniu przedsięwziętych inicjatyw. Max wie – choć trudno mu to przyznać – że nigdy nie spełni marzenia o założeniu firmy przewozowej.

Kolizja dwóch postaw zyskuje wymiar symbolicznego starcia światopoglądowego, definiującego nade wszystko specyfikę współczesnych rozwarstwień ekonomicznych. Obaj bohaterowie skazani są na odczuwanie niepewności. Przyjmują jednak różne sposoby radzenia sobie z przemianami społecznymi. Dobrze sytuowany Vincent rozpatruje zmienność w charakterze kolejnego etapu rozwojowego społeczeństwa, do którego czołówki, ze względu na status materialny, należy. Niemożność całkowitego ogarnięcia świata nie oznacza w jego mniemaniu porażki. Istnieje przecież *jakaś* nadrzędna struktura, wyznaczona przez – śledzone przez niego na ekranie komputera – sieci finansowych przepływów. W niej przedstawiciel elit odkrywa zachętę do ciągłej akumulacji kapitału. Dla zubożałego taksówkarza wolność indywidualna stanowi zaś zapowiedź zanurzenia w beładzie. Max szuka ratunku w stałości dawnego państwa dobrobytu. Niezadowolające efekty podejmowanych działań przypominają o odrętwieniu, jakiego doświadcza tułacz wyzyskiwany przez ambasadorów neoliberalizmu. Bohater, który w uwspółcześnionym remake'u *Zakładnika* zapewne prowadziłby „smartfonową taksówkę”, albo zaakceptuje los nędzarza i odda się fantazjom o tkwiącym gdzieś za horyzontem utopijnym świecie, albo odrzuci sentymenty i przystąpi do realizacji wyzwania mającego równie iluzoryczną nagrodą.

4 „Należy koniecznie uwzględnić olbrzymią rolę strachu kosmicznego, strachu wobec tego, co niezmiernie wielkie i silne: wobec gwieździstego nieba, materialnych masywów górskich, morza, wobec kosmicznych przeobrażeń i żywiołowych plag. [...] U podstaw myśli ludzkiej, u podstaw słowa i obrazu tkwi jakaś niejasna pamięć kataklizmów kosmicznych przeszłości, jakiś dręczący strach przed przyszłymi kosmicznymi wstrząsami”. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 459.

Zdaniem Andrzeja Szahaja, „od najdawniejszych czasów człowiek dążył do tego, aby nadawać porządek otaczającemu go światu”⁵. Mimo że nadrzędne struktury organizujące rzeczywistość ulegają rozmyciu, filmowi bohaterowie wciąż szukają możliwości przywrócenia dawnego ładu. Jest w *Łowcy andro-idów*, swoistym manifeście ponowoczesności, wymowna scena dowodząca jałowości tego rodzaju prób. Replikant Roy Batty zakłada, że dzięki spotkaniu ze swoim stwórcą, bogiem, odzyska utracone poczucie sensu. Przez chwilę bohater przypisuje własnemu pochodzeniu znaczenie metafizyczne, ale szybko zostaje pozbawiony komfortu zakorzenienia. Kiedy Batty zmierza ku niebu, na najwyższe piętro zikkuratu Tyrella, zdaje sobie sprawę z tego, że zwrot ku transcendencji i podróż na szczyt świata wynikają z jego bezsilności. Ostatecznie replikant nie otrzyma od swojego kreatora oczekiwanego daru, jednak objawi się przed nim prawda kapitalizmu, którego Batty jest dzieckiem idealnym. Jako wytwór neoliberalnej gospodarki, narzędzie o ograniczonej żywotności, niewolnik pozbawiony swojego miejsca w świecie pozostanie zobligowany do kontynuowania tułaczki – aż do momentu, gdy okaże się zbędny.

Zakładnik również podejmuje nostalgiczne inicjatywy skazane na porażkę. W tych małych aktach sprzeciwu widzi szansę na odzyskanie resztek zatraczonych struktur. Zdaniem Jeana Baudrillarda, w symulacyjnym świecie jedynie próby mocowania się z rzeczywistością przywracają cię dawnej autonomii. Max inicjujący drogowy karambol przypomina zatem fanatyka lubiącego się w widokach samochodowych zniszczeń – bohatera powieści *Kraksa* Jamesa Grahama Ballarda, który czerpie seksualną satysfakcję z obserwowania wypadków i uczestnictwa w tychże, bo przecież „Wypadek nadaje kształt życiu”⁶.

Definiując zapaść współczesnego społeczeństwa, Vincent z *Zakładnika* odwołuje się do ponurej anegdoty o martwym mężczyźnie z wagonu metra. Zwłoki nieszczęśnika przez sześć godzin nie zwróciły uwagi zobojętniałych współpasażerów. Opowieść tę, w kontekście pierwszych scen filmu, chciałoby się odnieść do losu Maksa, który kontynuuje swoją tułaczkę, będąc zupełnie niewidocznym dla bywalców miasta ciągłego ruchu. W takim ujęciu dobrze sytuowany Vincent wyrastałby na piewę mobilności, coacha, przewodnika

5 A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia blażna*, w: Idem, *Znie-walająca moc kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004, s. 45.

6 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 139.

zagubionego taksówkarza. Rysę na wizerunku antagonisty, tej jednostki pragnącej „być światem”⁷, stanowi wolta z finałowej sceny *Zakładnika*. Zwieńczenie historii sugeruje, że morderca podzieli los bezmiennego pasażera metra (fot. 1). Kto zatem w ostatecznym rozrachunku okazuje się graczem lepiej rozumiejącym reguły?



Fot. 1. Przewrotny los (*Zakładnik*)

Wędrowka w świecie późnego kapitalizmu nosi znamiona udręki. Początkowo konkretny cel wyprawy steruje poczynaniami Vincenta poruszającego się bez kompleksów w miejskiej matni. Gdy podróż ulega przedłużeniu, priorytety zabójcy zostają zaburzone. Nawet opuszczenie Los Angeles z czasem przestaje być możliwe. Z kolei taksówkarz, przywykły do egzystencji na marginesie, kluczy i kombinuje niczym Maitland z *Wyspy* – wynajduje resztki i odpady, pozwalające mu przetrwać. Finalnie to Max zachowuje życie, ale trudno rozpatrywać jego tułaczkę w kategorii zwycięstwa. Los taksówkarza budzi niepokój – w końcu mężczyzna coraz bardziej zawzięcie kroczy śladami zawodowego mordercy.

W twórczości Michaela Manna często dochodzi do kolizji dwóch postaw życiowych i – pośrednio – dwóch porządków ideologicznych. Stale eksponowany konflikt między elitami i ludem przypomina o współczesnym rozkładzie

7 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 22.

idei państwa dobrobytu. Źle sytuowani bohaterowie tęsknią za realiami życia w Ameryce połowy XX wieku. Ze względu na zajmowaną pozycję społeczną nie potrafią przystosować się do nowego, usieciowionego stanu rzeczy. Ci zaś, którzy lokują się na szczytach władzy, bezwzględnie drenują ogół. Taka wizja świata – częsta i zapewne w kinie nadreprezentowana – zyskuje w dziele Manna ciekawy komentarz: w toku tej niekończącej się wędrówki wszyscy, poza ścisłą elitą, przegrywają. Interesuje mnie to niewielkie przesunięcie w wymowie popularnych tekstów kultury uwikłanych tematycznie w kapitalizm. Filmy amerykańskiego reżysera przekonują: w systemie nie można się już rozgościć, nie da się też „zacząć od zera”. W nowej rzeczywistości wszyscy są skazani na zanurzenie w nicości.

Dwaj mordercy i dwa kapitalizmy

Napięcia między spojrzeniem opartym na keynesizmie połowy XX wieku i świadomością przełomu stuleci wyraźnie objawia zestawienie twórczości dwóch, wspomnianych już, artystów: brytyjskiego literata Jamesa Grahama Ballarda, świadka rozrostu państwa biurokratycznego, oraz amerykańskiego reżysera, scenarzysty i producenta Michaela Manna, zdającego relację ze świata pozostającego pod wpływem nowego ducha kapitalizmu. Zagadnienia nowotworowego rozrostu miast, wiecznej tułaczki, problemów tożsamościowych, rozbuchanego konsumpcjonizmu i konfliktów społecznych są właściwe rozważaniom ich obu. Różnica tkwi w podejściu. Konfrontacja dwóch perspektyw: Ballarda, wspartej na instytucjach powojennego, liberalno-demokratycznego kapitalizmu, i Manna, wyrastającej ze zglobalizowanego kapitalizmu sieci, ujawnia profil odkształceń współczesności. Podobnie jak w przypadku opowiadania Jorgego Luisa Borgesa, rozziw jest związany ze sposobem odbierania owych zmian⁸.

Ballard i Mann często opowiadają podobne historie. Jedna z nich relacjonuje przybycie do wielkiego miasta uzbrojonego, siwego mężczyzny w szarym garniturze. W rozmowie z przypadkowo napotkanym taksówkarzem bohater ujawnia, że spędzi w metropolii tylko jeden dzień, ze względu na konieczność domknięcia interesów. Sprawia wrażenie, jakby wiedział więcej niż inni

8 Por. J.L. Borges, *Dwaj królowie i dwa labirynty*, w: Idem, *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020.

i rozumiał zasady funkcjonowania rzeczywistości. Jego anonimowa śmierć podważy później tę iluzję wszechwiedzy, dowodząc jednocześnie niemożności przestrojenia dominującej ideologii.

Przedstawiony w uproszczeniu rys fabularny dotyczy zarówno opowiadania *Uprzejmy zabójca* Ballarda z 1961 roku, jak i filmu *Zakładnik* Manna. Czy można jakoś odróżnić od siebie tych siwiejących profesjonalistów?

Choć Ballard kreślił w swojej twórczości kontury realiów przypominających współczesność⁹, to obserwację prowadził z punktu widzenia spadkobiercy wartości systemu, który miał służyć indywidualnym pragnieniom, z jednoczesnym zachowaniem regulacyjnej struktury prawa¹⁰. Spekulacje na temat przyszłości pisarz uprawiał najczęściej w ramach oderwanych od rzeczywistości światów wyobrażonych¹¹. W twórczości artysty pławiącego się w estetyce katastrofy¹² refleksy ideologii kapitalistycznej stawały się podstawami różnych, gorszych i lepszych, porządków: ponurych dystopii albo utopijnych krain spoczynku¹³. Pisarz postrzegał ekspansję neoliberalizmu jako zapowiedź przekształcenia świata wewnętrznego na nową modłę¹⁴. Widoczny na horyzoncie późny kapitalizm był więc projektowany wedle zasad krytyki artystycznej: nowy porządek otwiera *jakiś* możliwości. Ballard przyglądał się nadchodzącej zmianie warty jakby z zewnątrz niczym bezstronny świadek

9 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 159; por. M. Fisher, *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*, Repeater, London 2018 [e-book, epub], 10.2–11.12.

10 Zob. D. Bell, *J.G. Ballard's Surrealist Liberalism*, „Political Theory” 2020, no. 49, <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0090591720981890> [dostęp: 10.02.2022].

11 Sam J.G. Ballard wśród naczelnych motywów swojego pisarstwa wymienia: „Poczucie osamotnienia wobec nieskończoności czasu i przestrzeni, fantazje biologiczne i próby odczytania skomplikowanych kodów w postaci wyschłych basenów i opuszczonych lotnisk, ale przede wszystkim postanowienie przełamania pogłębiającej się psychologicznej entropii i zawarcia osobistego przymierza z niewidzialnymi siłami wszechświata”. J.G. Ballard, *Głosy czasu*, przeł. Z. Uhrynowska-Hanasz, w: Idem, *Ogród czasu*, przeł. L. Jęczyk, Z. Uhrynowska-Hanasz, *Vis-à-vis/Etiuda*, Kraków 2009, s. 148.

12 Por. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 112.

13 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 180.

14 Zdaniem Marka Fishera, Ballard jest przywiązany do psychoanalizy zorientowanej na odzyskiwanie ładu. Por. M. Fisher, *K-punk...*, 13,3–13,39.

inwazji obcych sił, który albo wciąż żyje nadzieją, że kiedyś nastąpi powrót do przeszłości, albo jest przekonany o zdolnościach adaptacyjnych człowieka. Przeczuwał jednak, jako zwolennik kompromisu między piewcami wolności indywidualnej i zwolennikami przymusu społecznego, że w neoliberalizmie jest obecne zagrożenie autorytarną przemocą.

Brytyjczyk przypomina w tym zakresie Pana F., bohatera jednego ze swoich opowiadań, który nawet w obliczu rozpadu własnej podmiotowości odwołuje się do rudymentów rzeczywistości opartej na organizacji przemysłowej – a więc z założeniem o małżeńskiej stałości, medycznej wszechwiedzy, lojalności i przyjacielskim oddaniu¹⁵. Pan F. zapada się w sobie i ztraca wszystkie osiągnięcia dorosłego życia, lecz nie degraduje się w zupełności. W myśl przewrotnego cyklu życia powraca do swoich początków jako dziecko samego siebie. W przeciwieństwie do protagonistów Manna, dotknięci wewnętrznymi kryzysami bohaterowie Ballarda nierzadko odnajdują resztki dawnego ładu albo zadowolają się życiem w nowych realiach. Pisarz nie uchylał się od diagnozowania przemian społecznych, lecz ważnym motywem jego twórczości pozostawało odnawianie wiary w możliwości jednostki.

W powieściach o rysie dystopijnym protagonistów nierzadko cechuje – co osobliwe, uwzględniając myśl filozoficzną „poety spustoszenia”¹⁶ – orientacja pozytywna. Może ciążyć nad nimi widmo śmierci, a i tak wykonują optymistyczny gest powitania. W eksplorowaniu nowych środowisk towarzyszy im intencja odnalezienia bezpiecznej enklawy i chęć urządzenia się na nowo – jak w przywołanej wcześniej *Wyspie*, gdzie architekt Maitland wypada z trasy i trafia w obszar istniejący pozornie poza systemem. Choć po prostu można uznać Wyspę za kapitalistyczne zewnątrz, to ostatecznie jej przestrzeń okazuje się dobrze bohaterowi znana. Florian Cord tłumaczy tę sytuację ciągłą ekspansją kapitału, prowadzącą do skolonizowania przedkapitalistycznych enklaw (*Natury i Nieświadomości* – stanowiących dawne przyczółki działalności krytycznej). W rezultacie tego procesu zewnątrz przestaje istnieć¹⁷.

15 Zob. J.G. Ballard, *Pan F. jest Panem F.*, przeł. B. Drozdowski, w: Idem, *Rzeźbiarze chmur*, przeł. B. Drozdowski, L. Jęczmyk, R. Stiller, Wydawnictwo Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2010.

16 Por. D. Bell, *J.G. Ballard's Surrealist Liberalism...*

17 Zob. F. Cord, *J.G. Ballard's Politics: Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Resistance*, De Gruyter, Berlin 2018, s. 5.

Gest polityczny Ballarda zawierał się w zachęcie do rewolucji wyobraźni: jednostka niby kapituluje w starciu z wszechobecnym systemem, ale odzyskuje wewnętrzną możliwość samostanowienia. Wyspa, jako osobliwe nie-miejsce, nie odstrasza więc bohatera, lecz mobilizuje do działania: planista zaczyna porządkować zastaną przestrzeń. W filmach Manna mało kogo stać na podobny gest. Taksówkarz rozbijający samochód nie jest w stanie zerwać z reżimem mobilności. Max krąży więc po mieście od wypadku do wypadku. Jego działania nie są dyktowane – jak w twórczości Ballarda – nadzieją związaną z lokowaniem się w nowym miejscu, ale poczuciem beznadziei, wynikającym z niemożności odnalezienia bezpiecznej przystani. Prezentowany przez Ballarda dystans uzmysławia profil ideologicznego uwikłania Manna – twórcy przedstawiającego bohaterów zbyt głęboko zanurzonych w realia późnego kapitalizmu.

Siwówłosych morderców z dwóch tekstów kultury odróżnia myśl, jaka towarzyszy im w chwili śmierci. Bohater opowiadania Ballarda odkrywa prawdę o realizowanym zleceniu i dzięki temu składa spękaną rzeczywistość w całość. Na takie błogosławieństwo nie może liczyć postać z filmu Manna, oddająca ostatnie tchnienie w poczuciu zagubienia i niepewności.

Być może niektórym czytelnikom strategia polegająca na konfrontowaniu tych dwóch autorów wyda się dyskusyjna. Przesłanki nakazujące badać związki Ballarda i Manna są na pozór mgliste, a jednak ich dzieła często wchodzą z sobą w dialog. Zawieram zatem alians między twórcami, który pozwala mi uformować sieć powiązań, obnażających podstawowe ambiwalencje kapitalizmu.

Wcześniej robił to między innymi Christopher Petit. W wizualnym eseju *Niezrealizowane filmy J.G. Ballarda* (1990) autor wyobraża sobie możliwe ekranizacje dzieł Brytyjczyka. Analizę jego twórczości ilustruje w konkretnym kluczu pejzażowym. Wieżowce, mokre ulice, węzły autostrad, drogi szybkiego ruchu i lotniska budzą skojarzenia estetyczne i fabularne między innymi ze *Złodziejem*, *Gorączką* czy *Zakładnikiem*. Christopher Sharrett zauważa, że niektóre sekwencje w filmach Manna wykazują wyraźne podobieństwo do opisów sporządzonych przez Ballarda. Zdaniem teoretyka obecne w *Złodzieju* surrealistyczne akty wysadzenia domu i pubu, a także spalenia salonu samochodowego („Rocket Used Cars”) zapowiadają apokalipsę samounicestwienia¹⁸, a także rodzaj – znanej z *Kraksy* – pochwały

18 Zob. Ch. Sharrett, *Michael Mann*, in: *Fifty Contemporary Film Directors*, ed. Y. Tasker, Routledge, New York 2010, s. 272.

miejskiej alienacji¹⁹. W twórczości Manna, nierzadko odwołującej do nastrojowości filmów fantastyczno-naukowych, jest widoczny zimny, modernistyczny połysk dystopijnych powieści Ballarda²⁰. W zbliżonym kluczu reżyser komentował swego czasu finał *Gorączki*: w jego przekonaniu miejsce ostatecznej konfrontacji musiało odznaczać się tymczasowością i przejściowością; pejzaż miał zachować szorstką fakturę realizmu, a przy tym być tak ulotny, by generować surrealne odczucia²¹. Rozwiązaniem jego dyematów okazały się nie-miejsca, przestrzenie tranzytowe i wybrakowane sztuczne miasta²².

Nie-miejsca zainfekowane przez kapitalizm stanowią część prywatnej mitologii pisarza. Rozmowa Ballarda z Thomasem Frickiem daje wgląd w inne obsesje autora: upływ czasu, wypadki samochodowe, ptaki i latanie, osuszone baseny (i opuszczone budynki), Ronald Reagan²³. Szczególnie ceniony przez niego film *Alphaville* (1965) Jeana-Luca Godarda rozpoczyna się od wskazówki: „Bywa, iż rzeczywistość jest zbyt skomplikowana, aby można ją opisać słowami”. Ballard podzielał tę obserwację²⁴. Ruchome obrazy pobudzały wyobraźnię twórcy i rozwijały spektrum podejmowanych przez niego zagadnień²⁵. Zdaniem architekta Nica Cleara, Mann zrobiłby dobry użytek z pomysłów Ballarda (a szczególnie powieści

-
- 19 Por. R. Lobato, *Crimes Against Urbanity: The Concrete Soul of Michael Mann*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2008, no. 22(3), s. 346.
- 20 *Michael Mann's Heat* (1995), <http://2012diaries.blogspot.com/2015/12/michael-manns-heat-1995.html> [dostęp: 10.02.2019].
- 21 Zob. M. Mann, *Michael Mann on The Long Odysseys of 'Heat' and 'Ferrari' – Toronto Q&A*, rozm. przepr. M. Fleming Jr, „Deadline” 2015, <https://deadline.com/2015/09/michael-mann-heat-al-pacino-robert-de-nero-ferrari-christian-bale-toronto-film-festival-1201529118/> [dostęp: 10.02.2019].
- 22 Zob. ibidem.
- 23 J.G. Ballard, *J.G. Ballard, The Art of Fiction No. 85*, rozm. przepr. Th. Frick, „The Paris Review” 1984, no. 94, <https://www.theparisreview.org/interviews/2929/the-art-of-fiction-no-85-j-g-ballard> [dostęp: 10.02.2019].
- 24 Po zrealizowaniu *Imperium słońca* (1987) Steven Spielberg zrewanżował się: „Myślę, że nadszedł czas, aby odnowić nasz romans ze słowem”. A. Pirani, *JG Ballard: Abandoned Worlds, Fantasy Landscapes*, https://www.jgballard.ca/media/1988_starlog_magazine.html [dostęp: 10.02.2019].
- 25 Zob. G. Vimercati, *J.G. Ballard Got the Movies, But Do the Movies Get J.G. Ballard?*, „Brooklyn” 2016, <https://www.bkmag.com/2016/05/16/high-rise-j-g-ballard/> [dostęp: 10.02.2019].

Super-Cannes)²⁶. Wychodzę z podobnego założenia: fiksacje pisarza zyskują manifestację wizualną oraz przekonującą rekapitulację ideologiczną w filmach amerykańskiego reżysera, znawcy i miłośnika tej samej mitologii.

Poprzez wskazane zestawienie poszukuję ciągłości społecznych przeobrażeń i ich krytyk. Świat Manna traktuję niczym przedłużenie i rozszerzenie Ballardowskiego imaginarium. Snute przez brytyjskiego autora rozważania na temat kapitalizmu zyskują w filmach estetyczne potwierdzenie. Twórczość Ballarda będzie w niniejszej książce katapultą do późnego kapitalizmu. Niegdysejsze wizje przyszłości – a szczególnie ponure dystopie – odnajdują dziś faktyczną reprezentację. Z tego powodu trudno obecnie zachwycać się profetyzmem Ballarda. Jak głosi wyświechtany slogan: przyszłość zaczęła się wczoraj. Uprawiana przez pisarza krytyka towarzyszyła przemianom kapitalizmu, a zapowiadany kilkadziesiąt lat temu stan rzeczy zdążył już zapuścić korzenie. Koszmar, który dosięgł bohaterów Ballarda, rozrósł się, uelastyczył, odpaństwowił. Czy podobną rolę w procesie aklimatyzowania systemu odgrywają twórcy pokroju Manna?

Bohaterowie Ballarda próbują pojednać się z dystopią. Żyją w przekonaniu, że w kapitalizmie można się umościć. Losy postaci zwykle są zbliżone: zmęczony codziennością mężczyzna podejmuje starania na rzecz wyzwolenia z oków systemu. Kontrkulturowe działania zawodzą, więc bohater obiera inną strategię. Postanawia stworzyć sobie świat na nowo, w idealnej formie, według prawideł ideologii. H. Bruce Franklin omawia twórczość Ballarda z wykorzystaniem hasła odwróconego kruzoizmu. Zdaniem teoretyka protagoniści świadomie wybierają samotność. Oddalają się od wspólnoty i inicjują wypadek, by zacząć wszystko od nowa. Jako ludzie czynu, indywidualiści, którzy polegają na własnym sprycie i pomysłowości, a czasem zmuszają do pomocy „gorsze istoty”, prowadzą podbój środowiska naturalnego i społecznego²⁷. Ballard wierzył w możliwość przystosowania się do realiów, za co nieraz był krytykowany²⁸. Nie szukał alternatywnych możliwości dla świata, co najwyżej aktualizował perspektywę. W drodze do nowego porządku raczej

26 Zob. N. Clear, *Architectures of the Near Future: An Interview with Nic Clear*, rozm. przepr. S. Sellars, <https://www.simonsellars.com/architectures-of-the-near-future-an-interview-with-nic-clear> [dostęp: 10.02.2019].

27 Zob. H.B. Franklin, *What Are We to Make of J.G. Ballard's Apocalypse?*, https://www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979.html [dostęp: 10.02.2019].

28 Zob. ibidem.

nie wciskał hamulca. Filozofię pisarza celnie, choć mimochodem, scharakteryzował David Cronenberg. W czasach postępującego przyspieszenia reżyser został zapytany o najlepszy sposób oglądania filmu *Crash: Niebezpieczne pożądanie* (1996). Odpowiedź można było przewidzieć: „W samochodzie jadącym sto mil na godzinę”. W twórczość Cronenberga, tak jak Ballarda i Manna, jest wpisane ryzyko.

Ballard był miłośnikiem pojazdów i z fascynacją przyglądał się kulturze samochodowej. Najbardziej ikoniczny obraz XX wieku miał, jego zdaniem, przedstawiać zmotoryzowanego mężczyznę jadącego betonową autostradą do jakiegoś – nieznanego jeszcze – celu²⁹. Kto wie, może ten kierowca wpadnie w labirynt dróg okalający Los Angeles, metropolię – jak pisał Brytyjczyk – rządzoną przez samochód, z powietrzem zmaconym spalinami i z horyzontem znaczonego skarpami gigantycznych autostrad³⁰. Ta Autopia, Smogville lub Motopia³¹ jest ważną częścią świata przedstawionego w filmach Manna – twórcy nie tylko fetyszyzującego pojazdy na ekranie, ale także na co dzień darzącego podziwem markę Ferrari³² i okazjonalnie biorącego udział w wyścigach samochodowych³³. Te ostatnie pozwalają mu nakreślić kształt miejskiej filozofii ruchu. Zdaniem Manna przez samochód przepływa „jednoczące poczucie indywidualności”. Kierowca staje się więc „całkowicie zintegrowanym ja”³⁴. Podobny zamysł leży prawdopodobnie u podstaw – realizowanego w momencie pisania tej książki – filmu *Ferrari* (2023). Operator Erik Messerschmidt, zapytany o współpracę z reżyserem, zwraca uwagę na jeszcze

29 Zob. J.G. Ballard, *Deep Ends*, https://www.jgballard.ca/deep_ends/drive_mag_article.html [dostęp: 10.02.2019].

30 Zob. ibidem.

31 Zob. ibidem.

32 *A Morning in Maranello for Michael Mann*, <https://www.youtube.com/watch?v=NX7V-COtHTo> [dostęp: 10.02.2019].

33 W jednym z wywiadów Mann podzielił się anegdotą z kontroli prędkości na bulwarze Biscayne w Miami. Zatrzymany przez policję reżyser nie dostał mandatu, lecz pomysł na scenariusz odcinka *Policjantów z Miami*. „Nie pytaj, o ile przekroczyłem prędkość” – przestrzega rozmówcę. Zob. A. Harris, *Of Vice and Mann*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 43.

34 J. Weiner, *Michael Mann's Damaged Men*, „The New York Times Magazine” 2022, <https://www.nytimes.com/2022/07/20/magazine/michael-mann-ferrari-heat-2.html> [dostęp: 10.12.2022].

jedną jego obsesję. Ekranowe maszyny będą rzeźnić, śmierdzieć benzyną i olejem, rozsypywać dookoła kamyczki z jezdni. Upodobanie Manna do doświadczeń wielozmysłowych wymaga zrealizowania scen wyścigów z subiektywnego punktu widzenia. Szaleńcza energia przejazdów samochodowych ma wyzwalać adrenalinę uczestników wydarzenia, wciągniętych wprost do kokpitów dwuśladowców³⁵.

Tomasz Kozak w omówieniu twórczości Ballarda alarmuje: „Jazda może skończyć się kraksą katapultującą was w nowy świat”³⁶. Relację między pisarzem i reżyserem postrzegam właśnie w kategoriach wypadku. W 1983 roku Ballard zwrócił uwagę na to, że amerykański sen zużył paliwo, samochód zatrzymał się i przestał dostarczać światu obrazów, snów, fantazji. Portretowane przez niego postacie w obliczu końca decydują się więc na osobliwy gest: inicjują kraksę. Pochłonięci pracą architekci, naukowcy, artyści i lekarze tęsknią za wypadkiem, który ma moc porządkowania i modelowania życia. Kraksa nie wyzwala ich z systemu – poprzez wypadek uprawomocniają go i rozgaszczają się w nim na nowo. Kraksy nadają sens życiu, a dzięki nim bohaterowie znów odnajdują swoje miejsce. Postacie z filmów Manna także jadą na oparach: marzą o ucieczce od rzeczywistości, ale ta nie jest możliwa. Nie znajdują również ukojenia w wyniku spowolnienia aktywności. Kraksy, które pod względem wizualnym Mann szczególnie ceni³⁷, nie skutkują ograniczeniem ruchu, lecz – przeciwnie – wzmożeniem mobilności. Protagonisci ani nie trafiają więc w wymarzone utopie, ani nie moszczą się w dystopii. Po prostu znikają w ciemnościach³⁸.

Za sprawą *Ferrari*, twórca po raz kolejny w melancholijnym tonie powróci do kapitalizmu połowy XX wieku, bliskiego światopoglądowo większości portretowanych przez niego bohaterów. Czym skończy się ta jazda? Kraksą katapultującą nas w nowy świat, czy może kraksą, której nikt nie zauważy?

35 Zob. E. Messerschmidt, *Cinematographer Erik Messerschmidt on Shooting David Fincher's "The Killer" and Michael Mann's "Ferrari"*, rozm. przepr. N. Newman, „The Film Stage” 2022, <https://thefilmstage.com/cinematographer-erik-messerschmidt-on-shooting-david-fincher-the-killer-and-michael-mann-ferrari/> [dostęp: 10.12.2022].

36 T. Kozak, *Kto wyruchał Ronalda Reagana i co z tego wynikło?*, „Krytyka Polityczna” 2022, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/ballard-supermarksisci-surfaszysz-m-transformacja/> [dostęp: 10.12.2022].

37 Zainteresowanie wypadkami wybrzmiewa w materiałach zakulisowych filmu *Zakładnik*.

38 Zob. Ch. Sharrett, *Michael Mann...*, s. 271.

Najbliżej autentycznego życia

Niniejsza książka obejmuje niemal wszystkie realizacje audiowizualne Manna powstałe od 1979 roku. Poszczególne filmy i seriale nie zostały jednak poddane typowym analizom filmoznawczym, prowadzonym w porządku diachronicznym. Interesuje mnie bowiem inne oblicze twórczości reżysera. Od początku swojej kariery Mann snuje wielowymiarową narrację o świecie uwikłanym w realia późnego kapitalizmu i zwraca uwagę na reorientację podstawowych kategorii życia społecznego. Nie oddaje jednak całościowego obrazu rzeczywistości, lecz opowiada o niektórych jej aspektach. Na podobnym szkieletcie narracyjnym wznosi się niniejsza książka. W trakcie lektury czytelnik może odnieść wrażenie, że „używam” Manna pretekstowo. Stoję jednak na stanowisku, że takie działanie jest uprawnione. Jak zauważa Artur Piskorz, „nakreślenie portretu Michaela Manna nie oznacza poszukiwania wspólnego mianownika metanarracji, do którego dałoby się sprowadzić intelektualną, emocjonalną i formalną treść jego filmów”³⁹. Z tego samego powodu nie uważam Manna za zwolennika konkretnej opcji politycznej lub reprezentanta spójnego stanowiska światopoglądowego.

Twórczość Manna przejawia związki estetyczne z filmowym postmodernizmem, ale wydaje się, że bliżej jest jej do kinematografii modernistycznej, referującej społeczno-kulturowe uwarunkowania późnego kapitalizmu. W odróżnieniu od programowego kina Petera Greenawaya czy Quentina Tarantino, przywoływane produkcje realizują zadania, jakie przed sztuką stawiała epoka przemysłowa⁴⁰. Niniejsza refleksja wspiera się zatem na rozpoznaniu – względnie przezroczystych – przekazów audiowizualnych, komentujących współczesność. Mirosław Przylipiak i Jerzy Szyłak wskazują, że wypowiedzi artystyczne w dobie ponowoczesności stronią od wyrokowania „o rzeczywistości z pozycji ponadczasowej, neutralnej aksjologicznie prawdy”⁴¹. Filmy Manna stanowią repozytorium danych o rozplywaniu się filarów nowocześniejszego społeczeństwa, a nie przejaw sztuki, samej będącej wynikiem

39 A. Piskorz, *Michael Mann – antropolog doświadczenia*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 186.

40 J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest w postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 51–52.

41 M. Przylipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1999, s. 30.

rozpadu⁴². Posadowione na solidnych podstawach gatunkowych pozostają intelektualnie stymulujące, jednak nie dezorientują widza ani nie domagają się jego uczestnictwa w intertekstualnej grze.

Poszczególne realizacje audiowizualne wyrażają intuicję społeczną reżysera, a przy okazji są agregatem jego doświadczeń i wyrazem świadomych decyzji. Świadomość nie zakłada jednak autotematyzmu, właściwego postmodernistycznym metafilmom. Dowodzi raczej jednostkowej chęci przepracowania wyobrażeń na temat rzeczywistości. Tym zaś, co definiuje estetyczny kształt twórczości Manna, jest konsekwentne korzystanie z konwencji kina realistycznego, porażającego autentyzmem, czasem naznaczonego wręcz rysem dokumentalnym (co wynika niejako z wczesnych zainteresowań realizacyjnych). Czerpiąc z estetyki, jak sam wspomina, prawdziwego życia, autor nie tylko snuje rozważania na temat późnego kapitalizmu, ale i kreuje model kina totalnego, „mającego wygląd, smak i zapach rzeczywistości”⁴³.

Wizualizację kluczowych problemów ponowoczesności reżyser zwykle rozpoczyna od rozpoznania przestrzeni. Mann może być przywiązany do nakreślonej przez Wima Wendersa perspektywy, wedle której „kino jest lustrem odbijającym wiernie obraz miast XX wieku i żyjących w nich ludzi”⁴⁴. Amerykańskie metropolie stanowią obiekt jego fascynacji, ale przy okazji służą krytyce odbijającej się w nich ideologii. Megamiasta są u autora *Gorączki* emanacją, jak pisze Piskorz, „korporacyjnego stylu życia zachodniego społeczeństwa, manifestacją jego nowoczesności, zaawansowanego etapu rozwoju, jego błogosławieństwem i przekleństwem, piekłem i rajem, dostarczycielem komfortu, cywilizacyjnych zdobyczy i wyrazem ludzkiego geniuszu”⁴⁵.

Mann przypisuje tym monumentalnym przestrzeniom ciągłego ruchu i społecznego dynamizmu charakter tekstów kultury o potencjale socjologicznym, które patronują refleksji nad wyimkami z ideologii neoliberalnej. Uchwycone przez Manna obrazy miast, przypominające pod względem realizacyjnym popularne niegdyś symfonie miejskie, uzmysławiają

42 T. Miczka, *Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992, s. 12.

43 A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 208.

44 W. Wenders, *Pejzaż miejski*, przeł. M. Behlert, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dołgi*, Antologia, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 349.

45 A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 193.

społeczno-polityczną specyfikę współczesności i zawierają wskazówki na temat siły oddziaływania kapitalistycznych mitów. Parkingi, porty, lotniska i autostrady Los Angeles przypominają o funkcjonującym w amerykańskiej kulturze wezwaniu do mobilności. Świątynie konsumpcji i wybiegi modowe Miami są pretekstem do analizy hiperkonsumpcyjnego profilu Stanów Zjednoczonych. Z kolei przytłaczające monumentalną architekturą Chicago i Atlanta, mieniające się blaskiem Las Vegas i budzące podziw ambicją pionowego rozrostu Louisville referują istotę klasowych różnic. Analiza wybranych aspektów miasta tułaczki, miasta konsumpcji i miasta społecznych podziałów wyznacza zaś kierunki do dalszych poszukiwań. Mann pobiera próbki rzeczywistości, które eksponują status Stanów Zjednoczonych jako kolebki późnego kapitalizmu.

W kinie amerykańskim schyłku XX wieku przyplływ refleksji na temat realiów społecznych nie prowadził do wzmocnienia świadomości klasowej. Reakcją na przemiany ekonomiczne przełomu wieków było powstanie produkcji odznaczających się cechami „nowej burżuazji”⁴⁶. Kierunek ten zamaniestrował się w tworzeniu filmów na pozór ukazujących tematy społeczne, ale operujących ironią, autotematycznymi, obnażającymi zasady oddziaływania medium. *Gra* (1997) i *Podziemny krąg* (1999) Davida Finchera, *American Psycho* (2000) Mary Harron, *Świadek mimo woli* (1984) Briana De Palmy, *9 i pół tygodnia* (1986) Adriana Lyne’a, *Urodzeni mordercy* (1994) Olivera Stone’a, *Bracie, gdzie jesteś?* (2000) Joela Coena, *Napad* (1993) Rogera Avary’ego są wytworem czasów *yuppies*, w których kolejne poziomy inscenizacji przesłaniają refleksję na temat rzeczywistości.

W odróżnieniu od przywołanych produkcji filmy Manna nie tworzą bariery formalnej. Szeroka gama środków przedstawiania rzadko służy twórcy do projektowania dodatkowych systemów odniesień. To symptomatyczne, że serial *Policjanci z Miami* stał się nośnikiem ironii dopiero w późniejszych sezonach, kiedy nadzór producenta był coraz mniejszy. Zaangażowany ton, jakim w serialu relacjonowano między innymi konflikt w Nikaragui i postępującą polaryzację społeczną, ustąpił miejsca autoironicznej zabawie: komiksowemu superbohaterowi z czekoladowym karabinem (*Cudotwórca*), naznaczonemu atmosferą spisku i psychodelią śledztwu w sprawie porwań mieszkańców Miami przez kosmitów (*Brakujące godziny*), żartom z popularności kapsuł

46 Por. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 293–294.

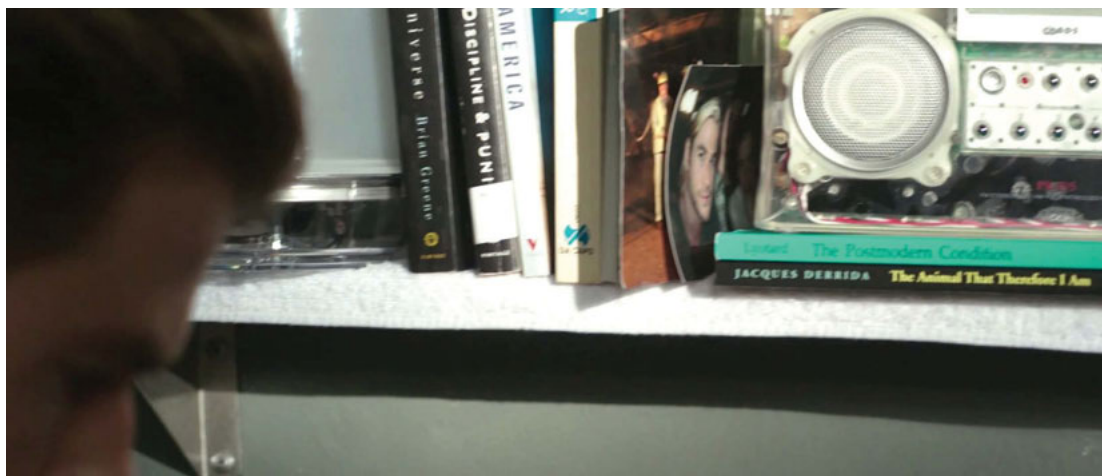
kriogenicznych (*Wielkie rozmrażanie*)⁴⁷. W swoich filmach, nawet w momentach sięgania po konwencję nadmiaru, Mann nie demaskuje fikcyjności świata przedstawionego. Najczęściej nie proponuje też metakrytycznych komentarzy ani nie wikła się w intertekstualne aluzje. Choć twórczość Manna jest stylowa, wciąż daleko jej do charakterystycznej dla filmów postmodernistycznych zgrzywy.

Zdaniem Sharretta, reżyser jest reprezentantem kina postmodernistycznego, ale różni się od Davida Lyncha czy Quentina Tarantino. Ci ostatni, napędzani zdystansowanym, szyderczym nihilizmem, koncentrują się – jak zauważa teoretyk – na rozbijaniu linearnej narracji i korzystaniu z aluzji. Mann tymczasem pozostaje zakorzeniony w tradycji modernistycznej; kręci proste filmy gatunkowe, z niewielką (w większości przypadków) liczbą odwołań do innych dzieł kultury czy „mrugnięć do widza”. Siega po konwencję realistyczną, by snuć elegijne opowieści o cywilizacji wkraczającej w nową rzeczywistość⁴⁸. Nawet jeśli pochyla się nad wątkiem wyznawanej przez Vincenta życiowej filozofii czy też nasycy *mise-en-scène* znaczącymi, książkowymi rekwizytami (w więziennej celi głównego bohatera filmu *Hacker* można odnaleźć publikacje Jeana Baudrillarda, Jeana-Françoisa Lyotarda, Jacquesa Derridy i Michela Foucaulta, fot. 2), czy wreszcie ustami bohatera komentuje zuniformizowany, bezosobowy wystrój architektoniczny „postmodernistycznego, głównianego domu” (*Gorączka*), to w jego dziełach najistotniejsza jest próba uchwycenia mignięć współczesności. Bohater niniejszej książki zawsze pozostaje blisko autentycznego życia⁴⁹. Choć nie podejmuje *explicite* namysłu nad logiką późnego kapitalizmu, to jednak problematyka wybranych przejawów systemu jest obecna niemal we wszystkich jego dziełach.

47 Mann przyznaje, że skierowanie uwagi na inne projekty przyczyniło się do utraty kontroli nad serialem, a w efekcie doprowadziło do spadku jakości produkcji. Podkreśla przy tym, że pierwsze dwa sezony serialu były zogniskowane na aktualnych problemach i poważnych historiach. Zob. M. Mann, *The Michael Mann Interview Part 1: 'Miami Vice,' 'The Jericho Mile,' 'Luck,' and More*, rozm. przepr. K. Tucker, „Entertainment” 2012, <http://ew.com/article/2012/01/21/michael-mann-interview-luck-hbo/> [dostęp: 10.02.2019].

48 Zob. Ch. Sharrett, *Michael Mann...*, s. 268.

49 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann*, Taschen, Los Angeles 2006, s. 21.



Fot. 2. Biblioteczka więźnia (*Haker*)

Język filmowy Manna, w przeciwieństwie do tego, jakim posługiwali się twórcy filmów postmodernistycznych, nie jest skupiony na samym sobie, lecz w głównej mierze wyraża sytuację społeczno-polityczną i relacjonuje sposób postrzegania rzeczywistości u schyłku XX wieku. Powstałe na przełomie stuleci realizacje przedstawiają kompleks postępujących przeobrażeń, ale zachowują dystans wobec manifestów kina postmodernistycznego⁵⁰. Gdyby przywołać zawartą w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* anegdotę dotyczącą postmodernistycznych wyznań miłosnych⁵¹, należałoby wskazać, że bohaterowie Manna odrzucają intertekstualność i koncentrują się na swoich pragnieniach, które pobudza i podtrzymuje epoka postindustrialna. W realiach późnego kapitalizmu nie kocha się zatem rozpaczliwie, bo wszystkie relacje międzyludzkie podlegają negocjacom niczym

50 Różnicę między kinem przedstawiającym ponowoczesny stan rzeczy i kinem autorefleksyjnym uzmysławia dorobek reżysera. Powstały w 2015 roku film *Haker*, w przeciwieństwie do wcześniejszych realizacji, stanowi wyraźny komentarz światopoglądowy. Umieszczenie w diegizie filmu publikacji „proroków” postmodernizmu, zabawa formą filmową (w postaci widowiskowych wizualizacji zjawisk niedostrzegalnych nieuzbrojonym okiem), analiza koncepcji świata-sieci oraz wyrażane wprost zainteresowanie filozofią postmodernistyczną i sytuacją społeczną XXI wieku wskazują jednoznacznie na próbę zinterpretowania obserwowanych przemian. Zob. G. Fuller, *Michael Mann. Hollywood Writer-Director-Producer*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 52.

51 Zob. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: *Idem, Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, *Noir sur Blanc*, Warszawa 2009, s. 738–739.

w modelu marketingowym. Z tego powodu w *Złodzieju* tytułowy bohater nie sili się na romantyczne deklaracje, lecz w przydrożnym barze wprost zachęca niedawno poznaną kobietę: „Skończmy z podchodami i zacznijmy nasz romans!” (fot. 3).



Fot. 3. Nielatwe początki romansu (*Złodziej*)

Reżyser opowiada o wypaczeniach systemu z wnętrza rzeczywistości, a nie z zewnętrznego punktu widokowego. Ta perspektywa sprawia, że nie sposób przypisać Mannowi konkretnych poglądów politycznych. Nierzadko w środowiskach miłośników filmu prowadzi się dysputy zakładające odmienne profile światopoglądowe twórcy. Mann bywa rozważany jako zaangażowany lewicowiec z mieszczańskim przywilejem, zwolennik myśli liberalnej lub propagator idei libertariańskich, członek elit, pragnący zachować *status quo*, ewentualnie autor, który wyraża tęsknotę za kapitalizmem połowy ubiegłego wieku⁵². W niniejszej książce jego twórczość jest traktowana wyłącznie jako zorientowana antykapitalistycznie. To bardzo ogólne ujęcie wydaje się

52 Podobne przemieszczenie dotyczy zresztą domniemanej orientacji politycznej Jamesa Grahama Ballarda. Zob. D. Bell, *J.G. Ballard's Surrealist Liberalism*, „Political Theory” 2020, no. 49, <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0090591720981890> [dostęp: 10.02.2022].

zbieżne z intencją samego reżysera, rzadko opowiadającego o politycznych preferencjach, często zaś dającego wyraz nieufności wobec globalnych sił ekonomicznych.

Podczas jednego z wywiadów wymiana zdań na temat *Złodzieja* dryfowała – po raz kolejny – w kierunku estetycznego oddziaływania produkcji. Redaktor portalu „Collider” zwrócił uwagę na to, że twórcy *Drive* (2011) złożyli hołd dziełu Manna za sprawą konkretnego sposobu użycia muzyki i wykorzystania koloru różowego. Reżyser dobitnie wyłożył wówczas swoją opinię. Nie dość, że nie podzielił zdania rozmówcy, to wprost zadeklarował: „Złodziej z pozycji lewicowej krytykuje korporacyjny kapitalizm. Nie zrozumieli tego krytycy amerykańscy i brytyjscy, w przeciwieństwie do francuskich”⁵³. To bodaj najbardziej jednoznaczna wypowiedź polityczna twórcy. Sceptycyzm wobec systemu ekonomicznego nie wiąże się jednak z prowadzeniem spójnej krytyki marksistowskiej. Ostatecznie Mannowskie studium sieciowego kapitalizmu jest mozaikowe, a reżyser punktuje poszczególne wypaczenia rzeczywistości z wykorzystaniem różnych narzędzi. W ramach krytyki społecznej podejmuje kwestie nierówności ekonomicznych i przemocy klasowej; w obrębie krytyki artystycznej wyraża wątpliwości na temat postępującej alienacji jednostki w umasowionym społeczeństwie; przyjmując instrumenty krytyki konserwatywnej, opowiada o – destrukcyjnie oddziałującym na człowieka – braku bezpieczeństwa, rozpadzie życia rodzinnego i utracie wspólnoty⁵⁴.

Twórczość reżysera lokuje się na przecięciu trzech wskazanych powyżej krytyk: społecznej, artystycznej i konserwatywnej. Splatają się one między innymi w luźnej ekranizacji (z 1992 roku) powieści Jamesa Fenimore’a Coopera. Diane Price Herndl, autorka artykułu poświęconego sentymentalnemu spojrzeniu w *Ostatnim Mohikaninie*, filmie nierzadko krytykowanym ze względu na eksponowanie figury białego zbawcy i narracji służącej odkupieniu białych, zwraca uwagę na niejednoznaczny profil głównego bohatera. Ze względu na pochodzenie Nathaniel Poe jest kolonizatorem, ale ostatecznie

53 M. Mann, *Michael Mann Talks BLACKHAT, His New Edit of ALLI, the LAST OF THE MOHICANS Director's Cut, Changing His Films After Release, AGINCOURT, and More*, rozm. przepr. S. Weintraub, „Collider” 2015, <https://collider.com/michael-mann-blackhat-agingcourt-interview/> [dostęp: 10.02.2019].

54 Por. M. Jacyno, *Wprowadzenie*, w: L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. XLIII.

zyskuje status skolonizowanego⁵⁵. W odróżnieniu od autorki postrzegam tę zmianę w kluczu afirmatywnym. Mann rozpracowuje siatkę napięć społecznych w odmiennej perspektywie niż twórcy rewizjonistycznych filmów historycznych. W rdzeń konfliktu wpisuje nie dominację białych osadników nad rdzennymi Amerykanami, lecz opresję ze strony globalnych sił, wyniszczającą zarówno tubylców, jak i traperów (fot. 4). W filmie *Manna* biali koloniści zrywają umowę z Imperium i stają po stronie rdzennych Amerykanów. Pozostawiają po sobie manifest: idą do Croatan⁵⁶. Europejscy zdobywcy rzecz jasna upominają się o „rębaczy drewna i nosiciele wody”⁵⁷. Przybywają do osad z pogranicza i rozbijają wielokulturowe społeczności. Diagnozę tego stanu rzeczy wygłasza Nathaniel Poe, który poucza Huronów: „Chcecie mieć więcej ziemi niż człowiekowi potrzeba, chcecie kupować [...] skóry za paciorki i whisky. Oto metody angielskich i francuskich kupców, i ich europejskich panów opętanych chciwością”. Wychodząc od różnicy między prostymi ludźmi i cywilizowanymi Europejczykami⁵⁸, reżyser kreśli kształt sojuszu klasowego rdzennych Amerykanów i uciskanych białych osadników. W polu romantycznego socjalizmu, bliskiego na przykład Pete’owi Seegerowi⁵⁹, pochwała indywidualizm, ale wyraża też tęsknotę za strukturami rodzinnymi i wspólnotowymi, osiadłym stylem życia małych społeczności i bliskością z naturą.

55 Por. D.P. Herndl, *Style and the Sentimental Gaze in "The Last of the Mohicans"*, „Narrative” 2001, no. 9, s. 271.

56 Hakim Bey przywołuje zmytyzowaną opowieść o kolonistach z Roanoke Island, którzy opuścili swoją osadę. W obozie znaleziono kartkę ze słowem „Croatan” (oznaczającym plemię Indian). Zob. H. Bey, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna i inne eseje*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Karłowski, Wydawnictwo „Korporacja Ha!art”, Kraków 2009, s. 45.

57 Zob. P. Linebaugh, M. Rediker, *Wielogłowa hydra*, przeł. Ł. Moll, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 33.

58 Por. S. Bobowski, *Adaptować, czyli zarabiać i indoktrynować. O słynnym „Ostatnim Mohikanie” Jamesa Fenimore’a Coopera i jego licznych adaptacjach filmowych*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013, nr 3, s. 259.

59 W wywiadzie Seeger stwierdził: „Kiedy byłem chłopcem, przeczytałem każdą książkę Ernesta Thompsona Setona [...]. Seton uznawał Indian za ucieleśnienie pewnego ideału... z powodu ich siły, godności, moralności, bezinteresowności i życia zgodnego z naturą. Opisywany przez Setona okres historii Indian antropologowie nazywają »komunizmem plemiennym«... Lubię myśleć o sobie jako o komunście w tym sensie, w jakim był nim przeciętny amerykański Indianin...”. N. Clark, *Konserwatywny socjalizm Pete’a Seegera*, przeł. K. Kołek, „Nowy Obywatel” 2014, <https://nowyobywatel.pl/2014/02/23/konserwatywny-socjalizm-pe-tea-seegera/> [dostęp: 10.02.2019].



Fot. 4. Wtargnięcie Imperium (*Ostatni Mohikanin*)

Na tropie przemian

Mann podąża ścieżkami obranymi już w latach 70. ubiegłego stulecia i konsekwentnie pochyla się nad problematyką zmagania człowieka z rzeczywistością późnego kapitalizmu. Amerykański twórca zaczyna zwykle poszukiwania od drobiazgowej analizy przestrzeni i rekonesansu w miejskim ekosystemie. Rozpatruje środowiskowe uwarunkowania i percypuje ideologiczne fasady. Później tropi przejawy społecznych aktywności i prowadzi obserwację członków zglobalizowanego świata⁶⁰ – zagłębia się w motywy działań postaci, eksponuje ich emocjonalne dylematy, opowiada o poszczególnych sukcesach i porażkach. W humanistycznym duchu niemal wszystkich bohaterów portretuje z czułością, a w zmaganiach z ekonomicznymi zależnościami zawsze trzyma ich stronę⁶¹. Mann jest daleki od formułowania oskarżeń i stawiania w złym świetle postaci nie tylko wtedy, kiedy chodzi o charyzmatycznego przestępcę z *Gorączki* lub szlachetnego ojca z *Mili jerychońskiej* (1979), lecz także, kiedy w centrum wydarzeń pojawia się żołnierz Wehrmachtu z *Twierdzy* (1983) lub seryjny morderca z *Czerwonego smoka* (1986)⁶². Zamiast

60 Zob. S. Foundas, *A Mann's Man's World*, „LA Weekly” 2006, 26 July, <https://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449> [dostęp: 10.02.2019].

61 Zob. J. Fox, *Four Minute Mile*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 26.

62 Nawet w tak radykalnym przypadku antagonistą jawi się raczej jako postać tragiczna, a Mann zdaje się z nim – pod pewnymi względami – współodczuwać, nie poddając go

oskarżać, subiektywizuje narrację i oddaje głos jednostce, która ma szansę opowiedzieć o współczesnych lękach (manifestujących się także pod ekranowymi pozorami wojen kolonialnych lub II wojny światowej).

Jeśli już Mann wskazuje na winnych, to wyłącznie w gronie ekonomicznych liderów, którzy podporządkowują sobie niziny społeczne. Reżyser nadaje kształt refleksji nad formami wykluczenia, opowiada o relacjach nierówności i podkreśla rosnącą asymetrię władzy, nie podejmując przy tym choćby śladowej próby obrony elit. Omawiane filmy przypominają czasem gniewną adaptację rozważań na temat klasy w realiach rentierskiego kapitalizmu. Dobrze sytuowani obywatele korporacji, funkcjonujący w obrębie międzynarodowych struktur, stwarzają i eksploatują tak zwanych zbywatełi, ludzi z pogranicza, których nie pozbawiają całkiem praw, lecz którym jednocześnie nie przyznają ich wszystkich⁶³. Momentami wydaje się, jakby Guy Standing dostarczał Mannowi amunicji: względem citizenów reżyser zawsze zachowuje naznaczony niechęcią dystans. Mrocznymi twarzami kapitalizmu są bardzo bogaci i wpływowi bohaterowie typu Leo ze *Złodzieja*, Van Zanta z *Gorączki*, Sandefura z *Informatora* i Montoi z *Miami Vice*. Konstruują oni system rentierski, w którym nieproporcjonalnie duża część dochodów z działalności „produkcyjnej” trafia do posiadaczy aktywów, a nie do pracowników generujących dochody⁶⁴. Bliśko tych skompromitowanych postaci krąży wpływowy salariat – pracownicy

jednoznacznemu osądowi. Dowodzą tego niewyżbyte empatii sekwencje, które portretują wnętrza postaci. Niezręczna rozmowa z atrakcyjną koleżanką z pracy, poszukiwanie matczynego ciepła w kochance po niezbyt ekscytującym stosunku, obezwładniająca zazdrość i obawa przed „niesławą” wydają się efektem czulego i wrażliwego spojrzenia. Momentami Czerwony smok bardziej niż z monstrem z grafik Williama Blake'a kojarzy się z Człowiekiem słoniem z filmu Davida Lyncha (1980). Obaj bohaterowie, zmagający się z kompleksami i obsesjami, fantazjują o przemianie. Człowiek słoń rozmyśla o pięknych twarzach aniołów i pragnie ich osiągnąć poprzez sztukę. Czerwony smok próbuje dokonać faktycznego przeobrażenia. O wyjątkowości tego bohatera przekonują kolejne adaptacje prozy Thomasa Harrisa, w których antagoniści okazują się mniej zniuansowani psychologicznie. Poczynając od nadzwyczajnego, a przez to nieludzkiego, Lectera z *Milczenia owiec* (1991), poprzez Dolarhyde'a z remake'u *Czerwonego smoka* (2002), którego definiowały perwersyjne relacje rodzinne, kończąc na groteskowym Masonie Vergerze z *Hannibala* (2001), prowadzącego swoją prywatną vendettę.

63 Zob. G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 198.

64 Zob. G. Standing, *The Blue Commons. Rescuing the Economy of the Sea*, Penguin Books, New York 2022 [e-book, epub], 8,9.

korporacji i agencji rządowych, zatroskani pogonią za czynszem⁶⁵. Bankierzy z *Policjantów z Miami*, prawnicy Big Tobacco i CBS w *Informatorze*, menedżerowie José Yero i Isabella z *Miami Vice*, przedstawiciele administracji publicznej w *Hakerze* znają reguły elastycznych rynków. Cieszą się w miarę stabilnym zatrudnieniem, a w dążeniu do akumulacji bogactwa odbierają równowagę innym: optymalizują wydatki, wyciszają skandale i ośmieszają sprawę związkową, tym samym rozniecając społeczne konflikty.

W *Alim*, obok głównego wątku fabularnego, rozpatrywane są napięcia między ekonomicznymi liderami i salariatem a wyzyskiwanymi przez nich jednostkami. Kiedy mówca motywacyjny Alego wygłasza ponurą konstatację: „Jesteśmy bez znaczenia”, można pomyśleć, że wynika ona ze słabości mężczyzny zmagającego się z narkotykowym głodem. Reżyser konsekwentnie wraca jednak do tej obserwacji, a stosując skompresowaną czasowo narrację⁶⁶, tłumaczy pesymizm infekujący świat przedstawiony.

Mann sporo uwagi poświęca charyzmatycznemu wojownikowi, który w romantycznym uniesieniu opowiada o wolności i powrocie do afrykańskich korzeni. Fenomen Alego potwierdza sympatia ludu. Czarni Amerykanie, Afrykanie, kontestatorzy polityki Stanów Zjednoczonych, a także dziennikarze pokroju Howarda Cosella („To tylko politycy, ty jesteś mistrzem świata wagi ciężkiej” – informuje sportowca) biorą postać na sztandary. Tę sentymentalną wizję reżyser stopniowo rozsadza defetystycznymi akcentami. Jednak dopiero przed „The Rumble in the Jungle” z pełną mocą objawia siły, które decydują o kształcie rzeczywistości. W sieci skupiającej przedstawicieli wielkiego biznesu, mediów, polityki i religii od razu dostrzega się korzyści płynące z organizacji wydarzenia. Wbrew Alemu, postrzegającemu mistrzowski pojedynek w kategoriach walki o równouprawnienie, starcie z Georgem Foremanem staje się w pierwszej kolejności zyskowną transakcją. Elity świętują: promotor bokserki ujmuje dłoń jednego z liderów Narodu Islamu (a przy okazji menedżera Alego); w tym samym czasie przy jednym stole zasiadają afrykańscy dyktatorzy, zachodni agent służb specjalnych i bankier (fot. 5). Ali snuje wizję wyzwolenia, coraz bardziej popadając w zależność od dysponentów władzy.

65 Zob. G. Standing, *Prekariat...*, s. 86.

66 Zob. M. Mann, *Michael Mann on Muhammad Ali, Will Smith & His New Cut of 'Ali'*, rozm. przepr. M. Fleming Jr, „Deadline” 2017, <https://deadline.com/2017/01/ali-movie-directors-cut-michael-mann-will-smith-muhammad-ali-1201887992/> [dostęp: 10.02.2019].

Antyrasistowska i antykolonialna krytyka zostaje przechwycona i utowarowiona przez polityków i przedstawicieli wielkiego kapitału.



Fot. 5. Porozumienia ponad podziałami (Ali)

Pięściarz mógłby uchodzić za członka – obecnej w rozważaniach Standinga – grupy *proficians*. O ile w stosunku do salariatu Mann wykazuje wyraźny sceptycyzm, o tyle w odniesieniu do profesjonalistów manifestuje szczególne przywiązanie. Przedstawiciele salariatu w większości przypadków wykonują czynności sytuujące się blisko tak zwanej pracy bez sensu – zbyteczne, udawane, niczemu niesłużące⁶⁷. Bohaterowie pokroju Joségo Yero nie potrafią

67 Zob. D. Graeber, *Praca bez sensu*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019, s. 23.

wyjaśnić, czym dokładnie się zajmują, a poprzez pokrętne deklaracje typu: „Chciałem się wam przyjrzeć [...]”. Czy jesteście warci rozmowy z szefem”, potwierdzają swoją nieprzydatność. Inaczej rzecz ma się z profesjonalistami, którzy obnażają fasadowość działań salariatu. Aktywność *proficians* stale zyskuje uzasadnienie: zawodowcy realizujący krótkoterminowe kontrakty i działający na własny rachunek budzą podziw. Względna autonomia i niezależność pozwalają tym bohaterom na prowadzenie krytyki korporacjonizmu. Tkwi w tym oczywisty paradoks – zorientowani na projekty Lowell Bergman z *Informatora*, Neil McCauley z *Gorączki*, tytułowy protagonista *Alego*, Vincent z *Zakładnika*, Nick Hathaway z *Hakera* sytuując się w obrębie społecznych elit, wspierają ideologię, ale Mann nie obarcza ich odpowiedzialnością za wypaczenia powodowane przez nowego ducha kapitalizmu.

Sympatia reżysera wyraźnie lokuje się też po stronie denizenów – klasy robotniczej oraz innych grup pozbawionych bezpieczeństwa finansowego i socjalnego: prekariatu, bezrobotnych, osób z marginesu. Z tego względu reżyser niechętnie rozpatruje moralne aspekty działań wyrzutków, podmiotów bez ustalonego miejsca i tożsamości. Ważniejszy jest konflikt społeczny, który leży u podstaw wszelkich aktywności liderów i ofiar późnego kapitalizmu⁶⁸. W toku zgłębiania antagonizmów Mann zachowuje neutralność, pochwalając tym samym chłód spojrzenia lub emocjonalną, jak sam to określa, szarzyznę, przywołującą na myśl wizerunek i cechy osobowościowe Neila McCauleya⁶⁹. Jednocześnie, jak poszczególne jego bohaterowie, dysponuje dużymi pokładami wrażliwości: współodczuwa z protagonistami, trwa z nimi i kibicuje im, choć pozostaje bezradny w obliczu czyhających na nich pułapek. Skoro w świecie pozafilmowym nietrudno o zboczenie z kursu, to i w realiach ekranowych egzystencja portretowanych postaci nie rozświetla się *deus ex machina*. Owa szarość, a także etos przywoływany przez przestępców z *Gorączki* („Nie wolno się przywiązywać do czegoś, czego w razie wypadki w ciągu trzydziestu sekund nie jesteś w stanie porzucić”), wyznaczają przy okazji światopogląd Manna: reżysera powściągliwego, oszczędnego w słowach i eleganckiego, który bez żalu odrzuca niepotrzebne, przerysowane afekty⁷⁰.

68 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 17, 28.

69 W *Gorączce 2* Mann i Gardiner piszą: „Oto McCauley. Szary garnitur, Pan Anonim. Porusza się z wprawą [...]. Opanowany, skupiony, czujny”. M. Mann, M. Gardiner, *Gorączka 2...*, s. 26.

70 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 39.

Mannowska elegancja manifestuje się w dopracowanym stylu wizualnym. Będąc często definiowanym przez jego pryzmat, reżyser zwykł jednak buntować się przeciwko etykietce stylisty. Zdaniem autora, widownia jest bardzo wrażliwym, otwartym na doznania organizmem, na który należy oddziaływać wieloma środkami jednocześnie. Znaczenie ma więc wszystko – nie tylko wizualny popis⁷¹. Sharrett zwraca uwagę na to, że zauroczenie krytyki i widzów stylem jest w tym wypadku wtórne. Czucie świata przejawia się w warstwie realizacyjnej na wiele różnych sposobów⁷². Nie istnieje zatem jeden, spójny i charakterystyczny styl reżysera. Rozbieżności między jego intuicją wizualną i – wyobrażonym przez odbiorców i krytyków – „stylem Manna” za manifestowały się tuż po premierze *Miami Vice*, filmu uznanego początkowo za realizacyjną kompromitację. Estetyczna wartość poszczególnych dzieł nie rzadko była zresztą kwestionowana. Docenioną dziś poetykę *Czerwonego smoka* punktowano albo z uwagi na rzekomą powtarzalność (względem twórczości telewizyjnej), albo ze względu na zbędne uduziwienia realizacyjne⁷³.

Być może o stylu reżysera powinny decydować odmienne kategorie. Mann od wielu lat cierpliwie kształtuje swój profil – twórcy znajdującego upodobanie w realistycznym portretowaniu miasta, które jest przestrzenią życiową dla wyalienowanych jednostek. Kiedy Michael Sragow definiuje *modus operandi* reżysera, stawia Manna w roli współczesnego Jacka Londona; twardo stąpającego po świecie demaskatora rzeczywistości, ale i marzyciela⁷⁴ – autora, którego dzieła urzekają realizmem, uświadamiają społecznie, a jednocześnie hipnotyzują emocjonalnie⁷⁵. Mark Steensland dostrzega w reżyserskiej strategii Manna wpływy trzech głównych ról: stylisty, artysty i rzemieślnika. Wszystkie one składają się na sukces realizatora egzystencjalnego kina akcji, który w rytm przebojów MTV, z równie dużą wnikliwością, co w świat przestępczy, wglębia się w intelektualne, moralne i duchowe dylematy współczesności⁷⁶.

71 Zob. ibidem, s. 54.

72 Zob. Ch. Sharrett, *Michael Mann...*, s. 269.

73 Zob. K.R. Phillips, *Redeeming the Visual: Aesthetic Questions in Michael Mann's "Manhunter"*, „Literature/Film Quarterly” 2003, no. 31, s. 10.

74 Zob. M. Sragow, *Mann Among Men*, „Salon” 1999, <http://www.salon.com:80/bc/1999/02/02bc.html> [dostęp: 10.02.2019].

75 Zob. M. Sragow, *All the Corporations' Men*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 61.

76 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials Film. Michael Mann*, Pocket Essentials, Harpenden 2002, s. 7.

Choć Steven Rybin podkreśla gatunkowe inklinacje i stylistyczną biegłość twórcy, to jego zdaniem Mann jest przede wszystkim reżyserem, który umiejętnie łączy niepokoje egzystencjalne z wydzźwiękiem politycznym – badając ponure czasy późnego kapitalizmu, przyjmuje orientację melancholijną⁷⁷. Reżyser jest tym samym lokowany w gronie artystów czułych na wypaczenia codzienności. Kiedy Gavin Smith pisze o Mannie, to wyłącznie w kontekście spuścizny wielkich autorów. Jego zdaniem twórczość tego reżysera jest naznaczona wrażliwością Antonioniego, drobiazgowością Kubricka, kreatywną metodą Herzoga. O treściowym spoiwie dla wskazanych cech estetyczno-realizatorskich stanowi natomiast intuicja Samuela Fullera⁷⁸.

Działalność artystyczna Manna nie jest podporządkowana jednemu gatunkowi (choć mianuje się go „wielkim reżyserem thrillerów”⁷⁹) albo konkretnej stylistyce (wbrew temu, co mówi się o „zapierającym dech w piersiach stylu”⁸⁰). Poszczególne zaś jej przejawy, nawet mimo pokrewieństwa tematycznego, często nie są z sobą ściśle powiązane pod względem preferencji czasoprzestrzennych, technicznych czy narracyjnych. Twórczość Manna pozostaje zawieszona między różnymi porządkami. Anna Dzenis podkreśla, że biografia reżysera zawsze musi być uzupełniana o kwestie doświadczenia wielonarodowego, zróżnicowanych pasji (ponoć Manna interesuje „wszystko” – od chicagowskich bukmacherów po Ernesto Guevarę, od geologii po architekturę⁸¹) i wykorzystywanych form opowiadania⁸².

Zasadnicze kryterium spójności filmów i seriali Manna bierze się z komentarza do rosnących wpływów neoliberalizmu. Twórca nie próbuje oczywiście dokonać całościowej analizy zjawiska i stroni od kompleksowych diagnoz. W wywiadzie udzielonym CBS na pytanie o pochodzenie brutalnej przemocy

77 Zob. S. Sanders, *Introduction. Michael Mann in His Interviews*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 9.

78 Smith kreśli charakterystykę Manna głównie w odniesieniu do *Ostatniego Mohikanina*, ale wyznaczone cechy są przekładalne także na pozostałe filmy reżysera. Zob. G. Smith, *Mann Hunters*, „Film Comment” 1992, vol. 28, no. 6, s. 72.

79 Zob. J. Mottram, *Last of the Great Thriller Directors*, „The Independent”, 2000, 20 February, za: S. Sanders, *Introduction. Michael Mann...*, s. 2.

80 Zob. S. Foundas, *A Mann's Man's...*

81 Zob. ibidem.

82 Zob. A. Dzenis, *Michael Mann*, „Senses of Cinema” 2002, <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/mann/> [dostęp: 10.02.2019].

w amerykańskim społeczeństwie odpowiada zachowawczo: „Nie jestem wystarczająco mądry, by dokonać analizy kompleksu oddziałujących na siebie zdarzeń. To zjawisko jest warunkowane wieloma czynnikami”⁸³. Także w talk-show Charliego Rose’a uchyla się od udzielania jednoznacznych odpowiedzi na pytania – jakby z intencją uniknięcia uproszczeń⁸⁴. Przyznaje natomiast (podobnie jak niegdyś Ballard⁸⁵), że ceni pracę wspierającą się na wnikliwym rozpoznaniu, niemal o profilu akademickim⁸⁶.

Pograniczne usytuowanie Manna zmanifestowało się w czasie wyboru kierunku studiów, który ponoć bardziej niż zainteresowaniami naukowymi motywowany był lewicowymi sympatiami młodego mężczyzny. Kształtowały się one na chicagowskiej ulicy – problematyka kolejnych filmów dowiedzie później przywiązania do metropolii, splatającej różne amerykańskie doświadczenia⁸⁷. Społeczna i kulturowa historia miasta jest obecna w licznych nawiązaniach do jazzu, burzliwych dziejów związków zawodowych i robotniczego gniewu, gangsteryzmu, nowych stylów w budownictwie, roli wielkich węzłów komunikacyjnych. Początkowo Mann nie zamierzał relacjonować tych wątków na ekranie – nie był nawet miłośnikiem ruchomych obrazów. Przyznawał, że lubi kino, ale tylko w taki sposób, w jaki lubi się – przykładowo – grę w kręgle. Na dodatek, w jego rodzinnej dzielnicy kręcenie filmów uchodziło za niepoważne zajęcie, profesję maminsynków⁸⁸. Potomek klasy robotniczej

83 M. Mann, *Director Michael Mann and Pickleball | Here Comes the Sun*, rozm. przepr. S. Doane, „CBS News Streaming Network” 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Yr8a6xegEIs> [dostęp: 10.12.2022].

84 Zob. M. Mann, *Director Michael Mann Interview on “The Insider” (2000)*, rozm. przepr. Ch. Rose, „Charlie Rose” 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=IjCVHxhRrPY> [dostęp: 10.02.2019].

85 Zob. J.G. Ballard, *Against Entropy*, rozm. przepr. P. Ronnov-Jessen, „Literary Review” 1984, no. 74, <https://literaryreview.co.uk/against-entropy-interview-with-j-g-ballard> [dostęp: 10.02.2019].

86 Zob. M. Mann, *Director Michael Mann and Pickleball...*

87 W materiałach dodatkowych filmu *Gorączka* Mann opowiada o strategii autorskiej: „Dorastałem w centrum Chicago na przełomie lat 50. i 60. w rodzinie imigrantów, w dzielnicy zamieszkałej przez imigrantów, na przykład z południowych Włoch i Europy Wschodniej, [...] którzy wywodzili się, jak mawiał Al Pacino, z »niższych średniaków«, wyższej klasy pracującej, niższej klasy średniej, którzy próbowali, jak mogli, wtopić się w amerykański system. Więc nie była to fascynacja, ale raczej opisywanie tego świata”.

88 Zob. N. James, *Michael Mann: The Criminal Mastermind*, „The Guardian” 2006, <https://www.theguardian.com/film/2006/jul/23/1> [dostęp: 10.02.2019].

i przyszedł twórca hollywoodzki zdecydował się jednak na podjęcie – także uznawanych za niepraktyczne – studiów literaturoznawczych na słynącym z politycznego zaangażowania Uniwersytecie Wisconsin w Madison.

Kinematografia zwróciła jego uwagę dopiero podczas kursu historyczno-filmowego. Punktem zwrotnym miało być uczestnictwo w seansie *Zatraconej ulicy* (1925) Georga Wilhelma Pabsta, dzieła, które wykształciło u Manna predylekcję do poszukiwania „prawdziwego życia, prawdziwych ludzi i prawdziwych ulic”⁸⁹. Pabst zgłębiał tematykę ekonomicznych spekulacji i malwersacji finansowych, socjotechniki, nocnego życia elit i udręki proletariatu, któremu (co zakrawa na ironię) z pomocą przychodziło... amerykańskie marzenie. Po-nura wizja międzywojennego Wiednia, metropolii ogromnych rozwarstwień społecznych, czasem wprost przekłada się na Mannowskie wyobrażenia miast. Podobnie jak w *Zatraconej ulicy*, tak w *Policjantach z Miami* (1984–1990) i *Zakładniku* przedstawiciele wyższych warstw społecznych eksponują swój status, kiedy zmierzając do ekskluzywnych nocnych klubów, przejeżdżają ulicami dzielnic biedoty.

Realizm Nowej Rzeczowości splata się w dziele Manna z przywiązaniem do starannego projektowania warstwy wizualnej, które zaszczyli mu ponoć niemieccy ekspresjoniści⁹⁰. Wyobraźnię reżysera kształtowały więc nie tylko realistyczne *Straßenfilme*, wyrażające fascynację miejskim ruchem, neonami i mokrymi nawierzchniami (wyraziście odwzorowanymi przez Joego Maya w *Asfalcie*, 1929), ale także filmy Friedricha Wilhelma Murnaua i Roberta Wiene’a, przykuwające uwagę środkami stylistycznymi i zanurzone w tematyce mroków ludzkiej duszy. Kolejnych inspiratorów amerykańskiego reżysera wymienia się zwykle jednym tchem (Dziga Wiertow, Siergiej Eisenstein, Carl Theodor Dreyer, Jules Dassin, Jean-Pierre Melville, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Sam Peckinpah, Robert Bresson, Stanley Kubrick, Michelangelo Antonioni), a każdy z nich na swój sposób (pod względem stylu, formy, etyki pracy, podejścia do społeczeństwa, emocjonalnej wrażliwości, rytmu akcji) miał formować podejście Manna do tworzenia filmów.

Zrodzonej w trakcie studiów literaturoznawczych pasji Mann dał ujście w swoim pierwszym filmie *Dead Birds* (przed 1965 rokiem) – poetyckiej

89 Zob. S. Foundas, *A Mann’s Man’s...*

90 Zob. M. Mann, *Behind the Scenes. The Keep. The Electric Theatre Show UK*, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=MBKD9MvhE4A> [dostęp: 10.02.2019].

fantazji o martwych ptakach. Kiedy w 1965 roku nadszedł czas wyboru dalszej drogi życiowej, twórca zdecydował się kontynuować edukację na uczelni filmowej. Od amerykańskich szkół początkującego reżysera odstraszał ponoć ich bezosobowy akademizm. Mann nie zamierzał kręcić nieciekawych „filmów studenckich”. Twierdził, że interesuje go realizacja filmów prowokacyjnych i stymulujących, dzieł odkrywających naturę rzeczywistości – a tego miały go nauczyć szkoły angielskie⁹¹. Ponadto klimat polityczny drugiej połowy lat 60. i obawa przed wcieleniem do armii w czasie konfliktu w Wietnamie⁹² (początkowo na przeszkodzie powołania do wojska stanęła astma⁹³) przyspieszyły podjęcie decyzji o wyjeździe do Europy.

Mann rozpoczął naukę w Londyńskiej Szkole Filmowej. W trakcie studiów nie tylko zdobywał wiedzę i nadrabiał filmowe zaległości, ale i poddawał się wszelkim nowofalowym tendencjom i politycznym nastrojom. Ogarniony atmosferą roku 1968 reżyser nakręcił swoje pierwsze filmy, których kopie nie są dziś dostępne: znajdują się albo w posiadaniu Manna, albo w zbiorach AFI, lecz na prośbę autora nie są osiągalne dla widzów. W trakcie pobytu w Europie amerykański twórca przeprowadzał wywiady z uczestnikami studenckich protestów, realizował reklamy telewizyjne, nakręcił dokument (stworzony na zlecenie NBC *Insurrection*, 1968, poświęcony wydarzeniom Maja Paryskiego) i eksperymentalny film *Jaunpuri* (1971) – nagrodzoną na festiwalach w Barcelonie i Melbourne 8-minutową abstrakcją.

Nakręcony po powrocie do Stanów Zjednoczonych film dokumentalny *17 Days Down the Line* (1972, także niedostępny⁹⁴) wyznacza już kierunek, jakim reżyser podąży w trakcie całej swojej kariery. Mann zrelacjonował w nim historię dziennikarza „Newsweeka”, postanawiającego, po pięciu latach spędzonych poza granicami kraju, na nowo odkryć swoją ojczyznę⁹⁵. W trakcie trwającej 17 dni podróży przez Stany Zjednoczone prowadzącej wzdłuż kraju – zgodnie z amerykańską mitologią, ze Wschodniego Wybrzeża

91 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials...*, s. 13; P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 11.

92 Mann w wywiadach zapewnia, że zdarza mu się ubolewać nad swoją nieobecnością w USA i Wietnamie w rzeczonych latach, ze względu na doniosłość ówczesnych wydarzeń dla amerykańskiej świadomości. Zob. J. Fox, *Four Minute Mile...*, s. 27.

93 Zob. S. Foundas, *A Mann's Man's...*

94 Krótki fragment *17 Days Down the Line* jest widoczny w jednej ze scen filmu *Ali*.

95 Zob. J. Fox, *Four Minute Mile...*, s. 29.

na zachód⁹⁶ – główny bohater przygląda się ludziom pracy (między innymi pszczelarzowi, rolnikowi, młodemu weteranowi wojny wietnamskiej, ale też przedstawicielowi organizacji Weatherman) i relacjonuje trudy, z jakimi ci mierzą się na co dzień. Mann dowiedzie później stałości swojego zainteresowania architekturą, amerykańskimi pejzażami, podróżami, ludźmi i ich profesjami.

Poszukując autentyzmu, Mann zrealizował film gorączkowy (z bohaterem w centrum wydarzeń), lecz jednocześnie chłodny i niezaangażowany. Ten dokumentalny sznyt powraca w jego filmografii, podobnie jak sekwencje portretujące ludzi w trakcie pracy⁹⁷. Kluczowe epizody z życia artysty i wyimki z towarzyszącej mu twórczej filozofii przypominają, że kształt przywoływanych tu filmów i seriali jest warunkowany różnymi działaniami, podejmowanymi w trakcie całej kariery. Dokumentalista, realizator reklam (wśród jego zleceniodawców znajdują się takie marki, jak Ferrari, Mercedes, Nike, NASCAR), scenarzysta, producent filmowy i telewizyjny (nadzorował także prace nad dokumentami: *Baadasssss!*, 2003 i *Świadek*, 2012–), reżyser kina gatunków – wszystkie te funkcje fundują najważniejszą pozycję Manna – autora czasów późnego kapitalizmu.

Nad umiejętnościami scenopisarskimi Mann zaczął pracować po powrocie do Stanów Zjednoczonych, kiedy związał się z telewizją. W latach 70. tworzył scenariusze do seriali *Bronk* (1975–1976), *Gibbsville* (1976), *Police Story* (1973–1979) oraz *Starsky i Hutch* (1975–1979). Był też pomysłodawcą serialu *Vega\$* (1978–1981) i autorem jego wizualnej identyfikacji, jednak sporządzony na podstawie dzieł Ralpha Steadmana halucynacyjny projekt graficzny nie został ostatecznie wdrożony przez producentów⁹⁸. Uczestniczył w pracach nad scenariuszami filmów *Zwolnienie warunkowe* (1978, kiedy po raz pierwszy odwiedził więzienie Folsom)⁹⁹ oraz *Łabędzi śpiew* (1980). W tym okresie Mann wyreżyserował odcinek serialu *Sierżant Anderson* (1974–1978), jednak na swój

96 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 9.

97 Zob. ibidem, s. 100.

98 Zob. M. Mann, *The Michael Mann Interview Part 1...*

99 Ulu Grosbard i Dustin Hoffman przyglądają się niezaspokojonym potrzebom społecznym i jednostkowym recydywisty. Poszczególne wątki ze *Zwolnienia warunkowego* (przemoc instytucjonalna, trudności adaptacyjne, bariery zawodowe, nieudolni współpracownicy, ryzykowne relacje romantyczne, zemsta) będą wybrzmiewać w filmach Manna, głównie w *Mili jerychońskiej*, *Złodzieju*, *Gorączce* i *Hakerze*.

pełnometrażowy debiut reżyserski musiał poczekać do 1978 roku. Został wówczas zaangażowany do realizacji filmu telewizyjnego *Mila jerychońska*, traktującego o osadzonym w kalifornijskim więzieniu stanowym Folsom mężczyźnie, który w obronie przyrodniej siostry zamordował swojego ojca. Podobnie jak w przypadku późniejszych filmów i seriali, fabuła *Mili jerychońskiej* jest silnie naznaczona, o czym wspomina Mann, „społecznym technicolorem”¹⁰⁰. Choć reżyser z pietyzmem ujmuje multikulturową społeczność osadzonych, to jednocześnie koncentruje się na jednostce, walczącym o nominację olimpijską biegaczu, Larrym Murphym. Główny bohater jest protoplastą innych profesjonalistów, którzy w pełni poświęcają się dążeniu do zawodowego mistrzostwa. Mimo względnej (jak na struktury więzienne) autonomii Murphy jest zupełnie bezradny wobec instytucjonalnych wahnień – podsycających amerykański sen i bezlitośnie go anulujących.

W tym samym czasie Mann przymierzał się do realizacji filmu *Łabędzi śpiew*, produkcji telewizyjnej, w której podjął wątek narciarskiego mistrza z powodu kontuzji wycofującego się z rywalizacji olimpijskiej. Filmy o sportowych obsesjach definiują profil świata późnego kapitalizmu. Jego bywalcy, uwikłani w narrację amerykańskiego snu, co prawda się nie poddają, lecz ostatecznie zawsze zostają zmuszeni do kapitulacji. Mogą więc deklarować, jak jeden z bohaterów *Gorączki*: „Nie ma takiej mordęgi, której nie wytrzymam”, lecz zwykle stoją na straconych pozycjach.

O etosie profesjonalisty Mann opowiedział także w 1981 roku za sprawą neo-noirowego *Złodzieja*. W dopracowanym wizualnie dziele, z efektowną muzyką elektroniczną Tangerine Dream, reżyser dowodzi, że los jednostki jest ściśle zespolony ze światem globalnego kapitału. W filmie zatytułowanym początkowo *Ulice przemocy* (*Violent Streets*) autor po raz pierwszy przyjrzał się miejskim pejzażom¹⁰¹, przywołującym na myśl nie tylko wzorce czarnego kryminału, ale i dokonania wspomnianego wcześniej nurtu *Straßenfilme* i filmów Nowej Rzeczowości. Mann przedstawił w nim włamywacza Franka, który po długoletnim pobycie w więzieniu fantazjuje o przyspieszonej realizacji życiowych planów. Wiedziony narracją amerykańskiego snu bohater intensyfikuje wysiłki na rzecz osiągnięcia bogactwa, podwyższenia statusu społecznego i założenia rodziny. Migoczące wielobarwnymi światłami mia-

100 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials...*, s. 16.

101 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 102.

sto, przypominające żywy organizm, wzywa złodzieja do działania. Frank ulega obietnicy *american dream* i wiąże się z organizacją przestępczą (powtarzając los Fausta, co zauważa Steensland¹⁰²). Wbrew oczekiwaniom jej lider nie pozwala odejść mężczyźnie po „ostatnim” skoku. Frank nie zdaje sobie nawet sprawy z tego, że gangsteryzm nie jest już romantycznym zajęciem, afirmującym konserwatywne wartości. Ulice współczesnego Chicago nie przypominają ospałych alejek z *Nocy Chicago* (filmu znanego też pod tytułem *Ludzie podziemia*, 1927). Opowieść o łamaczu sejfów, który pragnie szybko się wzbogacić i rozpocząć nowe życie, stanowi zaproszenie do świata zawodowej perfekcji, w którym podporządkowywanie wszystkich dziedzin życia pracy jest następstwem zawierzenia neoliberalnemu marzeniu i mirażom awansu społecznego.

Powrót do nastroju poetyckich fantazji nastąpił w kolejnym filmie Manna – czerpiącej z dorobku niemieckiego ekspresjonizmu *Twierdzy*. W tej wyszukanej wizualnie i wystylizowanej ekranizacji książki F. Paula Wilsona Mann łączy fascynację ideologiczną siłą oddziaływania nazizmu z wątkami prawdy moralnej oraz problemami współczesności. W osadzonym w realiach II wojny światowej wielowątkowym horrorze metafizycznym nazistowscy żołnierze budzą zło uwięzione w karpackiej warowni. W pobliskiej wiosce dokonuje się wtedy cudowny splot losów bohaterów: zlaicyzowanego żydowskiego naukowca i bogobożnego księdza, antyfaszystowskiego żołnierza Wehrmachtu i dowódcy SS (zatwardziałego zwolennika Hitlera), a także dwóch nadnaturalnych istot, reprezentujących, jak się początkowo wydaje, strony odwiecznego konfliktu między dobrem i złem.

Mann przekonywał w wywiadach, że *Twierdza* stanowi hołd dla pisarstwa Brunona Bettelheima. Ta filmowa baśń naszych czasów¹⁰³ tematycznie wpisuje się w humanistyczne zainteresowania reżysera. Wątki walki o życie i wyznawane wartości, a także poświęcenia dla obowiązku i odrzucenia moralnych potrzeb są tu jednak podrzędne wobec uniwersalnego marzenia o konstruowaniu nowego porządku. Ostatecznie, w tej uwspółcześnionej wersji mitu o Golemie, Mann rozbija utopijne mrzonki i poddaje krytyce uwodzicielską moc narracji ekonomicznych, politycznych i społecznych. Przybyłych do zamku żołnierzy nieprzypadkowo uwodzi blask sakralnych

102 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials...*, s. 23.

103 Zob. H. Kennedy, *Castle Keep*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 32.

ornamentów (fot. 6)¹⁰⁴. Za obiecującymi bogactwo srebrnymi krzyżami czai się jednak złowieszcze widmo wysysające ich witalność. W klimacie sennego koszmaru reżyser zgłębia naturę ideologii, którą w *Twierdzy* reprezentują nadludzie: upiorny więzień tytułowej fortecy oraz jego przeciwnik – ratujący ponoć świat, choć *de facto* nieróżniący się zbyt od swojego sobowtóra¹⁰⁵. Oba te monstra – żywiące się strachem, brutalnością, pożądaniem i żądzą władzy, ale też nadzieją, miłością i szacunkiem – obiecują początkowo ocalenie, lecz później prowokują krwawy konflikt¹⁰⁶.



Fot. 6. Uwodzielska siła ideologii (*Twierdza*)

O stwarzaniu mitów i hołdowaniu tymże traktuje także *Czerwony smok*, zwracający uwagę na jednostki podporządkowane wypaczonej narracji o spo-

104 W książce F. Paula Wilsona uwiedziony wizją dobrobytu szeregowy Lutz prosi swojego towarzysza o pomoc. Nie musi go przekonywać – wystarczy powiedzieć „o skarbie, że do końca życia będą bogaci i nigdy nie będą musieli pracować. Grunstadt pobiegł za nim jak ćma, która zobaczyła światło”. F.P. Wilson, *Twierdza*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Vesper, Czerwonak 2020, s. 41.

105 Por. H. Kennedy, *Castle Keep...*, s. 35.

106 W polskim posłowie literackiej *Twierdzy* Grady Hendrix zauważa, że „nieśmiertelny wojownik stojący po stronie sił jasności, jak i [...] starożytny czarnoksiężnik udający wampira, tak jak wszystkie postaci w książce są jedynie pionkami”. G. Hendrix, *Posłowie*, w: F.P. Wilson, *Twierdza...*, s. 429. W filmie obaj bohaterowie wydają się nośnikami wpływowych ideologii.

łecznym sukcesie¹⁰⁷. W powstałej w 1986 roku filmowej adaptacji prozy Thomasa Harrisza reżyser relacjonuje przebieg pojedynku między Willem Grahamem, byłym agentem FBI, i Francisem Dollarhydem, socjopatą owładniętym obsesją społecznego uznania, które miałyby mu zapewnić metaforyczna przemiana. Obaj bohaterowie snują fantazje o byciu kimś innym. Graham, chcąc schwytać „potwora”, sam musi stać się potworem, a Dollarhyde, by zyskać poważanie, próbuje naśladować współczesnych dysponentów władzy symbolicznej. W filmie kojące błękity stopniowo ustępują miejsca odrażającej zieleni, oddającej postępującą degradację moralną mężczyzn. Wskutek zaniku poczucia realności obaj bohaterowie pogrążają się w szaleństwo.

W międzyczasie, w roli producenta, Mann przystąpił do prac nad *Policjantami z Miami* (stworzonym przez Anthony'ego Yerkovicha serialem opowiadającym o policji obyczajowej z Miami) i – opartej na wspomnieniach Chucka Adamsona – epepei *Crime Story* (1986–1988), dużo mroczniejszej narracji poświęconej rozkwitowi przestępczości zorganizowanej w Chicago i Las Vegas w latach 60. Choć Mann reżyserował wyłącznie pojedyncze odcinki obu seriali, to miał znaczny wpływ na style wizualne, wybory personalne i podejmowane tematy. Nawet bowiem, kiedy Mann przyjmuje „jedynie” rolę producenta, to w powstających pod jego auspicjami twórcach widoczna jest wyraźna sygnatura Michael Mann Productions. Stąd melancholijne sekwencje w *Bandzie jednej ręki* (1986), brudny realizm miniserialu *Wojny narkotykowe – Camarena* (1990), wątki dramatu rodzinnego w kontynuacji obrazu *Wojny narkotykowe. Kokainowy kartel* (1992), innowacje w zakresie telewizji wysokiej rozdzielczości w *Wydziale kryminalnym* (2002–2003), wizualna spuścizna *Policjantów z Miami* w teledysku do przeboju Petera Wolfa *I Need You Tonight* czy wątki etyki obowiązku i przywiązania do pracy w dokumentalnym miniserialu *Świadek*. W filmach telewizyjnych i serialach widoczna jest więc kinowa pasja Manna i spektakularna, wielkoformatowa struktura¹⁰⁸. Jak zauważa Steensland, reżysera charakteryzuje nadzwyczajna dbałość o detale – troska o barwną tonację, rekwizyty, niuanse opowiadanych historii¹⁰⁹. Mann drobniawo kontroluje także warstwę muzyczną i każdy element *mise-en-scène* – zwłaszcza okalające bohaterów przestrzenie.

107 Zob. M. Mann, *Manhunter. An Interview with Michael Mann*, rozm. przepr. A. Charlot, M. Toullec, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 48–49.

108 Zob. A. Dzenis, *Michael Mann...*

109 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials...*, s. 37.

Będąc pod wpływem *Berlin Alexanderplatz* (1980) Rainera Wernera Fassbindera¹¹⁰, Mann podjął próbę opowiedzenia równie monumentalnej historii o amerykańskiej przestępczości lat 60. *Crime Story*, choć osadzona w konkretnym momencie historycznym, wprowadza w tematykę przestępczości czasów późnego kapitalizmu. W serialu, opartym na tych samych wydarzeniach, co późniejsze *Kasyno* (1995) Martina Scorsese, zostały podjęte zagadnienia dywersyfikacji przestępczej działalności, zmiany modelu sprawowania władzy, nowego stylu zarządzania gangsterską organizacją, rozpadu jawnych struktur i dawnych hierarchii. Mann dowodzi przy tym, że tęsknota za minionymi czasami bywa instrumentalnie wykorzystywana do legitymizowania ideologii. W podobnym tonie reżyser wypowie się później we *Wrogach publicznych*, relacjonujących walkę biura FBI z organizacjami przestępczymi w latach 30. W eksperymentalnym wizualnie filmie schyłek ostentacyjnego i zuchwałego gangsteryzmu zbiega się z ekspansją nowego, dużo groźniejszego, bo słabiej widocznego, modelu przestępczego. Tym samym reżyser przedstawi fundamenty rzeczywistości opierającej się na niematerialnych przepływach kapitału.

W takiej rzeczywistości próbują odnaleźć się bohaterowie *Policjantów z Miami*, serialu – jak podsumowuje Art Harris – tętniącego życiem, w którym seks łączy się narkotykami, blichтром, luksusem, karabinami automatycznymi i rock and rollem¹¹¹. W manifeście hiperkonsumpcyjnej Ameryki wybrzmiewa pochwała dla nabywania dóbr i poszukiwania nietypowych doznań. Neoliberalnemu marzeniu ulegają w serialu nie tylko przestępcy, ale też tytułowi policjanci i przedstawiciele społecznych instytucji, a więc, jak mogłoby się zdawać, strażnicy demokratycznych fundamentów Stanów Zjednoczonych. Pod atrakcyjną fasadą nowinek odzieżowych, pastelowych barw, modnych samochodów, w rytm hitów muzycznych lat 80. Mann snuje refleksję na temat inwazji konsumpcjonizmu, hedonizmu, narcyzmu i darwinizmu społecznego na amerykańską codzienność. Odbywa się ona najzupełniej pokojowo i jest witana triumfalnymi okrzykami. W 2006 roku Mann zrealizował pełnometrażową, kinową wersję opowieści o policji obyczajowej z Florydy. Reżyser radykalizuje w filmie narrację o Miami jako mieście nieograniczonej

110 Zob. B. Kelley, *A Cop Show Best Discovered on Your Own*, „Sun Sentinel” 1986, http://articles.sun-sentinel.com/1986-09-18/features/8602250540_1_mike-torello-chicago-cop-crime-story [dostęp: 10.02.2019].

111 Zob. A. Harris, *Of Vice and Mann...*, s. 40.

konsumpcji. W przeciwieństwie do telewizyjnego pierwowzoru, w *Miami Vice* nie istnieją strefy ograniczonej konsumpcji. Realia sugerują, że we współczesnym Miami niemal wszyscy są już milionerami oddającymi się nielegalnym rozrywkom.

Po zakończeniu emisji seriali *Crime Story* i *Policjanci z Miami* Mann postanowił nakręcić, na podstawie opracowanego u schyłku lat 70. scenariusza, film telewizyjny *Wydarzyło się w Los Angeles*. Ten pierwowzór *Gorączki* wprowadza w zagadnienia, które ze zdwojoną mocą powrócą w *opus magnum* reżysera.

W nakręconym w 1992 roku *Ostatnim Mohikaninie* Mann wyjątkowo dla siebie nie uwodził ogromem ponowoczesnego miasta, lecz majestatycznymi ujęciami przyrody. W realiach amerykańskiego pogranicza splatają się losy przysposobionego przez Indian białoskórego i córki angielskiego dowódcy. Na drodze jednostkowego szczęścia, w czasach XVIII-wiecznej wojny o kolonie w Stanach Zjednoczonych, staje jednak globalna polityka. Konflikt angielsko-francuski nakłada się na lokalne konflikty Mohikanów i Huronów, a także na życie kolonistów tkwiących pośrodku wojennego zgiełku. W ekranizacji powieści Jamesa Fenimore'a Coopera Mann przenosi doświadczenia współczesności na wyobrażony konstrukt historyczny, by kreślić związki między globalizmem i kolonializmem¹¹². Ponownie to jednostki okazują się ofiarami rozpadu klarownego porządku rzeczywistości i ekspansji ideologii odbierającej autonomię. W *Ostatnim Mohikaninie* odkształcają się losy anonimowych mieszkańców pogranicza, którzy zmuszeni do walki w interesach odległych mocarstw i uczestnictwa w absurdalnych ciągach przemocy umacniają wpływ potęg imperialnych.

W kolejnych latach Mann zrealizował dwa wielopłaszczyznowe filmy. W dramacie policyjnym *Gorączka* z 1995 roku reżyser profiluje Los Angeles jako miasto wiecznej tułaczki, domagające się od swoich mieszkańców ciągłej mobilności. Jego bywalcy pozostają uwikłani w amerykańskie marzenie, któremu próbują zadośćuczynić, wyznając późnokapitalistyczny etos zawodowy.

112 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials...*, s. 60. Ewentualnie: między neoliberalizmem i neokolonializmem. Jak pisze Łukasz Moll, „neoliberalizm jest [...] aktualną formą neokolonializmu, w której silni tworzą zasady, do których inni muszą się zastosować, podczas gdy sami ich twórcy mogą to zrobić, gdy jest to dla nich korzystne”. Ł. Moll, *Neoliberalizm i gra w klasy*, w: *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, P. Jezierski, M. Rauszer, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 30.

Istniejąca sieć ekonomicznych wpływów rozdziera więc nie tylko miasto, ale i tożsamości jego mieszkańców. Poświęcenie dla obowiązku wzmacnia osamotnienie Mannowskich bohaterów, którzy z czasem ulegają socjopatycznym skłonnościom¹¹³. Mężowie-policjanci nie mają oporów przed porzucaniem swoich partnerek, a ojcowie-bandyci¹¹⁴ osłaniają się dziećmi podczas wymian ognia.

Obraz nakreślony w *Gorączce* został dopełniony za sprawą *Informatora*. W opowiadającym o haniebnych praktykach koncernów tytoniowych filmie Mann potwierdza zainteresowanie tematem hegemonii korporacji. Nie istnieją już przestrzenie wolne od ekonomicznych układów. Jak przekonuje Mann, każdy jest od kogoś uzależniony, a w powstałej sieci powiązań nie sposób zidentyfikować podmiotów stojących na szczytach piramid finansowych. W fabule filmu wzorowanego realizacyjnie na *Męczeństwie Joanny d'Arc* (1928), podejmowany jest wątek konsekwencji sprzeniewierzenia się dominującej ideologii¹¹⁵. Relacjonując losy Jeffreya Wiganda, reżyser dowodzi, że kapitalizm znajduje się w stadium nierównych i bezlitosnych wojen o wpływy. Macki kryminalności sięgają aż po krańce świata – w tym także na szczyty systemu i jego rubieże.

Gorączkę i *Informatora* spajają melancholijne tony, które odnoszą do tęsknoty za bliskością. Bohaterowie uwiedzeni swoim profesjonalizmem, wbrew potrzebom emocjonalnym, pozostają wierni pracy i obowiązkowi. Mannowskie jednostki o wyraźnie skruszałych kręgosłupach moralnych wciąż fantazjują o lepszej przyszłości, jednak ta nigdy nie nadchodzi. Zarówno dobrze sytuowani członkowie społeczeństwa, jak i uboższa reszta w pełni poddają się wpływowi neoliberalizmu.

Nim w 2004 roku Mann przedstawił najdoskonalszą inkarnację kapitalistycznego etosu w *Zakładniku*, zdążył jeszcze w 2001 roku zrealizować film biograficzny, poświęcony jednemu z najwybitniejszych pięściarzy wszech czasów – Muhammadowi Alemu. W *Alim* pochwała indywidualizmu spleta się z interesami międzynarodowego kapitału. Mann pochyla się nad

113 W literackiej kontynuacji *Gorączki* Mann dopowiada sytuację Neila McCauleya: „Samotny w tej bezkresnej otchłani – mający tylko swoje ciało, swój organizm... świadom tego wszystkiego do czasu, dopóki trwał”. M. Mann, M. Gardiner, *Gorączka 2...*, s. 21.

114 W scenie, która finalnie nie znalazła się w filmie, przedstawia się Michaela Cheritto jako czulego i kochającego ojca.

115 Zob. M. Sragow, *All the Corporations' Men*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 70–71.

przełomowym momentem kształtowania się amerykańskiego społeczeństwa, w którym siła oddziaływania ruchów praw obywatelskich, organizacji religijnych, a nawet amerykańskich instytucji publicznych okazała się mniejsza aniżeli wpływy mediów i wielkiego kapitału (który później zresztą wchłonie i spieniędzy antysystemowe postulaty).

Trzy lata później w *Zakładniku* Mann zobrazował idealnego hiperindywidualistę, socjopatę na miarę XXI wieku. Na powrót zagłębiając się w multi-kulturowe środowisko Los Angeles, reżyser zajął stanowisko w sprawie mobilnych, lekceważących wszelkie kontakty międzyludzkie profesjonalistów, w pełni poświęcających się realizacji zobowiązań zawodowych. Vincent ma świadomość oczekiwań późnego kapitalizmu względem jednostki – jest więc nie tylko gotowy ignorować potrzeby Innego, ale i przyjmuje postawę zupełnego egocentryka. Podobnie, jak w późniejszym *Hakerze* (2015), Mann snuje opowieść o dynamicznej egzystencji w świecie, w którym hierarchię społeczną wyznacza się na podstawie tempa gromadzenia kapitału i kontroli nad niematerialnymi przepływami finansowymi.

Punktem centralnym produkowanego w latach 2011–2012 serialu *Luck* jest tor wyścigów konnych. W czasach postępującej wirtualizacji pieniądza przestępczość stanowi trudne do uchwycenia zjawisko. Kontrolę nad rzeczywistością sprawują przecież malwersanci działający w białych rękawiczkach, tacy jak Chester „Ace” Bernstein, będący symbolicznym następcą Sama „Ace’a” Rothsteina z *Chłopców z ferajny* (1990). Mimo ograniczeń artystycznych i realizacyjnych¹¹⁶ Mannowi udało się ponownie podjąć, frapujący go od dekad, wątek osamotnionej jednostki, zmagającej się z cyrkulacjami niematerialnego kapitału.

W trzeciej dekadzie XXI wieku Mann przystąpił do realizacji kilku przedsięwzięć. Oparty na książce dziennikarza śledczego Jake’a Adelsteina¹¹⁷ serial *Tokyo Vice* (2022) nie jest jego autorskim projektem, lecz mimo to sytuuje się w dobrze znanym spektrum tematycznym i estetycznym. Interesujące jest zwłaszcza wyobrażenie Tokio jako swoistego miasta portali. Bohaterowie, pozostając w ciągłym ruchu, przemieszczają się między technologicznym

116 Zob. M. Mann, *The Vulture Transcript. Michael Mann and David Milch Open up about the Cancellation of Luck*, rozm. przepr. M.Z. Seitz, „Vulture” 2012, <http://www.vulture.com/2012/03/michael-mann-david-milch-interview-luck-horses-cancellation.html> [dostęp: 10.02.2019].

117 J. Adelstein, *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka*, przeł. J. Żuławnik, Poradnia K, Warszawa 2021.

centrum i przestępczym półświatkiem; przyglądają się neonowej powierzchni miasta, ale wnikają również w podziemny ekosystem. Krążąc po tej strukturze, nawiązują znajomości, których nie sposób zakończyć, i wkraczają w sieci ekonomicznych zależności. Złożone mechanizmy finansowych przepływów odwołują do wyobrażeń znanych z amerykańskich filmów reżysera¹¹⁸. Choć powieściowy Adelstein mówi o sobie jako o „żydowskim dziwaku, bardziej Japończyku niż Amerykaninie”¹¹⁹, to jego ekranowemu odpowiednikowi ojczyzna nie pozwala o sobie zapomnieć: rodzina namawia go do powrotu do Missouri, w okolicy kręci się dawny kolega ze szkoły, napotkany Yakuza okazuje się fanem Backstreet Boys, a dziewczyna, w której bohater się zadura, jest uciekinierką ze Stanów Zjednoczonych.

W 2022 roku, wraz z Meg Gardiner, autorką powieści kryminalnych, Mann opracował również literacką kontynuację *Gorączki*. Na łamach „Entertainment Weekly” Christian Holub przekonuje, że w książce splatają się różne wątki z twórczości reżysera¹²⁰. Autor artykułu zwraca uwagę głównie na wznowienia pewnych motywów fabularnych i powroty do znaczących miejsc, jednak związki widać także na innych płaszczyznach: ideologicznej, filozoficznej czy estetycznej. Emblematyczna dla strategii poszerzania perspektywy staje się postać Neila McCauleya. W niej bowiem skupiają się cechy większości protagonistów filmów Manna. Przestępca, wcześniej skryty za szczelną maską profesjonalisty, wspomina dzieciństwo spędzone w ośrodkach wychowawczych, świadomie dookreśla własny status: „Jestem kapitalistą”, ale też rozważa, niczym Vincent z *Zakładnika*, swoje miejsce w rzeczywistości: „Nie ma jakiegoś ważnego powodu, dla którego

118 W 2023 roku w czasopiśmie *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis „Studia de Arte et Educatione”* został opublikowany artykuł *Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w „Tokyo Vice”*, w którym przyglądam się stolicy Japonii w dobie recesji. Mann portretuje problemy współczesności poprzez namysł nad miejskimi pejzażami. Losy protagonistów *Tokyo Vice* pozostają w ścisłym związku z szerokim tłem metropolii. W serialu uwagę przyciągają bohaterowie pozbawieni miejsca i poszkodowani przez nowoczesny system finansowy. Punkty orientacyjne na mapie Tokio są więc wyznaczane przez ofiary banków i ubezpieczycieli – mieszkańców o zawiedzionych nadziejach, którzy mogą osiągnąć wolność od zobowiązań jedynie w drodze samobójstwa.

119 Zob. J. Adelstein, *Tokyo Vice...*, s. 419.

120 Zob. Ch. Holub, *How Heat 2 Connects to Michael Mann's Other Films, Too*, „Entertainment Weekly” 2022, <https://ew.com/books/how-heat-2-connects-michael-manns-films/> [dostęp: 10.12.2022].

żyjemy”¹²¹. Książka staje się tym samym symbolicznym domknięciem snuty od 1979 roku historii, a Neil McCauley – podsumowaniem rozważań nad postacią profesjonalisty doby późnego kapitalizmu.

Z punktu widzenia prowadzonej tu refleksji najważniejsza jest kwestia opisywanych przeobrażeń ekonomicznych. O nowym modelu działań rynkowych autorzy opowiadają z perspektywy Chrisa Shiherlisa. Mężczyzna rozpoznaje korporacyjne praktyki nowego pokolenia: „Przedsiębiorstwa rodziny Liu, przemysł nieoclonionych towarów, łamanie embarga oraz umiejętność przechytrzenia systemów prawnych każdego państwa, to jest prawdziwa przyszłość, to jest najnowsza nowość”¹²². Po raz kolejny Mann zwraca uwagę na przeobrażenia ducha kapitalizmu. Jak przekonuje Ana, przyszła liderka syndykatu, „możliwość jest mnóstwo [...] Davos, globalizacja, międzynarodowe kontrakty w Europie i Azji”¹²³. W *Gorączce 2* znowu intensyfikują się reżimy mobilności i rozszerzają globalne sieci finansowe. Przestępcy z południowoamerykańskich peryferii wiedzą, że wzmożoną akumulację kapitału prowadzi się w ponadnarodowej sieci ekonomicznej, górującej nad strukturami państwowymi. Doświadczeni gospodarczymi eksperymentami Paragwajczycy rozumieją znaczenie przepływów, które pozwalają na intensywne bogacenie się w wyniku spekulacji i złodziejstwa¹²⁴. W twórczości Manna nie zmienia się jedynie podstawowa motywacja piewców patologicznego systemu: poszukiwanie cennych zieloności.

Kolor pieniędzy

W scenie otwierającej film *Informator* Lowell Bergman, producent uznanego programu publicystycznego, kieruje się na spotkanie z liderem organizacji Hezbollah. Mężczyzna przemierza drogę na tylnym siedzeniu samochodu. Spod płóciennej opaski zakrywającej twarz nie dostrzega nawet zarysu mijanych lokacji. Choć odbiorca, w przeciwieństwie do Bergmana, widzi ulice libańskiego miasta, to pozostaje równie zdezorientowany, co bohater. Dynamiczne ruchy kamery i nieostre ujęcia, absurdalne zbliżenia, które utrudniają

121 M. Mann, M. Gardiner, *Gorączka 2...*, s. 282, 281.

122 Ibidem, s. 264.

123 Ibidem, s. 265.

124 Zob. D. Harvey, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 216–217.

rozpoznanie przedmiotów, chaotyczne przejścia od detalu do szerokiego kadru i z powrotem czy wreszcie nieumotywowane „wejścia” obiektywu wprost w sylwetki przechodniów nie konstytuują klarownego obrazu świata. Seria krótkich spojrzeń – na twarz dziecka, lufę karabinu, linie wysokiego napięcia, rozrośnięte palmowce – stanowi zaproszenie do świata ciągłej zmiany, którego nie sposób ująć w ramy uporządkowanej całości.

W tej gorączkowo nakręconej sekwencji ważniejsze niż oblicza i fasady są wszystkie inne właściwości mijanych ludzi, przedmiotów i miejsc. Ekranowa rzeczywistość Manna rozrasta się w wielu wymiarach. Do uszu bohatera co rusz dobiegają przeraźliwe, szybko urywające się dźwięki, którym Bergman nie potrafi przypisać źródła. Atmosfera bliskowschodniego kotła jest uzupełniana niemalże wyczuwalnymi zapachami dymu papierosowego i ulicznego jedzenia. Nagłe zwroty i zmiany prędkości pojazdu powodują drżenie foteli. Pył i uliczny brud osadzają się na ciele producenta. Percypując rzeczywistość wieloma zmysłami, protagonista nie musi więc widzieć, by poznawać okalający go świat. Mimo że adresat filmu może kierować się wzrokiem w odbiorze pozawzrokowych doznań, to z przywołanej sekwencji da się wydobyć coś więcej niż jedynie wizualizację pejzażu Baalbek. Uchwycenie całościowej tonacji wyprawy na Bliski Wschód wymaga zaprzęgnięcia do współpracy kilku zmysłów. Nastrój odwiedzanych miejsc oraz aura towarzyszących im wydarzeń są możliwe do poznania jedynie za sprawą akceptacji polisensorycznego charakteru twórczości Manna. Choć – jak ustalono wcześniej – reżyser uchodzi za ekranowego stylistę¹²⁵, który uprzywilejowuje wrażenia wzrokowe, to doznawanie „jego” świata polega na aktywnym odczytywaniu śladów o różnej proveniencji, słowem: odbiór wymaga oddania się zmysłowej synestezji. Zalecenie jednoczesnego chłonięcia wielu sygnałów charakteryzuje profil „kina totalnego” Manna.

Podobną scenę Mann (we współpracy z Emmanuelem Lubezkim) zaaranżuje później w filmie *Ali*. Przebieżka tytułowego bohatera, do której dołączają dziesiątki Zairczyków, z początku uchyla panoramę kinszaskich slumsów, jednak z czasem okazuje się oznaką emocjonalnej wspólnoty pariasów (fot. 7).

125 Mann od kilkudziesięciu lat zwraca uwagę na uproszczony charakter tej obserwacji. Mówi przekornie: „Styl to nieprzyzwoite słowo”. D. Haithman, *This Man's Got a 'Vice' He Can Live With: 'Style is a Dirty Word,' Producer Michael Mann Says*, „Los Angeles Times” 1987, 17. November, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-11-17-ca-22158-story.html> [dostęp: 10.02.2019].

W kraju, w którym dyktator Mobutu, chwilowy sprzymierzeniec Międzynarodowego Funduszu Walutowego i Banku Światowego, kieruje się dewizą, że „wszystko jest na sprzedaż i wszystko można kupić”¹²⁶, to właśnie w więzi wykluczonych tli się nadzieja: naznaczona potem, brudem i głodem, manifestująca się w muralach, śpiewach i fizycznej bliskości. Kiedy Ali na moment staje się członkiem tej wspólnoty, kadry syca się barwami, ruch kamery spowalnia, a w tle rozbrzmiewają melancholijne dźwięki utworu malijskiego muzyka Salifa Keïty – wtedy odsłania się subiektywna prawda o rzeczywistości. Reżyser sięga do śladów codzienności, by poprzez nie opowiadać o życiu jednostek w realiach drugiej połowy XX wieku.



Fot. 7. Odzyskiwanie wspólnoty (Ali)

Unaocznione w technice realizacyjnej *Zakładnika* przywiązanie do kamery cyfrowej, którą Mann uznał za lekarstwo na swoje chorobliwe pragnienie uchwycenia głębi pejzażu (zwłaszcza nocnego), uświadamia, że twórcę interesuje przede wszystkim precyzyjny ogląd przestrzeni życiowej¹²⁷. Analiza po-

126 M. Davis, *Planeta slumsów*, przeł. K. Bielińska, Książka i Prasa, Warszawa 2009, s. 264.

127 Mann zwraca uwagę na swoją przynależność do technicznej awangardy. Reżyser porównuje afirmację kamery cyfrowej do pochwały tzw. estetyki stalowej struktury, dokonanej przez chicagowskich architektów u schyłku XIX wieku, wyłamujących się trendowi do ukrywania stali pod kamiennymi fasadami. Podkreśla tym samym, że nie korzysta z technologii cyfrowej po to, by później udawać, że jej nie używa. Zob. M. Olsen, *Paint It Black*, in: *Michael Mann. Cinema and Television...*, s. 81.

szczególnych przejawów świata uwikłanego w ideologię późnego kapitalizmu pozwala mu na odzwierciedlenie aury współczesności, kompleksowo oddziałującej na funkcjonujących w niej ludzi¹²⁸.

Witaj w świecie!

Zwieńczenie epizodu w Baalbek w mniej zawołowany sposób tłumaczy artystyczne stanowisko Manna. Tuż po rozmowie z szejkiem Fadlallahem bohater *Informatora* w końcu zdejmuje opaskę i rozgląda się wokół siebie, by momentalnie potwierdzić koherencję wszystkich wcześniejszych doznań. Rozsuwa okienne zasłony niczym kotary w kinoteatrze i teraz już wzrokowo odbiera sygnały, które docierały do niego podczas podróży samochodem. Widzi rażące światło, ruch uliczny, źródła zapachów i miejski brud. Odczuwane przedtem bodźce zyskują naoczne potwierdzenie. Bohater może wreszcie wykrzyknąć: „Witaj w świecie!”, stając się przy okazji symbolicznym medium reżysera. Ze wskazanej deklaracji wyłania się Mannowska etyka pracy, ukierunkowana na drobiazgowo prezentowanie wyimków nieostrej i wieloaspektowej, często nieokreślonej i trudnej do uchwycenia rzeczywistości.

Jak już pisałem, oznaczanie Manna etykietą wizualnego stylisty nie dziwi, ale nie jest w pełni zasadne – oddaje bowiem jedynie część jego strategii autorskiej. Sygnaturę twórcy wyznacza splot przypadkowych doznań, bogactwo fizykalnych wrażeń i spiętrzenie afektów. Todd McGowan rozważa nawet orientację reżysera w kontekście nadmiaru, który charakteryzuje nie tylko poczynania filmowych bohaterów, lecz także fanatyczne poświęcenie pracy i momentami patologiczny¹²⁹ perfekcjonizm

128 O aurze decyduje również muzyka. W materiałach dodatkowych filmu *Zakładnik* kompozytor James Newton Howard zwraca uwagę na scenę konfrontacji w wieżowcu, w której pracuje Annie: „Widać LA nocą, helikoptery, szkło odbija światło, tworzą się refleksy, całą tę scenę wypełnia dziwna gra kolorów. Chciałem dopasować muzykę do tej bardzo ciemnej i impresjonistycznej scenerii”.

129 Jay Holben zwraca uwagę na konflikt Manna z operatorem Paulem Cameronem oraz fakt zaistnienia „różnic artystycznych” podczas prac nad *Zakładnikiem*. Zob. J. Holben, *Hell on Wheels: Collateral*, „American Cinematographer” 2019, <https://ascmag.com/articles/hell-on-wheels-collateral> [dostęp: 10.02.2020]. Matt Zoller Seitz przywołuje z kolei epizod z planu *Informatora*. Ponoć jedna ze scen musiała zostać nagrana ponownie, bo Mannowi nie podobał się kolor krawata jednego z bohaterów. Zob. M.Z. Seitz, *Zen Pulp*, „Moving Image Source” 2009, <http://www.movingimagesource.us/articles/zen-pulp-pt-1-20090701> [dostęp:

reżysera¹³⁰. Istotnym elementem owej etyki nadmiaru jest nadwyżka zmysłowych doznań. Sprawia ona, że proces doświadczania filmu nie uprzywilejowuje wizualności samej w sobie, ale polega na skorelowaniu jej ze wskazówkami pozawzrokowymi. Korzystając z wykładni Jennifer Barker, można dookreślić nadmiar jako jakość faworyzującą percepcję synestetyczną. Poprzez przekroczenie ram jednozmysłowej modalności oraz unieważnienie podziałów i hierarchii, przypominanych czasem w ramach refleksji na temat zmysłowości kina¹³¹, Mann kształtuje spektakl oddający nastrój czasów późnego kapitalizmu. W kontekście uprawianego przez autora *Gorączki* modelu kina, wymagającego od widza skojarzeń intermodalnych, należałoby więc dokonać niewielkiego przesunięcia w zakresie przedmiotu badań. Liczba teoretycznych rozpoznań „estetyki” reżysera (*aesthetics*) uzmysławia niedostateczne zainteresowanie „synestetyzmem” jego twórczości (*synaesthetics*). Być może tuż obok kluczowego terminu „styl” powinno zatem lokować się pojęcie filmowej „aury”, okalającej światy ukazane w dziełach Manna.

W dobie utowarowienia kultury i prymatu informacji cyfrowej styl Manna sygnalizuje „walkę o powrót realnego, protest przeciw coraz bardziej globalnym spektaklom symulacji”¹³². Aura, częściowo wywiedziona z wykładni Waltera Benjamina, wbrew zapowiedziom niemieckiego filozofa, przetrwała reprodukcję techniczną. Jak zauważa Paweł Mościcki, można ją dziś traktować jako „rodzaj dodatku, czy też naddatku, w obrazie, który jednocześnie decyduje o jego wyjątkowości, jego specyficznym i niepowtarzalnym błysku”. Aura, niczym widmo, „pojawia się wraz z obrazem, nawiedza go, ale zarazem nie daje się do niego zredukować”¹³³. Mann korzysta z owego mgnienia w spo-

10.02.2019]. W materiałach dodatkowych filmu *Gorączka* wybrzmiewa zaś anegdota dotycząca ciągłych zmian rozstawienia baraków z wieńczącej film sekwencji. Czasem należało je przestawiać o zaledwie kilka centymetrów. Jamie Foxx w paratekstach towarzyszących *Zakładnikowi* zdradza, jaki jest ulubiony moment aktorów, współpracujących z Mannem: kiedy po zrealizowaniu trudnego ujęcia reżyser pokazuje podniesiony kciuk.

130 Zob. T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 85–91.

131 Por. J.M. Barker, *Out of Sync, Out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle*, „Paragraph” 2008, no. 31, s. 237.

132 Zob. L. Koepnick, *Aura widziana na nowo. Benjamin i współczesna kultura wizualna*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 38.

133 P. Mościcki, *Odrodzenie aury z ducha fotogenii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 90.

sób szczególny. Jego autorski wariant aury wynika najprawdopodobniej z potrzeby ujawnienia wielozmysłowej relacji zachodzącej między osamotnionymi bohaterami i przytłaczającym ich światem. Mościcki w dalszej części rozważań zwraca uwagę na sedno myśli Benjamina. Z jednej strony, jak w zwyczajowym odczytaniu, sygnalizuje zanik aury, powodowany masowością technicznej reprodukcji, a z drugiej koncentruje się na wywrotowym charakterze tego procesu. Uśmiercenie aury może prowadzić do otwarcia się na nową auratyczność odzwierciedlającą dynamikę nowoczesności¹³⁴. W tym polu sytuuje się twórczość Manna – autora snującego elegijne opowieści o upadającym świecie.

Realia Stanów Zjednoczonych schyłku XX wieku są przez Manna prezentowane dwojako – z punktu widzenia zarówno niezaangażowanego, jak i spersonalizowanego, tłumaczącego, w jaki sposób bohaterowie reagują na rzeczywistość i w jaki sposób ta na nich oddziałuje. Świadomość, że podstawowym problemem społecznym w *Zakładniku* są nierówności ekonomiczne, nie wynika jedynie z różnic w wyglądzie taksówkarza i elitarnego mordercy. Decydująca jest aura towarzysząca Maksowi – sprekaryzowanemu kierowcy, którego wstyd, niepewność i zakłopotanie z czasem udzielają się widzowi. Choć od wielu lat mężczyzna ciężko pracuje, to biznesowy plan założenia własnej firmy ciągle pozostaje nieziszczalny. Zdaniem Scotta Foundasa, wszystko, co stanowi o *mise-en-scène* utworów Manna, wyrasta z bohaterów i jest formą ekspresji ich stanów wewnętrznych¹³⁵. Kiedy po destrukcyjnych spotkaniach z rzekomymi „ludźmi sukcesu” bohater dochodzi do psychicznej równowagi, kamera drobniawo analizuje jego postać. Obiektyw sytuuje się wtedy blisko protagonisty: wnika w jego przestrzeń osobistą, a w efekcie, twarz Maksa, skąpiana w zielono-żółtej poświacie traci ostre kształty. Świat wokół bohatera symbolicznie się pomniejsza. Słychać wtedy jedynie westchnienia taksówkarza, który mimo porażek ciągle snuje niemożliwe do zrealizowania marzenie o sukcesie. Wiedza odbiorcy na temat sytuacji postaci jest wsparta z jednej strony na przezroczystej obserwacji realiów, a z drugiej – na zbliżaniu się do Maksa i współodczuwaniu z nim. Świat późnego kapitalizmu, obdarzany spojrzeniem z dystansu, ujawnia swoją aurę dopiero w chwilach, kiedy protagoniści mierzą się z poszczególnymi jego problemami.

Jeśli odbiór rzeczywistości wszystkimi zmysłami można uchwycić w ramy audiowizualnego manifestu, to ten najdosłowniej został wyrażony

134 Ibidem, s. 96.

135 Zob. S. Foundas, *A Mann's Man's...*

w *Czerwonym smoku*. Will Graham i Francis Dollarhyde wydają się szczególnie wyczuleni na aurę rzeczywistości. Odbierając świat pełniej niż inne postacie, reagują dyskomfortem na biurową duchotę, nienaturalną pustkę ulic czy nieprzyjemną jaskrawość poranka. Z powodu dotkliwego osamotnienia percepcyjnego obaj szukają możliwości wyrażenia potrzeb zmysłowych. Współpracujący z FBI konsultant wykorzystuje swoje synestetyczne zdolności do zanurzania się w jaźnie przestępców. Przypadkowo, w jednej ze scen, w której Graham przyjmuje perspektywę swojego rywala, by opowiedzieć o towarzyszących mu doznaniach, na usta profilanta pada żółtawy blask. Podobna barwa często towarzyszy Dollarhyde'owi.

Jego rywal zaspokaja skłonności, aranżując wyszukane spektakle zbrodni. Morderca, nazywany przez dziennikarzy Zębową Wrózką (lub Szczerbata Lala), organizuje scenerię na wzór przestrzeni katoptrycznej, w której staje się nie tylko odtwórcą głównej roli, ale także widzem obserwującym własne poczynania w refleksach luster umieszczonych w oczach ofiar. W kontekście tej perwersji widzialności interesująca jest strategia reżyserska Manna, który nie eksponuje aktów przemocy. Ich przebieg relacjonuje poprzez pracę policyjnego profilerka, dysponującego jedynie rejestracjami z miejsc zbrodni.

W filmie dokonuje się także odsłonięcie mniej zdegenerowanych potrzeb psychopatycznego mordercy. Dollarhyde zaprasza na spotkanie towarzyskie niewidomą koleżankę z pracy, która – ze względu na doświadczenie niepełnosprawności – miałaby widzieć więcej. Kiedy w trakcie zaaranżowanej wizyty u weterynarza kobieta dotyka gęstego futra tygrysa, przykładą dłoń do otwartej paszczy zwierzęcia, chłonie jego ciepło i nasłuchuje bicia serca, Dollarhyde wchodzi w stan niemal ekstatyczny. W tym momencie diegetyczna opowieść o sile doświadczeń pozawzrokowych przenosi się na poziom realizacyjny. Styl można tu traktować – podobnie jak pisał Michael Riffaterre w odniesieniu do krytyki literackiej – jako „uwydatnienie”, ponieważ „język wyraża, a styl podkreśla”¹³⁶. Wnętrze gabinetu weterynaryjnego skąpane jest w bieli niczym sypialnie, w których Dollarhyde realizuje swoje perwersyjne pragnienia. Rozchwiane spojrzenie kamery pozwala dostrzec peryferie kadru, a rozmyte krawędzie przydają nieostrym zdjęciom melancholijnej

136 M. Riffaterre, *Kryteria analizy stylu*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, z. 3, s. 221.

tonacji¹³⁷. Tempo tej zmysłowej, seksualnej fantazji jest wyznaczone przez hipnotyczne dźwięki utworu *Coelocanth* grupy Shriekback¹³⁸. W późniejszej sekwencji, będącej rewersem przywołanego epizodu, Dollarhyde ponawia sytuację synestetyczną. Tuż po stosunku seksualnym zaczyna „chłonać” swoją partnerkę: nie tylko ją ogląda, ale też wącha, dotyka i nasłuchuje bicia jej serca, a w końcu przenosi dłoń kobiety wprost w swoją „paszczę” (fot. 8).



Fot. 8. Przebudzenie drapieżnika (*Czerwony smok*)

137 Zob. R.W. Knight, *Michael Mann's Miami Vice*, „Reverse Shot” 2008, 26 April, http://www.reverseshot.org/symposiums/entry/70/michael_mann [dostęp: 10.02.2019].

138 W materiałach dodatkowych filmu *Czerwony smok* Barry Andrews, współzałożyciel Shriekback, zwraca uwagę na wydźwięk sceny, która sygnalizuje, że w nieco innych okolicznościach Dollarhyde zamiast zabijać, mógłby kochać i być kochanym.

Bohaterowie często sytuują się na pograniczu rzeczywistości i abstrakcji, jak przenikliwie zauważa Bilge Ebiri¹³⁹. W tych szczególnych momentach obiektywne spojrzenie zostaje niejako zakłócone: w narrację realistyczną wkradają się przeczucie i impresja. Warunkowo zwolniony z więzienia protagonista *Hakera* trafia w pewnym momencie na płytę lotniska. Mann deklaruje w wywiadzie: „Jej rozległość niepokoi go, mężczyzna wydaje się zagubiony, pozbawiony wewnętrznego kompasu. Instytucja wpłynęła na niego bardziej, niż się spodziewał”¹⁴⁰. Reżyser nie poprzestaje w tej scenie na socjologicznej diagnozie – dopuszcza poetycki afekt. Lęk Hathaway'a dostrzeża nieznajoma dziewczyna, jego przyszła współpracowniczka i partnerka, która „instynktownie zauważa tę agorafobiczną reakcję na przestrzeń. Ma intuicję w stosunku do bohatera. To jeden z tych niewymiernych związków, jakie definiują nasze życie” – wieńczy autor¹⁴¹.

Richard Brody zwraca uwagę na to, że Mann jest stylistą w konkretnym znaczeniu – jego styl nie jest sednem historii, lecz uzupełnieniem treści¹⁴². Reżyser zachowuje równowagę poszczególnych aspektów filmu. Rys dramatyczny utworu, napięcie, nastrojowość, muzyczne wyczucie, rytm, decyzje estetyczne, konstrukcja scenariusza i tempo akcji fundują, zdaniem Brody'ego, zbalansowaną całość. Steven Rybin używa frazy „wydarzenie stylistyczne”, by omówić te elementy realizacyjne, które wydobywają ze świata przedstawionego niuanse rzeczywistości¹⁴³. Pochodzą one z wnętrza historii i mają swoje fabularne uzasadnienie, nie będąc przy tym uniwersalnym, spajającym całą filmografię reżysera, wehikułem narracji. Ostatecznie, strategia Manna ulega ciągłym – często krytykowanym – przekształceniom. Kojarzone z jego pierwszymi, „połyskliwymi” filmami (wyraźnie inspirowanymi estetyką *noir*) kadry neonowych miast i zdjęcia z mieniących się lustrzanymi odbiciami miejsc zbrodni ustąpiły słonecznym plażom Miami, uchwyconym w poetyce wideoklipowej (*Policjanci z Miami*). Później pojawił się chłodny i rzeczowy *Informa-*

139 Zob. B. Ebiri, *Michael Mann. A Director Caught Between the Real and the Abstract*, „Vulture” 2015, <https://www.vulture.com/2015/01/michael-mann-profile-career-blackhat.html> [dostęp: 10.02.2019].

140 Ibidem.

141 Ibidem.

142 Zob. R. Brody, *The Stylish, Empty Realism of Michael Mann*, „The New Yorker” 2016, 5 February, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-stylish-empty-realism-of-michael-mann> [dostęp: 10.02.2019].

143 Zob. S. Rybin, *Michael Mann. Crime Auteur*, Scarecrow Press, Lanham 2013, s. 81.

tor, w którym więcej uwagi niż pejzażom reżyser poświęcił błyskotliwym, dynamicznie zmontowanym scenom dialogowym. Coraz częstsze w XXI wieku sięganie po kamerę cyfrową także zmodyfikowało styl autora. Zamiast więc poszukiwać konsekwencji estetycznej, co – zdaniem Rybina – prowadziłyby w końcu do zaistnienia interpretacyjnego delirium oraz przekonania o ciągłym przybliżaniu się do i oddalaniu od stylistycznego monolitu¹⁴⁴, należałoby dostrzec konsekwencję w wyzyskiwaniu atmosfery rzeczywistości. Styl wizualny Manna komponuje się z *Weltanschauung*¹⁴⁵, zespołem przekonań na temat przemian społeczno-politycznych Stanów Zjednoczonych.

W odróżnieniu od części filmów z przełomu wieków, których autorzy uprawiali krytykę ideologiczną z wykorzystaniem narzędzi postmodernistycznych, realizacje Manna nie opierają się na „podwójnym widzeniu”¹⁴⁶. Podejmując problematykę współczesną, reżyser generuje przekaz względnie przezroczysty w planie ideologicznym i światopoglądowym. Zagłębia się co prawda w świat wzbudzający jego wątpliwości moralne i wyklada liczne problemy cywilizacyjne: wyniszczające przywiązanie do pracy, rozkład stabilności życiowej, rozpad stosunków międzyludzkich, ekonomię późnego kapitalizmu czy ponowoczesną inwigilację. Choć wszystkie te aberracje mają początek w praktyce neoliberalizmu, to Mann nie dokonuje apriorycznej krytyki systemu. Trzyma się blisko swoich bohaterów i stopniowo rozpoznaje rzeczywistość od wewnątrz, stroniąc od roli nadzorca z odizolowanego, zewnętrznego punktu widokowego.

Jak zauważa Ryland Walker Knight, to, co współcześnie jest traktowane jako znajome i dobrze rozpoznane, w twórczości Manna nabywa niepokojącego charakteru obcości. Z kolei to, co w realiach pozafilmowych zwykle tkwi na percepcyjnych peryferiach, w jego filmach skupia szczególną uwagę¹⁴⁷. Zamiast oswajać świat, reżyser zachowuje względem niego dystans. Przyjmuje punktowy sposób oglądu, który pozwala mu wyławiać problemy istotne z perspektywy jednostki. Manifestując złowrogi oddalenie rzeczywistości i jej widmową naturę, twórca ignoruje środki wypracowane przez autorów filmów progresywnych narracyjnie – te mogłyby przecież omglic specyfikę ideologii i ukryć najdotkliwsze jej wady.

144 Ibidem, s. xxxiii.

145 Zob. A. Helman, *Refleksje teoretyczne. Kilka uwag o stylu w filmie*, „Kino” 1978, nr 4, s. 35.

146 Ch. Sharrett, *Michael Mann...*, s. 254.

147 Zob. R.W. Knight, *Michael Mann's Miami...*

Gdyby pokusić się o stworzenie w kinie przełomu wieków podziału na „reżyserów, którzy wierzą w rzeczywistość”, i „reżyserów, którzy (wzorem postmodernistów) wierzą w nierzeczywistość”, wielozmysłowy świat Manna wyróżniałby się jako ten, który „śmierdzi kapustą”¹⁴⁸. W odróżnieniu od twórczości naturalistów, w filmach amerykańskiego reżysera nutą zapachową „kapusty” jest kapitalizm i pozorna sytość, a nie bieda i głód. Źródłem krzywdy najczęściej okazuje się bowiem „szczęście, a przynajmniej zadowolenie (które jest w rzeczywistości samozadowoleniem), »fałszywe« szczęście Marcusego [...] – pod tą właśnie błogością kryje się niedola, nieszczęście, które nie ma nazwy, które nawet nie wie, że różni się od autentycznej satysfakcji i spełnienia”¹⁴⁹.

Wysokobudżetowe filmy i seriale Manna są ewidentnie uwikłane ideologicznie (jak większość hollywoodzkich realizacji zaprzęgniętych w system produkcji i dystrybucji), jednak wykazują przy okazji krytyczną orientację. Fetyszycacja neoliberalnych idei przez bohaterów sprzyja subwersywnemu obnażeniu martwoty i zgnilizny systemu. Jeśli przyjąć wykładnię Louisa Althussera, który wskazywał, że ideologia narzuca „oczywistości jako oczywistości, że nie możemy ich nie rozpoznać i wobec których nieuniknioną i naturalną reakcją jest krzyknąć (pełnym głosem lub w »zaciszu świadomości«): »To oczywiste. Tak jest. To prawda!«”¹⁵⁰, to w dziele Manna oczywistości jawią się jako sporne i budzące wątpliwości. Nie dlatego, że twórca zjadliwie je punktuje, lecz dlatego, że utrzymuje wobec nich dystans: w tym wariancie krytyka dokonuje się z perspektywy poszczególnych bohaterów. Tropienie śladów amerykańskiej mitologii prowadzi reżysera do jednostek, które zostały skrzywdzone mrzonkami o sukcesie. Protagoniści ostatecznie poddają się upodmiotowieniu albo odpodmiotowieniu – a więc wchodzą w szpony późnego kapitalizmu lub próbują się z nich wyrwać¹⁵¹.

Jednym z najbardziej interesujących Manna tematów jest kwestia korporacyjnych rozgrywek, która we wszystkich filmach zyskuje wyraźną manifestację wizualną. Począwszy od debiutanckiej *Mili jerychońskiej*, w której gra

148 F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 286.

149 Tymi słowami Jameson charakteryzuje przekazy relacjonujące nastrój epoki Dwighta Eisenhowera. Ibidem.

150 L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, „Recykling Idei” 2006, <http://recyklingidei.pl/althusser-ideologie-aparaty-ideologiczne-panstwa> [dostęp: 10.02.2019].

151 Zob. L. Koepnick, *Aura widziana...*, s. 43.

kolorem komentuje konflikty klasowe i etniczne, przez *Złodzieja*, odbijającego w lakierowanych powierzchniach złudzenia amerykańskiego snu, kończąc na *Zakładniku*, filmie operującym zielono-żółtymi barwami klaustrofobii ogarniającej tytułowego bohatera, Mann konsekwentnie kroczy za bohaterami, mierzącymi się z nieprzyjazną rzeczywistością. Protagonisci kierowani wiarą w lepsze jutro zanurzają się w postindustrialny świat zawiedzionych nadziei, chciwości, zepsucia i cynizmu. Aura w filmach Manna jest ufundowana na zderzeniu „obiektywnego” portretu świata z przywiązaniem do bohaterów, którzy biorą udział w nierównej walce z dysponentami władzy symbolicznej.

Aura późnego kapitalizmu

Bohaterowie twórczości Manna sytuują się w podrzędnej pozycji wobec zleceniodawców. Stymulowani korporacyjną nowomową, intensyfikują poziom swojej mobilności przestrzennej, konsumpcji i ruchliwości pionowej. Wszystko po to, by znaleźć się na szczycie drabiny społecznej. Każdorazowo rozpada się ta iluzja nieograniczonych możliwości, a wtedy protagonisci orientują się, że utknęli w zatrutej przestrzeni. Żywiona wcześniej nadzieja na lepszą przyszłość ustępuje poczuciu braku sensu. W *Informatorze* główni bohaterowie obnażają nieetyczne praktyki branży zarządzanej przez *big tobacco*. Za chwilowy i wątpliwy w gruncie rzeczy sukces przychodzi im zapłacić wysoką cenę. W jednej z końcowych sekwencji filmu partnerka Bergmana pociesza go: „Wygrałeś”, jednak mężczyzna nie podziela jej entuzjazmu i dopowiada jedynie: „Tak, tylko co?”.

Protagonisci filmów Manna są ofiarami ideologii – jej przemożnego i niezauważalnego wpływu. Choć na pozór reżyser gloryfikuje współczesność, to kształtowana przez niego atmosfera stanowi sugestywną wskazówkę rozbijającą mrzonkę amerykańskiego snu. Gra kolorem, oświetlenie, kompozycja kadru, cielesne relacje między bohaterami i muzyka wyrażają odrazę do neoliberalnej rzeczywistości. Samotnych, przemieszczających się z miejsca w miejsce, oddanych pracy i zorientowanych na bogacenie się bohaterów otacza nastrój nieszczęścia, pustki i wiecznych zobowiązań. Aura w filmach Manna definiuje, właściwe społeczeństwu schyłku XX wieku, poczucie „zağubienia, dezorientacji i konsternacji”, wynikające, jak pisze Zygmunt Bauman, z nieuchwytności (lub złudności) życiowych celów¹⁵².

152 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 30.

Tytułowy bohater *Złodzieja*, podejmując próbę realizacji awansu ekonomicznego, skazuje się na los wiecznego dłużnika, na zawsze krążącego po labiryncie – wskazuje reżyser¹⁵³. Ze względu na odsiadkę Frank nie dysponuje życiowym doświadczeniem. Mimo że Mann często wiąże pobyt w instytucjach totalnych z uzyskiwaniem świadomości klasowej¹⁵⁴, to najważniejszym drogowskazem dla mężczyzny pozostaje polityka neoliberalna. Wszystkie marzenia Frank pragnie realizować zgodnie z logiką kapitalizmu – nawet relacje emocjonalne kształtuje niczym działalność gospodarczą. To znak, że system ostatecznie przechwytuje dyskurs wartości rodzinnych¹⁵⁵. Zdaniem Melindy Cooper, w obliczu przemian obyczajowych lat 60. liberałowie i konserwatyści zawiązali sojusz, by forsować powrót do tradycji prywatnej odpowiedzialności wewnątrzrodzinnej (wypierającej państwowe transfery socjalne)¹⁵⁶. Towarzyszący temu procesowi rozrost kompetencji kontrolnych, jakimi dysponują instytucje publiczne, objawia się w scenie adopcyjnych starań pary.

Kiedy wniesione przez Franka i Jessie dokumenty zostają zakwestionowane ze względu na kryminalną przeszłość mężczyzny, bohater wypomina pracownicze socjalnej mechanizmy przemocy instytucjonalnej, której sam doświadczył, będąc wychowankiem domu dziecka. Złodziej przypomina nie tylko o życiu w małym, zielonym pokoiku, ale też ostatecznym akcie kapitulacji w obliczu opresji: „Moje życie należy do was”. W końcu, we współpracy z Leo, liderem organizacji mafijnej, nabywa dziecko. Poród odbywa się w hotelowym lobby. Z windy, rozświetlonej ostrzegawczą, jasnozieloną poświatą, wychodzi opiekunka i przekazuje noworodka Jessie. Chwilę później rodzice

153 W filmowych paratekstach Mann zwraca uwagę na wizualne środki, za których pomocą próbował oddać położenie Franka – szcztura uwięzionego w pułapce. Zob. M. Mann, *Michael Mann on THIEF (1981)*, <https://www.youtube.com/watch?v=nX7994EbIQ8> [dostęp: 10.02.2022].

154 Reżyser afirmatywnie wypowiada się na temat osadzonych, którzy mimo braku formalnego wykształcenia sięgają po teksty filozoficzne i socjologiczne, by w nich odnaleźć odpowiedzi na trapiące ich pytania. Zob. M. Mann, *Why Is Heat So Great? Let's Ask Michael Mann*, rozm. przepr. S. Abrams, „Vulture” 2017, <https://www.vulture.com/2017/05/why-is-heat-so-great-lets-ask-michael-mann.html> [dostęp: 10.02.2019].

155 W materiałach dodatkowych filmu *Zakładnik* Mann zwraca uwagę na rywalizacyjny charakter relacji głównych bohaterów. Mówi: „Wygląda to prawie tak, jakby była między Maksem i Vincentem chłopięca rywalizacja o pochwały od matki Maksa”.

156 Zob. M. Cooper, *Family Values. Between Neoliberalism and the New Social Conservatism*, Zone Books, New York 2017, s. 21.

w restauracji świętują narodziny chłopca. Marzenie pary zostaje spełnione, ale bohaterowie nie okazują szczególnej radości. W scenie zmontowanej w układzie ujęcie-przeciwujęcie nie widać nawet twarzy dziecka. Pozór szczęścia poświadcza wnętrze lokalu – młodych rodziców otaczają zielone ściany, a czerwone elementy wystroju fundują wokół nich labiryntową strukturę.

W kulminacyjnym momencie filmu Frank wysłuchuje tyrady swojego mocoodawcy. Stojący nad pobitym mężczyzną gangster wyklada mu specyfikę relacji biznesowych. Kadrowany z żabiej perspektywy Leo informuje Złodzieja: „Twój dzieciak jest mój, ja go kupiłem. Ty tylko wypożyczyłeś, wynajmujesz go”. Aura sekwencji, naznaczona jaskrawozielonym światłem jarzeniówek, znamionuje wszechobecne zagrożenie (fot. 9). Tuż po deklaracji przestępcy następuje jeszcze szereg nielogicznych cięć montażowych, oddających rozpad psychiczny Franka. Ujęcia są rwane, pozbawione płynności, a Leo kieruje się raz w prawą, a raz w lewą stronę kadru. Jeśli uznać, że czasem styl filmowy może zasłaniać profil portretowanych realiów, to w twórczości Manna aura wydobywa faktyczny ich kształt: skażony przemocą ekonomiczną i wątpliwymi praktykami korporacyjnymi, które ukrywa się za mirażami, wizerunkami profesjonalistów, przytłaczającą architekturą i barierą trudnych do zniesienia dźwięków.



Fot. 9. Toksyczne zwierzchnictwo (*Złodziej*)

Choć Mann lokuje się w pewnym oddaleniu od twórców słynących z wizualnego ekscentryzmu, to jednocześnie nie odżegnuje się od narzędzi kreacji, które pozwalałyby mu wyostrzać rzeczywistość. W *Czerwonym smoku* wyostrenie wydarza się kilka razy. W sekwencji rozgrywającej się w szpitalu psychiatrycznym Will Graham doświadcza napadu paniki. Niepokój bohatera wzmagą się w celi Hannibala Lectora, psychopatycznego mordercy zjadającego swoje ofiary. Spotkanie mężczyzn jest zaaranżowane na wzór sytuacji lustrzanej. Ośią symetrii w tym niewielkim, niemal całkowicie białym pomieszczeniu są przebiegające wzdłuż pokoju kraty (fot. 10). Właściwą interakcją z Lectorem poprzedza moment wyciszenia. Kamera jest oddalona od sylwetki Willa, a lokum wydaje się względnie przestronne. Kiedy jednak kanibal unosi się z łóżka i zajmuje pozycję naprzeciw detektywa, perspektywa się zmienia. Jak zauważają Paul Duncan i F.X. Feeney, obiektyw zbliża się do Grahama, prezentując zwiększoną aktywność zmysłową bohatera¹⁵⁷. Klaustrafobiczne wnętrza postmodernistycznej budowli symbolicznie zacieśniają się wokół niego. Protagonista traci obiektywizm spojrzenia i zrywa się do ucieczki. Chwilę później wpatruje się w przyszpitalny trawnik. Zieleń kłombów mieni się połyskliwymi refleksami, a barwa uznawana zwykle za kojącą, zaczyna przypominać truciznę Scheelego. Kiedy mężczyzna rozluźnia krawat (tym samym także swoje zobowiązania), kolory otoczenia wracają do normy.



Fot. 10. Po drugiej stronie lustra (*Czerwony smok*)

157 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 62.

Podpatrywanie świata ma w filmach Manna obiektywny zaczątek, jednak spojrzenia poszczególnych bohaterów przydają mu subiektywnego charakteru. Połączenie obu tych modeli reprezentacji w pełni wyzwala aurę przełomu wieków. Ekranowe realia okazują się rozszczerzone przez świadomość bywalców ponowoczesnego świata. Autor *Złodzieja* wciąż ponawia zresztą zaproszenie do Bazinowskiego „kina totalnego”. Gorączkowa rzeczywistość zyskuje w jego filmach kształt polifonicznego widowiska, w którym do głosu dochodzą postacie co dzień mierzące się z niepewnością.

Jak zauważa Nick Srnicek, złożoność i abstrakcyjność globalnych rynków wymaga równie złożonych i abstrakcyjnych form estetycznej reprezentacji¹⁵⁸. W filmach Manna funkcję tę pełni poetyka, którą Artur Piskorz ujmuje w ramy tzw. kina doświadczenia – modelu realizacyjnego polegającego na przedstawianiu rzeczywistości „przefiltrowanej przez psychikę bohatera”¹⁵⁹. Reżyser nie tworzy całościowej rekonstrukcji świata, lecz podąża za jego bywalcami i przyjmuje ich perspektywę, by koncentrować się na jednostkowych potrzebach. Kiedy w *Informatorze* Jeffrey Wigand zostaje zwolniony przez korporację tytoniową, przemianie ulegają też odwiedzane przez niego miejsca. Utrata bezpieczeństwa ekonomicznego skutkuje rozpadem mentalnym. Chemika zaczynają prześladować jego własne, zdeformowane odbicia, dostrzegane między innymi w lustrzanych drzwiach windy; domowa przestrzeń ulega optycznemu pomniejszeniu, a otoczenie pola golfowego, zamiast uspokajać, odstrasza bohatera barwą trującej zieleni.

Jeśli uznać, zgodnie z myślą Erwina Panofsky'ego, że styl jest sposobem manipulowania niestylizowaną rzeczywistością fizyczną¹⁶⁰, to wybory Manna służą przede wszystkim wydobyciu specyfiki i sporządzeniu wizualnego komentarza do świata późnego kapitalizmu: odrażającego, zrujnowanego moralnie i osaczającego bohaterów, którzy bezskutecznie poszukują bezpieczeństwa. Przyjęta strategia może zaskakiwać, ponieważ Mann faworyzuje przestrzenie zaanektowane przez rzeczników wielkiego kapitału. Stała obecność bieli i szarości, schludnych mieszkań, ekskluzywnych apartamentów i awan-

158 Zob. N. Srnicek, *Navigating Neoliberalism. Political Aesthetics in an Age of Crisis*, <https://vimeo.com/52434614> [dostęp: 10.02.2019].

159 A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 186.

160 Zob. E. Panofsky, *Style and Medium in Motion Pictures*, in: *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, ed. A.D. Vacche, Rutgers, New Brunswick 2003, s. 83.

gardowych klubów nocnych, przywiązanie do obłych przedmiotów i gładkich powierzchni, fetyszyzacja technologii i drogich gadżetów, celebrowanie męskiego profesjonalizmu i etosu pracowników wysokiego szczebla kreują profil swojej „estetyki korporacyjnej” o wyraźnym zabarwieniu marketingowym. Choć twórca deklaruje nieufność wobec powierzchownego piękna i opiera się etykietom modernisty¹⁶¹, to – zdaniem Matta Zollera Seitza – pozostaje przywiązany do estetyki reklam telewizyjnych, ukierunkowanych zwłaszcza na sprzedaż wartości: determinacji, skupienia i zaangażowania¹⁶². Świat Manna jest wypełniony modnymi ubraniami, drogimi pojazdami i szklanymi fortecami, a mamieni ideologią sukcesu protaagoniści podążają za tymi wizualnymi oznakami bogactwa.

Sięgając po metody analizy ideologiczno-klasowej, Choon-Piew Pow zwraca uwagę na to, że przyjemność czerpana z kontaktu z finezyjnie zaaranżowanymi przestrzeniami oraz skłonność do ochrony ich piękna znamionuje starania elit. W interesie decydentów leży sprzyjanie wysublimowanym gustom, będące w gruncie rzeczy narzędziem marginalizowania klasy niższej i sposobem potwierdzania własnej wyjątkowości¹⁶³. Estetyzacja pracowników wysokiego szczebla jest w twórczości Manna wyłącznie pozorną pochwałą klasy posiadającej. Reżyser podkreśla wykluczający profil przestrzeni korporacyjnych i złowieszczą marketingową fasadę. Minimalizm i „zmysł estetyczny”, początkowo uwodzicielskie, z czasem prowadzą do rozpadu tożsamościowego. W *Czerwonym smoku* monumentalne budowle (pokroju terminalu portu lotniczego Saint Louis-Lambert) powodują niepokój, a sterylne korytarze pogłębiają paranoję Grahama. W *Gorące* mieszkańcy wyrafinowanych, lecz zimnych¹⁶⁴ i nieprzyjaznych apartamentów tęsknią za intymnością kameralnych przestrzeni. Z kolei stalowe garnitury bohaterów *Informatora* i *Zakładnika*¹⁶⁵ stanowią symboliczne bariery oddzielające portretowanych indywidualistów od reszty świata – także tego, którego częścią chcieliby się stać.

161 Zob. S. Foundas, *A Mann's Man's...*

162 Zob. M.Z. Seitz, *Zen Pulp...*

163 Ch.-P. Pow, *Neoliberalism and the Aestheticization of New Middle-Class Landscapes*, „Antipode” 2009, no. 41, s. 373.

164 Zob. T. Ambrose, *LA Story. The Making of Michael Mann's „Heat”*, „Scraps from the Loft” 2018, <https://scrapsfromtheloft.com/2018/03/29/michael-mann-the-making-of-heat/> [dostęp: 10.02.2019].

165 Tom Cruise w materiałach dodatkowych nazywa swoją postać „srebrnym lisem”.

Twórczość reżysera w większym stopniu, niż jednolitością stylistyczną, odznacza się obecnością zbieżnych motywów narracyjnych i ikonograficznych. Opowieści o destrukcyjnym oddziaływaniu współczesności każdorazowo wyrastają z fascynacji życiem w wielkim mieście. Tuż przed rozpoczęciem dniówki bohater filmu *Zakładnik* obserwuje wieloetniczny, hałaśliwy tłum. Przytłacza go nadmiar bodźców: odgłosy pracy mechaników z pobliskiego warsztatu, rozmowy telefoniczne, obrazy z kamer monitoringu, relacje sportowe i wszechobecne reklamy. W stehnicyzowanych amerykańskich metropoliach bohaterom towarzyszy nieznośna kakofonia klaksonów, krzykliwych rozmów i dźwięków przemysłowych. Dopiero zamknięcie drzwi pojazdu wycisza otoczenie. Spokój jest jednak pozorny. Bohater doznaje wolności od zgiełku, jednak wpędza się w pułapkę indywidualizmu. Wraz z pojawieniem się Vincenta, płatnego mordercy, pełna izolacja okaże się toksyczna i niebezpieczna.

Poszczególne motywy narracyjne, z pesymizmem wypływającym z wielkomięskiego pejzażu i subiektywizacją spojrzenia na czele, uzmysławiają przywiązanie reżysera do wzorców kina *noir* i *neo-noir*. Zgodnie z tradycją nurtu przestępcy wciąż spotykają się w ciemnych alejkach, gdzie padają na nich wąskie strumienie światła (*Złodziej*), a stróże prawa nocą odkrywają ofiary seryjnych morderców (*Gorączka*). Mann ceni autentyzm wynikający – jak sam mówi – z przyglądania się twarzom aktorów, na które pada bardzo mało światła¹⁶⁶. Abstrahując od prawideł fabularnych i estetycznych, reżyser poddaje jednak rewizji poetykę kina czarnego. Agresywny światłocien i niski klucz oświetleniowy nie skrywają już najpoważniejszych niebezpieczeństw miejskiego życia. Ambiwalencja wypływa z przemieszania kategorii zagrożeń. To, co współcześnie okazuje się naprawdę groźne, jest skąpane w oślepiającej bieli¹⁶⁷. Miliarder z *Gorączki*, zarządy korporacji z *Informatora* i działający poza prawem przedsiębiorcy z *Miami Vice* funkcjonują w centrach amerykańskich miast i zajmują apartamenty zlokalizowane na szczytach drapaczy chmur. Zło doby późnego kapitalizmu nie musi ukrywać się przed aparatami państwa. Korporacyjni decydenci są widoczni w przestrzeni

166 Zob. M. Olsen, *Paint it Black...*, s. 81.

167 W *Gorączce* przestępca Neil McCauley wymyka się policyjnej obławie. Zmierza na lotnisko, gdzie czeka na niego samolot – przepustka do nowego życia. Kiedy bohater wjeżdża do rozświetlonego tunelu i doświadcza rażącej jasności ostrej bieli, ponownie ogarnia go potrzeba wypełnienia zobowiązań.

publicznej – w przeciwieństwie do pomniejszych przestępców, których fizyczny trud i ciężka harówka są niemal przez autora romantyzowane.

Szerokoekranowy format filmów Manna odsłania ruchliwość, bujność i energię amerykańskich metropolii. W neonowo-stroboskopowych spektaklach miejskiego życia bohaterowie szukają możliwości realizacji swoich marzeń. Choć twórca sławi nocne pejzaże, to protagoniści rzadko są pogrążeni w całkowitym mroku. Nawet jeśli kryją się w cieniu, to i tak podlegają inwigilacji kamer termowizyjnych, fundujących wysokokontrastowy obraz (*Gorączka*). Znacznie częściej miasta mienia się glonową poświatą: ciemność jest rozpraszana przez blask ulicznych latarni i reflektorów samochodowych, a w połyskliwych karoseriach pojazdów odbijają się światła sygnalizacyjne i krzykliwe barwy przydrożnych telebimów. Obserwowane z dystansu samochody pozostawiają czerwone smugi – przypominające krwiobieg ponowoczesnego świata, w którym nigdy nie zamiera przepływ kapitału. Tym samym reżyser przypisuje metropolitalnym przestrzeniom cechy żywego organizmu: inwazyjnego, rozrastającego się i ruchliwego drapieżnika. Akcję w filmach Manna ustanawiają ujęcia z lotu ptaka, portretujące rozległe zabudowania z niedostępnej bohaterom perspektywy, ale też detale będące udziałem codziennego doświadczenia mieszkańców. Reżyser przygląda się nocnemu życiu miast z bliska i z daleka, portretuje je w zwolnionym i przyspieszonym tempie, analizuje pod kątem prywatnym i publicznym, bo, jak sam wspomina, „noc musi być trójwymiarowa”¹⁶⁸.

Upodobanie do przeskoków między planami totalnymi i zbliżeniami ma silną motywację psychologiczną. W *Gorączce*, w osławionej sekwencji napadu na bank i strzelaniny w śródmieściu Los Angeles, szerokie kadry afirmują spokój i metodyczność grup profesjonalistów. Kiedy podczas konfrontacji narasta chaos, postępującą dezorientację percepcyjną odzwierciedlają detale i subiektywne spojrzenia bohaterów. Z pietyzmem zaaranżowane starcie odsłania przy okazji predylekcję twórcy do autentyzmu¹⁶⁹. Scena, choć widowiskowa, nie przypomina ani naznaczonych heroizmem pojedynków z kina reaganowskiego, ani finezyjnego baletu przemocy, przeniesionego na grunt amerykańskiej kinematografii z tradycji Dalekiego Wschodu. W naznaczonej realizmem scenie obławy Mann fetyszyzuje minimalizm ruchów, słów i ge-

168 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 170.

169 Zob. T. Ambrose, *LA Story...*

stów. Żonglerka planami przydaje strzelaninie sznytu paradokumentalnego, a uwaga kamery koncentruje się na atrybutach męskich profesjonalistów: broni, samochodach i innych „narzędziach pracy”, przypisując im tym samym moc sprawczą.

Faktyczny charakter odwiedzanych miejsc objawia się wraz z doznaniem dotkliwej niepewności. Wizualnym komentarzem życia wewnętrznego bohaterów jest aura. O autorskiej sygnaturze reżysera stanowi umiejętność przekuwania nastroju i atmosfery świata w obrazy i dźwięki. Ostatecznie, jak twierdzi Mann, styl stanowi przejaw odwiedzanych miejsc i esencję środowisk, w których funkcjonują protagoniści. Nie jest zatem wtórny wobec rzeczywistości pozafilmowej, lecz z rzeczywistością wypływa¹⁷⁰.

Zabójcza zieleń dolara

Zgodnie z przypisywanym Thomasowi Sowellowi cytatem kapitalizm zna tylko barwę zieloną. Wszystkie inne, odnoszone na przykład do ras, płci, seksualności lub pochodzenia etnicznego, są kolorami drugorzędnymi lub „służalczymi” względem tego, który wyróżnia amerykańską walutę¹⁷¹. Protagonista serialu *Wydział kryminalny*, policjant prowadzący dochodzenie pod przykryciem, w trakcie rozmowy z przestępcą wygłasza przekonujące *credo*: „Teraz możesz zobaczyć, jaki mam kolor. Zielony. Jak pieniądze. P I E N I Ą D Z E”. W filmach Manna miłość do bogactwa bywa zaraźliwa i wszechogarniająca. W *Miami Vice*, tuż po sensualnej scenie kąpieli, przepojonej nostalgiczną barwą sepii, James „Sonny” Crockett niespodziewanie ukróca namiętny nastrój i inicjuje biznesowe negocjacje z kochanką. W *Alim* małżonka przestrzega tytułowego bohatera przed bokerskim promotorem: „Mówi jak czarny, żyje jak biały, a myśli tylko o zielonych”, definiując tym samym pragnienie większości Mannowskich protagonistów. Niezależnie od emocjonalnego zaangażowania i wyznawanych poglądów niemal wszyscy ulegają przemożnemu wpływowi dolara.

170 Zob. M. Sragów, *Mann Among Men*, „Salon” 1999, <http://www.salon.com:80/bc/1999/02/02bc.html> [dostęp: 10.02.2019].

171 Współcześnie sytuacja ulega znaczącemu odkształceniu. Wspomniane barwy tożsamości, wcześniej rozpuszczone w zieleni dolara, wracają jako utowarowione. Dziś to raczej amerykańska waluta kryje się pod kolorami nowych ruchów społecznych. Tę przemianę Mann zasygnalizował między innymi w *Alim*.

Kiedy w *Gorączce* okazuje się, że jeden z członków grupy przestępczej nie może wziąć udziału w napadzie na bank, lider rekrutuje do zadania dawnego znajomego z więzienia. Choć recydywista zapewniał wcześniej swoją partnerkę, że znieśie upokorzenia tymczasowej pracy, finansowy trop wydaje się zbyt wyraźny i kuszący. Nie mogąc znieść myśli o zatrudnieniu w przydrożnym barze, Donald ulega zrozumiałej fantazji. Kiedy przystępuje do ponownej realizacji amerykańskiego snu, wokół niego pojawia się zielonkawy poblask. Zgoda na uczestnictwo w feralnym napadzie będzie miała dla niego fatalne konsekwencje. Bohaterowie twórczości Manna nie ustają w wysiłkach na rzecz odnalezienia źródła dobrobytu. W *Czerwonym smoku* Hannibal Lecktor zwraca się do głównego bohatera: „Chcesz zwietrzyć trop, obwąchaj siebie”. Zgodnie z amerykańskim mitem tropienie jest praktyką charakteryzującą poczynania zwycięzców, co wyraźnie poświadcza Martin Scorsese w filmie *Kolor pieniędzy* (1986). W scenie zapowiadającej pojedynki turniejowe doświadczony bilardzista zadaje towarzyszący pytanie: „Czujecie ten zapach?” Choć odpowiedź jest oczywista, naiwny uczeń dopytuje: „Dymu?”, czym wzbudza konsternację. Partnerka nastolatka znudzonym głosem podpowiada mu: „Pieniądzy”. W realizacjach Manna protagoniści podejmują próbę zwęszania bogactwa. W *Gorączce*, tuż po sforsowaniu wjazdu sejfów wypełnionych milionami dolarów, słychać wyraźnie, że włamywacz Shiherlis bierze bardzo głęboki wdech. Upojenie się zapachem jest jedynie tymczasowe, bo zieleniąca się waluta zamiast aromatu sukcesu rozciąga wokół siebie woń morowego powietrza.

Podobna aura towarzyszy Maksowi, który wbrew zasadom korporacji tak-sówkarskiej zgadza się pełnić funkcję prywatnego szofera Vincenta. Pojazd mężczyzny stanowił zamkniętą i odizolowaną od świata przestrzeń, jednak wraz z zawarciem umowy z płatnym mordercą zaczął odznaczać się zieloną poświatą. Ten szczególny typ jasności, często opromieniający niebezpieczne miejsca, do których trafiają bohaterowie, jest, zdaniem Davide Panagii, podstawowym wydarzeniem świetlnym w twórczości Manna. Oprócz światła, jakie pada na obiekty, uświadamiając tym samym ich obecność, istnieje jeszcze nieumotywowany diegetycznie blask, pochodzący z wnętrza filmowych realiów¹⁷². Mann mówi o nim: „Niech światło wypełnienia stanie się kluczowym światłem”¹⁷³.

172 Zob. J. Holben, *Hell on Wheels...*

173 Zob. ibidem.

Iluminujące bohaterów żarzenie okazuje się wizualnym komentarzem sytuacji, oznaką potrzeb i pragnień jednostek.

Ed Howard i Jason Bellamy zwracają uwagę na pozorną banalność gatunkową i fabularną filmów Manna. W tych realizacjach nieskomplikowane historie ujęte są w proste, znajome formuły (najczęściej kryminał, dreszczowiec i dramat społeczny). Zdaniem krytyków wyjątkowość dzieł reżysera jest definiowana przez nastrój i atmosferę osiąganą dzięki zainteresowaniu szczegółami świata¹⁷⁴. Styl Manna bywa niespójny, bo w aurze poszczególnych produkcji wyraża się ciągłość autorskich poszukiwań. Mimo przeskoków: z poetyki *noir* do teledyskowych narracji typu MTV, z niespiesznej konwencji biopików do dynamicznego kina akcji, filmy Manna spaja nadrzędny kod. Jest nim rozpad tożsamościowy człowieka osaczonego przez nieprzyjazną rzeczywistość.

Choć F.X. Feeney podkreśla, że stosowana przez Manna paleta barw nie ma stałego znaczenia symbolicznego, to nawet intuicyjne kombinacje (zieloni i szaleństwa, bieli i opresji, szarości i profesjonalizmu, błękitu i bezpieczeństwa oraz czerni i śmierci) kumulują ładunek emocjonalny zakorzeniony w fabule¹⁷⁵. Zdaniem Vincenta M. Gaine'a nieuchronność losów bohaterów jest często portretowana zielonymi składowymi *mise-en-scène*. W zielonych przestrzeniach czai się niebezpieczeństwo, a bohaterów noszących zielone ubrania spotyka ponury los. W głównej jednak mierze ta „zatruta” barwa, złowieszcza i skorumpowana, przestrzega przed gorączkową realizacją marzenia o awansie społecznym¹⁷⁶. Z początku, w domu tytułowego *Złodzieja* są obecne nieliczne, szmaragdowe elementy wystroju. Wraz z rozwojem fabuły kolor amerykańskiego dolara coraz wyraźniej otacza bohatera. Do ostatecznej konfrontacji dojdzie przecież na zieleniąącym się trawniku przed domem lidera organizacji przestępczej, której struktura wspiera się na modelu korporacyjnym¹⁷⁷. W tych okolicznościach pęknięcie tożsamości Franka uzmysławia bankructwo amerykańskiego marzenia.

174 Zob. J. Bellamy, E. Howard, *The Conversations. Michael Mann*, „Slant” 2009, <https://www.slantmagazine.com/film/the-conversations-michael-mann/> [dostęp: 10.02.2019].

175 Zob. P. Duncan, F.X. Feeney, *Michael Mann...*, s. 55.

176 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 63.

177 Zob. *ibidem*.

Protagonisci konsekwentnie dążą do osiągnięcia założonego poziomu dobrobytu, ale atmosfera świata późnego kapitalizmu okazuje się zbyt przytłaczająca. Chroniący się przed wpływem korporacyjnych decydentów bohaterowie uciekają w miejsca zapewniające im przynajmniej chwilowe wytchnienie. Ukojenie gwarantuje im błękit oceanu, faktycznego lub wyobrażonego w snach i fantazjach. Blask jego wód wyzwala w protagonistach tęsknotę za harmonią. Sceny wieńczące filmy Manna ukazują zwykle chwile emocjonalnego wyciszenia. Wówczas bohaterowie nie są niesieni prądem miejskiego życia, lecz metaforycznie dryfują na spokojnych wodach. Dokonującą się transgresję uzmysławia zwłaszcza *Gorączka*. Vincent Hanna, policjant z wydziału kryminalnego, obsesyjnie tropiący przestępców i wystawiający się na pełne spektrum zmysłowych doznań, w jednej z rozmów z żoną wyznaje swój światopogląd: „Muszę trwać w napięciu. Utrzymuje mnie w formie, na krawędzi. Tam jest moje miejsce”. Podczas wygłaszania życiowej idei wskazuje na serce, jak gdyby adrenalina zasilala jego organizm. Gwałtowne pstrykanie palcami uzmysławia rytm tej dynamicznej egzystencji. Z czasem zmysły bohatera okazują się tak nadwyrężone, że Hanna przyjmuje autodestrukcyjną orientację i faktycznie zaczyna balansować na krawędzi. Finałowa konfrontacja, w której detektyw staje naprzeciw swojego przestępczego sobowtóra, paradoksalnie stanowi moment wytłumienia emocji i ustabilizowania pulsu. Rozstrzygnięcie konfliktu jest jednocześnie formą symbolicznego pojednania postaci. W trakcie tego kameralnego spotkania drapieżna do tej pory rzeczywistość na krótką chwilę przybiera kojącą tonację.

W podobnych okolicznościach sytuują się bohaterowie *Złodzieja*, *Czerwonego smoka* i *Informatora*. Nie mogąc dłużej trwać w zmysłowym przeciążeniu, szukają dla siebie azylu – miejsc anulujących imperatyw ciągłego ruchu, wykańczającej pracy i bogacenia się. W tych wyjątkowych momentach protagonisty doświadczają emocjonalnego rozprężenia. Kiedy stają nad brzegiem oceanu, kamera koncentruje się wyłącznie na nich. Życie wokół zamiera, dźwięki są wytłumione, a barwy stonowane. Kontemplacja pejzażu i emocjonalne skupienie służą wydobyciu szczególnego nastroju chwili. Majestatyczny widok wyzwala w bohaterach potrzebę intymnego kontaktu z drugim człowiekiem. Szepty, szczere rozmowy, cielesna bliskość, czułe spojrzenia i uściski dłoni wyrażają tęsknotę za innym życiem. Pod wpływem tych doznań protagonisty nierzadko podejmują próbę uwolnienia się od wpływów wielkiego kapitału. Fantazja o ucieczce przed obowiązkami okazuje się jednak wyłącznie

produktem neoliberalizmu. Nie ma możliwości prowadzenia spokojnej egzystencji na zewnątrz systemu. Sieci ekonomicznych zależności są nadto rozległe i złożone. Poczucie bezwładu w jałowym świecie późnego kapitalizmu definiuje profil Mannowskiej melancholii¹⁷⁸. Niebieska barwa wielkiej wody przywraca komfort psychiczny wyłącznie tymczasowo, a bohaterowie przekonują się, że błękit jest kolorem zbyt bliskim ciemności¹⁷⁹. Naruszając przyjęte zobowiązania, ściągają na siebie gniew wszechpotężnych mocodawców. W konsekwencji, zamiast odnaleźć ukojenie nad brzegiem oceanu, osuwają się w jego ponurą, czarną otchłań.

178 Por. S. Rybin, *Michael Mann...*, s. 130.

179 Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo „Arkady”, Kraków 1983, s. 443.

W świecie niekończącej się tułaczki*

Na temat kształtu przestrzeni miejskich James Graham Ballard spekulował w latach 50. XX wieku. Opowiadanie *Miasto koncentracyjne* brytyjski powieściopisarz poświęcił problematyce przestrzennych i ekonomicznych uwarunkowań miasta przyszłości. Ballard podjąwszy zagadnienie ostatecznego stadium industrializacji, wpisał się jednocześnie w nurt dystopijnych narracji o następstwach rozwoju cywilizacyjnego. Kluczowym motywem *Miasta koncentracyjnego* uczynił problem zaburzenia równowagi pomiędzy przestrzeniami miejskimi i pozamiejskimi¹. Autor nakreślił wizję przestrzeni totalnie zabudowanej, w której ramach infrastruktura rozszerza się nieskończenie we wszystkich kierunkach, tworząc wielopoziomowy szkielet budowli, poprzecinany horyzontalnie i wertykalnie przebiegającymi drogami. W realiach *Miasta koncentracyjnego* granice zatem nie istnieją, bo miasto zajmuje całą znaną człowiekowi przestrzeń.

Główny bohater opowiadania kwestionuje porządek świata i sprzeciwia się dominującej narracji społeczno-kulturowej. Wbrew zapewnieniom ze strony członków zbiorowości, Franz podejrzewa, że świat nie ogranicza się wyłącznie do budowlanego molocha. Mężczyzna wierzy w istnienie nieskończonej pustki, która okala miejską bryłę. Jego fantazja jest jednak konfrontowana z empirią, to znaczy – nieskończonym wypełnieniem. Protagonista podejmuje grę z rzeczywistością. Z zamiarem ucieczki z wszechobecnego miasta, rusza w drogę, której celem jest dotarcie do granic zabudowy. Podróż nieoczekiwanie wiedzie jednak bohatera do punktu wyjścia. Brak sposobności opuszczenia miasta splata się z niemożnością zerwania z narzuconymi relacjami

* W niniejszym rozdziale wykorzystano fragmenty artykułu: W. Sitek, *Miasto niekończącej się tułaczki. Pejzaż Los Angeles w twórczości filmowej Michaela Manna*, „Studia de Cultura” 2017, nr 9, s. 19–29.

1 Zob. F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Miszk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 112.

czasowymi. Nie dość bowiem, że u kresu podróży protagonista trafia do punktu, w którym rozpoczął podróż, to okazuje się, że wraca też do czasu poprzedzającego podjęcie wędrówki. Poszukiwanie terytorium zamiejskiego jawi się zatem jako bezcelowe. Jeden z bohaterów dystopii tłumaczy Franzowi, że „miasto rozciąga się we wszystkich kierunkach bez ograniczeń” i „było tu zawsze. [...] Czas nie ma początku ani końca. Miasto jest tak stare jak czas i trwa wraz z nim”². Świat, którego przestrzeń została w całości zagarnięta przez dynamiczną tkankę miejską, jest jednocześnie światem wiecznej terażniejszości³. Jako że reguły obowiązujące w mieście koncentracyjnym są sankcjonowane przez samo miasto, to próby opuszczenia obszaru zabudowanego zawsze prowadzą do miejsca i czasu wyznaczających początek podróży. Życie człowieka zostaje więc podporządkowane jego własnemu wytworowi – miastu, które podważa narzucone mu funkcje. Tę paradoksalną sytuację można podsumować słowami Onookome Okome, który analizując przestrzeń miejską Lagos w kinie nigeryjskim, zauważył, że „żywemy w wieku miasta. Ono jest dla nas wszystkim – pożera nas i dlatego je wysławiamy”⁴.

Ballard w *Mieście koncentracyjnym* zaproponował wizję stanowiącą antycypację miasta doby późnego kapitalizmu podlegającego ciąglemu i niepohamowanemu rozrostowi, lecz w jej kreśleniu pozostał wierny zgola nowoczesnej fantazji o sprawowaniu kontroli nad procesem rozbudowy. Literacki projekt wyburzania całych kwartałów i wtórnego zapełniania przestrzeni monumentalnymi wieżowcami przypomina raczej obsesje Le Corbusiera⁵, a nie działania liderów neoliberalnej rzeczywistości. Krzysztof Nawratek w rozważaniach na

2 J.G. Ballard, *Miasto koncentracyjne*, przeł. L. Jęczmyk, w: Idem, *Ogród czasu*, przeł. L. Jęczmyk, Z. Uhrynowska-Hanasz, Wydawnictwo Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2009, s. 24.

3 W *Alphaville*, nazywanym przez Ballarda najlepszym filmem *science fiction*, mieszkanka miasta przyszłości deklaruje: „[...] w życiu jest tylko czas terażniejszy. Nikt nie ma za sobą przeszłości. Nikt nie ma przed sobą przyszłości”. Por. J.G. Ballard, *Moving Pictures – Chris Petit on JG Ballard*, rozm. przepr. Ch. Petit, <https://www.youtube.com/watch?v=GHFurliLvcM> [dostęp: 10.02.2019].

4 O. Okome, *Writing the Anxious City: Image of Lagos in Nigeria Home Video Films*, in: *Under Siege: Four African Cities – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, ed. O. Enwezor, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, s. 316, za: M. Davis, *Planeta slumsów*, przeł. K. Bielińska, Książka i Prasa, Warszawa 2009, s. 11.

5 Francuski architekt twierdził, że „należy zburzyć centra wielkich miast i wznieść je na nowo”. Le Corbusier, *Urbanistyka*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 120.

temat przestrzeni miejskiej odnotował banalną, zdawałoby się, myśl: miasta rosną⁶. W tytule opowiadania wybrzmiewa ten wymiar nadbudowy, związany ze wzrostem i nawarstwianiem kolejnych kondygnacji. Ballard, podejmując wątek ekspansywnej urbanizacji, uprzedził tym samym rozważania Lewisa Mumforda, który w 1961 roku zadawał pytanie: „Czy miasto zniknie, czy cała planeta stanie się wielkim ułem miejskim?”⁷. Wątpliwości, z jakimi zmagali się brytyjski powieściopisarz, a później amerykański socjolog i filozof, pozostają w ścisłym związku z plastycznymi wyobrażeniami Los Angeles z twórczości Michaela Manna⁸. Zrealizowane przez niego filmy uzmysławiają współczesną kumulację biurowców, które przesłaniają krajobraz, wskazują, iż w szklanych taflach wysokościowców multiplikuje się już wyłącznie przy-

6 K. Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 15.

7 P. Martyn, „Miejskość” a urbanistyka – mit kontra rzeczywistość?, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 6.

8 Refleksja na temat przestrzeni miejskiej Los Angeles została ufundowana przede wszystkim na analizie dwóch filmów Manna: *Gorączki* i *Zakładnika*. Kłopotliwy jest z kolei status filmu telewizyjnego *Wydarzyło się w Los Angeles*, opierającego się na tym samym scenariuszu, co *Gorączka*. Problem wynika z niedostatecznej reprezentacji wizualnej Los Angeles. Mann, podejmując pracę nad rzeczoną scenariuszem, miał zamiar nadzorować przedsięwzięcie z pozycji producenta, reżyserię zaś planował powierzyć Walterowi Hillowi. Ostatecznie – po zakończeniu emisji seriali *Crime Story* i *Policjanci z Miami* – zdecydował się nakręcić na podstawie opracowanego materiału pilotażowy odcinek serialu *Hanna*. Zob. S. Rybin, *Michael Mann. Crime Auteur*, Scarecrow Press, Lanham 2013, s. 127–128. Według trudnych do zweryfikowania informacji zdarzenia zarysowane w tekście źródłowym miały rozgrywać się w Chicago. Dopiero praca nad serialem telewizyjnym wpłynęła na podjęcie decyzji o umiejscowieniu akcji w bardziej rozpoznawalnych lokalizacjach. Omawiając rolę miasta w *Wydarzyło się w Los Angeles*, Mann przyznawał, że przed przystąpieniem do realizacji zdjęć nie zdawał sobie sprawy z faktycznego charakteru kalifornijskiej metropolii. Fiasko projektu *Hanna* sprawiło, że Mann wykorzystał materiał do stworzenia filmu telewizyjnego. Zawrotne tempo prac, telewizyjny sztafaż i możliwa zmiana miejsca akcji mogą generować więc wątpliwości, czy wspomniany film faktycznie „wydarza się w Los Angeles”. Mann już w latach 90. podkreślał, że pospieszna praca i niski budżet nie pozwoliły mu na realizację wszystkich założonych celów (przyznawał jednocześnie, że *Wydarzało się w Los Angeles* w większym stopniu jest prototypem *Gorączki* niżli autonomiczną narracją). Widowisko telewizyjne, jak zauważył, rządzi się innymi prawami niż widowisko kinowe. W efekcie, reżyserowi doskwierała między innymi niemożność zaprezentowania szerokiego tła miejskiego. W *Wydarzyło się w Los Angeles* z całego kontekstu miejskiego pokazał niewielki tylko wycinek architektoniczny metropolii, anulując jednocześnie tak zwane doświadczenie miejsca. Zob. M. Mann, *An Interview with Michael Mann*, 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=fvkFi72cAbY> [dostęp: 10.02.2019].

tlaczająca, miejska zabudowa, unaoczniają wreszcie wielopoziomowość podziemnych labiryntów, wyznaczanych przez nitki komunikacyjne, i przypominają o skomplikowanych sieciach dróg, rozciągających się po horyzont. Wydaje się przy tym, że tę stale powiększającą się przestrzeń liminalną charakteryzuje zupełnie nowa jakość, którą Le Corbusier najpewniej powiązałby z całkowitym chaosem. Być może to nie miasto podlega więc rozbudowie, lecz jedynie jego niewiele znacząca „fasada”. To, co w realiach ponowoczesnych bywa nazywane miastem – jak zauważa Nawratek – „wcale nim nie jest – to nowotwór, to zmutowana narośl, to karykatura Miasta”⁹.

Czesław Bartnik pisał, że miasto w porządku modernistycznym stanowiło „punkt oparcia, punkt stały w powszechnym przemijaniu”¹⁰. Już w XVIII wieku Arthur Young wskazywał na kształtowanie się stabilnej formy miejskiej, która – jak konstatował Paul Virilio – „ze swym bogactwem, niebywałymi udogodnieniami technicznymi [...], swą wygodą, wiedzą i bezpieczeństwem, wydaje się [...] idealnym stałym punktem u kresu męczącej podróży, ostatnią przystanią w procesie migracji wiedzionych nadzieją mas po przebyciu najeżonej niebezpieczeństwami drogi”¹¹. Był to model miasta ufortyfikowanego, a więc sankcjonującego i separującego. Wymagał on kontroli tego, co działo się wewnątrz zbiorowości, i oddzielał od zagrożeń tkwiących za miejskimi murami¹². Najbardziej pożądaną wartością w przestrzeni miejskiej była bowiem stałość, dająca wytchnienie od trudów podróży. Miasto modernistyczne odznaczało się strukturą „uporządkowaną, surową i funkcjonalną, czy raczej – funkcjonalistyczną”¹³, a więc budowało ład, wydierało przestrzeń chaosowi i ją systematyzowało.

9 K. Nawratek, *Miasto jako idea...*, s. 16.

10 Bartnik wskazywał, że „miasto jest to przewycięzanie odległości między ludźmi, dalekości czasoprzestrzeni, oporu materii, a wreszcie dzikiego i złego losu [...], wspólna moc przeciw słabościom. Człowiek buduje miasto, konstruuje, urządza, by przewyciężyć dzikość życia, zły los i zagadkę przyszłości. Kamień to symbol bytu, lepszej egzystencji, ucieczka od przemijania na zawsze”. C.S. Bartnik, *Polska teologia miasta*, w: *Miasto i kultura polska doby przemysłowej. Wartości*, red. H. Imbs, Ossolineum, Wrocław 1993, s. 53.

11 P. Virilio, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 14.

12 „Prócz funkcji militarnej otaczające twierdzę mury obronne pełnią również funkcję klasową, gdyż ich obłącznicza koncepcja zakłada możliwość prowadzenia walki społecznej w nieskończoność”. Ibidem, s. 19.

13 E. Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 40.

Bartnik podkreślał, że to właśnie przestrzeń podlegała regulacji, nigdy czas. Przestrzeń była przeciwstawiana czasowi niczym „stałość niestałości, gdzie przestrzeń miejska miała być raczej symbolem stałości, a czas symbolem niestałości”¹⁴. Dziś, zarówno przestrzeń, jak i czas podporządkowują się innemu jeszcze zjawiskom, które odmieniają kształt rzeczywistości. O ile w twórczości brytyjskiego pisarza pobrzmiewała tęsknota za utopijnym, totalnym uporządkowaniem, o tyle w realiach późnego kapitalizmu naiwna okazuje się wiara w spójność miejskiego krajobrazu. Kiedy u schyłku modernizmu zatraciła się idea projektowania urbanistycznego, przyspieszenie ekonomiczne nadwyrężyło poczucie bezpieczeństwa, jakie rzekomo miały zapewniać miejskie fortyfikacje. Doszło zatem do odwrócenia tendencji dostrzeżonej przez Younga. Współczesne nowotworowe przestrzenie przekonują, że miasto nasycone jest niebezpieczeństwem, a co gorsza – z miasta nie ma już ucieczki.

Konsekwentny wzrost wiąże się z rozpadem wizji miasta spójnego, które traktowano niegdyś niczym punkt zakończenia podróży. Przestrzeń gwarantująca odpoczynek i bezpieczeństwo poddała się zmienności. Już w latach 60. Kevin Lynch zwracał uwagę na fakt, że niektóre miasta, w tym także Los Angeles, charakteryzuje nieostry wizerunek¹⁵. W przypadku Miasta Aniołów decydującą rolę w procesie rozmywania się obrazu miasta odegrała decentralizacja regionu metropolitalnego¹⁶. Po pierwsze, przestrzeń Los Angeles była wielokrotnie modyfikowana¹⁷. Wpłynęło to na wizualną tożsamość miasta, które pozbawione jest historycznych punktów orientacyjnych. Po drugie, stale poszerzają się granice tej metropolii, wskutek czego intensywność życia społecznego przenosi się między różnymi jej obszarami¹⁸. Po trzecie, miasto charakteryzuje się synkretycznym profilem. Jak zauważył Edward W. Soja, w miejskim krajobrazie swój ślad odcisnęła nie tylko wysokotechnologiczna

14 C.S. Bartnik, *Polska teologia...*, s. 53.

15 K. Lynch, *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Archivolta, Kraków 2011, s. 38.

16 Zob. ibidem.

17 Por. ibidem, s. 52. Już w połowie XX wieku Lynch, na podstawie rozmów z mieszkańcami Los Angeles, zwracał uwagę na to, że „płynność środowiska i brak fizycznych elementów mogących być ostoją przeszłości są fascynujące i niepokojące”. Ibidem.

18 Przede wszystkim rozbudowuje się w poziomie, choć w dekadzie wieńczącej XX wiek powstało aż 40 procent wszystkich wieżowców w tej metropolii. W latach 1985–1994 powstało 13 budynków o wysokości powyżej 120 metrów (ogółem od 1967 roku powstało ich 33).

Dolina Krzemowa. W obrazie Los Angeles znaleźć można także elementy ekonomicznej niestabilności charakterystyczne dla miast „pasa słońca”, rys zapaści gospodarczej „pasa rdzy” czy wreszcie miejskie akcenty Bostonu, Dolnego Manhattanu, Południowego Bronksu, São Paulo i Singapuru¹⁹. Po czwarte, Los Angeles, między innymi ze względu na swoje położenie geograficzne, liczbę ludności, infrastrukturę czy znaczenie ekonomiczne, stanowi centrum światowej gospodarki. Informacyjna łączność z całym światem powoduje tu zniesienie wszelkich fizycznych barier²⁰. Po piąte, skutek procesu internacjonalizacji kapitalizmu, związanego z aktywnym nakładaniem się na siebie kultur²¹, powstało w Los Angeles wielokulturowe i transkulturowe społeczeństwo odwołujące się do globalnego poczucia miejsca²². Po szóste, mozaikowa budowa miasta jest związana z podmiejskim stylem życia, który wykrystalizował się w czasie wzrostu metropolii, skupiającej liczne osady. Poszczególne ośrodki, jak zauważył Aleksander Wallis, zachowujące zawodową odrębność, powstawały „niezależnie, spontanicznie i bezplanowo”²³ w odniesieniu do obszaru centralnego.

W śmietniku symbolicznym²⁴ trudno o wskazanie konkretnych właściwości miejsca. Rosecrans Baldwin rozpoczyna swoje lekcje o tym mieście-państwie od zbliżonej obserwacji: „Los Angeles to ogromna wieloznaczność”²⁵. Zróżnicowane etnicznie, rasowo, politycznie i kulturowo Miasto Aniołów jest przemieszonym znakowo wysypiskiem, w którym zgentryfikowane śródmiejskie ulice sąsiadują z latynoskimi dzielnicami biedoty, a ośniewające szklane biurowce kontrastują z ponurymi ruinami. Złożoność tę Michael Mann

19 Zob. E.W. Soja, *Postmodern Geographies*, Verso, London 1989, s. 193, za: D. Martin-Jones, *Deleuze and World Cinemas*, Bloomsbury Publishing, New York 2011, s. 173.

20 Zob. D. Massey, *A Global Sense of Place*, „Marxism Today” 1991, June, s. 24.

21 Zob. E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 207.

22 Zob. D. Massey, *A Global Sense...*, s. 24.

23 A. Wallis, *Ameryka-miasto*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 88.

24 Por. B. Fatyga, *Śmietnik symboliczny*, w: *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, red. A. Jawłowska, M. Kempny, E. Tarkowska, Polska Akademia Nauk. Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1993.

25 R. Baldwin, *Los Angeles. Miasto-państwo w siedmiu lekcjach*, przeł. F. Łobodziński, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022, s. 11.

definiuje już od czasu debiutanckiej *Mili jerychońskiej*. W swoim pierwszym filmie pełnometrażowym skupił uwagę na multikulturowej i wielojęzycznej społeczności kalifornijskiego więzienia Folsom. Stworzył w nim różnorodną pod względem etnicznym fasadę – tak barwną, jak murale widoczne w *Wydarzyło się w Los Angeles, Gorączce* czy *Zakładniku*. Reżyser, rzecz jasna, reprodukuje jedynie pewną fantazję na temat rasowego tygla. Zjadliwie na temat podobnych strategii wypowiedział się w latach 70. Muhammad Ali, późniejszy bohater filmu biograficznego *Manna*. Podczas realizacji dokumentu *Kiedy byliśmy królami* (1996) zaintonował przed kamerą: „Śpiewacie [wy, biali – W.S.] o pociągach albo więzieniu w Folsom”. Żartobliwe nawiązanie do utworu – jak można podejrzewać – Johnnny’ego Casha, zaznacza siłę oddziaływania mitologii Folsom w twórczości białych artystów.

Brak wyrazistych i pewnych punktów w krajobrazie Los Angeles manifestuje się już w ekspozycji omawianych filmów. W *Gorączce* orientację w przestrzeni osiąga się za sprawą wyświetlenia na przedzie składu pociągu nazwy stacji docelowej. Z kolei w *Zakładniku* obecność bohatera na „jakims” lotnisku zostaje dookreślona dopiero za sprawą napotkanego mężczyzny mówiącego: „Miłego pobytu w Los Angeles”. Obie te sytuacje (nie licząc jeszcze bardziej dosłownej informacji z planszy tytułowej *Wydarzyło się w Los Angeles*) stanowią zaproszenie do świata płynnego, w którym bezosobowe komunikaty ustanawiają kształt rzeczywistości nie-miejsc. Zaświadczają one o ciągłym ruchu i wymianie, zupełnie tak, jakby wszyscy napotkani w Los Angeles ludzie byli w mieście wyłącznie przejazdem. W tym megalopolis punkty orientacyjne będące ostojami przeszłości zostały wyparte przez placówki teraźniejszości – drogi, lotniska, porty i stacje kolejowe. Na skutek przekształceń ekonomicznych i globalizacyjnych Los Angeles stało się miastem tranzytowym czy też – jak chce David Martin-Jones – Miastem Przejść²⁶.

Charles Foster zwraca uwagę na to, że środki transportu są podobne do strzykawek, które właczają „roztwór z ciał i naelektryzowanego powietrza do członków miasta”²⁷. Wydaje się jednak, że organicznemu układowi Los Angeles energię w większym stopniu niż ludzie, dostarczają sam ruch i przepływ. Mann kreśli nowy wariant ballardowskiego miasta koncentra-

26 Zob. D. Martin-Jones, *Deleuze and World...*, s. 171-172.

27 Ch. Foster, *Jak zwierzę. Intymne zbliżenie z naturą*, przeł. J. Konieczny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2017 [e-book, pdf], s. 162.

cyjnego – miejskiego obszaru zbudowanego z nie-miejsc, nawzajem do siebie odsyłających i zespolonych siecią ciągłego ruchu²⁸. W Los Angeles jedynym stałym zjawiskiem jest w gruncie rzeczy niepewność miejsca. Topografia miasta podtrzymuje bowiem ciągłą zmianę i ujawnia – zwłaszcza po zmroku – proweniencję żywego, dynamicznego organizmu (lub udającego takowy, jeśli uwzględnić, że miejski nowotwór stanowi wyłącznie pozór, symulujący zachowanie „zdrowego” miasta).

W *Wydarzyło się w Los Angeles* podróż samochodem przekształca się w fascynujący kolaż nocnych ujęć przypominający o płynności świata. Pojazdy pozostawiają za sobą kolorowe smugi, wielopoziomowe węzły komunikacyjne rozświetlone są potężnymi halogenami, a szklane fasady mieniają się srebrzyście niczym ocean widziany w blasku księżyca. Kiedy Neil McCauley z *Gorączki* spogląda na rozpościerające się aż po horyzont, migoczące barwami i pulsujące życiem miasto, stwierdza nawet: „Miasto światła. Na Fidzi mają świecące glony wypływające raz w roku na powierzchnię. Właśnie tak to wygląda” (fot. 11)²⁹.

Wizja podwodnego ula jest dużo bliższa gwarowi wielkiego miasta niż wyobrażenie bezkresnego, lecz zastygłego w bezruchu islandzkiego krajobrazu, nad którym – w analogicznej sekwencji – rozwodzi się Patrick McClaren z *Wydarzyło się w Los Angeles* („Kiedyś leciałem nocą nad Islandią. 13 kilometrów nad ziemią. Światło księżyca padało na śnieg. Wyglądało tak samo”). Siatka powiązań ekonomicznych, infrastruktura komunikacyjna, sieci informatyczne, obciążenie ruchem drogowym i autostradowym zasilają organizację miejską, która z kolei pełni się i dociera niemal wszędzie. Przypomina o tym sposób organizacji przestrzeni w jednej ze scen filmu *Gorączka*. Wykorzystano w niej ujęcie w planie średnim, które przedstawia dom na odludziu. Ujęcie w planie ogólnym uświadamia jednak, że tuż obok – jak mogłoby się

28 Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 72.

29 *Gorączka* z odkształca wydzźwięk tej sceny. W 2022 roku Mann proponuje odmienny wariant refleksji nad wielobarwnym oceanem. W nim McCauley w niewielkim stopniu ulega nastrojowi chwili. Mężczyzna nie wygłasza poetyckiej sentencji spontanicznie, lecz niejako odtwarza ją z pamięci. W powieści to Gabriela, córka jego dawnej kochanki, fantazjuje o wyspach południowego Pacyfiku: „To opalizujące glony. [...] Takie, które świecą w ciemnościach. I cały ocean też świeci. Kiedy ich dotykasz, kiedy pływasz pośród nich, ocean się rozświetla. Jak za sprawą magii. [...] Ocean światła”. M. Mann, M. Gardiner, *Gorączka 2*, przeł. D. Fryzowska, HarperCollins, Warszawa 2022, s. 299.

wydawać – wiejskiej chatki, ustawione są przekaźniki satelitarne, a w pobliżu przebiegają potężne arterie komunikacyjne.



Fot. 11. Miasto organiczne (*Gorczka*)

Poszukiwanie centrum

Wallis analizę polityki przestrzennej Los Angeles poprzedził przywołaniem obiegowych opinii na temat amorficznej struktury submiejskiej metropolii. Teoretyk zwrócił uwagę na to, że już w latach 20. XX wieku funkcjonowało stwierdzenie, że Los Angeles to „sześć przedmieść w poszukiwaniu miasta”³⁰. Kilkadziesiąt lat później Nathan Glazer oznajmił, że Los Angeles to już „600 przedmieść w poszukiwaniu miasta”³¹. Czy wiadomo, czego szukają te poszczególne obszary?

W płynnym krajobrazie Los Angeles jest wiele centrów. Jak pisał Lynch, „centralnemu obszarowi uprzejmie pozwolono pozostać »śródmieściem«, ale uwaga ludzi jest zwrócona także w stronę kilku innych, zasadniczych centrów”³². Skomplikowany układ drogowy uniemożliwia czasem zlokalizowanie kluczowych elementów miejskiej organizacji. Funkcje centralne

30 A. Wallis, *Ameryka-miasto...*, s. 86.

31 Ibidem.

32 K. Lynch, *Obraz miasta...*, s. 38.

Los Angeles są ponadto przestrzennie rozciągnięte i ruchome, co prowokuje pytanie o istnienie jakiegokolwiek centrum³³. Administracyjny zamęt jest rezultatem wdrażania w mieście architektury „typu instant w pejzażu typu instant”³⁴. Zaproponowane przez Deyana Sudjica określenie nie tylko odwołuje do błyskawicznych przeobrażeń krajobrazu, lecz także zwraca uwagę na pozbawiony kontynuacji historycznej profil Los Angeles, który częściej przywołuje na myśl poszczególne momenty niż trwanie i ciągłość.

Jedynym pewnym elementem miejskiego pejzażu jest sieć komunikacyjna, która – paradoksalnie – nie realizuje założonego dla niej celu. Nawet w kontekście skomplikowanych urbanistycznie układów mówi się często o miastach ujawniających swój profil z lotu ptaka, ewentualnie: z punktu widzenia kierowcy samochodu lub pasażera transportu publicznego³⁵. Kapitalizm połowy XX wieku ufundował porządek świata nazywany czasem labiryntowym w rozumieniu labiryntu kreteńskiego lub dedalijskiego. Podtrzymywał on „wyobrażenie o kondycji ludzkiej: trwałe, solidne, nieprzenikliwe ściany korytarzy labiryntu o zaledwie kilku właściwych wejściach i mnóstwie innych wiodących na manowce; zawsze to samo umiejscowienie nagrody czekającej na końcu drogi; umiejętność odróżniania właściwego zakrętu od tych niewłaściwych jako istota sztuki życia do przyswojenia i zapamiętania”³⁶. Los Angeles z filmów Manna charakteryzuje się odmiennym profilem. System dróg w Mieście Aniołów – widziany zarówno z poziomu ulicy, jak i z wysokości – wydaje się nieczytelną konstelacją wielokierunkowych przepływów. W *Gorączce* i *Zakładniku* nie ujawnia się więc zorganizowana struktura, lecz kłaczowy rozrost. Mann podtrzymuje wyobrażenie amorficznej przestrzeni miejskiej. W ramy współczesnego labiryntu nie trafiają jednostki przekonane o celowości własnej podróży, lecz zmuszona do mobilności zmotoryzowana masa, która z lotu ptaka przypomina świetlne smugi rozlewające się w przypadkowych kierunkach (fot. 12).

Jak metaforycznie zauważają filozofowie ponowoczesności, miasto w dobie późnego kapitalizmu nie posiada punktów orientacyjnych, więc jego

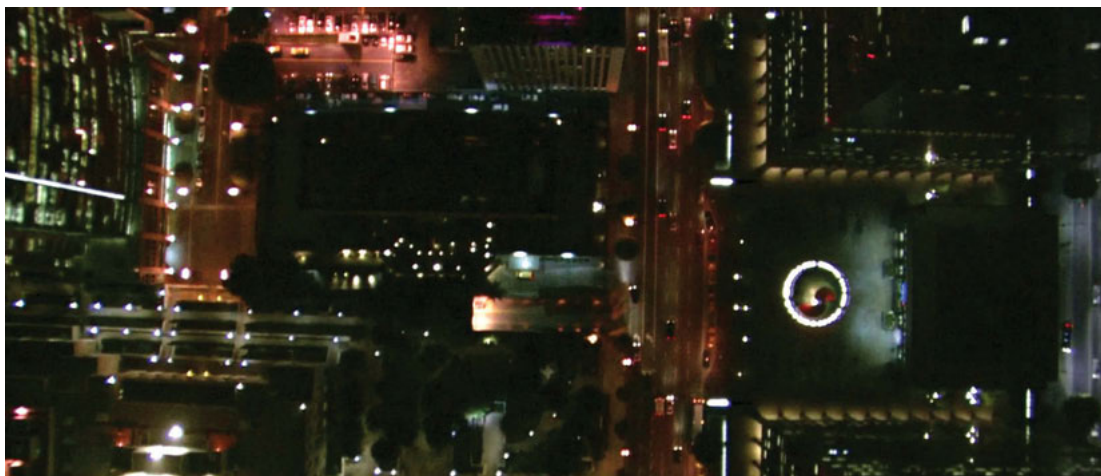
33 Zob. ibidem.

34 D. Sudjic, *Język miast*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 233–234.

35 Zob. P. Martyn, „Miejskość” a urbanistyka..., s. 7.

36 Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Marjański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 62.

panorama ogranicza się „do błysku reflektorów wolno poruszających się pojazdów, postrzeganych migawkowo z wysokości nadziemnych wylotów autostrad wśród iskrzącego się strumienia czerwonych świateł hamowania”³⁷. Choć jak twierdzi Reyner Banham, charakter Los Angeles można pojąć tylko i wyłącznie w ruchu, za kierownicą samochodu³⁸, to nie sposób dziś przypisywać podróżom celowości. Świat – nierzadko wbrew woli bohaterów – wiedzie miejskich tułaczy w kierunkach, jakie nie były wcześniej brane pod uwagę. Z tego względu Neil z *Gorączki*, choć ma możliwość umknienia wymiarowi sprawiedliwości, zawraca z drogi prowadzącej do wolności, by – jak sam mówi – „jeszcze coś załatwić”.



Fot. 12. Krwiobieg współczesności (*Zakładnik*)

Efemeryczna okazuje się więc nie tylko tożsamość miasta, ale także tożsamości poszczególnych jego mieszkańców. Uwzględniwszy fakt, że w pejzażu postindustrialnym rzadko się „coś buduje i produkuje, a jeśli już ma to miejsce, to nowe obiekty natychmiast ulegają rozkładowi”³⁹, oczywisty staje się rozpad osobowości jednostek. Przemilczane prawdy, kłamstwa i manipulacje stanowią wobec tego immanentną cechę wizualizowanych realiów. Bohaterowie filmów Manna lekceważą konsekwencje tkwienia w obłudzie

37 P. Martyn, „Miejskość” a urbanistyka..., s. 7.

38 Zob. A. Wallis, *Ameryka-miasto...*, s. 107.

39 E. Mazierska, *Janusowe oblicze...*, s. 43.

(tytułowy *Złodziej* słyszy od swojego dawnego opiekuna: „Nikogo nie okłamuj. Jeśli jesteś z kimś blisko, kłamstwo wszystko zniszczy”). Zamętu psychicznego doświadcza między innymi Vincent z *Zakładnika*, który – jakby pozbawiony wspomnień – na bieżąco konstruuje swój życiorys będący wiarygodnym i niewiarygodnym jednocześnie (Mann mówi o nim: „To Ktoś i Nikt zarazem”⁴⁰). Z kolei Chris Shiherlis z *Gorączki*, operując kilkoma wizerunkami, stopniowo zatracą się w nich i przestaje kontrolować swoje popędy, a wtedy (opanowany) przestępca, (nałogowy) hazardzista i (krewki) mąż wchodzi z sobą w permanentny konflikt. Dobrze sytuowani mieszkańcy Los Angeles, ukrywając swoje uczucia i odwołując się do wykreowanych osobowości, okazują się z czasem wyłącznie wykorzenionymi uczestnikami ruchu drogowego, bywalcami supermarketów, gośćmi kasyn i najemcami pokoiów hotelowych. W *Gorączce* Trejo nie potrafi uwolnić się od drogowej obławy, Cheritto przypomina sobie o ojcostwie w przestrzeni supermarketu⁴¹, Shiherlis przegrywa pieniądze w kasynie, a McCauley i Hanna nocują w pomieszczeniach, które trudno nazwać domem.

Podczas przejażdżki samochodowej główny bohater opowiadania *Człowiek podświadomy* Ballarda zwraca uwagę: „Różne rzeczy można zarzucić współczesnemu społeczeństwu, ale drogi to ono potrafi budować”⁴². Los Angeles, będąc przykładem miasta definiowanego przez drogi⁴³, funkcjonuje przede wszystkim po to, by umożliwić ciągły przepływ ludzi i towarów. Nie budynki czy historyczne miejsca, lecz właśnie ruch uliczny i system autostradowy sta-

40 M. Mann, *Discussing Collateral*, rozm. przepr. T. Gilchrist, „IGN” 2004, <https://www.ign.com/articles/2004/08/05/discussing-collateral> [dostęp: 10.02.2019].

41 W ramach przygotowań do kolejnego skoku przestępca zaopatruje grupę w tanie maski hokejowe. Tuż przed dokonaniem płaćności Cheritto wskazuje jeszcze kasjerce na domek dla lalek. Scena nie znalazła się w ostatecznej wersji filmu, została jednak uwzględniona przez dystrybutora w materiałach dodatkowych.

42 Protagonista kontynuuje rozmyślenia: „Ósmio-, dziesięcio- i dwunastopasmowe autostrady pokrywały gęstą siecią kraj, spływając z wiaduktów ku gigantycznym parkingom w centrum miast lub rozdzielając się na wielkie podmiejskie arterie z ich bezmiernymi asfaltowymi placami przy centrach handlowych. Łącznie drogi i parkingi zajmowały przeszło jedną trzecią powierzchni kraju, a w pobliżu wielkich miast procent ten był jeszcze wyższy. Stare miasta były otoczone rozległymi ruchomymi rzeźbami wiaduktów i rozjazdów, lecz mimo to korki drogowe stanowiły chleb powszedni”. J.G. Ballard, *Człowiek podświadomy*, w: *Ogród czasu...*, s. 266–267.

43 D. Sudjic, *Język miast...*, s. 103.

nowią o charakterze tej metropolii⁴⁴. W filmach Manna potwierdzenie znajduje obserwacja Paula Virilio: „[...] każda ulica, droga czy autostrada stanowi element tej samej wspólnej przestrzeni – przygranicznej pustyni”⁴⁵. Układ komunikacyjny do końca pozostaje jednak nieodgadniony, gdyż drogi kuszają mirażami i obiecują spełnienie, lecz ostatecznie prowadzą podróżników do zagłady. Jak w metaforze zaproponowanej przez Edmunda Jabès, „drogi (liczne, przecinające się, nieoznakowane) są pozostawionymi przez stopy wędrowców wątlymi śladami, które w każdej chwili zmieść mogą pustynne wichry”⁴⁶. Stąd też ciągle zagubienie bohaterów, dla których drogowskazami są wyłącznie zwodnicze światła samochodowe. Choć bohaterowie filmów Manna wyczekują zwieńczenia podróży i odpoczynku, to jednocześnie przedłużają wędrówkę w nieskończoność, mając nadzieję na ostateczne dotarcie do jej kresu. Ulotność znaków świetlnych wymaga od nich ciągłego bycia „na tropie”. Neil McCauley, jak już pisałem, powtarza *credo*: „Nie wolno się przywiązywać do czegoś, czego w razie wypadki w ciągu trzydziestu sekund nie jesteś w stanie porzucić”. Optyka ta pleni się w świecie stosunków postfordowskich i dotyka niemal każdego. Jak zauważa Mark Fisher, także policyjny sobowtór przestępca staje się jego cieniem i przyjmuje tę samą „bezsobowtórność, nieskończoną ruchliwość”⁴⁷.

Doświadczenie schizofrenicznej rzeczywistości skutkuje podjęciem przez bohaterów swoistej gry z rzeczywistością. Chcąc uniknąć losu spetryfikowanego ludu, kurczowo trzymającego się resztek znanego świata, podejmują decyzję o nieustannej wędrówce. Ci ludzie „w szalonym pośpiechu [...] przemierzają kontynenty, nie jadąc już do żadnego określonego celu – podróżują, by podróżować”⁴⁸. W tej autotelicznej aktywności ztraca się Vincent (*Zakładnik*), który – utożsamiając się z etosem współczesnych nomadów – nie może znieść inercji swojego więzienia. Postawa porywacza, reprodukująca najpopularniejszą narrację późnego kapitalizmu związaną z mobilnością geograficzną, jest

44 K. Lynch, *Obraz miasta...*, s. 47.

45 P. Virilio, *Prędkość i polityka...*, s. 155.

46 Z. Bauman, *Wspólnota...*, s. 62.

47 M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 50.

48 K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008, s. 91.

uosobieniem choroby toczącej miasto. W przestrzeni ustanawianej przez nie-miejsca, gdzie liczą się transport, tranzyt, handel i wypoczynek⁴⁹, w mieście doków, portów lotniczych i wieżowców⁵⁰ mieszkańcy nieustannie zmagają się ze sprzecznościami, które legły u podstaw wyobrazonego wizerunku Los Angeles – Miasta Aniołów i Miasta Diabłów, będącego jednocześnie nęcącą utopią i odstręczającą dystopią.

Miasto wiecznej podróży

Miasto tranzytowe, antytetyczne wobec miasta dającego schronienie i pozwalającego na odpoczynek, stanowi zaproszenie do niebezpiecznej, bo niekończącej się, podróży. W przestrzeni ciągłego ruchu wątpliwą ostoję wyznaczają pokoje hotelowe, nieruchomości do wynajęcia, niewyposażone domy i centra handlowe. Terytorium miasta jest zaś wytyczane przez labirynty dróg, torów kolejowych i pasów startowych, które tylko pozornie stanowią ucieczkę z metropolii, gdyż nierzadko, jak w opowiadaniu Ballarda, prowadzą z powrotem do opuszczonej przestrzeni. Ekranowy kształt Los Angeles, podobnie jak konstrukt miasta koncentracyjnego, uzmysławia profil rzeczywistości ukierunkowanej na ciągłą tułaczkę.

Zdaniem Banhama, wyruszając w podróż w latach 70., należało brać pod uwagę liczne napięcia między wnętrzem i zewnątrz. Krytyk architektury zwracał uwagę na pasażerów samochodów, którzy spodziewając się rychłego zjazdu z autostrady, poprawiają swoje uczesanie w lusterkach osłon przeciwsłonecznych. Zachowanie to nie tylko odzwierciedla świadomość końca podróży, ale dowodzi też istnienia przestrzeni wewnętrznej, do której prowadzą drogi stanowiące zewnątrz⁵¹. Współcześnie ta dychotomia jest trudna do uchwycenia. Nawet obszar, który w danym momencie ma charakter prywatny, po chwili może zyskać status przestrzeni publicznej. W filmach Manna podział na wnętrze i zewnątrz ulega erozji, a najwyraźniejszą manifestację zyskuje w instytucji domu. Tadeusz Sławek zwraca uwagę na to, że „przestrzeń domu jest »terytorium«, na którym węzeł wnętrza i zewnątrz [...] splata cnoty domowe

49 M. Augé, *Nie-miejsca...*, s. 64.

50 Zob. D. Martin-Jones, *Deleuze and World...*, s. 172.

51 Zob. R. Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, University of California Press, London 1971, s. 213.

i publiczne⁵². Węzeł ten zostaje zerwany. Siła miejskich przepływów zmienia *orbis interior* w *orbis exterior* i na odwrót. Domy mogą być jednocześnie oazami bezpieczeństwa i przestrzeniami pustymi, miejscami swojskimi i nieznanymi.

W prezentowanych realiach życie społeczne ulega znaczącym przeobrażeniom. Przestrzenie, teoretycznie prowadzące do wykorzenienia, zwłaszcza środki przemieszczania się, mają potencjał, by zatrzymać podróżnego – choćby na chwilę. Rolę tymczasowych przestrzeni prywatnych nierzadko odgrywiają pokoje hotelowe i pojazdy, które stają się azylami dla podróżników potrzebujących odpoczynku lub punktami schadzek. Z kolei stereotypowe miejsca zakorzenienia zachęcają do odbycia wędrówki. W świecie Manna to właśnie centra handlowe, hotele i pokłady środków lokomocji stanowią miejsca wytchnienia, dają one bowiem złudzenie stałości, w przeciwieństwie do przestrzeni prywatnych odpychających swoją pustką i martwością. W przypadku tych drugich, liczne olbrzymie okna z widokiem na ocean dowodzą zresztą dokonującego się przewartościowania, przede wszystkim – zatarcia różnicy między tym, co zewnętrzne, i tym, co wewnętrzne⁵³. Choć zatem morze traktowane jest niczym coś nieokreślonego i nieskończonego⁵⁴, to w filmach Manna nie istnieje opozycyjna do oceanicznej niestałości wartość. Świat filmowego Los Angeles konsekwentnie zagarniany jest przez amorficzną przestrzeń, której doznawanie wiąże się z dryfowaniem i ciągłym krążeniem po niej⁵⁵.

Kluczowym zagadnieniem filmów Manna pozostają próby radzenia sobie z wezwaniem do mobilności. Zdaniem Virilio, w krainie prędkości ludzkość podzieliła się na dwa obozy – na ludy żywiące nadzieją, które wyczekują przyszłości i akumulują prędkość, oraz na unieruchomione ludy pozbawione nadziei⁵⁶. Mann nie poprzestaje jednak na kreśleniu postmodernistycznych

52 T. Sławek, *Mapa domu*, w: T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013, s. 76.

53 „Poprzez przybywanie ilości okien i powiększanie się ich rozmiarów można ocenić stopień zacierania się odróżnienia: zewnętrzne-wewnętrzne i stopień »otwartości« danej kultury na świat”. S. Symotiuł, *Filozofia i genius loci*, Inter Graf, Warszawa 1997, s. 47, za: M. Jakubowska, *Żeglowanie po filmie*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006, s. 57–58.

54 Zob. A. Kunce, *Dom – na szczytach lokalności*, w: A. Kunce, T. Sławek, Z. Kadłubek, *Oikologia...*, s. 62.

55 Por. K. Lynch, *Obraz miasta...*, s. 45.

56 Zob. P. Virilio, *Prędkość i polityka...*, s. 66. Interesującą metaforę, odpowiadającą wskazanemu podziałowi kreśli także Zygmunt Bauman. Socjolog pisze: „Jesteśmy rzuconi

metafor – zabiera natomiast głos w kwestii społecznej. Dobrze sytuowani bohaterowie omawianych filmów, często należący do grona ekspertów z klasy wyższej, są produktami ideologii neoliberalnej. Chcąc sprostać wyzwaniom przyspieszającego świata, *proficians* prowadzą dynamiczną egzystencję. Nie podejmują przy tym próby porządkowania rzeczywistości (nie kupują mebli, żyją w hotelach lub zakładają, że ich pobyt w mieście potrwa tylko jeden dzień). Z kolei źle sytuowana część społeczeństwa, pragnąca stałości i bezpieczeństwa, nie jest zdolna do ruchu. Ekranowi „niepewni” – prekariat, klasa robotnicza, biedni pracujący – w tęsknocie za ładem usiłują zakorzenić się w niestabilnej rzeczywistości.

W wizji Manna bohaterowie pierwszego typu obawiają się, że „stagnacja oznacza śmierć”⁵⁷, zatem usilnie zachowują wysoką aktywność w nie-miejscach. Paradoksalnie jednak przyspieszenie wzmağa pustkę i zmusza ich do coraz większego pośpiechu⁵⁸. Kiedy poczucie braku staje się nieznośne, Neil z *Gorączki* czy Vincent z *Zakładnika* ulegają pragnieniu ucieczki z miasta i odkrycia życia poza nim. Ostatecznie nie docierają do wymarzonej utopii, lecz ściągają na siebie klęskę w miejskiej heterotopii. Utrzymywanie wysokiego tempa życia nie jest możliwe – obaj profesjonalści umierają podczas intensywnych podróży. Vincent ma rację: w przestrzeni rządzonej przez aktualność i presję chwili nikt nie zauważy jego śmierci⁵⁹.

Tom Dyckhoff zwraca uwagę na to, że w Los Angeles powołano do istnienia pejzaż dla nowego stylu życia: za kierownicą samochodu⁶⁰. Metropolia domaga się od swoich bywalców ruchu, bo przecież, jak pisał Le Corbusier, miasto prędkości jest miastem sukcesu⁶¹. Dopóki bohaterowie krążą w miej-

na środek morza bez map i kompasu; boje zatoneły albo ich nie widać – mamy tylko dwie możliwości: cieszyć się z zapierających dech wizji nowych odkryć przed nami albo drżeć ze strachu przed zatonięciem”. Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 101.

57 Ibidem, s. 90.

58 Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na...*, s. 91.

59 Nikt też nie zwróci uwagi na narodziny dziecka w *Złodzieju*. Por. M. Augé, *Nie-miejsca...*, s. 71.

60 Zob. T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 66.

61 Zob. W. Graham, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016, s. 108.

skim ekosystemie i działają zgodnie z jego zasadami, dopóty trwa pojedynek z rzeczywistością. Kiedy jednak intensyfikują swoją podróż i planują ucieczkę od obowiązków (a więc chcą wymknąć się regułom), zostają ukarani. W przeciwieństwie do opowiadania Ballarda, w którym bohaterowie po prostu wracają do punktu wyjścia, jakby poruszali się po orbicie miasta koncentracyjnego, filmy Manna nie przekonują o istnieniu jakiegoś nadrzędnego porządku. Prędkość prowadzi protagonistów do zguby. Kiedy Neil i Vincent planują dostać się na lotnisko i opuścić metropolię, ich wędrówka się kończy. Ponownie: w świecie neoliberalnym nie istnieją zewnątrz. Bohaterowie osuwają się z krawędzi ponowoczesnej metropolii i zanurzają w nicość. Nie oznacza to jednak, że „stacjonarne” postacie pokroju Maksa stają się zwyczajcami. Stagnacja w świecie późnego kapitalizmu także okazuje się jednym z synonimów wiecznej niewoli.

Etos profesjonalisty i etyka obowiązku

Neil McCauley, tuż po odebraniu zapłaty za wykonanie zlecenia, rozpoczyna przygotowania do kolejnej akcji. Zasiada w kawiarni i pogrąża się w lekturze książki traktującej o termicznych właściwościach metali. Ze skupienia wyrwa go Eady, pracownica księgarni, która jest zainteresowana nawiązaniem znajomości. Dziewczyna inicjuje rozmowę pytaniem o wykonywany zawód. Po chwili bohaterowie przesłuchują się nawzajem, a kluczowymi tematami pozostają: miejsce zatrudnienia, poziom zadowolenia z obejmowanego stanowiska i perspektywy zmiany branży (fot. 13). Spotkanie Neila i Eady przypomina, że sytuację człowieka definiuje się na podstawie zajmowanej przez niego posady i okazywanego przywiązania do obowiązku⁶².

62 Nakreślona sytuacja przywołuje na myśl rozważania Ulricha Becka poświęcone tak zwanemu społeczeństwu ryzyka. Beck wskazuje, że „chyba nigdzie wyraźniej nie przejawia się znaczenie, jakie praca zarobkowa zdobyła w życiu człowieka w świecie przemysłowym, jak w sytuacji, gdy dwoje nieznanym sobie ludzi spotyka się i zadaje sobie pytanie: »Kim Pan/Pani jest?«. Odpowiadając, ani nie wymieniają hobby [...] nie mówią o przynależności religijnej [...] ale jako coś w najwyższym stopniu oczywistego wymieniają zawód [...] Kiedy poznamy zawód naszego rozmówcy, wydaje nam się, że znamy i jego (ją)”. U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002, s. 207.



Fot. 13. Rozmowa kwalifikacyjna (*Gorączka*)

Jak zauważa Piskorz, praca jest podstawową formą aktywności w filmach Manna⁶³. Już w pierwszych minutach *Gorączki* Vincent Hanna pospiesznie opuszcza mieszkanie, by nie spóźnić się do pracy⁶⁴. W tym samym czasie Waingro pyta o zasady działania w grupie Neila. Chwilę później, w miejscu napadu, policjanci doceniają kunszt i etykę pracy przestępców. W podobnym tonie amerykańscy agenci DIA wypowiadają się o misternej strukturze organizacji zarządzanej przez narkotykowego barona z *Wojen narkotykowych – Camareny*. Taksówkarz z *Zakładnika* wymaga od nieznamomej odpowiedzi na pytanie dotyczące jej życia prywatnego („Nie odpowiedziała pani na pytanie. Lubi pani swoją pracę?”), a John Dillinger (*Wrogowie publiczni*) ginie podczas ostatniej akcji, bo nie chce zrezygnować z ryzykownej, ponoć „nagranej” roboty. Z kolei w *Miami Vice* seksualne podniecenie rośnie nie podczas gry wstępnej, lecz w trakcie sprawnie prowadzonych negocjacji – biznesowy spór jest zmysłowym zaproszeniem do współżycia.

Protagonści Manna całkowicie poświęcają się realizacji kolejnych zadań, o wykonywanej pracy rozmawiają z każdym i przy wszystkich niemal okazjach, wreszcie, w imię dobrze wypełnionych powinności zawodowych

63 A. Piskorz, *Michael Mann – antropolog doświadczenia*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 200.

64 Wskazana sekwencja jest wzorowana na scenie z odcinka *Nikt nie żyje wiecznie* serialu *Policjanci z Miami*.

oddają życie – często w nieuzasadniony sposób. Poziom przywiązania do obowiązku stanowi zwykle najważniejszą wskazówkę w ustalaniu charakteru postaci⁶⁵. W przywołanej scenie z *Gorączki* Mann przypomina jednocześnie o podziałach klasowych. Wydaje się, że Eady nie ceni swojej pracy, a Neil wygląda na osobę całkowicie oddaną wykonywanemu zajęciu. Kobieta jawi się w tej konfiguracji niczym bierna spadkobierczyni losu klasy robotniczej doby fordyzmu (ewentualnie prekariuszka, która nie jest w stanie utrzymać się z realizacji zleceń). Neil podlega potężnym mocodawcom, ale sytuuje się, podobnie jak Vincent (*Zakładnik*), niedaleko neoliberalnej elity. Późny kapitalizm faworyzuje ekspertów odznaczających się specjalistyczną wiedzą, kreatywnością, elastycznością i zdolnościami adaptacyjnymi.

Piewcy kapitalizmu przekonują, że prawa jednostki są zabezpieczone przez wolny rynek, zgodnie zaś z etyką protestancką pracowitość, talent i przedsiębiorczość prowadzą do sukcesu w świecie, w którym wolność indywidualna przekłada się na korzyści społeczne. Współczesny kapitalizm wyzbył się jednak protestanckich korzeni, a globalne elity poszukują możliwości sprawowania niejawnego, a przy tym inwazyjnego nadzoru nad społeczeństwem⁶⁶. W bezwzględnej kontroli zawiera się możliwość ciągłego przepisywania historii człowieka i kreowania jego teraźniejszych potrzeb w celu podtrzymania wyobrażenia o społecznych nierównościach jako koniecznych i usprawiedliwionych. O sukcesie miałyby stanowić zatem jednostkowe cnoty przedsiębiorcze, z kolei o porażce – osobiste zaniedbania⁶⁷. Nierówności są uznawane za rezultat ogólnoświatowej, rzekomo „uczciwej gry, w której zasłużenie wygrywają lepsi, a ci, którzy przegrywają, są sami sobie winni jako mało pracowici, leniwi czy jakoś inaczej »wybrakowani«”⁶⁸. Jeśli współcześnie ci drudzy stają się głównym obiektem zainteresowania prześmiewczej kul-

65 Ingo Stelte pisze w tym kontekście o filmie *Złodziej*, w którym nie imiona, lecz fachowość określa pozycję człowieka. Zob. I. Stelte, *The Professional in Michael Mann's Movies*, Tectum Wissenschaftsverlag, Marburg 2015, s. 51.

66 Zob. N. Klein, *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, przeł. H. Jankowska, T. Krzyżanowski, K. Makaruk, M. Penkala, Muza, Warszawa 2014, s. 25.

67 Zob. D. Harvey, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 40.

68 A. Szahaj, *Neoliberalizm, turbokapitalizm, kryzys*, Książka i Prasa, Warszawa 2017, s. 119.

tury upokorzenia⁶⁹, to przede wszystkim dlatego, że pierwsi, przedstawiciele neoliberalnej elity, wyznaczają – jak piszą Luc Boltanski i Ève Chiapello – nowe wzorce doskonałości. Menedżerowie intuicyjni, inspiratorzy, coache i eksperci są szczególnie pożądanymi w rizomatycznych, samoorganizujących się przedsiębiorstwach⁷⁰. U podstaw ich działalności leży przekonanie, że życie jest „ciągłą walką, w której zasłużenie wygrywają najlepiej przystosowani do wymogów ekonomiczno-społecznego *status quo*”⁷¹. O sile oddziaływania tej narracji i zgubnym jej wpływie na gorzej sytuowanych członków społeczeństwa przekonuje się Ricardo Tubbs z *Policjantów z Miami*. W odcinku *Cela w celi* policjant wspomina: „Kiedy byłem dzieckiem, rodzice mówili mi, że jeśli zdobędę zawód, będę ciężko pracował i nie wpakuję się w kłopoty, to kiedyś dostanę nagrodę”. Na nieszczęście Tubbsa kryteria przyznania nagrody zdążyły się zmienić.

Akt wzgardzenia wyrobnikami, którzy nie dysponują złożonymi umiejętnościami, jest pokłosiem kultu menedżeryzmu i eksperctwa oraz apoteozy korporacyjnych zarządców⁷². Współcześnie piewcy darwinizmu społecznego nie domagają się od swoich podwładnych wyłącznie zaangażowania, wiedzy, kwalifikacji i projektowania kariery. Preferencje późnego kapitalizmu uzmysławia dualność: jednoczesne wyróżnienie elastyczności i ruchliwości (na które mogą pozwolić sobie jedynie elity) oraz (fałszywa) pochwała lojalności (a więc bezruchu z przymusu, dotyczącego lud)⁷³. Te pierwsze są przywilejem wysokiej klasy specjalistów, te drugie stanowią przekleństwo ubogich.

Amerykańska ideologia sukcesu zachęca do podejmowania wyzwań i przypomina, że tylko niebo jest ograniczeniem⁷⁴. Współczesna tendencja do

69 Zob. A. Szahaj, *Inny kapitalizm jest możliwy*, Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 11–21, 164.

70 Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. 179–182.

71 A. Szahaj, *Neoliberalizm...*, s. 15.

72 Tadeusz Klementewicz zwraca uwagę na to, że do grupy „uprzywilejowanych pod względem kwalifikacji i ekspertyzy, z czym łączą się wysokie dochody i skumulowane majątki, należą menedżerowie kierujący korporacjami różnych sektorów. Wysoką specjalizację wiedzy i talentu posiadają naukowcy, pracownicy wiedzy, specjaliści wiedzo-chłonnych usług biznesowych”. T. Klementewicz, *Stawka większa niż rynek. U źródeł stagnacji kapitalizmu bez granic*, Książka i Prasa, Warszawa 2015, s. 122.

73 Por. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 486.

74 Zob. A. Szahaj, *Neoliberalizm...*, s. 120

faworyzowania rządów ekspertów pozwala biznesowi na kreowanie nowego modelu człowieka sukcesu: pracownika elastycznego, dysponującego nadzwyczajnymi (konsekwentnie doskonalonymi) umiejętnościami, w pełni dyspozycyjnego, który adaptuje się do zmian i jest całkowicie oddany obowiązkowi⁷⁵. Kluczowa dla nowego amerykańskiego marzenia jest postać eksperta. Doskonałość, efektywność i wydajność stały się wymogami czasów późnego kapitalizmu i wyznaczają podstawy dominującej narracji ekonomicznej. W filmach Michaela Manna status człowieka zależy od przywiązania do pracy, a profesjonalizm stanowi fundament neoliberalnej etyki.

Następstwa wskazanych procedurów omawia zaburzony psychicznie bohater odcinka *Cela w celi* serialu *Policjanci z Miami*, Jake Manning, który uważa, że „naszą cywilizację toczy rak. Socjopata był kiedyś marginalizowany, a teraz jest wzorcem kulturowym [...] człowiek stał się socjopatą, oczekując natychmiastowej nagrody”. Bohaterom filmów Manna etyka profesjonalizmu nie przynosi długofalowego zadowolenia, nie daje ukojenia, ani nie pozwala na zjednoczenie z innym. Pozostawia natomiast w stanie głębokiego nieładu i legitymizuje socjopatyczne popędy⁷⁶. Moralny impuls, często oddziałujący korzystnie na protagonistę, każdorazowo zostaje ukrócony przez akceptację narzuconego systemowo, zimnego prawa etycznego. Celem jest więc sprowadzenie jednostkowych odruchów do roli służebnej wobec rynkowej etyki.

Bohaterowie filmów i seriali Manna miotają się pośród skotłowanych powinności etycznych i pragnień moralnych. Kiedy przyznają prawo głosu moralnym uniesieniom, widzą przed sobą życiowe cele, których realizacja mogłaby zapewnić im szczęście. W takiej sytuacji znajduje się Neil, który w rozmowie z Eady przyznaje: „Myślałem, że chodzi mi w życiu o coś innego, kiedy nagle zjawiłaś się ty”. Enrique Camarena przekonuje z kolei żonę: „Jesteś moją ostoją”. Zobowiązania, w jakie uwikłani są protagoniści, wymagają

75 Zob. D. Harvey, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 106.

76 Przy okazji jest również zwyczajnie szkodliwa dla zdrowia. Annie z *Zakładnika* opowiada o nocach poprzedzających spotkanie na sali sądowej: „Myślę, że przegram, że sprawa przypadnie, że mam kiepskie dowody, nie jestem przygotowana, że ludzie dowiedzą się, że przez lata robiłam coś, na czym się nie znam. Reprezentuję Departament Sprawiedliwości, ale mogę podłożyć się w mowie oskarżycielskiej i przysięgli mnie wyśmieją. A potem płacę, nie wymiotuję, choć wielu się to zdarza. Mam mocny żołądek. Potem biorę się w garść, piszę nową mowę, przeglądam dowody i tak mija cała noc. Ot i rutyna. Rano zaczyna się proces i czuję się dobrze”.

jednak zakwestionowania popędowych impulsów czy wręcz, wzorem Francisa Dollarhyde'a z *Czerwonego smoka*, pozbycia się tychże.

W rozbudzającej nadzieję scenie wieńczącej *Gorączkę* McCauley zmierza wraz z partnerką na lotnisko. Autostrada prowadzi go wprost do miejsca, w którym mogłoby rozpocząć się jego nowe życie. W trakcie przejazdu mężczyzna odbiera telefon od korporacyjnego zleceniodawcy – przestępczy przełożony uwalnia go od powierzonych zadań. Wydaje się, że protagonista uznaje owo zwolnienie za afront. Ostatecznie nie podejmuje wyboru schlebającego potrzebom moralnym; pozostaje zbyt silnie uwikłany w etykę obowiązku. W momencie Neil rozpoczyna manewr zawracania, wykazując tym samym wyjątkowe przywiązanie do ideologii i podważając zasadność własnych zachcianek. Bohater nie odnajduje rozkoszy w dokonanej później zemście, lecz czerpie satysfakcję z profesjonalnej realizacji zadania – działania, które zakończy się jego śmiercią. Późnokapitalistyczna etyka domaga się ignorowania własnych potrzeb oraz tłamszenia pragnień Innego. Rozstanie dokonuje się bez słów: Neil po raz ostatni spogląda na Eady (fot. 14).



Fot. 14. Ostatnie spojrzenie na ukochaną (*Gorączka*)

Podobną sytuację portretuje *Złodziej*. Działalność Franka wynika z przemieszania moralnych potrzeb i etycznych wskazówek. Choć poszczególne wybory mężczyzny są wsparte na moralnych popędach, to realizacja amerykańskiego marzenia przebiega według zasad etycznych (Frank kalkuluje, szacuje i zawiera transakcje nawet wówczas, gdy nawiązuje romans i inicjuje starania

o dziecko). Kiedy więc bohater popada w niełaskę lidera przestępczej korporacji, widzi przed sobą tylko jedną opcję. Mógłby podjąć próbę ocalenia rodziny, ale postanawia porzucić wszystko, o czym przez całe życie marzył, by samodzielnie rozprawić się z Leo. Etyczne przywiązanie do obowiązku wymaga odzucenia moralnych predylekcji na rzecz profesjonalnego zwięźczenia pracy.

W *Wojnach narkotykowych – Camarenie* emocjonalna popędliwość jest skazą na wizerunku zawodowca. Gdy członkowie jednostki specjalnej, międzynarodowego kolektywu najlepszych agentów, wyrażają obawę o dobrostan towarzysza, ten jest rozdrażniony: „Jestem profesjonalistą”. Fachowość bywa jednak zgubna. Główny bohater serii, „Kiki” Camarena, w momencie kryzysu przekonuje żonę: „W przyszłym miesiącu wygasa mój kontrakt. Wracamy do San Diego. Dosyć już tego. Najważniejsza jest rodzina”, ale ciągle odwleka wyjazd. Nawet gdy przestępcy odkrywają jego tożsamość i pozostanie w Meksyku zagraża dowartościowanemu chwilę wcześniej bliskim, deklaruje: „Moglibyśmy wyjechać wcześniej, ale nie chcę zostawiać Tony’ego i Harleya. Niech przysła zastępstwo”. Ostatecznie nigdy już nie opuści Guadalajary.

W zbliżony sposób działa porywacz Maksa z *Zakładnika*. Vincent nie rezygnuje z zobowiązań, bo przecież – jak sam mówi – utrzymuje się z dobrze wykonanej pracy. Poirytowany komplikacjami wykrzyczy nawet: „Ja z tego żyję!”. Zmusza jednocześnie napotkaną osobę do poddania się wpływowi neoliberalnej etyki. Towarzyszący mu taksówkarz okazuje się reprezentantem nieaktualnego już etosu zawodowego – człowiekiem, którego trzeba przyuczyć do współczesnego sieciowego kapitalizmu. Mimo posiadanych kompetencji Max wstydzi się niemobilności i wciąż odmawia sobie statusu profesjonalisty. Na komplement pasażerki taksówki: „Jest pan dumny ze swojej fachowości?”, odpowiada: „Mistrzem będę w czymś innym”, a na pochlebstwo ze strony Vincenta reaguje: „Poszczęściło mi się”, jak gdyby przeczuwał, że dotychczas wykonywane zajęcie pozostaje poza obszarem zainteresowań systemu. W przeciwieństwie do elit męczyzna potrafi nawet zrezygnować z części wynagrodzenia: za opóźnienie przejazdu zwraca pieniądze, a kiedy podaje się za Vincenta, oferuje zniżki na przyszłe zlecenia. Ostatecznie zabójca wyrwie Maksa z bezpiecznego bezruchu, tej – znanej ze słownika trenerów personalnych – „strefy komfortu”, i spróbuje przebudzić indywidualizm taksówkarza niczym wzorcowy coach.

Przenikliwość uprawianej przez Manna krytyki dowodzi popularność filmów operujących podobną nastrojowością w dobie kryzysu finansowego z lat 2007–2009. Ekstremalny wariant filozofii życiowej Vincenta został

wówczas zaprezentowany między innymi w *W chmurach* (2009). Główny bohater filmu Jasona Reitmana mógłby uchodzić za symbolicznego kontynuatora filozofii płatnego zabójcy. Ryan Bingham także jest profesjonalistą w zupełności oddanym życiu zawodowemu i – podobnie jak Vincent – należy do grona ekspertów zajmujących się tak zwanym zarządzaniem zasobami ludzkimi. Wizerunek Ryana mówi jeszcze więcej: przystojny mężczyzna w średnim wieku, z elegancką – i przyprószoną siwizną – fryzurą, noszący dobrze skrojone garnitury, ewidentnie jest człowiekiem wielkim⁷⁷. Pozornie uładzona wariacja na temat Vincenta przypomina o wypaczeniach współczesności. Ryan zajmuje się zwolnieniami monitorowanymi. W momencie informowania pracowników (najczęściej w wieku przedemerytalnym) o utracie zatrudnienia wydaje się bardziej bezduszny niż odbierający życie Vincent. Ten ostatni jest w stanie odbyć ze swoim celem szczerą rozmowę. HR-owiec protekcjonalnie proponuje zaś pakiet dobrych rad opierających się na groteskowym hasle: „Zwolnienie to szansa”⁷⁸. Kierując się dewizą „Im wolniej płyniesz, tym szybciej umierasz – nie jesteśmy łabędziami, tylko rekinami”, wzbudza strach nie mniejszy niż Vincent; jest przy tym jeszcze bardziej mobilny i nie wykazuje przywiązania do miejsca („Znać mnie, znaczy: latać ze mną. Tu jest mój dom”). Podczas lotu na pytanie członka załogi o miejsce pochodzenia Ryan odpowiada: „Jestem stąd”. Tom Dyckhoff zwraca uwagę na to, że mężczyzna ciągle jest w drodze i bardzo rzadko dotyka ziemi⁷⁹; unosi się w powietrzu, bo nie ogranicza go balast złożony z – jak sam wspomina – przedmiotów i ludzi.

Will Graham z *Czerwonego smoka* na sugestywną prośbę dawnego przełożonego opuszcza dom na prowincji. Robi to z wyraźną niechęcią – jakby zmuszony do zrealizowania etycznych powinności. Mężczyzna marzy o spokojnym życiu z rodziną, ale jednocześnie jest silnie uwikłany w zobowiązania zawodowe. Popędy moralne w *Czerwonym smoku* waloryzuje się zresztą jednoznacznie negatywnie. Jako wyraz skrajnego egoizmu są powodem do wstydu. Kiedy Molly prosi męża o pozostanie w domu, oboje orientują się w jałowości tej próby. Kobieta szybko otrząsa się z moralnych rojeń i przyjmuje

77 Zob. T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu...*, s. 173–183.

78 Protagonista przekonuje właśnie zwolnionego pracownika: „Każdy z wielkich tego świata był kiedyś w takiej sytuacji. I tylko dzięki temu wspiął się na szczyt. Taka jest prawda”.

79 Zob. T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu...*, s. 309.

wymaganą od niej, etyczną postawę: „Wiem, że to egoizm z mojej strony”. Z uchwytu zwodniczej moralności musi wyswobodzić się także Dollarhyde, który przez sentymentalną słabość do Reby McClane opóźnia swoją przemianę. Naturalną konsekwencją angażowania się w pracę jest przecież opuszczanie bezpiecznej przystani i zrywanie stosunków rodzinnych. W *Wojnach narkotykowych. Kokainowym kartelu* agent DIA Thomas Vaughan tuż przed wylotem do Bogoty tłumaczy synowi, że mimo rozvodu rodziców życie chłopca nie ulegnie zmianie. Skonfrontowany z racjonalnymi argumentami nastolatka może powiedzieć tylko: „Przykro mi”. Później raz jeszcze udowodni przywiązanie do obowiązku – nie opuści Kolumbii nawet wtedy, kiedy jego pogubiony życiowo syn trafi do aresztu. Trudno o inną orientację w świecie, w którym liczy się przede wszystkim zawodowa reputacja. W odcinku *Odplata* serialu *Policjanci z Miami* Tubbs wspomina jednego z policjantów pracujących pod przykrywką: „18 lat służby, prawie zawsze w terenie, 2 razy ranny, 7 pochwał, 4 nieudane małżeństwa”. Crockett nie potrafi ukryć podziwu: „Bratnia dusza”.

Vaughan z *Wojen narkotykowych* wydaje się wręcz poirytowany, kiedy współpracownik pyta o sytuację rodzinną. Na uwagę policjanta: „Nic nie jest ważniejsze od rodziny [...]. Zostaw to, wracaj do domu i zajmij się rodziną”, odpowiada krótko: „Mam robotę”. W odcinku o znamienym tytule *Zawsze solo* serialu *Policjanci z Miami* Tubbs informuje kochankę: „Nie chcę iść, ale praca nie poczeka”. Jednostkowych pragnień wyrzekają się także bohaterowie *Informatora*, *Wrogów publicznych* i *Miami Vice*. Jeffrey Wigand w walce z globalnymi korporacjami stawia na szali szczęście rodzinne (w rozmowie z Bergmanem mówi: „Muszę zaryzykować dobrem mojej rodziny”). John Dillinger opuszcza ukochaną, by zrealizować ostatni skok, a Sonny Crockett, który fantazjuje o związku z Isabellą, uwikłaną w działalność przestępczą, ostatecznie odrzuca kobietę i powraca do dawnego, skoncentrowanego na pracy życia. Choć dzięki tej relacji bohater doświadczył szczęścia, to w kulminacyjnym momencie i tak miarkuje popędy i stwierdza: „To nie ma przyszłości”.

Profesjonaliści w filmach i serialach Manna nie kończą relacji w zwyczajnych okolicznościach: odsyłają swoje partnerki w miejsca, z których już nie powrócą (*Złodziej*, *Miami Vice*) albo żegnają je w trakcie ceremonii pogrzebowych. W serialu *Policjanci z Miami* najlepszym sposobem dyscyplinowania funkcjonariuszy myślących o poważnych związkach jest odbieranie życia kobietom. Tubbs był świadkiem postrzelenia czterech swoich dziewczyn,

z których trzy tracą życie (Angelina, Maria i Laura), natomiast o losach rannej Alicii nawet się nie wspomina. W odcinku *Zbaw nas ode złego* także Crockett mierzy się ze stratą: oczekująca ich dziecka Caitlin Davies zostaje zamordowana w ramionach mężczyzny. Żałoba jest krótka: Sonny musi wracać do pracy. Życie filmowego Crocketta również byłoby spokojniejsze, gdyby Isabella zginęła w trakcie wieńczącej film konfrontacji. Odcinek *Life is Dust* wyprodukowanego przez Manna serialu *Wydział kryminalny* opowiada tę samą historię: kobieta ginie, a główny bohater zyskuje komfort przywieszenia jej zdjęcia na ścianie domu żałobnego. Łatwiej mu zaakceptować swój los wiecznego samotnika i chłodnego profesjonalisty, kiedy dziewczyna odchodzi. Los zadecydował za niego.

W świecie późnego kapitalizmu odwoływanie się do moralności jest skazane na porażkę. Najwyższe dobro stanowi praca, którą trzeba wykonywać rzetelnie i z pełnym zaangażowaniem. Z tego powodu Vincent mówi do Maksa: „Schrzaniłeś mi robotę”, gdy taksówkarz próbuje zapobiec morderstwom niewinnych ludzi – przyszłych celów egzekucji. Neil jest z kolei rozczarowany przebiegiem napadu nie ze względu na konieczność zastrzelenia trzech bezbronnych osób, lecz z powodu utraty reputacji profesjonalisty (później, kiedy jego mocodawca podniesie temat komplikacji, McCauley odpowie zawstydzony: „Nie pytaj”). Bohaterowie świadomie rezygnują ze wspólnotowego szczęścia na rzecz realizacji obowiązków. Nadzwyczajne przywiązanie do wykonywania zadań przyczynia się jednak do ostatecznej klęski protagonistów. Etyczne zachowania, choć często zapewniają im rozkosz, to definitywnie nie przynoszą spełnienia, lecz okazują się przyczyną upadku.

Droga do perfekcji

Mężczyźni z filmów Manna są przyuczani do profesjonalizmu już od dzieciństwa (*Ali*), a do mistrzostwa prowadzą ich patroni – decydenci ekonomiczni i polityczni. Poświęcenie dla pracy, z początku rozpatrywane w charakterze jednostkowej potrzeby, szybko okazuje się wymuszone przez finansowe elity. Postawa, którą Richard Sennett nazywa rzemieślnictwem⁸⁰, jest w dobie póź-

80 Należy zwrócić uwagę na fakt, że książka Sennetta, której tytuł brzmi *The Craftsman*, została w Polsce wydana pod tytułem *Etyka dobrej roboty*. Zob. R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, przeł. J. Dzierżowski, Muza, Warszawa 2010.

nego kapitalizmu wypaczana przez wymogi korporacyjne. W *Złodzieju* nowe reguły wykląda Leo, lider organizacji. Po zdjęciu maski dobrego opiekuna informuje Franka: „Będziesz dla mnie pracował, póki się nie skończysz, nie wpadniesz albo nie umrzesz, kumasz? Masz swoje obowiązki [...]. Wracasz do pracy Frank”. W idealistycznym ujęciu Sennetta profesjonalizm wynikał z potrzeby dobrze wykonanej pracy. Nie był jeszcze wyrazem dominacji ekonomicznych elit i pokłosem dyktowanej przez nie przemocowej narracji. Dopiero sieciowy kapitalizm pozwolił powiązać fachowość i wąską, specjalistyczną wiedzę z niepożądanym – bo usztywnionym i ograniczonym – człowiekiem małym⁸¹.

W filmach i serialach Manna korporacje nie dają już możliwości, lecz eksploatują zależnych od siebie wykonawców zleceń i stale uszczegóławiają warunki zawieranych umów. Jeśli u Sennetta cierpienia jednostce przysparzała zła organizacja pracy, to u Manna męka wynika z konieczności całkowitego podporządkowania się finansowym prominentom. W realiach rentierskiego kapitalizmu elity udostępniają coś bohaterom, ale wyłącznie na zasadzie krótkoterminowej inwestycji, by za chwilę domagać się zwrotu ze znaczną nawiązką⁸². Frank dopiero po czasie dowiadyuje się od Leo: „Masz dom, samochód, biznes, rodzinę, a całe twoje pieprzone życie należy do mnie”. Stawiający pierwsze kroki w przestępczym świecie Ray Luka z *Crime Story* jest z kolei zmuszany do spłacania długu wdzięczności i usługiwania gangsterskiemu zwierzchnikowi. Buntu nie biorą początkowo pod uwagę – oznaczałby bowiem nierówną walkę z organizacją. Myśl o przeciwstawieniu się reprezentantom globalnego kapitału bywa częstokroć wykluczana przez bohaterów już na wstępie. Prezenter telewizyjny Mike Wallace z *Informatora* odcina się od roszczeń swojego współpracownika w sporze z medialnym potentatem. Z obawy przed zwolnieniem i utknięciem w „radiowym bagnie” separuje się od przyjaciela i popiera stanowisko zarządu. Przemocowy charakter związków między jednostką i korporacją nie oznacza jednak, że bohaterowie Manna nie odnajdują satysfakcji z wykonywanej pracy.

Todd McGowan zwraca uwagę na przywiązanie reżysera do – wspomnianej wcześniej – etyki nadmiaru. Wyjątkowość omawianych filmów polega

81 Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 184.

82 W *Złodzieju* Leo mówi: „Twój dzieciak jest mój. Ja go kupiłem. Ty tylko wypożyczyłeś... Wynajmujesz go”.

na podkreślanii, że nadmiar to źródło działania etycznego, bo charakteryzuje zdolność podmiotu do całkowitego oddania się obowiązkom⁸³. Zdaniem McGowana, obowiązek w filmach Manna nie jest traktowany niczym przymus, lecz stanowi źródło obezwładniającej rozkoszy, która wiąże się z percypowaniem nadmiaru. Ten uwidacznia się zresztą na różne sposoby: w dążeniu do wizualnej perfekcji (ujęcia nocnego Chicago w *Złodzieju*), pełnym profesjonalizmem realizacyjnym (dopracowana sekwencja napadu na bank i ulicznej strzelaniny w *Gorączce*), a także pionierskiej estetyce wideoklipowej (*Policjanci z Miami*). Nadmiar okazuje się więc częścią doświadczenia filmowego widzów. Z kolei bohaterowie odnajdują rozkosz przede wszystkim w nadmiernym przywiązaniu do pracy, które dystansuje wszelkie eksplozje namiętności (*Miami Vice*) i głębokie związki emocjonalne (*Ostatni Mohikanin*), rozbraja dylematy moralne (*Informator*), anuluje intensywne starcia psychologiczne (*Gorączka, Zakładnik*) i ogranicza subiektywne rojenia (*Informator, Zakładnik*).

W *Gorączce* Michael Cheritto deklaruje: „Dla mnie najważniejsza jest akcja”. Rozkosz wynika z prowadzenia dynamicznej egzystencji w świecie, w którym ciągle coś się dzieje. Dopiero wraz z intensyfikacją działalności profesjonalści mogą cieszyć się nagrodą – zasłużoną sławą. Frank słyszy od Leo, że jest „zawodowcem pełną gębą”, a od policjanta: „Niezły jesteś, żadnych śladów, czysty profesjonalizm. Mógłbym cię polubić”. Rozmówcy Grahama, mimo odczuwanej do niego odrazy, wypytyują byłego agenta o wcześniejszą pracę dla biura federalnego. Ali i Dillinger, ze względu na swoje dokonania zawodowe, wyróżniają się celebryckimi statusami.

Usłyszane pochlebstwa stymulują bohaterów i umacniają ich w dalszych wysiłkach. Fascynacja Vincenta Hanny profesjonalizmem Neila („Uważa cię za gwiazdę, podziwia twój styl”) jest przez tego drugiego traktowana niczym wyraz aprobaty dla przestępczych umiejętności. Siła oddziaływania komplementu wykracza jednak poza jednostkową pochwałę pracowitości. Poddając się rozkoszy, McCauley prędko ulega korporacyjnemu przymusowi i całkowicie poświęca się realizacji obowiązków⁸⁴. Robi to mimo świadomości, że znaczenia słów „rozkosz” i „szczęście” nie są tożsame. W przeciwieństwie

83 Zob. T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 85–91.

84 Zob. ibidem, s. 87.

do szczęścia rozkosz jest krótkoterminowa. Mężczyzna nie wybiega jednak myślami zbyt daleko w przyszłość. Liczą się natychmiastowe następstwa podejmowanych działań.

Skoro „poświęcenie dla obowiązku, choć przynosi rozkosz, nieuchronnie czyni bohaterów nieszczęśliwymi”⁸⁵, to nadmierne przywiązanie do realizacji zadań zdradza poziom ideologicznego zaangażowania. Obowiązek jest wymogiem społecznym – bohaterowie Manna hołdują etosowi profesjonalisty do samego końca. Nie występują zatem przeciwko dominującemu porządkowi, lecz postępują zgodnie z jego wskazaniem⁸⁶. W rzeczywistości podporządkowanej rytmowi neoliberalizmu Mannowscy profesjonalści popierają system czyniący pracę „nadrzędnym imperatywem, do którego dostosowane są wszystkie inne zasady i wartości”⁸⁷.

Największą ofiarę bohaterowie ponoszą na gruncie rodzinnym. Vincent Hanna opowiada Neilowi o kryzysie swojego trzeciego małżeństwa. Z kolei jego rozmówca na pytanie o możliwość porzucenia aktualnej partnerki stwierdza, że może tego wymagać dyscyplina pracy. Choć mężczyźni wiedzą o istnieniu furtki: „Albo to, albo obaj szukamy sobie innej pracy”, to jednocześnie deklarują, że nie zamierzają podejmować innych aktywności. Jak zauważa ekranowy Muhammad Ali, zmierzając do celu, trzeba być gotowym na wyrzeczenia. Protagoniści filmów Manna wyznają pogląd, że postępowanie według impulsów moralnych przynosi klęskę. W kulminacyjnych momentach *Złodzieja*, *Czerwonego smoka* i *Gorączki* – Frank, Graham i McCauley bez słów wyjaśnienia rozstają się z bliskimi. Bohaterowie zachowują się przy tym, jakby nie stała za nimi przeszłość. W *Wydarzyło się w Los Angeles* Patrick McClaren wyśmiewa styl życia wiążący się z niedzielnymi spacerami z dziećmi, a w odcinku *Dziecięce rozgrywki* serialu *Policjanci z Miami* Crockett tłumaczy synowi przyczyny swojego rozstania z rodziną: „Pomyślałem, że będzie wam lepiej, jeśli zamieszkacie z dala ode mnie i dostaniecie szansę na nowe życie”. Choć bohaterowie nie są pozbawieni uczuć, to odrzucają moralne potrzeby, licząc na to, że beznamietna etyka obowiązku pozwoli im odnieść sukces⁸⁸.

85 Ibidem s. 89.

86 Por. ibidem.

87 A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 200.

88 Interesująco w tym kontekście kształtuje się sytuacja Jeffreya Wiganda. Mężczyzna zawiera indywidualnemu impulsowi i decyduje się na walkę z korporacją. Życie mężczyzny

„Robię to, w czym jestem dobry. Tak jak ty” – oznajmia Neil. W podobny sposób w *Kierowcy* (1978) Waltera Hilla detektyw komplementował tytułowego bohatera: „Szanuję dobrych fachowców [...] też jestem fachowcem”. Profesjoniści czerpią dumę z pracy, a nie z tego, kim są⁸⁹. Nie wycofują się z zobowiązań ani nie rezygnują z zaplanowanych wcześniej akcji, lecz zawsze doprowadzają sprawy do końca. Stale powiększają swoją wiedzę, rozwijają umiejętności i dążą do perfekcji⁹⁰. Niezależnie od sytuacji, zachowują zimną krew, a ich działania charakteryzują się rutyną⁹¹. Mimo że manifestują zawodową dumę, nie stają się wyniośli. Chępliwość charakteryzuje raczej skompromitowane postacie, które nie podchodzą do pracy odpowiedzialnie. Z tego powodu w *Gorączce* przeciwieństwem profesjonalizmu Neila nie jest marazm Eady, lecz arogancja i buńczuczność Waingro. W odróżnieniu od członków zespołu (o których Mark Fisher pisze: „Profesjoniści, praktycznie zorientowani przedsiębiorcy-spekulanci, inżynierowie zbrodni”⁹²) mężczyzna zbyt wiele mówi, często poddaje się patologicznym popędom i zapomina o swoich obowiązkach. Waingro uosabia więc wszystkie te cechy, które usilnie zwalcza tytułowy bohater *Złodzieja*. Frank żywi pogardę do ludzi zrywających z etyką obowiązku. Lekceważy ociężałych kontrahentów (którzy obliczają wartość łupu na kalkulatorze, fot. 15), nieorientowanych w dziedzinie współników, a wreszcie chicagowskich policjantów, którzy domagają się udziału w zyskach (Frank w trakcie rozmowy na komisariacie mówi: „Przyszło wam kiedyś do głowy, żeby samym popracować i załatwić własny skok?”).

W świecie, w którym dążenie do perfekcji znamionuje człowieka sukcesu, największa hańba wiąże się z utratą statusu profesjonalisty. Z tego powodu

ulega radykalnej zmianie: wsparcia szuka on w rodzinie, a stałości – na bezpiecznym stanowisku szkolnego nauczyciela. W odróżnieniu od pozostałych filmów Manna, w *Informatorze* to nie protagonista okazuje się silnie uwikłany w narrację późnego kapitalizmu, lecz jego żona. W momencie społecznej degradacji porzuca męża, stając się odpowiednikiem męskich profesjonalistów.

89 Zob. R. Sennett, *Etyka dobrej roboty...*, s. 363.

90 Kiedy Vincent pyta Maksa, dlaczego ten nie wcielił jeszcze w życie swojego biznesowego planu, taksówkarz odpowiada: „Bo limuzyny firmy »Wyspa« to nie tylko auta, to klub. Atmosfera, z którą nie chcesz się rozstać. To musi być po prostu doskonałe. Doskonałe...”.

91 Zob. I. Stelte, *The Professional...*, s. 59.

92 M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny...*, s. 50.

Neil nerwowo reaguje na sugestię Nate'a o byciu „rozgryzionym” przez Hanę. Podobną frustrację odczuwa bohater *Czerwonego smoka*, kiedy śledztwo utyka w martwym punkcie. Z kolei Alego, uwikłanego w rozgrywki polityczne, zaczyna trawić głęboki kryzys psychiczny. Presja profesjonalizmu powoduje, że protagoniści stają się niewolnikami obowiązku. Mimo że mają złudzenie niezależności, to przekonują się, że wolność od zobowiązań nie istnieje. Podczas ucieczki z miasta Neil słyszy od Nate'a, że jest „wolnym człowiekiem”, jednak nie potrafi zaufać tej deklaracji. W rozumieniu przestępcy wolność polega na możliwości pełnego oddania się pracy, więc ucieczka od obowiązków byłaby antytezą swobody. Jednocześnie, rzekomo prawdziwej wolności dowodzi umiejętność porzucenia wszystkiego (poza pracę) w ciągu trzydziestu sekund. Uwikłany w relację z Eady, Neil ciągle mocuje się z tą bezduszną regułą. Podobne rozumienie niezależności tkwi u podstaw *credo* Murphy'ego z *Mili jerychońskiej* i Franka ze *Złodzieja*. Pierwszy zrywa wszystkie relacje, czym niemal skazuje się na śmierć. Drugi, w rozmowie z Jessie, wspomina, że udało mu się przeżyć trudne chwile w więzieniu, bo wyzbył się wszelkich emocjonalnych obciążeń („Nic mnie nie obchodziło, nawet mój los, [...] wiedziałem, że przetrwam, bo osiągnąłem ów stan umysłu”).



Fot. 15. Kasjer z piskliwym kalkulatorem – uosobienie dyletanctwa (*Złodziej*)

Bohaterowie ignorują moralne impulsy i koncentrują się na realizacji obowiązków. Will Graham dopiero po rozstaniu z rodziną może skupić się na tropieniu przestępcy. Wtedy z pełną mocą deklaruje: „Tylko ty i ja, kolego. Znajdę cię, do diabła!”. Podobnie jak przywołani uprzednio protagoniści nie zauważa, że skazuje się w ten sposób na destrukcyjną samotność. McGowan i Ingo Stelte sugerują, że kiedy Frank niszczy wykreowaną przez siebie fantazję, staje się wolnym człowiekiem⁹³. Rzecz przedstawia się jednak dokładnie na odwrót. Oddalając się od rodziny, Frank potwierdza, jak mocno jest podporządkowany pracy i obowiązkom, których dotrzymania wymaga od niego współczesny dyskurs neomenedżeryzmu. Wszyscy samotni mistrzowie z filmów Manna poskramiają moralne potrzeby przywiązaniem do powinności etycznych. Czasem zauważają jałowość swych egzystencji, jednak nawet wtedy próbują przekonywać samych siebie: „Jestem sam, nie jestem samotny” (*Gorączka*)⁹⁴. Nie ma jednak podstaw, by wierzyć zarówno Neilowi, jak i pozostałym protagonistom, którzy budują swoje tożsamości na kłamstwie. Ostatecznie Vincent (*Zakładnik*) z niedowierzaniem reaguje na zaufanie, jakim obdarza go Max („Ty jesteś pomnikiem bzdury. Uwierzyłeś, że likwiduję śmieci”). Bohaterowie konsekwentnie brną w wymagany świat iluzyjnych wartości, pogrążając się jednocześnie w trudnej do zniesienia samotności.

Postacie z twórczości Manna ulegają złudzeniu wolności, jaką ponoć niesie nowy duch kapitalizmu. Są przy tym przekonani, że decydując się na podjęcie określonych aktywności lub przyjmując konkretne role społeczne i zawodowe, dokonują najlepszych możliwych postanowień, choć w sumie nie dysponują alternatywnymi rozwiązaniami. Budowanie przeświadczenia o istnieniu idealnego wyboru wydaje się największym triumfem systemu.

Potwierdzeniem prymatu ideologii późnego kapitalizmu jest deklaracja, wokół której krąży rozmowa Neila i Vincenta (*Gorączka*). Bohaterowie w trakcie spotkania w kawiarni powtarzają po sobie: „Nie chcę robić nic innego”. Wykonywane przez nich zawody wymagają elastyczności i mobilności, więc inne sfery życia zostają podporządkowane pracy. W obliczu zobowiązań zawodowych mętnieje znaczenie wszelkich powinności i relacji międzyludzkich.

93 Zob. T. McGowan, *Realne spojrzenie...*, s. 90; I. Stelte, *The Professional...*, s. 68.

94 W pierwowzorze *Gorączki* rozmowa odznacza się odmienną dynamiką. Na pytanie Eady: „Czujesz się samotny?”, McClaren odpowiada: „Tak, lecz to mi nie przeszkadza”. Kobieta wieńczy tę wymianę zdań: „Czuję się samotna, ale jest mi z tym źle”.

Protagonisci filmów Manna wikłają się wyłącznie w krótkotrwałe i bardzo intensywne relacje: przelotne znajomości, chwilowe romanse, zażarte konflikty i natychmiastowe pojednania. W tych realiach kształt priorytetów uzmysławia tytułowy bohater filmu *Ali*, którego tak bardzo fascynuje uroda wszystkich napotkanych kobiet, że pragnie być z każdą z nich.

Bohaterowie chcą sprostać neoliberalnym wymogom: prowadzą zachłanną konsumpcję, uczestniczą w ciągłej podróży i walczą o awans w społecznej hierarchii. Nie wszyscy są jednak w stanie zrealizować wskazane zamierzenia. W dobie wzmagającej się niepewności i rosnącego ryzyka wyzwaniu mogą poddać wyłącznie najbardziej ruchliwi, dobrze sytuowani członkowie społeczeństwa. Tych uprzywilejowanych członków społeczeństwa Zygmunt Bauman nazywa turystami. Świat zasiedlają jednak przede wszystkim przedstawiciele społecznej pozaklasy, którzy nie nadążają za wykonywaniem instrukcji. Bezwolni, pozbawieni środków reprezentanci nizin są określane przez Baumana mianem włóczęgów – ofiar ponowoczesności.

Poziom ruchliwości prezentowany przez obie grupy ma ścisły związek z predyspozycjami ekonomicznymi. Elity mogą przemieszczać się dowolnie i bez ograniczeń między obszarami, dobierając sobie przestrzeń życiową w zależności od potrzeb (w *Gorączce* Neil proponuje partnerom w interesach: „Za trzydzieści sekund każdy może iść w swoją stronę”). Nie pielęgnują potrzeby stałości, choć zdarza im się przywiązać do odwiedzanego miejsca. Czasem mają nawet ochotę odnaleźć swoje centrum i osiedlić się w wybranej przestrzeni, ale zawodowe zobowiązania wymagają od nich odrzucenia zastojów i kontynuowania tułaczki, jak w przypadku Vincenta Hanny („Mam żonę i patrzę, jak się rozpada moje trzecie małżeństwo. Bo cały czas ścigam takich jak ty. To moje życie”).

Dla grupy ekstremalnie mobilnych beneficjentów neoliberalizmu świat jest otwartą przestrzenią przepływów, w której żadne granice nie istnieją. Przedstawiciele eksterytorialnego „pierwszego świata” wędrują przez życie szybko i intensywnie, podobnie jak ich wirtualne fundusze, dzięki którym wszędzie są mile widziani. Bohaterowie Manna wiodą egzystencje tak dynamiczne, że ich zmysły stopniowo ulegają znieczuleniu, a oni sami zaczynają poszukiwać ciągle nowych podniet⁹⁵. Wśród „łowców wrażeń” mistrzostwo osiąga Hathaway z *Hakera*, przez kilkadziesiąt godzin krążący

95 Por. Z. Bauman, *Globalizacja...*, s. 109.

między Stanami Zjednoczonymi, Hongkongiem, Malezją i Indonezją. Mężczyzna uczestniczy w tym czasie w bójkach i strzelaninach z terrorystami, nawiązuje romans, wkracza do skażonej elektrowni atomowej, łamie złożone zabezpieczenia elektroniczne. Poszukiwanie nietypowych doznań jest jednak coraz trudniejsze, bo świat, ze względu na możliwości telekomunikacyjne, ciągle się zmniejsza. Elity oddają się więc w zupełności życiu tu i teraz: ich czas jest wypełniony po brzegi⁹⁶, a kolejne zadania są przez nie wykonywane bez wytchnienia. Protagoniści Manna ograniczają do minimum aktywności pozazawodowe, by koncentrować się na utrzymywaniu wysokiego poziomu swojej ruchliwości i ciągłym aktualizowaniu statusu społecznego (jak Neil i Vincent podczas rozmowy w kawiarni, kiedy wręcz przedstawiają swoje testamenty)⁹⁷.

Możliwość zmiany miejsca pobytu nie dotyczy jednak grup, których mobilność jest z jednej strony wymuszana, a z drugiej – całkowicie udaremniana. Choć Mann stroni od portretowania bohaterów dożywotnio przypisanych do miejsc, to często pochyla się nad postaciami bezwolnymi, których podróżnicze aktywności przypominają rejsy galerników, a nie wędrowki nomadów. Ludy pozbawione nadziei – wykluczeni, robotnicy, prekariat – są albo zachęcane do krążenia między nieprzyjaznymi im przestrzeniami, albo nakłaniane do pozostawania, wbrew swojej woli, w dotychczas zajmowanych miejscach. Choć więc przedstawiciele tego grona także żyją w ruchu, to ich intencjonalna i autonomiczna mobilność ogranicza się do wyobrażonych podróży. Jedne odbywają się poprzez media. Jeśli na wędrowki w sieci komputerowej mogą pozwolić sobie elity społeczne, to pozaklasa liczy głównie na eskapizm telewizyjny (ponoć ograniczający i znieczulający). Boltanski i Chiapello zwracają uwagę na to, że pielęgnowany w latach 90. dyskurs menedżerski szczególnie piętnował typ człowieka, który zamiast uczestniczyć w spotkaniach biznesowych,

96 Zob. *ibidem*, s. 105.

97 Umberto Eco szuka korzeni neonomadyzmu w średniowieczu. Pisze: „Na wpół koczownicza społeczność średniowiecza to społeczność podróżująca w warunkach niepewności: udanie się w podróż łączyło się z koniecznością sporządzenia testamentu [...], a później oznaczało spotkania ze zbrojami, bandami wagantów i dzikimi zwierzętami. Lecz ideę współczesnej podróży jako szczytu komfortu i bezpieczeństwa dawno już pogrzebał czas, zajęcie zaś miejsca w odrzutowcu [...] powoduje, że odradza się co do joty dawne poczucie niepewności zwiastującej przygody, a w przyszłości zapewne będzie ono rosnać”. U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 88.

zalega przed telewizorem⁹⁸. Ostatecznie Vincent wyrzuca Maksowi: „Resztę życia spędzisz w fotelu bujanym hipnotyzowany przez telewizję”⁹⁹. Drugie polegają na fantazjowaniu o odległych, niedostępnych obszarach. Bohaterowie wpatrują się wtedy w wycięte z turystycznych folderów zdjęcia rajskich wysp (*Zakładnik*) lub zanurzają się w halucynacyjnych wizjach (*Czerwony smok, Informator*).

Ludzi dryfujących na marginesie przerzuca się wbrew woli z miejsca z miejsca, a jednocześnie ujarzmia ich samodzielną mobilność i mnoży przed nimi granice (nie tylko geograficzne, lecz także instytucjonalne). W efekcie te przeszkody, które elity pokonują bez większego wysiłku, dla prekariuszy pozostają nie do przejścia. Dysponujący możliwością podejmowania finansowego ryzyka Vincent (*Zakładnik*) uważa, że założenie firmy transportowej wymaga wyłącznie zakupu limuzyny. Max troszczy się z kolei o ubezpieczenie samochodu, części zamienne, listę klientów, wizualną identyfikację przedsiębiorstwa. Przypomina Vincentowi, że prowadzenie interesu wiąże się nie tylko z wpłatą zaliczki za pojazd. Kiedy porywacz pyta: „Czemu nie?”, staje się jasne, że człowiek żywiący nadzieję jest nieświadomy losu tak zwanych pracujących biednych. Pozbawieni decyzyjności robotnicy i prekariusze są postrzegani jako zasób ludzki lub towar, którym można dowolnie dysponować. Jedyłą walutą, jaką rzekomo posiadają przedstawiciele drugiego świata, jest czas. Paradoks tkwi jednak w niemożności zagospodarowania tego dobra w inny sposób niż poprzez pracę. W efekcie jego posiadanie jest dla ludu niszczące – im więcej go mają, tym szybciej umyka im życie. Później utracony czas staje się przyczynkiem do wspomnień i utyskiwań nad zmarnowanymi latami.

W próbie zdefiniowania relacji władzy w sieciowym kapitalizmie Boltanski i Chiapello przypominają, że „ten, kto jest bardziej mobilny, wyłudza wartość dodaną od mniej mobilnego w zamian za spowolnienie własnej mobilności”¹⁰⁰. Życie pracownika należy do przedsiębiorstwa, które oczekuje gratyfikacji za spo-

98 Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 184.

99 Mimo dużych pokładów społecznej wrażliwości Mann zdaje się podzielać ten pogląd. Podczas spotkania z Jonahem Weinerem sygnalizował, że nie interesują go ludzie, którzy zalegają w swoich barcaloungers, oglądają telewizję, a w pewnym momencie orientują się, że zmarnowali życie. Zob. J. Weiner, *Michael Mann's Damaged Men*, „The New York Times Magazine” 2022, <https://www.nytimes.com/2022/07/20/magazine/michael-mann-ferrari-he-at-2.html> [dostęp: 10.12.2022].

100 L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 487.

wolnienie własnej mobilności. Jak piszą autorzy *Nowego ducha kapitalizmu* – to mniej mobilni płacą za to, by bardziej mobilni trochę zwolnili. Waluty są najróżniejsze. Jeśli Max zostaje w *Zakładniku* przekonany do współpracy wachlarzem banknotów, to czego wyzbywa się w momencie sięgnięcia po 300 dolarów? Przede wszystkim zabezpieczeń socjalnych – przystając na propozycję, Max godzi się na wyzysk¹⁰¹. Vincent, znawca późnokapitalistycznej rzeczywistości, jest podstępny. Wie, że taksówkarz ceni Fordowską strukturę społeczną i zawiera marzeniom o sukcesie, jakie podsycił kapitalizm połowy XX wieku. Potwierdzenie klasowej orientacji Maksa wypływa z rozmowy bohaterów o zawodzie płatnego zabójcy. Zdezorientowany Max kluczy: „Masz ubezpieczenie zdrowotne, emerytalne?”. Ostatecznie Vincent inicjuje ideologiczną woltę w życiu mężczyzny i prowadzi kierowcę ekspresową ścieżką społecznych przemian: oddala Maksa od drugiego ducha kapitalizmu (uosabianego przez – ponoć przemocowego – szefa) i wciąga go w reżimy mobilności. Taksówkarz przekona się później, że uczestnictwo w sieciowej strukturze późnego kapitalizmu jest dalece bardziej niebezpieczne niż kontakt z nieprzyjemnym przełożonym.

Przedstawiciele obu grup poszukują jakichś bezpiecznych przystani. Elity żyją w czasie, bo bariery geograficzne nie mają dla nich znaczenia. Z kolei ludzie uznani za odpady globalnego kapitalizmu zamieszkują sztywnie wyznaczoną i nieprzekraczalną przestrzeń, która bardziej, niż bezpieczny port, przypomina hałaśliwy terminal. Uprzywilejowani członkowie społeczeństwa tkwią więc w permanentnej podróży. Wykluczeni są zaś przykuci do terytorium, a brak kontroli nad czasem sprawia, że w szybkim tempie umyka im życie. Z tego względu włóczęgom towarzyszy dojmujące pragnienie odzyskania poczucia ciągłości. Zatrwożeni przemijaniem i tęskniący za prostymi zależnościami przyczynowo-skutkowymi marzą przede wszystkim o celowości i konsekwencji w działaniu.

Lud w poszukiwaniu ciągłości

Vincent inicjuje rozmowę z Maksem prowokacyjnym pytaniem: „Czemu wciąż jeździsz taksówką?”. Wydaje się, że oprawca nie zamierza sprawić przykrości

101 Wydaje się, że Mann rozumie rozterki taksówkarza. W materiałach dodatkowych reżyser przypomina sobie: „Ja jeździłem taksówką, mój brat też jeździł, a mój dziadek, Sam Mann, założył małą firmę. Wyrosłem w tym biznesie i poznałem niezależność taksówkarzy”.

zakładnikowi. Mężczyźnie należącemu do ekonomicznej elity zwyczajnie brakuje podstawowej wiedzy na temat struktury klasowej społeczeństwa. Przed Maksem, podobnie jak przed Vincentem, migocze cel, jednak mężczyzna nie jest w stanie dynamicznie go realizować. Z uwagi na finansową niesamodzielność jest pozbawiony możliwości dokonywania wyborów. W trakcie jednej z konwersacji zabójca uczciwie opisuje sytuację Maksa: „Nie masz wyjścia, [...] nigdy nie miałeś”.

Współpraca z mordercą nie wynika przecież z wolnego wyboru taksówkarza ani nie jest efektem bezpośrednich, przemocowych nacisków ze strony Vincenta. Ewidentnie jest podyktowana przymusem ekonomicznym. Choć Max teatralnie opiera się swojemu pasażerowi („Sam nie wiem...”), to Vincent pozyskuje jego usługi już w momencie odsłonięcia zawartości portfela. Porywacz płynnie rozkłada przed Maksem banknoty i informuje targanego wątpliwościami mężczyznę: „Wie pan, dobrze pan wie [...]. Umowa stoi. 300 zaliczki” (fot. 16). Płatny morderca jest opanowany i przekonany o nadchodzącym negocjacyjnym sukcesie. Choć Mann afirmuje jego profesjonalizm, nie portretuje go przymilnie, lecz z dystansu.



Fot. 16. Groźniejsze niż broń – narzędzia przemocy symbolicznej (*Zakładnik*)

Zachowawczość w kreśleniu obrazu Vincenta koresponduje z zawodowym kunsztem mężczyzny, ascetyczną emocjonalnością i chłodnym wizerunkiem. Stalowy garnitur, przyprószone siwizną włosy, powściągliwa mimika i oszczędność ruchów wyznaczają symboliczną barierę dla kamery i obserwatora, który

próbowałby wtargnąć w psychikę mordercy. O ile sondowanie Maksa wydaje się niemal organiczne (jego intymność jest wystawiana na spojrzenie: operator wnika w fizyczność bohatera, a realizatora dźwięku interesują nawet naturalistyczne odgłosy przeżuwania kanapki), o tyle podglądacz Vincenta odbija się od lodowej osłony, chroniącej uprzywilejowanego członka społeczeństwa. Prowokacyjny wydaje się więc pomysł, do którego realizacji Mann namówił Toma Cruise'a. W trakcie kręcenia *Zakładnika* aktor wziął udział w ćwiczeniu. Przebrany w strój pracownika UPS rozdawał przesyłki na terenie centrum handlowego. Podczas rozmów z pracownikami galerii i lunchów z klientami miał pozostać anonimowy. Można założyć, że celem zadania było budowanie świadomości bezimiennego dostawcy w wielkim mieście. Wydaje się jednak, że taka aktywność miałaby więcej sensu w przypadku aktora wcielającego się w rolę Maksa.

Równie przedmiotowo, co tytułowego bohatera *Zakładnika*, traktuje się przedstawicieli frakcji pracujących biednych w *Gorączce*. Neil z pozycji dominującej werbuje kucharza do akcji w banku, a tuż po nieudanych napaździe odwiedza Eady i mówi krótko: „Pakuj się”. Podobny los spotyka klasę robotniczą w pozostałych filmach. Kiedy tytułowy bohater *Złodzieja* fantazjuje: „Moje życie. Nikt mnie nie powstrzyma przed przeżyciem go jak należy”, z marzycielskiego odrętwienia wyrывa go Leo, korporacyjny decydent, który poucza podkomendnego: „Wracaj do pracy Frank!”. Poczynania Maksa, Eady, Jessie i Franka, bardziej niż działalność mobilnych ludzi doby późnego kapitalizmu, przypominają męczarnie skazańców. Frank analizuje ten stan rzeczy na podstawie doświadczeń więziennych: „Kiedy siedzisz, tkwisz w zawieszaniu. Nie możesz nawet umrzeć jak należy”. Z bezradnością mierzą się pozostali bohaterowie, zależni od przedstawicieli globalnego kapitału. Max jest sfrustrowany snuciem planów życiowych, które nie mają szans się spełnić. Nieudolność bohatera wydaje się tym dotkliwsza, im bardziej imponuje mu Vincent. Wolność, finansowa niezależność, profesjonalizm, oddanie sprawie i duma z wykonywanej pracy budzą podziw taksówkarza. Niemożność odczarowania własnej egzystencji sprawia w końcu, że Max popada w autodestrukcyjne uniesienie. Próbuje wtedy, choć na moment, przejąć styl życia turysty („Nieszczęścia się zdarzają. Trzeba do nich przywyknąć, oswoić się. Darwin, Yijing...”). Kiedy jednak nie jest w stanie zaadaptować tej postawy na swoje potrzeby, pragnie umknąć od wszelkich zależności. Na moment zapomina, że nie jest wolny – nie tylko nie może się zabić, lecz jest wręcz zmuszony do dalszej realizacji amerykańskiego marzenia.

Ludzie pozbawieni nadziei odbywają tułaczkę w przestrzeniach olbrzymich miast. Życiorysy wspomnianych postaci nie przypominają co prawda o losach „globalnych nędzarzy wysiedlanych dziś coraz częściej ze swojej ziemi i zmuszanych do wegetowania w rozrastających się błyskawiczne slumsach najbliższej metropolii”¹⁰², ale i tak są rozrywane przez wieloaspektową niepewność. Zdaniem Baumana włóczędzy nie wiedzą, jak długo będą przebywali w miejscu swojego pobytu¹⁰³. Paradoks ich położenia tkwi w naprzemiennym przystawaniu i wędrowaniu.

Z jednej strony z powodów ekonomicznych prekariusze są przypisani do ziemi¹⁰⁴. Tymczasowe zajęcie pochłonęło Maksowi 12 lat życia, a mężczyzna wciąż nie odczuwa bezpieczeństwa. Kiedy więc Vincent przedstawia zakładnikowi wizję samotnej starości, udaje mu się go sprowokować. Taksówkarz traktuje zniewagę bardzo osobiście, a poirytowany wcześniejszymi niepowodzeniami rozbija samochód, dzwoni do dopiero co poznanej dziewczyny i zaczyna rywalizować ze swoim sobowtorem z tylnego siedzenia.

Także kobiety są łatwym celem ataku dla męskich profesjonalistów. Jessie ze *Złodzieja* trafia w pułapkę – niesamodzielna i zależna od mężczyzny, nigdy nie jest „u siebie”. Jej skromne życie bywa zaś przedmiotem krytyki. Kiedy Frank diagnozuje status kobiety, zarzuca jej bierność i marnowanie czasu („Tak naprawdę tylko czekasz. Wycofujesz się, ukrywasz, czekasz na autobus, lecz nie chcesz nigdzie jechać”). Mężczyzna zachowuje się wtedy jak przedstawiciel elit. Zapomina jednak, że jako wyznawca przebrzmiałego etosu protestanckiego nie należy do grupy najlepiej sytuowanych członków społeczeństwa. Mimo to reprodukuje narrację wiążącą bezruch z lenistwem, wedle której brak mobilności zasługuje na pogardę (Leo drwi ze wspomnianej przez Franka emerytury, w *Gorączce* Neil z wyraźną niechęcią mówi o „normalnym” życiu, czyli „barbecue i meczach”, a w *Wojnach narkotykowych – Camarenie* towarzysze Kikiego wyśmiewają wizję relaksu przy koszeniu trawnika). W trakcie rozmowy z Jessie złodziej upaja się wizją niezależności, ale niedługo później zawierzy obietnicom Leo: „Wynagrodzenie bez negocjacji [...] poznasz cenę z góry [...] co najmniej sześć cyfr. W cztery miesiące zarobisz milion”. Pod

102 Z. Bauman, *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 37.

103 Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 327.

104 Zob. Z. Bauman, *Globalizacja...*, s. 117.

wpływem tej deklaracji, niczym pilny adept neoliberalnych nauk, Frank uznaje swoją podległość wobec sił globalnego kapitału. Podczas zawierania umowy z decydentem nie zwraca nawet uwagi na moralną degrengoladę kapitalizmu, jaka później zainwestuje się w chwycie drobnego druku¹⁰⁵. Korporacyjny lider stopniowo i dyskretnie uzależnia od siebie współnika: wbrew woli złodzieja obraca jego pieniędzmi („Resztę zainwestowałem w twoim imieniu w centra handlowe”) i domaga się długoletniego kontraktu, szydząc przy tym z niezadowolenia Franka („Może wstąpisz do związku zawodowego?”).

Z drugiej strony, na wezwanie elit ludzie pozbawieni nadziei ruszają w podróż. Bezwolność bohaterów przywodzi na myśl słowa Johna Ruskina, który w 1865 roku na łamach „Blackwood's Magazine” sprzeciwiał się uznawaniu jazdy koleją za formę podróżowania¹⁰⁶. Położenie przedstawicieli prekariatu nie różni się od statusu transportowanej paczki pocztowej. Kiedy więc w środku nocy Frank zmusza Jessie do opuszczenia miasta, inicjowana jest „wysyłka” człowieka-towaru w miejsce docelowe, z pominięciem wszelkiej jego decyzyjności. Kobieta pokornie pakuje rzeczy i zmienia miejsce pobytu, tak jak robiła to wcześniej, na polecenie swojego poprzedniego partnera. W tej samej sytuacji znajduje się Eady, której Neil zapewnia finansowe wsparcie. Z czasem staje się jasne, że kobieta ponawia imigrancki los swoich przodków. Bohaterów pozbawionych nadziei łączy jednak nie tylko niepewność odnośnie do celu podróży¹⁰⁷, ale też wciąż odradzające się marzenie o stabilnym życiu i ciągłości egzystencji.

105 Andrzej Szahaj przypomina, że kapitalizm „spuszczony ze smyczy [...] w ciągu ostatnich dziesięcioleci doprowadził do niebywałych spustoszeń moralnych”, a w konsekwencji „moralność przegrała z rynkiem”. Nie ma bowiem dnia, by „media nie donosiły o przypadkach gwałcących prawo zmów cenowych, prób budowania monopolu, posługiwania się narzędziami korupcji [...], nieuczciwych umów, w których to, co najważniejsze, zapisane jest drobnym drukiem w nadziei, że klient okaże się frajerem, który tego nie przeczyta; tzw. optymalizacji podatkowej [...]; pogardy dla praw pracowniczych i maksymalizowania zysku kosztem ludzkiej krzywdy [...]; bezwstydnego ukrywania pod płaszczykiem zapewnienia efektywności ekonomicznej faktu potęgującego się wyzysku pracowników; wykorzystywania asymetrii informacyjnej celem wciągnięcia ludzi w tryby działania giełdy przypominającej coraz bardziej jedną wielką piramidę finansową”. A. Szahaj, *Kapitalizm drobnego druku*, Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 175–176.

106 Zob. D.J. Boorstin, *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage Books, New York 1992, s. 87.

107 Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna...*, s. 327.

Jak zauważył Bauman, włóczęga marzy o tym, by być turystą – „nie wyobraża sobie, że można dobrze żyć inaczej niż turysta”¹⁰⁸. Mamiony iluzją, adaptuje styl życia elit i uprawia swoistą maskaradę. Max wciela się zatem w rolę Vincenta i – co ciekawe – w ostatecznym rozrachunku okazuje się w niej bardziej efektywny niż jego coach, zawodowy morderca. W farsach uczestniczą także bohaterowie *Policjantów z Miami*, którzy nie dysponują wystarczającymi środkami do prowadzenia wystawnego życia, lecz znajdują upodobanie w naśladowaniu zamożnych przestępców. Kiedy w odcinku *Mentor* Gina Navarro pyta Jamesa Crocketta: „Czasem zapominasz, kim jesteś?”, Sonny nie może powstrzymać się od śmiechu: „Czy zapominam? Raczej sobie przypominam, ale nie narzekam. Mam fajnego syna, dwie łodzie, zwariowanego aligatora i wolne miejsce w południowo-wschodniej lidze bikini. Jak to śpiewają: »Zostawiła mnie, ale długo po niej nie płakałem«”. Bohaterowie pokroju Sonny’ego często przypatrują się elitom. Doskwiera im wtedy poczucie marnowanego czasu – nie wiedzą przecież życia tak intensywnego, jak ich idole. Skoro zaś nie mogą stać się bardziej dynamiczni i mobilni, to próbują choć czerpać dumę z zastygnięcia w nieprzyjaznej im przestrzeni.

„To mój dom”. W ten zawoalowany sposób Max odpowiada Vincentowi na pytanie o poziom sympatii żywionej do Los Angeles¹⁰⁹. O ile płatny morderca jawnie pogardza ekosystemem skupiającym miliony anonimowych jednostek, o tyle Max próbuje bronić „swojego” miejsca. Dopiero z czasem ten wieczny tułacz dostrzega absurd wygłoszonego stanowiska. Uwikłany w sieć zależności mężczyzna jest przecież symbolicznym potomkiem kolonistów z *Ostatniego Mohikanina*. Rolnicy, hodowcy i myśliwi z ekranizacji powieści Jamesa Fenimore’a Coopera, choć deklarują przywiązanie do swoich farm („A jeśli Francuzi zaatakują nasze domy?”), to i tak ulegają wezwaniu do reprezentowania globalnych mocarstw („Wciąż podlegamy prawu Anglii [...]. Staniemy do tej walki”). Występując w interesach możliwych, tracą wszystko to, co miało dla nich wartość. Bywalcy Mannowskiego świata odczuwają związek z miastami, bo nie posiadają już wartości, których mogliby się uchwycić – począwszy

108 Z. Bauman, *Globalizacja...*, s. 111.

109 Max wychodzi z założenia, że podczas pracy nie powinien dzielić się informacjami z życia prywatnego. Drugi duch kapitalizmu, pod którego wpływem się znajduje, wymaga wyraźnego rozróżnienia na życie prywatne i zawodowe. Podział ten nie obowiązuje we współczesnym wariacie kapitalizmu. Por. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 236.

od rodziny, poprzez świadomość klasową, kończąc na wierze. Przywiązują się do przestrzeni i z nią sprzęgają swoje losy, by później oznajmić, jak Larry Murphy z *Mili jerychońskiej*: „Jestem tutaj, nigdzie indziej. Należę do tego miejsca”. Dla Maksa, niewolnika miasta ciągłej tułaczki, najważniejsza jest znajomość topografii Los Angeles. Eady odczuwa dumę z wynajmowanego domu „z pięknym widokiem”, a Jessie odnajduje otuchę w wykonywanej pracy. Mówi Frankowi: „Wstaję rano, biorę prysznic, idę do pracy. Mam posadę, ubezpieczenie. Moje życie jest zwyczajne, nudne i dobrze, bo to znaczy: solidne”.

Prekariat szuka komfortu w braku ruchliwości i przedmiotach – to one stanowią receptę na utratę czasowej ciągłości, nad którą bohaterowie często boją się. Rozmyślając nad wszystkimi niewykorzystanymi szansami, Max z żalem wspomina: „A mogłem zacząć wcześniej”. W *Wydarzyło się w Los Angeles* prostytutka deklaruje: „Czas to pieniądz, nie mogę go tracić na zabawę przy twym tyłku”. Z kolei Frank wiąże się z przestępczą korporacją po to, by jak najszybciej awansować w społecznej hierarchii. Twierdzi bowiem: „Brakuje mi czasu, straciłem go całe mnóstwo i staram się jak najszybciej wszystko nadrobić, ale wciąż jestem zbyt wolny i pozostają mi tylko moje magiczne sztuczki”. W nadzwyczajnym przyspieszeniu, jakie obiecuje neoliberalizm, bohater widzi szansę na zrekompensowanie sobie zmarnowanych lat („Teraz mogę sprawić, że pójdzie szybciej”) – w wymiarze zarówno zawodowym, jak i prywatnym (informuje przecież Jessie: „Skończmy z podchodami i zacznijmy nasz romans”).

Bohaterowie, którym doskwiera nieprzyjemne uczucie przemijania, pocieszają się: „Czas to szczęście”. Kiedy Molly zwraca się w ten sposób do Grahama (*Czerwony smok*), oboje zdają się unosić przez moment, jak pisze Piskorz, w dającym ukojenie „czasie poza czasem”¹¹⁰. Choć także eksperci (*salariat* i *proficians*) są przewrażliwieni na punkcie czasu (Vincent Hanna ostrzega: „Nie marnuj mojego czasu”), to przede wszystkim lud ubolewa nad minionymi latami. Jego przedstawiciele koncentrują się na przeszłości i wspominają dawne czasy, lecz i tak pozostają wyobcowani historycznie. Tęsknią za swoimi rodzinami, a jednocześnie dystansują się od nich. Żyją tym samym w zawieszaniu, obok terażniejszości i bez widoków na przyszłość. Z tego względu z podziwem słuchają wynurzeń przedstawicieli elit, którzy zdecydowanie odcinają się od przeszłości – czasem nawet bardzo dosłownie. Ali, już po osiągnię-

110 A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 206.

nięciu sukcesu, wyrzuca w gniewie ojcu: „Nie wy mnie stworzyliście”. Neil bez żalu wspomina, że nie zdążył poznać rodziny, a Vincent, prawdopodobnie w żartach, przyznaje się do zamordowania przemocowego ojca (znamienne, że podobnej ironii nie manifestuje gorzej sytuowany bohater *Mili jerychońskiej*, który faktycznie pozbawia rodzica życia).

Ekspersi w poszukiwaniu stabilności

Ekonomiczne elity, metaforycznie ujęte przez Baumana w figurze turysty, nie spodziewają się osiąść na długo w jednym miejscu. Jak pisze socjolog, w realiach wysokiego tempa życia, a więc w świecie, „który nie zna spoczynku, być turystą oznacza jedyny możliwy do przyjęcia i ludzki sposób bycia w ciągłym ruchu”¹¹¹. Jako że realia późnego kapitalizmu domagają się nie tylko ruchu, lecz także wysokiej jego intensywności, to turystom doskwiera brak życiowej stabilizacji. Bohaterowie filmów Manna czują więc niepewność, bo bez wytchnienia przemieszczają się z miejsca w miejsce. Sadak (*Haker*) przyznaje: „Czasami budzę się rano i sam mam wątpliwości, kim jestem, w jakim kraju jestem”. Jednocześnie sami turyści, swoim nomadycznym stylem życia, wprowadzają w świecie niepokój i strach (postronni bohaterowie *Hakera* obawiają się Hathawaya, wywołującego chaos swoją nadruchliwością).

Ludy żywiące nadzieję nie przywiązują się z reguły do miejsc i ludzi, lecz szukają okazji na zintensyfikowanie swojej działalności. Nie mogą przy tym wycofać się z rywalizacji. Gdyby próbowali złamać reguły, niechybnie zostaliby zmuszeni do kapitulacji. W końcu „gra wystrzeżać się musi takich, co to psują innym zabawę, bardziej niż tych, którzy łamią prawa”¹¹². Vincent Hanna jest więc rozczarowany, kiedy jego rywal anuluje pojedynek („Neil wyjechał. Pofrunął. [...] *Bon voyage* sukinsynu. Byłeś świetny”). McCauley na moment przestaje szanować zasady i wycofuje się, nim w prowadzonych zmaganiach wyłoniono zwycięzców. Trapiiony niepewnością ostatecznie wraca do rozgrywki, zawieszając tym samym marzenie, które przez moment nadawało mu sens życia niezwiązany z realizacją zawodowych celów.

Nawet gdyby Neilowi udało się zrezygnować z rywalizacji z Hanną i mężczyzna trafiłby do założonego miejsca, to i tak pozostałby w nim tylko przez

111 Z. Bauman, *Globalizacja...*, s. 111.

112 Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna...*, s. 231.

chwile. Ekspertów charakteryzuje bowiem skrajny dystans do przestrzeni. W przeciwieństwie do prekariatu, ludzie uprzywilejowani nie przywiązują się do swoich domów. Nie podejmują wysiłków na rzecz urządzania mieszkań, nie otaczają się też przedmiotami, lecz posiadają wyłącznie najpotrzebniejsze rzeczy¹¹³. Vincent Hanna zdaje sobie z tego sprawę w momencie wyprowadzki z domu Justine. Kiedy nakrywa żonę na spotkaniu z kochankiem, w uniesieniu pragnie wskazać jedną, wartościową rzecz, jaką mógłby zabrać w chwili rozstania. Rozhisteryzowany bohater ostatecznie wybiera telewizor i mówi do Ralphi: „Możesz mi rypać żonę, jeśli tego od ciebie chce. Możesz leżeć na jej sofie, u jej byłego męża, w jego postmodernistycznym gównianym domu, jeśli chcesz. Ale nie wolno ci oglądać mojego telewizora!”. Przedmioty i domy nie mają dla ludzi żywiących nadzieję wartości, dlatego chwilę później, podczas jazdy samochodem, Hanna kopnięciem pozbywa się odbiornika z pojazdu.

Eksperci pozostają w miejscu wyłącznie na czas realizacji zlecenia. Zależą im na dynamicznym wykonywaniu zadań, więc miasta traktują niczym chwilowe przystanki (Vincent z *Zakładnika* mówi: „Nigdy nie mogę się doczekać, kiedy stąd wyjadę”). W odwiedzanych przestrzeniach nie uznają podziału na strefy prywatne i publiczne. Każde tymczasowo zasiedlane przez nich miejsce jest wpisane w sieć dróg, „bardziej przypomina dyspozytornię niż pełnowartościowe schronienie dla ludzi, pozostaje w służbie ruchu i niszczy poczucie przynależności do miejsca”¹¹⁴. Z tego względu także nawiązane z tubylcami relacje wydają się płytkie i ulotne. Jeśli turyści nie uprawiają akurat seryjnej monogamii¹¹⁵, to okazują pogardę mało mobilnym mieszkańcom. Vincent (*Zakładnik*) momentami spogląda na Maksa jakby z odrazą, Leo żywi wstręt do wykluczonych społecznie kobiet, co nie przeszkadza mu eksploatować niewolnic w „fabrykach dzieci”, a Van Zant oddziela się od motłochu, samotnie egzystując na szczycie biurowca lub w przeszklonej, podmiejskiej rezydencji.

Uprzywilejowani członkowie społeczeństwa nie liczą się z konsekwencjami swoich działań ani przed nikim się nie tłumaczą. Na pytania przerażonej Eady o faktycznie prowadzoną działalność Neil odpowiada bełkotliwą

113 Bauman wskazuje na to, że turysta pakuje do torby „tylko kilka niezbędnych przedmiotów codziennego, często jednorazowego tylko użytku”. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 157.

114 J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 253.

115 Ibidem, s. 139.

sentencją: „Kiedy pada deszcz, możesz zmoknąć”. W *Czerwonym smoku* ani Jack Crawford, ani Will Graham nie rozwiewają wątpliwości Molly dotyczących udziału męża w śledztwie. Jeden nie odpowiada na pytania wprost, a drugi zbywa żonę słowami: „Muszę być sam”. Najjaskrawszą manifestacją tego podejścia wyznacza styl pracy Vincenta, który morduje nie tylko ludzi wyznaczonych przez zleceniodawców, ale także przypadkowo napotkanych prekariuszy i osoby z marginesu. Idealny człowiek ponowoczesny unika nawet krótkofalowych zobowiązań, nie przywiązuje się do miejsc i ludzi, nie zaprzysięga wierności nikomu, a w razie potrzeby natychmiastowo ucina nawiązane relacje¹¹⁶.

W portretowanych realiach każdy kontakt z drugim człowiekiem zasadza się na umiejętnym skonstruowaniu umowy, więc wszystkie relacje przypominają transakcje handlowe. Nawet związki uczuciowe opierają się na spisywaniu kontraktów i przyjmowaniu wzajemnych zobowiązań¹¹⁷. Kiedy Neil kreuje tymczasową tożsamość na potrzeby kontaktu z Eady, nie bez powodu przypisuje sobie zawód handlowca¹¹⁸ (o konieczności sfinalizowania transakcji handlowych mówi też Vincent z *Zakładnika*¹¹⁹). W trakcie rozmowy z Charlene wprost już zawiera umowę, której gwarantem są pieniądze: „Umawiamy się – dasz mu szansę. Jeśli potem nawali, urządzę cię, gdzie zechcesz. Na mój koszt [...]. Masz moje słowo”. Środki finansowe pozwalają prowadzić komfortową egzystencję¹²⁰. Jednocześnie zapewniają poczucie władzy, bo umożliwiają wykupywanie usług włóczęgów, którzy nie odrzucają nawet najbardziej ryzykownych szans na zarobek.

Świat wykreowany przez Manna jest podporządkowany kulturze absolutnej terażniejszości¹²¹. „Życie jest krótkie” – mówi Vincent (*Zakładnik*), a chwilę

116 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło...*, s. 155.

117 Zob. I. Stelte, *The Professional...*, s. 60.

118 Przystępność jest przez Manna traktowana niczym aktywność giełdowa. W materiałach załączonych do filmu *Gorączka* zwraca uwagę na fakt, że kształtuje się ona na podstawie relacji „ryzyka do zysku”.

119 Język relacji gospodarczych definiuje nawet poruszanie się przestępcy. „Jako morderca musisz poruszać się ekonomicznie” – mówi Tom Cruise w materiałach dodatkowych filmu *Zakładnik*.

120 Turysta „ma pieniądze, a gdzie są pieniądze, tam ściągają tłumnie tropiciele zysków”. Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 32.

121 Zob. Z. Bauman, *Globalizacja...*, s. 107.

obecną w tych realiach po brzegi wypełniają obowiązki¹²². Bohaterowie konfrontują się z tym, co dane jest tu i teraz, a przywiązanie do terażniejszości ruguje wszelkie wspomnienia. Profesjonaliści paradoksalnie niewiele pamiętają, nie zauważają nawet upływu czasu, a myślenie o przyszłości ograniczają do planowania najbliższych poczynań. Kiedy we *Wrogach publicznych* Karpis poucza Dillingera o konieczności posiadania planów („Nie będziemy tego robić do końca świata”), pewny siebie gangster odpowiada: „Zbyt dobrze się bawimy, nie myślimy o jutrze”. Dillinger wie, że życie podporządkowane terażniejszości, a jego nadrzędnym celem jest sumienna realizacja obowiązków, w której odnajduje rozkosz. Tuż przed śmiercią „wyrafinowany, ale krótkowzroczny” gangster ogląda w kinie *Wielkiego gracza* (1934). Wyraźnie ożywia się w momencie, gdy Blackie (odgrywany przez Clarka Gable’a) deklaruje: „Umrzeć tak jak się żyło, szybko. Nic nie przeciągać. Takie życie nie ma sensu”. Mann zwraca uwagę na to, że prawdopodobnie po raz pierwszy Dillinger myśli o swojej przyszłości¹²³.

Jak zauważa David Harvey, akumulacja kapitału wymaga „unicestwienia przestrzeni przez czas”¹²⁴. Przyspieszenie produkcji, zbytu i konsumpcji, innowacje w zakresie transportu i łączności służą ciągłemu skracaniu czasu ruchu kapitału¹²⁵. W przeciwieństwie do motłochu przedstawiciele wyższej klasy średniej i elity wiodą życie w czasie, a nie miejscu. Ich losy nie są więc związane z konkretnymi przestrzeniami. Bohaterowie oderwani od lokalnego kontekstu koncentrują się na przeżywaniu chwili. Neil (*Gorączka*) i Isabella (*Miami Vice*) deklarują: „Czas to szczęście” (fot. 17). Choć sformułowanie patronowało także filozofii życiowej Molly, to w przypadku Neila i Isabelli stanowi ono swoisty wentyl bezpieczeństwa. Ludzie mobilni są świadomi faktu, że unikając wszelkich form zakorzenienia, będą wieść samotnicze życie. Crockett żegna się z Isabellą: „Skończyło się [szczęście – W.S.]. Zbyt piękne, by mogło przetrwać”. Bohaterowie czerpią jednak siłę z owych zmagania z czasem. Pracują na zlecenia (Vincent mówi: „W jedną noc mam

122 Nawet wyjście na drinka jest związane z realizacją zawodowych zobowiązań.

123 Zob. M. Phillips, *Mann Explores the Legendary Dark Sides of Home*, „Chicago Tribune” 2009, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2009-06-28-0906260216-story.html> [dostęp: 10.02.2019].

124 Zob. D. Harvey, *Przestrzenie...*, s. 145

125 Ibidem, s. 146.

domknąć umowę dotyczącą nieruchomości” i „Jestem tu tylko do rana”), wynajmują pokoje i środki transportu na godziny, swoje zadania wykonują w ustalonych terminach (podczas postoju Vincent zaciera ręce: „Dobra wiadomość, jesteśmy do przodu z czasem”), a na spotkania umawiają się w czasie, a nie w miejscu. Na realizację zobowiązań zawodowych bohaterowie zawsze mają wolną chwilę. Kiedy więc Nate pyta Neila: „Masz czas?”, ten bez wątpliwości odpowiada: „Znajdę”. Jednocześnie protagoniści zdają sobie sprawę z faktu, że pozostało im mało tego dobra (Ali słyszy: „Najbliższe trzy, cztery lata to szczyt twojej formy. Niewiele czasu”), więc starają się je w pełni wykorzystać.



Fot. 17. „Czas to szczęście”. Poszukiwanie stałości w niestabilnym świecie (*Gorączka*)

Niemal wszyscy bohaterowie filmów Manna mierzą się z samotnością, ale strategie radzenia sobie z brakiem zakorzenienia są różne. Przedstawiciele prekariatu mają problemy z nawiązywaniem znajomości. Max, gdyby nie groźby Vincenta, nie skontaktowałby się z zainteresowaną nim kobietą. Eady przyznaje, że nie radzi sobie w rozmowach z nieznanymi, a Jessie jest przekonana, że nigdy już nie zdoła poznać wartościowego mężczyzny. Elity świadomie nawiązują wyłącznie tymczasowe relacje. Vincent morduje poznane osoby, a Neil w ciągu trzydziestu sekund decyduje o kontynuowaniu znajomości lub jej zerwaniu. O ile jednak przed włóczęgami migocze wyłącznie wizja samotnej starości przed telewizorem (na pytanie Leo o to, co Frank będzie robił na emeryturze, złodziej odpowiada: „Karmił kury lub do końca

życia oglądał telewizję”), o tyle turyści, nawet gdy są sami, to deklarują, że nie są samotni (*Gorączka*).

Przedstawiciele elit są przekonani, że należą do wspólnoty dynamicznych ludzi sukcesu. Ich losy splatają się bowiem w globalnej sieci ruchu wyznaczanej przez autostrady, drogi lotnicze i szlaki morskie. Rolę płaszczyzny komunikacyjnej odgrywają zaś infostrady. W świecie Manna tęsknota za życiem wspólnotowym i grupowym bezpieczeństwem splata się z uwielbieniem dla wszelkich technologicznych gadżetów. Efektem jest efemeryczne bytowanie protagonistów w cyberprzestrzeni.

Widmowy świat samotności

Poszukiwanie wspólnot, jak głosi podtytuł książki Baumana, wynika z przyrodzonej człowiekowi potrzeby bezpieczeństwa, które w czasach niepewności zostało wystawione na próbę. W filmach Manna związki międzyludzkie formują się na dwa sposoby. Oba, ponownie, informują o społecznych pozycjach bohaterów. Po jednej stronie lokuje się motłoch. Wykluczeni zdają sobie sprawę ze swojej marginalnej roli w społecznym ekosystemie. Wiedzą, że nie są fajni¹²⁶. Kiedy prostytutka przekonuje Waingro, że mężczyzna jest *cool*, ten od razu dostrzeżę fałsz: „Kłamiesz. Umiem to rozpoznać”. Z tego względu Max, Eady i Jessie dramatycznie poszukują pewności w drugim człowieku. Mają nadzieję, że w towarzystwie przygodnie napotkanych mężczyzn uda im się odzyskać poczucie sensu. Wśród protagonistów będących odpadkami systemu życie w zbiorowości z czasem urasta do rangi najważniejszej wartości. Paradoksalnie, zamiast współtworzyć wspólnotę, ekranowi włóczędzy poddają się woli innych. Frank, podopieczny instytucji wychowawczych i penitencjarnych, szybko ulega paternalizmowi Leo, który deklaruje: „Będę twoim ojcem”. O ile wcześniej Okla, symboliczny ojciec z więzienia, sprawował opiekę nad protagonistą, o tyle Leo staje się kapitalistycznym złym ojcem-wyzyskiwaczem¹²⁷.

126 Zob. D. Pountain, D. Robins, *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*, Reaktion Books, London 2000. Autorzy książki *Cool Rules* diagnozują – właściwy konsumenckiemu kapitalizmowi – ponowoczesny styl bycia. Postawa *cool*, niegdyś odnosząca do specyfiki kontrkultury i atmosfery buntu, została, zdaniem autorów, zaadaptowana przez liderów neoliberalnej rzeczywistości. Zob. ibidem, s. 23–24.

127 Zob. M. Mann, *Michael Mann on THIEF (1981)*, <https://www.youtube.com/watch?v=nX7994EbIQ8> [dostęp: 10.02.2022].

Jessie, już podczas pierwszej randki z Frankiem, ulega marzeniu o wspólnej przyszłości (informuje go nawet: „Nie mogę mieć dzieci”). Z kolei Eady mówi do Neila: „Zastanawiałam się, czy zadzwonisz [...]”. Bałam się, że to tylko jedna noc”. Kobiety ze *Złodzieja* i z *Gorączki* godzą się niejako na późniejsze rozczarowania, a skonfrontowane z nimi potrafią jedynie z żalem zakomunikować: „Nie możesz tak po prostu tego rozmontować” (*Złodziej*).

Tempo życia narzucają dziś hiperindywidualiści, percypujący wzniosłą łączność z wszechświatem (z kosmosem i oceanami – jak w przypadku Vincenta z *Zakładnika* i Neila z *Gorączki*), lecz czasem tęskniący za wspólnotą doznań. Członkowie społecznej elity od czasu do czasu odczuwają potrzebę przynależenia. Nie wikłają się jednak w długofalowe zobowiązania, lecz odnajdują rozkosz w nawiązywaniu „łatwych w użytkowaniu »związków międzyludzkich«”¹²⁸. Zawierane przez nich relacje częściej, niż o potrzebie bliskości, świadczą o konsumpcyjnej selekcji pozwalającej na błyskawiczne usuwanie odpadów. Dewiza Neila o porzucaniu czegoś w ciągu trzydziestu sekund daje wgląd w kulturę szybkich randek i związków finalizowanych w streap-teasowych kaplicach (jak w odcinku *Stworzeni dla siebie* serialu *Policjanci z Miami*). Elity podróżują po świecie w poszukiwaniu wspólnotowych mgła-wic, lecz osiągnąwszy swoje cele, prędko opuszczają napotkaną społeczność.

Choć w twórczości Manna kontakty między turystami rzadko realizują się w cyberprzestrzeni, to relacje nawiązywane w realnym świecie kształtują się według wzorca sieciowego. Bohaterom filmu *Miami Vice* przyświeca potrzeba utrzymywania wyobrażonych tożsamości. Swoją prywatność chronią także przedstawiciele półświatka w *Zakładniku* (Vincent mówi: „Nie ryzykuję, dbam o swoją anonimowość [...]. Ludzie Feliksa nie mogą mnie znać. Nie wiedzą, jak wyglądam”). Van Zant z *Gorączki* nie uczestniczy osobiście w umawianych spotkaniach, tymczasem o etosie Hathaway z *Hakera* zaświadcza jego internetowy pseudonim („Duch”).

Patologiczne odejście od życia wspólnotowego jest rezultatem zjawiska, które Robert Reich powiązał z „secesją ludzi sukcesu”¹²⁹. Wspólnoty nie istnieją, bo ideologia indywidualizmu zakłóca społeczne współuczestnictwo. Dobrze sytuowanym członkom zbiorowości towarzyszy obawa, że partycypowanie

128 Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 195.

129 Z. Bauman, *Wspólnota...*, s. 68.

we wspólnocie zmusi ich do prowadzenia działalności w myśl ideałów solidarnościowych. U podstaw tożsamości współczesnych hiperindywidualistów leży kombinacja trzech cech, które wykluczają partnerskie zasady: narcyzmu, dystansu do świata i hedonizmu¹³⁰. Przedstawiciele elit definiuje nadmierny podziw dla samych siebie, ze względu na posiadany status („Jestem bankiem”, mówi Leo). W rozmowach z prekariatem uprzywilejowani bohaterowie kładą nacisk na ulotność egzystencji, choć sami wcale nie zamierzają rozstawać się z życiem. W trosce o bezpieczeństwo konsekwentnie oddzielają się od społeczeństwa i budują wokół siebie mury, potwierdzając tym samym klasową dominację. Towarzyszą im armie najemników (*Gorączka*) i – budzących jeszcze większy strach – prawników (*Informator*). W swoich enklawach elity oddają się ryzykownym, orgiastycznym doświadczeniom chętniej niż prostym przyjemnościom. Skłaniają się przy tym ku powielaniu w świecie realnym zachowań charakterystycznych dla społeczności internetowych, które stanowią grunt dla pielęgnowania narcystycznych osobowości. Hiperindywidualiści nade wszystko kwestionują zasadność kontaktów z wykluczonymi, a jako szczególnie nie mile jawi im się bolenie nad losem ubogich¹³¹.

Wykonawcy poleceń elit, dobrze sytuowany salariat i *proficians*, pogrążają się w tożsamościowym rozdarciu. Neilowi nie udaje się zaspokoić potrzeby życia we wspólnocie podczas spotkania ze współpracownikami, dlatego jeszcze w trakcie kolacji wybiera numer Eady. Vincent czuje przywiązanie do Maksa – odkrywa bowiem nieokreślone podobieństwo między sobą i taksówkarzem. Hathaway mówi z kolei sieciowemu rywalowi: „Znam cię”, bo rozpoznaje w Sadaku cechy swojego charakteru (w podobny sposób Lecktor zwraca się do Willa Grahama w *Czerwonym smoku*). Protagoniści są jednak świadomi, że funkcjonują w czasie nowoplemion – powoływanych do istnienia w wyniku indywidualnych decyzji o utożsamianiu się z ideałami grupy. Wkroczenie w obręb zbiorowości wspartej na ponowoczesnym trybalizmie nie wymaga od turystów wyzbycia się żadnych prywatnych przywilejów.

Relacje międzyludzkie w filmach Manna są oparte na tymczasowości i celowości. Dobrze sytuowani bohaterowie wchodzą w obręb różnych grup, by zaspokoić swoje potrzeby lub zrealizować założone wcześniej cele, a następnie te środowiska opuszczają. Ponowoczesne plemiona trwają chwilę, a granice

130 Zob. D. Pountain, D. Robins, *Cool Rules...*, s. 24–28.

131 Zob. *ibidem*, s. 63.

ich funkcjonowania są płynne. Przeniesienie egzystencji w cyberprzestrzeń okazuje się naturalną konsekwencją przemian społecznych. Widmowe sieci komputerowe wydają się zatem środowiskiem równie prawdziwym, co realna rzeczywistość, zwłaszcza jeśli na cyfrowy świat spoglądają jego stali bywalcy, nawykli do blasku ekranów. Kelso (*Gorączka*), mimo fizycznej niepełnosprawności, jest dynamicznym członkiem digitalnego społeczeństwa. Intuicyjnie porusza się w internecie i deklaruje: „Mam wszystko. Prosto z komputera”. Na pytanie Neila o źródła informacji wskazuje wprost: „Same przychodzą. Latają w powietrzu. Fale są wszędzie, wystarczy sięgnąć. A ja wiem jak”. Nie istnieją granice między środowiskiem rzeczywistym i wirtualnym¹³². Miejsce tej fundamentalnej niegdyś dychotomii zajmuje przekonanie, że sieciowy żywot jest przedłużeniem realnej egzystencji.

Kiedy korporacjonizm spowodował zatarcie granic między wielkim biznesem i strukturami władzy¹³³, przestały istnieć przestrzenie wolne od ekonomicznych zależności. Wtedy też człowiek uwikłany w niejawne relacje finansowe, ogarniony aurą technologii i globalnej komunikacji, poddał się nowym formom zniewolenia. Jak dowodzą filmy i seriale Manna, od późnego kapitalizmu nie ma już ucieczki, a techniki informacyjne, optymistycznie niegdyś związane z restauracją trybalizmu i powrotem do archaicznych wartości¹³⁴, stanowią współcześnie przykład kolejnego narzędzia przemocy symbolicznej.

Jean Baudrillard oznajmił swego czasu, że w dobie Disneylandu rzeczywiste miejsca „nie są już realne, lecz przynależą do porządku hiperrealności i symulacji”¹³⁵. Z tego powodu Vincent (*Zakładnik*) nie przywiązuje się do realnej przestrzeni, lecz za kluczowy dla realizacji obowiązków uznaje świat eksplorowany z użyciem przenośnego komputera. Krążąc po elektronicznych obwodach i czerpiąc informacje od swoich zleceniodawców, wydaje się wszechwiedzący. W przypadku zawodowego zabójcy, doznania związane z byciem

132 Rozpad centrum, diagnozowany wcześniej w odniesieniu do przestrzeni miejskiej, definiuje także kształt infrastruktury sieci. Por. B. Sitek, „Kultura Internetu” i jej potencjalny wpływ na oddolne formy aktywności politycznej w sieci, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2022, nr 1, s. 66.

133 N. Klein, *Doktryna szoku...*, s. 25.

134 Zob. M. Maffesoli, *Czas plemion*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 6.

135 J. Baudrillard, *Agonie des Realen*, Merve Verlag GmbH, Berlin 1978, s. 36, za: K. Wilkoszewska, *Wariacje...*, s. 82.

w sieci i przemieszczaniem się po globalnym układzie skutkują mentalnym pomniejszeniem rzeczywistości. W tym wirtualnym świecie słycać, niczym podczas wędrowki turysty, ciągły sąsiedzki gwar, bo „medialne obrazy [...] nigdy nie milkną: obrazy i przekazy muszą następować po sobie bezzwłocznie i nieprzerwanie. Milczenie bowiem jest ową mikroskopijną przerwą w obwodzie, cichą katastrofą, błędem...”¹³⁶. Cisza, jak sugeruje Baudrillard, anuluje wrażenie realności, a wyhamowanie pędu informacyjnego prowadzi do wyobcowania. Wtedy też świat podlega rozszerzeniu – staje się niebezpieczny, a jego bywalcy tracą spokój. Fasada zimnego profesjonalizmu Vincenta rozpada się przecież w tym samym momencie, co należący do niego laptop. Później morderca będzie czujnie przyglądał się ekranowi taksówkarskiego terminala, jakby poszukiwał w nim ukojenia.

Marshall McLuhan omawiał zjawisko zmniejszenia się świata w kontekście powracających w XX wieku reguł życia znanych z zamkniętych społeczności. Sięgając do Popperowskiej analizy systemu plemiennego, kanadyjski teoretyk poruszył kwestię nawrotu plemienności i poszerzył ją o problematykę technicznej stymulacji zmysłów¹³⁷. Jeśli po latach można uznać, iż faktycznie „żyjemy w jednej, ograniczonej przestrzeni, w której rozbrzmiewa odgłos plemiennych bębnow”¹³⁸, to przestrzeń ta ukonstytuowała się na podstawie elektronicznych kodów. Rolę liderów globalnej wioski plemiennej, tego pozornie demokratycznego środowiska, przyjęły elity finansowe, które aspirują do miana szamanów rozumiejących techniczne i kulturowe konsekwencje zwrotu cyfrowego. Na wzór wizji z filmu *Matrix* (1999), w której kilku „wybrańców” zna kod i rozumie zaszyfrowany przekaz, cyberthriller *Haker* prokuruje namysł nad dylematami życia w widmowych sieciach oplatających realną rzeczywistość.

W *Hakerze* funkcję szamana współczesnej, technokratycznej społeczności pełni ekspert informatyczny, niestroniący od namysłu *stricte* filozoficznego. Główny bohater, znawca pism Baudrillarda, Lyotarda, Derridy i Foucaulta, odznaczający się przymiotami ciała i umysłu, nie zasiada przed monitorem wyłącznie po to, by realizować kolejne transakcje. Hathaway na czas wędrowki

136 J. Baudrillard, *Przejrzyść zła*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 17.

137 Zob. M. McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 146.

138 Ibidem, s. 179.

wyzbywa się swojej tożsamości. Jako sieciowy Duch zyskuje umiejętności magiczne, pozwalające mu na dowolne przemieszczanie się po świecie. Skoro elektroniczne *alter ego* bohatera może „bezpiecznie opuszczać swe ciało i wędrować na bardzo duże odległości”¹³⁹, to cyfrowy szamanizm jawi się jako najdoskonalsza odmiana nomadyzmu. Nie służy on kształtowaniu wspólnot i prowadzeniu asymetrycznego pojedynku z dysponentami władzy. Nie stanowi też repozytorium praktyk oporu. Jaka rolę odgrywają więc narzędzia, po które sięga informatyk? Jak sygnalizuje Giorgio Agamben, aparatu nie da się używać we „właściwy” sposób, użytkownicy bowiem sami są wytworem aparatów medialnych¹⁴⁰. Podobnie jak inni liderzy doby późnego kapitalizmu, Hathaway działa zgodnie z systemem i przymusza pozostałych cyfrowych bywalców do życia według zaprojektowanych reguł. Krąży po niematerialnym świecie, umykając spojrzeniom wszystkich tych, którzy chcieliby go zlokalizować. Ostatecznie elit nie sposób namierzyć ani obciążyć odpowiedzialnością. Elektroniczne podróże upowszechniły się tak bardzo, że filmowe ujęcia, zazwyczaj uznawane za „nierealne” (te, obrazujące architekturę komputera i sieci światłowodowych), akceptuje się łatwiej aniżeli relacje z „realnych” wypraw Hathaway’a.

System plemienny w *Hakerze* jest definiowany przez wzgląd na przewodnią rolę szamanów. W tym świecie wiedza na temat sieciowych mechanizmów i ich kontrola pozwalają nie tylko na przeżycie cyfrowego transu, lecz także na wywieranie wpływu na współplemieńców. Mark Jessup i Carol Barrett, teoretycznie sprawujący nadzór nad Hathawayem, szybko poddają się wpływom technologicznego przywódcy. Wielcy mistrzowie ekstazy pokroju Ducha poprzez dotknięcia klawiatury stwarzają system, w którym relacje są tymczasowe i nietrwałe, a którego architektura, w myśl późnokapitalistycznych wygórow, umożliwi eksploatację ludu. Nawet gdy Hathaway deklaruje poszanowanie dla „zwykłych ludzi” (rabujący w świecie rzeczywistym Neil mówi: „Chcemy zabrać pieniądze banku. Wasze są ubezpieczone, nic nie stracie”¹⁴¹), a wirtualny przestępca Hathaway tłumaczy się: „Straty poniosły banki, nie lu-

139 M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 188.

140 J. Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 78–79.

141 Podobna fraza znalazła się później we *Wrogach publicznych*. Dillinger mówi do jednego z klientów okradanego banku: „Rabujemy banki, nie klientów”.

dzie. Ludzi nie krzywdzę”), to nie dlatego, że przejawia ciągoty anarchistyczne i antykorporacyjne. Przesłaniając swoje faktyczne cele, Duch podtrzymuje filary systemu drenującego ogół. W tym kontekście tytułowe określenie „czarnego kapelusza” odnosi zarówno do Sadaka, jak i do Hathaway’a.

W rzeczywistości bazującej na spekulacjach i malwersacjach finansowych Hathaway wydaje się, nawet jeśli nie reprezentantem korporacyjnych interesów, to co najmniej bohaterem mocno uwikłanym w nowe amerykańskie marzenie. Mężczyźnie zależy przede wszystkim na intensyfikacji procesu akumulacji dóbr – Duch jest więc idealnym wytworem współczesnej kultury, fantazującym o ciągłym i nieskończonym przyspieszeniu. W kontekście filmu *Speed. Niebezpieczna prędkość* (1994) Piotr Zawojcki pisze: „Zwiększanie się prędkości właściwie w każdej dziedzinie życia stanowi o istocie ponowoczesności. Ten, kto dysponuje urządzeniami o większej szybkości działania [...] – ten ma władzę”¹⁴². Relacje wspólnotowe bywają u Manna wyrazem tęsknoty za stałością. W głównej mierze są jednak wykorzystywane instrumentalnie jako narzędzie służące podtrzymaniu wysokiego tempa życia. W obrazie *Speed...* protagonista deklaruje: „Związki zrodzone w trudnych sytuacjach nie mają szans powodzenia”. Świat wykreowany przez Manna jest najeżony owymi trudnościami. W rzeczywistości późnego kapitalizmu nie przewyższa się jednak napotkanych problemów. Jeśli nie można pozwolić sobie na bezinteresowne zawarcie związku lub zawiązanie wspólnoty, należy je sobie kupić. W realiach świata nieograniczonej konsumpcji pieniądze pozwalają zaspokoić wszystkie potrzeby.

142 P. Zawojcki, *Oj, nie możemy się zatrzymać*, w: Idem, *Wielkie filmy przełomu wieków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 51.

W sidłach wiecznej konsumpcji*

Prognozę podobnie przenikliwą, co w *Mieście koncentracyjnym*, James Graham Ballard wyraził w opowiadaniu zatytułowanym *Człowiek podświadomy*. W zapisanej w 1963 roku historii pisarz zreferował losy doktora Franklina, który zaczyna dostrzegać w przestrzeni miejskiej liczne przesłanki świadczące o zanektowaniu rzeczywistości przez dyskurs agresywnego konsumpcjonizmu¹. Lobby handlowe wykorzystuje górujące nad miastem przekąszniki reklamowe, by emitować treści stopniowo ubezwłasnowolniające mieszkańców. Ballard nie poprzestał na nakreśleniu obrazu społeczeństwa podstępnie atakowanego przez dysponentów kapitału. W wykreowanych realiach ludzie są uzależnieni od konsumowania i chętnie ulegają niekończącemu się pędowi do nabywania dóbr². Jednocześnie mieszkańcy wyobrażonej przyszłości przekonują siebie nawzajem o słuszności podejmowanych działań. Ballardowski człowiek podświadomy stanowi przykład antycypacji rzeczywistości społeczno-kulturowej schyłku XX wieku, kiedy sukces kapitalizmu zależał od „sterowania konsumentem i wyzyskiwania go”³.

Reprodukcji konsumpcjonizmu w świecie przedstawionym sprzyjają: ograniczona żywotność przedmiotów, uwikłanie ludzi w siatkę długów, odgórne

* W niniejszym rozdziale wykorzystano fragmenty artykułu: W. Sitek, *W świątyni konsumpcji. Pejzaż Miami w twórczości telewizyjnej i filmowej Michaela Manna*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 113–136.

- 1 Konsumpcjonizm jest tutaj rozumiany jako „postawa oraz ideologia gloryfikująca konsumpcję, uznająca jej prymat nad innymi aspektami życia”. Ł. Iwasiński, *Socjologiczne dyskursy o konsumpcji*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 47.
- 2 Ballard posuwa się zresztą do prowokacji, pisząc we wprowadzeniu do opowiadania: „Uwzględniając nieograniczony apetyt nowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego, czyż można mieć pretensje do handlowców o to, że wychodzą ze skóry, żeby mu dotrzymać kroku?”. J.G. Ballard, *Człowiek podświadomy*, przeł. L. Jęczmyk, w: G. Ballard, *Ogród czasu*, przeł. L. Jęczmyk, Z. Uhrynowska-Hanasz, *Vis-à-vis/Etiuda*, Kraków 2009, s. 263.
- 3 G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. L. Stawowy, Muza, Warszawa 2009, s. 105.

kreowanie potrzeb, standaryzacja, uniwersalizacja, automatyczna gratyfikacja czy wreszcie – ciągle pobudzanie uwielbienia dla nowości. Wszystkie te procesy są elementami strategii formującej sylwetkę nałogowego nabywcy dóbr, posłusznego wobec imperatywów konsumpcji⁴. W opowiadaniu Ballarda wszelka krytyczna refleksja jest rugowana ze sfery publicznej, a miejsce czujnego osądu zastępuje pokorne podporządkowanie się kapitalistycznemu słownikowi faworyzującemu pojęcia okazji, oszczędności i opłacalności. Przekazy marketingowe przypominają o konieczności pełnego poświęcenia się pracy, która nie służy gromadzeniu środków, charakterystycznemu dla fazy kapitalizmu burżuazyjnego, lecz szybkiej wymianie tychże na towary i usługi. Zjadliwa krytyka nie dotyczy jednak fazy zbiurokratyzowanego kapitalizmu połowy XX wieku, kuszącego możliwością zaspokajania potrzeb w rezultacie masowej konsumpcji. W *Człowieku podświadomym* Brytyjczyk zapowiadał raczej rynkowe zależności czasów późnego kapitalizmu.

Jak zauważają Luc Boltanski i Ève Chiapello, nowy duch kapitalizmu faworyzuje lekkość i przygodność. Elity kapitalizmu sieciowego, w odróżnieniu od ociążałych burżujów i dyrektorów generalnych, nie są zainteresowane braniem rzeczy w posiadanie, lecz jedynie ich wynajmem pozwalającym sprawnie realizować tymczasowe operacje⁵. Protagonści *Człowieka podświadomego* nie ulegają jeszcze współczesnym narracjom o wolności od przedmiotów, posiadaniu samych siebie i sprawnym zarządzaniu czasem. Dla rodziny doktora Franklina wartością nadrzędną nadal jest otaczanie się dobrami materialnymi. Pod tym względem bohaterowie są szczęściarzami: w odróżnieniu od współczesnych konsumentów jeszcze posiadają rzeczy na własność. Brytyjski autor zwrócił uwagę na inną ważną kwestię: elity ekonomiczne wypychają mieszkańców miasta nieograniczonej konsumpcji w pułapkę. W świecie przedstawionym bohaterowie pracują, by konsumować, i konsumują, by pracować. Jeden z nich przypomina: „Zaczęto już przedłużać dzień roboczy z dwunastu do czternastu godzin. W niektórych zakładach wokół miasta praca w niedzielę stała się normą”. Wszystko w imię wzrostu wydajności. Hathaway kontynuuje: „Jeżeli produkcja nie wzrasta równomiernie [...], gospodar-

4 J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 228.

5 L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. 234.

ka popada w stagnację. [...] pozostało tylko jedno. Więcej pracować. Podświadoma reklama dostarczy bodźca”⁶.

Bohaterowie, nawiązując do słów Slavoja Žižka z otwierającej *Perwersyjny przewodnik po ideologiach* (2012) analizy filmu *Oni żyją* (1988), są zmuszeni pożerać zawartość kosza na śmieci, jakim jest ideologia konsumpcyjna. Potencjał opowiadania Ballarda tkwi w intuicyjnym rozpoznaniu konstruktów miasta przypominającego gigantyczny układ marketingowy, w którym mieszkańcy są jednocześnie klientami, sklepowymi towarami i stojakami reklamowymi⁷. Henry David Thoreau definiował XIX-wieczną rzeczywistość, wspartą na syndromie produkcyjnym, odwołując się do wyobrażenia targowiska⁸. Analogicznie – XX-wieczne miasto z *Człowieka podświadomego* jest więc nie tylko zagłębieniem centrów handlowych, lecz centrum handlowym samym w sobie lub – posługując się sformułowaniem George’a Ritzera – wielką świątynią konsumpcji⁹.

Kim są bywalcy miejskiego centrum handlowego? Statusu społecznego osób krążących w tak zaaranżowanej przestrzeni nie da się określić.

-
- 6 J.G. Ballard, *Człowiek podświadomy...*, s. 274–275. Ta metoda nie znajduje przedłużenia w twórczości Manna. Bohaterowie filmów nie mierzą się z przymusem wydłużania czasu pracy, bo dobrowolnie poświęcają się realizacji zobowiązań zawodowych. Są w zupełności oddani neoliberalnej fantazji, w której różnice między pracą i nie-pracą ulegają zatarciu.
- 7 Paryskie pasáže przykuły uwagę Waltera Benjamina między innymi ze względu na krążącą po nich postać sandwichmana, ludzkiego stojaka reklamowego, wyrażającego spektakl utowarowienia. Człowiek-kanapka, opowiadający historię ciała zreifikowanego przez logikę kapitalizmu, jest stałym elementem medialnego pejzażu amerykańskiego miasta. Por. A. Feldman, *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, s. 7.
- 8 „Ten świat jest targowiskiem. To krzątania niemająca końca! Prawie co noc budzi mnie sapanie lokomotywy i wyrwa z sennych marzeń. Nie ma, niestety, szabasu. Wspaniale byłoby ujrzeć choć raz odpoczywającą ludzkość. A tu tylko praca, praca i jeszcze raz praca. Mam trudności nawet z zaopatrzeniem się w notatki, w których mógłbym zapisywać swoje myśli, można je bowiem nabyć jedynie za dolary i centy. Pewien Irlandczyk ujrzawszy mnie kiedyś na polu, pograżonego w rozmyśleniach, przyjął za rzecz oczywistą, że obliczam swoje zarobki. Jeśli ktoś wypadł w dzieciństwie przez okno i został kaleką na całe życie albo Indianie wystraszyli go tak, że postradał zmysły, zasługuje na litość głównie dlatego, że uczyniło go to niezdolnym do... zarabiania pieniędzy! Myślę, że nie istnieje nic, nawet zbrodnia, co stanowiłoby większe przeciwieństwo poezji, filozofii, ba – życia samego – aniżeli owa ustawiczna pogoń za zyskiem”. H.D. Thoreau, *Życie bez zasad i inne eseje*, przeł. H. Cieplińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 20–21.
- 9 G. Ritzer, *Magiczny świat...*, s. 8.

Poszczególne kwestie, jak zobowiązania zawodowe, stan cywilny, poziom przywiązania do miejsca, są drugorzędne w stosunku do przepływów kapitału. Kultura konsumentka, na której straży stoją instytucje publiczne, anuluje zainteresowanie tym, co przekracza paradygmat konsumpcji. Jak zauważa Szymon Osmola, podstawowym mechanizmem, jakim posługują się rzecznicy doktryny neoliberalnej w zabezpieczeniu swoich interesów, są regulacje w zakresie praw konsumenta. Motywacje okazują się oczywiste: fetyszyzowanie przepisów jako swoistej instancji prawnej konsumpcjonizmu nie służy umocnieniu pozycji ludu, lecz stanowi narzędzie podtrzymywania hegemonii globalnych korporacji. W ujęciu Osmoli, elity mogą intensyfikować konsumpcję dzięki dostępowi do dwóch „surowców”: oba są im dostarczane przez efektywne partnerstwo prywatno-publiczne. Jeden to posłuszni konsumenci, drugi – tania siła robocza. Zdaniem badacza do obu tych grup należą ci sami ludzie. Ciekawe, że im bardziej są oni chronieni jako konsumenci (także przez prawo), tym intensywniej wykorzystuje się ich jako pracowników¹⁰. Choć więc opowiadanie Ballarda kieruje uwagę głównie na bezmyślną konsumpcję, to przy okazji objawia rewers tej – pozornie oczywistej i jawnej – praktyki: niewidoczny wyzysk (niewidocznych) pracowników.

W świecie pogłębiających się nierówności, sprawiających, że bogaci konsumują, by konsumować, a najbiedniejsi konsumują odpadki globalnego kapitalizmu, życie przypomina – zdawał się twierdzić Ballard – wędrowanie alejkami handlowych dystryktów w celu pochłaniania zbędnych – w większości przypadków – wrażeń. W ponurych realiach pisarz znów odnajduje *jakiś* porządek: wszyscy ponawiamy ten sam cykl życia w kapitalizmie. Oddanie się pracy i konsumpcji wynika z projektu wychowania człowieka. Z punktu widzenia Ballarda przysposobienie do takiej egzystencji nie różni się zasadniczo od starań, jakie on sam podejmował, „wpychając w gardła trójki swoich dzieci coś, co wyglądało na wysokogatunkowe pożywienie dla psów i kotów. Najwymyślniejsze fortele miały ostatecznie na celu tylko ich dobro”¹¹.

Skonfrontowanie twórczości Ballarda ze współczesnymi tekstami kultury ponownie objawia istnienie różnych perspektyw w odbiorze przemian kapitalizmu. Konsumpcjonizm widziany oczami pisarza jest formą systemowego

10 Zob. S. Osmola, *They Live... and They Make Consumer Law a Poor Instrument of Distributive Justice*, „Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej” 2021, nr 1, s. 82–83.

11 J.G. Ballard, *Człowiek podświadomy...*, s. 263.

oswajania bohaterów z posiadaniem przedmiotów. Wizja ta jest względnie optymistyczna: mieć coś na własność, to znaczy móc czymś swobodnie dysponować. Tragedia bohaterów z filmów i seriali Manna wynika z niemożności wejścia w posiadanie rzeczy. Ta zmiana paradygmatu najsilniej objawia się w odniesieniu do postaci Jamesa Crocketta – rozbitka, który wiele potrzebuje, a który niczego nie ma. Choć policjant otacza się przedmiotami, to właściwie żaden nie jest jego. Neoliberalna rzeczywistość przyzwyczaja do krótkotrwałego najmu i chwilowego przeżywania. Rentierzy przekonują współcześnie potencjalnych klientów, że zamiast mieć coś na własność, lepiej to wynająć. W tych osobliwych zachętach wtórują im media, przedstawiając profity z korzystania z mieszkań abonamentowych, subskrypcji samochodów czy kultury dystrybuowanej online.

Coraz mniej przekonujące jest więc postrzeganie codziennych życiowych aktywności w kluczu autonomicznych wyborów. Tomasz Szlendak rozpoczął analizę XXI-wiecznego społeczeństwa od podkreślenia indywidualizmu człowieka, który dokonuje w supermarkecie kultury najróżniejszych wyborów¹². To ujęcie jest oparte na wysokoklasowym założeniu, że towary, postawy i wartości nabywa się w drodze świadomych decyzji. W rozważaniach dotyczących twórczości filmowej i telewizyjnej Manna metafora centrum handlowego nie będzie jednak odnosić do wyobrażenia o konsumencie realizującym swobodną selekcję w świecie różnorodności. W wykreowanych realiach człowiek nie ma innej możliwości niż ciągle konsumowanie. Skoro w konsumpcji jako praktyce społecznej realizują się treści ideologiczne¹³, to supermarketowa przestrzeń kultury ma jeden cel – zmusić do uczestnictwa w procesie nabywania lub wynajmowania dóbr, w którym nie jest istotny wybór między produktami.

Spojrzenie na przestrzeń miejską Miami przez pryzmat metafory centrum handlowego paradoksalnie uzmysławia brak wyboru, a nie wielość możliwości¹⁴. Pejzaż Miami znany z *Policjantów z Miami* i *Miami Vice* wspie-

12 „Wyobraźmy sobie teraz kulturę jako nieograniczony mall czy supermarket z nieprzebranymi zasobami rozmaitych towarów o najróżniejszych cechach” – proponuje Szlendak. T. Szlendak, *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 8.

13 Zob. M. Castells, *Kwestia miejska*, przeł. B. Jałowiecki, J. Piątkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982, s. 422.

14 Zdaniem Renaty Salecl czasy późnego kapitalizmu definiuje „tyrania wyboru” wynikająca z podtrzymywania przez system iluzji życia jako kompozycji jednostkowych decyzji.

ra się na kolażowym współistnieniu setek metaforycznych witryn sklepowych. Są w nich prezentowane atrakcyjne produkty, które nie muszą nawet przekonywać potencjalnego nabywcy o swojej prestiżowości. W świecie *Policjantów z Miami* i *Miami Vice* towary są na poziomie ideologicznym manifestacjami ucieczki przed niepewnością¹⁵. To właśnie rozglądanie się za przyjemnością i szukanie zakorzenienia w najjaskrawszy sposób ilustrują bezład późnego kapitalizmu – systemu, w którym realizacja owych dążeń nie dość, że jest okupiona licznymi nieprzyjemnościami, to jeszcze sprzyja wykorzenieniu. Faktyczne realizowanie potrzeb konsumpcyjnych jest dostępne wyłącznie uprzywilejowanym członkom społeczeństwa. Na ich satysfakcję ciężko pracuje niewidoczny ogół.

Przyjemność konsumowania

Jak zauważa Jonathan Crary, współcześnie ścierają się z sobą dwie tendencje: pragnienie posiadania produktu oraz świadomość jego gwałtownego unieważnienia. Intensywna i szybka konsumpcja miałyby więc stanowić odpowiedź na ciągle skracanie żywotności przedmiotów i dawać wrażenie, że mimo wszystko wciąż jest się na bieżąco¹⁶. Formułę konsumpcyjnej ideologii Stanów Zjednoczonych uzmysławia już czołówka serialu, który miał początkowo nosić tytuł *Złote wybrzeże*¹⁷. Odrzucona przez telewizyjnych decydentów nazwa o marzycielskim potencjale, łącząca obietnicę dostatniego życia i wyobrażenie romantycznego, złotego wybrzeża, mogłaby wraz z samym odcinkiem pilotażowym *Policjantów z Miami* stać się dewizą wymyślanego kształtu Miami – złotego miasta klasy wyższej.

Zob. R. Salecl, *Tyrania wyboru*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 7.

- 15 Bauman za Thomasem H. Marshalllem wskazuje: „Kiedy wiele osób biegnie jednocześnie w tym samym kierunku, należy zadać dwa proste pytania: dokąd się tak spieszą i przed czym uciekają”. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 126.
- 16 Zob. J. Crary, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 76–77.
- 17 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials Film. Michael Mann*, Pocket Essentials, Harpenden 2002, s. 37.

Czołówka *Policjantów z Miami* zmontowana jest z ujęć, które nie zostały zrealizowane na potrzeby poszczególnych odcinków. Stworzono ją z zamiarem wypromowania teledyskowej wizytówki serialu. Bardziej niż z serialem policyjnym, kojarzy się ona z wyimkami z życia bogatej młodzieży uchwyconego przykładowo w *Mniej niż zero* (1987) Marka Kaniewski. Dynamicznie złożony materiał jest hołdem dla uwodzącej bogactwem wyobrażonej metropolii. Kolaż składający się z panoram miasta, ujęć oceanu, palm, plaż i ich rozneglizowanych bywalczyń, ekskluzywnych hoteli, różowych flamingów i papużek, sportowców uprawiających windsurfing, jai alai i jeździectwo, luksusowych samochodów i łodzi, wyścigów psów i wyścigów samochodowych¹⁸, jest hymnem pochwalnym skomponowanym na cześć kapitalizmu.

W pracy nad czołówką wykorzystano złożoną strategię kreowania wizerunku Miami nie tylko jako rajy bogaczy, lecz także marki lub stylu życia, tak bardzo uwodzącego swym powabem, że domagającego się przyjęcia przez wszystkich mieszkańców, niezależnie od sytuacji finansowej, zobowiązania do konsumpcji. W materiale ujęto wyraziste symbole, które decydują o prestiżu miejskiego pejzażu. W efekcie, jest on jednocześnie pokusą i obietnicą. Uwodzi fantazjami o wolności, braku zobowiązań, wielości dózn i dostępie do dóbr elitarnych. Przekonuje jednocześnie, że konsumpcja stanie się lekarstwem na rozmaite kryzysy. O dziwo, ta obietnica zyskuje pokrycie. W końcu serial wybiórczo portretuje klasy społeczne. W pierwszej kolejności opowiada o fascynującym życiu elit korzystających z dobrodziejstw mobilnej egzystencji w zmieniającym się świecie. Możliwość nieograniczonego konsumowania nie wymaga od nich podejmowania aktywności zarobkowych. Pieniądze z realizacji kolejnych projektów płyną nieprzerwanym strumieniem.

Serial może być dziś traktowany jako źródło informacji o tym, jak w latach 80. postrzegano gospodarcze odejście od „syndromu produkcyjnego”¹⁹. W dobie późnego kapitalizmu świat został nie tylko zalany przez towary, ale stał się towarem, zachęcającym do konsumowania jego samego²⁰. Produkcja

18 Czołówki poszczególnych sezonów podlegały nieznacznym zmianom. Zob. <http://www.miamiviceLocations.org/> [dostęp: 10.02.2019].

19 Zob. Z. Bauman, *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 131.

20 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. X.

często określana mianem krzyżówki serialu policyjnego i teledysku²¹ opowiada o – intensyfikującym się w drugiej połowie XX wieku – syndromie konsumpcyjnym, będąc jednocześnie jego wyraźną manifestacją.

Bohaterowie *Policjantów z Miami*, często nazywani policjantami MTV²², przy akompaniamencie popowych piosenek prowadzą ekscytujące życie członków policji wywiadowczej. Specyfika tego zajęcia wymaga od nich dostosowania się do stylu życia przestępców z Florydy. Serial, w którego centrum sytuują się utalentowani konsumenci, operuje strategią lokowania produktów: ubrań, broni, hoteli, aut i łodzi²³. Reklamowane przedmioty będące atrybutami gwiazd ekranu – nie tylko aktorów wypromowanych przez serial, ale także występujących w nim gościnnie ikon telewizji, kina, sportu i muzyki – stanowią punkt wyjścia do refleksji nad fenomenem kulturowym. Z jednej strony *Policjanci z Miami* opowiadają o konsumpcjonizmie, z drugiej zaś nakłaniają do konsumpcji, stając się marką wykraczającą poza świat przedstawiony. James Slaymaker zwraca uwagę na ambiwalencję tego projektu: jest on symbolem materializmu, chciwości i powierzchowności, a więc tych cech współczesności, jakie Mann krytykuje w swoich solowych projektach²⁴.

Producent poważnie traktował zarzuty krytyków zwracających uwagę na prostotę fabularną serialu i wytykających twórcom nachalne posługiwanie się ozdobnikami w postaci pastelowych barw, popularnej muzyki i modnej odzieży. Utrzymywał, że jego zamiarem było patronowanie poważnej historii o – niejednokrotnie bardzo wyrazistym – politycznym i społecznym wydźwięku. Powoływał się na przykład przygnębiającego odcinka *Wojna Stone’a* poświęconego problematyce amerykańskiego zaangażowania w Nikaragui²⁵.

21 Zob. J. Nichols-Pethick, *TV Cops. The Contemporary American Television Police Drama*, Routledge, New York 2012, s. 37; (ab), *Supergliny w rytmie rocka*, „Film” 1989, nr 39, s. 18–19.

22 Zob. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 111. Wskazane sformułowanie stało się przedmiotem kilku analiz. Zob. J. Nichols-Pethick, *TV Cops...*, s. 37; J. Rayner, *Vice and Vindication. The Cinema of Michael Mann*, Wallflower Press, New York 2013, s. 59.

23 Zob. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino...*, s. 111.

24 Zob. J. Slaymaker, *Time is Luck. The Cinema of Michael Mann*, Telos Publishing, Canterbury 2022, s. 68–69.

25 Zob. S. Sanders, *Introduction. Michael Mann in His Interviews*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 5. Sanders podejmuje próbę uporządkowania tematyki politycznej

Choć we wskazanym epizodzie przejmująco nakreślono polityczne i społeczne tło interwencji, to jednak kluczowym motywem odcinka pozostaje wystawne życie w konsumpcyjnym raj. Ponownie bogaci członkowie społeczności poszukują ekstremalnych doznań. To właśnie w *Wojnie Stone'a* obiektem fetyszystycznej fascynacji staje się Ferrari Testarossa (fot. 18). Nowy nabytek Crocketta jest prezentowany w trakcie niespiesznej, widowiskowej ekspozycji charakterystycznej dla konwencji wypracowanej w reklamach luksusowych samochodów. Sceny z pojazdem przypominają zatem filmy reklamowe – są pełne marketingowych sloganów wygłaszanych przez zachwyconych konsumentów, uświadamiają możliwości i osiągi pojazdu, jego prędkość i zwrotność, wreszcie kierują uwagę na piękno modelu i sportową sylwetkę²⁶.

Nie tylko fabułę *Wojny Stone'a*, lecz także intrygi pozostałych odcinków *Policjantów z Miami* podporządkowywano pragnieniom bohaterów serialu, zainteresowanych konsumpcją luksusowych, prestiżowych, często zakazanych lub dostępnych w ograniczonym zakresie dóbr. Konsumpcja nie sprowadza się jednak wyłącznie do nabywania lub wynajmowania przedmiotów. Jak pisał Zygmunt Bauman, „chodzi o wzbudzanie nowych, nieznanych dotąd wrażeń. Konsumenty są przede wszystkim zbieraczami wrażeń”²⁷. Podobnie jak w strukturze miejskiej Los Angeles, także z ekranowego obrazu Miami wyłania się podział na grupy społeczne, który tym razem jest kreślony na podstawie statusu materialnego i podejścia do konsumpcji. Przywiązanie do społecznego technicoloru, diagnozowane przy okazji *Mili jerychońskiej*, legło także u podstaw *Policjantów z Miami*. W serialu jedną grupę stanowią bardzo bogaci mieszkańcy ekranowego świata, realizujący nieograniczoną konsumpcję. W skład drugiej grupy wchodzi ci, którzy bogacą się po to, by taką konsumpcję prowadzić. Trzecią grupę,

i społecznej eksplorowanej na ekranie. Po pierwsze, zwraca uwagę na krytykę polityki wewnętrznej i zagranicznej Ronalda Reagana. Po drugie, przywołuje przykłady społecznych tabu, jakie inspirowały twórców (między innymi kazirodztwo, prostytutka, pornografia, przemoc seksualna, choroby psychiczne). Zob. ibidem, s. 5–6. Scenarzyści wkleili bohaterów także w problemy o wymiarze międzynarodowym. W odcinku *Gdy Irlandczycy płaczą* Sonny i Tubbs są konfrontowani z członkiem IRA. W kontekście konsumpcjonizmu warto zwrócić uwagę na stawiany na ekranie zarzut podkładania bomb „w domach towarowych” przez Tymczasową IRA.

26 Na słowa szczerzego zachwyty Sonny'ego („340 koni mechanicznych, prawie 300 kilometrów na godzinę, nowy lakier, nowe gumy!”) Ricardo reaguje cyniczną uwagą: „Sprzęt niezbędny do wykonywania pracy policyjnej”.

27 Z. Bauman, *Socjologia*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996, s. 99.

najciekawszą, ale najrzadziej portretowaną, ustanawiają jednostki wykluczone, zadowolające się konsumpcją odpadków produkowanych przez pozostałe grupy. Względnie zróżnicowane tło etniczne produkcji jest zasługą reżyserki castingu – Bonnie Timmermann. Tytułowa bohaterka filmu *Bonnie* (2022) na propozycję wzięcia udziału w realizacji *Policjantów z Miami* początkowo zareagowała sceptycznie. Jej wątpliwości na temat tego, czy przyjęta metoda sprawdzi się w serialu („Chodzę ulicami, jeżdżę metrem i szukam ludzi, którzy są inni: wysocy, niscy, grubi albo chudzi, Czarni, Latynosi...”), Mann szybko ukłócił: „Właśnie dlatego chcę, żebyś przy tym pracowała”²⁸.



Fot. 18. „Sprzęt niezbędny do wykonywania pracy policyjnej” (*Policjanci z Miami*)

28 W Bonnie Mann wspomina: „Mieliśmy silne poczucie odnośnie do polityki rasowej. Ważne było dla nas, by obsada była zróżnicowana. Obsadzaliśmy ludzi z różnych kultur, płci i ras. Był to w zasadzie standard we wszystkim, co robiła Bonnie. Bardzo ważnym dla samego serialu założeniem było pokazanie, że obaj bohaterowie są równorzędni. Chcieliśmy obalić stereotypowe podejście, w którym czarnoskóry bohater jest postacią drugorzędną. To był pomysł na liberalizm rodem z lat 50. czy 60. Chcieliśmy być w tym względzie o wiele bardziej radykalni i zbombardować widzów naszymi pomysłami”. Duet współpracował później przy większości omawianych tu filmów i stosował tę samą strategię.

Choć ekranowy obraz Miami jest wyraźną manifestacją pochwały bogactwa, to nieustanna styczeńność bohaterów z towarami luksusowymi sprawia, że przedstawiciele finansowych elit preferują konsumpcję nie produktów, lecz ekstremalnych wrażeń. W efekcie dzieci bogatych rodziców pragną zakosztować pirackiego rzemiosła (*Piraci*), synowie politycznych watażków gwałcą kobiety z nizin (*Kupiona i sprzedana*), narkotykowy potentat molestuje swoją córkę (*Chora miłość*), narkotykowy przedsiębiorca wykorzystuje seksualnie dziecko (*Za dużo i za późno*), wpływowy członek przestępczego trustu oddaje się pedofilskim praktykom (*Złodziejski honor?*), a przedsiębiorcy zajmują się stręczycielstwem (*Rytuały przejścia*). Podobnie dzieje się w *Miami Vice*, gdzie najbogatsi roszczą sobie prawa do kontroli konsumpcyjnych nawyków osób, które są postawione niżej w ekonomicznej hierarchii. Lider narkotykowego kartelu wręcz upaja się wizją wzbogacania swoich podkomendnych i umożliwiania im rozbuchanej konsumpcji („Wtedy się wzbogacie i będziecie opływać w luksusy”). Ta z kolei, w realiach Mannowskiego Miami, ma zawrotne tempo. Ostatecznie, jak twierdzi Bauman, „dla konsumentów w społeczeństwie konsumpcyjnym bycie w ruchu – pogoń, poszukiwanie, nieznanie [...] – to nie dolegliwości, lecz obietnica rozkoszy, a może wręcz sama rozkosz”²⁹.

Konsumpcjonizm zniewala zatem i kontroluje tych, którzy poszukują w nim wolności. Konsumpcja jest przy tym stale intensyfikowana, mnożone są ekstrawaganckie pokusy i nietypowe doznania. Bohaterowie nie ustają w pogoni za podnieceniem konsumpcyjnym, której – jak się wydaje – sami czasem nie rozumieją. Mobilność, dostrzeżona także przy okazji analizy przestrzeni miejskiej Los Angeles, manifestuje się w *Policjantach z Miami* i w *Miami Vice* w dynamicznym montażu i ciągłych podróżach przypominających o niesamowitych możliwościach i osiągnięciach maszyn. Postacie przemieszczają się z miejsca w miejsce, zasiadają za sterami samolotów i łodzi wyścigowych, prowadzą sportowe samochody, komunikują się ze sobą satelitarne, a także wykonują wiele zadań jednocześnie, by poprzez ekstremalne wrażenia utrzymać się na szczycie konsumpcyjnej drabiny.

Wszechwładza owego syndromu konsumpcyjnego przekłada się na kompleks zjawisk związanych z rozpoznawaniem i rozumieniem rzeczywistości. W *Policjantach z Miami* i w *Miami Vice* konsumpcjonizm warunkuje

29 Z. Bauman, *Socjologia...*, s. 99.

funkcjonowanie we wszystkich obszarach życia i podtrzymuje iluzję, że wysoki status społeczny zapewnia satysfakcjonującą egzystencję. Gwarantuje bowiem przyjemność i daje pewność odnośnie do zajmowanej pozycji. Z tego przekonania wychodzi Sonny Crockett, który w odcinku *Cela w celi* gwałtownie reaguje na wieść o zredukowaniu finansowego wsparcia dla jednostki. Ograniczenie dostępu do kosztownych pojazdów, wyrafinowanych ubrań i cennej biżuterii, a także przepadek środków przeznaczanych na wizyty w ekskluzywnych restauracjach i noclegi w apartamentach utrudniłyby co prawda pracę biura, ale dla Crocketta najbardziej dotkliwa jest utrata dotychczasowego statusu. Pozór tej troski o przykrywkę uświadamia także odcinek *Do skutku*, w którym Ferrari Daytona Crocketta zostaje zarekwirowane przez urzędnika, a najboleśniejszą konsekwencją utraty pojazdu okazują się złośliwe komentarze współpracowników z policji. Kiedy zaś członkowie organizacji przestępczej niszczą samochód (*Gdy Irlandczycy płaczą*), policjant domaga się nowego pojazdu i z irytacją informuje swojego przełożonego, że nie zamierza dalej wyglądać „jak klaun” (*Wojna Stone’a*).

Wraz z przyspieszeniem tempa życia zasadnicze cele, którym służą przedmioty, a więc – zaczerpnięte z koncepcji Jamesa Lavera dotyczącej mody i ubioru – „użyteczność, odzwierciedlenie hierarchii i zwiększenie lub podkreślenie atrakcyjności użytkownika”³⁰, tracą aktualność. Agresywna ekspansja towarowa zniosła zapotrzebowanie na użyteczność. W ekranowym Miami strojów nie dobiera się z uwzględnieniem konieczności podejmowania ucieczek i pościgów, lecz z myślą o efektownej prezencji. Ponowocześni ludzikanapki są dalece bardziej ostentacyjni niż pracownicy obserwowani przez Benjamina. Również w przypadku samochodów wybór bohaterów pada na modne krążowniki szos (Tubbs porusza się po mieście wielkim, przyciągającym uwagę Cadillakiem Coupe De Ville z 1964 roku z tablicami rejestracyjnymi głoszącymi: „Cowboy”) lub luksusowe pojazdy sportowe. Thorstein Veblen w *Teorii klasy próżniaczej* zwrócił uwagę na to, że amerykańskie elity społeczne zajmują się zaspokajaniem potrzeb symbolicznych, a nie użytkowych³¹. Koncepcja ta zyskuje wyrazisty kształt w odcinku *Stworzeni dla siebie*,

30 E. Baldwin, B. Longhurst, S. McCracken, M. Ogborn, G. Smith, *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 333.

31 Zob. Ł. Iwasiński, *Socjologiczne dyskursy...*, s. 140.

w którym pechowy policjant Zito traci swój dom. W gronie przyjaciół z pracy sytuacja staje się pretekstem do żartów i nie budzi większych zmartwień załogi. Wydarzenie to wyraźnie kontrastuje z dużo bardziej przejmującym momentem zniszczenia Ferrari Daytony przez handlarzy bronią.

Atrakcyjna fasada, zbudowana w toku zaspokajania potrzeb symbolicznych, przyciąga z kolei uwagę przedstawicieli niższych warstw społecznych, którzy próbując stylu życia bogatych, zaczynają fantazjować o konsumpcji równie intensywnej. O ile jednak niezbyt dobrze sytuowanemu Crockettowi „naśladownictwo” przychodzi naturalnie, o tyle większość serialowych parweniuszy prowadzi konsumpcję ciągłą i gwałtowną, lecz przy tym nieudolną i śmieszłą. Bohater, w którego wcielił się Phil Collins w odcinku *Phil naciągacz*, jest tylko tymczasowo zamożnym człowiekiem, a więc i niezbyt sprawnym konsumentem. Kupuje biżuterię dopiero co poznanym kobietom, a salon swojej willi ozdabia figurkami flamingów przyciągających wzrok uczestników całodobowych przyjęć. Nieudolność mężczyzny nie wynika jednak z nietrafionego wyboru konsumpcyjnego. Problem manifestuje się w przywiązaniu do zdezaktualizowanej wykładni. Phil zakorzeniony w wyobrażeniach z połowy XX wieku nabywa przedmioty, zamiast je wynajmować jak człowiek koneksjonistyczny. Choć bohater zwraca uwagę na komizm własnych zachowań, to nie miarkuje popędu konsumpcyjnego, lecz raczej go intensyfikuje, wpisując się tym samym w ogólną narrację Miami – miasta, które wymusza konsumpcję.

Konsumpcja „w cieniu słońca”

W próbie scharakteryzowania krajobrazu miejskiego Los Angeles Mike Davis zaproponował rozróżnienie wskazujące na dualny charakter tej metropolii. Zauważył, że kalifornijskie miasto pełni funkcję utopii i dystopii zaawansowanego kapitalizmu³². Kluczowa dla badań w obszarze socjologii miasta jest jeszcze inna dwojakość: Los Angeles jest jednocześnie miastem słonecznym i miastem czarnym. Zdaniem Davisa status miasta słonecznego oddaje ideologiczną podstawę amerykańskiego mitu sukcesu. Jego najprostszą egzemplifikacją są oczywiście inspirujące opowieści o pracowitych imigrantach odnajdujących w Stanach Zjednoczonych nie tylko swoją nową ojczyznę, lecz także

32 Zob. M. Davis, *City of Quartz*, Verso, London 2006, s. 18.

miejsce wiecznego szczęścia. W mieście słonecznym za sprawą uczciwej pracy miałoby się osiągać ekonomiczny sukces przybliżający do komfortowego życia, pełnego radości, zapewniającego dobre samopoczucie. Wyobrażenie miasta czarnego, wykreowane między innymi w bogatej reprezentacji Los Angeles w kinie *noir*, odnosi zaś do obrazów niebezpiecznej metropolii, doświadczonej przez przestępczość i konflikty rasowe, w której porządek społeczny ulega rozchwianiu, a jednostki obserwujące rozpad wspólnoty decydują się na realizację partykularnych interesów.

Pod względem wizualnym, historycznym, ekonomicznym i społecznym konstrukt miasta słonecznego i czarnego zarazem, równie mocno jak do Los Angeles, odsyła do przestrzeni Miami. Ekranowy obraz tego „miasta na krawędzi”³³ zostaje zresztą przez Stevena Sandersa dookreślony hasłem „słonecznego *noir*”. Za pośrednictwem tej konstrukcji badacz eksploruje wyobrażenia Miami pozostające pod wpływem noirowej estetyki. Na identyfikację wizualną miasta słońca i plaż nakładają się jego zdaniem motywy znane z kina czarnego, przede wszystkim skomplikowane relacje między policjantami i przestępcami, paranoja, z jaką zmagają się przedstawiciele obu wymienionych grup, a także niestabilna egzystencja podszyta lękami tożsamościowymi i egzystencjalnymi³⁴. Koncepcja słonecznego *noir* zwraca uwagę na społeczne rozwarstwienie, jakie najsilniej wyraża się w podejściu do konsumpcji.

Alejandro Portes i Alex Stepick przypominają, że Miami nigdy nie było mikrokosmosem Ameryki³⁵. Postrzegano je raczej jako niefortunny produkt przerośniętych ambicji XIX-wiecznego kapitalizmu. Kapitałem tego miasta nie były złoża naturalne, rozwinięty przemysł, możliwości logistyczne, liczne rynki zbytu czy intensywna produkcja rolna, lecz słońce i piękne plaże³⁶. Intencja założycielska fundowała stworzenie enklawy dla elit. Miasto projektowano i zarządzano nim w taki sposób, by odpowiadało potrzebom osiedlających się w nim zamożnych Amerykanów. U podstaw planów projektowych

33 Zob. S. Sanders, *Miami Vice*, Wayne State University Press, Detroit 2010, s. 17.

34 Zob. S. Sanders, *An Introduction to the Philosophy of TV Noir*, in: *The Philosophy of TV Noir*, eds. S.M. Sanders, A.J. Skoble, University Press of Kentucky, Lexington 2008, s. 12.

35 Zob. A. Portes, A. Stepick, *City on the Edge. The Transformation of Miami*, University of California Press, Berkeley 1993, s. XI.

36 Zob. *ibidem*, s. 204.

leżała więc przede wszystkim troska o zapewnienie odpowiednich warunków bogatym emerytom. Ze względu na nieoficjalny status, położenie geograficzne i sytuację polityczną to miasto turystyczne³⁷ lub miasto rekreacyjne³⁸ przyciągnęło także wzrok źle sytuowanej części społeczeństwa, którą reprezentowali głównie karaibscy imigranci.

Miasto mające być klejnotem wabiącym bogaczy, przyciągnęło również społeczną pozaklasę, podzielającą marzenie o komfortowym życiu, jednak pozbawioną możliwości jego realizacji. Znaczącym czynnikiem w kształtowaniu się społeczeństwa Miami był intensywny napływ najuboższych do miasta, które nie było w stanie niczego im zaproponować. O odrębnym od reszty amerykańskich miast kształcie społecznym i kulturowym Miami zadecydowała też migracja Kubańczyków i Haitańczyków. W przeciwieństwie do innych metropolii, dysponujących doświadczeniem wielokulturowym (na przykład Nowego Jorku), Miami charakteryzowało się wyraźnymi podziałami wynikającymi z utrudnionej asymilacji³⁹. Zapaść ekonomiczna sprawiła, że zaczęto nawet mówić o najniezwyklejszym mieście Ameryki⁴⁰. Jedynym produktem Miami były bowiem odpadki. Zamożni emeryci pozbywali się resztek: pozostałości codziennej konsumpcji, uszkodzonych pojazdów, zrujnowanych domków letniskowych, ale i dużych domów mieszkalnych. Kiedy zwabiły one osoby wykluczone, w Miami zintensyfikowała się reprodukcja nierówności, a miasto stało się obszarem dużych rozwarstwień społecznych.

Choć więc Miami uwodzi panoramami i popkulturowymi przedstawieniami, to pozostaje miastem fałszywym, pozbawionym zdrowej struktury społecznej. Bywa określane mianem miasta parków tematycznych wypełniających jałowy pejzaż i przesłaniających polityczne i ekonomiczne antagonizmy⁴¹. Z jednej strony serial podtrzymuje utopijne wyobrażenia. W odcinku *Bushido* wysłannicy ZSRR przybywający na Florydę w celu unieszkodliwie-

37 Por. M. Castells, *Kwestia miejska...*, s. 40.

38 Zob. P. Rybicki, *Spoleczeństwo miejskie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 63.

39 Zob. A. Portes, A. Stepick, *City on the Edge...*, s. XIII.

40 Zob. K. Badenhausen, *America's Most Miserable Cities*, „Forbes” 2012, <https://www.forbes.com/sites/kurtbadenhausen/2012/02/02/americas-most-miserable-cities/#7094f6d359a6> [dostęp: 10.02.2019].

41 Zob. A. Portes, A. Stepick, *City on the Edge...*, s. 204.

nia podwójnego szpiega mówią: „Miami to raj”⁴². Z drugiej zaś pomysłodawcy *Policjantów z Miami*, Anthony’emu Yerkovichowi, towarzyszył zamiar przedstawienia dystopijnego miasta, które z wcielenia amerykańskiego snu przestacza się w perwersyjną krainę chciwości.

W założeniach Yerkovicha serial miał być klasyfikowany jako dramat policyjny, w którym policjanci nie różnią się od przestępców⁴³. Ostatecznie w *Policjantach z Miami* spoiwem łączącym postacie z dwóch porządków okazuje się nie chciwość, lecz konsumpcja. Mieszkańcy Mannowskiego uniwersum poddają się marzeniom o nieograniczonym konsumowaniu, dostępie do ekskluzywnych dóbr, a także ekstrawaganckich przyjemnościach i kontakcie z „atrakcjami” objętymi społecznym tabu. Fantazjom tym podporządkowują się zarówno Crockett i Tubbs oraz ich przestępczy rywale, jak i anonimowi bohaterowie ze społecznego tła. Wszyscy oni realizują marzenie, jakie wcześniej legło u podstaw drogi na szczyt Tony’ego Montany z filmu *Człowiek z blizną* (1983).

Miami jest naznaczone wpływami neoliberalizmu, jednak z uwagi na historyczne zaszłości struktura przestrzeni miejskiej różni się od modelu, który scharakteryzował David Harvey. Miami nie zdążyło upowszechnić wzorca podziału na bogate centrum i biedne peryferie (służącego – jak uczy współczesny urbanizm – grodzeniu enklaw elit i marginalizowaniu biednych⁴⁴). Z tego względu w *Policjantach z Miami* społeczne nierówności manifestują się w strukturze miejskiej na innej zasadzie niż na przykład w Chicago. Mann powiązał wątki rozwarstwienia społecznego z układem miejskim Miami za pomocą wizualnego podziału na to, co jasne, i na to, co ciemne. Dychotomia nie wiąże się z oddzieleniem od siebie dnia i nocy, co odpowiadałoby intuicyjnie kreślonemu rozróżnieniu na dobro i zło. Symboliczna ekwiwalencja światła, dnia i pozytywnych wartości oraz ciemności, nocy i negatywnych wpływów nie definiuje specyfiki miasta ponowoczesnego. Ostatecznie w świecie, w którym konsumpcja trwa przez całą dobę, podział na dzień

42 Nicholas Griffin zwraca uwagę na to, że na początku lat 80. Radio Moskwa przedstawiało Miami jako „zgniłe jądro Ameryki, symbol tego, co może pójść nie tak po zmieszaniu kapitalizmu, imigracji i kwestii rasowych”. N. Griffin, *Miami 1980. Rok niebezpiecznych dni*, przeł. R. Lisowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022 [e-book, epub], 31.3.

43 Zob. S. Sanders, *Miami Vice...*, s. 8.

44 Zob. J. Peck, N. Theodore, N. Brenner, *Neoliberal Urbanism: Models, Moments, Mutations*, „SAIS Review” 2009, vol. 29, no. 1.

i noc oraz dobro i zło nie mają większego znaczenia. Zarówno w *Policjantach z Miami*, jak i w *Miami Vice* rozgraniczenie przestrzeni jasnych i ciemnych odpowiada wyłącznie rozróżnieniu miejsc intensywnej konsumpcji i miejsc jej zamierania. Nierzadko za dnia bohaterów otacza mrok (zwłaszcza w przestrzeniach zasiedlonych przez pozaklasę), a nocą, w miejscach całodobowej rozrywki, opromienia ich blask różnobarwnych iluminacji (fot. 19). W Miami zachęta do konsumpcji tkwi w świetle – zarówno rażącego słońca, jak i kolorowej, neonowej nocy. W ciemności grzęzną z kolei ubodzy, którzy konsumują odpadki globalnego kapitalizmu i zazdrośnie spoglądają na źródła światła (a więc i dóbr konsumpcyjnych).



Fot. 19. Uwodzicielski świat konsumpcji (*Policjanci z Miami*)

Skoro, jak pisze Crary, rynki finansowe działają przez dwadzieścia cztery godziny, siedem dni w tygodniu, to i konsumpcja nigdy nie zamiera⁴⁵. W ekranowych realiach najbardziej pożądanym jest stan bezsenności i nieprzerwanej aktywności. Mann rzadko portretuje bohaterów zapada-

45 Zob. J. Crary, *24/7...*, s. 13.

jących w zdrowy i komfortowy sen. Podobnie jak Ballard w *Studziencie 69*, kreśli pejzaż epoki bez odpoczynku. O ile w opowiadaniu Brytyjczyka bohaterowie nie mogli zasnąć, nawet kiedy chcieli⁴⁶, o tyle protagoniści *Zakładnika* czy *Gorączki* nie chcą zasnąć, nawet kiedy mogą. Eksperymentator Neill ze *Studzienki 69* nie zgadza się z uwagą, że „sen jest pewną formą zespolenia społecznego”, a ludzie pozbawieni snu cierpią z powodu izolacji, „wyobcowani ze zbiorowej podświadomości, czarnego oceanicznego snu”⁴⁷. Z podobnego założenia wychodzi Neil z *Gorączki*. Dla bohatera sen oznacza utknięcie w mrocznej przestrzeni. Z tego względu, po miłosnych uniesieniach, kiedy tylko Eady zasypia, mężczyzna wraca do pracy. Wskutek utraty owego „zespolenia społecznego” niezauważenie gubi się w przestrzeni i zanurza w pustce. W odróżnieniu od bohaterów *Studzienki 69* pozostanie w niej już na zawsze.

W odcinku *Nikt nie żyje wiecznie (Policjanci z Miami)* Sonny pozwala sobie na chwilę słabości i śpi nieco zbyt długo. Po przebudzeniu ogarnia go przecucie, że zrobił coś złego. Partnerka zdroworoządkowo zauważa: „Potrzebowałeś snu”, ale bohater przedkłada zobowiązania nad regenerację. W tym momencie Crockett podejmuje decyzję o rozstaniu z kobietą. To wydarzenie zostaje przepracowane w sentymentalnej sekwencji. Na tle żarzącego się słońca mężczyzna wspomina szczęśliwe chwile spędzone z Brendą, ale jednocześnie utwierdza się w swoim postanowieniu. Kolejna szansa na szczęśliwe życie rodzinne zostaje przez niego odrzucona. Sonny w podobny sposób dyscyplinuje się na co dzień. Ruguje z życia wypoczynek – bez stałego adresu i wygodnego łóżka, na dryfującej łajbie łatwiej mu całkowicie oddać się zobowiązaniom zawodowym. Protagoniści nie tylko nie mają czasu na sen, ale też nie odnajdują wokół siebie przestrzeni służących uzyskaniu wytchnienia⁴⁸. Czasem docierają do kresu sił: Will Graham zasypia ze zmęczenia w samocie, a Shiherlis śpi na podłodze domu McCauleya. Wypoczynkowi odda-

46 W *Studziencie 69* protagoniści są poddawani interwencji chirurgicznej, której celem jest wyeliminowanie konieczności odpoczynku. Fikcyjni naukowcy przechwalają się z użyciem słownika specjalistyczno-menedżerskiego: „Nareszcie wyzwoliliśmy umysł z archaicznej kloaki zwanej snem, z conocnego powrotu do rdzenia. Za pomocą właściwie jednego cięcia skalpelem dodaliśmy tym ludziom po dwadzieścia lat życia”. J.G. Ballard, *Studzienka 69*, w: Idem, *Ogród czasu...*, s. 28.

47 Ibidem, s. 29.

48 Zob. J. Crary, *24/7...*, s. 50.

ją się tylko ofiary – zarówno dosłowne, jak i metaforyczne (niespełniające wymogów późnego kapitalizmu).

W Miami logika konsumpcji opiera się na dążeniu do iluzorycznego szczęścia, zbudowanego na przekonaniu, że przyjemność zapewniają jednostce wyłącznie konsumowane w szybkim tempie ekskluzywne towary. Jak zauważa Alan Aldridge, „w społeczeństwie konsumpcyjnym życie normalne jest życiem konsumenta, a życie szczęśliwe to to, które rozkoszuje się konsumpcją”⁴⁹. Wypaczona wizja sprywatyzowanego szczęścia jest zachętą do poszukiwania nowych doznań przez bohaterów zmagających się z niepokojącą myślą, że ich egzystencja nie jest wystarczająco intensywna. Z uwagi na nadmiar środków (jeden z bohaterów odcinka *Przekroczyć granicę* mówi: „Pieniądze? Jesteśmy w Ameryce. Wszyscy mają kasę. Dla mnie forsa to normalka”) nadrzędnym celem staje się najbardziej efektywna i widowiskowa konsumpcja.

Miami jest portretowane w serialu i filmie niczym perwersyjna przestrzeń ciągłej rozrywki. Codziennosc sprowadza się do kontaktu z atrakcyjnymi towarami i doznaniem, a miasto pełni jednocześnie funkcje toru wyścigowego, wybiegu mody, ścianki prasowej i ekskluzywnego butików. Konsumpcja na pokaz odbywa się w pogodnych realiach rozświetlonego słońcem lub klubowymi lampami świata niekończących się przyjemności. W Miami jasność oświetlenia wszystko, co mogłoby zostać potraktowane przez potencjalnego klienta niczym towar. Wszystkie dobra luksusowe są prezentowane w długich ujęciach niczym artykuły ze sklepowych ekspozycji zachęcających do nabywania kobiet, jachtów i odrzutowców, cennych zwierząt, antyków, gwiazd świata popkultury, a nawet dzieci (*Dzieciący blues*). Także stosunki towarzyskie opierają się na kalkulowaniu możliwości konsumpcyjnych potencjalnego partnera, o czym przekonuje autoironiczny odcinek *Miłość od pierwszego wejrzenia*⁵⁰. Ostatecznie związki międzyludzkie okazują się wyłącznie rezultatem umowy

49 A. Aldridge, *Konsumpcja*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 125.

50 Na potrzeby dochodzenia Sonny Crockett przedstawia swoje przestępcze *alter ego* w programie randkowym: „Jestem Sonny i szukam pani z poczuciem humoru i stylem. Lubię szybkie wozy i filmy, a także imprezowanie. Można powiedzieć, że lubię się dobrze bawić. Ale gdy wieczorem wracam do domu, liczy się dla mnie towarzystwo miłej kobiety. A właśnie, mieszkam na jachcie. Tu mam zdjęcie – fajna łódka. A to mój aligator Elvis. Bez obawy, będzie łagodny, gdy już go poznasz, a raczej – gdy on cię pozna. Co jeszcze? Nie palę, ale papierosy mi nie przeszkadzają. Dla kondycji grywam w squasha. Nieźle zarabiam i mieszkam w Miami na Florydzie. Zadzwoń, jeśli szukasz zabawy w słońcu. Sonny Burnett, 5423”.

zawartej w ramach – jak pisze Barbara Fatyga – nieformalnych i niejawnych targów matrymonialnych⁵¹. W odcinku *Uwierzyć kolejny* po Jake’u Manningu szaleniec dokonuje diagnozy społecznej. Profesor Baines, wykładowca akademicki, deklaruje: „Nie ma już dawnych rodzin. Rząd zmienił się w radę kupców, a Bóg udał się na wieczne wakacje. Ameryka stała się stadionem, na którym banda głupców ogląda niekończące się mecze”.

Gordon Gekko, bohater *Wall Street* (1987) i skompromitowana ikona lat 80., zakładał, że „chciwość jest dobra”. Mann pokazuje z kolei świat, w którym dobra jest wyłącznie konsumpcja. W *Policjantach z Miami* i w *Miami Vice* kontakt z luksusowymi przedmiotami odbywający się w świetle słonecznym lub klubowym nie jest neutralny aksjologicznie. Nawet wtedy, kiedy egzystencja konsumenta wiąże się z wykorzystywaniem przestępczych sposobów zdobywania środków, to jest ona uwznioślana, w przeciwieństwie do uczciwego, lecz ograniczonego pod względem konsumpcji przeciętnego życia. Koneserami dzieł sztuki, cenionymi artystami, hołubionymi przedsiębiorcami, właścicielami luksusowych odrzutowców i sportowych samochodów są kryminaliści, którzy skąpani w blasku są „czystszi” i „lepsi” od reszty społeczeństwa. Drwią przy tym ze swoich gorzej sytuowanych rywali. W *Obrazie sądu* żartują z wymiaru sprawiedliwości, w *Przekroczyć granice* – ze swoich partnerów w interesach, którzy nie potrafią wywiązać się z narkotykowych zobowiązań, a we *Florence Italy* – z niedofinansowanej policji. W obliczu konsumpcyjnej rywalizacji, aby stać się godnymi i przekonującymi rywalami dla przestępców, policjanci kompulsywnie nabywają modne ubrania, samochody i apartamenty.

Konsumpcja zamiera w metaforycznych ciemnościach – przestrzeniach zasiedlonych przez wykluczonych⁵². Nie bez powodu czołówka serialu kończy się ujęciem panoramy nocnego Miami, film zaś wieńczą sceny realizowane w nocy i w trakcie pochmurnego poranka. Tam, gdzie wkrada się mrok, konsumpcja gaśnie lub przybiera niepożądany wymiar. W ciemnych zaułkach (labiryntach, jeśli przywołać odcinek zatytułowany właśnie *Labi-*

51 Zob. B. Fatyga, *Przedmowa do polskiego wydania*, w: M. Maffesoli, *Czas plemion*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. VIII.

52 W *Miami Vice* kamera wylania się z ciemnych głębin wszechogarniającej, oceanicznej pustki. W świetle dnia będzie fetyszyzować łodzie motorowe, w blasku ekranów (rozjaśniających prestiżowy nocny klub) eksponować ciała kobiet, a przy sztucznym oświetleniu wysławiać Ferrari mknące ulicami nocnego Miami.

rynt) aktywizują się biedni, brudni przestępcy, będący przeciwieństwem bogatych i czystych przedsiębiorców: seryjni mordercy, brutalni szaleńcy, prostytutki i gangi napadające na dobrze sytuowanych mieszkańców Miami (fot. 20). Przestępcze transakcje zawierane w mrocznych magazynach i pustostanach kończą się masakrami. Dzieje się tak nie dlatego, że w ciemności manifestują się najgorsze ludzkie instynkty, lecz z uwagi na silne pragnienie bogactwa, jakie towarzyszy postaciom zazdrośnie spoglądającym na jaśniejące elity Miami. Jak zauważa Vincent M. Gaine, obrazy wysokiego statusu materialnego są w serialu przeplatane obrazami bezwzględnej przemocy⁵³. Dla pozaklasy Miami nie jest więc miastem magicznym lub miastem przyszłości⁵⁴. Jest miastem terażniejszości, w którym najważniejszy jest awans w konsumpcyjnej hierarchii.



Fot. 20. Tam, gdzie konsumpcja zamiera (*Policjanci z Miami*)

53 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 129.

54 Zob. S. Sanders, *Miami Vice...*, s. 17.

Imigranci sprzedają samych siebie i swoich bliskich, by móc dokonywać konsumpcyjnych wyborów – nie zwracając przy tym uwagi na ich oczywistą pozorność. Między innymi bohaterowie odcinka *Kupiona i sprzedana*, zamieszkujący pustostany i pozbawieni dostępu do podstawowych dóbr i usług, poddają się w końcu reprodukowanemu przez neoliberalizm marzeniu o nieograniczonej konsumpcji. W trosce o szacunek w społeczeństwie konsumpcyjnym, a więc także – idąc tropem myśli Veblena – szacunek do samych siebie⁵⁵, stają się wyznawcami konsumpcyjnej religii Miami.

Świątynia konsumpcji

Grzegorz Makowski zwraca uwagę na rytualny charakter konsumpcji, która jest formą religijnej manifestacji, porównywaną między innymi z rytuałami ofiarnymi i podniosłymi nabożeństwami⁵⁶. Według tej analogii konsumpcjonizm stanowiłby formę zabezpieczenia potrzeb nie tylko materialnych, lecz także – lub przede wszystkim – związanych z rozwojem i samorealizacją⁵⁷. W ujęciu Manna ideologia konsumpcji jest napędzana przez obietnicę zbawienia, podobnie jak ideologie religijne. Dominująca narracja społeczna faworyzująca pieniądź stanowi formę osobliwej teokracji. W Miami zbawienie wiąże się z odczarowaniem życia pozbawionego konsumpcji, a więc przemianą, której następstwo stanowi wieczna konsumpcja i wynikająca z niej niekończąca się przyjemność. Nabywanie dóbr w *Policjantach z Miami* i w *Miami Vice* jest przecież wyraźnie naznaczone wymiarem sakralnym, a obraz konsumpcjonizmu opiera się na strukturze religii. Bohater odcinka *Amen. Prześlijcie forszę* eksplicytnie wyznacza podstawy dominującego, jak się okazuje, wyznania mieszkańców Miami:

To przesłanie biegnie do 320 kanałów, z satelity tam na górze, blisko Boga,
z przesłaniem jego woli, która brzmi: poczuj się dobrze i wyślij pieniądze!

55 Zob. T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, Muza, Warszawa 2008, s. 29.

56 Zob. G. Makowski, *Świątynia konsumpcji. Geneza i społeczne znaczenie centrum handlowego*, Trio, Warszawa 2003, s. 62–77.

57 Jak pisze Łukasz Iwasiński, konsumpcjonizm ma „stanowić środek do osiągnięcia życia pełnego, dobrego i pożytecznego. Jednym słowem konsumpcja zaczęła jawić się jako podstawowa cnota i klucz do szczęścia”. Ł. Iwasiński, *Socjologiczne dyskursy...*, s. 54.

Dlaczego miałbyś to zrobić? Bo gdy tak gadam i daję ci radość, robię to dla pieniędzy. Gdy wysyłasz kasę, kupuję za nią różne rzeczy. Materialne. Po-mówmy o rzeczach materialnych. O materii. Materia składa się z cząsteczek. Łączą się one z sobą dzięki siłom, których ani fizycy organiczni, ani teoretyczni nie rozumieją. Ale wiedzą, że tam to jest. Wiedzą, że małe cząsteczki wszechświata trzymają się razem dzięki przyciąganiu, temu superklejowi. To Bóg jest klejem utrzymującym materię! A materia jest materialna, a materializm to gromadzenie materii. A ja kocham materię, kocham materializm i kocham ten jedwabny kawałek materii za 750 dolców zwany marynarką. Nie, nie szatanie! Wiem, czego chcesz, ale nic z tego! Nie zmienisz wielebnego Billa Boba Proverba w hipokrytę, bo ludzie wiedzą, że Bill Bob Proverb nie wdzieje wora i nie posypie się popiołem. Nie będzie udawać, że zbiera forszę na biedne sieroty w Rwandzie. Bo wielebny Bill Bob Proverb mówi wam tu i teraz, że bierze tę forszę dla siebie.

Czuję się elegancki i władam swoim światem. Ten manicure kosztował 50 dolców, a to tylko lewa ręka. Za prawą też muszę zapłacić 50. Robię to codziennie. Obie ręce! I dobrze się z tym czuję! Amen! Dobre samopoczucie to chęć zwyciężania. O tak, uczyni cię mistrzem, mistrzem w pracy. Pozwala ci dorobić się fajnych mebli, odjechanych lodówek, telewizorów stereo, mikro-falówek, cadillaków. Chwała niech będzie Panu!

Za każde 50 dolarów lub więcej wysyłam darmową broszurkę, która uczy jak rozwijać właściwe podejście, odnieść sukces i poczuć się bliżej Boga. Nosi tytuł *Rozwijanie właściwego podejścia, żeby odnieść sukces i być bliżej Boga dzięki materializmowi*. A teraz, skoro udaję się do domu zająć się uroczą Leoną w naszej rezydencji – prawie za dwa miliony – zagram jej jedną taśmę. Leona śpiewa rap z przesłaniem. Mówił do was wielebny Bill Bob Proverb, życzący dobrej nocy od IGG [In God's Glory – W.S.].

W *Miami Vice* świat konsumpcji otwiera się przed bohaterami w klubie Rezydencja, w którym obiektami pożądania są kobiety oznaczone numerami i wybierane przez poszukiwaczy nowych doznań. W *Policjantach z Miami* na sprzedaż oferuje się nie tylko kobiety, ale też możliwość rozmontowania podstaw amerykańskiego systemu. Państwo jest w serialu niemal nieobecne. Poszczególni jego funkcjonariusze – skorumpowani sędziowie (uzależniony od hazardu bohater odcinka *W potrzasku*) i policjanci (fantazujący o ucieczce od problemów bohater *Odplaty*) – w pogoni za obietnicą komfortowej

realizacji swoich pragnień są gotowi naruszyć obowiązujący świecki porządek. Jeszcze radykalniej przymus posiadania sportretowano w późniejszych *Wojnach narkotykowych – Camarenie*, gdzie jeden z przestępców składa swojej niewolnicy obietnicę: „Kupię ci cały kraj” (dotąd obdarowywał ją tylko biżuterią i postmodernistycznymi willami).

Zestawienie *Policjantów z Miami* i *Miami Vice* uzmysławia, że wraz z upływem dwóch dekad siła oddziaływania marzeń konsumpcyjnych zintensyfikowała się. Różnice realizacyjne i estetyczne między filmem i serialem nie przesłaniają ideologicznych zbieżności obu uniwersów. W *Miami Vice* Mann nie kreśli obrazu świata na bazie czytelnej identyfikacji wizualnej (związanej na przykład z wykorzystaniem, wspomnianych już, pastelowych barw), lecz kontynuuje eksplorację przygnębiającej rzeczywistości, która wciąż przypomina o postępującej erozji zasad w społeczeństwie konsumpcyjnym.

Choć trudno polemizować z Magdaleną Kempną-Pieniążek, zwracającą uwagę na to, że film „nie wydaje się wносить istotnych innowacji czy to do charakterystyki postaci, czy to do tematyki podejmowanej przez serial”⁵⁸, to powrót Manna do Miami sygnalizuje potrzebę podjęcia niektórych wątków raz jeszcze. Pierwowzór bywa zjadliwy w ocenie amerykańskiego wariantu kapitalizmu⁵⁹, ale dopiero film zmusza do rewizji wyobrażeń o szczęśliwym

58 M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 159. Z tą diagnozą nie zgodziłby się James Slaymaker, dla którego łącznikami między filmem i materiałem źródłowym są centralna lokalizacja (choć przedstawiona w odmiennym świetle) i podstawowy rys narracyjny (działalność oddziału policji z Miami). Mimo że bohaterowie filmu noszą te same nazwiska co postacie z oryginalnej serii, to zdaniem krytyka ich osobowości zostały radykalnie przekształcone. Slaymaker powołuje się przy tym na rozważania Jeana-Baptiste'a Thoreta, dowodzącego, że *Miami Vice* aktualizuje ramy serialu, w celu nakreślenia post-miejskiego (i post-ludzkiego) wymiaru współczesnych metropolii – zawilych i sfragmentaryzowanych, w całości utrzymywanych przez niejawne strumienie finansowe. Por. J. Slaymaker, *Time Is Luck...*, s. 198.

59 W odcinku *Syn marnotrawny* bankier mówi: „Pieniądze są dobrem, jak ropa czy woda. Amerykański dolar to najlepsza waluta na świecie. Ci, którzy mają więcej, mogą zarobić na pożyczaniu pieniędzy innym. Niedawno nasz bank pożyczył sporo pieniędzy przyjaciółom z Ameryki Łacińskiej. Mówimy o setkach milionów dolarów. Nie spłacą kredytu, sprzedając słomkowe kapelusze czy gliniane garnki. Gdyby nie zwrócili pieniędzy, mielibyśmy kłopoty. My jesteśmy Ameryką. Całym wolnym światem. Jeśli kichniemy, wszyscy złapią katar. Dlatego tak nam zależy na ochronie podstawowej, dochodowej uprawy naszych latynoskich braci. Zwłaszcza plonów mierzonych w kilogramach”.

życiu w Miami; obnaża bowiem konsumpcyjną ideologię, której kształt ledwo naszkicowano w fasadowych *Policjantach z Miami*. O ile zatem istotnym elementem wybranych odcinków serialu był moralny problem towarzyszący zdobywaniu zdolności konsumpcyjnej na drodze przestępstwa, o tyle w *Miami Vice* dokonuje się już wyraźna krytyka systemu. Mann portretuje zdegenerowany świat, w którym najlepiej sytuowanymi postaciami są zarządcy korporacji (Arcángel de Jesús Montoya), menedżerowie uczestniczący w finansowych przepływach (Isabella, José Yero) i eksperci (Nicholas, Alonzo Stevens). W ich działaniach w pełni manifestuje się nowy duch kapitalizmu: ci mobilni i elastyczni wizjonerzy faworyzujący tymczasowość czerpią zyski z umiejętnego lokowania się w sieci kontraktów. Diagnoza pozostaje na wskroś pesymistyczna – bogactwo buduje się poprzez kapitał informacyjny⁶⁰. Współczesne elity nie wykonują żadnej pracy, niczego nie wytwarzają, lecz z uwagi na uprzywilejowaną pozycję w światowej sieci kumulują bogactwo. Kiedy przestępcy pławiają się w luksusach (nawet donosiciele są milionerami: Alonzo Stevens ma willę i jeździ Bentleyem Continental GT, a Nicholas mieszka w imponującej rezydencji zlokalizowanej nad oceanem), pracownicy najemni tracą życie. Tuż po jednej z nieudanej akcji Tubbs boleje nad losem partnerki: „Wiesz, co mnie gryzie? Że umrze z powodu tej cholernej roboty”.

Jako że w świątyni konsumpcjonizmu największe znaczenie ma status wyznaczany na podstawie intensywności konsumpcji⁶¹, wyłącznie posiadanie (lub raczej: wynajmowanie) ekskluzywnych samochodów, modnych garniturów, jachtów i egzotycznych zwierząt pozwala na wejście w równorzędną relację z partnerami w interesach. Gdyby odebrać bohaterom wskazane atrybuty, staliby się członkami amerykańskiej klasy niższej. Kiedy w odcinku *Podszuch* z Crockettem kontaktują się przedstawiciele banku, staje się jasne, w jak złej sytuacji finansowej jest policjant. W obliczu groźby niewypłacalności Sonny podważa sens wykonywanej pracy: „Drogi samochód, jacht, same buty wystarczyłyby na spłatę odsetek”. Wydział policji Miami zapewnia swoim pracownikom fasadę, która uprawomocnia ich do wzięcia udziału w konsumpcyjnym święcie, choć oni sami na co dzień nie mogą dostąpić misterium. Przedmioty, konsumpcyjne dewocjonalia umożliwiają

60 Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 175.

61 Zob. Ł. Iwasiński, *Socjologiczne dyskursy...*, s. 57–58.

bohaterom nawiązanie komunikacji z przestępcami za pomocą „odczytania i rozpoznania w tych samych przedmiotach tego samego systemu znaków i tego samego hierarchicznego kodu wartości”⁶². Zarówno dla policjantów, jak i dla przestępców przedmioty mają identyczne znaczenie: prezentują status społeczny i zbliżają do konsumpcyjnego spełnienia, stając się zapowiedzią wiecznego szczęścia.

Policjanci z czasem zapominają o swojej pozycji klasowej i ulegają uwodzicielskiej wizji życia polegającego na kolekcjonowaniu dóbr. Czują nawet paradoksalną obawę przed niemożnością sprostania wyzwaniom konsumpcyjnego świata. Oddają się przyjemnościom tak intensywnie, że popadają nawet w problemy tożsamościowe. Uleganie złudzeniom, jak twierdzą teoretycy, nie definiuje jedynie wydarzeń ekranowych. Zdaniem Jona Strattona model narracyjny serialu sprzyja ignorowaniu przez widzów faktycznych biografii bohaterów oraz ich zainteresowań. Mało kto pamięta przecież, że pod powłoką lnianych ubrań i luksusowych dodatków znajduje się Crockett – uprawiający niegdyś *football* chłopak z sąsiedztwa, weteran wojny w Wietnamie, miłośnik country i rocka z Południa⁶³. Choć najbardziej wyrazistych przemian doświadczają ekranowi kryminaliści, to rytuału przejścia nie unikają tytułowi bohaterowie, coraz silniej zanurzeni w świat swoich przestępczych *alter ego*. W odcinku *Powrót Calderone’a* jeden z nich mówi nawet: „Uwielbiam maskarady”. Miasto-wybieg anektuje tożsamości Jamesa „Sonny’ego” Crocketta i Ricarda Tubbsa, by wymusić na nich przyjęcie ról przodowników konsumpcji⁶⁴. Już jako Sonny Burnett i Rico Cooper policjanci kontynuują pracę, stając się przy okazji playboyami na miarę inspirowanego Manna *Amerykańskiego żigolaka* (1980)⁶⁵ i ikonami czasów *yuppie* – wzorami dla pokolenia zamożnych, świadomych swego wizerunku, młodych profesjonalistów⁶⁶.

62 J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna...*, s. 229.

63 Zob. J. Stratton, *Michael Mann’s Miami Vice*, „Television & New Media” 2008, no. 10, s. 199.

64 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement...*, s. 131.

65 Zob. J. Stratton, *Michael Mann’s Miami...*, s. 198–199; D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą*, przeł. A. Puchejda, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 153–156.

66 Zob. J. Slaymaker, *Time is Luck...*, s. 68.

Tytułowym bohaterom serialu towarzyszy nade wszystko irracjonalna (choć będąca wyrazem racjonalnego stylu życia w realiach społeczeństwa neoliberalnego) troska o spójny wizerunek konsumenta. O ile zatem podczas niebezpiecznych interwencji policjanci profesjonalnie radzą sobie ze stresem, o tyle w sytuacjach, w których podważa się ich ekonomiczne kompetencje i obnaża fasadowy konsumpcjonizm, Crockett i Tubbs tracą rezon. W odcinku *Syn marnotrawny* złowieszczy bankier z Nowego Jorku informuje zaskoczonych policjantów o ich statusach materialnych: „Ricardo Tubbs. Centralny Bank Florydy. 347 dolarów i 62 centy. Trochę akcji, które tracą na wartości. James Crockett. [...] 600 dolarów na oprocentowanym rachunku, 5,5 tysiąca oszczędności. Karta kredytowa niespłacana od dwóch miesięcy. Odmowa wydania karty American Express”. Wraz z upadkiem wiary w swoje ekonomiczne możliwości przychodzi chwilowe otrzeźwienie. Konsumpcjonizm okazuje się źródłem oszustw, zawiedzionych oczekiwań i frustracji będącej rezultatem permanentnego niezaspokojenia. W Miami wysoki potencjał konsumpcyjny wyznacza miejsce w społecznej hierarchii, więc skonfrontowani z wiedzą bankiera bohaterowie *Policjantów z Miami* doświadczają paraliżującego niepokoju. Mimo podejmowanych starań nie są w stanie zakamufłować swoich faktycznych możliwości nabywczych, a wtedy dzieje się najgorsze – tracą reputację. Przemoc klasowa wynika tu z asymetrii informacyjnej. Korporacje i sprzyjające im instytucje publiczne prowadzą ciągłą inwigilację i pozyskują dane w toku monitorowania uczestników konsumpcyjnego święta. Metody stosowane przez prominentów bankokracji martwią policjantów bardziej aniżeli poczynania członków karteli narkotykowych. W *Swobodnym locie*, ostatnim odcinku serialu, Crockett wykorzystuje ten sam mechanizm. Zanim – wzorem Harry’ego Callahana – rzuci swoją odznakę na ulicę, wykorzysta wiedzę księgową, by szantażować skorumpowanego policjanta o politycznych ambicjach.

Jeszcze przed upokarzającą rozmową z bankierem James i Ricardo zwracają uwagę na osobliwy status Nowego Jorku. Konfrontacja dwóch przestrzeni miejskich odsłania pewną prawdę: „Miami może być rajem, ale teraz jesteśmy w centrum cywilizacji”. Choć Nowy Jork pozostaje jednym z kluczowych obszarów świata zachodniego, to w twórczości Manna jest niemal nieobecny. Bohaterowie mówią o Nowym Jorku i odwiedzają to miasto, ale też umykają z niego tak szybko, jak to możliwe. W tym amerykańskim centrum finansowym postacie są stale poddawane przemocowej wiwisekcji przez agentów

korporacji (*Policjanci z Miami, Informator*). Przejazd do innych miejscowości nie przynosi jednak wytchnienia. W końcu Nowy Jork stanowił niegdys wzo-
rzec dla całych Stanów Zjednoczonych⁶⁷.

Zdaniem Rema Koolhaasa Manhattan pełnił swego czasu funkcję labo-
ratorium, w którym dokonywał się urbanistyczny eksperyment⁶⁸. Cały Nowy
Jork wydawał się poligonem, ponieważ to, co wydarzało się w tym mieście,
po chwili następowało w pozostałych metropoliach. Stolica finansjery nie
odznaczała się szczególnie profetycznym charakterem, lecz jedynie naślą-
dowała kształt systemu „z cudowną wiernością”⁶⁹. Mann wydaje się ignorować
tę metropolię – być może z uwagi na utracony przez nią hegemoniczny
status. Jak zauważa Allen J. Scott, historyczne fazy rozwoju kapitalizmu
są powiązane z kolejnymi falami urbanizacji. Zdaniem badacza w zależ-
ności od aktualnie wiodących technologii, kluczowych sektorów gospodar-
ki, sytuacji na rynku pracy i dynamiki konkurencji zawsze można wskazać
miasto paradygmatyczne, które określa dominujący rodzaj akumulacji ka-
pitału. Jeśli Fordowski system masowej produkcji odbijał się w organizacji
Detroit, to miastem portretującym przeobrażenia schyłku XX wieku byłoby
Los Angeles⁷⁰. W twórczości Manna groteskowi bankierzy nie wytrzymu-
ją konfrontacji z menedżerami z Zachodniego Wybrzeża. Nieprzypadkowo
reżyser zdecydował się przenieść akcję filmu *Zakładnik* z Nowego Jorku
do Los Angeles⁷¹.

67 Zob. M. Rittenhouse, *Nowy Jork, Od Mannahatty do Ground Zero*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011 [e-book, pdf]. Również Los Angeles przypisuje się podobny status. Dyckhoff powołuje się na Petera Reynera Banhama, który pisał: „Los Angeles jest kolebką i ucieleśnieniem najżywotniejszej aktualnie wersji wspaniałej mieszczańskiej wizji dobrego życia”. P.R. Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Pelican Books, London 1987, s. 238, za: T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 68.

68 R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 9.

69 J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 43.

70 Zob. A.J. Scott, *Emerging Cities of the Third Wave*, „City” 2011, no. 15, s. 292.

71 Zdaniem Stuarta Beattiego, autora scenariusza, film mógłby rozgrywać się w dowolnym mieście z dużymi skupiskami ludzi. Dokonany przez niego wybór Nowego Jorku był intuicyjny. Zob. S. Beattie, *Interview*, rozm. przepr. C. le Coureur, „ShootingPeople” 2005, <https://shootingpeople.org/interviews.php?mode=beattie> [dostęp: 10.02.2019].

Nowy Jork na pozór nie odbiega znacząco od innych omawianych w tej książce miast: jest rozświetlony jak Las Vegas, powierzchowny niczym Miami, ma tradycję historyczną jak Chicago, odznacza się różnorodnością etniczną i rasową podobnie jak Los Angeles⁷². Mimo to Mann pozostaje zachowawczy w portretowaniu tej metropolii. Jego strategię mogą tłumaczyć dwie przesłanki: organizacja przestrzeni (wertikalna; z zauważalnym podziałem na centrum i peryferie) oraz usytuowanie geograficzne. W Nowym Jorku mitologiczna podróż przez kontynent dopiero się rozpoczyna. Bohaterowie stający w „bramie do Ameryki” spoglądają na Stany Zjednoczone inaczej niż doświadczeni wędrowcy. Manna interesuje kres tułaczki.

Kontrast między aurą miast z obu wybrzeży Stanów Zjednoczonych najwyraźniej manifestuje się w wyrazach twarzy ekranowych mieszkańców. W Mannowskich obrazach Los Angeles protagoniści zapadają w melancholijny letarg i zawieszają spojrzenie na oceanicznym horyzoncie. Tymczasem filmowy Nowy Jork zaludniają szczerzący się samotnicy, ludzie niedostrzegalni: z jednej strony bohaterki komedii romantycznych, które jedyną nadzieję na ocalenie siebie widzą w realizacji zawodowej i miłości romantycznej; z drugiej strony socjopatyczne ikony finansjery z *Wall Street* i *American Psycho*. Wszyscy oni przywlekają na twarz straszne uśmiechy – nie kierują ich do siebie nawzajem, lecz do samych siebie⁷³. Swoim doskonałym zgryzem nie tyle maskują samotność, ile udowadniają, że w amerykański sen należy zanurzyć się z uśmiechem.

Choć we wszystkich miastach wielkich ambicji ludzie wiodą pustelnicze życie, to o samotności w Nowym Jorku Baudrillard opowiadał w konkretnym kluczu: przez pryzmat najsmutniejszej sceny świata, kiedy człowiek publicznie, lecz w oddzieleniu od innych, przygotowuje sobie posiłek – pod ścianą albo na masce samochodu⁷⁴. Pęknięcie w strukturze społecznej Nowego Jorku wynikało jego zdaniem z samotności mieszkańców⁷⁵. Tej samej, która

72 Znamienne, że w oczach Héctora Tobara XXI-wieczne Los Angeles odgrywa rolę XX-wiecznego Nowego Jorku – miasta kumulującego społeczne sprzeczności. Zob. R. Baldwin, *Los Angeles. Miasto-państwo w siedmiu lekcjach*, przeł. F. Łobodziński, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022, s. 20.

73 Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 24.

74 Zob. ibidem, s. 25.

75 Por. O. Laing, *Miasto zwane samotnością. O Nowym Jorku i artystach osobnych*, przeł. D. Cieślak-Szymańska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023, [e-book, pdf]. W rozważaniach nad

została przedstawiona między innymi w klasycznym *Człowieku z tłumu* (1928). Główny bohater filmu Kinga Vidora pragnie zrealizować swój amerykański sen. Niemożność osiągnięcia zawodowego sukcesu wpędza go w rozpacz. Orientuje się wtedy, że tylko na pierwszy rzut oka w Nowym Jorku wszyscy ciągle się śmieją, a smutek nie trwa dłużej niż jeden dzień. Jak zauważył socjolog, tacy nieszczęśnicy są skazani na szaleństwo⁷⁶.

W *Maniaku* (1980) seryjny morderca deklaruje: „Mamusiu, już nie mogę się śmiać”. Zdaniem Baudrillarda w mieście masek szaleńcy zostali wyzwoleni, krążą po mieście, nie odróżniając się od bezimiennego tłumu⁷⁷. Filmową manifestację zyskali w czasie, gdy miasto ocierało się o bankructwo. Tom Dyckhoff zwraca uwagę na fakt, że Nowy Jork stał się wówczas miastem strachu, w którym rozpadająca się infrastruktura metaforyzowała upadek porządku społecznego⁷⁸. Kryzys budżetowy lat 70. pchnął je w objęcia bankierów inwestycyjnych, którzy utorowali drogę neoliberalnym reformom charakteryzującym poczynania administracji Ronalda Reagana⁷⁹. Moment utraty dominującej pozycji Nowego Jorku przedstawił między innymi Martin Scorsese w poszczególnych swoich filmach. Począwszy od depresyjnych *Ulic nędzy* (1973), z przechodniami odbywającymi pojedynki na pokrywy koszy na śmieci, przez *Taksówkarza* (1976), oczyszczającego ulice ze „śmieci”, kończąc na *Ciemnej stronie miasta* (1999), w której widać się widmową, halucynacyjną egzystencję.

nowojorską samotnością Olivia Laing zwraca uwagę na to, że „maski rodzą [...] pytania o publiczne ja: ustalone, zastygłe rysy wyrzeźbione przez uprzejmość i przystosowanie, podczas gdy pod powierzchnią kłębią się prawdziwe pragnienia. Utrzymywanie fasady, udawanie kogoś, kim się nie jest, życie w ukryciu – te nakazy wywołują drczące poczucie, że nikt nas nie zna, nikt nas nie dostrzeże”. Ibidem, s. 101.

76 Oczywiście o pozostałych amerykańskich metropoliach można mówić w podobnym kluczu. Rosecrans Baldwin przytacza między innymi słowa D.H. Lawrence’a o Los Angeles jako krzyżowiec szaleństwa z rozsądkiem oraz fragment powieści *W drodze*, w której Los Angeles okazuje się najbardziej samotnym miastem. Zob. R. Baldwin, *Los Angeles. Miasto-państwo...*, s. 20, 45.

77 Zob. J. Baudrillard, *Ameryka...*, s. 30. Baudrillard charakteryzował status Nowego Jorku jako miasta masek: schizofrenicznego i przemieszanego (a nie karnawałowego jak Miami). Por. ibidem, s. 24, 80.

78 Zob. T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu...*, s. 66.

79 Zob. D. Harvey, *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 63–68.

Podobnego zagubienia doświadcza bohater *American Psycho*, wzorujący się na dobrze sytuowanych postaciach z *Policjantów z Miami*⁸⁰. Bateman nie zważa na potrzeby innych ludzi: zakochuje się w sobie i okalających go przedmiotach. Podziwia wizytówki, otacza się elektronicznymi narzędziami podglądania. W końcu neoliberalizm wymaga od swoich akolitów nie tylko poddania się nakazowi ciągłego nabywania dóbr, ale także fetyszystycznego podporządkowania się przedmiotom⁸¹. Przedmioty odgrywają istotną rolę nie tylko wtedy, kiedy traktowane są jako narzędzia pracy profesjonalistów i kapitał symboliczny konsumentów, ale także wtedy, kiedy – jako istotny element korporacyjnej rzeczywistości – umożliwiają elitom prowadzenie efektywnego nadzoru i inwigilacji.

Jak zauważa Piskorz, technologia jest w filmach Manna „przedłużeniem jednostki, pełniąc wobec niej służebną funkcję, lecz także przyczyniając się do jej alienacji”⁸². Bohaterowie *Policjantów z Miami* skazują się na wyobcowanie, zniewolenie i podległość wobec elit obserwujących ich starania. W ujęciu Jeana-Baptiste’a Thoreta, przełom stuleci okazał się momentem zachwiania relacji międzyludzkich przez zglobalizowany kapitalizm prowadzący do samotności tych, którzy nie są w stanie mu się przeciwstawić⁸³. W wykreowanych realiach ukojenia poszukuje się w przedmiotach, dających pozór niezależności i wolności. Paradoksalnie, otoczenie się tymi dobrami pogłębia dyskomfort powodowany ciągłą podległością wobec władzy i zależnością od sił globalnych korporacji.

Siła nostalgii

W amerykańskiej kinematografii często wybrzmiewa tęsknota za miejscem, jakim dawno temu były Stany Zjednoczone. Bohaterowie filmów

80 Lub bohaterach wspomnianego wcześniej filmu *Mniej niż zero*. Autorem literackich pierwowzorów *Mniej niż zero* (przedstawiającego obrazy z życia bogatej młodzieży z Los Angeles) i *American Psycho* (skoncentrowanego na inwestorze z Nowego Jorku) jest Bret Easton Ellis, autor rozdarty między dwiema metropoliami.

81 Por. H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 308.

82 A. Piskorz, *Michael Mann – antropolog doświadczenia*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 194.

83 Zob. J.-B. Thoret, *Talk About Cinema*, Flammarion, Paris 2012, s. 18.

Manna – bywa nieraz – fantazjują o równości ufundowanej na wolnorynkowych podstawach, wspominają święte prawo własności, fundamentalne znaczenie indywidualnej wolności i możliwość samodzielnego egzekwowania sprawiedliwości. Poszukują przy tym sposobów utrwalenia tych wartości i obronienia ich przed zagrożeniami: nowymi technologiami i wpływami symulacyjnej rzeczywistości; zapędami instytucji finansowych, tworzących przemocową hierarchię społeczną; ograniczaniem praw obywatelskich i nadzorem prowadzonym przez przedstawicieli skorumpowanych struktur władzy. Wpadają jednak w błędne koło. Owe liberalne cnoty zostały na poziomie symbolicznym zawłaszczane przez ekonomiczne elity, które wykorzystują je do wzmacniania swojej przewagi klasowej.

Fredric Jameson w refleksji nad tak zwanym filmem nostalgicznym⁸⁴ wywołał Edwarda Hoppera, artystę odwzorowującego w swoich pracach atmosferę smutku i samotności towarzyszącą amerykańskiemu społeczeństwu⁸⁵. Czy to w postaci bezpośrednich nawiązań, czy to w formie luźnych parafraz i prób oddania nastrojowości, Mann zdaje się naśladować zarówno Hoppera, jak i – zacytowanego w *Gorączce* – Aleksa Colville’a. Reżyser nasycy swoją twórczość mrokiem, ale nierzadko przywołuje też spokój i bezpieczeństwo, charakteryzujące wyobrażoną atmosferę nieistniejącego już świata⁸⁶. Głęboki pesymizm diagnozy społecznej często zderza się z sentymentalnymi powrotami do przeszłości. Protest przeciwko neoliberalnej rzeczywistości uobecnia się w obrazach społeczeństwa tęskniącego za fundamentami Stanów Zjednoczonych. Gangsterska epopeja *Crime Story*, której akcja została osadzona w latach 60., przejrzysto obrazuje napięcie między wymyślonymi starymi czasami i napełniającą obawą nową epoką. Skonfrontowanie dwóch porządków przekłada się na tło fabularne serialu opowiadającego o tęsknocie za utraconą tradycyjną społecznością i zanikającymi mitycznymi wartościami: wolnością, solidaryzmem, wspólnotowością i życiem rodzinnym. Kształt świata przedstawionego w *Crime Story*, produkcji powstałej przecież pod koniec lat 80., zdeterminowały kryzysy schyłku wieku, którym towarzyszyły melancholijne zwroty ku przeszłości.

84 Zob. K. Kostyra, *Długi żywot filmu nostalgicznego. O funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, nr 25.

85 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 286.

86 Por. G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, W.W. Norton & Company, New York 1980, s. 40.

Wykreowani w *Crime Story* starzy gangsterzy, którzy szanują hierarchię i preferują model sprawowania władzy oparty na bezpośrednich konfrontacjach, z niepokojem przyglądają się poczynaniom Raya Luki – młodego wilka, inicjującego reformę organizacji i wprowadzającego ją w nowe czasy. Przestępców starej daty martwi zwrot grupy w kierunku menedżerskich innowacji. Nieufnie przyglądają się owemu niematerialnemu zapośredniczeniu, bo świat operacji finansowych, nacisków ekonomicznych, tworzenia trustów i wykupywania długów przeraża ich swoją abstrakcyjnością. Nie chodzi jednak wyłącznie o niechęć do podjęcia działań przystosowawczych. Dla gangsterów podstawowym punktem odniesienia są realia kapitalizmu przemysłowego połowy XX wieku. Odejście od zbiurokratyzowanego modelu zarządzania firmą powoduje ich głęboki niepokój. Czy w nowych realiach wciąż będzie można liczyć na stabilność zatrudnienia, klarowny kształt hierarchii w firmie i wsparcie socjalne?

Propozycja Luki, by wdrożyć do przedsiębiorstwa innowacje menedżerskie i rozbudować strukturę sieciową, stanowi zapowiedź zmian zachodzących u schyłku XX wieku. W latach 90. przekonywano, że hierarchia to zamach na autonomię człowieka. Porzucono ją zatem, ale układ horyzontalny nie przyniósł poprawy – wymagał bowiem od autonomicznego człowieka zrzeczenia się jego praw. W *Crime Story* koszty innowacji także są przerzucane na pracowników. Z czasem postępuje też wykorzenienie tak zwanej starej gwardii. Przestępcze gremium ostatecznie zatwierdza legalizujący działalność syndykatu projekt Luki – nie z powodu charyzmy i talentu oratorskiego młodego szefa projektu, lecz z uwagi na wciąż żywy autorytet – patronującego Luce – Manny'ego Weisborda.

Lider organizacji nadaje prawomocność pomysłom młodego gangstera. Mężczyźni odnoszą sukces, bo odkrywają i wykorzystują sentymentalną optykę, przez którą ich współnicy odczytują świat. Luka i Weisbord świadomie zaczynają więc uprawiać retromanię – używają nostalgicznej retoryki, by przekonać towarzyszy do udziału w przedsięwzięciu. Ich poczynania definiują specyfikę – instrumentalnie traktującą nostalgię – późnego kapitalizmu. Luka i Weisbord z powodzeniem przekuwają tęsknotę za dawnymi czasami w narrację coachingową. Weisbord nie tylko z czułością opowiada o minionych dekadach gangsterskich porachunków, ale też celowo stosuje nieaktualne w czasach „zarządzania przedsiębiorstwem” metody nacisku. Obiecuje poszerzenie działalności grupy o „wyjście na ulicę” i sprzedaż

narkotyków, zawiera zakulisowe układy w toalecie i w starym stylu morduje swoich przeciwników.

Nostalgicznym powrotem do przebrzmiałej strategii Weisbord odzyskuje zaufanie towarzyszy, którzy pływają się w komforcie dawnego *status quo*. Lider organizacji trafnie diagnozuje i wykorzystuje przemiany świata: świadomie produkuje tęsknotę i niczym przedstawiciel współczesnych korporacji sprzedaje ją poplecznikom, przy okazji sankcjonując innowacyjne rozwiązania. Pracownicy firmy przez wzgląd na szacunek wobec szefa pozwalają wprowadzić się w nowe czasy. Weisbord i Luka stopniowo usieciwiają przedsiębiorstwo i stają się liderami świata koneksjonistycznego. *Crime Story* portretuje tym samym transformację ducha kapitalizmu. Ray Luka rozbija hierarchię biurokratycznego przedsiębiorstwa (atakując jego usztywnienie i zakorzenienie w lokalności), by powołać do istnienia korporację elastyczną i ponadnarodową, uwikłaną w reżimy mobilności⁸⁷.

Być może symbolicznymi spadkobiercami planu Weisborda i Luki są ekonomiczni kuglarze z serialu *Luck*. Współczesne elity finansowe, odrzuciwszy zuchwały gangsteryzm, mogą przecież nurzać się w dobrodziejstwach legalnej, lecz oczywiście niejawniej, działalności. Zbliżonego zagubienia, co gangsterzy z *Crime Story*, doświadczają także bohaterowie innych filmów i seriali Manna, którzy w najróżniejszych nośnikach (przedmiotach, miejscach i ludziach) poszukują śladów minionych czasów.

Podobnie jak Weisbord i Luka, którzy na potrzeby legalizacji nowego sposobu zarządzania organizacją odwoływali się do archaicznych metod wywierania wpływu, tak ekranowe globalne korporacje wydają się legitymizować swoją działalność poprzez zaklinanie dóbr konsumpcyjnych i przydawanie im nostalgicznego profilu. Bohaterom pozbawionym nadziei proponuje się powrót do utraconych (prawdopodobnie nigdy nieistniejących) wartości i odgrywa przed nimi spektakl z epoki. Dzięki podtrzymywaniu nastroju starych dobrych czasów elity uprawomocniają reguły neoliberalnej rzeczywistości i umacniają swoją władzę klasową. Liczą przy tym na to, że ostentacyjna retromania odmieni społeczne nastroje i nakłoni tych bardziej opornych do przyjęcia postawy hiperkonformistycznej⁸⁸.

87 Por. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 184.

88 Zob. J. Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 56.

Nośnikami dawnych wartości są w twórczości Manna przedmioty wywiezione jeszcze z wyobraźni wczesnokapitalistycznej – odgrywające ważną rolę w kulturze amerykańskiej i świadomości Amerykanina. Nostalgia są nasycone rzeczy łądotwórcze, które niegdyś zapewniały stabilność: poświadczająca bezpieczeństwo i poszanowanie prawa broń palna; pozwalająca na ekspansję w duchu mitycznego *frontier* samochody; porządkujące rzeczywistość i zapewniające bogactwo narzędzia pracy fizycznej. Te wyraziste, uchwytnie i namacalne obiekty stoją w opozycji do niematerialnej i abstrakcyjnej kultury informacyjnej. Neoliberalne elity, niczym Weisbord i Luka, dokonują fałszywej pochwały użyteczności prostych przedmiotów i przekonują, że tkwi w nich gwarancja samodzielności, wolności, bezpieczeństwa i sprawiedliwości. Sami natomiast są raczej portretowani z długopisami w dłoniach (jak Pablo Escobar w *Wojnach narkotykowych. Kokainowym kartelu*).

Liderzy, szefowie projektów, coachowie⁸⁹ dostarczają konsumentom kolejnych znaczeń, które zachęcają do dalszego nabywania dóbr. Najchętniej opierają się przy tym na marzycielskich konotacjach amerykańskiego snu, łatwo trafiających do wyobraźni ludzi pozbawionych nadziei. Nie dezaktualizuje się przecież opowieść o czasach, kiedy brało się życie w swoje ręce i decydowało o swoim losie, kiedy można było bronić własności za wszelką cenę, a wolności nie ograniczały państwowe regulacje, kiedy wreszcie nikt nie śmiał monitorować poczynań człowieka. Pod powierzchnią tych obiektów nie kryją się jednak autentyczne znaczenia polityczne, ideologiczne i społeczne, za których pośrednictwem ludzie mogliby stwarzać swoje tożsamości. W realiach konsumpcyjnego świata przedmioty przekraczają co prawda swoją użyteczność i piękno⁹⁰, jednak olbrzymi naddatek towarzyszących im znaczeń skutkuje ich desemantyzacją.

Pochwała prostoty

W odcinku *Świat w kłopotach* bohaterowie serialu *Policjanci z Miami* uczestniczą w targach sprzętu militarnego. Prawdopodobnie wbrew swojej woli biorą udział w prezentacji prototypowego wyposażenia, które ma ułatwić pracę

89 Por. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 178.

90 Zob. J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 86.

biura w Miami. Tubbs potrafi wykrzesać z siebie odrobinę optymizmu: „Ma być pokaz broni, która zrewolucjonizuje walkę z przemytnikami prochów”. Crockett jest z kolei bardziej sceptyczny. Zauważa: „Te gadzety nigdy nie działają”, by po chwili wywołać przykład nieudanego eksperymentu naukowego, którego celem było zniszczenie narkotykowych upraw. Crockett podsumowuje: „Wolę mojego wiernego Smitha i Wessona”. W *Policjantach z Miami* dużo częściej niż w *Miami Vice* sięga się po strategię nostalgii⁹¹.

Konwencjonalna broń zachwyca. Uwodzi pięknem i powoduje dreszcze wydawanymi dźwiękami. W świecie przedstawionym jest przecież najważniejszym elementem wyposażenia bohaterów. Wizytówkę Franka stanowi zmodyfikowana wersja pistoletu samopowtarzalnego M1911A1. Tytułowy złodziej poświadcza jego niezawodność tuż przed wizytą u Attagli, a w trakcie wieńczącej film strzelaniny eksponuje piękno przedmiotu podczas widowiskowej zmiany magazynku. Shiherlis z *Gorączki* nawet podczas drzemki w domu Neila ma pod ręką pistolet, a trzymany w czasie akcji karabin automatyczny FN FAL jest opromieniony niczym towar z wystawy sklepowej. W poszczególnych ujęciach *Gorączki* broń pojawia się na pierwszym planie: SIG-Sauer P220 trzymany przez Neila podczas pojedynku z Vincentem, Star Megastar, którym posługuje się Waingro, FN FNC-80 należący do Hanny, Colt Model 733 w rękach Shiherlisa. To one są w wybranych sekwencjach głównymi aktorami Mannowskiego spektaklu. Ich właściciele stoją wówczas w drugim planie i przypominają tylko nieciekawych grajków, dzierżących w dłoniach niemal muzyczne akcesorium. Wydają się interesujący dopiero podczas strzelanin (*Gorączka*, *Miami Vice*, *Wrogowie publiczni*), kiedy wygrywają na tym instrumentarium symfonie nowoczesnego świata.

Na wieść o intruzie czającym się w przydomowym ogrodzie Wigand (*Informator*) wydobywa rewolwer z sejf. Mężczyzna utwierdzi się później w przeświadczeniu o potrzebie posiadania broni nie tylko z uwagi na obecność napastnika, lecz także ze względu na wizytę przedstawicieli opresyjnego aparatu państwowego. Agentów federalnych, którzy wkraczają w prywatną przestrzeń rodziny, nie interesują okoliczności zajścia w ogródku, lecz posiadany przez mężczyznę rewolwer. Broń, jak głosi liberalna narracja wyznawana przez Wiganda („Konstytucja tego nie zabrania”), jest symbolem amerykańskiej

91 Zob. J. Slaymaker, *Time is Luck...*, s. 198.

wolności, niezależności i sprawiedliwości⁹², a więc gwarantem spokojnego życia. Mit ten jest skutecznie odnawiany przez Leo (*Złodziej*), który pozyskuje zaufanie Franka w momencie, gdy zapewnia go o zaletach współpracy: „Forsa, broń, samochody”. Wigand i Frank zawierają tej wizji bezpieczeństwa i dają się wciągnąć w sieć niejawnych zależności.

Broń palna okazuje się jednak wątpliwym zabezpieczeniem⁹³. Przekonuje o tym także Ballard w opowiadaniu *Chronopolis*. Jego główny bohater, nastoletni Konrad, podaje w wątpliwość obowiązujący zakaz posiadania zegarka przez przedstawicieli ludu: „Posiadanie broni palnej jest niedozwolone, bo można kogoś zastrzelić, ale niby jak można zrobić komuś krzywdę za pomocą zegarka?”⁹⁴. Nauczyciel nakierowuje go na problematykę przemocy symbolicznej: „Czy to nie jest jasne? Można go wyliczyć z czasu, dokładnie ustalić, ile mu zajmuje każda czynność [...], można go zmusić, żeby je wykonywał szybciej”⁹⁵. Przedstawiciele globalnych korporacji i sprzyjających im instytucji publicznych z łatwością rozbijają więc rodzinę Wiganda, a jego samego kruszą psychicznie – mimo że bohater posiada aż cztery egzemplarze pistoletów i rewolwerów. Nieskuteczna jest także próba dochodzenia swoich praw przez Franka. Kiedy Leo drwi z roszczeń złodzieja: „Może wstąpisz do związku zawodowego?”, Frank sięga po broń i deklaruje:

92 Tymczasem o samochodzie Aleksander Wallis pisze: „Jest więc narzędziem umożliwiającym egzystencję zarówno w dużym, jak i małym mieście; pozwala codziennie dojeżdżać kilkadziesiąt kilometrów do pracy; stanowi symbol prestiżu trudny do zastąpienia i do sfalszowania; jest wyrazem upodobań i smaku swego właściciela; warunkiem jego indywidualnej niezależności; formą życia rodzinnego i towarzyskiego; miejscem relaksu i luksusu psychicznego odosobnienia; wehikułem przygód erotycznych, zwłaszcza młodzieży; w mieście gwarancją większego bezpieczeństwa, izolacji i anonimowości, przedmiotem na poły amatorskiej i na poły zawodowej wiedzy, amatorskich i sportowych zamiłowań, a w pewnym okresie – narodowej dumy [...]. Jest narzędziem wielostronnym, niezbędnym i wszechobecnym”. A. Wallis, *Ameryka-miasto*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 47. Większość wymienionych cech dotyczy właśnie niezależności, intymności i możliwości samostanowienia.

93 Czarnoskóry Rick, zwolennik dostępu do broni, w rozmowie z Danem Baumem, podkreśla: „Nie możesz uchodzić za wolnego, jeśli nie masz prawa posiadać broni. Jesteś niewolnikiem”. Zwraca przy tym uwagę na to, że „bycie wolnym nie ma nic wspólnego z byciem bezpiecznym”. D. Baum, *Wolność i spluwa. Podróż przez uzbrojoną Amerykę*, przeł. R. Lisowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018 [e-book, pdf], s. 172.

94 J.G. Ballard, *Chronopolis*, w: Idem, *Ogród czasu...*, s. 126.

95 Ibidem.

„Mam go przy sobie”. Chwilę później przekonuje się, że jej potęga jest złudna. Leo poniża Franka i choć ostatecznie zginie od kul wystrzelonych z pistoletu złodzieja, to wcześniej zmusi go do kapitulacji – porzucenia wszystkiego, co Frank zdołał osiągnąć.

Kiedy bohaterowie Manna chwytają broń, światło odbija się w powierzchni starannie wypolerowanej stali (fot. 21). Zastosowane w pistoletach mechanizmy są sumiennie wyczyszczone i naoliwione. Mimo że pod względem użytkowym nigdy nie zawodzą właścicieli, to stojąca za nimi ideologia okazuje się destrukcyjna. Pod nostalgicznymi pozorami dysponenci władzy ekonomicznej przemycają podstawy nowego porządku, w którym broń jest tylko produktem wielomilionowego biznesu, a nie mitycznym poświadczeniem wolności. Podobna strategia marketingowa odnosi się zresztą do pojazdów, które roztaczają w dziełach Manna szczególną aurę.



Fot. 21. Broń – fetysz Mannowskiego świata (*Gorączka*)

Fetyszyzowane sportowe sylwetki samochodów odróżniają się od bryłowej zabudowy, a lustrzane powierzchnie pojazdów mienią się blaskiem światła i neonów (*Złodziej*). Jak zauważa Piskorz, samochody w filmach Manna uwodzą swoim pięknem, podobnie jak kobiety prezentowane przez innych twórców⁹⁶ (choć w serialu *Policjanci z Miami* równie chętnie co samochody, eksponuje się kobiece ciała – *vide*: teledyskowa sekwencja z *Jednookiego*

96 Zob. A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 197.

waleta). Pojazdy przyciągają wzrok skuteczniej niż bohaterowie z tła (*Policjanci z Miami, Miami Vice*) i opowiadają swoją efektowną historię. Samochód jest w twórczości Manna nie tylko narzędziem pracy (*Zakładnik*) czy wehikułem podróży (*Gorączka*). Przypisuje mu się rolę gwaranta prywatności (*Informator*), trybuny politycznej (*Ali*), pakietu inwestycyjnego (*Złodziej*), enklawy samotności (*Gorączka*) i przestrzeni marzeń (*Zakładnik*). Wnętrze samochodu jest także oazą, w której kryją się bohaterowie *Hakera*. Protagonisci *Miami Vice* w momentach tożsamościowego zagubienia mogą być sobą wyłącznie na najwyższym piętrze wielopoziomowego parkingu, w otoczeniu samochodów⁹⁷. Pojazdy zdają się zabezpieczać indywidualną wolność bohaterów⁹⁸ i zapewniać im bezpieczeństwo, więc w świecie ciągłej tułaczki przypisuje się im nawet funkcje domu.

Zaburzenie integralności samochodu jest traktowane niczym zamach na krąg rodzinny. Tytułowego złodzieja irytuje (szczególnie w kontekście ojcowskich deklaracji Leo) lokalizator policyjny odnaleziony w pojeździe. Rozpad przestępczej rodziny Neila poprzedza nieudana próba zamordowania Waingro w bagażniku oraz rozmowa z Trejo, który informuje o niemożności umknienia przed pościgiem. Kiedy Liane Wigand (*Informator*) zalewa się łzami na wieść o możliwości utraty samochodu, wydaje się, że rozkład życia małżeńskiego jest już tylko kwestią czasu. Następuje on zresztą w symbolicznym momencie – tuż po tym, jak znużony podróżą Jeffrey zauważa przy drodze płonącego samochód. Niszczenie pojazdów jest w pewnej mierze, zdaniem Piskorza, aktem kontestacyjnym, wymierzonym we współczesną cywilizację⁹⁹ – zachowaniem, które uświadamia fałsz znaczeń wykreowanych przez ideologię konsumpcyjną. Sekwencje destrukcji samochodów (*Złodziej, Gorączka, Zakładnik, Miami Vice, Wrogowie publiczni, Haker*) zdradzają przy okazji znaczenie człowieka w tym świecie. Rozpad przedmiotu równa się najczęściej rozpadowi podmiotu – śmierci kierowcy i pasażerów pojazdów (*Gorączka, Miami Vice, Wrogowie publiczni, Haker*) lub przynajmniej odniesieniu poważnych obrażeń (*Zakładnik*).

97 Por. R. Arnett, *Michael Mann and Nonplace. A Nietzschean Element in Mann's Modern Crime Films*, in: *The Philosophy of Michael Mann*, eds. S.M. Sanders, A.J. Skoble, R.B. Palmer, University Press of Kentucky, Lexington 2014, s. 20.

98 Por. J. Baudrillard, *Ameryka...*, s. 71–73.

99 Zob. A. Piskorz, *Michael Mann...*, s. 197.

Pod błyszczącym lakierem samochodowym nie kryje się Melville'owska arka swobód, lecz społeczne wypaczenia, trawiące człowieka uwikłanego w neoliberalne marzenie. Włóczędzy pokroju Donalda Breedana (*Gorączka*) i Maksa są zaszczuci przez klasowe zależności. Towarzyszy im ryzyko utraty samochodu, śmierci za kierownicą (*Gorączka*) lub narażenia się przedstawicielom władzy ekonomicznej (*Zakładnik*). Protagoniści ciągle szukają możliwości ziszczenia amerykańskiego marzenia, ale przekonują się jedynie o swoim zniewoleniu i podległości wobec globalnego kapitału. Breedan decyduje się zasiąść w fotelu kierowcy i wrócić na drogę przestępczą z powodu fantazji o awansie społecznym. Z kolei taksówkarz Max poddaje się nie tylko ekonomicznym naciskom Vincenta, ale także ułudzie podróżowania ekskluzywną limuzyną. Z czasem do tego konsumpcyjnego marzenia „dokleja” nawet fantazję o prowadzeniu własnej firmy. Bohaterowie deklarują chęć zerwania związków z dysponentami władzy symbolicznej, jednak nieopatrznie zacieśniają te więzi, bo wciąż na nowo podporządkowują się fantazjom.

W twórczości Manna faworyzowanie przedmiotów prostych i użytecznych idzie w parze z mitologizowaniem bezpośrednich starć. We *Wrogach publicznych* Melvin Purvis słyszy od J. Edgara Hoovera: „Jak to mówią we Włoszech: »Zdejmij białe rękawiczki!«. W świecie przedstawionym sugeruje się bowiem, że praca wykonana bez pośredników ma wartość, a działalność w wirtualnej rzeczywistości lub wysługiwanie się pomagierami uważa się za pozbawione charakteru. Nawet gdy bohater jest zmuszony do korzystania z nowych technik komunikacyjnych, to pogardliwie pojmowane podróże w cyberprzestrzeni są przesłaniane przez jego rozbudowaną muskulaturę i widowiskowość fizycznych dokonań. Protagonista *Hakera*, mimo przewagi, jaką ma nad rywalami w symulacyjnym świecie, w ostatecznej konfrontacji i tak sięga po konwencjonalną broń. W końcu, jak deklaruje w rozmowie z Lien, należy „ćwiczyć ciało i umysł”. W *Czerwonym smoku* Will Graham, analizujący sprawę Zębowej Wróżki z dystansu, może zwieńczyć dochodzenie tylko w bezpośrednim pojedynku z mordercą. Tuż przed wtargnięciem do domu przestępca Graham starannie ładuje rewolwer i ignoruje przestrogi przełożonego („Will, to ci nie będzie potrzebne”); ulega wpływom narracji o przewadze ciężkiej pracy fizycznej nad intelektualnymi popisami.

Przykładnego Amerykanina w realiach wczesnego kapitalizmu definiowało zawołanie: „Nadzieję miej, pracuj, że hej!”¹⁰⁰, przyznające prymat fizycznej harówce. W obrazach Manna wciąż fetyszyzuje się wysiłek niebieskich kołnierzyków, sprawnie operujących wiertłami i palnikami. Kamera drobiazgowo analizuje wszystkie posunięcia profesjonalistów i przygląda się efektom ich działalności. Wzorowane na sekwencji otwierającej film *Elita zabójców* (1975) sceny świdrowania sejfów i zagładania przez powstałe otwory do ich wnętrza Mann ponawia w kolejnych dziełach (*Złodziej*, *Wydarzyło się w Los Angeles*, *Crime Story*, *Gorączka*). W nich tkwi sedno zaangażowania w ciężką, fizyczną pracę. Zapłata za harówkę powinna w całości trafić w ręce robotnika, a więc dokonać się tu i teraz. Celem tytułowego złodzieja jest przecież oszczędzanie pieniędzy, a nie inwestowanie ich.

Leo wysławia profesjonalizm Franka, który po dobrze wykonanej robocie może sobie pozwolić na wypalenie papierosa (fot. 22). Późniejsze wydarzenia dowodzą jednak nieszczerości tej pochwały robotniczego etosu. Za fasadą amerykańskiego snu ponownie kryje się gorzka dla bohatera prawda. Frank otrzymuje za swoją pracę wynagrodzenie znacznie niższe niż oczekiwane. Mówi mocodawcy: „Moje pieniądze są wciąż w twojej kieszeni. To owoce mojej pracy [...]. Zarabiasz mnóstwo kasy, a to ja pracuję, ryzykuję. I dobrze, bo sam zdecydowałem się zawrzeć układ”. Leo, jak przystało na przedstawiciela możliwych tego świata, uchyla się od odpowiedzialności oraz przypisuje Frankowi roszczeniową naturę.

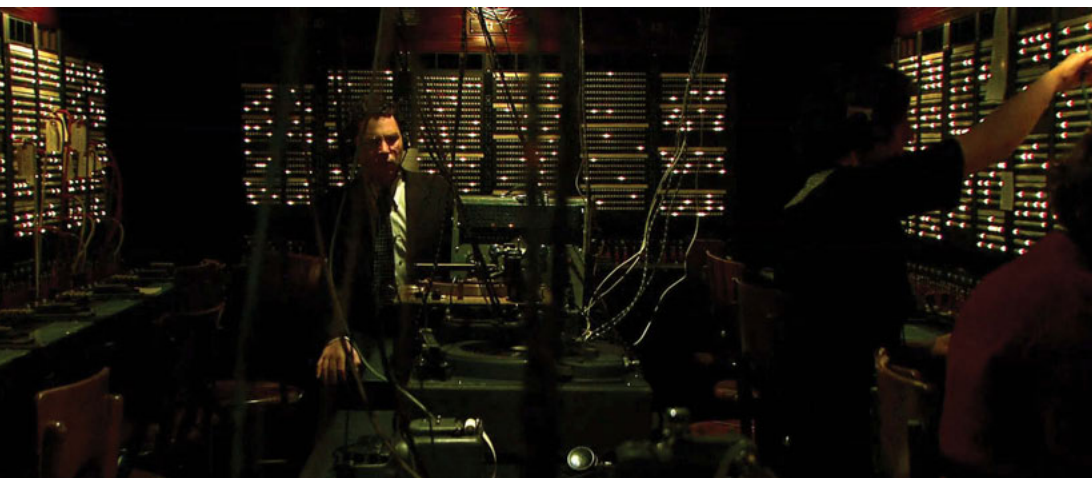
Bohaterowie nie mają z reguły szans w walce z efemerycznymi elitami, o czym przekonuje się Dillinger, którego spektakularne napady przynoszą dużo mniejsze zyski niż malwersacje finansowe („Zgarnąłeś 74 802 dolary. Myślałeś, że to dużo. Tymi telefonami codziennie tyle zarabiamy. Dzień po dniu. To rzeka forsy, coraz głębsza i szersza”). Siłowe wtargnięcia do banków zostają wzgardzone, a gangster coraz częściej słyszy: „Zagrażasz naszym interesom, dlatego syndykat prowadzi nową politykę”. Po przekroczeniu progu okablowanego pomieszczenia, należącego do organizacji przestępczej, finansista zadaje Dillingerowi pytanie zbliżone do tego, jakie zaskoczyło

100 W filmie animowanym *Amerykańska opowieść* (1986) gołąb Henri szkoli Fievela Mousekewitza, młodą myszkę ze Związku Radzieckiego w powinnościach Amerykanina: „Tu jest Ameryka, tu się znajduje nadzieję [...]. Nigdy nie mów »nigdy« [...]. Jeśli uwierzysz, że szczęścia masz łut, marzenia spełnisz swe. Odwagę masz mieć i nie przejmuj się [...]. Nadzieję miej, pracuj, że hej i nie mów już »nigdy« [...]. Jeśli uwierzysz, nie zrani cię trud”.

młodego bohatera *Koloru pieniędzy*: „Rozejrzyj się, co widzisz?”. „Duzo telefonów” – w odróżnieniu od naiwnego nastolatka, poważnemu gangsterowi nie można wybaczyć wpadki. Phil D'Andrea szybko poprawia znajomego: „Widzisz pieniądze” (fot. 23).



Fot. 22. Nagroda po ciężkiej harówce (*Złodziej*)



Fot. 23. Nowe źródła pieniędzy (*Wrogowie publiczni*)

Podobnego oświecenia doznaje powieściowa wersja Chrisa Shiherlisa, który wspomina współpracę z grupą Neila: „Co to do cholery było? Neil McCauley, Michael Cerrito, Chris Shiherlis, Trejo. Kim byli, z całym ich doświadczeniem? Może i byli najlepsi. Tylko w czym? W rabowaniu banków jak dziewiętnastowieczni złodzieje? Dopiero teraz, w tej napiętej, elektryzującej rzeczywistości, Chris czuje się naprawdę żywy i ważny”¹⁰¹. Zasady funkcjonowania nowego ducha kapitalizmu określają niewidoczni na co dzień korporacyjni liderzy, szefowie projektów i menedżerowie pokroju Leo, Van Zanta (*Gorączka*), Thomasa Sandefura (*Informator*), Dona Kinga (*Ali*), Montoi (*Miami Vice*) i Chestera Bernsteina (*Luck*) oraz dysponenci władzy instytucjonalnej (*Czerwony smok, Ali*), którzy wykorzystują przedstawicieli frakcji ludzi pozbawionych nadziei.

Świat totalnej paranoi

Elity współczesności wciąż intensyfikują nadzór nad jednostkami z użyciem coraz bardziej wymyślnych algorytmów. Skoro, jak zauważył Robert Castel, współcześnie funkcjonujące społeczeństwa są najbezpieczniejsze spośród tych, które kiedykolwiek istniały¹⁰², to nasilenie inwigilacji nie wynika z troski o spokój publiczny. Prowadzenie nadzoru jest raczej wyrazem doskwierającej liderom troski o ciągłość finansowych przepływów. W świecie oplecionym autostradami informacyjnymi rzecznicy późnego kapitalizmu cierpliwie gromadzą dane, które pozwalają im oceniać potencjał konsumpcyjny społeczeństwa. Mierzą zatem wskaźniki PKB, szacują poziom spożycia, kreślą stan zaspokojenia potrzeb, analizują wysokość płac i zadłużenia, monitorują zachowania konsumentów. Celem technotopii jest przecież najbardziej efektywna akumulacja pieniądza.

Inwigilacja zrodziła się jako jedna z odsłon panoptycznych strategii kontroli i nadzoru. Współcześnie wizja okablowanej planety, w której na każdym kroku można natknąć się na urządzenia prześwietlające i kamery przemysłowe, wydaje się anachroniczna. Ponowoczesna inwigilacja oddziela się od panoptycznego wzorca twardego nadzoru i fizycznego przymusu, by

101 M. Mann, M. Gardiner, *Gorączka 2*, przeł. D. Fryzowska, HarperCollins, Warszawa 2022, s. 374.

102 Zob. R. Castel, *L'insécurité sociale Qu'est-ce qu'être protégé?*, Le Seuil, Paris 2003, s. 5, za: Z. Bauman, *Płynie czas. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 79.

zaadaptować się do reguł płynnej rzeczywistości. Miękką inwigilacja, a więc dyskretna i niewyczuwalna obserwacja, zastąpiła ostentacyjne śledzenie¹⁰³. Mechanizmy nadzoru w dobie późnego kapitalizmu są ukryte, a kontrola okazuje się niemal niezauważona. Wszzechwidzące oczy technologii pozostają rozproszone, a ona sama zminiaturyzowana, co symbolicznie poświadcza robacza metafora inwigilacji w *Policjantach z Miami*. Należąca do policji obyczajowej furgonetka „Pogromca robali” w tym samym stopniu, co do „pluskiew” podsłuchowych, odnosi przecież do zakamuflowanych insektów.

W dobie kapitalizmu inwigilacji człowiek nie zmagą się już z całkowitym bezruchem ani nawet dotkliwymi formami ograniczania mobilności. Niegdyśiejszy beczyn nieszczęśnika osadzonego w benthamowskim domu nadzoru jest sprzeczny z logiką akumulacji, a więc jawi się jako marnotrawstwo możliwości sprawowania kontroli. Działanie współczesnych struktur bezpieczeństwa polega na nadzorowaniu wszystkiego, co znajduje się w ruchu. Jak zauważa Shoshana Zuboff, w kapitalizmie inwigilacji zysk nie pochodzi już z pracy człowieka, lecz wynika z monetyzowania danych behawioralnych pozyskanych na drodze analizy ludzkich doświadczeń¹⁰⁴.

Podobnie jak przedmioty będące symbolami wczesnokapitalistycznego ładu, tak definiujące współczesność oprzyrządowanie informacyjne i informatyczne podlega w filmach Manna fetyszizacji. Reżyser *Złodzieja* czujnie przygląda się działaniom Barry’ego, zdalnie wyłączającego alarmy i prowadzącego skomplikowane nasłuchy (fot. 24). W *Czerwonym smoku* z pietyzmem portretuje działalność grupy dochodzeniowej, która za pomocą laboratoryjnego

103 Ballard pisał w *Kokainowych nocach*: „Miasta się zmieniają. Otwarta architektura należy już do przeszłości, koniec z dzielnicami tylko dla pieszych, koniec z lewymi brzegami i dzielnicami łańskimi. Wchodzimy w wiek krat i zamkniętej, chronionej przestrzeni. Ludzie zamykają drzwi swoich domów i wyłączają swoje systemy nerwowe”. J.G. Ballard, *Kokainowe noce*, przeł. G. Jagielska, Książnica, Katowice 2006, s. 188–189.

104 Badaczka pisze: „Kapitalizm nadzoru [...] demaskuje iluzję, że sieciowość ma pewien wbudowany moralny rdzeń, że bycie »połączonym« jest w jakiś sposób z natury prospołeczne, z natury inkluzywne lub w naturalny sposób dąży do demokratyzacji wiedzy. Połączenie cyfrowe jest obecnie środkiem do realizacji komercyjnych celów osób trzecich. Kapitalizm nadzoru jest z gruntu pasożytniczy i egocentryczny. Wyciąga z szafy stare wyobrażenie Karola Marksa kapitalizmu jako wampira, który żeruje na sile roboczej – ale z niespodziewanym zwrotem”. Sh. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020 [e-book, epub], 5.24.

instrumentarium wnika w strukturę analizowanego artefaktu – jedyne dowodu w sprawie. W *Informatorze* główny bohater historii nie odbiera co prawda telefonu od producenta telewizyjnego, lecz – już w otoczeniu sprzętu komputerowego – decyduje się na wymianę wiadomości przez aparat symiograficzny. Ten kontakt i późniejsze spotkanie mężczyzn przyciągną uwagę korporacyjnych nadzorców, którzy obserwują działalność motłochu.



Fot. 24. W społeczeństwie kontroli (*Złodziej*)

Sekwencje portretujące narzędzia infiltracji i aparaturę kontrwywiadowczą w *Gorączce*, *Zakładniku* i *Miami Vice*¹⁰⁵ wyrażają głęboki podziw dla współczesnej myśli technicznej. Przedstawiciele stron konfliktu dysponują lokalizatorami samochodowymi i samolotami wczesnego ostrzegania, prowadzą monitoring satelitarny i mają dostęp do policyjnych baz danych, kontrolują sytuację na lądzie, wodzie i w powietrzu, nasłuchują się wzajemnie i próbują zagłuszać pozostawiane przez siebie sygnały, a podczas obserwacji korzystają z metod noktowizji i termowizji. Nowe technologie zachwycają możliwościami, wielością zastosowań, ogólną użytecznością i widowiskowością podejmowanych za ich pomocą działań. Mimo to w twórczości Manna korzy-

105 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement...*, s. 230.

stanie z zaawansowanych technicznie narzędzi wydaje się wątpliwe moralnie i pozostawia protagonistów w stanie głębokiego niepokoju.

Skomplikowane oprzyrządowanie wywiadowcze, będące instrumentem prowadzenia nadzoru i sprawowania władzy, jest kojarzone z całkowitym wyobcowaniem – bezdusznym, pozbawionym charakteru i rażącym martwością ustrojstwem, odcinającym człowieka od realnej egzystencji. Techniki inwigilacji wywołują zamęt w świecie, którego bywalcy przekonywani są o swojej wolności. Przerzut sprzętu komputerowego w *Policjantach z Miami* („20-calowe Trinitrony, kamery z autofokusem, kompy i oprogramowanie”) wydaje się bohaterom równie niebezpieczny, co przemysł broni i narkotyków (*Dzieło Boga*). Rozwój technologii budzi niepokój protagonistów, bo w przeciwieństwie do przedmiotów definiujących wczesny kapitalizm, współczesne narzędzia nadzoru pozwalają na manipulowanie czasem. Symbolicznie wstrzymują pracę i ruch – jak magnetowid, dzięki któremu Will Graham analizuje materiał zapisany na taśmie magnetycznej. Mimo że operatorzy monitoringu przyglądają się temu, co znajduje się w ruchu, to dokładne badanie wymaga od nich tymczasowego zatrzymania obiektu. Mobilne śledzenie spleta się zatem z fantazją o takiej analizie, podczas której przedmiot nie wymknie się z rąk nadzorcy.

W rozważaniach poświęconych monitorowaniu przestrzeni miejskiej Bauman przewidywał wynalezienie dronów dysponujących spojrzeniem Meduzy¹⁰⁶, zdolnych uchwycić w jednym momencie obraz całego miasta. Aparatura inwigilacji petryfikuje przedmioty swojego oglądu, by dogłębnie je poznać i uchwycić ich istotę. Za metaforę tej tendencji może posłużyć zaprezentowana w *Świecie w kłopotach* nowoczesna broń EMP, skonstruowana w celu zatrzymywania pojazdów i wnikania do ich wnętrza („To jakby paralizator pojazdów. Havoc może unieruchomić wiele maszyn [...], nie uszkadzając ich i nie zabijając pasażerów”), a także wykorzystana w odcinku *Przebacz nam nasze winy* technika rozpoznawania twarzy na podstawie utrwalonych fotograficznie wizerunków podejrzanych. Twórcy *Policjantów z Miami* nie okazują się powściągliwi w swoich futurologicznych prognozach. W *Wielkim rozmrażaniu* w rozwoju kriogeniki dostrzegają nawet szansę na zatrzymanie cyklu życia, a więc możliwość ustanowienia ostatecznej kontroli nad człowiekiem.

106 Z. Bauman, D. Lyon, *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 37.

Motto *Podśluchu* (*Policjanci z Miami*), odcinka nawiązującego do filmu *Rozmowa* (1974), potwierdza istnienie „rozwijającego się świata wyrafinowanego nadzoru elektronicznego i kontrinwigilacji”. Uczynienie z kontroli dominanty współczesnej kultury konstytuuje świat totalnej paranoi, w którym podejrzany jest zarówno ten, kto podgląda, jak i ten, kto tego nie robi; ten, kto wystawia się na ogląd, a także ten, kto pragnie umknąć spojrzeniu. W *Podśluchu* specjalista od elektronicznego nadzoru mówi: „Nieufność jest w cenie. Każdy chce wiedzieć wszystko o innych. Ale nikt nie chce być tym innym”.

Kiedy w *Gorączce* zarówno Neil, jak i Vincent, uświadamiają sobie fakt bycia podglądanymi, reagują bardziej impulsywnie niż podczas bezpośrednich konfrontacji. Nerwowość bohaterów wydaje się nie na miejscu. W końcu jedną z niewielu pewnych rzeczy w rozchwianym świecie współczesnym jest właśnie inwigilacja. Bohaterowie wciąż podejmują próby ukrycia się przed nadzorcą, jednak nawet elity (wyposażone, jak im się wydaje, w hełmy Hadesa) nie są w stanie umknąć Meduzie. Mimo to gangsterzy z *Policjantów z Miami* regularnie przeczesują swoje mieszkania w poszukiwaniu podsłuchów, Neil ostrzega towarzyszy: „Musimy założyć, że mają nas na podsłuchu, że nas śledzą”, a Vincent (*Zakładnik*) ukrywa się przed obiektywami kamer przemysłowych w taksówce. W *Złodzieju* Grossman deklaruje, że sprawdza telefon co tydzień („Jest czysty”), Frank zaś rozmawia z żoną przy akompaniamencie szumiącej wody.

Świadomość bycia inwigilowanym destrukcyjnie oddziałuje na bohaterów, ale charakterystyczny dla Manna zabieg subiektywizowania spojrzenia naraża na dyskomfort także odbiorcę. Zamknięty w pokoju hotelowym Wigand stopniowo pogrąża się w szaleństwie i – jakby w narkotycznym transie – wizualizuje sobie utracone szczęście. Pierwszy kontakt (niemal „twarzą w twarz”) głównych bohaterów *Gorączki* jest zapośredniczony przez technikę rejestracji obrazów w podczerwieni, które przydają Neilowi, spoglądającemu wprost w oczy Vincenta (a przy okazji także widza), posępnego oblicza (fot. 25). Efektem zaprezentowanych w *Czerwonym smoku* zmagania Grahama z Lecktorem – psychopatą, który próbuje wtargnąć w umysł konsultanta, są zaś zaburzenia widzenia. W *Policjantach z Miami* podobny dyskomfort, co w filmie *Świadek mimo woli* (1984), wywołują sceny podglądania i momentów bycia przyłapanym na podglądaniu. W odcinku *Bez wyjścia* Tubbs oddaje się wojerystycznej przyjemności obserwowania atrakcyjnej kobiety, jednak w pewnym momencie zauważa wpatrzonego w niego agenta FBI, zakłócającego rozkosz płynącą

z podglądania („Ktoś się przygląda, jak go obserwuję!”)¹⁰⁷. Perwersyjną naturę nadzoru poświadczają także niestandardowo zrealizowane zdjęcia w *Podśluchu*, w którym autotematyczne stopklatki, obroty kamery i jej skokowy ruch na moment odbierają serialowi przezroczystość.



Fot. 25. Wzajemna obserwacja (*Gorączka*)

Strach przed inwigilacją okazuje się tak nieznosny, że zdolność do sprawowania nadzoru przypisuje się przede wszystkim degeneratom:

¹⁰⁷ Podczas późniejszego spotkania agenci zagrożą jeszcze policji obyczajowej z Miami: „Usuniemy wasze pluskwy i założymy nasze”.

nieprzewidywalnym psychopatom lub wyrafinowanym kryminalistom. Perwersyjną przyjemność z podglądania czerpią bohaterowie odcinka *Policjantów z Miami – Śmierć i dziewczyna* oraz morderca z *Czerwonego smoka*. Dollarhyde ukrywa się w konarach drzew i obserwuje zwyczaje rodziny lub wchodzi w posiadanie prywatnych nagrań wideo. W trakcie pokazów filmów dokumentujących życie jego przyszłych ofiar Zębowa Wróżka przeżywa uniesienia porównywalne z seksualnymi¹⁰⁸. Wypaczoną satysfakcję zdaje się też odczuwać jego rywal – Will Graham, który poprzez seanse osiąga stan współodczuwania z mordercą. Obsługa technologii służących nadzorowaniu niesie z sobą zagrożenie także wtedy, kiedy znajduje się w teoretycznie uprawnionych rękach. W *Czerwonym smoku* dziennikarz śledczy nie ma oporów przed wtargnięciem do sali szpitalnej i fotografowaniem pacjenta. Z kolei całkowite zawierzenie zaawansowanej technologii policyjnej omal nie kończy się śmiercią rodziny Grahama. W *Zakładniku* operatorzy kamer i agenci federalni wyciągają pochopne wnioski i zastawiają sidła na niewinnego człowieka, a były policjant Steve Duddy z *Policjantów z Miami* pielęgnuje fiksję na punkcie monitoringu w swojej podmiejskiej, grodzonej enklawie¹⁰⁹. Założenie wiążące inwigilację z jednostkowymi wypaczeniami wspiera się na znaczącym uproszczeniu. Czy w kapitalizmie nadzoru większym zagrożeniem jest pojedynczy podglądacz w typie zdziwaczałego Duddy'ego, czy korporacje całodobowo śledzące informacje w sieciowej rzeczywistości? W *Miami Vice* największą chlubą organizacji przestępczej jest światowa inwigilacyjna pajęczyna. José Yero chwali się: „Odpowiadam za bezpieczeństwo i kontrwywiad. Sprawiam, że ludzie wyznają mi najskrytsze tajemnice. Wszędzie mam swoje oczy”. Z kolei w *Hakerze* w mrocznym stylu wizualnym portretuje się inny obszar ciągłej kontroli: giełdę finansową – miejsce oddające wykołajenia systemu.

108 Elżbieta Durys, w nawiązaniu do myśli Laury Mulvey, zwraca uwagę na konstrukt męskiego spojrzenia manifestujący się w *Czerwonym smoku*. Poczynione przez autorkę uwagi stanowią też głos w kwestii monitoringu. Durys zwraca uwagę na to, że podglądanie kobiet i oglądanie nagrań wideo „pozwala [...] mordercy widzieć bez możliwości oddania spojrzenia” przez kobietę. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino...*, s. 404.

109 Bauman pisze: „Silnie ufortyfikowane okopy (nieprzejezdne drogi) i bunkry (ogrodzone i dokładnie strzeżone budynki bądź ich kompleksy), mające za zadanie odseparować, trzymać z daleka i zagrozić drogę obcym, stają się szybko jednym z najwidoczniejszych aspektów współczesnych miast”. Z. Bauman, *Płynne czasy...*, s. 102.

Przyznając się w *Podśluchu* do swoich lęków („Znam milion sposobów, żeby kogoś obserwować, podsłuchiwać, odkrywać tajemnice. Ale po chwili wszystko zaczyna wyglądać podejrzanie. Czekam, kiedy sam zostanę celem i kiedy mnie dopadną”), Duddy charakteryzuje nie tylko niepokoję doby inwigilacji, ale także paradoksalną potrzebę bycia zauważonym. W Mannowskim świecie męcząca jest świadomość bycia obserwowanym, ale niepokój budzi też brak nadzoru. Dziś trzeba być wyeksponowanym całodobowo, „jeśli nie chce się narazić na utratę społecznego znaczenia i zawodową porażkę”¹¹⁰. Gdy w *Miami Vice* Yero pyta głównych bohaterów: „Kto was zna?”, zniecierpliwiony Sonny odpowiada: „Moi starzy mnie znają. [...] Mamy się spowiadać? Nie możecie dowiedzieć się sami?”. W tych osobliwych oskarżeniach wtóruje mu Tubbs: „Jesteś z DIA? Z FBI? Sprawdzają nasz szlak? Pracujesz dla rządu? Masz podsłuch?”.

O dziwo tajemnice stają się więc niechcianym balastem, którego można się pozbyć, wyznając swoim podglądaczom całą prawdę¹¹¹. Pragnienie wystawienia się na spojrzenie Innego udziela się Neilowi i Vincentowi, którzy chętnie referują swoje biografie podczas spotkania w kawiarni, a także Dillingerowi ekshibicjonistycznie spacerującemu po komisariacie policji. Graham pokazuje się swojemu sobowtórowi – Dollarhyde'owi, ten zaś w akcie symbolicznego rewanżu obnaża swoje motywacje przed schwytanym fotoreporterem. Obaj bohaterowie *Czerwonego smoka* ujawniają się dziennikarzowi – reprezentującemu społeczeństwo dysponentowi spojrzenia. Zależy im bowiem na powszechnym uznaniu.

Bohaterowie uzewnętrzniają siebie w celu potwierdzenia własnej wartości w konsumpcyjnym świecie¹¹², nawet gdy owo odsłonięcie zagraża ich bezpieczeństwu. Jake Manning, główny bohater odcinka *Cela w celi* (symbolicznie zapowiadającego *Pilę*, 2004), realizuje w podziemnym więzieniu wypaczony program *reality show*. Zdaniem samozwańczego lidera religijnego, uczestnicy projektu, oporni na resocjalizację przestępcy, muszą ponieść dotkliwą karę za winy. Więźniowie Manninga zdają sobie sprawę z zagrożenia. Wydaje się, że dostrzegają też podatną na manipulację osobowość mężczyzny.

110 Zob. J. Crary, *24/7...*, s. 168

111 „Wygląda na to, że nie czerpiemy już radości z posiadania tajemnic”. Z. Bauman, D. Lyon, *Płynna inwigilacja...*, s. 47.

112 Por. *ibidem*, s. 40.

Mimo to zachowują się w jego obecności uczciwie i zgodnie z własnym usposobieniem. Mężczyzna oskarżony o morderstwo pozostaje agresywny i grozi swojemu prześladowcy. prostytutka, mimo ostrzeżeń Tubbsa, nie rezygnuje z prowadzenia przesyconego erotyzmem flirtu z pruderyjnym Manningiem. Roztrzęsiony diler-ćpun proponuje mu narkotyki, a rzeczowa psycholożka podejmuje irracjonalne próby diagnozowania fanatyka. Bohaterowie lękają się manipulowania swoimi wizerunkami, bo mają wrażenie, że operatorzy monitoringu wiedzą o nich wszystko (Leo słusznie, jak się okazuje, zagaduje Franka: „Ja już cię znam”). W końcu przekonują się o potędze inwigilacji. Walkę z przestępczością wydział Miami prowadzi przede wszystkim z wykorzystaniem monitoringu i nasłuchów. Serialowy Sonny wciąż mierzy się jednak z wątpliwościami dotyczącymi moralnych aspektów wykorzystywania technik nadzoru.

W odcinku *Bez wyjścia*, podczas wykonywania zadań wywiadowczych, unieruchomiony i zobowiązany do bierności, mówi: „Nie po to zostałem gliniarzem”. W *Jednookim walecie* jest wyraźnie poirytowany koniecznością podglądania niewiele znaczącego bukmachera, a w *Dziesięciu rozgrywkach* przerywa nadzór, by zainterweniować w rodzinnej sprzeczce, rozgrywającej się nieopodal punktu obserwacyjnego. Crockett zdaje sobie jednak sprawę z tego, że inwigilacja stanowi efektywne narzędzie kontroli. Nawet ten praworządny policjant nie może oprzeć się pokusom władzy. W ostatniej scenie *Podśluchu* manifestuje potrzebę dominacji i aranżuje przestrzeń wokół Steve’a Duddy’ego. Kiedy specjalista od podsłuchów trafia do pomieszczenia pełnego monitorów, ekrany wokół niego rozbłyskują. Na każdym z nich pojawia się wizerunek Sonny’ego, który deklaruje: „Chcę, żebyś wiedział, że nie będziesz sam. Będę cię obserwował” (fot. 26)¹¹³. To sugestywna groźba, ale w ostatecznym rozrachunku chyba nieprzekonująca. Szeregowi funkcjonariusze policji obyczajowej Miami znajdują się zbyt nisko w społecznej hierarchii, by budzić niepokój nizin. Te znają przecież dużo straszniejszego wroga.

113 Policjant wygłasza podobną sentencję w *Dziesięciu rozgrywkach* (odcinek rozpoczyna się zresztą od scen śledzenia i prowadzenia nadzoru). Crockett zarzuca lekarzowi gorsze traktowanie czarnoskórego pacjenta, który nie ma ubezpieczenia zdrowotnego i grozi mu: „Ja patrzę!”.



Fot. 26. „Czekam, kiedy sam zostanę celem i kiedy mnie dopadną” (*Policjanci z Miami*)

W pułapce nierówności

W Stanach Zjednoczonych każdy kolejny wieżowiec, a nawet każda kolejna kondygnacja, zmienia – jak pisał Aleksander Wallis – przestrzenny układ odniesienia¹. Choć autor zwrócił uwagę jedynie na fakt fizycznej dominacji jednej budowli nad inną, to zaproponowaną przez niego obserwację można rozpisać także na gruncie opowieści społecznej. Elementy konstrukcji wysokościowców i formy aranżacji wewnątrz symbolicznie zachęcają mieszkańców do udziału w swoistej „grze o mobilność”, naruszając tożsamość tych jednostek, które nie potrafią dotrzymać tempa elitom. Niszczycielskie oddziaływanie późnokapitalistycznych układów urbanistycznych i architektonicznych metaforycznie tłumaczą wykorzystywane tworzywa: beton, stal i szkło². Materiały te, postrzegane niczym instrumenty przemocy symbolicznej, dają wgląd w faktyczny profil współczesnego miasta. W twórczości filmowej i telewizyjnej Michaela Manna beton przypomina o nienaruszalnej strukturze relacji klasowych, utrwalonych podziałach i postępującej polaryzacji społecznej; stal, wyznaczająca labirynt schodów, dróg pożarowych i wind, daje fałszywą nadzieję na wymarzony awans społeczny; tworzące miraż i mające fantazjami szkło więzi zaś protagonistów w pułapce deformacji tożsamości, towarzyszącej realizacji amerykańskiego marzenia.

- 1 Zob. A. Wallis, *Ameryka-miasto*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 133–134. Autor pisze o przestrzeni amerykańskich metropolii: „Wielka przygoda nastaje wraz z pojawieniem się budowli wysokich. Wystarczy jeden drapacz chmur, by wszystkie gmachy w pewnym promieniu zyskały nowy układ odniesienia. Wysoka budowla określa przede wszystkim stosunki przestrzenne, lecz nie tylko [...]. Dominacja wieżowców nad niższą zabudową odczuwana jest w różny sposób, zależnie od gęstości zabudowy, klasy i charakteru sąsiadujących gmachów”. Ibidem.
- 2 Daniel Bell zwraca uwagę na to, że podstawowymi materiałami cywilizacji przemysłowej były beton i stal. W drugiej połowie XX wieku zyskały one nowe zastosowania – stal pozwoliła „architektom wznosić wysoko, aż do nieba, proste szkielety, na których wspierają się budynki”. Zbrojony beton umożliwił zaś „nadawanie budowlom wyszukanych kształtów żyjących własnym życiem”. D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Aletheia, Warszawa 2014, s. 146.

W realiach ciągłej walki o uznanie na permanentną aktualizację statusu mogą pozwolić sobie wyłącznie uprzywilejowani członkowie zbiorowości. Przedstawiciele tego grona zachowują wysoką aktywność i stale analizują sieci finansowych przepływów. W chwilę po rozpracowaniu organizacji przestępczej w *Miami Vice* jej wszechwiedzący i onnipotentny lider (Arcángel de Jesús) porzuca paragwajską rezydencję. Symbolizowany przez Montoyę kapitalizm znów nie stanie przed trybunałem. Ci z kolei, którzy pozostają w tyle wobec cyrkulacji kapitału, stopniowo zanurzają się w marazmie³. Donald Breedan (*Gorączka*) po opuszczeniu więzienia trafia pod nadzór kuratora i rozpoczyna pracę w przydrożnym barze. Jako wyrzutek, mimo złego traktowania, nie może zrezygnować z tego „tymczasowego” zajęcia. Luc Boltanski i Ève Chiapello przypominają, że ludziom o najmniejszych kompetencjach, najbardziej bezbronny fizycznie lub psychicznie, najtrudniej o uzyskanie uczciwych warunków zatrudnienia⁴. Breedan, wykorzystywany i okradany przez przełożonego, podejmuje próbę wejścia w rzeczywistość opłacalnych projektów. Wkroczenie na niewłaściwe piętro społecznego wieżowca skutkuje szybką eksternalizacją. O ile aresztowanie Montoi wymyka się możliwościom służb specjalnych, o tyle powstrzymanie Breedana jest dla policji fraszką. Z przestępczego grona to nie ostrzelujący się rabusie, lecz trzymający dłonie na kierownicy Breedan ginie jako pierwszy. Jego śmierć trudno postrzegać inaczej niż przez pryzmat kary za zbyt wysokie aspiracje. W rozważaniach na temat przemocowego profilu miasta Ewa Rewers zauważa, że kluczowe praktyki dyskryminacyjne opierają się na „kryteriach klasowych, rasowych, etnicznych, genderowych, pokoleniowych, dochodów, zawodów, stylów

3 Jędrzej Burszta w tekście poświęconym mobilności jako przedmiotowi badań i mobilności jako perspektywie badawczej przywołuje spostrzeżenia Nicka Coultre'ego uznającego mobilność za cenny towar, na którego zakup mogą sobie pozwolić jedynie uprzywilejowani członkowie zbiorowości, ale za który płacą przede wszystkim ludzie gorzej sytuowani. „Hegemonia mobilności – bycie w ruchu jako niepodważalny obowiązek społeczeństwa późnego kapitalizmu – sprawia, że mobilność zyskuje coraz wyższą cenę, którą muszą płacić prawie zawsze ci, którzy pozostają w tyle, nie dość szybko, zbyt wolni, by spełnić nakładane na nich obowiązki”. N. Coultre, *Why Voice Matters. Culture and Politics after Neoliberalism*, Sage, London 2010, s. 30, 115, za: J. Burszta, *Ruchome wyobrażenie. Reżimy mobilności w neoliberalnym świecie*, w: *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, P. Jeziński, M. Rauszer, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 265–291.

4 Zob. L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. 324.

życia”⁵. Pierwszym miernikiem stanu późnokapitalistycznej rzeczywistości zawsze jest poziom nierówności klasowych, które w opresyjnym archipelagu miejskim są podtrzymywane przez korporacje i podporządkowane im instytucje publiczne.

Problematyka przemocowego profilu miasta wyraźnie wybrzmiała w opublikowanej w 1975 roku powieści *Wieżowiec* Jamesa Grahama Ballarda. Tworząc diagnozę na wskroś nowoczesną, Ballard poczynił wstęp do namysłu nad procesami urbanistycznymi i strukturą architektoniczną metropolii doby późnego kapitalizmu. Szklano-betonowy czterdziestopiętrowy moloch zasiedlony przez tysiące mieszkańców skłania do rozważenia dwóch kwestii. Po pierwsze, *Wieżowiec* przedłuża krytyczną refleksję nad modernistycznymi projektami organizacji przestrzeni. Zorganizowane, ujednoczone i uporządkowane osiedla (typu niesławnego kompleksu wieżowców Pruitt-Igoe) podlegały swego czasu zjadliwemu osądowi jako dysfunkcyjne i reprodukujące społeczne nierówności. Po drugie, powieść antycypuje współczesny model gospodarowania przestrzenią, w którego ramach to nie osiedla, lecz pojedyncze budynki stają się samodzielnymi mikromiastami.

W czasach uwikłanych w utopizm Le Corbusiera zerwanie związków z miastem było postępkami radykalnym, manifestacyjnym, niemal obraźliwym⁶. Wybudowane za miastem lub wyraźnie oddzielone od miasta budynki o odstręczających, betonowych ścianach i nieprzystępnych fasadach aspirowały do miana samowystarczalnych jednostek administracyjnych: odznaczających się uporządkowaną egzystencją, przypominającą dynamiczny układ mrowiska; wydzielonych „z” bądź oddzielonych „od” wypaczeń śródmieścia; z własnymi placami publicznymi, centrami życia zbiorowości i ujarzmionymi betonem klombami symulującymi tereny zielone. Zaletą projektów realizowanych w stylu międzynarodowym miała być głównie przejrzystość konstrukcji. Wskazana przez Richarda Sennetta transparentność okazywała się jednak wyłącznie kamuflażem, obietnicą pozbawioną pokrycia, przesłaniającą natomiast liczne bariery tych hermetycznych środowisk⁷.

5 E. Rewers, *Miejska przestrzeń kulturowa. Od laboratorium do warsztatu*, w: *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 43.

6 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 40.

7 Zob. R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2009, s. 27.

Ballard przedstawił w *Wieżowcu* przekrój społeczny mieszkańców budynku, którego struktura przypomina miejską zabudowę – uporządkowaną jednak wertykalnie, a nie horyzontalnie. Ten drapacz chmur przypomina zatem o współczesnych tendencjach urbanistycznych. W opracowaniu poświęconemu myśli Renzo Piano, Małgorzata Mizia zauważa, że „era rozlewających się miejskich peryferii już minęła [...]”. Jedyne dogęszczające wysokościowce – miasta wertykalne [...] mogą sprostać potrzebie ekspansji budowlanej o charakterze »implozji«, czyli dośrodkowego rozwoju miast”⁸. Świat przedstawiony jest przy tym uwikłany w elitarystyczne przekonanie o możliwości zaprojektowania środowiska wolnego od wypaczeń. Tej fantazji ulegają bohaterowie *Wieżowca*, którzy przekonują siebie nawzajem o zaletach funkcjonowania w zhierarchizowanej przestrzeni. Tkwiąc w labiryntach z betonu, stali i szkła, upajają się wyobrażeniem stabilnego i bezpiecznego krajobrazu, akceptując tym samym drabinowy model społeczeństwa i swoje miejsce w powstałym porządku. Z czasem jednak zaadaptowane rozwiązania architektoniczne rozbijają ich psychiczny komfort. Mimo wdrożenia w strukturze wieżowca rozwiązań podtrzymujących sławione wartości (takich jak wspólnotowość, wolność, tolerancja, zrozumienie), dysproporcje między lokatorami różnych pięter ciągle się pogłębiają.

Materiały fundujące wieżowiec – beton, stal i szkło – uzmysławiają to, z jakich powodów, w momencie kryzysu, dochodzi do krwawej walki. Pełne betonowe ściany tworzą niezniszczalne i nieprzekraczalne bariery, które wzmagają frustrację mieszkańców i powodują niechęć do sąsiadów z innych poziomów. Wyżyny z odrazą spoglądają na gnieźdzący się w dole motłoch i nawet w momencie rozpadu porządku są przekonane o przewadze, jaką daje im odległość dzieląca je od ziemi. Niziny z kolei obserwują życie elit, podsycające marzenie o awansie społecznym. Klasa średnia, która zamieszkuje środkowe poziomy wieżowca, pozostaje więźniem własnych aspiracji. Zawstydzają ją zarówno świadomość nieziszczalności fantazji o przystąpieniu do klasy wyższej, jak i fakt posiadania związków z klasą niższą.

W *Wieżowcu* konflikt początkowo nie budzi skojarzeń z antagonizmami klasowymi (podobnie jest zresztą w przypadku twórczości Man-
na). Profil materialny mieszkańców ogromnego budynku mieszkalnego jest przecież względnie ujednoczony i – uwzględnivszy stosunki społeczne

8 M. Mizia, *Jak żyć, jak mieszkać?*, „Środowisko Mieszkaniowe” 2014, nr 13, s. 151.

połowy XX wieku – odnosi przede wszystkim do przedstawicieli społeczeństwa dobrobytu, wyższej klasy średniej. Na pozór załączek konfliktu nie kryje się zatem w statusie ekonomicznym mieszkańców, lecz w modelu hierarchicznym ustalonym na podstawie zasiedlanego poziomu wieżowca. Neoliberalne wezwanie do pionowej mobilności okazuje się punktem zapalnym zamieszek⁹. W narracji menedżerskiego kapitalizmu bycie w ruchu wiąże się z awansem zawodowym, gwarantuje ekonomiczny sukces i pozwala na wzmocnienie własnej pozycji. Rywalizacja między mieszkańcami różnych pięter i ciągłe rotacje zaczynają przypominać walkę klasową. Mobilność jest przecież „systemem hierarchicznym, charakteryzującym się specyficznymi strukturami hegemonicznymi, więc opartym na wykluczeniu”¹⁰. Klasę w tych realiach wyznaczałyby nie tylko możliwość poruszania się, ale także intensywność ruchliwości. Efektywność betonowej struktury jako narzędzia przemocy symbolicznej poświadczają absurdy towarzyszące rozpadowi utopii.

Będący w najbardziej komfortowej sytuacji mieszkańcy niższych kondygnacji, którzy w każdej chwili mogą opuścić budynek, wciąż fantazjują o dostaniu się wyżej. Nie zauważają nawet, że marzenie to nie jest wyrazem ich woli, lecz stanowi „niepodważalny obowiązek społeczeństwa późnego kapitalizmu”¹¹ (a w przypadku *Wieżowca* – zapowiedzi tegoż). Stalowe poręcze schodów i szyby wind stają się dla nich zaproszeniem do społecznego awansu. Bohaterowie podejmują zatem wspinaczkę i wkraczają do miejsc obcych im znaczeniowo. Tam z kolei napotykać elity, które nie życzą sobie ich sąsiedztwa i przemocą – już dosłowną – wytrącają migrantów z obcych im przestrzeni. Bohaterowie powieści Ballarda nie dopuszczają do siebie myśli, że mobilność jest zdobyczą finansjery, a nie ludzi pozbawionych środków¹². Niezależnie od stopnia powodzenia podejmowanych aktywności uczestnicy społecznej cyrkulacji nie rezygnują z wypadów. Przeciwnie – na przekór wszystkiemu wciąż

9 Dla neoliberalnej rzeczywistości istotne jest schizofreniczne rozwarstwienie na mobilność „dobrą” i „złą”. Nie każdy typ mobilności jest pożądanym przez dysponentów władzy ekonomicznej. Zob. M. Pawlak, *Paradoks mobilności. Neoliberalizm, migracje i kryzys ekonomiczny*, w: *Zwodnicze imaginarium...*, s. 265–291.

10 J. Burszta, *Ruchome wyobraźnie...*, s. 305.

11 Ibidem, s. 306.

12 Zob. Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 15.

próbują zyskać przewagę nad konkurentami, czyniąc groźnienie wind i schodów sposobem na powstrzymanie ruchliwości rywali.

W toku ciągłej tułaczki bohaterowie są systemowo ograbiani z przekonania o spójnej tożsamości, dlatego poszukują jej symbolicznego potwierdzenia w lustrach. W odbiciach swoich determinowanych klasowo ciał odnajdują wskazówki na temat zajmowanego miejsca w strukturze społecznej¹³. Z tego powodu zamieszkujący jedno z niższych pięter Wilder dostrzega w zwierciadle cechy stereotypowo przypisywane przedstawicielom klasy robotniczej – siłę witalną, upór i zawziętość. Laing, jako bywalec środkowych poziomów, postrzega siebie jako wzorcowego manifestanta etosu klasy średniej, stale zamartwiającego się o utrzymanie dotychczasowego statusu. Z kolei Royal, symbolizujący ekonomiczne elity, odzyskuje przekonanie o swojej społecznej przewadze. Kiedy bohaterowie przeglądają się w lustrach i upewniają w dążeniach, można odnieść wrażenie, że dysponują jeszcze względną równowagą psychiczną. Eskalacja ruchliwości prowadzi jednak do samouniżenia – kolejne zwierciadła rozpadają się na kawałki. Krucha struktura społeczna ulega atrofii – windy przestają kursować, a zabarykadowane schody okazują się nieprzekraczalnymi barierami. Zakończenie *Wieżowca* cechuje ambiwalencja. Zdaniem średnioklasowego Lainga apokaliptyczny schyłek walki klas ma w sobie coś kojącego. Mężczyzna z zadowoleniem obserwuje odzyskanie ducha wspólnoty i nawiązanie relacji rodzinnych. Czyżby w połowie wieku nie wszystko wydawało się stracone?

Nieopodal powstaje jednak kolejna budowla, która – być może – zapowiada nowy model zarządzania. W odróżnieniu od realizacji, jakie powstały zgodnie ze wskazówkami z Karty Ateńskiej, postmodernistyczne obiekty nie są już radykalnie odcięte od miejskiego tła. Ich pomysłodawcy manifestacyjnie osadzają oszklone budowle w centrach, gdzie stają się zwierciadłami multiplikującymi obrazy sąsiedztwa¹⁴. Choć u schyłku XX wieku projektanci zrezygnowali z mnożenia granic przestrzennych, to powstała zabudowa i tak wydaje się nieprzejrzysta, nieprzenikniona i niepoznawalna¹⁵. Kluczowa zmia-

13 Por. D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą*, przeł. A. Puchejda, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 296.

14 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 40.

15 Jak zauważa Mike Davis, struktura zlokalizowanego w Los Angeles hotelu Bonawentura „starannie odgradza się [...] od otaczającego ją wielkiego latynoazjatyckiego miasta”.

na dotyczy jednak czegoś innego. W realiach późnego kapitalizmu nierówności klasowe nie prowadzą do buntu i starć z obowiązującym porządkiem, lecz odgrywają znaczącą rolę w sprawowaniu władzy przez beneficjentów systemu¹⁶.

Podstawy społecznych nierówności

W XX wieku elity roznieciły gorączkę suburbiów, by zachęcić dobrze sytuowanych Amerykanów do fundowania podmiejskich utopii. Choć u podstaw mitu przedmieść leżał przywilej ekonomiczny, to sławiąca go narracja dotyczyła zalet współżycia społecznego. Marketingowcy sugestywnie przekonywali o korzyściach płynących z życia w miejscu, w którym pozycja mieszkańców jest niemal identyczna. Dziś podobne slogany nie brzmią przekonująco. Zbliżony status materialny nie zapewnia już wewnętrznego komfortu. Jest raczej przyczyną postępującej nerwowości. Ekonomiczna stagnacja, oznaczająca w późnym kapitalizmie staczanie się w społecznej hierarchii, stanowi raczej przesłankę do opuszczenia przedmieść. W końcu, jak głosi literatura miedzierska, życiową energię należy pożytkować na przemieszczanie się, a nie osiedlanie. Uwagę mieszkańców kieruje się zatem na obszar splotu finansowych powiązań: metropolitalne śródmieście. Neoliberalizm ponoć oddaje wolność decydowania o sobie w ręce jednostek, a jednak jego beneficjenci ściśle kontrolują zakres ruchu osób wykluczonych. Wędrowni tam i z powrotem sygnalizują, że u podstaw działań elit leży coś zgoła odmiennego niż troska o dobro społeczeństwa.

W twórczości Manna klasy niższą i średnią, rzekomo w trosce o jej dobro, nakłania się do ucieczki z przedmieść lub wprost się do niej zmusza. Elity jawnie zagrażają prowincji, więc prędzej czy później nawet zlokalizowany na uboczu dom stanie się celem ataku. W *Czerwonym smoku* do schronienia białej klasy średniej (oddalonego od przeludnionego śródmieścia i podtrzymującego marzenie o podmiejskiej sielance) wdzierają się przemoc o nieznanym pochodzeniu. Bohaterowie dochodzą do wniosku, że można zaradzić jej tylko

M. Davis, *Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism*, „New Left Review” 1985, no. 151, s. 112, za: F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 40.

16 Mechanizmy te precyzyjnie wykląda David Harvey, którego zdaniem zwrot neoliberalny doprowadził do restauracji władzy klasowej. Zob. D. Harvey, *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 11–42, 60–72.

w jeden sposób: opuszczając przedmieścia i przeprowadzając się do rzekomo bezpiecznego centrum. Mitu bukolicznej krainy nie sposób już zachować, bo znieruchomiałe przedmieścia zostały wchłonięte przez dynamiczny i ruchliwy globalny kapitalizm.

Bezpośrednich zagrożeń czyhających na amerykańską klasę średnią jest wiele. W filmach Manna mają one twarz niebezpiecznego przestępcy – samotnego wilka lub osiłka wynajętego przez korporacyjnych prominentów. Kiedy oprych narusza podmiejski mir, mieszkańcy suburbiów mierzą się z dosłowną przemocą – napaścią w ogródku lub wtargnięciem do domu. W ten sposób działa Zębowa Wróżka z *Czerwonego smoka*. Przestępca w trakcie wyrafinowanych spektakli przemocy aranżuje własną, przede wszystkim klasową, przemianę. Zakłada, że to właśnie zmurszali, stroniący od mobilności mieszkańcy przedmieść powinni być jej świadkami. Morderca cierpliwie obserwuje swoje ofiary i zdobywa informacje o domowych zabezpieczeniach. Podczas tych zabiegów stawia się w roli stereotypowego, przywiązanego do swojego terytorium, mieszkańca suburbiów. Ta perspektywa wydaje mu się nieznośna, dlatego w trakcie rytualnych morderstw kontrastuje się z zastygłymi przeciwniakami i czyni ich admiratorami odgrywanego widowiska.

Dosłowność tych aktów okrucieństwa pobudza wyobraźnię Willa Grahama i skłania go do przeniesienia rodziny w tak zwane bezpieczne miejsce. W podobnej konfrontacji uczestniczy Jeffrey Wigand z *Informatora*. Bohater jest nękanym przez prześladowcę na polu golfowym, w ogródku dostrzeżę zniszczone grządki, a w skrzynce pocztowej odnajduje pocisk stanowiący jednoznaczny deklarację. W następstwie tych aktów przemocy rozpada się jego rodzina, a sam Wigand opuszcza podmiejski dom. Czemu jednak zajmuje pokój w śródmiejskim hotelu? Można założyć, że to rozwiązanie tańsze niż wynajem mieszkania. Współcześnie budynki wzięte w posiadanie przez elity coraz rzadziej pełnią funkcję czyjegoś domu – w pierwszej kolejności są aktywami inwestycyjnymi (ale też – jak pisze Matthew Soules – magazynami bogactwa czy dodatkowymi, więc w gruncie rzeczy zbędnymi, mieszkaniami klasy wyższej). W ruchliwych centrach panuje paradoksalna martwota – urbanizm zombie rozbija zdrową tkankę społeczną, ale z powodzeniem napędza system rentierski¹⁷.

17 Zob. M. Soules, *Zombies and Ghosts*, „Places Journal” 2021, <https://placesjournal.org/article/zombies-and-ghosts-architecture-and-finance-capitalism/> [dostęp: 10.02.2022]; M. Soules,

Protagonści *Czerwonego smoka* i *Informatora* zostają włączeni w tryby mobilności nie tylko ze względu na sąsiedztwo uosobionego zagrożenia – napastnika stosującego przemoc dosłowną. Bohaterowie prowadzą jednocześnie wyczerpujące i wyniszczające psychicznie konfrontacje z przedstawicielami elit ekonomicznych i władz publicznych. Utalentowany konsultant Will Graham decyduje się na współpracę z policją z powodu wizyty znajomego agenta FBI. Profilant wysłuchując prośby przyjaciela, ulega naciskom instytucjonalnym. Dowiaduje się, że jeśli zachowa bierność w sprawie Zębowej Wróżki, zginą ludzie, więc to on zostanie obarczony odpowiedzialnością za ich śmierć. Podobnej manipulacji ulega główny bohater *Informatora*, którego do działania zmusza przedstawiciel koncernu medialnego (później to on podda się presji wywieranej na niego przez przełożonych). Dziennikarz Lowell Bergman przyjaźnie sugeruje, że społeczeństwo powinno poznać prawdę o nielegalnych praktykach koncernów tytoniowych. Nad towarzyskimi rozmowami mężczyzn ciąży jednak niewypowiedziana myśl: jeśli Wigand nie zdobędzie się na odwagę, umrą miliony ludzi.

Mann nie krytykuje więc jedynie wpływowych korporacji. Często wskazuje na indolencję instytucji publicznych i punktuje władze sprzyjające prywatnym interesom. Sceptycyzm wobec systemu reżyser odziedziczył po ojcu – weteranie wojennym mającym wgląd w wątpliwą moralnie współpracę sektorów prywatnego i publicznego. W trakcie walk w Niemczech Jack Mann był ponoć świadkiem bombardowania równającego z ziemią całą okolicę, poza rafinerią, nad którą kontrolę miał przejąć Shell¹⁸. W twórczości Manna faktyczne niebezpieczeństwo wiąże się więc z jednoczesną aktywnością korporacji i instytucji publicznych. Ich przedstawiciele rozbijają stabilność przedmieść, ośmieszając niegdysiejsze wezwanie do ucieczki z miasta, i potęgują poczucie zagrożenia wśród mieszkańców. Przenosiny do centrum na niewiele się zdają. Jako że „nikczemne czyny popełniane »na górze«, w biurach wielkich ponadpaństwowych korporacji, pozostają z reguły niewidoczne”¹⁹, to bohaterowie

Icebergs, Zombies and the Ultra Thin: Architecture and Capitalism in the Twenty-First Century, Princeton Architectural Press, New York 2021.

18 Zob. J. Weiner, *Michael Mann's Damaged Men*, „The New York Times Magazine” 2022, <https://www.nytimes.com/2022/07/20/magazine/michael-mann-ferrari-heat-2.html> [dostęp: 10.12.2022].

19 Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 195.

muszą zmagać się z opresją także w śródmieściu. Ucieczka przed dosłowną przemocą wpędza ich w sidła partnerstwa publiczno-prywatnego²⁰, które stosuje w nadzorowanych przez siebie metropoliach przemoc symboliczną.

W filmach Manna przestrzeń miejska stanowi obszar ciągłych starć, a wśród nich konflikt klasowy jest jednym z najistotniejszych. Historia miasta to w głównej mierze opowieść o rozwarstwieniu społecznym, a XIX-wieczne obserwacje dotyczące bliskiego sąsiedztwa obszarów nadzwyczajnego bogactwa i przytłaczającej biedy w Stanach Zjednoczonych można przełożyć także na status XX- i XXI-wiecznych metropolii²¹. Historyczną ciągłość zjawiska poświadczają nie tylko akademicy i aktywiści, ale i tytułowi bohaterowie *Filmu o szczurach* (2016) Theo Anthony'ego, którzy podczas spaceru po Baltimore zachęcają do zagłębienia się w ciemne i śmierdzące nory, skrywające wstydliwą kronikę miasta. Informacji na temat przyczyn występowania dysproporcji ekonomicznych nie znajdzie się jednak na ulicy. Społeczne pęknięcie miasta uroku uwidacznia ponure zestawienie archiwalnych i współczesnych map politycznych. Praktyka zakreślania na czerwono (*redlining*), którą rząd w współpracy z finansjerą stosował w pierwszej połowie minionego stulecia, do dzisiaj warunkuje poziom życia mieszkańców. W odróżnieniu od oznaczonych czerwienią obszarów wysokiego ryzyka, rejony, w które kierowano przedstawiciele klasy średniej i wyższej, markowano – oczywiście – zielenią. Dzisiaj, w zgentryfikowanych centrach miast, dawny *redlining* ulega negatywowemu odwróceniu. Elity zachęcają do opuszczania przedmieść, bo interesuje je głównie kapitał płynący z rejonu śródmiejskiego. Sprzyjają im władze publiczne, od dawna zobligowane do działania w obronie interesów możnych²².

Chicago, Louisville, Atlanta i Las Vegas²³ znamionuje megalomańska zabudowa. Choć we wszystkich Mannowskich metropoliach widoczne jest przy-

20 Harvey zwraca uwagę na to, że partnerstwo publiczno-prywatne jest preferowanym w neoliberalizmie modelem zarządzania, „w którym państwo i siły wielkiego biznesu ściśle współpracują, koordynując działania w sposób sprzyjający akumulacji kapitału”. Zob. D. Harvey, *Przestrzenie...*, s. 39–40.

21 Por. A. Wallis, *Ameryka-miasto...*, s. 34.

22 Zob. J. Hackworth, *The Neoliberal City. Governance, Ideology and Development in American Urbanism*, New York 2007, s. 10, za: B. Kwaśny, *Gentryfikacja jako neoliberalna strategia urbanistyczna. Przypadek miast postsocjalistycznych*, w: *Zwodnicze imaginarium...*, s. 487.

23 Należy podkreślić, że mimo istotnych, wykazanych w tekście, podobieństw wszystkie przywołane metropolie znacznie się od siebie różnią. Zob. J. Rayner, *Vice and Vindication. The Cinema of Michael Mann*, Wallflower Press, New York 2013, s. 40.

wiązanie do najwyższych i najbardziej imponujących budynków, to miasta portretowane w *Złodzieju*, *Czerwonym smoku*, *Informatorze* i *Crime Story* zdają się w najwyższym stopniu dotknięte kompleksem niskiej zabudowy. O ile więc zabudowa Miami podtrzymuje utopię konsumpcyjnego rajy bogaczy, a plany przestrzenne Los Angeles oddają ideę poziomej ruchliwości, o tyle w wymienionych miastach hierarchiczna struktura architektoniczna odzwierciedla i napędza rozwarstwienie społeczne, a w efekcie – umacnia władzę klasową elit²⁴. W wieżowcach i innych monumentalnych nieruchomościach szczególną pozycję zajmują bogacze, krążący – jak pisał Bauman – „blisko szczytu globalnej piramidy władzy”²⁵.

Czterech miast, naznaczonych różnymi doświadczeniami, nie sposób omówić skrótowo. Kluczowe jest jednak spoivo: we wszystkich metropoliach przemiany gospodarcze i towarzyszący im zwrot neoliberalny pogłębiły przepaść między bogatymi i biednymi. Wertykalne rozwarstwienie miejskiej zabudowy wizualnie odpowiada społecznym dysproporcjom – charakterystycznym dla większości krajów kapitalistycznych. W końcu, jak przekonuje Fredric Jameson, wzrost miast jest efektem ekonomicznej dominacji elit ekonomicznych, a „rozkwit nowej, ponowoczesnej architektury nastąpił pod patronatem wielonarodowego biznesu”²⁶. Schyłek poprzedniego stulecia coraz wyraźniej przypominał o sytuacji z trzeciej dekady XX wieku, kiedy o Chicago pisano, jako o mieście „Złotego Wybrzeża i slumsu”²⁷.

Mimo że w ramach wskazanej tetrady Las Vegas jest miastem najmłodszym, to symbolicznie wyznacza ono wzorzec dla Chicago, Louisville i Atlanty²⁸. „Tęczowy krajobraz Las Vegas, zabudowany psychodelicznymi monumentami

24 Zob. D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, przeł. A. Kowalczyk, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 36.

25 Z. Bauman, *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 9.

26 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 5.

27 A. Wallis, *Ameryka-miasto...*, s. 40. Wallis powołuje się na pracę zatytułowaną „Złote Wybrzeże i slums”. Zob. H.W. Zorbaugh, *The Gold Coast and the Slum*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

28 Jameson zwraca uwagę na kulturotwórczy potencjał Las Vegas w odniesieniu do prowokacyjnej książki *Uczyć się od Las Vegas* Roberta Venturiego, Denise Scott Brown i Steve'na Izenoura. Zob. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 39; R. Venturi, D.S. Brown, S. Izenour, *Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, przeł. A. Porębska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

wielkich korporacji”²⁹, odbija się w ich miejskich panoramach, dowodząc postępującej gigantomanii globalnego kapitału. Wymienione metropolie nie tylko sięgnęły nieba, ale zaczęły nawet rywalizować o prymat wysokości. Współcześnie, jak pisze Deyan Sudjic, „sylwetki na tle nieba są jak pionki w bezpardonowej grze o wysoką stawkę [...] to nieustająca batalia, w której nie ma nic bardziej upokarzającego aniżeli status miasta z wieżowcem, który był kiedyś największy na świecie”³⁰. W rentownym, silnie zaęszczonym centrum miejsce na kolejne inwestycje znajduje się już tylko wysoko ponad poziomem gruntu. W szklanych taflach wciąż rosnących budynków odbijają się więc próby zachowania władzy ekonomicznej.

Zdaniem Bartosza Kuźniarza przemocowy charakter wysokościowców oddają trzy właściwości – wysokość, fundamenty i fasada³¹. Budynek osiąga niebywałe rozmiary, kluczowa jest bowiem maksymalizacja przestrzeni użytkowej na niewielkich fundamentach³². Choć wieżowce pod względem architektonicznym są niczym „szpilki po ciemku wbijane w poduszkę: za dużo, byle gdzie, byle jak”³³, to pod względem ekonomicznym realizują one oczywiste cele. Nawet gdy pozostają puste, to wpisują się w mechanizm budowania kapitału inwestycyjnego, którego absurdu przypadkowo obnażył Donald Trump³⁴. Miejskie panoramy z filmów Manna przypominają o konsekwencjach obsesji wertykalnego przerostu. W *Złodzieju* i *Crime Story* przytłacza już sam widok monumentalnego, zabudowanego olbrzymimi bryłami Chicago. W *Informatorze* miejskość oznacza z kolei przygnębiającą i symbolicznie miażdżącą bohaterów szklaną pułapkę. W *Zakładniku* wysoka zabudowa stanowi barierę dla prota-

29 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 102.

30 D. Sudjic, *Język miast*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 140.

31 Zob. B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli później lewicy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 188.

32 Ibidem.

33 W ten sposób Henry James definiował kształt nowojorskiego pejzażu. H. James, *The American Scene*, in: P. Lopate, *Writing New York*, Library of America, New York 1998, s. 372, za: R. Sennett, *Szacunek w świecie nierówności*, przeł. J. Dzierżgowski, Muza, Warszawa 2012, s. 166.

34 Trump wspomina w wywiadzie: „Zapłaciłem 29 mln dol. za jacht Khashoggię. Minęły 2 lata i sprzedaję go za 100 mln dol. i kupuję jeszcze większy”. D. Trump, *Wywiad. Marzec 1990*, rozm. przepr. G. Płaskin, przeł. M. Krześniak, „Playboy Ekstra. Wydanie specjalne” 2016, nr 3, s. 109.

gonisty, który poszukuje drogi do wymarzonej wolności (fot. 27)³⁵, a w *Miami Vice* wieżowce pochłaniają tożsamości Sonny'ego i Rico³⁶.



Fot. 27. Obszar pełnej zabudowy (Zakładnik)

Zdaniem Kuźniarza fundamentami rzeczywistości nie są dziś skały, lecz piaski, powodujące erozję i upłynnienie relacji społecznych. Kiedy zatem bohaterowie z filmów Manna pragną wziąć udział w pogoni za statusem, muszą zrezygnować z zakotwiczenia (domu za miastem, perspektywicznego związku, spokojnej egzystencji). Dopiero wtedy mogą spojrzeć w lustrzane fasady wieżowców i dostrzec w nich wyobrażonych siebie – pozbawionych zobowiązań i gotowych do mocowania się z neoliberalnym marzeniem. Choć szkło odciąża budynki, czyni je lekkimi, nieprzyziemnymi, wręcz nierealnymi, to przy okazji przypomina o iluzoryczności podejmowanych dążeń i wypaczeniach globalnej ekonomii. „Wyniosła i patetyczna okazałość monolitycznej fasady”³⁷ może więc zmylić. Elewacje faworyzują krótkotrwałość, tymczasowość i ulotność, a więc te cechy rzeczywistości, o których zapomniał Jeffrey Wigand, zaskoczony nagłym zwolnieniem po latach odpowiedzialnej i profesjonalnej pracy³⁸.

35 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 109.

36 Zob. ibidem.

37 Z. Bauman, *Płynne życie...*, s. 118.

38 Por. R. Sennett, *Koroźja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, przeł. J. Dzierżgowski, Ł. Mikołajewski, Muza, Warszawa 2006, s. 25.

Współcześnie miasta ulegają wertykalnej rozbudowie, a wyczekiwany przez decydentów rozpad starych budynków każdorazowo staje się okazją do budowy kolejnych, wykorzeniających monolitów, które tłumią indywidualne tożsamości mieszkańców³⁹. Zaburzenie proporcji między liczebnością molo- chów i kameralnej zabudowy⁴⁰ sprawia, że całe dzielnice dotyka nowa katego- ria zamknięcia⁴¹. Choć miasto bazuje na otwartej sieci przepływów, to korp- racyjny model architektoniczny prowadzi do jego symbolicznego odgrozdzenia. Z jednej strony przestrzeń wydaje się bezkresna i zachęca do mobilności, a z drugiej przypomina o zamknięciu ideologicznym, utrwalając i intensyfi- kując społeczne podziały.

Nienaruszalne podziały

Sens życia w kapitalizmie jest zorientowany albo na dochodzenie do wolności konsumpcyjnej, albo na prowadzenie kariery zawodowej i oso- bistej⁴². W obu przypadkach należy poddać się władzy globalnego ka- pitału. Protagonisci *Policjantów z Miami* i *Miami Vice*, którzy czerpią sa- tysfakcję z nieprzerwanej konsumpcji, hołdują pierwszemu modelowi. Bohaterowie pozostałych filmów i seriali Manna podejmują próbę pod- wyższenia swojego statusu przez kontakty z korporacjami i instytucjami publicznymi. Jak zauważa Vincent M. Gaine, w *Złodzieju* problematyka przestępczości zorganizowanej splata się z profilem społeczeństwa bur- żuazyjnego, a *Informator* ilustruje agresywne działania XX-wiecznego korporacjonizmu⁴³. W podobnym tonie wypowiada się Artur Piskorz, któ- rego zdaniem fabuła *Złodzieja* stanowi wskazówkę na temat klasowego

39 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement...*, s. 37.

40 Wim Wenders pisał: „Nie jestem przeciwnikiem wielkich budowli. Przeciwnie – apróbuję je, kocham monolity, drapacze chmur. Jednocześnie jednak są one przytulne i do zniesie- nia dopóty, dopóki w ich cieniu znaleźć można alternatywę w postaci alei z niewielkim sklepikiem i małą kawiarenką”. W. Wenders, *Pejzaż miejski*, przeł. M. Behlert, w: *Euro- pejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dołmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 359–360.

41 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 39.

42 Zob. Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Impuls, Kraków 2013, s. 318.

43 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement...*, s. 37.

charakteru społeczeństwa, intryga *Informatora* zaś daje wgląd w praktyki kapitalistyczne⁴⁴.

Najbardziej dosłownie o hegemonii korporacji traktuje *Crime Story*. Serial uzasadnia potrzebę wkroczenia tradycyjnej przestępczości w świat globalnej finansjery. Gangsterskie narracje Manna często odnoszą do wskazanego momentu przejściowego. Powstałe w latach 90. cykle *Wojen narkotykowych* przedstawiają rzeczywistość, w której kolumbijskie kartele dysponują już własną infrastrukturą lotniczą, realizują długoterminowe inwestycje, mają udziały w europejskich bankach, kupują nieruchomości w Niemczech i zarządzają fabrykami, intensyfikując wyzysk meksykańskich robotników. Według podobnego wzorca funkcjonuje organizacja przestępcza w *Miami Vice*, której lider jest portretowany w momencie oglądania telewizji Bloomberg. Imperium narkotykowe działa według nowego ducha kapitalizmu i polega na biurokratycznym nadzorze, sporządzaniu baz danych oraz śledzeniu wahnień rynkowych⁴⁵. Kariery realizowane w trakcie przemian gospodarczych są najbardziej spektakularne.

Michael Mann bada współczesne metropolie pod kątem struktury społecznej i prowadzi refleksję nad relacjami zachodzącymi między jednostką a instytucjami i korporacjami. Niemal w każdym jego dziele intrygę gatunkową inicjuje zetknięcie się bohaterów z praktykami ideologicznymi w przestrzeni przeobrażonej zgodnie z wyznacznikami ekonomicznymi. W filmach *Złodziej*, *Czerwony smok* i *Informator* spotkania z kapitalizmem, zamiast wywoływać u protagonistów przezorność i dystans, podsycają ich amerykańskie marzenie, a w dalszej kolejności prowadzą do eskalacji problemów tożsamościowych. Pozornie zindywidualizowane fabuły mają więc podobny schemat: zderzenie z zabetonowanymi podziałami społecznymi; podjęcie próby przekroczenia barier i realizacji celów narzuconych przez kapitalistycznego hegemonia; odnalezienie symbolicznego uprawomocnienia swoich działań we wszechobecnych powierzchniach refleksyjnych; dostrzeżenie własnej nieudolności w krzywym zwierciadle ponowoczesnej architektury; włączenie się w akt destrukcji, uwalniający od zobowiązań.

44 Zob. A. Piskorz, *Michael Mann – antropolog doświadczenia*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 188–190.

45 Zob. J. Slaymaker, *Time is Luck. The Cinema of Michael Mann*, Telos Publishing, Canterbury 2022, s. 201.

W twórczości telewizyjnej i filmowej Manna wprost wyraża się spostrzeżenie Michaela Keitha i Steve'a Pile'a, którzy zwracają uwagę na to, że wszystkie stosunki przestrzenne są warunkowane politycznie, gdyż wyrażają asymetryczność relacji władzy⁴⁶. Choć bohaterowie poddają się wezwaniu do mobilności, która miałaby zapewnić im wyczekiwany awans społeczny, to niemal natychmiast przekonują się o nieprzekraczalności struktur społecznych w dobie późnego kapitalizmu. Wskazaną przez Keitha i Pile'a asymetryczność relacji władzy uzmysławiają betonowe molochy architektoniczne, które wprowadzają bohaterów w stan permanentnej nerwowości⁴⁷. Mimo że protagoniści nawykli do trudów życia, to doznają zadziwiającego dyskomfortu w otoczeniu wysokiej zabudowy.

Janice Polley, kierowniczką planu, w materiałach dodatkowych filmu *Gorączka* zwraca uwagę na fakt, że każdej postaci Mann przypisuje jakiś styl architektoniczny. Tytułowy *Złodziej* jest wręcz zespolony z chicagowską ulicą – to przy niej lokują się prowadzone przez niego interesy i okradane miejsca. Kamera, jakby osadzona na ziemi, śledzi bohatera podczas spacerów i przejazdów samochodami. Obiektyw nie może wręcz oderwać się od asfaltu. Przedmioty z pierwszego planu czasem przesłaniają nawet tytułową postać. Co ciekawe, psychicznemu rozchwianiu Frank ulega nie wtedy, kiedy mierzy się z przygruntowymi niebezpieczeństwami, lecz gdy zawiera sensowności amerykańskiego snu. Wpada wtedy w sidła mobilności i wikła się w interesy z przestępczą burżuazją. Z czasem aparatura wznosi się coraz wyżej, także ponad miejskie zabudowania. Chwile, w których *złodziej* zawiera znajomość z Leo na tle chicagowskich biurowców lub konfrontuje się z wyniosłą architekturą Los Angeles, są jednocześnie zapowiedziami końca jego marzeń o spokojnym, podmiejskim życiu (fot. 28).

Informator również zostaje ukierunkowany na zgłębianie sytuacji jednostek podlegających potężnym zleceniodawcom. Presję instytucjonalną i mechanizmy nacisku Mann prezentuje na przykładzie głównych bohaterów. Różnica w ich statusie zostaje uwidoczniiona w początkowych sekwencjach filmu. Wigand stara się umknąć globalnej firmie tytoniowej i jej publicznym

46 Zob. M. Keith, S. Pile, *Conclusion. Towards New Radical Geographies*, in: *Place and the Politics of Identity*, eds. M. Keith, S. Pile, Routledge, London 1993, s. 217.

47 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 49.

sojusznikom, a dziennikarz Bergman dopiero zdaje sobie sprawę z działania trybów kapitalistycznej maszyny. *Informator* obrazuje konsekwencje prób rozmontowania związku z globalnym biznesem. W chwili opuszczenia złowieszczej siedziby firmy Brown & Williamson były członek zarządu Jeffrey Wigand konfrontuje się z przemocowym oddziaływaniem późnokapitalistycznej architektury. Kiedy ataki korporacji przybierają na sile, bohater zauważa: „Na dziesiątym piętrze świecą się światła. Tam mieści się dział prawny, gdzie właśnie kombinują, jak mnie załatwić”. Postmodernistyczna zabudowa pogłębia jego paranoję. Już podczas pierwszego spotkania z Bergmanem wnętrza hotelu wydają się przestrzenią ciągłej kontroli. Rejestrowane z poziomu kamer przemysłowych zachowanie tytułowego bohatera zdradza nerwowość i sygnalizuje potrzebę pospiesznego opuszczenia nieprzyjaznego miejsca.



Fot. 28. Pułapka wysokich aspiracji (*Złodziej*)

Kiedy Wigand mierzy się z konsekwencjami nieudanej migracji klasowej, producent „60 minut” nieświadomie powtarza błędy swojego informatora. Wciąż nie dostrzega wyraźnych paraleli między swoim losem i ścieżką życia Wiganda. Spotkanie w nowojorskiej siedzibie CBS uzmysławia mu złożoność korporacyjnych interesów. W kluczowej dla filmu scenie Bergman i pozostali realizatorzy „60 minut” biorą udział w zebraniu zorganizowanym przez

prezesa oddziału i prawniczkę firmy. Nad bohaterami, uwięzionymi w zielonkawo oświetlonym szklanym pokoju, czuwa wszystkowidzące oko CBS. Wylania się ono – oczywiście – zza pleców Helen Caperelli (fot. 29). Przedstawicielka działu prawnego zapowiada odroczenie emisji kontrowersyjnego materiału, zasłaniając się bełkotliwą, prawniczo-menedżerską nowomową. Czemu służy wyraźne werbalizowanie troski o wysokie standardy moralne, wymagające przeprowadzenia dodatkowych analiz i ekspertyz? Prawniczka nie wyjaśnia mglistych komunikatów – w momencie zaistnienia wątpliwości wśród zgromadzonych pager przyzywa ją „na górę”. Choć w skali 38-piętrowego budynku pozycja Bergmana jest względnie wysoka, to okazuje się wciąż za niska, by stanowisko mężczyzny w sporze miało znaczenie. Producent z goryczą wypomina później współpracownikowi: „Od kiedy to czempion dziennikarstwa śledczego pozwala, by prawnicy decydowali o zawartości »60 minut«?”. Nad rozmówcami ciąży niewypowiedziana prawda: dyrektorzy sektora medialnego są strażnikami korporacyjnych interesów, dbającymi o zachowanie odpowiedniej wartości niematerialnych „dóbr” wycenianych na tablicach giełdowych przy Wall Street.



Fot. 29. Wszystkowidzące oko korporacji (*Informator*)

Bergman wraca do równowagi w oddaleniu od wysokościowców. Gdy przechadza się po plaży, stoi po kolana w wodzie, odczuwa na ciele wieczorny wiatr, wtedy jest w stanie odnaleźć wspólny język z Wigandem. Paradoksalnie, to właśnie w momencie wytchnienia dziennikarz zauważa, że nie istnieje kapitalistyczne zewnątrz, obszar niezależny od interesów ekonomicznych

i politycznych. Za miastem, pod gwiazdzistym niebem, jedynie regeneruje się siły, by móc dalej realizować projekt neoliberalny. Słowa żony: „To spory kraj z wolnymi mediami, znajdziesz inną pracę”, irytują go: „Wszystkie media są czyjąś własnością”. Walka Bergmana zostanie zwieńczona w zamykającej film scenie, symbolicznie spajającej historię obu mężczyzn. Ucieczka przed wpływami korporacji nie nosi jednak znamion zwycięstwa.

Problematykę w bardziej zawoalowany sposób Mann wyklada w *Czerwonym smoku*. Ekranizacja powieści Thomasa Harrisza przypomina o paradoksalnej polityce mobilności oraz patologicznych konsekwencjach dążenia do awansu społecznego, skutkującego psychicznym rozchwianiem. Niepokój bohaterów pogłębia się w miejscach, do których nie należą, a które powodują ich tożsamościową niepewność. Will Graham odczuwa zagubienie już w trakcie pierwszej wizyty w Atlancie. Potęguje je podróż windą na 29. piętro hotelu. Budynek o przytłaczającym profilu architektonicznym symbolicznie miażdży konsultanta, który przez moment jest widoczny tylko jako niewielki punkt w planie ogólnym. W ujęciu zrealizowanym z poziomu parteru oszałamia rozległa przestrzeń, surowe ściany i sztuczne, oślepiające światło. Później, w klaustrofobicznym pokoju, Graham intuicyjnie szuka jakiejś bezkresnej przestrzeni, w której mógłby zatopić wzrok, albo do której mógłby przenieść się myślami. Za oknem dostrzega wyłącznie balustradę i rząd wysokich budowli, zlokalizowanych tuż przy ścianie hotelu (fot. 30). Krótka rozmowa telefoniczna z wyrwaną ze snu żoną także nie pozwala mu na odbycie marzycielskiej podróży nad ocean.



Fot. 30. Niewola architektoniczna (*Czerwony smok*)

Wraz z wkroczeniem do niewielkiego, więziennie zaaranżowanego pokoju (przypominającego zresztą celę Hannibala Lecktora) do życia pozornie zdyscyplinowanego konsultanta wkrada się chaos. Mężczyzna porzuca zamysł urządzenia się w pokoju i zawiera paradygmatowi tymczasowości. Odpowiedzialność za jego problemy ponosi rzecz jasna agent FBI. Odciągając Grahama od podmiejskiego domu i wtrącając go w szklano-betonową klatkę, Crawford odebrał profilantowi cały wypracowany wcześniej komfort. Protagonista staje się niewolnikiem przestrzeni wymagającej od niego nabycia paradoksalnej (uwzględnivszy niewielkie rozmiary pokoju) kompetencji – nieustannej ruchliwości⁴⁸. Podobne oszołomienie towarzyszy Grahawi w centrum Atlanty, gdy na nowo poznaje specyfikę miejskiego życia. Po wizycie na komisariacie konsultant niepewnie spaceruje ulicami metropolii. Ujęcia realizowane z niskiego kąta i dynamiczne jazdy kamery portretują nie tylko zmagania ze wścibskim reporterem Loundsem, ale poświadczają też przeraźliwą pustkę, z jaką mierzy się ponowoczesny *flâneur*. Wyrwany z suburbiów i zmuszony przez Crawforda do mobilności, Graham trafia w ponurą przestrzeń przeciążoną bezmiarem wysokościowców i szkieletów powstających dopiero budynków.

Przemoc symboliczna daje o sobie znać także w budynkach instytucji opresji. Tuż po tym, jak mobilność Grahama została „rozgrzana” przez Crawforda, bohater jest „gaszony” przez zimny biurokracyzm⁴⁹. W postmodernistycznym, asymetrycznym budynku szpitala psychiatrycznego profilant spotyka się z pogardliwym podejściem doktora Chiltona⁵⁰. Ostatecznie jednak dużo bardziej dotkliwa niż rozmowa z ograniczonym lekarzem, jest styczność z nieprzyjazną architekturą. W szpitalnych wnętrzach bohaterowi wyraźnie brakuje tchu, a momenty subiektywizacji spojrzenia dowodzą halucynacyjnych konsekwencji życia w neoliberalnym przymusie. Podobnemu wyobcowaniu bohater ulega zresztą na policyjnym komisariacie. Towarzysze

48 W podobnej sytuacji znajduje się bohater filmu *Haker*. Nick Hathaway, również zasiedlając niewielkie pomieszczenia, zyskuje możliwość nieograniczonego podróżowania poprzez globalną sieć komputerową.

49 Zob. E. Hopper, *Educational Systems and Selected Consequences of Patterns of Mobility and Non-Mobility in Industrial Societies. A Theoretical Discussion*, in: *Readings in the Theory of Educational Systems*, ed. E. Hopper, Hutchison and Company, London 1971, s. 297, za: Z. Melosik, *Kultura popularna...*, s. 319.

50 Scena rozmowy Grahama z Chiltonem została usunięta z ostatecznej wersji filmu.

nie ukrywają niechęci do stojącego na uboczu mężczyzny, który słyszy nawet – rzucone jakby z odrazą – uwagi o byciu psychicznie „poharatany”.

Wejście w martwe przestrzenie publiczne⁵¹ oznacza poddanie się władzy elit ekonomicznych i politycznych. W analizie metropolitalnego krajobrazu epoki postfordyzmu, Ewa Mazierska zwraca uwagę na to, że nie jest on „wzorem społecznego porządku i racjonalności, ale przeciwnie – stanowi widownię starc etnicznych i klasowych, a także ślepej, irracjonalnej nienawiści”⁵². Zetknięcie z korporacyjną i biurokratyczną przemocą stanowi doświadczenie wyniszczające – odbierające marzenia, zakłócające życie rodzinne i powodujące problemy psychiczne. Na wysokich piętrach prestiżowych budynków protagoniści muszą mierzyć się z niebezpieczeństwem, którego nie rozumieją. Z jednej strony czyhają na nich bezduszne korporacje, które reprezentują Leo ze *Złodzieja*, Weisbord z *Crime Story*, Roger Van Zant z *Gorączki*, Thomas Sandefur z *Informatora*, Felix z *Zakładnika*, Montoya z *Miami Vice*⁵³ i Chester Bernstein z serialu *Luck*. Z drugiej zaś uderzają instytucje państwowe uwikłane w interesy sektora prywatnego. W ich imieniu występują biurokraci pokroju Jacka Crawforda⁵⁴ i doktora Chiltona z *Czerwonego smoka*, a także policjanci i przedstawiciele opieki społecznej w *Złodzieju* (fot. 31).

W wyniku nawiązania kontaktu z korporacjami bohaterów dotyka wieloaspektowa niepewność. Monumentalna architektura, choć naciera na bohaterów metaforycznie, to legitymizuje jednocześnie przemoc ekonomiczną – realną i dotkliwie odczuwaną⁵⁵. Rzecznicy globalnego kapitalizmu pogłębiają zagubienie protagonistów, wynikające z niemożności zagwarantowania sobie

51 Por. R. Sennett, *Upadek człowieka...*, s. 29.

52 E. Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 43.

53 Zob. V.M. Gaine, *Existentialism and Social Engagement...*, s. 226.

54 O dehumanizacji instytucji świadczy zachowanie najważniejszego jej przedstawiciela. Jak zauważa Elżbieta Durys, rzekomy przyjaciel Grahama, agent Jack Crawford, manipulując psychicznie zaburzonym profilantem, by nakłonić go do udziału w śledztwie. Omawiając relację łączącą Grahama i Crawforda, Durys przywołuje rozważania Tony’ego Williamsa, który zwraca uwagę na to, że dar Grahama „wykorzystywany jest przez bezduszny system, uosobieniem którego jest Jack Crawford”. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 398.

55 Zdaniem Antoniny Kłoskowskiej „istota przemocy symbolicznej polega na tym, że [...] symbolicznymi środkami legitymizuje ona, wzmacnia i utrwała przemoc realną, a zatem dodaje do niej swoiste, czyste symboliczne zniewolenie w sferze wartości”. A. Kłoskowska, *Teoria socjologiczna Pierrèa Bourdieu*, w: P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*.

życiowej stabilności w realiach postępującego rozkładu relacji międzyludzkich. Jeden z prawników Wiganda wyjaśnia mu tę sytuację: „Będą cię atakować psychologicznie, finansowo. To okrutny atak, bo obejmuje też twoje dzieci. Na jaką szkołę będzie cię stać? Jak to wpłynie na ich życie? Zastanawiasz się, czy to ograniczy ich potencjał. Odnosisz wrażenie, że przyszłość twojej rodziny stała pod znakiem zapytania. Wiem, jak to jest”. Choć akcent – mającej chyba podnosić na duchu – wypowiedzi jest położony na wspólnotę doświadczeń obu mężczyzn, to między wierszami wybrzmiewa najbardziej przygnębiająca i pozbawiająca nadziei diagnoza amerykańskiego stanu rzeczy. Wywiedziony z neoliberalnego słownika „potencjał” dzieci Wiganda jest warunkowany jego ekonomicznym statusem. Filmy Manna nie operują orientacją marksistowską – bohaterowie nie zwracają nawet uwagi na to ideologiczne wypaczenie.



Fot. 31. Ponowoczesne instytucje opresji (*Złodziej*)

Reprezentanci instytucji publicznych szczególnie bezwzględność przejawiają w nie-miejscach. Marc Augé zauważa, że w przestrzeniach nierelacyjnych,

Elementy teorii systemu nauczania, przeł. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 23.

odbierających mieszkańcom zmysł wspólnotowy, aranżuje się sytuacje, w których jednostki wchodzi w interakcje „wyłącznie z tekstami tylko takich nadawców, jak podmioty prawne czy instytucje”⁵⁶. Na ulicach miasta bohaterowie są zatrzymywani przez policję (*Złodziej*), a w terminalach lotniczych czekają gońcy sądowi (*Informator*). Podobne napięcia definiują oddziaływanie wyrafinowanych wewnątrz opresyjnych budynków. Elity ekonomiczne i polityczne chętnie aranżują sytuacje uwłaczające petentom i mnożą przed nimi bariery. Bohaterowie pozostają intruzami: tkwią w poczekalni (*Informator*), stykają się z lekceważącym stosunkiem ze strony roztargnionych sekretarek (*Złodziej*), ostentacyjnym brakiem zainteresowania (*Informator*), dostrzegają pogardliwe spojrzenia (*Czerwony smok*), mierzą się z niejasnością prawniczego słownika (*Informator*), a w gabinetach elit czują się jawnie upokarzani (*Złodziej*, *Crime Story*, *Informator*). Paradoksalnie, właśnie w tych momentach, kiedy ujawnia się trwałość ich habitusu i niemożność wyzwolenia z jego oków, najsilniej oddziałuje na nich marzenie o społecznym awansie. Widać wtedy, że spośród wszystkich konsekwencji sporu z dobrze sytuowanymi rywalami protagonisty najbardziej obawiają się upokorzenia i wykluczenia. Marzą o uznaniu, lękając się jego odmowy⁵⁷.

W trakcie kolejnych konfrontacji z liderami późnokapitalistycznego świata postaci okazują słabości. Kiedy uchodzi z nich energia i pogłębia się ich irytacja, tracą rezon: przykuwają uwagę nerwowym zachowaniem (*Złodziej*) i stylem bycia (przeczulony Ray Luka z *Crime Story*). Opanowany zazwyczaj Frank nie potrafi zachować zimnej krwi, ilekroć wchodzi w kontakt z przedstawicielami przestępczej korporacji lub urzędnikami. Gwałtownie modyfikuje zastaną przestrzeń, w rozgorączkowaniu gestykuluje, podnosi głos i nerwowo się rozgląda. W opresyjnych przestrzeniach mimowolnie zdradza wiele informacji o sobie – swoim dzieciństwie, kłopotach rodzinnych i planach na

56 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 65.

57 Zygmunt Bauman jeden z rozdziałów swojej książki zatytułował właśnie *Marząc o uznaniu, lękając się jego odmowy*. Filozof zwraca uwagę na to, że współcześnie „wywołane upokorzeniem udręka, uraza i rozgoryczenie należą do najbardziej szkodliwych i dotkliwych odmian resentymetu, jakie może odczuwać jednostka, i stanowią najczęstszą tudzież pożywkę dla konfliktów, nieporozumień, buntów i żądzy zemsty”. Z. Bauman, *Straty uboczne. Nierówności społeczne w epoce globalizacji*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 176.

przyszłość. Podobnie zachowuje się Wigand z *Informatora*, który nieudolnie tłumi nerwowość. Wystrój wewnątrz budynku korporacji Brown & Williamson przytłacza go i osamotnia. Strach i niepewność intensyfikują się w momencie, w którym bohater zostaje zaproszony „na górę”. Zarzucany pytaniami i zastraszany, manifestuje średnioklasową dumę, którą łatwo można pomylić z nadwrażliwością.

Walka o status społeczny

Rozwarstwienie społeczne wywołuje oczywiste poczucie krzywdy niemal wszystkich bohaterów Mannowskiego uniwersum. W kontakcie ze światem postępujących nierówności ekonomicznych nie wyrażają oni jednak świadomości klasowej (choć czasem przejawiają klasową intuicję⁵⁸), lecz próbują sobie radzić ze zniewagą, podejmując jednostkowe inicjatywy, będące wyrazem indywidualnego poczucia obowiązku. Oderwani od kolektywnych narracji, poddają się mitowi awansu społecznego, zbudowanemu na wezwaniu do pionowej ruchliwości, i podejmują próby zdobycia szczytu piramidy władzy. Iluzoryczne korzyści społeczne, wynikające z kultuwowania idei wolnościowych, zachęcają ich do przekraczania betonowych barier. Bohaterowie *Złodzieja*, *Crime Story* i *Czerwonego smoka* walczą tym samym o uznanie ze strony elit – pragną dowodu, że prowadzona przez nich egzystencja zasługuje na szacunek. Liderzy późnokapitalistycznej rzeczywistości nie interesują się jednak zmaganiem jednostki. Przedstawiciele klasy dominującej roztaczają narrację pochwalającą własny habitus, który bezwiednie aprobują także przedstawiciele klas zdominowanych.

Niezależnie od podjętego wysiłku ani sprekaryzowana, ani bardziej zakorzeniona część klasy robotniczej nie odnosi sukcesu. Awans w neoliberalizmie nie następuje w wyniku konsekwentnego wspinania się po szczeblach drabiny społecznej. Chronienie własnego przywileju przez Leo, Van Zanta i przedstawicieli przestępczej korporacji z *Crime Story* dowodzi, że niezależnie od szybkości i dynamizmu osoby spoza ekskluzywnego grona nie dotrą na szczyt. Mogą utrzymywać się z dala od pojemnika na

58 W odcinku *Podśluch* serialu *Policjanci z Miami* Crockett mówi do Tubbsa: „Poświęcam czas na ściganie drani, którzy wydają tyle [ile wynosi aktualny kredyt bankowy policjanta – W.S.] na lunch, a nie mogą legalnie spłacić długów. Coś tu nie gra”.

śmiesi⁵⁹, ale ostateczny triumf pozostaje mirażem. Podobnie jak mieszkańcy niskich pięter *Wieżowca*, tak protagoniści w filmach Manna nie mają pojęcia, co dzieje się na szczycie piramidy ekonomicznej. Chociaż w ramach amerykańskiego marzenia wzywa się do budowania swojej pozycji etapami⁶⁰, to rzeczywistość korporacyjna uzmysławia jałowość tego trudu. Nie da się już prowadzić kariery w toku konsekwentnej wspinaczki, ale bohaterowie nie odpuszczają. Jeśli na szczyt nie mogą wejść po schodach, to – rozpoznawszy realia kapitalizmu kasyna⁶¹ – próbują wtargnąć na górne piętra współczesnych piramid władzy.

Coraz mniej przekonujący mit samodzielnego przedsiębiorcy rozprasza się pod naporem narracji nęcącej społecznie wykluczonych natychmiastowym bogactwem. W twórczości Manna zaprasza się do gry o wysoką stawkę i kusi obietnicą sukcesu. Wszystkie zwycięstwa są jednak chwilowe i ulotne, bo „każda gra jest krótka, jedna po drugiej następuje bardzo szybko, stawki zmieniają się z zawrotną prędkością i często dewaluują przed zakończeniem gry”⁶². Przedstawiciele niezamożnej większości wciąż poszukują oparcia w przygodności. Bohaterowie wkraczają w przestrzenie idealnego tworu neoliberalnego, kasyna właśnie, i w tej enklawie oddają się snuciu marzeń o nadchodzącym triumfie. W serialu *Luck* członkowie grupy „Czterech Asów” spędzają więc czas na torach wyścigowych i w szulerniach. Przestrzenie wiecznej gry, kuszące pozornym bezpieczeństwem, znieczulają bohaterów na bodźce: mężczyźni tracą orientację w czasie i przestrzeni, a ostatecznie popadają w irracjonalne samozadowolenie, graniczące z otępieniem⁶³. W odrętwieniu podejmują decyzje, które zapewniają im narkotyczne niemal uniesienie. Kończy się ono dopiero w momencie utraty wszystkich środków, kiedy w oczach właścicieli kasyna gracze okazują się bezwartościowymi – bo niewypłacalnymi – intruzami.

59 Por. Z. Bauman, *Płynne życie...*, s. 8.

60 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, s. 54.

61 Por. S. Strange, *Casino Capitalism*, Manchester University Press, Manchester 1997. Andrzej Szahaj pisze o właściwym dla neoliberalizmu kulcie szybkich efektów za wszelką cenę. Zauważa krótkoterminowość i krótkowzroczność działań ekonomicznych, predylekcję do działań ryzykownych. Zob. A. Szahaj, *Neoliberalizm, turbokapitalizm, kryzys*, Książka i Prasa, Warszawa 2017, s. 20–21.

62 Z. Bauman, *Spoleczeństwo w stanie obłączenia*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 189.

63 Zob. R. Venturi, D.S. Brown, S. Izenour, *Uczyć się...*, s. 72.

Prędzej czy później każdego czeka ten los. Max mówi: „Próbowałem odkuć się na hazardzie, ale to było skazane na porażkę”. Prosta recepta „wystarczy nie grać” jest nieprzekonująca. Jak wiele lat temu pisał Charles Péguy, „nadeszła epoka [...], w której ten, kto nie gra, przegrywa bez ustanku i z jeszcze większą pewnością niż ten, kto gra”⁶⁴.

Bohaterowie żyjący na odludziu są odpadami procesu globalizacji, lecz mimo to wchodzą w tryby mobilności i ukierunkowują swoją ruchliwość na realizację narracji o sukcesie⁶⁵. Ulegają obawie przed społeczną degradacją, która miałaby sprowadzić ich do poziomu ludzi na przemiał. Rywale z *Czerwonego smoka* rezygnują ze spokojnej egzystencji w zlokalizowanych na uboczu domach. Obaj próbują zadośćuczynić zasadzie bycia w ruchu i skuteczniają tę powinność na dwa sposoby. Zdaniem Zbyszko Melosika „sukces społeczno-zawodowy, a nierzadko również osobisty, zależy w neoliberalizmie od zdolności do akceptacji mobilności w przestrzeni i czasie oraz od mobilności psychicznej, związanej z gotowością do zmiany ludzi, z którymi żyjemy, a także [...] systemu wartości”⁶⁶. W *Czerwonym smoku* Graham reprezentowałby postawę opierającą się przede wszystkim na dynamizmie przestrzennym, a mobilność Zębowej Wróżki odnosiłaby do przemiany wewnętrznej. Wraz z wizytą Jacka Crawforda Graham nabywa świadomość charakterystyczną dla klasy zdominowanej. Ruchliwość jest tu rozpatrywana w kategoriach obowiązku, a metaforyczne drogi do sukcesu – windy i schody – zachęcają do odbycia podróży. Podobnie jak bohaterowie *Wieżowca*, konsultant zawiera społecznej powinności i podejmuje wspinaczkę według modelu korporacyjnego, której kluczowym momentem jest wjazd windą na wysokie piętro hotelu.

Kiedy Graham zdaje sobie sprawę z tego, że w tych zmaganiach znajduje się na straconej pozycji, podejmuje próbę umknienia przed zobowiązaniami. Tuż po wizycie u Hannibala Lecktora usiłuje zbiec z budynku szpitala psychiatrycznego, jednak paniczna ucieczka nie pozwala mu na zerwanie tych niszczących związków. W znaczącej scenie Graham biegnie pochyłą galerią, która niczym serpentyna prowadzi go to w jedną, to w drugą stronę (fot. 32). Mężczyzna uchyla się od wziętych na siebie obowiązków i na nowo przybliża

64 L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu...*, s. 7.

65 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, s. 100.

66 Z. Melosik, *Kultura popularna...*, s. 317.

do roli, jaką narzuciły mu instytucje publiczne – jakby utkwiał w architektonicznej wstędze Möbiusa.



Fot. 32. Betonowa serpentyna (*Czerwony smok*)

W obrazach Manna stalowe schody i windy zamiast drogą do awansu gwarantującego spełnienie okazują się nową formą Weberowskiej żelaznej klatki – instrumentami reżimu zachęcającego bohaterów do włączenia się w strukturę korporacyjną⁶⁷. Im szybciej Graham podróżuje i im wyżej się znajduje, tym głębsze jest jego psychiczne zagubienie. Coraz dynamiczniejsza egzystencja prowadzi do stopniowego rozłamu tożsamości bohatera. W momentach kryzysu przegląda się w lustrze i przekonuje samego siebie, że przyjął reguły gry i wszedł w rolę, jaką zaplanował dla niego Crawford. Z czasem zaczyna nawet, wzorem swojego przełożonego, krzywdzić współpracowników. Wtedy też bardziej niż stróża prawa, przypomina Zębową Wróżkę. Cierpienia fotoreportera Loundsa dowodzą przemocowych pobudek przejawianych przez konsultanta.

Droga Dollarhyde’a przypomina ścieżkę obraną przez jego policyjnego sobowtóra. Zainicjowana przez Zębową Wróżkę przemiana stanowi jednak bardziej metaforyczną realizację marzenia o społecznym awansie. Co prawda teatralne akty przemocy poprzedza fizyczna wspinaczka mordercy po schodach, ale ważniejsze są zdarzenia, jakie rozgrywają się w jego psychice. Dobór ofiar, niemobilnych mieszkańców przedmieść, dowodzi neoliberalnych aspiracji

67 Zob. R. Sennett, *Szacunek w świecie...*, s. 171–172.

Dollarhyde'a (w literackim pierwowzorze: tylko Dolarhyde'a). Mężczyzna manifestuje niechęć do osowiałych wygodnisiów i nieudaczników. Mówi nawet do Loundsa: „Smok się rozwija [...]. W moich oczach jesteś ślimakiem na słońcu, wtajemniczony w wielkie przeobrażenie niczego nie dostrzegasz [...]. Wy wszyscy winni mi jesteście respekt”. Dollarhyde pogardza chroniącymi się na suburbiach wygnańcami kapitalizmu w takim samym stopniu, jak Frank ze *Złodzieja*, wypominający wygodne dzieciństwo pracownicze opieki społecznej. Zębowa Wróżka bierze udział w bezlitosnym wyścigu społecznym, bo marzy o pozyskaniu szacunku, jakim darzy się elity ekonomiczne i polityczne. Niczym Molasar z *Twierdzy* pochłania ofiary, by zyskiwać potęgę⁶⁸. Ten ponowoczesny narcyz pragnie być nie tyle poważany, ile podziwiany⁶⁹.

By zbliżyć się do przedstawicieli klasy dominującej, Dollarhyde naśladuje zachowania swoich ciemniejszych. Jego czyny są bardziej dewiacyjne jedynie z pozoru. W końcu to, „co »na górze« jest normą, obraca się »na dole« zwyrodnieniem; ale zwyrodnienie to jest [...] podobizną normy”⁷⁰. Zębowa Wróżka wykorzystuje narzędzia opresji i zmusza ofiary do bycia niemymi, podziwianymi swojego oprawcę, obserwatorami spektaklu. Dollarhyde wymaga od nich tej samej paradoksalnej czolobitności, jaką nisko sytuowani członkowie społeczeństwa okazują wyższym warstwom społecznym⁷¹. Z tego samego powodu wprowadza Loundsa w rolę przegranego nieszczęśnika, który prezentuje niewolniczą mentalność obrońcy interesów swojego pana. Kiedy zamordowani poddają się sile Czerwonego Smoka, ten dostrzega podziw w ich zwierciadlanych oczach. Czyny mordercy uzmysławiają deprawujący charakter amerykańskiego snu, w którym Francis bezgranicznie się pogrąża. Will Graham zwraca uwagę na to, że motywy Dollarhyde'a tkwią w marzeniach – jałowych i niezrealizowanych. Mimo podejmowanych wysiłków przemiana zatem nie nadchodzi, a Zębowa Wróżka pozostaje na zawsze uwikłany w niespełnioną fantazję o sukcesie.

68 Zob. R. Combs, *Michael Mann: Becoming*, „Film Comment” 1996, no. 32, s. 16.

69 Zob. Ch. Lasch, *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, przeł. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2015, s. 86.

70 Z. Bauman, *O ponowoczesnym stanie rzeczy*, rozm. przepr. K. Łęcki, M. Tyl, „Opcje” 1997, nr 1, s. 84.

71 W *Zakładniku* bogata prawniczka ośmiela Maksa: „Gdyby mnie pan posłuchał, stalibyśmy w korku, a pan miałby 5 dolarów ekstra”. Taksówkarz odpowiada: „Kupi sobie pani coś za to. Zaszaleje pani w sklepach. Dla mnie to nic wielkiego”.

Amerykańskie marzenie jest ściśle powiązane z pionową ruchliwością, tematyzowaną w *Złodzieju*. Symptomatyczna okazuje się w tym zakresie scena otwierająca film. Zanim głównym obiektem zainteresowania kamery stanie się wąska chicagowska alejka, w której Frank dokonuje włamania, w długim ujęciu są prezentowane zewnętrzne schody pożarowe zawieszane na budynkach zamykających przesmyk. Aranżacja przestrzeni zwraca uwagę na aspiracje złodzieja i zapowiada próbę spełnienia marzenia o sukcesie. Fantazja Franka, w przeciwieństwie do psychopatycznych rojeń Dollarhyde'a, przyjmuje materialną i bardzo wyrazistą formę. Własnoręcznie stworzony przez złodzieja kolaż zdjęć i wycinków prasowych jest naznaczony konserwatywnymi tęsknotami⁷², ale obrazuje także stereotypowe aspiracje przedstawiciela klasy średniej (fot. 33). Potrzeba szybkiej realizacji zamierzeń wymaga od Franka porzucenia jednoosobowej działalności przestępczej (początkowo bohater deklaruje: „Sam jestem sobie szefem. Nie muszę nikogo słuchać”) i uwikłania się w relację z gangsterską „korporacją”. Jej lider, Leo, mówi o sobie wprost: „Ja trzymam bank” i – niczym przedstawiciel współczesnych systemów finansowych – zgłasza roszczenia do wszystkiego, co trafia w posiadanie Franka: „Jeśli będziesz czegoś potrzebował, daj znać. Forsa, broń, samochody...”.

Ofiarami przerostu ambicji padają także bohaterowie *Informatora* i *Crime Story*. Jeffrey Wigand opowiada o korporacyjnej przeszłości: „Żona była szczęśliwa, dzieci były ubezpieczone, poszły do dobrych szkół, kupiliśmy piękny dom”. Z kolei bohaterowie serialu fantazjują o tym, „jak zostać milionerem”⁷³. Realizację tego sztandarowego marzenia kapitalizmu Ray Luka rozpoczyna od założenia, zgodnie z systemowym przykazem, „małej firmy”, która stanie się załączkiem przestępczego syndykatu. Jak zresztą twierdzi Manny Weisbord, mentor Luki, nielegalna działalność „to taki sam biznes, jak każdy inny”.

Wbrew wolnościowym inklinacjom neoliberalizmu jednostkowe inicjatywy są w filmach Manna ściśle regulowane. Kiedy bohaterowie wkraczają na górne poziomy społecznej hierarchii, napotykać bariery instytucjonalne.

72 Frank nie bierze pod uwagę napadów na prywatne domy. Ostrzega Leo: „Żadnych kowbojskich bzdur, napadów na domy”.

73 Pojawiający się w pierwszym odcinku *Crime Story* Johnny O'Donnell jest słuchaczem studiów ekonomicznych. Ich program jest ukierunkowany na kształtowanie mentalności milionera.

Choć w przeciwieństwie do *Wieżowca* schody i windy nie są tarasowane, a wręcz zachęcają bohaterów do wkraczania w tryby kapitalistycznej maszyny, to struktura klasowa jest równie trwała, co podziały w powieści Ballarda. Im większą ruchliwość przejawiają protagoniści, tym szybciej rozpadają się ich fantazje. Bohaterowie, którzy identyfikują się z paradygmatem mobilności, są zmuszeni do konfrontacji z obnażonym, drapieżnym korporacjonizmem, uosabianym między innymi przez Leo i Sandefura. Kara za przesadną ufność we własne możliwości jest bardzo dotkliwa. Kiedy bohaterowie tracą ubezpieczenie zdrowotne (*Informator*), dom (*Złodziej*, *Informator*), prowadzony interes (*Złodziej*) lub płynność finansową (*Informator*), kiedy mierzą się z kryzysem rodziny (*Złodziej*, *Czerwony smok*, *Informator*) i doznają uszczerbku na zdrowiu psychicznym (*Czerwony smok*, *Informator*), orientują się w hermetycznej strukturze amerykańskiego społeczeństwa. Zdają sobie wówczas sprawę z tego, że zawierzili wezwaniu do mobilności na podstawie zdeformowanych wyobrażeń, dostrzeżonych w wypaczających rzeczywistość krzywych zwierciadłach globalnego kapitalizmu.



Fot. 33. Marzenia o awansie (*Złodziej*)

Deformacje tożsamości

Szklane fasady ponowoczesnych miast rozbłyskują odbiciami mieszkańców. Lustrzane tafle są nienasycone – stale domagają się spojrzeń przechodniów; skonfrontowania zniekształconego odbicia z wyobrażeniem, jakie patrzący ma na swój temat. Bywalec metropolii musi więc zajrzeć w powierzchnię refleksyjną mijanych biurowców, zatopić wzrok w zwierciadłach sklepowych i szybach samochodowych po to, by odnaleźć w nich dynamicznego człowieka sukcesu, pewnie zmierzającego do celu.

„Jakie marzenia wywołują w tobie lustra?” – zastanawia się nad motywacjami seryjnego mordercy Willa Grahama. W filmach i serialach Manna zwierciadła podtrzymują fantazje i upewniają bohaterów w podejmowanych dążeniach. Protagonisci niepomni na fakt przeglądania się w taflach wypaczających obraz, szukają w nich informacji na temat aktualnie zajmowanej pozycji społecznej. Nie dostają jednak potwierdzenia. Kiedy spoglądają w lustrzane powierzchnie, nie widzą faktycznych siebie, lecz percypują siebie wyobrażonych. Refleksy zaciemniają obraz rzeczywistości – zamiast uwalniać od trosk, zmuszają bohaterów do realizacji zadań przewidzianych przez dysponentów władzy ekonomicznej. Okazują się przy tym źródłem ułudy, a z ich halucynogennego oddziaływania protagonisci nie zdają sobie sprawy⁷⁴. Najgorszy jest brak możliwości ustalenia własnej pozycji ekonomicznej – „zwierciadło świadomości klasowej popękało się na drobne kawałki [...], każdy odłamek odtwarza swoją własną, całkowitą perspektywę, lecz popękana powierzchnia lustra nie tworzy już całościowego obrazu”⁷⁵.

Fantasmagorie mają Zębową Wrózkę iluzorycznymi korzyściami. Seryjny morderca pragnie sfinalizowania zapowiedzianej w zwierciadle przemiany i pozyskania nowego statusu. Każdy atak realizowany celem przemiany w tytułowego demona, poprzedza akt podglądania mieszkańców przedmieść. Czerwony Smok lokuje się wtedy w lustrze – oku kamery. Morderca ogląda domowe nagrania wideo i odwzajemnia spojrzenie członkom rodzin, które pozostają nieświadome oddziaływania dyspozytywu. Jako dysponent widzenia,

74 Zob. U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1999, s. 87.

75 U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002, s. 202.

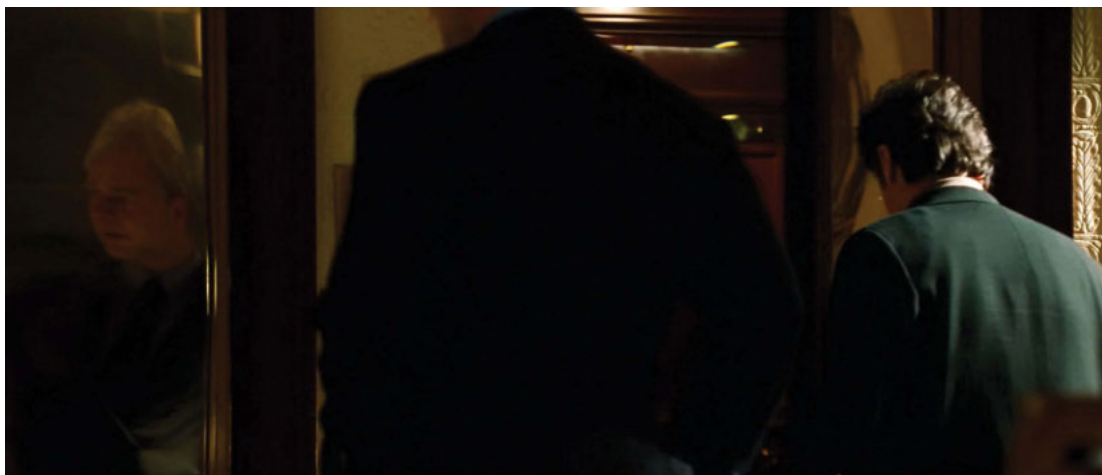
Zębowa Wróżka wybiera jednostki mające stać się mimowolnymi świadkami jego przemiany. W trakcie morderstw Dollarhyde zarzuca przezroczyść i sam pragnie zobaczyć się w lustrze. Wkłada w oczy swoich ofiar fragmenty szkła, a migoczące refleksy utwierdzają go w przekonaniu o posiadanej przewadze klasowej.

Tytułowy *Złodziej* poszukuje z kolei obrazów samego siebie w połyskliwej biżuterii, błyszczących lakierach samochodowych i szklanych wystrojach przydrożnych barów. W refleksyjnych płaszczyznach widzi się w roli amerykańskiego self-made mana, samodzielnego przedsiębiorcy „odbierającego swój dług od społeczeństwa”. Przekonany o realizowanym awansie Frank bywa poirytowany, kiedy postronne osoby (nieprzejawiające przecież zainteresowania jego statusem) nie postrzegają go w ten sam sposób. Poucza kpiarskiego gangstera, nazywającego go „Frankiem Jakimśtam”: „Jestem ostatnim gościem na świecie, z którym chciałbyś zadrzeć”, a w trakcie rozmowy z Jessie unosi się: „Noszę spodnie za 150 dolców, jedwabne koszule, garnitury za 8 stów, złoty zegarek, sygnet z 3-karatowym brylantem czystej wody, zmieniam wozy, jak inni goście buty!”⁷⁶. Podobnie destrukcyjny związek ze swoim lustrzanym odbiciem nawiązuje Ray Luka. W luksusowym apartamencie, zlokalizowanym na szczycie wysokościowca, dorobkiewicz marzy o wzięciu w posiadanie całego miasta. Hasło: „Jesteśmy na szczycie świata”, zasłyszane podczas spotkania grupy przestępczej, staje się jego mottem (*Królestwo pieniędzy*). Kiedy mężczyzna odwiedza lustrzaną siedzibę z olbrzymimi panoramicznymi oknami, poddaje się fantazji o wysokim statusie. Nie przejawia jednak nawet załóżków świadomości klasowej, a więc nie zdaje sobie sprawy ze swoich faktycznych możliwości.

Frank, Zębowa Wróżka i Ray Luka nie znają samych siebie. Spoglądają w zwierciadła, jakby próbowali odkryć w nich prawdę o sobie, tymczasem one pochłaniają ich wizerunki i tworzą zafałszowane reprezentacje. Dopiero z czasem bohaterowie przekonują się o tych percepcyjnych wypaczeniach. Lustra są w świecie Manna narzędziem klasy dominującej, za którego pomocą reprodukuje się ideologię późnego kapitalizmu.

76 Mann z dumą wspomina reakcje widzów na film. Jeden z jego przyjaciół miał mu powiedzieć: „Choć film był wspaniały, znienawidziłem go [...]. Ponieważ lubię czuć, że sprawuję kontrolę nad swoim przeznaczeniem, nad swoim życiem. Film uzmysłowił mi, że tak nie jest”. H. Kennedy, *Castle Keep*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 37.

Fredric Jameson w analizie Westin Bonaventure Hotel zauważył, że „szklana powłoka odrzuca [...] zewnątrz miasta”, a dzięki niej budynek „oddziela się od swojego sąsiedztwa – nie jest już ono nawet jego zewnątrzem, ponieważ gdy spoglądamy na zewnętrzne ściany, nie widzimy samego hotelu, tylko zniekształcone obrazy otoczenia”⁷⁷. Szkło w omawianych filmach zniekształca nie tylko ludzkie wizerunki, ale także świat i wartości w nim obowiązuje. Choć podmiot jest pierwotny względem odbicia, to w obrazach Manna odbicie kształtuje rzeczywistość. Przekonuje się o tym Wigand, który podczas pierwszego spotkania z Bergmanem dostrzega swojego zdeformowanego sobowtóra w refleksyjnej powierzchni drzwi hotelowej windy (fot. 34). Z czasem zniekształcone obrazy, wtórne przecież wobec jego osoby, staną się przyczyną postępującego kryzysu psychicznego. Podobny cykl burzy komfort Raya Luki. W Las Vegas, mieście wszechobecnych luster, błyszczących powierzchni, świetlnych refleksów i witryn multiplikujących blask neonów zwierciadła załamują nie tylko światło, ale także psychikę bohatera. W kaptowniczych przestrzeniach tożsamość przestępcy ulega fragmentaryzacji. Percypujący siebie w dziesiątkach luster Luka symbolicznie rozpada się na kawałki, podobnie jak Dollarhyde oglądający własną przemianę w licznych fragmentach rozbitego szkła.



Fot. 34. Lustrzane odbicia – zapowiedź rozpadu (*Informator*)

⁷⁷ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika...*, s. 41.

W czasie, gdy zwielokrotniony w lustrach Luka inicjuje bezsensowne konflikty z przyjaciółmi, jego policyjny sobowtór, Mike Torello, wykształca sobie alternatywną tożsamość. Obu bohaterów przeraża myśl, że za atrakcyjną, zwierciadlaną fasadą tkwi niewygodna dla nich prawda. Zarówno gangster z ambicjami, jak i zasłużony policjant zabiegają o społeczną aprobatę, a najbardziej obawiają się odcięcia – wygnania z miejsc, w których aktualnie się znajdują⁷⁸. Przestępca wstydzi się rynsztokowego pochodzenia, dlatego za wszelką cenę intensyfikuje wysiłki na rzecz podboju Las Vegas, miasta-apoteozy pustynnej niestałości⁷⁹. Policjant obawia się z kolei upodobania do alkoholu i stosowania przemocy, nieraz wpędzającego go w kłopoty.

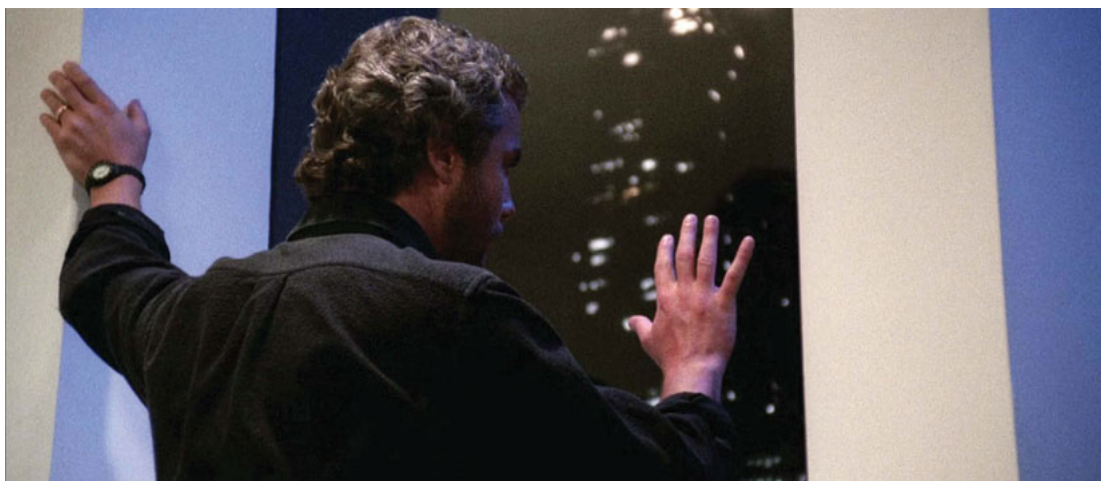
Z podobnymi lękami konfrontowany jest Will Graham, który w lustrach odnajduje widma ściganych przestępców. Wielokrotnie zmagą się z poczuciem, że odbicia wywierają na niego presję. Dotyka wtedy zwierciadlanych powierzchni, jakby miał zamiar potwierdzić prawdziwość widzianych sylwetek (fot. 35). Bardzo dosłowne konfrontacje z odbiciami są rezultatem spotkania z Hannibalem Lectorem w przestrzeni zaaranżowanej w stylu budzącym skojarzenia z sytuacją lustrzaną. W trakcie widzenia Graham zdaje sobie sprawę z tego, że przybliży się do psychopaty, który prowokacyjnie zauważa, że mężczyźni są swoimi odbiciami. W podobnie nieznośnej konfrontacji uczestniczy Frank odwiedzający w więzieniu dawnego złodziejskiego mentora. Pomimo sympatii, jaką żywi względem Okli, mężczyzna odczuwa wyraźny dyskomfort, kiedy naprzeciwko niego, po drugiej stronie pancernej szyby, siada schorowany przestępca.

Bohaterowie stają się niewolnikami zwierciadeł pogłębiających problemy psychiczne. Kluczowym punktem każdego niemal filmu *Manna* jest rozpoznanie faktycznego charakteru luster. Moment zorientowania się w ich zwodniczości wynika zwykle z przypadku. Dollarhyde jest bliski zarzucenia zamiaru morderstwa, kiedy w kawałku szkła dostrzega prawdziwego siebie. Zdaje sobie wtedy sprawę z niemożności kontynuowania przemiany. Jego rywal, Will Graham, wcześniej poszukujący w lustrach wyobrazonego siebie, rezygnuje z mobilności w momencie rozbicia panoramicznego okna w domu Dollarhyde'a. Tuż po zabiciu swojego maniakalnego doppelgängera,

78 Zob. Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 28–30.

79 Zob. R. Venturi, D.S. Brown, S. Izenour, *Uczyć się...*, s. 32.

na pytanie niedoszłej ofiary o nazwisko, po chwili wahania odpowiada: „Jestem Will Graham”⁸⁰.



Fot. 35. Odzyskać samego siebie (*Czerwony smok*)

W *Złodzieju* amerykański sen Franka brutalnie wieńczy interwencja Leo, po której bohater ogląda obitą twarz w lustrze. W *Informatorze* kres fantazji poświadczają korporacyjni decydenci widziani w ekranie telewizora. Kiedy objawia się fałsz *american dream*, bohaterowie próbują zerwać zobowiązania: niszczą lustra i rozbijają wytworzone iluzje. Będący własnościami korporacji i organizacji przestępczych, uzależnieni od struktur instytucjonalnych, pozbywają się wszystkiego, co *de facto* nie należy do nich. Wzorem Larry'ego Murphy'ego z *Mili jerychońskiej*, który rozbija zegarek podarowany mu przez więziennego psychologa, Frank wysadza wszystko, do czego Leo rościł sobie prawa. W środku nocy rozświetlonej neonami szklane odłamki opadają na

80 Zob. E. Durys, *Amerykańskie popularne kino...*, s. 402. O konfrontacjach w podmiejskich rezydencjach opowiada także *Cień w ciemnościach*. Odcinek serialu *Policjanci z Miami*, wzorowany fabularnie i estetycznie na *Czerwonym smoku*, oddaje podobną ambiwalencję. Podczas nocnej obławy Crockett zasada się na przestępcę, a następnie bije go do nieprzytomności. Podczas zadawania kolejnych ciosów policjant budzi się z transu i dostrzega zmasakrowaną twarz swojego sobowtóra. By uspokoić napadniętą kobietę, która przyglądała się zajściu, okazuje odznakę i powtarza: „Jestem policjantem”. Deklaracja nie brzmi jednak przekonująco. Antagonista poinformuje go później: „Żyję w tobie”, a Sonny zaczyna śnić o kruchej barierze ze szkła, odgradzającej go od szaleństwa.

ulice. Wtedy, już bez zobowiązań i lęku, w stanie nicości⁸¹, bohater kontynuuje krucjatę przeciwko liderowi organizacji przestępczej. Zgnieciony kołaz z marzeniami łąduje wówczas na ulicy (fot. 36). Jak wskazuje Guy Standing, ludzie nieuprzywilejowani są ogarnięci lękiem przed utratą tego, co posiadają⁸². By przystąpić do ostatecznego starcia bez strachu, mężczyzna musi pozbyć się dobytku.



Fot. 36. Kres amerykańskiego snu (*Złodziej*)

Wnikliwe portretowanie nierównego starcia Franka z korporacją rezonuje, jak można sądzić, wydarzeniami z młodości reżysera. W wywiadach Mann wraca pamięcią do czasów, kiedy jego ojciec prowadził sklep spożywczy. Początki działalności były obiecujące, ale ostatecznie do sąsiedztwa zawitała duża sieć handlowa, systematycznie wypierająca lokalnych przedsiębiorców. Jack Mann musiał zamknąć interes. Wydaje się, że doświadczenia z okresu dorastania często wyznaczają kierunek dla poszukiwań reżysera. Znaczenia

81 Zob. M. Mann, *Michael Mann on THIEF (1981)*, <https://www.youtube.com/watch?v=nX7994EbIQ8> [dostęp: 10.02.2022].

82 Zob. G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, s. 67.

relacji ojcowsko-synowskiej dowodzą zresztą pierwsze strony wydanej niedawno *Gorączki 2*, która w oryginalnej wersji rozpoczyna się od dedykacji: „Dla mojego ojca Jacka Aarona Manna, od którego wszystko się zaczęło”. Jak przebiegał więc antykorporacyjny zryw młodego Michaela? Wspomina twórca, że wraz z młodszym bratem pewnej nocy z wściekłości próbował podpalić lokal monopolisty. Znamienne, że chłopcom udało się tylko osmalić tylne drzwi⁸³.

Podobną próbę rozsadzenia struktury kapitalistycznej podejmuje Lowell Bergman z *Informatora*. Obnażanie wewnętrznych zagrywek stacji telewizyjnej nie może, rzecz jasna, doprowadzić do upadku medialnego molocha. Choć jeden z przedstawicieli korporacji histeryzuje i oskarża Bergmana: „Pograżyles nas!”, to rozniecany przez dziennikarza ogień nie narusza nawet tylnych drzwi. Mężczyźnie pozostaje więc opuścić siedzibę globalnej firmy przez przeszkłone, obrotowe wejście, by chwilowo uwolnić się z pułapki korporacyjno-państwowego kołowrotka. Włącza się w tłum, jednak nie umyka przed wszystkowiedzącymi elitami.

83 Zob. J. Weiner, *Michael Mann's...*

Ku zwodniczej wolności

W *Ostatniej plaży* Jamesa Grahama Ballarda samobójczy pęd każe Travenowi dostać się na wyspę usianą atomowymi kraterami. Ustalenie motywacji mężczyzny nie jest łatwe. Czy celem Travena jest pielęgnowanie traum w ciszy wypalonego eksplozjami krajobrazu, czy raczej zdystansowanie się od koszmara, jaki doświadczył jego rodzinę? Podjęcie próby ucieczki z cywilizowanego świata, uwikłanego w wojenną zawieruchę, i ciągle przyspieszenie miały najpewniej pozwolić bohaterowi na powrót do utopijnej „epoki spoczynku”¹. Choć Traven pierzcha przed zgiełkiem rzeczywistości, to ostatecznie – kierowany jakimś nieuświadomionym impulsem – trafia na zdewastowaną, pacyficzną wyspę, by na niej doświadczyć ironii losu. W eksplorowanej przestrzeni totalnej martwoty Traven co krok napotyka przejawy wszystkich tych wypażeń świata, przed którymi zamierzał umknąć. Błądzący po pustynnym krajobrazie mężczyzna odnajduje liczne artefakty nowoczesności. Ślady gąsienic czołgowych, nadkruszone bunkry, wieże obserwacyjne i monumentalne blokowiska fundujące krajobraz panoptycznej metropolii – wszystkie są pozostałościami po utopijnym XX-wiecznym marzeniu o rozwiązaniu problemów z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości².

Za wielką wodą

Opublikowane w 1964 roku opowiadanie przywołuje atmosferę przerażających realiów, w których raz za razem, „w księżycowym krajobrazie wieżowców i niszczących autostrad”³, wydarzają się spektakularne katastrofy. Kiedy

1 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 180.

2 Z. Bauman, *Perpetuum mobile*, w: Idem, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, przeł. A. Kunka, R.F. Muniak, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2010, s. 32.

3 F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 179.

Traven spogląda na pejzaż najeżony zdewastowanymi budowlami, w myślach wybrzmiewa mu pytanie: „Jaki rodzaj ludzi zamieszka w tym minimalnym betonowym mieście?”⁴. Początkowo mężczyzna zachowuje wobec sztucznej metropolii dystans, z czasem jednak odwiedza ją coraz chętniej, by wreszcie osiedlić się w niej. Profil wyspy, na przekór pierwszemu wrażeniu, nie różni się przesadnie od kształtu cywilizowanego świata. Ponownie: zewnętrzza kapitalizmu przestały istnieć. Izolowany oceanicznymi wodami atol nie jest przecież ideologicznie oderwany od kontynentu, lecz wydaje się perfekcyjnym wytworem kapitalizmu – rajem uporządkowania fundowanym pod dyktando modernistycznego ducha. Wyspa Eniwetok bardziej niż poligon nuklearny przypomina poligon nowoczesności. Próba umknienia wojennej zawierusze i rodzinnym dramatom kończy się dla Travena wtargnięciem w przestrzeń, w której nowoczesny porządek wyraża się w stanie czystym. Betonowe ściany monumentalnych budynków zdobione są atomowymi cieniami, a tłoczące się w basenach manekiny przypominają o ofiarach mordów składanych w zbiorowych mogiłach. Błąkanie się bohatera w labiryntowej strukturze urbanistycznej przywołuje natomiast na myśl absurdalne krążenie Józefa K. po korytarzach urzędowych gmachów.

Czy działania Travena cechuje zatem paradoksalny pęd do zagłady? Mężczyzna niby rozgląda się za drogą ucieczki, jednak podjęte wysiłki zamiast do „stworzenia” realiów hołdujących odmiennemu etosowi prowadzą do odnalezienia identycznego, przesiąkniętego porządkiem i dotkniętego katastrofą świata. Uwzględnwszy charakter odrealnionego, percypowanego w gorączkowych majakach pejzażu, można się zastanawiać, czy w ogóle Traven fizycznie gości na jakiegokolwiek wyspie. Pewne jest natomiast funkcjonowanie doktryny, która powołała do istnienia poligon i podobne do niego obszary. Gdyby założyć, że wyspiarska utopia istnieje wyłącznie w halucynacyjnych rojeniach bohatera, to jej profil dowodziłby wirusowych możliwości ideologii, z łatwością infekującej świadomość.

Jak zauważają Mark Fisher, Fredric Jameson i Slavoj Žižek, współcześni wizjonerzy zwykle dość intuicyjnie kreślą obrazy kolejnych, katastroficznych końców ludzkości. Z kolei refleksja nad wprowadzeniem niewielkich nawet zmian w obowiązującym porządku wymyka się ich możliwościom. Kreowanie nowego ładu lub modyfikacja dotychczasowego okazują się trudniejsze

4 J.G. Ballard, *Ostatnia plaża*, w: Idem, *Ogród czasu...*, s. 363.

niż ponowna adaptacja nawet najbardziej niepożądanych rozwiązań. Eniwetok wydaje się alegorycznym przedstawieniem owej niemożności wyjścia poza ideologiczne schematy. Traven tęsknie spoglądał w kierunku oceanu i wyglądał krain, które mogły zapewnić mu wytchnienie. Z oceanicznej potencjalności nieprzypadkowo wyłonił się atomowy poligon. Jak w *Wyspie*, tak i w *Ostatniej plaży* bohater powołuje do istnienia nowoczesność idealną i nie tylko zagłębia się w uformowanych realiach, ale nawet odnajduje w nich na powrót poczucie sensu. Wydarzenia zrelacjonowane przez Ballarda potwierdzają siłę oddziaływania realizmu kapitalistycznego, który – niczym wynurzająca się z wody wyspiarska utopia – reprodukuje się wciąż na nowo, w kolejnych formach.

Wydaje się zatem, że Traven przebywa Pacyfik, by umknąć z macek opresyjnego społeczeństwa. Czyżby towarzyszyła mu dążność do odkrycia krajiny wiecznego szczęścia? Ocean Spokojny, podobnie jak przekraczane niegdyś przez europejskich osadników granice atlantyckie, okazuje się pułapką powtarzalności. Próbując zmyć z siebie zapach cywilizacji, Traven oddaje się dezintegrującej mocy wody, substancji bezkształtnej i anulującej formę, jak pisze Mircea Eliade⁵. Poprzez kontakt z wodą Traven zarzuca dawne życie – egzystencję „człowieka przeciążonego”. Nie zdaje sobie jednak sprawy z jałowości podejmowanych działań. Podobną orientacją odznacza się Faulkner, drobnomieszczański intelektualista z *Człowieka przeciążonego*, który zmęczony dotychczasową vegetacją stopniowo zamyka się na bodźce. Przyjaciel Faulknera nieudolnie przestrzega go: „Degradując świat zewnętrzny, w takim samym stopniu degradujesz siebie”⁶. Świat jest już jednak wystarczająco wykolejony, by bohater bez żalu zakwestionował swoje miejsce w istniejącym porządku. W kluczowym momencie opowieści Faulkner niemal bezrefleksyjnie wchodzi do ogrodowej sadzawki i zanurza się w płytkiej wodzie, by poczuć, „jak stopniowo ciastowata masa jego ciała ulega rozpuszczeniu, ciąży coraz mniej, a jej temperatura obniża się. [...] Nareszcie znalazł idealne tło, jedyne możliwe pole wyobrazeniowe, absolutne continuum bytu nietknięte

5 Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. Rodak, P. Rodak, Aletheia, Warszawa 2009, s. 210.

6 J.G. Ballard, *Człowiek przeciążony w: Idem, Ogród czasu*, przeł. L. Jęczynek, Z. Uhrynowska-Hanasz, Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2009, s. 189.

rakiem materii. Wpatrując się w nie, czekał, aż świat rozpuści się i uwolni go ostatecznie⁷. Zbliżoną orientację estetyczną Mann wykazuje w *Hakerze*. Epizod hongkoński jest przez reżysera znaczone imponującym wysokościowcem, który – niczym metafizyczna istota – przygląda się bohaterom. Śmierć agentki Barrett zostaje zrelacjonowana właśnie w konfrontacji z monumentalną konstrukcją. Ranna bohaterka widzi go tak, jak Faulkner świat wokół niego – z dołu (fot. 37). Bilge Ebiri zwraca uwagę na ten szczególnie moment subiektywizacji spojrzenia w filmie Manna. Patrzenie oczami umierającej osoby na samotny drapacz chmur czyni z budynku nośnik duchowych przeżyć, obiekt surrealistyczny⁸. Pole widzenia kobiety jest coraz węższe, a ona sama rozpuszcza się, niemal tak jak Faulkner.

Wkroczenie do oczka wodnego uwalnia człowieka przeciążonego od fizycznej egzystencji, zapewnia „regres do pierwotnego stanu bezforemności, powrót do stanu preegzystencji pozbawionej kształtów”⁹. Owo – nawiązując do słownika Gastona Bachelarda – „nieszczęście rozpuszczone w wodzie”¹⁰ definiuje specyfikę życia w kapitalizmie. Choć wydaje się, że samobójstwo jest tu wyrazem jednostkowej woli, to jednak Faulkner umiera w sposób, jakiego domaga się system – apatycznie, cicho i sterylnie. Woda podlega tu swoistej afirmacji nie ze względu na jej moc oczyszczającą, ale z uwagi na rzekomą władzę uwalniania człowieka. W końcu to przecież woda „rozpuszcza bez reszty, pomagając [...] umrzeć w sposób absolutny”¹¹.

Bohater *Ostatniej plaży* zapewne tuż przed podjęciem decyzji o przeprawie przez ocean spoglądał w tę śmiertcioną toń. Postanowił wtedy rozstać się ze stabilną rzeczywistością, by zawierzyć płynnej substancji – wzniosłemu żywiołowi. Traven oddaje się potencjalności, z której co rusz wyłaniają się nowe kształty – jeśli nie utopijna wyspa, nad którą wisi groźba atomowego piekła, to przykładowo niebezpieczna bestia. Ze spokojnych początkowo wód

7 Ibidem, s. 197.

8 Zob. B. Ebiri, *Michael Mann. A Director Caught Between the Real and the Abstract*, „Vulture” 2015, <https://www.vulture.com/2015/01/michael-mann-profile-career-blackhat.html> [dostęp: 10.02.2019].

9 Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole...*, s. 209–210.

10 G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 164.

11 Ibidem, s. 165.



Fot. 37. Człowiek przeciążony (*Haker*)

mógłby przecież efektownie wynurzyć się kraken, broniący kiedyś „pierwszej granicy”, lub olbrzymi żarłacz biały, polujący na roztargnionych urlopowiczów. Ponownie, snuta przed rozmarzonym obserwatorem wód oceanicznych, obietnica przyjemności zostałaby brutalnie przerwana przez reprezentacje ideologii. Niezależnie od tego, którą wersję interpretacyjną *Szczęk* (1975) faworyzować, to rekin – jak mówi Žižek – spaja je wszystkie, ponieważ wyraża typowe obawy człowieka nowoczesnego. Widmo imigrantów zagrażających małomiasteczkowej codzienności, destrukcyjna siła katastrof naturalnych, niszczycielski wpływ wielkiego kapitału na życie zwykłych ludzi (ale też

rodząca się seksualność i groźba wielkiej wojny¹²) urzeczywistniają się w dezintegrującym człowieka niebezpieczeństwie¹³.

Zdaniem Eliadego wody reprezentują „wszelką potencjalność. Są [...] rezerwuarem wszystkich możliwych postaci istnienia: *poprzedzają* każdą formę i stanowią *podwalinę* jakiegokolwiek procesu stwarzania świata”¹⁴. Bohaterowie społeczeństwa nowożytnego, kuszeni tą obietnicą niczym poszukiwacze mitycznej Atlantydy, nieprzerwanie eksplorowali ocean. Rzucane z lądu tęskne spojrzenia na wielką wodę były jeszcze względnie bezpieczne. Wejście na okręt i poddanie się sile prądów nie prowadziło jednak do bezpiecznej przystani, lecz oznaczało konfrontację z niszczycielskimi siłami rzeczywistości. Dziś z kolei ocean, ta niegdysiejsza materia rozpaczy¹⁵, ma te same właściwości, co późnokapitalistyczna rzeczywistość. Płynność i bezkształtność, wiry i prądy, przyływy i odpływy rozmywają podstawy życiowej orientacji. Współcześnie żadne oazy, porty, enklawy ani bastiony nie zapewniają już schronienia. W takiej sytuacji spojrzenie w ocean jest wyrazem bezradności człowieka¹⁶.

Kiedy protagoniści filmów Manna zerkają w oceaniczną toń, potrafią jeszcze snuć fantazje o lepszym świecie. Bohaterowie doświadczeni przez sieciowy kapitalizm tęsknie spoglądają w kierunku wielkiej wody i wyglądają krain gwarantujących wytchnienie. Oceaniczna potencjalność daje im nadzieję na lepszą przyszłość, jednak rzadko kiedy zapewnia los inny niż znaczony dalszym zagubieniem. Fantazmaty nie wytrzymują zderzenia ze społecznymi zobowiązaniami. Bohaterowie stają nad oceanem i rozważają wyprawę. Gdy dostrzegają cel wędrówki, przez moment próbują uwolnić się od zawodowych powinności, uciec z wielkiego miasta, by – przykładowo – zacząć nowe życie u boku bliskiej osoby. Kultura późnego kapitalizmu uniemożliwia stabilizację. Protagonisci uwikłani w sieć destrukcyjnych kontaktów ostatecznie wracają – pod względem czy to pozycji społecznej, czy to geograficznej – do punktu, z którego wyruszyli w podróż. Frank ze *Złodzieja* oddala od siebie rodzinę, a Neil McCauley z *Gorączki* anuluje fantazję o sielance, by zadośćuczynić neoliberalnym popędem. Choć rozpościera się przed nim prosta droga

12 Zob. R. Butler, *Slavoj Žižek. Live Theory*, Continuum, London 2007, s. 44.

13 Zob. S. Žižek, *Living in the End Times*, Verso, London 2010, s. 68.

14 Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole...*, s. 209.

15 Zob. G. Bachelard, *Woda i marzenia...*, s. 166.

16 Zob. Z. Bauman, *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 183.

do realizacji marzenia, to bohater porzuca wybraną i ponownie angażuje się w przestępcze aktywności. Wzburzone wody targają tymi rozbitkami, dryfowanie zaś okazuje się alegorycznym komentarzem do realiów, w których nawet ucieczka przed ideologią jest częścią ideologii.

W oceanie możliwości

Piewcy ekonomii neoliberalnej przekonują, że warto intensyfikować poziom mobilności przestrzennej, konsumpcji i ruchliwości pionowej. Wszystko po to, by znaleźć się w ponowoczesnej utopii, na szczycie drabiny społecznej. W dobie abstrakcyjnych i niematerialnych przepływów kapitału władza ekonomiczna jest silniejsza niż kiedykolwiek. Przedstawiciele współczesnego prekariatu, podobnie jak Traven, fantazjują o ładzie czekającym gdzieś na oddalanej od kontynentalnych wypaczeń wyspie. Odnalezienie przestrzeni wolnej od ekonomicznej opresji nie jest już możliwe.

Postacie kreślone przez Manna są nomadami, którzy wiedzeni fałszywymi obietnicami stale się przemieszczają. Wciąż fantazjują przy tym o znajdującej się gdzieś za horyzontem oazie spokoju, gwarantującej stabilność i zakorzenie. Wszystkie pragnienia skupia w sobie koncept wyspy. Dla Maksa, bohatera *Zakładnika*, „Wyspa” jest wymarzoną firmą – wypożyczalnią limuzyn, która pozwoli mu osiągnąć sukces finansowy. Dla gangstera Johna Dillingera oddalone od amerykańskich granic wyspy zwiastują szczęśliwą przyszłość u boku ukochanej. Dla Jamesa Crocketta z *Miami Vice* wolna od kontynentalnych zobowiązań wyspa jest być może ostatnim miejscem, w którym Sonny pozostaje wierny samemu sobie i Isabelli. W odróżnieniu od wysp z twórczości Ballarda zasygnalizowane przestrzenie nie zapewniają bohaterom stabilizacji.

Protagoniści tęsknią za wyizolowanymi, dającymi wytchnienie systemami, ale z czasem zyskują świadomość, że wojna przeciwko niestałości musi zakończyć się niepowodzeniem. Ponurymi mrzonkami okazują się sny o ucieczce z miejskiej matni, udanym życiu rodzinnym, sukcesie zawodowym i zjednoczeniu z ukochaną kobietą. Max rozpoznaje nieziszczalność fantazji o własnej firmie, Dillinger postanawia nie rezygnować z ostatniego skoku, a Crockett przedkłada wykonywaną pracę ponad miłość. Patologicznie wybierane priorytety nie wzbudzają nieufności bohaterów wobec iluzji późnego kapitalizmu. Uległszy tymże, zmuszają się do ruchu i podejmują aktywności, które konsekwentnie wypychają ich w odmęty oceanu.

Choć bohaterom wydaje się, że przedmioty ich pożądanja krążą tuż obok nich, a czasem są nawet dostępne na wyciągnięcie ręki, to stale umykają one gdzieś za horyzont – na tyle daleko, by pozostały nieuchwytny, na tyle jednak blisko, by nie przestały wabić obietnicami. W takiej sytuacji utyka Melvin Purvis z *Wrogów publicznych*. Podczas wieńczącej film konfrontacji agent znajduje się w przedsiönku utopii. Ma przed sobą Dillingera i tylko jeden celny strzał dzieli go od emocjonalnego spełnienia. Polowanie nie zostaje jednak sfinalizowane – kotłujący się wokół tłum nie pozwala mu na dobytec pistoletu. Mężczyzna nie słyszy też ostatnich słów gangstera zastrzelonego przez pozostałych policjantów. Krainy wiecznego szczęścia ciągle wymykają się bohaterom, a oni – jak powiedziałyby Frank ze *Złodzieja* – są zbyt wolni, by ich dosięgnąć. Bywalcy Mannowskiego uniwersum pragną schwycić owe obietnice, więc niezmiennie intensyfikują wysiłki, pozostając przy tym niepomni na przestrogi. Legendarny pięściarz, tytułowy bohater filmu *Ali*, nie potrafi odnaleźć stabilizacji. Ciągłe budowanie związków od nowa i wspinać się po szczeblach bokserskiej perfekcji nie anulują nieznośnego rozstroju psychicznego. Być może dzieje się tak dlatego, że, jak zauważa Zygmunt Bauman, współcześnie „cele starań i obiekty marzeń znikają z miejsc, w jakich spodziewaliśmy się je znaleźć, albo tracą urok szybciej, niż niosą nogi, pędzą auta czy mkną samoloty”¹⁷.

Wzrok rozczarowanych niepowodzeniami bohaterów wciąż pada na faktyczny ocean, będący, z uwagi na towarzyszącą mu aurę chaosu, „podstawowym oglądem wzniosłości”¹⁸. Niemal we wszystkich filmach Manna pojawia się sekwencja wyciszająca akcję i wzburzoną emocjonalność protagonistów. Portretowani z za pleców spoglądają w toń wody: Frank w *Złodzieju*, Will i Molly w *Czerwonym smoku*, Neil w *Gorączce*, Bergman i Wigand w *Informatorze*, Sonny w *Miami Vice*. Rozległe akweny uwodzą spokojem. Kontrastują tym samym z dynamiką i gwarem charakteryzującymi rzekomo stały ład. Ocean poraża swoją potęgą, a jednocześnie stanowi dla bohaterów gwarant ich jednostkowego bezpieczeństwa. Kiedy protagoniści wypatrują w nim utopijnych przestrzeni, na ich twarzach widać mieszankę melancholii i na-

17 Z. Bauman, *Nieco płynnych myśli o sztuce w płynie*, przeł. A. Kunka, w: Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem...*, s. 15.

18 M. Golka, *Wielokulturowość: Między ładem a chaosem*, w: *Teorie społeczne a możliwości praktyczne*, red. R. Cichocki, Media-G.T., Poznań 1997, s. 14.

dziei; smutku i pokrzepienia; niepokoju i ukojenia. Choć ostatecznie oceaniczne prądy ich nie uratują, to zapewniają chwilowe wytchnienie od ciągłych przepychanek z rzeczywistością.

Oceaniczne *mise-en-scène* pozwala uchwycić wędrowców w momentach wyhamowania i refleksji, w czasie przemyśleń i emocjonalnego zakotwienia, w chwilach, kiedy płynny świat wydaje się niewiele znaczący na tle wzniesłego żywiołu. Mark Steensland błędnie identyfikuje zatem niebieską aurę oświetlającą apartament McCauleya oraz widok błękitnego oceanu, jako zimne i puste manifestacje życia wewnętrznego bohatera¹⁹. Kiedy mężczyzna przekracza próg swojej rezydencji, tymczasowo uwalnia się od wszystkich zobowiązań – odkłada broń i kluczyki samochodowe, by choć przez chwilę czuć ulgę i odnaleźć w Pacyfiku jakiś – paradoksalny przecież – punkt zaczepienia. Jeśli zewnątrz kapitalistyczne rzeczywistości nie istnieje, to interesująca jest rola podobnych momentów wyciszenia w twórczości Manna. Czy wyraża się w nich praktyka oporu, czy może stanowią one zachętę do wkroczenia w sztuczną (tworzoną przez kapitalizm) niszę, pozornie wyłączoną z obiegu kapitału, która pozwala bohaterom funkcjonować, zapewniając im chwilową regenerację? Gdy tylko protagoniści stają na emocjonalnej krawędzi, w ich życiu pojawia się Wyspa. Cudowne zrządzania losu wydają się wytworem cynicznej ideologii²⁰.

Podobnie Crockett z *Miami Vice* wpatruje się w bezkres wielkiej wody i na moment zastyga, jakby dostrzegał migoczący na horyzoncie cel swojej tułaczki (fot. 38). Codziennosc zorientowana na osiągnięcie sukcesu wymaga od niego podejmowania coraz bardziej ryzykownych aktywności. Skażony indywidualistyczną cnotą skuteczności policjant pracuje wydajnie, to znaczy: skrajnie egoistycznie²¹ – aż do doświadczenia emocjonalnej martwoty. Owo zawieszono spojrzenie nie tylko antycypuje pojawienie się Isabelli w życiu Crocketta, ale też zapewnia mu chwilowe bezpieczeństwo mentalne. Jednocześnie, zapośredniczenie tego widoku przez olbrzymią, panoramiczną szybę uświadamia policjantowi istnienie barier i zobowiązań (później, w trakcie roz-

19 Zob. M. Steensland, *Pocket Essentials Film. Michael Mann*, Pocket Essentials, Harpenden 2002, s. 74.

20 Bohaterowie często ulegają retromańskiej nostalgii, wytwarzanej przez rzeczników neoliberalizmu. Być może – na jakimś poziomie – udziela się ona także Mannowi?

21 Zob. A. Rand, *Cnota egoizmu. Nowa koncepcja egoizmu*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2015.

mowy na molo reprezentująca środowisko przestępcze partnerka przypomni mu o iluzoryczności wzajemnych pragnień: „To się nie stanie, bo wszystko wokół... co widzisz... należy do Arcángela de Jesús Montoi”, narkotykowego przedsiębiorcy).



Fot. 38. Wyglądając przyszłości (*Miami Vice*)

Bohaterowie Manna ograniczają się początkowo do obserwowania realiów z wnętrza własnych ekosystemów. Max zza przedniej szyby pojazdu spogląda na wielokulturową rzeczywistość. W domu należącym do psychopatycznego *alter ego* Grahama (*Czerwony smok*) osadzone są ogromne okna, a kontakt Zębowej Wróżki ze światem dokonuje się przez szklany ekran telewizora. Antyspołeczne zaburzenia antagonisty tylko na pozór sytuują go na obrzeżach kapitalistycznego porządku. Skuteczność mordercy sugeruje raczej, że jest on doskonałym wytworem ideologii, spełnieniem neoliberalnych snów²². W odróżnieniu od Dollarhyde’a Graham wciąż poszukuje dawnych przyczółków nieskażonych egoizmem i indywidualnymi pragnieniami. Podstawę jednego z nich stanowi relacja ojcowsko-synowska, której szczególnym elementem jest opowieść o żółwiach morskich mających instynkt powrotu do miejsca lęgowego. Drugi konstytuuje się w przestrzeni domu, a zwłaszcza – w małżeńskiej sypialni Grahamów. Will i Molly chronią się przed rzeczywistością

22 Por. K. Dutton, *Mądrość psychopatów. Lekcja życia pobrana od świętych, szpiegów i seryjnych morderców*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Muza, Warszawa 2018, s. 137–141.

w szklanym domu niczym w barce dryfującej po oceanicznych wodach (fot. 39)²³. Małżonkowie otuleni błękitną aurą przypominają wtedy morskich wyrzutków umykających przed zagrożeniami „stałego” lądu.



Fot. 39. Na pokładzie okrętu (*Czerwony smok*)

Zdaniem Jeana-Baptiste'a Thoreta bohaterowie twórczości Manna są mieszkańcami niewielkich akwariów, którzy z wnętrza szklanych zbiorników przyglądają się światu zewnętrznemu i fantazjują o dostaniu się w głąb widocznego za szybą oceanu²⁴. Choć sam reżyser dookreśla błękitny w domu McCauleya epitetem *alienating*²⁵, to być może nie należy przydawać tym miniaturowym akwariom cech więzienia. Są one świadectwem niewielkiej autonomii, a nie synonimem uciążliwej niewoli. Mimo to bohaterowie chętnie poddają się marzeniom o wyzwoleniu spod rzekomego jarzma i odbyciu podróży po płynnym świecie. Wzorem dla większości Mannowskich protagonistów

23 Zob. J. Rayner, *Vice and Vindication. The Cinema of Michael Mann*, Wallflower Press, New York 2013, s. 31.

24 Zob. J.-B. Thoret, *The Aquarium Syndrome. On the Films of Michael Mann*, „Screening the Past” 2013, no. 37, <http://www.screeningthepast.com/2013/10/the-aquarium-syndrome-on-the-films-of-michael-mann/> [dostęp: 10.02.2019].

25 Zob. M. Mann, *Michael Mann on the Long Odysseys of 'Heat' and 'Ferrari' – Toronto Q&A*, rozm. przepr. M. Fleming Jr, „Deadline” 2015, <https://deadline.com/2015/09/michael-mann-heat-al-pacino-robert-de-niro-ferrari-christian-bale-toronto-film-festival-1201529118/> [dostęp: 10.02.2019].

jest Glaeken Trismegestus z filmowej interpretacji mitu o Golemie (*Twierdza*). Zapytany o swoją proveniencję odpowiada: „Jestem wędrowcem”. Ten ponowoczesny nadczłowiek, oderwany od miejsca i żyjący poza czasem, przyznaje, że pochodzi „zewsząd”. Simon Clarke zauważył, że projekt neoliberalny wymaga „podporządkowania ludności całego świata osądowi i moralności kapitału”²⁶. Bohaterowie filmów Manna, uwiedzeni ideologią neoliberalną, powielają skrajny indywidualizm Glaekena. Opuszczają swoje schronienia i decydują się na nieustającą tułaczkę, przekonani, że z niestałości w końcu wyłoni się wymarzony porządek. Mieszkańcy wskazanych akwariów zapominają, że w rozpościerającym się dookoła oceanie czyha na nich wiele zagrożeń. W czasach, w których ląd przejął właściwości wody, a cały świat okazał się płynny w posadach, rzeczywistość nie jest już w stanie zaoferować spełnienia. Po raz kolejny bohaterowie zachowują się zgodnie z wolą niewidzialnych panów, a rozbijając szklane „więzienia”, wystawiają się na ciosy neoliberalnego poganiacza, by cierpieć później z powodu utraty. Elity ekonomiczne uderzają w protagonistów, odbierając im poczucie bezpieczeństwa. Franka (*Złodziej*) pozbawia się samodzielności, Wiganda (*Informator*) – zabezpieczeń socjalnych, a Maksa (*Zakładnik*) – taksówki, podstawowego źródła jego dochodu.

Konfrontacja ze światem

W jednej ze scen otwierających *Czerwonego smoka* psychiczne rozchwianie bohaterów zyskuje wizualny komentarz. W symetrycznie zaaranżowanym ujęciu protagonista historii, Will Graham, rozmawia z dawnym przełożonym z FBI. Dialog od samego początku wybrzmiewa niedopowiedzeniami i wzajemnymi oskarżeniami. Im większą presję agent Crawford wywiera na byłego konsultanta służb specjalnych, tym wyraźniej Graham pragnie umknąć przed zobowiązaniami. Mężczyźni dyskutują nad brzegiem oceanu i choć obaj zajmują miejsce na osadzonym w piasku konarze, to ich pozycje nieprzypadkowo są kontrastowane. Crawford zwraca się w kierunku wielkiej wody, Will zaś, przeciwnie, nie spogląda w stronę Atlantyku (fot. 40). Mężczyzna antycypujący naciągającą tułaczkę, mityczną wędrowkę na Zachód, ucieka wzrokiem od błękitnej tafli, jak gdyby w głębinach miało kryć się coś złowieszczego.

26 S. Clarke, *Neoliberalna teoria społeczeństwa*, w: *Neoliberalizm przed trybunałem*, red. A. Saad-Filho, D. Johnston, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2009, s. 100.

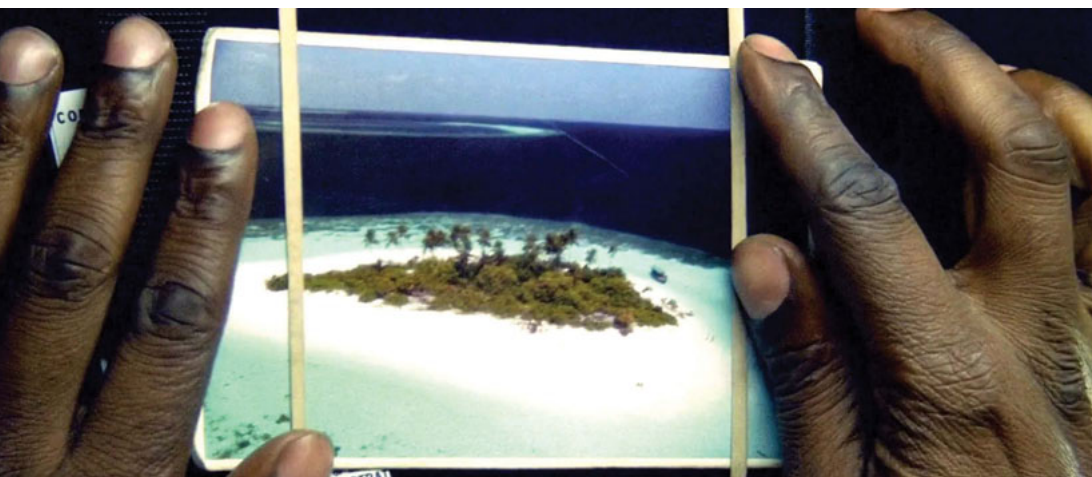
Czy ta spokojna toń wydaje się zaburzonemu emocjonalnie bohaterowi zagrożeniem? Z czasem Graham przekona się, że prawdziwe niebezpieczeństwo czyha na niego na lądzie, w zdradliwej przestrzeni ciągłej rywalizacji.



Fot. 40. Początek podróży (Czerwony smok)

Osamotniony, nieustannie krążący po organizmie Los Angeles Max prezentuje pasażerce taksówki fotografię jakby wyciętą z turystycznego prospektu (fot. 41). Kiedy opowiada kobiecie o swoich marzeniach, w jego głosie pobrzmiwa tęsknota. Mężczyzna dowodzi licznych zalet urlopu na oddalonej od cywilizacji wyspie, mimo że sam na urlopie nigdy nie był. Przekonuje, że podczas wypadu można „zebrać myśli, poczuć harmonię”: „Malediwy, moja prywatna kryjówka. Gdy jest mi źle, staję na pięć minut i przenoszę się tam. Zupełnie o niczym nie myślę”. Podobny entuzjazm towarzyszy mu w trakcie zdawania relacji ze starań na rzecz uruchomienia wypożyczalni limuzyn. W obu przypadkach bohater wieńczy wypowiedzi znaczącym zawieszeniem głosu. To moment, w którym przytłacza go ułuda marzeń. Max orientuje się, że wizja prowadzenia własnej firmy jest w jego sytuacji nieziszczalna, a wykreowana w fantazji wyspa nie jest dla niego dostępna – a więc *de facto* nie istnieje. Taksówkarz pozbywa się pocztówki, lecz przy tym opacznie werbalizuje swoje motywacje. Przekazuje widokówkę bogatej prawnicze i wbrew stanowi faktycznemu deklaruje, że kobieta potrzebuje jej bardziej niż on. Dobrze sytuowana Annie może sobie pozwolić na wyjazd. Mężczyzna odrzuca w ten sposób tęsknotę za utopią, by móc w pełni

zawierzyć, rezonującemu w czasach hegemonii neoliberalizmu, nowemu amerykańskiemu marzeniu.



Fot. 41. Wyspa, która nie istnieje (*Zakładnik*)

Postacie ze świata Manna często ulegają destrukcyjnemu wpływowi ideologii. Spoglądają w ocean możliwości i głęboko liczą na to, że z potencjalności wynurzy się coś pewnego i stabilnego. Bohaterowie *Mili jerychońskiej*, *Złodzieja* i *Zakładnika* mają więc z początku wrażenie, jakby odbijali się od przezroczystych ścian, oddzielających ich od wymarzonych utopii. Szklane „więzienia” wydają im się przemocowymi barierami, bo wciąż wierzą w możliwość zidentyfikowania czyhających na nich zagrożeń. Ignorują przy tym fakt, że żelazna klatka Webera roztopiła się²⁷, a zasady wzajemności i odpowiedzialności przestały odgrywać rolę w środowisku skażonym nieetycznymi implikacjami neoliberalizmu²⁸. Błędnie rozpoznając przyczyny swojego położenia, wymykają się z zastanej sytuacji i podejmują działania, które nieoczekiwanie, wbrew ich woli, wzmacniają system.

W sportretowanym przez Manna świecie zawodzą wszelkie próby przywiązania się do miejsca, bo „kotwica, szukając na próżno kamienistego

27 Por. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 91.

28 Por. D.A. Michałowska, *Neoliberalizm i jego (nie)etyczne implikacje edukacyjne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 8.

podłóża, opada na miękki piasek”²⁹. W *Zakładniku* współczesny *american dream* daje Maksowi nadzieję na lepszą przyszłość, lecz jednocześnie pogłębia nieszczęście, przed którym mężczyzna ucieka każdej nocy. Taksówkarz pielęgnuje w sobie marzenie o sukcesie, więc nie tylko pracuje coraz ciężiej, ale też poddaje się ekonomicznym naciskom ze strony Vincenta – przedstawiciela elit. Frank snuje z kolei fantazję o szczęśliwej rodzinie. Kiedy nadarza się okazja do przyspieszenia realizacji tego marzenia, złodziej dynamizuje działalność i zawiera umowę z liderem przestępczej korporacji, czym prowokuje rozpad swojego związku. W ten absurdalny cykl włącza się także Larry Murphy z *Mili jerychońskiej*, który przez uczestnictwo w rywalizacji sportowej, wbrew czynionym deklaracjom, nie walczy o swoje dobro, lecz wzmacnia pozycję bezdusznego, instrumentalnie traktującego go systemu.

Z czasem rozpada się iluzja nieograniczonych możliwości, a bohaterowie uzmysławiają sobie nadciągającą klęskę. Dopiero kiedy uwidaczniają się konsekwencje zawierzenia neoliberalnemu marzeniu, protagoniści zdają sobie sprawę z tego, że wezwania do mobilności i podejmowania swobodnych wyborów od początku były kreowane z myślą o utrwaleniu przemocowej ideologii. W filmach Manna jednostki nie są wolne – odczuwają wyłącznie złudzenie ruchu. Nie podróżują niczym sternicy, lecz dryfują po powierzchni oceanicznych wód. Prądy przenoszą tych ponowoczesnych włóczęgów z miejsca w miejsce i przypominają im o niewoli. Bohaterowie tęsknią wtedy za czasami, w których wyłącznie przyglądali się niestałości, idealistycznie wówczas branej za ocean nieskończonych wyborów.

Frank, Will i Max zawierzają ideologicznemu impulsowi. W przeciwieństwie do Travena z *Ostatniej plaży*, uwikłanego w fantazję o utopii liberalnego kapitalizmu z połowy wieku, protagoniści filmów walcząc z późnokapitalistyczną ideologią, jednocześnie podporządkowują się jej wskazaniom. Zmuszeni (*Czerwony smok*, *Zakładnik*), zachęteni (*Złodziej*, *Informator*) lub (pozornie) samodzielni (*Gorączka*) decydują się na „współpracę” z globalnym kapitałem. Opuszczają swoje przeszklone azyle: rezygnują z wyznawanych etosów, zarzucają powinności, zapominają o niegdysiejszym poczuciu bezpieczeństwa i rodzinnym spokoju. Rozstają się z oazami, nie przypuszczając nawet, w jakich tarapatach wkrótce się znajdą. Doświadczeni przez los potrafią jedynie zadeklarować: „Już sam nie wiem, co robię” (*Gorączka*).

29 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność...*, s. 90.

Kiedy bohaterowie podważają swoje dotychczasowe zwyczaje, okalające ich błękity stopniowo zanikają. Wigandowi i Bergmanowi z początku towarzyszą kojące, utrzymane w niebieskiej tonacji barwy. Sytuacja ulega zmianie, kiedy mężczyźni podejmują próbę mocowania się z rzeczywistością – pierwszy zawalczy z firmą tytoniową, drugi dostrzeże zgniliznę we własnej, korporacyjnej bańce. Symbolicznym momentem wypłynięcia w bezkresne otchłanie będzie spotkanie w pokoju hotelowym, ozdobionym marynistycznym obrazem. Malujące się na pejzażu morskie tonie wydają się jeszcze względnie spokojne, lecz z czasem tafla wód ulegnie załamaniu. Wzburzone fale zaatakują bohaterów, a chroniące ich szklane osłony pokryją się pajęczyną pęknięć. Rysa powstaje między innymi na komputerowym monitorze Wiganda. Kiedy skrzydlaty e-mail, szybujący na tle błękitnej tapety, otworzy się samoistnie, ekran przybierze barwę posoki. Choć przekaz jest jednoznaczny, treść wiadomości potwierdza intuicję: „Zabijemy cię”. Druga wyrwa pojawia się w gabinecie telewizyjnych decydentów, którzy dyscyplinują Bergmana. Zwalista sylwetka prezesa stacji coraz bardziej przesłania fotografie jachtów, uchwyconych na bezkresnych wodach. Obaj buntownicy przekonają się, że owe – jak im się zdawało – więzienia nawet jeśli ograniczały ich poczynania, to przy okazji chroniły przed zakusami drapieżnej rzeczywistości.

Nie oglądając się na swoich życiowych partnerów i posiadane zabezpieczenia społeczne, protagoniści próbują pod wpływem ekonomicznych podniet zerwać wyobrażone okowy i doświadczyć życia, jakiego wcześniej nie prowadzili. W ich fantazjach wybrzmiewa wezwanie do opuszczenia – rzekomo opresyjnego – aktualnego miejsca pobytu. Słyszą wtedy budzący pożądanie łabędzi śpiew. Jeśli Bachelard słusznie zauważył, że „kto wielbi łabędzie, pożąda kąpiącej się kobiety”³⁰, to rację ma też Mann, który przekonuje, że akceptacja „reguł” płynnego świata jest rezultatem zawierzenia – skrytej w oceanicznej płynności – neoliberalnej obietnicy.

Na przekór psychoanalizie marzenia sennego zaproponowanej w *Wodzie i marzeniach*, w dziełach Manna „łabędzie” nie podsycają seksualnych zachcianek, lecz dopominają się uznania dla „cnót” kapitalistycznych: ruchliwości poziomej, intensywnej konsumpcji i awansu społecznego. Status elity tak bardzo pochłania wyobraźnię Francisca Dollarhyde’a, że mężczyzna zmierza wręcz do ostatecznego przeistoczenia się w monstrum z obrazu Williama Blake’a.

30 G. Bachelard, *Woda i marzenia...*, s. 119.

Podobnie jak ponowocześni nomadzi, Zębowa Wróżka pragnie odrzucić swój włóczęgowski status zakompleksionego, brzydkiego kaczątka i przeistoczyć się w łabędzia, turystę dynamicznie przemierzającego zmętniały świat.

Kiedy w twórczości Manna fascynacja liberalnym marzeniem ulega niebezpiecznemu nasileniu, to wzmagą się jednocześnie strach przed porażką, a bohaterowie zaczynają tęsknić za niegdysiejszymi więzzeniami. Po opuszczeniu domu nad oceanem, aż do wieńczącej film sekwencji pojednania na plaży, Graham z *Czerwonego smoka* nie będzie portretowany w otoczeniu delikatnych błękitów. Pozostaną mu, podobnie jak Neilowi wypatrującemu oceanu w sztucznym „mieście światła”, jedynie ulotne reminiscencje wielkiej wody: ścienna fototapeta w tymczasowej kryjówce rodziny, przypominająca o florydzkich plażach (fot. 42), i gwałtownie urywające się marzenia senne o wspólnym odpoczynku na jachcie. Protagonści nieudolnie próbują śnić swoje sny na jawie³¹, by utrzymać w sekrecie doskwierające im problemy poznawcze.



Fot. 42. Pozór dawnej sielanki (*Czerwony smok*)

W filmach i serialach Manna wyraźnie manifestuje się – dostrzeżona przez Jamesona – nieprzystawalność dwóch Ameryk. Tej, która jest percypowana w sposób namacalny, oraz jej zafalszowanej reprezentacji³². Brutalna rzeczywistość Stanów Zjednoczonych ubóstwa, wyzysku, dysproporcji

31 Por. *ibidem*, s. 125.

32 Zob. F. Jameson, *Postmodernizm...*, s. 129.

społecznych i bezrobocia staje do nierównej walki z dużo bardziej uwodzicielską fantazją – iluzją Stanów Zjednoczonych spełnionych marzeń, bogactwa, egalitaryzmu, jednostkowej wolności, sukcesu zawodowego i nieograniczonej konsumpcji. Podjęcie decyzji o opuszczeniu bezpiecznego schronienia oraz rozbiciu „akwarium” nie jest zatem całkowicie bezzasadne. W niej wyraża się przecież najzupełniej słuszny bunt przeciwko zastanej rzeczywistości. Makowski przykrzy się los globalnego nędzarza, Bergman krytykuje intrygi korporacji medialnych, Frankowi zaś towarzyszy niechęć do totalizujących praktyk instytucji społecznych.

Próbując odmienić swoje losy, bohaterowie zawierają narracji późnego kapitalizmu, która ma ich zbliżyć do sięgnięcia wymarzonej, lecz jedynie wyobrażonej, Ameryki. Reprodukując szkodliwy wzorzec, sprzyjają oni dalszemu rozpadowi Ameryki faktycznej – tej, którą próbowali niejako „naprawiać”. Protagoniści wypływają w poszukiwaniu utopii, ale w odróżnieniu od postaci pokroju Travena nie są w stanie nigdzie zacumować. Shoshana Zuboff zwraca uwagę na to, że bez przystani, bez azymutu „nie sposób poruszać się po nieznanym terytorium; bez tego punktu odniesienia jesteśmy zagubieni”³³. Myśl ta towarzyszy badacze, ilekroć widzi parę znajomych nurów, wracającą z dalekich eskapad. Mimo konieczności odbywania podróży zwierzęta te cechuje głębokie przywiązanie do miejsca. Podobną więzią z domem odznaczają się – pisze Zuboff – inne gatunki ptaków, niektóre owady, a także żółwie zielone, które po wylegu wędrują przez wiele lat, ale ostatecznie wracają do miejsca swojego wyklucia³⁴. Także każda podróż człowieka zakłada poszukiwanie domu. Co zatem, jeśli dom nie istnieje lub nie da się go odnaleźć?

W *Czerwonym smoku* Mann nieprzypadkowo zatem sięga po metaforę żółwi morskich. Bohaterowie uczestniczą w podobnej podróży. Wiedzie ona przez niebezpieczne akweny. Nadzieja, że uda im się zrealizować amerykański sen, wzmacnia ostatecznie system, który protagoniści filmów Manna chcieliby zmienić. Podejmowane inicjatywy dowodzą siły oddziaływania ideologii późnego kapitalizmu. Elity społeczne i fundatorzy neoliberalnego marzenia świadomie uwalniają od zakotwiczeń człowieka dryfującego w poszukiwaniu przystani³⁵.

33 Sh. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020 [e-book, epub], 5.10.

34 Zob. *ibidem*, 5.10–5.11.

35 Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 39.

W poszukiwaniu portu

W *Złodzieju* Frank rozmawia przez chwilę z wędkarzem nad rzeką Chicago. Mężczyźni doceniają piękno majestatycznego widoku i przypisują mu metafizyczny status („Magiczne... To Wódz Nieba. Nie byle co...”, fot. 43)³⁶. Bohaterowie filmów Manna tkwią w pułapce wyobrażeń o podróżach uwalniających od utrapień i pozostają niepomni na przestrogi. Wciąż bowiem wierzą, że z potencjalności wyłoni się utopijny porządek. W *Zakładniku* rozmarzony Max opowiada o pomysłe na identyfikację firmy przewozowej: „»Wyspa«. To będzie jak wyspa na kółkach. Pełen komfort, jak w klubie”. Neil (*Gorączka*) i Dillinger (*Wrogowie publiczni*) przekonują z kolei swoje partnerki, że odnajdą szczęście, gdy tylko opuszczą Stany Zjednoczone (Nowa Zelandia, Kuba, „może dalej”). Nie zdają sobie przy tym sprawy z faktu, że funkcjonują w świecie, z którego nie można zwyczajnie umknąć, a za fantazjami rzadko kiedy podążają faktyczne możliwości. Jak zauważył Marek Kwiek, współcześnie „toniemy w oceanie przygodności, gdy grunt jasno określonego zdeterminowania usuwa nam się spod stóp... Pozbawieni oparcia, przyzwyczajeni doń, gwałtownie machamy rękoma wołając o pomoc, która już nie nadejdzie, bo nadejść nie może”³⁷.

Mimo to bohaterowie wciąż poszukują utopii i pielęgnują marzenie o bezpiecznym świecie wiecznego szczęścia. Podporządkowują się fantazji o istniejącym gdzieś społeczeństwie, które ochroni ich przed złem. Oscar Wilde w *Duszy ludzkiej w socjalizmie* określał utopię mianem jedyne go kraju, w którym ludzkość ląduje od zawsze, a „kiedy tylko [...] ląduje tam, zaczyna się rozglądać i żegluj e dalej w poszukiwaniu lepszego miejsca”³⁸. Protagonisci

36 W materiałach dodatkowych filmu *Zakładnik* Mann w podobnym tonie snuje opowieść o mokrym Los Angeles: „Ważne jest to, co widzisz przez okno. Gdzie jesteśmy? Co się dzieje na zewnątrz? Rafinerie w Wilmington, dzielnica koreańska, architektura, drogi. Los Angeles to wyjątkowe miasto. Kiedy jest wilgotno, opary sodowe ze światel ulicznych megalopolis o populacji 17 milionów odbijają się od warstwy chmur i stają się rozproszonym światłem. Widzisz ten cudowny, opuszczony krajobraz ze wzgórzami, drzewami i dziwnymi świecącymi wzorami. To bardzo magiczne miejsce...”

37 M. Kwiek, *Włóczęgostwo filozoficzne. Esej o Zygmuncie Baumanie*, w: *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Fundacja Humaniora, Poznań 1995, s. 98.

38 O. Wilde, *Dusza ludzka w socjalizmie*, przeł. S. Jan, <http://www.innyswiat.most.org.pl/ulica/DUSZAIUDZKAwSOCJALIZMIE-OskarWilde.pdf> [dostęp: 10.02.2019].

zanurzają się w oceanicznej niestałości, jednak nie dość, że nie potrafią odnaleźć swojego edenu, to przy okazji wystawiają się na zagrożenia. Dochodzą do wniosku, że nie istnieją już przestrzenie zapewniające bezpieczeństwo, więc punkt migoczący gdzieś na horyzoncie, zamiast wybawieniem, okazuje się preludium zagłady. Nawet domy zatraciły swoje funkcje zakorzeniające. Kiedy wewnątrz przemieszało się z zewnątrz, także warownie stały się wyłęgarniami niebezpieczeństw³⁹. W *Twierdzy* dowódca sił Wehrmachtu w trakcie rozmowy z opiekunem tytułowej budowli zauważa anomalie: „To nie jest twierdza. Można podejść pod same mury. Czemu na zewnątrz są małe kamienie, a w środku duże? Zbudowano ją na odwrót. Nie po to, by kogoś nie wpuścić... Co to za miejsce?”.



Fot. 43. „Magiczne... To Wódz Nieba. Nie byle co...” (*Złodziej*)

Bohaterowie otrzymują prosty komunikat: wymogom późnego kapitalizmu dotyczącym „mobilności i elastyczności, ciągłego osadniczego

39 Bauman wskazuje, że „źródła zagrożeń biją teraz w samym sercu miasta [...]. Wojna przeciwko niepewności i poczuciu zagrożenia toczy się obecnie wewnątrz miasta, tam przebiegają główne linie frontu i tam rozgrywają się najważniejsze bitwy”. Z. Bauman, *Płynne życie...*, s. 115–116.

poszukiwania i wędrówek⁴⁰, należy zadośćuczynić. System nie zapewnia jednak żadnej gratyfikacji. Protagonści nawet jeśli podejmują starania na rzecz spełnienia tych żądań, to nie zbliżają się o krok do wymarzonego momentu wytchnienia. Tkwią raczej, jak bezradny wobec przestępczego cyklu policjant Jimmy McNulty z serialu *Prawo ulicy* (2002–2008), w ruchomych piaskach codzienności, której nijak nie da się uporządkować. Neil McCauley mimo podejmowanych prób zarządzania swoim życiem (zwłaszcza działalnością przestępczą) czuje się rozbitkiem, bezwładnym przedmiotem, popychanym w różnych kierunkach przez liczne zobowiązania. Polowanie na utopię („Mam plany na potem”) nigdy się nie kończy, a bohater będzie dryfował dopóty, dopóki nie utonie w oceanicznych wodach⁴¹. Parafrazując Bachelarda, w płynności świata tkwi śmierć⁴².

Śmierć czeka na bohaterów na Zachodnim Wybrzeżu. W trakcie zamykającej *Gorączkę* konfrontacji między McCauleyem i Hanną postrzelony przestępca wygląda tak, jakby osuwał się w morską otchłań (fot. 44).



Fot. 44. Utrzymać się na powierzchni (*Gorączka*)

40 J. Urbański, *Prekariat i nowa walka klas*, Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 55.

41 Rozpatrując kwestię utopii i stosunku człowieka ponowoczesnego do niej, Bauman wprowadza metaforę myśliwego, którego wyłącznym celem „jest kolejna »zdobycz«, wystarczająco duża, by zappełnić noszony [...] worek na zwierzynę”. Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 138.

42 Zwracając uwagę na melancholijną symbolikę wody, Bachelard podkreśla: „W wodzie jest śmierć”. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 165.

W ostatnim, paradoksalnym geście wyciąga dłoń w kierunku Vincenta, by schwycić swojego policyjnego sobowtóra i utrzymać się na powierzchni. Śmierć nie wydaje się ani wybawieniem, ani też przekleństwem. Niby skazuje na koszmar wiecznego dryfowania, ale jest przy okazji dużo bardziej humanitarna niż los zubożałego włóczęgi, który brnie w pułapkę systemu (*Mila jerychońska*), traci rodzinę (*Złodziej*) i nie wie, dokąd zmierza (*Zakładnik*).

Bohaterowie zanurzeni w oceanicznej pustce żyją w strachu przed śmiercią, której nikt nie zauważy. Neil w ostatnich chwilach życia pragnie uściskać dłoń rywala. Vincent z *Zakładnika* ubolewa z kolei nad totalną anonimowością mieszkańców Los Angeles (podobnie jak Baudrillard, którego zdaniem nowojorczyków „nie łączą [...] żadne związki, lecz rodzaj wewnętrznej elektryczności mającej swe źródło w absolutnym bezładzie”⁴³). Osamotnione jednostki oddają się tęsknotom i fantazjują o odnalezieniu bezpieczeństwa i wolności – wartości, jakie dawno temu zostały zatracone. W *Wojnach narkotykowych*. *Kokainowym kartelu* agent DIA zajmuje miejsce na plaży. Choć ocalił życie i pojednał się z byłą żoną, nie potrafi zaakceptować swojego miejsca w świecie: „Chciałbym, żeby było tak jak w bajce. Na zakończenie morał. Wszystkie wątki zgrabnie się wiążą. Dobro triumfuje. Zło jest ukarane [...]. Czy odnieśliśmy zwycięstwo?”. Tęsknotę wyraża także Nathaniel Poe z *Ostatniego Mohikanina*, który opowiada o rodzinie znajomych kolonistów: „Po siedmiu latach biedowania w Wirginii przenieśli się tutaj, bo tylko na pograniczu można znaleźć tanie ziemie. Tutaj byli wolni. Nie musieli nikogo pytać o zgodę”. Te czasy minęły.

W twórczości Michaela Manna tylko Willowi Grahamowi udaje się odzyskać dawny ład. Bohater *Czerwonego smoka*, w odróżnieniu od protagonistów *Gorączki* czy *Zakładnika*, kończy wędrówkę na Wschodnim Wybrzeżu. Ocalenie wiąże się z odrzuceniem indywidualizmu i przywróceniem wspólnoty. Zanim policyjny konsultant z *Czerwonego smoka* udał się w podróż, wraz z synem zabezpieczył złożone w piasku jaja żółwi morskich. Wzorem gadów, nazywanych oceanicznymi nomadami⁴⁴ mężczyzna wyruszył w długą podróż, a kiedy wrócił (bo musiał wrócić), to dokładnie w to

43 J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 25–26.

44 Zob. M.M. Cerullo, *Sea Turtles. Ocean Nomads*, Dutton Juvenile, New York 2003. Wydaje się znaczące, że migranci są częstokroć nazywani żółwiami morskimi. Zob. U. Bronner, C. Reikersdorfer, *Urban Nomads Building Shanghai. Migrant Workers and the Construction Process*, Transcript, Bielefeld 2016, s. 35.

samo miejsce, w którym się narodził. Bohater przyjmuje jednak odmienną pozycję: odwraca się od Zachodu i pozostawia amerykańskie marzenie za sobą. W wieńczącej film sekwencji na pytanie o los żółwi, Graham odpowiada: „Większości się udało”. Tym razem bohater może spojrzeć na ocean (fot. 45). Być może wciąż jest jeszcze nadzieja na odzyskanie zakotwiczenia.



Fot. 45. Happy end (*Czerwony smok*)

Nota edytorska

W książce znalazły się fragmenty publikowanych wcześniej tekstów. Na potrzeby monografii pierwotne wersje artykułów zostały opracowane na nowo.

s. 49–71

Kolor pieniędzy. Filmowy styl Michaela Manna, „Images” 2020, T. 27, nr 36, s. 197–214.

s. 72–86

Miasto niekończącej się tułaczki. Pejzaż Los Angeles w twórczości filmowej Michaela Manna, „Studia de Cultura” 2017, nr 9, s. 19–29.

s. 121–144

W świątyni konsumpcji. Pejzaż Miami w twórczości telewizyjnej i filmowej Michaela Manna, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 113–136.

Bibliografia

- (ab), *Supergliny w rytmie rocka*, „Film” 1989, nr 39, s. 18–19.
- Adelstein J., *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka*, przeł. J. Żuławnik, Wydawnictwo Poradnia K, Warszawa 2021.
- Aldridge A., *Konsumpcja*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Althusser L., *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, „Recykling idei” 2006, <http://recyklingidei.pl/althusser-ideologie-aparaty-ideologiczne-panstwa> [dostęp: 10.02.2019].
- Ambrose T., *LA Story. The Making of Michael Mann’s “Heat”*, „Scraps from the Loft” 2018, <https://scrapsfromtheloft.com/2018/03/29/michael-mann-the-making-of-heat/> [dostęp: 10.02.2019].
- Arnett R., *Michael Mann and Nonplace. A Nietzschean Element in Mann’s Modern Crime Films*, in: *The Philosophy of Michael Mann*, eds. S.M. Sanders, A.J. Skoble, R.B. Palmer, University Press of Kentucky, Lexington 2014, s. 14–30.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Badenhausen K., *America’s Most Miserable Cities*, „Forbes” 2012, <https://www.forbes.com/sites/kurtbadenhausen/2012/02/02/americas-most-miserable-cities/#7094f6d359a6> [dostęp: 10.02.2019].
- Baldwin E., Longhurst B., McCracken S., Ogborn M., Smith G., *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2007.
- Baldwin R., *Los Angeles. Miasto-państwo w siedmiu lekcjach*, przeł. F. Łobodziński, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.
- Ballard J.G., *Against Entropy* [rozm. przepr. P. Ronnov-Jessen], „Literary Review” 1984, no. 74, <https://literaryreview.co.uk/against-entropy-interview-with-j-g-ballard> [dostęp: 10.02.2019].

- Ballard J.G., *Deep Ends*, https://www.jgballard.ca/deep_ends/drive_mag_article.html [dostęp: 10.02.2019].
- Ballard J.G., *J.G. Ballard, The Art of Fiction No. 85* [rozm. przepr. Th. Frick], „The Paris Review” 1984, no. 94, <https://www.theparisreview.org/interviews/2929/the-art-of-fiction-no-85-j-g-ballard> [dostęp: 10.02.2019].
- Ballard J.G., *The Imagination On Trial: J.G. Ballard* [rozm. przepr. A. Burns], https://www.jgballard.ca/media/1974_imagination_on_trial.html [dostęp: 10.02.2019].
- Ballard J.G., *Kokainowe noce*, przeł. G. Jagielska, Książnica, Katowice 2006.
- Ballard J.G., *Kraksa*, przeł. J. Manicki, Wydawnictwo „Amber”, Warszawa 1996.
- Ballard J.G., *Moving Pictures – Chris Petit on JG Ballard* [rozm. przepr. Ch. Petit], <https://www.youtube.com/watch?v=GHFurliLvcM> [dostęp: 10.02.2019].
- Ballard J.G., *Ogród czasu*, przeł. L. Jęczmyk, Z. Uhrynowska-Hanasz, *Vis-à-vis/Etiuda*, Kraków 2009.
- Ballard J.G., *Rzeźbiarze chmur*, przeł. B. Drozdowski, L. Jęczmyk, R. Stiller, *Vis-à-vis/Etiuda*, Kraków 2010.
- Ballard J.G., *Witaj, Ameryko*, przeł. P. Cholewa, Książnica, Katowice 2007.
- Banham R., *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, University of California Press, London 1971.
- Barański J., *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Barker J.M., *Out of Sync, Out of Sight: Synaesthesia and Film Spectacle*, „Paragraph” 2008, no. 31, s. 236–251.
- Bartnik C.S., *Polska teologia miasta*, w: *Miasto i kultura polska doby przemysłowej. Wartości*, red. H. Imbs, Ossolineum, Wrocław 1993, s. 51–60.
- Baudrillard J., *Ameryka*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.
- Baudrillard J., *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
- Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Baum D., *Wolność i spluwa. Podróż przez uzbrojoną Amerykę*, przeł. R. Lisowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018 [e-book, pdf].

- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Bauman Z., *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzionym świecie*, przeł. A. Kunka, R.F. Muniak, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2010.
- Bauman Z., *O ponowoczesnym stanie rzeczy* [rozm. przepr. K. Łęcki, M. Tyl], „Opcje” 1997, nr 1, s. 82–90.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.
- Bauman Z., *Socjologia*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996.
- Bauman Z., *Spółczesność w stanie obłąkania*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Straty uboczne. Nierówności społeczne w epoce globalizacji*, przeł. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Bauman Z., *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Bauman Z., *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Bauman Z., Lyon D., *Płynna inwigilacja. Rozmowy*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Beattie S., *Interview* [rozm. przepr. C. le Couteur], „ShootingPeople” 2005, <https://shootingpeople.org/interviews.php?mode=beattie> [dostęp: 10.02.2019].
- Beck U., *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002.
- Bell D., *J.G. Ballard's Surrealist Liberalism*, „Political Theory” 2020, no. 49, <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/0090591720981890> [dostęp: 10.02.2022].
- Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2014.
- Bellamy J., Howard E., *The Conversations. Michael Mann*, „Slant” 2009, <https://www.slantmagazine.com/film/the-conversations-michael-mann/> [dostęp: 10.02.2019].

- Bey H., *Tymczasowa Strefa Autonomiczna i inne eseje*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Karłow-ski, Wydawnictwo „Korporacja Ha!art”, Kraków 2009.
- Bobowski S., *Adaptować, czyli zarabiać i indoktrynować. O słynnym Ostatnim Mohikanie Jamesa Fenimore’a Coopera i jego licznych adaptacjach filmowych*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2013, nr 3, s. 247–263.
- Böhme H., *Fetyszym i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Boltanski L., Chiapello È., *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.
- Boorstin D.J., *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage Books, New York 1992.
- Borges J.L., *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2020.
- Brody R., *The Stylish, Empty Realism of Michael Mann*, „The New Yorker” 2016, 5. February, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-stylish-empty-realism-of-michael-mann> [dostęp: 10.02.2019].
- Bronner U., Reikersdorfer C., *Urban Nomads Building Shanghai. Migrant Workers and the Construction Process*, Transcript, Bielefeld 2016.
- Burszta J., *Ruchome wyobrażenie. Reżimy mobilności w neoliberalnym świecie*, w: *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, P. Jezierski, M. Rauszer, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 293–313.
- Butler R., *Slavoj Žižek. Live Theory*, Continuum, London 2007.
- Castells M., *Kwestia miejska*, przeł. B. Jałowicki, J. Piątkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982.
- Cerullo M.M., *Sea Turtles. Ocean Nomads*, Dutton Juvenile, New York 2003.
- Clark N., *Konserwatywny socjalizm Petéa Seegera*, przeł. K. Kolek, „Nowy Obywatel” 2014, <https://nowyobywatel.pl/2014/02/23/konserwatywny-socjalizm-petea-seegera/> [dostęp: 10.02.2019].
- Clarke S., *Neoliberalna teoria społeczeństwa*, w: *Neoliberalizm przed trybunałem*, red. A. Saad-Filho, D. Johnston, przeł. J.P. Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2009, s. 87–100.
- Clear N., *‘Architectures of the Near Future’: An Interview with Nic Clear* [rozm. przepr. S. Sellars], <https://www.simonsellars.com/architectures-of-the-near-future-an-interview-with-nic-clear> [dostęp: 10.02.2019].
- Combs R., *Michael Mann: Becoming*, „Film Comment” 1996, no. 32, s. 10–17.

- Cooper M., *Family Values. Between Neoliberalism and the New Social Conservatism*, Zone Books, New York 2017.
- Cord F., *J.G. Ballard's Politics: Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Resistance*, De Gruyter, Berlin 2018.
- Crary J., *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015.
- Davis M., *City of Quartz*, Verso, London 2006.
- Davis M., *Planeta slumsów*, przeł. K. Bielińska, Książka i Prasa, Warszawa 2009.
- Duncan P., Feeney F.X., *Michael Mann*, Taschen, Los Angeles 2006.
- Durys E., *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.
- Dutton K., *Mądrość psychopatów. Lekcja życia pobrana od świętych, szpiegów i seryjnych morderców*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Muza, Warszawa 2018.
- Dyckhoff T., *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.
- Dzenis A., *Michael Mann*, „Senses of Cinema” 2002, <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/mann/> [dostęp: 10.02.2019].
- Ebiri B., *Michael Mann. A Director Caught Between the Real and the Abstract*, „Vulture” 2015, <https://www.vulture.com/2015/01/michael-mann-profile-career-black-hat.html> [dostęp: 10.02.2019].
- Eco U., *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1999.
- Eco U., *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Oficyna Literacka Noir sur Blanc, Warszawa 2009.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1996.
- Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. Rodak, P. Rodak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Fatyga B., *Przedmowa do polskiego wydania*, w: M. Maffesoli, *Czas plemion*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. VII–XIV.
- Fatyga B., *Śmietnik symboliczny*, w: *Kulturowy wymiar przemian społecznych*, red. A. Jawłowska, M. Kempny, E. Tarkowska, Polska Akademia Nauk. Instytut Filozofii i Socjologii, Warszawa 1993, s. 39–46.

- Feldman A., *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*, The University of Chicago Press, Chicago 1991.
- Fisher M., *K-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*, Repeater, London 2018 [e-book, epub].
- Fisher M., *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Książka i Prasa, Warszawa 2020.
- Florida *Filming Location*, <https://miamivicelocations.org> [dostęp: 10.02.2019].
- Foster Ch., *Jak zwierzę. Intymne zbliżenie z naturą*, przeł. J. Konieczny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2017 [e-book, pdf].
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, T. 2, przeł. T. Komen-dant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Foundas S., *A Mann's Man's World*, „LA Weekly” 2006, 26 July, <https://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449> [dostęp: 10.02.2019].
- Franklin H.B., *What Are We to Make of J.G. Ballard's Apocalypse?* https://www.jgballard.ca/criticism/ballard_apocalypse_1979.html [dostęp: 10.02.2019].
- Fuller G., *Michael Mann. Hollywood Writer-Director-Producer*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 52–56.
- Fox J., *Four Minute Mile*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 15–31.
- Gainé V.M., *Existentialism and Social Engagement in the Films of Michael Mann*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011.
- Golka M., *Wielokulturowość. Między ładem a chaosem*, w: *Teorie społeczne a możliwości praktyczne*, red. R. Cichocki, Media-G.T., Poznań 1997, s. 11–22.
- Graeber D., *Praca bez sensu*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.
- Graham W., *Miasta wysnzione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- Griffin N., *Miami 1980. Rok niebezpiecznych dni*, przeł. R. Lisowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022 [e-book, epub].
- Haithman D., *This Man's Got a 'Vice' He Can Live With: 'Style is a Dirty Word,' Producer Michael Mann Says*, „Los Angeles Times” 1987, 17. November, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-11-17-ca-22158-story.html> [dostęp: 10.02.2019].

- Harris A., *Of Vice and Mann*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Harvey D., *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, przeł. A. Kowalczyk, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.
- Harvey D., *Neoliberalizm. Historia katastrofy*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- Harvey D., *Przestrzenie globalnego kapitalizmu*, przeł. J.P. Listwan, Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Helman A., *Refleksje teoretyczne. Kilka uwag o stylu w filmie*, „Kino” 1978, nr 4, s. 34–35.
- Hendrix G., *Posłowie*, w: F.P. Wilson, *Twierdza*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Vesper, Czerwonak 2020, s. 427–434.
- Herndl D.P., *Style and the Sentimental Gaze in “The Last of the Mohicans”*, „Narrative” 2001, no. 9, s. 259–282.
- Holben J., *Hell on Wheels: Collateral*, „American Cinematographer” 2019, <https://ascmag.com/articles/hell-on-wheels-collateral> [dostęp: 10.02.2020].
- Holub Ch., *How Heat 2 Connects to Michael Mann’s Other Films, Too*, „Entertainment Weekly” 2022, <https://ew.com/books/how-heat-2-connects-michael-manns-films/> [dostęp: 10.12.2022].
- Iwasiński Ł., *Socjologiczne dyskursy o konsumpcji*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.
- Jacyno M., *Wprowadzenie*, w: L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. XV–L.
- Jakubowska M., *Żeglowanie po filmie*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006.
- James N., *Michael Mann: The Criminal Mastermind*, „The Guardian” 2006, <https://www.theguardian.com/film/2006/jul/23/1> [dostęp: 10.02.2019].
- Jameson F., *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. M. Płaza, M. Frankiewicz, A. Misk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Keith M., Pile S., *Conclusion. Towards New Radical Geographies*, in: *Place and the Politics of Identity*, eds. M. Keith, S. Pile., Routledge, London 1993, s. 217–222.

- Kelley B., *A Cop Show Best Discovered on Your Own*, „Sun Sentinel” 1986, http://articles.sun-sentinel.com/1986-09-18/features/8602250540_1_mike-torello-chicago-cop-crime-story [dostęp: 10.02.2019].
- Kempna-Pieniążek M., *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Kennedy H., *Castle Keep*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 32–38.
- Klein N., *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, przeł. H. Jankowska, T. Krzyżanowski, K. Makaruk, M. Penkala, Muza, Warszawa 2014.
- Klementewicz T., *Stawka większa niż rynek. U źródeł stagnacji kapitalizmu bez granic*, Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Kłoskowska A., *Teoria socjologiczna Pierréa Bourdieu*, in: *P. Bourdieu, J.-C. Passeron, Reprodukcyjność. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 11–52.
- Knight R.W., *Michael Mann's Miami Vice*, „Reverse Shot” 2008, 26 April, http://www.reverseshot.org/symposiums/entry/70/michael_mann [dostęp: 10.02.2019].
- Koepnick L., *Aura widziana na nowo. Benjamin i współczesna kultura wizualna*, przeł. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 25–44.
- Koolhaas R., *Deliryczny Nowy Jork*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.
- Kostyra K., *Długi żywot filmu nostalgicznego. O funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem*, „Literatura i Kultura Popularna” 2019, nr 25, s. 461–472.
- Kozak T., *Kto wyruchał Ronalda Reagana i co z tego wynikło?* „Krytyka Polityczna” 2022, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/ballard-supermarksi-sci-surfaszizm-transformacja/> [dostęp: 10.12.2022].
- Kuźniarz B., *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli później lewicy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Kwaśny B., *Gentryfikacja jako neoliberalna strategia urbanistyczna. Przypadek miast postsocjalistycznych*, w: *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, P. Jezierski, M. Rauszer, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 477–526.
- Kwiek M., *Włóczęgostwo filozoficzne. Esej o Zygmuncie Baumanie*, w: *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Fundacja Humaniora, Poznań 1995, s. 85–102.

- Laing O., *Miasto zwane samotnością. O Nowym Jorku i artystach osobnych*, przeł. D. Cieśla-Szymańska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023 [e-book, pdf].
- Lasch Ch., *Kultura narcyzmu. Amerykańskie życie w czasach malejących oczekiwań*, przeł. G. Ptaszek, A. Skrzypek, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa 2015.
- Le Corbusier, *Urbanistyka*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Levin G., *Edward Hopper. The Art and The Artist*, W.W. Norton & Company, New York 1980.
- Linebaugh P., Rediker M., *Wielogłowa hydra*, przeł. Ł. Moll, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 33, s. 47–88.
- Lobato R., *Crimes Against Urbanity: The Concrete Soul of Michael Mann*, „Continuum: Journal of Media & Cultural Studies” 2008, no. 22(3), s. 341–352.
- Lynch K., *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Wydawnictwo Archivolta Michał Stępień, Kraków 2011.
- Liotard J.-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest w postmodernizm?*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński Wydawnictwo, Kraków 1997, s. 47–61.
- Maffesoli M., *Czas plemion*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Makowski G., *Świątynia konsumpcji. Geneza i społeczne znaczenie centrum handlowego*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2003.
- Mann M., *Behind the Scenes. The Keep. The Electric Theatre Show UK*, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=MBKD9MvhE4A> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Director Michael Mann and Pickleball | Here Comes the Sun* [rozm. przepr. S. Doane], „CBS News Streaming Network” 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Yr8a6xegEIs> [dostęp: 10.12.2022].
- Mann M., *Director Michael Mann Interview on “The Insider” (2000)* [rozm. przepr. Ch. Rose], „Charlie Rose” 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=IjCVHxhRprY> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Discussing Collateral* [rozm. przepr. T. Gilchrist], „IGN” 2004, <https://www.ign.com/articles/2004/08/05/discussing-collateral> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *An Interview with Michael Mann*, 1997, <https://www.youtube.com/watch?v=fvkFi72cAbY> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Manhunter. An Interview with Michael Mann* [rozm. przepr. A. Charlot i M. Toullec], in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.

- Mann M., *The Michael Mann Interview Part 1: 'Miami Vice,' 'The Jericho Mile,' 'Luck,' and More* [rozm. przepr. K. Tucker], „Entertainment” 2012, <http://ew.com/article/2012/01/21/michael-mann-interview-luck-hbo/> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Michael Mann on Muhammad Ali, Will Smith & His New Cut of 'Ali'* [rozm. przepr. M. Fleming Jr], „Deadline” 2017, <https://deadline.com/2017/01/ali-movie-directors-cut-michael-mann-will-smith-muhammad-ali-1201887992/> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Michael Mann on The Long Odysseys of 'Heat' and 'Ferrari' – Toronto Q&A* [rozm. przepr. M. Fleming Jr], „Deadline” 2015, <https://deadline.com/2015/09/michael-mann-heat-al-pacino-robert-de-niro-ferrari-christian-bale-toronto-film-festival-1201529118/> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Michael Mann on THIEF (1981)*, <https://www.youtube.com/watch?v=nX7994EbiQ8> [dostęp: 10.02.2022].
- Mann M., *Michael Mann Talks BLACKHAT, His New Edit of ALI, the LAST OF THE MOHICANS Director's Cut, Changing His Films After Release, AGINCOURT, and More* [rozm. przepr. S. Weintraub], „Collider” 2015, <https://collider.com/michael-mann-blackhat-agincourt-interview/> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *The Vulture Transcript. Michael Mann and David Milch Open up about the Cancellation of Luck* [rozm. przepr. M.Z. Seitz], „Vulture” 2012, <http://www.vulture.com/2012/03/michael-mann-david-milch-interview-luck-horses-cancellation.html> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., *Wampiry i Trzecia Rzesza*, „Film” 1984, nr 27, s. 12.
- Mann M., *Why Is Heat So Great? Let's Ask Michael Mann* [rozm. przepr. S. Abrams], „Vulture” 2017, <https://www.vulture.com/2017/05/why-is-heat-so-great-lets-ask-michael-mann.html> [dostęp: 10.02.2019].
- Mann M., Gardiner M., *Gorączka 2*, przeł. D. Fryzowska, HarperCollins, Warszawa 2022.
- Martin-Jones D., *Deleuze and World Cinemas*, Bloomsbury Publishing, New York 2011.
- Martyn P., *„Miejskość” a urbanistyka – mit kontra rzeczywistość?*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 6–25.
- Massey D., *A Global Sense of Place*, „Marxism Today” 1991, czerwiec, s. 24–29.
- Mazierska E., *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 28, s. 38–53.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

- McLuhan M., *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Melosik Z., *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2013.
- Messerschmidt E., *Cinematographer Erik Messerschmidt on Shooting David Fincher's The Killer and Michael Mann's Ferrari* [rozm. przepr. N. Newman], „The Film Stage” 2022, <https://thefilmstage.com/cinematographer-erik-messerschmidt-on-shooting-david-fincher-the-killer-and-michael-mann-ferrari/> [dostęp: 10.12.2022].
- Michael Mann's Heat (1995)*, <http://2012diaries.blogspot.com/2015/12/michael-manns-heat-1995.html> [dostęp: 10.02.2019].
- Michałowska D.A., *Neoliberalizm i jego (nie)etyczne implikacje edukacyjne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.
- Miczka T., *Wielkie żarcie i POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.
- Mizia M., *Jak żyć, jak mieszkać?*, „Środowisko Mieszkańciew” 2014, nr 13, s. 151–156.
- Moll Ł., *Neoliberalizm i gra w klasy*, w: *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, P. Jezierski, M. Rauszer, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s.17–76.
- Moll Ł., *Sytuując to, co wspólne. De Angelis, Agamben i zewnątrz kapitalizmu*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 25, s. 46–84.
- A Morning in Maranello for Michael Mann*, <https://www.youtube.com/watch?v=NX7V-COtHTo> [dostęp: 10.02.2019].
- Mościcki P., *Odrodzenie aury z ducha fotogenii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 87–101.
- Nawratek K., *Miasto jako idea polityczna*, Wydawnictwo „Korporacja Ha!art”, Kraków 2008.
- Nichols-Pethick J., *TV Cops. The Contemporary American Television Police Drama*, Routledge, New York 2012.
- Olsen M., *Paint it Black*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 81–84.
- Osmola S., *They Live... and They Make Consumer Law a Poor Instrument of Distributive Justice*, „Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej” 2021, nr 1, s. 76–85.
- Panofsky E., *Style and Medium in Motion Pictures*, in: *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, ed. A.D. Vacche, Rutgers, New Brunswick 2003, s. 69–84.

- Pawlak M., *Paradoks mobilności. Neoliberalizm, migracje i kryzys ekonomiczny*, w: *Zwodnicze imaginarium. Antropologia neoliberalizmu*, red. W.J. Burszta, P. Jezierski, M. Rauszer, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 265–291.
- Peck J., Theodore N., Brenner N., *Neoliberal Urbanism: Models, Moments, Mutations*, „SAIS Review” 2009, vol. 29, no. 1, s. 49–66.
- Phillips K.R., *Redeeming the Visual. Aesthetic Questions in Michael Mann’s “Manhunter”*, „Literature/Film Quarterly” 2003, no. 31, s. 10–16.
- Phillips M., *Mann Explores the Legendary Dark Sides of Home*, „Chicago Tribune” 2009, <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2009-06-28-0906260216-story.html> [dostęp: 10.02.2019].
- Pirani A., *JG Ballard: Abandoned Worlds, Fantasy Landscapes*, https://www.jgballard.ca/media/1988_starlog_magazine.html [dostęp: 10.02.2019].
- Piskorz A., *Michael Mann – antropolog doświadczenia*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł.A. Plesnar, R. Syska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2010, s. 185–209.
- Portes A., Stepick A., *City on the Edge. The Transformation of Miami*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Pountain D., Robins D., *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*, Reaktion Books, London 2000.
- Pow Ch.-P., *Neoliberalism and the Aestheticization of New Middle-Class Landscapes*, „Antipode” 2009, vol. 41, s. 371–390.
- Przylipiak M., Szyłak J., *Kino najnowsze*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 1999.
- Rand A., *Cnota egoizmu. Nowa koncepcja egoizmu*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2015.
- Rayner J., *Vice and Vindication. The Cinema of Michael Mann*, Wallflower Press, New York 2013.
- Rewers E., *Miejska przestrzeń kulturowa. Od laboratorium do warsztatu*, w: *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 21–65.
- Riffaterre M., *Kryteria analizy stylu*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63, z. 3, s. 219–244.
- Rittenhouse M., *Nowy Jork, Od Mannahatty do Ground Zero*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011 [e-book, pdf].
- Ritzer G., *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. L. Stawowy, Muza, Warszawa 2009.

- Rybicki P., *Spoleczeństwo miejskie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- Rybin S., *Michael Mann. Crime Auteur*, Scarecrow Press, Lanham 2013.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo „Arkady”, Kraków 1983.
- Salecl R., *Tyrania wyboru*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Sanders S., *Introduction. Michael Mann in His Interviews*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 1–14.
- Sanders S.M., *An Introduction to the Philosophy of TV Noir*, in: *The Philosophy of TV Noir*, eds. S.M. Sanders, A.J. Skoble, University Press of Kentucky, Lexington 2008, s. 1–29.
- Sanders S., *Miami Vice*, Wayne State University Press, Detroit 2010.
- Scott A.J., *Emerging Cities of the Third Wave*, „City” 2011, no. 15, s. 289–321.
- Seitz M.Z., *Zen Pulp*, „Moving Image Source” 2009, <http://www.movingimagesource.us/articles/zen-pulp-pt-1-20090701> [dostęp: 10.02.2019].
- Sennett R., *Etyka dobrej roboty*, przeł. J. Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2010.
- Sennett R., *Korozja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, przeł. J. Dzierzgowski, Ł. Mikołajewski, Muza, Warszawa 2006.
- Sennett R., *Szacunek w świecie nierówności*, przeł. J. Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2012.
- Sennett R., *Upadek człowieka publicznego*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2009.
- Sharrett Ch., *Michael Mann*, in: *Fifty Contemporary Film Directors*, ed. Y. Tasker, Routledge, New York 2010, s. 267–279.
- Sitek B., „Kultura Internetu” i jej potencjalny wpływ na oddolne formy aktywności politycznej w sieci, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2022, nr 1, s. 44–72.
- Sitek W., *Kolor pieniędzy. Filmowy styl Michaela Manna*, „Images” 2020, T. 27, nr 36, s. 197–214.
- Sitek W., *Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w „Tokyo Vice”*, „Studia de Arte et Educatione” 2023, nr 18, s. 69–88.
- Sitek W., *Miasto niekończącej się tułaczki. Pejzaż Los Angeles w twórczości filmowej Michaela Manna*, „Studia de Cultura” 2017, nr 9, s. 19–29.
- Sitek W., *W świątyni konsumpcji. Pejzaż Miami w twórczości telewizyjnej i filmowej Michaela Manna*, w: *Filmowe pejzaże Ameryk*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 113–136.

- Slaymaker J., *Time Is Luck. The Cinema of Michael Mann*, Telos Publishing, Canterbury 2022.
- Sławek T., Kunce A., Kadłubek Z., *Oikologia. Nauka o domu*, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2013.
- Smith G., *Mann Hunters*, „Film Comment” 1992, vol. 28, no. 6, s. 72–77.
- Soules M., *Icebergs, Zombies and the Ultra Thin. Architecture and Capitalism in the Twenty-First Century*, Princeton Architectural Press, New York 2021.
- Soules M., *Zombies and Ghosts*, „Places Journal” 2021, <https://placesjournal.org/article/zombies-and-ghosts-architecture-and-finance-capitalism/> [dostęp: 10.02.2022].
- Sragow M., *All the Corporations’ Men*, in: *Michael Mann. Cinema and Television. Interviews, 1980–2012*, eds. S. Sanders, R.B. Palmer, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, s. 61–72.
- Sragow M., *Mann Among Men*, „Salon” 1999, <http://www.salon.com:80/bc/1999/02/02/bc.html> [dostęp: 10.02.2019].
- Srniczek N., *Navigating Neoliberalism. Political Aesthetics in an Age of Crisis*, <https://vimeo.com/52434614> [dostęp: 10.02.2019].
- Standing G., *The Blue Commons. Rescuing the Economy of the Sea*, Penguin Books, New York 2022 [e-book, epub].
- Standing G., *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarek, M. Karolak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Steenland M., *Pocket Essentials Film. Michael Mann*, Pocket Essentials, Harpenden 2002.
- Stelte I., *The Professional in Michael Mann’s Movies*, Tectum Wissenschaftsverlag, Marburg 2015.
- Strange S., *Casino Capitalism*, Manchester University Press, Manchester 1997.
- Stratton J., *Michael Mann’s Miami Vice*, „Television & New Media” 2008, no. 10, s. 195–215.
- Sudjic D., *Język miast*, przeł. A. Sak, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.
- Sudjic D., *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą*, przeł. A. Puczejda, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.
- Szahaj A., *Inny kapitalizm jest możliwy*, Książka i Prasa, Warszawa 2015.
- Szahaj A., *Kapitalizm drobnego druku*, Książka i Prasa, Warszawa 2014.
- Szahaj A., *Neoliberalizm, turbokapitalizm, kryzys*, Książka i Prasa, Warszawa 2017.
- Szahaj A., *Zniewalająca moc kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004.

- Szlendak T., *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.
- Thoreau H.D., *Życie bez zasad i inne eseje*, przeł. H. Cieplińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Thoret J.-B., *The Aquarium Syndrome. On the Films of Michael Mann*, „Screening the Past” 2013, no. 37, <http://www.screeningthepast.com/2013/10/the-aquarium-syn-drome-on-the-films-of-michael-mann/> [dostęp: 10.02.2019].
- Thoret J.-B., *Talk About Cinema*, Flammarion, Paris 2012.
- Trump D., *Wywiad. Marzec 1990* [rozm. przepr. G. Plaskin], przeł. M. Krześniak, „Playboy Ekstra. Wydanie specjalne” 2016, nr 3, s. 108–116.
- Urbański J., *Prekariat i nowa walka klas*, Książka i Prasa, Warszawa 2014.
- Urry J., *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Veblen T., *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, Muza, Warszawa 2008.
- Venturi R., Brown D.S., Izenour S., *Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, przeł. A. Porębska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.
- Vimercati G., *J.G. Ballard Got the Movies, But Do the Movies Get J.G. Ballard?*, „Brooklyn” 2016, <https://www.bkmag.com/2016/05/16/high-rise-j-g-ballard/> [dostęp: 10.02.2019].
- Virilio P., *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Wallis A., *Ameryka-miasto*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987.
- Weiner J., *Michael Mann's Damaged Men*, „The New York Times Magazine” 2022, <https://www.nytimes.com/2022/07/20/magazine/michael-mann-ferrari-heat-2.html> [dostęp: 10.12.2022].
- Wenders W., *Pejzaż miejski*, przeł. M. Behlert, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 2002, s. 349–363.
- Wilde O., *Dusza ludzka w socjalizmie*, przeł. S. Jan, <http://www.innyswiat.most.org.pl/ulica/DUSZALUDZKAWSOCJALIZMIE-OskarWilde.pdf> [dostęp: 10.02.2019].
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008.
- Wilson F.P., *Twierdza*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Vesper, Czerwonak 2020.
- Zawojski P., *Wielkie filmy przełomu wieków*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007.
- Žižek S., *Living in the End Times*, Verso Books, London 2010.

- Zorbaugh H.W., *The Gold Coast and the Slum*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
- Zuboff Sh., *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. A. Unterschuetz, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2020 [e-book, epub].

Filmografia

- 9 i pół tygodnia / Nine 1/2 Weeks* (USA 1986), reż. Adrian Lyne
- 17 Days Down the Line* (USA 1972), reż. Michael Mann
- Ali* (USA 2001), reż. Michael Mann
- Alphaville / Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (Francja, Włochy 1965),
reż. Jean-Luc Godard
- American Psycho* (USA 2000), reż. Mary Harron
- Amerykańska opowieść / An American Tail* (USA 1986), reż. Don Bluth
- Amerykański żigolak / American Gigolo* (USA 1980), reż. Paul Schrader
- Asfalt / Asphalt* (Niemcy 1929), reż. Joe May
- Baadasssss! / How to Get the Man's Foot Outta Your Ass* (USA 2003), reż. Mario Van
Peebles
- Banda jednej ręki / Band of the Hand* (USA 1986), reż. Paul Michael Glaser
- Berlin Alexanderplatz. Dzieje Franciszka Biberkopfa / Berlin Alexanderplatz*
(Niemcy 1980)
- Bonnie* (USA 2022), reż. Simon Wallon
- Bracie, gdzie jesteś? / O Brother, Where Art Thou?* (USA, Wielka Brytania, Francja 2000),
reż. Joel Coen
- Bronk* (serial telewizyjny, USA 1975–1976), prod. Bruce Geller
- Chłopcy z ferajny / Goodfellas* (USA 1990), reż. Martin Scorsese
- Ciemna strona miasta / Bringing Out the Dead* (USA 1999), reż. Martin Scorsese
- Crash: Niebezpieczne pożądanie / Crash* (Kanada, Wielka Brytania 1996), reż. David
Cronenberg
- Crime Story* (serial telewizyjny, USA 1986–1988), prod. Michael Mann
- Czerwony smok / Manhunter* (USA 1986), reż. Michael Mann
- Czerwony smok / Red Dragon* (USA, Niemcy 2002), reż. Brett Ratner
- Człowiek słoń / The Elephant Man* (USA, Wielka Brytania 1980), reż. David Lynch
- Człowiek z blizną / Scarface* (USA 1983), reż. Brian De Palma
- Człowiek z tłumu / The Crowd* (USA 1928), reż. King Vidor
- Dead Birds* (USA przed 1965), reż. Michael Mann

- Drive* (USA 2011), reż. Nicolas Winding Refn
- Elita zabójców / The Killer Elite* (USA 1975), reż. Sam Peckinpah
- Film o szuczurach / Rat Film* (USA 2016), reż. Theo Anthony
- Gibbsville* (serial telewizyjny, USA 1976), prod. David Gerber
- Gorączka / Heat* (USA 1995), reż. Michael Mann
- Gra / The Game* (USA 1997), reż. David Fincher
- Haker / Blackhat* (USA 2015), reż. Michael Mann
- Imperium Słońca / Empire of the Sun* (USA 1987), reż. Steven Spielberg
- Informator / The Insider* (USA 1999), reż. Michael Mann
- Insurrection* (USA 1968), reż. Michael Mann
- Jaunpuri* (USA 1971), reż. Michael Mann
- Kasyno / Casino* (USA, Francja 1995), reż. Martin Scorsese
- Kiedy byliśmy królami / When We Were Kings* (USA 1996), reż. Leon Gast
- Kierowca / The Driver* (USA, Wielka Brytania 1978), reż. Walter Hill
- Kolor pieniędzy / The Color of Money* (USA 1986), reż. Martin Scorsese
- Łabędzi śpiew / Swan Song* (USA 1980), reż. Jerry London
- Łowca androidów / Blade Runner* (USA, Hongkong, Wielka Brytania 1982), reż. Ridley Scott
- Luck* (serial telewizyjny, USA 2011–2012), prod. David Milch, Michael Mann, Carolyn Strauss
- Ludzie podziemia / Underworld* (USA 1927), reż. Josef von Sternberg
- Maniak / Maniac* (USA 1980), reż. William Lustig
- Matrix* (USA, Australia 1999), reż. Andy Wachowski, Larry Wachowski
- Męczeństwo Joanny d'Arc / La passion de Jeanne d'Arc* (Francja 1928), reż. Carl Theodor Dreyer
- Miami Vice* (USA, Niemcy, Paragwaj, Urugwaj 2006), reż. Michael Mann
- Mila jerychońska / The Jericho Mile* (USA 1979), reż. Michael Mann
- Milczenie owiec / The Silence of the Lambs* (USA 1991), reż. Jonathan Demme
- Mniej niż zero / Less Than Zero* (USA 1987), reż. Marek Kanievska
- Napad / Killing Zoe* (Francja, USA 1993), reż. Roger Avary
- Niezrealizowane filmy J.G. Ballarda / Moving Pictures: J.G. Ballard* (Wielka Brytania 1990), reż. John Henderson, Christopher Petit
- Oni żyją / They Live* (USA 1988), reż. John Carpenter
- Ostatni Mohikanin / The Last of the Mohicans* (USA 1992), reż. Michael Mann
- Perwersyjny przewodnik po ideologiach / The Pervert's Guide to Ideology* (Irlandia, Wielka Brytania 2012), reż. Sophie Fiennes

- Piła / Saw* (USA, Australia 2004), reż. James Wan
- Podziemny krąg / Fight Club* (USA, Niemcy 1999), reż. David Fincher
- Police Story* (serial telewizyjny, USA 1973–1979), prod. David Gerber, Stanley Kallis
- Policjanci z Miami / Miami Vice* (serial telewizyjny, USA 1984–1990), prod. Michael Mann
- Prawo ulicy / The Wire* (serial telewizyjny, USA 2002–2008), prod. Robert F. Colesberry, Nina K. Noble, David Simon
- Rozmowa / The Conversation* (USA 1974), reż. Francis Ford Coppola
- Sierżant Anderson / Police Woman* (serial telewizyjny, USA 1974–1978), prod. David Gerber
- Speed: Niebezpieczna prędkość / Speed* (USA 1994), reż. Jan De Bont
- Starsky i Hutch / Starsky and Hutch* (serial telewizyjny, USA 1975–1979), prod. Aaron Spelling, Leonard Goldberg
- Szczęki / Jaws* (USA 1975), reż. Steven Spielberg
- Świadek / Witness* (miniserial telewizyjny, USA 2012), prod. David Frankham, Michael Mann
- Świadek mimo woli / Body Double* (USA 1984), reż. Brian De Palma
- Taksówkarz / Taxi Driver* (USA 1976), reż. Martin Scorsese
- Tokyo Vice* (serial telewizyjny, USA 2022), prod. John Lesher, Michael Mann, J.T. Rogers i in.
- Twierdza / The Keep* (USA, Wielka Brytania 1983), reż. Michael Mann
- Ulice nędzy / Mean Streets* (USA 1973), reż. Martin Scorsese
- Urodzeni mordercy / Natural Born Killers* (USA 1994), reż. Oliver Stone
- Vega\$* (serial telewizyjny, USA 1978–1981), prod. Douglas S. Cramer, Aaron Spelling
- W chmurach / Up in the Air* (USA 2009), reż. Jason Reitman
- Wall Street* (USA 1987), reż. Oliver Stone
- Wielki gracz / Manhattan Melodrama* (USA 1934), reż. W.S. Van Dyke, George Cukor
- Wojny narkotykowe – Camarena / Drug Wars: The Camarena Story* (miniserial telewizyjny, USA, Hiszpania 1990), prod. Michael Mann
- Wojny narkotykowe – Kokainowy kartel / Drug Wars: The Cocaine Cartel* (miniserial telewizyjny, USA 1992), prod. Michael Mann
- Wrogowie publiczni / Public Enemies* (USA, Japonia 2009), reż. Michael Mann
- Wydarzyło się w Los Angeles / L.A. Takedown* (USA 1989), reż. Michael Mann
- Wydział kryminalny / Robbery Homicide Division* (serial telewizyjny, USA 2002–2003), prod. Michael Mann, Frank Spotnitz
- Zakładnik / Collateral* (USA 2004), reż. Michael Mann

Filmografia

Zatracona ulica / Die Freudlose Gasse (Niemcy 1925), reż. Georg Wilhelm Pabst

Złodziej / Thief (USA 1981), reż. Michael Mann

Zwolnienie warunkowe / Straight Time (USA 1978), reż. Dustin Hoffman, Ulu Grosbard

Spis ilustracji

- 20 ____ Fot. 1. Przewrotny los (*Zakładnik*) - wydanie Blu-ray
- 33 ____ Fot. 2. Biblioteczka więźnia (*Haker*) - wydanie Blu-ray
- 34 ____ Fot. 3. Nielatwe początki romansu (*Złodziej*) - wydanie Blu-ray
- 37 ____ Fot. 4. Wtargnięcie Imperium (*Ostatni Mohikanin*) - wydanie Blu-ray
- 40 ____ Fot. 5. Porozumienia ponad podziałami (*Ali*) - wydanie Blu-ray
- 50 ____ Fot. 6. Uwodzicielska siła ideologii (*Twierdza*) - wydanie web
- 59 ____ Fot. 7. Odzyskiwanie wspólnoty (*Ali*) - wydanie Blu-ray
- 64 ____ Fot. 8. Przebudzenie drapieżnika (*Czerwony smok*) - wydanie Blu-ray
- 70 ____ Fot. 9. Toksyczne zwierchnictwo (*Złodziej*) - wydanie Blu-ray
- 71 ____ Fot. 10. Po drugiej stronie lustra (*Czerwony smok*) - wydanie Blu-ray
- 89 ____ Fot. 11. Miasto organiczne (*Gorączka*) - wydanie Blu-ray
- 91 ____ Fot. 12. Krwiobieg współczesności (*Zakładnik*) - wydanie Blu-ray
- 98 ____ Fot. 13. Rozmowa kwalifikacyjna (*Gorączka*) - wydanie Blu-ray
- 102 ____ Fot. 14. Ostatnie spojrzenie na ukochaną (*Gorączka*) - wydanie Blu-ray
- 111 ____ Fot. 15. Kasjer z piskliwym kalkulatorem - uosobienie dyletanctwa
(*Złodziej*) - wydanie Blu-ray
- 117 ____ Fot. 16. Groźniejsze niż broń - narzędzia przemocy symbolicznej
(*Zakładnik*) - wydanie Blu-ray
- 127 ____ Fot. 17. „Czas to szczęście”. Poszukiwanie stałości w niestabilnym świecie
(*Gorączka*) - wydanie Blu-ray
- 144 ____ Fot. 18. „Sprzęt niezbędny do wykonywania pracy policyjnej”
(*Policjanci z Miami*) - wydanie DVD
- 151 ____ Fot. 19. Uwodzicielski świat konsumpcji (*Policjanci z Miami*) -
wydanie DVD
- 155 ____ Fot. 20. Tam, gdzie konsumpcja zamiera (*Policjanci z Miami*) -
wydanie DVD
- 172 ____ Fot. 21. Broń - fetysz Mannowskiego świata (*Gorączka*) - wydanie Blu-ray
- 176 ____ Fot. 22. Nagroda po ciężkiej harówce (*Złodziej*) - wydanie Blu-ray
- 176 ____ Fot. 23. Nowe źródła pieniędzy (*Wrogowie publiczni*) - wydanie Blu-ray

- 179 ____ Fot. 24. W społeczeństwie kontroli (*Złodziej*) – wydanie Blu-ray
- 182 ____ Fot. 25. Wzajemna obserwacja (*Gorączka*) – wydanie Blu-ray
- 186 ____ Fot. 26. „Czekam, kiedy sam zostanę celem i kiedy mnie dopadną”
(*Policjanci z Miami*) – wydanie DVD
- 199 ____ Fot. 27. Obszar pełnej zabudowy (*Zakładnik*) – wydanie Blu-ray
- 203 ____ Fot. 28. Pułapka wysokich aspiracji (*Złodziej*) – wydanie Blu-ray
- 204 ____ Fot. 29. Wszystkowidzące oko korporacji (*Informator*) – wydanie Blu-ray
- 205 ____ Fot. 30. Niewola architektoniczna (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray
- 208 ____ Fot. 31. Ponowoczesne instytucje opresji (*Złodziej*) – wydanie Blu-ray
- 213 ____ Fot. 32. Betonowa serpentyna (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray
- 216 ____ Fot. 33. Marzenia o awansie (*Złodziej*) – wydanie Blu-ray
- 219 ____ Fot. 34. Lustrzane odbicia – zapowiedź rozpadu (*Informator*) –
wydanie Blu-ray
- 221 ____ Fot. 35. Odzyskać samego siebie (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray
- 222 ____ Fot. 36. Kres amerykańskiego snu (*Złodziej*) – wydanie Blu-ray
- 229 ____ Fot. 37. Człowiek przeciążony (*Haker*) – wydanie Blu-ray
- 234 ____ Fot. 38. Wyglądając przyszłości (*Miami Vice*) – wydanie Blu-ray
- 235 ____ Fot. 39. Na pokładzie okrętu (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray
- 237 ____ Fot. 40. Początek podróży (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray
- 238 ____ Fot. 41. Wyspa, która nie istnieje (*Zakładnik*) – wydanie Blu-ray
- 241 ____ Fot. 42. Pozór dawnej sielanki (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray
- 244 ____ Fot. 43. „Magiczne... To Wódz Nieba. Nie byle co...” (*Złodziej*) –
wydanie Blu-ray
- 245 ____ Fot. 44. Utrzymać się na powierzchni (*Gorączka*) – wydanie Blu-ray
- 247 ____ Fot. 45. Happy end (*Czerwony smok*) – wydanie Blu-ray

Indeks osobowy

A

Abrams Simon 69, 260
Adamson Chuck 51
Adelstein Jake 55, 56, 251
Agamben Giorgio 133
Aldridge Alan 153, 251
Ali Muhammad 54, 87
Althusser Louis 67, 251
Ambrose Tom 73, 75, 251
Amsterdamski Stefan 187, 253
Andrews Barry 64
Anthony Theo 196, 268
Antonioni Michelangelo 43, 45
Arnett Robert 173, 251
Augé Marc 20, 88, 94, 96, 208, 209,
251
Avary Roger 31, 268

B

Bachelard Gaston 228, 230, 240, 245,
251
Bachtin Michail 18, 251
Badenhausen Kurt 149, 251
Baldwin Elaine 86, 146, 251
Baldwin Rosecrans 86, 163, 164, 251
Ballard James Graham 10–13, 15, 19,
21–28, 34, 44, 81–83, 92, 94, 97,
135–138, 152, 171, 178, 189–191, 216,
225–227, 231, 251, 252
Banham Reyner 91, 94, 162, 252
Barański Janusz 169, 252
Barker Jennifer M. 61, 252
Bartnik Czesław 84, 85, 252
Baudrillard Jean 11, 19, 32, 131, 132,
136, 160, 162, 164, 168, 173, 246, 252
Baum Dan 171, 252
Bauman Janina 119, 253
Bauman Zygmunt 68, 90, 93, 95, 96,
113, 119–121, 123–125, 128, 129, 140,
141, 143, 145, 177, 180, 183, 184, 191,
195, 197, 199, 202, 209, 211, 212, 214,
220, 225, 230, 232, 238, 239, 242,
244, 245, 253
Bazin André 72
Beattie Stuart 162, 253
Beck Ulrich 97, 217, 253
Behlert Małgorzata 30, 200, 265
Bell Daniel 187, 253
Bell Duncan 11, 12, 22, 23, 34, 253
Bellamy Jason 78, 253
Benjamin Walter 61, 62, 137, 146
Bettelheim Bruno 49
Bey Hakim 36, 254
Bielińska Katarzyna 59, 82, 255
Blake William 38, 240
Bluth Don 267
Bobowski Sławomir 36, 254
Böhme Hartmut 165, 254

- Bojadziejewa Iwona 36, 254
 Boltanski Luc 8, 9, 35, 100, 107, 114,
 115, 121, 136, 159, 168, 169, 188, 212,
 254, 257
 Boorstin Daniel J. 120, 254
 Borges Jorge Luis 21, 254
 Bourdieu Pierre 207, 258
 Brenner Neil 12, 150, 262
 Bresson Robert 45
 Brody Richard 65, 254
 Bronner Ulrike 246, 254
 Brown Denise Scott 197, 211, 220, 265
 Bucholc Marta 131, 154, 255, 259
 Burns Alan 10, 252
 Burszta Jędrzej 188, 191, 254
 Burszta Wojciech J. 53, 188, 254, 258,
 262
 Butler Rex 230, 254
- C**
- Cameron Paul 60
 Carpenter John 268
 Cash Johnny 87
 Castel Robert 177
 Castells Manuel 139, 149, 254
 Cerullo Mary M. 246, 254
 Charlot Alain 51, 259
 Chiapello Ève 8, 9, 35, 100, 107, 114,
 115, 121, 136, 159, 168, 169, 188, 212,
 254, 257
 Cholewa Piotr 11, 252
 Chudak Henryk 228, 251
 Chymkowski Roman 20, 88, 209, 251
 Cichocki Ryszard 232, 256
 Cieplińska Halina 137, 265
 Ciesła Stanisław 97, 217, 253
 Ciesła-Szymańska Dominika 163, 259
 Clark Neil 36, 254
 Clarke Simon 236, 254
 Clear Nic 25, 26, 254
 Coen Joel 31, 267
 Colesberry Robert F. 269
 Collins Phil 147
 Colville Alex 166
 Combs Richard 214, 254
 Cooper James Fenimore 35, 53, 121
 Cooper Melinda 69, 255
 Coppola Francis Ford 269
 Cord Florian 12, 23, 255
 Coultry Nick 188
 Cramer Douglas S. 269
 Crary Jonathan 9, 133, 140, 151, 152,
 184, 255
 Cronenberg David 27, 267
 Cruise Tom 73, 118, 125
 Cukor George 269
 Czarnecki Krzysztof 38, 222, 264
- D**
- Dassin Jules 45
 Davis Mike 59, 82, 147, 192, 193, 255
 De Bont Jan 269
 De Palma Brian 31, 267, 269
 Demme Jonathan 268
 Denderski Mikołaj 40, 256
 Derrida Jacques 32, 132
 Doane Seth 44, 259
 Dreyer Carl Theodor 45, 268
 Drozdowski Bohdan 23, 252
 Duncan Paul 32, 41, 46–48, 71, 75, 78,
 255
 Durys Elżbieta 142, 183, 207, 221, 255

Dutton Kevin 234, 255
 Dyckhoff Tom 96, 104, 162, 164, 255
 Dzenis Anna 43, 51, 255
 Dzierzgowski Jan 106, 198, 199, 263

E

Ebiri Bilge 65, 228, 255
 Eco Umberto 33, 114, 217, 255
 Eisenhower Dwight 67
 Eisenstein Siergiej 45
 Eliade Mircea 133, 227, 228, 230,
 255
 Ellis Bret Easton 165
 Enwezor Okwui 82

F

Falkowski Mateusz 165, 254
 Fassbinder Rainer Werner 52
 Fatyga Barbara 86, 154, 255
 Feeney F.X. 32, 41, 46-48, 71, 75, 78,
 255
 Feldman Allen 137, 256
 Fiennes Sophie 269
 Fincher David 31, 268, 269
 Fisher Mark 13, 22, 93, 110, 226, 256
 Fleming Jr Mike 25, 39, 235, 260
 Foster Charles 87, 256
 Foucault Michel 17, 32, 132, 256
 Foundas Scott 37, 43, 45, 46, 62, 73,
 256
 Fox Julian 37, 46, 256
 Foxx Jamie 61
 Frankham David 269
 Frankiewicz Małgorzata 22, 81, 257
 Franklin H. Bruce 26, 256
 Frentzel-Zagórska Janina 156, 265

Frick Thomas 25, 252
 Fryzowska Danuta 17, 88, 177, 260
 Fuller Graham 33, 256
 Fuller Samuel 43

G

Gable Clark 126
 Gaine Vincent M. 14, 78, 155, 160, 179,
 199, 200, 207, 256
 Gardiner Meg 17, 41, 54, 56, 57, 88, 177,
 260
 Gast Leon 268
 Geller Bruce 267
 Gerber David 268, 269
 Gilchrist Todd 92, 259
 Glaser Paul Michael 267
 Glazer Nathan 89
 Godard Jean-Luc 25, 45, 267
 Goldberg Leonard 269
 Golka Marian 232, 256
 Goreń Andrzej 18, 251
 Goreń Anna 18, 251
 Graeber David 40, 256
 Graham Wade 96, 256
 Greenaway Peter 29
 Griffin Nicholas 150, 256
 Grosbard Ulu 47, 270
 Guevara Ernesto 43
 Gwóźdź Andrzej 30, 200, 265

H

Hackworth Jason 196
 Haithman Diane 58, 256
 Harris Art 27, 52, 257
 Harris Thomas 38, 51, 205
 Harron Mary 31, 267

Harvey David 13, 57, 99, 101, 126, 150,
164, 193, 196, 197, 257
Helman Alicja 66, 257
Henderson John 268
Hendrix Grady 50, 257
Herndl Diane Price 35, 36, 257
Herzog Werner 43
Hill Walter 110, 268
Hoffman Dustin 47, 270
Holben Jay 60, 77, 257
Holub Christian 56, 257
Hopper Earl 206
Hopper Edward 166
Howard Ed 78, 253
Howard James Newton 60
Hunia Justyn 209, 253

I

Imbs Hanna 84, 252
Iwasiński Łukasz 135, 146, 156, 159,
257
Izenour Steven 197, 211, 220, 265

J

Jabès Edmund 93
Jacyno Małgorzata 35, 257
Jagielska Grażyna 178, 252
Jakubowska Małgorzata 95, 257
Jałowiecki Bohdan 139, 254
James Henry 198
James Nick 44, 257
Jameson Fredric 22, 31, 67, 81, 141,
166, 189, 192, 193, 197, 198, 200, 219,
225, 226, 241, 257
Jan Stanisław 243, 265
Jankowska Hanna 99, 189, 258, 263

Jawłowska Aldona 86, 255
Jeleński Tomasz 85, 259
Jezierski Piotr 53, 188, 254, 258, 262
Jęczmyk Lech 22, 23, 82, 135, 226, 252
Jędrzejewska-Szpak Dorota 14
Johnston Deborah 236, 254

K

Kaczmarski Paweł 38, 222, 264
Kaczyński Maciej 86, 146, 251
Kadłubek Zbigniew 95, 264
Kallis Stanley 269
Kanievska Marek 141, 268
Karalus Andrzej 93, 256
Karłowski Jan 36, 254
Karolak Mateusz 38, 222, 264
Keita Salif 59
Keith Michael 202, 258
Kelley Bill 52, 257
Kempna-Pieniążek Magdalena 135,
158, 249, 258, 263
Kempny Marian 86, 255
Kennedy Harlan 49, 50, 218, 258
Kita Barbara 135, 249, 263
Klein Naomi 99, 131, 258
Klekot Ewa 96, 191, 220, 253
Klementewicz Tadeusz 100, 258
Kłoskowska Antonina 207, 258
Knight Ryland Walker 64, 66, 258
Kocjan Krzysztof 133, 255
Koepnick Lutz 61, 67, 258
Kolek Krzysztof 36, 254
Kołodziejczyk Szymon 14
Komendant Tadeusz 17, 256
Konieczny Jacek 87, 256
Koolhaas Rem 162, 258

Kosińska Karolina 61, 258
 Kostyra Karolina 166, 258
 Kowalczyk Agnieszka 197, 257
 Kozak Tomasz 28, 258
 Król Marek 50, 257, 265
 Królak Sławomir 19, 84, 132, 136, 168,
 252, 265
 Krześniak Marek 198, 265
 Krzyżanowski Tomasz 99, 258
 Kubrick Stanley 43, 45
 Kunce Aleksandra 95, 264
 Kunka Adriana 225, 232, 253
 Kunz Tomasz 68, 119, 129, 140, 141,
 180, 197, 230, 238, 253
 Kuźniarz Bartosz 198, 199, 258
 Kwaśny Barbara 196, 258
 Kwiek Marek 243, 258

L

Laing Olivia 163, 164, 259
 Lasch Christopher 214, 259
 Laver James 146
 Lawrence D.H. 164
 Le Corbusier 82, 84, 96, 189, 259
 Le Couteur Cath 162, 253
 Leshner John 269
 Levin Gail 166, 259
 Linebaugh Peter 36, 259
 Lis Renata 11, 162, 163, 246, 252
 Lisowski Rafał 150, 171, 252, 256
 Listwan Jerzy Paweł 13, 57, 99, 101,
 164, 193, 236, 254, 257
 Lobato Ramon 25, 259
 London Jack 42
 London Jerry 268
 Longhurst Brian 86, 146, 251

Lopate Phillip 198
 Lubezki Emmanuel 58
 Lustig William 268
 Lynch David 32, 38, 267
 Lynch Kevin 85, 89, 93, 95, 259
 Lyne Adrian 31, 267
 Lyon David 180, 184, 253
 Lyotard Jean-François 29, 32, 132,
 259

Ł

Łęcki Krzysztof 214, 253
 Łobodziński Filip 86, 163, 251
 Łoziński Jerzy 86, 143, 146, 233, 251,
 253, 262

M

Maffesoli Michel 131, 154, 255, 259
 Makaruk Katarzyna 99, 258
 Makowski Grzegorz 156, 259
 Manicki Jacek 252
 Mann Jack 195, 222, 223
 Margański Janusz 90, 195, 211, 253
 Marshall Thomas H. 140
 Martin-Jones David 86, 87, 94, 260
 Martyn Peter 83, 90, 91, 260
 Massey Doreen 86, 260
 May Joe 45, 267
 Mazierska Ewa 84, 91, 207, 260
 McCracken Scott 86, 146, 251
 McGowan Todd 60, 61, 107, 108, 112,
 260
 McLuhan Marshall 132, 261
 Melosik Zbyszko 200, 206, 212, 261
 Melville Jean-Pierre 45
 Messerschmidt Erik 27, 28, 261

- Michałowska Danuta Anna 238, 261
 Miczka Tadeusz 30, 261
 Mikołajewski Łukasz 199, 263
 Mikurda Kuba 61, 108, 260
 Milch David 268
 Miszk Andrzej 22, 81, 257
 Mizia Małgorzata 190, 261
 Mobutu Sese Seko 59
 Moll Łukasz 9, 36, 53, 259, 261
 Mościcki Paweł 61, 62, 261
 Mottram James 43
 Mulvey Laura 183
 Muniak Radosław F. 225, 253
 Mumford Lewis 83
 Murnau Friedrich Wilhelm 45
- N**
- Nawratek Krzysztof 83, 84, 261
 Newman Nick 28, 261
 Neyman Elżbieta 208, 258
 Nichols-Pethick Jonathan 142, 261
 Noble Nina K. 269
 Nycz Ryszard 29, 259
- O**
- Ogborn Miles 86, 146, 251
 Okome Onookome 82
 Oleszczyk Michał 14
 Olsen Mark 59, 74, 261
 Osmola Szymon 138, 261
- P**
- Pabst Georg Wilhelm 45, 270
 Palmer R. Barton 27, 142, 173, 218,
 251, 256–259, 261, 263, 264
 Panagia Davide 77
 Panofsky Erwin 72, 261
 Passeron Jean-Claude 207, 258
 Pawlak Marek 191, 262
 Peck Jamie 12, 150, 262
 Peckinpah Sam 45, 268
 Péguy Charles 212
 Penkala Michał 99, 258
 Petit Christopher 24, 82, 252, 268
 Phillips Kendall R. 42, 262
 Phillips Michael 126, 262
 Piano Renzo 190
 Piątkowski Jacek 139, 254
 Pile Steve 202, 257
 Pirani Adam 25, 262
 Piskorz Artur 29, 30, 72, 98, 109, 122,
 165, 172, 173, 200, 201, 262
 Plaskin Glen 198, 265
 Plesnar Łukasz A. 30, 98, 165, 201,
 262
 Płaza Maciej 22, 81, 141, 189, 225, 257
 Polley Janice 202
 Porębska Anna 197, 265
 Portes Alejandro 148, 149, 262
 Pountain Dick 128, 130, 262
 Pow Choon-Piew 73, 262
 Przyłipiak Mirosław 29, 262
 Ptaszek Grzegorz 214, 259
 Puchejda Adam 160, 192, 264
- R**
- Rand Ayn 233, 262
 Rasmus-Zgorzelska Agnieszka 96,
 162, 255
 Ratner Brett 267
 Rauszer Michał 53, 188, 254, 258, 262
 Rayner Jonathan 142, 196, 235, 262

- Reagan Ronald 25, 164
 Rediker Marcus 36, 259
 Reich Robert 129
 Reikersdorfer Clarissa 246, 254
 Reitman Jason 104, 269
 Resnais Alain 45
 Rewers Ewa 188, 189, 262
 Riffaterre Michael 63, 262
 Rittenhouse Magdalena 162, 262
 Ritzer George 135, 137, 262
 Robins David 128, 130, 262
 Rodak Magda 227, 255
 Rodak Paweł 227, 255
 Rogalski Filip 8, 35, 100, 136, 188, 254, 257
 Rogers J.T. 269
 Ronnov-Jessen Peter 13, 251
 Rose Charlie 44, 259
 Rosiński Tomasz 86, 146, 251
 Różalska Ewa 132, 261
 Ruskin John 120
 Rybicki Paweł 149, 263
 Rybin Steven 14, 43, 65, 66, 80, 83, 263
 Rzepińska Maria 80, 263
- S**
- Saad-Filho Alfredo 236, 254
 Sak Anna 90, 96, 198, 256, 264
 Salecl Renata 139, 140, 263
 Salwa Piotr 114, 255
 Sanders Steven 14, 27, 43, 142, 148, 150, 155, 173, 218, 251, 256-259, 261, 263, 264
 Sanders Steven M. zob. Sanders Steven
 Schrader Paul 267
 Scorsese Martin 52, 77, 164, 267-269
 Scott Allen J. 162, 263
 Scott Ridley 268
 Seeger Pete 36
 Seitz Matt Zoller 55, 60, 73, 260, 263
 Sellars Simon 26, 254
 Sennett Richard 106, 107, 110, 189, 198, 199, 207, 213, 263
 Seton Ernest Thompson 36
 Sharrett Christopher 24, 28, 32, 42, 66, 263
 Sieradzki Ignacy 63, 262
 Simon David 269
 Sitek Bartosz 131, 263
 Sitek Wojciech 17, 56, 81, 135, 263
 Skoble Aeon J. 148, 173, 251, 263
 Skrzypek Aleksander 214, 259
 Slaymaker James 14, 142, 158, 160, 170, 201, 264
 Sławek Tadeusz 94, 95, 264
 Smith Gavin 43, 264
 Smith Greg 86, 146, 251
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 21, 254
 Soja Edward W. 85, 86
 Soules Matthew 194, 195, 264
 Sowell Thomas 76
 Spelling Aaron 269
 Spielberg Steven 25, 268, 269
 Spotnitz Frank 270
 Sragow Michael 42, 54, 76, 264
 Srnicek Nick 72, 264
 Standing Guy 38-40, 222, 264
 Staroń Andrzej 67, 251
 Stawowy Ludwik 135, 262
 Steadman Ralph 47

Steensland Mark 14, 42, 46, 48, 49, 51,
53, 140, 233, 264
Stelte Ingo 99, 110, 112, 125, 264
Stepick Alex 148, 149, 262
Stiller Robert 23, 252
Strauss Carolyn 268
Stokłosa Jacek M. 132, 261
Stone Oliver 31, 269
Strange Susan 211, 264
Stratton Jon 160, 264
Sudjic Deyan 90, 92, 160, 192, 198,
264
Swoboda Tomasz 82, 259
Symotiuk Stefan 95
Syska Rafał 30, 98, 165, 201, 262
Szahaj Andrzej 19, 99, 100, 120, 211,
264
Szelewa Barbara 140, 262
Szlendak Tomasz 139, 265
Szpak Arkadiusz 14
Szulżycka Alina 124, 265
Szyłak Jerzy 29, 262
Szymanowski Adam 33, 255

T

Tarantino Quentin 29, 32
Tarkowska Elżbieta 86, 255
Tasker Yvonne 24, 263
Tatarkiewicz Anna 228, 251
Theodore Nik 12, 150, 262
Thoreau Henry David 137, 265
Thoret Jean-Baptiste 158, 165, 235,
265
Timmermann Bonnie 144
Tobar Héctor 163
Tokarska-Bakir Joanna 119, 253

Toullec Marc 51, 259
Trump Donald 198, 265
Tucker Ken 32, 260
Tyl Mirosław 214, 253

U

Ugniewska Joanna 114, 255
Uhrynowska-Hanasz Zofia 22, 82,
135, 226, 252
Unterschuetz Alicja 178, 242, 266
Urbański Jarosław 245, 265
Urry John 124, 265

V

Vacche Angela Dalle 72, 261
Van Dyke W.S. 269
Van Peebles Mario 267
Veblen Thorstein 146, 156, 265
Venturi Robert 197, 211, 220, 265
Vidor King 164, 267
Vimercati Giovanni 25, 265
Virilio Paul 84, 93, 95, 265
Von Sternberg Josef 268

W

Wachowski Andy 268
Wachowski Larry 268
Wallis Aleksander 86, 89, 91, 171, 187,
196, 197, 265
Wallon Simon 267
Wan James 269
Weiner Jonah 27, 115, 195, 223, 265
Weintraub Steve 35, 260
Wenders Wim 30, 200, 265
Wiene Robert 45
Wiertow Dziga 45

Wilde Oscar 243, 265
Wilkoszewska Krystyna 93, 96, 131,
265
Williams Tony 207
Wilson F. Paul 49, 50, 257, 265
Winding Refn Nicolas 268
Wolf Peter 51
Woźniak Monika 217, 255
Wyrwas-Wiśniewska Monika 234,
255

Y
Yerkovich Anthony 51, 150
Young Arthur 84, 85

Z
Zawojski Piotr 134, 265
Zeidler-Janiszewska Anna 225, 243,
253, 258
Žižek Slavoj 137, 226, 229, 230, 265
Zorbaugh Harvey Warren 197, 265
Zuboff Shoshana 178, 242, 266

Ż
Żakowski Maciek 153, 177, 245, 251,
253
Żukowski Dariusz 9, 133, 140, 162,
255, 258
Żuławnik Jacek 55, 251

Goodbye, America

The mythology of late capitalism in Michael Mann's films

Summary

The wanderings of Michael Mann have been going on since 1972, when the director stepped into the role of tour guide in the United States. In the now inaccessible film *17 Days Down the Line*, the ideological orientation of the protagonist of this monograph resounds. The journey takes place in different places and times. It is bound together by the worldview of its participants. The protagonists of Mann's films are characterised by a peculiar view of reality: they face the forces of globalised capital, but their internal radar tells them to function according to the ethics of mid-20th century capitalism. This juxtaposition invariably initiates conflict in the author's films and series.

An important point of reference in this book for the analysis of the late capitalist practices portrayed by Mann are the writings of James Graham Ballard. Although, at first glance, these authors do not have much in common, they can be seen as representatives of a critical doublespeak on the system. In such a view, the American director would even be regarded as the heir to the British literary writer. The highways that weave around reality, the sprawling cities, the car fever and the towering skyscrapers are the basic motifs of his work and, incidentally, the most literal emblems of neoliberalism.

The book's compositional buckle is formed by the juxtaposition of the two moments of each encounter: the greeting and the farewell. In turn, the North American hegemon is placed at the centre of the narrative. I begin the coverage by recalling the novel *Hello America* (1981). In this book, Ballard outlines the reality of a world in which the energy crisis has led to a reshuffling of the global balance of power. In the new order, the United States does not exist, but it still attracts European dreamers. Despite the inhospitable reception, the newcomers stay in the New World to restore its former glory. They succumb to the ideological call because they believe that by heeding the voice of American mythology they will not be left empty-handed. Successive expeditions of colonisers continue to greet America. In Ballard's novels, one can see the need to reclaim the values of liberal capitalism in a – seemingly – post-capitalist reality.

Similarly to Ballard, Mann also tackles in his films and TV series the issue of realities caught up in neoliberal ideology, which affects the reorientation of basic categories of social life and the way reality is perceived. I treat the screen world presented as an extension and expansion of the Ballardian imaginarium. In this respect, however, Mann presents a different perspective. In the work of the American director, the hitherto idealistic people, afflicted by numerous injustices, decide to say goodbye to America. Eventually, the parting does not take place. Not being affirmatively disposed towards the system, but not wanting to function outside of it either, the protagonists locate themselves on its boundary. They remain so entangled in the system's rules that not only are they unable to make a gesture of detachment, but ultimately, under the influence of economic pressures, they become fully devoted to it. It turns

out that the line of demarcation is deceptive – after all, there is no outside in which one could take refuge from the dictates of the system.

The parting with America is therefore suspended. Instead, the separation takes place on another level. The protagonists destroy their families and romantic relationships in order to increase their chances of realising economic advancement. In doing so, they remain indifferent to their own moral needs and the pleas of their loved ones. They only react to the system's promptings to satisfy their professional obligations. These cues attack from everywhere: they are present in the spaces surrounding them. Impressive skyscrapers, spectacular glass facades, endless lines of motorways intensify fantasies of prosperity. Mann's fetishised metropolises are monuments to the system – they concentrate the mythology of late capitalism to the highest degree.

This book covers almost all of Mann's audiovisual productions made since 1979. The individual films and series, however, are not subjected to the typical film studies analysis, conducted in a diachronic order. What seems more engaging is the specific facet of the director's work, related to the tracking down of a destructive ideology. From the beginning of his career, Mann has been weaving a multidimensional narrative about a world caught up in the realities of late capitalism and drawing attention to the reorientation of the basic categories of social life. He does not, however, give an overall picture of reality, but tells us about certain aspects of it.

The visualisation of the key problems of the present day usually begins with the recognition of space. American metropolises are the object of the director's fascination, but at the same time they serve as a critique of the ideology reflected in them. Mann attributes to these monumental spaces of constant movement and social dynamism the character of cultural texts with sociological potential. Metropolises and cities act as patrons of reflection on neoliberalism; or at least excerpts of it. The images of cities captured by Mann, reminiscent of the once popular city symphonies in terms of their production, reveal the socio-political specificity of the present and offer clues to the power of capitalist myths. The car parks, harbours, airports and motorways spilling across the Los Angeles landscape are the reminders of the call for mobility that functions in American culture. The temples of consumption and the fashion catwalks of Miami are a pretext for analysing the hyper-consumption profile of the United States. In turn, the monumentally overwhelming architecture of Chicago and Atlanta, the glittering glamour of Las Vegas and the awe-inspiring ambition of Louisville's vertical sprawl refer to the essence of social divisions. The analysis of selected aspects of the city of wandering, the city of consumption and the cities of social divisions, in turn, provides directions for further exploration. The director continually samples and analyses realities that expose the status of the United States as the cradle of late capitalism.

In these grim realities, the protagonists of Mann's work seek utopia and cherish the dream of a secure world of eternal happiness. Sooner or later, the illusion of unlimited possibilities crumbles and the protagonists become aware of impending disaster. It is only when the consequences of trusting in the neoliberal dream become apparent that they realise that calls for mobility and free choices from the very beginning have only perpetuated a violent ideology.

Redaktor
Barbara Konopka

Projekt okładki
Dominika Lech

Projekt makiety
Zofia Oslislo-Piekarska

Redakcja techniczna, łamanie
Paulina Dubiel

Korekta
Adriana Szaforz

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.05.2025:

Copyright © 2024 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzymyamy otwartej nauce

Od 1.06.2025 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

 <https://orcid.org/0000-0002-4550-7679>

Sitek, Wojciech

Żegnaj, Ameryko : mitologia późnego kapitalizmu

w filmach Michaela Manna / Wojciech Sitek. –

Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu

Śląskiego, 2024

DOI <https://doi.org/10.31261/PN.4182>

ISBN 978-83-226-4346-4

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4347-1

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: **18,0**. Liczba arkuszy wydawniczych: **19,0**. PN **4182**. Cena **69,90** zł (w tym VAT). Publikację wydrukowano na **Munken Polar 100 g vol. 113**. Do składu użyto kroju pisma **Maecenas** (autorstwa Michała Jarocińskiego). Druk i oprawę wykonano w drukarni volumina.pl Sp. z o.o. (ul. Księcia Witolda 7–9, 71-063 Szczecin)

Wojciech Sitek – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kulturoznawca i filmoznawca z Zatoki Piratów. Miłośnik kultury popularnej, zainteresowany ideologicznym podłożem kina amerykańskiego i gier wideo. Przygląda się także oddolnym inicjatywom fanowskim: kolekcjonerstwu, społecznemu fenomenowi wideokaset oraz pozarynkowemu obiegowi dóbr kultury.

Michael Mann proponuje w swojej twórczości wielowymiarową narrację o świecie uwikłanym w realia późnego kapitalizmu. Pochyla się nad postaciami, które nie są pozytywnie nastawione do systemu, ale nie chcą też funkcjonować poza nim. Bohaterowie filmów Manna pozostają wierni regułom rynku; ignorują własne potrzeby moralne i prośby ukochanych. Wsłuchują się jedynie w wezwania do zadośćuczynienia zawodowym powinnościom. Sygnały te nadchodzą zewsząd – są obecne w przestrzeniach i przedmiotach. Fantazję o dobrobycie intensyfikują imponujące wieżowce, spektakularne szklane fasady i niekończące się linie autostrad. Fetyszyzowane przez Manna metropolie wydają się pomnikami systemu – w najwyższym stopniu skupiają w sobie mitologię późnego kapitalizmu. Szaleńcze tempo życia wzmacnia tęsknotę za inną egzystencją. Czy pożegnanie Ameryki jest w ogóle możliwe?

Treść niniejszej książki obejmuje wszystkie dzieła audiowizualne Manna. Nie są w niej obecne jednak drobiazgowo analizy poszczególnych filmów, kulisy ich powstawania czy ciekawostki realizacyjne. Tę funkcję spełniają liczne monografie i popularnonaukowe opracowania internetowe. *Żegnaj, Ameryko. Mitologia późnego kapitalizmu w filmach Michaela Manna* odwołuje do zagadnień społecznych. Trwająca tułaczka bohaterów, dosięgające ich zagubienie i niepewność, a wreszcie podejmowane próby odnalezienia wytchnienia, mają swoje źródło w realiach późnego kapitalizmu. By odsłonić profil rzeczywistości, należy podjąć wędrówkę po ekranowych miastach. Snucie się ulicami portretowanych metropolii może przypominać labiryntową przeprawę, w jakiej uczestniczą postaci zaludniające światy Michaela Manna.

ekrany
Film & Media



Polskie Towarzystwo
Badań nad Filmem
i Mediami

Cena 69,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4347-1



9 788322 643471

Więcej o książce

