Los Angeles Michaela Manna. Funkcja miasta w *Gorączce* i *Zakładniku*

PAWEŁ STROIŃSKI

Wprowadzenie

Choć on sam temu zaprzecza, Michaela Manna powszechnie uważa się za jednego z twórców autorskiego kina komercyjnego[1]. Na odrębność jego stylu wskazuje nie tylko dobór gatunków, w obrębie których tworzy; jego filmy to w większości dramaty albo thrillery kryminalne. Do potwierdzających regułę wyjątków należą zrealizowany w 1983 roku ekspresjonistyczny horror *Twierdza* (*The Keep*) oraz pochodząca z 1992 roku epicka adaptacja powieści Jamesa Fenimore'a Coopera, *Ostatni Mohikanin* (*Last of the Mohicans*).

Kino Manna poświęcone jest w większości mężczyznom, którzy skoncentrowani są na sumiennym i profesjonalnym wykonywaniu swojej pracy, zaś na ich drodze często stają inni zawodowcy. Jednym z powtarzających się tematów są tożsamości, dostrzegalne między przestępcą a ścigającym go policjantem. Co najmniej od *Łowcy* (*Manhunter*, 1983)[2] Mann zdaje się sugerować, że aby

[1] Warto zapoznać się na przykład z: Piskorz (2010); Sharett (2011).

[2] Film jest adaptacją powieści Thomasa Harrisa *Czerwony smok* i też pod takim tytułem był wydawany. Zmiana tytułu została wymuszona przez producenta Dino de Laurentiisa wbrew woli Manna. Powodem takiej decyzji była klęska *Roku smoka* (*Year of the Dragon*) Michaela Cimino i obawa producenta przed tym, że film zostanie uznany za produkcję

złapać kryminalistę, trzeba myśleć jak on i stać się mu podobnym. Kino twórcy charakteryzuje się też głęboką znajomością procedur stosowanych przez jego bohaterów, zarówno policjantów, jak i przestępców. Ta wnikliwość i dbałość o wierność prawdzie stanowi wynik przyjaźni reżysera z takimi ludźmi, jak nieżyjący już Chuck Adamson (policjant z Chicago; Lambie 2019: par. 3-7), Dennis Farina (także policjant z Chicago, później ceniony aktor; Yardley 2013) czy Edward Bunker (zawodowy złodziej, później pisarz; The Associated Press, 2005).

Co ważniejsze, akcja filmów rozgrywa się z reguły w metropoliach. Rzec można, że miasto jest przez Michaela Manna tematyzowane, bowiem reżyser dobiera miejsce akcji bardzo starannie, tak, by oddawało ono pożądany przez niego nastrój. Celem autora niniejszego rozdziału jest wykazanie, jaką rolę odgrywa w tych produkcjach miejska przestrzeń i w jaki sposób stanowi ona bezpośrednie tło nie tylko dla przedstawionych zdarzeń, lecz także poruszanej tematyki. Najważniejszymi dziełami Manna, w których to właśnie miasto staje się jednym z bohaterów, są dwa kryminalne thrillery, których fabuła toczy się w Los Angeles – są to: nakręcona w 1995 roku *Gorączka* i o dziewięć lat późniejszy *Zakładnik*.

Fabuły obu filmów początkowo nie były związane z Miastem Aniołów. *Gorączka*, historia policjanta i złodzieja, których losy splatają się po jednym z nieudanych napadów, przydarzyła się wspomnianemu już Chuckowi Adamsonowi. Pierwsze wersje scenariusza *Zakładnika*, opowiadającego o spotkaniu taksówkarza i płatnego zabójcy, który ma noc na zrealizowanie kilku zleceń, zakładały osadzenie narracji w Nowym Jorku. W obu wypadkach przeniesienie miejsca akcji do Los Angeles było decyzją samego reżysera. Warto tutaj dodać, że był on samodzielnym scenarzystą *Gorączki,* z kolei pomysłodawcą *Zakładnika* był Stuart Beattie. Poza nim pod scenariuszem podpisanych jest jednak dwóch innych autorów. Jednym z nich jest Frank Darabont (scenarzysta, reżyser takich filmów, jak *Skazani na Shawshank* czy *Zielona mila*; wymieniony w filmie także jako producent wykonawczy) i właśnie Michael Mann[3].

o sztukach walki. Wspomniana powieść Harrisa doczekała się drugiej adaptacji (reżyseria Brett Ratner, 2002) – tym razem już pod właściwym tytułem. Co interesujące, autorem zdjęć do obu filmów był Dante Spinotti.

3 Żaden z pozostałych scenarzystów nie występuje w napisach filmu. Jest to zgodne z zasadami związku Writers Guild of America. Los Angeles jako miejsce akcji pojawia się jeszcze w dwóch filmach reżysera – w *Złodzieju*, jego debiucie reżyserskim, gdzie tytułowy bohater dokonuje napadu, będącego osią fabularną, i w *Hakerze*.

Rola miasta w kinematografii twórcy *Ostatniego Mohikanina* była już przez badaczy podejmowana, żeby wymienić chociażby Roberta Arnetta (2010) i Artura Piskorza (2010). Choć miasto, a zwłaszcza wielkie metropolie, rozpatruje się jako ważny element stylu reżysera, to niewiele dotychczas poświęcono uwagi tematowi wyborów formalnych, które prowadzą do prezentacji pewnego konkretnego obrazu miasta. Niedużo także poświęcono uwagi znaczeniu miejsca akcji dla omawianej w filmie problematyki.

Należy w tym kontekście poczynić jeszcze jedną uwagę. Otóż Michael Mann uważa się za osobę jednoznacznie lewicową. O *Złodzieju* wypowiada się na przykład jako o krytyce kapitalizmu, gdzie przykładem złego człowieka interesu jest gangster Leo[4]. Choć w obu filmach o Los Angeles występują postacie policjantów[5], nie ma w ogóle wzmianki o skandalach obyczajowych i korupcyjnych, które dotknęły policję tego miasta. I tak w *Gorączce* nikt nie wspomina o pobiciu Rodneya Kinga i o związanych z tym zamieszkach[6]. *Zakładnik* zaś zupełnie pomija tak zwany skandal Rampart, który doprowadził do reformy wydziału narkotykowego[7]. Polityka rasowa jest jednak obecna, choć w bar-

4 W wywiadzie udzielonym portalowi *Collider*, Mann mówi: „Dla mnie [*Złodziej* – P.S.] jest lewicową krytyką korporacyjnego kapitalizmu. Co ciekawe, żaden krytyk w Stanach i Wielkiej Brytanii tego nie zauważył, natomiast we Francji wszyscy. Tak jakby to był jakiś zwariowany kulturowy papierek lakmusowy [*To me, it's a left-extensionalist critique of corporate capitalism. That's what » Thief « is. What is interesting is that no critics in the U.S. got that, no critics in the U.K. got it. Every critic in France got it when the film came it. It was like this crazy kind of cultural litmus test or something*]" (Weintraub & Mann 2015: par. 43).

5 Vincent Hanna jest głównym bohaterem *Gorączki*. Drugoplanową postacią *Zakładnika* jest detektyw Fanning, który jako jedyny orientuje się, że to nie taksówkarz Max jest płatnym zabójcą.

6 3 marca 1991 roku czarnoskóry Rodney King został pobity przez policję po pościgu samochodowym. Jak tłumaczył, był pijany i bał się, że trafi do więzienia za złamanie zasad zwolnienia warunkowego. Choć wewnętrzne śledztwo policji udowodniło, że zastosowana wobec niego przemoc była nadmierna i nieuzasadniona, policjanci zostali uniewinnieni przez sąd, co doprowadziło do trwających pięć dni zamieszek, w które zaangażowana była policja, agencje federalne i wojsko. Na temat zamieszek pisał między innymi Wood (2002).

7 Skandal dotyczył okręgu Rampart (*Rampart Division*) w południowym Los Angeles, którego funkcjonariusze, często pracujący pod przykrywką, byli skorumpowani, pracowali po godzinach jako ochrona rapera Suge'a Knighta i przyłączali się do gangów. W wyniku skandalu założone przez kontrowersyjnego szefa policji Daryla F. Gatesa oddziały CRASH (Community Resources Against Street Hoodlums, czyli Zasoby Społeczne Przeciwko Chuliganom Ulicznym) zostały zlikwidowane i częściowo przekształcone w Gang and Narcotics Division – Wydział Gangów i Narkotyków. Dużo materiałów na

dziej skromnym wymiarze. W obu filmach w sposób jednoznacznie negatywny pokazani są neonaziści, co w *Gorączce* egzemplifikuje odpowiedzialny za tragiczny przebieg napadu na furgonetkę Waingro, zaś w *Zakładniku* grupa mężczyzn, która okrada czarnoskórego Maxa, kiedy ów prosi ich o pomoc[8].

Celem autora niniejszego rozdziału jest pokazanie złożonej funkcji miejskich przestrzeni w kinie Michaela Manna. Na przykładzie Miasta Aniołów wykazane zostanie, że terytoria metropolii nie są wyłącznie pretekstem czy po prostu miejscem osadzenia historii, lecz pełnią także wiele ról – są pełnoprawnym bohaterem opowieści, stanowiąc też, poprzez charakter wykorzystanych lokacji, a nawet porę dnia, o nastroju pokazywanych postaci. Znadują się tutaj również odniesienia do innych – rzec można „niemiejskich" – filmów reżysera, w celu pokazania, w jaki sposób jego dzieła w istocie się dopełniają.

Gorączka

Jak wspomniano, *Gorączka* inspirowana była autentycznymi wydarzeniami, które przydarzyły się Chuckowi Adamsonowi, nieżyjącemu już przyjacielowi reżysera i emerytowanemu policjantowi z Chicago[9]. Pierwsze wersje scenariusza oparte na historii, która wydarzyła się w roku 1963, powstały już w latach siedemdziesiątych. Główną inspiracją dla reżysera była autentyczna, powtórzona w filmie sytuacja, w której Adamson i Neil McCauley, złodziej, którego ten pierwszy ścigał, spotkali się na kawie i najzwyczajniej rozmawiali o życiu (Feeney 2006: 99-101).

Kinowy film, który światową premierę miał szóstego grudnia 1995 roku w Burbank, nie był pierwszą wersją, ponieważ w 1989 roku telewizja NBC

ten temat zawierają strony publicystycznego programu Frontline wyprodukowanego dla telewizji PBS (PBS 2001). W tym wydziale pracuje właśnie filmowy detektyw Fanning. Posterunek Rampart, od którego nazwę wziął skandal, zostaje w filmie wymieniony, kiedy na początku filmu policjant prosi o przyjazd dwóch radiowozów na miejsce zbrodni.

8 Początkowo Max nie miał być czarnoskórym bohaterem. Pierwotny zamysł, z którego jednak dość szybko zrezygnowano, był taki, aby taksówkarza zagrał Tom Cruise; jednak razem z reżyserem uznali, że bardziej interesujące byłoby obsadzenie go w roli zabójcy Vincenta. Następnym kandydatem był (znany przede wszystkim jako aktor komediowy) Adam Sandler. Co interesujące, Jamie Foxx, który ostatecznie zagrał tę postać i grał też w *Alim*, poprzednim filmie Manna, również ma doświadczenie komediowe, zaczynał bowiem jako stand-uper.

9 Chuck Adamson był też jednym z twórców produkowanego przez Manna serialu *Crime Story*.

wyświetliła wyreżyserowany przez twórcę *Informatora* film zatytułowany *L.A. Takedown* (w Polsce znany jako *Wydarzyło się w Los Angeles*), który można uznać za wersję przygotowawczą. Telewizyjny kryminał planowany był jako pilot serialu poświęconego detektywom z Los Angeles. NBC zażądało jednak, by Mann zwolnił grającego główną rolę Scotta Planka. Reżyser się nie zgodził i pilot został pokazany jako samodzielny projekt[10].

Obecnie nieco zapomniane *Wydarzyło się w Los Angeles* stanowi interesujący pomost między stylem reżysera w latach osiemdziesiątych, a zmianami, jakie przeszedł w następnej dekadzie. Trudno nie zauważyć podobieństw w języku wizualnym do realizowanego w latach 1984-1990 serialu *Policjanci z Miami*, którego Mann był producentem wiodącym (tak zwanym *showrunnerem*) przez pierwsze trzy sezony i to właśnie on zdefiniował jego charakterystyczny wygląd.

Na poziomie fabularnym historia jest praktycznie taka sama, ale format telewizyjny i długość filmu[11] wymusiły pewne uproszczenia. Można ją streścić następująco: podczas napadu na furgonetkę z papierami wartościowymi dochodzi do tragedii, kiedy jeden ze złodziei zabija ochroniarza, co skutkuje zamordowaniem pozostałych. Sprawę prowadzi porucznik Vincent Hanna, wyraźnie zafascynowany Patrickiem McLarenem, przywódcą szajki. Obaj bohaterowie przypadkiem się spotykają i detektyw zaprasza swojego przeciwnika na kawę. Następnego dnia dochodzi do dużego napadu na bank i strzelaniny między policjantami a przestępcami, którą McLarenowi udaje się przeżyć. Obok głównego wątku pojawia się także – nie mniej istotny dla fabuły – motyw miłosny, w którym bohater zakochuje się i w związku z tym próbuje uciec z kobietą, którą darzy uczuciem. Plan jednak zawodzi, ponieważ, kiedy przestępca znajduje Waingro, członka grupy, który zabił ochroniarza i doprowadził do podania policji miejsca napadu na bank, ginie podczas konfrontacji.

Zgadzają się też inne detale – na przykład wspomniany Waingro jest także zabójcą prostytutek, a życie osobiste Vincenta Hanny jest na granicy rozpadu. Wątki rodzinne są jednak dużo mniej eksponowane niż w filmie kinowym. Choć związek policjanta przechodzi kryzys, to ostatecznie nie następuje roz-

10 Powiązania między *Gorączką* a *Wydarzyło się w Los Angeles* i historię całego projektu przedstawia w recenzji pierwszego z filmów J. D. Lafrance (Lafrance 2010).

11 *Wydarzyło się w Los Angeles* trwa dziewięćdziesiąt siedem minut, *Gorączka* – sto siedemdziesiąt.

stanie, a co więcej, Mann zdaje się wręcz sugerować, że jest jeszcze nadzieja na uratowanie relacji. Nie wiadomo także, gdzie McLaren znalazł kierowcę, który zastąpił Townera[12].

Na poziomie formalnym *Wydarzyło się w Los Angeles* należałoby określić jako produkt swojej epoki. Estetyka lat osiemdziesiątych wyraźnie tu bowiem przeważa i reżyser pokazuje, jak dobrze rozumie jej blichtr, który praktycznie stworzył przy okazji narzucania powszechnie rozpoznawalnej pastelowej oprawy w *Policjantach z Miami*[13]. Charakterystycznym przykładem jest sekwencja montażowa, w której Hanna przesłuchuje swoich informatorów – kamera ukazuje obraz miasta nocą, a ujęcie to ilustruje popowa piosenka (Mann 1989).

W tym filmie miasto, w odróżnieniu od wersji kinowej, nie jest, co istotne, bohaterem, a jedynie umiejętnie wykorzystanym miejscem akcji, w którym bohaterowie żyją i mieszkają. Inaczej jest w filmie kinowym, gdzie sam początek ujawnia zupełnie odmienną koncepcję.

Gorączka rozpoczyna się od statycznego ujęcia torów kolejowych. Jak mówi w reżyserskim komentarzu do filmu Michael Mann, są to tory jeszcze wówczas nieotwartej Niebieskiej Linii (*Blue Line*) metra (Mann 1995a: 0:00:58-0:01:24). Pociąg podjeżdża na stację i wysiada z niego Neil McCauley[14]. Moment ten reżyser pokazuje w zbliżeniu kontrastującym z dalszymi planami, w których kręcony był przejeżdżający torami pociąg. Kamera izoluje bohatera, który schodzi po schodach i idzie do szpitala, przechodzi przez izbę przyjęć, rozglądając się wokół. Na zbliżeniach widać pierwsze w filmie obrazy przemocy – ratowanych przez lekarzy rannych pacjentów. Niezauważony przez nikogo bohater przechodzi do ambulansu.

Rozpoczynająca film sekwencja ujawnia kilka ważnych elementów filmu Manna. Po pierwsze zwraca uwagę na profesjonalizm i osamotnienie głównego bohatera. Przechodząc z dalekich planów do zbliżenia i izolując wizualnie protagonistę, reżyser nie tylko ustala jego istotę – przynajmniej dla omawianej sceny – lecz także pokazuje go jako samotnika. Cele jego postępowania są nieznane. Jest to nawet wprost powiedziane w scenariuszu: „Bez przerywania kroku, odkąd wy-

12 W filmie kinowym Trejo, zapewne od nazwiska grającego go aktora (Danny Trejo).

13 Mann nie wyreżyserował żadnego odcinka *Policjantów z Miami*, ale jako producent wykonawczy, nadzorujący serial, miał wpływ na wizualny aspekt produkcji.

14 Inaczej w scenariuszu, gdzie McCauley wysiada z autobusu razem z pielęgniarką. Sam szpital, podpisany jako Cedars-Sinai, opisany został jako „monolit ze zrażającymi przedpolami [*A monolith with alienating foregrounds*]" (Mann 1994: 1).

szedł z autobusu, Neil wychodzi drzwiami, sprawdza cztery karetki zaparkowane na swoich miejscach, wsiada do jednej i odjeżdża. Może ją ukradł. Nie wiemy. [*Without breaking his stride from the moment he got off the bus, Neil exits through the doors, examines four ambulances parked in the slots, climbs into one and drives off. Maybe he's stolen it. We don't know*]" (Mann 1994: 1).

Nim będzie można przejść do zdefiniowania funkcji obrazu miasta, obecnego już w pierwszych kilku ujęciach filmu, należy zwrócić uwagę na sposób pokazania szpitala. W odróżnieniu od scenariusza, który projektuje raczej długie ujęcia[15], w filmie zbliżenia na rozglądającego się bohatera montowane są na zmianę z detalami dotyczącymi poszczególnych pacjentów (Mann 1995b: 0:01:58-0:02:31)[16]. Wynika to, jak zauważa Artur Piskorz, z faktu, że:

> ambicja reżysera wykracza poza chęć opowiedzenia zwyczajnej historii, przedstawienia perypetii filmowej postaci. Kino Michaela Manna jest kinem doświadczenia nie poprzez chęć prostego odwzorowania na ekranie pewnych sytuacji i zdarzeń, a następnie „przeprowadzenia" przez nie bohatera, lecz poprzez odtworzenie rzeczywistości przefiltrowanej przez psychikę bohatera i odtworzenie jej na ekranie. Jego filmy charakteryzują się skrajnym wręcz subiektywizmem, odczuwanym przez widza na wszystkich płaszczyznach, oferują doświadczenie przeżywania rzeczywistości bez znieczulenia, bez umowności i puszczania oka w szerokoekranowym formacie (Piskorz 2010: 186).

Fragmentaryczne pokazanie szpitala można odczytywać w kontekście wiedzy, którą widz otrzymuje o bohaterze dopiero później – że jest on przestępcą, który ma za sobą co najmniej szkolenie taktyczne. Neil, potrzebujący karetki do akcji, która ma nastąpić następnego dnia, rozgląda się, w czasie rzeczywistym oceniając potencjalne zagrożenie.

Nieprzypadkowe zdają się lokacje, które pojawiają się w otwarciu filmu, czyli stacja metra, a potem szpital. Są to przestrzenie, które francuski antropolog Marc Augé nazwał nie-miejscami, definiując je jako: „dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów (transport, tranzyt, handel i wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami" (Augé 2010: 64). Nazwa „nie-miejsce" bierze się

15 Scenariusze Michaela Manna są bardzo precyzyjne pod względem opisu pracy kamery.

16 Chodzi tutaj o „detal" jako nazwę rodzaju ujęcia.

z braku ich antropologicznego znaczenia, co oznacza, że choć ludzie w tych przestrzeniach się spotykają, to nie wchodzą w żadną znaczącą interakcję.

Relacje między przedstawionym przez Manna miastem a teorią francuskiego antropologa były badane przez Roberta Arnetta (2010: 44-53). Akcja filmów reżysera często rozgrywa się w miejscach, w których zwłaszcza bohater-przestępca może być anonimowy, dzięki czemu może swobodnie działać. Z wyjątkiem pierwszej sceny, w której ubrany jest w uniform pracownika szpitala, widać go głównie w garniturach, które same w sobie stanowią rodzaj uniformu, ubiór odznaczający się jednym, omalże zawsze identycznym, krojem.

Preferencje Manna co do wyboru nie-miejsc jako przestrzeni, w których toczą się fabuły jego filmów, potwierdzać może wybrane przez Neila i jego wspólników miejsce napadu na bankową furgonetkę. Dokonuje się on na skrzyżowaniu pod miejscem styku dwóch autostrad. Zgadzałoby się to też zresztą z jednym z tematów filmu. Michael Mann w komentarzu (Mann 1995a) często wspomina, że jego dzieło mówi o wyborach. Zatem ustawienie bohaterów na skrzyżowaniu ma rolę amplifikującą ten wątek w wymiarze symbolicznym już na samym początku filmu.

Gorączka ma też drugiego protagonistę, którym jest Vincent Hanna, porucznik jednostki zajmującej się poważnymi "przestępstwami" (Major Crimes Unit). Jako funkcjonariusz organów ścigania on akurat nie może być anonimowy. Często musi redefiniować sytuację na swoją korzyść[17], choć niekoniecznie, jak mówi Robert Arnett, negocjować własną tożsamość (Arnett 2010: 49). Raczej narzuca on swoją obecność informatorom czy podwładnym, przy czym w wypadku tych pierwszych taki tryb postępowania ma bardzo konkretny cel, jakim jest chęć upewnienia się, że podają mu prawdziwe informacje. Oznacza to, że musi trzymać ich w ciągłej niepewności, by nie utracić kontroli nad sytuacją.

W *Gorączce* występują jeszcze inne miejsca, tym razem rozumiane nie w opozycji do „nie-miejsc", jak to było w wypadku koncepcji Marca Augé'go, lecz przestrzeni. Jak twierdzi geograf Yi-Fu Tuan (1987), miejsce to przestrzeń, która została przez człowieka oswojona, w której może czuć się bezpiecznie, a źródłem poczucia bezpieczeństwa może być na przykład dom.

Gorączka pokazuje więc lokacje mieszkalne czterech bohaterów filmu. Widz dostaje tutaj zatem wgląd w życie rodzinne Chrisa Shiherlisa i Vincen-

[17] Pojęcie „definicji sytuacji" przyjęte jest za socjologią Ervinga Goffmana. Na podstawie definicji sytuacji uczestnicy interakcji podejmują decyzje co do zachowań. Problematyce definiowania sytuacji jest *Analiza ramowa* (Goffman 2010).

ta Hanny. Z kolei Neil McCauley mieszka samotnie w Malibu. Przez chwilę także, w scenie, w której Neil przyjeżdża, by się dowiedzieć, czemu zdradził, widać też dom umierającego Trejo[18]. Życie kierowcy jednak nie tylko się kończy, ale straciło jakikolwiek sens po śmierci ukochanej żony.

Jednym z najbardziej charakterystycznych fragmentów filmu Manna jest scena, w której Neil McCauley przychodzi do domu, kładzie na biurku pistolet i podchodzi do okna, z którego patrzy prosto na ocean. Ujęcie to jest cytatem z obrazu Alexa Colville'a *Pacific*. W komentarzu do tego cytatu przyznaje się sam reżyser, mówiąc:

> [Na obrazie – P.S.] znajdował się ktoś, kto był zaangażowany w życie pełne jakiejś agresji i akcji, ale istniał też kontrast z jego stanem wewnętrznym. Był to moment wewnętrznej samotności i [obraz – P.S.] nic nie narzucał, raczej zadawał pytania. […] Co on sobie wyobraża? (Mann 1995a: 0:22:24-0:22:50)[19].

Obraz Colville'a był jedną z dwóch podstawowych, obok ujęcia kończącego, inspiracji do realizacji filmu. Istnieje jednak jedna podstawowa różnica między nim a jego wersją pokazaną w *Gorączce*: McCauley jest wręcz zatopiony w niebieskim świetle. Barwa ta może stanowić odwołanie do teorii koloru Wasilija Kandinskiego (o której więcej w dalszej części wywodu). Co interesujące, zdaje się taką tezę potwierdzać scenariusz filmu, w którym podczas ich pierwszego spotkania Eady pyta Neila: „Mamy pierwsze wydanie *Teorii koloru* Kandinskiego z włożoną ręczną litografią. Chciałbyś zobaczyć? [*We have a first edition of Kandinsky's »Theory of Color« with hand pulled lithographic prints bound in. Would you like to see it?*]" (Mann 1994: 27). Mann myli się oczywiście co do tytułu dzieła rosyjskiego twórcy – bowiem ów napisał *O duchowości w sztuce*. Autorem *Teorii koloru* (*Farbenlehre*) był Johann Wolfgang Goethe.

Drugi dowód na znajomość teorii Kandinskiego przez Michaela Manna można znaleźć w wypowiedzi Dantego Spinottiego dla czasopisma „American Cinematographer". Opisując metodę pracy reżysera, powiedział on, że „to trochę tak, jakby patrzeć na scenę z Caravaggia i zmieniać ją w obraz Kandin-

18 Na chwilę pojawia się też dom Rogera van Zanta.

19 Przekład własny za: „Within it somebody who was involved in some life of aggression and action and yet contrast within the mental state because here was a moment of inner loneliness, and it didn't dictate something instead it posed a question. [...] What is he imagining?

skiego [*It's a little like being in front of a Caravaggio scene and changing it into a Kandinsky painting*]" (Robley 1996: 46).

Dla rosyjskiego artysty i teoretyka sztuki kolor niebieski symbolizował treści duchowe i dynamikę dośrodkową (Kandinsky 1996: 85), co pozwalałoby wiązać tę barwę z życiem wewnętrznym i introspekcją. Skojarzenie z potoczną, psychologiczną interpretacją (błękit jako kolor zimny) buduje pewien, zapewne zamierzony przez twórców, dysonans. Nie byłby to pierwszy raz, w którym błękit sugerowałby w kinie Manna życie osobiste bohatera. Na przykład w *Łowcy* w takich odcieniach pokazana została sypialnia bohaterów w scenie miłosnej, a potem cały dom, kiedy rodzina Willa Grahama zostaje ewakuowana z powodu zagrożenia przez Francisa Dollarhyde'a. Kolor ten zresztą powraca w samej *Gorączce* – kiedy po spotkaniu ze wspólnikami i ich rodzinami McCauley dzwoni do Eady, by się z nią umówić, za nim znajduje się niebieska ściana. Jak przyznaje sam reżyser, nie jest to przypadek[20].

Dom Neila jest zupełnie pusty, co komentuje nocujący u niego po kłótni z żoną Chris Shiherlis. Na pytanie, kiedy kupi sobie meble albo znajdzie żonę, przywódca gangu odpowiada tylko: „jak się za to wezmę [*when I get around to it*]" (Mann 1995b: 37:25; 37:49). Wyraźnie kontrastuje to z innymi domami w filmie Manna, które są umeblowane i spersonalizowane, czego przykładem jest stosunek Vincenta Hanny do telewizora. Jest to jedyna rzecz, którą zabiera ze sobą, kiedy przyłapuje swoją żonę z kochankiem[21]. Później jednak, przed przyjazdem do motelu, do którego się przeprowadza, wyrzuca ów telewizor z samochodu na skrzyżowaniu.

Kluczem do zrozumienia postaci złodzieja jest jego anonimowość. Niejako wbrew Neilowi reżyser daje widzowi wgląd w jego życie osobiste i charakter. W opozycji do niego budowane są dwie postaci – ścigający go porucznik Hanna i Chris Shiherlis, członek jego gangu, który ma żonę i dziecko. Jest osobą nieodpowiedzialną – ma problemy z hazardem – ale kiedy Charlene, jego małżonka, grozi mu, że wyjedzie z dzieckiem, bohater staje się agresywny. Mimo wszystko to jednak połowica jest sensem jego życia, bo jak sam mówi w scenie w domu Neila: „Dla mnie słońce wschodzi i zachodzi

20 Jak mówi w komentarzu do filmu reżyser, pomieszczenie, z którego Neil dzwoni do Eady jest „nieprzypadkiem tak samo błękitne [*not accidentally the same blue as the house in Malibu*]" (Mann 1995a: 0:52:17-0:52:22).

21 Rolę kochanka otrzymał Xander Berkeley, aktor, który w *Wydarzyło się w Los Angeles* grał Waingro.

razem z nią [*For me the sun rises and sets with her*]" (Mann 1995b: 0:38:29-0:38:31). Postawa taka stoi w wyraźnej opozycji do jednej z podstawowych zasad głoszonych przez McCauleya: „Nie związuj się z niczym, od czego nie mógłbyś odejść w ciągu równo trzydziestu sekund, gdybyś poczuł ciśnienie za rogiem [*Don't let yourself get attached to anything you are not willing to walk out in thirty seconds flat on if you feel the heat around the corner*]" (Mann 1995b: 0:38:13-0:38:20). Reguła ta znajduje swoje praktyczne zastosowanie, kiedy na końcu filmu McCauley zauważa Hannę, gdy ten wychodzi z hotelu po zabiciu Waingro (Mann 1995b: 2:31:22-2:32:08).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że kobiety odgrywają ważną rolę w *Gorączce* i trudno się przy tym zgodzić z Christopherem Sharrettem, który uznał ten film za „z konieczności mizoginistyczny [*necessarily misogynistic*]" (Sharrett 2011: 269). Można wręcz odnieść wrażenie, że to kobiety są ofiarami. W filmach Manna, jak zauważa jeden z badaczy, kobieta jest „osobą odpowiedzialną za jego kształt i charakter" (Piskorz 2010: 194). Nadmienić trzeba, że w produkcji tej występują cztery ważne postaci kobiece – Justine i Lauren, kolejno żona i pasierbica Vincenta, Charlene – żona Chrisa – oraz partnerka Neila, Eady. Scenariusz jeszcze daje wgląd w życie rodzinne Michaela Cheritto, który w skrypcie wprowadzony zostaje następująco:

> MICHAEL CERRITO[22] – lat 40 – patrzy na sklep z lalkami. Jest szerokim, ciężkim, zarośniętym dużym człowiekiem. Ten Sycylijczyk z Sunnyside spędził 15 lat w więzieniach Attica, Joliet i Marion. Jest ściśle mówiąc „kowbojem": jego naturalnym podejściem do napadu jest „weź broń i idziemy". Od pięciu lat nie brał hery i niczego innego. Jest czysty i trzeźwy. Jest najmilszym gościem w okolicy i kochającym ojcem. Jeśli zajdziesz mu drogę, zabije cię, jak tylko cię zobaczy. Gdybyś spytał o tę sprzeczność, nie wiedziałby, o czym mówisz (Mann 1994: 3)[23].

22 W filmie *Cherrito*.

23 Przekład własny za: „MICHAEL CERRITO – at 40 – is looking at a doll house. He's a wide, thick, coarse-featured big man. Sicilian from Sunnyside, he's spent 15 years in Attica, Joliet and Marion penitentiaries. He's strictly a »cowboy«: his natural inclination towards a score is »…get the guns and let's go.« He's been off smack and everything else for five years. He's clean and sober. He's the nicest guy on the block and a loving father. If you get in his way, he'll kill you as soon as look at you. If you asked him about the contradictions, he wouldn't know what you were talking about". Wszyscy główni bohaterowie są wprowadzani takimi biogramami.

Z relacji rodzinnych tej postaci pozostały tylko dwa fragmenty – jego żona jest obecna w scenie w restauracji, gdy spotykają się przestępcy[24] i w sekwencji rozgrywającej się zaraz przed akcją w banku, gdzie pokazane zostają Justine, Charlene, Elaine Cherrito i Eady. Pominięcie tych scen jest o tyle interesujące, że właśnie życie rodzinne jest powodem, dla którego McCauley odradza bohaterowi udział w tej operacji[25].

Nie mniej istotnym aspektem jest kwestia zaprezentowania ryzyka związanego ze wspólnym życiem z człowiekiem takim jak Hanna, co dobitnie pokazuje już pierwsza scena wprowadzająca Vincenta i Justine. Bohaterka bierze antydepresant[26]. Charlene zaś musi radzić sobie z nieodpowiedzialnym Chrisem, co popycha ją w ramiona Alana Marciano. Lauren, córka Justine z poprzedniego małżeństwa, również cierpi, bo choć traktuje Vincenta z sympatią, rozwód rodziców jest dla niej bez wątpienia traumą. Mann pokazuje jej niestabilność emocjonalną już na początku filmu, kiedy córka kłóci się z matką o szpilki do włosów. Pod koniec filmu porucznik w ostatniej chwili ratuje ją z podjętej w jego pokoju motelowym próby samobójczej.

Największą ofiarę wydaje się ponosić Charlene Shiherlis. Ze względu na kryminalne życie męża i jego problemy z hazardem, to ona musi wziąć pełną odpowiedzialność za dom. Jej argumenty, że „ryzyko nie jest warte nagrody [*it's like risk versus reward*]" (Mann 1995b: 21:25-21:26), są słuszne. Wydaje się, że jest najbardziej zwyczajna ze wszystkich bohaterów, bardzo też cierpi, kiedy Chris bierze udział w napadzie na bank. Choć próbuje wyrwać się z sytuacji i uratować syna, to w momencie, gdy dostrzega męża stojąc na balkonie, pozwala mu uciec, nie zdradzając jego obecności. Co istotne, jej dalsze losy pozostają jednak tajemnicą.

Najważniejszym wątkiem kobiecym w filmie Manna jest ten dotyczący ukochanej Neila McCauleya. Łączy się on z jednym z najbardziej istotnych dla stylu Manna aspektów ukazywania miasta. Sceny z udziałem Eady rozgrywają się bowiem w większości w nocy. Przestępca poznaje ją w kawiarni, kiedy na-

24 Jest to ta sama scena, w której Neil dzwoni do Eady, by się z nią spotkać po raz drugi.

25 Na marginesie można dodać, że jest to dobry przykład różnic między telewizyjną a kinową wersją tej opowieści. W *Wydarzyło się w Los Angeles* cała dyskusja odbywa się po tym, jak Towner mówi, że nie może wziąć udziału w akcji. W wersji kinowej są to dwie różne sceny, dyskusja dotycząca samego dokonania napadu toczy się wcześniej. Trejo (filmowy Towner) zgadza się na udział.

26 Film nie pokazuje dokładnie, jaki to lek. Dopowiada to w komentarzu reżyser.

wiązuje ona z nim rozmowę dotyczącą zakupionych przezeń książek. Pierwsza ich konwersacja, zdradzająca zarówno wiele na temat samego Neila, jak i kwestii wyborów artystycznych reżysera, ma miejsce na balkonie mieszkania bohaterki.

Tłem dla rozmowy o życiu są światła wielkiego miasta nocą, a warto tu dodać, że jest to widok, który Mann wyjątkowo ceni. Kręcąc tę scenę, reżyser wykorzystał zielony ekran, mimo że prawdziwe tło było tak naprawdę dostępne za nim (Robley 1996: 49-50). Dzięki temu udało się zachować pożądaną przez twórcę kolorystykę, mimo oświetlenia aktorów. McCauley i Eady rozmawiają o swoim życiu. Nie wiadomo, na ile Neil kłamie[27], ale na pewno ujawnia jeden z kluczy do zrozumienia tak jego samego, jak i w ogóle wielu męskich postaci twórcy *Informatora*. Dowodzi tego choćby fakt, że spytany przez kobietę, czy czuje się samotny, odpowiada w charakterystyczny dla reżysera sposób: „Jestem sam, nie samotny [*I am alone. I am not lonely*]" (Mann 1995b: 26:15-26:18).

Do momentu poznania Eady, samotność jest dla osoby takiej jak Neil McCauley wręcz pożądana, zgodna z przywołaną już zasadą trzydziestu sekund. Spotkanie kobiety wywołuje w bohaterze pewną zmianę i to właśnie ona w ostateczności przypieczętuje jego los – wszak protagonista postanawia postąpić zgodnie z odruchem serca i mimo wszystko zabić Waingro.

Nokturnalne życie policjantów i złodziei

Miasto nocą jest jednym z najważniejszych obrazów kina Michaela Manna. Pierwszy raz pokazane zostało w *Złodzieju* (1983), jego kinowym debiucie. Tam jednak nie odgrywa ono tak znaczącej roli i, jak zauważa Piskorz (2010: 192), jest to dość wyraźna stylizacja na kino *noir*. Później interpretacja przestrzeni miejskiej przez reżysera staje się bardziej złożona, co najłatwiej prześledzić w różnicach w kodzie wizualnym między *Wydarzyło się w Los Angeles* a *Gorączką*.

Jak wspomniano, film z 1989 roku stylistycznie przypomina realizowany w tym samym czasie serial *Policjanci z Miami*, który Mann nadzorował zwłaszcza w pierwszych latach produkcji. Uwagę zwraca przede wszystkim blichtr wielkiego miasta, gdzie bohaterowie prezentowani są w garniturach, zamieszkując też bogate okolice.

[27] W scenariuszu bohater podaje fałszywe nazwisko „Bukowski" (Mann 1994: 27).

Sześć lat później, w filmie kinowym, do wciąż akcentowanego blichtru Mann dodaje jeszcze inny element, dostrzegalny już w samej pracy kamery. W *Gorączce* pojawiają się bowiem tak zwane ujęcia „z ręki". Dzięki temu i ustawieniu kamer bliżej postaci w scenach akcji (na przykład strzelanina po napadzie na bank, która ma wyraźne cechy charakterystyczne dla sekwencji batalistycznej), widz odnosi wrażenie ulokowania go w centrum wydarzeń. W budowaniu nastroju ważny też jest dobór miejsca akcji, jak choćby miejsce spotkania między Vincentem Hanną a Albertem Torreną czy dawne kino samochodowe, w którym ludzie Rogera van Zanta próbują zabić McCauleya.

Prowadzi to do wytworzenia pewnego znamiennego napięcia między tym, co piękne, i tym, co wręcz naturalistycznie brudne, co w języku angielskim określa się nie do końca przetłumaczalnym na polski słowem *gritty*. Dzięki temu zabiegowi przestrzeń miejska jednocześnie przyciąga i odpycha.

Na zasadzie dygresji warto dodać, że interesującym punktem odniesienia jest tutaj inny film reżysera, którego akcja osadzona jest w kolonialnej Ameryce czyli *Ostatni Mohikanin*. Głównym bohaterem jest Sokole Oko, biały mężczyzna, wychowany przez Mohikanów[28]. Przestrzenią przez niego zamieszkaną jest las.

Film ten jest fascynujący w kontekście miejskich dzieł Manna, ponieważ pokazuje świat pozostający w kontraście do metropolii, w których rozgrywa się większość jego fabuł. Patrząc przez pryzmat filmów następnych (ściśle: *Gorączki, Informatora* oraz *Alego*) można przyjąć, że jest to „głęboka, interaktywna i filozoficzna historia Stanów Zjednoczonych" (Feeney 2006: 81), a przede wszystkim jest to ze wszystkich czterech wymienionych tytułów wizja najbardziej nostalgiczna.

Reżyser pokazuje świat umierający, którego bohaterowie za wszelką cenę próbują bronić. Brytyjczycy chcą zachowania *status quo*, mieszkańcy kolonii – bezpieczeństwa i spokoju. Agentami zmian są Francuzi, którzy walczą w koloniach w ramach toczącej się w Europie wojny siedmioletniej i Magua, Huron, który chce pomścić swoje dzieci. Mężczyzna podaje swoje powody wprost, co pokazuje, że on też jest wielowymiarowy i naznaczony tragizmem (poświadcza tę tezę sam Mann; Feeney 2006: 88).

Pejzaż w *Ostatnim Mohikaninie* jest zdecydowanie preindustrialny. Początkowe partie filmu, w których Sokole Oko wraz z przybranym ojcem i bra-

[28] Sokole Oko jest głównym bohaterem filmu, ale nie tytułowym. Ostatnim Mohikaninem jest bowiem jego przybrany ojciec, Chingachgook.

tem polują, są pokazane jako akt profesjonalizmu. Wszak czynność ta to ich praca. Zaprezentowany zostaje ponadto szacunek do zabitej zwierzyny – Chingachgook przeprasza ją za spowodowanie śmierci.

Relacja między naturą a kulturą, w filmie przedstawiona jako różnice między angielską armią a Indianami, jest jednym z głównych tematów filmu Manna. Na poziomie wizualnym ujawnia się to w sformalizowanej kompozycji ujęć z żołnierzami, nawet w momentach największego chaosu.

W filmie reżyser staje wyraźnie po stronie świata natury, *Ostatni Mohikanin* jest bowiem świadectwem odchodzącego świata. Mimo że życie w lesie i zgodnie z naturą wcale nie jest, jak widać w pierwszej sekwencji filmu, łatwe, jest w nim jednak coś dziewiczego, pierwotnego.

We współczesnej metropolii tej zgodności z naturą, którą można by wiązać z nadchodzącym romantyzmem, po prostu brakuje. Bohaterowie *Gorączki* są na wskroś współcześni. Jedyne wspólne cechy między Sokolim Okiem a McCauleyem i Hanną to profesjonalizm w działaniu.

Doświadczeniem najbliższym styczności z naturą staje się ocean, jeden z najważniejszych symboli w twórczości Michaela Manna. Jest on zawsze waloryzowany pozytywnie. To na plaży bohaterowie *Złodzieja* mogą uczcić udany skok w Los Angeles. W *Łowcy* główny bohater podejmuje decyzję o podjęciu się śledztwa w sprawie Dollarhyde'a nad oceanem i w zakończeniu filmu wraca do swej rodziny właśnie na wybrzeże. W późniejszym *Informatorze* nad oceanem zostaje podjęta jedna z najważniejszych dla dalszych losów bohatera decyzji. Jak pisze Jean-Baptiste Thoret:

> Wykorzystanie zawsze obecnego u Manna morza — doskonale wskazuje na jego projekt, związany z wymyśleniem na nowo współczesnej mitologii z najstarszej amerykańskiej fikcji, której przetrwanie śledzi. Jak Frank w *Złodzieju* mówi kompanowi, z którym łowi ryby morze jest przecież „naszym bóstwem". To w tym ruchu między dwoma biegunami można rozpoznać to, co jest centralne dla kina Manna. Między szybą a morzem, przestrzenią otwartą a pustynią, pamięcią o śmierci a potrzebą pójścia do przodu, jego kino kładzie fundamenty świetnego kina postklasycznego (Thoret 2013: par. 32) [29].

[29] Przekład własny za: „The use of the sea, always present in Mann's films, perfectly indicates his project, which is concerned with reinventing a contemporary mythology from the earliest American fiction, whose survival he tracks. As Frank says to a fishing friend in Thief, the sea, after all, »is our divinity«. It is in this movement between two poles that we can recognise the things that are so central to Mann's cinema. Between the glass

Kino reżysera wyrażałoby więc tęsknotę za naturą, której głównym w jego karierze wyrazem jest przywoływany tutaj wielokrotnie *Ostatni Mohikanin*. Wydaje się też, że moment tej tęsknoty wyrażany jest w pozostałości blichtru lat osiemdziesiątych, którym jest miasto nocą. Oprócz bowiem ważnych emocjonalnie scen odbywających się o tej porze (na przykład scena z Hanną i rodziną zamordowanej przez Waingro prostytutki), jest w *Gorączce* jedna sekwencja, która pokazuje przywiązanie reżysera do nocnego Los Angeles.

Taka scena obecna jest w większości filmów Michaela Manna. Zawsze jest związana z fabułą. W pewnym momencie bowiem jeden z policjantów[30] wsiada do helikoptera i zaczyna ścigać swojego przeciwnika z powietrza[31]. W *Gorączce* poszukiwań dokonuje Vincent Hanna, co prowadzi do jednej z najsłynniejszych konfrontacji w historii hollywoodzkiego kina – spotkania Roberta de Niro i Ala Pacino w kawiarni w Los Angeles.

Finalizujący film pościg między policjantem a złodziejem kończy się, kiedy oślepiony przez nadlatujący samolot Neil zostaje śmiertelnie postrzelony przez porucznika Hannę. Ostatnie ujęcie filmu, pokazujące z daleka obu mężczyzn – McCauley leży martwy, a Vincent trzyma go za rękę – jest analogiczne do otwierającego. Bohaterowie usytuowani zostają pośrodku kadru, a po ich bokach znajduje się droga. Historia kończy się tak, jak się zaczęła – w przestrzeni pozornie nieznaczącej.

Zakładnik

Kolejny z analizowanych filmów swą premierę miał dziewięć lat później. Opowiedziana przez Manna historia jest bardzo prosta. W komentarzu do tego obrazu reżyser mówi, że właśnie to go w niej zafascynowało. Dotychczas, gdyby przyjąć tradycyjną trzyaktową strukturę scenariusza filmowego, przedstawio-

and the sea, the open space and the desert, the memory of death and the need to move forward, Mann's films patiently lay down the foundations of a great post-classical cinema".

30 W *Policjantach z Miami* jest to porucznik Castillo, dowódca Crocketta i Tubbsa.

31 W *Hakerze* obecna jest podobna sekwencja. Tym razem jednak bohaterowie uciekają samolotem, a nocna panorama Hong Kongu, widziana z powietrza, raczej wyraża ich poczucie straty po wcześniejszym zamachu, w którym zginęli ich bliscy. Podobnie miejską przestrzeń wykorzystał Ridley Scott w *Czarnym deszczu* (1989), kiedy ujęcie Osaki z helikoptera wyraża poczucie straty głównego bohatera, jednocześnie zaznaczając upływ czasu. Analizując takie obrazy, nie można zapominać o ich czysto narracyjnym znaczeniu.

ne wydarzenia stanowiłyby tylko treść trzeciego aktu filmu. Jak wspomniano, pierwsze wersje scenariusza osadzały fabułę w Nowym Jorku, ale poprawki wprowadzone przez reżysera przeniosły ją do Los Angeles.

Jedna z najważniejszych decyzji artystycznych podjętych przez twórcę *Informatora* okazała się też jedną z najtrudniejszych pod względem technologicznym. O ile współcześnie kamery cyfrowe są wszechobecne, a niektóre filmy są kręcone nawet telefonami komórkowymi, o tyle w 2004 roku wybór takiego sprzętu był nowatorski. Michael Mann eksperymentował z nimi już przy okazji *Alego*, zaś w pełni wykorzystano je w produkowanym przez niego serialu *Wydział kryminalny* i to od tego momentu twórca poszukiwał odpowiedniej fabuły do wykorzystania ich w filmie.

Jednym z powodów, dla których podjął on decyzję, że to właśnie *Zakładnik* będzie obrazem, w którym w większości scen wykorzystane będą kamery cyfrowe, był fakt, że praktycznie cała fabuła rozgrywa się w nocy. Poza początkiem tylko w dwóch scenach we wnętrzach i jednej dużej sekwencji akcji wykorzystano klasyczne kamery na taśmę filmową trzydzieści pięć milimetrów. Produkcja jednak była skomplikowana – zatrudniony przez Manna operator Paul Cameron został zwolniony po okresie przygotowawczym i trzech tygodniach zdjęć, w związku z czym zastąpił go Nowozelandczyk Dion Beebe, który dokończył projekt (Holben 2004: 46).

O przeniesieniu fabuły z Nowego Jorku Mann powiedział:

> Los Angeles jest względnie nieznanym miejscem dla filmów. Ma swój wzór kultury, który jest prawie jak podróżowanie po Internecie – kiedy odwiedzasz strony, podróżujesz jakby po przestrzeni międzywęzłowej, a domeny do siebie nie przylegają. Myślę, że LA jest najbardziej ekscytującym współczesnym miastem w Stanach Zjednoczonych, ale musisz wiedzieć, gdzie pójść. A wielu mieszkańców nie wie (Mann 2004a: 16) [32].

Wypowiedź ta pokazuje przywiązanie reżysera do miasta, które, jak widać, miało odegrać wielką rolę w filmie, zdecydowanie istotniejszą niż tylko jako tło dla przedstawionych wydarzeń. W tym właśnie celu skorzystano z kamer cyfrowych.

[32] Przekład własny za: „Los Angeles is relatively undiscovered as a location for pictures. It has its own pattern of culture which is almost like travelling on the internet – when you visit websites you journey through some kind of interstitial space and the domains are not contiguous. I think LA is the most exciting contemporary city in the United States, but you have to know where to go. And many Angelinos don't".

Jak tłumaczy pierwszy operator, Paul Cameron: „Chciał [Mann – P.S.] wykorzystać ten format, by stworzyć jaskrawe miejskie środowisko; celem było uczynienie nocnego Los Angeles taką samą postacią, jak Max i Vincent [*He wanted to use the format to create a kind of glowing urban environment; the goal was to make the L.A. night as much of a character as Vincent and Max were*]" (Holben 2004: 41).

Chęć oddania istoty piękna nocnego Los Angeles doprowadziła do poszukiwań tak artystycznych, jak i technologicznych. W wypadku *Gorączki* Dante Spinotti testował proces wywoływania filmu ENR, polegający na przynajmniej częściowym pominięciu fazy odbielania przy chemicznej obróbce taśmy filmowej[33], ale finalnie z niego nie skorzystał (Robley 1996: 47).

Paul Cameron pracę przy *Zakładniku* rozpoczynał wiedząc, że film będzie kręcony w większości kamerami cyfrowymi. Ponieważ żadna z dostępnych kamer jeszcze nie była przystosowana do pełnej pełnometrażowej produkcji, trzeba było nie tylko znaleźć odpowiedni sprzęt do produkcji, lecz także przygotować nowe akcesoria, takie jak twarde dyski, na które zostanie nagrany finalny materiał. Powodem decyzji o realizacji cyfrowej była większa światłoczułość nowoczesnych kamer. Z uwagi na to Cameron przeprowadził pierwsze testy, których celem było porównanie materiału nakręconego cyfrowo[34] z najbardziej światłoczułymi taśmami dostępnymi na rynku. Ostatecznie zdecydowano się na kamery Viper FilmStream (Holben 2004: 41), których na planie były dwie. Dodatkowo, kiedy okazało się, że potrzebne są przeróbki, skorzystano z dwóch Sony F900 (Holben 2004: 47).

Pod tym względem *Zakładnika* można uznać za swoiste przedłużenie *Gorączki*. By osiągnąć zamierzony efekt – miasto będące bohaterem samym w sobie, niejako żywym organizmem – reżyser musiał znaleźć odpowiedni sposób realizacji. Do tego właśnie posłużyła mu wybrana przezeń technologia.

To zestawienie z poprzednim analizowanym filmem pokazuje, że Mann niejako odwrócił miejsce akcji początku i końca historii. *Zakładnik* bowiem rozpoczyna się na lotnisku LAX, choć nie na pasie startowym, a na terminalu, finał zaś ma miejsce na stacji metra[35]. Otwierająca film pozornie prosta scena pokazuje jeden z jego głównych tematów. Jest to obecne już w scenariuszu:

33 Do najbardziej znanych filmów, w produkcji których wykorzystano ENR, należą *Siedem* Davida Finchera, *Amistad*, *Szeregowiec Ryan* i *Raport mniejszości* Stevena Spielberga.

34 Nakręcony cyfrowo materiał z planu został potem przekonwertowany na taśmę filmową trzydzieści pięć milimetrów i w takiej formie dostarczony do kin.

35 W komentarzu do Gorączki Mann zwraca uwagę, że to jest nawet dokładnie ta sama stacja, na której kończy się późniejszy film.

> WNĘTRZE – TERMINAL BRADLEYA – NIEOSTRE SYLWETKI – DZIEŃ
> przesuwają się w obiektywie [o ogniskowej – P.S.] 400 mm. Potem w płaszczyznę ostrości wchodzi VINCENT. Idzie w naszym kierunku… przybywający pasażer. Garnitur. Koszula. Bez krawata. Ciemne okulary i droga aktówka mówią „pewny siebie kierownik w podróży". Garnitur robiony jest na zamówienie, ale nie krajowy. Włosy i okulary są nowe, ale trudno byłoby określić jakiś specyficzny wygląd… szary garnitur, biała koszula, średniego wzrostu… I o to chodzi (Beattie, Darabont, Mann 2003: 1) [36].

Mann po raz kolejny rozpoczyna film w przestrzeni, którą można określić jako nie-miejsce. Wskazuje na to nie tylko teren akcji – lotnisko – lecz także sam pierwszy obraz – nieostre, przechodzące sylwetki ludzi. Ten brak ostrości niesie ze sobą dwa znaczenia. Po pierwsze jeszcze mocniej wyróżnia Vincenta, który wydaje się, że jest „na powierzchni swojego świata, a nie w niego wnika [*on the surface of his environment rather than dissolving into it*]" (Thoret 2001: par. 26).

Po drugie, w ten poetycki sposób[37] Mann pokazuje istotę nie-miejsca, a więc, jak wiadomo, przestrzeni, w której ludzie nie wchodzą ze sobą w znaczące relacje. W tym mikrokosmosie miasta pojawia się jeden człowiek, wyróżniony z tłumu przez kamerę, choć w samym świecie w żaden sposób się nieodznaczający. Pozornie nieistotne jest także jego spotkanie. „Przypadkowo wpada on na Anglika i także »przypadkowo« bierze jego teczkę" (Mann 2004: 0:00:42-0:01:26).

Protagonista filmu z racji wykonywanego zawodu spotyka też różnych ludzi. Max Durocher jest bowiem taksówkarzem. Mały świat swojej taksówki urządza pieczołowicie tak, by było jak najczyściej. Dysponuje ponadto dość specyficzną przestrzenią, do której może uciec. Zawiera się ona na pocztówce z Malediwów, przedstawiającej „najbielszy piasek i najbłękitniejsze morze, jakie można sobie wyobrazić. Wymarzone miejsce. Wyzwalająca endorfiny rutyna. Nieograniczony horyzont [*the whitest sand and bluest sea you can imagi-*

36 Przekład własny za: INT. BRADLEY TERMINAL – BLURS – DAY
slide past in a 400mm lens. Then, entering a plane of focus is VINCENT. He walks towards us…an arriving passenger. Suit. Shirt. No tie. Sunglasses and expensive briefcase say »confident executive traveler«. The suit's custom-made but not domestic. His hair and shades are current, but it would be difficult to describe his identifying specifics… grey suit, white shirt, medium height. And that's the idea…".

37 Już sam opis pierwszego kadru, czyli „sylwetki sunące w obiektywie [o ogniskowej – P.S.] 400 mm" [*blurs slide past in a 400mm lens*] (Beattie, Darabont & Mann 2003: 1) oddaje istotę poetyki stylu Michaela Manna.

ne. A dream place. An endorphin-releasing groove. Limitless horizon]" (Beattie, Darabont & Mann: 2). Ocean po raz kolejny oznacza miejsce będące źródłem bezpieczeństwa i wyciszenia.

Co interesujące, bohater dość szybko się pozbywa jednak tego talizmanu niosącego poczucie bezpieczeństwa. Pocztówkę oddaje Annie, która ma przed sobą ciężką noc w prokuraturze (Mann 2004b: 0:11:32-0:12:05). Jest to zaczątek wątku miłosnego, który jednak w filmie nie ma szans się rozwinąć. Zaraz potem dochodzi bowiem do przypadkowego, choć brzemiennego w skutki, spotkania, które zmieni życie obu poznających się mężczyzn[38].

Jednym z głównych tematów *Zakładnika* są właśnie takie zetknięcia się ludzi i znaczące bądź nieznaczące relacje. Film zaczyna się od pokazanego niewyraźnie ruchu. W ruchu znajduje się też ciągle główny bohater. Cała fabuła opiera się na nocnej przejażdżce taksówką, kiedy Max przypadkowo dowiaduje się, czym zajmuje się Vincent. Film oparty jest więc na ustawicznie ewokowanej niepewności.

Gorączka podkreślała anonimowość Neila przez sposób jego ubierania się. Vincent definiowany jest przez swoją szarość – jego garnitur, a nawet włosy. Co ważne, fabuła filmu dzieje się w czasie przejściowym między jednym a drugim dniem, a więc nocą. Podobnie jak Neil McCauley, Vincent jest postacią permanentnie liminalną (Turner 2010). Robert Arnett pisze, że bohater: „aktywnie zaprzecza, że przestrzeń powinna definiować jego tożsamość, więc jego obecność jako zabójcy często na nowo określa zajmowaną przezeń przestrzeń [*actively denies that space should define his identity, so his presence, as an assassin, often redefines the space he inhabits*]" (Arnett 2010: 44). Należałoby to stwierdzenie jeszcze rozwinąć: oto przestępcy Manna są nie tylko anonimowi, ale na swój sposób wręcz pozbawieni tożsamości. Znajdują się tym samym w zawieszeniu.

W ujęciu kontrastu między przestrzenią a miejscem, *Zakładnik* jest filmem jeszcze bardziej radykalnym niż *Gorączka*. Bezpiecznych lokacji już w nim nie sposób znaleźć. W filmie pojawiają się domy i mieszkania, ale to w nich działa Vincent. Nawet krótki wypad do baru jazzowego[39] w środku

38 Do przypadkowości spotkania dodać należy jeszcze fakt, że Vincent prawie zmienia taksówkę, kiedy Max przez chwilę nie reaguje na jego pytania. Cofając się, przypieczętowuje swój los.

39 Występ Daniela daje interesujący wgląd w charaktery obu postaci. Vincent jest wielkim fanem jazzu. Max, który wszystko musi mieć rozplanowane co do szczegółu, nie lubi improwizowanej sztuki.

artystycznej dzielnicy Leimert Park staje się groźny, kiedy okazuje się, że zabójca otrzymuje zlecenie pozbycia się jego właściciela (Mann 2004b: 0:39:28-0:46:00). Poza tym fabuła rozgrywa się w ciągłym ruchu. Poszczególne lokacje odwiedzane są jedynie na chwilę. Niczym nieostre sylwetki w pierwszym ujęciu filmu, bohaterowie niejako przesuwają się po mieście. Nawet ostatni akt filmu jest tak naprawdę pościgiem. Z miejsca wypadku Max musi przebiec do miejsca pracy Annie, a późniejsza ucieczka z jej biura prowadzi przez stację i wreszcie pociąg metra.

Początkowo bezpieczna taksówka, którą zresztą Vincent nawet uznaje, zapewne szczerze, za „najczystszą, w jakiej siedział" (Mann 2004b: 0:15:56-0:15:57), przestaje ostatecznie taką być. Z tej perspektywy można bowiem zauważyć, że spadające na ten pojazd zwłoki Ramone'a zmieniają uporządkowany świat, nim jeszcze bohater dowie się, że odpowiedzialność za to ponosi jego pasażer.

W ten sposób miasto nocą staje się źródłem niepokoju. Wszystko w *Zakładniku* jest przejściowe. Już sama misja Vincenta – przyjechać na jedną noc, dokonać kilku egzekucji, wyjechać – ją ujawnia. Jest on niejako istotą diaboliczną, choć Mann stara się go uczłowieczyć. Jak często zwraca uwagę w komentarzu do filmu, całą postać budował na pewnych pęknięciach, zaburzających wizję perfekcyjnej maszyny do zabijania, a pokazujących po prostu ludzką istotę. Najpierw jest to zabójstwo jazzowego trębacza Daniela, gdzie widać poczucie winy płatnego zabójcy (Mann 2004b: 0:45:30-0:46:00). Dwa następne pęknięcia związane są z wizytą w szpitalu u matki Maxa. Najpierw jest to szok, że taksówkarz nie chce kupić jej kwiatów (Mann 2004b: 0:48:10-0:48:22), potem, irracjonalnie i zupełnie z zazdrości bohater kradnie aktówkę Vincenta i wyrzuca ją na autostradę. Zabójca pozostawia go przy życiu i niechcący doprowadza do sytuacji, w której Max zyskuje poczucie sprawczości i staje postacią działającą (Mann 2004b: 0:52:17-0:54:10)[40].

Najważniejsza rysa ujawnia się pod koniec, kiedy podczas ostatniej podróży taksówką Max mówi swojemu pasażerowi o jego socjopatii. Ostra reakcja – dotychczas zimnego i wyrachowanego Vincenta – pokazuje, że kierowca trafił w samo sedno. Protagonista działa zupełnie inaczej niż dotychczas – doprowadza do wypadku. Jest to dowód na to, że nauczył się reagować irracjo-

[40] Zmuszony przez Vincenta Max musi udawać zabójcę w spotkaniu ze zleceniodawcą. Początkowo niepewny, w momencie zagrożenia taksówkarz niejako przyjmuje zachowania Vincenta. Jest to zaczątek przemiany bohatera.

nalnie i improwizować (Mann 2004b: 1:25:20-1:32:50). Zakończenie filmu to wyścig z czasem. Max biegnie do siedziby prokuratury, by uratować Annie, prokurator, którą wiózł na początku filmu. Dla Michaela Manna realizacja tej sekwencji to przykład przydatności kamer cyfrowych. Z powodu dużej liczby szyb twórcy nie mogli korzystać ze sztucznych lamp, które odbijałyby się we wszystkich szklanych powierzchniach. Z minimalnym doświetleniem aktorów i ustawieniu największej światłoczułości kamery udało się jednak sceny w bibliotece nakręcić w pełnej ostrości i tylko z towarzyszeniem świateł wielkiego miasta (Holben 2004: 47-48).

Ostatnie kadry filmu ujawniają wrażliwość reżysera na miasto i na jeden z najważniejszych elementów jego autorskiego stylu. Po śmierci Vincenta, którego ostatnie słowa są przypomnieniem historii, opowiedzianej przezeń zaraz po poznaniu Maxa – o człowieku, który zmarł w wagonie metra, czego nikt nie zauważył – Annie i Max wychodzą ze stacji metra i odchodzą w miasto (Mann 2004b: 1:50:18-1:53:06). Za bohaterami znajdują się „autostrady, arterie ruchu drogowego [*freeways, arteries of traffic*]" (Beattie, Darabont & Mann 2003: 113).

Zakończenie to wymaga dwóch dopowiedzeń. Po pierwsze, „arterie ruchu" są metaforą bardzo ważną dla języka wizualnego filmu. Jeśli bowiem *Gorączka* zawierała tylko jedną długą sekwencję ujętą z lotu ptaka, to w *Zakładniku* często pokazuje się z góry, niczym ma mapie, jadącą taksówkę. Dzięki temu ruch drogowy faktycznie zyskuje znamiona swoistego układu krwionośnego. Te „arterie" właśnie są jednym z powodów, dla których miasto jest niczym bohater filmu, żywa istota, która wchłania swoich mieszkańców. Michael Mann nie ponawia tu jednak gestu choćby Władysława Reymonta, który w słynnych opisach Ziemi obiecanej pokazuje miasto współczesne na sposób monstrualny.

Druga uwaga dotyczy samego motywu odchodzenia w dal. Jest on bowiem dla kina Manna charakterystyczny. Po zabiciu kontrolującego go gangstera, w miejską przestrzeń idzie samotny Frank. Podobny gest wolności wykonuje także Lowell Bergman w zakończeniu *Informatora*. W późniejszym *Hakerze* tak czynią Nick Hathaway i Chen Lien. Jest to wyraźnie akt wolnościowy i, przynajmniej w wypadku Franka, Bergmana i Nicka, powtórzenie anonimowości, która prezentowana jest pozytywnie, zwłaszcza w wypadku *Informatora*, gdzie jest to powiązane z odejściem z wielkiego medialnego koncernu.

Miejska muzyka

Mówiąc o filmach Michaela Manna, nie można nie wspomnieć o specyficznej dla jego kina muzyki. Do *Gorączki* i *Zakładnika* ścieżkę dźwiękową tworzyli jedni z najważniejszych obecnie kompozytorów Hollywood, kolejno – wywodzący się ze świata muzyki awangardowej Elliot Goldenthal i James Newton Howard. Muzyka w *Gorączce* zasadza się na brzmieniu gitar elektrycznych, co Goldenthal oparł, jak sam przyznał, na twórczości awangardowego twórcy, Glenna Branca. W nagraniach uczestniczyła jeszcze orkiestra i słynny Kronos Quartet. Kompozytor, jak się zdaje, już na samym początku odnosi się do tradycji muzyki do kina miejskiego. Nastrojowe, chciałoby się nawet powiedzieć eteryczne partie smyczków, podkreślają pierwsze ujęcia torów. Kiedy w zbliżeniu pokazana zostaje twarz Neila, pojawia się intonowany przez trąbkę główny temat filmu. Instrument ten nie pojawia się więcej w tej roli. Fragment ten może odnosić do tradycji ilustrowania kina *noir*, gdzie solowy dźwięk trąbki jest jednym z wyznaczników samotności bohatera.

James Newton Howard natomiast napisał muzykę w charakterystycznym dla siebie stylu miejskich thrillerów, który stosował co najmniej od *Upadku* (1993) w reżyserii Joela Schumachera i *Ściganego* (1993) zrealizowanego przez Andrew Davisa. Wpływy jego muzyki filmowej słychać przede wszystkim w ilustracji sceny kradzieży walizki z laptopem Vincenta. Nastrój, wywoływany ilustracją dźwiękową, jest przede wszystkim duszny w odbiorze.

Jednak to nie muzyka ilustracyjna wiedzie prym w obu filmach. Obaj kompozytorzy stworzyli więcej materiału niż reżyser wykorzystał w filmie i tylko *Zakładnika* można usłyszeć w pełnej formie na limitowanym wydaniu płytowym (Howard 2016). Do budowania specyficznego nastroju wielkiego miasta i stworzenia muzycznej panoramy miasta Los Angeles Mannowi służą kompozycje innych twórców. W *Gorączce* można usłyszeć różne gatunki – od norweskiego jazzu Terjego Rypdala, przez industrial, po ambient Briana Eno. *Zakładnik* zaś, oprócz dodatkowych utworów ilustracyjnych Antonio Pinto i Toma Rothrocka, wykorzystuje muzykę rockową, latynoską i jazzową, łącznie z nastrojową wersją *Arii na strunie G* Bacha, podłożoną pod jedno z ujęć z góry na taksówkę. Gatunkowy eklektyzm nie odbiera jednak spójności wykorzystanej przez reżysera muzyce, bowiem ten buduje w ten sposób pewną opowieść o mieście jako przestrzeni wyrazistej, choć w żaden sposób niebędącej jednolitą.

Podsumowanie

Los Angeles jest miastem bliskim sercu Michaela Manna, wielokrotnie wykorzystywanym jako miejsce akcji jego filmów. Staje się ono dla niego pełnoprawnym bohaterem, nośnikiem zdarzeń definiujących postaci, nie mniej niż sami bohaterowie określającym przestrzeń, w której się znajdują. Pozwala mu ono też na wygrywanie swoistego napięcia między skrajnym niekiedy realizmem a wrażliwością abstrakcyjnego malarza, którą tak pięknie streścił wielokrotnie z nim współpracujący Dante Spinotti[41]. W *Gorączce* wykorzystuje grę między miejscami (w znaczeniu Yi-Fu Tuana) a nie-miejscami, by opowiedzieć o pragnieniach przestępcy i ścigającego go policjanta oraz o podobieństwach między nimi. W *Zakładniku*, tworząc przestrzeń permanentnego zagrożenia, opowiada o ludziach miasta, pozostających w ciągłym ruchu, których przypadkowe spotkania definiują ostatecznie ich los. Wreszcie można powiedzieć, wbrew tezom Roberta Arnetta, że to miasto determinuje anonimowość takich postaci, jak Neil McCauley czy Vincent, zabójca z *Zakładnika*. To ich niedostrzegalność, w wypadku postaci odgrywanej przez Toma Cruise'a wręcz liminalność, pozwala im działać z taką skutecznością. I to *Zakładnik* znalazł się na dziewiątym miejscu na liście najlepszych filmów o Los Angeles ogłoszonej w 2008 roku przez „Los Angeles Times" (Timberg 2008). Miasto Aniołów jest więc metropolią bliską sercu Michaela Manna i reżyser wykorzystał ją jako miejsce akcji swoich filmów. Miasto staje się dla niego ponadto pełnoprawnym bohaterem, nośnikiem znaczeń. Niezależnie od tego, miasto jest dla twórcy *Gorączki* bohaterem, tematem i, bez wątpienia, przestrzenią, którą kocha.

41 Podobnie w reportażu z planu *Zakładnika* mówi Dion Beebe, cytując wypowiedź, że Mann „przygotowuje się jak Rembrandt, działa jak Picasso" [*prepares like Rembrandt, executes like Picasso*]" (Holben 2004: 48).

Źródła cytowań

Arnett, Robert (2010), 'The American City as Non-Place: Architecture and Narrative in the Crime Films of Michael Mann', *Quarterly Review of Film and Video*: 27, ss. 44-53.

Associated Press (2005), 'Edward Bunker, Ex-Convict and Novelist, Is Dead at 71', *The New York Times*, online: https://www.nytimes.com/2005/07/27/arts/edward-bunker-exconvict-and-novelist-is-dead--at-71.html, [dostęp: 06.09.2020]

Augé, Marc (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności,* przekł. Roman Chymkowski, wstęp Wojciech J. Burszta, Warszawa: PWN.

Beattie, Stuart, Frank Darabont, Michael Mann (2003), *Collateral* [scenariusz filmowy].

Goffman, Erving (2010), *Analiza ramowa*, przekł. Stanisław Burdziej, Kraków: Nomos.

Holben, Jay (2004), 'Hell on Wheels', *American Cinematographer*: 8, ss. 40-48.

Kandinsky, Wasilij (1996), *O duchowości w sztuce*, przekł. Stanisław Fijałkowski, Łódź: Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi.

Lafrance, J. D. (2010), 'Heat', *Radiator Heaven*, online: http://rheaven.blogspot.com/2010/11/heat.html, [dostęp: 05.09.2020].

Lambie, Ryan (2019), 'Michael Mann's Heat: How Research Created a Classic Thriller', *Den of Geek*, online: https://www.denofgeek.com/movies/michael--manns-heat-how-research-created-a-classic-thriller/, [dostęp: 06.09.2020].

Mann, Michael (1986), *Łowca*, Studiocanal [DVD].

Mann, Michael (1989), *L.A. Takedown*, NBC [DVD].

Mann, Michael (1992), *Ostatni Mohikanin,* 20th Century Fox [DVD].

Mann, Michael (1994), *Heat*, [scenariusz filmowy].

Mann, Michael (1995a), *Gorączka,* [komentarz reżysera; DVD].

Mann, Michael (1995b), *Gorączka,* Warner Bros. [DVD].

Mann, Michael (2004a), 'Paint it black, Interview', *Sight and Sound*: 10 , ss. 16.

Mann, Michael (2004b), *Collateral,* Dreamworks SKG [Blu-Ray].

PBS (2001), *L.A.P.D. Blues*, online: https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/lapd/bare.html, [dostęp: 15.11.2018].

Piskorz, Artur (2010), 'Michael Mann – antropolog doświadczenia', w: Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność,* Kraków: Rabid, ss. 183-209.

Robley, Les Paul (1996), 'Hot Set', *American Cinematographer:* 1, ss. 46-50.

Sharrett, Christopher (2011), 'Michael Mann', w: Yvonne Tasker (red.), *Fifty Contemporary Film Directors*, London, New York: Routledge, ss. 267-280.

Thoret, Jean-Baptiste (2013), *The Aquarium Syndrome. On the Films of Michael Mann*, przekł. Anna Dzenis i Adrian Martin, online: http://www.screeningthepast.com/2013/10/the-aquarium-syndrome-on-the-films--of-michael-mann/, [dostęp: 15.11.2018].

Timberg, Scott (2008), 'L'A's story is complicated, but they got it, Los Angeles Times': 31.08.2008, online: http://articles.latimes.com/2008/aug/31/entertainment/ca-25films31/4, [dostęp: 15.11.2018].

Tuan, Yi-Fu (1987), *Przestrzeń i miejsce*, przekł. Agnieszka Morawińska, Warszawa: PIW.

Turner, Victor (2010), *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przekł. Ewa Dżurak, Warszawa: PIW.

Weintraub, Scotty „Frost", Mann, Michael (2015), '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', *Collider*, online: https://collider.com/michael-mann-blackhat-agincourt-interview/, [dostęp: 05.09.2020]

Wood, Daniel B. (2002), 'L.A's Darkest Days', *Christian Science Monitor*, online: https://www.csmonitor.com/2002/0429/p01s07-ussc.html, [dostęp: 06.09.2020]

Yardley, William (2013), 'Dennis Farina, Detective in Life and TV, Dies at 69', *The New York Times*, online: https://www.nytimes.com/2013/07/23/arts/television/dennis-farina-detective-in-life-and-tv-dies-at-69.html, [dostęp: 06.09.2020]