
Mateusz Krupa

Uniwersytet Śląski

ORCID: 0009-0002-7614-5639

Nowsze Hollywood, nowsza jakość, nowsza prędkość – o późnej twórczości Tony’ego Scotta

Amerykański rynek filmowy znajduje się w nieustannym ruchu. Twórcy amerykańskiej Nowej Fali pod koniec lat 60. XX w. przejęli Hollywood po skostniałym systemie studyjnym. Już na początku lat 80. utracili jednak swoją silną pozycję. Nielicznym udało się zachować prosperujące kariery, jednak wielu reżyserów, np. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, William Friedkin czy Michael Cimino, po serii finansowych porażek musiało odbudowywać swoją reputację, co nie zawsze kończyło się sukcesem – część z nich na lata popadła w niebyt (Langford 2010: 191–192).

W artykule oparłem się na namyśle podejmowanym w ramach studiów produkcyjnych, które m.in. analizują zmiany w sposobie tworzenia filmów. Interesuje mnie twórczość Tony’ego Scotta, którego działalność przypada na kolejny etap w ekonomicznej organizacji Hollywood, określanej tutaj jako „Nowe-Nowe Hollywood”. Filmy tego angielskiego reżysera odzwierciedlają zarówno nabierającą tempa branżę filmową, jak i przyspieszającą rzeczywistość społeczną. Do opisu estetyki oraz ideologicznych podstaw omawianych filmów wykorzystuję koncepcje, które cieszyły się szczególnym zainteresowaniem w czasie ich powstawania, takie jak „płynna nowoczesność” Zygmunta Baumana czy – przede wszystkim – namysł nad prędkością i jej związkami z geografią Paula Virilio.

Zmiany końca wieku

Nowe-Nowe Hollywood stało się bardziej korporacyjne. Wszystkie studia filmowe – z pominięciem zawsze wyjątkowego Disneya – zostały przejęte przez większe firmy lub zredukowano je do roli dywizji w ramach większych struktur korporacyjnych. Coca-Cola Corporation na krótki okres nabyła wytwórnię Columbia, którą w 1989 r. wykupił japoński gigant technologiczny Sony. Motywacją do tego zakupu była porażka formatu Betamax w „wojnie formatów” – brak hollywoodzkich filmów wydawanych na tych kasetach uznawano za kluczowy czynnik przegranej. Włączenie amerykańskiego studia filmowego wraz z jego potencjałem produkcyjnym i bogatą biblioteką klasyków miało zapobiec kolejnym porażkom na tym polu. Rok później MCA Universal stała się częścią innego japońskiego konglomeratu technologicznego Matsushita (później Panasonic), a przemysł filmowy zaczął zacieśniać więzi z przemysłem medialnym. Fox został kupiony przez NewsCorp Ruperta Murdocha, a Warner Communications połączyło się z Time, Inc. Wszyscy ci gracze poszukiwali nowych sposobów maksymalizacji zysków i poszerzenia widowni (Langford 2010: 191–192).

Kino akcji stało się nową pasją widzów na całym świecie. Aż do początku lat 90. warunki produkcji w tym gatunku były doskonałe – filmy akcji można było tworzyć stosunkowo tanio, a zwrot z inwestycji zapewniała sprzedaż praw na rynki zagraniczne i rynek *home video*. Wypożyczalnie nieustannie domagały się nowych tytułów, mogących wypełnić półki oznaczone tabliczką „akcja” (Bordwell 2010: 108–109).

Przełomem były *Szcęki* w reżyserii Stevena Spielberga; to one zapoczątkowały instytucję letniego blockbustera. Film był dystrybuowany na niezwykle szeroką skalę jak na lata 70. – w momencie premiery kopie filmu trafiły aż do 409 kin. Wcześniej ogólnokrajowe premiery były zarezerwowane dla filmów, wobec których studio nie miało wygórowanych oczekiwań (Wyatt 1994: 111–112). Nowością była również szeroko zakrojona kampania reklamowa, dzięki której dzieło Spielberga stało się filmem-wydarzeniem, które każdy powinien zobaczyć tamtego lata. *Szcęki* zapoczątkowały też erę *high concept movies* – produkcji opartych na wyrazistej, prostej idei, którą można streścić w kilku słowach: „atak rekina”, „*Szcęki w kosmosie*”, „pojedynek myśliwców” itd.

Producentami, którzy doskonale odnaleźli się w tych warunkach, byli Don Simpson i Jerry Bruckheimer. Wielu producentów w Hollywood przyjęło metody charakterystyczne dla twórców kina eksploatacji o niskim i średnim budżecie, które od dekad korzystało z kampanii marketingowych opartych na prostych, ale często niecodziennych, dziwacznych i zwracających uwagę ideach. Jak mówił jeden z szefów American International Pictures, Samuel Arkoff, produkcja zaczyna się od wymyślenia tytułu, a gdy ten się spodoba, można zacząć pisać scenariusz (Doherty 2002: 128). Simpson działał

w podobny sposób: miał podobno cały regał zeszytów z pomysłami – setkami chwytliwych tytułów i kilkudziesięciu opisów (Fleming 1998: 31).

Ten duet producencki jako pierwszy dostrzegł również, jak wielki wpływ na styl opowiadania w amerykańskim kinie w nadchodzących latach będzie miało MTV. *High concept movies*, najczęściej reprezentowane przez kino akcji, według wielu krytyków zdradzało klasyczne zasady scenariuszowe, przedkładając spektakl nad opowieść, co dla nich stało się symbolem wszystkiego, co najgorsze w Hollywood (Brodwell 2010: 104).

Amerykańscy producenci w tym okresie zaczęli interesować się twórcami reklam z Wysp Brytyjskich. Język reklamy, pełen wyrazistych, rytmicznych, treściwych i dramatycznych obrazów oraz dźwięków, stał się bliższy estetyce telewizji muzycznej niż tradycyjnemu hollywoodzkiemu kinu. Młodzi brytyjscy reżyserzy, tacy jak Hugh Hudson, Alan Parker, Ridley Scott, Tony Scott i Adrian Lyne, zostali sprowadzeni do Stanów Zjednoczonych (Arnett 2015: 50 i 56); dwaj ostatni trafili pod skrzydła duetu Simpson/Bruckheimer. Drogi Adriana Lyne'a i gwiazdorskich producentów szybko się jednak rozeszły, a pod ich okiem powstał tylko jeden film: *Flashdance* (1983). Tony Scott natomiast stał się kluczowym współpracownikiem duetu S&B – obok debiutującego w 1995 r. Amerykanina Michaela Baya, który z czasem przejął scenariusze początkowo rozwijane z myślą o angielskim twórcy¹.

Kariera Tony'ego Scotta rozwijała się w cieniu wytwórni Don Simpson/Jerry Bruckheimer Films, a filmy sygnowane tym logotypem noszą wyraźne ślady gustów tego duetu. Choć wpływ megaproducentów na młodszego z braci Scottów jest widoczny, to już od początku współpracy w tych dziełach przebijał się jego unikalny styl. Scott musiał jednak zdobyć większą autonomię w ramach hollywoodzkich struktur, aby stać się pełnoprawnym autorem. Jego poddańczość była szczególnie widoczna na początku kariery. Po gigantycznym sukcesie *Top Gun* (1987), zamiast pracować nad sequelem lub oryginalnym projektem, został przydzielony do reżyserii drugiej części *Gliniarza z Beverly Hills* (1987). Scott dostarczył najbardziej śmiałą wizualnie odsłonę serii – większość scen jest skąpana w czerwono-pomarańczowym świetle wschodzącego lub zachodzącego słońca, a wnętrza wypełnione są ostrymi

¹ Don Simpson zawsze był trudnym współpracownikiem: nie wahał się wygłaszać kontrowersyjnych opinii, od lat 70. eksperymentował z narkotykami, a jego rozwiązły styl życia, pełen kokainowych imprez, był powszechnie znany w branży. Z biegiem lat jego uzależnienie się nasiliło – w ostatnich miesiącach życia jego wydatki na leki, używane jako narkotyki, miały przekraczać 60 tysięcy dolarów miesięcznie. W 1995 r., podczas prac nad *Twierdzą* (reż. Michael Bay, 1996), Jerry Bruckheimer, sfrustrowany stanem i zachowaniem swojego partnera biznesowego, doszedł do wniosku, że dalsza współpraca jest niemożliwa, co doprowadziło do zerwania ich zawodowej relacji. Don Simpson zmarł w 1996 r., a ostatni film, nad którym pracował, został zadedykowany jego pamięci (zob. Fleming 1998).

cieniami w stylu kina noir. Jego wizualne talenty nie współgrały jednak z esencją serii – ciętą, opartą na dialogach komedią i fizyczną grą Eddiego Murphy’ego.

Film niemalże pozbawiony jest fabuły, co podkreśla „epizodyczną” strukturę kina akcji – atrakcje następują jedna po drugiej. Ten efekt mógł być pochodną przemontowania filmu, jak wspomina jego montażysta, Billy Weber. Jedna z pierwszych wersji nie była według producentów zabawna, co zmusiło Scotta i Murphy’ego do powrotu na plan, by dokręcić więcej scen z żartami (Clement 2020). Podległość reżysera była wyczuwalna także w tonie przeważająco negatywnych recenzji z tego okresu. Krytycy traktowali Tony’ego Scotta jako wyrobnika w rękach duetu S&B², który – ich zdaniem – przyczyniał się do upadku amerykańskiego kina.

Tony Scott systematycznie budował swoją pozycję w amerykańskim przemyśle filmowym – z każdym nowym projektem zdobywał coraz większą twórczą swobodę. Na początku XXI w. został reżyserem-producentem, co wyznaczyło ostatni etap jego kariery, na którym zyskał status pełnoprawnego autora³. To właśnie ten okres jego twórczości stanowi przedmiot refleksji w niniejszym tekście. W ciągu ostatnich 12 lat swojego życia Scott wyreżyserował sześć pełnometrażowych filmów: *Zawód: Szpieg* (2001), *Człowiek w ogniu* (2004), *Domino* (2005), *Deja Vu* (2006), *Metro strachu* (2009) i *Niepowstrzymany* (2010).

Scott doskonale odnajdywał się w konwencji kina *high concept* i nie zamierzał od niej odchodzić, co widać nawet w tytułach filmów: *Deja Vu*, *Człowiek w ogniu* czy *Niepowstrzymany*. Robert Arnett pisze o nim jako o autorze kina w postklasycznym Hollywood. Model, w którym funkcjonował Scott, Arnett porównuje do twórczości mistrzów kina klasy B: Dona Siegela, Roberta Wise’a, Sama Fullera, wczesnego Edwarda Dmytryka i Budda Boettichera. Oczywiście filmy Tony’ego Scotta były zbyt kosztowne, aby zakwalifikować je jako typowe *B-Movies*. Arnett proponuje więc kategorię „*B+Movie*” – filmów klasy B tworzonych w warunkach postklasycznego Hollywood (Arnett 2015: 56–57). Istotą *B+Movie* nie jest nawiązywanie do czy przetwarzanie motywów z klasyki kina eksploatacji, jak robią to Quentin Tarantino czy Tim Burton. Scott w swoich filmach odtwarza ten rodzaj kina we współczesnych warunkach ekonomicznych, kreuje obrazy klasy B bez bezpośrednich odniesień czy puszczania oka do widza obeznanego z gatunkiem. Jego produkcje traktują siebie śmiertelnie poważnie i bez cienia ironii.

² Właśnie w takim tonie była napisana recenzja z magazynu „New York”, a w tekście Rogera Eberta jedynymi twórcami niewystępującymi przed kamerą wartymi wspomnienia są producenci (zob. Ebert 1987; Denby 2024).

³ W teorii autorskiej podkreśla się rolę reżysera-scenarzysty. Tony Scott, podobnie jak jego brat Ridley Scott, nigdy nie pisał scenariuszy do swoich filmów, jednak dzięki niezwykle charakterystycznemu stylowi i konsekwentnemu doborowi scenariuszy o interesujących ich tematach obaj są często omawiani jako twórcy kina autorskiego.

Styl Tony'ego Scotta jest określany jako maksymalistyczny, kinetyczny, jaskrawy i dynamiczny. Choć prędkość i ruch były zawsze istotną częścią jego filmów – od tańczących w przestworzach myśliwców Tomcat w *Top Gun*, przez wirujące samochody na torach NASCAR w *Szybki jak błyskawica*, aż po niewidzialny dla wroga, odcięty od świata okręt atomowy w *Karmazynowym przyprawie* – dopiero na późniejszym etapie jego twórczości relacja między bohaterami, ich szybkością, geografią i sposobem przemieszczania się wysuwa się na pierwszy plan.

Paul Virilio, architekt i urbanista, który odżegnywał się od miana filozofa – „Nie jestem filozofem!” (cyt. za: Wilkoszewska 1993: 108) – czuł, że współczesnej nauce i filozofii umyka rzeczywistość, więc stworzył własną dziedzinę: dromologię. Jest to nauka o prędkości, a prędkość dla francuskiego myśliciela stanowi kluczową kategorię opisu historii, świata i wszelkich przemian.

Virilio wprowadził pojęcie estetyki zanikania, które odnosi się do percepcji przyspieszającej rzeczywistości – zanikają miasta, filozofia, granice. Pojęcie to opisuje również zmiany w mediach i sztuce. Dawniej można było mówić o estetyce ukazywania się. Formy, takie jak obrazy czy pomniki, były stałe – raz namalowane na płótnie czy wyrzeźbione w skale nie ulegały zmianie. Sytuacja zmieniła się wraz z nadejściem ery fotografii, a później kina, które przyspieszyły proces twórczy. Możemy wyobrazić sobie album przedstawiający mozolną pracę malarza, podzieloną na kolejne etapy powstawania dzieła. Tymczasem dzieło fotografa powstaje w ułamku sekundy, w czasie otwarcia migawki aparatu. W odróżnieniu od wcześniejszych form te nowe zawdzięczają swoje istnienie zanikaniu. Film to sekwencja następujących po sobie obrazów, które pojawiają się najczęściej jedynie na 1/24 sekundy, po czym znikają, ustępując miejsce kolejnym (Armitage 2000: 41–42).

W rozważaniach Paula Virilio zwiększanie prędkości jest ściśle powiązane ze strategią i militariami – „prędkość okazuje się efektem ubocznym obowiązujących modeli konfliktu i rewolucji” (Virilio 2008b: 175). Przywódcom i generałom zawsze zależało na prędkości działań: na szybkim reagowaniu na uderzenia przeciwników, na czasie przekazywania rozkazów oraz na szybkości przemieszczania się oddziałów. Wojna w narracji Virilio zwiększała także swój zasięg geograficzny i czasowy – od cyklicznych, stosunkowo krótkich wojen w starożytnej Grecji, przez wojny średniowieczne, w których architektura warowni miała umożliwiać przedłużanie konfliktu, aż po walki na morzu. Doktryna *fleet in being*, pozwalająca wygrywać bez bezpośrednich potyczek, uzmysławia, że działania wojenne stają się nieskończone, a okręty podwodne poruszają się „bez celu” – jedynie poświadczają kontrolę nad akwenami (Virilio 2008b: 57–59).

We współczesnym świecie przyspieszenie zachodzi głównie w sferze danych. W filmach Tony'ego Scotta z XXI w. wszyscy bohaterowie znajdują

się „w prędkości”, zamieszkują „prędkość” (sformułowanie zaczerpnięte z omówienia Wilkoszewska 1993: 112). Charakteryzuje ich nieustanne dążenie do celu, ruch, brak możliwości zatrzymania się – można ich bez wahania nazwać dromomaniakami. Różni ich jedynie sposób poruszania się i osiąganego prędkości, co jest ściśle związane z ich pozycją klasową.

Dzięki przyspieszeniu transferu informacji i komunikatów radykalnie skraca się czas reakcji i trwania relacji. Przestrzenie, które niegdyś były geograficznie od siebie oddzielone, są teraz bezpośrednio połączone, co prowadzi do kontaktu „wszystkich punktów” (Virilio 2008b: 175). W efekcie zanika tradycyjna władza, a jednostki, które kiedyś rozstawiały pionki na mapie świata, tracą swoje znaczenie. Późne filmy Tony’ego Scotta – mimo że wpisują się w konwencje kina akcji – nie portretują antagonistów charakterystycznych dla tego gatunku. Przeciwnicy to najczęściej nudni mężczyźni w garniturach, często nawet niewidoczni na ekranie, reprezentowani jedynie przez głosy z telefonów.

W omawianych filmach prawdziwym antagonistą jest czas – nieuchronność nadchodzącego wypadku. Nawet gdy sprawcą wypadku jest terrorysta, nie odgrywa on roli tradycyjnego przeciwnika, lecz symbolizuje błąd lub wadę systemu. Łamie to zasady „prawidłowego” prowadzenia fabuły w ramach kina akcji. William C. Martell w swoim poradniku dla scenarzystów podkreśla kluczową rolę czarnego charakteru (ang. *villain*) i jego złowieszczonego planu, wokół którego powinna być budowana intryga (Martell 2000).

Bogaci

Francuski urbanista przywołuje postać Howarda Hughesa, ekscentrycznego amerykańskiego miliardera, który zajmował się niemal wszystkim – od kina, przez przemysł wydobywczy, aż po lotnictwo, które było dla niego najważniejsze. Z jednej z najbardziej rozpoznawalnych osób amerykańskiej elity zamienił się w jedną z najbardziej skrytych postaci, która spędziła ostatnie lata życia w ukryciu w jednym z hoteli w Las Vegas. Istotą egzystencji Hughesa stało się bycie nikim i wszystkim, bycie nigdzie i wszędzie – „być znaczy nie zamieszkiwać” (Virilio 1991: 23–26).

Dzięki prędkości informacji płynących przez kable, sieci internetowe i telefoniczne, elity w filmach Tony’ego Scotta mogą pozwolić sobie na zaniknięcie, na bycie wszędzie i nigdzie. W *Człowieku w ogniu* szef kartelu, nazywany przez prasę „Głosem”, istnieje jedynie jako głos w telefonie. Pozornie statyczny, ukryty w jakiejś willi, rozgrywa swoją partię, przekazując informacje i kontrolując kolejne działania za pomocą telefonów i kamer. Jego wizerunek jest ukrywany przez film, ukazywany jedynie w krótkich migawkach, często zniekształconych za pomocą *słow motion*, zmian klatkażu lub nałożenia innego *color gradingu* niż w pozostałych scenach.

W *Niepowstrzymanym* bohaterowie nie walczą z ludzkim przeciwnikiem, lecz z czasem – muszą zatrzymać pociąg pozbawiony maszynisty. Na przeszkodzie w zatrzymaniu go stoją zarządzający firmą, którzy nie mają fizycznego kontaktu z maszynami. Tym razem najwyższą postawioną postacią jest wiceprezes kolejarskiej korporacji – postać statyczna, która nie musi opuszczać biura, by wydawać rozkazy. Chłonie rzeczywistość poprzez telefony i telewizję. Jednak obraz ten sugeruje, że to nie wiceprezes jest na szczycie hierarchii. Najwyższymi postawieni są ci, którzy mogą sobie pozwolić na zaniknięcie: rada nadzorcza, prezes, udziałowcy. Obradują za zamkniętymi drzwiami i choć podejmują decyzje, nie są dostępni ani dla bohaterów, ani dla widza.

Z kolei w filmie *Zawód: Szpieg* przeciwko bohaterom występuje rządowe zgromadzenie mężczyzn zamkniętych w biurowych przestrzeniach. Gdy wychowanek oficera CIA zbliżającego się do emerytury trafia w ręce Chińczyków, ten postanawia go ocalić. Rząd USA, nie chcąc pogarszać stosunków z ChRL, woli nie ingerować w sytuację.

Scott trafnie obrazuje nową rzeczywistość, w której elity żyją w „erze uogólnionego przybycia” – ich percepcja świata jest zapośredniczona przez ekrany. Postrzegają one świat jako „teletopię”, a ich ciała tracą swój ludzki wymiar i łączą się z otaczającymi je mikromaszynami: satelitami, telefonami, telewizorami, tablicami rozdzielczymi, cyfrowymi mapami linii metra, kolei czy autostrad (Zeidler-Janiszewska 1994: 60–61). Te urządzenia, oprócz pełnienia funkcji scenograficznej, napędzają narrację i pomagają widzowi odnaleźć się w bieżącej sytuacji. Jak zauważa Krzysztof Loska, dążą one do stworzenia „nowego meta-ciała”, które umożliwia jednocześnie bycie wszędzie i nigdzie (Loska 2000: 197–199). Dzięki prędkości danych i kamer przekraczają one ograniczenia tradycyjnej percepcji i ustanawiają nową formę widzenia – „postrzeganie na odległość” za pośrednictwem „maszyn widzenia” (Loska 2000: 203–204).

W tej rzeczywistości tradycyjne elementy zanikają, zredukowane do linii i plam, zgodnie z zasadami kina, a nie rzeczywistości (Loska 2000: 203–204). Ten efekt jest potęgowany poprzez sposób realizacji – dynamiczną pracę kamery, selektywną głębię ostrości, która wyłuskuje bohaterów z tła, oraz montaż, gdzie ujęcia się przenikają i tworzą abstrakcyjne plamy barwne. W tej nowej percepcji „nawet śmierć przestaje być «śmiertelna»: jak w filmach katastroficznych ludzie znikają” (Wilkoszewska 1993: 112). Dla wydających polecenia przez telefon, postrzegających na odległość członków organów wykonawczych, obiektywna rzeczywistość zanika. Realność ludzi, którymi zawiadują, również ulega zanikaniu – ludzie funkcjonujący w fizycznym świecie stają się kolejnymi miniaturowymi maszynami używanymi do zarządzania kryzysem.

Wszyscy pomiędzy

Bogacze w filmach Tony'ego mają tylko jedno zadanie – wprowadzają akcję w ruch; potem są jedynie tłem. W końcu amerykański *blockbuster* nie przepada za biurokratami. Biurowe przestrzenie są wzbogacone o uwielbiane przez reżysera „maszyny widzenia” – telewizory wyświetlające nagrania z kamer, zdjęcia satelitarne czy mapy miast z oznaczonymi pozycjami kłuczowych, przemieszczających się obiektów. Jednak nawet Scott, filmujący siedzących za biurkiem dyspozytorów i urzędników, nie jest zdolny wydobyć z tych ujęć tyle kinetyzmu i reklamowej hipnozy, ile by chciał – mimo użycia wielu kamer, których niezależny ruch na planie mógł się wydawać pozbawiony sensu.

Prawdziwą sprawczość ma wyłącznie bohater działający w terenie – to on może kogoś schwytać, zatrzymać uciekający pociąg czy odnaleźć porwaną dziewczynkę. W takiej sytuacji znajdują się postacie kreowane przez Tony'ego Scotta. Ich cele często pokrywają się z zamierzeniami „góry” i jednocześnie są od niej zależne. Bohaterowie muszą działać zgodnie z poleceniami, które niejednokrotnie wynikają z niepełnego obrazu sytuacji, braku wiedzy lub doświadczenia w terenie. Przyspieszająca rzeczywistość sprawia, że postępuje utrata kontaktu z linią horyzontu. Prędkość współczesnych systemów telekomunikacyjnych zastępuje go kwadratowym horyzontem monitora, zakłócając tym samym więź z czasem i przestrzenią, które zostają zredukowane do „prędkości światła” (Virilio 2008a: 13). Ten proces narusza strukturę obecnego systemu oraz standardów kształtowanych przez stulecia rozwoju cywilizacji. Jak pisał Harold Innis: „Kultura zajmuje się zdolnością jednostki do rozpoznawania problemów w kategoriach przestrzeni i czasu oraz umożliwiania jej podejmowania właściwych kroków we właściwym czasie” (Innis 2008: 85). Kanadyjski badacz zauważył, że dramatem współczesnej kultury jest komercjalizacja, która doprowadziła do zniszczenia „poczucia czasu” (Innis 2008: 85–86). Czy w takim modelu skuteczna komunikacja jest w ogóle możliwa?

Jedną z rzeczy, których obawia się Virilio, jest rozpad rodziny, spowodowany rozwojem technologii. Rozszerzoną rodzinę świata rolniczego zastąpiła rodzina burżuazyjna, a tę z kolei rodzina nuklearna⁴. W perspektywie Virilio rodzina stanowi podstawowy budulec solidarności społecznej oraz narzędzie oporu wobec opresji i totalitaryzmu – przez co odbiera on emancypację kobiet jako potencjalne zagrożenie, jako fałszywą wolność (Conley 2000: 201–212).

⁴ W odróżnieniu od innych bliskich mu francuskich myślicieli, którzy byli deklaratywnymi ateistami, Paul Virilio był praktykującym katolikiem. Między innymi dlatego tak istotna była dla niego rodzina jako podstawowa komórka społeczna. Kościół-bunkier Świętej Bernadetty w Nevers jest jednym z jego nielicznych projektów architektonicznych, które doczekały się realizacji.

Dramatem bohaterów „wrzuconych w prędkość” w opisywanych filmach jest ich nieumiejętność lub niemożność zbudowania trwałej jednostki rodzinnej. Will, nadpobudliwy protagonista *Niepowstrzymanego*, stara się cofnąć sądowy zakaz zbliżania się do żony. Jego kompan, maszynista Frank, choć ma – wydawałoby się – stabilną, związkową pracę i wykonuje strategiczne zadania z perspektywy państwa, nie jest zdolny zapewnić córkom kształcenia w college’u. Podobny dylemat dotyczy protagonisty *Metra strachu*, Waltera (granego przez Denzela Washingtona), wieloletniego pracownika nowojorskiego metra. Walter decyduje się przyjąć łapówkę od Japończyków w zamian za zamówienie nowych wagonów. Choć sam uznawał ich ofertę za najlepszą, pieniądze miały pozwolić mu na sfinansowanie edukacji dziecka.

Bohaterowie Scotta często wykonują zawody, które w epoce „trudnej” nowoczesności były synonimem stabilności. Zygmunt Bauman, omawiając ten temat, przywołuje przykład fabryk Forda, gdzie pracownicy często spędzali całe życie zawodowe. Jednak w czasach ponowoczesnych, a raczej – jak woli Bauman – „płynnej nowoczesności”, taka trwałość i solidność są niemożliwe do odtworzenia (Bauman 2007: 181). Kapitał przestał być przywiązany do przestrzeni i czasu, przez co miejsca pracy amerykańskich bohaterów Scotta nie pozwalają na realizację „filmowego” amerykańskiego snu. Tytułowa bohaterka *Domino* kilkakrotnie powtarza swoje motto: „Na świecie są trzy rodzaje ludzi: bogaci, biedni i wszyscy pomiędzy”. Amerykanie, o których opowiada Scott, w większości należą do tej trzeciej kategorii. Są na tyle mobilni, że pozostają widoczni, ale jednocześnie na tyle ograniczeni, że nie mogą zrealizować amerykańskiego snu – z rodziną w domu na przedmieściach, z dostępem do edukacji i ochrony zdrowia.

Amerykański model rodziny, uznawany obecnie za tradycyjny, znajduje się w kryzysie, co sprawia, że bohaterowie poszukują bliskości. Jednak odnalezienie jej okazuje się niezwykle trudne. Washington to jeden z ulubionych współpracowników Tony’ego Scotta; spotykają się po raz kolejny na planie filmowym *Déjà Vu*, w którym oscarowy aktor wciela się w postać agenta AFT, Douga Carlina⁵. Jego poszukiwania bliskości kierują się dosłownie ku osobie z innej przestrzeni i innego czasu. To filmowa, hitchcockowska historia miłości do kobiety z portretu. Carlin, obserwując, transmitowane na żywo z przeszłości obrazy Claire, zamordowanej kobiety, nawiązuje z nią niemal intymną więź. W finale, dzięki podróży w czasie, udaje mu się zatrzymać serię zdarzeń prowadzących do jej śmierci, choć sam przypłaca to życiem. W nowo utworzonej linii czasu Claire spotyka agenta Carlina, który dla niej jest kimś nieznanym, ale jednocześnie znajomym. Tak jak on wcześniej znał ją z obrazów

⁵ Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives (BATFE), powszechnie skracane do ATF (Alcohol, Tobacco, Firearms), to agencja federalna zajmująca się regulacją oraz prowadzeniem dochodzeń dotyczących nielegalnego handlu, użytkowania i unikania podatków w obszarach wymienionych w jej nazwie.

z jej przeszłości, choć fizycznie nigdy się nie spotkali, teraz ona zna jego wizję z niezrealizowanej przyszłości.

Podczas podróży bohaterowie Scotta odnajdują swoje *found families*, lecz te nie są trwałe. Utrzymują swoją integralność jedynie tymczasowo – na czas trwania przygody, na jedną misję. Domino odnajduje swoją w grupie kalifornijskich łowców nagród. Znużona dotychczasowym życiem, porzuca karierę modelki i swoją showbiznesową rodzinę, aby do nich dołączyć⁶. Domino nie pasuje jednak do tej galerii postaci – jest jakby z innego porządku. Jej status społeczny sprawia, że mogłaby aspirować do roli gwiazdy lub członkini klasy nadzorczej, obserwującej innych z dystansu. Zamiast tego sama staje się obiektem zainteresowania kamer: reporterów, *reality TV* i FBI. Dziewczyna pragnie przeżyć „filmową” przygodę, a na to pozwalają jej amerykańskie bezdroża i autostrady. Europa, z której pochodzi Domino, nie dałaby jej takiej możliwości. Jako przybysz ze Starego Kontynentu Tony Scott, podobnie jak Jean Baudrillard, postrzega Amerykę jako wyjątkowo „filmową” przestrzeń. To miejsce, gdzie można doświadczyć radości z *coup de théâtre* i gdzie „akcja życia” odbywa się według zasad planu filmowego – gdzie okrzyk „akcja” uruchamia kamery, a przez obiektyw wszystko wydaje się ciekawsze (Baudrillard 1988: 76–79 i 84–85).

Domino i jej ekipa łowców nagród to prawdziwi dromomaniacy. Ona sama ucieka ze swojej złotej klatki, a w pewnym momencie filmu cała grupa staje się zbiegami, ściganymi przez mafię i służby państwowe. Wszyscy bohaterowie filmów Tony’ego Scotta kochają ruch; ich egzystencja zależy od pozostawiania „w prędkości”. To oni podejmują najszybsze decyzje i bez wahania rzucają się w wir zdarzeń; dbają o płynność przepływu – informacji, towarów i ludzi – zapewniając prawidłowe funkcjonowanie światowej logistyki, choć znajdujący się ponad nimi zarządcy woleliby, aby ta funkcja była mniej zależna od ich sprawczości. To przywołani protagoniści stają się „motorem (machiną szturmową), czyli wytwórcą prędkości” (Virillio 2008: 9). Omawiane postacie nie znoszą statyczności. Nawet w chwilach, gdy nigdzie się nie spieszą ani nikogo nie ścigają, pozostają w ruchu. Agent Carlin z *Déjà Vu* woli analizować swoje śledztwo, jeżdżąc tramwajem, niż siedząc w biurze – fizyczne przemieszczanie się, ruch, jest dla niego elementem tożsamości.

Biedni

W 1934 r. Walter Benjamin wzywał autorów do bezpośredniego zaangażowania w walkę klasową i stanowczego opowiedzenia się po stronie proletariatu.

⁶ Film ten jest inspirowany życiem Domino Harvey, której rodzicami byli brytyjska modelka Pauline Stone i aktor Laurence Harvey, zmarły cztery lata po narodzinach córki. Matka Domino związała się później z milionerem Peterem Mortonom, współzałożycielem sieci Hard Rock Cafe. W filmie imię Stone zostało zmienione na Sophie Wynn.

Twórcy zawsze zajmują jakieś stanowisko – świadomie lub nie. Niektórym, jak burżuazyjnym pisarzom, częstokroć trzeba wykazywać, że ich praca wspiera określoną klasę społeczną. Niemiecki filozof podsunął zestaw pytań, które powinniśmy zadać wobec dzieła sztuki: „Jakie jest nastawienie dzieła do stosunków produkcji w jego czasach? Czy akceptuje je i jest reakcyjnie-styczne? Czy też dąży do ich obalenia i jest rewolucyjne” (Benjamin 1999: 770).

Obrazy Scotta są krytyczne wobec najwyższych szczebli władzy państwowej i korporacyjnej – w nienajlepszym świetle przedstawiają korporacyjnych zarządców i decydentów państwowych, którzy zza biurka czy komputera układają życie swoim pracownikom lub wszystkim Amerykanom. Nie przypisuję jednak dorobkowi brytyjskiego reżysera rewolucyjnego czy antykapitalistycznego charakteru⁷. Pozostaje on wszak dziełem obcokrajowca zafascynowanego – wyśnioną przez Hollywood – amerykańską ikonografią, częściowo odtwarzającym ideologiczne ideały z Reaganowskich lat 80. Być może Baudrillard miał rację: Ameryka wkroczyła w histerezę, uroki prezydentury Reagana wciąż oddziałują, choć zniknęło ich źródło (Baudrillard 1988: 115). Skłócona z systemem i biurokracją jednostka musi wziąć sprawy w swoje ręce, aby zapobiec zagrożeniu czyhającemu na Amerykanów, na przyjaciół i rodzinę. Jednak Scott – być może jako obcokrajowiec – dostrzega zmagania (części) klasy pracującej. Widzi, że osiągnięcie sukcesu w pościgu za tym, co obiecały kampanie marketingowe z czasów prezydentury Eisenhowera i Reagana, staje się coraz trudniejszy do osiągnięcia.

Wszystka twórczość, a szczególnie tak kosztowna jak kino, osadzona jest w ramach relacji ekonomicznych i technologicznych. Walter Benjamin w latach 30. zwracał uwagę na transformacyjną siłę fotografii, która potrafi zamienić „nawet skrajne ubóstwo – poprzez ujęcie go w elegancki, udoskonalony sposób – w przedmiot przyjemności” (Benjamin 1999: 775). Szybka klisza aparatu może przemienić odpychający obiekt w coś przyciągającego oko. Jeszcze szybciej przemierzająca wnętrze kamery taśma filmowa, po wywołaniu materiału i zmontowaniu go w hiperaktywnym stylu (rodem z pełnej wizualnego przepychu muzycznej telewizji), nawet nie dostrzega tej biedy.

Wykorzystanie metafory niewidzialności do opisu sytuacji grup znajdujących się w najgorszej sytuacji ekonomicznej nie jest niczym zaskakującym. W perspektywie systemu i elit osławiona „druga połowa” faktycznie jest nieostrzegalna. W 1963 r. w „New Yorkerze” opublikowano esej *Our Invisible*

⁷ W swojej recenzji *Domino* Roger Ebert przywołuje znaną w sieci opinię, której autor pisze: „totally challenges the bourgeois notion of the nuclear family” (Ebert 2005). To prawda, że film podaje w wątpliwość ideę rodziny nuklearnej, a w przypadku *Domino* faktycznie może być ona sprowadzona do „nagiego stosunku pieniężnego” (Marks i Engels 2007: 5). Jednak nie sądzę, żeby robił to w celu krytyki tych relacji – walka o przetrwanie właśnie takiej rodziny jest kluczowym wątkiem dla rozwoju fabuły. Jest to raczej wyraz żalu nad jej słabością w aktualnym systemie.

Poor, w którym Dwight Macdonald przeprowadza pełną wigoru i zaangażowania krytykę amerykańskiego społeczeństwa oraz klas rządzących – głośno upominając się o najbiedniejszych. Macdonald zaciekle atakuje swój kraj, gdy ten jeszcze znajduje się w złotej epoce Ameryki Nowego Ładu, gdzie na każdego miała czekać kolorowa *americana*: samochód i dom na przedmieściach niczym z reklam Coca-Coli – ideał, do którego wciąż odwołują się amerykańscy (i nie tylko!) politycy (Macdonald 1963). Ci biedni przynajmniej są „nasi”; ci „nie nasi”, zamieszkujący kraje Trzeciego Świata, są jeszcze mniej widoczni. Postrzegani jako „leniwi”, którzy „nie chcą iść do przodu”, w perspektywie znacznie mobilniejszych osób zanikają, bo nie są dla nich ani zagrożeniem, ani przedmiotem zainteresowania. Płynność, ruchliwość i mobilność dzisiaj jeszcze bardziej określają wartość istoty ludzkiej. Ci, którzy ich nie posiadają, nie spełniają wymogów bycia prawdziwym „konsumentem”, zostają wyparci oraz sprowadzeni do „odpadów” i „śmieci” (Bauman 2007: 5–25). To, co abiektalne, musi zostać przez kamerę upiękzone lub pominięte, aby wypełnione ekscesem kino *High Concept* mogło zachować swój blichtr.

W Ameryce, krainie poprzecinanej wielkimi autostradami biegnącymi przez pustynie i miasta, jedynym przywilejem, jaki pozostaje biedocie, jest „chodzenie” – odpowiednie tylko dla imigrantów z Trzeciego Świata spowolnienie, to przestępcze działanie zaburzające rytm maszyn wielkiego miasta (Baudrillard 1988: 58). Jak pisze Baudrillard, Ameryka stała się wyobrażeniem również w oczach Amerykanów. Jeśli amerykański sen, amerykańska utopia została osiągnięta, to wszelkie nieszczęście, wszelki smutek nie mogą istnieć – muszą zostać zignorowane. Biedni nie są elementem tego wymarzonego świata, więc w imię efektywności muszą zostać zmieceni z mapy (Baudrillard 1988: 111–114).

Wypadki

W omawianym przeze mnie etapie twórczości Tony’ego Scotta inspiracje sztuką współczesną są coraz widoczniejsze. Jego ulubiony artysta amerykański, neodadaista Robert Rauschenberg, często korzystał z „pomarańczy zachodzącego słońca, zieleni, ochry, musztardy, chromu, kobaltu oraz pudrowego błękitu amerykańskiego nieba” (Bevan 2015). Dzięki specyficznej chemicznej obróbce taśmy filmowej barwy te zostały zrekonstruowane w filmach Scotta i stworzyły unikalne obrazy, których nikt dotąd nie próbował naśladować w kinie popularnym. Prace Rauschenberga łączą pozornie niepowiązane ze sobą obrazy, zmuszając odbiorcę do przyswojenia wszystkich danych jednocześnie – to zdjęcia ludzi i natury, plany techniczne i mapy. Podobny efekt Scott osiąga poprzez dynamiczne kadry: zastępujące się, nachodzące na siebie ze scenografiami, w których kluczową rolę odgrywają ekrany.

Rauschenberg i Scott wywołują wrażenie, jakby widz oglądał wiele telewizorów w tym samym czasie.

Wypadki i technologia są istotne nie tylko jako temat prac Rauschenberga, ale także jako część procesu twórczego – przykładem jest jego litografia *Accident* (1963), powstała za sprawą pęknięcia kamienia litograficznego. Według Paula Virilio wynalezienie czegokolwiek to również wynalezienie potencjalnego wypadku tego czegoś, a wypadki pozwalają lepiej zrozumieć wykorzystywaną technologię (Virilio 2007: 10–19; zob. też Brooks i Rauschenberg 2005). Rauschenberg miał właśnie taki wypadek.

Te same pojęcia mają kluczowe znaczenie dla Scotta – zarówno w praktyce pracy na planie, gdzie eksperymentuje z kinem, wierząc w „błędy, które inspirują... magię płynącą z wypadków” (Tony Scott cyt. za: Bevan 2015), jak i w opowiadanych przez niego historiach. Scott, podobnie jak jego starszy brat Ridley, wyczuwał społeczne nastroje. W przeciwieństwie do wielu innych reżyserów ściągniętych z reklam i MTV do Hollywood, nie wypadł z obiegu po kilku latach.

Według Virilio każda technologia jest nierozzerwalnie związana z wypadkiem, jaki może ona spowodować. Pomimo pracy w konwencji *high concept* Scott pozostawał blisko swoich bohaterów. W tych postaciach odbijają się problemy i lęki Amerykanów – walka z czasem, skazującym na katastrofę, i wszelkiego typu katastrofy: od tych związanych z systemami telekomunikacji i nadzoru, przez terroryzm (po zamachu na WTC), aż po utratę zaufania do korporacyjnych struktur (Virilio 2007: 10). Sens wojny materialnej został podważony, a Amerykanie zostali wrzuceni w wojnę na wypadki i próbują przeciwdziałać jej skutkom (Virilio 2007: 28).

Wydaje się, że w 2012 r. wraz ze śmiercią Scotta odszedł też w cień proponowany przez niego model kina: kuriozalny i efekciarski, acz szczery; niewyobrażalny, a mimo to bliski ludzi; komercyjny, a pozwalający na wizualne i techniczne eksperymenty. Jak to często bywa, dopiero po odejściu artysty jego twórczość została poddana rewaluacji przez miłośników kina i krytyków. Dzięki temu coraz rzadziej postrzegany jest jako chaotyczny, niezdolny do skupienia uwagi grafoman, a coraz częściej – jako jeden z najciekawszych stylistów kina głównego nurtu.

Bibliografia

- Armitage John. 2000. From Modernism to Hypermodernism and Beyond: An Interview with Paul Virilio. W: Paul Virilio From Modernism to Hypermodernism and Beyond. John Armitage (red.). London. 25–56.
- Arnett Robert. 2015. „Understanding Tony Scott: Authorship and Post-Classical Hollywood”. Film Criticism vol. 39(3). 48–67.
- Baudrillard Jean. 1988. America. London.

- Bauman Zygmunt. 2007. *Płynna nowoczesność*. Kraków.
- Bordwell David. 2010. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Oakland.
- Conley Verena Andermatt. (1999). *The Passenger: Paul Virilio and Feminism*. W: Paul Virilio *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. John Armitage (red.). London. 201–214.
- Doherty Thomas. 2002. *Teenagers and Teenpics*. Philadelphia.
- Fleming Charles. 1998. *High Concept: Don Simpson and the Hollywood Culture of Excess*. London.
- Innis Harold. 2008. *The Bias of Communication*. Toronto–Buffalo–London.
- Langford Barry. 2010. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style, and Ideology since 1945*. Edinburgh.
- Loska Krzysztof. 2000. „Wojna i prędkość. W stronę estetyki katastrofy Paula Virilio”. *Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej. Studia z filozofii filmu t. XXVI*. 195–208.
- Marks Karol, Fryderyk Engels. 2007. *Manifest Partii Komunistycznej*. Warszawa.
- Martell William C. 2000. *The Secrets of Action Screenwriting*. E-book.
- Virilio Paul. 1991. *The Aesthetics of Disappearance*. Los Angeles.
- Virilio Paul. 2007. *Wypadek Pierworodny*. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak (przeł.). Warszawa.
- Virilio Paul. 2008a. *Open Sky*. London.
- Virilio Paul. 2008b. *Prędkość i Polityka*. Sławomir Królak (przeł.). Warszawa.
- Wilkożewska Krystyna. 1993. „Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania”. *Kultura Współczesna* nr 1. 108–113.
- Wyatt Justin. 1994. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin.
- Zeidler-Janiszewska Anna. 1994. *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznej fantazji do estetyki znikania*. W: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*. Andrzej Gwóźdź (red.). Kielce. 49–66.

Netografia

- Bevan Joseph. 2015. *Man on Fire: Tony Scott*. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/man-fire-tony-scott> (dostęp: 6.12.2024).
- Brooks Rosetta, Robert Rauschenberg. 2005. *Round the Block Once or Twice*. Nowy Jork. https://www.rauschenbergfoundation.org/sites/default/files/2022-12/RRFAo1_Interviews_2005_BrooksRosetta_RoundtheBlockOnceOrTwice_ModernPainters.pdf (dostęp: 8.12.2024).
- Clement Nick. 2020. *The Billy Weber Interview: Part Two*. <https://wearecult.rocks/the-billy-weber-interview-part-two> (dostęp: 19.09.2024).
- Denby David. 2024. *Murphy's Law: Beverly Hills Cop II*. <https://www.vulture.com/article/beverly-hills-cop-ii-review-david-denby-1987.html> (dostęp: 19.09.2024).
- Ebert Roger. 1987. *Beverly Hills Cop II*. <https://www.rogerebert.com/reviews/beverly-hills-cop-ii-1987> (dostęp: 19.09.2024).
- Ebert Roger. 2015. *Manic Energy Melds Crime, Showbiz*. <https://www.rogerebert.com/reviews/domino-2005> (dostęp: 29.11.2024).

Macdonald Dwight. 1963. „Our Invisibile Poor”. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/1963/01/19/our-invisible-poor> (dostęp: 2.12.2024).

Filmografia

Człowiek w ogniu. 2004. Tony Scott (reż.).
 Deja Vu. 2006. Tony Scott (reż.).
 Domino. 2005. Tony Scott (reż.).
 Gliniarz z Beverly Hills II. 1987. Tony Scott (reż.).
 Metro Strachu. 2009. Tony Scott (reż.).
 Niepowstrzymany. 2010. Tony Scott (reż.).
 Zawód: Szpieg. 2001. Tony Scott (reż.).

Streszczenie

Przedmiotem niniejszego artykułu jest późna twórczość angielskiego reżysera Tony’ego Scotta. Wykorzystując teorie francuskiego urbanisty Paula Virilio, autor analizuje, w jaki sposób w omawianych filmach przedstawiane są klasy społeczne, oraz przybliża relację filmów z prędkością. Obrazy Scotta odzwierciedlają rzeczywistość przełomu wieków – jej rosnące tempo, intensywne wykorzystanie „maszyn widzenia” oraz rozwój cyfrowych technik nadzoru. To właśnie te idee zajmowały centralne miejsce w projektach reżysera – zarówno na poziomie fabularnym, jak i wizualnym – co czyniło je kluczowymi dla jego hiperaktywnego, kinetycznego stylu.

Newer Hollywood, Newer Quality, Newer Speed: On the Late Work of Tony Scott

Abstract

This article explores the late work of English director Tony Scott. Drawing on the theories of French urbanist Paul Virilio, the author analyzes how these films portray social classes and their relationship to speed. Scott’s films reflect the realities of the turn of the century – marked by increasing speed, the extensive use of “vision machines,” and the rise of digital surveillance technologies. These themes occupy a central place in Scott’s projects – both narratively and visually – defining his hyperactive, kinetic style.

Słowa kluczowe: prędkość, Tony Scott, Paul Virilio, High Concept, klasa społeczna

Keywords: speed, Tony Scott, Paul Virilio, High Concept, social class

Mateusz Krupa – magister, absolwent kierunków organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej oraz kulturoznawstwo na Uniwersytecie Śląskim. Obecnie student dziennikarstwa i komunikacji społecznej w ramach ISM na UŚ. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na ideologii w kinie i grach wideo. Interesuje się również sztuką niezależną powstającą w trudnych warunkach ekonomicznych – szczególnie kinem eksploatacji oraz gramami wideo tworzonymi na peryferiach branży. Publikuje recenzje filmowe w dwutygodniku kulturalnym „artPapier”.