

Piotr Prusinowski
Uniwersytet Zielonogórski

ŻYĆ I UMRZEĆ W LOS ANGELES WILLIAMA FRIEDKINA – WIELKOMIEJSKI MIKROKOSMOS LAT 80.

Na festiwalu w Wenecji w 2013 roku William Friedkin odebrał honorowego Złotego Lwa za całokształt twórczości, obejmującej ponad trzydzieści tytułów. Mimo to jego nazwisko chyba już zawsze będzie kojarzone przede wszystkim z dwoma – *Francuskim łącznikiem* (*The French Connection*, 1971) i *Egzorcystą* (*The Exorcist*, 1973). Pierwszy z tych filmów okazał się kamieniem milowym w historii kina sensacyjnego. Opowieść z życia funkcjonariuszy wydziału narkotykowego do dziś imponuje techniczną mestrą, a w sposobie potraktowania tematu przytłacza surowym realizmem. Portretując Nowy Jork od strony innej niż ta, którą znamy z turystycznych folderów, reżyser wydobyl na światło dzienne cały wielkomiejski brud, pojmowany zarówno dosłownie, jak i w przenośni. W takim ujęciu sceneria ponurej i bezkształtnej „asfaltowej dżungli” sprzyja zacieraniu się granic pomiędzy dobrem a złem. Nieustannie balansując na granicy prawa i moralności, policjanci niepostrzeżenie zaczynają się upodabniać do tych, których mają zwalczać.

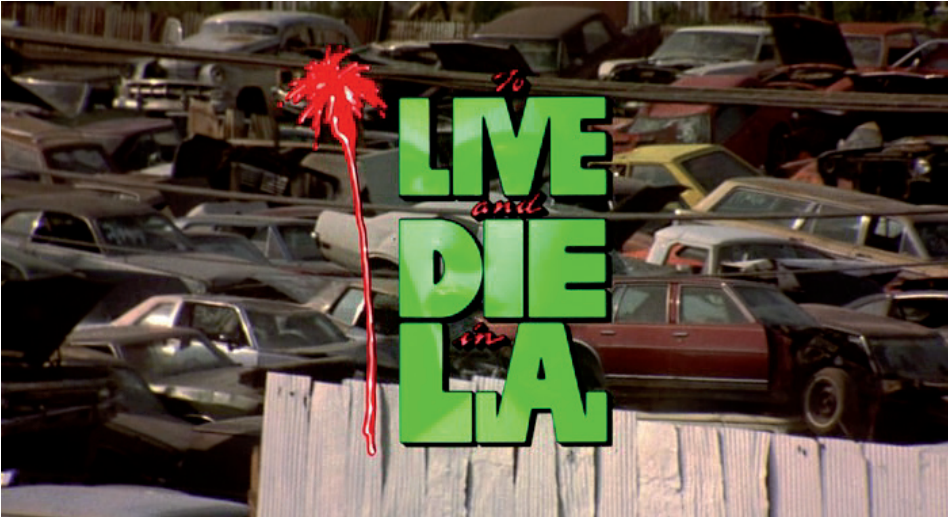
Ta etyczna ambiwalencja staje się jeszcze bardziej widoczna w rysach bohaterów późniejszego, mniej znanego filmu *Żyć i umrzeć w Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985), którzy dla dobra śledztwa, w myśl idei, że cel uświęca środki, posuwają się do metod tyleż skutecznych, co bezwzględnych i urągających poczuciu zawodowej godności. Chodzi tu o agentów Secret Service, Chance'a (William Petersen) i Vukovicha (John Pankow), którzy tropią groźnego kryminalistę Ricka Mastersa (Willem Dafoe), trudniącego się głównie fałszowaniem pieniędzy. Dla pierwszego z nich sprawa ma osobisty charakter – chcąc pomścić zabójstwo partnera (Michael Greene), wypowiada przestępcy prywatną wojnę, której charakter zdaje się mieć więcej wspólnego z gangsterskimi porachunkami niż z postępowaniem obrońcy prawa. W tej obsesyjnej wręcz krucjacie towarzyszy mu nowy kolega, Vukovich, wyraźnie zafascynowany jego strącenią postawą.



II. 1. Los Angeles w promieniach wschodzącego słońca

W prologu filmu słońce wschodzi nad drapaczami chmur, majestatycznymi i harmonijnymi w geometrycznej prostocie swoich kształtów. Wygląd tych imponujących budowli może jednak wzbudzać nie tylko zachwyt, ale także niepokój. Pomimo całej luksusowej otoczki (albo właśnie ze względu na nią) ich architektura wydaje się niesłychanie wręcz sterylna i bezosobowa, a krwawa czerwień słońca zdaje się wskazywać na czający się pośród nich element przemocy. Podobne odczucia towarzyszą widokowi schludnej ulicy, którą w towarzystwie obstawy mknie prezydencka limuzyna, czy eleganckim, ale opustoszałym korytarzom hotelowym, gdzie zza zamkniętych drzwi dobiega głos samego Ronalda Reagana, przemawiającego wystudiowanym, perswazyjnym tonem. Spokój tej uładowanej, skrojonej na pokaz rzeczywistości zakłóca wtargnięcie terrorysty, który w imię Allaha zamierza wysadzić się w powietrze. Wkrótce faktycznie ginie w eksplozji, ale dzięki interwencji agentów Secret Service nie udaje mu się zagrozić bezpieczeństwu głowy państwa. Przywracając ład w świecie, gdzie wszystko musi być z założenia idealne, funkcjonariusze uświadamiają nam fasadowość takiego wizerunku. Oni sami w jakimś sensie przynależą do realiów, w jakich przyszło działać niedoszłemu zamachowcowi – są częściami wielkomiejskiego piekła, rządzącego się prawami walki i zemsty.

Choć nie można powiedzieć, że fabuła pełni tu funkcję pretekstową, to jednak została ona ściśle podporządkowana sferze estetycznej. Chropawy, miejscami wręcz paradokmentalny sposób obrazowania, cechujący *Francuskiego łącznika*, spełniał oczekiwania publiczności lat 70., która od „fabryki snów” zaczęła wymagać realizmu



II. 2. Zdewastowana „ziemia niczyja” na peryferiach miasta

w ukazywaniu Ameryki, trawionej wówczas licznymi problemami. Kultura następnej dekady, zdominowanej przez kult sukcesu i pieniądza, dokumentowała odwrót od przyjętych wcześniej tendencji. Teledyski z MTV, nowe trendy w modzie i jej fotografowaniu, zamiłowanie do nowoczesnych gadżetów i designerskich wnętrz – wszystkie te elementy przyczyniły się do narodzin specyficznej estetyki, łączącej emocjonalny chłód z krzykliwą przesadą.

Cechy wideoklipu dają się szczególnie mocno zauważyć w czołówce filmu. Oglądamy sekwencję następujących po sobie obrazów, podporządkowanych strukturze utworu muzycznego, opartego na syntetycznym rytmie i „plastikowych” brzmieniach, często spotykanych w muzyce dyskotekowej lat 80¹. Jako pierwsze pojawia się zbliżenie na pistolet. W momencie wystrzału ognistoczerwoną tonacją ujęcia przełamuje stalowo-niebieski, oślepiający błysk – ta gwałtowna zmiana kolorystyki zdaje się określać charakter całego filmu, gdzie „wybuchowej” akcji towarzyszy emocjonalny chłód. W następnym kadrze słońce wschodzi nie nad reprezentacyjną częścią miasta, pełną majestatycznych, choć kompletnie bezosobowych drapaczy chmur, lecz nad jego peryferiami, porośniętymi lasem słupów telegraficznych. Industrialne pejzaże, wyeksponowane w kilku następnych ujęciach (nakręconych już w świetle dziennym), składają się na jeden wspólny obraz świata przedstawionego, jakby żywcem wyjęty z filmów o tematyce postapokaliptycznej, takich jak *Ucieczka z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera. Monstrualne kompleksy przemysłowe sąsiadują z piętrzącymi

¹ Ścieżka dźwiękowa jest dziełem Wang Chung, brytyjskiego zespołu z nurtu *new wave*.



Il. 3, 4. Szyk lat 80.

się na złomowiskach wrakami samochodów, a przez zdewastowaną „ziemię niczyją” przejeżdżają pojazdy tak różne, jak potworny w swoim ogromie pociąg towarowy oraz wzięty jakby z innej epoki zaprzężony w konie wóz.

Zwłaszcza ten ostatni widok, tak silnie kontrastujący z wizją Los Angeles jako nowoczesnego miasta luksusu, ma w sobie coś surrealistycznego, tym bardziej że w całą sekwencję wmontowano kadry odzwierciedlające szyk lat 80. Możemy w nich podziwiać



Il. 5. Pieniądze jako symbol Ameryki lat 80.

modne obrazy, namalowane w stylu neoekspresjonistycznym. Kiedy indziej ekran wypełnia androgyniczna twarz, pokryta wyjątkowo ostrym, uduziwnionym makijażem. W podobny sposób malowała się niejedna muzyczna ikona tamtych czasów – wystarczy przywołać takich wykonawców, jak Siouxsie Sioux, Nina Hagen czy Steve Strange, lider grupy Visage, pionierskiej w nurcie *new romantic*, gdzie wizerunek był ważniejszy od samej twórczości.

Zagadkowa postać, tym razem w stuprocentowo kobiecym wcieleniu, powraca w kadrze, którego dominantą kolorystyczną jest chłodny błękit. Barwa dookreśla charakter nowocześnie zaprojektowanego, ale klinicznie sterylnego wnętrza, gdzie dziewczyna, siedząc w melancholijnej pozie, nie wykonuje najmniejszego ruchu, jakby pozowała do zdjęcia. Zresztą cały ten statyczny obraz wygląda jak fotografia zamieszczona w „Vogue’u”. Podobne wrażenie sprawia ujęcie, w którym sportretowano inną piękność, przebywającą w otoczeniu mniej eleganckim, ale sfilmowanym w tej samej żurnalowej stylistyce. Spoczywając w malowniczo rozbebeszonym łóżku, z nonszalancją spogląda widzowi prosto w oczy. Ekspozuje przy tym swoje zgrabne nogi, a w dłoni wspartej na udzie trzyma papierosa, fallicznie wzniesionego ku górze. Sposób, w jaki modelki bywają prezentowane w czasopismach, a piosenkarki w teledyskach, nierzadko nacechowany jest szczególnym rodzajem seksualności. Widz otrzymuje od potencjalnego obiektu erotycznego sygnały zachęty, ale z oczywistych względów musi zachować dystans. Osoba, którą widzi na zdjęciu czy ekranie, pozostaje bowiem niczym więcej, jak tylko obrazem, funkcjonującym w obrębie praw rynku.

W Ameryce lat 80. niemal wszystkie dziedziny życia zostały ożenione z pieniędzmi, ich obsesyjnym wręcz pomnażaniem i wydawaniem. Na początku filmu Reagan zaznacza, iż nadmierne obciążenie podatkowe, jakie Brytyjczycy nałożyli na kolonistów, przyczyniło się do wybuchu amerykańskiej wojny o niepodległość. Następny taki bunt okazał się niepotrzebny, skoro polityka ekonomiczna prezydenta zaowocowała obniżeniem podatków i wzrostem dochodów. Pragnienie życia w luksusie, podsycane przez zmasowaną „propagandę sukcesu”, stało się wówczas silniejsze niż kiedykolwiek wcześniej. Konsekwencją zapotrzebowania na przepych była istna epidemia chciwości i konsumpcji. Boom gospodarczy zrodził nową generację milionerów, ale też doprowadził do wzrostu liczby ludzi egzystujących w biedzie. Jedną stroną medalu, gładką i połyskliwą, Friedkin odślania w obrazach drapaczy chmur, drugą zaś, brudną i zaśniedziałą – w zdegradowanych pejzażach industrialnych. Same pieniądze grają główną rolę w cyklu krótkich scenek, również wchodzących w skład czołówki. Treścią każdej spośród nich jest sprzedaż fałszywych banknotów. Pokątnych transakcji dokonują różne pary osób, zmieniające się z kadru na kadr. Niekiedy widzimy tylko dłonie wymieniające się prawdziwymi i bezwartościowymi dolarami. Te wielkomięskie „obrazki rodzajowe” nawiązują oczywiście do profesji Ricka Mastersa. Jedna z późniejszych sekwencji, ukazująca produkcję falsyfikatów, w najdrobniejszych detalach obnaża tajniki jego przestępczego zawodu. Zresztą wszystko to, co zostało pokazane w czołówce, odnosi się w mniejszym lub większym stopniu do całości filmu.

W jednej z elegancko upozowanych kobiet rozpoznamy później dziewczynę Mastersa, Biancę Torres (Debra Feuer). Dowiadujemy się także, dlaczego ukryła swoje oblicze pod skrajnie przerysowanym makijażem. Jako zawodowa tancerka kobieta bierze udział w klubowym spektaklu, występując obok podobnie ucharakteryzowanych wykonawców. Cała scena, oparta na kontrastach światła i cienia, ruchu i bezruchu, barw intensywnych i stonowanych, zdaje się pochodzić wprost z ówczesnej MTV, a konkretnie z teledysku do piosenki *Self Control* Laury Branigan. Nic w tym dziwnego, bo realizatorem klipu, przesyconego dekadencją erotyzmem i wizualną sztucznąnością, był w 1984 roku sam Friedkin.

Oglądając czołówkę *Życie i umrzeć w Los Angeles*, w jakimś sensie poznajemy Biancę zarówno od strony zawodowej, jak i prywatnej, choć wówczas jeszcze o tym nie wiemy. Pokój, w którym przebywa, jest zapewne własnością jej kochanka, częścią jego posesji, zaprojektowanej i urządzonej zgodnie z najmodniejszymi kanonami wzornictwa przemysłowego. W wystroju wnętrzu dominują zgeometryzowane, high-techowe formy, których surowość udziela się nawet drzewkom bonsai i egzotycznym kwiatom, poumieszczanym w szykownych wazonach. Promienie słońca, wpadające przez wielkie okna, nie są w stanie ocieplić tej przestrzeni pod względem emocjonalnym. Liczne dzieła sztuki, pomimo ekspresyjności swojego stylu, tylko pogłębiają wrażenie

dehumanizacji. W patologicznie wychłodzonej, do bólu precyzyjnej estetyce, uchwyconej w starannie zakomponowanych kadrach, można ujrzeć spory fragment psychicznego pejzażu Ricka Mastersa. To właśnie on, kryminalista i esteta w jednej osobie, okazuje się autorem obrazów zaprezentowanych w czołówce. Są to autoportrety ujawniające pierwiastek szaleństwa, jakie czai się w duszy ich twórcy. Efektem połączenia artystycznej dzikości z materialistycznym podejściem do życia i zamiłowaniem do porządku jest w tym przypadku zimne okrucieństwo. Z takim samym wyrazem twarzy, opanowanym i niezdradzającym uczuć, Masters fałszuje pieniądze, czule rozmawia z Bianką i bez zmrużenia oka zabija ludzi, którzy w taki bądź inny sposób przeszkadzają mu w realizacji jego własnych celów. Jako bezlitosny morderca i *arbiter elegantiarum* w jednej osobie bohater na pozór wpisuje się w komiksowy stereotyp „artysty zbrodni” czy „geniusza zła”. W istocie jego styl życia wydaje się ironicznym odbiciem lansowanego w tamtych czasach modelu. Podobnie jak reprezentanci kultury spod znaku *yuppie*, Masters jest indywidualistą i pragmatykiem, nastawionym na zarabianie wielkich pieniędzy. Zawsze modnie ubrany, mieszka w luksusowym domu i jeździ drogim samochodem marki Ferrari. Zgodnie z duchem epoki dba również o tężyznę fizyczną, spędzając sporo czasu w klubie fitness. W odróżnieniu od „młodych miejskich profesjonalistów” nie pracuje jednak w schludnych wieżowcach banków, giełd czy korporacji, lecz w opuszczonych magazynach i kontenerach, położonych w oddaleniu od zamożnych dzielnic. Porusza się tym samym pomiędzy dwoma różnymi światami. Produkując fałszywe banknoty, profanuje największą świętość Ameryki, jaką był wówczas pieniądź. Egzystencją Mastersa rządzi wewnętrzna sprzeczność, z jednej strony personifikuje on bowiem to, co w latach 80. najbardziej pożądanego, z drugiej zaś przynależy do rzeczywistości kojarzonej z brudem i społecznym marginesem. Ten szczególnie dualizm przejawia się w pasji tworzenia przy jednoczesnej tendencji do destrukcji i autodestrukcji. W jednej ze scen mężczyzna spogląda na swój autoportret tak, jakby patrzył w lustro, by za chwilę spalić obraz. Może to świadczyć o skrywanej nienawiści do samego siebie i przeczuciu własnej śmierci. Bohater, podobnie jak terrorysta na początku filmu, zginie bowiem pośród płomieni (niemałą rolę odegra tu pistolet Vukovicha, obecny w czołówce).

Jeśli w Mastersie widzieć uosobienie zła, to jego dwaj przeciwnicy wedle starych, ale wciąż powracających reguł gatunkowych powinni reprezentować dobro. Tak musiałyby zostać rozłożone akcenty, gdyby *Życ i umrzeć w Los Angeles* był typowym „kumpłowskim” filmem policyjnym spod znaku nieco późniejszej *Zabójczej broni* (*Lethal Weapon*, 1987) Richarda Donnera. W rzeczywistości takiej, jaką widzi ją Friedkin, nie ma wszakże miejsca na prosty, czarno-biały podział ról. Stojąc na straży prawa, agenci Chance i Vukovich coraz bardziej zbliżają się do owej cienkiej linii, jaka pod względem moralnym dzieli ich od przestępców, by w końcu ją przekroczyć.



Il. 6. Wartość ludzkiego życia w świecie zdominowanym przez przemoc

Scenariusz filmu reżyser napisał wraz z Geraldem Petievichem, byłym funkcjonariuszem Secret Service, na podstawie powieści jego autorstwa. Po jej przeczytaniu dostrzegł w pracy agentów coś surrealistycznego: „Jednego dnia ci faceci ochraniają prezydenta Stanów Zjednoczonych, a raniem bratają się z nim, grając z nim w karty; później, następnego dnia, ścigają w złej dzielnicy jakiegoś gościa za posiadanie fałszywej karty kredytowej z limitem do 50 dolarów”².

Tym, co łączy agentów z Mastersem, jest działanie w obrębie dwóch odmiennych, a zarazem dopełniających się środowisk. Niekiedy funkcjonariusze mają szansę ogłądać metropolię z perspektywy wierzchołka drabiny społecznej (np. gdy ochraniają prezydenta), częściej jednak muszą zanurzyć się w rynsztoku, niekiedy aż po same uszy. Choć motywem poczynań Chance’a jest zemsta za śmierć przyjaciela, to jednak chodzi mu przede wszystkim o to, by udowodnić sobie i innym własną wartość. Pozujący na *macho* egocentryk w wolnym czasie popisuje się przed kolegami, skacząc na bungee z wysokiego mostu. Swoją zawód stara się wykonywać z tą samą ryzykancką brawurą, narażając na kłopoty nie tylko siebie i swojego nowego partnera, lecz także Ruth (Darlanne Fluegel), młodą kobietę przebywającą na zwolnieniu warunkowym (to właśnie ją, leżącą w dowolnie sugestywnej pozie, widzieliśmy w czołówce filmu).

² „[...] one day these guys are protecting the president of the United States, and in the evening they’re socializing with him, playing cards with him in his suite; then, the next day, they’re chasing some guy in a bad neighborhood for a \$50 fake credit card” [tłum. autora], B. Ebiri, *Director William Friedkin on Rising and Falling and Rising in the Film Industry*, <http://www.vulture.com/2013/05/william-friedkin-interview.html> [dostęp: 3.07.2017].



II. 7. Szaleńcza ucieczka przed pościgiem jako podróż w głąb samego siebie

Chcąc przeprowadzić operację zmierzającą do ujęcia Mastersa, Chance i Vukovich potrzebują pieniędzy, których odmawiają im przełożeni. W tych okolicznościach zdeperowany Chance namawia partnera do pomocy w napaści na niejakiego Thomasa Linga (Michael Chong), rzekomego nabywcy kradzionych diamentów. Agenci dopuszczają się przysłowiowego rozboju w biały dzień, tym bardziej że ich ofiarą pada człowiek, przeciwko któremu nie wystosowano żadnych realnych zarzutów. Bohaterowie terroryzują go na dworcu, porywają i okradają w wyludnionej okolicy, pod jednym z monstrualnych, betonowych mostów. Choć pieniądze udaje się zdobyć, to cała sprawa już wkrótce przybiera wyjątkowo niekorzystny obrót. Zagadkowi osobnicy, w jakiś sposób powiązani z Chińczykiem, śledzą agentów, strzelają do nich z ukrycia, ale przez przypadek zabijają właśnie swojego uprowadzonego kompana. Zwłoki Linga, leżące przy stercie porzuconych belek, na tle przejeżdżających obojętnie pociągów, to widok dość wymownie odzwierciedlający wartość ludzkiego życia w świecie sportretowanym przez Friedkina.

Wybryk Chance'a i Vukovicha znajduje swój finał w jednym z najbardziej ekstremalnych pościgów samochodowych w dziejach kina. Ucieczka przed napastnikami, którzy pojawiają się jakby znikąd i w coraz większej liczbie, zamienia się w szaleńczą podróż przez piekło ponurych rejonów przemysłowych, poprzecinanych torami kolejowymi, niekończącymi się autostradami i liniami wysokiego napięcia. Dzięki szybkiemu montażowi i niesłychanie dynamicznej pracy kamery czujemy się wrzuceni nie tylko w samo centrum akcji, ale też w głąb rozgorączkowanych umysłów obu mężczyzn, którzy nawet

nie wiedzą, przed kim uciekają. Kiedy mkną pod prąd naprzeciw jadącym samochodom, ostatecznie wychodząc cało z opresji, mamy świadomość, że są na końcowym etapie drogi wiodącej ku moralnej przepaści – wkrótce później okaże się zresztą, że Ling był zakamuflowanym agentem FBI, a napastnicy jego kolegami po fachu...

Drugi z funkcjonariuszy wydaje się człowiekiem bardziej rozsądnym i mniej gwałtownym niż jego partner, kompletnie jednak pozbawionym silnego charakteru. Niepozorny i zakompleksiony, niczym wierny piesek towarzyszy koledze w najbardziej ryzykownych i nieetycznych przedsięwzięciach. Imponuje mu jego „męska” brawura i pewność siebie, a zwłaszcza lojalność wobec nieżyjącego partnera. Niespodziewana śmierć samego Chance’a, który również ginie w potyczce z Mastersem, doprowadza Vukovicha do rozpacz, ale jednocześnie otwiera drzwi prowadzące do swoistej przemiany. Dopiero wówczas, gdy Chance’a nie ma już wśród żywych, Vukovich może przejąć jego tożsamość, stać się nim – wejść w tę samą rolę mściciela, przybrać pozę cynicznego *macho*, a nawet niejako „odziedziczyć” po koledze jego informatorkę i kochankę.

Wielokształtna, podlegająca nieustannym zmianom specyfika wielkiej metropolii zdaje się sprzyjać wszelkim metamorfozom, przechodzeniu z jednej roli w drugą: artysta może z łatwością wejść w kostium zbrodniarza, stróż prawa stać się przestępcą, a przeciętny człowieczek nabrać cech bezwzględniego twardziela³.

Z pomocą doskonałego operatora Robby’ego Müllera Friedkinowi udało się stworzyć dzieło, które można by określić mianem fabularnej symfonii miejskiej. Obrazy zmieniają się jak w kalejdoskopie, tworząc mozaikowy obraz tytułowej metropolii, gdzie drapacze chmur sąsiadują z obskurnymi ruderami, ekskluzywne hotele z podrzędnyymi spelunami, a snobistyczne lokale z klubami go-go. Zarówno piękno, jak i brzydota zostały tu ukazane przez pryzmat wizualnej stylizacji, by jak najpełniej oddać klimat współczesności, jaką w okresie powstania filmu były lata 80.

³ Według Steffena Haubnera Friedkin zdaje się sugerować, że „powiązania i relacje mają charakter wymienny – doświadczenia są powtarzane raz po raz i z jednego rodzi się drugie” („[...] the associations and relationships are interchangeable – experiences are repeated over and over and one begets the other” [tłum. autora]), zob. S. Haubner, *To Live and Die in L.A.*, [w:] *Movies of the 80s*, ed. J. Müller, Köln 2002, s. 340.

WILLIAM FRIEDKIN'S *TO LIVE AND DIE IN L.A.* – THE URBAN MICROCOSM OF THE 1980S

Summary

William Friedkin achieved success with *The French Connection* (1971), which was a milestone in the history of crime cinema thanks to his proficiency in filming dynamic action sequences in the urban setting. According to the American director, in the scenery of the grim and shapeless 'concrete jungle' the lines between good and evil tend to blur and policemen often become similar to criminals. This ethical ambivalence is even more evident in Friedkin's later film, *To Live and Die in L.A.* (1985), in which two Secret Service officers continually bend the law in their attempts to track down a counterfeiter. Friedkin set this story in the city filmed through the prism of the 1980s aesthetics, which merges emotional coldness with affectation and superficiality. A mosaic and kaleidoscopic image of Los Angeles, sometimes similar to a music video, is also constructed like the inner landscape of the human mind during the specific period. Thus, *To Live and Die in L.A.* can be perceived as a socio-cultural study of America during the Reagan era.