

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.4

Wojciech Sitek

ORCID 0000-0002-4550-7679

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w *Tokyo Vice*

„Wszystko rozpoczyna się od czystej karty” (Mann, 2022a). Michael Mann, amerykański reżyser, scenarzysta i producent, regularnie poświadcza znaczenie konstruowania rzeczywistości ekranowej¹. „Czysta karta” – jedna z ulubionych metafor twórcy – odsłania proces przypominający dłubaninę rzemieślnika, a nie spontaniczną impresję wizjonera². Czyniąc zadość potrzebie autentyzmu, autor ściśle kontroluje przestrzeń kadru. Zwraca uwagę na ruch aktorów w jego obrębie, analizuje to, jak patrzą oni na świat, a nawet w jaki sposób oddychają (Mann, 2022b). Na własną rękę rozstawia na planie kamery (także prywatne), by przypadkiem nie przegapić jakiegoś decydującego momentu (Itō, 2022). Podczas realizacji *Tokyo Vice* (2022) cierpliwość ekipy filmowej regularnie była wystawiana na próbę. Mann wspomina w wywiadach o fascynacji nieznaną mu kulturą i przyjemności płynącej z poznawania jej od wewnątrz, w sposób drobniawczy i z uwzględnieniem detali (Mann, 2022c). W gawędziarskim stylu punktuje samego siebie za owo „beznadziejne” przywiązanie do szczegółu. Nawet zwyczajne przejście ulicami Tokio stawało się okazją do kontemplacji małych form architektonicznych. Jeśli wierzyć anegdocie, twórca oczarowany projektem pokrywy studzienki kanalizacyjnej miał poświęcić jej sporo uwagi, by potem, po zrobieniu kilku kroków, zatrzymać się i podziwiać misterne zdobienia krawężnika (Palm, 2022).

Poszukując prawdy o Tokio, reżyser nie zadziera więc głowy i nie spogląda na dal. Być może ciągle patrzy pod nogi z uwagi na przyziemne przeszkody, jakie na etapie zdjęciowym napotykali filmowcy. Relacje dziennikarzy i wspominki członków obsady sygnalizują, że proces twórczy nie miał w sobie wiele romantyzmu, za to wiązał się z kolejnymi wyzwaniem biurokratycznymi (Palm, 2022). Początkowo,

1 W innym wywiadzie reżyser wspomina o „pustym ekranie” (2022b).

2 Mann uchodzi za twórcę skrupulatnie przygotowującego przestrzeń kadru. Czasem mówi się o obsesyjnej kontroli *mise-en-scène*. Anegdota o krawacie, z powodu którego należy powtarzać ujęcia, powraca cyklicznie od czasu premiery *Informatora* (*The Insider*, reż. M. Mann) z 1999 roku (Seitz, 2009). Zbliżoną historią podzielił się ostatnio Watanabe Ken (2022a). Aktor zwrócił przy okazji uwagę na skalę rekonstrukcji aury lat 90., która momentami powodowała jego dyskomfort – także ze względu na krój garniturów z lat 90. (2022b).

ze względu na restrykcyjną politykę tokijskiego biura filmowego (Schilling, 2022), rozważano nawet realizację materiału nie w stolicy, lecz w pobliżu góry Fudzi, gdzie zabudowania przypominają architekturę Tokio z lat 90. ubiegłego wieku (Watanabe, 2022b). Takie rozwiązanie nie mogło spotkać się z akceptacją reżysera, który ponoć nie przyjmuje odmowy, jeśli już postanawia kręcić w „prawdziwym miejscu” (Watanabe, 2022a). Dzięki wsparciu Tokyo Location Box i gubernatorki miasta producentom udało się usatysfakcjonować właściwe instytucje i sprostać wymogom sanitarnym czasów epidemii.

Ku prawdziwemu życiu

Twórcy serialu wprost deklarowali, że wyjazd do Japonii nie miałby sensu, gdyby ekipie odmówiono wstępu do samego Tokio (Leshner, 2022). Takie podejście do sprawy plenerów wypływa z przyjętej przez reżysera strategii. Mann często podkreśla, że od samego początku swojej drogi artystycznej wykazuje zainteresowanie „prawdziwym życiem, prawdziwymi ludźmi i życiem tętniącym na ulicach” (Foundas, 2006). Konsekwentnie, niemal we wszystkich filmach, omawia zatem problemy współczesności, których symptomy przejawiają się w konstrukcji i sposobie funkcjonowania miast. Z tego względu losy bohaterów zawsze są portretowane w ścisłym związku z szerokim tłem metropolii. Przyjmując punkt widzenia mieszkańca Los Angeles, Chicago, Atlanty czy Louisville, twórca rozpatruje oddziaływanie amerykańskiej ideologii. Miasta rozlewające się na rozległe terytoria, przesłaniające horyzont monumentalną zabudową, pełne dróg szybkiego ruchu, parkingów i centrów handlowych stanowią dla Manna zachętę do analizy czasów późnego kapitalizmu w ujęciu społeczno-kulturowym. W ramach prowadzonego ekranowego dochodzenia przyjmuje on zwykle perspektywę profesjonalisty, który funkcjonując w realiach przygodności i tymczasowości, wciąż schlebja niegdysiejszemu etosowi zawodowemu.

Zainteresowanie Manna książką *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka* może zatem wynikać z obecnej w reportażu Jake’a Adelsteina pochwały fachowości i podporządkowania życia obowiązkom zawodowym. Już na początku opowieści narrator wielokrotnie podkreśla zaangażowanie policjantów („Gdyby skręcił w stronę bezprawia, na pewno stałby się szanowanym bossem podziemia”) i gangsterów („Zawodowiec pełną gębą”), a nawet własne („Czułem się już zmęczony pracą po osiemdziesiąt godzin tygodniowo. Wykańczały mnie powroty do domu o drugiej nad ranem i wychodzenie o piątej”) (Adelstein, 2021: 10–11). Mimo dostępu do materiału źródłowego scenarzyści i reżyserzy serialu rozkładają akcenty inaczej niż Adelstein w pierwowzorze. Wspomnienia Amerykanina, pracującego w latach 1993–2005 w gazecie „Yomiuri Shimbun”, stanowią raczej luźną inspirację, a nie solidną bazę scenariusza. Dla obu tekstów wspólny pozostaje rdzeń: wątek imigranta, który w prestiżowym japońskim tytule prasowym współtworzy kronikę kryminalną.

Autor *Tokyo Vice. Sekretów japońskiego półświatka* nie pozostawia niedopowiedzeń, kiedy kreśli swój wizerunek. W uprawianej od lat „zawadiackiej projekcji” (Reiss, 2022) opowiada o sobie jako o uciekinierze z „prowincji” (Kolumbii w stanie

Missouri), który mimo licznych przeciwności pnie się na szczyt. „Jakie jest prawdopodobieństwo, że żydowski chłopak z Missouri dostanie się do elitarnego bractwa japońskiego dziennikarstwa” (Adelstein, 2021: 20)? Trudno zrozumieć wahanie narratora. Z lektury wyłaniała się bowiem figura pracowitego reportera, utalentowanego kochanka, znawcy sztuk walki, a wreszcie człowieka honoru, który szybko zyskuje szacunek dziennikarzy, policjantów i gangsterów. Z oczywistych względów ta obszerna autobiografia Clarka Kenta z „Yomiuri Shimbun” wydaje się wybiórcza. Tam jednak, gdzie Adelstein nadto skupia się na sobie, Mann odwraca wektory. Twórca *Złodzieja* (*Thief*, reż. M. Mann, 1981), *Gorączki* (*Heat*, reż. M. Mann, 1995) i *Informatora* wydobywa z oryginału „prawdziwe życie”.

W literackiej wersji *Tokyo Vice* Adelstein snuje opowieść o Japonii przez pryzmat odwiedzanych miejsc. Narrator narzuca im pewne interpretacje, biorąc je tym samym w posiadanie. W serialu przestrzenna orientacja bohatera zostaje jednak odkształcona. Mann poskramia narcystyczny sposób władania terytorium, będący udziałem realnego dziennikarza, i sprowadza ekranowego Adelsteina do roli przedmiotu, poprzez który będzie mógł rozpoznać „społeczny technicolor” (Steensland, 2002: 16) Tokio. W rozumieniu reżysera to miejsca władają ludźmi i regulują ich funkcjonowanie.

Napięcie między tymi dwiema postawami sygnalizuje, jaki był charakter przemian społecznych i kulturowych w Japonii u schyłku minionego wieku. Z jednej strony (w czym widać wpływ książki) *Tokyo Vice* relacjonuje poczynania młodych ludzi uwiedzionych mirażem wolności indywidualnej. Główni bohaterowie (Jake, Samantha i Sato) ignorują wezwanie do podjęcia życia wspólnotowego. Dążą jedynie do osiągnięcia przyjemności i pielęgnują wizję jednostkowego sukcesu. Gdyby pominąć kwestie rasowe i płciowe, praktykant w redakcji gazety, „mydlana” hostesa i początkujący członek yakuzy mieliby wspólny życiorys. Młodzi ludzie opuszczają swoje dysfunkcyjne rodziny i odrzucają zbiorowość z myślą o samotnej realizacji awansu klasowego. Z drugiej strony serial relacjonuje działania jednostek, które przeświadczone o nadchodzącym sukcesie ignorują fakt, że zostały symbolicznie wydziedziczone przez wspólnotę i pozbawione „swojego” miejsca. Jake, Samantha i Sato przekonują się, że wolny rynek wcale nie premiuje podmiotów najzdolniejszych, najbardziej zaangażowanych i najlepiej przygotowanych. Bohaterowie konfrontują się zatem z oczywistymi wypaczeniami w ramach warunków świadczenia pracy: wyzyskiem, przemocą, niepełnym zatrudnieniem i wymuszonymi nadgodzinami.

Tym samym *Tokyo Vice* przedstawia moment, w którym wychowankowie ideologii sukcesu wkraczają w świat kryzysu. Adepce neoliberalnych nauk nie radzą sobie z sytuacją, którą Watanabe, odtwórca roli policjanta „na pełny etat” i głowy rodziny, nazywa „chaosem w Tokio”. Aktor podkreśla, że w pamiętnej „straconej dekadzie” stolica Japonii najsilniej doświadczała bolesnych przemian okresu przejściowego z początku ery Heisei (Watanabe, 2022b). Kryzys ekonomiczny schyłku ubiegłego wieku bezpośrednio rzutuje więc na sytuację bohaterów, którzy nie są w stanie znaleźć bezpiecznej przystani. Niemożność odzyskania zakorzenienia (tak tożsamościowego, jak i lokalowego) stanowi odbicie trudnej sytuacji na rynku nieruchomości w czasach „gospodarki bańki mydlanej”.

Na „prawdziwych ulicach” Tokio można odnaleźć „prawdziwych ludzi”. Za sprawą Manna życiorysy bohaterów pobrzmiwają echem konfliktu klasowego. Przemoc ekonomiczna zyskuje w serialu konkretną manifestację. W ekranowym 1999 roku postacie są portretowane z różnymi arkuszami w rękach – dzierżą notesy, zeszyty i luźne stronicy. W kolejnych odcinkach kartki są wypełniane, pojawiają się na nich streszczenia artykułów prasowych, obliczenia, notatki z lektur i szkice kreślone podczas prowadzonego dochodzenia. Papier otacza bohaterów, ale Mann szybko klaruje podział na dokumenty mało istotne i pisma o znacznej wartości. Największą siłę oddziaływania mają aneksy do umów kredytowych, polisy ubezpieczeniowe i umowy najmu nieruchomości. To one ustanawiają fizyczną i emocjonalną blokadę na drodze do spełnienia osobistego i zawodowego. W kraju doświadczonym kryzysem gospodarczym żadne inne akta nie mają znaczenia.

Ekranowi mieszkańcy Tokio fantazjują więc o awansie, ale ich entuzjazm wygasa podczas konfrontacji z instytucjami finansowymi. Zamiast piąć się po szczeblach kariery i poszerzać życiową przestrzeń, utykają w dotychczas zajmowanych miejscach. W prywatnych więzieniach mierzą się z fizycznymi napaściami – Jake zostaje zaatakowany przez członków gangu Tozawy w wynajmowanym pokoju; prywatny detektyw podgląda Samanthę w jej miniaturowym mieszkaniu; Sato jest poddawany karom na oczach rówieśników w przestrzeniach przypominających wnętrza domów poprawczych. Bardziej destrukcyjnie oddziałuje jednak na bohaterów przemoc klasowa. Bezpośrednie konfrontacje okazują się mniej dotkliwe w skutkach niż kolejne kontakty z instytucjami finansowymi.

Przystępując do realizacji *Tokyo Vice*, Mann zapowiadał wniknięcie w „prawdziwą naturę miasta” (Mann, 2022e). Choć reżyser w oczywisty sposób kokietował reporterów, to zdaniem japońskich współpracowników udało mu się odkryć „prawdziwe Tokio” (Washio, 2022). Wbrew temu, co pisano w recenzjach i artykułach sponsorowanych, głównym przedmiotem zainteresowania Manna nie stał się jednak „japoński półświatek”. Wątek przestępczości zorganizowanej bardziej angażuje autora książkowego pierwowzoru, który prowadził opowieść o wpływowej organizacji przestępczej korumpującej miejscową policję. Adelstein ulokował swojego literackiego odpowiednika w przestrzeni „pomiędzy” i nadał mu funkcję pośrednika, uczestniczącego jednocześnie w życiu „dołu” (gangsterów) i „góry” (policjantów).

Mann stroni od banału. Z dystansem wypowiada się zresztą o Adelsteinie: „Jest Amerykaninem z wpojonym poczuciem indywidualnej oceny. Góra jest na górze; dół jest na dole; jest prawda i fałsz” (Mann, 2022e). Kreślone przez autora *Wrogów publicznych* (*Public Enemies*, reż. M. Mann, 2009) siatki powiązań są nieoczywiste. Bohaterowie *Tokyo Vice* zagląдают do podziemi Tokio, ale niczego w nich nie znajdują. Półświatek też nie skrywa szczególnych tajemnic. Zamiast więc dzielić bohaterów ze względu na ich przynależność do różnych struktur, Mann skupia uwagę na ludziach pozbawionych miejsca. Bada motywacje samotników i chadza ich ścieżkami. Zagląda do tymczasowych mieszkań młodych ludzi, którzy podejmują wysiłki na rzecz odnalezienia domu. Wspólne podróże po Tokio pozwalają mu nakreślić mapę metropolii czasów kryzysu.

Amerykańska mapa Tokio

Typowa amerykańska opowieść o wizycie w Tokio ma przewidywalną kompozycję. „Kiedy trafiłem do Japonii, przeżyłem szok”. Autor relacji jest zwykle zdezorientowany i deklaruje niemożność zrozumienia przestrzeni najeżonej lśniącoymi, strzelistymi budowlami (Weisman, 1992). Z czasem odkrywa jednak czar świetlistej metropolii. Część krytyków w podobnej roli obsadza Manna i wskazuje, że mieniące się neonami nocne życie Tokio pozostaje zbieżne z estetycznym DNA twórcy (Surrey, 2022).

Chociaż autor *Gorączki* wyreżyserował jedynie pierwszy odcinek *Tokyo Vice*, to zdaniem producenta J.T. Rogersa nadał całej serii konkretną tonację, jako „mistrz *noir* i mistrz nocnego kina miejskiego” (Grillo, 2022). Mann pozostaje wierny estetycznym wyznacznikom kina czarnego i poprzez grę światłem nadaje serialowemu Tokio charakter muzealnej ekspozycji (Grillo, 2022). Twórca jest jednak świadomy niebezpieczeństw ulegania stylistycznej przesadzie, która grozi „ograbieniem” rzeczywistości z szerszego kontekstu kulturowego. John Grillo, którego wyobrażenia na temat Tokio ufundowały kadry z *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, reż. R. Scott, 1982), na prośbę Manna uchwycił miasto w szorstkim kluczu wizualnym, przy słabym oświetleniu (Grillo, 2022). Zdaniem operatora to nie światło stanowi jednak o wizualnej identyfikacji *Tokyo Vice*, lecz ruch. Fundamentalne znaczenie dla wyglądu i klimatu serialu ma w jego odczuciu kinetyzm: „sposób poruszania kamerą, poprzez który [Mann – W.S.] tak aktywnie opowiada historię, że oświetlenie niekoniecznie jest najważniejsze” (Grillo, 2022).

Michael Kogge zauważa, że odcinek pilotażowy wyznacza wizualny kod serialu, również za sprawą zastosowanej palety barw. Uwagę o ekranowym „szaro-brązowym, neutralnym krajobrazie” reżyser podsumowuje: „To jest prawdziwe Tokio. Tak wygląda prawdziwe życie w Tokio” (Mann, 2022f). W tym kontekście Mann wyjaśnia potrzebę odbycia długich przygotowań poprzedzających etap realizacji zdjęć: „Podczas pobytów turystycznych nie byłem w stanie nakreślić choćby wierzchniej warstwy prawdziwego Tokio. Tego, które poznasz dopiero, kiedy w nim zamieszkas i głęboko zanurkujesz. Na tym polega rejestracja prawdziwie ludzkiej przestrzeni” (Mann, 2022f). Wypowiedzi reżysera stale pobrzmiewają potrzebą odnajdywania autentyczności. Serial wpisuje się tym samym w ramy – scharakteryzowanego przez Artura Piskorza – kina totalnego, „mającego wygląd, smak i zapach rzeczywistości” (Piskorz, 2010: 208).

Zdaniem Kogge’a intencją reżysera nie było pokazanie neonowego spektaklu w centrum miasta przyszłości, lecz wnikięcie w nieatrakcyjną część metropolii – ze szczególnym uwzględnieniem miejsc, w których jedzą, mieszkają i pracują „zwykli ludzie” (Mann, 2022f). To „prawdziwe Tokio” wydaje się niewielkie i ciasne, jakby skupiało tylko kilka ważnych miejsc, połączonych wydeptanymi ścieżkami. Życie jego mieszkańców toczy się bowiem w dwóch przestrzeniach – w domach i zakładach pracy. Podstawowym punktem odniesienia są zaś pieniądze. Podobnie jak we wcześniejszych projektach reżysera, przemiany ekonomiczne ściśle oddziałują na egzystencję bohaterów. Mottem serialu pozostaje wszakże cierpkie spostrzeżenie: „Wszyscy płacą”.

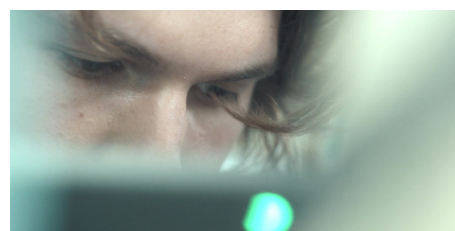
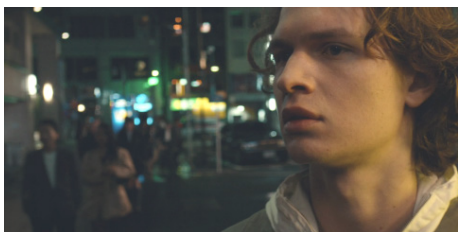
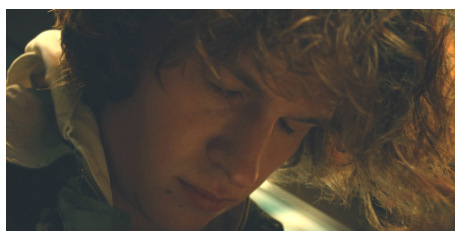
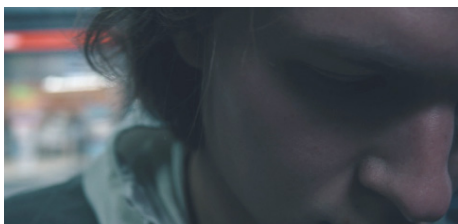
Kiedy w latach 70. w krajach zachodnich formułowano już odpowiedź neoliberalną na załamanie ekonomiczne, Japonia przeżywała gospodarczy rozkwit. Wejście w kolejną dekadę zbiegło się z kryzysem fiskalnym, który próbowano zahamować reformą administracji. Wzorując się na rozwiązaniach amerykańskich, przystąpiono do budowy nowego ładu społeczno-gospodarczego. Do końca lat 80. Japonia wciąż przodowała w światowych rankingach, a sukces przypisywano wówczas piewcom polityki neoliberalnej. W 1985 roku, po tym, jak przedstawiciele rządów i banków centralnych zorganizowali w Nowym Jorku spotkanie w hotelu Plaza, dało się zauważyć pierwsze konsekwencje przemian. Spadek inwestycji w krajowym przemyśle, spowodowany utratą konkurencyjności eksportowej (w rezultacie ustaleń *Plaza Accord*), rekompensowany był polityką monetarną ukierunkowaną na pobudzenie popytu wewnętrznego. Skumulowany kapitał potężnych japońskich koncernów został przekierowany w inwestycje zagraniczne i krajowe – spekulacyjne (Itoh, 2009: 387–388).

Uwolnienie kapitału uruchomiło spekulację na rynku nieruchomości i ożywiło grę giełdową. Jak zauważa Itō Makoto, *boom* mógł na pozór sygnalizować sukces neoliberalnych działań, skupionych na prywatyzacji, deregulacji rynków finansowych i restrukturyzacji rynku pracy (Itoh, 2009: 391). Ciągły wzrost cen gruntów i nieruchomości, przy jednoczesnym braku zdecydowanych działań Banku Centralnego Japonii, doprowadził do pęknięcia bańki spekulacyjnej, co wpędziło gospodarkę w długoletnią recesję. Zdaniem Itō wśród ofiar polityki neoliberalnej i krachu ekonomicznego znaleźli się głównie robotnicy, którzy później musieli jeszcze pokryć straty przedsiębiorstw i ponieść koszty działań stymulacyjnych. Równocześnie obniżano zatem podatek dochodowy od przedsiębiorstw, ale i podnoszono podatki konsumenckie. Symultanicznie zmniejszono opodatkowanie dochodów osobistych w grupie najlepiej zarabiających Japończyków, ale i podwyższano składki ubezpieczeniowe (Itoh, 2009: 389–393). Jak w przypadku większości kryzysów w krajach wspartych na doktrynie neoliberalnej, kosztem większości społeczeństwa dokonywała się poprawa sytuacji przedsiębiorstw i najbogatszych Japończyków. Uelastycznienie rynku pracy przez zniesienie regulacji (w zakresie nadgodzin czy zatrudnienia w niepełnym wymiarze) stworzyło armię tanich pracowników, pozbawionych osłon socjalnych. Rosnące bezrobocie w klasie ludowej, w zestawieniu z niemożnością uzyskania kredytu i utrudnionym najmem nieruchomości, ufundowało pejzaż „straconej dekady”. Zatem nie wszyscy płacą. Płacą najbiedniejsi.

Śmierć w rymsztoku

Grillo przypomina, że Mann rozpoczyna swoje opowieści od rozpoznania przestrzeni, a dopiero później kieruje uwagę na bohaterów. Zdaniem operatora kinetyzm, a więc ciągły ruch kamery, „nie tylko odsłania podbrzusze Tokio, ale także odzwierciedla wewnętrzne zawirowania i niepokój Jake’a” (Grillo, 2022). Strategia realizacyjna pokrywa się z fabularnym pragnieniem wzięcia miejsca w posiadanie. Bohaterowie *Tokyo Vice* uczestniczą w tułaczce, której celem jest okiełznanie przestrzeni i odnalezienie domu. W realiach kryzysu ich wzrok nie sięga daleko. Reklamujące serial ujęcie z lotu ptaka, zrealizowane w dzielnicy Shibuya, powraca jedynie w charakterze wizualnego atrakcjonu. W *Tokyo Vice* mapa miasta nie jest bowiem kreślona z

góry, lecz od dołu. By ją rozrysować, należy podążać śladem instytucji finansowych. Punkty orientacyjne na mapie są wyznaczone przez ofiary banków i ubezpieczycieli – mieszkańców o zawiedzionych nadziejach, którzy mogą osiągnąć wolność od zobowiązań jedynie w drodze samobójstwa. Człowiek pozbawiony swojego miejsca ostatecznie musi umrzeć.



Fot. 1. Amerykanin w Tokio. „Panorama” miasta

Zdaniem Watanabe (2022b) *Tokyo Vice* jest dramatem zbiorowym, a jednocześnie głównym bohaterem serialu jest samo Tokio. Gdy Mann zbliża się więc do Jake'a, Samantha i Sato i przyjmuje ich perspektywę, to miasto nie tylko nie przestaje istnieć, ale jeszcze intensywniej oddziałuje na postaci. W otwierającej serial sekwencji Adelstein przemierza Tokio komunikacją publiczną. Podróż jest dynamiczna, a kamera niebezpiecznie przybliża się do twarzy głównego bohatera, tło jest zasłaniane lub ulega rozmyciu. Nie widać wówczas ulic i zabudowań. Przed

obiektywem migają jedynie zeszyty z notatkami, podręczniki do ekonomii, niesfor-na fryzura Jake'a. Życie Amerykanina toczy się w autobusie, sali lekcyjnej, dojo, restauracji i wynajętym małym pokoiku, ulokowanym nad sklepem (fot. 1). W takich momentach okazuje się, jakie elementy i cechy zabudowy miasta są szczególnie istotne. Przestrzeń życiowa bohaterów *Tokyo Vice* jest wyznaczana przez nieruchomości – pomieszczenia ładne i brzydkie, opustoszałe i gęsto zaludnione, usytuowane tuż przy głośniej ulicy i wysoko ponad miejskim gwarem. Tokio stwarza się wciąż na nowo, w zależności od zasobności portfela osoby wchodzącej z nim w relację.

Jednym z przewodników po Japonii staje się Adelstein. Początkowo można odnieść wrażenie, że Jake wykazuje podobne przywiązanie do detalu co Mann. Portretowany z żabiej perspektywy mężczyzna często garbi się i spogląda w dół, jakby czegoś szukał. Miejska grawitacja nieustannie na niego oddziałuje, strąki tłustych włosów opadają bohaterowi na twarz, a rowerem trudno mu jeździć inaczej, niż niezgrabnie chwając się na boki. Siłę ciężenia ku ulicy uzmysławia także domykająca przestrzeń architektura – ciasna, niska i zbita. Przyciąganie jest tak silne, że bohater wydaje się spoglądać na chodniki jakby w poszukiwaniu wyjaśnień. W jego interpretacji ta magnetyczna siła pochodzi od organizacji przestępczych. W pewnym momencie Jake deklaruje: „[Chcę – W.S.] wiedzieć, jak działa to miasto i wszystko, co się pod nim kryje. Wtedy będę mógł to opisać. Na razie niestety nie potrafię”.

Bohater początkowo snuje fantazję o wnikięciu w podziemia Tokio, do tajemniczej krainy, w której można poznać gangsterskie sekrety i natknąć się na poczytne tematy. Choć Adelstein wskazuje na potrzebę zgłębienia przestępczego życia miasta i odkrycia przyczyn jego atrofii, to podąża drogą na skróty. Niby studiuje podręcznik do ekonomii, ale później zapomina o zdobytej wiedzy. Rozwiązanie zagadki samobójczych śmierci biednych Japończyków nie leży w podziemiach. Dziennikarskie śledztwo przyspiesza dopiero w momencie, kiedy Eimi, przełożona Jake'a, wpada na trop bankowych pożyczek. W serialu ekonomiczna ignorancja i zawierzenie neoliberalnym pragnieniom spłaszczają – niczym siły grawitacji – świat i odbierają bohaterom klarowność spojrzenia.

W ujęciu Manna podziemie ma inne znaczenie. Stolica Japonii wizualnie zachwyca, ale odznacza się ponurym nastrojem – za atrakcyjną fasadą kryją się bowiem brzydkie i niepokojące kulisy. Grillo podkreśla, że autor *Gorączki* nie zamierzał realizować w Tokio „fotografii pocztówkowej”. Reżyser świadomie zrezygnował z „utartych tropów wizualnych. Dlatego nawet nie pomyśleliśmy o zrobieniu zdjęć pięknych ulic Tokio rozświetlonych znakami reklamowymi. Chcieliśmy dostać się do podziemia” (Grillo, 2022). W języku Manna eksploracja podziemi oznacza rozpoznanie sytuacji klasy ludowej. Jeśli więc autor literackiego pierwowzoru fetyszyzował podziemia, widząc w nich przestępcze źródło zła, zakłócające działanie systemu (Leão, 2023), to Mann w podziemiach szuka przede wszystkim ofiar systemu.

Alan Poul, reżyser ostatniego odcinka, przekonuje, że o pejzażu *Tokyo Vice* stanowią cztery współistniejące światy: dziennikarzy, policjantów, yakuzy i nocnego życia. W tym ostatnim, pod opieką klubowych hostess i hostów, widują się przedstawiciele pozostałych sfer. Zdaniem Poula w „krainach mydła” dochodzi do rzadkiego momentu spotkania. Klub Onyx pełniłby zatem funkcję agory. Zaaranżowany niczym przestrzeń naturalna, z elektroniczną rzeką płynącą przez środek sali, wodospadem i roślinnością

(Isniącymi na wyświetlaczach), stanowiłyby portal do innej rzeczywistości. Choć w Onyksie rozmawiają ze sobą początkujący dziennikarz, który wydaje na butelkę alkoholu „pół tygodniówki”, hostessa fantazjująca o awansie, gangsterzy i społeczne elity, to ostatecznie okazuje się, że spotkania są tak autentyczne, jak owo „naturalne” otoczenie. Rozmowy zasadzają się na logice transakcyjnej, wyniszczającej młodych bohaterów.

Ciekawszy zatem niż układ poziomy z klubu (wskazany przez Poula) jest mniej jawny układ pionowy. Serial dokonuje stratyfikacyjnego podziału miasta, w ramach którego bywalcy różnych pięter z reguły nie spotykają się z sobą. Ambitni adepci neoliberalizmu z nizin i elity z podniebnych apartamentów nie żyją w tym samym Tokio. Przestrzenie rozrywkowe fundują iluzję wspólnoty, jednocześnie wprost wykluczając tych, którzy nie podołali nowej rzeczywistości. Do przybytków nie trafiają zadłużeni nieszczęśnicy – ci kończą w rynsztoku lub na brzegu morza. Policja odnajduje pożyczkobiorców w przestrzeniach tranzytowych i innych niemiejscach. Pierwsza ofiara lichwiarskich praktyk zostaje zlokalizowana na moście Hijiri w dzielnicy Ochanomizu³. Mężczyznę wprost ograbia się z miejsca, jego ciało bez przerwy mijają pociągi linii Chūō i Chūō-Sōbu oraz linii metra Marunouchi (Watanabe, 2022b). Nie sposób ustalić pochodzenia tego anonimowego desperata, który na dodatek sytuuje się poza granicą ostrości obiektywu (fot. 2).



Fot. 2. Dramat wykorzenia. Ponury los dłużnika

3 Umowy kredytowe i polisy na życie nie tyle sygnalizują profil działalności przestępców, ile wyrażają lęk przed współczesnymi instytucjami finansowymi, które regulują funkcjonowanie społeczeństw. W raporcie *Economic Distress and Suicide in Japan* Tanisho Yukiko zauważa, że nagły i znaczący wzrost liczby samobójstw w 1998 roku zaobserwowano przede wszystkim wśród bezrobotnych mężczyzn w średnim wieku oraz osób dotkniętych jakąś formą kryzysu gospodarczego lub finansowego (Tanisho, 2013: 1). Zdaniem autorów raportu *Time Trends in Method-Specific Suicide Rates in Japan, 1990–2011* kwestie utraty pracy i bankructw nie tłumaczą w pełni tego złowieszczonego trendu (Yoshioka et al., 2016: 64–65). Machizawa Shizuo wiąże samobójstwa z kompleksem neoliberalnych reform, skutkujących nie tylko zwolnieniami pracowników, ale także „optymalizacją” kosztów i „poprawą” wydajności (Strom, 1999).

Poul wspomina jeszcze: „Mieliśmy nadzieję, że naprawdę zejdziemy pod powierzchnię i przedstawimy autentyczny portret Japonii, który pogłębi zrozumienie tego kraju” (Mitchell, Reigart, 2022). Twórcy serialu rzeczywiście zeszli do podziemi, ale okazało się, że „prawdziwe życie” toczy się na powierzchni, w labiryncie toksycznych ulic.

W poszukiwaniu miejsca

Mann przekonuje, że niewiele dzieli praktykantów z gazety „Meicho Shimbun” od anonimowej ofiary gangu Tozawy z mostu Hijiri. Wiwisekcję miejsca zbrodni poprzedza scena rozmowy początkujących dziennikarzy na tle zakratowanego okna. Za postaciami przejeżdża pociąg, który zainicjuje montażowy skok wprost na skrzyżowanie torów. Mimo trwającego kryzysu gospodarczego młodzi bohaterowie zdają się ignorować oddziaływania ekonomiczne. Zamiast tego powielają narrację jednostkowego sukcesu. Humoru nie psują im nawet oczywiste sprzeczności ideologiczne.

Przestrzeń życiową w *Tokyo Vice* wyznaczają ciasne, zagracone mieszkania typu „1K”. Ambitne plany i oszałamiające wizje są więc snute w piwnicach, wynajmowanych pokojach i na zapleczach miejsc pracy (zdaniem redaktora internetowego przewodnika po Tokio szatnia hostess jest niewiarygodna ze względu na zbyt duże rozmiary; Lane, 2022). Problemy lokalowe splatają się z zależnościami zawodowymi. Mann potwierdza, że mały pokój zlokalizowany nad barem w dzielnicy Akabane to miejsce dla głodującego studenta (Mann, 2022g; fot. 3). Producentka wykonawcza Washio Kayo zwraca uwagę, że Jake, Samantha i Sato starają się, jak mogą, aby przetrwać w Tokio (Washio, 2022). Wszyscy młodzi bohaterowie snują fantazje w neoliberalnym duchu, ale ich życiorysy stanowią raczej odzwierciedlenie porażek późnego kapitalizmu. System zachęca do marzeń, lecz ostatecznie prowadzi bohaterów do upadku.



Fot. 3. Przestrzeń życiowa w czasach kryzysu ekonomicznego

Wszystko zaczyna się od zerwania związków ze wspólnotą. Jake odrzuca nadopiekuńczych rodziców i chorą psychicznie siostrę. Rzadko odbiera telefony z domu rodzinnego, a jeśli już sam dzwoni, to tylko w chwili słabości. Upatruje wręcz cnoty w wygaszeniu kontaktów z uciążliwymi krewnymi. Na pytanie znajomego: „Jak rodzina?“, odpowiada nonszalancko: „Chyba dobrze, niespecjalnie mam czas pytać”. Samantha ukrywa się przed ojcem, wysoko postawionym członkiem wspólnoty mormonów. Ta była misjonarka okradła grupę religijną, by móc „ustawić się w Tokio”. Kiedy grozi jej deportacja, ubolewa: „Tyle osiągnęłam. Jestem sobą. Nie mogę tam wrócić”. Sato porzuca zaś biedną rodzinę z rybackimi tradycjami, by – jak można podejrzewać – spełniać swoje konsumpcyjne zachcianki. Kiedy próbuje „naprostować” krnąbrnego nastolatka, niby opowiada o wartościach rodzinnych, ale ostatecznie i tak sięga po argument ekonomiczny: „Byłem jak ty. A teraz... fajne ciuchy i samochody. I pieniądze. Dla ciebie i dziewczyny. Dla rodziny”.

Początkowo bohaterowie wpatrują się w podłogę, czego wymaga kontakt z korporacyjnymi szefami z branży dziennikarskiej, rozrywkowej i finansowej. Z czasem jednak, pozbawieni balastu rodzinnego, podnoszą wzrok. Fantazje o awansie mają swoje architektoniczne źródła. W pierwszym odcinku *Tokyo Vice* Jake wraca po trudnym dniu w pracy do wynajmowanego pokoju. Mieszkancko jest wyraźnie za małe, a sufit wydaje się zawieszony zbyt nisko – w tym pomieszczeniu nie da się zaczerpnąć tchu. Adelstein niemal odbija się od ścian. By zająć czymś umysł, wygląda przez okno. W Akabane, przestrzeni niskiej zabudowy, trudno o wysokie aspiracje. Mann analizuje ten moment: „Da się tu wyczuć uliczne życie. Przez okno widać część świetlnej reklamy zawieszanej na fasadzie sąsiedniego budynku: olbrzymie oko. Nagle bohater wstaje – nie wydarzyło się nic szczególnego, ale wiadomo, o co chodzi. Żarówka w oku postaci zapaliła się dla Jake’a” (Mann, 2022f). To fantazmatyczne doznanie „wybudza” bohatera. Adelstein zapomina o porażce – popada w uniesienie i rozpoczyna śledztwo „na serio”. By sięgnąć celu, ignoruje swoją sytuację ekonomiczną – funduje znajomemu policjantowi drinki, a potem rozgaszczą się w klubie Onyx.

Halucynacji doświadcza także Samantha, pracowniczka *mizu shōbai*, która marzy o prowadzeniu lokalu. Snuje nawet senną wizję, w której prowadzi obchód po własnym biznesie. Rozpoczyna na najwyższym piętrze. Złoczone żyrandole, imponujące biblioteczki, bogaci goście – wszystko należy do niej. Lustrzane powierzchnie dookoła zwielokrotniają siłą marzenia o sukcesie. W momencie projekcja rozprasza się, a bohaterka, zamiast na schodach prestiżowego lokalu, stoi na surowych, betonowych stopniach wynajmowanej piwnicy (fot. 4).



Fot. 4. Nieruchomości na wynajem. Fantazje o awansie społecznym

Dziewczyna widzi się już w roli menedżerki prężnie działającego klubu. Uwiedziona narracją neoliberalną, pozostaje nieczuła na problemy znajomych. Kiedy więc Jake opowiada o wyzysku w miejscu pracy, Samantha reaguje: „Wiem, jak sztywne potrafi być życie w korporacji”. Jej rozumienie przemocy klasowej sprowadza się do kwestii hierarchii, która blokuje potencjał jednostki. Z tego względu naiwnie pouczy później kochanka z Chihara-Kai: „Jeśli chcesz zmienić swoje życie, nie wahaj się. (...) mnie się udało. Popełniałam błędy, ale uciekałam z klatki. Ty też możesz”. Molestowanej przez szefa koleżance z pracy podpowie z kolei: „Olej go i zmień pracę”. Na pytanie zdesperowanej dziewczyny: „Na jaką? Zamiast wykształcenia i doświadczenia mam nieważną wizę. Rodzina potrzebuje pieniędzy, a te pieniądze to ja. Bez pracy...”, Samantha nie znajdzie już odpowiedzi. Zwieńczy jedynie rozmowę nieszczerym pocieszeniem: „Wszystko będzie dobrze”.

Protagonści celują wysoko i szybko osiągają pierwsze sukcesy – Jake dostaje pracę w fikcyjnym odpowiedniku „Yomiuri Shimbun”, gazecie o największym nakładzie na świecie. Samantha, była misjonarka mormonów z dwuletnim doświadczeniem w branży *mizu shōbai*, rzuca wyzwanie dobrze prosperującym japońskim klubom. Sato również nie kroczy powoli na szczyt, tylko dostaje się nań z przytupem, kiedy ratuje życie oyabunowi. Mogłoby się wydawać, że młodzi bohaterowie we wszystkim przewyższają swoich rodziców i opiekunów, zachowawczych, ostrożnych i czerpiących siłę ze stałości. Złudzenie wszechmocy sprawia, że ci początkujący przedsiębiorcy zaciągają pożyczki u gangsterów lub w – kontrolowanych przez jakuzę – podejrzanych instytucjach finansowych. Przemoc ekonomiczna doświadczana w czasach poluzowania kontroli państwa i pogłębiających się nierówności zyskuje w serialu twarz bankiera działającego na polecenie przestępców.

Ze względu na brak zakorzenienia opracowane przez młodzież plany biznesowe nie mają szansy powodzenia. Jake, Samantha i Sato są na tropie „swojego” miejsca, ale nie potrafią zapuścić w nim korzeni, kiedy udziela im się zachwyty nad własnym indywidualizmem. Próbując realizować się zawodowo, odrzucają pomoc życzliwych ludzi. W efekcie Jake nie zostaje zaakceptowany ani przez przełożonych z redakcji, ani gangsterów i *cool* policjantów, którym próbuje zaimponować. Ignoruje przy tym detektywa Katagiriego, który ze względu na zachowawczość w podejmowaniu decyzji i przywiązanie do życia rodzinnego uchodzi w oczach Jake’a za osobę niezdolną do osiągnięcia sukcesu w dynamicznie zmieniającym się świecie.

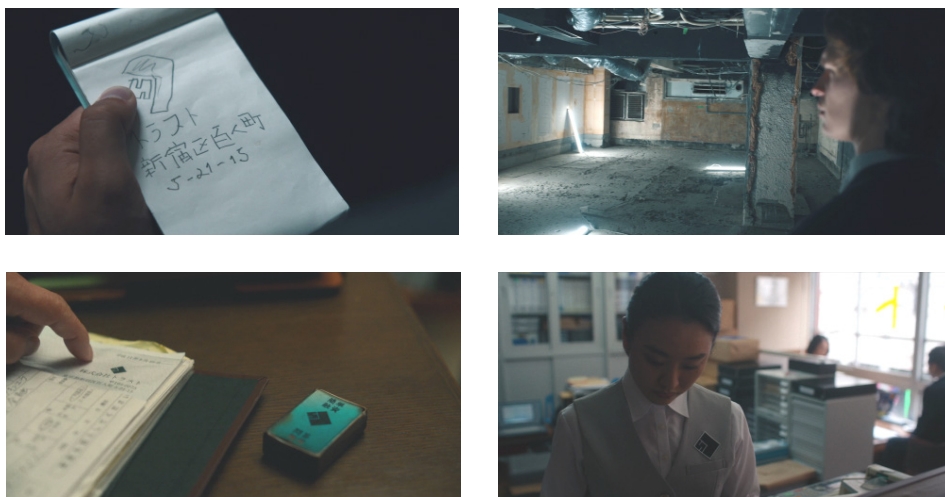
W odróżnieniu od amerykańskich towarzyszy Sato czuje łączność z krewnymi, którą można tłumaczyć solidaryzmem klasowym. Jako jedyny w gronie głównych bohaterów należy do klasy robotniczej, rozumie jej bolączki i potrzeby. Kiedy zatem Jake i Samantha unikają rodziców, Sato zjawia się na pomoście, by obserwować swojego prawdziwego ojca podczas pracy; odwiedza go też w szpitalu i próbuje finansowo wesprzeć rodzinę. Jeśli już bohater doświadcza – wzorem znajomych – halucynacji, to wizje podpowiadają mu powrót na łono rodziny. Z tego względu Japończyk próbuje nawiązać romantyczną relację z Samanthą. Mówi: „Czuję więź, gdy jestem przy tobie”. Dziewczyna odpowiada tylko: „Dziękuję”. Później ta hiperindywidualistka już wprost odrzuci zaloty. Pozbawiony rodziny (tak prawdziwej, jak i symbolicznej) i wzgardzony przez ukochaną, bohater zostanie kilkakrotnie ugodzony nożem. Brak związków ze wspólnotą może ułatwić realizację ekonomicznych planów, ale jednocześnie prowadzi do samotnej śmierci.

Wszystko, co stałe...

W „Financial Times” o grupach jakuzy pisze się jako o „bezczelnych syndykatach liczących 86 tysięcy gangsterów, które bardziej przypominają «Goldman Sachs z bronią» niż stereotypowych bandytów” (Urquhar, 2010). Jak zauważa Peter Hessler (2012), członkowie organizacji bogacili się w okresie bańki gospodarczej lat 80. i 90. i wówczas rozwinęli rozległe struktury korporacyjne. Wykorzystali neoliberalne upłynnienie systemu, by stworzyć sieć legalnie działających przykrywek w sektorach transakcji finansowych i obrotu nieruchomości (Mangoni, 2012: 73). *Tokyo Vice* nie stanowi zatem wyłącznie opowieści o przestępczym podbrzuszu miasta.

Ekranowa rywalizacja Chihara-Kai (yakuzy „starego typu”) i nowoczesnego gangu Tozawy stanowi raczej metaforę późnokapitalistycznych reform w Japonii w latach 80. i 90. XX wieku.

W „najtrudniejszym do uchwycenia w kamerze mieście na świecie” (Poul, 2022) trudno znaleźć to, czego akurat się szuka. Wiodącą metaforą serialu jest logo firmy pożyczkowej. Tuż obok jednej z ofiar lichwiarzy Adelstein odnajduje pudełko zapalek z symbolem, którego część przypomina literę S. Reporter odkryje z czasem, że za znakiem kryje się Dym. Detektyw Katagiri opowiada o strukturze organizacji, które sięgają po logo: „Te firmy pojawiają się i znikają, zmieniają numery i biura. Zanim glina albo reporter pozna adres... firma znika”. Wraz z ewolucją sposobu funkcjonowania przedsiębiorstw w drugiej połowie XX wieku odnalezienie firmy i osób stojących na jej czele okazuje się niemożliwe (fot. 5).



Fot. 5. Gdzie jest źródło dymu? Przełom stuleci i rozproszenie kapitału

Groźba obecna w symbolu jest jednak poważniejsza, wykracza bowiem poza jawny proceder świadczenia lichwy. Metafora dymu skupia w sobie szereg zagrożeń neoliberalnej polityki i przypomina o szkodliwości marzenia, jakie udziela się bohaterom. Samo logo mogłyby stać się herbem rizomatycznego miasta przyszłości, w którym rozwój osobisty dokonuje się poprzez realizowanie projektów (Boltanski, Chiapello, 2022: 142). W dymie zawiera się proces odrzucania zabezpieczeń socjalnych, negowanie hierarchii i wszystkiego, co stałe. Bohaterowie serialu pracują całymi dniami. Pozbawieni społecznego wsparcia godzą się na poszerzanie zakresu obowiązków. Początkowo nie dostrzegają patologii elastycznego zatrudnienia. Samantha czerpię wręcz dumę z wyzwolenia się od usztywniających zobowiązań wspólnotowych, które mogłyby przeszkodzić jej w nawiązaniu ciekawszych połączeń. Relacje osobiste kształtuje na podstawie zasad klubowych. Kiedy więc klientowi kończą się pieniądze, hostessa odchodzi od stolika. Jake z kolei ciągle lokalizuje nowe źródła informacji i nie cofa się przed

najbardziej niebezpiecznymi inicjatywami, choć Katagiri go przestrzega: „Ishida z wdzięczności może ci zaproponować przysługę. Nie przyjmuj jej. (...) Gdy zgadzasz się przyjąć coś od yakuzy, otwierasz drzwi, a raz otwarte drzwi bardzo trudno zamknąć”.

W *Tokyo Vice* „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Relacje międzyludzkie rozpadają się, a dostęp do bezpiecznego miejsca zostaje zatracony. Tę ponurą diagnozę potwierdzają metakomentarze autorów serialu, zawarte w tytułach poszczególnych odcinków. Droga bohaterów rozpoczyna się od „czytania powietrza”, a więc zrozumienia zasad rządzących światem późnego kapitalizmu. Podróż wiedzie przez ostrzeżenia: „Wszyscy płacą” i „Informacja to biznes”. Wędrowkę kończy pesymistyczna obserwacja: „Czasem znikają”. Kto zatem zlekceważy ostrzeżenia, stoczy walkę o własne życie. Bohaterowie ulegają wezwaniu do mobilności, rywalizują o pozycję, ale brak zakotwiczenia oddziałuje na nich destrukcyjnie. Zamiast nawiązywać relacje, uczestniczą w transakcjach i podpisują zobowiązania ekonomiczne. Z czasem zaczyna grozić im „zniknięcie”. Polina, jedna z hostess z klubu Onyx, tuż przed śmiercią woła: „Nie taka była umowa”. Jake, uwikłany w wieczną wymianę informacji z mafią, kierowany tęsknotą za bezpieczeństwem dzwoni do rodziny. Samantha po zawarciu układu z gangsterami doprowadza do „zniknięcia” wspierającego ją Sato.

Czy w świecie funkcjonującym pod dyktando „nowego ducha kapitalizmu” jest jeszcze nadzieja na odzyskanie zakorzenienia? Etosowi ulotności, któremu tak łatwo ulegają Jake, Samantha i Sato, zaprzecza detektyw Katagiri. Mężczyzna jest portretowany z uwzględnieniem cnót fordowskiego kapitalizmu. Punktualnie pojawia się w pracy, profesjonalnie realizuje obowiązki, ale co ważniejsze – jest w stanie oddzielić życie zawodowe od prywatnego. Dom Katagiriego z jakiegoś powodu przyciąga Jake’a. Dziennikarz czerpie przyjemność z wieczornych rozmów z policjantem i wspólnych posiłków z jego rodziną (fot. 6). W przestrzeni wspólnotowej można zdystansować się od drapieżnego Tokio. Model życia, w którym wieczorem ogląda się z żoną telewizję i przed snem czyta dzieciom bajki, stanowi alternatywę dla samotniczej egzystencji niewolników korporacji. To sielankowe wyobrażenie nie przekonuje jednak młodych bohaterów. Spokój policjanta momentami wywołuje agresję żadnego adrenaliny Jake’a, który po wysłuchaniu – słusznej – krytyki atakuje swojego sojusznika: „Takie rady daje pan wszystkim reporterom?”. Uwikłany w przygodność dziennikarz pragnie działać, szuka nowych doznań i ignoruje tych, którzy wyznają dawny etos zawodowy. Ludzie, którzy negują reguły sieciowego kapitalizmu, są traktowani albo jako zbyt powolni, albo chorzy psychicznie.

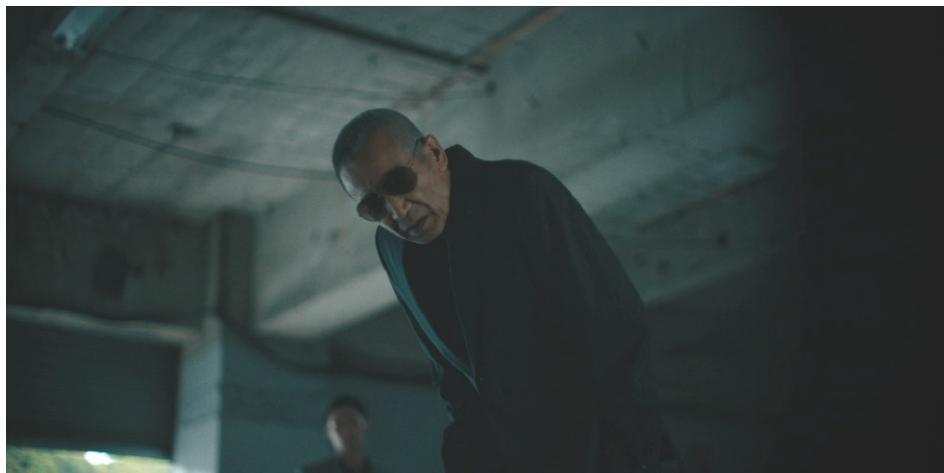
Przełożona Jake’a zataja istnienie swojego brata. Ponoć coś mu dolega: „Jest chory. Wszędzie widzi spiski. Nie wychodzi z domu. (...) Nikt w biurze nie może [o nim – W.S.] wiedzieć”, ale jego problemy nie zostają zdiagnozowane. Jak zatem uzasadnia się niedyspozycję mężczyzny? W jednej ze scen Kei ponagla siostrę, gdy ta gotuje obiad. Na stoliku, obok marynowanych potraw, leżą fotografie zamordowanych kobiet, o których dziennikarka pisze reportaż. Podczas przygotowywania pozostałych składników Eimi telefonicznie kontaktuje się z detektywem prowadzącym śledztwo. Na niegrzeczne pytanie swojego brata: „Gdzie jedzenie?!”, odpowiada



Fot. 6. Jak w domu. Odzyskiwanie wspólnoty

gwałtownie: „Ciszej, kiedy rozmawiam!”. W innym momencie mężczyzna oburza się, gdy Jake późnym wieczorem puka do drzwi szefowej. Kei wyraża sprzeciw: „Dość tego! Nie pozwól się tak traktować. Nachodzi cię w środku nocy!”. W realiach późnego kapitalizmu tęsknota za życiem rodzinnym i niechęć do uelastycznienia warunków zatrudnienia uchodzą za objawy choroby psychicznej.

Kiedy Samantha zawiera umowę kredytową z Chihara-Kai, zaznajomiony z przestępczymi realiami Sato oponuje, narażając się zwierzchnikom: „Nigdy nie prowadziła klubu. Te kłopoty nie są warte zysku”. Rzecz jasna młody gangster nie jest w stanie wyperswadować pomysłu liderom organizacji, znawcom sytuacji rynkowej. Mężczyzna próbuje ratować ukochaną, bo wcześniej nie raz był już świadkiem negocjacji biznesowych z kontrahentami migającymi się od spłaty zobowiązań. Rozmowy z niepokornymi „wspólnikami” odbywają się w ciemnych przestrzeniach opuszczonych budynków, w otoczeniu betonowych bloków fundamentowych. Podczas takich spotkań liderzy yakuzy sięgają po sformułowania neoliberalnych ekonomistów: „Oprócz miesięcznej opłaty przejmemy twoje kasyno, a sprzęt będziesz wypożyczał od nas. (...) myślałeś, że możesz robić interes bez nas? W tym świecie gdy już jesteś z nami, to na zawsze” (fot. 7). Wieczny dłużnik jest dla lichwiarzy cenniejszy niż pożyczkobiorca dotrzymujący terminów.



Fot. 7. Nieruchomości inwestycyjne. Fundament przemocy ekonomicznej

Kryzys ekonomiczny ponownie zyskuje symboliczną manifestację. Tokio widziane oczami dłużnika nie przypomina neonowej stolicy rozrywki, lecz opustoszały magazyn. To sugestywny widok, w Japonii lat 90. składnice nie służą do przechowywania towarów eksportowych, lecz są towarem samym w sobie – przedmiotem spekulacji finansistów. W relacjach przestrzennych Mann dostrzega ekspansję myśli neoliberalnej. Przemoc urbanistyczną i architektoniczną wiąże zatem nie z wpływami tajemniczych podziemnych struktur przestępczych, lecz z naciskami bankierów, inwestorów, menedżerów i prawników. W 2009 roku felietonista japońskiego oddziału „Bloomberg News” zwracał uwagę na to, że w czasie recesji gangsterzy rywalizowali z legalnie działającymi pożyczkodawcami. Po latach profil działalności jakuzi znacząco się poszerzył (Pesek, 2009). Organizacja zainteresowała się projektami robót publicznych, inwestycjami giełdowymi, finansowaniem start-upów, obrotem kruszcami. Dziennikarz przestrzega: Japonia przegrywa walkę z „Goldman Sachs z bronią” (Pesek, 2013). *Tokyo Vice* uświadamia jednak, że problem nie leży w „broni”, lecz właśnie w „Goldman Sachs”.

Bibliografia

- Adelstein, J. (2021). *Tokyo Vice. Sekrety japońskiego półświatka*, J. Żuławnik (tł.). Warszawa: Poradnia K.
- Boltanski, L., Chiapello, È. (2022). *Nowy duch kapitalizmu*, F. Rogalski (tł.). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Foundas, S. (2006). A Mann’s Man’s World. *LA Weekly*, <https://www.laweekly.com/news/a-manns-mans-world-2144449>, dostęp: 20.10.2023.
- Grillo, J. (2022). Signature Styles: Shooting Tokyo Vice, The Gilded Age and Slow Horses. *American Cinematographer*, <https://theasc.com/articles/signature-styles>, dostęp: 20.10.2023.

- Hessler, P. (2012). All Due Respect. *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/09/all-due-respect>, dostęp: 20.10.2023.
- Itō H. (2022). 第4弾：伊藤英明. シネマトウデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/iv04.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Itoh, M. (2009). *Ocena neoliberalizmu w Japonii*. W: A. Saad-Filho, D. Johnston (red.), *Neoliberalizm przed trybunałem* (387–396), J.P. Listwan (tł.). Warszawa: Książka i Prasa.
- Lane, G. (2022). Things that Tokyo Vice gets Right and Wrong about Tokyo. *Tokyo Cheapo*, <https://tokyocheapo.com/editorial/things-that-tokyo-vice-gets-right-and-wrong-about-tokyo/>, dostęp: 20.10.2023.
- Leão, G. (2023). Tokyo Vice: Unmasking Japan's Underworld with HBO's Groundbreaking Crime Drama. *Big Picture Film Club*, <https://bigpicturefilmclub.com/tokyo-vice-unmasking-japans-underworld-with-hbos-groundbreaking-crime-drama/>, dostęp: 20.10.2023.
- Leshner, J. (2022). 第5弾：世界で最も撮影が難しい都市・東京. シネマトウデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/wtv05.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Mangoni, A.D. (2012). *Organized Crime in Japan. The 'Yakuza' and the Freezing of Assets by the Americans*, [https://gnosis.aisi.gov.it/gnosis/Rivista32.nsf/ServNavigE/32-11.pdf/\\$File/32-11.pdf?openElement](https://gnosis.aisi.gov.it/gnosis/Rivista32.nsf/ServNavigE/32-11.pdf/$File/32-11.pdf?openElement), dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022a). 'Tokyo Vice' Executive Producer/Director Michael Mann: 'Shooting in Tokyo, You Are Not in Kansas', <https://www.youtube.com/watch?v=1qwts6fjshk>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022b). 「TOKYO VICE」特別映像 “マイケル・マン編”【WOWOW】, <https://youtu.be/a7uqFN2aLA4>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022c). *Inside The World Of Tokyo Vice | Tokyo Vice | HBO Max*, <https://www.youtube.com/watch?v=ghHp5oCmN8c>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022d). マイケル・マンが渡辺謙に“釘付け”になったことを明かす. *Real Sound*, <https://realsound.jp/movie/2022/05/post-1024997.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022e). Michael Mann's Vice Grip. *Emmys*, <https://www.emmys.com/news/online-originals/michael-manns-vice-grip>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022f). Shaping Light for Tokyo Vice, rozmawiał M. Kogge. *American Cinematographer*, <https://theasc.com/articles/tokyo-vice-mann>, dostęp: 20.10.2023.
- Mann, M. (2022g). 「TOKYO VICE」特別映像 “ロケーション編”【WOWOW】, <https://www.youtube.com/watch?v=M5bpn5HnnlU>, dostęp: 20.10.2023.
- Mitchell, J., Reigart E.M. (2022). "Tokyo Vice" (Another) Michael Mann '90s Noir Masterclass. *NAB Amplify*, <https://amplify.nabshow.com/articles/create-tokyo-vice-tokyo-90s-culture-michael-mann-film-noir/>, dostęp: 20.10.2023.
- Palm, E.A. (2022). 'Tokyo Vice' Revisits a Faded Underworld. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2022/04/01/arts/television/tokyo-vice-hbo-max.html>, dostęp: 20.10.2023.
- Pesek, W. (2009). 「やくざ」も試験勉強、日本の苦境如実に, *Bloomberg*, <https://www.bloomberg.co.jp/news/articles/2009-10-08/KR6PXV07SXX01>, dostęp: 20.10.2023.
- Pesek, W. (2013). Japan's Losing Battle Against 'Goldman Sachs With Guns', *Bloomberg*, <https://www.bloomberg.com/view/articles/2013-11-21/japan-s-losing-battle-against-goldman-sachs-with-guns->, dostęp: 20.10.2023.

- Piskorz, A. (2010). *Michael Mann – antropolog doświadczenia*. W: Ł.A. Plesnar, R. Syska (red.), *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność (185–209)*. Kraków: Rabid.
- Poul, A. (2022). 'Tokyo Vice' Producer Alan Poul Talks Season 2, Why Japan's Capital Is the "Most Difficult" City to Shoot, rozmiał P. Brzeski. *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/tokyo-vice-producer-alan-poul-interview-season-2-1235248974/>.
- Reiss, S. (2022). Inside Tokyo Vice, the Flat-Out Coolest Show of the Year. *GQ*, <https://www.gq.com/story/tokyo-vice-is-crazy-cool>.
- Rogers, J.T. (2022). *Inside The World Of Tokyo Vice | Tokyo Vice | HBO Max*, <https://www.youtube.com/watch?v=ghHp5oCmN8c>.
- Schilling, M. (2022). Want to Film in Tokyo? City Welcomes Locals, but Foreign Shoots Still Restricted. *Variety*, <https://variety.com/2022/film/global/film-tokyo-locals-foreign-shoots-hit-covid-restrictions-1235179447/>.
- Seitz, M.Z. (2009). Zen Pulp. *Moving Image Source*, <http://www.movingimagesource.us/articles/zen-pulp-pt-1-20090701>.
- Stensland, M. (2002). *Pocket Essentials Film. Michael Mann*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Strom, S. (1999). In Japan, Mired in Recession, Suicides Soar. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1999/07/15/world/in-japan-mired-in-recession-suicides-soar.html>.
- Surrey, M. (2022). 'Tokyo Vice' Found the Right Mann for the Job. *The Ringer*, <https://www.theringer.com/tv/2022/4/7/23013398/tokyo-vice-found-the-right-mann-for-the-job>.
- Urquhar, J. (2010). Tokyo Vice. *Financial Times*, <https://www.ft.com/content/d911bc2c-a668-11df-8767-00144feabdc0>.
- Washio, K. (2022). 第5弾：世界で最も撮影が難しい都市・東京。シネマトゥデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/wtv05.html>.
- Watanabe, K. (2022a). 第2弾：渡辺謙 警視庁暴力団対策課の敏腕刑事・片桐役。シネマトゥデイ, <https://www.cinematoday.jp/site/tokyo-vice/special/iv02.html>.
- Watanabe, K. (2022b). 「TOKYO VICE」渡辺謙が語る“1990年代”東京とそこに生きる人々...「人間の精神構造や社会構造にもものすごく大きな変化を及ぼした」。 *Movie Walker Press*, <https://moviewalker.jp/news/article/1082003>.
- Weisman, S.R. (1992). An American in Tokyo. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1992/07/26/magazine/an-american-in-tokyo.html>.
- Yoshioka, E., Hanley, S.J., Kawanishi, Y., Saijo, Y. (2016). Time Trends in Method-Specific Suicide Rates in Japan, 1990–2011. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 25 (1): 58–68.
- Tanisho, Y. (2013). *Economic Distress and Suicide in Japan*. *Health and Global Policy Institute*, <https://hgpi.org/wp-content/uploads/Suicide%20Issue%20HGPI%20English%20v2.pdf>.

Kryzys ekonomiczny i poszukiwanie miejsca w *Tokyo Vice*

Abstrakt:

Wizja Tokio kreślona w serialu *Tokyo Vice* (2022) jest powiązana z aktualnym rozumieniem przemian ekonomicznych Japonii, które zaszły w latach 80. i 90. XX wieku. O wizualnej identyfikacji i motywach fabularnych produkcji decydował Michael Mann. Reżyser zwykle portretuje problemy współczesności poprzez namysł nad miejskimi pejzażami. Również losy bohaterów *Tokyo Vice* pozostają w ścisłym związku z szerokim tłem metropolii. Mann koncentruje uwagę głównie na bohaterach pozbawionych miejsca – ofiarach neoliberalnej ideologii uszkodzonych przez nowoczesny system finansowy.

Słowa kluczowe: Michael Mann, *Tokyo Vice*, przestrzeń filmowa, kryzys ekonomiczny, gospodarka bańki mydlanej, neoliberalizm

The Economic Crisis and the Search for a Place in *Tokyo Vice*

Abstract:

The depiction of Tokyo in the series *Tokyo Vice* (2022) is conditioned by the current understanding of Japan's economic transformation in the 1980s and 1990s. The visual identification and narrative motifs of the production were determined by Michael Mann. The director typically explores contemporary issues through the analysis of urban landscapes. In *Tokyo Vice*, the broader image of the metropolis is closely linked to the fate of the characters. Mann's main focus is on characters without a place. He portrays them as victims of neoliberal ideology at the hands of the modern financial system.

Keywords: Michael Mann, *Tokyo Vice*, cinematic space, economic crisis, soap bubble economy, neoliberalism

Wojciech Sitek – adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się ideologicznym podłożem kina amerykańskiego i gier wideo, a także społecznym fenomenem wideokaset. W ostatnim czasie zainteresowany problematyką piractwa.