

epska širina michaela manna



Prebujena vest

Prebujena vest (The Insider, 1999), zadnji film Michaela Manna, je v kinematografe prišel razmeroma potih. Projekt, ki je požrl šestdeset milijonov dolarjev, je širše občinstvo pustil razmeroma hladno; pospravili so ga po nekaj tednih prikazovanja in nekaj več kot dvajsetih milijonih inkasa, kar je za ameriške razmere zanemarljiva številka. Sam sem ga prvič videl na letošnjem rotterdamskem festivalu, znanem po tem, da med vodilne filme iz tretjega sveta vsako leto vrine še par najsvetlejših točk iz vsakoletne hollywoodske produkcije. A Rotterdam za tovrstne filme – triurne ameriške megaspektalke – ponovno ni pravi poligon, saj jih mladega in inovativnega kina željno občinstvo običajno ignorira. Zdelo se je, da bo film enega najkonsistentnejših hollywoodskih režiserjev zadnjega

simon popek

časa odšel v pozabo, dokler se nanj skoraj čudežno ni spomnila ameriška filmska akademija in ga nominirala v sedmih kategorijah. A *Insider* je v noči oskarjev ostal *outsider*; brez kipcev, slave in *post-festum* zaslužka, ki običajno doleti zmagovalce.

A nič ne de, Mann se je dokončno utrdil kot kinematografski avtorski gigant in nadgradil televizijsko kariero, ki mu je slavo in priznanje prinesla v osemdesetih letih. Drži, Mann je televizijski človek. Čeprav je kariero pričel kot scenarist nekaterih odmevnih kino-projektov, med katerimi je še najboljši *Straight Time* (1977, Ulu Grosbard), kjer je ostal nepodpisan, se je kmalu znašel na televiziji in pričel soustvarjati kriminalne nanizanke tipa *Starsky and Hutch* in *Police Story*, da bi dokončno zaslovel kot popolni avtor ("*created and produced by Michael Mann*") veleuspešnega *Miami Vicea*. Vmes je, bolj ali manj uspešno, snemal filme. *Jericho Mile* (1979), svoj prvenec, je v celoti posnel v zaporu Folsom, a kinematografsko distribucijo je doživel le zunaj ZDA. S *Tatom* (Thief, 1981) je zakoličil formulo, ki ji bo ostal zvest vse do danes: individualca, ki živi za svoj poklic (običajno je to ropar), in "*se ni pripravljen vezati na nobeno stvar, ki je ne bi mogel odreči v petnajstih sekundah, če za vogalom zagleda policaj*", kakor v *Vročini* (Heat, 1995), njegovem najboljšem in najuspešnejšem filmu doslej, svoji družici razloži Neil McCauley (Robert De Niro).

Moški so pri Mannu do žensk skrajno hladni, nedostopni, toda ne gre za peckinpahovske bastarde, temveč preprosto za ljudi, ki živijo za svoj poklic (Tarantinov moto "Let's go to work" jim povsem ustreza), ljudi, ki bi si nekega dne sicer radi ustvarili družino in ustalili, a jim je delo trenutno enostavno preveč pomembno. McCauley v *Vročini* zaradi policijskega pritiska odvrže svoje dekle, Frank (James Caan) se v *Tatu* ne odreče le svojega dekleta, marveč tudi družini, ki sta si jo zastavila; celo Jeffrey Wigand (Russel Crowe) v *Prebujeni vesti* kot utelešenje *family mana* v svoji trmi izgubi ženo in otroke. Morda zveni čudno, toda srce Mannovih filmov so prav ljubezenski pari, družine, domovi; simboli varnosti in harmonije torej, ki se jih protagonisti tako nonšalantno odrekajo. Prav zato je Mannove kriminalke težko označiti za čiste žanrske filme, preprosto zato, ker so v osnovi koncizne študije karakterjev, ki se gibljejo okrog skrajno preprostega zapleta. Kvintesenčni Mann predstavlja tekmo med posameznikoma na nasprotnih straneh zakona: med roparjem in policajem (*L.A. Takedown*, 1989; *Vročina*), roparjem in njegovim nasprotnikom (*Tat*) ali morilcem in policajem (*Manhunter*, 1986). Naracija je preprosta, linearna, toda večino njegovih filmov zaznamuje svojevrstna epska širina, ki je fascinantna še toliko bolj, ker se zavedamo, da izhaja iz skrajnega (narativnega) minimalizma. Še najmanj prepričljiv je Mann takrat, ko uprizarja "namerni spektakel", denimo v *Zadnjem Mohikancu* (*The Last of the Mohicans*, 1992).

Mannov opus je do *Prebujene vesti* nemalokrat izgledal kot ena in ista zgodba. Že prologi povedo vse: v njegove filme vedno stopimo sredi akcije. V *Tatu* ropar prazni blagajno z dragulji, v *The Keep* (1983) smo priča vojaški okupaciji, v *Manhunterju* pa vlomu, ki napove masaker podeželske družine. V *Zadnjem Mohikancu* se znajdemo sredi kolonialne vojne, *Prebujena vest* nam v intelektualni maniri bondovskega *teaserja* predstavi profesionalizem teve producenta, *L.A. Takedown* in *Vročina* pa kot roparska trilerja seveda napove ... rop. Mannovi filmi se običajno "zgodijo" še pred najavno špico. In nemalokrat so se "zgodili" v dvojčkih, kar je še utrjevalo vero in prepričanje njegovih nasprotnikov, češ da je dolgočasen. Klasičen primer sta seveda *L.A. Takedown* in *Vročina*; prvega je kot 90-minutno *pilot* epizodo posnel za televizijo, a ker serije niso nikoli realizirali, se je odločil idejo o "rivalstvu" med policajem Vincentom Hanno in roparjem Neilom McCauleyem nadgraditi v triurnem, superiornem trilerju. Zgodbi ni dodal nič, število protagonistov je ostalo isto; tistih dodatnih 90 minut "niča" predstavlja čisto magijo in adrenalin brez primere, ki kulminira v antologijski sekvenci policijsko-roparskega spopada, eni najbolj grandioznih in impozantnih akcijskih sekvenc, kar jih pozna ameriška kinematografija.

Primer "dvojčka" predstavljata tudi *Jericho Mile* in *Tat*, ki ju sicer ne družijo nobena konkretna vez, toda Mann zgodbo kaznjence iz prvega filma tako rekoč rezimira v dolgi dialoški sekvenci v *Tatu*, ko Frank

(James Caan) svojemu novemu dekletu (*Tuesday Weld*) pripoveduje o enajstih letih, preživetih v zaporu Joliet. *Manhunter* po drugi strani v Mannovem opusu sicer stoji samostojno, toda lik zaprtega dr. Hannibala Lecktorja se ponovi v Demmovem *Ko jagenjčki obmolknejo* (*The Silence of the Lambs*, 1991); Lecktor se preimenuje v lepše zvenečega Lecterja.

Manna, njegovo producersko in kreativno kontrolo seveda zlahka primerjamo s še enim režiserjem, čigar opus spominja na produkcijsko perfekcijo: Kubrickom. Oba sta karieri pričela z roparskimi trilerji in sčasoma postala lastna producenta. *Vročina* je nekdo celo označil kot *Rop brez plena* (*The Killing*, 1956), posnet z ambicijo in močjo *Odiseje 2001* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Mann si je celo dovolil mali *hommage* - sekvenco, kjer se Pacino in de Niro prvič soočita (v njunem prvem srečanju na filmu pa ju vendarle niti enkrat ne vidimo v istem kadru!), pospremi Ligetijeva "vesoljska" glasba, uporabljena v *Odiseji*.

Mannov opus so zaznamovali posamezniki, skrajni individualci v konfliktu z družbo, a družba je bila po drugi strani običajno "zmarginalizirana", utelešena v drugem individualcu in nič manj ranljivem liku. *Prebujena vest* zato v njegov svet prinaša pomembno novost: posameznika (pravzaprav dva) v konfliktu z korporacijo, prisotnim, toda težko ulovljivim gigantom brez obraza. Tu ni več identifikacije, ni več pomenkovanja in soočenja v kafeteriji, le boj z brezobličnim fantomom.

Ameriški "trdi" žanrski film je bil od nekdaj zanimiv že zato, ker je zlo našel v karseda široki paleti socialno-družbenih pojavov, še posebej od sedemdesetih let dalje, ko so bili časi čikaških gangsterjev definitivno mimo. Zla odtelj ni predstavljal več zgolj posameznik, temveč skupnost. Klan. Organizacija. Že res, da so bili gangsterji Organizacija, a popolnost njene javne podobe je bila praviloma "pokvarjena" s poudarjenim individualizmom posameznika.

Petdeseta leta prinesejo malenkostne spremembe. Spomnite se Branda v *Na pristaniški obali* (*On the Waterfront*, 1954), bori se proti pristaniški mafiji, a nekaj kazi sliko: v resnici se bori proti liderju organizacije (J. Lee Cobb). Šestdeseta gredo še malce naprej: Lee Marvin v *Čistini* (*Point Blank*, 1967) zahteva od Organizacije svoj denar, a ne ve več, na koga naj se sploh obrne. Organizacija postaja neviden, neotipljiv, vsemogočni fantom, kar občutita denimo Warren Beatty kot priča političnega umora v Pakulovih *Morilcih in pričah* (*The Parallax View*, 1971), ter Alain Delon kot profesionalni killer v Winnerjevemu *Škorpionu* (*Scorpio*, 1974). Spisek se podaljšuje vse do konca sedemdesetih, ko se zlato obdobje žanra konča.

Počakati je bilo treba do devetdesetih, ko Organizacije ne kontrolirajo več le svojega področja, temveč razmišljajo in vladajo globalno. Danes se ne gre več bati politike in politikov, temveč Organizacij. Korporacij. Multinacionalk. Odgovor sta dala deloma že cyber-punk guru William Gibson in režiser Abel Ferrara z ekranizacijo njegovega *New Rose Hotela* (1998). In odgovor daje Michael Mann v *Prebujeni vesti*. Tule je lep primer korporativne nadvlade in nedotakljivosti: v deželi, ki je kajenje pregnala iz skoraj vseh javnih površin, kadilce pa tako rekoč izobčila, jih razglasila za državne sovražnike, tobačni imperij diktira lastna pravila: ko posameznik, dr. Wigand, dvigne glas, ga utiša; ko skuša glas dvigniti druga multinacionalka, televizijska postaja CBS, katere ekskluzivno oddajo z naslovom "60 minut" producira Lowell Bergman (Al Pacino), utišajo še njo. Še več, grozijo, da jo bodo uničili, si jo podredili in prilastili. Tu še tako premeteno raziskovalno novinarstvo odpove. Redford in Hoffman iz *Vseh predsednikovih mož* (*All the President's Men*, 1976), s katerim običajno primerjajo Mannov film, tu ne funkcionirata več. Kapital prevlada novinarsko etiko. Bergman živi v iluziji, da je "newsman", in to v svetu, ki mu vladajo "businessmani". V bistvu je zgolj zrcalna preslikava nemočnega Wiganda: oba kontrolira korporacija. •