



Raznoglasnost in relativizem v seriji *The Wire*

Luka Lisjak Gabrijelčič

»Na začetku vsakega dela serije *The Wire* se pojavi citat, izjava, ki jo nato v epizodi sami izreče eden od likov. Če te citate vzamemo izven njihovega izvirnega konteksta, se zdi, da ponujajo nek filozofski uvid v serijo, njeno zgodbo in like. Toda ko se tekom zgodbe znova pojavijo v svojem specifičnem izvirnem kontekstu, sredi pogovora ali kot odgovor na določeno situacijo, v njih ni več nobenega skritega sporočila; naše upanje, da bi ga našli, se vedno znova klavrno razblini. Uvodna montaža, ki se odvije takoj pred citatom, ponuja podobno obliko lažnega upanja. Sestavljena je iz prizorov, ki se pojavljajo skozi serijo; gledalci lahko prepoznavajo izseke iz montaže, ko se ti neokrnjeno, v celoti pojavijo v seriji. Toda sčasoma se zavemo, da ti izseki prizorov ne služijo kot nekakšna sestavljenka, ki bi se, ko pridemo do zadnje epizode, naenkrat sestavila v 'širšo sliko'. V *The Wire* ni nobene zaključene podobe, nobene dokončne resnice, nobenega jasnega zaključka.«

Tako začena Sophie Fuggle svoj članek o kritiki institucionalne oblasti v seriji *The Wire* (*Short Circuiting the Power Grid: The Wire as Critique of Institutional Power*). In dodaja, da je prav

umanjkanje združujoče podobe, prav odsotnost končne sinteze – ali celo namiga, kako naj bi takšna sinteza izgledala – svojevrstna posebnost serije.

Trditev se nam utegne zdeti nekoliko nenavadna. Mar ni posebnost *The Wire* ravno v tem, da presega okvire običajne kriminalne zgodbe tako, da pripoved o policistih in zlikovcih vzame kot izgovor za umetniško sliko institucionalnih odnosov in razmerij moči v sodobni zahodni metropoli? In ali ne presune gledalca najpogosteje ravno ambicioznost, s katero serija uporabljata filmski medij kot orodje za analizo odnosov med družbenimi skupinami? Iz sezone v sezono se nam postopoma izrisuje veličastna, malodane balzakovska slika postindustrijske družbe, v kateri ni mogoče spregledati težnje po totalni reprezentaciji. Kako lahko torej trdimo, da je odsotnost končne sinteze »specifika serije«? Ta paradokсна trditev je vredna premisleka.

Celota brez sinteze

V *The Wire* je težnja po totalnosti tesno povezana, podobno kot pri Balzacu, s pluralnostjo perspektiv. Kar dela serijo tako privlačno, je ravno njena sposobnost, da dinamiko družbenih odnosov prikaže iz različnih zornih kotov. Delovanje policije lahko npr. opazujemo z vidika vestnega karierista (Cedric Daniels), neprilagojenega in samovšečnega *enfant terrible* (Jimmy McNulty), brezobzirnega, togo birokratskega šefa, ujetega v

Podoba totalnosti je torej tesno povezana z razpršitvijo perspektiv. Pripoved nas dobesedno prisili v empatično sledenje različnim, protislovnim stališčem; hkrati pa se, vsaj na prvi pogled, odpoveduje metanaraciji, to se pravi, eksplicitni ali implicitni naddoločujoči pripovedi, ki bi vse ostale posamezne pripovedi, vezane na osebne zorne kote, združila v celoto z jasnim pomenom.

trikotnik med zahtevami politike, neizprosno realnostjo ulice in omejitvami inertne institucije, ki jo vodi (Ervin Burrell) itd.. Ne glede na to, kje so naše simpatije, sčasoma spoznavamo subjektivno upravičenost vsakega od teh stališč in začenjamo razumevati notranjo logiko, ki usmerja ravnanje slehernega od njih. Serija nato eno na drugo naniza na desetine takšnih osebnih trajektorij: stike in trke med njimi sprva razumemo le deloma ali pa sploh ne; nazadnje, ko skozi pripoved pobliže spoznamo različne stvarnosti, v katere so vpete, pa nanje začnemo gledati kot na tragične vozle v zapleteni mreži družbenih in institucionalnih razmerij.

Podoba totalnosti je torej tesno povezana z razpršitvijo perspektiv. Pripoved nas dobesedno prisili v empatično sledenje različnim, protislovnim stališčem; hkrati pa se, vsaj na prvi pogled, odpoveduje metanaraciji, to se pravi, eksplicitni ali implicitni naddoločujoči pripovedi, ki bi vse ostale posamezne pripovedi, vezane na osebne zorne kote, združila v celoto z jasnim pomenom. Ne gre za to, da umanjka zadnja beseda, zaključek, ki bi vzvratno dajal smisel celoti – navsezadnje je to strategija mnogih filmov – temveč za to, da nam serija, vsaj navidezno, ne ponuja tiste zunanje, objektivne pozicije, iz katere lahko pripovedi smiselno povežemo v razpoznavno, pa čeprav dvoumno in niansirano povezujočo poanto. Posamezne zgodbe so sicer mojstrsko vključene v celoto, a ta je »mehanična«, nekakšna vsota učinkov in protiučinkov, ne pa celota, ki bi jo – kot npr. v klasičnih ruskih realističnih romanih – strukturirala implicitna moralna ali svetovnonazorska poanta. Slednjih v seriji sicer ne manjka, a so vezane na posamezne pripovedi in odpovedo takoj, ko jih skušamo aplicirati na višjo pripovedno raven. Od tod izjemna dvoumnost serije, njena sposobnost, da vzbuja diametralno nasprotno interpretacije, in to *kljub* izjemni prozornosti in analitičnosti njene naracije, ki le redko pušča prostor za mistifikacije in spekulacije.

Ravno kontrast med brezhibno strukturiranostjo množičnih, pogosto povsem poljubnih elementov v celoto, in malodane zastrašujočo brezsmiselnostjo te celote, je tisto, kar seriji daje njen dvoumni čar. Če kje, na tej ravni serija *zares* deluje kot analogija kapitalistične družbe – oziroma modernosti sploh. Iz

sociološke perspektive lahko strukturo moderne družbe vidimo kot celoto: prepoznamo in analiziramo lahko objektivne vezi, ki njene posamezne elemente združujejo v naddoločujočo realnost. Istočasno pa našemu sekulariziranemu pogledu uhaja vsak »smisel« te celote in vsi poskusi, da bi ga poskušali vnesti vanjo (npr. s sklicevanjem na »organski« značaj družbe), prej ali slej spodletijo – ostaja nam le pluralnost načinov, kako konceptualizirati to samo neprozornost smisla (npr. s sklicevanjem na teorijo sistemov, »nevidno roko«, voluntaristični konstruktivizem itd.).

Napetost med razvidnostjo in dvoumnostjo, med razpršenostjo in homogenostjo pripovedi se kaže tudi na ravni forme. Ravno na ta pojav je merila Fugglova v svojem razmišljanju o uvodnih citatih. Dejansko je zadeva še bolj paradoksalna, kot jo prikaže Fugglova. Ne gre namreč le za to, da se uvodna špica zaključi s citatom, ki se nato v svojem izvornem kontekstu izkaže kot banalen – če bi bilo tako, ne bi bilo nič posebnega, saj so navsezadnje tako rekoč vsi klasični citati »iztrgani iz konteksta«, tj. slonijo na nekem presežku pomena, ki je odvisen od naše naknadne simbolne investicije vanje (pomislimo le na znameniti iz Cankarjev citat, »Narod si bo pisal sodbo sam«; med drugo svetovno vojno je ta stavek postal skoraj uradno geslo nacionalnega upora, če pa ga preberemo v njegovem izvornem sobesedilu, ugotovimo, da gre za postransko, sarkastično, skorajda cinično opazko enega od likov v satirični igri). Pri omenjenih uvodnih citatih gre včasih za tovrsten fenomen: izrek ima neko modrost samo, če ga jemljemo ločeno od njegovega konteksta; v tem primeru nam lahko poda nek uvid, nek nauk zgodbe. Ali pa tudi ne. Včasih se zgodi ravno obratno: citati v uvodni špici so navidez banalni, iz njih na prvo žogo ne moremo izluščiti nobenega globljega pomena; šele, ko jih slišimo v izvornem kontekstu, nam lahko nekaj povedo. Ali pa tudi ne. Včasih dejansko služijo kot odličen povzetek epizode, včasih se sicer slišijo pomenljivi, a ne moremo najti povezave z zgodbo, včasih pa so tako »mimo«, da se ne moremo znebiti občutka, da se avtorji serije malo »zajebavajo« iz nas. Za trenutek nam ponudijo točko, ki poveže heterogenost pripovedi v neko višjo smiselno celoto, a nam jo takoj nato izmaknejo.

Nauk, ki nam ga hočejo podati, je jasen: »ne mislite si, da je tako enostavno«. Ne mislite si, da vam bomo ponudili točko, iz katere boste lahko doumeli »globlji pomen« zgodbe.

Pojav raznoglasnosti

Pluralnost pogledov, ki strukturira pripoved, bi lahko opisali (kot v omenjenem članku predlaga že Fugglova) s pojmom heteroglosije oziroma raznoglasnosti, kakor ga je razvil ruski literarni zgodovinar Mihail Bahtin. Po Bahtinu je za sodobna književna in umetniška dela značilno, da so sestavljena iz raznolikih slogov in glasov, pri čemer je ključnega pomena način, kako so te razlike strukturirane v koherentno celoto. Za Bahtina je raznoglasnost sicer značilnost jezika kot takega, sodobni avtor pa se tega pojava poslužuje na način, da prek medija umetnosti reprezentira družbene razlike. »V vsakem trenutku zgodovinskega obstoja,« pravi Bahtin, »je jezik raznoglasen od glave do pete: v njem namreč sobivajo družbeno-ideološka protislovja med sedanostjo in preteklostjo, med različnimi obdobji preteklosti, med različnimi družbeno-ideološkimi skupinami v sedanosti, med raznimi strujami, šolami, krogi itd.«. Po Bahtinu je družbeni svet kot tak zaznamovan s heteroglosijo in spopadom med različnimi diskurzi, ki sobivajo v njem; izvirnost avtorja je v tem, kako te obstoječe diskurzivne elemente poveže v novo celoto, ki služi kot slika določene družbene ali zgodovinske realnosti.

V filmskem mediju se raznoglasnost kaže na različne načine: najprej je tu najbolj očitno dejstvo, da imamo v seriji neverjetno bogastvo različnih sociolektov, tj. družbeno določenih podzvrsti angleščine; kmalu ugotovimo, da govorico različnih skupin, ki nastopajo v seriji, zaznamujejo specifični diskurzi, ki usmerjajo ravnanje posameznikov, vpetih v določene institucije ali družbene skupine (npr. pojem igre, *the game*, v diskurzu kriminalnega podzemlja ali normativnega pomena, vsebovanega v besednih zvezah, kot so *good police* ali *chain of command*, za policiste ipd.). Ti diskurzi na ravni jezika odražajo pojav, ki smo ga omenili na začetku, namreč soobstoj različnih družbenih in skupinskih racionalnosti, ki v svojem prepletanju, trkih in medsebojnih soočanjih določajo potek pripovedi. Pri strukturiranju teh raznovrstnih glasov v skupno zgodbo pa ima ključni pomen kamera.

Problem relativizma

Ena od narativnih strategij, ki jo serija zasleduje od samega začetka, je vzporejanje usod različnih skupin; s tem prikaže,

kako se, kljub različnim okoliščinam, posamezniki, umeščeni v navidezno povsem različne in celo zoperstavljene sfere, spopadajo s podobnimi eksistencialnimi problemi. Čeprav takšno vzporejanje poteka na več ravneh (najbolj očitno se npr. kaže v prizorih četrte sezone, ki prepletajo dogajanje na policijski postaji in na šoli), je najbolj izrazito v odnosu med policisti in kriminalci. Implicitna primerjava med obema skupinama je prisotna že od prvega dela dalje, povsem eksplicitna pa postane v tretji sezoni. Eden od najbolj zabavnih prizorov je srečanje med policistoma in kriminalcema na izhodu iz kinodvorane (2. del 3. sezone, *All Due Respect*). Pri tem je še bolj zabavno, da presenečenja nad tem, da tudi »nasprotniki« obiskujejo kino, ne izrazi policist, temveč kriminalc: »So, y'all go to the movies!?!« kar dvakrat nejeverno vpraša mladi zlikovec Poot, medtem ko njegov prijatelj Bodie spremljevalki razlaga, kako ju prav ta policista vsakodnevno lovita po ulicah. Srečanje se zaključi z običajnim pozdravom, ki bi si ga ob naključnem srečanju namenila sodelavca ali poslovna partnerja: »Se vidimo jutri, torej«. To slogovno vzporejanje doseže vrhunec v znamenitem prizoru v parku (13. del 4. sezone, *Final Grades*), ko taisti Bodie sedi na klopci skupaj z detektivom McNultyjem in resignirano ugotavlja, da je postal pogrešljiva figura v vse bolj sprevrženi »igri« (»*This game is rigged, man; we be like them little bitches on the chessboard*«); sogovornik pa mu prizna pogum in lojalnost (»*You're a soldier, Bodie!*«).

Enakovredna empatija, ki jo serija namenja likom, razporejenih po vseh segmentih družbene »igre«, je nekatere kritike spodbudila, da govorijo o *The Wire* kot o relativistični filmski pripovedi, ki sistematično ruši gledalčeve predstave o etiki in subjektivnosti. Literarni kritik Fredric Jameson, na primer, v svoji ničejanski argumentaciji (*Realism and Utopia in The Wire*, 2010) trdi, da za vzpostavitev opozicije med »dobrim« in »zlim« potrebujemo identifikacijo z določeno skupino; družbene norme, ki določajo zaželena vedenja, nato poistovetimo z »dobrim«, tiste, ki ji nasprotujejo, pa z »zlim«. Ker *The Wire* sistematično spodjeda možnost takšne identifikacije, se torej giblje »onkraj dobrega in zlega«. Ob podrobnejšem premisleku pa hitro ugotovimo, da ta precej problematična Jamesonova teza ne drži. Res je sicer, da serija, kot rečeno, nikoli vzpostavi neke splošne, univerzalne ravni, iz katere bi lahko enostavno razsojali o dejanjih likov; glede tega nas dobresedno potiska v zorni kot, iz katerega lahko vidimo tragično razsežnost dogodkov in etičnih dilem. Toda po drugi strani se prav tako pogosto poslužuje postopka, ki bi ga lahko imenovali »univerzalizacija

Ena od narativnih strategij, ki jo serija zasleduje od samega začetka, je vzporejanje usod različnih skupin; s tem prikaže, kako se, kljub različnim okoliščinam, posamezniki, umeščeni v navidezno povsem različne in celo zoperstavljene sfere, spopadajo s podobnimi eksistencialnimi problemi.

partikularnega«, se pravi povzdignjenje posebnega gledišča na raven, iz katere je mogoče videti »resnico« stvari.

One and all ...

Mnogi so se ukvarjali z vprašanjem, kje, če sploh kje, »stoji« serija, tj. ali obstaja neka ultimativna »resnica«, nek končni etični ali spoznavni uvid, ki bi šel onkraj gole humanistične kontemplacije tragedij, ki jih povzročajo trki med družbenimi realnostmi sodobne metropole. Marsikdo se pri tem osredotoča na tiste trenutke, ko serija, tako se zdi, spregovori o sebi, torej na vizualni kontemplira lastno pripoved. Najznamenitejši je verjetno zaključni prizor serije, ko McNulty pripelje nazaj brezdomca, ki ga je bil odpeljal iz mesta, se ustavi na mostu, ki se razteza čez zaliv, izstopi iz avtomobila in se zazre na Baltimore v ozadju; sledi skoraj petminutni kolaž, ki nam pokaže usodo pomembnejših likov iz serije. Nekateri doživijo vzpone, drugi padce, spet tretji ostajajo na istem, vsi pa so del večno spreminjajočega se kolesja, ki neprestano premetava vloge posameznikov, struktura pa ostaja vedno ista: znameniti vogal v Zahodnem okrožju, ki ga je v tretji in četrti sezoni držal Bodie, zdaj nadzorujejo neki novi preprodajalci, policisti preganjajo vse mlajše prestopnike, družbena slika mesta je ob drugih osebah na drugih mestih vedno ista. V Baltimoru se nič ne spremeni: a ravno ta nespremenljivost večnega spreminjanja ga dela razpoznavnega in celo domačnega. »Pojdiva domov,« reče McNulty brezdomcu. Zadnji stavek serije.

Skoraj enakemu »kolesu življenja« smo priča na koncu druge sezone: tam se Nick Sobotka še zadnjič zazre na baltimorsko пристanišče, pred nami pa se zavrti grešni tokokrog mestnega življenja; podobno je tudi konec tretje sezone, le da tu nimamo subjektivnega opazovalca, montaža pa prikaže, kako se po propadu enostranskega »družbenega eksperimenta« majorja Colvina (delna dekriminalizacija mamil) vse vrne na stara pota. Iz analogne perspektive govori tudi uspavanka, ki jo policistka Kima recitira otroku svoje nekdanje partnerke, medtem ko v jasni noči z okna zreta na mestne luči (7. del 5. sezone, *Took*). Kima prične s klasičnim naštevanjem: »Lahko noč, Mesec. Lahko noč, zvezdice ...«, kmalu pa preide k poslavljanju od vseh bitij, ki naseljujejo urbano pokrajino: »Lahko noč, pandurji.

Lahko noč, tatovi. Lahko noč, preprodajalci. Lahko noč, prevaranti. Lahko noč, zvodniki ...« In naposled zaključni: »*Goodnight to one and all.*«

Zdi se, da vsi ti prizori distanciranega in skoraj nostalgичnega zrenja na večjo obnavljajočo se fresko urbanega življenja niso le odraz naklonjenosti do mesta, kljub vsem njegovim tegobam, temveč izpričujejo nekakšen dokončni etični uvid serije: poslednja modrost naj bi tako bila v umiku na pozicijo opazovalca, ki omogoči vpogled v celoto. Ultimativno spoznanje naj bi torej bilo v prevzemu pogleda, ki ga imamo gledalci – ki vidimo povezanost vseh elementov v veliki sliki –, vendar s hkratnim vztrajanjem na svoji poziciji. Takšna interpretacija se zdi še zlasti verodostojna, ker to imaginarno zrenje vedno izhaja iz namišljenega pogleda etičnega subjekta – Kima je verjetno najbolj nedvoumno pozitiven lik v seriji, Nickova kontemplacija pristanišča je nostalgичni pogled »spreobrnjenca« po tem, ko je opravil težko in bolečo etično preobrazbo in nase vzel vse tragične posledice svojih preteklih dejanj, McNultyjev pogled pa se umešča v zaključek obupanega, tragikomičnega poskusa, da bi s prevaro in prestopom meja zakonitosti dosegel nek bistven premik v pregonu kriminala. Skratka: prevzem distanciranega pogleda, uvid v eno-in-vse, *one and all*, pomeni odpoved etičnemu nasilju, preveliki vnemi po radikalnih spremembah, ki nima druge moči, kot da povzroči le nove kolobocije, peno na ponavljajočih se valovih stvarnosti; ta odpoved *hybris* pa ni povezana z resignacijo, temveč, nasprotno, z vztrajanjem na dodeljenem mestu, s tisto zvestobo Dobremu, ki jo pooseblja pritajeno šarmantni lik policistke Kime. Slovenski bralec pri tem utegne spomniti znamenitega Župančičevega verza: »Ljubimo ta prekleti svet – Kajfež, kdor nam je nasproti!«

Horizontalno in vertikalno

Interpretacija, ki McNultyjev zaključni poziv »Pojdiva domov« razume kot izpoved »hinduistične« etike reflektivnega vztrajanja na lastni partikularni poziciji v ponavljajočem se kozmičnem spopadu, je precej pogosta. Po njej naj bi ta »večni krog življenja« predstavljal poslednjo »resnico« serije – njeno zadnjo besedo in ultimativni doseg. V omenjenih prizorih naj bi serija tako rekoč spregovorila o sami sebi in na ravni for-

me uprizorila svoj narativni horizont. Toda – ali to res drži? Pomislimo: ti prizori se, bodisi na besedni bodisi na vizualni ravni, poslužujejo polisindetona – retorične figure dodajanja oziroma nizanja, tako značilne za arhaične tekste (pomislimo na biblijskega Pridigarja ali veličastni opis Božjega stvarjenja na zaključku Jobove knjige). Ampak to je povsem nasprotno z narativno strukturo serije, ki ni utemeljena na nizanju, temveč na kavzalnosti.

To postane še bolj očitno, če jo primerjamo z drugo serijo istega avtorja, *Treme*. Ta serija, poimenovana po četrti v New Orleansu, kjer poteka večina dogajanja, deluje natanko na takšen, »polisindetonski« način: zgodbe posameznih likov so nanizane ene ob drugi v kalejdoskopu, na ozadju katerega se riše edini pravi protagonist – mesto samo. Če pa za *The Wire* rečemo, da je »glavni protagonist mesto«, mislimo nekaj povsem drugega. Tu nimamo opraviti z mestom kot specifičnim kulturnim mikrokozmosom – serija nam večkrat predstavi ravno degradacijo tega vidika družbenega življenja in vedno znova uporablja kontrast med rafinirano kulturno-urbanistično dediščino Baltimora in barbarskim življenjem, ki poteka v njegovih okvirih –, temveč z urbanim mehanizmom urejanja medčloveških odnosov; s strojem, ki melje človeške usode. Baltimore, kot ga

vidimo v seriji, je celota teh odnosov, ki pa jo je mogoče kontemplirati le prek analize posameznih vezi, ki jo strukturirajo. Mesto tu ni predstavljeno kot kalejdoskop, kjer je minevanje usod učinek, ki nam pomaga uzreti substancialno ozadje, ki jih povezuje in ločuje, temveč v obliki desubstancializirane mreže razmerij (z drugimi besedami: ni predstavljeno kot svet, temveč kot družba). Ta mreža je, kot rečeno, učinek kavzalnosti, ki povezuje različne posameznike in skupine.

Reprezentacija razsrediščene družbene stvarnosti in horizontalno prepletanje različnih »glasov« in perspektiv v njej ustvarja razširjeno prepričanje o etičnem relativizmu serije *The Wire*, v kateri naj ne bi bilo prostora za samostojna etična dejanja in kjer naj bi bilo spoznanje in sprejetje nujnosti »tega, kar je« poslednji, neprehodni horizont naracije. Toda če jemljemo serijo kot integralno celoto scenarija in kamere, lahko kmalu ugotovimo, da takšna interpretacija ne drži. Prav »oko kamere« ima namreč to nalogo, da v nediferencirano horizontalno prepletanje partikularnih glasov vnese vertikalno razsežnost – bodisi tako, da univerzalizira določeno partikularno perspektivo bodisi tako, da dobesedno izstopi iz prepleta raznoglasnosti in opozori na »objektivno« resnico, v odnosu do katere se vzpostavi os etične presoje. ■

Ustanove in prostori, kjer so RAZPOTJA redno na zalogi:

Če bi radi v vaši ustanovi ali prostoru obiskovalcem ponujali brezplačno revijo RAZPOTJA in nam s tem pomagali širiti mrežo, vam bomo z vesljem redno pošiljali nove številke revije. Za sodelovanje pišite na urednistvo@razpotja.si

NOVA GORICA

Goriška knjižnica Franceta Bevka
Knjižnica Evropske pravne fakultete
Kavarna Rusjan
Bar Splendid
Slaščičarna Nova Gorica – Pecivo

GORICA (I)

Slovenska knjižnica Damir Feigel
Katoliška knjigarna
Qubik

LJUBLJANA

Narodna in univerzitetna knjižnica
Osrednja humanistična knjižnica FF
Osrednja družboslovna knjižnica FDV
Knjigarna Azil
Knjigarna Konzorcij
Bi Ko Fe
Kava Čaj Slamič
Kinodvor

KOPER

Osrednja knjižnica Srečka Vilharja
MKC Koper
Fakulteta za humanistične študije

IN DRUGI ...