



Wait on Black.

Uvodno razmišljanje o seriji *The Wire*

Luka Lisjak Gabrijelčič

Foto: Romain Guy

Od zaključka serije *The Wire* je minilo že pet let, a fascinacija nad njo ni pojenjala. Nasprotno: odkar je televizijska hiša HBO leta 2008 predvajala zadnjo, peto sezono, se le še povečuje. Eden od razlogov je gotovo ta, da sta boljša dostopnost interneta in večja razvejanost množične izmenjave datotek seriji omogočila širšo dostopnost kot ob nastanku ter tako ključno prispevala k njenemu velikanskemu – in, če smem dodati, zasluženemu – uspehu po vsem svetu.

Naslov serije pomeni seveda žico; a kot je znano navdušencem nad sodobnimi ameriškimi policijskimi nanizankami, je *wire* tudi okrajšava za *wire tap*, prisluškovalno napravo. Najboljši prevod bi bil *kabel*: povezava, ki omogoča komunikacijo med dvema svetovoma. Oziroma natančneje: javnemu, zakonitemu, družbeno pripoznanemu svetu omogoča, da se priklopi na svet kriminalnega podzemlja in na skrivaj spremlja njegove aktivnosti. Hkrati pa ima sama serija, kot je opomnil že njen avtor, David Simon, podobno vlogo za nas, gledalce: omogoča nam, da se »priklopimo« na neznani svet in počasi, epizodo za epizodo, odkrivamo podobo družbene realnosti, ki bi nam bila sicer nedostopna. Zgodba o policistih in zlikovcih tako postane lina, skozi katero na primeru zahodnega Baltimora uzremo

veličastno fresko življenja v osiromašenih predelih sodobnih zahodnih metropol.

Zgodba o policistih in zlikovcih?

The Wire je na prvi pogled klasična zgodba o policistih in zlikovcih. Preiskave, prisluškovanja, pregoni po ulicah, igra, kdo bo koga. In nato aretacije in frustrirajoča pogajanja tožilcev z odvetniki. Zmaga policistov je vedno le delna, ostane grenak priokus in dovolj materiala za naslednjo sezono. Toda serija prinaša vsaj dve veliki inovaciji v preizkušeni scenarij, ki ji omogočata, da format policijske nanizanke nadgradi v umetniško delo svetovnozgodovinskega pomena.

Kriminalni svet, ki nastopa v seriji, pa v prvi vrsti ni skriti svet podzemlja, temveč predvsem družbeni kontekst, vezan nanj: družbeni odnosi, ki jih proizvaja kriminalna dejavnost in hkrati omogočajo njeno reprodukcijo. Ravno ta začarani krog socialnih posledic kriminalitete, ki vedno znova poustvarjajo svoje pogoje, je v žarišču serije. Pri tem sicer razgalja dejavnike, ki omogočajo ohranjanje negativne spirale nasilja in degradacije, a nikoli – v nasprotju z njenimi »liberalnimi« apologeti v ameriškem pomenu besede – ne izreče dokončne sodbe glede svojih izvorov. Druga sezona, ki se osredotoča na nelegalno financiranje sindikata pristaniških delavcev, sicer nazorno prikaže makrokontekst baltimorske urbane krize, deindustrializacijo;

toda glasovi, ki govorijo v imenu predmestnega družbenega spomina (sporadične omembe »starih dni«), vseskozi opominjajo, da je bila endemična kriminalnost značilnost mesta že v času njegovega gospodarskega razcveta, temelječega na težki industriji in pristaniški dejavnosti. *The game* je starejša od njenih trenutnih družbenih pogojev.

Prav tako se serija ne izreče glede primarnega gonila kriminala, temveč ga prikaže kot raznolik pojav, v katerem se spopadajo vsaj tako različni koncepti in vizije kot v svetu »državljanov«, tj. tistih, ki so zunaj »igre«. Barksdalov klan, ki ga spoznavamo predvsem v 1. in 3. sezoni, ima neke vrste civilizacijsko poslanstvo in vzdržuje nekakšno, čeprav sprevrženo, vizijo skupnosti (ki bi jo lahko primerjali z družbeno vizijo klasične sicilijanske mafije), poleg tega pa ga zaznamuje notranja diferenciacija, ki jo lahko brez prevelikega pretiravanja imenujemo »politična« in ki nazadnje privede do njegovega razkola in propada; Prop Joe, flegmatični gospodar Vzhodnega okrožja, hoče le mirno kopiciti dobiček, od tod njegova neskončna pragmatičnost in virtuoznost v sklepanju kompromisov; Marlo, brezkompromisni in brezobzirni *homo novus*, ki obvladuje kriminalno sceno v 4. in 5. sezoni, se ne meni za mafijske »družinske vrednote« in ne razume logike denarja, temveč se žene predvsem za tem, čemur bi večina sodobnikov rekla »oblast«, dejansko pa gre za težnjo po popolnem nadzoru teritorija s pomočjo terorja.

Takšne umetniške upodobitve notranje logike kriminalnih organizacij niso nekaj novega; a inovacija serije je, da jo obravnava predvsem v razmerju do njene »družbene baze«. Kriminalni svet, ki nastopa v *The Wire*, tako prvenstveno ni svet podtalja, temveč otipljivi in še kako vidni svet stanovanjskih sosek in uličnih vogalov (izjema so skrivnostni »Grki«, glavni dobavitelji heroina v mesto, ki predstavljajo abstraktnejšo naravo višje ravni izmenjave).

Druga velika inovacija serije je, da se v enaki meri ukvarja z logiko, ki strukturira delovanje kriminalnih organizacij in organov pregona. Po Simonovih besedah je *The Wire* treba gledati predvsem s tega vidika, kot serijo o političnih in družbenih institucijah, ki urejajo medsebojne odnose v Ameriki. A čeprav so, res, pod lupo vzete najrazličnejše institucije – sindikati, šolstvo, politika, mediji – in nas neprestano opominjajo še na vpliv drugih, ki ostajajo v ozadju (gradbeni lobi, verske skupnosti, odvetniki itd.), pa je središče pozornosti le na policiji, drugi institucionalni okviru pa so pritegnjeni v obravnavo predvsem v navezavi nanjo, najpogosteje zato, da bi pojasnili njene omejitve in razloge, zakaj deluje, kot deluje (izpostavljen je tudi

***White on black*, »belo na črnem«, je znana kulturna referenca, zato jo interpretiramo kot kodo: toda s tem posilimo tekst z našimi matricami, ki ga nasilno strukturirajo na podlagi razumljivih in udomačenih kategorij. S tem pa mu ne le vsilimo zunanega pomena, ampak hkrati fabriciramo njegovo »skrivnostnost«, ki jo moramo šele dešifrirati.**

šolski sistem, ki pa ga spremljamo skozi oči dveh nekdanjih policistov – in številnih bodočih kriminalcev).

Toda organizaciji – v nasprotju s tem, kar namigujejo številne interpretacije – nista združeni v nekakšno dvotirno sliko totalne družbene reprezentacije. Ne gre za neko velikansko kolesje krožne reprodukcije družbenega *statusa quo*, v katero so ujeti posamezniki in ki po železni, razosebljeni logiki izračunava vsote učinkov posameznih dejanj: takšno gledanje serije (ki je, kot opažam, precej razširjeno med vzhodnoevropskimi, tudi slovenskimi intelektualci) ne le osiromaši njene sporočilnosti, ampak tudi zgreši nekatere od njenih ključnih poant.

Skrito in odkrito

Začeti moramo pri sami črki. *The wire*, kabel, je metafora asimetrične povezave – priklapljenosti. In ker je, kot smo rekli, kriminalni svet prikazan v svoji družbenosti, policija pa v svoji institucionalnosti, pride do paradoksa, do obrnitve klasične naracije, v kateri kriminalci na skrivnem kujejo načrte proti družbi: tu je policija tista, ki konspirira proti družbi. To paradokso obrnitev vlog še bolj poudarja dejstvo, da se kriminalci zbirajo na odprtih, javnih prostorih: na ulicah in trgih, na dvoriščih stanovanjskih sosek (*projects*), kjer kamera ujame prizore vsakdanjega življenja. Ko jih spremljamo pri njihovih vsakodnevnih opravilih – ki pogosto niso nič manj dolgočasna od vsakdana običajnih »državljanov« –, spoznavamo mestno topografijo Baltimora in prefinjeno arhitekturo njegovega »notranjega mesta« (*inner city*), ki je v presunljivem nasprotjem z barbarskim, antikulturnim življenjem, ki poteka znotraj njegovih okvirov. Celo »sedeži« kriminalnih organizacij so na javnem: Avon, »kralj« Barksdalovega klana, deluje v nadstropju (legalnega) javnega lokala, Marla skoraj nikoli ne vidimo v za-

prtem prostoru, v 4. sezoni svoje »posle« ureja kar sredi parka, »Grke« praviloma srečujemo v *dinerju* ali, občasno, na mestnih klopcah; izjema je Proposition Joe, ki edini ustreza stereotipu skrivnostnega in rahlo ekscentričnega kriminalnega uma. Po drugi strani pa se policijska skupina, ki jih preiskuje, skriva v »podzemlju«, v temnem in zapuščenem skladišču, ki je tako zavrženo in skrito, da še sodnik, ki sankcionira njihovo legalnost, komajda najde pot do njih. Pri tem je zanimiva ironična performativna gesta, s katero pooblasti prisluškovanje (»*By the power vested in me I now declare you ... man and wife*«) in s tem zbirko posebnosti, naključno zmetanih skupaj, »prekrsti« v poseben ud Zakona (glej *The Pager*, 5. epizoda 1. sezone).

Ta dihotomija med skrivno preiskovalno skupino, ki deluje na podlagi »karizmatične« sankcije Zakona, in družbenim svetom, ujetim v tokokrog greha, se stopnjuje skozi vso serijo: v 2. sezoni se posebna preiskovalna skupina preseli na zapuščeno hišo nekje na robu mesta, predmet njene preiskave pa postane prva v vrsti javno pripoznanih institucij, sindikat; a povod preiskave ni ne črka ne duh Zakona, temveč partikularne osebne zamere; konec 3. sezone se njene preiskave prerinejo do ravni politične korupcije in v 4. sezoni zopet spremljamo njene napore proti inertiji ustaljenega reda, pri čemer se pogosto poslužuje prevar in malih laži, da bi omogočila nadaljevanje svojega poslanstva, ki ga lahko razumemo tudi kot sistematično najedanje družbene in institucionalne homeostaze. Ta napetost doseže vrh v 5. sezoni, kjer preiskovalci, zaverovani v svoje posebno poslanstvo, prestopijo prag zakonitosti, Marlova tolpa, ki je predmet pregona, pa se ozemeljsko popolnoma razsredišči in prav zato simbolno nadzoruje vse koordinate mesta.

Zadnja sezona, ki se odpre z uvodnim prizorom, v katerem policisti s pomočjo nedolžne, prikupne laži prisilijo topoumnega morilca k priznanju zločina, raziskuje ravno vprašanje, do kolikšne mere je laž upravičeno sredstvo za doseganje cilja – oziroma natančneje, vprašanje upravičenosti rabe »posebnih sredstev«, ki so navadno pridržana tajnim službam (nenadzorovano preiskovanje, prevara, samovoljno prisluškovanje in sledenje, manipuliranje z mediji itd.), pri pregonu kriminala. Hkrati pa nam prikaz zapletenega trikotnika politično vodstvo-organi pregona-javno mnenje enako vprašanje zastavlja na splošnejši, politični ravni. Prikrojevanje resnice je sicer del vsake politične taktike že zato, ker politika po svojem bistvu teži k preseganju inertije dejstev, saj je usmerjena k stvarem-kot-bi-lahko-bile; zato se giblje v sferi *potencialnosti*, ne pozitivne objektivnosti, kar se odraža v njenem diskurzu. Toda prav zato sta vpraša-

nji upravičenosti laži in tega, kaj sploh konstituira »realnost«, ključni politični vprašanji. Ki pa sta le del bolj temeljnega problema odnosa med ciljem in sredstvi za njegovo doseganje.

Ni čudno, da je obravnava napetosti med univerzalno partikularnostjo preiskovalcev in partikularno univerzalnostjo »pripoznanega« sveta požela navdušenje pri nekaterih marksističnih kritikih (Fredric Jameson, Slavoj Žižek), ki so njej videli metaforo (potencialne) subverzivne revolucionarne dejavnosti; alegorijo skupine, ki v imenu pravičnosti in Višjega dobrega vzame stvari v svoje roke in se s pomočjo klasičnih »udbaških« prijemov – infiltracijo špijonov (»*A police is only as good as his informant*«, vseskozi ponavlja eden glavnih ženskih likov), vesplošnim prisluškovanjem, načrtnim širjenjem laži, celo ugrabitvijo – bojuje proti akterjem družbene »igre«, ki je, ne glede na subjektivne lastnosti njenih igralcev, »objektivno« v celoti pokvarjena zaradi same logike izmenjave, ki določa njena pravila. Vsekakor zanimiva perspektiva, ki je nedvomno bolj relevantna od interpretacij – ki se jih, zopet, sliši predvsem v naših, postkomunističnih logovih –, po katerih naj bi bil *The Wire* predvsem metafora kapitalizma, prikaz njegovih družbenih posledic ter, na primeru trgovine z mamili, alegorija logike njegovega delovanja. Te interpretacije pa pričajo predvsem o nediskriminatorni rabi pojma »kapitalizem« pri njegovih tukajšnjih kritikih, kar je eden od razlogov za že prav depresivno in monotono jalovost njihovih kritik.

Kljub svoji izvirnosti pa je Žižkova in Jamesonova interpretacija, ki v preiskovalcih vidi predvsem subverzivno skupino, po mojem zgrešena, saj po eni strani površno spremlja naracijo oziroma od nje arbitrarno vzame le, kar ji ustreza, po drugi strani pa jo bere preveč simbolično. Da ne bo pomote: ne želim nasprotovati takšnim, arbitrarnim in simbolističnim branjem, niti nimam nobene avtoritete, da bi določal, kaj je »pravilno« in kaj »napačno« gledanje. Trdim pa, da lahko od serije poberemo mnogo več, če prisluhnemo, kaj nam *dejansko* pravi.

Brown Sugar ali o pozornem poslušanju

Naturalistična raba »plebejskega« jezika v seriji, ki poleg »črnskih«, splošno »južnih« (od katerih je najbolj očitna raba sintagme *y'all* za osebni zaimek *you*) in specifično baltimorskih značilnosti vključuje še žargon preprodajalcev mamil, je sprva verjetno precej zavirala njeno recepcijo pri neameriški publiki. To velja tudi za številne gledalce, ki so sicer večji angleščine: serija tudi glede tega gledalcu ne dela uslug, temveč od njega zahteva, da vložijo določen napor.

Toda, v skladu z dialektičnim značajem serije, je ta prepreka, ta napor, vpisan v zgodbo samo: tudi preiskovalci imajo težave z razumevanjem jezika zločincev, ki jim prisluškujejo; v 3. in 4. sezoni si pri tem pomagajo celo z dežurno »prevajalko«, enim najbolj simpatičnih stranskih likov teh sezon. Serija ta problem prvič eksplicitno nagovori sredi prve sezone (v uvodu *One Arrest*, 7. epizoda 1. sezone). Do tedaj utegnemo misliti, da je težavnost jezikovnega razumevanja le naš problem, zdaj pa nam serija prizna, da je vseskozi vedela za naše težave in se nam hkrati zahvali za našo potrpežljivo pozornost in nam ponudi ključ za premostitev prepreke. V prizoru zbrana skupina preiskovalcev posluša posnetek telefonskega pogovora. Ko detektiva, zadolžena za sprotno spremljanje prisluhov, »prevedeta« njegovo vsebino, eden od prisotnih (to je ravno temnopolti policist Carver, ki s tem pokaže, da je jezikovna prepreka bolj razredne kot »rasne« narave), vpraša: »Kako to, da tako dobro slišite vse to?«. Eden najbolj »belih« in »malomeščanskih« izmed detektivov, nerodni in rahlo avtistični Roland Pryzbylewski, nemudoma izstreli: »*Gold Coast slave ship, bound for cotton fields, sold in a market down in New Orleans*«. Na začudene poglede kolegov pojasni: gre za prvi dve vrstici pesmi *Brown Sugar* skupine *Rolling Stones*; večina je pesem slišala že nešteto krat, a nikoli ni zares *slišala* besedila. Gre preprosto za to, pojasni, da je treba poslušati; če je potrebno, znova in znova. Nato detektiva ponovno zavrtita zadnji del posnetka, na katerem lahko vsakdo od gledalcev, ki razume angleščino in nauk, ki ga je podal Pryzbylewski, nazorno sliši: »*So, wait on Black, yo?*«. Carver, ki nauka ni razumel, znova vpraša: »*What is "white on black"?*«. Pozorni gledalec je nagrajen, ko Carverjev belopolti prijatelj, prostodušni Herk (ki ga je sociolog in

kritik Keith Kahn-Harris krivično označil za »najbolj butasti lik v seriji«; Herk je dejansko glas neposrednosti in zdravega razuma, a kakor vsak zdravi razum pogosto »udari mimo«, ker ni sposoben razumeti stvari v njihovi niansiranosti in kompleksnosti) v gledalčevem imenu odvrne: »*"Wait on Black", right? Even I heard that shit*«.

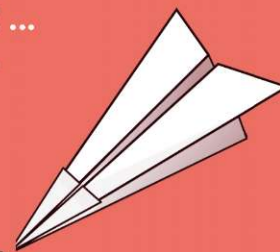
V trenutku, ko slišimo posnetek, nihče, razen obeh detektivov, zadolženih za sledenje prisluhov, ne ve kdo ali kaj je »Black«; tudi gledalci ne. Zato, tako kot častnik Carver, težimo k temu, da neznano sintagmo razložimo s pomočjo tradicionalnih klišejev. *White on black*, »belo na črnem«, je znana kulturna referenca, zato jo interpretiramo kot kodo: toda s tem posilimo tekst z našimi matricami, ki ga nasilno strukturirajo na podlagi razumljivih in udomačenih kategorij. S tem pa mu ne le vsilimo zunanega pomena, ampak hkrati fabriciramo njegovo »skrivnostnost«, ki jo moramo šele dešifrirati.

Toda v resnici je vsakdo lahko razločno slišal: »*Wait on Black*«. Ko enkrat opravimo domačo nalogo iz pozornega poslušanja, ni več nobenega skritega smisla, nobene globlje simbolike, katere ključ bi morali iskati izven samega teksta. Takoj zatem detektiva razkrijeta: Black je »bojno ime« enega od preprodajalcev, ki bo prinesel novo zalogo droge. Tudi to sta izvedela s pomočjo pozornega poslušanja posnetkov, tako rekoč s »tekstualno analizo« tega, kar sta slišala iz pogovorov.

V prizoru govori serija tudi o sebi: skoraj točno na sredi prve sezone nas opomni, da bi se bili morali do zdaj že naučiti poslušati. Ne mistificirati in iskati skrite alegorije, temveč poslušati, kaj je bilo izrečeno. Ker pa gre za televizijski – filmski, če hočete – izdelek, je treba v ozir vzeti ne le tekst, scenarij, temveč tudi njegove ostale konstitutivne elemente: predvsem kamero. •

NAJ NASLEDNJA RAZPOTJA PRILETIJO V VAŠ NABIRALNIK ...

Postanite naš naročnik in revijo boste brezplačno prejeli na dom.
Brez stroškov poštne!



Na spletnih straneh www.razpotja.si ali www.dhg.si/revija.html poiščite elektronsko naročilnico in vnesite svoje podatke. Za vse ostalo poskrbimo mi.