

Toto, imam občutek, da nisva več v Kansasu ... gotovo sva onkraj mavrice

Salman Rushdie sam svobodno priznava, da je *Čarovnik iz Oza* (1939) iz njega naredil pisatelja. Sloviti MGMov muzikal ni zaostajal za večino hollywoodskih produkcij, ko se je kot mladi najstnik v Bombayu seznanil z dogodivščinami Doroteje in njenega psa Totoja. Ni manjkalo plesa in razkošne glasbe, živahnih scenografij, fantastičnih zgodb in *dei ex machina* v indijskih filmih. In vendar je ameriška tehnicolorska pravljica za bodočega pisatelja in emigranta pomenila povsem drugačen svet. Zračni vrtinec, ki izstreli mlado Judy Garland in njenega zvestega ljubljence Totoja v slikovito deželo Oz, zanj ni zgolj dobrodošel naravni pojav, ki preprosto pobere dekle in jo položi v središče dogodivščine. Njeno ime po mnenju avtorja kaže na to, da je resnično nasprotno: Doroteja *Gale* (Vihar) sama spusti z vrvice nevihto, ki jo bo odnesla stran v novi svet, nekam daleč onstran mavrice. Rushdie bi lahko imel prav, saj tornado navsezadnje seže do okna Dorotejine spalnice, kot da bi bil predhodnik televizije. Kot da bi prižgala televizijo, da bi pobegnila pred svojo eksistenco v tej od boga zapuščeni luknji. Poplava podob v njenem oknu kmalu postane razburljivo potovanje v deželo Niča, kjer konj spreminja barvo, se na obzorju vabljivo lesketa smaragdno mesto in kjer se zdi, da je par rubinastih copatk najboljše prevozno sredstvo. Najstnik vidi njeno potovanje v bolj slikovite predele na koncu zapečateni z varno vrnitvijo v ruralni Kansas. Vse je dobro, kar se dobro konča: vrnitev domov v zadnjem trenutku nepreklicno pretvori prošnjo za ločitev v neoslabljen beg iz resničnosti. Razen če, tako kot Rushdie, srečnega konca pravljice ne vidimo kot zagotovilo,

temveč kot razočaranje. Razen če se v Ozu počutimo bolj doma kot tukaj, “ker je res, da ko enkrat zapustimo kraje svojega otroštva in začnemo oblikovati svoje življenje oboroženi s tem, kar imamo in kar smo, razumemo, da resnična skrivnost rubinastih copatk ni v “povsod je lepo, doma je najlepše”, temveč raje, da takšnega kraja, kot *je* dom, ni več: seveda razen doma, ki ga naredimo sami, ali domov, ki so za nas narejeni v Ozu: kar je kjerkoli in povsod, razen kraj, kjer smo začeli (Rushdie, 1992:57).”

1.

Arhitekt Rem Koolhaas ima rad medkulturno navkrižno oploditev. Prepričan je, da Mies Van Der Rohe ne bi nikoli našel svojega evropskega jaza, če ne bi postal Američan. Miesova Seagramova stavba je odličen primer kulturnega sodelovanja, mešanja s pomočjo zlitja, tako kot Le Corbusierjeva stavba Združenih narodov in Aldo Rossijeva Il Palazzo v Fukuoki na Japonskem. Koolhaas naklonjeno gleda na takšne trenutke in spomenike čezcelinske oploditve, zaradi tega, kar sam opisuje kot “geopolitično alkemijo”: “arhitektura kot sestavljene, nepredvidljive okužbe in rekombinacije, ki jih je sprožila vedno naraščajoča količina arhitekturnega prometa, arhitektonskega pologa globalizacije – arhitektura, ki se je osvobodila svojih sidrišč.” (Koolhaas, 1993:365). Njegov vihar idej je gnán na nova obzorja, onstran katerih se oglašá apokaliptična obljuba popolnoma novega arhitekturnega sistema. Rojstvo nove kulture je namreč v Koolhaasovem pogledu mogoče samo z nasiljem. Medtem *globalizacija* prinaša nešteto novih možnosti, je lahko *globalna arhitektura* po naravi samo katastrofalna: “raztegnjena, porinjena onstran svoje lastne nezmožnosti do točke zloma – povratka Babela” (Koolhaas, 1993:365).

Najboljši sinonim za *globalizacijo* je ‘transnacionalno’. Vzemljene zveze med posamezniki, gibanji, organizacijami in družbami, ki so postale tako samoumevne, se navsezadnje ne zmenijo za čisto nacionalne značilnosti. ‘*Internacionalno*’ ni več zadovoljivo za zdaj bolj nestabilno geografijo nenehnega svetovnega gibanja ljudi, blaga, informacij in kapitala. To je obdobje neprekinjene kabelske in satelitske televizije ter po vsem svetu razširjenega interneta, CNN, Netscapa in mobilnega telefona. Planetno omrežje komunikacijske tehnologije se ne konča na mejah države in celo evforičen pojem *globalne vasi* zveni kot votla obljuba. Množenje transnacionalnih odnosov navsezadnje nikoli ne bo reproduciralo, da niti ne omenjamo preseganja, vaškega občutka skupnosti po meri človeka in ga nikoli ne bo popolnoma nadomestilo. Celó *globalizem* je proces, ki temelji na področju, ter izbere drugačno pot in drugačno hitrost v Zahodni Flandriji, Guandongu in Lesothu. Vzpon transnacionalizacije ne pomeni, da lokalno preneha obstajati. Nepretrgana sprememba,

ki jo je spodbodla spektakularna premostitev časa in prostora, gre z roko v roki z nepretrganostjo navadnega obstoja iz dneva v dan, ki je poln praktičnih skrbi in intimnih dogodkov.

Koolhaasu se zdi, da je napetost med centrifugalnimi in centripetalnimi silami *globalnega* sveta razrešena na področju splošnega mesta. Splošno je tisto stanje, ki nastane po odstranitvi značilnega. To je točka, na kateri se je identiteta sposobna osvoboditi teže preteklosti in se ne more več upirati obnovi in širitvi. Koncentrična dinamika središča in obrobja v splošnem mestu ustvari prostor za vedno razširjajoče se cone "brezprostorsкости". Splošno mesto je nomadski tabor na poti v cyberspace, *ambientalna* pokrajina, ki v tolikšni meri ne meče v smetnjak samo zgodovine, temveč nostalgijo za zgodovino. Splošno mesto je kot letališče, "koncentrat tako hiperlokalnega in hiper-globalnega v smislu, da lahko tam dobite blago, ki celo v mestu ni na voljo, hiper-lokalnega v smislu, da lahko tam dobite stvari, ki jih ne dobite nikjer drugje" (Koolhaas, 1994:1251). Letališče je kot splošno mesto, ki je s tem, ko "postaja čedalje večje in opremljeno z vedno več sposobnostmi, ki niso povezane s potovanjem, na poti, da nadomesti mesto. (Znotraj tranzitni) pogoj postaja univerzalen." (Koolhaas, 1994:1252).

Koolhaasov splošni svet pristrčno sprejema kaos kompleksnega obstoja, kjer se zdi, da je vse in vsakdo razpoložljiv in zamenljiv. Njegova izzivalna počastitev nikogaršnje zemlje homogenizacije se gladko prilega gnanemu svetu, ki čedalje bolj prevzema abstraktne videze. Kolonializem 19. stoletja v belgijskem stilu je na primer še vedno potreboval jasno skicirano identiteto nacionalne države. Civilizacija je lahko razsejana med barbari iz takšne izmišljene skupnosti in mora poskrbeti za politično-ekonomski in moralni temelj osvojitve ter izkoriščanja čezmorskega ozemlja. Neokolonializem poznega dvajsetega stoletja se zanaša na transnacionalne družbe, ki ne le uvažajo in izvažajo surove materiale in blago, temveč prek nacionalnih meja prenašajo tudi delo, tovarne in kapital. Oblikujejo tesno mrežo vlaganj v rokah evropskih, severnoameriških in vzhodnoazijskih svetovnih velesil, ki se v potujočih naselbinah spustijo na področja z najugodnejšimi pogoji. Hitri razvoji sofisticirane računalniške tehnologije za komunikacijo, transport in produkcijo omogočajo distribucijo dela v različnih deželah po vsem svetu. *Transnacionalke* ne predstavljajo ne države svojega izvora in ne države gostiteljice, temveč samo sebe. Njihovi izdelki so cenjeni in se kupujejo po vsem svetu, njihova identiteta pa izhaja samo iz njihovega zaščitnega imena in ne iz kraja njihovega izvora. Minimalna lokalna prilagoditev pa je bistvena, če bi taktika udari&pobegni popustila plodnim rezultatom. Tujec se preobleče v nekoga domačega: prilagodljivost in infiltracija sta ključni besedi v marketinški strategiji, ki jo sam poslovni svet opisuje kot '*globalno lokalizacijo*' ("nismo več multinacionalni, sedaj smo multilokalni", je družba Coca-Cola govorila v devetdesetih). Tako gre za *globalizem*

ekonomske, politične, vojaške in kulturne narave, ki mu dominirajo Mednarodni denarni sklad, Svetovna banka in Splošni sporazum o carinah in trgovini (GATT) pod zastavo varnostnega sveta Združenih narodov in Nata ter pod žarometi Hollywooda, CNN in zahodnih tiskovnih agencij.

2.

Televizija je utelešenje Heisenbergovega načela: televizija opazuje svet in obenem njen pogled spreminja svet. To je odločno vmešavanje, ki ni nič bolj nedolžno kot vmešavanje etnografije, ki se želi zvijačno zakrinkati kot čisto dokumentarna disciplina. Njen namen je objektivno prikazati moralo in navade domorodnih ljudstev, vendar nenehno govori za prebivalce ter jih osedla z neizbežnim statusom radikalnega drugega. Televizija nam na natančno enak način predstavlja svet kot drugo: zdi se, da se dogodki predstavljajo kot čiste reprezentacije. Zdi se, kot da so samoumevni, neizbežni in nepreklicni, in da vanje nismo vpleteni. Vendar ni tako, saj se stvari seveda ne dogajajo kar tako. Poleg tega vemo, da je izbor, s katerim nam je postreženo, pred tem temeljito pregledan. Podoba sveta si kljub temu oblikujemo po poti tega 'naravnega' okolja, ki je nenehno oddajan v domačo udobnost naše dnevne sobe. Svoje strahove in želje rade volje projiciramo na zaslon: čustveno vlaganje poskrbi, da nam tok podob, ki ga sede gledamo, govori tudi o nas samih. Medtem ko dogodki bežijo pred našimi očmi, si razdelimo prostor v smeri njihovega toka. Televizija izključuje in iz nas naredi dodatek; pred zaslonom smo insiderji in outsiderji hkrati.

Televizijski spektakel raje obdeluje kot omejuje nesrečo, pa naj gre za osebne drame, zgodovinske prevrate ali neizogibne katastrofe. Čeprav bi nas televizija lahko spodbujala k negibnosti in nas osedlala z izkrivljeno podobo sveta, ki namiguje na nevarnost za vsakim vogalom, lahko tok podob še vedno zbudi empatijo in vzpostavi vzajemni sporazum prav tako kot razlike. Benedict Anderson sklepa, da je medij tiskane besede hitro rastočemu prebivalstvu v zgodnjih fazah evropskega nacionalizma omogočil ne samo razumeti, da onstran njihovih lastnih obzorij živijo drugi ljudje, ki so jim podobni, temveč je razpršene ljudi tudi prepričal, da si delijo isto ozemlje, iste vire in identična stremjenja. Splet medijske tehnologije in trga je bil tisti, ki je kljub jezikovnim razlikam ustvaril občutek solidarnosti. Časopisi ter kasneje roman in film so zavarovali in še vedno varujejo vezi med člani nacije, konstrukcije, ki jo je Anderson poimenoval '*navidezna skupnost*'. Vendar je danes televizija bolj kot katerikoli drug medij prevzela obredno nalogo. Televizija ločuje in združuje: milijoni gledalcev, vsak s svojimi lastnimi mislimi in v svojem lastnem naslanjaču, vsi ob istem času potujejo po vsem svetu in celo vesolju. V televizijski naciji se pričenjajo zavedati sočasnosti in

vzajemnih vezi med dogodki na različnih krajih po planetu. Televizija celo bolj kot prevoz poviša vsak trenutek, ko ostanemo doma, v svetovljanskega in vsakega zapečkarja v etnografa.

Od leta 1994 zagotavlja *The History Channel* (Zgodovinski program) nekaj tolažbe za tiste, ki niso zmožni prisostvovati izvirnim dogodkom. Poseben avdienci program neprekinjeno ponuja zgodovino; dostopno, jasno organizirano in lahko prebavljivo. 'Vsa Zgodovina. Vsa na enem mestu.(TM)' je geslo za uslugo, ki celotno zgodovino dostavlja na naše domove, vendar ne nujno v 'pravilnem' vrstnem redu. Medtem ko je bil Jean-Luc Godard pred tridesetimi leti izzivalen, ko je izjavil, da imajo celo njegovi filmi začetek, sredino in konec, tako kot vsi drugi, vendar ne nujno v tem vrstnem redu, se nam zdaj takšna zmedena fragmentacija zdi povsem normalna. Ker zdaj v živih prenosih lahko sočasno nastopajo dejanski trenutek in slike dogodka, se zdi, kot da pred (pred predstavljanjem) in po (po dogodku) ne obstajata več. Zgodovini se ni treba več držati toka, temveč se večinoma zdi, da se dogaja *zdaj*, v vsakem trenutku pripravljena na predelavo v obilne, številne in različne interpretacije poročanja. Ko Vivian Sobchack želi ilustrirati, kako zelo se vsi trudimo, da bi sodelovali v zgodovini, omeni množico v Los Angelesu, ki je stala ob avtocesti in *neposredno* spodbujala pobeglega O. J. Simpsona. Kar se ob prvem pogledu zdi nič več kot absurden prikaz čudakov, ki iščejo senzacije, bi bil lahko po njenem mnenju tudi kazalec našega spreminjajočega se odnosa z zgodovino: "Priljubljeno razumevanje travmatičnega in velikega 'zgodovinskega dogodka' kot potencialnosti v trivialni časovnosti vsakdanjika (dovolj skupnega in razširljivega, da 'nas vključi') lahko razumemo kot signaliziranje ne zgolj 'konca' Zgodovine kot izrazito časovne kategorije, temveč tudi (in alternativno) kot razvijajoče se in neobičajne oblike zgodovinske zavesti – če povzamemo, kot resnično in konsekventno 'pripravljenost' na zgodovino." (Sobchack, 1996:5).

Tisti, ki dvomijo v pozitivno oceno dogodkov, ki običajno minejo kot čista medijska histerija, vsaj ne morejo trditi, da spontana interakcija med televizijskimi gledalci in prenosi pade kar z neba. Televizija v takšnih trenutkih preprosto dobi tisto, za kar je prosila: jasen in dokončen odgovor na senzacionalno vrsto zgodovine, ki jo predstavlja. Vsakdo, ki trdi, da je televizija medij brez preteklosti, medij, ki slepo ostaja v večnem tukaj in zdaj, je zgrešil njen narcisoidni značaj. Televizualna analiza preteklosti (ter sedanosti in prihodnosti) je po splošnem mnenju šibka, če ne neobstoječa, in ničesar ne moremo reči proti tiraniji aktualnosti, vendar z urnikov prav tako ne moremo pregnati prisotnosti 'preteklih časov' in 'včerajšnjega dne'. Ustvarjalci programov ne zamudijo nobene priložnosti, da bi ekstravagantno uporabili arhivsko gradivo, ki tu in tam prihrani denar, predvsem pa, ne glede na nenehne potopitve v minljivost, gledalcu daje občutek priključitve k fascinantni nanizanki, uspešni seriji, ki je bila predvajana že nekaj časa in ne bo takoj izginila z zaslona. Zgodovina je na

televiziji povsod prisotna v obliki dokumentarcev, filmov, nanizank, talk-showov, počastitev in pregledov stoletij, desetletij in let. Vodilni model za takšno navzočnost je formula združevanja slik s pop glasbo ali *vice versa*. 'Kje si bil, ko je bila pesem na lestvici?' je le malo drugače od 'Kje si bil, ko se je to zgodilo?' Odgovor je pogosto identičen: 'Pred televizorjem.' Glasba sproži sliko, slika sproži spomin, slika sproži glasbo. Zgodovina na TV je tv zgodovina.

Prav tako bi bilo seveda mogoče, da vročeglavci, ki se zaradi odhoda v svet odločijo zapustiti svoj privilegiran položaj pred škatlo, spoznajo, da je *prava stvar* drugačne vrste. Gledati eksplozijo Challengerja, trčenje vodene bombe na iraško tarčo ali zavzete ugrabljenega potniškega letala na letališču v Marseillesu iz prve vrste, je in ostaja eno, nekaj povsem drugega pa je biti v neposredni bližini dogodkov. Prednost fizične navzočnosti po možnosti na varni razdalji ne more biti kategorična zavrnitev priložnostnega spektakla televizije. Katastrofalen turizem kot prihajanje in odhajanje med zaslonom in krajem dogajanja nasprotno dejansko izpodbija vsako dokončno izbiro med enim in drugim. Gledanje televizije ni pomenilo puščanja odprtih pogajanj z realnostjo samo v primeru O. J. Simpsoneve vožnje. Vsaka mogoča zmešnjava lahko prinese: da dogodki, ki so vse preveč resnični, kmalu privzamejo neresnični videz, medtem ko se neavtentične podobe štejejo za resnične. Digitalna škatla trikov, ki v filmu Roberta Zemeckija *Forrest Gump* ponovno napiše sodobno ameriško zgodovino kot naravno katastrofo, ki je ne more poskusiti razumeti niti skupnost niti posameznik, bi lahko potrjevala vdanost v usodo, s katero nekateri ljudje prestajajo konec tega stoletja. Posledice usodne avtomobilske nesreče Lady Di pa se nasprotno zdijo strašansko podobne teorijam zarote Dosjejev X, o katerih se zdi, da ob svojem trenutku vzgajajo domnevne ali obstoječe politične zarote v resničnem svetu.

3.

Vulkanski izbruhi, strmoglavljena potniška letala in brodolomi so že od samega začetka filmske zgodovine, veliko pred prihodom *Titanica* (1997), navduševali kinematografsko občinstvo. Ničesar novega ni v filmih o katastrofah iz sedemdesetih, ki so s takšnimi uspehi kinematografske blagajne, kot so *Earthquake* (1974), *Towering Inferno* (1974), *Rollercoaster* (1977), *Airport* (1970) in *The Poseidon Adventure* (1972), ter v nedavnem ponovnem oživetju zvrsti, kjer neštete nesreče prelijejo širok zaslon. Katastrofa je nedvomno filmska senzacija *par excellence*: navidez na navaden položaj se nenadoma spremeni v strašen trenutek neizbežne smrti in gledalec preživi. Vendar samo film o katastrofi poviša uničenje sveta v *sistem*. In nam med opazovanjem Apokalipse tudi dopušča smehljaj. *Daylight* (1996), *Independance Day* (1996), *Volcano*

(1997), *Deep Impact* (1998), *Armageddon* (1998) in *Godzilla* (1998): tukaj ni metaforičnih vizij uničenja, ki nam jih zavestno dajejo umetniški filmi. Nobenih predstavitev najglobljih občutkov mučenih filmskih ustvarjalcev (noben avtor si ni nikoli drznil poskusiti ustvariti film o katastrofi – najbližji je bil Hitchcock s Ptiči (1963)). Takšna zvrst je črna luknja v popularni kulturi: ponavljajoča se in zabavna ponovitev konca sveta, ki jo navdihuje mešanica komercialnih imperativov in kolektivne paranoje.

Konvencija zvrsti je njeno sodobno prizorišče. Film o katastrofi je *znanstveno fantastičen film*, ki se dogaja danes in v *naši* deželi. Čeprav ni pet kilometrov visokih valov plimovanja ali babilonskih stolpov, ki se raztezajo med oblake in tam plavajo v prostoru ter verjetno ne obstajajo kosi skal, ki bi bili veliki kot Teksas, še vedno ne gre za civilizacijo v oddaljeni prihodnosti ali na neobstoječem planetu. Gre za tukaj in zdaj, ki je prepuščeno milosti potresa. Med našo dobo, našimi sobami, našo obleko, našimi avtomobili in pričeskami ter tistimi v filmih ni nobene razlike. Naša mesta, naše zgradbe, naša letala so tarče kapric nevezanih elementov, obsedenosti nevarnega blazneža ali invazije napadalnih nezemeljskih bitij. Učinek, na katerega se meri, je nemudnost. Gledalec je sam tisti, ki pade kot plen katastrofe, ne toliko po poti poskušene in preskušene hollywoodske metode identifikacije, temveč raje s fizično zvezo. Šok v Earthquakeu se ne začne zaman v polnem kinu. Filmi o katastrofah, ki so namenjeni trgu drive-in, vsebujejo obvezne prizore, kjer so na posnetku lastniki avtomobilov. *Rollercoaster*, – v katerem norec napade velikega potapljača in kjer ne moremo zanikati zveze med avtomobilom, ki ga zanese naprej, in kinematografskimi sedeži – in *Earthquake* sta bila prikazana v sensurroundu: tehničnem procesu, kjer imajo basovski zapisi iz posebno nameščenih zvočnikov namen zbuditi občutek, da se tresejo kinematografski sedeži in celoten kino.

Destabilizacija gledalca se v teh filmih pogosto začne že med otvoritvenim delom s pomočjo helikopterskega leta nad prizoriščem bližajoče se katastrofe. Breztežni, dezorientirani obrati helikopterja in kamere nas pripravljajo na prihod resničnih šokov. Naraščajoča horizontna črta je nepričakovano visoka, ko zagledamo velikanskega morskega psa, ki hiti proti nam. Obrnjeni na glavo visimo z vlaka smrti. V predoru za neposreden promet končamo v kadeči se množici razbitih avtomobilov. Ladja, ki se je potopila na novoletni večer, se seveda prevrne tako, da strop postane dno in dno strop in strašno reševanje nas tako vodi skozi podpalubje na dno namesto proti stropu. Plezati moramo navzdol po nihajočih vrveh, končati v klavstrofobičnih dvigalnih jaških, mračnih grobnicah, pretresljivih razbitinah letal, ozkih brezni. Znani svet začetka filma in zunaj kinematografa nenadoma postane živ pekel. Zabavišni sejem, turistično letovišče, skupina stanovanj in znana prevozna sredstva, kot sta avtomobil in letalo, postanejo samo zelo številne krste.

Nauk filma o katastrofi je, da so katastrofe vedno zrele, pod tankim plaščem civiliziranega laka tlijo spori, red lahko v trenutku postane kaos. Ko se to zgodi, spodletijo vsi sistemi, ki smo jih tako natančno zgradili.

Ključna beseda v zvrsti je psihološka in fizična izolacija. Liki so del nepovezane družbe. Drug od drugega so odtujeni v ogorčenih zakonih, imajo seveda ljubico in se jim gnusijo nepravilne prakse v njihovem profesionalnem svetu. Ni presenetljivo, da ne morejo več pričakovati nobene pomoči iz zunanjega sveta, ko nesreča udari. Žrtve pogosto dobesedno obtičijo skupaj v rešilnem čolnu, na oddaljenem otoku, v vojaškem oporišču nekje blizu pola, v dvigalnem jašku, ki visi na nitki, povezani z gorečo skupino stanovanj, ali na kometu, ki s svetlobno hitrostjo drvi proti Zemlji. Vendar so sami. Popolnoma drugače kot v vesternih, kjer je glavna nit zgodbe boja zaprte skupnosti kavbojev ali farmerjev proti Indijancem in neprijazni naravi.

Film o katastrofi ni optimistična zvrst. Samo zdi se, da je. Osrednja točka končno trdno stoji, ko se osvobodi cel pekel. Na koncu je vedno dovolj preživelih in tako usodne katastrofe kot nevarni psihopati, invazije Nezemljanov ter trčenja meteorjev so na srečo precej redka. Pogumni so nagrajeni, strahopetci propadejo. Prešušniki vedno podležejo plamenom. Prepirajoči se pari najdejo mir, če je treba, v smrti. Pokvarjen politik doživi svojo usodo. Premeteni gradbeni pogodbenik izgine v plamenih. Nori morilec trpi nasilno smrt, ki jo je imel v zalogi za druge. Napadalni Nezemljan je izstreljen nazaj v vesolje. Vojna lahko divje besni, vendar ne traja dolgo. Ampak je samo predstava. Film o katastrofi nas ne pušča v dvomu: katastrofe imamo na svoji lastni vesti. Zato je tako goreč pri senzacionalnem: najvišji stolp, največji vlak smrti, najhitrejša letalo, najsodobnejša ladja, najnovejši znanstveni poskusi. To so znaki civilizacije, družbe, ki je ušla iz rok, ki je podivjala. Nadležno pogosto nam teče v grlo: kar se pokvari najprej, so stvari, na katerih smo tako trdo delali, ki so jih mnogi izmed nas pomagali graditi in v katere je bilo stlačenega tako veliko denarja. Zato se na koncu vsakega filma o katastrofi pripeti tekma s časom. Še štiri minute preden raznese vlak smrti, še tri minute preden se zruši goreči stolp, letalu je ostalo goriva za dve minuti, komet bo uničil New York v eni minuti ... *To smo sami pričarali* in minute in sekunde tiktakajo. Sistem je podivjal. Samo malo časa je še ostalo, da stvari postavimo na svoje mesto.

4.

Dvajset let po dvigu in padcu prve generacije filmov o katastrofah (v osemdesetih se je zdelo, da so, tako kot disko, dokončno odpisani kot klasičen primer slabega okusa), dobi uničenje civilizacije strahovite razsežnosti v *Terminatorju 2: Judgement Day* (1991). Metropola

Los Angelesa je izbrisana z zemljevida z jedrsko eksplozijo. To, za kar je film o katastrofi v sedemdesetih potreboval celoten film, je bilo od zdaj naprej predstavljeno kot aparté. Uničenje L.A. traja komaj dve minuti, na pol poti skozi Terminator 2, film, ki traja dve uri.

V *Earthquakeu* je bilo potrebnih polnih osem minut. *Armageddon*, začasno vrh novega stila filmov o katastrofah, dosega celo višjo raven. New York se že na začetku sreča s svojo usodo, nekje na poti skozi Šanghaj je izbrisan s svetovnega zemljevida in v končni točki Pariz izgine v ničnost. Vzorci superiorne digitalne spretnosti nedvomno zahtevajo najbolj spektakularne katastrofe, ki so mogoče: takojšnje uničenje vsega sveta. Še več, zdi se, da je katastrofa, ki vse druge katastrofe naredi odvečne, tako primerna kot odločna rešitev obilnih problemov dobe globalizacije na prehodu tisočletja, da je sposobna navdihniti dva filma hkrati (*Armageddon* in *Deep Impact*).

Film o katastrofah se vrača, vendar nikoli ni tudi izginil. Medtem ko je Hollywood posodabljal in razširjal svoj arzenal posebnih efektov (s pomočjo digitalne programske opreme) z očesom na celo bolj spektakularnih katastrofah, so takšni filmi v spremenjeni obliki končali zgolj na televiziji. Njihova oblika je seveda ostala ista: akumulacija zgodb, menjavanje med številnimi liki, ignoriranje psihološke globine likov in pomanjkanje močnih linij zapleta je bilo vedno dnevna vozovnica v televizijski fikciji. Grožnja problema dneva (zloraba otrok, droge, alkoholizem, splav, neozdravljive bolezni itd.) za povprečnega državljana je bila dolgo osnovni element v številnih limonadah, situacijskih komedijah in mini nadaljevankah. Vendar to vse drži za dobro staro fikcijo. Šele odkar je tudi amaterski video del televizije mainstream, je postalo resnično jasno, kako se je televizijski gledalec prilagodil *mise en scene* za uničenje svojega lastnega obstoja.

Stvarna oddaja, kot je *Rescue 999* (britanska različica ameriškega *Rescue 911*) ob gledalčevi pomoči opisuje surovo, vsakdanjo realnost kot področje visokega rizika. Ko enkrat zapustimo dnevno sobo, je življenje sestavljeno iz vrste potencialnih nevarnosti in dejanskih nesreč. Med zgodbo o očetu, ki reši svojega majhnega sina iz potaplajoče se razbitine avtomobila, in zgodbo o človeku, ki leži pod ostrejšem svoje porušene hiše, program ponuja brezplačen vodnik za reševanje, da bi ublažili nenehno nesrečo. V tečaj prve pomoči se lahko vpišete med predvajanjem, medtem ko so druge 'informacije o reševanju' na srečo ponujene na isti številki, zelo poceni pa lahko naročite tudi mobilni telefon '999 reševalni vodnik'. Navsezadnje dnevna soba ne ponuja niti zavetja pred vsakdanjimi nevarnostmi. Prisotni se nauči, da je samo v Veliki Britaniji 12.000 usodnih nesreč in da se jih veliko zgodi doma. Ni presenetljivo, da gledalec z videokamero v roki prav tako uprizori *katastrofo*, ko od poklicnih televizijskih ustvarjalcev prevzame krmilo kot v *America's Funniest Home Videos* (*Najbolj smešen ameriški domači video*) (in vse njegove različice v drugih državah). Vsakdanje življenje predstavlja iz svoje udobne dnevne sobe kot

kruto burleskno zadevo. Dojenček pade iz zibelke, otrok s svojim kolesom trči v zid, oče pade skozi garažno streho, medtem ko jo popravlja, ročaj grabelj udari sosedo v mednožje, mami zagori žar in stara mama si osmоди lase, ko zadrema pod sušilcem. Celo stvarna TV ne pobegne pred 'načrtovanim tokom', ki s seboj prinaša udobno rutino gledanja TV: nenehno množenje neskončnega števila majhnih nadlog je zamenjala tisto eno veliko hudo preizkušnjo v filmu o katastrofi. Odkar so se množice infiltrirale v najbolj gledan termin TV, so svoja nevarna zasebna življenja takoj promovirale v javno areno. Ponosno so se odločili uprizoriti vratolomne poslastice. Navsezadnje ne želijo biti osramočeni zaradi junaštva svojih vsakdanjih življenj. Odkar poceni tehnologija nenehno omogoča ujeti celoto posameznikovega obstoja – od rojstva do smrti – in jo oddajati po vsem svetu, je lahko tudi gledalec tako režiser kot junak v programu svojega lastnega življenja. V takšni utilitarni televizijski strategiji prevladuje avtentičnost. Navade naturalizma, ki jih vsiljujejo televizijski studii, se umikajo identifikaciji in kredibilnosti. Konvencije, zahteve in pričakovanja fikcije so namerno ignorirani. Komu je sploh še mar za razplet, kompozicijo, osvetlitev, fokus, igranje in zvok? Komu je figo mar za izumetničenost zvezdnitva, ki še vedno prevladuje celo na valovih zelo demokratičnih televizijskih serij (kot so *Married with Children*, *Roseanne*, *Oprah Winfrey*, *Jerry Springer*, *Jennie Jones*, *Ricky Lake*...)?

Pripoveden užitek klasične hollywoodske fikcije je izgubil svoj edini pomen za stvarno televizijo. Trakovi videokamere so dokumenti, posnetki in priznanja, za katere ni potrebno, da so nanizani skupaj na podlagi zgodbe. So sporočila z domače fronte in tako govorijo sami zase. Zrnate podobe so le preveč goreče, da bi razkrile svoje izvore v tukaj in zdaj ter domačem videu. Razdalja med zasebnim in javnim se krajša. Vsakdo in ne najmanj filmski ustvarjalci sami se lahko v vsakem trenutku dejansko prikažejo na zaslonu. Akumulacija manjših nesreč ne zahteva identifikacije, temveč asociacijo. Prav tako kot je kinematografskemu sedežu gledalca filma o katastrofi v kinu dano tresoče mesto na platnu (v obliki izpostavljenega dvigalnega jaška, potnikovega sedeža in podobnega), gledalec oddaj stvarne televizije vidi, ali bolje čuti, da je njegova lastna zofa, notranjost njegove dnevne sobe, njegov vrt za hišo, na kratko njegov celoten zasebni svet-v-nevarnosti prenesen na majhen zaslon. Še več: on sam svojo sodobno, elektronsko občo-ali-vrtno različico serij pop art *Death & Disaster* (*121 die in Jet*) vrže v javno sfero. Vendar ne zato, da bi bil potem slaven samo enkratnih 15 minut, če uporabimo frazo Andyja Warhola. Ne, na obzorju tega udobnega Armageddona odmeva še ena izmed Warholovih fraz, ki obljublja večno slavo: 'Smrt vas lahko naredi resnično slavne.'

5.

Don DeLillo v svojem romanu *White Noise* namerno vstopi v katastrofalno cono somraka med dejstvom in fikcijo. Njegov junak je akademik, ki s svojo družino živi mirno življenje v prav tako mirni soseski, dokler se tovorni vlak, ki prevažata strupene odpadke, ne iztiri za lučaj kamna stran od njegove hiše. Veliko število bežečih med obvezno evakuacijo pokaže znake infekcije šele potem, ko so podrobno opisani v medijih. Ko se izkaže, da opisi niso bili pravilni, se njihovi znaki spremenijo v skladu s popravljenimi poročili. Profesor je neverjetno presenečen nad tem, da so stvari lahko šle tako daleč. Takoj ko je z lastnimi očmi videl oblak strupa, zagotavlja svoji majhni hčerki, da poplave, hurikani in jedrske katastrofe prizadenejo samo revne ljudi na problematičnih področjih: 'Ali ste v eni tistih televizijskih poplav kdaj videli visokošolskega profesorja, ki v čolnu vesla po svoji ulici? Živimo v urejenem in prijetnem mestu blizu fakultete z nenavadnim imenom. Takšne stvari se ne dogajajo v kraju, kot je Blacksmith.' (DeLillo, 1984: 114).

Zgodovinar Hayden White definira zgodovino kot razlago dogodkov, ki so se zgodili. Zgodovina ne ustreza dogodkom, kajti dogodki vodijo k zgodbi, ki zagotavlja pomen, ali v najboljšem primeru celo k različnim takšnim zgodbam. Takšen pristop je zelo koristen v dobi na različnih mestih sočasno prisotnih podob, s tveganjem, da zapademo v popoln skepticizem. Mediji v veliki meri določajo, kaj se dejansko zgodi, kako zvemo, kaj se je zgodilo, ter kako razložimo in si zapomnimo dogodek. Frank P. Tomasulo podpira takšno izjavo v seznamu, ki oceni legendarne zgodovinske dogodke, ki so se zgodili na ameriških tleh: amaterske filmske slike umora predsednika Kennedyja, neposreden prenos umora Leeja Harveya Oswalda, posnetki varnostne kamere Patty Hearstovega ropa banke, televizijski Watergate, Irangate in sodna zaslišanja O. J. Simpsona, če naštejemo samo nekatere. "Če 'videti pomeni verjeti', kot pravi pregovor, potem je sodobna zgodovina v dobi globalnega medijskega kapitalizma čedalje bolj 'pisana' na film in videotrakove." (Tomasulo, 1996: 71). Dejstvo, da dogodki v severnoameriški zgodovini 20. stoletja prevladujejo v povzetku pomembnih medijskih dogodkov, nam seveda pove vse, kar moramo vedeti o unilateralni prevladi Združenih držav, ko pride do distribucije slik v medije. Čeprav so slike vrezane v vse naše spomine, pa se vsakdo nedvomno lahko domisli lokalnega dvojnika za vsako ameriško sliko. Obstaja lokalni ekvivalent za vsako katastrofo in škandal. V Belgiji je na primer slavljen nacionalni dogodek zasenčil svetovni televizijski dogodek stoletja: prvi pristanek na Luni je sovpadel s prvo zmago nacionalnega kralja kolesarjenja Eddyja Merckxa na Tour de France. Belgijska nacija je bila v zadnjih letih vsekakor dobra partija za tekmovalstvo s široko razširjenim medijskim pokrivanjem, med drugim tudi Heizelove drame, prevrnitvijo Heralda of Free

enterprises, Bende van Nijvel (gangsterji), umor Andrééja Coolsa, zaslišanja komisije Dutroux, aféra Di Rupo in pričanje X1. Takšni čustveno obremenjeni primeri popolno prikažejo, da kljub prazni grozi medijskega cirkusa, kjer se vse zdi prevara ter konstrukcija in kjer se zdi, da pomen izgine v dejansko neskončnem množenju in pospeševanju nenehnih poplav podob, resničnost še naprej obstaja, če je posredovana ali ne. Zgodovina se še naprej dogaja ali, če uporabimo besede Frederica Jamesona: 'Zgodovina *ni* besedilo, ni pripoved, mojstrska ali drugačna ... Zgodovina je, kar boli.' (Tomasulo, 1996: 73).

History and Memory je Rea Tajirijino osebno raziskovanje individualnega in skupinskega spomina na manj rožnato obarvano obdobje severnoameriške zgodovine. V svojem videu vnese popravke v dobo na podlagi odlomkov iz hollywoodskih filmov in avtentičnega propagandnega gradiva iz druge svetovne vojne z intervjuji, dokumentarnimi slikami, filmi njene lastne družine in rekonstruiranimi posnetki. Bojuje se s težavnostjo predstavljanja zgodovine in že tuhta o spominu in pozabi, ko pripoveduje zgodbo o svojem japonskem očetu, ki so ga vpoklicali v ameriško vojsko pred napadom na Pearl Harbour in je ob vrnitvi svojo družino našel med 110.000 drugimi ameriški Japonci, ki so jih razglasili za "nevarnosti za državo v 'relokacijskem taborišču', prijetnem evfemizmu za internacijsko taborišče." Obstaja dovolj slik, ki opisujejo in opravičujejo uradno različico dogodkov, da pa bi dobili sliko, ki govori neuradno o zgodovini vojne, je bilo potrebno pravo arheološko iskanje. Edini spomin, ki ga ima Tajirijina mama na boleča leta, je bil taktilen: spominja se odpiranja pipe v taborišču v žgoči vročini in občutka osvežujoče vode na svojih rokah in obrazu. Ključen trenutek, ki ga je najtežje vizualizirati, je obenem najbolj zaseben, česar slike ameriških filmskih poročanj nikoli niso bile sposobne kolonizirati. *History and Memory* (1991) je avdio-vizualno raziskovanje resnične vsebine slik. Tajiri postavlja vprašanja tako o izkrivljenem uradnem poročanju o japonski grožnji za ameriško ozemlje kot o dobronamer-nih ameriških kinematografskih filmih, ki jasno predstavijo dejstva, vendar kot središče zgodbe zadržijo belega Američana. Odsotnost ali bolje izbris resničnega, japonskega, protagonističnega v tej zgodovini sproži ključna vprašanja o kontekstualni pomembnosti produkcije, distribucije in uporabe podob. Kdo, kje in kdaj gleda čigave slike?

James Baldwin je bil verjetno tisti, ki je posnel najbolj zgovorno anekdoto o kontekstu našega videnja, v njegovem primeru prikazovanja hollywoodskega filma *The Defiant Ones* (1958) v harlemskem kinu. Film govori o dveh zapornikih, belcu in črncu, ki sta priklenjena skupaj in med poskusom pobega postopoma postaneta zmožna premagati svoje vzajemne rasistične občutke, ter se konča z zelo izrazitim vrhuncem. Ko se dvojici uspe rešiti svojih verig in je ranjeni belec pred tem, da ponovno pade v roke zakona, se črnc v navalu solidarnosti odloči za skok z vlaka, ki bo rešil njega, a hkrati tudi ne

bo zapustil svojega prijatelja. Antirasistično belo občinstvo je veliko-dušno ploskalo usodni, vendar plemeniti odločitvi. Črno občinstvo v Harlemu, ki se je v tistem času redko, če se je sploh kdaj, videlo na srebrnem zaslonu mainstream, je bilo presenečeno in se je črncu posmehovalo ter ga imelo za norca. Njegovo pomirjujoče nagnjenje, da belcu odpusti, ga spušča v še en odmerek zlorabe. Črno občinstvo bi raje videlo, da bi belec vsaj enkrat poskrbel zase in črncu celo med predstavo vpilo: 'Pojdi nazaj na vlak, norec!' (Baldwin, 1976: 34).

Ali če vzamemo Walt Disneyevo animirano različico Rudyard Kiplingove Knjiga o džungli *Jungle Book* (1969): slavoločka oda zmagovalstvu kulture nad naravo, vrednot kolonialne družine nad barbarskim brezvladjem. Ko Mowglija, človeškega otroka, ki je odrasel v indijski džungli, ob prvem srečanju takoj pritegne očarljiv človek iste starosti, se sooči s parajočo izbiro med urejenim življenjem vasi in brezskrbnim v džungli. Njegova postopna iniciacija v svet odraslosti se ne zgodi zaman na robu džungle. Celot njegovi živalski prijatelji se v tej mejni coni ne morejo strinjati med seboj. Medved Baloo ga divje prosi, naj se vrne in naj nadaljuje svojo zabavo. Panter Bagheera se je sprijaznil in omahujočega Mowglija spodbuja, naj naredi korak. Medtem dekle prepeva o sanjah za prihodnost z idilično družino, v kateri oče lovi, mati kuha in hči hodi po vodo. Pesem se imenuje *My Own Home* in Mowgli nagonsko podleže zapeljevanju. In srečno so živeli do konca svojih dni ... Razen če seveda takšna čista promocija tradicionalnih družinskih vrednot ne pomeni nedvoumno *srečnega konca* za vse. Prav tako kot Dorotejino očitno neizogibno vrnitev v Kansas bo nekdo Mowglijev odhod v njegov novi dom razumel kot spodbudo za iskanje sreče drugod, medtem ko bo za nekoga drugega potrditev *prepuščanja toku*.

6.

Dial H-I-S-T-O-R-Y (1997) pripoveduje neuradno zgodovino letalskih ugrabitev in terorizma, ki jih je spremljal, ali bolje: je neavtorizirana biografija o odnosu med mediji in terorizmom. Igrivo ironičen 'psevdokumentarec' ponese gledalca s seboj na viharno potovanje skozi romantično ugrabiteljsko revolucionarnost šestdesetih in sedemdesetih do ciničnih, anonimnih paketnih bomb devetdesetih. Johan Grimonprez v kalejdoskopski mešanici arhivskih slik in osebnih domačih filmskih gradiv brez čiste zgodbe, dialogov v živo ali zaslon-skih igralcev, toda v peklenskem tempu, proučuje vlogo medijev v sodobni katastrofični kulturi. Partitura (skladatelja Davida Sheaeja) uporablja enako občutljivost pri lepljenju: s pomočjo samplinga proizvaja avdiativno sestavljanke, ki je polna nepričakovanih obratov in nenapovedljivih sprememb razpoloženja. *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, ki je svoj navdih našel v dveh Don DeLillovih romanih *White Noise* (1984) in *Mao II* (1988) in kratki povzetki iz teh dveh knjig, ki

delujejo kot kontemplativna povezujoča besedila v obliki spremne besede, prikazujejo, kako spektakel svetovnega terorizma prodre skozi varnost naših dnevnih sob kot potrditev naše želje po ultimativni katastrofi.

V Grimoprezovem poročilu o letalskih ugrabitvah dvajsetega stoletja se karizmatični antijunaki postopoma umaknejo prikritim paketom Semtexa, za katere odgovornosti ne prevzema nihče, krivijo pa vse. Dejstvo, da so padajoči delci razbitine ob eksploziji Pan Amovega letala 103 v polnem letu nad škotsko vasjo Lockerbie (1988), nekatere televizijske gledalce med predvajanjem *This is your life* dobesedno ujeli nepripravljene, podpira televizijsko napoved, da nezgoda čaka za vsakim vogalom. Teror obljublja, da lahko brez usmiljenja udari v vsakem trenutku na vsakem mestu, oziroma vsaj igralci v Hladni vojni želijo, da bi mi to verjeli. Reaganova administracija je ugotovila, da je odločen jezik antiterorizma priročno sredstvo za zbujanje strahu pred sovražnikom. Televizija je z veseljem sodelovala v igri v upanju, da bo okrepila svojo pogodbo z alarmiranimi državljani. Gledalec se na to navadi in naključno posnete videorekorderske slike padajočega ugrabljenega letala, ki je ravno vzletelo z nabito polnih počitniških plaž na Komorskih otokih (1996), na koncu *Dial H-I-S-T-O-R-Y* v trenutku razjasnijo, v kako strašen odnos z našim vsakdanjim obstojem trenutno vstopa terorizem. Ugrabitelji niso več glavni junaki drame, temveč so amaterski filmski ustvarjalci, ki so se v vsej naglici vrnili s svojega medenega tedna kot gostje *showa Larryja Kinga* na CNN, in niti beseda ni spregovorjena o kakršnikoli politični agendi, ki stoji za ugrabitvijo. Zdaj, ko imamo stvarno televizijo, se je za vedno zožila vrzel med gledalcem in zaslonom. Človek-z-videokamero (ki je na prizorišču, namesto pred njim) služi svojemu svetu kot stalno katastrofično področje, kjer on in njegova družina sama igrata glavni vlogi. Zaradi ene katastrofe več ali manj ne bo nihče trenil z očesom, saj navsezadnje obstaja velika možnost, da jo je televizijski gledalec posnel (in povzročil) sam. Teatra terorističnega antijunaka preteklega časa nič več ne potrebuje, saj je povsem dovolj spektakel eksplozije.

Nekoč je bilo drugače. Ko je italijansko-ameriški vietnamski veteran Raffaele Minichiello leta 1969 izvedel prvo čezatlantsko ugrabitve letala, ni postavil nikakršnih posebnih zahtev ali določil kakršnekoli smeri. Takoj po svoji aretaciji je dejansko celo trdil, da se o vsem skupaj ne spominja ničesar. Nekaj deklet iz vasi, kjer se je rodil, je privlačnega mladega moškega zaprosilo za roko. Minichiello je le eden izmed privlačnih sanjačev brez jasno določenega programa. Seznam ugrabiteljev narašča: zmedeni, vendar odločeni najstniki in dvajset-nekaj-letniki, razočarani in streznjeni državljani, rahlo in nevarno moteni, prisilni in prostovoljni begunci, polni domotožja in šaljivci z otroškimi revolverji.

Perujski revolucionarji pa bodo v uradni zgodovini zapisani kot prvi ugrabitelji letala in oni so nedvomno imeli politično agendo:

pilotu poštnega letala so ukazali, naj nad Limo odvrže propagandne letake (1931). Druga uradno registrirana ugrabitev letala je bila v komunistični državi: nekaj Rumunov je pilota med domačim letom prisililo, da je pristal na turških tleh (1947). Ugrabljanje letal se je v zgodnjih letih hladne vojne razvilo v poskušan in preizkušen način pobega političnih beguncev iz vzhodnoevropskih držav. 'Borci za svobodo' so bežali z Vzhoda na Zahod, bili ob svojem prihodu sprejeti z naklonjenostjo in ponavadi nagrajeni s političnim azilom. Peščica oboroženih Grkov je pilota na komercialnem domačem letu prisilila, da se je preusmeril v Jugoslavijo. Prvi pobeg po zraku v državo na 'napačni' strani železne zaves ni mogla pričakovati velikega aplavza Zahodu (1952). Kubanske letalske ugrabitve so se začele konec petdesetih, kot njihova najnovejša gverilska taktika proti izprijenemu režimu. Castrovi uporniki na poti na oblast so najprej premagali domače lete, potem pa preusmerili ameriška letala. V letih, ki so sledila, je nastal določen vzorec. Ameriška posadka je po vsaki ugrabitvi nekaj časa ostala v Havani in potem brez potnikov s svojim letalom odletela nazaj. Potniki so bili povabljeni na večerjo in dobili cigare, knjige in fotografije Che Guevare, peljali pa so jih tudi na kratek ogled sodobnih gradbenih projektov in nedotaknjenih pokrajin. Včasih so preživeli noč v katerem izmed boljših hotelov v mestu, potem pa so jih v letalu, ki so ga posebej poslale Združene države, poslali nazaj domov. Leta 1969 so precej razširili restavracijo in trgovino z darili na havanskem letališču, da bi preskrbovali zahteve nepričakovanih gostov. Ko je leta 1970 pristal prvi boeing 747, ki ga je ugrabil Portoričan iz Bronxa v New Yorku, je sam Castro pohitel na letališče, da bi občudoval zelo pomemben dogodek. Ugrabitelj je izginil v zmešnjavi in premier je pilotu čestital za njegovo sijajno zvijačo.

To je obseg idile. Dosje letalskih ugrabitev lahko seveda ni nič drugega kot poročilo o eksplozivni zgodovini tega stoletja. Zato je *Dial H-I-S-T-O-R-Y* avdio-vizualni pregled statusa zgodovine v posledicah konca hladne vojne. Od padca berlinskega zidu naprej ni bilo več govora o koncentrični zgodovini, ki vključuje središčno točko in obrobja (Zahod in Vzhod, ki sta *vice versa* odvisna od stališča drugega), temveč raje o splošni verigi dogodkov, v katerih je vsak Tom, Dick in Harry tako opazovalec kot vpletena stran, in če naj verjamemo temu, kar Don DeLillo piše v *Mao II*, v največji meri terorist in pisatelj (in, po Grimonprezu, *mutatis mutandis*, tudi filmski ustvarjalec). Pisatelj ima podoben program, vendar lahko danes samo upa, da bo naredil spremembo. Medtem ko so njegovi Veliki romani nekoč močno vplivali na celotno kulturo, mora pisatelj zdaj svoj položaj predati teroristu, ki zna učinkoviteje voditi množice in medije. Dvojica lahko uporablja različna orožja, pero proti meču, kljub temu pa oba potrebujeta zaroto, jekleno logiko, ki ju povezuje s potekom dogodkov. Ni naključje, da je De Lillo v *Libri*, svojem novem romanu o Leeju Harveju Oswaldu, sposoben zbuditi empatijo

za domnevnim morilcem predsednika Kennedyja, figuro v neprimerljivi zaroti: 'Hotel se je ponašati z jasnim občutkom vloge, narediti potezo edinkrat, ko ni bil razočaran. Hodil je v sencah zavarovalniških stolpov in bančniških zgradb. Misлил je, da je edina pot h koncu izolacije, če doseže točko, kjer ne bo več ločen od resničnih bojov, ki so se dogajali okrog njega. Ime, ki ga dajemo tej točki, je zgodovina.' (De Lillo, 1988: 248).

Dial H-I-S-T-O-R-Y označi pot, ki postopoma pušča čedalje manj in manj prostora za Oswaldovo hrepenenje, da bi podal jasno izjavo. Celo glavni liki iz analov terorizma se na prizorišču kažejo kot privid. Celoten mednarodni terorizem v sedemdesetih je bil ne glede na to, ali je program izviral iz radikalne levice ali skrajne desnice, menjava orožja, potnih listov in dobrih obratov, bolj kot očitna politična agenda Ljudske fronte za osvoboditev Palestine (Popular Front for the Liberation of Palestine), frakcije Rdeče armade (Rote Armee Fraktion), Japonske osvobodilne vojske (Japanese Liberation Army) in Rdečih brigad (Brigate Rosso). Celo tiste ugrabitve, ki so uspele v tem, da so palestinsko ljudstvo in njihovo deželo postavile na mednarodno agendo in s tem izsilile edinstven zgodovinski prodor, se ne izognejo maškaradi. Leila Khaled se je po turneji po arabskem svetu na podlagi uspešne ugrabitve TWA leta iz Rima za Tel Aviv leta 1969 pripravila na drugo srečanje z zgodovino, ko je prestala plastično operacijo. Ko je leta 1972 Rima Tannous Eissa ugrabila letalo Sabena na poti iz Bruslja v Tel Aviv, je svoje razstrelivo pritihovala v letalu v toaletni torbici. Na sebi je imela steznik, ki je bil poln močnega razstreliva, njen modrček pa je skrival elektronski detonator. Izraelski vojaki, ki so na silo vdrl v pilotsko kabino med prvim uspešnim zavzetjem ugrabljenega letala, so bili vsi preoblečeni v mehanike. Celotno letališče so celo zamaskirali, da bi članom Japonske rdeče armade (Japanese Red Army) onemogočili ugrabitev japonskega letala (1970). Letalo je brez vednosti ugrabiteljev pristalo v Seulu v Južni Koreji, ki je bil za to priložnost do potankosti preoblečen, da bi bil videti kot severnokorejsko vojaško letališče, ki je bilo zahtevani cilj. Poskus se je izjalovil, ker so ugrabitelji zahtevali uradni portret Kim Il Sunga in ker so na radiu v kabini slišali ameriški jazz. Preoblačenje je bilo tako v vseh pogledih predstava po okusu medijev, čeprav so jih teroristi (in protiteroristi) kmalu in voljno uporabili za orožje.

Terorizem je bil popoln medijski dogodek: vizualna zgodba v delih z junaki, pankrti in napetim razpletom. Antiterorizem je prav tako hvaležen: pristne ali domnevne ruske, libijske, iranske ali iraške zarote za super teroristi Carlosom in Abu Nidala, ki sta bila tudi mojstra preobleke, so močno pripomogle pri konstrukciji skupnega sovražnika, ki je močno presegal dejanski vpliv terorizma. Še več, razlika med terorizmom in antiterorizmom je bila zamegljena oziroma jo je vsaj postalo težko doseči. Poglejmo nejasno verigo obtožb in maščevanj, povezanih z mednarodnimi pripetljaji, ki jih ne more

nihče več urediti: Sovjetska zveza sestrelila korejsko potniško letalo v njihovem zračnem prostoru (1983), ZDA naredi enako z iranskim airbusom nad Perzijskim zalivom (1988) in ko je v anonimnem eksplozivnem napadu strmoglavilo Pan Amovo letalo nad Lockerbiejem, je Pan Am obtožil Cio. CIA pa je odgovornost prenesla na Libijo in različne teroristične organizacije po vsem svetu so prevzele odgovornost. Poostreni varnostni ukrepi, tako veliki v industriji kot tisti v preskrbovanju, imajo nekaj s tem: še vedno je lažje pritihočiti bombo na letalo kot se sam glasno in vpadljivo prikazati pod žarometi. Sicer pa za pop ikone *terorističnega chiqueja* ni več prostora v teh abstraktnih mrežah, ki se dvigajo visoko nad glavami posameznika in nacionalne države. James Der Derrian vidi terorista kot nekoga, ki je izgubil vso svojo reprezentativno funkcijo v dobi naraščajoče globalizacije. Ne more delovati niti v imenu države niti v imenu ljudi in ne more razkriti represivnega obraza države, 'Resnično omrežje terorja ne gre skozi Moskvo, Libijo ali Iran, temveč skozi ne-prostor, kibernetski prostor, ki reproducira in kontekstualizira teroristično dejanje za svetovno občinstvo.' (Der Derrian, 1992: 116).

Tako gre od enega *neprostora* do drugega, od nikogaršnjega ozemlja letališča do virtualnega prostora medijev, prav v tolikšni meri *ambientalna* pokrajina kot Koolhaasovo splošno mesto, v katerem je zelo vsakdanji občutek 'biti-v-tranzitu'. Ni naključje, da se je terorizem v veliki meri osredotočil na ugrabljanje letal. Letališče je bilo vedno simbol modernosti, napredka in hitrosti. Obenem je tudi mesto srečevanja in točka odhoda, kjer svoboda in varnost, oddaljenost in zasidranost prevzame obliko v obredih prihoda in odhoda: *prijava/odjava, vkrcanje, vzlet/pristanek*. Ne samo mediji, temveč tudi filmski ustvarjalci lahko tam najdejo zgovorne podobe. Grimonprez v različnih točkah osredotoča svojo pozornost na dvorane prihoda in odhoda: vpliv gibanja med potovanjem in domom postane najbližje v objemih sorodnikov in prijateljev. Človeška čustva radosti in žalosti tečejo visoko v izpopolnjenih poštah tehnološkega dosežka. Ne zgolj letalo, temveč tudi sama letališča so primerki stanja umetnostnega raziskovanja v meje naše dezorientacije, raziskovanja ravnotežja med agorafobijo in klavstrofobijo, med Ikarjevimi sanjami in strahom pred letenjem.

Vendar ni raziskave, ki bi bila brez žrtev. Letališče nam ponuja okno v jutrišnji svet, vendar nam drži tudi ogledalo pred našimi lastnimi obrazi: nič več nismo kot morski prašički v zgodovinskem poskusu. Seveda, ko bomba eksplodira. Terorist celo na letališču naleti na plen, medtem ko je že na pol v zraku, kruto in brezobzirnno udari na mestih, iz katerih prihajajo in kamor odhajajo. Na letalu so stvari popolnoma drugačne, kajti tudi tedaj, ko je klene ptice visoko v zraku lahko obljubijo nova obzorja, še vedno ne morejo pobegniti pred banalnostjo zemeljskega obstoja. Stvari so med nemotenim potniškim letom urejene tako, da bi nam bilo udobno z obrokom, pijačo, filmom in kot na televiziji z obljubo lahko dosegli katastrofe.

Seveda, če je v letalu terorist. Priložnostno celo on/ona zgradi svojo majhno hiško: ko je Leila Khaled, ki je bila brez državljanstva, kot vodja dveh moških komandosov Ljudske fronte za osvoboditev Palestine (Popular Front for the Liberation of Palestine) preusmerila TWA let 840 Rim/Tel Aviv v Damask (1969), jo je zagrabilo domotožje in je na poti pilotu ukazala, naj nekaj časa kroži nad Haifo, zasedeno vasjo, kjer se je rodila. Letalo si je potem prilastila za svoj dom in ga z izjavo, da 'nimamo države, ki bi bojevala našo vojno, zato si kot naše ozemlje lastimo letalo', krstila za neodvisno državo Palestino. Ko je Ljudska fronta za osvoboditev Palestine s petimi ugrabljenimi letali nenadoma pristala na Dawsonu v Jordaniji (1970), so puščavsko visoko planoto preimenovali v 'Revolucionarno letalsko stezo'. Ugrabljanje je tako kot letenje: podeliš si prostor, si za nekaj časa zgradiš majhno hiško, pa čeprav samo prehodno. Helsinški sindrom na takšen način enakovredno velja za ugrabitelja in za talca: med ugrabitvijo so vsi iztrgani, vsake vrste, se samo za čas počutijo varne v popolnoma čudni družbi drug drugega.

To velja tudi za gledalca v *Dial H-I-S-T-O-R-Y*. Tok najdenih korakov iz televizijskih slik minulih časov ga ponese v domači svet, ki ga pozna iz lastne dnevne sobe. Kljub vsem oddajam in temeljitemu gradivu, so najzanimivejši trenutki v filmu zelo realni: 21-letna Rima Eissa, palestinska borka za svobodo in ugrabiteljica letala Sabena leta 1972, se umiva v umivalnem koritu v svoji celici. Ali 18-letni Kozo Okamoto, odgovoren za krvavi napad na letališče Lod v Tel Avivu (1973), ki drema na zatožni klopi. Ali mati, ki se je raztegnila na tleh terminala na letališču JFK, kričeč za svojo hčerko, ki je ravnokar umrla v lockerbijski tragediji. Ali neznana ženska na stezi tokijskega letališča, ki si zaskrbljeno utira pot med izpuščenimi talci ugrabitve Benghazi (1973), ter solze in iskren objem, ko končno zagleda svojega moža. Zasebni družinski prizori iz boleče zgodbe. Vendar tudi množični dogodki pridejo pod drobnogled. Pogrebi velikih voditeljev – Lenin, Stalin, Mao, Homeini, Sadat – in velikih teroristov – Enslin in Baader – vodijo stoletje v njegov grob, in Castro, Bush, Clinton in Jelcin še naprej govorijo množicam, kot da ne bi bilo nič narobe. Toda zdi se, da je sprevod domačnih, otipljivih predmetov vsake vrste tisti, ki nas zasidra v zgodovini in *Dial H-I-S-T-O-R-Y*-jevi pospešeni različici dvajsetega stoletja: deodorant v stiku, ocvrt hamburger, zobna ščetka, konzerva kole, kup plenice, pivo Heineken, varčevalni paket najlonk, obstojno rdečilo za ustnice, kornfleks, aerodinamični ženski brivnik, prometni znaki, tekoči trak, žival kot igrača, odcejalnik, zvoneči telefon in seveda televizijski zaslon.

Prevedla Gita Zadnikar

LITERATURA:

- ANDERSON, Benedict (1983), **Imagined Communities**, Verso.
- DE LILLO, Don (1986 – prvič objavljeno 1984), **White Noise**, Picador.
- DE LILLO, Don (1991/1988), **Libra**, Penguin.
- DER DERRIAN, James (1992), **Antidiplomacy. Spies, Terror, Speed and War**, Blackwell.
- HANNERZ, Ulf (1996), **Transnational Connections. Culture, People, Places**, Routledge.
- KOOLHAAS, Rem (1995/1993), *Globalization v: O.M.A., Koolhaas, Rem in Mau, Bruce*, **S, M, L, XL**, 010 Publishers, str.1238–1264.
- MIYOSHI, Masao (1997), *A Bordless World? From Colonialism to Transnationalism and Decline of the nation-State, v: (dokumenti) in Museum Fridericianum Veranstaltunggs GmbH, Politics-Poetics*, documenta X – the book, Cantz, str. 182–202.
- MORLEY, David in ROBINS, Kevin (1995), **Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries**, Routledge.
- RUSHDIE, Salman (1995), **The Wizard of Oz**, Routledge.
- SHOHAT, Ella in STAM, Robert (1996), *From the Imperial Family to the Transnational Imaginary: Media Spectatorship in the Age of Globalisation, v: Rob Wilson in Wimal Dissanayake, Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Duke, str. 145–170.
- SOBCHAK, Vivian, *History Happens, v: Vivian Sobchak, The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, str. 1–14.
- TOMASULO, Frank P. (1996), *“I’ll see it when I believe it”: Rodney King and the Prison – House of Video, v: Vivian Sobchak, The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, str. 69–88.
- WILSON, Rob in DISSANAYAKE, Wimal (1996), *Tracking the Global/Local, v: Rob Wilson in Wimal Dissanayake, Global/Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Duke, str. 1–18.