

## ... UNITED WE FALL

V GRENGRASSOVI KOMEMORACIJI DOGODKOV ENAJSTEGA SEPTEMBRA JE VSE NA PRAVEM MESTU: IZREDEN VERIZEM V REKREACIJI DOGODKOV, PROTAGONISTOV IN SITUACIJ, REAL TIME SUSPENZ, KI S TRAJANJEM PRIDOBIVA KRITIČNO MASO, DRAMATIČNE EMOCIJE, KI NIKOLI NE ZAPADEJO V TEATRALIKO ...

NIL BASKAR

Hkrati se film izogne očitnim ideološkim pastem snovi: teroristi so prikazani kot atavistični verski fanatiki, a hkrati niso zgolj razčlovečene karikature. Potniki se junaško uprejo ugrabiteljem, a hkrati ni v njihovem heroizmu nič izjemnega, v jurišu nad ugrabitelje jih vodi goli samoohranitveni refleks in ne domnevno domoljubna zavest. Greengrass je uspel najti subtilno ravnotežje med eksistencialno dramo, arhetipsko tragedijo, previdno politično izjavo in dostojanstveno pieteto.

Iz Greengrassovega opusa – po plodnem, zgodnjem dokumentarističnem opusu je zaslovel s *Krvavo nedeljo* (Bloody Sunday, 2002) ter *Bourneovo premočjo* (The Bourne Supremacy, 2004) – je mogoče razbrati dve potezi, ki v mnogočem uokvirjata tudi podobo *United 93*. Na prvem mestu je skorajda obsesiven verizem, zlasti v (po)ustvarjanju dogodkov in okoliščin, manj psiholoških situacij, na drugem pa specifična socialna optika: tako *United 93* kot tudi *Krvava nedelja* sta filma kolektiva, skupnosti v kriznih, zgodovinskih trenutkih. Greengrassova vera v skupnost, ki se vzpostavlja šele v boju za lasten obstanek, je globoko politična, a hkrati tudi povsem enoznačna: zgolj v trenutkih velike preizkušnje lahko ljudje nesebično presežejo svoj solipsizem (darujejo lastna življenja), da bi preživeli kot socialno, zgodovinsko telo. Ta, očitno krščanska in manj očitno mazohistična politika telesa je hkrati nekaj, kar Greengrass v mnogočem oddaja od tradicije britanske povojne socialno-realistične kinematografije, znotraj katere posameznik obstaja tudi ločeno od skupnosti, vanjo vstopa ali se v njej vzpostavlja.

V obeh pogledih Greengrass blesti, še zlasti kot spreten ponarejevalec stvarnosti, mojster veristične

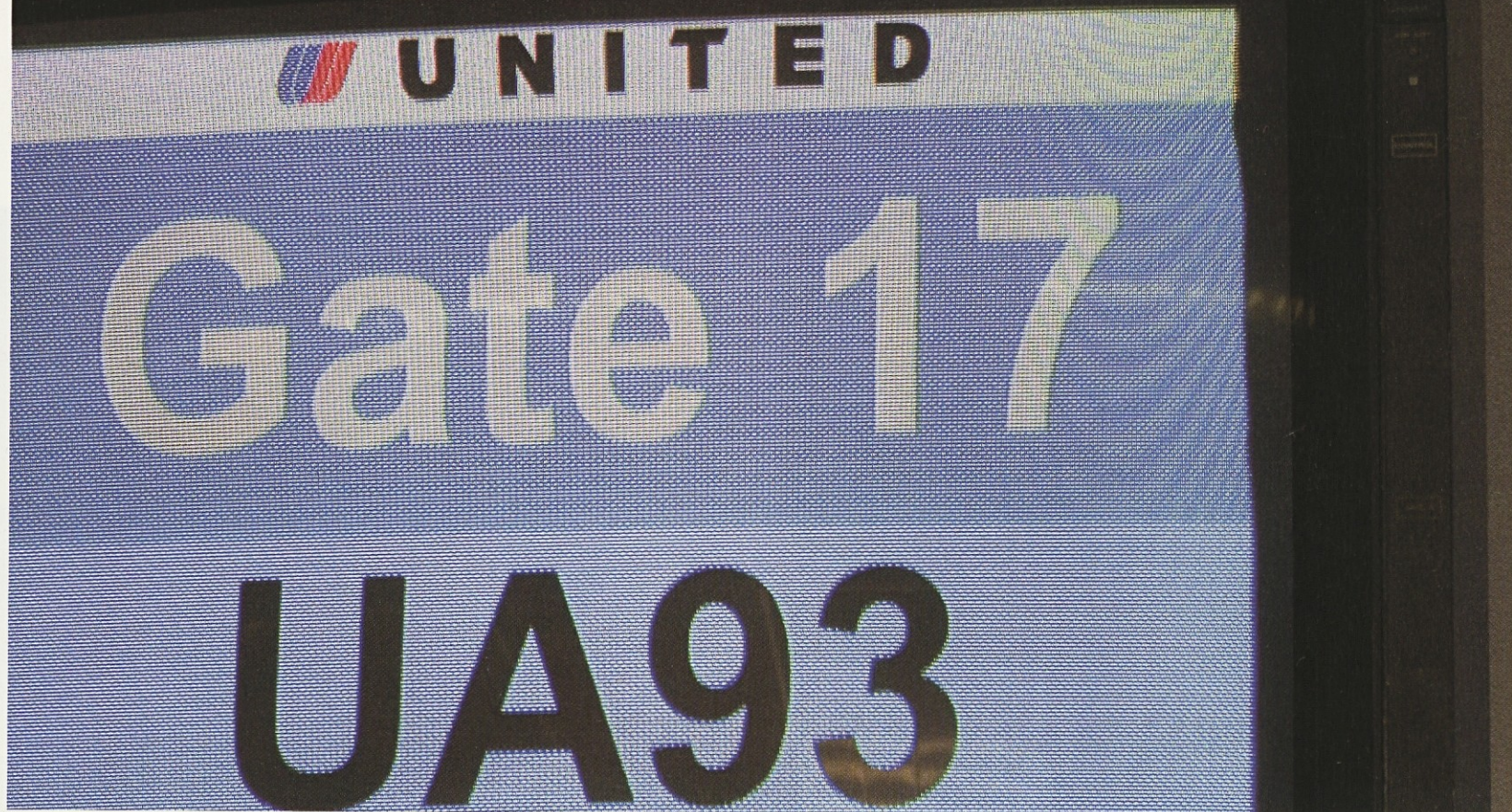
manire, v katero z veliko občutka vpleta niti človeških dram. Kontrolorji poletov in mnogi drugi protagonisti filma, ki dejansko igrajo same sebe, so utelešenje wisemanovskega družbenega človeka na delu, a s to razliko, da pri Greengrassu »fikcija realnosti« ni več rezultat dokumentaristovega beleženja, opazovanja in

*Greengrassova vera v skupnost, ki se vzpostavlja šele v boju za lasten obstanek, je globoko politična, a hkrati tudi povsem enoznačna: zgolj v trenutkih velike preizkušnje lahko ljudje nesebično presežejo svoj solipsizem (darujejo lastna življenja), da bi preživeli kot socialno, zgodovinsko telo.*

interpretiranja stvarnosti, temveč zgolj dokaz za njen obstoj. Z drugimi besedami, spretno in doživeto zapisana zgodovina je domnevno bolj resnična, zvesta dogodkom – avtentičnost tako postane atribut stilske veščine, dokumentarizem pa le del avtorskega arzenala. Potvarjanje tiste samonikle in nepredvidljive dinamike realnega, z namenom, da bi hipotezi dogodka nadel čimbolj avtentično podobo, da bi odločilnega trenutka ne prikazal le v njegovi pravi podobi, temveč ga kot takega tudi podoživel, je samo po sebi dovolj problematično: čemu je potrebno realnost ponarejati, da bi dokazali zgolj njen obstoj? Kot se zdi, resnično

poslanstvo ni spregovoriti o objektivnih okoliščinah dogodka, temveč predvsem sprostiti njegov katarzični potencial. Temu poslanstvu pripada tudi nenapisana predpostavka, da je to katarzično izkustvo nujno del neke širše, univerzalne humanistične izkušnje, da je samoodrešitev skozi trpljenje potnikov nekaj, kar zadeva vse nas, da smo žrtve (lahko) tudi sami. Seveda smo tudi sostorilci v naklepnem zločinu, ki se odvija izključno za naše oči.

*United 93* je nekakšen novodobni pasijon – »razplet« je v resnici znan že na začetku, kar preostane, je le kopičenje trpljenja, preizkušnje človeškega duha in prikritih občutkov krivde, od postaje do postaje, od prizora do prizora. Repetitivnost in klavstrofobičnost te oblike podoživljenega trpljenja je seveda tudi osnova njeni sublimaciji, preusmeritev smrtnega gona v človeško, univerzalistično, domoljubno, spiritualno itd. verjetje, da se človeška bivanja skozi in onkraj tega absolutnega žrtvovanja lahko nekako očistijo, navdahnejo, osmislijo. Vrednost tega mazohističnega rituala je hkrati eksemplarična in zavezujoča: potniki leta 93 so svoja življenja darovali za vse nas, za našo prihodnost, za »svobodni svet«. Ločnica med diskurzoma pasijonskega trpljenja in zahodnjaške geo-politične hegemonije, retoriko sublimacije in neskončne vojne potemtakem ni več zgolj stvar poetične licence: če »teroristi« zmagajo že s tem, da ne izgubijo, potem ostali »mi« zmagamo le s tem, da izgubljam, umiramo, se žrtvujemo, da bi svet prepričali o lastni nedolžnosti. Taisto figuro nedolžnosti pooseblja tudi neka druga podoba enajstega septembra, ki ves čas preži v ozadju – podoba padajočega moža iz dvojčkov, ki je smrt v plamenih na »vrhu sveta« premagal s skokom v



brezno pod sabo. Ideološka raba te podobe – tudi v smrti nam naše svobode ni moč odvzeti, prej jo odnesemo s seboj – je komplementarna sporočilu Greengrassovega filma, njegovo strnjeno in fiksirano bistvo. Sporočilo, ki nas želi prepričati, da je nedopustna, a hkrati smiselna žrtev globalne »vojne proti terorju«

*United 93 je nekakšen novodobni pasijon – »razplet« je v resnici znan že na začetku, kar preostane, je le kopičenje trpljenja, preizkušnje človeškega duha in prikritih občutkov krivde, od postaje do postaje, od prizora do prizora.*

izključno prebivalec razvitega Zahoda, ne pa tudi tisti razlašeni in brezpravni drugi, ki naj bo, kot je verjel Pasolini, resnično merilo univerzalnega napredka.

Kljub temu velja prepričanje, da je Greengrass z vztrajanjem pri verizmu in zavračanjem kakršnekoli teatralike (če odštejemo tisto nekaj glasbe, ki očitno služi krepitvi dramatične napetosti) uspel preseči inherentno politični kontekst snovi (navsezadnje so podrobnosti in ozadje dogodkov 9/11 še vedno predmet številnih interpretacij, vštevši vse paranoične teorije zarote). Univerzalna humanistična pozicija, ki jo film zastopa, naj bi bila edina mogoča oblika komemoracije in zgodovinskega spomina. A zakaj je prav takšna, domnevno anti-spektakelska upodobitev dogodkov 9/11 edina mogoča in sprejemljiva, ko pa obenem

zahodna kulturna industrija brez kakršnihkoli moralnih zadržkov uporablja globalne tragedije (od Balkana, Ruande, do generične falirane države Bližnjega vzhoda) kot *ready-made* mizansceno za pogosto slabo zamaskirane imperialne fantazije? Privilegirano mesto dogodkov enajstega septembra – ko se je »konec zgodovine« iztekel nazaj v njeno dolgočasno trajanje – je resnična zgodba *United 93* in hkrati tista točka, v kateri ideološke pozicije celotnega spektra brez zadržkov konvergirajo v enoglasju dominantne reprezentacije. Ko sprejmemo domnevno univerzalistični zastavek filma, hkrati sprejmemo tudi zahtevo po nedotakljivosti spomina, zahtevo, ki si je prisvojila imperativ tišine in introspekcije, ki je doslej pripadal izključno Holokavstu.

Seveda lahko kljubovalno trdimo, da so Greengrassovi nameni prav obratni; s tem, ko stvarne okoliščine leta *United 93* dobesedno oživi, razgalja tudi njihov notranji paradoks: dogodku želimo priti do dna, razkriti njegovo absurdo, grozovito in po svoje banalno bistvo, nikakor pa se z njim ne moremo tudi sprijazniti – treba je predvsem še naprej verjeti. Še toliko bolj, ker je iskanje resnice, kot nemara želi povedati Greengrass – vsota faktografij, pričevanj, zapisov, dokazov, tehnologij nadzora itd. – predvsem problem kognitivnega mapiranja, razdrobljenosti podobe prostora-časa, v kateri vsakdo v vsakem trenutku vidi le še izginjajoči del celote, kjer se stvari preprosto izgubijo, da bi se trenutek kasneje pojavile kot eksplozije na nebu, dogodki, ki jih ni več mogoče opisati znotraj obstoječe izkušnje sveta.

Še več, morda Greengrass trdi, da je 9/11 treba posneti prav kot morbiden, na trenutke grotesken film

katastrofe, v katerem je človeštvo obenem svoja lastna pošast in rešitelj, da bi prepoznali, kako je izjemnost dogodka arbitrarna in ideološko skonstruirana. A očitni problem ni zgolj v tem, da Greengrass filma ne opremi z nobenim uporabnim in vzporednim zapisom, večji problem se zdi, da je treba ta skriti podtekst

*Privilegirano mesto dogodkov enajstega septembra – ko se je »konec zgodovine« iztekel nazaj v njeno dolgočasno trajanje – je resnična zgodba United 93 in hkrati tista točka, v kateri ideološke pozicije celotnega spektra brez zadržkov konvergirajo v enoglasju dominantne reprezentacije.*

sploh iskati, ga iznajti, če ne gre drugače, verjeti, da se pod površino skriva neka subverzivna resnica. Bolj kot karkoli drugega prav ta želja priča o prevladi reprezentacije, ki skeptike interpelira v vloge paranoičnih teoretikov zarote, vernike pa v nestrpne zagovornike nasilja in totalitarnih družbenih odnosov. Interpretativni prostor je potemtakem iluzoren, *Let 93* nima ničesar povedati, le vse pokazati, četudi je to v resnici storila že televizija.

Verjetje, da je sleherni gledalec filma dolžan prevzeti nase breme spomina, je po svoje docela pokroviteljsko. Je boj za obstanek nemara bolj tragičen zato, ker se



odvija visoko nad oblaki, na potniškem letalu, ki je motor in simbol novodobne kapitalistične ekspanzije, kot je bila nekoč to prekoocenska ladja? Je njihova usoda bolj tragična samo zato, ker pripadajo globaliziranemu, mobilnemu srednjemu ali višjemu razredu? Morda zato, ker smo bili tistega dne vsi vsaj enkrat Američani? Je *United 93* Titanic novega tisočletja, anti-romantični mit zahodne post-industrijske družbe, kjer se je izkustvo stvarnega skrčilo na plimovanje predvidljivega in komodificiranega vsakdanjika, v katerega »od zunaj« vdira primarno in groteskno »resnično« nasilje, ki ga je potrebno oklicati za iracionalno, da ne bi postalo neznosno? Absolutno trpljenje seveda s seboj vselej prinaša določen moralni imperativ – če je ta večinoma v službi bolj ali manj opravičljivega normativnega etičnega zavzemanja (ki ga zadnje čase zastopa tendenca družbeno ozaveščenega reportažnega dokumentarizma, denimo Sauperjeva *Darwinova nočna mora* (Darwin«s Nightmare, 2004)), je tovrsten imperativ v *United 93* umanjkal, razen če se ga trudimo prepoznavati v povsem irelevantni kritiki sistemskih danosti – češ, odgovorne institucije in posamezniki so zatajili, poveljstvo zračne obrambe mora gledati CNN, da bi razumelo, kaj se sploh dogaja (edini humorni trenutek filma, ki nehote evocira šalo iz Kubrickovega *Dr. Strangelove* (1964), kjer ruski ambasador v ZDA razkrije, da je njegov

glavni vir zaupnih informacij New York Times), sistem je v osnovi nepripravljen na tovrstne krizne situacije ...

Je torej polet *United 93* sploh mogoče (in potrebno) pokazati drugače, na način, ki bi dogodek umestil v »resnični svet«, a brez da bi se znašli v močvirju tiste kritiške anomalije, kjer film odpravi mo zato, ker je zamolčal kontekst, kot da je edino merilo politične »ustreznosti« kakšnega filma to, da inkorporira traktate Chomskega ali imitira senzacionalistične strategije Michaela Moora? Morda odgovor ponuja tista tradicija reflektiranega dokumentarizma, kjer sama neizrekljivost zgodovine postane osnovno počelo filmske misli in kjer je približevanje stvarnosti cilj, ne pa zgolj sredstvo filmske govorice. Tako kot v filmu *Afriques: Comment ça va avec la douleur?* (1996) Raymond Depardon neizrekljivost dogodkov genocida in lastne interpretacije ilustrira s panoramskim, 360-stopinjskim posnetkom afriškega horizonta ... Tako kot Errol Morris v filmu *Tanka modra črta* (The Thin Blue Line, 1988) dokaže, da je »resnica« nekega dogodka le interpretativna igra in da je montaža že delo individualnega spominjanja ... Tako kot dokumentarist in esejist Peter Watkins skozi svoj celotni opus opominja, da je moč zgodovino v resnici uprizoriti le kot dialektično igro, prisvajanje in hkratno oddaljevanje, ironijo in radikalno kritiko njenih lastnih predpostavk.



ŠPELA BARLIČ

*Detektiva iz Miamia* (Miami Vice, 1984–1989), nanizanka, ki je v osemdesetih letih več sezon zapored paralizirala občinstvo pred malimi ekrani, je s svojo inovativno estetiko pomenila velik prelom z dotedanjo tradicijo detektivskih nanizank in sprožila pravo modno revolucijo. Zagorelo obličje Dona Johnsona z večnim strniščem med ušesi in raybankami vrh nosa, svetleči pastelni suknjiči, ležerno vrženi prek oprjete T-shirta in v lahkih mokasinkah počivajoče bose noge so postali emblemi moške mode s sredine osemdesetih. Michael Mann, nekoč izvršni producent serije in danes eden tistih ameriških režiserjev, ki delujejo znotraj hollywoodske mašinerije, pa vendarle vedno uspejo svojim filmom vtisniti avtorski pečat, se je zdaj lotil reciklaže starega hita, a ga je postavil povsem na novo in brez nostalgije.

Nič več zavihanih rokavov, roza flamingov, neonske grafike, zvokov sintesajzerja, tekanja po plaži in preganjanja deklet v bikinah. Mannova filmska verzija je neprimerno ostrejša in temačnejša od televizijske. Pastele je povozila tipično mannovska skorajda monokromatska barvna shema, ki se redko odmakne