

# THE WIRE: POLICIJSKA PROCEDURA, DRUŠTVENE IGRE I MAGIJA KRVI

**Rajko Radović**

The cult American TV series, *The Wire* served as a material for the analysis of the film language, characters, American media reality and social reality. The author draws an interesting conclusion that the realism of the imaginary has replaced the realistic, which is compared in a post-modernistic manner with the Bruegel's painting *The Blind Leading the Blind*.

Krv je prosuta po noćnom asfaltu. Vidimo je u krupnom planu kao tanke crvene linije koje se šire na sve strane negde dalje u mrak i geto da bi onda krv postala ono što u kulturnoj američkoj seriji *The Wire* zapravo jeste – pulsirajuće žice prislušnih uređaja i brda narkotika. Ovaj kadar izdajničkog toka prolivene krvi, međutim, povezaće kasnije isto tako baltimorskog detektiva Jimmy McNultyja (Dominic West) sa širom realnošću trgovine drogom i usmeriće ga put ahabovse potere za njegovim ličnim belim kitom iz baltimorskog podzemlja – crnim narkodilerom Avon Barksdalom (Wood Harris) koji je uz to i nevidljivi vođa ozloglašnog Barksdale klana. Ali, isti kadar krvi poslužiće nam da na prečac naslutimo i određeni sistem

američkih vrednosti. U tome Sistemu očigledno bezakonje geta maskira jedno šire bezakonje Zakona samog.

Mnogi među TV ali i filmskim kritičarima su baš u ovoj igri između Zakona i bezakonja, krvi i geta, policije i narkomanije u seriji *The Wire* videli jedan od najradikalnijih napada na liberalni kapitalizam ikada prikazanih na malim ekranima, a i šire. Drugi su, jednostavno, bili oduševljeni David Simonom kreatorom serije. Kao neko ko je dugi niz godina radio kao reporter crne hronike za *Baltimore sun* i dobro poznao i policiju i ulicu, on je njima delovao kao neka vrsta vidovitog „insajdera“, ali isto tako i nepristrasnog hroničara one „druge“, nevidljive Amerike sa druge strane velikog narativa o američkom snu. Ali, danas, sa vremenske distance od više od 10 godina ta Simonova naizgled bezkompromisna kritika deluje manje kritički. Čudni, pomirljivi ton podcrtava mamutsku seriju. Scene prevare, izdaje, razvrata, uviđaja i nasilne smrti nisu samo pune sirovog dokumentarizma, one su isto tako i praznik za uši i oči. Pa se zato, verujem, s pravom nameće pitanje kojim će se ovaj esej nadalje baviti, a koje stavlja pod znak sumnje Simonovu kritiku institucija američkog Sistema i u istoj toj kritici nazire prećutno, bezmalo cinično slavljenje širih vrednosti američkog društva.

Ali, odmah tu, na početku isto tako treba jasno naglasti da nije sve u *The Wire* nužno podložno logici omalovažavajućeg revizionizma. Ono što je izdržalo test vremena i što i dan-danas pleni svojom kreativnom smelošću je Simonov epski zamah i njegov duhoviti pristup odlučnom razbijanju stereotipa TV podžanra *police procedural*. Tradicionalna podela protagonista u ovom žanru na dobre i loše momke (good guys–bad guys) koja je bezmalo uzimana zdravo za gotovo, još od prve velike hit serije policijske istrage, Jack Webbov *Dragnet* (1951–1959), ovde je bez oklevanja izvrnuta ruglu. Iz scene u scenu *The Wire* policajci i kriminalci tako ne samo da liče jedni na druge, nego deluju kao jedno te isto.



Mali ekran, veliki rizik: title sekvenca *The Wire*, 2002.

I u tom smislu, ako ni u čemu drugom, *The Wire* je TV događaj bez presedana. Povrh toga Simonovo nadahnuto mešanje književnog senzibiliteta za kompleksne likove sa logikom TV sapunice i epskim zamahom grčke tragedije koje je u vreme premijernog emitovanja serije na HBO kablovskoj televiziji u leto 2002. odjeknulo kao bomba i danas deluje uzbudljivo. *The Wire* je zato više nego TV serija. Ona je kulturni fenomen. Ali, baš tu, u nekoj vrsti postmodernističkog lavirinta između jakih emocija i slabih institucija, počinje da se nazire dubina problema u Simonovom pristupu dvoličnosti Zakona koji taj isti lavirint čini mogućim. U nekom drugom vremenu impozantna galerija ćudljivih likova, koju Simon vešto osmišljava, dala bi se lako zamisliti kao psihotična distorzija ljudskih nepriličnosti viđena kroz pijani kaledioskop zoom Robert Altmanovog oka. Taj Altmanovski optički trik „spljoštavanja“ stvarnosti imao je svrhu da usred gužve i vreve grupnih scena detektivskog zapleta u neo-noiru *The Long Goodbye* (1973) kako dekonstruiše žanr

tako i da oneobiči stvarnost. Jer, baš kroz to agresivno vizuelno prodiranje u stvarno iza očiglednog, Altman je u svojim najuspešnijim filmovima, kakvi su bili *Neshville* (1975) ili *The Player* (1992), činio čitljivim „između redova“ ono što Stvarnost zapravo jeste ali nominalno odbija da bude. Zoom bi tu, dakle, otkrio ono Nemušto i psihotično kroz naprasne, „spljeskane“ slike ogoljujuće intimnosti i apsurd trenutne iskrenosti. Ali, baš taj rizik formalne nečistoće i vizuelne uvrnutosti, rizik pokreta kamere i „zvrjanja“ u prazno, naprasno i šokantno na licu glumaca ili u rupi od metka je ono što Simon u *The Wire* odbija da vidi. Zbunjujuća melanholija u srcu narativnog toka serije daje njenom epskom scenariju perverzno-pomirljiv i gotovo Čehovljeviski ton. Tu nema stvarnog izlaza ni za jednog od protagonista ali trnovit put do zamandaljenih vrata državnih institucija je pun neke gotovo čulne i zavodljive birokratske i gangsterske napetosti. Mračne sobe za saslušavanje sumnjivih lica su tu kao seksualizovane ispovedaonice žudnje za moći.

Dok su policijska vozila pokretna poprišta brozmetog dijaloga i ekspozivnih, politički nekorektnih viceva. Svako tu nešto govori. A kad govor prestane ili lete meci ili padaju leševi. Živ dijalog je zato ne samo pokretačka snaga pojedinačnih scena, on je ključ opstanka glavnih likova. I baš kroz tu umetnost policijskog žargona i neuhvatljivi, kodifikovani geto sleng narko dilera sveopšti očaj kako institucija tako i ulice izgleda manje očajan. Nesigurnost i strah u *The Wire*, zapravo, ne predstavljaju nusprodukte prvostepene, neposredne opasnosti Sistema kao takvog, već emocionalni izgovor za živ razgovor. I time te silovite emocije i sočni dijalozi nisu, niti mogu da budu izvor šireg društvenog gneva i organizovanog revolta. Očaj je individualan.

On je namerno sveden na ličnu priču, na privatnu brigu i na generalno luzersko obzorje samostalne odgovornosti. U tom smislu Simon kao da se slaže sa gledištem Margaret Thatcher da društvo ne postoji, samo pojedinci i njihove porodice. Ali pojedine

scene serije, naročito one u crnom baltimorskom getu čini se kao da vape za nekakvim drugim, radikalnijim pristupom. One traže Ajzenštajnovsku ruku i kompozicije kadrova takve emocionalne napetosti da samo eksplozija nasilja može da posluži kao zadovoljavajući odgovor na Simonovu neizdrživu montažu verbalnih atrakcija na zvučnoj traci. U *Oklopnjači Potemkin* (Battleship Potemkin, 1925) revolt mornara je zato nem. On je u istoj meri rezultat klasne borbe protiv elite kapetana i admirala koliko je i rezultat izbezumljene glume naturščika koji zahvaljujući Ajzenštajnovoj režiji koja ne zna za milost više ne znaju šta rade. Ta vrsta Ajzenštajnovske spremnosti da se ide do kraja Simonu bolno nedostaje. On u *The Wire* samo nominalno kritikuje divlji kapitalizam.

Ali, ispod površine onespokojavajućeg prizora prolivene krvi čijim noćnim crvenilom čitava serija počinje, baš kao i iza leša na asfaltu i crne dece koja belo, sa strane gledaju sve što se dešava, krije se njegova nezaustavljiva potreba da viziju uličnog košmara iskoristi za širu fantaziju uličnog dijaloga između detektiva McNultyja i nekog usputnog klinca, svedoka geto ubistva. Makijavelistički manevri u njihovoj igri šatrovačkim izrazima ovde će predstavljati prvi znak šire društvene zrelosti. Moto serije je zato nedvosmislen: *Rules change. The game remains the same*. Društvenih promena, drugim rečima, tu nema, niti može da bude. A prihvatanje statusa quo razdvaja one likove u seriji koji znaju šta rade od onih koji se bespoštedno sapliću u mraku. Baš kao što brzo kriminalno bogaćenje u *The Wire* nije samo indicija moralnog pada već i zavodljivi vesnik budućeg ekonomskog i tehnološkog razvoja. I policija i gangsteri će zato neštedimice ulagati pare i veru u sisteme za prisluškivanje i u bezbednosne kamere. Pa će tako u jednoj od scena serije detektiv McNulty posetiti super moderni FBI centar za prisluškivanje i biće oduševljen, poput tinejdžera koji prvi put seda u nov tatin Cadillac convertible, novim mini-kamerama koje mogu da špi-

juniraju podzemlje u stvarnom vremenu (real time). Simon, dakle, prikazuje anomalije društva, ulice heroinskog očajja i nasilnih ubistva kao nešto što bi Sistem mogao da reši da hoće uz adekvatnu špijunsku opremu i određenu političku volju. Sistem kao takav s toga za Simona nije kriv, niti ga treba kriviti. Ono što je problem je zloupotreba institucija i skretanje s pravog kapitalističkog puta. A postojeći liberalni model razularenog kapitalističkog poretka ne zahteva korenitu promenu već sistemsku reformu, ili iza maske neljudskosti oživljavanje onog zaboravljenog ljudskog lica zdravog konzumerizma. I baš u tom nominalnom apelu na ljudskost leži ključ Simonove neverbalizovane nečovečnosti. Njegova kritika je površna. I kao takva ona je paradoksalno najefikasnija u prizorima bez govora – u batu geto koraka i zakrvaljenim geto očima, i u povcima dilera-dečaka – dakle u samom zvuku i u samoj slici. Tamo gde je, međutim, dijalog na sceni tu kritika zamire.

Prava pozadina *The Wire*, uprkos Simonovom kreativnom trudu da nas ubedi u suprotno, nije ljudsko društvo zaraženo neljudskim virusom liberalnog kapitalizma. Obrnuto je slučaj. Rogobatni, humanoidni matriks tržišta je taj koji iz drugog plana ljudski faktor u krupnim planovima napetih osećanja serije doživljava kao sistemsku bolest.

Ljudska lica zato tu i pored neosporne životnosti vešto rekonstruisanog uličnog govora jedno po jedno nestaju. A potentno mračna energija geta nikada ne dobija priliku da se izlije na svetlost dana i izvan okvira kadra u *off* prostor otpora i revolta.

Zaustavimo se zato na primeru jednog od ključnih likova serije, D'Angelo Barsdalea (Larry Gillard Jr.) sinovca narko-kralja Avon Baksdalea. Ovaj vešti, mladi geto muvator sa krvnim vezama koje ga uzdižu iznad običnog besprizornog šljama prolazi traumatičnu transformaciju izraza u očima u prvoj sezoni serije. I ta njegova transformacija koja je kao neki njegov lični mini-sunovrat u bezdan sopstvenog porekla odvešće ga pravo iz



Barksdale dilema: D'Angelo Barksdale (lijevo) u nevidljivom krugu svoje krvi i dilera-ortaka

geta u nasilnu smrt iza zatvorskih rešetaka. On će odlučno pukušati da se iskobelja iz začaranog kruga narko ganga i krimiporodice ali bez uspeha. Izuzeci su, dakle, tu samo da potvrde pravilo – *Rules change. The game remains the same.* A bekstva od nemilosrdne senke sopstvene krvi i korumpirajućeg okruženja nema niti može da bude. Slična, mada manje nasilna sudbina zadešava i one koji se nisu našli na pogrešnoj strani Zakona. Detektiv McNulty pokušaće da bude ono što njegove kolege u svom kodifikovanom, kolokvijalnom žargonu nazivaju *prirodni policajac* (natural police) – odnosno neko ko stvarno radi svoj posao zato što veruje u njega. Ali, ta iskrena posvećenost policijskoj dužnosti koštaće ga kasnije detektivske karijere.

Podzemlje i nadzemlje, Zakon i bezakonje u *The Wire* su tako sastavni delovi jednog te istog sistema gotovo distopijske beznađežnosti. To je svet bez izlaza. A stvarna društvena pozadina

serije je mnogo manje urbani lavirint zarazne kriminalnosti a mnogo više ono što se u kulturnom filmu naučne-fantastike „*Matrix-u*“ (1999) braće Watchowski zove „pustinja Realnog“. Ta rupa u srcu privida, lenji košmar iza hiper-aktivnih celofan-slika korumpirane korporealnosti je ono što bi ovde banalno mogli da nazovemo Stvarno iza stvarnosti. I ono što čini u *Matrix-u* tu napadnu noćnu moru simboličnog superego reda izdržljivom u svakodnevicu bitisanja je ništa drugo nego *software* program za društvene fatamorgane. Virtuelno sunce se tu rađa nad megalopolisom lažnog sjaja. Biznis odela žure ulicama. Sve izgleda redovno i upristojeno. Ali, upravo taj totalni, normativni realizam pojavnog sveta omogućava totalitarni kaos iza scene. Suluda igra sa ljudskom podsvešću odvija se u *Matrixu* na neviđenom, mikrokosmičkom nivou krvotoka. Progresivna spoljašnjost ubrzanog, futurističkog super grada je na taj način ništa drugo nego virtuelna koprena nakazne stvarnosti ubrizgana na silu putem kablova u infantilizovna tela širokoh narodnih masa. Ali ono što braća Watchowski time jasno, pri tom, pokazuju je to da je borba protiv krivotvorene realnosti totalitarne tehnologije moguća samo ako se iz nje izađe. U *Matrixu* tako borba protiv hegemonije „pustinje Realnog“ vodi u politički ekstremizam. Sa kompjuterskim programom i njegovom virtuelnom policijom u obliku mahnitih agenata-holograma u koštac će se upustiti usamljeni i introvertni haker Neo (Keanu Reeves). A ključ njegovog konačnog trijumfa nad simboličkim redom kompjuterskog programa koji koristi ljudska bića kao čovekolike baterije iz kojih crpi enegiju za svoje nesmetano funkcionisanje, je u potvrdi Neove tajne mesijanske uloge. To nemušto i mesijansko se iz ljudskog imaginarnog u virtuelni svet kompjutera prenosi kao sistemska bolest i u vezi je sa ludom ljubavlju koju skromni haker oseća spram androgene mlade pobunjenice Trinity (Carrie Anne Moss), koja ga je na početku filma, kao mušku Trnovu Ružicu, probudila iz





Neo i Jimmy: rezčitavanje Matrxixa i policijska procedura

sistemskega sna matriksa na košmarnoj javi „pustinje Realnog“. I baš ta hirovita, postmoderna mitomanija koja uzdiže inače predizajnirani film braće Wachowski na nivo savremene bajke nedostaje Simonu u *The Wire*.

Jer, i pored činjenice da je, kako Alasdair McMillan primećuje u svom eseju *Heroism, Institutions and the Police Procedural*, Simon želeo da narativna struktura *The Wire* bude nalik grčkoj tragediji, krajnjem rezultatu njegove epske istrage baltmorskog podzemlja upravo manjka ono što je za antičku formu tako karakteristično i ključno, a to je katarza. Mada *Olimpijske sile koje su se okomile na protagoniste ovde nisu bogovi Sudbine*

*nego postmoderne institucije*<sup>1</sup> utisak koji se stiče je da je Simon dajući božansku moć državnom aparatu oduzeo jurodivu snagu usamljenom pojedincu i razlog delovanja marginalizovanoj grupi. Pitanje koje se tu zato nameće je ono u vezi sa „drugom Amerikom“, odnosno sa obespravljenom pod-klasom nadničnog roblja i krimi gubitnika u velikom, prećutnom post-hladnoratovskom transferu svih preostalih resursa, dobara i bogatstava iz ruku koje rade u ruke koje se zabavljaju. Odnosno, ako su se otuđene sile na društvenom vrhu američkog lanca ishrane vinule u olimpijske visine zašto onda ne bi oni koji su na dnu te iste maglovite piramide kazino kapitalizma posegli za svojim, sopstvenim tajnim oružjem klasne borbe? Zašto ne bi pribegli primitivnoj uličnoj vudu magiji krvi i kaljuge i napravili za sebe svoje nove proleterske bogove od blata?

Simon nam na ovo pitanje, i pored sve agresivne raspričanosti njegovih likova, uskraćuje odgovor. Jer, to što u *18-tom Brimeru Luja Bonaparte* Marx zove „lumpenproleterijat koji živi od zajmova i poklona“<sup>2</sup>, u *The Wire* se namerno svodi samo na lovce u mutnom i zavisnike od narkotika. Niko tu više nije u stanju da podigne glavu a kamoli pogleda istini u oči. A katarza je nemoguća jer nema više snage unutar društva koja bi stala na svoje noge i pružila organizovan otpor ljudskom mlinu korporativnog statusa quo.

Ali, baš ovde krv iz prvog kadra serije dobija novo značenje. Ono što sve više postaje očevidno kroz put tih raspršenih crvenih kapi koje se lako pretvaraju u linije kokaina i nebeski švenk špijunskih kamera je to da se ideologija liberalnog kapitalizma u *The Wire* uvukla pod kožu svih protagonista. Ljudska

---

<sup>1</sup> McMillan Alasdair (2008), str. 51, *The Wire: Urban Decay and American Television*, Bloomsbury

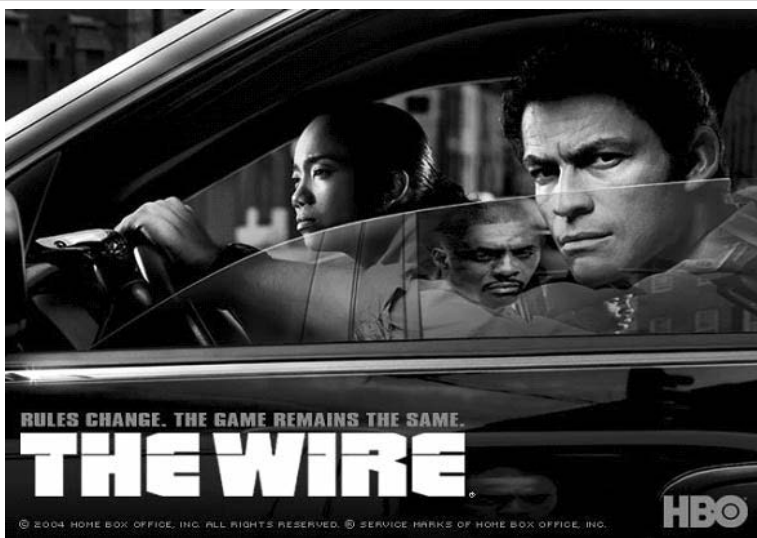
<sup>2</sup> Marx Karl (1869) str. 64, *18. Brimer Luja Bonaparte*, Službeni Glasnik, Beograd 2011.

zajednica kao zajednica tu više ne postoji. Ona tu nije ništa više od interesne grupe. Prijateljstvo je poslovno partnerstvo. Nasilno ubistvo polisa osiguranja. I svako na sceni, od lučkog krijumčara i geto dilera preko potkupljivih policajaca do advokata i sudija s jednim okom na zakonskoj proceduri a s drugim na političkoj karijeri, tu želi lični uspeh po bilo koju društvenu cenu. Liberalni kapitalizam zato u *The Wire* nije toliko sistem vrednosti koliko je perverzno zatrovani krvotok impulsom pohlepe zaraženog uma. Simon zato ne daje, niti može da da odgovor na pitanje Realnog u srcu matriksa, iako se već u vreme nastanka serije to Realno jasno kretalo u pravcu nemušnosti eskremizma; bilo da je u pitanju neobjašnjivi akt individulanog terora (Anders Behring Breivik) ili psihotični spektakl internacionalnog terorizma (Al Qaeda ili kasnije Islamska država u Iraku). Dodatni razlog za ovu nemoć Simonovog diskursa je, kao što smo ranije konstatovali, u korumpirajućoj moći Sistema samog. Čak i onda kada je pojedinačnik nalik Simonu nominalno kritički orijentisan prema nekim od državnih institucija, kao recimo prema policijskom aparatu koji podstiče ulični kriminal da bi ga što spektakularnije suzbio za potrebe svoje medijske propagande, on je do te mere fasciniran fenomenom funkcinisanja ljudskih točkića unutar neljudskog mehanizma, da se njegovo oko iscrpljuje na površini aparature, ili onoga što Michel Foucault u svom *Društvu* (Society) naziva „kako od Moći“ („the how of power“) (3). Simon tako nikad ne ide dalje od pištolja i kola, veza i žica i krvi i kokaina. Njegove kadrove najubedljivije ispunjavaju psihološka stanja predatorske nemilosrdnosti koja, međutim, nikada ne dosežu tragičnu lucidnost čiste psihopatije kao u Raul Walshovom film noir-u *White Heat* (1949) gde usamljeni gangster Arthur „Cody“ Jarrett (James Cagney) uhvaćen u policijsku klopku suludo urla pre nego što će odleteti u vazduh, put noćnog neba zapaljenog benzinom: „Made it Ma. Top of the world!“

Drugim rečima, Simon nikada ne postavlja pitanje zašto matriks i u čije ime?

On ne vidi Baltimore kao geometriju užasa, kao surove linije urlajuće urbane strukture koja krije ono što je neizgovorivo i divlje iza fasada. Za Simona Baltimore je leglo kriminala i socijalne bede ali i moćni stub progresa, zapušteno brodogradilište koje samo treba vratit brodogradnji i luka vrednih radnika koje treba što pre zaposliti. Grad je za njega svetlost u mraku i znak civilizacije. Ali u toj civilizacijskoj nadi on ne vidi da je crni geto ne samo postao neka vrsta koncentracionog logora slobodnog tržišta za gubitnike kazino kapitalizma već i eksperimentalna laboratorija buduće ideologije tehnomanske tiranije. I odatle dolazi drugi problem u vezi sa ovim prvim. Ono što Simonovom postmodernističkom čitanju grčke mitologije, u konačnoj analizi, bolno nedostaje je upravo onaj neukorenjeni element između fantazije i mahnitosti koji Mitu daje snagu. Greške u govoru i jurodivost koincidencija, dakle ono Lakanovski Apstraktno koje izmiče simboličnom redu jezika je upravo ono što uzdiže Mit odnosno Priču iznad kako formalnog, tako i kolokvijalnog govora. I odatle, isto tako, ga čini relevantnim i danas, uprkos napadnom tehnološkom progresu i našem post-esencijalističkom vremenu. Umesto da oslušne skriveni puls ulice, da pogleda iza fasada ustaljenog, normativnog ponašanja u ono neizgovoreno i neizgovorivo Simon se na kraju oslanja na banalne kliše psihološkog realizma. Reditelji serije, od kojih su neki tako prestižni kao Agnieszka Holland ili nadareni kao Milčo Mančevski ili Ernest Dickinson, simplifikovanu, politički korektnu verziju metoda Lee Strasbergovog Actors studija koriste da kroz spoljni realizam ponašanja (behavior) prikriju nadrealne motive Matrixovog funkcionisanja.

*The Wire* od svog prvog kadra crvene krvi koja se širi kao organska mreža nasilne smrti i instant profita svuda po gradu, zapravo, prikazuje telesnu tečnost kao vizuelni ekvivalent



Recept za status quo: Rules change. The game remains the same.

Sistema kao takvog. Prikrivena psihopatija je tu zato druga reč za formalni uspeh. Dok je izdaja endemična. Ali Simon se, kao što smo ranije primetili, time ne bavi. On umesto toga usredsređuje svu svoju kreativnu pažnju na represivni državni aparat disciplinovanja pojedinca i kontrole masa. Njega, jednostavno, institucije fasciniraju! A ono što ga iznad svega privlači su figure na vlasti, odnosno dinosaurusi i kolosi u vrhu obstruktnih kriminalnih organizacija i urušenih policijskih struktura. Likovi narko bosa Avon Barksdalea i njegove desne ruke Stinger Bella su zato među najživlje ocrtanim. Njih dvojica pomaljavu svoje otrovne glave iz neoskih mreža striptiz kluba „Orlando’s“ kao dva crvom večite gladi za brzim profitom izluđena pauka. Vođa policajaca Cedric Daniels (Lance Reddick) nije ništa bolji. Njegov terminatorski pogled iskri od mehanizovane pravovernosti. Ali iza iste se krije, zapravo, neusidreni impuls korumpirajuće želje ne samo za opstankom već i za institucionalnom moći. Žamor kuloara je tu njegov

grčki hor. A perverzna bezličnost kancelarija, ćelija i soba za saslušavanje daje autentičnu intimnost šifrovanom žargonu prestupnika sa obe strane Zakona.

I baš sa tog stanovišta verbalne mimikrije institucionalnog žargona *The Wire* je impresivan poduhvat. Već u prvoj sceni prve epizode serije u kojoj susrećemo detektiva Jimmy McNultyja koga još zovu Bushy Top postaje shodno tome jasno da neobavezni dijalog pun sočnih slang izraza ima veću težinu od besprizornog puta kojim prolivena krv teče. McNulty je tu neka vrsta policijskog slobodnog strelca razvezanog jezika. On retko ćuti. A još ređe će se naći ophrvan tišinom napetog išekivanja u gradskoj sačekuši ili u još goroj, frustrirajućoj tišini apsolutne telesne isrpljenosti od policijskog posla koja kao suluda nema senka visi nad glavom Jimmy „Popeye“ Doylea (Gene Hackman) u *Francuskoj vezi* (*French connection*, 1971) William Friedkina. McNultyja zapravo isključivo zanima verbalni detektivski *lartpurlartizam*.

Pa će tako u jednoj sceni praćenja Stinger Bella (Idris Elba) u pijračnom metežu prolaznika i boja, on veštom žvakom ubediti svoja dva maloletna sina da u njegovo ime obave prljavi posao improvizovanog uhođenja. Jimmy, jednostavo, ne preže ni od čega kada je ono što želi u pitanju i zato će svaki lik službenika zakona i reda (law and order) u *The Wire*, imati svog podzemnog dvojnika. Geto ekvivalent Jimmijevom liku će tako postati mladi homoseksualni gangster Omar Little koga će sa posebnom bravuroznošću tumači Michael K. Williams. Zapravo, Omar Little i drugi krimi dvojnici detektiva i policajaca će se kasnije međusobno dopunjavati. Oponašajući jedni druge, imitirajući držanje i govor, oni će stvoriti utisak prećutne prihvatljivosti onoga što je po sebi moralno neprihvatljivo. I time će se dodatno pojačati predstava o sistemski začaranom krugu između pravila i haosa koji idu zajedno ruku pod ruku. Ali dobra žvaka se uvek, i uprkos svemu, sve više i više lascivno i brbljivo naduvava. Ili

kako nas moto serije svaki put iznova i uporno podseća: „Pravila se menjaju. Igra ostaje ista.“ („Rules change. The game remains the same.“)

Podzemlje i nadzemlje su na kraju ništa drugo nego sastavni delovi iste infrastrukture jezikom ulice normalizovanog sistemskog Zla. A policajci kao McNulty ili kriminalci kao Omar Little neizbežno će završiti kao žrtve tog Moloha koji krijući se iza fasade pop novogovora jede sa atavističkom strašću svoju decu iza scene. Baš zato je dijalog u prvoj sceni serije između McNultyja i anonimnog maloletnog svedoka geto ubistva pun ritualnog razumevanja. Oni zajedno gledaju mrtve oči žrtve kao dva žrtvena jarca. Ali u Simonovom univerzumu to nije razlog za bes ili bunt. Virtuelna membrana između krvi i očaja je, ovde, tarantinovski ironična žvaka kojoj čitava scena noćnog uviđaja zapravo služi. A nasilna smrt sastavni je deo „igre“ u kojoj i jedan i drugi protagonista prećutno učestvuju. I baš to je šteta. Jer u nekoj drugoj verziji *The Wire*, lik McNultyja bi, bez sumnje, mogao da dosegne stvarnu tragiku Homerovskih junaka.

On bi mogao da bude Odisej izgubljen posle Trojanskog rata u Baltimorskom getu Barksdale klana. U *establishing shot-u* iste scene leš otvorenih očiju nazire se u drugom planu kadra. Ali ne bi ga bilo teško doživeti i kao plutajuće telo maloletnog antičkog ratnika koje je zloslutna plima geta izbacila na mračnu površinu ulice.

Dok bi grupa policajaca koja vrši uviđaj mogla da bude skupina noćnih ribara koja bunovno peca u mraku. Potencijal kako za noirovsku tragiku tako i čistu satiru je tu. Ali, umesto toga humorni dijalog na prvu loptu razgovor između svedoka i McNulty namerno svodi na razgovor dva crtana lika iz popularnog stripa Charlie Brown.

Ovoj sceni vrtićemo se kasnije ali ovde вреди ukazati na činjenicu da ključ Sistema u *The Wire* ili tog hegelijanskog noćnog zakona koji nominalno zabranjuje ono što prećutno dopuš-

ta jeste jedna jedina reč – a to je IGRA. Društvo je ovde odlučno svedeno na fašistoidno takmičenje svih sa svima. A sveprisutna reč „igra“ (the game) ne provlači se samo kroz svaku scenu serije, ona joj isto tako određuje kako narativnu tako i vizuelnu formu. Raspored protagonista u svakom kadru, govor njihovih tela, prećutani sadržaj njihovih pogleda i neverbalnih akcija, izdaja i ubistva – svi su u njenom znaku. Pitanje da li je nešto deo igre ili nije, i da li je neko igrač, menja odnos između likova. I baš zato čini se da bi likovi u *The Wire* delovali mnogo stvarnije da su manje realistični, da su manje zaokruženi kao karakteri, a više porozne, zjapeće rupe ljudskog identiteta u prostoru i vremenu, smelo i besno prepušteni jeftinom hip hopu narko-porn šika i geto nasilja.

Pogledajmo baš zato, za trenutak, američku medijsku stvarnost u vreme premijernog prikazivanja *The Wire*. Čitav niz holivudskih filmova i TV show programa, od Ridley Scottovog *Gladijatora* (*Gladiator*, 2000) sve do realityja *Survivor* (1997) uvele su na velika vrata u javni diskurs sirove slike paganskog takmičenja. „*Gladijatorom*“ zato dominira uproščena podela na crno-bele karaktere. Junak je tu junak, a negativac negativac. I konačni obračun između dobra i zla, špansko-rimskog generala Maximus Docimusa (Russel Crow), slepo vernog tradicionalnom rimskom sistemu vrednosti i perverzno revolucionarnog diktatora Commodusa (Joaquin Phoenix) odigraće se u gladijatorskoj areni. Ta gladijatorska arena ovde je zapravo šira metafora i da se nazreti kao ideološka potka iza koncepta TV realityja baš kao i kečerskih WWE takmičenja. A ljuta borba po sličnom obrascu sportskog borišta na sve ili ništa dominiraće i slobodnim tržištem roba i širom kulturom. Dok će politička realnost globalnog sela zadočiti i nositi boje istog raspusnog tribalizma. Slično krvožedna gladijatorska logika koju bi videli recimo u Peter Jacksonovom bajkovitom *The Lord of the Rings: The return of the King*





Scena uviđaja i umjetnost dijaloga:  
McNulty kao Odisej ili kao geto Charlie Brown?

(2003) ili TV show programu *Hell's Kitchen* videćemo i u reportažama sa ratišta u Afganistanu i Iraku, baš kao i u morbido-tabloidnim snimcima hvatanja Sadama Huseina i u ritualno paganskom pogubljenju libijskog diktatora Moamer ElGadafi snimljenog mobilnim telefonima njegovih ubica. Usred te šire slike krvavog političkog cirkusa i tržišta profitabilnog pirovanja koje će se poput prirodne nepogode širiti sa kontinenta na kontinent, Simonova kritika liberalnog kapitalizma izgleda, ruku na srce, prilično smerna. Koristeći se onom Jean Renoirovskom idejom da „svako ima svoje razloge“, on će se u ime svog umetničkog kreda zapravo odreći rizika one i onakve umetničke vizije kojom bi njegova vera u Ameriku ili bila poljuljana ili dovedena u pitanje.

I baš zato ovde treba skrenuti pažnju da šira, američka nevolja sa Pojavnim i Realnim u *The Wire* dobija svoj formalni ekvivalent u napadnom dokumentarizmu Simonove estetike. Izgleda kao da bi glavni kreator serije želeo da nam se predstavi kao neutralni anđeo hroničar američkog urbanog pakla. Ali, njegovo dosledno insistiranje na psihološkom realizamu likova koje hvata u zuher kamere, realizam njihovog ponašanja, baš kao i širi realizam gradskog dekora međutim samo prividno imaju veze sa umetničkom doslednošću. Svrha ovog pravovernog postupka, zapravo, ima krajnje prizeman zadatak. Fasada prirodnosti tu ima manje svrhu da učini Realnost čitljivom koliko da ograniči ono Realno samo na ono što deluje realistično.

Ali gledajući način na koji Omar Little šparta getom kao krvožedni fantom sa puškom pumparicom u ruci i zviždi u vetar upozoravajući pripadnike Barksdale klana da će im pre ili kasnije doći glava zbog nasilne smrti svoga dečka, dobija se utisak da ono što je Realno i što je realistično imaju malo toga zajedničkog. Ova scena tako prećutno potvrđuje da je Stvarnost uvek nestavnija nego što se na prvi pogled čini. Ona



Slobodni strijelac koji krši pravila igre:

Omar Little, gay Robin Hood in the Hood ili novi Tony Montana

je ili mnogo fantastičnija ili znatno košmarnija od onoga što simbolični poredak jezika dopušta. I odatle u filmovima koji su uspešno evocirali ono Realno, nemuštosť se pojavljuje bilo u nekoj svojoj neuhvatljivoj muzici kao u zloslutnom zvuku harmonike u operetskom špageti vesternu Sergio Leona *Once upon a time in the West* (1968) ili kao šum crva i mrava u dubini mraka odsečenog uha zaboravljenog u travi u David Lynchovom *Blue Velvet* (1988). U sceni sa Omar Littlom to što je stvarno ispoljava se kroz sumorni psihotični zvučduk mladog osvetnika.

Baš kao što realnost sukoba proletera-gangstera i buržuja-policajaca na ulicama Pariza koju Marx opisuje u *18 brimeru Luja Bonaparte* vodi u krvavi farsični nadrealizam bonapartistički cazarovske tiranije nakon kraha francuskih institucija sistema. I upravo zbog toga, čini se, da ono što je u *The Wire* svesno izostavljeno iz replika dijaloga ili prepušteno nemuštosťi *off* prostora, dakle ono što je neizrecivo i s toga

Realno vapi za nekom vrstom ekscesa u zvučno/vizuelnom domenu. Jer ono što je tu, na ekranu vidljivo, recimo svakodnevnica geta u prvoj ili dnevnost pristaništa u drugoj sezoni serije, i što *The Wire* slika i kamerom prati u vožnji ili sa kрана, zapravo je do te mere onespokojavajuće da neizostavno zahteva ekstemna sredstva ekspresije! U rukama nekog drugog autora sa probuđenim sluhom za krvavi, Hobbsonovski puls sulude urbanosti američkog grada, kao recimo Brian De Palma, *The Wire* bi zasigurno dobila krila. Ona bi postala psihotična barokna eksplozija. Satira bi vladala. A psihopatija bi kroz uvrnute repove migoljeće kamere na *steady-camu* postala palacavo-vizuelna Gorgona Meduza. Ime Brian De Paleme ovde ne evociram arbitrarno. Čini se da su pojedini legendarni dijalozi iz *Lica sa ožiljkom* (Scarface, 1982) neka vrsta prećutne mantre većine protagonista u *The Wire*. Od Omara Little, preko Avon Barskdalea sve do Jimmy McNultijya, svi likovi, na ovaj ili onaj način, kriju ispod trenerki i uniformi nekog svog Tony Montanu, harizmatičnog solo pucača na sve ili ništa na liniji razdvajanja između prve i one „Druge“ Amerike. Jer ono što De Palma pokazuje svojim kontravrnim filmom je da američki san lične emancipacije i individualnog uspeha po bilo koju cenu neizbežno vodi u neku vrstu institucionalnog fašizma. Krajnja stanica slobodnog tržišta je ono što će u *Matrixu* braće Wachowski dobiti konačni hiper-tehnološki oblik. Ultimativni kapitalista u njihovoj distopiji je kompjuterski program. A ljudska krv je njegova poslednja jeftina prirodna sirovina kada su svi drugi izvori energije već odavno presušili. *The Wire* u tom smislu možda treba posmatrati kao TV fikciju koja najavljuje prelaz iz ekstravagantog uličnog krimi kapitalizma *Lica sa ožiljkom* ka fašističkom post-kapitalističkom poretku totalne kontrole putem tehnički superiorne države „velikog Brata“ u *Matrixu*. Non-stop kontrola svih nad svima danas je i onako normalizovana stvarnost



Baltimorski slijepci ili vrzino kolo „pustinja Realnog“

zahvaljujući Internetu. Ali u *The Wire* svedoci smo primitivnih početaka tog globalizovanog špijunskog svetonazora. McNulty je u tom smislu neka vrsta nesvesnog vesnika te nove ere bezobzirne zagrižene svesti u vezi sa pornografski sveprisutnim novim tehnologijama. Setimo se zato sa dozom nostalgije čudesnog travelinga De Palmine kamere unazad u *Licu za ožiljkom* koji kao zloslutna hidra dozvoljava kubanskom probisvetu Tony Montanu u tumačenju Al Pacina da raširi svoja kriminalno reptilijanska krila i kaže na zapaljivom suncu Majamija dok gleda ženske oblike kao da su karoserije skupih automobila: „What did I try to tell ya? In this country you gotta make money first. Then when you get the money you get the power. Then when you get the power you get the women...“ I tu onaj moto serije *The Wire* dobija svoje konačno zloslutno distopijsko značenje. Ono što vidimo u prvoj sceni uviđaja nije krv. To je tek noćno crvenilo koje fascinira i zrači. Realizam privida je tako bespogovorno i definitivno zamenio ono Realno. I bekstvo od Amerike zbog toga izgleda nemoguće. Amerika je konačna, terminalna destinacija svih

---

naših privida koja nas, baš kao Tony Montanu u De Palminom filmu, svojim lascivnim, potkupljivim sjajem mami tamo gde ne treba. [*Rules change. The game remains the same*] bi, zato, mogao da bude postmodernistički naziv za Pieter Bruegelovu sliku *Parabola o slepcima koji vode slepce* (1568).