

Het themapark van een ramp op televisie en in film

Anneke Smelik

Groter, grover nog de volgende keer. Laat het niet gebeuren alsjeblieft. Maar laat het me wel zien, rechtstreeks en vanuit alle camerahoeken, en laat het mij als een der eersten weten.

IAN MCEWAN, *Zaterdag*

Feit of fictie?

Op 11 september 2001 was ik bepaald niet de enige televisiekijker die bij de beelden van de ineensstortende Twin Towers aan een Hollywoodfilm moest denken. Zoals veel kijkers knijp ik me bij een enge film in de arm en zeg tegen mezelf dat het 'maar een film' is en dus niet echt, maar op die bewuste avond moest ik me steeds in de arm knijpen om mezelf ervan te overtuigen dat het juist geen rampenfilm was waar ik naar keek, maar echt, gruwelijk echt. In de weken na de 11^e september verschenen regelmatig verhalen in de pers van mensen overal ter wereld die dachten naar een Amerikaanse film te kijken. Soms kwam een specifieke film in de herinnering bovendrijven, zoals de iconische beelden van *The Towering Inferno*, maar vaker ging het om het algemene genre van de rampenfilm zoals bijna iedereen die wel kent uit Hollywood, van *Escape from New York* tot *Independence Day*.

Konden we aanvankelijk de beelden niet zien zonder het referentiekader van een speelfilm in te schakelen, inmiddels werkt dat andersom: we kunnen geen rampenfilm bekijken zonder te denken aan 11 september. Als we de chaos zien van New Yorkers in *War of the Worlds* herinneren we ons de chaos van 11 september. Ook andere beelden dan Hollywoodfilms krijgen betekenis in het kader van 11 september. Dat komt omdat de apocalyptische beelden van 11 september, enkele jaren na de aanslag, nog steeds op ons netvlies staan gebrand. Het is de vraag of ze nog uit ons geheugen zijn te wissen. De beelden vormen – in



Op 11 september 2001 vlogen kort na elkaar twee vliegtuigen in de torens van het WTC in New York. © Steve McCurry / Magnum / Hollandse Hoogte

het Westen, maar waarschijnlijk wereldwijd – onderdeel van het culturele geheugen. Soms worden zelfs beelden van vóór 11 september in dat kader gezien. Zo keek ik met studenten naar de videoclip *Everything is Everything* van Lauryn Hill, waarin een paar fragmenten voorkomen van mensen die op straat in New York naar de hemel turen. Wij dachten dat het een verwijzing was naar 11 september, maar de clip is uit 1998, dus van voor de ramp. Een paar weken na de aanval op de WTC-torens opende de Amerikaanse kunstenaar Bill Viola in het Guggenheim Museum in New York zijn video-installatie *Going Forth by Day*, een meditatie over dood en (weder)geboorte. De filmbeelden waren al geschoten voor 11 september, maar sommige scènes – mensen die vluchten voor een vloedgolf, uitgeputte reddingswerkers – kregen opeens een andere betekenis. Veel critici zagen *Going Forth by Day* dan ook als een reflectie op 11 september, ook al was de installatie voor die datum reeds te zien geweest in Berlijn. Toen ik de video vorig jaar zag, deden de beelden me aan de tsunami van kerst 2004 denken. Fictieve beelden beïnvloeden dus hoe we de werkelijkheid zien, terwijl beelden uit de werke-

lijkheid op hun beurt invloed uitoefenen op fictie. Deze verwarrende kijkervaring raakt aan één van de thema's die ik in dit hoofdstuk bespreek, namelijk de glijdende grens tussen feit en fictie in de hedendaagse beeldcultuur.

In de herhaling

Om de spanning tussen media en werkelijkheid te begrijpen, is een historisch perspectief op mediatechnologie nodig. Met de komst van de fotografie in het midden van de negentiende eeuw verandert de relatie tussen beeld en werkelijkheid. Voor het eerst is het dan mogelijk om met behulp van camera en chemicaliën de werkelijkheid rechtstreeks te vangen. Een foto lijkt een objectief document te zijn dat de werkelijkheid vastlegt. De camera 'was here' zou je kunnen zeggen, zoals de vele opnamen van het vliegtuig dat zich in de tweede toren boort en de torens die ineens storten getuigen van de aanwezige media. Ook bij latere visuele media zoals film en televisie blijft dat belangrijke element overheersend voor de kijkervaring: de camera (en ook de microfoon) waren op die tijd en plaats aanwezig. Bij de meeste toeschouwers zit dat besef diep ingebakken.

Media zoals fotografie, film en televisie dragen de belofte in zich dat zij de toeschouwer de werkelijkheid kunnen brengen. De media dringen als het ware een rechtstreekse beleving van de werkelijkheid op. Maar dat is onmogelijk. Het is een valse belofte, want er bestaat niet zoiets als een onbemiddeld beeld van de werkelijkheid. Elk beeld is bemiddeld. Bij een schilderij is dat duidelijk, maar het is evenzogoed het geval bij de moderne media. Zoals het woord al zegt, een medium is een middel, een intermediair, een drager. In dit geval bemiddelen de film- of programmamakers met behulp van audiovisuele technologie de relatie tussen kijker en werkelijkheid. Bij complexe media zoals film en televisie komen daar heel veel makers bij kijken. Een filmcrew bestaat uit honderden personen: zit maar eens de ellenlange credits aan het eind van een gemiddelde avonturenfilm uit.

Is er aan de ene kant een tendens naar realisme, aan de andere kant ontstaat in de loop van de twintigste eeuw een mediacul-

tuur die juist de echtheid van het beeld ondermijnt. Een element dat de ervaring van echtheid onder druk zet is wat de Duitse cultuurfilosoof Walter Benjamin in de jaren dertig van de vorige eeuw heeft benoemd als de 'technische reproduceerbaarheid'. Een foto, film, en later ook televisiebeelden en vooral het internet, kunnen elk beeld tot in het oneindige reproduceren. Reproductie betekent herhaling; het beeld kan mechanisch en industrieel onophoudelijk afgedrukt worden. Lopendebandwerk.

Een beeld dat maar frequent genoeg herhaald wordt, gaat onderdeel uitmaken van ons culturele geheugen. In een geglobaliseerde mediacultuur zijn dat voor elke wereldburger steeds vaker dezelfde beelden, gedomineerd door de Angelsaksische wereld. Dat culturele geheugen bestaat uit een repertoire van overbekende televisiebeelden: de kroning van Elisabeth II, de moord op Kennedy, de landing op de maan, de val van de muur in Berlijn, de begrafenis van Prinses Diana, en natuurlijk 11 september.

Weinig beelden zijn zo vaak herhaald als de aanval op de WTC-torens. De eindeloze herhaling ontnemt werkelijkheidswaarde aan het beeld. De Sloveense filosoof Slavoj Žižek noemt dit het 'ontwerkelijkingseffect' van de media, terwijl de Franse filosoof Jean Baudrillard stelt dat de beelden de gebeurtenis als het ware uithollen. Dit is één van de redenen waarom het zo moeilijk is om de beelden van 11 september als echt te ervaren.

In de herhaling sneuvelt de tijdsduur. Het vliegtuig boort zich in de toren en de toren stort in. Dat waren de beelden die steeds vlak na elkaar herhaald werden. De kijker moest in de kranten nalezen hoe lang het duurde voordat de toren instortte. Duur maakt ongedurig. Om de zappende kijker voor te zijn, wordt de *live* uitzending, of het nu een ramp of een voetbalwedstrijd betreft, voortdurend onderbroken door herhalingen en vertragingen. *Real time* is veelal te saai en te langdradig en wordt daarom op televisie ondermijnd. Het televisiebeeld maakt zich los van de lokale tijd. Dat klinkt misschien gek, omdat een *live* uitzending nu juist hét kenmerk van televisie is. En *live* is toch *real time*, hier en nu? Maar wie zag nu de beelden van de 11^e september werkelijk *live*? De meeste mensen zagen die beelden nog wel dezelfde dag of avond, maar wel veel later dan de ramp zich voltrok.

Maar dit alles verklaart nog niet waarom juist deze beelden van 11 september zo vaak en veelvuldig herhaald zijn op televisie. Het leek wel of iedereen zich in de dagen na de ramp aan het televisiescherm had vastgezoegen en alsof we maar niet genoeg konden krijgen van die huiveringwekkende beelden. Zowel Žižek als Baudrillard zoeken het antwoord in de glijdende grens tussen feit en fictie waar ik dit hoofdstuk mee begon. Volgens hen vervulden de beelden van de ramp de fantasie zoals die ons voorgeschoteld wordt in de Amerikaanse populaire cultuur. Žižek schrijft dat niet de aanval zelf ondenkbaar was, maar dat het ondenkbaar was dat de fantasie uit de Amerikaanse rampenfilm werkelijkheid was geworden. Žižek wijst op de verwrongen logica van de droom: terwijl arme mensen er elders in de wereld van dromen een rijke Amerikaan te worden, dromen de rijke Amerikanen over de nachtmerrie van een catastrofe die hen zal treffen. Dat is de fantasie waar Hollywood in grossiert, maar het is natuurlijk niet de bedoeling dat die fantasie ook werkelijkheid wordt.

Werkelijke virtualiteit

Er is nog een aspect aan die *unheimische* beleving van de televisiebeelden van 11 september en hun onontwarbare verknoping van echt en onecht, feit en fictie. Met de komst en verspreiding van televisie ontstaat een beeldcultuur die zijn weerga niet kent. Internet versterkt die ontwikkeling. Beelden omringen ons voortdurend en overal, 24 uur per dag, van de huiskamer tot in de tram en de supermarkt. Die beelden zijn ook nog eens oneindig complex geworden. Het gaat om multimedia waarin beeld, tekst en geluid integraal zijn opgenomen, die mondiaal worden verspreid en geconsumeerd. In de huidige beeldcultuur kan haast geen sprake meer zijn van het naïeve idee dat het beeld simpelweg een kopie of weerspiegeling van de werkelijkheid is; daarvoor zijn de factoren van macht en kapitaal te groot.

In een postmodern perspectief, zoals dat van Jean Baudrillard, is onze cultuur zo door en door gemedialiseerd dat de media onze ervaring gaan bepalen. Volgens hem maakt de alomtegenwoordigheid van de media de werkelijkheid tot iets onechts – in

filosofische termen: tot een simulacrum, een schijnvertoning. Het verschil tussen ‘echt’ en ‘onecht’ dat in het simulacrum is opgeheven zagen we al in de verwarrende kijkervaring rond 11 september waarin feit en fictie door elkaar leken te lopen. De scheidslijn tussen echt en onecht was misschien altijd al flinterdun, maar wordt nu definitief om zeep geholpen. Het effect hiervan is dat de media onze ervaring inkapselen.

We kennen dit fenomeen allemaal uit eigen ondervinding. Als we op vakantie in Griekenland zijn, dan roepen we uit dat de zee zo blauw is als op de ansichtkaart. Een beeld, hier de ansichtkaart, bepaalt onze ervaring. Wanneer we tegen onze geliefde fluisteren ‘ik hou van je’, dan bekruipt ons het gevoel dat we in een soap spelen. Umberto Eco zegt dan ook dat we daardoor een permanente ironische houding aannemen. We kunnen elkaar niet meer onschuldig de liefde verklaren, omdat we het al honderdduizend keer op tv hebben gezien en gehoord. Om Eco te parafraseren, je kunt wel zeggen: ‘Zoals Laura (of Ludo) in *Goeie tijden slechte tijden* zou zeggen: “ik hou van je”.’ Terwijl de *reality show* op televisie probeert zo veel mogelijk het leven na te bootsen, is het leven één grote *reality show* geworden.

Dit strekt zich volgens de Franse filosoof Paul Virilio ook uit tot het nieuws. De *information overload* van onze beeldcultuur creëert het vreemde effect dat ‘nieuws al wordt gerapporteerd voordat het heeft plaatsgevonden’. De stroom aan beelden en informatie schept een chaos die in onze hoofden explodeert tot het meest dramatische scenario. Net als Žižek en Baudrillard wijst hij op de rol van de film die speciale effecten creëert om gebeurtenissen te laten zien die zich nog moeten voordoen. De beelden lopen vooruit op de werkelijkheid. Voor de filmmaker was morgen vandaag, zo niet gisteren, schrijft Virilio.

Gezien deze context is het dus niet zo gek dat televisiekijkers er moeite mee hadden om de ramp in New York als echt te ervaren. Het gaat er hier niet om dat kijkers niet meer het onderscheid zouden kunnen maken tussen echt en onecht (ze zijn niet gek), maar wel dat de mediacultuur steeds dieper beïnvloedt hoe we de werkelijkheid zien. Wat we op televisie zien, plaatsen we in bekende kaders en conventies. De beelden van de 11^e september deden ons denken aan het genre van de rampenfilm, omdat

we die beelden al kenden. Zoals een ramp een teveel aan werkelijkheid is voor diegenen die erbij betrokken zijn (en daarom een trauma wordt), zo vormen de beelden van de ramp ook een teveel aan werkelijkheid voor de televisiekijker. We zijn het niet meer gewend. *Reality tv* vinden we alleen maar leuk binnen een omlijsting waarin de werkelijkheid gefictionaliseerd wordt tot een soap, een detective of een spelletje met een winnaar. Zo niet – of zelfs dan – is het oersaai.

President Bush nodigde in de weken na de ramp regisseurs en schrijvers uit Hollywood uit op het Witte Huis om hem te vertellen wat mogelijke scenario's voor aanvallen in de toekomst zouden kunnen zijn. De kijker plaatst dus niet alleen feitelijke beelden in het kader van fictie, maar de producenten van fictie bieden de politiek een kader voor het interpreteren van feiten en het lanceren van een strategie. Hoe ver kan de grens tussen feit en fictie in de huidige mediacultuur vervagen? Het antwoord is: heel ver.

Manuel Castells noemt dit verschijnsel *real virtuality*: 'werkelijke virtualiteit'. Met deze tegenstrijdige term duidt hij een cultuur aan waarin de werkelijkheid virtueel is geworden. Echt of onecht, feit of fictie, waar of onwaar, origineel of kopie, werkelijk of virtueel: de verschillende draden zijn in het digitale tijdperk tot een onontwarbare kluwen vermengd. Misschien dat we daarom in onze cultuur van 'werkelijke virtualiteit' vaak zo wanhopig op zoek zijn naar een 'echte' ervaring. We jagen voortdurend de kick na, zoals Lieven de Cauter beweert. Joseph Pine en James Gilmore spreken van een 'ervaringseconomie'; mensen willen wat beleven en ze hebben daar flink wat geld voor over. De D66 staatssecretaris voor Cultuur, Medy van der Laan, wilde dat ook 'saaie' musea een belevenis gingen bieden aan de bezoekers. Nu is het wrang dat voor veel mensen televisie geldt als een 'ervaring'. Na de aanval op de WTC-torens riep iemand: 'Ik heb het *live* meegemaakt', om er daaraan aan toe te voegen 'op tv, dan'. Ook al zat hij in zijn eigen huiskamer, toch meende hij dat hij op 11 september aanwezig was geweest bij de ramp.

Hoe we het ook wenden of keren, televisie en andere media blikken onze ervaring in. Elke 'authentieke' kijkervaring, zoals die ons met de *live* reportages over 11 september geboden werd,

vindt plaats binnen wat Guy Debord een 'spektakelmaatschappij' noemt. Wat authentiek lijkt, wordt al snel tot een spektakel, een show. Ook het nieuws, actualiteitenrubrieken en *reality tv* zijn onderhevig aan 'spectacularisering'. Kijk bijvoorbeeld naar programma's als *Hart van Nederland* waarin overvallen en misdrijven steeds vaker worden gereconstrueerd om de ervaring voor de kijker te intensiveren.

Zet er een camera op en het wordt meer show dan reality. Dat laatste gebeurde ook op 11 september. Op de WTC-torens werden vele, vele camera's gezet, van professionals en van amateurs, met als effect dat het meer als spektakel dan werkelijkheid overkwam. Bijna vanzelfsprekend ontstaat met dit soort televisiebeelden een themapark van de ramp. Bij avonturenparken en themaparken zoals Disneyland of De Efteling is er sprake van amusement en spektakel, waarbij de bezoeker binnen een veilige begrenzing zonder al teveel risico kan griezelen. Zo zijn kijkers bij rampen op televisie ook getuige zonder zelf risico te lopen. Ik kom hier nog op terug, maar eerst wil ik ingaan op de weinige films die tot nu toe over 11 september gemaakt zijn.

Torens die de hemel tutoyeren

Er zijn nog niet veel speelfilms over 11 september verschenen. Tot nu toe zijn vooral documentaires over deze rampzalige dag gemaakt, zoals 9/11 van de broers Naudet, waar Stef Craps in dit boek over schrijft. *September 12th* van John Touhey kwam uit in 2005, maar we moeten tot 2006 wachten op de eerste *big budget* speelfilms, zoals *United 93* van Paul Greengrass en *World Trade Center* van Oliver Stone (bij het ter perse gaan van dit boek waren deze speelfilms nog niet in de bioscoop te zien). Dit heeft deels te maken met een zekere zelfcensuur; men vindt een spektakelfilm over een pas gebeurde ramp onkies. Daarom werden in de eerste jaren na 2001 veel van dat soort films op de plank gezet of later uitgebracht. In 2005 werd het uitbrengen van *V for Vendetta* na de aanslag op 7 juli in het Londense openbaar vervoer tijdelijk uitgesteld, omdat in de film iemand aanslaan pleegt in die stad.

Sommige films gebruiken Ground Zero als decor zonder dat het verder een rol vervult in het verhaal, zoals *25th Hour* van Spike Lee. *Munich*, Steven Spielbergs film over het Israëlsche moord-commando dat Palestijnse terroristen uit moest schakelen die Israelische atleten tijdens de Olympische Spelen van 1972 in München hadden omgebracht, eindigt met een minutenlang shot van Manhattan mét de Twin Towers. Dit beeld symboliseert dat het Israelisch-Palestijnse conflict onlosmakelijk verbonden is met de terroristische aanslag op 11 september vele jaren later. Maar verder boog de filmindustrie zich vooralsnog niet over 11 september.

Eén van de weinige uitzonderingen is een bijzondere film uit 2002, die bestaat uit elf korte filmpjes van bekende regisseurs uit de hele wereld (bij de bibliografie achterin worden alle regisseurs genoemd). Elk filmpje duurt precies elf minuten, negen seconden en één frame, wat de datum van 11 september 2001 oplevert: 11'09"01. Dat is ook de titel van de film. Dit kunstzinnige product was lang niet overal, en zeker niet in Amerika, in de bioscopen te zien. In Nederland is de film door de VPRO op televisie uitgezonden.

Film moet visueel een antwoord geven op de bekende televisiebeelden van de ramp. Dat levert voor de filmmakers het probleem op hoe de ramp in beeld te brengen. Een oplossing is om haar bewust *niet* te laten zien. In één van de meest aangrijpende filmpjes van 11'09"01, die van González Iñárritu, kijken we elf minuten, negen seconden en één beeldje lang naar een zwart beeld. Af en toe wordt dit doorbroken met een flits van een man die langs de toren valt. De geluidsband laat een mix horen van rituele gebeden in een uitheemse taal en van documentaire geluiden van de ramp; sirenes, het instortende gebouw, roepende mensen. Minutenlang zwart, zwart, zwart; dan een aanzwellend geluid, stilte en een flits van een vallende man, et cetera. Film-maker Michael Moore laat in zijn documentaire *Fahrenheit 9/11* de aanslag op de Twin Towers evenmin zien. Hij toont enkel een zwart beeld onder muziek van Arvo Pärt. Wel horen we geluiden van de ramp en van schreeuwende omstanders.

Waarom grijpt dit zwarte scherm zo naar de keel? Ik krijg er elke keer weer kippenvel van. Waarschijnlijk omdat we er onmiddellijk de bekende beelden bij bedenken. We hoeven maar een flits

te zien, of bepaalde geluiden te horen, en we zien de angstaanjagende beelden weer op ons netvlies. Het wijst op een paradox in de spektakelcultuur waarin we leven: een indrukwekkend beeld heeft alleen nog impact als je het *niet* ziet, want de beelden hebben we inmiddels al te vaak gezien. Dit geldt niet voor het geluid. Zowel *Fahrenheit 9/11* als 11'09"01 maken gebruik van de emotionele kracht van het geluid. In de film zien we niets op het moment dat we de schreeuw van een vrouw horen, het 'Oh my God, oh my God' van een man en het geraas van de instortende toren. Toch snoert het fragment de keel dicht van ontroering. De meest aangrijpende momenten in de documentaire 9/11 van de broers Naudet zijn de regelmatige, doffe, harde plofgeluiden, waarvan de kijker pas gaandeweg begrijpt dat het de vallende lichamen zijn van mensen die uit de torens springen. De documentairemakers besluiten ter plekke dat dit te gruwelijk is om te filmen. Ook hier is het geluid aangrijpender dan het beeld. Geluid schept geen verwarring tussen feit en fictie, terwijl, zoals ik hierboven heb betoogd, de kijker bij het beeld wel steeds opnieuw de relatie tussen werkelijkheid, beeld en verbeelding moet inschatten.

Filmmakers zoeken dus bewust naar middelen om over 11 september een film te maken. Veel van hen kiezen ervoor om de terroristische aanslag in een historische of lokale context te plaatsen. Moore doet dat door het lijden van Irakese burgers en van Amerikaanse soldaten tijdens de oorlog in Irak in beeld te brengen (beelden die in Amerika sterk zijn gecensureerd), en door de economische belangen van het Amerikaanse establishment bloot te leggen. Van de elf filmpjes in 11'09"01 gaan er zeven over andere politieke conflicten: Afghaanse vluchtelingen in Iran, een bombardement op Beiroet, de oorlog in Bosnië-Herzegovina, de moord op Salvador Allende op 11 september 1973 in Chili, een Palestijnse aanslag in Tel Aviv, en de Tweede Wereldoorlog in Japan. In deze gevallen fungeert de aanslag in New York als een trigger voor persoonlijke herinneringen of ervaringen elders in de wereld. Dit relativeert de Amerikaanse reactie op de aanslag van 11 september als zou het hier gaan om het Absolute Kwaad. Zonder afbreuk te willen doen aan de gruwel van 11 september laten deze filmpjes zien dat er veel gewelddadige conflicten zijn in de wereld, met even onschuldige slachtoffers.



Screenshot 11'09"01: in de film van Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso) zien de jongens het vliegtuig vertrekken.

Slechts twee van de elf filmpjes zijn op de dag en de locatie zelf gesitueerd. Interessant genoeg figureren in beide filmpjes mensen die niet door hebben wat er gebeurt, terwijl hun appartement in de buurt van de Twin Towers ligt. In het filmpje van de Franse cineast Lelouch gaat het om een dove vrouw die de televisie wel aan heeft maar er niet naar kijkt omdat ze ruzie maakt met haar geliefde. In het Amerikaanse filmpje van Sean Penn treurt een demente weduwnaar om zijn vrouw. Op de muur zien we de schaduw van de torens. Als die instorten (wat we alleen zien door de verdwijnende schaduwen op de muur) verschijnt het zonlicht in al zijn glorie. De man straalt. Als kijker vermoeden wij dat hij denkt in de hemel te zijn. Heel simpel: schaduw en licht in een kamer, en toch is het een indrukwekkende scène.

Eén filmpje maakt verrassend gebruik van humor. In Burkina Faso horen drie straatjongetjes op de markt via de radio van de aanslag in New York. Later horen ze dat Amerika 25 miljoen dollar uitlooft voor het gevangen nemen van Osama Bin Laden. De kinderen fantaseren wat je allemaal met dat geld kunt doen, bijvoorbeeld alle zieken van Burkina Faso redden. Zij gaan drifstig op zoek naar Bin Laden en menen hem te zien op de markt. Zij proberen hem te volgen, maar het lukt de man om te ont-

komen. Terwijl de kinderen nog op hun blote voeten naar het vliegveld rennen, scheert het vliegtuig over hun hoofd weg. Hard roepen de kinderen: 'Osama, Osama, kom alsjeblieft terug, we hebben je hier nodig.' Teleurgesteld keren zij weer terug naar hun armoedige bestaan en blijven dromen van 25 miljoen dollar.

Zoals in de meeste filmpjes laat de regisseur hier zien hoe weinig impact de aanslagen in Amerika hebben op mensen elders ter wereld. Vaak kunnen ze het zich helemaal niet voorstellen, omdat ze geen idee hebben van de Amerikaanse cultuur. Bovendien is hun eigen lijden minstens even groot: de weduwen van Srebrenica, hongerende Afghaanse en Afrikaanse kinderen, gewonde en dode slachtoffers van aanslagen. In veel filmpjes zit een impliciete kritiek op de dominantie en arrogantie van Amerika en op het idee van globalisering als de veramerikanisering van de wereld. Misschien is dat nog het mooiste verwoord door de dove Franse vrouw die op haar pc typt: 'Amerika is niet gemaakt voor gehandicapten. Er is alleen ruimte voor zegevierende reuzen. Voor torens die de hemel tutoyeren'. Even later schudt haar appartement heen en weer door de instortende Twin Towers. Subtiel commentaar op de hoogmoed van de Amerikaanse cultuur.

Media-getuige

Film zet een ander kijkproces in werking dan televisie. 11'09"01 en *Fahrenheit 9/11* brengen de toeschouwer niet in verwarring; de eerste film is fictie en de tweede is een documentaire. Ze proberen met allerlei middelen de kijker te overtuigen of te ontroeren. Het gaat er hier niet om of ze daarin slagen of niet (Moore kreeg nogal wat kritiek voor zijn van-dik-hout-zaagt-men-plancken – retoriek; en de elf filmpjes wisselen van kwaliteit), maar het draait om de geëngageerde positie van de filmtoeschouwer. De filmpjes van 11'09"01 ontdoen 11 september van 'spektakel' door de aanslag in een ander, mondiaal perspectief te plaatsen. Hoewel *Fahrenheit 9/11* schreeuwerig van toon is, maakt Moore van de aanslag geen spektakel in de zin van een rampenfilm of show. Hij laat juist de rauwe kant van de oorlog zien die meestal voor onze ogen verborgen blijft. In beide gevallen ont-

staat daardoor bij de kijker begrip, inzicht of betrokkenheid. Dat engagement is bij televisiebeelden veel moeilijker, deels omdat de context (nog) ontbreekt bij *live* beelden, deels door het spektakel-element, en deels omdat de televisiekijker een lastige ethische positie inneemt. Tot slot wil ik in dit hoofdstuk nog op deze specifieke kijkpositie ingaan.

Zoals ik heb betoogd is het voor de televisiekijker een hele toer om de beelden van de aanslag als 'echt' te aanvaarden. Op het moment dat we ons realiseren dat de beelden de naakte, verschrikkelijke werkelijkheid zijn, wordt onze blik minder onschuldig. Wij zijn geen vrijblijvende toeschouwer meer, maar worden getuige. We waren er bij, als ooggetuigen; we zagen en zien het immers met onze eigen ogen, zij het via de camera en de televisiezender, en zij het op een andere plaats en wellicht ook ander tijdstip. Toch zet dat besef een ander kijkproces in werking. Omdat we de ramp in de huiskamer vanuit alle mogelijke camerahoeken hebben kunnen bekijken, zijn we een alomtegenwoordige en allesziende getuige. Dat is voorwaar een positie die ooit aan God was voorbehouden.

De televisie duwt ons dus in een wonderlijke positie van almacht en, tegelijkertijd, onmacht. Wat betekent het voor een televisiekijker om getuige te zijn, zonder er bij aanwezig te zijn? Getuige zijn van een ramp 'in het echt' is een traumatische gebeurtenis. Een trauma kenmerkt zich door een ervaring die je nooit kunt kennen of begrijpen, laat staan dat je je die volledig kunt herinneren. Het persoonlijke geheugen is verweven in een proces van vergeten, veranderen en verdringen. Dat maakt elke getuige onbetrouwbaar. De televisiekijker die getuige is van een ramp vergeet of verdraait niet, omdat de camera de beelden voor eeuwig heeft opgenomen, in een bepaalde volgorde, vanuit een specifieke hoek, en met een vast geluid. We zien alles, maar we kunnen niet ingrijpen. Dat is een positie van pure machteloosheid. Veel televisiekijkers worstelen dan ook met die ingewikkelde kijkpositie.

Dit gevoel van machteloosheid wordt nog versterkt door de cultuur van angst waar we in leven. Die angstcultuur is in de jaren negentig door verschillende filosofen geanalyseerd. Deze heeft voor een deel een psychologische reden. Hoe veiliger, rijker en gezonder, we zijn hoe banger we worden dat het ons allemaal

afgepakt wordt. Denk maar terug aan Žižeks uitspraak dat arme mensen ervan dromen een rijke Amerikaan te worden, maar dat rijke Amerikanen dromen van de ramp. Al in de jaren tachtig schreef Paul Virilio dat het *live* karakter van de televisie zich leent voor de ramp of het ongeluk. De terreur van de *real time* van het televisiescherm is volgens hem verbonden met de angst die technologie oproept. Hij betoogt dat het ongeluk met technologie is verweven: de uitvinding van de trein houdt de uitvinding van de ontsporing in. Of om het voorbeeld van Virilio wat aan te passen: de uitvinding van het vliegtuig betekent de uitvinding van de vlieg-ramp, en het bouwen van een wolkenkrabber impliceert de ineenstorting. Virilio betoogt dat onze hoog-technologische cultuur zich daarom in een voortdurende staat van angst voor het ongeluk bevindt. Televisie voedt die angst, omdat de onafgebroken stroom van informatie een permanente crisis oproept. Ook Geert Mak schrijft dat angst ongrijpbare proporties aanneemt omdat we een aanslag of ramp beleven alsof het om de hoek gebeurt, maar we met de emoties die dat oproept geen kant op kunnen. Dat levert volgens hem een ondefinieerbaar gevoel van onveiligheid op. De cultuur van angst leidt ertoe dat wij ons tegen elk mogelijk gevaar proberen in te dekken en te verzekeren; de socioloog Ulrich Beck noemt dit dan ook de 'risicomaatschappij'. De kracht van *Fahrenheit 9/11* ligt onder andere in de scènes die tonen hoe politici bewust angst zaaien onder de bevolking, om een onrechtmatige oorlog voor hun politieke en zakelijke doeleinden te rechtvaardigen.

We zitten gevangen in een spiraal van angst. Bang voor de ramp die ons staat te wachten, zuigen we ons vast aan de televisiebeelden die ons de rampspoed voorschotelen. De overweldigende kijkervaring bevestigt de angst dat de ramp ook ons kan overkomen. Sterker nog, de angst maakt dat we naar de ramp gaan verlangen. Dat was voor mij het meest ontregelende effect van de beelden van de 11^e september: naast de schok, de emotie, de vertwijfeling, betrapte ik me op een hunkering naar meer, naar nog erger. Hoe snel ik dat verlangen ook onderdrukte, toch was ik teleurgesteld dat de ramp – visueel althans – nog niet overtroffen is. Deze verontrustende kijkervaring wijst op de heimelijke wensvervulling waar Žižek en Baudrillard over schrijven. Ook

Ian McEwan schrijft in *Zaterdag* over 'een donker verlangen, een hunkering naar zelfkastijding en godslasterlijke nieuwsgierigheid'.

In een beeldcultuur van rampenfilms en het themapark van rampen op televisie, lijkt het alsof onze wereld dagelijks instort. Maar kijken we uit het raam op straat, dan is alles rustig en is er niets aan de hand. Welke kijkpositie kunnen we nog innemen in deze cultuur van 'werkelijke virtualiteit'? In haar boek *Kijken naar de pijn van anderen* verzet Susan Sontag zich tegen de analyse van de beeldcultuur als 'werkelijke virtualiteit', omdat de verdwijnende scheidslijn tussen echt en onecht een ethische positie zou ondermijnen. Hier ben ik het niet mee eens. Ten eerste kunnen we die verwarring in onze cultuur niet zo maar ongedaan maken. Ten tweede blijft een ethische positie volgens mij denkbaar. De beeldcultuur *is* een werkelijke virtualiteit geworden. Die constatering hebben we juist nodig om de perverse effecten ervan te kunnen ontkrachten. De beeldcultuur is oneindig complex met veel tegenstrijdige en paradoxale effecten die we kunnen analyseren en kritiseren.

Als de televisie ons een positie van ooggetuige opdringt, dan moeten we die positie niet ontkennen maar juist omarmen. We zijn getuige geweest van de 11^e september, of we dat nu willen of niet. Dat is, ook voor de kijker die veilig op de bank zit, een traumatische ervaring. Televisiebeelden van rampen en aanslagen doen een appèl op het gemoed van de kijker. Ze vragen om een emotionele respons; daarom vraagt de mediacultuur in eerste instantie om een ethisch en niet om een politiek antwoord. De emotionele reacties zijn ongetwijfeld complex: van opluchting dat het jou niet overkomt, via heimelijk leedvermaak of sensatiezucht, tot oprecht verdriet en medelijden. Zo'n ingewikkelde warboel aan emoties leidt vaak tot inertie, machteloosheid en angstgevoelens.

Hoe komen we daaruit? Volgens mij ligt een bescheiden eerste stap in het aanvaarden van de consequenties van het getuige zijn. Daarin ligt de mogelijkheid besloten van een betrokken stellingname. Als we in het echte leven aanwezig zijn geweest bij een ramp, ongeluk of misdaad, dan kunnen we als getuige opgeroepen worden. Als getuige zijn we betrokken zonder schuld of

verantwoordelijkheid. Die betrokken positie kunnen we ook als televisiekijker innemen, door te beseffen dat we als wereldburgers in een geglobaliseerde economie onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Mochten we dat vergeten, dan herinnert het journaal ons elke dag weer aan het lijden en de dood van de 'ander'. Ook als we de tv-knop omdraaien, weten we dat ons lot met andere wereldburgers is verbonden.

Onze enige mogelijke re-actie ligt in het hier en nu. Een respons kan nooit 'globaal', maar alleen 'lokaal' zijn. Een actieve respons kan liggen in het uitschrijven van een giro, in aardige woorden voor het meisje achter de kassa in de supermarkt, of in een relativering van mijn recht op een plaatsje onder de zon. Dat zijn misschien kleine of banale daden van vriendelijkheid en zorgzaamheid, maar ze zijn wel een eerste stap uit de vicieuze cirkel van angst en onmacht waarin de mediacultuur ons gevangen kan houden. Ik hoop dat ik in dit hoofdstuk heb laten zien dat we ons kunnen verzetten tegen het themapark van de ramp, door ons kritisch vermogen te gebruiken, door feit en fictie uit elkaar te houden, en door ons te laten ontroeren door het lijden van de ander.