

# PROTIKOMIJEVSTVO IN ROCK AND ROLL

Teza, da so se petdeseta leta začela v štiridesetih, ni nič novega, prav tako nič posebnega ali nenavadnega. Namreč, gre za določeni simbolni, referenčni status, v tem primeru realni status štiridesetih za petdeseta leta. Pri tem gre v bistvu za socialno/produkcijско prakso, torej realno socialno prakso, ki je nekako znormirala kantovski svet pojavnosti in svet stvari na sebi, torej v bistvu realnost. Pri tem je zanimivo, da je — kot bo postalo jasno nekoliko kasneje — svet pojavnosti, ki je bil značilen za štirideseta, v petdesetih potlačen, kar pomeni, da so — posledično — štirideseta blokirana, predstavljajo neko nekonsistentnost glede produkcijskih metod, so stvar norm, ki nimajo nikakršne zveze z objektivno investicijo, z realnostjo, torej tudi s socialnim in političnim imaginarnim. Po drugi strani pa je svet stvari na sebi stvar zastopstva fikcijskih in realnostnih praks, ki so, kot je znano, stvar eksternosti, zunanosti, torej niso stvar kategorij, kot so celota, realnost, zanikanje, omejevanje, odvisnost in podobno, skratka, kategorij, ki jih Kant prišteva med kategorije, ki jih razum vzpostavlja kot nujne za obstoj tega, kar je spoznavno.

Kaj se je torej v štiridesetih dogajalo tako travmatičnega, da je v petdesetih potem prišlo do tako radikalnega obrata od teh let. Prvič, drugič in tretjič: konec druge svetovne vojne in hladna vojna. Začetek hladne vojne in vse posledice, ki jih je lov na čarovnice prinesel v Združenih državah Amerike. Oziroma, ki jih je prinesel predvsem ta lov na čarovnice. 6. avgusta 1945 so Američani vrgli atomsko bombo na Hirošimo. Naenkrat je umrlo 70.000 tisoč Japoncev. Tri dni kasneje, 9. avgusta, so vrgli še eno bombo, tokrat na Nagasaki. Umrlo je 39.000 ljudi. Prve novice o bombi so bile zavite v skrivnost, na veliko se je poigravalo z videzom, z videzi in podobno, skratka, do prvega filma o atomski vojni, o atomskem veku in podobnih stvareh je prišlo šele leta 1947 s Taurogovim filmom **The Beginning or the End** v produkciji družbe Metro Goldwyn Mayer. Precej kvaliteten film, ki bi v bistvu lahko predstavljal odgovor na LeRoyev film **Madame Curie** iz leta 1944, mobilizacijski film, ki bi naj poskušal osveščati ljudi glede uporabe atomske, jedrske energije. Dokaz za tezo, da so z drugo svetovno vojno definitivno opravili v šestdesetih — tezo, ki je sicer ne bom dalje razvijal — pa je, vsaj kar se tega tiče, odličen Kubrickov film iz leta 1964, za katerega je scenarij napisal Terry Southern. Gre za film **Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb**. Iz podnaslova tega filma lahko sicer razberemo tudi parafrazo, ki jo je izvedel Peter Biskind, avtor gotovo najboljših knjige o Hollywoodu v petdesetih letih, namreč *Seeing is Believing — How Hollywood Thought us to Stop Worrying and Love the Fifties* (Random House, New York 1983). Skratka, verjetno je značilno, da je mogoče neko temporalno, časovno obdobje definirati s pomočjo zunanjih, eksternih elementov, v tem primeru drugih podobnih obdobj. Torej, kar je značilno za petdeseta, je v še dosti bolj radikalni varianti značilno za štirideseta in šestdeseta. To verjetno drži. Situacija s hladno vojno pa je bila vedno bolj travmatična. Sorazmerno s pritiški hladne vojne je prihajalo do pritiskov v Hollywoodu. To pomeni, da se je gonja proti avtorjem, ki jim je **HUAC**, House Un-American Activities Committee, oporekal legitimnost, torej jih razglašal za komije ali vsaj simpatizerje ali kaj podobnega, ta gonja se je samo nadaljevala. Po mojem je težava s HUAC v tem, da je kršila določene norme, ki so stvar samega kompleksa Američanov, torej korpusa „norm“, ki so regresiranje fenomena ameriškega načina življenja, torej realnostne prakse, ki je stvar generiranja kulturnega in (socialnega) in imaginarnega v Združenih državah Amerike. Pri Američanih gre tako v bistvu za:

- sistematiziranje kapitalistične racionalne organizacije svobodnega dela,
- organiziranje produkcije (tudi: konstrukcije) realnosti na način subjektiviranja klike kulturnega),
- trdo Etiko kapitalizma,
- definiranje Politike, kakršna je stvar ameriške zvezne ustave (ob upoštevanju funkcionalne diferenciacije, torej statusa ločitve ekonomije od politike).

Svoboda govora in razmišljanja je bila, vsaj kar se ameriške ustave tiče, razložena v prvih 12 amandmajih ameriške zvezne ustave,

ki so bili sprejeti 15. decembra 1791, protikomunistična kampanja, ki je bila značilna za čas hladne vojne, pa je — ne glede na fikcijsko nevarnost komunizma — pomenila vsaj odmik od teh dvanajstih amandmajev — če že ne kaj drugega. Vendar pa je bila nevarnost komunistične pošasti zelo značilna. Kako značilna, ponazarja naslednji primer. Noben problem ni kakšnega Jacka Londona ali Johna Steinbecka razglasiti za komija. To dejansko ni nič težavnega. Vendar pa je prišlo do tega, da so leta 1949 na Zahod pričurljale novice, kako je eden izmed najuspešnejših filmov v Sovjetski zvezi odlični Fordov film **The Grapes of Wrath** iz leta 1940, s Henryjem Fondom v verjetno svoji najboljši vlogi. Tam so film prikazovali s komentarjem, da tako — namreč precej ubožno — živijo Američani zdaj, torej leta 1949. Torej, nesrečna družina Okie je tipičen reprezentant tistega, kar se dogaja v ZDA. Kakšno leto prej so **Sadove jeze** člani HUAC — ob splošnem valu antiintelektualizma — razglasili za prokomunistično delo in tako so iz manjših knjižnic ter knjigarn roman začeli umikati. Zdal pa pride tisto najbolj zabavno: Darryl F. Zanuck, sloviti hollywoodski producent, je v tistem času dal izjavo za Variety, v kateri je povedal, da so Rusi roman temeljito predelali, zato da bi dokazali, kako so Okiejevi tipični Američani. Potem pa je ta izdaja romana prišla v Jugoslavijo, kjer so jo umaknili iz prodaje zaradi tega, ker je družina Joad menda uživala višji življenjski standard, kot so ga takrat imeli v Jugoslaviji. Zelo značilno. Značilno zaradi tega, ker je prav Zanuck produciral filme, ki nosijo takšne naslove: vohunsko štorijo, ki se dogaja v Kanadi **The Iron Curtain** (1948), potem pa **The Red Danube** (1949), **The Red Menace** (1949) ter **I Married a Communist** (1949), v katerem Thomas Gomez igra zločinskega komija, ki izsiljuje nekega pomembnega državljana zaradi neke prokomijevske destinirane preteklosti. Nauk tega filma je naslednji: tudi če nimate čiste preteklosti, če je ta preteklost represivna, potem naredite vse, da jo očistite. Če ne drugače, pa tako, da se znebite prič. V **Red Menace** je zgodba radikalizirana: nekega vojaškega veterana hočejo zločinski komiji spraviti na svojo stran. Seveda jim ne uspe. Še tako represivna zgodovina je v bistvu norma: kdor se je enkrat boril za ZDA, bo to počel vedno. V **The Red Danube** gre za prebežnico, balerino, ki jo igra Janet Leigh. Ruski vohuni je ne samo obsedajo, ampak, se je hočejo tudi znebiti. To je bil čas, ko je Hollywood pokazal, da se zna prilagajati konjunkturi. Vendar pa to ni nič nenavadnega, saj je takrat prišlo do definitivnega propada studijskega sistema in politike velikih studijev, skratka, do enega izmed najbolj travmatičnih pojavov, do neke simbolne rane v celotni hollywoodski zgodovini. To je bil pojav, ki je verjetno generiral pojav te — recimo — repolitizacije Hollywooda. Značilno je namreč, da je Hollywood ne glede na to vedno uspešno aktiviral svoje potencialne, če je to zahtevala družbena praksa: pač v času prve svetovne vojne, depresije in druge svetovne vojne. Visoka moralnost Hollywooda pa se je navezadnje izkazala tudi v času hladne vojne. Leo McCarey, takrat precej znan režiser, je za Variety dal izjavo, da bo za svojo — kot se je kasneje izkazalo, precej stupidno in neživljenjsko komedijo — **Good Sam** (1948) raje angažiral Ann Sheridan kot Katherine Hepburn, ker da ima gospodična Hepburnova nenavadna politična stališča. V tem filmu igra Gary Cooper nekakšnega dobrotnika, dobrega Samaritana, ki se mu dogajajo nenavadne stvari, med drugim pa se tudi zaljubi. V Ann Sheridan in ne v Katherine Hepburn. No, v MGM so zanimali, da bi za njih delal scenarist Dalton Trumbo, eden izmed prvih na HUA-Covi listi komijev in prokomijev, torej tisti Dalton Trumbo, ki je v šestdesetih letih lansiral nekaj najboljših scenarijev.

V bistvu je bilo značilno, da glavna težava takrat ni bila z Richardom Nixonom, republikanskim članom kongresa, ki je leta 1949 sprožil gonjo proti Algerju Hissu, ampak s senatorjem Josephom McCarthyjem iz Wisconsinu, ki je svoj prvi govor imel v Wheelingu v Zahodni Virginiji, eni izmed klasičnih, obsedantnih zveznih držav, kjer so konec 17. in v začetku 18. stoletja na veliko preganjali čarovnice. Tam je McCarthy razglasil, da ima spisek 205 uslužbencev State Departmenta, za katere ve, da so bili ali pa so še komiji. Združene države so se pripravljale na lov na čarovnice. V zavojčkih žvečilnih gumijev so takrat odkrili tudi listke, na katerih je bilo napisano, da je Sovjetska zveza z 211 milijoni prebivalcev največja država na svetu. To je šele bilo nekaj. Preganjali so, na-

# IN SLIKA JE FILM POSTALA



Sedovi Joz, režija John Ford

mreč dobesedno, legendo o Robinu Hoodu: ker da je kradel bogatim in dajal revnim, naj bi to pomenilo, da je bil komunist. In tako naprej.

Leta 1952 je bilo posnetih 13 protikomunističnih filmov. Samuel Goldwyn je dal premontirati svoj klasični film iz leta 1943, **The North Star**, ki ga je režiral Lewis Milestone, z Erichom von Stroheimom v eni svojih zadnjih vlog. Rusi so bili prikazani kot precej dobri, scenarij pa je bil delo Lillian Hellman. Premontirani film, v katerem Rusi niso več tako dobri, se imenuje **Armored Attack**.

Na vsak način so — ne glede na to, da ne predstavljajo objektivne nevarnosti — komiji nekaj tujega, sovražnega in zločinskega, v bistvu nekaj travmatičnega, stvar na sebi. Namreč, po Kantu je kakšen pojav, torej v tem primeru lov na čarovnice, lahko pojav samo takrat, če obstaja tudi kakšna stvar na sebi, ki ni pojav. Komiji v Združenih državah so tako stvar na sebi. Seveda pa je enako s Sovjetsko zvezo: Rusi so posneli vrsto filmov, v katerih je šlo za natanko isto stvar kot pri hollywoodskih antikomijevskih filmih: **Skrivno poslanstvo, Srečanje na Elbi, Vojaško sodišče** in tako naprej . . .

Toliko o komijih in HUAC, čeprav je bil ta del bolj oris neke sicer racionirane pojavnosti. V petdesetih je prišlo, kot sem omenil na začetku, do potlačitve celo te stvari na sebi. O.K., v tem ni nič napačnega. Zanimivo pa je, da je prišlo tudi do potlačitve nečesa drugega, namreč sveta pojavnosti, v tem primeru vojnih realnostnih praks, ki so bile stvar emancipacije od te same pojavnosti, torej stvar eliminiranja, uničenja teh praks. Zelo zanimivo, namreč, to je pripeljalo do normalizacije nekih socialnih in političnih praks (če upoštevamo, tisto, kar sem omenil malo prej: definiranje posameznega obdobja je mogoče s pomočjo drugih obdobj — po tej logiki je korejska vojna napoved, definicija in racionalizacija vietnamske na nekem nivoju). Hollywood se je ukvarjal predvsem s sovražniki, ki so ogrožali Združene države. Sovražniki so seveda komiji in gangsterji, torej dve stvari, ki najedata, inficirata Združene države od znotraj, sovražniki so stvar internosti, poleg tega pa je v petdesetih nastopilo zlato obdobje znanstvene fantastike in drugi val horror filmov, kjer pa je šlo za „zunanjo“ nevarnost, nekaj eksternega, vendar nekaj, kar je mogoče — tako kot prvi dve nevarnosti — uničiti s pomočjo vseh mogočih patriotskih aktivnosti. Sovražniki, da, torej značilni *mob*, ki ogroža Združene države, nekaj, kar povzroča prisilne nevroze, tesnobo in seveda paranojo. O.K.

Zdaj pa k drugi zadevi. Najdaljši roman, ki je v Združenih državah Amerike izšel v petdesetih letih, je roman Mackinlaya Kantorja **Andersonville** (1956), roman o ameriški državljanski vojni, ki je obsegal 767 strani. Za literaturo v petdesetih je tudi sicer značilna obsedenost z vojno tematiko oziroma vojno oziroma vojnamo oziroma vojnimi praksami, torej z vojno kot korpusom zdiferenciranih norm, posredno pa tudi obsedenost z vojaškimi organizacijami, torej fiksnimi relacijami, značilnimi za pozicijo možnega objekta, namreč teh vojaških organizacij. Kantor je navsezadnje napisal tudi scenarij za Wylerjev film **The Best Years of Our Lives** (1946), kjer postane jasno, da se najboljša leta preživijo v vojni, na fronti oziroma kjerkoli, kjer pride do diferenciacije, ki je stvar vojaškega formiranja socialnega.

V letih 1953—1961 je bil predsednik Združenih držav Dwight David Eisenhower, republikanec in vojni veteran. Na pragu petdesetih let, natančneje, leta 1949, sta izšla dva romana, v katerih je bilo mogoče odkriti regresuro vojaških akumulacijskih/produksijskih elementov v produkciji fikcije. To sta bila romana Normana Mailerja **The Naked and the Dead** in Irwina Shawa **The Young Lions**. Namreč, ekskluzivni vojni romani so dejansko bili stvar petdesetih, pri čemer je značilno, da je — tudi drugod po svetu — šlo za evidentiranje neke formalne specifikne vojne oziroma samega fenomena vojaške organizacije in organiziranosti: izhajali so tako romani kot nefikcijske knjige, tako romani o burski vojni (Rayne Kruger, **Goodbye Dolly Gray** (1959) kot romani o prigradah v gurovskem regimentu med leti 1934 in 1939 (John Masters, **Bugles and a Tiger** (1956) ali pa uporu boksarjev v Pekingu (Peter Fleming, **The Siege at Peking** (1959), višek pa je izdajanje tovrstnih knjig doseglo z izidom knjige **The Memoirs of Field-Marshal The Viscount Montgomery Of Alamein, K.G** (1958), ene izmed najboljših avtobio-

grafij, kar so jih napisali vojaki. Petdeseta tako predstavljajo — ponavljam — eliminiranje travm, ki so stvar klasičnih vojaških organizacij, torej tudi socialnih formacij, v katerih pride do konstrukcije realnosti na način forsiranja norm, ki so sicer značilne za kapitalistično racionalno organizacijo svobodnega dela (ki je predvsem stvar Etike); vendar pa so te norme stvar negativnega definiranja fenomena svobodnega dela. Vojaške organizacije so v tem primeru evidentno predkorporativistične formacije. Značilno pa je, kako so vojaške organizacije tudi kasneje, na primer v šestdesetih letih, stvar vzpostavljanja neposredne enotnosti na način regresure produkcije in cirkulacije realnosti (igre, recimo, za primer vietnamske vojne), čeprav to v bistvu ni nič nenavadnega, ravno obratno, vendar pa je značilno, da je takšna objektivnost stvar hegemonosti, unitarnosti določenega produkcijskega procesa. Literatura z vojno tematiko, ki je izhajala v petdesetih, je — in to je bistveno — nekako subvertirala ta hegemoni, unitarni produkcijski proces in ga v bistvu stransformirala v referenčno mašinerijo, ga legalizirala (!) — ne glede na to, da je fikcija v tem primeru v glavnem materialni reprezentant (de)generirane socialne realnosti. Prav zaradi tega se tudi ne moremo ukvarjati z natančno diferenciacijo med romani, torej vojnimi romani in nefikcijskimi knjigami, recimo avtobiografijami. Gre za določeno Metodo.

Po drugi strani pa je leta 1953 izšel roman Evana Hunterja **The Blackboard Jungle**, roman o delikventnosti in brutalnosti srednješolcev v North Manual High, velikomestni srednji šoli. Poleg Salingerjevega **The Catcher in the Rye** (1951) predstavlja **The Blackboard Jungle** drugi element povojne — tako socialne kot moralne — normalizacije v Združenih državah, vendar pa je ta drugi element navsezadnje ekskluzivno stvar Združenih držav. Namreč, ko je Richard Brooks leta 1955 po tem romanu posnel film z Glennom Fordom v glavni vlogi, je postalo jasno, da je tudi kar se filma tiče, prevladala določena metoda (v tem primeru Actors' Studia). Kazanov **Streetcar Named Desire** (1951), Benedekov **The Wild One** (1953), Kazanov **On the Waterfront** (1954), Kazanov **East of Eden** (1955), **The Blackboard Jungle** in (še enkrat) Kazanov **Baby Doll** (1956) naj bi lansirali Metodo, torej metodo igranja, kakršna so razvijali v Actors' Studiu, ki so ga v tistih časih vodili Cheryl Crawford, Elia Kazan in Lee Strasberg, ki je zamenjal Roberta Lewisa, enega izmed ustanoviteljev Studia.

Kazanova zgodba je znana: tudi zato, ker velja za enega izmed najbolj ameriških med vsemi ameriški režiserji. Njegovo pričanje pred HUAC leta 1952 ni nič nenavadnega, ne glede na to, ker je ovadil precejšnje število svojih kolegov, da so komunisti. Navsezadnje mu ni bilo potrebno eksilirati v Evropo ali Mehiko, ampak je lahko še naprej snemal filme. Njegov **Man on a Tightrope** (1953) je film o pripravah skupine, ki naj bi pobegnila preko železne zavese; to je v bistvu antikomijski film. Za njegov briljantni film **On the Waterfront** (1954) pravijo, da gre za hvalnico ovaduštvu. Vendar vseeno: oče Barry, igra ga Karl Malden, poskuša Marlona Branda, torej Terryja Malloya odvrniti od njegove družine, in to z besedami, kot so: „Seveda ti ni potrebno govoriti, če se sam odločiš, da nočeš.“ Ali pa: „Lahko imaš odvetnika in ustava ti zagotavlja, da ti ni potrebno dajati odgovorov, ki bi lahko metal sum nate.“ To so seveda besede preiskovalcev, tudi HUACa, **On the Waterfront** pa je film o različnih vrstah gangstrskega veriženja, torej tudi različnih izsiljevanj, ki se dogajajo v neki praksi. Poleg tega pa je, kar je značilno, **On the Waterfront** Kazanov, torej hollywoodski odgovor na dve stvari. Najprej je odgovor na dramo Arthurja Millerja **The Crucible** (1953), ki je bila ogromna uspešnica na Broadwayju.

John Proctor v njej pove, da ne more izdajati, saj ima tri otroke, in kako bi jim lahko pogledal v oči ali hodil pokončno po ulici, če bi izdal svoje prijatelje in potem za to dobil denar. Obenem pa je odgovor na Fordov film **The Informer** iz leta 1935, kjer je povedano, da so ovaduhli začetek okuženja družbe in da so sovražniki družbe. To je bilo za Kazana travmatično iz dveh razlogov: Miller je bil njegov zelo dober prijatelj, za katerega sicer ni povedal, da je komunist, John Ford pa je bil za njega najboljši ameriški režiser vseh časov. Lastno ovaduštvo, lastno sicer racionirano pojavnost je investiral v travmatično identifikacijo, **On the Waterfront** pa, tako predstavlja potlačitev dveh Kazanovih obsesij, v zvezi z Millerjem pa še potlačitev Broadwaya, saj vemo, da je bil Kazan tudi zelo

uspešen gledališki, broadwayski režiser. Zelo zanimivo. Gre za definiranje pozicije sovražnikov Združenih držav, torej tudi Američanov — o tem sem govoril že prej — vendar pa je tudi ta pozicija definirana negativno, spervtirano: torej, z negativnim definiranjem pride do eliminiranja tako Kantovega načela univerzalnosti kot načela avtonomije in načela spoštovanja človekove osebnosti. V Kazanovem primeru pa je šlo za radikalno negiranje predvsem načela univerzalnosti, recimo: znano je, da je po Kantu nemoogoče razglasiti za splošno veljaven zakon laž ali krivo obljubo, saj bi s tem porušili osnovni pogoj za laž ali krivo obljubo — zaupljivost. Zato sta laž oziroma kriva obljuba oziroma (v tem primeru) ovajanje neetični dejanji. Ne glede na to, da gre za sovražnike Združenih držav.

Delikventna mladina pa je — vsaj kar se tiče filmskih in literarnih fikcijskih praks — samo posledica tega negativno definirane fenomena sovražnikov, tega *moba*.

V bistvu gre za neke produkcijske norme. Evan Hunter, avtor romana **The Blackboard Jungle**, je pod psevdonimom Ed McBain napisal nekaj več kot petdeset romanov o 87. policijski postaji (med drugimi **Death of a Nurse, Killer's Wedge, Lady Killer, Killer's Payoff, Cop Hater, Big Man**), ki jo vodi detektiv Steve Carella, Hunter pa je v nekem intervjuju rekel, da je romane vedno dobro že začeti s kakšnim truplom. Gre torej za poznavanje *moba* in mobilizacijo v boju proti temu *mobu*.

Vendar pa je značilno, da se je prav v **The Blackboard Jungle** pokazalo, kako tudi Metoda ni zadostna, da ne more zaobjeti vseh socialnih in moralnih (trans)formacij, da je, skratka, lahko samo produkcijski element, da pa gre po drugi strani za prav tako hegemoni, unitarni produkcijski proces. **The Blackboard Jungle** si je tako mogoče zapomniti bolj ali manj po skladbi **Rock Around the Clock** Billa Haileya in po tem, da je bil to prvi film, v katerem je šlo tudi za rock and roll. Na ameriški Hit Parade je bila ta skladba takrat neverjetnih petnajst tednov. Na prvem mestu. Šele rock and roll je tako predstavljal generator kulturnega (in socialnega) imaginarnega, obenem pa je subvertiral občost logike kulturnega. Sicer pa se zdi, da je vse, kar imamo za umetnost dvajsetega stoletja, predvsem stvar petdesetih let. V bistvu ne bi ponavljal, kar sem že povedal. Eden značilnih verzov iz neke rock pesmi v teh letih pa gre: igrali so se z mano, kot da bi bil kakšna igra.

Petdeseta na vsak način predstavljajo Sistem produkcijskih norm, s pomočjo katerih je bila v bistvu dosežena eliminacija regresiranja fikcije z realnostjo (in obratno), torej tudi eliminacija Metod, značilno pa je, da je prav v petdesetih — ob asistenci omejenih produkcijskih norm — prišlo do regeneracije racionalne organizacije svobodnega dela.