

# Amerikanci v Evropi

## (Nekaj pogledov na ameriško ponovno odkrivanje Evrope)

### 1. UVOD

V sedemnajstem stoletju se je pričelo množično izseljevanje Evropejcev na novo odkrite obale Severne Amerike. Priseljenci so bili bolj ali manj pisana mešanica ekonomskih, političnih in verskih emigrantov, ki se jih je Evropa z veseljem znebila. Po več kot tristo letih se zdi, da smo priča višku obratnega procesa, ko se množice Američanov vračajo na staro celino. Predstavniki različnih verskih ločin, ekonomski svetovalci, turisti, poslovneži, avanturisti, umetniki na poti iskanja lastne identitete, vsi ti že desetletja preplavljajo evropske dežele. V tem intenziviranem kulturnem stiku pa se je pokazalo, da je v teku časa geografska meja Atlantskega oceana postala tudi kulturna meja.

Nastale razlike med dvema kulturama so pogosta tema razmišljanj številnih avtorjev iz obeh celin, kljub temu pa se morda velja približati fenomenu še enkrat, saj nova zgodovinska izkušnja v veliki meri postavlja dosedanja razmišljanja na glavo. Ta izkušnja je vojna v Bosni, vojna, kjer so Združene države odigrale vlogo, ki je kljub vsej neodločnosti spravila v svetu predsodkov domnevno bolj civilizirane Evropejce v hudo zadrego. Vprašanje, ki se na tem mestu vsiljuje, je, ali je šlo v tem primeru za neko konstelacijo dogodkov, ki je Evropejce tako rekoč po naključju pripeljala do medlega in vsebinsko neprimernega odzivanja, ali pa gre morda pri vsem vseeno za neke globlje razloge. Temeljna

teza pričujočega teksta stoji na okopih slednje možnosti, za utemeljitev te trditve pa moramo še enkrat premisliti razmerje med evropsko in ameriško kulturo. Seveda je ta naloga veliko preobsežna, da bi se jo dalo opraviti na nekaj straneh; tako bomo prisiljeni, da se spoprime samo z nekaterimi omejenimi segmenti tega razmerja. Predvsem nas bo zanimalo ameriško ponovno odkrivanje Evrope, fenomen "Amerikancev v Parizu". Tudi pri tem se bomo omejili le na nekaj fragmentov, tokrat na kratko analizo nekaterih pomembnejših literarnih in filmskih del. Glavna teza eseja pa nas bo vrnila k na začetku postavljenemu problemu: *vloga ZDA, ki so jo te imele v konfliktu na Balkanu, anticipirana že pred slabimi petdesetimi leti v znamenitem filmu z Orsonom Wellsom, Tretji človek (The Third Man). Hkrati pa ta film tudi predstavlja enega najsubtilnejših spoprijemov s samim bistvom fenomena ameriškega ponovnega odkrivanja Evrope.*

Na koncu bi rad opozoril, da se bo gotovo marsikomu kakšen argument v tekstu zdel prenapet, vendar se temu verjetno ni moč v celoti izogniti iz dveh razlogov. Prvič, če bi hoteli ujeti vso kompleksnost dogajanja, bi se prej ali slej utopili v pretirani ekstenzivnosti, in drugič, pretirano zapletanje v množico podatkov in konceptov bi nas na nek način spravilo v nevarnost ponovitve napake, ki jo je v odnosu do krize v Jugoslaviji naredila Evropa: zadeve seveda niso črno-bele, to pa še ne pomeni, da je vse del istega "rumenega šmorna", ki bi nam onemogočal zavzeti kakršnokoli kritično pozicijo.

## **2. AMERIŠKO PONOVO ODKRITJE EVROPE**

Začetek ameriškega ponovnega odkrivanja Evrope lahko nekoliko grobo lociramo v čas gospodarskega razcveta Združenih držav v desetletjih po secesijski vojni (1861-1865). Izredno hitra rast učinkovitosti ameriške ekonomije je začela nakazovati na selitev gospodarskega središča sveta iz Evrope čez Atlantik, in nekje v tem času se je ameriška newyorška aristokracija pričela vedno bolj samozavestno pojavljati na potovanjih po Evropi. Izbrane družine so se potikale po vele mestih, zdraviliščih in letoviščih Italije, Francije, Švice, Nemčije in Velike Britanije, hlastajoč za svetovljanstvom in prestižem. V domačem mestu so preživeli samo nekaj kratkih mesecev v sezoni (Šuklje, 1987: 7). Prav tako je postalo daljše potovanje po Evropi obvezen del izobrazbe otrok iz visoke družbe. Eden največjih ameriških pisateljev tistega časa, Henry James, se na primer iz takšnega potovanja ni nikoli več vrnil in se je naselil v domovini svojih prednikov in svojega duha (ibid.), vendar je bila to prej izjema kot pravilo.

Dosti bolj normalna je bila takrat skrajna preiščljivenost popotovanj po Evropi. Zelo indikativen primer je tu življenjska izkušnja druge pomembne osebe iz tedanjega ameriškega umetniškega sveta, pisateljice Edith Wharton. Njena družina se ni strinjala s snubcem, ki se je pojavil po njeni "promociji" na plesni sezoni (če dekle po promociji pri svojih osemnajstih letih po dveh sezonah ni našla snubca, je bila v nevarnosti, da ostane za vedno samska), z mladim bogatašem, ki pa ni spadal v najožji krog newyorške aristokracije. Izgovorili so se, da je Edith za možitev premlada, in so jo brž odvedli na potovanje po Evropi, kar je bilo takrat preizkušeno sredstvo, da je dekle pozabila na morebitne neumne muhe (glej: Šuklje, 1987: 14).

Intenziviran kulturni stik se je prej ali slej moral odraziti tudi v sodobni umetnosti. Edith Wharton je bila pisateljica, ki je napisala številne knjige, kjer je dogajanje raztegnjeno na kraje tako nove kot stare celine, vendar pa se v svojem delu ne opredeljuje izrazito do kulturnih razlik med dvema svetovoma. Pravo nasprotje temu pa je omenjeni pisatelj Henry James: praktično vse njegovo delo je delo Američana v Evropi o Američanih v Evropi. Že leta 1877 je izdal roman *The American*, v katerem izraža svoje razočaranje po začetnem navdušenju nad Evropo. Skozi figuro naivnega ameriškega milijonarja z veliko in čisto ljubeznijo in globoko srčno kulturo je prikazal postanost in moralno izprijenost evropske aristokratske tradicije. S tem je nakazal njeno nevzdržnost in jo obsenčil z usodnim predvidevanjem končnega poraza (Šuklje, 1986: 23-24). S časom pa je James svojo ostrino omilil. V enem od njegovih najpomembnejših romanov, *Ambasadorji* (1903), ponuja skozi junaka Stretherja skoraj idilično vizijo simbioze starega in novega sveta: evropska metropola (Pariz) mu omogoči, da se otrese nesmiselne ozkosti in samozadostne krutosti puritanske morale malega ameriškega mesteca, ta obrat pa mu omogočijo ravno njegove pozitivne osebnostne poteze, ki simbolizirajo Ameriko v njeni najboljši verziji: odprtost, poštenost in odkritost.

Za našo temo pa je zanimiv še en segment Jamesovega dela, na katerega opozarja Aleš Debeljak v spremni besedi k Jamesovemu romanu "Bostončanke" (Debeljak, 1995). S svojim parodiranjem novoangleškega družbenega aktivizma nas namreč James elegantno usmeri na sam izvor tiste specifičnosti ameriške kulture, ki je morda še najbolj prispevala k ameriškemu utemeljevanju javnega delovanja ne le na konceptu *realpolitike*, ampak vsaj delno tudi na načelih *etike*. Prav ta razloček se bo pokazal za bistvenega v nadaljevanju teksta. Boston je namreč osrednje mesto Nove Anglije, tistega dela Združenih držav, kjer se je naseljevanje ameriškega kontinenta začelo, in je zato ohranil

največ izvirnega puritanskega duha. Angleški kolonisti so svojo prvotno skupnost na obalah Atlantika videli kot "sveti eksperiment" in glede na to svojo poglavitno nalogo "vzpostaviti takšno družbeno skupnost, v kateri osebna, gospodarska, religiozna in politična svoboda posameznika ne bo v nasprotju z blaginjo občestva" (Debeljak, 1995: 365-366), to pa je bilo možno samo v popolni podreditvi njihovih življenj Svetemu pismu. Posledica tega načela je bila ta, da je "stroga moralna drža postala družbeni imperativ, na osnovi katerega so si prebivalci Nove Anglije - mnogo dosledneje kot v drugih tedanjih kolonijah na ameriški celini - pragmatično prizadevali doseči veljavo delovne, kultivirane in izobražene osebnosti, medtem ko utegnejo zares pomembne psihološke lastnosti grobo povzeti predvsem naslednje oznake: dostojnost, krepost, vljudnost, civilnost manir in politična progresivnost" (ibid.: 366).

Za nas je pomemben podatek, da je imel ta relativno majhen del ozemlja sedanjih Združenih držav neporocionalno velik vpliv na ameriško javno življenje. Kot navaja Debeljak, je imela od tisoč najpomembnejših Američanov, rojenih do sredine 19. stoletja, vsaj polovica svoje poreklo iz Nove Anglije, in še več, vsi vodilni nosilci ameriške literarne kulture v letih med 1850 in 1880 so bili iz tega okolja, ali pa so se tja priselili (ibid.). Glede na povedano ne more presenetiti zanimiv semantični premik, ki lepo kaže na nesorazmerno veliko vlogo Nove Anglije v ameriškem kulturnem, socialnem in političnem življenju: s časom je izraz Yankee (Novoanglež) postal sinonim za Američana (ibid.: 367).

V toku prejšnjega stoletja je v ozračju strogega pokoravanja svetopisemskim zapovedim v Novi Angliji nastala vrsta kritičnih reformističnih gibanj (abolicionizem, prvi val feminizma, gibanje za humano reformo državnih ječ, javnih šol, mestne komunale, pojav delavskega sindikalizma itd. (ibid.)), ki nakazujejo na enkratni izvor precej drugačnega razumevanja javnega delovanja kot je to v Evropi. Delovanje v polju javnega vodi v tem kulturnem vzorcu *moralni* in *NE pragmatični* imperativ, in verjetno bi lahko z nekaj previdnosti rekli, da se takšno dojemanje vsaj do neke mere odraža še danes v ameriški politiki. Henry James tovrstno etiko sicer izpostavi na trenutke precej ostri satiri, toda njegovo pero bi bilo morda manj ostro, če bi delil z nami nekaj zgodovinskih izkušenj, kjer se je ameriška politika, ob vseh zadržkih, ki jih lahko imamo do te velesile, izkazala kot dosti bolj načelna, pokončna in dosledna od evropskega političnega mešetarjenja (druga svetovna vojna, vojna v Bosni itd.).

### 3. IZGUBLJENA GENERACIJA

V nasprotju z ameriški pričakovanji iz leta 1914 so prav vse evropske države iz prve svetovne vojne izšle ekonomsko povsem uničene, tudi zmagovalke. Še posebej je to veljalo za Francijo, ki je bila na koncu svojih vojaških in ekonomskih moči že leta 1917. Zato ameriški vstop v vojno 6. aprila 1917 ni bil tako zelo pomemben iz strogo vojaškega zornega kota, njegov pomen je bil predvsem v pomoči opešanim gospodarstvom antantnih sil. Združene države so s svojo vsestransko pomočjo bistveno pripomogle temu, da sta Velika Britanija in Francija zdržali v vojni še poldrugo leto, kar je na koncu odločilo vojno. Nemško gospodarstvo tekme ni zdržalo, Avstro-Ogrska pa je bila ta čas že tako povsem na tleh. Združene države so se na ta način vrnile na prizorišče svetovne politike v vsem svojem sijaju ekonomske velesile.

Spremenjena razmerja po prvi svetovni vojni so odprla ameriškemu ponovnemu odkrivanju Evrope povsem nove dimenzije. Za Američane je postalo življenje v obubožanih evropskih državah izredno poceni in v tej luči ni presenetljivo, da so se na začetku dvajsetih let številni ameriški umetniki naselili v kulturnih prestolnicah starega sveta, predvsem seveda v Parizu. Pri tem velja poudariti, da to niso bili več le pripadniki najvišjih družbenih slojev, ampak ljudje z najrazličnejšimi socialnimi ozadji. Kakršnakoli skromna pomoč iz matične domovine je zaradi premoči ameriškega dolarja v Evropi pomenila veliko, to pa je omogočalo novodošlim vsaj minimalno materialno zaledje. Bistvena novost je bila torej tukaj v tem, da so še nepriznani umetniki lahko posvetili ves svoj čas ustvarjanju, kar je bilo do tistega časa mogoče samo redkim srečnežem iz višjih slojev. Ali povedano z drugimi besedami, če je vstop v pisateljsko elito od človeka iz revnejšega okolja še do nedavna zahteval skoraj neverjeten napor in odrekanje, saj se je moral preživljati in hkrati pisati (najlepši primer tega je gotovo Jack London), so se lahko v povojni Evropi Američani - na glede na svoj izvor - posvetili več ali manj izključno pisanju (Hemingway, Miller, Stein, Fitzgerald itd.).

Ta pomembna razširitev socialnih miljejev, iz katerih so se rekrutirali pisatelji, pa je imela še druge pozitivne posledice. Ameriški medvojni pisatelji v Parizu (del je Gertrude Stein poimenovala z znamenitim geslom "izgubljena generacija") niso le formalno razširili krog ljudi, iz katerega je dotlej prihajala večina piscev, ampak je njihovo delo ravno iz te perspektive socialnega izvora pomenilo pomembno vsebinsko novost. Henry James in Edith Wharton sta zelo lepa primera zamejenosti velikega dela klasične (ne samo) ameriške književnosti na ozke

privilegirane družbene sloje. Kljub vsej odličnosti te literature je v njej čutiti nekaj neprijetne izumetničene osredotočenosti na eksistencialna vprašanja človeškega bivanja, mimo vseh eksistenčnih problemov, s katerimi se soočamo navadni smrtniki. Celo v realizmu in naturalizmu devetnajstega stoletja so materialne težave, nekoliko ostro rečeno, v glavnem le ozadje, na katerem predstavlja pisatelj svoje metafizične poglede bodisi na tragičnost naše prisotnosti na svetu, bodisi na kakšno drugo travmo (Flaubert, Maupassant, Gogolj, Jokai, Tolstoj, Dostojevski, Zola, Fontane, Proust, itd.). Odsotnost pristne, osebne izkušnje vsakodnevne borbe za vsaj minimalno preživetje je pogosta slepa pega v življenju številnih klasikov, ki jih je nemalokrat odrinila vsaj za nekaj odtenkov v smer oblikovanja nekoliko neživljenjskih zgodb.

Ta trditev je brez dvoma zelo radikalna, zato se ustavimo še za trenutek na tem mestu. Predvsem velja poudariti, da povedano ne meri v nobenem smislu na nedvomno kvaliteto klasične evropske literature, ampak zgolj na do neke mere prevladujočo družbeno pozicijo, "zorni kot", iz katerega se je v tistih časih pisalo. Seveda obstaja nešteto izjem, toda z nekoliko previdnosti verjetno vseeno lahko rečemo, da je pogled pisatelja devetnajstega stoletja pogled moškega "od zgoraj", več ali manj slep za drugačna doživljanja sveta. Ta uvid nam potem omogoča razumeti enega od pomembnejših premikov, ki se je zgodil v pisanju dvajsetega stoletja, namreč "vrnitev odpisanih", pozabljenih členov človeške družbe - revnejših slojev, žensk, rasnih in etničnih manjšin itd. - torej ravno tistih, na delu katerih je nekoč v veliki meri stala aristokratska dejavnost pisateljstva. Pri tem velja poudariti, da je to le eden od številnih premikov, ki so nastopili z novim stoletjem, kar pomeni da ima naslanjanje na ta uvid omejeno, ne pa tudi zanamrljivo, spoznavno vrednost. Če bi namreč literaturo dvajsetega stoletja pojasnjevali zgolj s spremembami socialnih izvorov, bi prej ali slej končali v sociologističnemu, če že ne socrealističnemu redukcionizmu.

Torej: eden izmed zanimivejših delov zgodbe o ameriških pisateljih v Parizu je prav gotovo ena prvih razširitev družbenega prostora, od koder so prihajali novi pisci, ta razširitev pa je pogosto pripeljala tudi do pomembnih vsebinskih novosti. Življenjska izkušnja vsakodnevne borbe za zaslužek je napisala nekaj najboljših romanov tega stoletja, kajti pogosto skoraj dobesedni boj za preživetje tu ni več ozadje, na katerem pisatelj skozi zadnja vrata pripelje svoje ideje o svetu, ampak je tista bistvena (doživeta!) življenjska vsebina, iz katere organsko rastejo refleksije o življenju. Ravno ta bistvena prepletenost eksistenčnih in eksistencialnih vprašanj je ena ključnih kvalit, na primer Millerjevih, Hemingwayjevih in Fitzgeraldovih (*Lepi in prekleti!*)

romanov. Z nekoliko poenostavljajočo drznostjo lahko torej rečemo, da je delo Američanov v Parizu eden izmed ključnih impulzov, ki so pripomogli k detronizaciji nekoliko tendencioznega realizma in naturalizma devetnajstega stoletja. Na ta način so odprli nov prostor v literaturi, ki so ga kasneje številni pisci zapolnili z mnogimi izredno kvalitetnimi deli.

Glede na povedano lahko torej razumemo pomen ameriških medvojnih pisateljev v Parizu, če pustimo ob strani njihove tehnične inovacije, predvsem v njihovi bistveni prizemljitvi vsebine pisanja. Če temu dodamo omenjena različna socialna in kulturna ozadja teh piscev (Ernest Hemingway je bil sin doktorja iz chicaškega predmestja, Henry Miller sin brooklynskega krojača, Francis Scott Fitzgerald je bil provincialec iz Srednjega zahoda, Gertrude Stein je izhajala iz nekoliko ekscesne vagabundske družine dobro stoječega srednjega razreda,...), ki so pripomogla k vsaj določeni (med njimi ni delavcev, črncev in predstavnikov drugih, resnično marginaliziranih družbenih skupin) razširitvi pisateljske perspektive mimo dotedaj prevladujočega aristokratskega in meščanskega pogleda "od zgoraj", slepega za številne zelo pomembne segmente človeškega bivanja, lahko razumemo vsaj del svežine in novosti, ki so jo v svojem času njihova dela predstavljala.

S tem seveda nikakor nočem reducirati umetniške vrednosti literarnih del na socialni, razredni ali kulturni izvor pisateljev. Vsaj toliko je pomembna enkratna avtorjeva kreativna osebnost, ki uspe iz svoje neponovljive življenjske izkušnje potegniti tisto vsebino, s katero potem z mojstrsko spretnostjo napolni svoje zgodbe. Prav tako ne trdim, da umetniki iz višjih slojev po definiciji ne morejo doseči vseh globin človeške tesnobe, in podobno, to kar bi rad tukaj poudaril, je le dejstvo, da so specifične razmere v Evropi po prvi svetovni vojni omogočile pisateljevanje v tako rekoč idealnem okolju številnim posameznikom iz Novega sveta, kar bi bilo sicer za njih praktično nemogoče. Ker pa so ti prihajali iz različnih okolij, je bilo ameriško ponovno odkrivanje Evrope v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja bistveno drugačno kot je bilo v času Whartonove in Jamesa. Pisatelji sicer niso ujetniki svojega socialnega in kulturnega izvora, kljub temu pa verjetno ni preveč drzno, če rečemo, da jih ta vsaj v določeni meri senzibilizira predvsem za določene aspekte realnosti. Če je na primer James v svojih "Ambasadorjih" pisal le o ozkem, aristokratskem segmentu pariške družbe, potem, na primer, Hemingwayjeva "Sonce vzhaja in zahaja" in "Pariz, premični praznik" ter Millerjevi "Tihi dnevi v Clichyju" razkrivajo življenje povsem navadnih Parižanov, mimo in preko nekoliko umetnega Jamesovega psihologizma.

<sup>1</sup> *Bralec je verjetno opazil, da se ukvarjam predvsem s predstavami Američanov o Evropi, pri tem pa spregledujem obratne relacije. To je razumljiva posledica teme, s katero se ukvarjam, kljub temu pa naj vsaj v opombi omenim zanimivost, da je mit, s katerim se ukvarjam, pravzaprav vzajemem: če Američani iščejo v Evropi tisto, česar sami nimajo (tradicija, skupnost, kultura, korenine itd.), velja za Evropejce isto, Amerika je namreč za nas simbol svobode, neobremenjenosti, novih možnosti...*

#### 4. MUSICAL “AMERIKANEC V PARIZU”

Sočasno z literarnim uspehom ameriške pisateljske generacije v Parizu je ta neverjetno hitro postala tudi nov ameriški mit. Na njegovi sledi so v letih po drugi svetovni vojni številni, v glavnem še neujeljavljeni umetniki iz Združenih držav, prihajali ustvarjat v francosko glavno mesto. Zdi se, da je Evropa privlačila mlade avtorje predvsem s svojo (relativno) duhovno širino, zrelostjo in tolerantnostjo, zato ne preseneča, da so bili med Američani, ki so prihajali na staro celino, predvsem tisti, ki so najtežje prenašali predsodke in omejitve v domačem okolju: temnopolti umetniki (Richard Wright, James Baldwin, Chester Himes), politično neprimerni pisci (na primer zagrizen levičar Irwin Shaw), homoseksualci (Allen Grinsberg, William S. Burroughs), radikalni modernisti (spet Grinsberg in Burroughs, pa John Ashbery in Harry Mathews) in še bi se našlo. Toda po drugi strani je bil tokrat že tudi sam mit o “Američanih v Parizu” tisti, ki je privlačil mlade umetnike. Pisec Lawrence Ferlinghetti je na primer kasneje zapisal, da je s preselitvijo v Pariz (januarja 1948) poskušal “povsem zavestno izživeti mit o Izgubljeni generaciji” (Ferlinghetti, v: Sawyer-Lucanno, 1992: 164). Prav presenetljivo je, kako hitro se je ta “Hemingwayjevski mit iz romana *Sonce vzhaja in zahaja*” (ibid.) razširil.

Na tem mestu ni prostora za podrobnejšo razpravo o vzrokih za tako zelo hitro in intenzivno širitev mita o bohemskih pisateljih na levem bregu Seine. Na kratko lahko omenimo samo to, da je verjetno ideja o sproščenem in neobremenjenem ukvarjanju z umetnostjo, o neskončnem posedanju v kavarnah stare kulturne prestolnice, apelirala ravno na tisti del osebnosti povprečnega Američana, ki je moral biti v monotoni vsakdanji rutini asketske delovne etike potisnjen nekam globoko v ozadje. Na nek način je torej idealizirana predstava o lahkotnem bohemskem življenju nekje na stari celini gotovo predstavljala privlačno antitezo v osnovi iracionalnemu racionalizmu asketskega premeščanja uživanja sadov svojega dela v neoprijemljivo prihodnost, ki ga zahteva moderno življenje.<sup>1</sup>

Takšna razlaga je nedvomno precej poenostavljena, toda že leta 1951 posneti film “Amerikanec v Parizu” z Geneom Kellyjem v glavni vlogi nas usmerja ravno v to smer. Življenje ameriških umetnikov v francoskem glavnem mestu je v tem filmu ena sama zabava, ljubezen, ples in smeh, in v tem smislu imamo tukaj opravka s tipično estetiko obilja, značilno za hollywoodske musicale. Richard Dyer nas v svojem članku opozarja, da vloga musicalov kot dela industrije zabave ni predvsem v reprodukciji patriarhalnega kapitalizma, ampak v izražanju realnih potreb



občinstva. Musicali so polni ravno tistega, kar navadnim ljudem v njihovih življenjih manjka: bogastvo (nasproti revščini v resničnem svetu), energija (namesto izčrpanosti po delu), intenzivno življenje (nasproti monotonosti vsakdana) itd. in v tem je njihova temeljna privlačnost (Dyer, 1995). Ravno to pa lahko rečemo tudi za mit o ameriških umetnikih v Parizu in za omenjeni film, ki ga najlepše izraža.

Nastali mit je lahko za analitika zelo zanimiv predmet preučevanja, saj nas lahko preko Dyerjeve sheme povratno usmerja na številne značilnosti (probleme) takratne ameriške družbe. Vendar bomo v nadaljevanju ubrali drugačno pot. Kot je na sledi Levi-Straussovih idej pokazal Will Wright v svojem tekstu "Struktura mita/western film", je mit strukturiran binarno, ker lahko le na ta način poudari svojo zgodbo, svoj pomen. Realna življenjska situacija pa je v resnici veliko bolj kompleksna in tako za avtorje, ki jo poskušajo ujeti v svojih delih (romanah, dramah itd.), binarna strukturiranost dela ni primerna (Wright, 1994: 119). V nadaljevanju bomo poskusili razumeti relacijo ameriška : evropska kultura skozi analizo filma, ki sicer nosi nekatere poteze binarne strukturiranosti, vendar je njegova vsebina kljub temu bližja Wrightovim resnim umetniškimi delom in nam glede na to morda ponuja možnost dosti globljega razumevanja omenjene relacije kot črno-bela vsebina musicala "Amerikanec v Parizu". Seveda velja pri tem poudariti, da ima analiza na osnovi enega samega umetniškega dela (filma) omejeno pojasnjevalno vrednost in da zato velja njene implikacije jemati z nekaj previdnosti.

## 5. TRETJI ČLOVEK

Ameriški film "Tretji človek" (The Third Man; režija in produkcija po romanu Grahama Greena: Carol Reed; narejen leta 1948) je bil posnet samo tri leta pred "Amerikancem v Parizu" in vendar se zdi, da gre za povsem drug svet. Sicer se Reedov film ne dogaja v Parizu, ampak na razrušenem Dunaju, toda ključna razlika ni v tem. Če je "Amerikanec v Parizu" tipičen musical v smislu ekscesne in privlačne upodobitve hrepenenj občinstva, je "Tretji človek" resna drama, ki odpira pomembna etična vprašanja, katerih pomen sega daleč čez konkreten prostor in čas dogajanja. Kot sem že omenil v prejšnjem poglavju, je tudi ta film vsaj delno binarno strukturiran (črno-bela značaja dobrega glavnega junaka in njegovega pokvarjenega prijatelja), vendar tukaj osnovna opozicija izredno daljnovidno nakazuje simbolno (in realno) mesto Američanov v evropski kulturi.

Najprej pa na kratko obnovimo zgodbo. Na v vojni razrušeni in na štiri okupacijske cone razdeljeni Dunaj pride Holly Martins (Joseph Cotton), pisec brezvrednih western romanov. Sem ga je povabil njegov stari prijatelj, Harry Lime (Orson Welles), rekoč, da mu lahko priskrbi neko delo. Ko pa Martins prispe, izve, da je njegov prijatelj umrl v avtomobilski nesreči, tako da mu ne preostane drugega, kot da se vrne nazaj v ZDA. Toda okoliščine prijateljeve smrti mu postajajo iz trenutka v trenutek bolj sumljive. Spozna se s simpatično prijateljstvo prijateljico Anno Schmidt, ki pa mu ne pomaga razjasniti sumljivih okoliščin prijateljeve nesreče. Še več, ena od prič, ki mu obljubi, da mu bo zvečer povedala več podrobnosti o dogodku, je umorjena.

Martins se odloči, da si bo zadevo razjasnil in čez čas postane s svojim trdovratnim poizvedovanjem tako nadležen, da mu je angleški major, ki vodi preiskavo, prisiljen povedati ozadje zgodbe o njegovem prijatelju Harryju Limu. V povojnem Dunaju je primanjkovalo vseh vrst zdravil in Harry je bil del organizacije, ki je mestnim bolnišnicam prodala veliko lažnih nadomestkov, ki so se za številne otroke izkazali za smrtonosne, drugi pa so ostali doživljenjski invalidi. Harry je na ta način na hitro obogatel, še predno pa ga je našla policija, je umrl v omenjeni nesreči. Martins je razočaran in sedaj se je resnično pripravljen vrniti. Ko pa se poslovil od Anne, vidi za trenutek v temi Harryja, ki potem pobegne po temačnih ulicah. Policija po tem dogodku odkoplje Harryjevo krsto in v njej res najdejo neko drugo truplo. Martins je sedaj besen: pri Harryjevih pajdaših zahteva sestanek z njim. Harry se potem res prikaže in v kratkem pogovoru ne obžaluje svojih dejanj, prav nasprotno; Martina novači, da bi se mu pridružil, češ da nima nikogar več, ki bi mu lahko zaupal. Holly Martins je do konca razočaran in se spet želi vrniti domov, toda takoj za tem ga angleški major prepriča, da naj jim pomaga prijeti zločinskega prijatelja. Martins pod Anninim vplivom okleva, toda ko mu major pokaže invalidne otroke, pristane. S Harryjem se zmeni v neki kavarni, zasedo pa pokvari Anna, ki Harryja opozori na policijo. Harry skuša pobegniti skozi kanalizacijske hodnike v rusko cono, vendar mu to na koncu onemogoči prav Martins: v odločilnem trenutku ga ustrelji.

## **6. HOLLY MARTINS V MORALNO PROPADLI EVROPI**

Kot smo že dejali, je film, vsaj kar se tiče dveh glavnih junakov (Holly Martins in Harry Lime), izrazito binarno strukturiran, vendar nas bo pomen te opozicije tukaj zanimal le v tem, da junaka izredno lepo simbolizirata dve osnovni relaciji Amerike do Evrope.

Prvi simbol je seveda Harry Lime in se lepo sklada z ustaljenim odnosom zakrknjenih evropskih samozadostnežev do svojih ameriških bratrancev. Harry je hladnokrvni pragmatik, ki je za svojo korist pripravljen mirno zastaviti tuja življenja in v tem ne vidi nič pretresljivo problematičnega. Njegov brezkompromisni individualizem ni čisto nič drugega kot plehki egoizem, cepljen na neko površno razumevanje Nietzscheja. Slednje postane očitno v znamenitem stavku, ki ga Harry izreče ob srečanju s svojim starim prijateljem Martinsom, ko ta nikakor ne more razumeti njegovih dejanj: "Spomni se, kaj pravijo: v dvajsetih letih vladavine Borgijcev je v Italiji vladal teror in nasilje, in vendar je ta doba dala Michelangela, Leonarda in renesanso. V Švici so imeli bratsko ljubezen demokracije in miru 500 let in kaj je to dalo človeštvu? Uro kukavico!" V prvem hipu pretresljivo močan argument, ki pa ne vzdrži nobenega resnejšega premisleka.<sup>2</sup> Zanimivo je, da je znameniti režiser Alfred Hitchcock v istem času posnel film "Vrv" (The Rope), ki se na še bolj ekspliciten način ukvarja s katastrofalnimi posledicami plehkega in površnega branja Nietzscheja.

Še bližje je Harry nekemu vulgarnemu razumevanju morda najpomembnejše ameriške filozofske šole tega stoletja, pragmatizmu. Pragmatizem je za evropske intelektualce že tako skrajno sumljiva zadeva, da figura, kot je Harry, samo še utrjuje obstoječe globoke predsodke. Eden od ključnih avtorjev te šole, William James (brat omenjenega pisatelja Henryja Jamesa), sicer res na primer trdi, da so ideje za nas pomembne samo v kolikor imajo za nas neko denarno vrednost (cash value), torej če jih lahko uporabimo v svojih praktičnih projektih (Solomon in Higgins, 1996: 260), vendar idej pragmatikov nikakor ne smemo razumeti izven njihovega širšega teoretskega konteksta. Ravno takšen redukcionistični pragmatizem pa na nek način predstavlja Harry.

Pri vsem tem je potrebno razumeti naslednje: Harry predstavlja en del Amerike, prav gotovo zelo resničen del te dežele. Vsi, ki so kdaj imeli možnost intenzivnejšega stika s Američani, se bodo verjetno do neke mere strinjali s stereotipom o njihovem *instrumentalizmu, pragmatizmu in individualizmu*. Vendar pa je neskončno pomembno poudariti, da je to le ena plat medalje, ki jo na žalost številni na Stari celini jemljejo, *pars per toto*, za osrednjo in poglavitno lastnost ameriške kulture. Vsaj tako pomembna je plat medalje, ki jo v filmu Tretji človek predstavlja glavni junak Holly Martins.

Holly na zelo lep način kaže na tiste prednosti Američanov pred Evropejci, ki jih je v svojih romanih izpostavljala že Henry James: poštenost, odprtost, odkritost in pripravljenost spremeniti

<sup>2</sup> Prvič, nikjer ne piše, da so vrhunci italijanske renesanse posledica nestabilnih političnih razmer in številnih bojev med majhnimi kraljestvi. Konec koncev nas zgodovina uči, da te vojne niso bile pretirano krute. Le stoletje kasneje je Evropa doživela serijo dosti bolj uničujočih spopadov v tridesetletni vojni, ki bi po tej logiki morali pripeljati do še ne videnega razcveta umetnosti, kar pa se, kot vemo, ni zgodilo. Ravno nasprotno: resničen razcvet je doživela evropska kultura šele v dolgih desetletjih miru pred prvo svetovno vojno. In drugič, najpomembnejši švicarski prispevek človeštvu ni ura kukavica, ampak prej model neposredne demokracije, na katerem se je med drugimi inspiriral tudi Rousseau, mislec katerega delo lahko še vedno štejem za enega viškov evropske politične misli.

svoja stališča na osnovi novih spoznanj. Martins se skozi film srečuje s številnimi etičnimi dilemami in kljub temu, da pogosto okleva (ni mu vseeno!), se vedno odloči po svoji pošteni vesti, kar v kompleksnem svetu, v katerem se znajde, ni vedno lahko. Reedov film namreč na zelo subtilen način nakazuje propad stare evropske civilizacije ravno skozi pisan spekter zmedenih karakterjev (različni Dunajčani v filmu), ki jih vodijo bodisi neki povsem neživljenjski bodisi docela iracionalni motivi. Moralni propad utrjene Evrope Reed simbolično upodobi na ozadju fascinante metafore, razrušene prestolnice prefinjenega evropskega aristokratskega duha, Dunaja.

Ravno ta osnovna nit dogajanja v filmu pa je pomembna v kontekstu pričujočega pisanja: Martins je edina oseba v celi zgodbi, ki je sposobna trezne in poštene presoje, neobremenjene s svojimi malenkostnimi interesi, to pa je tisti drugi jaz Američanov, ki ga mnogi Evropejci ne znajo (nočejo?) videti. Pri tem je bistvenega pomena to, da je Holly Martins v osnovi sicer fiksijska figura, junak nekega filma, toda hkrati je tudi dosti več, je simbol, ki nas usmerja na *resnično* zgodovino in na *resnično* sedanost. Figura tega ameriškega poštenjaka je torej sicer utelešen princip, toda princip, ki je z obema nogama trdno zasidran v najbrezobzirnejši realnosti, kar se je (ponovno) lepo pokazalo med tragično vojno v Bosni.

V primeru vojne v Bosni se je bila Evropa zaradi svojih omejenih interesov, torej zaradi neke poteze, ki jo Evropejci tako zelo radi projicirajo v Ameriko, pripravljena moralno povsem diskreditirati, ne glede na katastrofalne posledice za stotisoče življenj. Britanska preživeta imperialna logika, italijanski "sveti egoizem" in ozkosrčni francoski politični pragmatizem so mimo vseh etičnih zadržkov zavestno dali zeleno luč srbski agresiji in etničnemu čiščenju. Ta makiavelistična miselnost je doživela svoj sramotni poraz šele na neki točki, ko so se kljub vsej neodločnosti vmešale tudi Združene države, ki so bile prve sposobne jasno in javno pokazati na vsem znanega krivca. Najbolj tragično pri vsem tem je, da se zdi, da Evropa pri tem nima pretirano slabe vesti, pa tudi njeni politiki in njena slavljena kritična javnost je nimata. Od nikoder ni slišati glasov obžalovanja, prav tako kot nihče ne pomisli, da je potrebno v luči tragičnih dogodkov na novo premisliti celoten spekter stereotipov o topoumnih kavbojih.

Holly Martins je žal moral slabih petdeset let kasneje še enkrat odigrati svojo vlogo. Vprašanje pa je, ali je to bilo poslednjič.

LITERATURA

- BLATNIK, Andrej (1985), "Spremna beseda", *spremna beseda slovenskemu prevodu romana Henryja Millerja Kozorogov povratnik*, DZS, Ljubljana.
- BRADBURY, Malcom (1992), *THE MODERN AMERICAN NOVEL*, Oxford University Press.
- DEBELJAK, Aleš (1995), "Jamesov roman 'Bostončanke' in paradoksi seksualnih vlog", *spremna beseda slovenskemu prevodu Jamesovega romana 'Bostončanke'*, Mihelač, Ljubljana.
- DYER, Richard (1995), "Entertainment and Utopia", v: *The Cultural Studies reader* (uredil Simon During), Routledge.
- FITZGERALD, Francis Scott (1950), *THE BEAUTIFUL AND DAMNED*, Charles Scribner's Sons, New York.
- FITZGERALD, Francis Scott (1987), *VELIKI GATSBY*, DZS, Ljubljana.
- FITZGERALD, Francis Scott (1994), *DIAMONDS BIG AS THE RITZ (and Other Stories)*, Wordsworth Editions Ltd.
- HEMINGWAY, Ernest (1964), *SONCE VZHAJA IN ZAHAJA*, Založba Obzorja Maribor.
- HEMINGWAY, Ernest (1991), *PARIZ, PREMIČNI PRAZNIK*, Založba Obzorja Maribor.
- JAMES, Henry (1966), *DEDINJA*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- JAMES, Henry (1986), *AMBASADORJI*, CZ, Ljubljana.
- JAMES, Henry (1995), *BOSTONČANKE*, Mihelač, Ljubljana.
- MAJOR AMERICAN WRITERS (1952), uredili: Howard M. Jones, Ernest E. Leisy, Richard M. Ludwig; Harcourt, Brace and Co., inc.
- MILLER, Henry (1984), *SEXUS*, DZS, Ljubljana.
- MILLER, Henry (1985), *KOZOROGOV POVRATNIK*, DZS, Ljubljana.
- MILLER, Henry (1987), *OPUS PISTORUM*, DZS, Ljubljana.
- MILLER, Henry (1987a), *TIHI DNEVI V CLICHYJU*, Založba Obzorja Maribor.
- SAWYER-LAUCANNO, Christopher (1992), *THE CONTINUAL PILGRIMAGE (American Writers in Paris, 1944 - 1960)*, Grove Press, New York.
- SOLOMON, Robert C. in HIGGINS, Kathleen M. (1996), *A SHORT HISTORY OF PHILOSOPHY*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- STEIN, Gertrude (1971), *LOOK AT ME NOW AND HERE I AM (Writings and Lectures)*, uredila Patricia Meyerowitz.
- ŠUKLJE, Rapa (1986), "Pogledi na Henryja Jamesa", *predgovor knjigi Henryja Jamesa Ambasadorji*, CZ, Ljubljana.
- ŠUKLJE, Rapa (1987), "Edith Whartonove Hiša veselja", *predgovor knjigi Edith Wharton Hiša veselja*, CZ, Ljubljana.
- WHARTON, Edith (1962), *HUDSON RIVER BRACKETED*, The New American Library of World Literature, Inc.
- WHARTON, Edith (1987), *Hiša veselja*, CZ, Ljubljana.
- WRIGHT, Will (1994): "The Structure of Myth/Western Film", v: *Cultural Theory and Popular Culture* (uredil: John Storey), Harvester Wheatsheaf.