

suspension of disbelief
arthur conan doyle &
odkritje filma



Arthur Conan Doyle

marcel štefančič, jr.

Vsi vemo: Sherlock Holmes je bil zelo luciden detektiv. Kako to, da je bil tako luciden? Kaj mu je tako napihovalo in razširjalo um? Točno, substanca. V *Znamenju štirih* namreč zvemo, da se Holmes fiksa s "sedemodstotno raztopino kokaina". Potrebuje stimulanse, da bi lažje prebil "dolgčas bivanja" – depresijo, inertnost, letargijo... fetišizem prostega časa, frustriranost, resentment ... samoobvladovanje, stud, odtujenost, slabo vest ... industrijski kapitalizem. Sherlock stoji ob vznožju moderne družbe, v kateri je vsakdanje življenje postalo rutina, ponavljanje istega, načrtovani dolgčas ... v kateri je smisel življenja postal stvar monopola ... in v kateri je odgovor na dolgčas entertainment, fikcija, simulacija svobode in participacije. Svet je bil tedaj v siloviti industrijski premeni: monotonija, mehanizacija, specializacija, atomizacija delovnega akta, fatalizem. Efekt: dolgčas. Proizvajanje dolgčasa in proizvodnja entertainmenta sta se ob koncu 19. stoletja prelevila v paralelna procesa iste kapitalistične mašine. Dolgčas se je izplačal – imel je tržno vrednost, veliko profitno margino. Sherlock, žrtev standardizacije vsakdanjega življenja, lahko dolgčas premaga le z entertainmentom, s fikcijami – potrebuje detektivske "primeri", svoje male eskapistične, psihogeografske avanture. Kokain mu nudi "mentalni zanos", ekstazo, lucidnost, vizijo – odpre in očisti mu vrata percepcije (hja, tako kot je zahteval poet Blake). In kaže, da je od te raztopine zelo odvisen. Kot je rekel George Bernard Shaw: Holmes je "džanki brez ene same odlike". Džanki. Holmes je bohemski esteta v škrlatnem ogrinjalu, ki nenehno igra violino. Muzikant torej. Muzikant, ki se fiksa: rocker. Rokenrol detektiv. Ni skrival, da obstaja zveza med mamili in kreativnostjo. Kokain potrebuje, da bi se lahko zabaval in delal. Detektivski "primeri" so zanj tako delo kot zabava, entertainment. Delo in zabava sta zanj še eno in isto. Ločitev *de facto* že obstaja, toda Sherlock – oz. Arthur Conan Doyle, njegov auteur – ju še ni sposoben misliti v ločenosti. Zelo sodoben lik: racionalen, toda poln strahov, tesnob, nevrov, dvomov. Čuti, da svobode ni več mogoče zavestno planirati. Da se je posthumno srečal s Freudom (v *Sedemodstotni raztopini*), ne preseneča: tudi Freud je reševal uganko. In seveda – priporočal kokain. Holmes je bil človekom pod pritiskom, ki pa vedno reši uganko. Vedno detektira storilca. Zakaj? Ker razmišlja kot storilec? Ker razmišlja kot morilec? Ker se detektivske dedukcije drži nekaj morilskega, subverzivnega, ekstatičnega, psihedeličnega, neverbalnega – podobno kot "drugačnega načina videnja", ki ga je zagovarjal Plotin in ki so ga – kot je opozoril Aldous Huxley – vedno hitro razglasili za simptom mentalne motenosti? *Killer Inside Me*, je neko svojo kriminalko naslovil *hard-boiled* Jim Thompson: ni čudno, Lou Ford, šerifov pomočnik, je bil morilec in detektiv. Oboje. V isti glavi. V filmu *Manhunter* (1986, Michael Mann), posnetem po Harrisovem romanu *Red Dragon*, je lahko detektiv serijskega morilca našel le tako, da se je vanj vživel – da je razmišljal tako kot on, *laissez-faire* psycho. Dr. Hannibal Lecter, Buffalo Bill in Tooth Fairie – Harrisovi psihopati – so bili mutacije Reaganove revolucije, ki je kapitalizem promovirala kot osebni projekt, kot človekovo samoiskanje, kot individualno iskanje avtonomije, neodvisnosti, zasebnosti, intime, sreče in svobode, kot samorealizacijo. Sherlock je bil prav to – ergo, pred svojim časom. Svojo socialno izključenost je razumel kot spektakel. Je anticipiral frazo "sex, drugs & rock'n'roll"? Vsekakor, le da je za seks v tej enačbi skrbel njegov buddy, dr. Watson. Za Holmesa je bil seks nekaj tujega, za dr. Watsona pa ne. Navsezadnje, po nekaterih štetjih je bil šestkrat poročen. Smrdel je po seksu – kot junaki Jima Thompsona.

Afganistan, še včeraj talibanski, še lani sovjetski, še predlani britanski, je zgodba, ki ne gre iz glave. Vedno pride za nami. Pazite: Arthur Conan Doyle je Sherlocka Holmesa lansiral leta 1886 v *Študiji v škrlatnem*, v kateri je sicer vse polno geografskih netočnosti (Utah, Rio Grande), toda ko Holmes prvič sreča dr. Watsona, mu energično in brez zadržkov dahne: "Opažam, da ste bili v Afganistanu." In kako ve, da doc prihaja iz Afganistana? Je kje prebral? V kaki enciklopediji? V časopisu? Mu je kdo povedal? Je uganil, na slepo? Sheer-luck? Nič od tega. Dovolj je bilo, da ga je pogledal, pa mu je bilo jasno, da je bil v Afganistanu. Specifično, da je bil doc v Afganistanu, je bil le logičen sklep, hja, dedukcija. Kot pojasni Sherlock: "Pred mano je gospod medicinskega tipa,

toda vojaškega videza. Očitno gre za vojaškega zdravnika. Pravkar se je vrnil iz tropskih krajev, kajti njegov obraz je temen, kar pa ni naravna barva njegove kože – njegovi zapestji sta svetli. Za njim so muke in bolezni, na kar jasno kaže njegov upadel obraz. Ranjen je bil v levo roko. Drži jo na tog in nenaraven način. Le v kateri tropski deželi bi angleški vojaški zdravnik lahko utrpel take muke in rane? Jasno, v Afganistanu." Q.E.D.

No, v *Znamenju štirih* se je rana z roke čudežno preselila na nogo. Kaj to pomeni? Kako to, da je Conan Doyle spregledal ta detajl? Odkod ta kiks, ta šlamparija? Razlog je preprost: Conan Doyle je pisal hitro. In pisal je veliko. Bil je primer multimedijskega industrijskega artista, obsedenega s hitrostjo, efektnostjo, napol tabloidno aktualnostjo, vsepovosodnostjo, kulturo imidža in politiko fame. Samo pomislite: pisal je Sherlocke Holmese (štiri romane in 56 novel!), zgodovinske romane (*Micah Clarke, White Company, The Refugees, The Great Shadow*), pustolovske romane (*Izgubljeni svet, The Poison Belt, The Land of Mist*), paranormalne romane (*Parasite*), "erotične" romane (*A Duet with an Occasional Chorus*), drame (*The Speckled Band, A Story of Waterloo, Jane Annie*), poezijo (*Songs of Action, Songs of the Road*), objavil zgodovinske knjige in pamflete, obenem pa nenehno predaval in potoval. Kot je sam rekel: prepotoval je 50.000 milj in predaval več kot 300.000 ljudem. In ob tem našel čas za mnoge športe: igral je kriket, biljard in nogomet, boksal, dirkal z avtomobili (bil je eden izmed prvih Angležev, ki so ga kaznovali zaradi prehitre vožnje!), letal z biplanom in balonom, smučal, še več, zelo rad se je hvalil, da je v Švico pripeljal smučanje in da je svet opozoril na lepoto švicarskih Alp. Ni pa bil le športnik, ampak tudi pustolovec... ee, ekstremni športnik – sedem mesecev se je s škotsko kitolovsko ladjo *Hope* fural po Arktiki. Njegova hiperaktivnost je bila monumentalna, res industrijska. Njegov urnik je bil zatrpan. Leta 1890 je spodbijal Kochovo zdravilo za tuberkulozo, ker se mu je zdelo, da ga niso dovolj testirali, leta 1909 se je zavzel za Kongo, ki je trpel pod pezo belgijskega genocida (*The Crime of the Congo*), leta 1902 pa je branil britansko vojsko, ki so ji očitali, da je med bursko vojno v južni Afriki – kjer so začeli Buri, priseljenci bolj ali manj nizozemskega rodu, ogrožati britanske nacionalne interese (diamanti, davki, neodvisnost, izgon britanskih kolonistov) – zagrešila hude zločine, požige burskih kmetij, posilstva, ropanja. Ljudi so celo trpali v koncentracijska taborišča. Leta 1900, leto po začetku vojne, je odplul v južno Afriko, po vrnitvi pa je napisal zajetno kroniko burske vojne (*The Great Boer War*), polno poročil, zemljevidov in statistik. Ker vojne tedaj še ni bilo konec, je kritiziral britansko taktiko, ki da je zastarela in neučinkovita, in priporočal kamuflažo, artilerijo, upustitev konjenice in suličarjev, ustanovitev civilnih strelskih klubov, v katerih bi se Britanci učili streljati, in forsiranje bolj demokratične, manj razredno definirane vojske. Toda ko je začel v Britaniji rasti protivojni sentiment, je objavil pamflet (*Vojna v južni Afriki – njeni vzroki in potek*), v katerem je na vse pretege branil britanske nacionalne interese, napihoval patriotizem, apologetsko reševal nacionalno čast: požigi so se po njegovem zgodili zato, ker so kmetije postale postojanke gverilskega upora, posilstva je relativiziral, češ da so bila mnoga izmišljena, koncentracijska taborišča pa je prikazoval le kot zelo humana, civilizirana zavetišča za ženske, otroke in druge begunce. Doyle, propagandist Imperija, je leta 1902 postal sir – vitez njegovega veličastva. Jasno, za vojne zasluge. Toda leta 1916 je branil Rogerja Casementa, na smrt obsojenega – in obešenega – britanskega diplomata, veleizdajalca, sicer patentiranega sovražnika imperializma, ki je skušal I. svetovno vojno izkoristiti za odcepitev Irske – Doyle je trdil, da je nor, da so mu tropske bolezni pomračile um in da je domovino izdajal pod vplivom grozodejstev, ki jih je videl v Kongu in Peruju. Peticija, ki so jo podpisali tudi G.H. Chesterton, John Galsworthy in Jerome K. Jerome, ni pomagala, še toliko bolj, ker so mnogi svoj podpis umaknili, ko se je izkazalo, da je bil Casement gej. *Last but not least*: šel se je tudi politične kampanje, pa četudi neuspešno. Obe njegovi politični kandidaturi sta namreč propadli. Njegovi politični in literarni "kiksi" so bili rezultat njegove manične produkcije, njegove stahanovske vročice, njegovega divjega tempa – zelo sodobnega, postindustrijskega, hipermedijskega, multimedijskega, v nenehni tekmi z britanskimi –

zelo "slikovitimi", vizualnimi, "filmskimi" – pop klasikami, ki so se tedaj rojevale po tekočem traku (*Ujetnik dvorca Zenda, Raffles, Peter Pan, Otok zakladov, Dr. Jekyll in gospod Hyde, Trilby, Drakula, Knjiga o džungli, Srce teme, Lord Jim, Nostromo* itd.).

Conan Doyle je bil producent, ki se je bal, da bo postal brezposeln – konzument, ki je upal, da je del prerokbe, del načrta.

Arthur Conan Doyle je na svoji koži občutil vse paradokse industrijske umetnosti, tržnih odnosov, slave, fan-club kulture in literarnega lika, ki preraste okvire literarnega lika in ki obsede ljudi – in to do te mere, da ne ločijo več med realnostjo in fikcijo. Imel je svoje trekkije in svoje tolkienice, ki bi jim – tako kot William Shatner trekkijem, oh, ali pa Sharon Stone perverzemu, fetišističnemu voyeurju v *Vročici* (Sliver, 1993) – lahko rekel: *Get yourself a life!* Sherlock je ljudi obsedel – onstran razuma.

Specifično, ljudje so pošto pošiljali na naslov Sherlocka Holmesa, ga prosili za avtogram in tako dalje. Zato ne čudi, da je temu malce nasedel tudi sam: mislil je, da je Sherlock Holmes. Leta 1907 je tako javno in detektivsko branil Georgea Edalji, odvetnika, ki so ga obtožili, da je v rudniškem revirju Great Wyrley sadistično pobijal živino, in dokazal, da Edalji ni kriv (*The Story of Mr. George Edalji*), leta 1912 pa je javno, spet detektivsko branil nemškega priseljenca Oscarja Slaterja, ki so ga obtožili umora, četudi je bil povsem očitno nedolžen (*The Case of Oscar Slater*).

Conan Doyle je obdelal vsako aktualno topiko, vsako temo. To so bili njegovi "primeri". In vsak "primer" je obdeloval angažirano, elokventno, lucidno, tudi zelo argumentirano in dokumentirano, hja, kot Sherlock Holmes. Recimo: vključil se je v debato o homoseksualnosti (Oscar Wilde ne sodi v arest, ampak v bolnišnico, ker da je njegova homoseksualnost patološka), upal, da se bosta Amerika in Britanija nekoč združili pod isto zastavo, v en imperij, fantaziral o koncu sveta (v romanu *The Poison Belt*, nadaljevanju *Izgubljenega sveta*, strupeni eter povzroči apokaliptični konec civilizacije, čeprav ne čisto, saj se izkaže, da so ljudje padli le v neke sorte narkotično komo), kritiziral sufražetke (ženska ima volilno pravico šele, ko sama plačuje davke), agitiral za izgradnjo podmorskih tunelov med Francijo in Britanijo, ki da lahko prepreči potencialno ekonomsko blokado Britanije, s pomočjo "psihometrije" iskal pisateljico kriminalk Agatho Christie, ki je leta 1926 na lepem izginila, z G.B. Shawom polemiziral o *Titaniku*, kapitanu Smithu, epskem žrtvovanju, "zadnji muziki", nacionalnem žalovanju in medijski prezentaciji te nacionalne tragedije (Shaw je trdil, da gre le za "nezaslišano romantično laž"), pri petinpetdesetih pa hotel v jarke I. svetovne vojne, češ "moj glas se sliši daleč, kar je dobro pri urjenjih" – formiral je celo enoto prostovoljcev, v popolni bojni opremi vsak dan prepešal 14 milj, patroljiral po mestu, stal na dežju, vadil streljanje, čuval ujetnike, tezaril v strojničnem gnezdu, predlagal kopico inovacij (gumijaste obroče in čolne na ladjah ipd.), obiskal jarke na francoski reki Somme, dajal avtogram... in seveda, v obrambo domovine vključil tudi Sherlocka Holmesa (*His Last Bow*), kar je mnoge navdalo z občutkom varnosti. Z eno besedo: verjel je, da Sherlock Holmes res obstaja. Še bolje: ni verjel, da ne obstaja. Sherlocka se ni mogel znebiti.

Zgodbe o Sherlocku Holmesu so bile *sequels*, nadaljevanja: diktiral jih je trg. In Conan Doyle jih ni mogel ustaviti. Jasno, iz komercialnih razlogov: vsakič, ko je potreboval denar, je napisal novo zgodbo o Sherlocku Holmesu, pa četudi mu je šel na živce. Ja, obnašal se je tržno, h'woodsko. Filma, ki prinaša dobiček, ne končaš, ampak ga nadaljuješ. Toda logika nadaljevanj oz. diktat trga in literarni lik, ki je prerasel svoj fiktivni ekran, so ga začeli spravljati v obup: "Mislím, da bi moral Holmesa ubiti." Zakaj? Iz več razlogov. Prvič: "Ker moj um speljuje z boljših reči." Drugič: "Ker so me ljudje povsem poistovetili s tem, kar imam za nižjo stopnjo literarnega dosežka". Tretjič: "Utrujen sem od njegovega imena." Četrtič: "Čutim prisilo." In petič: "Če ne bom jaz pokončal njega, bo on pokončal mene". Skratka: Conan Doyle je imel občutek, da je izgubil kontrolo nad svojo kreacijo, nad svojim delom, nad svojim produktom... da se mu je sad njegovega dela odtujil... da ga Holmes kreativno blokira in omejuje... da mu diktira... da mu jemlje svobodo... in življenje. Ali jaz ali on! Take argumente smo pogosto slišali med velikimi filmarji. Recimo,

Francis Ford Coppola je rad poudaril, da je *Botre* snemal le zato, da bi lahko zaslužil in potem mirno snemal svoje bolj osebne filme. No, s svojimi osebnimi filmi se ni *Botru* niti približal. Podobno velja za Conana Doylea: s svojimi drugimi, "bolj osebnimi" knjigami, na katere je bil zelo ponosen, se ni *Sherlocku Holmesu* niti približal. Conan Doyle je bil produkt nekega novega, toda temeljnega in radikalnega protislovja, ki je začel tedaj obsedati umetnost in literaturo: protislovje med dvema produkcijama, med produkcijo visoke in nizke literature, med produkcijo bestsellerjev in umetniško literaturo. To protislovje je bilo novo – prišlo je z razvojem trga. V času Balzaca tega še ni bilo. Literatura v tem smislu še ni bila zdiferencirana – Balzac je bil lahko še oboje. Ni se mu bilo še treba odločati. V času Conana Doylea je bilo že čutiti pritisk. Diferenciacija kulturnega, literarnega prostora je bila že praktično izvršeno dejstvo – avtor se je moral odločiti. Conan Doyle je stal ob vznožju diferenciacije, ki je kasneje – v 20. stoletju – obsedala literaturo, umetnost in kakopak film. Napetost med trgom in umetnino, med komercialno in vizijo, med Hollywoodom in avtorjem, med sistemom in genijem, med linearnostjo in osebnim slogom je še vedno tu – kot tema, kot problem. Ni čudno, prav film je vse oddaljene elemente-kolonije umetnosti, ideologije in politike povezal v totaliteto, ki je del istega zgodovinskega procesa. Ko je začel Conan Doyle pisati *Sherlocke Holmesa*, je bila diferenciacija še na ravni "nezavednega" družbenega procesa. Sedem let kasneje, ko je sklenil, da bo Holmesa ubil, je diferenciacija že postajala nekaj "zavednega", reflektivnega in problematičnega. Z eno besedo: avtor se je moral odločiti – bo hodil v kapitalistično tovarno ali pa bo našel svoj slog, s katerim bo presegal oz. problematiziral logiko linearnega pripovedovanja, avanturističnega sanjarjenja in haluciniranja, razvedrilnega zabavanja in diktata trga. Conan Doyle se je odločil, toda njegova odločitev je bila ludistična: ubil je *Sherlocka Holmesa*.

Leta 1893 je namreč v reviji *Strand* vendarle objavil zgodbo *Zadnji problem*, v kateri je Holmesa umrl – v švicarskih Alpah je strmoglavil v smrtonosno globino. Toda za Holmesovega eksekutorja si je izmislil nov lik – profesorja Moriartyja, ki je opisan kot "Napoleon zločina" ... "genij, filozof, abstraktni mislec" ... "organizator polovice kriminala" ... "negibni pajek v centru mreže". Kar je bilo tako, kot da bi opisoval vse bolj zarotniško kompleksnost globalnega trga in industrijskega kapitalizma ... ja, kot da bi opisoval dr. Mabuseja ... "Črnega tigra", no, onega industrialca iz filma *The Shadow* (1940), ki skrivaj vodi gangsterski imperij ... Ernsta Stavra Blofelda, Bondovega rivala ... dr. Caligarija, diabolčnega kralja čarovnikov, hipnotizerjev in zombijev (*Kabinet dr. Caligarija/Das kabinett des dr. Caligari*, 1919) ... Alaina Charnierja, fantomskega, nezgrabljivega, elegantnega, gurmanskega tihotapca heroína iz *Francoske zveze* (*The French Connection*, 1971) ... skorumpiranega, zahrbtnega, malicioznega, incestuoznega magnata iz *Kitajske četrti* (*Chinatown*, 1974) ... Michaela Corleonea, maščevalnega, neusmiljenega *Botra* (*The Godfather*, 1972) ... super-inteligenčnega, super-zlobnega, neiztrebljivega dr. Fu Mančuja (*Obraz Fu Mančuja/The Face of Fu Man chu*, 1965) ... Harryja Limea, črnoborzijanskega Mefista iz *Tretjega človeka* (*The Third Man*, 1949) ... Octopusa, genialnega mega kriminalca z umetno roko in masko (*Pajkova mreža/Web of thre Spider*, 1938) ... gospoda Wabasha, brezobzirnega, galantnega, kovarskega birokrata smrti iz *Treh Kondorjevih dni* (*Three Days of the Condor*, 1975) ... fantomskega, mitskega, intrigantnega Makropoulosa, kralja podzemlja, čigar identiteto skušajo zložiti v *Dimitriosovi maski* (*Mask of Dimitrios*, 1944) ... dr. Hannibala Lecterja ... ali pa fantomskega, vsevidnega, vsepovsodnega in nezgrabljivega Keyserja Sozeja iz *Osumljenih pet* (*The Usual Suspects*, 1995). Predvsem Keyserja Sozeja! Njegovo ime vsi izgovarjajo s strahom. "Ljudje pravijo: ne verjamem v Boga, a se ga bojim. Jaz verjamem v Boga, toda bojim se Keyserja Sozeja." Bojijo se ga bolj, kot če bi zares obstajal! Ni čudno: tip je spletkarski, morilski, megalomanski, vizionarski, okruten, inkvizitorski, izjemno inteligenten, neustrašen, agresiven, neusmiljen, šarmerski, hipnotičen, control-freakovski, vsestransko izurjen, profi, maščevalen, ciničen, nihilističen, nezadržan, sadističen, ateističen, zarotniški, prekleto nadarjen,

fanatičen, nemoralen, hladnokrven, egocentričen, zvijačen. Čarodej, šaman, guru, dober retorik, odličen organizator, rojen igralec, velik režiser, popoln strateg, klavec, oblastnik, parazit, psiholog, mož z načrtom, pošast, ki vidi skozi ljudi, tiran, ki ne trpi opozicije, Hudič, ki ga ne moreš ustreliti v hrbet. Samo hipec – in ni ga več. Kot slišimo: "Njegov največji trik je v tem, da je svet prepričal, da ne obstaja." Profesor Moriarty je bil vnaprejšnji sublimat fantomov 20. stoletja, pošastni splet protislovij kapitalistične mašine, ki presega percepcijsko zmogljivost individualne osebe in ki iz herojev naredi glinaste golobe, marionete brez svoje volje. Mislijo, da delajo zase, a v resnici delajo zanj. Kritika kapitalistične mašine je le del kapitalistične mašine. Kritika pop kulture je le del pop kulture.

No, Conanu Doyleu ljudi ni uspelo prepričati, da Sherlock Holmes ne obstaja. Ko je izšel *Zadnji problem* in ko so ljudje ugotovili, da je Sherlock mrtev, se je 20.000 naročnikov revije Strand odjavilo, ljudje so nosili žalne trakove, kraljeva družina pa je padla v depresijo. Nič ni pomagalo: niti lansiranje alternativnih herojev, napoleonskega brigadirja Gerarda (*The Exploits of Brigadier Gerard* itd.) in profesorja Challengerja (*Izpubljeni svet* itd.), niti argumentacije a la "To, kar sem storil s Holmesom, ni bil umor, ampak opravičljiv uboj v samoobrambi – če ne bi jaz ubil njega, bi on ubil mene". Sherlock Holmes je obstajal na način dr. Hannibala Lecterja: pride ti v glavo in potem ne gre več ven. V *Pustolovščini praznega konja* se je Holmes na veliko presenečenje dr. Watsona vrnil, jasno, maskiran v starega prodajalca knjig. Kot razkrije, je preživel zato, ker obvlada japonsko borilno veščino baritsu – izvil se je iz Moriartyjevega prijema, potem pa hlinil smrt, da bi se izmaknil maščevanju Moriartyjevih goril. Potoval je po svetu, huh, dve leti je bil celo v Tibetu, pri velikem lami. Meditiral je. Menih. Zbežal je pred kapitalizmom, pred moderno družbo – na samotni otok. Naj si je Conan Doyle še tako bežal, ob vrnitvi je lahko vedno le nemočno ugotovil, da Sherlock Holmes obstaja. Kot lik. Kot blago. Kot concept. Industrijski kapitalizem je svet potegnil skupaj – in ta prva "globalizacija" je poskrbela, da so tudi samotni otoki postali del enotnega trga. Kapitalistična ekspanzija je iz svoje heroične, avanturistične faze prešla v brezosebno, abstraktno, retorično. Ne le da mu ni uspelo drugih prepričati, da Sherlock Holmes ne obstaja, ampak mu v to ni uspelo več prepričati niti samega sebe. Arthur Conan Doyle, ki je živel v času izumov, ko si je bilo treba še vse izmisliti, ko je bilo treba še izumiti 20. Stoletje in ko je bilo pred ljudmi še vse, ni razumel, kaj je počel. Bil je histeričen. Ni razumel svojega sloga. Umor – umor Sherlocka Holmesa – je bil le substitut za socialno spremembo. Bazično je bil kot Elvis: ni razumel besedil pesmi, ki jih je pel. Hotel je zgrabiti kompletno zgodovino, celoten proces industrijskega kapitalizma, toda v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja to že ni bilo več mogoče. Kapitalistični proces je postal preveč kompleksen, preveč neobvladljiv, preveč izmuzljiv, preveč abstrakten – ni ga bilo več mogoče zajeti s pogledom. Conan Doyle je hotel videti nevidno. Vse je hotel spraviti v isto točko, v enoten fokus, v homogen *point-of-view*. Hotel je poenotiti podatke, bivanje in bistvo, *Leben* in *Wesen*, kot bi rekel Lukacs. Lovil je vtis globine, tretjo dimenzijo. Iskal je idealni snemalni kot. Kamero. Film. Novo doživetje vse bolj izsušene, vse bolj anoreksične, vse bolj zatrte, vse bolj fragmentirane, vse bolj kaotične realnosti. V svojem tekstu je iskal idealno točko gledišča, ki bi ljudem omogočila, da bi videli to, o čemer je pisal. In kot je nekoč – v knjigi *Politično nezavedno* – opozoril Fredric Jameson, sta bila tedaj pred istim problemom tudi Henry James in Joseph Conrad, kar se je rimalo s tedaj vse hujšo atomizacijo in avtonomizacijo vida, rezultatom vse hujše fragmentacije čutov in nove ideologije slike. Jamesova točka gledišča je bila še gledališka metafora – Conradova pa je bila že filmska. Conrad je hotel v romanih a la *Lord Jim* in *Črnc z "Narcisa"* ustvariti vizualni efekt oz. efekt vizualnega doživetja. Hotel je izkoristiti neizkoriščeni presežek pogleda nad očesom. Kot film. In kot Conan Doyle – kasneje.

Leta 1893, ko je Conan Doyle ubil Sherlocka Holmesa, sta Thomas Alva Edison in njegova desna roka, William Kennedy Laurie Dickson, posnela film *Pri kovaču*, ki je lepo povzel to tranzicijo. Zgodba je preprosta: kovač z dvema pomočnikoma kuje kos železa.

Kovačnica je tipični kapitalistični mikrokozmos: kovač = menedžer = gospodar = kapitalist. Njegova pomočnika sta najemnika, proletarca. Samo kovanje, kapitalistični proces, preveva vzdušje domačnosti, neformalnosti, demokratičnosti, optimističnega egalitarizma, oblast ni rigidna, enosmerna, povampirjena in tiranska, disciplina je še laksana. Delo je sicer trdo, popolni enciklopedični refleksi protestantske delovne etike, toda okolje je liberalno, tako da med nadrejenim in podrejenima vmes spontano zakroži celo steklenica piva, iz katere vsak izmed njih cukne požirek ali dva, kar pomeni, da sta delo in zabava že del istega kreativnega procesa, lahko bi celo rekli, da je neločljivost dela in zabave pogoj uspešnega kreativnega procesa. Problem je seveda v tem, da je bila ta optimistična vizija kapitalizma tedaj že preteklost. Leta 1893 delo pod kapitalizmom ni bilo več nič idiličnega, sproščenega in neformalnega, prej narobe, delo je – hej, prav po zaslugi mnogih Edisonovih tehnoloških izumov – postalo nekaj skrajno rutinskega in mehničnega. Ne, delo tedaj definitivno ni bilo več zabava. In ja, kapitalizem je zlagoma požrl neodvisnost proletarca, njegovo svobodo. Še več, to je bil že čas, ko so kapitalisti mezde svojih proletarcev, delavcev in uslužbencev držali pri tleh, na minimumu, zaradi česar je bila potem tudi kupna moč teh proletarcev, delavcev in uslužbencev minimalna... in zaradi česar si potem niso mogli privoščiti zabave, športa, obiskovanja oštarij, prazničnih prireditev, nakupovalne vročice in morebitnega pop-kulturnega hedonizma. Napočil je pač čas, ko je bilo mogoče proletarca odreti od glave do pet in od nohta do slepega čreva – kot nekoč bizona.

Film *Pri kovaču* je potemtakem le nostalgичni spomin na zlate čase, uf, na čase, ki so bili leta 1893 že mimo, pač na čase, ko je bilo delo še zabava. Ni težko uganiti, da ima ta deziluzija neko zelo direktno in intimno zvezo z deziluzijo samega Edisona, nacionalnega junaka, kralja tisočerih patentov, izumitelja izumiteljev. Kovačijo lahko namreč brez kakega posebnega fantaziranja razumete kot alegorijo Edisonove firme, Edisonovega kapitalističnega obrata, Edisonovega raziskovalnega laboratorija v Menlo Parku (New Jersey), ja, Edisonove vizije, kako naj bi izgledalo delo pod kapitalizmom. Prav Edison, največji in najzaslužnejši državljani Amerike, je bil znan po svojem permisivnem, neformalnem, neavtoritativnem odnosu do svojih uslužbencev, še več, svojo firmo je skušal preleviti v permisivni mikrokozmos, v katerem bodo vezi med avtoriteto in delavci neformalne, neobvezne, laksne, sam kapitalistični proces pa splet dela in zabave.

Do 28. decembra 1895, ko sta brata Lumiere v pariškem salonu Indien – v kleti Grand Cafeja na bulvarju des Capucines – javno prikazala svoje prve filme, sta bili še dve leti. Po dolgih letih konspirativnega, napetega, dramatičnega, stresnega, napol top-secret, napol alkimističnega, vsekakor pa agoničnega in skrajno kompetitivnega laboratorijskega cimpranja odrešilnega Aparata – kamere, traku in projektorja – je na začetku leta 1895 postalo vsem vpletenim tekmečem širom sveta dokončno jasno, da imajo v rokah nekaj, kar bo svetu dalo občutek nesmrtnosti. Mnogi so že pred tem prirejali javne, komercialne projekcije filmov ... najbolj vročično leta 1895 ... Acme Le Roy in Eugene Lauste februarja v Ameriki, major Woodville Latham aprila v New Yorku, Thomas Armat in C. Francis Jenkins septembra v Atlanti, Ottomar Anschutz oktobra v Berlinu, brata Max & Emil Skladanowsky decembra v Berlinu ... toda nihče ni prišel. Ostali so brez publike. Nič ni pomagalo. Armat in Jenkins sta ljudem ponudila celo brezplačen ogled filmov! Slika na platnu je bila pač še prešibka, nejasna in nepopolna, poskakovala je in migotala, pogostokrat se je vsiljeval vtis, da bo sredi projekcije kar padla skupaj, mnogi pa itak niso verjeli, da gre res za žive ljudi, tako da z epsko, množično razsežnostjo te senzacije, tega čudeža ni bilo nič. Ja, ljudje niso verjeli v to "klicanje" slik – kvaliteta teh slik je bila na ravni spektralnih fantomov, ki se "prikazujejo" med klicanjem duhov, na spiritističnih seansah.

Vprašanje je bilo le – ali obstaja življenje po filmu? Projekt FILM je bil nekaj takega kot atomska bomba pred atomsko bombo: če pade v napačne roke, lahko iz sveta naredi pekel – če pade v prave roke, lahko iz sveta naredi raj.

Na srečo je padel v napačne roke. Prave roke bi ga zaprle v sef, v kak Fort Knox, ga zapečatile in nanj napisale: "Ne odpiraj do leta

2005!" In ja, sef bi zastražila armada fanatično, tako rekoč psihopatsko zvestih Mormonov z odrezanimi jeziki. Varovanje Skrivnosti – *The Big Whatsit!* – bi bila ritualna stvar. Prenašala bi se iz roda v rod.

Toda preveč ljudi se je hotelo soočiti z zadnjim velikih izzivom človeške zgodovine in pogledati v oči svojemu kreatorju. In oči je ta kreator imel, ugh, kakšne oči – celo pustil je, da so ljudje lahko končno na svet pogledali z njegovimi, spiritualnimi, onostranskimi, fantomskimi, nevidnimi, Božjimi očmi. Skušnjava je bila pač prevelika. Po vseh spodletelih poskusih, ponesrečenih paktih, stavah (Leland Stanford, ali se konj med dirom z eno izmed štirih tac vedno dotika tal, Eadward Muybridge & 24 kabin s temnicami), faustovskih kalvarijah, kupovanjih senc, iskanjih dvojnikov in nadomestkov – Faradayevo kolo, Fitton-Parisov thaumatrop, Stampferjev stroboskop, Hornerjev zootrop, Abel-Leylandov stereoptikon, Janssenov fotografski revolver, Marejev kronofotograf, Reynaudov praksinoskop, Anschutzov tahiskop, Plateaujev fenakistoskop, Edisonov kinetoskop ipd. – se je zableščalo nekaj, kar je obljubljal večno življenje, ja, ne le nesmrtnost duše, ampak tudi nesmrtnost telesa. Obljubljeno je bilo večno življenje, s katerim Bog ni imel nič. Kdor je v filmu živ danes, bo živ tudi čez 100 let. Leta 2002 nič manj. In čez 1000 let tudi. Kar pušči v filmu, lahko vedno priklješ nazaj. Kadarkoli. Kot na spiritistični seansi.

Leta 1895 je bilo vsem jasno, da s filmom ni igre. Mnoge filmske izumitelje so doletele hude nesreče. J.A.F. Plateau je oslepel že v osemdesetih. T.A. Edison je oglušel. Franz von Uchatius je naredil samomor, pa čeprav so ga pred tem povišali v feldmaršala. Major Woodville Latham je s sinovi bankrotiral. Emile Reynaud je svoje aparate zmetal v Seno. Eadward Muybridge je pristal v arestu, ker je v navalu živalske strasti ubil ljubimca svoje žene. Magnat George Eastman, glavni izdelovalec filmskega traku, je naredil samomor in pustil sporočilo: "Moje delo je končano. Kaj naj še počnem?" Georges Méliès je pristal na pariški postaji Montparnasse, kjer je z ženo do smrti prodajal spominke, igračke in lepenkaste plošče s ptičem in kletko. Če je ploščo zavrtel, se mu je zazdelo, da je ptič v kletki. Louis Aime Augustin Le Prince, ki naj bi izdelal prvo uspešno kamero z enim objektivom in kot prvi filme, posnete na celuloidnem traku, predvajal na platno (1889, Leeds), pa je leta 1890 izginil – brez sledu. V Dijonu je sedel na vlak, v naročju je držal kovček, v katerem naj bi bila kamera in projektor, njegova tajna izuma, toda v Pariz – na Patentni urad! – ni nikoli prišel. Kaj se je zgodilo ni jasno (so ga ubili ali ugrabili Edisonovi ljudje? ga je zaradi dednih afer eliminiral brat Albert? je naredil samomor? je svoje izginotje zrežiral sam, da bi se izognil homoseksualnemu škandalu?), jasno je le, da ga je pokopalo izumljanje filma. Le ena napačna poteza in ljudem se je zmešalo. Dickson je leta 1893 – v času *Kovačije in smrti Sherlocka Holmesa* – doživel fatalni živčni zlom, kmalu zatem pa se je začela slovita erozija njegovega odnosa z Edisonom, ki se je končala z njegovim prestopom h konkurenčni firmi in tožbami, kar je vsekakor presenetljivo, saj ju je družila in združila vizija filma kot "instrumenta razuma", s pomočjo katerega bo lahko človeštvo končno ugledalo "resnico" v svoji empirični objektivnosti, ki bi peljala k demokraciji in svobodi. Edison, *self-made* "dedič božanske inteligence", viktorijansko prepričan, da je mogoče svet spremeniti in izboljšati z izumi, znanostjo, tehnologijo in filmom, se je na začetku devetdesetih še upiral svojim uslužbencem, ki so hoteli višje plače (in občasno grozili tudi s štrajkom), skušal vpeljati strožjo disciplino, toda na koncu je bil prisiljen svojo "tovarno" prodati večji, globalnejši korporaciji, General Electric Company, s čimer je tudi sam izgubil neodvisnost. Njegove posle so poslej usmerjali advokati, delničarji, upravni odbori in magnat J.P. Morgan. Konec je bilo permisivnosti, neformalnosti, laksnosti in tistega spleta dela in zabave, ki so ga častili Edisonovi filmi, recimo *Brivnica*, v kateri stane britje toliko kot vstopnica za kinetoskop, ja, 5 centov. No, v filmu *V baru* je že samokritično obračunal s svojo optimistično, naivno vizijo kapitalizma – splet dela in zabave se je končal s pretepom in prihodom policije, hja, represije. S prihodom kapitalistične mašine in trga, ki je povzročil diferenciacijo umetnosti. In literature. In filma. Ironično,

diferenciacijo filma je povzročil, še preden sta brata Lumiere javno prikazala svoje prve komercialne filme. Brata Lumiere sta film komercializirala, pobrala sta "cash from chaos", kot bi rekel Malcolm McLaren – Edison, Američan od glave do pet, pa ga je hotel obdržati kot art, kot skrivnost, kot *secret*, kot kulturno, socialno, politično zaroto, kot nekaj profetskega, pač kot nekaj, kar je namenjeno le ozkim krogom, le krogom navznoter, le posvečenim, le "gnostični" eliti. Auguste Lumiere je nekoč rekel: "Louis je film izumil v eni noči." In ni pozabil poudariti, da sta ga tisto noč tlačili mora in migrena.

Leta 1895 je Sigmund Freud na svetlo postavil izraz psihoanaliza, metodo, s katero je bilo nenadoma mogoče videti človekov psihični aparat, njegovo "notranjost", histerijo, obsesionalno nevrozo, patogene spomine in kakopak sanje, Wilhelm Conrad Roentgen pa je na dan potegnil rentgenske žarke, radiografski aparat, s katerim je bilo nenadoma mogoče videti notranjost človeškega telesa. S prostim očesom tega ni bilo mogoče videti. Prosto oko je šlo leta 1895 iz mode. Bilo je *passé*. V modo je prišel pogled. Voden, usmerjen, režiran pogled. Človek je postal ne-gospodar svojega pogleda. Pogled se je emancipiral – od očesa. Postal je replika histerije, obsesionalne nevroze, spominov, sanj, seksualnosti, notranjosti človeškega telesa, pljuč, želodca, grla, preteklosti, časa. Pogled je leta 1895 postal organ, s katerim histerija, obsesionalna nevroza, spomini, sanje, seksualnost, pljuča, želodec, grlo, preteklost in čas gledajo nas. Film je postal medij, ki je omogočal komunikacijo z mrtvimi, bolje rečeno – medij za gledanje mrtvih ... in obenem medij, s katerega nas gledajo mrtvi. Spektakel mrtvih. Spektakel kapitala. Spektakel je kapital, ki se akumulira toliko časa, dokler ne postane slika, kot je rekel Guy Debord. Ko izgine slika, nekaj umre. Filmu so nekaj okultnega – kot paranoja in odtujenost. Film je bil navidez nekaj povsem trivialnega – kot vsako blago. Toda, kot je pisal Marx v *Kapitalu*, bolj ko analiziramo blago, bolj opažamo, da je polno metafizičnih, teoloških subtilnosti.

Zato ne preseneča, da so ob koncu 19. stoletja cveteli vse mogoči mentalni, paranormalni, okultni triki: mesmerizem, hipnotizem, telepatija, iluminacije, magnetizem, mind-reading, prenašanje neizgovorjenih misli, mentalno dvigovanje objektov, branje misli, rolanje miz, materializacije, branje in pisanje v transu, avtomatično pisanje, simulacije vse sort, clairvoyanti, healerji ... in klicanje duhov, spiritistične seanse, spiritualizem in mediji a la Eusapia Paladino, Florrie Cook, Anna Eva Fay in Eva Carriere. Arthurja Conana Doylea je spiritualizem rajcal in okupiral že vse tja od leta 1887, toda ko je leta 1917 deklarativno oznanil, da je spiritualist, da verjame v duhove in v komunikacijo z mrtvimi, se je javnost onesvestila. Tedaj je imel za sabo že dolgo sled, patološko zapitega, epileptičnega, lunatičnega očeta, špartansko vzgojo v jezuitskih šolah, edinburško univerzo, študij medicine, ugledne sošolce a la James Barrie in Robert Louis Stevenson, profesorja Josepha Bella z izjemnim smislom za dedukcijo, igranje bastube, misterije in imaginacije Edgarja Allana Poeja, Tacita, Homerja, Swifta, Breta Hartea, Marka Twaina, Fenimorja Cooperja in Emila Gaboriauja (gospod Lecoq & oče Absinthe vs. Sherlock Holmes & dr. Watson), duhovno krizo, ki ga je iz krščanskega vernika prelevila v agnostika, in dolgo ostrenje znanstvenega uma, ki ga je povzel z znanim stavkom: "Never will I accept anything which cannot be proved to me." Kar si reče vsak človek – zunaj kina.

Toda ko je oznanil, da verjame v klicanje duhov in spiritizem, je bil šok popoln, še toliko bolj, ker je to razkril avtor Sherlocka Holmesa, utelešenja logike in racionalizma. Kmalu so ga razglasili za "svetega Pavla spiritualizma". Še cerkvi se je zmešalo: ko se začne za take reči, kot je spiritualizem, ogrevati oseba takega kalibra, kot je bil Conan Doyle, je to znak za alarm. In je bil: neki duhovnik je poudaril, da Doyle s tem znižuje moralne, mentalne in duhovne standarde države. Blasfemija. No future! God save the King! Mediji širom sveta, od Britanije do Amerike, so se spraševali: Je Conan Doyle nor? Se mu je zmešalo? Je brezupen primer? Je izgubil moč presoje? Ubogi Sherlock Holmes! Conan Doyle je bil videti kot patetični naivnež. Je bil njegov spiritualizem res le *non sequitur*, le dada, le slepa ulica? Mnogi so sicer trdili, da gre le za simptom njegovega žalovanja za sinom Kingsleyjem, ki je leta 1917

padel na reki Somme, toda kmalu ni bilo več nobenega dvoma, da je svojo izgubljeno katoliško vero zamenjal s spiritizmom, z vero v ektoplazmo in duhovne emanacije, še zlasti, ko je najavil posthumna sodelovanja z Oscarjem Wildeom, Jackom Londonom, Charlesom Dickensom in – kasneje – Josephom Conradom. Še vedno pa so mnogi mislili, da gre le za trenutno slabost. Potem pa je leta 1920 oznanil, da verjame tudi v obstoj vil, škratov in podobnih bajeslovnih bitij. Še huje, Conan Doyle je postal največji in najbolj fanatičen zagovornik avtentičnosti razvpih fotografij, ki sta ju leta 1917 v yorkširski vasi Cottingley posneli najstniški sestrični Elsie Wright in Frances Griffiths: ob obrazu mlajše Frances so na dveh fotkah poplesavale štiri vile. Ne da Doyle fotografij ni podvrget avtentifikaciji, prav narobe – za ekspertno mnenje je prosil tako Harolda Snellinga, uglednega in zelo izkušenega fotografa, kot urad Kodaka. Snelling ni opazil nobenih trikov in nobenih naknadnih studijskih posegov, eksperti na Kodaku prav tako ne, toda kljub temu so sklenili, da bi lahko tudi sami dosegli tak efekt in da zato avtentičnosti ne morejo potrditi. Sestrični sta to leto posneli še tri fotografije – z vilami, se razume. Snelling je spet pritrldil, ja, vse je okej, fotke ne lažejo. In Conan Doyle je dve leti kasneje objavil knjigo *The Coming of the Fairies*, ki je vključevala vseh pet fotografij, bogato ozadje in kakopak dolgo dokazovanje, da na našem planetu obstaja tudi paralelni svet, v katerem na svoj čuden način živi čudna populacija, ki je ne vidimo zaradi razlike v vibracijah. Najavil je celo “psihična očala”, s katerimi bo mogoče vse te vile, vsa ta nevidna bitja, videti. Zdaj se ni zgrozila le javnost, ampak tudi spiritualistična skupnost, pa čeprav je v uvodu napisal, da “objektivni obstoj te subčloveške oblike življenja nima nobene zveze z večjim in precej pomembnejšim vprašanjem spiritualizma”. Conan Doyle je bil nezadržen: Pheneasa, pisarja iz arabskega mesta Ur, ki je umrl pred mnogimi tisoči let, je imel za svoj ekskluzivni, osebni medij, oznanjevanje “nove religije” pa je razširil tudi na Ameriko, kjer so se mu posmehovali in njegovo promoviranje spiritualizma povezali s primerom Maude Fancher, spiritualistke, ki je umorila svojega sina in potem naredila samomor.

Elsie Wright je na začetku osemdesetih, tik pred smrtjo, priznala, da je bilo vse skupaj zrežirano in da sta resnico zamolčali natanko zato, ker nista hoteli prizadeti slovitega pisatelja, ki je žaloval ... in ki trika, potegavščine, “specialnega efekta”, iluzionizma ni opazil ... in ki očitno ni verjel, da lahko fotografije lažejo. Še več, navdušeno in na ves glas je začel promovirati “spiritualno fotografijo”, ki je bila kakopak del železnega repertoarja spiritistov oz. spiritualistov: fotografiraš, toda šele kasneje, ob razvitju fotografij, se pokažejo obrazi, predmeti ipd., ki jih fizično tam ni bilo. Ergo: s “spiritualno fotografijo” posnameš tisto, kar je nevidno. Film je postal alegorična šifra, s katero je skušal izraziti svojo socialno shizofrenijo, svojo ujetost med dva svetova: specifično, na neki zabavi je kazal posnetke predzgodovinskih pošasti, bazično specialne efekte, ki jih je posnel Willis O'Brien za *Izgubljeni svet* (*The Lost World*, 1925), v knjigi *Naša ameriška pustolovščina*, kroniki svoje velike spiritualistične turneje, pa je zapisal: “Te slike niso okultne, ampak psihične, ker je vse, kar izžareva iz človekovega duha ali pa človekovih možganov, psihično. To ni nadnaravno. Nič ni nadnaravno. To je čeznaravno v smislu, da ni znano našim vsakdanjim čutom.” Okej, če hočeš film razumeti, moraš biti malce paničen, malce nevrotičen, toda Conan Doyle filma še ni integriral v svoj mentalni aparat, prej narobe – njegova mentalna pokrajina je bila še vedno le reciklaža starih verskih sistemov, starih pravljic in mitologij, okultne nostalgije, apokaliptičnega arhaizma, imperialistične megalomanije, imaginarne preteklosti, utopičnega nonsensa. V nekem smislu je imel prav – s filmom je bilo konec sveta. Naj mrtvi pokopljejo svoje mrtve. Spiritizem je bil film brez slike. Film s sliko, ki izginja. Guy Debord je nekoč rekel: “Uničil sem film, ker je bilo to lažje kot ubiti mimoidočega.” Posnel je film brez slik – *Hurlements en faveur de Sade*. Film je reducirjal na ultimativni trik, na ultimativni specialni efekt – na nevidnost. Na *blank screen*. Na nič. Vidno je hotel uničiti. In priklicati tisto nevidno. Kot Katari. Kot Talibani. Ja, 20. stoletje je hotel preskočiti. Kot Conan Doyle.

Jasno, danes bi “spiritualni fotografiji” rekli digitalna fotografija, digitalni efekt, CGI: danes jo uporabljajo vsi filmi, zamenjala pa je

stare specialne efekte in stare tehnologije, recimo tisto, s katero so posneli predzgodovinske pošasti v *Izgubljenem svetu*. Digitalni efekti so del filmskega kanona: *Gospodar prstanov* (*Lord of the Rings*, 2001), poln škratov in podobnih bitij, je parada take “specialne”, digitalne nevidnosti. Zanimivo je, da so ameriški krščanski fundamentalisti ostro napadli *Harryja Potterja*, ne pa *Gospodarja prstanov*. In zakaj so napadli *Potterja*? Oh, ker da pri otrocih povzroča histerijo, ker da forsira moralni relativizem (med dobrim in zlim ni jasne razlike), ker da spodkopava Biblijo in krščansko misijo, ker da predstavlja del “psiho-spiritualne” tajne vojne proti ameriški mladini ... in ker da promovira in glorificira okultno, čarovništvo, “dark arts of magick”, Satana. Kar je hecno. *Gospodar prstanov* ima namreč zelo izrazit paranormalni fokus: predmeti – prstani, meči, palice ipd. – z nadnaravnimi, čarobnimi močmi, čudežni napoji in uroki, posebna moč, s katero lahko ustvariš nevidnost. V tem filmu skoraj ni kadra, o katerem ni sanjal Arthur Conan Doyle, ki bi bil danes idealni gledalec. Hodil bi na avdicije za filme, ki so bili že zdavnaj posneti. Ne le da je verjel, da mrtvi v resnici živijo, ampak je izgledal tako, kot da je izumil izraz “suspension of disbelief”. Če ne verjameš, ni napetosti. Svet na prelomu stoletja pač ni bil napet. Sherlocku je bilo dolgčas. •