



Strah in groza v Las Vegasu

Hunter S. Thompson med Dukeom in Kempom

Dušan Rebolj

»Nekateri pravijo, da besede, kakršni sta gnoj in gniloba, ne spadajo v Objektivno Novinarstvo. Imajo sicer prav, toda s tem zgrešijo bistvo. Nixonu se je posrečilo splaziti se v Belo hišo prav zaradi slepih peg, vgrajenih v pravila in dogme Objektivnega Novinarstva. Na papirju je bil videti tako dobro, da bi ga skorajda lahko volili, ne da bi ga prej videli na lastne oči. Zdel se je tako vseameriški, tako podoben Horatiu Algerju, da je lahko preniknil skozi razpoke Objektivnega Novinarstva. Da si Nixona jasno uzrl, si moral biti Subjektivni, in šok spoznanja je bil za marsikoga boleč.«

Navedek iz osmrtnice Richarda Nixona, ki jo je Hunter Stockton Thompson leta 1994 objavil v reviji *Rolling Stone*, ne opisuje le zornega kota, s katerega je gledal predsednika, ki je bil »tako izkrivljen, da si je lahko vsako jutro navlekel hlače samo s pomočjo služabnikov.« Implicitno izraža tudi osnovno predpostavko novinarskega sloga, ki ga je Bill Cardoso, urednik revije *Boston Globe*, po prvem branju Thompsonovega članka Kentuckyjski derbi je dekadenten in sprijen (The Kentucky Derby is Decadent and Depraved) imenoval »gonzo«.

S tem izrazom so v socialno skrahiranem južnem Bostonu namreč naslavljali človeka, ki je med žolčnim in dolgotrajnim pijačevanjem najdlje ostal zavesten. Članek se konča s popisom delirične blaznosti, ki po treh dneh opitih blodenj med občinstvom najslavnejše prireditve s konjskimi dirkami v Združenih državah zajame pisca, torej Thompsona, in ilustratorja Ralpa Steadmana. Steadmanove upodobitve menažerije, ki jo je težko okomatan s Thompsonovim meskalinom opazil in doživel v Louisvillu, niso bile tako pomenljive le zato, ker so zvesto ponazarjale sklep članka – »Sem dol sva si prišla ogledat to strahotno sceno: ljudi, nažgane do nerazsodnosti, vse pokozlane in tako naprej ... ampak veš, kaj? Na koncu sva takšna prav midva.« Poleg mamilaške in pijanske trdoživosti razkrivajo še neko drugo, pravzaprav prvo razsežnost tistega, kar se je v kontekstu Thompsonovega lika in dela poslej imenovalo gonzo.



v *Las Vegasu* (Fear and Loathing in Las Vegas, 1972). Dokončno pa jo je legitimiral Frank Mankiewicz, vodja kampanje Georgea McGovern, Nixonovega protikandidata na volitvah leta 1972, ki je dejal, da je bilo Thompsonovo poročanje najprej o interni demokratični predvolilni kampanji in potem še o spopadu med Nixonom in McGovernom izmed vseh »najtočnejše in najmanj faktučno«.

Thompson je onstran nizanja dejstev izkazal neverjeten smisel za podajanje vzdušja dogodkov in njihovih moralnih implikacij. Literarnost njegovega novinarstva je zasidrana predvsem v stremljenju, da bi svoje teme zapopadel na, če že nimamo boljšega izraza, holistični oziroma mistični ravni. *Strah in groza v Las Vegasu*, roman, ki je pred knjižno objavo izšel v obliki dveh glomaznih člankov v *Rolling Stonu*, je bil le zadnji v nizu poskusov poročati o »smrti ameriškega sna«. Ta nebulozni projekt se do kraja izriše šele v znamenitem Dukovem monologu o »visokem in prelepem« val, ki da so ga sredi 60. let jahali privrženci hipijevske kulture v San Franciscu. Čas optimizma, pogojenega z razgibanim dogajanjem na Zahodni obali ter napojenega s halucinogeni, je bil za Thompsona nepovratna zlata doba, ki so jo poteptali avtorji vietnamske vojne ter rasnega in razrednega razdora znotraj Združenih držav, na čelu z Richardom Nixonom.

»Razpoke Objektivnega Novinarstva«, skozi katere je do svojega položaja lahko preniknil Nixon, neposredno zadevajo faktografski pristop, od katerega se je Thompson v času pisanja njegove osmrtnice že zdavnaj oddaljil. Thompson postavi tezo, da je bilo spoznanje Nixonove krivde in pokvarjenosti možno šele z intuitivnim vpogledom v njegov značaj, mimo suhih biografskih podatkov o njegovih skromnih začetkih, kvekerski vzgoji, trdem delu in kar je še bilo takšnih podrobnosti. Kolikor se je tikalo Thompsona, je bil Nixon »temna plat ameriškega sna«, in tega ne oziroma nadfaktičnega uvida mnogi Američani niso bili sposobni niti po njegovem sramotnem odstopu zaradi afere Watergate.

Gonzo kljub vsemu navedenemu ni nepodkrepljeno, kemično iztirjeno čenčanje. Thompsonov Subjekt odvrže Wittgenstei-

novo lestev po krvavem vzponu skozi trda dejstva in njihovo dialektiko. Šele zatem – po letih oziroma desetletjih vohljanja za artefakti umirajočega ameriškega sna – si verodostojno privoščiti prisposodbo z valom in s »pravimi očmi«, ki lahko s primerno strmega griča v Las Vegasu zaznajo, kje se je prelomil in se odvalil nazaj v Tihi ocean.

Te prave oči so tako Thompson kakor njegove upodobitve izpod Steadmanovega svinčnika (oziroma šminke, oglja, voščenk in drugega) ter kamer Arta Linsona (*Kjer se podijo bivoli* [Where the Buffalo Roam], 1980), Terryja Gilliana (*Strah in groza v Las Vegasu*, 1998) in Brucea Robinsona (*Zapiti dnevnik* [The Rum Diary, 2011]) skrivali za sončnimi očali. In spet lahko pripomnimo, da očala vsaj na prisposodni ravni niso služila le skrivanju zabuhlih, podplutih in okrvavljenih oči več kot rekreativnega zaljubljenca v psihotropne snovi. So tudi grafična odslikava pogleda, ki je kljub vztrajni razdanosti svetu dejstev navsezadnje uperjen navznoter; predan presoji, ki iz Thompsonovega novinarstva dela literaturo.

Eno seveda ni šlo brez drugega, vsaj ne v nedogled. Jann Wenner, založnik in dolgoletni urednik *Rolling Stonea*, locira začetek Thompsonovega avtorskega zatona v poznih 70. oziroma zgodnjih 80. letih. Točneje v čas, ko je Thompson večkrat odpotoval na Havaje. Poročilo o tamkajšnjem maratonu se je razlezlo v napol halucinatorno štorijo, v kateri se je Thompson vse bolj postavljaj v domišljijško vlogo Lona – boga havajskih staroselcev, ki so za njegov zadnji prihod in utelešenje baje šteli kapitana Cooka. *Lono-vo prekletstvo* (The Curse of Lono, 1983) je povest o dogodivščinah, katerih čudaškost in uničevalnost sta delno izvirali iz Thompsonovega prepričanja, tako je vsaj trdil, da ga hočejo Havajčani v skladu s tradicijo pokončati. Integralno besedilo knjige ni njegovo delo – zamisel zanjo se mu je priskutila, zato je začel z oddajo neskončno in zanašič zamujati –, pač pa sad prizadevanj urednika Alana Rinzlerja. Ko je Rinzlerju čakanje dokončno presedlo, je spečemu Thompsonu iz hiše pokradel vse zapiske, jih v New Yorku fotokopiral in uredil v končno različico knjige. Izvirnike je piscu vrnil po pošti s pripisom »Hvala, Hunter. Končal si.« in poveznil pokrov na svoje sodelovanje z njim. Thompson je z delom vedno notorično zamujal, toda klavni nastanek *Lonovega prekletstva* ni bil več zaplet z avtorjem, ki sicer ustvarja bisere, a pač po svoji uri. Wenner

Grotesknost nakaz, s katerimi je Steadman ilustriral članek, je odraz nedejstvene – Werner Herzog bi dejal *ekstatične* – resnice upodobljenih ljudi in dogodkov. Thompson se je najprej s knjigo *Hell's Angels* in zatem s kopico daljših člankov, napisanih za *Rolling Stone* – začel s Bitko za Aspen (The Battle of Aspen) iz leta 1970, popisom njegove kandidature za šerifa v koloradskem okraju Pitkin –, proslavil kot prodoren novinarski glas. Toda kot glas tradicionalnega novinarstva preverjenih dejstev in točnih navedkov. Zapis o kentuckyjskem derbiju je začetek usmeritve, ki je tako rekoč nemudoma dossegla tudi vrhunec: v romanu *Strah in groza*

Thompson je onstran nizanja dejstev izkazal neverjeten smisel za podajanje vzdušja dogodkov in njihovih moralnih implikacij. Literarnost njegovega novinarstva je zasidrana predvsem v stremljenju, da bi svoje teme zapopadel na, če že nimamo boljšega izraza, holistični oziroma mistični ravni.

To je ločnica med Dukeom in Thompsonom. Duke, ukoreninjen v mlajšem Thompsonu, je bil žlahtna izpeljava metode "gonzo": šamanski lik z napol omračenim umom, čigar modrost, presežna razsodna moč, izvira iz zavzetega zatapljanja v izkustvo Združenih držav druge polovice dvajsetega stoletja. Toda bolj je Duke z leti izrival Thompsona in, ne pozabimo, njegovo perceptivnost, bolj je bil le zadrogirana pijandura, zajedena sama vase in nezmožna novih dognanj.

se z drugimi govorcami v knjigi *Gonzo: življenje Hunterja S. Thompsona* (Gonzo: The Life of Hunter S. Thompson), zbirki pogovorov z njegovimi bližnjimi, strinja, da je bil Thompson »mamilaš« in »alkoholik«, kar da mu je »počasi uničilo talent in na koncu še življenje.«

Lahko bi rekli, da je Thompsonovo literarno utelešenje – občasno, na primer v *Strahu in grozi v Las Vegasu*, se je imenovalo Raoul Duke – začelo požirati svojega tvorca. Thompson se je tega zavedal, in to ne le za nazaj. V dokumentarcu *Strah in groza v gonzo viziji* (Fear and Loathing in Gonzo vision, 1978), epizodi BBC-jeve kulturno-umetniške oddaje Omnibus (1967–2003), izpraševalca zanima, ali na Thompsona pritiskajo, da zadosti podobi, ki jo je ustvaril. »Seveda,« odvrne Thompson, »name pritiskate že ves teden. Kaj je za vas pritisk? Da te odpeljejo v Las Vegas in te postavijo pred kamere? /.../ Nimam pojma, ali snemate film o Duku ali o Thompsonu. Na to sem pomislil šele zdaj in že ob sami misli me napolnjujeta sovraštvo in bes. /.../ To je resen pomislek. Nikoli ne vem, katerega pričakujejo od mene. In zelo pogosto si nasprotujeta. Ljudje, ki me ne poznajo, ponavadi pričakujejo, da bom Duke, ne Thompson.« Izpraševalcu se zdi, da se »dokaj ujemate z likom, ki ste ga ustvarili v knjigah.« Thompson na to nima neposrednega odgovora. Toda v dokumentarcu *Zajtrk s Hunterjem* (Breakfast with Hunter, 2003), posnetem v času snemanja Gilliamove ekranizacije *Strahu in groze v Las Vegasu*, več kot očitno kraljuje Duke. Thompson vneto razmetava napihljivo seksualno lutko, se sonči v prilizovanju holivudskih zvezd, z gasilnim aparatom zaplani uredništvo *Rolling Stonea* in iz svoje koloradske domačije jezno zabriše režiserja Alexa Coxa in neimenovano koscenaristko, ker si drzneta predlagati, da bi slovit val iz knjige ponazorili z animirano sekvenco, ki bi jo narisal Steadman.

S tem izbruhom se Thompson v dukovski maniri upre »dukizaciji« svojega dela, torej karikiranemu opredmetenju neke zamisli, ki v popkulturi že od svojega nastanka, v

veliki meri zaradi Steadmanovih ilustracij, nastopa kot karikatura. Gilliam mu je pri tem stremljenju hote ali nehote pomagal. Monolog je pospremil z arhivskim gradivom naslovljenega časa – vse do mistične ugotovitve o tem, kaj lahko iz Las Vegasa opazijo prave oči. Tedaj nas je z rezom preselil nazaj v razdejano hotelsko sobo, k nosilcu glavne vloge Johnnyju Deppu, ki s sončnimi očali na nosu natančno ob izreku ključne pripodobne zastre zaveso. Vsekakor – uvid v stanju popolne, vase zaklenjene drogeraške razrvanosti, toda vseskozi zasidran v izkustvu. Sredi norišnice, skozi katero nas sicer z vleče Gilliam, je ta prizor trezno težišče filma, kjer je Thompson po lastnih merilih še vedno Thompson.

To je ločnica med Dukeom in Thompsonom. Duke, ukoreninjen v mlajšem Thompsonu, je bil žlahtna izpeljava metode »gonzo«: šamanski lik z napol omračenim umom, čigar modrost, presežna razsodna moč, izvira iz zavzetega zatapljanja v izkustvo Združenih držav druge polovice dvajsetega stoletja. Toda bolj je Duke z leti izrival Thompsona in, ne pozabimo, njegovo perceptivnost, bolj je bil le zadrogirana pijandura, zajedena sama vase in nezmožna novih dognanj. (Nixonova osmrtnica, na primer, je čudovita, toda izhaja iz sovraštva do »zvijačnega Dicka«, ki ga je

Thompson gojil in pestoval vsaj od Nixonove predsedniške protikandidature Kennedyju leta 1960.) *Strah in groza v gonzo viziji* se sklene s Thompsonovo ugotovitvijo, da bo moral za lastno osvoboditev pokončati staro identiteto in izumiti novo. 20. februarja 2005 je s strelom v glavo storil prvi korak. Drugega ni zmož, čeprav se je bil njegove nujnosti zavedal že vsaj sedemindvajset let.

Pa vendar, zvestoba »žlahtnejšemu« Thompsonu nas tu zanima le kot razvrstitevno pomagalo. Filme, posnete po njegovih literarnih oziroma novinarskih delih, si je namreč zanimivo ogledati z ozirom na to, kako pristopajo do njegovega lika. Odkar je Thompson raziskoval motoristično subkulturo in svoja doživetja preliel v knjigo *Peklenški angeli* (Hell's Angels, 1966), je bila soudeležba nujna in glavna prvina vseh zgodb, o katerih je poročal. Tako je vsak film, ki sloni na njegovih poročilih, nujno tudi film o njem. Vprašanje je le, ali filmarje, če sledimo njegovi dilemi, bolj zanima Duke ali Thompson. Slednji bi docela prišel do izraza, če bi kdo ekraniziral *Peklenške angele*. Knjiga je fasciniran, toda hladno neprizanesljiv opis motorističnih tolp, pa tudi Thompsonovega družjenja z njimi, vključno s sesirjenjem odnosov in hudim pretepom – Thompson je v njem nastopal predvsem kot tarča zamere gruči motoristov –, ki sta zgodbi napravila konec.

Toda članek Jaga Baba vrešči za bivoljim mesom (The Banshee Screams for Buffalo Meat, 1977), podlaga filma *Kjer se podijo bivoli*, je pisan povsem drugače: vsekakor ostro, toda melodramatično, razlomljeno, nabito z impresijami, skratka v duhu »Kentuckyjskega derbija« ter *Strahu in groze v Las Vegasu*. Kar je ustrezno, saj gre za osmrtnico Oscarja Zete Acoste, losangeleškega od-



Zapiti dnevnik

vetnika, ki ga je Thompson spoznal v Los Angelesu med pisanjem o umoru novinarja Rubena Salazarja, ga vzel s sabo na usodno pot v Las Vegas ter ga v člankih in knjigi prekrstil v Doktorja Gonza, stopetdesetki-logramskega advokata s Samoe.

Kjer se podijo bivoli je psevdo-biografska upodobitev Thompsonovega avtorskega in komercialnega vzpona, pri katerem Acostin ustreznik Lazlo sodeluje kot svojevrstna revolucionarna vest, ki ji Thompson ne more oziroma noče slediti. Film je flopnil predvsem zaradi tistega, kar je izpostavil kritik Leonard Maltin. Da je za nepoznavalce Hunterja Thompsona nerazumljiv, za njegove poznavalce in ljubitelje pa žaljiv. Kdor Thompsonove ikonografije ne pozna, ne more dešifrirati, kam sodijo protagonistovo nerazumno momljanje, kričanje, spastično norenje, obsedenost s strelnim orožjem ter drogiranje vsepovprek in tjavendan. Ostali v hipu spregledamo, da gre za nadležno fiksiranost na najtanjšo, vrhno plast Dukove karikature. To, ponovimo, ni zoprno zaradi morebitne nezvestobe Thompsonovi esenci, pač pa ker rodi le prisiljeno, ne preveč gladko tekočo filmsko burko.

Bill Murray, ki v *Bivolih* igra Thompsona, se je tako navzel njegovih vedenjskih značilnosti, da je v vlogi nehote ostal še dolgo po koncu snemanja, in je isto prerokoval Johnnyju Deppu. Ta je med pripravami na *Strah in grozo* in tudi kasneje s Thompsonom prebil toliko časa, da se ga, tako pravi sam, sploh ni otrešel. (S tem v mislih si velja pozorneje ogledati njegove nastope v *Devetih vratih* [The Ninth Gate, 1999, Roman Polanski], *Strupu za ženske* [The Libertine, 2004, Laurence Dunmore] in vseh štirih epizodah *Piratov s Karibov*). Torej je nedvomno tudi Gilliamov poskus polno zaposlen s Thompsonovo dukovsko persono. Toda Gilliam si ne dovoli, da bi mu zavladala, in zato ne posname le dobre karakterne komedije o dveh ponorelih zadrogirancih, temveč tudi pripoved, ki je v tesnem stiku z idejno podstatjo knjige. Tako kakor Nixonovo izvorno sprijenost je mogoče tudi smrt Amerike v neznosni plastičnosti in klavstobiji Las Vegasa – kjer se ideal Horatia Algerja sprevača v svoje slaboumno, hazardersko nasprotje – zaposti Subjektivno, tokrat v odcepitvi od občestva, ki ju rojeva. Kakor pravi citat, ki nas uvede v film, v zverinski osvoboditvi od bolečine, ki jo trpimo, ker smo ljudje.

Zapiti dnevnik Thompsonov lik razgrinja drugače. Posnet je po njegovem romanu,



Kjer se podijo bivoli

napisanim v prvi polovici 60. let, objavljenem pa šele leta 1998 na pobudo Johnnyja Deppa. Thompson je navdihnjen s kratkotrajnim bivanjem v Portoriku napisal fiktivno, a do neke mere avtobiografsko pripoved o ameriškem novinarju Paulu Kempu, ki se v portoriški prestolnici San Juan spopada z dvomi o lastni nadarjenosti in življenjski usmeritvi. V Robinsonovi scenaristični predelavi romana se zgodi nekaj zanimivega. Lik Yeamona, ki vsaj po starosti in bivalnih razmerah ustreza Thompsonu v času, ko je pisal roman, iz scenarija izgine (dekle Chenuault, ki v romanu z Yeamonom živi v kolibi na plaži, je v filmu ljubica in sostanovalka piarovca Hala Sandersona). Ostane le Kemp, ki v romanu nastopa kot Thompsonova projekcija v prihodnost (in morda kot odmev njegovega kolega, pisatelja Williama J. Ken-

nedya, ki je bil dejansko urednik časopisa San Juan Star), v filmu pa zaseda njegovo retrospektivno upodobitev ali celo poklon njegovim najboljšim trenutkom. Film *Zapiti dnevnik* sicer vsebuje dobršen delež svinjanja in pijančevanja iz knjige – toda medtem ko je knjiga pripoved o povsem zasebnem iskanju prostora in modrosti v svetu, je Robinsonova stvaritev naravnost prepredena z družbenim angažmajem. Z zaskrbljenostjo nad vsem od kapitalističnega izkoriščanja tretjih dežel do samocenzure v medijih. Če je *Kjer se podijo bivoli* eksploatacija Thompsonovega lika brez dovolj globokih korenin v njegovem delu in če je *Strah in groza* v *Las Vegasu* idealno uravnovešenje enega z drugim, potem *Zapiti dnevnik* to konkretno Thompsonovo utelešenje preobilno nadeva z rečmi, ki jih v njem preprosto ni.