

PROBLEMI-ESEJI 12

BESTSELLERJI



Stavki za uvod in bestseller
Marcel Štefančič, jr.

Vse o bestsellerju
Bernard Nežmah

Uspešnica
Martin Žnideršič

Melodrama I., Erich Segal
Marcel Štefančič, jr.

Melodrama II., Irving Wallace
John Cawelti

Zgodovinski roman
Marcel Štefančič, jr.

Ženska literatura
Stojan Pelko

Pornografski roman: »Non-genre?«
Rastko Močnik

Neo-gotika
S. Devescovi, R. Kmačič
redakcija: Marcel Štefančič, jr.

»Making-of-a-nation« žanr
J. Vlahušič, M. Istenič
redakcija: Marcel Štefančič, jr.

Neo-horror
John Sutherland

Žanr katastrofe
Marcel Štefančič, jr.

Politični thriller
Marcel Štefančič, jr.

Sumarični pregled Z. V. R.
V. Kodrič in L. J.

Gangsterska saga
R. Grižon in V. Meze
redakcija: Marcel Štefančič, jr.

Obleka naredi človeka
Zoja Skušek-Močnik

Vse o vohunih
John Le Carré

Vojni thriller
Marcel Štefančič, jr.

»Commutating« roman
Tadej Zupančič

Ken Follett
Marcel Štefančič, jr.

Pedagogika preživetja
Darko Štrajn

Superdokumentarno
I. Lileg in A. Istenič
redakcija: Marcel Štefančič, jr.

Roman-a-clef
Marcel Štefančič, jr.

»Macho«-avanturistični roman
M. Belej in J. F. Bartelj
redakcija: Marcel Štefančič, jr.

Arthur Hailey
M. Dean in A. Tonklič
redakcija: Marcel Štefančič, jr.

»Novi western« in »enforcer-vigilantski« roman
Z. in M. Tršar

BESTSELLER BEWUSTSEIN

1. Izraz »bestseller« je relativno nov, saj se prvič pojavi šele ob koncu devetnajste-ga stoletja, ali natančneje, leta 1895, kar pomeni, da se rodi praktično isto leto kot film («Prihod vlaka na postajo La Ciotat» bratov Lumière). Leta 1895 sta bili potemtakem rojeni dve »umetnosti«, ki bosta odločilno transformirali »duha« dvajsetega stoletja: skrajno točko te transformacije bodo nedvomno utelešala sedemdeseta leta, se pravi, obdobje, v katerem se bosta »bestseller« in film (črka in slika, literarno in kinematično) definitivno »sprijela«, se drug drugemu »podvrgla«, celo do te mere, da bosta postala »tie-in«, »bovie«, »roman-film«, »novelizacija« in podobno.

2. Zakaj leta 1895? Preprosto: to leto so bile v ZDA natisnjene prve »bestseller« li-ste, za katere prevzema vso historično odgovornost Harry Thurston Peck, urednik lite-rarne revije »The Bookman«; Peck je vsak mesec objavil listo najbolj prodajanih knjig v nekaterih večjih ameriških mestih. Leta 1902 je bil izraz »bestseller« že precej frekven-ten, leta 1903 pa so mesečno listo zreducirali le na šest knjig in jih poimenovali »the six best sellers«. Leta 1912 je začel izdajati »bestseller« liste tudi »Publisher's Weekly«, ki je ostal dolgo časa sinonim za »bestseller« listo. »Publisher's Weekly« je »fiction« listi dodal še »non-fiction« listo, ki pa je ostala ves čas drugotna, obstranska in manj pomembna, saj je izraz »bestseller« vse bolj in bolj evociral zgolj in samo »ro-man« (fiction: celo vsa poezija in dramatika je uvrščena v »non-fiction«!). V zadnjih de-setletjih je postal sinonim za »bestseller« listo kajpada »New York Times Book Re-view« (roman, ki pride na tej listi do vrha, si lahko na svoje platnice pritakne cenjeno oznako »NYT 1«; če se pa ta isti roman potem lansira na britansko tržišče, se pravkar navedena oznaka spremeni v »number one international bestseller«). »Bestseller« li-ste so se dejansko obnesle le v Ameriki, medtem ko so se v Angliji («Sunday Times«, »Bookseller«, »Evening Standard«, »Sunday Telegraph«, »Observer« itd.), Nemčiji («Der Spiegel« itd.) in Franciji («Nouvel Observateur« itd.) pojavile le za trenutek, po-vsem neobvezno in nesistematično, potem jih je pa kmalu odplaknil kak anti-ameriški val (spomnimo se, npr., Trewinovega napada na britanske »bestseller« liste).

3. Ameriške »bestseller« liste so podvržene raznoraznim manipulacijam, simulaci-jam in psevdo-objektivnostim, čeravno zrcalijo neka »objektivna knjigotrška razmerja«: tako nas, npr., »New York Times« opozarja, da temelji njihova »hardback-bestseller« li-sta na »računalniški obdelavi prodajnih številki 1400 knjigarn iz vseh predelov Združe-nih držav«, »paperback-bestseller« lista pa na »računalniški obdelavi kakih 40 000 pro-dajnih mest«. Pa vendar se je objektivnost NYT »bestseller« liste pred nekaj leti krepko zamajala: William Peter Blatty, avtor znamenitega »Izganjalca hudiča«, je namreč tožil »New York Times«, ker ni uvrstil njegovega romana »The Legend« na svojo »bestsel-ler« listo, čeravno je bil bolje prodajan, kot nekateri drugi romani, ki so se tisti teden po-javili na NYT »bestseller« listi. Mimogrede pa je W. P. Blatty dokazal, da pridejo nekate-ri romani na NYT »bestseller« listo, še preden so zares natisnjeni, se pravi »New York Times« jih uvrsti na svojo »bestseller« listo že takrat, ko so še v rokopisu (npr. »The August« Judith Rossner). Blatty seveda s tem ni ničesar pridobil: »odklon« je videl le on, vsi ostali so se ozrli proč. »Konspiracijo« oz. dejstvo, da je za objektivnostjo »best-seller« liste »nekaj več« je videl zgolj on, »solipsist«, ki je nasedel svoji lastni finti iz »izganjalca hudiča«: za neposrednim pojavnim svetom je vedno skrito »še nekaj več«.

»more than meets the eye«! Vsi ostali so se delali, kot da ni nič, Blatty pa je svoj poskus demaskiranja »stvari-na-sebi« plačal z ekskomunikacijo, alienacijo, separacijo. »Bestseller« lista je »sveta stvar«, polna kantovske konspiracije, solipsizma in eksorcizma. Blatty se je po tožbi pojavil le še enkrat, pa še takrat na zadnjem mestu: potem se njegovega imena ni več omenjalo.

4. »Bestseller« so poskušali definirati na različne načine. John Sutherland je trdil, da »bestseller« socialno ne funkcionira kot »tekst« ali pa »pisava« (»écriture«), s svojo izrazito »eluzivnostjo« in »nestatičnostjo« pa se radikalno izmika klasičnemu »subjekt/objekt« odnosu, lastnemu literarni kritiki. Za J. Petersa predstavlja »bestseller« uspešen sociološki eksperiment. Lauterbach reducira izraz »bestseller« zgolj na kupovanje oz. prodajanje: »branje«, »repcija«, »interpretacija« ipd. s samo definicijo »bestsellerja« nimajo nobene zveze. Glede na »čisto« prodajnost velja opozoriti na Escarpitovo tri-stopenjsko členitev: »fastseller«, »steadyseller«, »bestseller«. Izraz »bestseller« se lahko nanaša na knjige, na slog knjig ali pa kar na samega avtorja knjig (Sidneya Sheldona imenujejo »Mr. Bestseller«). Alice Payne Hackett pa fomulira kot »bestseller« vsako knjigo, ki se pojavi na katerikoli ameriški »bestseller« listi. Po F. L. Mottu velja za »bestseller« vsaka knjiga, katere prodaja je v dekadni (v kateri je bila natisnjena) dosegla najmanj 1 % celotne ameriške populacije (prednost njegove definicije je v tem, da lahko upošteva tudi tiste »steadysellerje«, ki se zaradi prepočasnega gibanja ne pojavijo na tedenskih, mesečnih ali celo letnih listah). Mott jemlje zgolj »količino« prodanih izvodov, Escarpit pa tudi »hitrost« same prodaje: »bestseller je v resnici fastseller, ki se v določeni točki sprevrne v steadyseller«. Največkrat pa se izraz »bestseller« uporablja zaničljivo (Cheney, Leavis, Gedin, Hoggart itd.): »bestseller« naj bi bil proizvod degradirane kulturne etike in obenem tudi dokaz, da se je literatura »prodala« kapitalistični mašini. Po Sutherlandu igra »bestseller« vedno na »vse-ali-nič«: to je bodisi knjiga, ki jo berejo vsi, ali pa knjiga, ki je ne bere več nihče. Malcolm Cowley je potegnul nekakšno ločnico med »umetnino« in »bestsellerjem«: »umetnino« bere malo bralcev skozi več generacij, »bestseller« pa bere veliko bralcev skozi eno samo generacijo.

5. Deset najbolj prodajanih romanov vseh časov:

1. The Godfather, Mario Puzo
2. The Exorcist, William Blatty
3. To Kill a Mockingbird, Harper Lee
4. Peyton Place, Grace Metalious
5. Jonathan Livingston Seagull, Richard Bach
6. Love Story, Erich Segal
7. Jaws, Peter Benchley
8. Valley of the Dolls, Jacqueline Susann
9. God's Little Acre, Erskine Caldwell
10. The Thorn Birds, Colleen McCulough

6. Deset najbolj prodajanih romanov iz sedemdesetih let:

1. The Godfather, Mario Puzo
2. The Exorcist, William Blatty
3. Jonathan Livingston Seagull, Richard Bach
4. Love Story, Erich Segal
5. Jaws, Peter Benchley
6. The Thorn Birds, Colleen McCulough
7. Rich Man, Poor Man, Irwin Shaw
8. The Other Side of Midnight, Sidney Sheldon
9. Centennial, James Michener
10. Fear of Flying, Erica Jong

7. Iz več razlogov smo se bili tako rekoč prisiljeni omejiti na »bestsellerje« zadnjih dveh dekad, ali natančneje, na post-puzovsko obdobje, na sedemdeseta leta, ki jih definira že na začetku omenjena skrajna »potboiler« oz. »tie-in« bestselleristika (romani so že praktično »izdelani« filmski scenariji), pa tudi »revival« nekaterih žanrov iz preteklosti ali pa polpreteklosti (westerna, gotskega romana, romana-s-ključem, gangster-ske sage, »trdega« detektivskega romana ipd.), žanrov, ki si ne morejo kaj, ne da bi bili podvrženi veliki transformaciji, ki je v tem času, še posebej po aferi Watergate, prizadela »bestsellersko« mašino. Ko govorimo o veliki transformaciji, ki se je zgodila v tem času, merimo še na neki drugi »revival«, ki je »bestsellerjem« podelil novo vsebinsko-formalno formulo, namreč, na »revival«, ali natančneje, na »rekreacijo« kantovske »stvari-na-sebi«. Z drugimi besedami: konspirativna in eluzivna »stvar-na-sebi« nastopi v samem sistemu pripovedi kot posebna točka, ki nima lastne diskurzivne ekstenzije, a je kljub temu ni mogoče izničiti, saj prekinja prav diskurzivno in kontinuirano (»brez praznin«) razvijanje sistema pripovedi. Junaki »bestsellerjev« v tem času »stvar-na-sebi« jemljejo precej ali pa kar popolnoma »osebno«, »solisistično«: neka »stvar-na-sebi« (konspiracija, komplot ipd.) se lahko »pojavi« le v primeru, če ne obstaja tudi neodvisno od tega svojega »pojavljanja« (neodvisno od tega, da je lahko »odkrita«).

Praktično funkcioniranje te »stvari-na-sebi« lahko ponazorimo na enem izmed največjih »blockbusterjev« iz sedemdesetih let – na Benchleyeve romanu »Jaws« (1974).

Ko skušamo pojasniti to fantomsko »stvar-na-sebi« v Benchleyevem »Žrelu«, moramo takoj pozabiti na Spielbergov film, ki je bil narejen šele eno leto po izidu Benchleyevega romana in ki je šele prinesel pravo, realno oz. psevdo-historično »podobo« pošasti, ogromnega in nadnaravnega morskega psa, se pravi, »podobo«, ki je lahko šele dejansko služila kot referenca za primerjavo med velikostjo človeka in pošasti. Te »reference« v romanu kajpada ni, a ne zato, ker morskega psa ne bi bilo mogoče s čim primerjati, temveč zato, ker ne obstaja kaka »podoba« tega morskega psa: prvič, morskega psa nihče zares ne »vidi« (morski pes je v vlogi konspirativne »stvari-na-sebi«, saj je nenehno kot »nekaj več« skrit za pojavno neposrednostjo morske površine); drugič, velikost morskega psa je nakazana z izrazom »velika riba«, bralec pa seveda ne more vedeti, kakšna in kako velika je v resnici ta »riba«, saj zato potrebuje neko notranjo »referenco«, z drugimi besedami, »diferencialnost«: potrebuje ne le »identičnost-pošasti-s-samo-seboj«, temveč tudi »neidentičnost-pošasti-s-samo-seboj«. Kaj to pomeni, da morskega psa ni zares nihče videl?

Prvič, na to »nedoločno ogromnost« morske pošasti nas opozori glavni junak romana, šerif Martin Brody, ki, po eni strani, na svoji lastni koži najbolj čuti monstruoznost in povampirjenost pozno-kapitalistične mašine (obmorsko letovišče, katerega šerif je, živi le od »kapitala«, ki ga v dveh poletnih mesecih prinesejo sonca in morja željni Američani: v filmu je ta moment povsem izpuščen!), po drugi strani pa je v krizi tudi njegovo zasebno življenje (žena ga na skrivaj vara s Hooperjem, znanstvenikom-intelektualcem, odtujenost je očitna: tudi ta moment je v filmu seveda izpuščen!). Je potem sploh kaj bolj naravnega kot to, da tak človek vidi fantome?

Drugič, na morskega psa naletimo najprej že takoj na začetku (»velika riba se je tiho gibala«), ko seseklja neko dekle: morskega psa ne vidi nihče razen bralca (temu pa, kot smo že rekli, manjka »referenca«).

Tretjič, naslednji »vidi« morskega psa neki moški (»the man with the child«), za katerega pa se kmalu izkaže, da do takrat v resnici sploh še nikoli ni videl morskega psa (primerjave spet ni na kaj opreti).

Četrtič, naslednji, ki trdi, da je videl morskega psa, je šerifov pomočnik: seveda tudi on ne more biti »kompetenten« oz. »referenčen«, saj je le moment v družbeni hierarhiji, neposredno podrejen šerifu Brodyju. Če »vidi« konspirativne fantome šerif, potem jih mora »videti« tudi njegov pomočnik. Vse priče, vključno s samim bralcem, so sporne: to nikakor ni »expert testimony«.

Petič, zatem se meščani odpravijo na lov in pokončajo »napačnega« morskega psa, čeravno so prepričani, da je »pravi«: ker ni »referenc«, je lahko vsak »pravi«.

Šestič, ker masakrom ni konca ne kraja, se odpravi na finalni lov »velika trojica«: šele ta združitev treh različnih in medsebojno neodvisnih posameznikov v »enoto«, ponudi bralcu – vendar le bralcu!!! – neko minimalno, pa vendar zadostno »referenco«. Kdo sestavlja to »troedino« enoto, da lahko velja za »referenčno«? Najprej je tu kajpada šerif Brody, človek s problemi, človek v krizi, človek s fantomi, človek, ki za vsem tem »vidi več, kot lahko vidi oko«. Potem je tu kapitan Quint (kot čista in dobesedna evokacija Melvillovega kapitana Ahaba), ki ima z Morskim-psom-an-sich še nekakšne (abstraktne in povsem literarne) neporavnane račune. Končno je tu tudi Hooper, ki uteleša tip »norega znanstvenika« in »obsedenega esteta«: zanj ni nič lepšega, kot je morilski morski pes.

Sedmič, iščejo in iščejo, a ne najdejo, pa vendar tam nekje proti koncu romana, ko vsako soočenje te »troedine« enote s kakršnimkoli morskim šumom že najavlja tudi neko »objektivno« in »določeno ogromnost«, kljub vsemu »nekaj« zagledajo; toda Hooperjev komentar je takle: »Vem, kaj je bilo, vendar tega ne morem z ničemer primerjati.« Razplet v ničemer ne odstopa: morski pes pokonča Hooperja in Quinta (slednjega na dobesedno isti način kot Ahaba v Melvillovem »Moby Dicku«), medtem ko se šerifu Brodyju približa na nekaj centimetrov (Brody plava nebogljen v morju!) ... »agonija« ... »Brody zapre oči« ... »riba se potopi v mrak« ... »Zdelo se je, kot da je odpadla, kot da je neka prikazen izginila v temo« ... Brody zatem odpre oči in odplava proti obali. Spet jo je »videl« le on. »Družbenost« in »historičnost« te kantovske, konspirativne, nevidne »stvari-na-sebi« se izgubi v globalnem »solipsizmu« glavnega junaka! Brez te poteze »bestsellerji« iz sedemdesetih let zanesljivo ne bi bili nič posebnega. Vse ostalo je povezano s tem.

8. Za to, kar manjka, ni bilo prostora.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

Denimo, da se ne pretvarjamo, da vemo, kaj pomeni beseda bestseller. Napisati pa moramo vsaj en stavek, v katerem bo uporabljena pravilno. Edino pomagalo, ki nam je dano, je Slovar slovenskega knjižnega jezika.

V slovarju najdemo geslo bestseller – najbolj kupovana knjiga. Stavek, ki se ponuja kar sam, se glasi takole: Bestseller je najbolj kupovana knjiga. Da to ni prava rešitev, nam govori dvoje, in sicer to, da stavka nismo napisali, ampak smo ga prepisali, ter dejstvo, da stavek ni izpeljan iz postavke, in je kar postavka sama.

Drugi možni stavek bi lahko bil naslednji: Berem bestseller. Za to izjavo velja, da je lahko resnična ali neresnična. Če sploh ne berem, je laž, če pa berem, in če tisto, kar berem, ni bestseller, je izjava spet neresnična. Ker pa o bestsellerju ne vemo nič drugega kot to, da je najbolj kupovana knjiga, potem pač ne moremo zapisati stavka: Berem bestseller.

Poskusimo malce drugače: Pišem bestseller. Ker je bestseller knjiga, ki je najbolj kupovana, je evidentno, da pisanje stavka – Pišem bestseller – ni upravičeno, dasiravno ostaja možnost, da bo nekoč eventualni pisec tovrstne izjave lahko zapisal, da je pisal bestseller.

Zapišimo še sledeči stavek: Kupujem bestseller. Zoper pravilnost te izjave bi lahko ugovarjali z vprašanjem: Katero knjigo kupuješ? Toda, če sklenem, da kupim bestseller, mi ni treba že vnaprej vedeti, kaj je bestseller, zadošča že kar vedenje o njegovem obstoju. In slovar pravi, da bestseller obstaja.

Seveda pa tu ne velja inverzija: Prodajam bestseller. Resda bi lahko za to izjavo dejali, da je zapisana upravičeno, zakaj oni, ki prodaja knjige, nekatere iz le-teh prodaja uspešneje kot druge, in bi potemtakem lahko sklenili takole – ta knjiga je pri meni najbolj kupovana, ergo prodajam bestseller –, toda ne smemo pozabiti na možnost, ko prodajalec knjig opisuje svoje početje kot prodajanje, pa čeprav o kakšnem nakupu ni nikjer niti sledu.

Tako, nekaj malega smo le izvedeli o bestsellerju, za bestseller ni pomembno, da ga kdo bere, da ga kdo napiše, ali da ga kdo prodaja, tisto, kar pri bestsellerju šteje, je to, da se kupuje.

BERNARD NEŽMAH

USPEŠNICA *

Ko govorimo o knjigi kot izdelku, se ne moremo izogniti obravnavi uspešnice (bestsellerja) kot svojevrstnega pojava na knjižnem trgu. Uspešnica, kakor jo razumemo danes, je namreč tržni izdelek – blago v najpopolnejšem smislu. Tretja Escarpitova krivulja predstavlja krivuljo uspešnic, vendar Escarpit nekoliko poenostavlja, in sicer tako s krivuljo kot v svojem razpravljanju.¹ Predvsem ni nujno, da bi imela uspešnica dolgo prodajno dobo. Prav lahko je pravi tip »udarne knjige«, le da je vrh prodaje višji in krivulja padanja prodaje počasnejša. Tudi beseda sama ni povsem določena: »izraz uspešnica je bolj primerjalna kot absolutna; postavljena ni nobena trdna številka naklade, ki jo mora doseči prodaja knjige, da je uspešnica. Knjiga je lahko uspešnica v eni knjigarni ali v enem mestu. Lahko je uspešnica v celi državi, mesec dni ali eno leto, pet let ali celo stoletje.«²

Tej opredelitvi uspešnice, ki je nujno ameriško pogojena, ustreza tudi ameriška razdelitev knjig glede na njihovo prodajljivost; po Sonji Marjasch jo povzema Lauterbach:³

- seller (dobra prodaja, negotova prodajna doba),
- good seller (zelo dobra prodaja, negotova prodajna doba),
- steady seller (dobra prodaja, dolga prodajna doba, npr. biblija),
- fast seller (zelo dobra prodaja pri kratki prodajni dobi),
- bestseller (izjemno dobra prodaja v določeni časovni enoti: tednu, mesecu ali letu),
- steady bestseller (izjemno dobra prodaja v dveh ali več časovnih enotah, npr. Mitchel: V vrtincu).

Ta razdelitev je zanimiva in dopolnjuje Escarpitovo, hkrati pa kaže, da je pojem uspešnice res težko natančno določiti. Izraz se je udomačil leta 1902, potem ko je leta 1895 literarna revija *The Bookman* začela objavljati prvi seznam uspešnic.⁴ Čeprav je torej težko določiti, katera knjiga je uspešnica v pravem pomenu besede, razumemo danes s tem predvsem knjige, namenjene širokemu krogu porabnikov, če jih založba dá na trg z uporabo vseh sodobnih marketinških metod.⁵ Uspešnic je pravzaprav zelo mali in jih tudi s sodobnimi marketinškimi tehnikami ni mogoče »narediti«, če ne izpolnjujejo nekaterih pogojev, ki jih Lauterbach – na podlagi različnih virov – takole povzema:⁶

- literarna kvaliteta (»domiselnost, sposobnost govoriti mnogim«);
- pomnožitveni učinek z množičnimi občili;
- velik sloves iz poročil (»če je avtor npr. znan kot nogometaš«);
- če je izid knjige kakor naročen (povezan npr. s političnimi dogodki);
- uporaba vseh možnosti marketinga in pospeševanja prodaje (od optimalnega oblikovanja ščitnega ovitka in formulacije besedila na njem . . . od prirejanja tiskovnih konferenc, natančno strukturirane informacijske politike z akcijami oglaševanja in drugimi oblikami propagande, pa vse do organizacije literarnih večerov in televizijskih nastopov avtorja);
- propaganda v slogu propagande blaga z znamko;
- velik propagandni budžet;
- popularnost obravnavane teme;
- že izkazana uspešniška sposobnost avtorja;

- hvaljenje novih knjig kot uspešnic, še preden dokažejo svoj prodajni uspeh (v smislu »samouresničevalne napovedi«);
- posebno ugodne možnosti za knjigarne, da se za prodajo posamezne knjige posebej zavzemajo;
- prominenca avtorja;
- konservativno mišljenje, ob sočasni modni preobliki;
- navidezna aktualnost;
- pri izbiri snovi izogiba se vsemu oddaljenemu, odljudnemu, intelektualistično zapletenemu, spornemu, političnemu, socialnemu in erotičnemu;
- združitev nekaterih notranjih razpoloženj (bralca) z določenimi zunanjimi zgodovinskimi (socialnimi, psihičnimi, političnimi itd.) okoliščinami.

To so glavne značilnosti, ki jih mora (alternativno ali v poljubni kombinaciji) imeti knjiga, če naj postane uspešnica. Iz seznama je jasno vidno, da so predvsem važni tržni dejavniki in da jim morajo biti podrejeni tudi vsebina, oblikovanje besedila, izbira snovi in način pisanja. Z izrazom »literarna kvaliteta« ni mišljena dejanska knjižna vrednost besedila, ampak bolj fabulativna spretnost in pisateljsko-obrtniška usposobljenost avtorja. Le redke uspešnice ostaneja trajne vrednotde, čeprav jim po formalni plati ni kaj očitati. O tem priča tudi, da od 10 uspešnic v ZDA iz leta 1900 danes ne poznamo nobene več, od istega števila uspešnic iz leta 1950 poznamo bolje le tri avtorje (Ernest Hemingway, Daphne du Maurier in Mika Waltari), od katerih sodi v zakladnico svetovne literature le eden, iz leta 1960 pa nam prav tako ostajajo v spominu trije avtorji (James A. Michener, Irwing Wallace, John O'Hara), ki pa že sodijo v »čisto« kategorijo uspešniških avtorjev.⁷

Literarna uspešnice torej zelo hitro zastarijo in le zelo majhen del celotne knjižne proizvodnje ima možnost postati uspešnica. Za nemško knjižno tržišče je ustrezen statistični material za obdobje 1950 – 1958 raziskal Schulz in ugotovil:⁸

V opazovanih devetih letih je povprečno le 12 % naslovov iz prve izdaje doživelo drugo izdajo. To pomeni, da ima povprečno samo vsaka 8. knjiga možnost biti ponatisnjena in se razviti v uspešnico. Po posameznih vrstah knjig ima možnost doseči drugo izdajo:

- 31,6 % šolskih knjig ali vsaka 3. knjiga;
- 9,8 % beleristike ali skoraj vsaka 10. knjiga;
- 10,3 % mladinske in otroške literature ali vsaka 10. knjiga;
- 11,0 % znanstvenih knjig ali vsaka 9. knjiga.

Od celotne knjižne dejavnosti 1950 – 1958 je bilo:

- 9,17 % drugih izdaj,
- 3,53 % tretjih izdaj,
- 0,41 % desetih izdaj.

Novejše statistike niso bile nikjer objavljene, toda že ti podatki potrjujejo, da ima zares malo izdanih knjig možnost uspešnice ali »dobro idočje knjige«. Rečemo pa lahko, da se je položaj od leta 1958 še zaostрил, saj je od takrat knjižna proizvodnja po številu naslovov pomembno narasla.

Posebno vlogo pri pojmu uspešnice na zahodnih knjižnih trgih imajo sezname uspešnic, ki jih redno objavljajo množična občila. Čeprav so videti objektivni, jih nenehno kritizirajo, ker ponujajo tudi možnost manipulacije. Na teh seznamih so redno samo knjige velikih založb in založniških koncernov, ki s premiščjeno tržno politiko vplivajo tudi na knjigarne, v katerih zbirajo podatke za sezname.

Izdajanje in lansiranje uspešnic ali knjig, ki naj bi to postale, spada danes v zahodnih državah v področje »velikih knjig« in ga zmorejo le največje bnalozbe. Zvezano je s precejšnjim tveganjem in zahteva velike naložbe. Uspešniški avtorji, ki bi zaradi svoje-

ga imena to lahko postali, zahtevajo zelo velika poroštva za pravice do izdajanja ali pre-
vajanje svojih knjig.⁹ Take velike akontacije pa lahko dobi založba povrnjene le, če pro-
da izjemno veliko naklado (bodisi sama ali da jo odstopi kakšnemu knjižnemu klubu, jo
izda v obliki žepne knjige ali proda za izdajo v žepni knjigi drugi založbi). »Uspešniška
mrzlica« žene založbe v neusmiljen konkurenčni boj pri iskanju avtorjev in primernih ro-
kopisov, tako da se je v založniškem poslovnem svetu že povsem uveljavil izraz »licita-
cija avtorskih pravic«. ¹⁰ Velike evropske založbe imajo v vseh večjih središčih, zlasti
pa v ZDA, posebne zastopnike – imenujejo jih »scouts« (izvidniki) – ti zanje iščejo pri-
merne avtorje in rokopise in jim v kar najbolj zgodnji fazi sporočajo novice o knjigah, ki
bi utegnile postati uspešnice. Trgovina z avtorski pravici teče bodisi prek avtor-
skih agencij ali prek založb, ki ponavadi od avtorjev odkupijo tudi »subsidiarne« avtor-
ske pravice – mednje šteje tudi pravica prevajanja – in si z avtorjem dohodek od teh
pravic delijo.¹¹

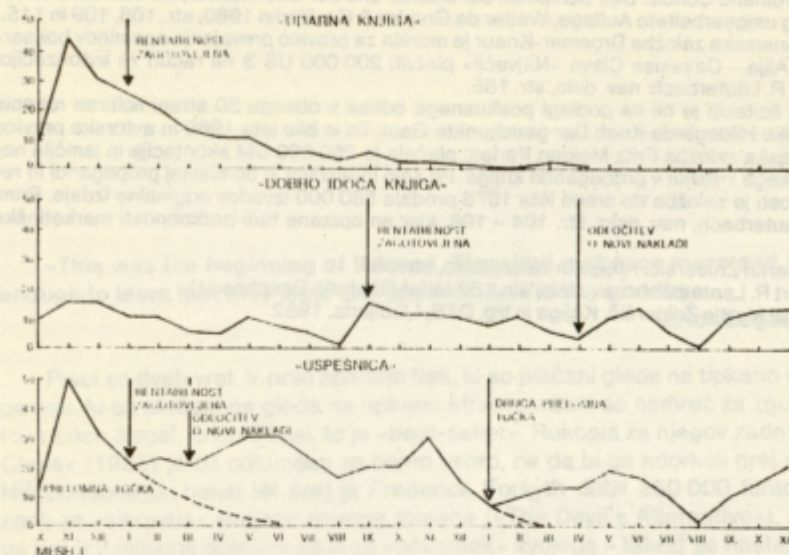
Iz vsega navedenega je jasno, da gre pri izdajanju uspešnic za izključno velike po-
slovne koristi in da je kulturna vloga knjige potisnjena povsem v ozadje. Še več! Roma-
ni avtorjev, kot so Heinz Konsalik, Erica Jong, Marie-Luise Fischer ali novejšje uspeš-
niške avtorice Judith Krantz, ki je 1980 osvajala svetovno uspešniško tržišče s slad-
kobno seksualnim romanom »Princess Daisy«, so pogrošna literatura v pravem pome-
nu besede in pri bralcih uspešno ustvarjajo ali posladkane iluzije lepega življenja, v ka-
terem se vse dobro konča, ali pa celo zbudajo seksualne in druge nagone. Pojav uspeš-
nic torej z razvojem leposlovja nima nič opraviti; to so knjige nižje vrste zabavnega le-
poslovja, ki jo sodobna založniška industrija proizvaja in plasira na industrijski način,
in sicer ne glede na možne posledice takega početja. »Veliki knjižni industrijci morajo,
podobno kot industrija potrošnega blaga, zaradi rentabilnosti in zaradi organske nujno-
sti svoje programe usmeriti na knjige, ki prinesejo velike naklade in močno prodajo. Le
ti imajo tudi sploh možnost nastopati v svetu mednarodne uspešniške tekme. Agenti
namreč tako zelo precenjujejo vrednost del svojih »uspešnih avtorjev«, da srednjim za-
ložbam, ki nimajo za sabo založniškega koncerna ali povezave z drugimi vejami gospo-
darstva, kmalu poide sapa.«¹²

Funkcionalne knjige, ki se po svetu zelo dobro prodajajo, spadajo bolj v kategorijo
»dobro idočih knjig«. Po njih je čutil stalno potrebo (učbeniki, priročniki, temeljna stro-
kovna literatura, znanstvena literatura) in se lahko prodajajo vrsto let tudi v zelo velikih
nakladah. Druga vrsta funkcionalnih knjig (konjički, priročniki za domača dela in popra-
vila, vrtnarski priročniki, kuharske knjige) pa se na trgu srečuje s tako velikim številom
podobnih konkurenčnih izdelkov, da se njihov uspeh ne more primerjati z uspešnicami
leposlovne knjige. Ameriške statistike, ki jih navajamo, štejejo v celotno prodajo ene
knjige tudi različne izdaje v obliki žepne knjige, klubske izdaje itd., to pa ni več uspešni-
ški učinek v smislu, kot smo ga definirali.

V tržni dejavnosti jugoslovanskih založb še nismo zasledili uspešniškega tržnega
pristopa. Menimo, da zanj naše založbe nimajo niti možnosti niti sredstev ne glede na
to, da ne bi bil združljiv z družbenim poslanstvom knjige.

MARTIN ŽNIDERŠIČ

OPOMBE



¹ Escarpit deli prodajne krivulje knjig v tri kategorije:

- udarna knjiga – (fast seller),
- dobro idoča knjiga – (steady seller),
- uspešnica – (bestseller).

Na sliki 2 so te tri krivulje, s tem da so na abscisi označeni meseci, na ordinati pa količina mesečne prodaje, v odstotkih minimalne količine izvodov, ki jih založba mora prodati, da si zagotovi rentabilnost.

Escarpit opredeljuje »udarno knjigo« kot knjigo, pri kateri se po nekem »mrtvem času« (največ tri tedne) prodaja naglo začne in v zelo kratkem času doseže najvišjo stopnjo. Zatem začne prodaja padati, in sicer po krivulji, ki ustreza hiperboli funkcije

$$a$$

$$x = -$$

$$y.$$

Če so predvidevanja prodaje dobra, pade krivulja prodaje na ničlo približno hkrati z izčrpanjem zaloge.

Krivulja »dobro idoče knjige« je drugačna, veliko bolj enakomerna in niha v glavnem samo zaradi sezonskih vplivov. Rentabilnost je zagotovljena veliko pozneje kot pri »udarni knjigi«, vendar založba lahko računa na dolgo prodajo. Dokaj natančno lahko določi potrebni trenutek za ponatis.

Krivulja uspešnice je kombinacija obeh doslej obravnavanih krivulj, s tem da se na začetku obnaša kot pri »udarni knjigi«, nato začne padati, a se padanje v določenem trenutku ustavi in spremeni v krivuljo, podobno krivulji »dobro idoče knjige«, vendar z nekaterimi posebnostmi: uspešnica, pravi Escarpit, preskoči družbene okvire, ki jim je knjiga prvotno namenjena, in takrat se krivulja prodaje obnaša kot pri prvi izdaji.

² Alice Payne Hackett: 70 Years of Best Sellers, R. R. Bowker Co., New York and London 1967, str. 1. Delo je vodnik po uspešnicah v ZDA od leta 1895, ko so začeli zbirati ustrezno statistiko, do leta 1965 in našteva 630 naslovov knjig, ki so jih v tem obdobju prodali po več kot milijon izvodov. Na prvem mestu je knjiga dr. B. Spocka The Pocket Book of Baby and Child Care, ki so jo od 1946 prodali 19 076 822 izvodov.

³ Burkhart R. Lauterbach: Bestseller, Produktions – und Verkaufsstrategien, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, 47. Band, Tübinger Vereinigung für Volkswunde E. V. Schloss, Tübingen 1979, str. 9.

⁴ Alice Payne Hackett: nav. delo, str. 2.

⁵ Najnovejša nam dostopna študija o fenomenu uspešnice je že navedeno delo Burkhartha R. Lauterbacha, objavljeno leta 1979. V njem avtor na podlagi obilne literature in empiričnega raziskovanja v nekaterih založbah iz ZR Nemčije obravnava pojav uspešnice in raziskuje ekonomske in tržne vidike te vrste knjig – blaga.

⁶ Burkhart R. Lauterbach: nav. delo, str. 15.

⁷ Sezname uspešnic za navedena leta so v nav. delu Alice Payne Hackett, str. 96, 184 in 212.

⁸ Hans Ferdinand Schulz: Das Schicksal der Bücher und der Buchhandel, Zweite stark erweiterte und völlig umgearbeitete Auflage, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1960, str. 108, 109 in 115.

⁹ Zahodnonemška založba Droemer-Knaur je morala za pravico prevajanja spominov boksarja Muhameda Alija – Cassiusa Claya »Največji« plačati 200 000 US \$ na račun za avtorizacijo. Prim. Burkhart R. Lauterbach: nav. delo, str. 185.

¹⁰ Pri taki licitaciji je bil na podlagi poskusnega odtisa v obsegu 80 strani licitiran rokopis spominov igralkine Hildegarde Knef: Der geschenkte Gaul. To je bilo leta 1969 in avtorske pravice je dobila avstrijska založba Fritz Molden Verlag; plačala je 250 000 DM akontacije in jamčila naložbo ravno takega zneska v propagando knjige. Po zelo intenzivni in domiselni propagandi in reklamni dejavnosti je založba do srede leta 1975 prodala 580 000 izvodov originalne izdaje. Prim. Burkhart R. Lauterbach, nav. delo, str. 104 – 106, kjer so opisane tudi podrobnosti marketinške akcije.

¹¹ Prim. Martin Žnideršič: Knjiga in založništvo, str. 58.

¹² Burkhart R. Lauterbach: nav. delo, str. 182 (citat Günterja Deschnerja).

* Ponatis iz: Martin Žnideršič, Knjiga in trg, DZS, Ljubljana, 1982.

MELODRAMA I. ERICH SEGAL

»This was the beginning of the end. They had met once more and just had time enough to learn that they liked one another. And to say goodbye.«

Erich Segal, »The Class«

Pisci so dveh vrst. V prvo spadajo tisti, ki so plačani glede na tipkano stran, v drugo pa tisti, ki so plačani ne glede na tipkano stran: plačani so namreč za zgodbo. Zgodba, to je Erich Segal. Erich Segal, to je »best-seller«. Rokopis za njegov zadnji roman »The Class« (1985) je bil odkupljen za bajno vsoto, ne da bi ga kdorkoli prej sploh prebral. Nič posebnega: nekaj let prej je Frederick Forsyth dobil 250 000 funtov predujema zgolj za »sinopsis« svojega novega romana (»The Devil's Alternative«), Judith Krantz pa kar 3.2 milijona dolarjev zgolj za »povzetek« svojega – takrat še nastajajočega – romana »Princess Daisy«, da ne govorimo o Jamesu Michenerju, ki prejema ogromne zneske le za informacijo, kje se bo njegov novi roman dogajal (v »Playboyu« so izračunali, da je moral James Michener do leta 1981 zaslužiti približno 8 milijonov dolarjev, od katerih naj bi v dobrodelne namene daroval približno 6 milijonov; po Michenerju naj bi bila druga številka prava, prva pa pre nizka). Ti pisci so plačani za zgodbo, njena dolžina pa je povsem akcidentalna: pač stvar okusa, vzgoje in sloga – ta pa se ne plačuje. Segal piše zgodbe.

Erich Segal je eno izmed najpomembnejših imen v sodobni melodrami, predvsem v tistem delu sodobne melodrame, ki skuša tako rekoč absolutno brez političnih, socialnih in historičnih implikacij razviti strategijo »patriarhalno« – po možnosti premožne – družine v prostoru njenih učinkov, se pravi, praktičnih ovir, ki »družinskega vojaka« vodijo bodisi v »srečen«, bodisi v »nesrečen konec«, kar pomeni, da Segala v okviru kodičiranih žanrskih kanonov – z eno besedo – zanima zlasti to, kar ponavadi imenujemo institucija oz. konvencija »happy-enda«.

Pri Segalu je že po nekaj straneh vedno vse jasno: v »Love Story« (1970) že v prvem stavku zvemo, da je njegova ljubljena deklica umrla in da »srečnega konca« pač ne bo, v »Oliver's Story« (1976) je takoj jasno, da je junak še vedno »nesrečen«, da mu ni več do »ljubezenske zgodbe« in tega ne more nič spremeniti, v »Man, Woman and Child« (1980) takoj na začetku zvemo, da je imel moški – sicer zgledno poročen – pred mnogimi leti nekje v Franciji »ljubezensko zgodbo« z neko zdravnico, »zgodbo«, katere praktični rezultat je zdaj otrok, ki po vseh teh letih pripotuje na obisk, v »The Class« (1985) nam glavni junak v svojem dnevniku že na prvi strani zaupa, da v življenju ni dosegel ničesar in tega dejstva tudi 530 strani, ki sledi, ne more spremeniti. Vse je takoj jasno: takoj je jasna meja. Nobene skrivnosti ni (niti na ravni jezika niti na ravni zgodbe: pri Sheldonu, npr., obstaja vedno kaka skrivnost, vedno je treba »kaj razkriti«, vedno je »nekaj zadaj« ipd.), nobenega objekta želje par excellence ni (pri Sheldonu se, prav narobe, vse vrti okrog denarja, uspeha, slave, vzpona od »niča-do-vsega«), ob tem pa nas Segal ne prepričuje, češ nič ni še izgubljeno (to je Sheldonov obrazec), temveč prav narobe, vedno je vse že vnaprej izgubljeno: kakršenkoli angažma je nekoristen (pri Sheldonu skuša vedno kdo priti »stvari do dna«), vsakršna akcija nepotrebna (pri Sheldonu gre vedno prav za to, za »dramatično-akcijsko presnovo«). Zgodba drvi proti koncu, ki je organiziran okrog tistega fascinantnega in pasionantnega »never again«:

nikoli več »ljubezenske zgodbe«, nikoli več »oliverjeve zgodbe«, nikoli več »družinske zgodbe«, nikoli več »generacijske zgodbe«.

Prav ta »konec«, ta »never again« pa je pri Segalu objektiviran, še več: je objekt želje, prava stvar želje, saj Segalovo fikcijo obseda in fascinira. Da je »konec« (»never again«) pravi objekt želje, nam najlepše potrjuje Oliverjevo oklevanje: »Kaj naj to pomeni? Da sem se bal, da bom izgubil Jenny? Ali da sem hotel(!) izgubiti Jenny.« Segal se ne pretvarja, da vsaka zgodba nima konca, prav narobe, vsaka zgodba ima konec, še toliko bolj, ker je ta »konec zgodbe« lahko opredeljen le z dvojno perspektivno negativnostjo: »konec zgodbe« bo bodisi »srečen«, bodisi »nesrečen«. Spomnimo se »Love Story«: velika ljubezen, a v prvem stavku zremo, da je deklica že umrla. »Konec« more biti le »nesrečen«, saj fant izgubi »vse«, ker mu je bila ta deklica »vse«: že vnaprej je izgubljena. »Nesrečnost« tega »konca« je brez primere v svetovni literaturi. Zgodba se s to »nesrečo« tudi »materialno«, »fizično« konča, saj tega, kar kronološko/historično pride za tem bodisi »srečnim«, bodisi »nesrečnim koncem«, po definiciji ne moremo videti: o »nesrečnem življenju« nikoli ne zremo ničesar, tako kot o »srečnem življenju« po »srečnem koncu« tudi nikoli ne zremo ničesar.

Že nekajkrat smo opozorili, da pa je kljub vsemu to storila Daphne du Maurier v svojem romanu Rebecca (1940). Zgodba se konča – kot je znano – s »hapy-edom«, z »neskončno kopulo«, z »neskončnim užitkom«: junaka sta po seriji premaganih ovir naposled združena v skupni strasti, med njima in za njiju ni več nobenih prepek. »Happy-end« tega romana pa ne bi bil še nič posebnega, če ne bi bil pripovedovan iz perspektive »happy-enda«, iz off prostora, iz tistega utopičnega »po-tem«, se pravi, iz konkretnih okoliščin in družbenih pogojev »srečnega življenja«. To pa je takole:

»Sedaj med nama ni več skrivnosti. Vse stvari si deliva. Res je najin mali hotel dolgočasen, hrana je enolična in dan je enak dnevu. vendar ne bi hotela, da bi bilo drugače . . . Pred nama je bil dan, brez dvoma dolg in dolgočasen, toda poln določen tišine, dragega miru, ki ga prej nisva poznala . . . Gotovo je, da se ne bova nikoli več vrnila. Preteklost je še vedno preveč tesnoba za naju. Spet bi zaživel dogodka, ki sva jih skušala pozabiti. Na srečo sta nemir in strah, ki se brez pravega razloga lahko kaj hitro spremenita v slepo grozo, za zdaj izginila . . . Maxim je čudovito potrpežljiv in se nikoli ne pritožuje, tudi če se spominja . . . Vsak izmed nas ima svojega zlega duha, ki ga jaha in muči; z njim se moramo boriti do konca. Midva sva ga premagala, tako sva vsaj verjela . . . Toda v tem življenju sem imela dovolj melodram in rada bi dala vseh pet čutov, če bi nama zdaj pustili najin mir in varnost . . . Seveda so še trenutki obupa; toda so tudi drugi trenutki, ko čas, ki ga ne meriva z urami, hiti v večnost; in ko ujamem njegov smehljaj, vem, da sva skupaj, da hodiva skupaj in da med nama ne more ustvariti za preke prepir ali različnost mišljenja.«

Temeljno resnico in nelagodje »happy-enda« moramo potemtakem videti prav v tej gnusni, odvrtni in srhljivi »dolgočasnosti«, »enoličnosti«, tesnobnosti in utesnjenosti med štiri stene kakega majhnega samotnega hotela, v tem »ponavljanju istega in enakega«, v »mučnosti« in morastem pritiskanju preteklosti. In »happy-end« tam, kjer bi moralo nastopiti »happy-life«, »srečno življenje«, montira brezskrbni off prostor. V okviru žanrske strategije smo praviloma soočeni s konvencijo »srečnega konca«, Daphne Du Maurier pa nam pozitivira in objektivizira še »srečno življenje« (tisti »po-tem«), se pravi, utopično referenčno točko v neskončnosti, ki v degažiranem polju očrtuje materialne pogoje tega, kar v tekstualnem oz. fikcijskem intervalu ne bo nikoli nastopilo!

Vrnimo se k »Love Story«: ta nam »nesrečnega življenja« sicer ne pokaže, ga nam pa zato pokaže nekakšno »naravno« nadaljevanje tega romana – »Oliver's Story«, se pravi, zgodba o fantu, ki je v »Love Story« izgubil »vse«. Ta roman, »Oliver's Story«, je pripovedovan (mimogrede: pripovedovalec je prvoosebni, tako kot v »Rebeki«!) iz perspektive »nesrečnega življenja«: Segalov junak je – tako kot po »srečnem koncu« junaka »Rebeke« – po »nesrečnem koncu« ujet v odvrtno in srhljivo »dolgočasnost«, »enoličnost«, utesnjenost med štiri stene svojega stanovanja, polnega spominov, more in preteklosti, v ponavljanje »istega in enakega«. Ujet je v iste družbene pogoje

kot junaki »srečnega življenja«, kar lahko pomeni le, da je »srečno življenje« enako »nesrečnemu«: med obema ni nobene razlike.

V obeh romanih – v »Love Story« in v »Oliver's Story« – je junak iz magnatske patriarhalne družine, ki ji načeljuje avtoritativni oče, katerega kapital in moč pa se sinu tako upirata, da v trenutku, ko bi njegovo »ljubljeni« deklico lahko rešil le še »denar«, odkloni kakršnokoli »očetovo pomoč«, da o tem, da noče postati »očetov naslednik«, niti ne govorimo. V drugem delu, v »Oliver's Story« ta prepad med »očetom in sinom« ostane, saj se junakov analno-ojdipalni refleks ohranja integralno: ko že vse kaže, da bi ga neko dekle lahko spet »osrečilo«, si takoj nabavi psihoanalitika, kjer se sploh razkrije temeljna poanta Segalove »nostalgije« (vse je že vnaprej izgubljeno), ki je prisotna v vseh štirih romanih; razkrije se namreč junakova sado-mazohistična »death wish«. Čuti se dvakrat krivega: prvič, ker svoje ljubljene deklice pred smrtjo ni peljal v Pariz, ko si ga je pa tako neznansko želela obiskati; drugič, ker – kot smo že rekli – pomenljivo okleva: »Kaj naj to pomeni? Da sem se bal, da bom izgubil Jenny? Ali da sem hotel(!) izgubiti Jenny.« In ko v »Oliver's Story« ugotovi, da je to dekle, ki je tik pred tem, da ga »osreči«, prav tako »izkoriščevalsko povampirjena« kot njegov oče, se junak odloči, da bo vendarle prestopil k očetu in postal njegov »finančni« naslednik. Tudi ta »konec« ni ravno »srečen«. S tem pa je sama melodrama kot organski obraz »patriarhalne družine« nedvomno pripeljana do pojma.

To pa nam je ponudilo tudi finalno definicijo »happy-enda«: »živetiv-dvoje« je v skrajni liniji enako kot »umretiv-dvoje«. Spomnimo se Shakespeara in »Mayerlinga«, pa tudi »Elvire Madigan«.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

MELODRAMA II: IRVING WALLACE

Od romana »The Chapman Report« do romana »The Fan Club« je seksualnost glavna tema naracije Irvinga Wallaca. Za razliko od Harolda Robbinsa, Jacqueline Susann in Arthura Haileya ponazori Wallace seksualno moro današnje ameriške kulture na poglobljen in celovit način. »The Chapman Report« je v mnogih pogledih podoben romanoma »Peyton Place« in »Valley of the Dolls«, ki izkoriščata našo fasciniranost nad seksualnimi skrivnostmi, skritimi za fasado ugleda in uspeha. Kratko satirično besedilo na platnicah pape backa nakaže mikavnost knjige ». . . kjer gospe iz Briarwooda (sic!) razodevajo najintimnejše podrobnosti svojih zakonskih skrivnosti uglednemu dr. Chapmanu in štab njegovih cenjenih raziskovalcev analizira skrita čustva in perverzne želje . . .«. Zgodba se nato razvija po običajnem vzorcu uspešnic. Liki se bojujejo s seksualno slo in bolj ko je lik uspešen, slaven in promiskuiteten, večja je njegova spolna frustracija. Stopnja odstopanja od norm monogamnega odnosa, postane nekakšen indeks njihove sreče. Kolikor časa niso sposobni doseči polnega monogamnega odnosa, toliko časa niso srečni. Toda dober monogamen odnos zahteva tudi spolno zadovoljstvo. Paul Redford in Kathleen Ballard ne samo, da odkrijeta to resnico, ampak jo tudi doživita:

»Nenadoma je njena zadržanost popustila in želela si je zleteti z njim v eno. V tem trenutku polnem strasti je pustila, da se je sprostito, kar je bilo toliko let potlačeno in zadržano – naj izgine njeno zatajevanje – in združila se je z njim brez zadržka. Kričala je, dala je vse, lovila je sapo in spuščala besede, ki jih prej nikoli ni izgovorila. Preteklost je izginila, ostala je sedanost, ki ji je mogla zaupati, in vsa se je predala meseni ljubezni . . . hvala ti, bog Paul, vedno in vselej, vedno.«

Na koncu romana je Kathleen vsa srečna v svoji najboljši obleki za nosečnice.

Bistvo melodrame je intenzivnost jezika in srečni ter popolni rešitvi problemov glavnih junakov.

Kakor Susannova in Robbins tako tudi Wallace paradira pred našimi očmi s spretno izbranimi spolnimi ekscesi in perverznostmi, tako da lahko bralec voyeuristično uživa v promiskuiteti in polimorfni spolnosti, obenem pa je prepričan, da tisti, ki se grede takšen seks, ne morejo biti srečni.

Tako sta v velikih uspešnicah izpolnjeni dve melodramski zahtevi: uživamo v igri z deviantnim obnašanjem po načelu »imam piškot in ga jem«, na koncu pa smo zadovoljni in potešeni, ko smo priča, kako dvoumnost sveta izginja in se usode junakov razrešijo v skladu s konvencionalnimi moralnimi vrednotami.

V značilnem Robbinsonovem romanu »The Betsy« se glavni junak klati iz postelje v posteljo, da bi na koncu pristal v ljubezni in monogamiji. Roman je gotovo zelo značilen, saj junak in njegova ženska končno pristaneta v ustrezni romantični erotiki. Junakinja je na začetku predstavljena kot spačena nimfomanka, ki je prav obsedena. Ljubi se ob spremljavi posnetega hrupa dirkalnega avtomobila. Na koncu romana je odrešena v romantični monogamiji: lahko ugasne svojo hi-fi napravo in se umiri. Razplet je tipično Robbinsov: kot da ni nič nenavadnega v takšnem osebnem razvoju junaka. Lahko si predstavljamo, da bo čez čas takna nenadna sprememba v monogamno domačnost neverjetna in podobna religioznemu razsvetljenju, ki so ga doživljali junaki melodram devetnajstega stoletja.

Wallacu pa melodramska afirmacija konvencionalne modrosti o spolnosti ne zadošča. Zgodba je okvir za resno in kompleksno raziskovanje današnjih seksualnih vrednot in tegob. V romanu »The Chapman Report«, na primer, daje zgodba veliko možnosti in priložnosti za mučno predstavitev seksualnih posebnosti gospa srednjega razreda v mestecu Briarwood. Hkrati pa Wallacu omogoča, da poda podroben pregled današnjega vedenja o spolnosti; konflikt med dejanskim obnašanjem in tradicionalnimi moralnimi normami omogočajo dramo. Čeprav sta Paul Radford in Kathleen Ballard človeka v središču pozornosti, pa konflikt med dr. Chapmanom, ki ima znanstveno objektivni odnos do spolnosti, in dr. Jonasom, ki je zagovornik ustaljenih norm, omogoči Wallacu, da dramatizira današnjo napetost med behavioristično in moralistično podobo spolnosti.

Končni razplet v romanu »The Chapman Report« je nekakšna sprava, saj se izkaže, da je znanstvenim ciljem dr. Chapmana botrovala tudi podlost, tako da je moralna zmaga dr. Jonasa, ki osvoji tudi žensko, le malce prelahka. Kljub temu je roman zelo učinkovita moderna moralna prizadevanja sodobnih Američanov, da bi sprejeli nova načela spolnega obnašanja, ne da bi ob tem porušili tradicionalne moralne vrednote svoje kulture.

V vrsti romanov od »The Chapman Report« najprej Wallace domišljeno širi obseg in zamotanost postopka ponazarjanja sodobnega konflikta med tradicionalnimi normami in novo idejo o seksualni svobodi.

V romanu »The Seven Minutes«, na primer, uporabi sodni proces zoper obscenost in različne spletke, ki potekajo vzporedno, da bi ponazoril načine, kako ljudje uporabljajo spolno fantazijo in strah za dosego svojih ciljev. Lither Yerkes, poslovni mogočnej, želi povečati in razširiti svojo politično in ekonomsko moč tako da skuša narediti lokalnega odvetnika za državnega veljaka, pri tem pa uporabi obscenost. Odvetnik, čeprav iskreno zaskrbljen zaradi širjenja pornografije, sprejme pomoč mogočnejša in postopoma je pripravljen uporabiti vsakršno strategijo za dosego svojega cilja. Avtor obscene knjige, ki je predmet sodnega procesa, več let skriva svojo identiteto, da bi zavaroval svoj ugled politika in kariero.

Lepa in bogata zaročenka mladega odvetnika uporablja svojo spolno privlačnost kot sredstvo za moč. Liki, ki so vpleteni v sodni proces zaradi obscenosti, so soočeni na različne načine z izbiro med resnico o svoji spolnosti in sprenevedanjem kar pa jim seveda preprečuje, da bi imeli srečno in zadovoljno spolno življenje ter romantične odnose.

Celo mladi mož, ki je glavna priča tožilca v procesu o sporni knjigi, raje pristane, da ga obtožijo posilstva in umora, kakor da bi priznal, da je impotenten, kar bi ga oprostilo suma. Pričevanja vrste likov dajejo Wallacu možnost, da prikaže problem v celoti in postavi vprašanje kulture nasploh: do katere stopnje mora človek sprejeti resnico o svoji spolnosti, ne da bi pri tem porušil svoje moralno ravnotežje.

Njegov končni odgovor je podobno kot kot v romanu »The Chapman Report« melodramski. Mike Barret, mladi pravnik, je postal pravobranilec. Postavljen je pred izbiro med dvema ženskama, Faye Osborn, svojo lepo zaročenko, in Maggie Stewart. Kljub svoji lepoti, Faye ne more urediti svojega spolnega življenja zaradi želje po moči. Kljub temu, da je promiskuitetna, se ni »umazala«, obdržala je »tiaro« civilizirane dostojnosti in ostala doma. Faye je nad romanom lažno zgrožena, Maggie Stewart pa je prizadeta in pravi Barrettu:

»Včasih se mi zazdi, da bi bila lahko tudi takšna. Mislim, da sem te stvari zatrla. Morda bi se ob pravem partnerju sprostila in mu dala vse, hkrati pa bi morala sprejeti tudi njegovo ljubezen. Upam, da bom nekega dne imela svojih 'sedem minut'.«

Po formuli melodrame lahko uganemo, kateri dami je usojeno končati v naročju junaka, premostiti ovire in pristati v harmoničnem seksu, ljubezni in zakonu.

Na poti do srečnega razpleta v romanu »The Seven Minutes« Wallace anatomsko opisuje in kritizira javno in individualno sprenevedanje in mitologiziranje, ki izvira iz tradicionalnih represivnih norm. Višek romana je v trenutku, ko častitljivi senator Brainbridge prizna na sodišču, da je avtor obscene knjige. Njegov roman je opis mladostnih izkušenj z mlado žensko, s katero se ni poročil zaradi svojih ambicij in družbenih obveznosti.

V romanu Wallace raziskuje in odkriva predvsem konflikte, ko obravnava hipokrizijo tistih, ki jim je proces zaradi pornografskega romana samo sredstvo za pridobitev moči. Melodramski razplet zgodbe je moralni poduk, ki ne obeta, da bodo sprejeti novi vedenjski vzorci v spolnosti.

V zadnjem romanu »The Fan Club« (1974), ki ni več prava melodrama, je Wallaceva analiza spolnosti še bolj poglobljena. Roman je prava moreča moralka o seksualnih blodnjah in njenih posledicah. Kot v večini romanov pripoveduje tudi v tem o skupini moških, ki jih združi pomemben javni dogodek; v te primeru ugrabitev in posilstvo znane hollywoodske seks bombe. Zgodba spominja na usodo Marilyn Monroe. Za razliko od njegovih zgodnejših romanov, kjer so junaki prijetni in ljubeznivi ter doživijo uspeh, je večina glavnih oseb v »The Fan Club« uničena, ko poskuša realizirati svoje spolne blodnje. Protagonisti so trije tipični Američani – mehanik, ki je sadistično zagrenjen zaradi nizkega socialnega statusa in obupano išče potrditev v svoji moškosti, zavarovalni agent, ki je nezadovoljen s svojim sedanjim položajem, saj je bil kot študent obetajoč športnik, in ostareli knjigovodja, ki se je zaradi žene odrekal karieri. Vsak na svoj način prenese mržnjo in strah pred življenjem v spolno fantazijo, ki se sprošča ali veča ob gledanju filmov, v katerih nastopa znana seks bomba Sharon Fields. Verjamejo, da bi jih spolni odnos s Sharon Fields odrešil, ublažil njihovo bolečino in razočaranje, s tem pa bi bilo življenje spet znosno. Ko srečajo četrtega, Adama Malona, neuspešnega pisatelja in maničnega oboževalca Sharon Fields, se dogovorijo za podvig. Malone jih prepriča, da lahko uresničijo svoje sanje. Naredijo plan in ugrabijo igralko. Ko si dajo duška in posilijo Sharon Fields, so še bolj prestrašeni in zaskrbljeni. Sharon se sprijazni s položajem in si reši življenje tako, da zaigra sanjsko podobo posameznega moškega, vendar je »sreča« Fan Cluba kratkotrajna. Razen za Adama, pesnika in sanjača, se seksualne sanje ostalih treh končajo, ker razmišljajo, kaj bodo naredili z denarjem, ki ga nameravajo zahtevati za Sharon Fields. Denar postane njihov glavni cilj, četudi so sprva sklenili, da ne bodo zahtevali odškodnine. Wallace nazorno opisuje, kako se skozi različne motivacije spreminjajo spolne sanje, ki niso zgolj želja po fizični zadovoljitvi in ljubezni, ampak tudi želja po moči, dominaciji in destrukciji.

Roman »The Fan Club« je raziskava resnega problema človeka v sodobni masovni kulturi. Današnji način življenja nudi povprečnemu Američanu le malo trajnejšega zadovoljstva, zato išče nadomestilo v seksualnih sanjah, objekte pa mu nudijo masovni mediji. Za današnjega človeka niso posedovanje seksualnega objekta samo sanje, ampak misli, da je to tisto, kar zares potrebuje, da bi ponovno našel smisel življenja. Takšne sanje so relativno neškodljive, predstavljajo pa nevarnost, da bodo naraščajoča frustracija in ponižanja, ki jih doživlja vsak dan, pripeljale človeka do stopnje, ko jih bo skušal izživeti v realnosti. V tem primeru sta nasilje in destrukcija neizogibna, kajti pri poskusu, da bi človek realiziral seksualne sanje, ki jih producirajo masovni mediji, se pokaže grozljiva razlika med sanjami in resničnostjo, kar vodi v iracionalno zaskrbljenost in nasilje.

Resnoba in relativna kompleksnost romana »The Fan Club« je podobna apokaliptični viziji romana Nathanaela Westa »The Day of the Locust«, ki je moreča podoba današnjega povprečnega človeka, katerega sanje o medijskih zvezdah pripeljejo v blaznost in samouničenje. Primerjava hkrati priča o pomembnosti Wallacove vloge zagovornika starih vrednot. Westova vizija je temna in brez odrešitve. Katastrofa v »The Day of the Locust« je popolna; ko odstrani družba vse norme, pade v kaos. Ni več varnosti melodrame. West nam ne daje niti najmanjše utehe. Tudi Wallace nas pripelje do roba groze, vendar nam ponudi tudi možnost rešitve. Roman »The Fan Club« je daleč bolj dvoumen in vznemirljiv, kot njegovi zgodnejši romani. Vodi nas po izhojeni poti in nas sooča z lastno spolnostjo. Uporablja konvencionalno zgradbo pornografskega romana, vendar na ironičen način. V pornografskem romanu je, na primer, podrobno opisano posilstvo ženske, ki se upira, nato pa postane partner in ekstatičen spolni stroj. Wallace pripiše takšno dejanje domišljiji najbolj brutalnega in neljubeznivega moškega v Fan Clubu in nato dramatizira njegovo nečlovečnost skozi pripoved o gnusnem posil-

stvu Sharon Fields. Sharon sicer poskuša odigrati vlogo spolne sužnje, in bralec si pri tem lahko misli svoje, vendar obarva Wallace pripoved z dejstvom, da je Sharon nesrečna ženska, ki igra svojo vlogo, ker se boji za življenje. Na koncu je melodrami zadoščeno. V zadnjem poglavju romana presežejo člani Fan Cluba sami sebe, ko zahtevajo denar za odškodnino. Posledica je vrsta dogodkov, ki prinesejo junakom zasluženo kazen, žrtvi, ki si je skozi potek zgodbe pridobila našo naklonjenost, pa zmago. Njena zmaga je dejanje »surviving bitch«, ker policiji prikrije vpletenost Adama Malona pri ugrabitvi in mu pomaga pobegniti. Ostali trije člani Fan Cluba so uničeni. Razplet je nenavaden, sa vemo, da je bila ugrabitev Adamova zamisel, vendar je njeno dejanje razumljivo, ko izvedo, da je prvič v življenju začutila, da ji manjka ljubezen in je ganjena zaradi Adamovega norega in nevarnega občudovanja. Sharon ima svoj trenutek, ko spozna resnico, da je uporabljala svojo privlačnost kot orožje za uspeh in zaradi tega ni mogla spoznati resnične ljubezni.

Ko se osvobodi še Adama, se ji odpre nova možnost, da postane drugačen človek. Tako izhaja dobro iz zlega na pravilen melodramski način, obenem pa dobro vsebuje uveljavitev vrednot spolnosti, ljubezni in zakona.

Končni prizor v romanu »The Fan Club« je gotovo bolj dvoumen kakor v zgodnejših romanih Irvinga Wallaca. Adam Malone, ustanovitelj Fan Cluba, se vrne v svoj svet domišljije, hvaležen, da je zapustil bolečo, bolno in nasilno vsakdanjost. Vendar se Adam umiri le za kratek čas. Kmalu ga začne vznemirjati novi seks simbol in znova se ukvarja z mislijo, da bi ustanovil Fan Club. Konec romana govori o tem, da se Wallace brez dvoma zaveda problematične narave sprejetih norm. V svojih prejšnjih romanih opisuje junaka, ki premaga težave s spolnostjo in doseže zadovoljstvo v trajne ljubezenskem odnosu. V romanu The Fan Club je ta podoba še zmeraj prisotna kot načelo reda v svetu, toda nobenemu junaku je ne uspe doseči. Zadnji pogled na junaka nam pove, da je potreba po spolnih sanjah močnejša. Melodramska sprememba se je sicer dogodila, vendar je ostala nepopolna in dvoumna.

V svojem zadnjem delu uporabi Wallace zgradbo in značilnost melodrame za to, da bi raziskal meje tega žanra.

JOHN CAWELTI

Prevedla ANA RAJH

ZGODOVINSKI ROMAN

»Freud . . . sat in his quiet cozy study in Vienna, glad to be back. He said to Ernest Jones, America is a mistake, a gigantic mistake.«

E. L. Doctorow, »Ragtime«

Zgodovinski roman se, ko teče beseda o »best-sellerjih«, največkrat brez pretiranih zadržkov povezuje z žensko literaturo, natančneje, z žanrom, ki ga povzemamo v izrazu »(soft-porno) historical romance« oz. »romantic historical novel«, kar naj bi pomenilo nekaj takega kot »ljubezenski zgodovinski roman«, za katerega je značilna »kostumska« obdelava ženskega »oceanskega«, »neskončnega« užitka, ob čemer ostaja sama »realna zgodovina« kajpada le kulisa. Toda leta 1975 je bil najbolje prodajan tip zgodovinskega romana povsem drugačen: to leto se je namreč na prvem mestu »letne best-seller liste« znašel – na presenečenje vseh – E. L. Doctorow s svojim »Ragtimeom«.

- 1 -

Zakaj je bilo to presenečenje? Prvič, ker velja Doctorow za »resnega«/»umetniškega« pisca (takih najdemo med »best-selleristi« ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let še nekaj, tako, npr., Johna Updika, Goreja Vidala, Philipa Rotha, Johna Fowlesa, Kurta Vonneguta, Josepha Hellerja in Saula Bellowa). Drugič, ker velja za »levega« in »družbeno angažiranega« pisca (precej bolj radikalno kot zgoraj naštetih »umetniki«!). Tretjič, ker velja za skrajno slogovno in formalno eksperimentalnega pisca (združevanje »realizma« in »modernizma«, »družbene vizije« in »formalnega eksperimenta« je bilo značilno tudi za take pisce kot, npr., Herman Melville, Dos Passos, Norman Mailer, Robert Lowell itd.). Potem ko so se vsakovrstni pisarji v šestdesetih letih pritoževali, da je z romanom konec (npr. Philip Roth, John Barth, Ronald Sukenick, Doris Lessing itd.), pa so ga še kar in kar pisali, so se nekateri drugi oprijeli različnih hibridnih oblik, predvsem »dokumentarnega«, »ne-fikcijskega«, »fakcijskega« romana (»non-fiction novel«) in »Novega Žurnalizma« (»New Journalism«), tako, npr., Truman Capote (»In Cold Blood«), Joan Didion (»Slouching Towards Bethlehem«), James Baldwin (»The Fire Next Time«), Norman Mailer (»The Armies of the Night«) ipd., tretji »črna humorja«, »paranoičnih vizij« in »lingvistične gverile«, tako, npr., Joseph Heller (»Catch 22«), Thomas Pynchon (»The Crying of Lot 29«), Ken Kesey (»One Flew Over the Cuckoo's Nest«), William Burroughs (»Nova Express«) ipd., za četrte (npr. za Johna Bartha, Johna Hawkesa, Roberta Cooverja, pa tudi Kurta Vonneguta itd.) pa so si izmislili »post-modernizem«.

Po veliki »privatizaciji« fikcij v petdesetih letih in po ugotovitvi, da je bilo to, kar so »uradne vede« predstavljale kot »realno zgodovino«, v renici le »močno interpretirana zgodovina«, se v šestdesetih letih pojavijo poskusi, da bi historično rekreirali in regenerirali preteklost, tako, npr., »The Sot-Weed Factor« (John Barth), »Little Big Man« (Thomas Berger), »The Fixer« (Bernard Malamud), »The Confessions of Nat Turner« (William Styron). Historične rekreacije so se začeli vse bolj in bolj oprijemati tako ortodoksni modernisti (Styron, Mailer, Vidal) kot ortodoksni post-modernisti (Barth, Pyn-

chon, William Gass), pa tudi »mlajša generacija piscev« (npr. Thomas Kenneally, Timothy Findley in D. M. Thomas itd.), ne brez »ne-ameriških vplivov« (npr. Márqueza, Grassa in Solženicina).

- 2 -

V vseh štirih velikih zgodovinskih romanih Doctorowa gre – lahko bi rekli – za iskanje idealnega historičnega objekta: v »Welcome to Hard Times« (1961) smo soočeni z »naseljevanjem« ameriškega Zahoda, v »Ragtime« s transformacijo ameriškega življenja na prelomu stoletja, v »Loon Lake« (1978) s travmo »velike depresije« v tridesetih letih, v »The Book of Daniel« (1971) pa z ameriškim političnim radikalizmom in represijo (»lov na čarovnice«) v petdesetih letih. Vsakič smo potemtakem soočeni z nekim historičnim obdobjem, ki naj ga raznovrstni literarni, para-literarni in filmski žanri praviloma prodajajo in prikazujejo kot »srečnega«, »idiličnega«, če ne že kar »čistega« in »nedolžnega«, utelešenega bodisi v »tridesetih«, bodisi v »petdesetih letih«. »The Book of Daniel« izide v sedemdesetih letih, se pravi, v istih sedemdesetih letih, ko so, na drugi drugi strani, cveteli takoimenovani »filmi nostalgije«, v katerih so bila objekt idealizacije in idilizacije predvsem »petdeseta leta«, ki – kot je znano – samo »zgodovinsko globino« in vsebino zgrabijo s pomočjo »slogovne konotacije«, saj skušajo rekreirati hipnotični in bojda univerzalni »način petdesetih«, obložen s stabilnostjo in blaginjo Eisenhowerjeve »pax Americana«, s pretvezo »srečne generacije« in z navno »nedolžnostjo« prvih kontrakulturnih »rock-and-roll« impulzov.

Doctorow je dogajanje v »The Book of Daniel« tudi potopil v »petdeseta leta«, vendar je optiko povsem zasukal: to ni več kakšno »srečno obdobje«, temveč prav narobe, obdobje, obremenjeno z realnimi in historičnimi travmami, zlasti z agonijo ameriške »stare Levice«, s paranojo »Hladne vojne« in z ameriško po-vojno politično represijo (McCarthyjev »lov na čarovnice«, korejska vojna), uglobljeno v legendarni eksekuciji zakoncev Rosenberg (pri Doctorowu so imena zamenjana: Rosenbergi postanejo Isaacsoni, njuna sinova postaneta zdaj brat in sestra, Daniel in Susan, član družine in glavna priča proti Rosenbergoma David Greenglass postane zdaj družinski prijatelj Selig Mindish). V tem smislu se tudi roman »simbolično« začne z »Memorial Day« (30. maja, ameriški praznik, ki obeležuje konec vojne), nadaljuje s predvečerom Vseh svetih (»Halloween«, ameriški praznik, noč lova na čarovnice) in konča z »Božičem« (ponovno rojstvo), historično pa nenehno oscilira med začetkom petdesetih (»Hladna vojna«, razpad »stare Levice«, proces proti zakoncema Rosenberg) in koncem šestdesetih let (vietnamska vojna in vzpon »nove Levice«). Vendar v romanu kljub temu ni pomembna »usoda« zakoncev Rosenberg, ni namreč pomembna njuna »krivda« ali pa »ne-krivda«, temveč »izguba« neke historične socialne prakse (ameriškega radikalizma), katere zastopnik in nadomestek je »primer Rosenberg«, obenem pa »primer Rosenberg« funkcionira tudi kot teoretična abstrakcija »nemožnosti«, da bi realni čas (neke) sedanjosti (tehnologijo »preteklosti«) mislili v Zgodovini (to v romanu ponazarja »neuspešni« poskus priključitve »nove Levice« k svoji zgodovini). Posebnost tega dela lahko poudarimo tudi drugače, namreč s pomočjo romana Roberta Cooverja »The Public Burning«, v katerem se tudi vse vrti okrog »primeru Rosenberg«. Razlika je v tem, da si Coover – zato da bi prikazal histerijo McCarthyjeve dobe – za realne/historične osebe izmišlja nove in eksorbitantne situacije, medtem ko Doctorow – zato da bi prikazal to isto histerijo – postavlja fiktivne osebe v realne/historične situacije. V »The Public Burning« poteka eksekucija Rosenbergov na »Times Squareu«, da bi se tako zgodovina transformirala v »mit«, prav narobe pa se finalna scena v »The Book of Daniel« odigra v »Disneylandu«, tam, kjer je zgodovina že tako in tako transformirana v »mit«.

Tudi v »Ragtimu« gre za tematizacijo in objektivizacijo te »izgube« zgodovine, le da se zdaj gibljemo na prelomu stoletja pa tudi manevri »predstavitve« te izgubljene in odzgodovine-odklopljene preteklosti so drugačni. Enega izmed teh manevrov lahko odčitamo že na ravni formalnega in slogovno-jezikovnega eksperimenta, ki ga ta roman razvija. Ponavljamo: tudi v »Ragtimu« gre ves čas za neki »košček preteklosti«, ki ga ne moremo več »integrirati« oz. »inkorporirati« v dejanski tok zgodovine, ne da bi ob tem transformirali načela funkcioniranja samih »mitov«/»stereotipov« o tej preteklosti. »Ragtime« je formalni eksperiment, kar pomeni, da je ves ta roman napisan v katkih, lapidarnih, praviloma »informativnih« stavkih, ki jih poganja – tudi praviloma – glagol »biti«. To »eluzivno«, izmikajočo se in težko opredeljivo preteklost, to odzgodovine-odrezano preteklost pa Doctorow vpeljuje s pomočjo nekakšnega konstruiranega glagolskega preteklega časa, ki ga angleščina sicer ne pozna in ki naj bi bil ekvivalent francoskemu »preteritu« (»passé simple«), katerega »perfektnost« (»dovršnost«) se izkorišča za ločevanje preteklosti od sedanjosti, izjave (preteklega dogodka) od samega akta izjavljanja, obenem pa tudi za transformiranje »časovnega toka« v ustrezno količino »dovršenih«, »perfektnih« in »izoliranih« dogodkov/objektov, ki jih je mogoče napeljati v eksistencialno-vprično sedanjost.

Že pri »The Book of Daniel« smo poudarili Doctorowa rokovanje z – bodisi »historičnimi«, bodisi »fiktivnimi« – junaki: Doctorow si ne izmišlja (kot, npr., Coover) posebno hiperboliziranih situacij za historične osebe, ob čemer si tako historične kot fiktivne osebe same konstruirajo pogoje lastne »verjetnosti« in psevdo-zgodovinske globine, prek katere lahko potem zakoni družbene realnosti (»načelo realnosti«) konvergirajo z »miti«/»stereotipi« o tej preteklosti, kar z drugimi besedami pomeni, da si vsi ti akterji sami »izmišljajo« svojo lastno vlogo v zgodovini. Ko vstopi v »zgodovino« ta ali oni »fiktivni« junak (npr. Coalhouse Walker), ki je hkrati tudi glavni in osrednji »fiktivni« junak!), potem postane v hipu »pomemben«, »veljaven«, obenem pa že tudi »mitičen«; ko pa vstopi v »zgodovino« ta ali oni »historični« junak, se pravi, nekdo, ki je že tako in tako njen integralni, če ne že kar integrirajoči del, potem je njegova vloga v hipu »pojasnjena« in obenem že tudi »demitologizirana« (tako, npr., Freud in Jung na vožnji skozi »Tunel ljubezni« v nekem ameriškem zabaviščnem parku; ali pa skupina dvanajstih finančno najmočnejših mož – zbranih na legendarni »zadnji večerji« –, ki vodi »neustavljivi in nepremagljivi stroj monopolnega kapitalizma«, vendar te svoje »zgodovinske moči« sploh ne »razume«: prav oni pa so v tem romanu tudi hipotetično najbližje, da bi vedeli, kako se »dela zgodovino«!!).

Prav prek teh – enih in drugih – junakov pa Doctorow kontinuirano vpeljuje »izgubljenost« in »eluzivnost« preteklosti ter njeno radikalno ločenost od kakršnekoli eventualne sedanjosti. Črnc Coalhouse Walker ne vstopi v zgodovino le kot »fiktivni« lik, še več, v zgodovino vstopi neposredno iz »literature« kot prevod znane »literarne« (evropske) legende v ameriški kulturni idiom, namreč kot transpozicija von Kleistovega »Michaela Kohlhaasa« (Kohlhaas/Coalhouse) v 'Coalhouse Walkerja' (pri obeh gre za problem izgubljene časti, pravice, skorumpiranosti fevdalne oz. industrijske družbe, le da tukaj niso jabolko spora konji, temveč lep, bel avtomobil, celo Kohlhaasov odločilni pogovor z Martinom Lutherjem je obnovljen v Coalhouseovem pogovoru z Bookerjem T. Washingtonom itd.). Walkerjevo »zunaj-zgodovinskost« njegovo »odtujenost zgodovini« pa legitimira tudi ugotovitev: »Walker didn't act or talk like a colored man.« Je proletarec, vendar brez kakršnekoli rasne, etnične ali pa razredne identitete: daleč je od tega, da bi lahko spreminjal »tok zgodovine«. Njegova drža je do konca abstraktna in literarna: Coalhouse Walker ostane literarizacija neke historične travme.

In ker smo že rekli, da je C. Walker proletarec, moramo dodati, da obstajata v »Ragtimu« dve generalni členitvi junakov: prvič, na »fiktivne« in »historične«; drugič, na tiste, ki so »proletarskega« porekla in na tiste, ki so »aristokratskega« porekla. Obema tipoma junakov znotraj vsake členitve je skupna radikalna izguba »stika z zgodovino«,

izguba kontakta z zgodovino kot »referenčno«, izguba, ki jo ponazarjajo junakove zamjenjave »kategorije časa« s »kategorijo prostora«, natančneje, junakova nenehna, sistematična in obsedantna premeščanja znotraj prostora ali pa njegovo nič manj obsedantno »menjanje prostorov«.

Houdini je tudi »proletarskega« porekla, vendar je »historična«/»realna« oseba: izumi novo »kulturno pop-formo« – zaklepajo ga v vse mogoče in nemogoče prostore, iz katerih pa se mu vedno uspe rešiti, toda kmalu mu postane jasno, da je to, kar uprizarja, le eskapistična zabava, ločena od dejanskega prostora, »prostora prostorov«, v katerem se zares »dela zgodovino«. Po tej ugotovitvi pa le še bolj in bolj obsedantno išče pravi prostor, iz katerega mu ne bi uspelo pobegniti.

Tateh je »proletarskega« porekla, vendar je »fikivni« lik: tudi on začne z obsedantnimi »menjavami prostorov« (le da se Tateh premešča geografsko: s svojo hčerko se seli iz kraja v kraj), vse dokler ne postane eden izmed pionirjev »filmske umetnosti«, se pravi, prostora, v katerem je zgodovina že itak transformirana v »mit«.

Admiral Peary je »aristokratskega« porekla, vendar je »historičen« lik: celo življenje je skušal locirati »Severni tečaj«, stalno je »menjal prostore«, da bi končno Doctorow poantiral njegovo početje v temle stavku: »Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je Severni tečaj. Vendar ni bilo nobenega dvoma, da so bili tam.« Admiral Peary potemtakem ne more locirati, centralizirati in mobilizirati točke, iz katere bi privrelo njegovo faktično »zgodovinsko odkritje«: do svojega »zgodovinskega odkritja« ne more vzpostaviti nekega neposrednega odnosa, čeprav »je tam bil«.

Stanford White in J. P. Morgan sta oba »aristokrata«, vendar sta oba »historična« lika: tudi ta dva sta »zgodovini odtujena«, saj skušata pogojem ameriškega življenja pilepiti evropske kulturne standarde: »J. P. Morgan . . . je hodil po sobani in držal roke pred sabo, da se ne bi zaletaval v kamnite stene. Hodil je od zahoda proti vzhodu, od severa proti jugu, čeprav ni vedel, kje je kaj.« Tudi zanju je »izvor zgodovine« izgubljen, dezorientiran in decentraliziran.

Vsa ta prostorska premeščanja, s pomočjo katerih se naj bi našla »prava smer« in s pomočjo katerih se naj bi ujel korak z »zgodovino«, pa se priženejo do pojma pri Th. Dreiserju, pri »historičnem« junaku, ki pa je bil obenem tudi sam vrhunski »literat« in ki je skušal ujeti stik z »zgodovino«:

»Ravno v tem času v naši zgodovini je čemerni pisatelj Theodore Dreiser hudo trpel zaradi slabih kritik in slabe prodaje prve knjige Sestra Carrie. Dreiser je bil brez dela, brez denarja in preveč ga je bilo sram, da bi kam šel. Najel si je opremljeno sobo v Brooklynu in tam živel. Najrajši je sedel na lesenem stolu sredi sobe. Nekega dne se mu je zazdelo, da stol ne gleda v pravo smer. Vstal je s stola, ga vzdignil z obema rokama in ga premaknil na desno, da bi bil prav postavljen. En trenutek je še mislil, da je stol prav postavljen, potem pa se mu je zazdelo, da ni. Še malo bolj desno ga je obrnil. Potem je poskusil sestri na stol, pa se mu je še vedno zdelo čudno. Še malo ga je obrnil. Nazadnje je naredil že cel krog, pa še ni mogel najti prave pozicije. Svetloba je že ugasnila in umazanih oknih opremljene sobe. Vso noč je Dreiser obračal stol v krogu in iskal pravo smer.«

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

(Of Breasts, Goddesses and Roses)

Če je »očitno pogoj branja, da si samo postavi meje« (Bog in užitek Ženske, Še), potem mora tokratno branje meje začrtati še posebej ostro. Da bo prav prehajanje meja tisto, ki jih bo s to svojo gesto retrogradno sploh šele začrtalo, pa je davek, ki ga mora sleherni branje plačati in/out dialektiki prostora in časa.

»Ženska proza« torej? Če je podnaslov izbran natanko zato, da zavaja – k tretjemu poglavju Emanuelle, ki se bohota s tem naslovom (in na mesto motta postavlja verz iz Valeryjeve Mlade Parke) – pa naj nikar ne zavede naslov. Že takoj na začetku na vprašanje »Ali obstaja ženska proza?« odgovoriti z »da« ali »ne«, pomeni podati se v precej nevarno arbitražo, saj oba odgovora povesta ehostavno preveč o tistem, ki ju izreče. Oba namreč predpostavljata tudi že določeno vrednostno opredelitev obravnavanega predmeta. Za reči »da« si je treba biti na jasnem, ali je ta njena prepoznavnost pozitivna ali negativna, kot tudi »ne« na eni strani lahko implicira odrekanje pravice do imena, na drugi pa opozorilo na nezadostnost kriterijev. Zdi se, da se slednja – pozitivna varianta negativnega odgovora – edina uspe izogniti Scili seksizma in Karibdi ignoriranja določenega segmenta svetovne literarne produkcije in ponuja produktivne nastavke za nadaljnjo izpeljavo. Zato pričenjamo z očitnim paradoksom: trdimo, da ženska proza ne obstaja, hkrati pa se mislimo ukvarjati prav z nekim njenim segmentom – s tistim, ki je v *sedemdesetih letih* prišel iz pisalnih strojev *ženskih piscev* in se povzpел na vrhove lestvic *bestsellerjev*. »Ženska proza« torej povsem natančno pomeni: ženska bestsellerska proza sedemdesetih let. Manjka le še neki avtorefleksivni moment, ki pa se bo izkazal za ključnega: ženska proza samo sebe vidi kot žensko prozo.

I. Roses

»Tokrat se je Meggie prvič pogovarjala z njim na njegovi ravni, odrasli ravni; to spremembo je začutil ravno tako razločno, kot je v nosnicah začutil vonj po vrtnicah na prelepem vrtu Mary Carsonove. Vrtnice. Pepel vrtnic. *Vrtnice, vrtnice, povsod*. Cvetni listi v travi. Vrtnice poletja, rdeče in bele in rumene. Vonj po vrtnicah, težak in sladek v noči. Rožnate vrtnice, ki so se v mesečini zdele pepelnate. Pepel vrtnic, pepel vrtnic. Moja Meggie, odrekel sem se ti, pustil sem te na cedilu. Toda ali ne razumeš, da si postala grožnja? Zaradi tega sem te pomendral pod peto svoje častihlepnosti; zame nisi nič bolj resnična kot pohojena vrtnica v travi. Vonj po vrtnicah. Vonj po Mary Carson. Vrtnice in pepel, pepel vrtnic.«

(Colleen McCullough, *Pesem ptic trnovk*, str. 262/1, prevedel Jože Fistrovič)

Pred *Pesmijo ptic trnovk* (*The Thorn Birds*, Harper & Row, 1977) je imela Colleen McCullough en sam roman (*Tim*, obskurna zgodba o ljubezni med osamelo žensko in umsko zaostalim mladim lepotcem), pa še – kot v svojem delu o bestsellerjih, v katerem ji namenja eno od obeh poglavij o ženski prozi (*Women's fiction I*), zlobno dodaja John Sutherland – Avstralka je bila povrh. Toda niti ta relativna anonimnost niti odmaknjenost od središča nista bili oviri, da bi se že pred izidom ne vnel neizprosni boj za odkup paperback pravic od Harper & Row-a. V igri je bilo najprej sedem založnikov, da bi se nato vse zreduciralo na dvodnevno potegovanje med Bantamom in Avonom. Slednji je z 1,9 milijona dolarjev ne le zmagal, temveč tudi potolkel dotedanji Bantamov rekord 1,85

milijona dolarjev (iz leta 1975, za Ragtime Doctorowa). Toda vse to je bil šele začetek. Teden dni preden jo je bilo sploh mogoče kupiti, je bila knjiga že na devetem mestu uradne lestvice. Šestega junija je bila že na prvem mestu. V slabih dveh letih se je uvrstila med tiste redke knjige, ki so presegle deset milijonov prodanih izvodov. Registrirati vzroke za ta uspeh, pomeni razpeti mrežo, ki naj zveže in razloči tri poglavja tega prispevka.

»It has a specific strength for everybody«, pravi John Sutherland in v nadaljevanju razloči štiri temeljne momente romana, od katerih je – po njegovem mnenju – vsak namenjen prav specifičnemu delu kupcev/bralcev:

- a) epski moment družinske zgodovine (generacije Clearyjevih)
- b) »high life« (posestvo Mary Carson)
- c) prepovedana ljubezen (Meggie/ oče Ralph de Bricassart)
- d) emancipatorični moment (linija Fiona-Meggie-Justine).

Pesem ptic trnovk se tako res izkaže za paradigmatičen roman našega predmeta, saj so v njem zastavki vseh temeljnih smeri ženske proze sedemdesetih let. Le dovolj daleč jih je treba prignati. Če moment a, (spodvit nazaj v *Pesem ptic trnovk*) proizvede družinsko sago (*family saga*), potem je treba moment b izpeljati v romane o razkošnem življenju (*jet-set-high-life novel*), moment c v »prave« ljubezenske romane (*romantic hystorical novel*), moment d pa v (kvazi) feministične romane (*liberation novel*).

a) Začnimo torej z *družinsko sago*. Na platnicah romana *Družinske skrivnosti* Rone Jaffe (*Family Secrets*, Bantam, 1975) beremo:

»They remained forever protected, forever together . . . until they could escape, one by one, into the forbidden, dangerous and enticing world beyond.«

Kontrast je vsakič znova isti: obstaja trdna, natančno hierarhizirana družinska struktura, katere temeljni princip obstoja je *ponavljanje*; njej nasproti stoji življenje, svet, tujina – »the world beyond«. Da bi zgodba lahko stekla, mora drugi pol vdreti v prvega, ga pretresti in celo razrušiti. Ponavljanje (kot reprodukcijo) zdaj nadomesti neko drugo ponavljanje – *ponavljanje, ki zahteva nekaj novega* (cf. pojem Wiederholen pri Freudu in Lacanu, npr. v Štirih temeljnih konceptih, str. 68, 84).

Kot da je to ponavljanje-z-dodatkom kazen za poskus izogiba zadanemu ponavljanju, kot da je – če smo še bolj dobesedni – nezakonski otrok kazen za nespoštovanje Zakona. Meggie (*Pesem ptic trnovk*) je s svojim sinom, ki ga ima z očetom Ralptom, obsojena na ponovitev usode svoje matere Fione (zgodba o Franku), podobno kot so v *Mistralovi hčeri* kar tri ženske treh generacij usodno zvezane z likom slikarja Mistrala. Če smo kratki in shematski: ko se nekaj zgodi prvič, je to dogodek; ko se to ponovi (v naslednji generaciji, s tistim »nekaj novega«), je to zgodba; v tretje (spet nova generacija, spet »nekaj novega«) pa se rodi družinska saga.

II. Goddesses

»They were three generations of magnificent red-haired beauties born to scandal, bred to success, bound to a single extraordinary man – Julien Mistral, the painter, the genius, the lover whose passions had seared them all . . .«

(na platnicah *Mistralove hčere*)

Naj bo roman Judith Kranz *Mistralova hči* (*Mistral's Daughter*, Bantam, 1983) prvi dokaz prehajanja meja. Zastavljen kot spremljevalec treh generacij, se kaj hitro razvije v klasičen »high-life« roman. Klasičen po prizorišču – saj niha med umetniškimi krogi, big-businessom in modno smetano – in likih – ljudje, ki so na vrhu vsakega od treh omenjenih prizorišč – kot tudi po geografskih koordinatah – Pariz, južna Francija, Rim, ZDA.

b) Kaj naj bi torej definiralo *jet-set-high-life roman*? Zdi se, da je najpreciznejši odgovor ponudil knjižni recenzent The Detroit News, ko je prav *Mistralovo hči* označil s stavkom: »It has everything the escapist reader dreams of.« Je torej treba od sanj napredovati (nazadovati?) k družbeni realnosti, ki je takega bralca porodila, pa se bo zrušila vsa sanjskost romana? Storit tako bi pomenilo prekršiti pravila igre. Le-ta pa so povsem jasna: čim več glamourja, čim več pomembnih (celo zelo pomembnih – VIP) osebnosti, čim več potovanj – in predvsem veliko, veliko denarja. Če so privilegirano mesto uprizoritve družinskih sag dolge televizijske nadaljevanke (npr. *Korenine*), potem so korelat high-life romanom mini-serije. Danes na naslovnici novega romana te zvrsti sploh ni več presenetljivo najti notico »Now an NBC (ABC itd.) – TV mini-series«. To velja recimo za prejšnji roman Judith Krantz *Princess Daisy* (»She was born Princess Marguerite Alexandrovna Valensky. But everyone called her Daisy. She was a blonde beauty living in a world of aristocrats and countless wealth. Her father was a prince, a Russian nobleman. Her mother was an American movie goddess.« – mar ni vse skupaj dovolj zgovorno?; od tod tudi *boginje* v mednaslovju), pa tudi za drugo nadaljevanje *Čipk* (*Lace II*, Shirley Conran). Prav začetni stavki tega romana bodo prekoračili naslednjo mejo.

III. Breasts

»They are the most expensive breasts in the world, thought Lili, as she soaped them. Lace rivulets of foam slipped over her rounded flesh and, as she touched one cinnamon-tinted nipple, Lili shivered with sensuous pleasure.«

(*Lace II*, str. 1)

c) In zdaj smo tu! Pri *ljubezenskem romanu*, pri toliko opevanem »neskončnem ženskem užitku«. Če ga v družinskih sagah prekrije teža generacij, pri high-life romanih pa mondenost, potem na tem mestu udari na površino z vso svojo silo. Barbara Cartland, Rosemary Rogers in Kathleen Woodiwiss so temeljna imena te zvrsti, imenovane tudi *sweet and savages* (po romanu Rogersove *Sweet Savage Love*). Bolj kot vsaka »poglobljena« analiza je zgovorna navedba nasvetov, ki so jih za bralke neke ameriške ženske revije zbrale urednice *The Silhouette Books*, drugega največjega svetovnega založnika ljubezenskih romanov (z niansami od *Desire* – precej razvratne – do *Inspirations* – namenjene bralcem z ostrejšimi moralnimi standardi):

1. Predvsem in najprej, *berite*.
2. *Ljubeče* razvijajte like.
3. Držite se *pravil* in ne presenečajte.
4. Opisujte zelo *podrobno*.
5. Ne skoparite s *čustvi*.
6. Kar precej *čutnih prizorov*.
7. Rešite vse probleme pred 192. stranjo.

John Sutherland (v drugem od obeh omenjenih poglavij, *Women's Fiction II: liberation and female masochism* – *Erica Jong and the »bodice rippers«*) navaja »plot« romana *Love All Molly Parkin*, ki naj tokrat služi kot ilustracija, kaj pomeni spoštovati šesto pravilo:

»In seven days she fellates her father, takes on board her two regular lovers, sleeps with her ex-husband, is half-raped by a homosexual, has her anus enlarged by an adroit French restaurateur, sleeps chastely with a Lesbian ex-lover, picks up a buffet-car attendant, and is back for more.«

Sutherlandova dvojica iz naslova (*liberation and female masochism*) nam dovoljuje, da v razpravljanje vpeljemo še zadnji od štirih momentov, registriranih na primeru *Pesmi ptic trnovk* – emancipatorični. Teza je pravzaprav zelo preprosta:

d) *roman osvoboditve* (imenovati ga »feministični« bi feminističnemu gibanju prej škodilo kot koristilo) je treba razumeti zgolj in samo kot *drugo stran* »sladkih in divjih« romanov. Danes je brez opazne mere dolgočasja praktično nemogoče brati tako *Strah pred letenjem* (*The Fear of Flying*) Erice Jong – ki mu je pripisan mitični status začetnika – kot npr. roman *Ženske* (tak je naslov slovenskega prevoda dela Marilyn French *The Woman's Room*). Kompleksnost družbenega gibanja je postala tolikšna, da je preprosta fikcija ni bila sposobna več (ali sploh kdaj?) zaobjeti, vse drugo, zaradi česar bi tovrstna dela bila lahko atraktivna, pa je bilo mogoče najti v drugih zvrsteh – ostreje, jasneje in bolje. Konec koncev je resnica obeh, ljubezenskega romana in romana osvoboditve, v *Emmanuelli*:

»Her voice reverberated from the surface of the black water and no one could have said to whom her cry was addressed: 'I'm in love! I'm in love! I'm in love!'

Zdaj že lahko priznamo – prišli smo do tja, kamor smo ves čas hoteli priti. Vse razpravljanje o momentih, razločevanjih in tipih ženske proze je pravzaprav imelo en sam namen – privedi do *točke krika*, do tistega trenutka, ko na 190. strani (cf. pravilo 7) svojega romana Emmanuelle Arsan zapiše: »Emmanuelle screamed louder than she had ever screamed before . . .«. Kar je pri tem kriku temeljnega pomena, ni njegov vzrok (»The two men ejaculated simultaneously . . .« – prvi vanjo in drugi v prvega) kot tudi njegova vsebina (»I'm in love! I'm in love! I'm in love!«), temveč prav ta, tako dobra opisana nemožnost določitve njegovega naslovnika (». . . no one could have said to whom her cry was addressed.«). Ta krik nas tako na eni strani napotuje na sam začetek (*Bog in užitek ženske*), na drugi strani pa odpira vzporednico, ki bi se v tem primeru morala izkazati zaključno. Kar namreč vselej znova preseneča ob branju ženske proze, je njena ireduktibilna zavezanost filmskemu mediju, filmskemu uprizarjanju dogodkov. O čem npr. dobesedno skozi ves roman *Strah pred letenjem* sanjari glavna junakinja? O »golem fuku«. In kje dobi navdih zanj, kako si ga sploh predstavlja?

»Za enega od scenarijev(!!!) golega fuka sem najbrž dobila navdih v nekem italijanskem filmu, ki sem ga gledala pred leti. Sčasoma sem ga prikrojila svojim potrebam. Predvajala sem si ga spet in spet, ko sem se vozila iz Heidelberga v Frankfurt, iz Frankfurta v Heidelberg.«
(str. 23, prevedla Seta Oblak)

Le nekaj poglavij iz dialektike želje je treba poznati, pa že vemo, kako se bo tako sanjarjenje končalo:

»Moj goli fuk! Moj tujec na vlak! Moj sen se mi je ponudil na krožniku! Predstava, ki me je omamljala tri leta med vožnjami z vlakom v Heidelberg! A namesto da bi z obema rokama zgrabila priložnost, se mi je vse skupaj zagnusilo!« (str. 421)

Sprva se zdi, da je razplet Emmanuelle natanko nasproten finalnemu razočaranju Jongove, da je odnos krika neskončnega užitka in občutka gnusa odnos dveh kolikor je mogoče oddaljenih ekstremov. Toda kaj v resnici reprezentira ta krik?

Michel Chion je ženskemu kriku namenil v svoji knjigi *Glas v filmu* eno celo poglavje in ga poimenoval *Le point de cri*. Že primer, s katerim začenja, je dovolj ilustrativen: De Palmijn film *Blow Out*. Krik, za katerega gre, je smrtni krik. Tonski tehnik dobi nalogo poiskati ga, da bi ga lahko »prilepili« k hitchcockovskemu prizoru umora pod tušem. Seveda je edini, ki lahko zares zadovolji željo, pravi smrtni krik. Prišel bo iz ust spremljevalke tonskega tehnika, dobesedno žrtvovane v ta namen. »What a scream!« je edini in dovolj zgovoren komentar, ki ga slišimo v projekcijski dvorani, potem ko je telo dobilo svoj pravi (tuj) glas.

»Prišel bo iz ust« je izraz, ki vara, kolikor zakriva prav temeljno Chionovo tezo: kar je v nekem kriku fascinantnega, ni niti njegova vsebina niti on sam (kot objekt, kot stanca), temveč natanko tisto mesto, od koder izhaja. To je točka krika, kričišče.

»In to mesto lahko v skrajnem primeru zaseda neki nič, neka belina, neka odsotnost. Točka krika je točka nemišljivega znotraj mišljenega, neizrekljivega znotraj izrečenega, nerepresentabilnega znotraj reprezentacije. Zaseda neko točko časa, toda nima trajanja, ki bi ji bilo notranje. Suspendira čas, ki bi ga lahko trajala: je neka razpoka v času.«

(La voix au cinéma, str. 68)

Zato je treba vprašanje »kaj v resnici reprezentira ta krik?« brati povsem dobesedno: kateri del resnice reprezentira? Chion odgovarja: natanko tisti njen nerepresentančni del, tisti »kanček ralnega« In kaj sta gnus in groza drugega kot prav reakcija ob soočenju z nekim takšnim kančkom.

Če morda še ni povsem jasno, kaj ima vse to opraviti z žensko prozo, je treba odpreti še zadnjo stran romana *Ženske*. Zgostitev prav vseh pojmov, ki smo jih v zadnjem delu navedli, je že kar neverjetna: krik, problemi z naslovnikom, groza, prestopanje meja in končno še resnica.

»Zgrozim se, ko pomislim, kako bom morala naslednje jutro s pestmi tolči po vratih in bom kričala, naj mi odprejo, a me ne bo nihče slišal, da bi me rešil.«

Spet drugič se mi zazdi, da sem 'prestopila meje' tako kot Lily in Val, in lahko govorim samo še resnico.«

(str. 469., prevod Klara in Jože Hočevar)

Tisto, v čemer Marylin French zgreši – in zaradi česar je Emmanuelle toliko bolj radikalna – je prav spoznanje, da je v kriku največ resnice.

Zato lahko sklenemo: tako kot si je film izmislil neko ogromno mašinerijo sredstev, ki jih je zastavil v igro z enim samim namenom – proizvesti finalni ženski krik (v *Blow Outu* mu predhodijo ognjemet, slavnostna parada, bitje zvonov in še cela vrsta razposajene množice, Chion pa navaja še vrsto drugih zgledov: ogromne opice (King Kong), goreči nebotičniki (Peklenski stolp), simfonični orkestri (Mož, ki je preveč vedel) in še bi lahko naštevali), tako tudi vsa nepregledna množica variant, ki jih ponuja ženska proza, dosega svoj pojem v eni sami točki – točki krika, tej hkratnosti užitka in groze.

»Krik ženske je krik človeškega bitja, podvrženega govoric, soočenega s smrtjo.« (Chion, op. cit., str. 69)

Ženska proza je pričevanje o tem kriku in zato ji gre oznaka, ki jo tako pogosto najdemo na njenih platnicah: »poučuje moške o ženskah in ženske o njih samih.« Kar iz tega sledi, pa je naslednja propagandna oznaka: »Noben moški ne bi mogel napisati takega romana, kajti noben moški ni sposoben opazovati življenja z ženskimi očmi...« Ženska proza (kar tukaj povsem konkretno pomeni: ženska, ki piše o ženski) torej vidi sebe kot tisto, ki gleda z ženskimi očmi, še natančneje: se vidi sebe videčo. Danes vemo, da je to gesta izogiba pogledu.

Preostane nam le še, da oba objekta združimo v eno samo tezo: ženska proza je nekaj, kar se izogiba pogledu in išče glas. Je mar potem sploh še čudno, da je tako zelo filmska?

STOJAN PELKO

PORNOGRAFSKI ROMAN: »NON-GENRE«?

K strukturalizmu v naslovu

Med duhovi, ki jih je obči duh našega sicer malo duhovitega časa priklical na posebno akademsko področje, je tudi teorija žanrov rediviva. Praktični anamnetični dosežki sodobnih vladarjev nam omogočajo vsaj to, da se glede preteklosti ne moremo več slepiti v optimističnem duhu rekla »stojimo na ramenih velikana«; sama spiritistična gesta današnjih duhovnih ved pa nam hkrati onemogoča, da bi si mogli zlahka pomagati z materialističnim geslom »Tradicija vseh mrtvih pokolenj leži kakor mōra na možganih živih ljudi«: naj je misel še tako resnična, pa ni bien trovata, in že zato ni ustrezna, da bi nosila začetni moment retorične *invencije*. Ni se nam torej treba ujeti v trivialno kontradikcijo razmerja do preteklosti, in za to gre ne majhna zasluga prav predmetu našega razpravljanja: kakor vse druge neokonservativne floskule je tudi teorija žanrov epohalna po tem, da se njena »gesta« dogaja, *kakor da bi se nič ne zgodilo*. Kakor da se ni nič zgodilo *vmes*, med staro in novo teorijo žanrov, kakor da se s staro teorijo ni nič zgodilo; kakor da se ni nič zgodilo, *ko* so novo teorijo izrekli. Kakor že marksikdaj, je tudi tokrat politični neokonservativizem prehitel svoje akademske akolite: strukturno limito so dosegli jugoslovanski birokrati, ki govorijo o sebi v tretji osebi ali še raje v brezosebni glagolskih oblikah, kakor da ne bi bili oni tisti, ki so zavozili državo, kakor da ne bi bili oni tisti, ki so birokracija. Strukturna saturacija je v tem, da ideologija integrira dogodek, kakor da bi se ne zgodil, in entiteto, kakor da bi je ne bilo. Derealizacija zgodovine je v akademskem diskurzu vendarle komplementarna politični reakciji – njena magična posebnost je v tem, da pričara kot eksistenco nekaj, *česar že ni bilo več*: teorijo žanrov; produktivna gesta ima svoj strošek: a v nič gre le nekaj, kar nikoli ni bilo entiteta – epistemološki prelom. Ker pa sta čaralec in pričarano v teh umovanih eno in isto, nas mora fascinirati ta enkratni modus bivajočega: ta tumberjenja *mislijo, da so* – in ta skopa misel jim zadošča za njih malo eksistence.

Strukturalizem v naslovu je potemtakem večkratno motiviran: s stališča akademske ideologije je njegov status preddobni prihodnjik, strukturalizem v tej ideologiji se definira kot tisto, *kar bo bilo*, pripada mu torej status potlačenega. Ne moremo si kaj, da ne bi prav to zapisali v naslov, in si mimogrede privoščili še formalno bravuro: saj je takšen tudi ontološki status slehernega naslova, ki ga pisec posadi na začetek, potem ko je spis že napisal; zraven tega je še naš pragmatični interes, da nasprotniku čimprej pomolimo pod nos njegovo travmo. En motiv je torej *mene tekel*, drugi pa »razumi, kdor moreš«; navsezadnje je strukturalizem vselej že premislil vse, kar je, kar bo padlo na pamet akademskemu umovalcu.

Vsebinska motivacija pa je ta, da je v času viktorijanskega pornografskega romana bržkone še mogoče govoriti o žanrski tipologiji kot piščevi spontani ideologiji. To pa je vsekakor možen začetek za tukajšnjo hipotezo.

Pričujoči prispevek skuša ilustrirati hipotezo, ki se mogoče ne bo pokazala za resnično, bo pa njeno preverjanje prav gotovo navrglo vrsto zanimivih odkritij. Hipoteza je tale: tisto, kar v sedanji založniški in distribucijski praksi velja za »pornografski roman«, samo na sebi *ni nikakršen literaren žanr*; notranja koherenca, ki je vendarle ne gre odrekati spisom v tej rubriki, izvira iz tega, da ta dela vsa *izpeljujejo radikalne* in zato nujno *enostranske konsekvence drugih žanrov*, konsekvence, ki v teh drugih žanrih samih ostajajo implicitne.

Splošni teoretski interes hipoteze bi bil v luči, ki jo meče nazaj na »žanre velike književnosti«: premisliti bi namreč veljalo, koliko veličine velike literature ne vzpostavlja neka določena *odpoved radikalizmu*; in koliko same žanrskosti vpeljanih literarnih žanrov ne konstituira *samozaslepitev* literarne prakse pred svojimi lastnimi predpostavkami in pred svojimi lastnimi konsekvencami.

Trivialna literatura bi bila potemtakem eminentno *teoretska literatura*, in to v obojnem pomenu izraza: zato, ker je odlikovano zanimiva za sleherno morebitno literarno teorijo; in pa zato, ker ima s teorijo to skupno potezo, da hoče prignati do konca svoje lastne implikacije – da torej tendira k *praktičnemu izčrpanju svojih teoretskih možnosti* (kar bi navsezadnje lahko bila adekvatna deskripcija tudi za teoretsko prakso samo).

V ponazoritev hipoteze: kdor se ukvarja z literarno zgodovino ali teorijo, je lahko večkrat doživel nelagodno presenečenje, ko je v zbirkah »porno« književnosti naletel na kakšno delo markiza de Sadea. Ta »šok« ima svojo teoretsko veljavo: kljub vsem razlogom, ki jih lahko založnik navede v prid svoji uvrstitvi Sadea med pornografsko književnost, je vendarle očitno, da ta opus pripada neki drugi književni tradiciji – namreč tradiciji moralistov 17. stoletja in socialnih utopistov 18. stoletja: medtem ko bi tradicijo njegove literarne forme bržkone lahko iskali v »avanturističnem romanu« (*Justine*) in v potopisni prozi – zlasti predromantičnem sentimentalnem potovanju (*Juliette*). A prav ker Sade izpeljuje radikalne konsekvence teh poprejšnjih »žanrov«, navsezadnje res spada, kakor meni intuicija založnika, med »porno« literaturo – seveda v naši zgornji hipotetični definiciji.

V ponazoritev hipoteze, drugič: pričujoči spis² bo skušal ob konkretnem delu (*My Secret Life*, cca. 1890) pokazati, da je tisto, kar v precejšnjih količinah kroži pod nazivom »viktorijanski porno roman«, nemara treba uvrstiti v tradicijo avtobiografske literature, in natančneje v tisto njeno posebno zvrst, ki se imenuje *izpovedi*. Splošno historično situiranje zvrsti bi lahko iskali v teoriji zgodovine meščanskega individualnega subjekta, zlasti v interpretaciji, ki jo lahko povzamemo po Michelu Foucaultu (ne le *Zgodovina seksualnosti*, prvi del – prvo poglavje ima naslov »Nous autres, victoriens«; pač pa tudi *Surveiller et punir* kot prispevek k zgodovini nastanka sodobne individualnosti in njene zasebnosti).

V ponazoritev »splošnega teoretskega interesa« hipoteze pa navedimo zgled iz neke druge umetnosti, iz filma. Jugoslovanski gledalec je imel namreč enkratno priložnost, da si je lahko ogledal dve verziji filma *Ben Hur* – cenzurirano pred leti in lani še integralno. Osebnost me je najbolj pretreslo to, da je cenzurirani različici mogoče nesporno pripisati nekatere lastnosti *umetnine*, medtem ko je integralna verzija nesporno *kič*. Cenzor se je namreč hotel izogniti prizoru s križanjem in poanti o junakovi spreobrnitvi; zato je film končal kar neposredno po konjskih dirkah in zadnjem pogovoru med antagonistoma, končal ga je s prizorom, ko se junak zazre v krvavi pesek praznega hipodroma. S posegom svojih škarij je cenzor radikalno spremenil poanto filma; v trenutku najvišjega zmagoslavja, ki je dvojno, osebno-maščevalno in judovsko-nacionalistično, junak od potolčenega nasprotnika zve, da sta njegova mati in sestra (za nas zdaj brez povratka) zgubljeni v dolini gobavcev, in čisto majhen (za to poskrbi kamera) se vrne v areno, zdaj je prazna, zapuščena in krvava, in mi vsi z junakom spoznamo – navsezadnje smo vsi poraženci. Tak konec nespodbitno ustreza tragično-mazohističnemu zahodnemu umevanju umetnosti, poanta je vrh tega celo modernistično eksistencialistič-

na – a nastala je zato, ker film ni stekel do konca, ker mu cenzura ni dopustila, da bi do kraja izpeljal svoje lastne konsekvence, ki evidentno že od vsega začetka peljejo h krizi in odrešenju, torej k spravi. Brž ko pa je bilo umetnini dopuščeno, da se do konca razvije, da pride do svoje konsekvence, je ugasnil njen umetnostni naboj in videli smo pač trivialen množično-kulturni artefakt.

– Naš namen je potemtakem, da upravičimo intuicijo nekdanjih bibliotekarjev, ki so današnje pornografske spise pametno uvrstili pod zaglavje »curiosa«.

K zgledu iz filmske umetnosti ali hipoteza št. 2

Hipoteza je, da je prav filmska umetnost v sodobnosti tisti medij, v katerem se – heglovsko rečeno – trivialnosti povzpne do svojega pojma. Že v sami domislici »ekranizacije« literature je nekaj ireduktibilno trivialnega; tako da nam ni treba segati po intuitivnih domislicah in po empiričnem dokazovanju, da je film res zasedel križišča našega časa, saj naletimo na kino za vsakim vogalom: filmska »gesta« je, vsaj kadar seže po književnosti, trivialna že v sami svoji formi, še preden si natoči te ali one književne »vsebine« (in sleherni kinoman dobro ve, kakšno »vsebino« lahko pričakuje, kadar si gre ogledat »velika dela svetovne književnosti na filmskem platnu . . .«).

Če naj torej doženemo, kaj je tisto »trivialno« v trivialni književnosti, si bržkone lahko olajšamo trud, če gremo po bližnjici in si v ekranizaciji literarnih del te vrste ogledamo kar neposredno »čutno svetenje« njene ideje.

Za vsem tem je seveda tudi nekaj prave teorije, povzemimo jo na kratko s tole opombo: teoretska razlika med »umetnostjo« in »kičem« je – v nasprotju s stališčem naivnega mnenja – v tem, da je v »umetnini« nekaj *manj* kakor v »šundu«; umetnina postane »šund«, če ji nekaj dodamo, ne odvezemo³ (če velja tudi narobe: da »šund« postane »umetnina«, če mu nekaj odvezemo, je sicer zelo tvegana teza, a ne brez zgledov, ki so ji v oporo). In kaj je bolj dodajalnega kakor film, ki literarnemu označevalcu pač dodaja tisto, kar književnosti vselej konstitutivno manjka: namreč podobo.

Trivialna literatura in razredni boj

Imamo torej dve hipotezi o trivialni literaturi, vsaka je po svoje tvegana, a vsaka se tudi lahko opre na svoje dokazno gradivo. Ne bomo iskali sprave med njima, zadržali ju bomo obe – njuna kontradikcija je temeljna kontradikcija sleherne trivialne književnosti: njeno osnovno umetnostno in teoretsko vprašanje je zato v teje dilemi: ali se trivialno podaljšanje umetnosti dogaja na sadovski način (tj. kot radikalizacija implicitnih in zablokiranih konsekvenc v žanrih velike literature) – ali se dogaja na način filmske zapolnitve (tj. kot imaginarna zapolnitev s pašo na objektu želje, kot imaginarna rekuperacija tega objekta, kakršna je prav hipnotična saturacija s pogledom pri filmu).

Ta demarkacijska črta je frontna linija *razrednega boja*. Ločnica razrednega boja pa spet ni meja med dvema »entitetama«, pač pa je kontradikcija, antagonizem med dvema strategijama samega tega boja, je antagonizem med razrednima bojema dveh nasprotnojučih si, bojujočih se razredov.

Razredni boj sadovske linije je razredni boj za *subjekt*: tisto, kar ta linija dodaja umetnosti, je podaljšanje njenega manka onkraj estetskega ugodja. Dober indic za sadovski umotvor je dolgčas, zanesljiv dokaz pa mučnost.

Razredni boj reakcionarne linije je boj za *človeka*: ta linija k estetski zapolnitvi dodaja še ideološko-humanistično, natančneje rečeno, doda ji pristno zapolnitev na podlagi imaginarnih jazovskih identifikacij. Indic za reakcijo je ščeget, dokaz zanjo pa dremež.

(Da ne bi po nepotrebnem obrekovali filmske umetnosti: sebi v prid naj opozorimo, da so filmi po Sadeu ali taki s »sadovsko« tematiko v veliki večini zanič; filmu v prid pa opomnimo, da so dobri navadno tisti filmi, ki nas zbudijo iz filmske hipnoze, ti pa nas za-

voljo zgodovinske strukture našega vsakdanjega življenja navadno prebudijo tudi iz dremeža naše vsakdanje zavesti.)

»Vsaktera ... doba ima svojo umetnost ali umetnostno zvrst, ki je zanjo značilna ... iz katere v glavnih potezah odsevajo pogloblitve poteze dobe in naroda.« (H. Ta-ine.)

Post scriptum: Ad Laokoon oder über Grenzen der Filmkunst und Poesie

Zgornja teza o meji med filmsko umetnostjo in literaturo je klasicistična in jo je klasično formuliral že Lessing: po njej je poezija stvar označevalca, saj se obrača na bralčevu domišljijo in budi njegove predstavnostne zmožnosti – je torej zadeva nezavednega in *Vorstellungsrepräsentanz*; plastična umetnost in slikarstvo pa gledalcu zbujata ugodje in mu nudita užitek – sta torej zadevi *petit a*.

Naj je film na prvi pogled še tako »upodablajoča« umetnost, pa ga v navedeno razpredelnico ni tako zlahka uvrstiti – k vprašanju njegovega lociranja se nemara lahko nekoliko približamo, če si postavimo pobočen problem: namreč problem *komentarja*.

O statusu raznih umetnosti lahko marsikaj zvemo, če se vprašamo o statusu komentarja v različnih umetnostnih zvrsteh. Zanalasč si izbiramo to starinsko in nekoliko diskreditirano besedo »commentarius«: njena vrednost je prav v njeni na novo pridobljeni deviški, ki jo uživa, odkar so prakso komentarja izgnali (v dobri družbi: z grščino in latinščino) iz šolskih naprav; vrednost te dejavnosti same lahko per negationem zaslutimo iz razsula, ki ga je v slovstvene študije prinesla novodobna nečimrna praksa »interpretacije«. A za naš skromni tukajšnji namen bodi zadosti, da je beseda »komentar« nevtralna glede na številne distinkcije, ki so usoda spremljevalne besede ob različnih umetnostnih zvrsteh.

Pri slovstvu je komentar *neločljiv* od komentiranega besedila. Ta neločljivost je najprej popolnoma dobesedna – vulgarno materialna, če lahko tako rečemo: slovstvenega učenjaka si moramo predstavljati za kupom knjig in rokopisov, med katerimi je *tudi* »tekst«, ki je predmet njegovega ukvarjanja; v poenostavljeni šolski situaciji imajo učitelji in učenci knjigo pred sabo, gledajo vanjo, *hkrati* pa učitelj komentira in učenci komentar poslušajo. Klasična šola je postavila jasna in stroga pravila za *branje*: najprej verz skandiraš ali kolon prebereš, potem rekonstruiras stavčno stavbo, tega ne moreš, če si ne ogledaš tudi besedi – spole, sklone, števila, poloviti moraš arhaizme in vulgariizme, spraviti skupaj, kar *na tej ravni* sodi skupaj, a spet na drugi ravni stoji narazen (zaradi verzne sheme, retoričnih učinkov, blagoglasja in aliteracij (»magno cum murmure montis«), vsega tistega skrivnega vrvenja, ob katerem se je zmešalo Saussuru) –, potem *prevedeš*. A s tem še ne »razumeš«: zdaj pridejo tropi, teh spet ne razumeš, če besedila ne spariš z drugimi besedili, primerjave, za katere moraš seči po mitologijah, izročilih, lokalnih običajih, nazadnje zvijače, kakor pretiravanja, ironija, elipse, paralipse, skrivni citati, aluzije ... tudi stereotipi. A le ni mogoče reči, da po vseh teh opraviilih naposled besedilo »razumeš«: razumevanje je tu proces – in slovstvo, ki se je najprej kazalo kot nekakšna »prostorska« umetnost (na ravni verzne skupine, govornega kolona ipd.), pridobi neki novi čas, podoben času glasbene izvedbe: komentiranje je »upri-zarjanje« besedila. Pri tem je čas komentarja čas, ki *moti* specifično časovno odvijanje teksta: vanj posega, ga skandira z nekim drugim časom, časom bralca, ki je specifičen, zavezan empiričnim naključnostim, a te prav s komentarjem zadobijo neko konkretno univerzalnost. Izvirni nastavek za komentar je *signum corruptionis* v besedilu samem: a to je razumeti v metafizični razsežnosti, komentar je praksa, ki se začenja s tem, da pri-zna temeljno dejstvo, da je tekst že vnaprej »pokvarjen«. In še celo moralističnega zve-na besede se tu ne bi kazalo otepati.

Dolgčas klasične gimnazije je dolgčas detekcijskega dela – nemara še najbolj po-doben dolgčasu, ki muči analitika med analizo. S tem dodatkom, da je problem trans-ferja ves čas in že vnaprej razrešen z obstojem same šolske institucije: problem trans-ferja je *alieniran* v institucijo, ta pa ni predmet ljubezni, navadno je sicer predmet sovra-

štva, a tudi ta »negativni transfer« se ves čas razrešuje; namreč prav v podobi *profesorja-čudaka*, ki kot agent šolske ustanove te inštitucije ves čas razsvetljeno *diskreditira*. Dijaki klasične gimnazije (ta besedna zveza se nanaša na svoj referent, a per extensionem tudi na sleherni »gimnazijo«, ki je s svojo odpravo ostala »klasična«) nosijo minimum verovanja, potreben za učenje, v šolskih torbah – kakor peresnike in cunice za brisanje pisala, torej popolnoma *instrumentalno*.⁴ Pojavna oblika te vere je *disciplina*.

Pri slovstvenem branju se zgleduje komentar k *slikarstvu*, kakršnega poznamo od renesanse sēm. Pri ikonografiji je analogija izrecna. Analogija v statusu obeh komentarjev je temeljno v tem, da sta si umetnina in spremna beseda pri obeh sočasna; a iz te enakosti izvira tudi razlika: ker je likovna umetnina v vsakem trenutku dana naenkrat in so-časno, komentar vanjo ne posega na moteči slovstveni način. K umetnini kot objektu komentar dodaja označevalec; pri slovstvu pa se k umetninskemu označevalcu vrinja še komentarski.

Na drugem koncu je *glasba*, najbolj »časovna« umetnost, ki svoj čas tudi popolnoma zapolni – in vanj ne spusti komentarja. Zanimivo je, da ta nemožnost so-časnosti sproži razcep v sami komentarski tipologiji: na eni strani je glasbeni komentar popolnoma *tehničen*, tu je sicer sočasen notnemu zapisu, a do glasbe same ne more; na drugi strani je komentar *poročilo* o umetnostnih vtisih, nekakšna urejena minimalistična avtobiografija komentatorjeva.

Na stran glasbe sodi tudi gledališče – namreč kot predstava.

Kam v to matriko stlačiti filmsko umetnost in njen komentar? – Na prvi pogled bi šla na stran glasbe: gledalci so bili v dvoranah tiho, tudi ko je bil film še »nem«. Tudi razcep v komentatorskih praksah je isti: komentar je ali tehničen – ali pa avtobiografski (to, čemur pravimo »filmska kritika«). V nekem smislu film še izčisti in zaostri glasbeno-gledališko situacijo: njegov tehnični komentar si namreč lahko danes pomaga z videom – a kaj je tisto, kar se zgubi, če isti film gledamo na videu in ne v kinu? Odgovor je pri roki v stari etimološki zvijači: na videu in televiziji gre v nič *filmski obskurantizem*. Med konstitutivne prvine filmske umetnosti sodi tudi ta njen zabaviščno-lunaparkovski moment, ta trivializacija gledališke avre. Sentimentalno-avtobiografski komentar je prav zato pri *kinu* neprimerno legitimnejši kakor npr. pri glasbi, kjer mu je danes mesto na ovitkih plošč – in kjer danes spet zadobiva arhaično obliko pripovedovanja *vitae* odličnih ustvarjalcev.

Prav zaradi teh radikalizacij se pri filmu vzpostavi nekaj, česar status je pri drugih umetnostih precej krhkejši: komentar h kinu je namreč lahko tudi *filmska teorija*.

Analogija z glasbeno teorijo – ki se v najvišjih dometih bolj približuje teoriji v eksaktnih znanostih –, tu odpove; možna pa tudi ni analogija s teatrsko teorijo – pri kateri je ta drugi izraz bolj metaforičen, saj se v najvišjih dometih bolj približuje politični analizi. Vrniti se moramo k slovstvenemu komentarju: a še prej obogatiti svoj pojmovnik.

Paradni vedi slovstvenega komentarja sta *poetika* in *retorika*: njuna razlika je intuitivno samoumevna, a teoretsko je ni tako zlahka določiti, vpeljati je treba precejšnjo dozo metafizike, ki se prav s svojo masivnostjo nekako diskreditira. Kdo bi namreč danes še hotel podpisati stališče, da je poetika nauk o biti poetske umetnine, a retorika veda on njenih morebitnih učinkih? Ali pa enako težaško mnenje, da se prva giblje v sferi »resnice« (alêtheia), druga pa v sferi »politike« (dôxa)?

Recimo raje takole: poetika je še najbolj podobna *ars amatoria* – pri obeh naj bi vednost povečevala užitek; z retoriko pa – si lahko sicer pomagaš, a navdušenje nekako splahni, ko vidiš ogrodje njegove mašine. Retorika ima objekt – a na način mrzle znanstvene resnice; poetika pa – ta je tehnična, a v rokodelskem pomenu »znanja«, ti-stega, kjer sta veščak in njegova veščina del samega orodja, ali narobe. Ko že pišemo v nizkem stilu sinkretičnih časov, si lahko privoščimo analogijo: mizoginci nas prepričujejo, da je ženska privlačnost stvar maškarade; obleka, ta je res zadeva modne *retorike* – a ženska lepota, ta je *poetična*, njeno domovanje je vmes, med cunjami in poltjo.

Komentar pri filmu, se zdi, že vnaprej degenerira, naj stopi na eno ali na drugo pot. Če si drzne na pobočje užitka, je le še poročilo o nečem, kar bi raje prepustili gledalčevi

intimi – v tem smislu je filmska kritika najbolj trivialna zvrst pornografije. Če se spusti v lov za »predmetom samim«, je v najboljšem primeru *recept*, ki ga ni mogoče uporabiti: dokaz, ki bi se mu tudi z veseljem odrekli, so »veliki« režiserji v pedagoški vlogi.

V obeh primerih filmski komentar zgreši objekt. Prav v tem je metafizična razsežnost in odlikovanost filmske umetnosti: *film je najbolj radikalno antimimetična umetnost*. Radikalen je, ker se dogaja »na kraju samem«: na samem kraju objekta; antimimetičen pa, ker nikakršnega objekta ne »posnema« – objekt kar *dá* (ta asketski glagol zato, ker so vsi drugi enostranski, neustrezni: »proizvede«? »pričara«? »izzove«? – nemara pa kar »pridá«!).

Odkar se film dogaja v igri dveh objektov – pogleda in glasu – poseduje še to pristno teoretsko odliko, da ne šari zgolj s čutno naslado, temveč hkrati razsvetljuje *strukturo* objekta, kar ni njegov najmanjši užitekni potencial. To medsebojno skandiranje obeh objektov, ki je navsezadnje le preprosta dualna mehanika, a vseeno zmore porajati neskončne »pozicije«, položaje – je dogajanje same strukture objekta želje v konceptualnem psihoanalitičnem pomenu. V kinu sta dva objekta, a njuna objektna »struktura« je *vmes*, v njunem medsebojnem (in neizčrpnem) razmerju. Hegeljanizem kina je v tem, da objekta alienirata svojo objektnost v medsebojno razmerje, da drug z drugim, a vsak zunaj sebe, prideta do svoje »resnice«. Razmerje med objektoma v kinu nikoli ni »dualno«.⁵

Kar navsezadnje pomeni samo tole: filmski komentar je ali teorija ali pa je bolje, da ga ni. Če ostanemo v ponižnih okvirih, ki smo si jih začrtali, lahko rečemo, da je filmski komentar diskurz, ki si sam postavlja svoje meje, torej zapoved užitka – ki je potemtakem *disciplina* in hkrati *hedonizem*. Če zapusti teoretsko raven, pade pod sleherni raven – postane žrtev svojega lastnega predmeta, plen svoje prevzetnosti.

Sklenimo, kakor je za nizki žanr navada in prav, z anekdoto: slovenska filmska teorija je brzkone najbolj masivno teoretska v sicer impresivni sodobni slovenski materialistični teoriji. Nenavadno je, da je edina, ki se proizvaja brez prave institucionalne podlage. Namesto da bi ob tem konvencionalno zatarnali, moramo postaviti tole paradokсно interpretacijo tega simptomatičnega dejstva: ali bi filmski komentar lahko postal *teorija*, če ne bi bil brez slehernega odnosa do akadem(ij)ske institucije? – ali bi lahko brez sleherne institucionalne podpore postal to, kar je, če ne bi bil *teorija*?

RASTKO MOČNIK

¹ Pričujoči spis je razširjen in komentiran prevod »Uvodnih opomb« k piščevi spremni besedi za anonimno avtobiografijo *Moje skrivno življenje* (zbirka Dotik, DZS, Ljubljana 1985); konkretna argumentacija nekaterih tez je dosegljiva v tej knjigi. Dokazni material je na voljo tudi v »Spremni besedi« Zoje Skušek-Močnik k: Marki de Sade, *Juliette. Justine*, zbirka Dotik, DZS, Ljubljana 1986. »Uvodne napomene« so izšle v zborniku *Treči program* Radia Beograd, broj 66, III – 1985.

² Gl. opombo 1.

³ V tej zvezi je produktivna opomba Svetlane Slapšek, da je treba *Star War* gledati v luči antične tragedije (*The Empire Strikes Bach* npr. v luči *Peržanov*).

⁴ v tej zvezi glej odlično apologijo klasične gimnazije, ki jo je v prilogi *Mladine* (1986, za latinščino) priobčil Bojan Baskar.

⁵ V tej luči, in zlasti v optiki tega, kar pride zdaj, je porno film naiva filmske teorije. Na podlagi samoniklega občutka, za »kaj gre«, skuša to intuicijo izraziti z neadekvatnimi, tj. nekonceptualnimi sredstvi. Skušá likvidirati »kinsko alienacijo« filmskega objekta. Če bi se natančno pogledal, bi moral uvideti, da je filmska metafizična lekcija prav ta, da porno humanizem (boj proti alienaciji) *ni mogoč*. Kar seveda ne preprečuje porno produkcije; ravno nasprotno. Porno film je samoupravna fantazma filmske produkcije.

»NEO-GOTIKA«

«... the aristocratic profile, those startling blue eyes, the elegant and photogenic body.»

Leslie Alan Horvitz/M. Harris Gerhard, »The Donors«

Številni žanri iz sedemdesetih let so se precel zgledovali pri takoimenovanem »gotskem romanu« (predvsem vsakovrstne »komorne grozljivke« ipd.); vplivi so opazni marsikje, mi pa se bomo osredotočili predvsem na enega avtorja – Robina Cooka.

Robin Cook je ob koncu sedemdesetih let zaslovel z romanom »Coma« (1977; še leta 1979 je bilo prodanih dva milijona izvodov), kasneje pa tudi z naslednjimi (»Fever«, »The Year of the Intern«, »Brain«, »Sphinx«, »Mindland« itd.), ki se v glavnem vsi – tako kot »Coma« – dogajajo v takoimenovanem »belem svetu«, se pravi, v svetu zdravnikov, medicine in podobnega. Uspehu tega romana in pretežno vseh tovrstnih romanov v preteklosti je botrovalo dejstvo, da je Robin Cook tudi sam zdravnik (za svoje ime vedno pripiše tudi kratico MD, kar pomeni – Medicinæ Doctor), celo zelo uspešen in znan zdravnik, oftamolog, ekspert, ki je svoje strokovne prispevke priobčeval v »Newsweeku« in številnih znanstvenih publikacijah (»predava« na Harvardu). To so ob izidu »Come«, pa tudi kasneje, prav radi poudarjali: Cook ni kakšen šarlatanski ali pa priučeni »outsider«, žurnalist, ki piše tudi »zdravniške romane«, temveč je – v strogem pomenu tega izraza – »insider«, saj je v to, o čemer piše, »strokovno posvečen«, je kompetenten. In na to se je v sedemdesetih letih tudi nekaj dalo.

Kljub temu pa Cookovega romana ni mogoče napeljati med »zdravniške romane« à la Soubiran, Hailey itd., saj velja za »srhljivko«, za – kot so zapisali – »a shock-packed chiller« (pa tudi: »a crime beyond imagining«, »fast-paced, gripping, scarifying« ipd.). Nič manj »terrifying« pa ni bil seveda tudi istoimenski film Michaela Chrichtona z Geneviève Bujold, Michaelom Douglasom, Elisabeth Ashley, Ripom Tornom in Richardom Widmarkom.

Prizorišče je pač idealno – bolnišnica, institucija, ki je vsem znana v splošnem in v posebnem ... dokler kdo ne prikoraka in razglasi, da je za vsem tem nekaj več ... da gre v romanu za »grozljiva razkritja zakulisnih škandalov v sodobnem zdravstvu« (nekaj podobnega je poskušal storiti že prej – leta 1960 v svojem romanu »Caretakers« Daniel Telfer, morda tudi – sicer sramežljivo – André Soubiran, da o Haileyu sploh ne govorimo). Kaj torej v tem romanu dviguje lase? Kaj je škandalozno? Najprej škandal: v neki ugledni bostonski bolnišnici zdravniki nič hudega sluteče in ne ravno posebno bolne paciente pahnejo v »komo«, da bi jih tako obdržali »mrtve«, pa še vedno dovolj »žive« (»ne-mrtve«); njihove zdrave in uporabne organe potem prodajajo in presajajo najboljšim ponudnikom, praviloma kajpada super-magnatom (»He's a living corpse, but his organs are alive and warm and happy until they can be taken out by the buchers at the Institute.«). Opozoriti velja, da se junakinja dokoplje do tega odkritja šele na koncu: »The Jefferson Institute was a clearing-house for black-market human organs!« Do tedaj jo je ves čas preganjal le morast občutek, da je v tej bolnišnici nekaj hudo, hudo narobe. Prav ta obsedenost, prav ta mora, prav ta občutek, da je nekaj narobe, a ne ve kaj, to je tisto, kar je pri celi stvari »srhljivo«, čeravno moramo takoj priznati, da je Cook to »srhljivost« vzpostavil s pomočjo nekaterih učinkovitih in – tik pred tem – uporabljenih manevrov:

1. Najprej je tu takoimenovani »dvom v zdravniško etiko«: dve leti pred izidom Cookovega »mega-smasha« je Miloš Forman posnel filmsko bombo »One Flew Over the Cuckoo's Nest« (roman Kena Keseya je izšel že leta 1962, toda ob promociji filma se je prodajal v milijonskih nakladah), ki pač temelji na preprosti ideji, da bolnišnice »zainteresirano« spreminjajo »zdrave« ljudi v »bolne«.

2. To je bil čas kolektivnih fobij spriču vse večjih in razsežnejših afer in škandalov v zvezi z ameriškim zdravstvom v sedemdesetih letih: naravna tla so bila potemtakem povsem pripravljena, treba jim je bilo ponuditi le nekaj »literarno možnega«, a »neverjetnega«, nekaj kar bo »chilling«, »terrifying« in »unbelievably hideous«. Tudi tandem Leslie Alan Hotvitz/M. Harris Gerhard (slednji je tudi »pravi« zdravnik, »insider«, MD) je skušal v romanu »The Donors« pokazati na »zdravstveno srhljivo zakulisje«, češ »They can re-make your life – with a scalpel.« (»Ne boste verjeli, kaj lahko naredijo z vašim telesom . . . Kaj naredijo z vašimi možgani, tega sploh ne veste . . . In nikoli si ne bi mogli predstavljati, kaj naredijo z vašo dušo . . .«); Mary Higgins Clark, znana »plašljivka«, pa je v »The Cradle Will Fall« v pravilni gotski maniri prikazala trgovino s fetusi (plodne ženske naredijo sterilne in obratno).

3. Obnavlja legendo o Frankensteinu (»človek«, sestavljen iz delov različnih ljudi: to naj bi bil ekvivalent moderni transplantaciji organov) in grofu Drakuli (problem »kome« in »klinične smrti«: to naj bi bil ekvivalent »živemu mrtvecu«, grofu Drakuli).

4. Cookov roman se začne ko »frightener« Stephen Kinga »Carrie« (eno leto pred izidom »Kome« ga je bravurozno in finančno uspešno posnel Brian De Palma), z – če naj uporabimo ta filmski izraz – »velikim planom« travmatične menstruacije mladega dekleta, menstruacije, ki je najprej boleča, ponižujoča, morasta in končno – smrtonosna.

5. Če smo rekli, da je Cook izkoristil recentni – in tako rekoč še povsem »sveži« – King-De Palmov morbidni menstruacijski »shocker«, moramo dodati, da je skoraj istočano (»v isti sceni«) izkoristil tudi – »že-videni« in nadvse razvpiti – trik, na katerega je zaigral Alfred Hitchcock v filmu »Psycho«: filmska naracija – kot je znano – gledalca na začetku ves čas »vara« in ga skuša celo »prepričati«, da je Janet Leigh »glavna junakinja« filma; ta iluzija traja vse do trenutka (ki v resnici pride zelo kmalu), ko Norman Bates, preoblečen v žensko, to isto Janet Leigh mesarsko seseklja. Tudi Cookova Nancy Greely je – kot vse kaže – »glavna junakinja«, to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker jo avtor zelo metikulozno razčleni, tako »duševno« kot »fizično«. Toda že na str. 14 naletimo na tale nedvoumni stavek: »Nancy Greely fell a sleep at 7:24 on February 14, 1976, for the last time.« Tudi ona zapusti sceno v »vodoravni legi«, čeravno nam avtor ves čas zagotavlja, da je to, kar vidimo »glavna junakinja«, ki se ji po definiciji tako in tako ne more nič »resnega« zgoditi, sploh pa ne že na začetku!

6. Roman nasploh pa ima strukturo tega, kar ponavadi imenujemo »gotški« oziroma »črni roman« (The Gothic Novel, Th Gothic Romance ali pa kar The Tale of Terror), katerega »materialni« in »moralni« utemeljitelji so predvsem Horace Walpole (»The Castle of Otranto«, 1774), William Beckford (»Vathek«, 1786), Matthew Gregory Lewis (»The Monk«, 1796), Anne Radcliffe (»The Mysteries of Udolpho«, 1794 »The Italian«, 1797), Charlotte Turner Smith, Clara Reeve, sestri Lee, pri Mathurinu, Godwinu in Shelleyevi pa se »gotška britev« že nekoliko »subtilizira«, če ne kar »spiritualizira«. Gotski žanr se je potem še večkrat regeneriral, udaril je še v več valovih: en vrh je dosegel pri sestrah Brontë, v dvajsetem stoletju pa pri Daphne Du Maurier (zlasti »Rebecca«, 1938), ki velja sploh za najiminentnejšo predstavnico takoimenovanega »modernega gotskega romana«. V šestdesetih in sedemdesetih letih je bil najznačilnejši predstavnik »gotске tendence« Ira Levin (»Rosemary's Baby«, 1967; »The Stepford Wives«, 1972), influenten pa je bil tudi – recimo – Jeffrey Konvitz (»Sentinel«, 1974).

Kaj je pri Cooku tako gotško? Že takoj na začetku, ko sam avtor opisuje zunanjo podobo bostonske bolnišnice, ne pozabi poudariti, da je ta stavba (vključno z okolico) prava »študija v goskem«, ob čemer doda tudi tale tipični stavek: »Celota stavbe je večja kakor vsota njenih delov.« Za vsem tem se skriva nekaj več, nekaj, kar se izmika očesu. Vsaj ideja je ves čas ta. V gotskem romanu odigra vlogo te misteriozne, srhljive

in opresivne bolnišnice dvorec, graščina ali pa opatija, katere »celota je praviloma vedno večja kot vsota njenih delov.« Junakinja Cookovega romana tudi – v pravilni gotski maniri – ugotovi: »To ni bila navadna bolnišnica.« Do take ali pa podobne ugotovitve se je slejkoprej dokopala vsaka »gotska« junakinja. Tako kot v gotškem romanu je tudi tu junakinja »mlada«, »lepa«, »čista«, »nepokvarjena«, z »bujno domišljijo« (ki med drugim bralcu tudi onemogoča, da bi lociral »realno stanje stvari«); tu je tudi »plemeniti« in »čedni«, pa vendar »sumljivi« mladenič, ki junakinjo izmenično privlači in odbija («One minute they were jovial and friendly; the next minute they were angry, almost vengeful.»), celo vse tja do zadnje strani, ko prav on reši junakinjo iz krempljev zla (ravno v trenutku, ko ji hočejo presaditi možgane); junakinja je vedno »deviško« čista, zato jo vznemirja »spolno vprašanje« («Sex exists, my child. You'd better learn to face it.»); tu je zagonetna, klavstrofobična, opresivna, grozljiva notranjost bolnišnice, polna skrivnostnih vhodov in obsedantnih hodnikov, mističnih in iracionalnih dogodkov, obskurne in zlohodne atmosfere («V njeni prebujeni domišljiji so se nenadoma vsa vrata stopnišnega jaška zaprla in pomislila je, da je zaprta v vertikalnem stolpu.»).

Gotskih trikov je vse polno, toda če naj na koncu vendarle potegnemo razliko med obema tipoma »zdravniških romanov«, ki razkrinkujeta zakulisne igre zdravstvenih institucij, med – denimo – Haileyovo »Končno diagnozo« in Cookovo »Komo«, potem bi smeli nemara reči, da se pri Haileyu za »zaprtimi vrati«, na katerih piše nekaj takega kot »Vstop nezaposlenim strogo prepovedan!!!«, odvija sam »produkcijski proces«, funkcioniranje »družbene mašine«, »delovni akt«, ki je racionaliziran in historiziran že od prve strani, pri Cooku pa je za »zaprtimi« vrati nekaj »monstruoznega«, »šokantnega«, »iracionalnega«, nekaj, kar nima tako rekoč nobene »dialektične« niti »historične« zveze s tem, kar se dogaja neposredno pred našimi očmi.

S. DEVESCOVI, P. D. i R. KMAČIČ
redakcija: MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

»MAKING-OF-A-NATION« ŽANR

»Making-of-a-nation« žanr ni pravzaprav nič novega, v zadnjem času pa je bistveno povezan predvsem z Jamesom Michenerjem, ki tako in tako spada med veterane sveta »best-sellerjev«. Že v drugi polovici štiridesetih let, v petdesetih in šestdesetih letih so se njegova dela pojavljala na najvišjih mestih letnih »best-seller« list (tako je bil, npr., leta 1951 na osmem mestu z »Return to Paradise«, leta 1959 na tretjem in leta 1960 na drugem s »Hawaii«, leta 1963 na drugem s »Caravans«, leta 1965 na prvem z »The Source« itd.), zelo dobro pa so se prodajala tudi številna druga njegova dela, ki se sicer niso znašla na letnih »best-seller« listah (tako, npr., »Tales of the South Pacific«, 1947, »The Bridges at Toko-Ri«, 1953, »Sayonara«, 1954, »Fires of Spring«, 1949 itd.), v sedemdesetih in osemdesetih letih se je njegova popularnost še stopnjevala, celo do te mere, da je postal – kljub starosti, saj je rojen leta 1907 – sinonim za »best-seller«, obenem pa tudi »America's best-loved author«, k čemur so prispevali predvsem »mega-smash super-sellerji« kot, npr., »Centennial« (1974), »Chesapeake« (1978), »The Covenant« (1980), »Space« (1982), »Poland« (1983), »Texas« (1985). In to je nenavadno! V dialogih je precej slabši kot Philip Roth, s socialnimi strukturami rokuje slabše kot Joyce Carol Oates, njegov »touch« je slabši kot »touch« Roberta Penn Warrena, v življenja drugih se ne vmešuje tako dobro kot Norman Mailer, Truman Capote, John Cheever ali pa John Updike, s spolnostjo rokuje za deset razredov slabše kot Judith Rossner, Philip Roth ali pa John Cheever, z nasiljem pa kakih sto razredov slabše kot kakšen Shakespeare. Pa vendar si je številne njegove uspešnice prisvojil film, čeravno velja poudariti, da ne vedno ravno uspešno (Mark Robson je 1953 posnel »Return to Paradise« z Garyjem Cooperjem in Roberto Haynes: počasna romanca med potepuhom in domorodko z Južnega Pacifika; isti režiser je 1954 posnel »The Bridges at Toko-Ri« z Williamom Holdenom in Grace Kelly: romanca iz časov korejske vojne; Joshua Logan je 1957 posnel »Sayonara« z Marlonom Brandom in Mijoshi Umoki: v času korejske vojne pošljejo nekega ameriškega oficirja na Japonsko, kjer se zaplete v strastno, prepovedano in dolgočasno ljubezensko razmerje z znamenito japonsko igralko; George Roy Hill je 1966 posnel »Hawai« z Julie Christie, Richardom Harrisom in Maxom Von Sydowom, pri čemer se je oprl le na del Michenerjevega romana, natančneje, na ljubezenski trikotnik, »rojstvo otočja« pa je zanemaril; Tom Gries je 1970 skušal isti roman – »Hawaiians« – obdelati televizijsko, bolj epsko in spektakelsko s Charltonom Hestonom in Geraldine Chaplin; James Fargo je 1978 posnel »Caravans« z Anthonyjem Quinnom, Jennifer O'Neill in Michaelom Sarrazinom: o pobegli hčerki ameriškega senatorja, ki se priključi afganistanskim karavanam itd.).

Kot smo že rekli je bilo ime Jamesa Michnerja v sedemdesetih in osemdesetih, pa tudi že v drugi polovici šestdesetih let povezano s posebnim »para-literarnim« žanrom, ki rapsodično povzema »rojstvo«, če ne že kar »genezo kakega naroda«. Vendar moramo s tem žanrom v zvezi najprej omeniti še nekoga drugega, namreč, Leona Urisa, avtorja, znanega tudi po številnih nadvse uspešnih in super prodajanih predvsem vojnih romanih, pa tudi romanih, ki prikazujejo moraste učinke druge svetovne vojne (tako je bil, npr., leta 1953 z »Battle Cry« na četrtem mestu: film je leta 1954 posnel Raoul Walsh z Vanom Heflinom in Aldom Rayem; z »Mila 18« je bil 1961 na četrtem mestu; leta 1970 je bil s »QB VII« na šestem mestu: za televizijo pa ga je leta 1974 posnel Tom

Gries z Anthonyjem Hopkinsom, Benom Gazzaro in Leslie Caron; posebej znani pa so tudi »Armageddon«, 1964, »The Angry Hills«, 1959 ga je posnel Robert Aldrich, »Topaz«, 1967, leta 1969 pa ga je posnel Alfred Hitchcock, »The Hay« itd.). Najbolj odmevna pa sta bila nedvomno romana, ki regenerirata in rekreirata žanr, v katerem ima glavno vlogo »rojstvo« oziroma »geneza naroda«. Ta žanr pa v svoji »best-sellerski« intencionalnosti ni – kot bi pričakovali – aplikabilen zgolj na Ameriko, temeč je geografsko prenesljiv (v tem smislu moramo tudi dojeti znano Urisovo krilatico, da »Westerne lahko pišeš na kateremkoli koncu sveta hočeš!«; Publisher's Weekly, 29. 3. 1976): z drugimi besedami, ta žanr lahko napiše zgodovino kateremkoli narodu tega sveta. To pa se vsiljuje še toliko bolj, ker sam Leon Uris tega žanra ni nikoli apliciral neposredno na Ameriko ali pa na kak njen geografski predel, čeravno je prav Amerika zaradi svojega spektakularnega in recentnega rojstva objekt par excellence tega žanra.

Uris torej ni napisal zgodovine Američanom, zato jo je pa Izraelcem in Ircem: tudi Izrael in Irska sta zaradi že znanih historičnih in političnih okoliščin idealna objekta tega žanra. »Nacionalno genezo« Izraelcev je spredel v romanu »Exodus« (1959; istega leta je bil na prvem mestu letne »best-seller« liste: spada med najbolj prodajana dela vseh časov!), Ircev pa v »Trinity« (1976; tudi ta se je znašel pri vrhu letne liste). V obeh delih gre za kratka časovna obdobja, saj je zgodba obakrat organizirana predvsem okrog prelomnega epsko-zgodovinskega trenutka: pri Izraelcih je to leto 1947, pri Ircih pa leto 1916. Obakrat gre za »making-of-a-nation« oziroma »founding-of-a-nation«, za »rojstvo naroda«, povezano zlasti z osebnim heroizmom, vznikom nadosebne nacionalne identitete, maksimiranjem vloge individualcev, glorifikacije kolektivnega spričo novo-rojene države, družbena totalnost v svoji historični in ideološki utemeljenosti se vedno gradi in »vzpenja« skozi družinsko cikličnost (tako gre, npr., v »Trinity« za cirkuliranje treh družin, kot to sugerira že sam naslov – »Trojica«).

James Michener je ta žanr prevzel že sredi šestdesetih let, v nadaljnih dveh desetletjih pa mu je podelil številne specifičnosti, ki so postale njegov zaščitni znak. Temu »making-of-a-nation« žanru pripadajo tale dela: »Hawaii«, »The Source«, »Centennial«, »The Covenant«, »Poland«, »Space« in »Texas«. Michenerjevi romani so prepoznavni nenavadno hitro, celo na prvi »empirični« pogled, saj jih izdaja njihova voluminoznost, korpulentnost – so namreč bolesto dolgi, debeli, zajetni, praviloma pa obsegajo nad tisoč strani v »hardbound« izdaji, v »paperbacku« so ta dela kajpada povsem nepregledna, težko berljiva in lahko razpadljiva, pa vendar je v tem – kot se zdi – neki užitek »analnega« tipa. Mimogrede pa lahko tudi omenimo, da ameriški založniki tako rekoč tekmujejo, kdo bo izdal »paperback« z največjim številom strani, zaenkrat pa so že prišli skoraj do strani 1500: Clavellov »Shogun«, npr., meri 1207 strani, »Noble House« pa 1370; zdaj pa že pripravljajo rekordno debeli »paperback«, ki naj bi ga izdali v rekordni nakladi, po rekordno nizki ceni – 75 centov! Ta enormna dolžina ima pri Michenerju seveda neke – vsaj minimalne – razloge. Michener je za razliko od Urisa, ki je popisoval »nastajanje naroda« le skozi kratka, na nekaj desetletij omejena obdobja in se ob tem praviloma sliceval na nekakšne »prelomne«, »odločilne« datume, dogajalni čas svojih »making-of-a-nation« romanov precej raztegnil, čeravno je ohranil tisti značilni Urisov žanrski »making-of-a-nation« transfer: v »The Covenant« gre za »genezo« Južne Afrike (nekaj podobnega je naredil že prej Stuart Cloete v »Turning Wheels«), v »Poland« za »genezo« Poljske, v »The Source« za »genezo« Izraela. Žanr je ostal prenesljiv, prevedljiv tudi v drugo geografsko semiotiko, ne da bi se s tem transformirala katerakoli norma funkcioniranja osnovne žanrske sheme. V vseh ostalih delih gre za »nastajanje Amerike«, ponavadi poudarjene skozi prizmo le enega geografskega predela Amerike. V »Hawaii« smo priča nastajanju Havajskega otočja, vse od tistega pradednega trenutka naprej, ko je vzniknilo iz morja, in tako vse do danes (Havaji so postali petdeseta ameriška zvezna država isto leto, kot je izšel Michenerjev roman!). V »Centennial« imamo opraviti z »nastajanjem« Colorada in in to »nastajanje« je raztegnjeno od paleontološke prazgodovine pa vse do danes, do leta, v katerem je knjiga izšla: zgodba se začne tri milijarde in šeststo milijonov let nazaj, kar pomeni, da zelo do-

Igo časa čakamo na prvi dialog, saj se prvi človek v Coloradu pojavi šele pred dvanajst tisoč leti: (mimogrede lahko opozorimo, da se je v zadnjem času – po Margaret Mitchell, Grace Metalious in Collee McCullough – pojavila še ena velika »gospodinja-pisateljica«, Jean M. Auel, za katero je značilno, da je prizorišče svojih romanov – v Michenerjevi, pa vendar »feminilizirani« maniri – postavila v kameno dobo med neandertalce; tako, npr., v »The Clan of the Cave Bear«, »The Valley of the Horses« itd.) to bogatost, pestrost in raznolikost prazgodovine pa sama zgodba – pač v imenu neke teleološke geneze z jasnim finalom – selektivno usmeri na življenje tistih živali, ki so pozneje – ko se pač pojavi tudi človek – v »nastajanju ameriškega duha« odigrale najpomembnejšo vlogo: konj, bizon, bober in klopotača. V »Chesapeake« spremljamo nastajanje Marylanda od leta 1583 pa vse do danes, v »The Covenant« se zgodba začne pred kakimi petnajst tisoč leti, v »Poland« pa »šele« v trinajstem stoletju, tako da se zdi ob vsem tem »The Space«, ki podobno kot »The Right Stuff« Toma Wolfa popisuje zgodovino ameriškega osvajanja vesolja, prava igračka, saj se sprehodi le skozi zadnja štiri desetletja (od 1944 naprej), v »Texas« pa smo spet priča štiristopetdeset letni zgodovini te ameriške zvezne države.

Vse to so romani–reke, sage, monumentalne panorame, pisane – kot pravi sam Michener – v »kalejdoskopski« maniri. Scena je odprta, pri Urisu pa relativno, če ne že kar absolutno zaprta, čeravno je še prostor tudi za individualce, junake, »zvezde«, pri Michenerju pa »zvezdniški sistem« popolnoma odpove. »Would-be-heroes« se hitro rojevajo in hitro umirajo, treba se je prebiti skozi milijone let in zato je tudi tisoč strani premalo – hitro se na sceni pojavijo, potem pa njihov čas poteče, umakniti se morajo novim i novim množicam junakov/akterjev, ki jih kljub vsemu določa in usmerja neki kohezivni/integrirajoči mehanizem, namreč, družinski, genealoški, generacijski, rodovni, dedni princip. Zgodba vsakega romana je vedno organizirana okrog določenega števila družin: v »Chesapeake« je šest družin, v »Space« so tri itd. Glavno vlogo pri »nastajanju naroda« imajo potemtakem tovrstne družine, njihova zvezdniška vloga pa je razširjena tudi na »nastajanje svetovne zgodovine«, na njen potek: »Za tiste Američane, ki so živeli ob blagodarnih obalah Chesapeakea, je prišlo do največje krize v revoluciji v letu 1781. Tedaj je bila v nevarnosti prihodnost Amerike in morda vsega sveta...« (»Chesapeake«). Nekaj strani zatem naletimo na tole epizodo, ki je neposredno povezana s prejšnjima stavkoma: »Dogodek, ki je sprožil spremembo, je bila ena izmed tistih običajnih nesreč, ki se pripetijo od časa do časa in ki naj bi služile kot dokaz temu, da človeška zgodovina ni in ne bo mogla biti povsem eksaktna veda...« Osvetliti moramo – vsaj v grobem – ozadje te epizode, ki nam bo povedala marsikaj o dojemanju »zgodovine« kot »referenčne« v »making-of-a-nation« romanih: to je čas boja za osvoboditev Američanov; Američani so se borili proti Angležem; v boju proti Angležem so jim pomagali Francozi; da bi postali Američani »svobodni«, bi morali Francozi poraziti Angleže; zgodi pa se tole: francosko ladjevje, v katerega so Američani polagali vse svoje upe, se je ujelo v zalivu Chesapeake v past tako, da ga je angleško ladjevje zlahka obkolilo in Francozi niso imeli prav nobene možnosti za beg; tedaj pa se Francozi odločijo za »nemogoče«, za »neverjetno«, namreč, francoske ladje se usmerijo reci piši naravnost proti zgoščenim vrsti angleških ladij in zgodi se »čudež«: Angleži so ob tem francoskem manevru tako presenečeni in zmedeni, da pustijo Francozom pobegniti; ta dogodek je spremenil »tok zgodovine«. Američani to bitko opazujejo z obale in eden izmed teh »kontemplativcev« – sicer član ene izmed šestih družin – vzklikne: »Videli smo. Nihče nam tega ne bo verjel, a videli smo.« Kar pomeni: nihče ne bo nikoli vedel, da je bila zgodovina narejena prav tako, ali z drugimi besedami, nihče ne bo nikoli vedel, kako se v resnici dela zgodovino. »Bila je to bitka brez imena,« zvemo malo kasneje, »bitka, ki je omogočila svobodo Amerike, uvedbo novega sistema vladanja, s katerim se bodo prej ali slej primerjali vsi ostali.« Morala Michenerjevih romanov je potemtakem takale: zgodovine se nikoli ne vidi! Zgodovine se ne vidi, zgodovino se piše. Zgodovino se dela tako, da se jo piše! V tem smislu je Michenerjeva »making-of-a-nation« vizija pravzaprav celo subverzivna, saj postavlja na negotovo tla status zgodovine kot »representa-

cije realnosti«, obenem pa se – smeli bi reči – približa znani tezi, do katere sta vsak po svoji poti prišla tako Roland Barthes kot Hayden White, da »zgodovinska veda« in »literarna fikcija« izkoriščata iste lingvistične strukture in retorične strategije. V »building-of-a-nation« romanih ne gre zgolj za tehnologijo nekega izbranega kvazi-časovnega fragmenta, temveč samo scensko kuliso tvori zgodovina kot »vesolje, ki se širi«, zgodovina, ki ne funkcionira več kot izvor časa, temveč kot način življenja-z-odtujenostjo, ki dejansko pušča le malo prostora temu, kar bi lahko prepoznali kot »life-story«.

Omembe vredno delo, ki se prav tako uvršča v ta dobro prodajani »making-of-a-nation« žanr, je tudi »The Kent Family Chronicles« Johna Jakesa. Ta izjemno obsežna saga prikazuje (kot opozarja sam John Jakes) »make-up-of-the-American-experience«, izšla pa je v obliki serije kar osmih zajetnih romanov med letoma 1974 in 1980: »The Bastard« (obdeluje obdobje 1770–1775), »The Rebels« (1775–1781), »The Seekers« (1794–1814), »The Furies« (1836–1852), »The Titans« (1860–1862), »The Warriors« (1864–1868), »The Lawless« (1869–1877) in »The Americans« (1883–1890). Njegovo delo najprej ni bilo opaženo, saj je bilo v močni senci Michenerjevih romanov, kmalu pa je postalo pravi »smash«.

Jakesovo delo se je vključilo v praznovanje ameriške »dvesto-letnice«. Temu praznovanju pa so se priljučili tudi drugi žanri, npr., tudi »western«, natančneje, njegov najslavnejši sodobni predstavnik, razvpiti in neuničljivi Louis L'Amour (napisal je prek petdeset romanov in štiristo novel, po njegovih delih je bilo posnetih nad trideset filmov, od devetinpetdesetih boksarskih profesionalnih dvobojev jih je zmagal kar enainpetdeset). Leta 1974 je začela izhajati serija njegovih romanov »The Sacketts«, ki naj bi obsegala kar 40 delov: začne se leta 1599 in potem »generation-by-generation« odmotava klobčič ameriške zgodovine: »We are all of us the children of immigrants and foreigners ... and former lives.«

Sredi sedemdesetih let je sploh izšlo mnogo del, ki so bila dobro prodajana in ki so bila pisana v obliki »birth-of-a-nation« sage, čeravno so mnoga že mejila na tip družinsko-dinastične sage: »Roots« Alexa Haleya, »Cashelmara« Susan Howatch (1974), »Csardas« Diane Pearson (1975), malce kasneje pa tudi »The Thorn Birds« Colleen McCullough (1977) in »Immigrants« Howarda Fasta (1977).

J. VLAHUŠIČ in M. ISTENIČ
redakcija: MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

Otroci so, zelo podobni vašim. Drugačni od njih so le v onem smrtonosnem trenutku, v katerem postajajo OTROCI TEME. Tedaj se namreč mahoma spremene v morilce nadnaravnih zmožnosti in vplivnosti ter – ubijajo odrasle iz svojega bližnjega okolja.

(Reklama za *Children of the Dark* Charlesa Veleya)

I

V ključnem trenutku Herzogovega filma *Nosferatu, Phantom der Nacht* iz leta 1978 Lucy končno razburi blebetavega dr. Vana Helsinga, saj mu zabrusi: »Genug von ihrer Wissenschaft!« – *Dovolj te vaše znanosti!* Opazil sem, da kinematografsko občinstvo Lucyjino nenavadno samozavedanje doživlja kot odrešenje. »Znanost« Vana Helsinga pač nikakor ne zmore doumeti ter zatreči Dracule in njegovih podganjih hord, ki so skrivnostno pristopicala okužiti Wismar. Lucy pa je že osvobodjena racionalizma, ki jo je bil svoje čase paraliziral, in se je sposobna oprijeti starih dobrih folklornih remedur za uboj neumrljivega – v tem primeru nemarnemu vampirju ponudi svoje nedolžno telo in ga zapelje v zanko jutranjega svita.

Zabavnaška moda okultizma, fantazije, nlpjevstva in horrorja v sedemdesetih letih dodobra izrabila čas, ki je ortodoksni znanosti malo zaupal, saj je bilo tedaj popularno bežati pred njenimi disciplinami in avtoriteto. Filmi, knjige in televizijske nadaljevanke kakor *The Exorcist*, *Lord of the Rings*, *Close Encounters of the Third Kind* ali *Star Trek* so hvaležno zatočišče pred racionalizmom; gotovo so manj nevarni in ne zahtevajo življenjske (ali pa tudi prihrankovne) predanosti kakemu Moonu, Hubbardu ali Maharadžiju, so marveč zelo začasen beg iste vrste, ki ga kulti pač hitro spreminjajo v miselno bolezen. Nova moda je iz razumljivih razlogov preplašila nekaj razlagalcev družbe, ki so do ZDA prijateljski, vtem pa se je Kremelj mrko smehljal, saj sta zanj epidemični iracionalizem in pornografija v zahodni kulturi dokaz za to, da je »neznanstveni« in nemoralni kapitalizem v zadnjih krčih.

Ne glede na to, kakšen je zgodovinski vpliv teh modnih iracionalizmov sedemdesetih let, je gotovo, da so gotski roman navdali z novim življenjem in precejšnjo prodajno zmoglostjo. Vodilni deli obdobja sta po splošnem prepričanju *Rosemary's Baby* Ire Levina in žanrsko še izrazitejši *The Exorcist* Petra Blattyja. V bistvu ni v nobenem obeh romanov nič prepričljivo izvirnega. Diabolično ali demonično obsedeni otroci so namreč soustvarjali fikcijo grozljivke vsaj že od *The Turn of the Screw* naprej; dovolj podoben motiv podvrženja pa nam ponuja tudi davna predliterarna oziroma sublitterarna folklor. V povojnem času se je večkrat tiskala plaža, ki zelo spominja na Blattyjev roman, pa tudi na Levinovega (in prav podobno bi lahko odkrili tudi bedne ločine oponašalke moonijevcev); posebnost pri *Exorcistu* in *Rosemary's Baby* je v tem, da se pojavita onstran žanrskega reda, na seznamih bestsellerjev pa zasedata visoki mesti (in, če smo dosledni v analogiji, tudi moonijevci bohotajo tako med fanatičnimi posamezniki, kakor tudi med multimilijonarskimi dolarskimi industrijalci). Pred *Rosemary's Baby* niso na povojne sezname desetih skoz leto dni najbolje prodajanih romanov nikoli zapisali kakega romana, ki obravnava nadnaravno. Od tedaj naprej pa se tovrstni žanr, zlasti ko

je bil izdan v paperbacku, na teh seznamih ni pojavil le redkokdaj, in *Exorcista* so do danes po vsem svetu prodali že prek dvanajst milijonov izvodov.

Knjigotržci tematike, ki osvaja, ne oznanjajo vedno pogumno, saj vemo, kakšne nepopisne težave je imel Blatty, ko je iskal založnika za hardback svojega romana. Letega so vsi brali kot limonado, povsem nevredno trdih, zanesljivih založniških platnic. Pri Bantam Books so delo navsezadnje sprejeli in torej povsem spremenili svoj utečeni postopek, ko so naročili Blattyjev sinopsis ter najeli še pravice za hardback. (Blatty je roman posvetil bantamovcu Marcu Jaffeju za njegovo »edinstveno in edino« zaupljivost). In založnikova zaupljivost je resnično bila zelo umna; danes je roman najbolje prodajana firmina izdaja v zgodovini, med ameriškimi bestsellerji vseh časov pa je pred njim le *The Godfather*. Leta 1973 so po *Exorcistu* posneli film, ki je rušil rekordne izkupičke kinematografskih blagajn. Spretno ga je režiral William Friedkin (znamenit po *French Connection*). Blatty, poprej tudi že dolga leta zapisan filmskemu svetu, je bil producent. Tudi tu se je izjemno izkazal. Žanr katastrofe je bil v sedemdesetih letih precej kratke sape, vtem ko je horror tedaj s Hollywoodom spletel trdne in dobičkonosne vezi. Veliko tržnih mogotcev s polja fikcije si je pridobilo zaupanje proračunskih vrečarjev, ki so omogočali snemanja privlačnih filmov in vpeljali medsebojno povezane reklame, sestavljene tako, da je film prodajal knjigo in obratno. V znamenitem primeru *The Omen* so najprej posneli film, iz izvirnega hollywoodskega scenarija pa je David Seltzer po naročilu spisal najbolje prodajano romanizacijo vseh časov. V ZDA so je prodali pet milijonov izvodov, drugod po svetu sedem, in konec sedemdesetih let je bila v Ameriki uspešnica številka ena. Po *Omenu* sta nekdanje tako zaničevana romanizacija in njen predirni preroditelj dosegla novo raven – boljše od nekdanje vsaj za poglede denarnikov, ki podpirajo snemanja, in za založniško industrijo.

Za razliko od srednje žalostnih filmov katastrofe pa trikov prenapoljenih sf pripovedi je bila večina horror bomb iz sedemdesetih let delo drugačnih, sposobnih režiserjev, ki so se uspešno upirali tiraniji filmskih oddelkov za posebne efekte in kreirali filme, ki naj bi nekaj časa trajali. Ko bi skušali sestaviti anale tistega, kar ni bilo kratko malo umetniška oskrumba, bi morali Friedkinovemu *Exorcistu* dodati še: Polanskega *Rosemary's Baby*, de Palmova *Carrie* in *The Fury*, *The Omen* Richarda Donnerja, Kubrickova *The Shining* in *If You Could See Me Now*, *The Sentinel* Michaela Winnerja in *Full Circle* Richarda Loncrainea. Vsa našeta imena so sicer vplivna, njihovi filmi pa ne vedno tudi režiserske mojstrovine.

II

V sedemdesetih letih so uspevali horror, sf in fantazija. Prodor *Exorcista* (in nekoli-kanj tudi *Rosemary's Baby*) pa je bil tako izjemen, da je postala njuna bistvena vsebinska privlačnost – diabolčno ali demonično obsedeni otrok oziroma mladostnik – na široko posnemovana in predelovana. Takšen princip, po katerem zadetki v sredo tarče povzročajo zlato mrzlico, je pri popularnem pisanju seveda povsem normalen. V sleher- ni mučilnici so hipoma zavladali pošastni otroci. Nadnaravni potomci po navadi trpinčijo, pogosto pa tudi spolno izkoriščajo svoje morasto spodobne starše in druge starejše ljudi. V *Exorcistu*, denimo, demon enajstletno Regan žene, naj utrga glavo ljubimcu svoje matere samohranilke in naj jo napiči na kol. Skoz precejšen del knjige in filma dek- le bruha v obraz odraslim, ki si drznejo stopati znotraj njenega dometa, v nekem izjemno odvratem prizoru pa se razdeviči z razpelom in nato pod demonovim vplivom pomoči materin nos v svoj krvaveči himen. V *Damonu* obsedeni štiriletni junak (=z razumom ge- nija pa s telesom moža=) oskruni svojo mater in jo trpinči do samomora; posili nočno varuško in spolno zlorabi ter ubije deklico svojih let. V *The Shining* nastopi nekoliko pri- jaznejši petletnik, zelo »sposoben«, saj svojega akademsko izobraženega očeta spre- meni v alkoholika, v požigalca, v pretepača svojih otrok, le malo manjka, da tudi ne v morilca svoje žene. V *The Fury* (katere filmska in literarna različica sta si precej vsak-

sebi) mladi junak izkoristi svoje telekinetične sposobnosti in med drugim ubije svojega očeta; dovolj podobno nadarjena junakinja pa na vrhuncu svoje nasilniške kariere raztrešči svojega domnevnega očeta, »opazovalca« iz CIA, ko jo hoče naperiti proti Rusom. V *The Omen* Damien, »Satanov hudiček« uprizori homocidno orgijo, med katero obesi svojo pestunjo, svojo mater zbesni do splava in jo kasneje pahne v samomor, družinski preostanek pa zbrši s sveta, ko ubije še očeta, ameriškega veleposlanika v Londonu. V *Holocaustu 2000* nekolikanj starejši Satanov sinko s perveznim imenom »Angel« uspešno pokonča svojo mater, domala pa mu to uspe storiti tudi z očetom, saj ga zapetega v prisilni jopič pahne v čumnato, polno homocidomanskih psihopatov. S pomočjo družinske jedrske elektrarne v Izraelu potem strastno kani še udejaniti skrivno apokaliptično razodetje. Subjekt v *Sentinelu I.* in *Sentinelu II.* je mlado dekle, ki mora skoz vse čase »živeti kot varuhinja vrat pekla . . . biti edina preprega med človeštvom in silami satanskega zlega, ujeta, ker je grešila«. (Konvitzeva romana naključno tudi koterirata s elegantnim milieuem newyorškega apartmaja, ki sta ga Levin in Polanski v *Rosemary's Baby* tako briljantno obvladala.) Budna stražarske oči kajpak zapazijo slehernega, kdor se jim drzne približati, in ga urno tudi prepustijo strašnim masakrerjem. Carrie je seveda med krvoločnimi izrodki najnasilnejša. S svojimi telekinetičnimi sposobnostmi na mah pokonča 450 someščanov iz Nove Anglije in se jim tako maščuje, ker so jo svoje dni na srednješolskem plesu namakali v prašičjo kri. Ko se odloči, da se bo znebila svoje matere (ene maloštevilnih težaških mater v kraju, kjer so starši dostojno zgledni, saj jih pamži vzgajajo dovolj dobro), iznajde posebno tehniko, s katero ji ožme srce do suhega. No, sicer pa nas že ščitni ovitek paperbacka o dogajanju – menim, da nekolikanj odveč – informira, pišoč: »Carrie White ni bilo uskanjenje deklet.«

Otroške prikazni strašijo celo galerijo staršev. V *Audrey Rose*, na primer, mala oživljajoča deklica (rojena 1959, umrla 1964, rojena 1964) povzroči zmedo med roditelji in krušnimi starši. Zgodba je zgrajena na osnovi nenavadnega procesa o otroškem skrbništvu, med katerim dva tipa staršev pred ameriški sodišči argumentirata vsak svoje pravice. Z vsiljeno pomočjo »propagande avtoritet« je *Audrey Rose* na seznamu paperbackov v *Publishers Weekly* januarja 1977 postala uspešnica številka ena. (Po njej so posneli tudi ustrezno šibak film). V Straubovem veliko močnejšem delu *Julia* beremo o ovdoveli ameriški materi, ki stori samomor, ker se njen že davno umrl sin vrne med žive in straši po Holland Parku (v knjigi so se pač ameriški protagonisti modno postavili pred znano angleško ozadje iz *The Omen*). Straubovo delo je nekolikanj posvečeno Jamesu, je pa tudi samospovedniški prepis Blattyja. Blattystično ravna, ko prikazuje hčer iz prvega zakona, kako s prsti posili mater. Iz tega romana – verjetno najboljšega svoje vrste – so scimili nesrečno ubog film, kateremu ni prav nič pomagalo, da je v njem igrala znamenita »Rosemary« Mia Farrow. V *Death Dreams* Williama Katza se noč za nočjo vrača duh utopljene hčere, molče trpinči svojo mater in jo tudi požene v usodno jezero.

Obupno zavije idejo o oživljanju in strašenju Terry Cline v *Death Knell*, ko opisuje ameriško najstnico, ki se začne resno zanimati za SS memorabilia. Iz romana spoznamo, da je dekle nestalna reinkarnacija poljske judovske žrtve iz Auschwitza. Maščuje se šestim nekdanjim nacistom, med katerimi je eden bojda njen oče. Na zaplet v tem romanu je gotovo vplivala Sylvia Plath. Oče iz *Death Knell* ima, kot se za zgodbe o »nacističnem vstajenju« tudi spodobi, silno vpliven položaj; je namreč glavni mož v računalniški industriji ZDA.

Takšnile so torej vzorci iz zgornjega predala fikcije in romanov, kar jih je rodil izbruh grozljivk po letu 1970. Bili pa so seveda tudi navadni sežetki v slogu »najsrhljivejše zgodbe, napisane po *The Omen*, *The Exorcist*, itd. . . .« Sem spadajo čiste samoponovitve kakor *Omen II*, *Sentinel II* in *Exorcist II*. Tipično jabolko s tega drevesa pa je bil tudi *The Godsend* Bernarda Taylorja:

Marlowova sta si zalo najdenko stisnila k srcu. Ko jima je umrl novorojenček, sta ugledala v mali zlatolasi in modrooki Bonnie božji dar, blaženost v svoji boli, čudovito novo sestrico za svoje tri srečne otroke. **POTEM JE UMRL NASLEDNJI OTROK.**

The Moonchild Kennetha McKenneya nam razgrinja prav podobno starševsko zanko:

Brezskrbne božične počitnice v zasneženih Bavarskih Alpah so se za Anne in Edmunda Blackstonea v hipu spremenile v tragedijo. Njun ljubljeni sin Simon je namreč skrivnostno zbolel in umrl. RESNIČNO? Brutalni umor vzgojiteljice razodene, kako je bil Simon Mesečevo dete, bitje iz legend, z one strani kraljestva nočnih mor.

Zelo visoko med bestsellerji se je leta 1978 uvrstil *Suffer the Children* Johna Saula (kakor *Exorcist* je tudi ta izšel že takoj v paperbacku), v katerem se ponavlja že znana zgodba o nadnaravno sposobnih dekletih, ki si dajeta nasilniškega duška v ozki socialni sredini. *Elisabeth* Jessice Hamilton je bila pač ženska različica Damiena/Damona («Bila bi lahko vaša sosedka, ko bi bil v vašem sosesstvu pekell»). V *Mendaga's Morning* Davida Ferrana nedolžni otrok premoti hudiča in tako postane satanski poslanik. *Demon Seed* Deana Koontza, *The Manitou* Grahama Mastertona in *Gold Told Me* To C. K. Chandlerja so romani, v katerih se znova vidi navdušenje za diabolčno nasilje in varljivo zanositev, znana iz *Roemary's Baby. It's Alive* Richarda Woodleya in *Lupe* («pripoved o odtujenem in nepredvidljivem možotroku») Genea Thompsona si za temo izbereta poporodno oziroma, kakor bi lahko rekli, pozapladno obdobje iz življenja satanskega/pošastnega otroka. *Lupe* je duhec, ki se dela, da je otrok, in mora, če hoče, da je njegova inkarnacija uspešna, seveda posiliti svojo mater. Demonologija nekaterih med omenjanimi zgodbami je včasih pač zelo zapletena. V knjigi *Soul of Anna Klane* Terrel Miedaner pripoveduje o desetletni deklici, ki je za tem, ko so ji izrezali možganski tumor, zgubila svojo dušo. Njen oče to doume, saj je znanstvenik, in ji zapove, naj se ubije, v vrhuncu, ki je nekakšna reminiscenca tako *The Omen* (masakriranje potomstva) kakor tudi *Audrey Rose*, pa ga obtožijo zaradi umora – »njegova edina možnost za ugodno obrambo je v dokazu, da duša dejansko obstoji».

Zelo bi se namučili, preden bi nam uspelo sestaviti popolno preglednico številnih romanov in filmov, ki so bili spisani in posneti na temo otroške grozljivke, ali pa so se krog nje vsaj smukali. Vsekakor je zanimivejše na kratko pregledati poti, po katerih je žanr, o katerem govorimo, dosegal druge žanre pa podžanre in zvrsti tako v pisanju kakor tudi v filmanju. Bežno zvezo lahko najdemo že v impresivnih *Blood Secrets* Craiga Jonesa. Precejšen del zgodbe se v tem romanu posveča »nemogoči« (s čimer je tule pač mišljeno »slabega obnašanja«) hčeri, ki mrcvari svoje akademsko izobražene starše iz srednjega družbenega sloja. Lepega dne deklice odkrije, da je bil njen oče oplojen v krvoskrunskem razmerju – in razkriti skrivnosti seveda sledi obvezni gotski masaker. Izraziti vplivi velikih romanov horror žanra so zaznavni vsekakor tudi v *Magic*, kjer otroška lutka spridi mladega ventrilokvista do shizofrene stopnje; kdor premore vsaj malo bistrega duha, vplive najde tudi v *Alienu*, kjer nekakšen ogrc, majhen parazit opravi z odraslimi na vesoljski ladji *Nostromo*. Na koncu *CE3K (Close Encounters)* odkrijemo, da so tujci »otroci« – vsaj po svoji zunanji podobi. (Sleherni navdušenec ve, da je science fiction prav tako polna zgodb, ki govorijo o nadnaravno nadarjenih: o čudakih, o mutantih, o genialnih otrocih, o otrocih z zvezd itd.) Sem najverjetneje spada tudi nadnaravno zasnovani junak iz romana *The World According to Garp* (tisti, čigar mati zapelje duševno prizadetega letalca). Ostro vijuganje vplivajočih tokov *Exorcista* pa nas utegne privedi celo do *Return From Witch Mountain* Walta Disneya, kjer tolpa »sposobnih« otrok prikaže svoje lastnosti v očarljivih šaljivih prizorih.

Naslednje znamenito področje fikcije, ki prav tako pogosto koketira z demoničnih otrok polnimi grozljivkami, je tisto, ki obravnava čustveno, socialno ali mentalno motene mladostnike. V *Father Pig* Burta Hirschfelda gre za skupino mladostnikov, ki se nameni ubijati svoje starše. («Charles Livingston je bil bogat, družaben . . . in prestrašen mož. Njegov sin je imel namreč njegovo glavo v svojih rokah.») *The Cult* Maxa Ehrlicha je bolj kakor kaj drugega roman à clef, v katerem se najstniki opranih možganov lotijo svojih staršev. («Jeff je bil ljubljeni sin gospoda in gospe Reed. Toda ko je odšel v Ashtaroth, sta ga zgubila. Nadel si je drugo ime. Prekletel je svoja starša in popljuval nju-

no ljubezen.«) *Keeper of the Children* Williama H. Hallahana nam znano tematiko ponudi z okultnim obratom; oče se je primoran obupno prizadevati za svojo najstniško hčer, ki jo je kvazireligiozna ločina odpeljala na svoje medzvezdno plovilo. («Če želi Edward Benson še kdaj videti svojo hčer, mora biti boj, kakršnega ni še nikdar nihče.») Bari Wood je spisal roman *The Killing Gift* in v njem je podobi »nadležnega najstnika« dodal še udarni feministični pridih. Junakinja v tem večše obdelanem thrillerju je deklica, ki more moškega šovinista slehernič zapisati smrti že s tem, da si zaželi njegovo smrt. (Roman se vpelje in zaključi z enim in istim umorom, ki se prikaže z različnih gledišč, kakor to stori tudi Rossnerjeva v *Looking for Mr. Goodbar*.)

Skratka, zdi se, da ima ideja o »nadležnih otrocih«, ki po osmih dobro izrabljenih letih še vedno rojeva nova dela in priredbe, v sebi še veliko življenja. V svojih najzgodnejših letih je preživela vse ostudne živali, prijetne ljubezenske zgodbe in modo prijetno-ostudnih gangsterskih »botrov«, kar jih je rodilo popularno pisanje.

III.

Izbruh grozljivk v sedemdesetih letih je prinesel s seboj še nekaj stalnih obrazcev: učlovečenje v odraslem (*The Reincarnation of Peter Proud*), variacije na *Haunting of Hill House* Shirley Jackson (kakor *Hell House*, *The Amityville Horror*), ostajajo pa tudi stare ljubezni kakor vampirizem (*Salem's Lot*) in faustovska pogodba (*Falling Angel*). Med temi romani so prav vsi poleteli visoko po lestvicah bestsellerjev ali pa so napolnili kinematografske blagajne. Drži pa, da so bili predvsem diabolčni, obsedeni ali nadnaravni sposobni otroci tisti, ki so med letoma 1971 in 1979 najpogosteje in najdonosneje pritegovali domišljijo javnosti.

Popularnost te tematike, še posebej ameriško navdušenje zanjo, si lahko razložimo na več načinov. Obsedeni otrok, še zlasti če gre za dekle na seksualno zrelostni meji med otroštvom in ženskostjo (kakor na primer enajstletna Regan ali šestnajstletna Carrie), pomeni salemsko zapuščino, h kateri se ameriška fikcija pogosto vrača. Toda če hočemo dodobra doumeti nenavadnost razcvetanja te tematike v sedemdesetih letih, moramo pojav povezati s Hollywoodom. Ko namreč primerjamo dohodke od posnetih filmov z dohodki, ki jih je ustvarila prodaja knjig, vidimo, da so bili v Hollywoodu posneti filmi domala vedno finančno krepkejši od romanov. V Ameriki so, na primer, prodali deset milijonov izvodov knjige *The Exorcist*, film pa si je ogledalo približno 100 milijonov državljanov – od katerih je za kinematografsko vstopnico vsak plačal dvakratno ceno paperbacka. *The Omen*, ki je bil svoje čase najdonosnejši film v zgodovini, je bil v knjižni obliki ves čas na prodaj le kot »novelizacija«. Najbolj bije v oči, da so bili vsi omenjeni filmi »o« otrocih in najstnikih, ne pa tudi posneti za otroke in najstnike. Noben otrok legalno ne sme gledati z »R« ali »X« označene *Omen*, *Exorcist*, *Fury* ali *Carrie*. Ko so v poznih sedemdesetih letih na britanski televiziji prikazali *Rosemary's Baby*, se je Združenje gledalcev in poslušalcev zgroženo pritožilo televizijski upravi, češ da so bili otroci izpostavljeni hudim grozotam – ni pač treba posebej poudarjati, da na naših malih zaslonih necenzuriranega *Exorcista* ne bomo videli, dokler bo imela gospa Belohišna količkaj sape v svojih pljučih. Nekateri prizori iz preganjanih filmov, kakor tisti z enajstletno Regan, ko masturbira z razpelom, ali šestnajstletna Carrie s prvo menstruacijo v javnem kopališču, so torej namenjeni samo odraslim.

Sicer pa je v naši »odprti« kulturi takšna izključitev relativno redka, saj je večina knjižnih uspešnic in dobro prodajanih filmov dostopna širokemu krogu pismenih in kolikor toliko premožnih ljudi. Zaradi osupljive analogije s problematiko teh filmov (povezanih seveda tudi z romani, katerih prodajnost je od filmov odvisna) povejmo zgodbo, ki bi jo lahko imenovali »kadirniška«: v bistvu je to umazana šala – največkrat v zvezi z ženskami –, ki si jo moški pripovedujejo na nekem kraju (na primer v kadirnici), kamor ženskam vstop ni dovoljen. Mislim, da ni tako malo zveze med pojavom filmov v slogu *Exorcista* in »politiko družinskega gledanja«, kakršno so leta 1974 sprejela večja ameriška televizijska omrežja; uvedla so »otroško uro«, v bistvu celo dve uri med devetnajsto

in enaindvajseto pač v času, ko za družino obstoji edina možnost skupnega gledanja televizijskega programa. Kadilniška zgodba je tista zgodba, ki nekomu pridržuje vse pravice besedičenja o ženski, ko le-te ni poleg. Tudi film à la *Exorcist* deluje podobno, saj nekomu dovoljuje fantazirati o otrocih, ko le-ti niso prisotni in ne morejo dodati svoje lastne fantazije. Tako se torej ustvarja »starševska gledalna ura«.

Z nekaj statističnimi podatki – pa s poznavanjem filmskih licenčnih pravil – lahko rekonstruiramo poprečno občinstvo omenjanih filmov. V kino hodi samo 15 odstotkov odraslih, vtem ko je 60 odstotkov vseh gledalcev starih od 15 do 35 let, so torej skupina »mlajših odraslih«. (Naključje hoče, da so najboljši kupci romanov ljudje iz vrst starejših odraslih.) Iz tega lahko deduktivno povzamemo, da je bilo med sto milijoni Američanov, ki so drli gledat otroški horror, največ mladih zakoncev, demografsko natančno povedano torej tistih, ki so odhajali v kino in so tedaj doma puščali svoje otroke.

Prav nič presenetljivega ni v dejstvu, da se pripovedi v otroških grozljivkah, filmih in romanih vrte okoli osrednjih ali vsakdanjih situacij, kakršne mladi starši zelo dobro poznajo. Tipični prizor iz tega žanra je torej prihod skrbnega, a »obupanega« starša, ki ne ve, kaj storiti, k zdravniku, k psihiatru ali k strokovnjaku za otroško vzgojo. Ton v teh sekvencah povsem spominja na vsakdanja iskanja nasvetov. Oglejmo si odlomek iz *Exorcista*, v katerem mati obišče psihiatrično ordinacijo:

Dolgo ni bilo slišati nobene besede. Chris je sedela na kavču. Klein in psihiater pa na stolah nasproti njej. Psihiater je bil zamišljen, grizel si je ustnico in strmel v kavni servis na mizici; zatem se je zadržal v Chris. Ženska se je zabodeno zadržala vanj. »Kaj za vruga se dogaja?« je vprašala ter žalobno in zdvijano hlipnila.

(*The Exorcist*, 1977, str. 126.)

Zunaj konteksta bi tole sceno povsem mirno lahko vključili v serijo povsem navadnih prizorov »spričo otrokovega razvoja zaskrbljenih staršev«. Toda iz zgodbe vemo, da je Regan tedaj že jecljala, v svoji sobi je s psihokinetično močjo znižala temperaturo in neznosno je zaudarjala po uležanem truplu.

Absurdni proces o otroškem skrbništvu, krog katerega se vrtila pripoved v *Audrey Rose*, je mnoge ameriške starše boleče zadel, saj vemo, da se jih danes kaka tretjina boji ločitve. V veliko – domala v vseh – romanih in filmih z »nadležnimi otroki« so v ospredju dogajanja družine z enim staršem ali pa razbiti in lomeči se zakoni. Roman *Julia* se začne s prizorom, v katerem sveže ločena junakinja doživlja pretres, kakršnega poznajo vsi starši, kadar opažajo na otroku grozljivo podobost s samimi seboj (le da je tu otrok podoben izjemno sadističnemu demonu). Dramatične so te tipične starševske negotovosti, saj se groteskno postavljajo v isto vrsto s povsem vsakdanjimi starševskimi negotovostmi. Tako je vzpostavljeno sozvočje, ki je večkrat razgaljeno tudi javno. »Otroci so, zelo podobni vašim,« sporoča reklama za *Children of the Dark* Charlesa Velleya. »V nekem trenutku pa se (ti) otroci spremene v morilce nadnaravnih zmožnosti in vplivnosti. Potem pa nenadoma spet postanejo navadni.« Statistika je navadne starše navadnih (le sem pa tja neznosno porednih) otrok jasno razkrinkala kot glavne bralce otroškega horrorja.

V gotških zgodbah zelo bije v oči, da pravzaprav vodijo v situacije, v katerih je »pridnim« staršem dovoljeno pretepati svoje otroke in so za to celo poklicani – v *Damonu*, na primer, ko pamž (»njegov orjaški penis je štrlel kvišku, dlake na njegovih prsih in trebuhu pa so bile zlepljene od potnih srag«) skuša posiliti svojo mamo:

Prijel jo je in grabil proti mednožju. Melba je zbrala vso svojo moč in sunila s kolenom nazgor. Slišala je, kako je njegov nos hrustnil, prijela ga je za lase in ga še enkrat brčnila, topo je priletelo in iz njegovih nosnic je brizgnila kri. Še enkrat! Damon se je zgrudil na kolena, Melba pa ga je z odločnim, nekoliko živčnim zamahom sesula na tla. Močno ga je stisnila in penis mu je začel upadati. Melbin pogled je široko odprtih oči švignil po sobi. Potem je stekla na stranišče. Tam je bila Edwardova oprema za golf. Pograbila je železno palico in jo, ko je ponovno stala nad Damonom, dvignila nad glavo. Sin je sopesl, tulil, nekako se mu je uspelo pobrati na kolena. Melba je palico dvigovala z usodnim, ubijalskim namenom in tedaj ujela njegov pogled.

»Mami!« je zakričal Damon.

Zakaj je obstala? Zakaj ga ni potolkla z železjem, mu razčesnila lobanje? Le en dobro namerjen udarec bi bil potreben, pa bi se mrtev zgrudil k njenim stopalom. Ubila ga bom. Udarila in ubila, zverino! (Damon, 1976, str. 213.)

V ključnem prizoru romana *The Omen* je natančno in s simpatijo prikazana negotovost očeta, sicer povsem fejest fanta, ki je primoran – za dobrobit človeške rase – svojega šestletnega fanta zrezati s kompletom obrednih nožev. V *The Soul of Anna Klane* je oče prav tako moralno obvezan pokončati svojo hčer, pač v njeno lastno dobro (domala prav tako, kakor apokrifni viktorijanski učitelji, ki so s svojimi učenci molili, preden so jih do smrti prešibali). Edini širokosrčni in v bistvu simpatični opis mučenja otrok, ki sem jih bral v sodobnih bestsellerjih, se pojavi v *The Shining*, v sicer zelo klišejskem romanu Stephena Kinga. Odrasli junak je akademski izobraženec, prijeten človek, ki ima zaradi pijače sem pa tja kak razburljiv dan. Nekega dne stopi v svoj kabinet in tam ugleda svojega triletnega sina (fantka z neverjetnimi in vznemirljivimi paranormalnimi zmožnostmi), kako prazni pločevinko piva nad njegovimi papirji. V trenutku mu zlomi roko. V kontekstu romana ga za to dejanje sploh ne moremo obsoditi, saj bi tudi mi ravnali podobno, ko bi živeli s triletnim »telekinetikom« in ne s triletnim »normalnim« otrokom. Tudi prizor »odkrivanja« iz knjige *The Killing Gift*, ko mati (zelo simpatična ženska) prvič spremlja demonstracijo telekinetičnih sposobnosti svoje hčerke, učinkuje podobno – opravičuje znesenost nad otrokom. Padajoča vaza se v zraku obrne in se nepoškodovana, nerazbita vrne na svojo polico:

Kate je otrpila, še enkrat pogledala vazo in se spet zazrla v smejočega se otroka.

»Jennifer?« je zašepetala.

Jennifer je smehljaj zgineval z ustnic.

Kate je previdno stopila k svoji hčerki. Položila je roko Jennifer pod brado nagnila njeno glavo nazaj in se z očmi uprla vanjo. Nasmeh je bil zbrisan.

Kakor poslednjič se je ozrla proti mali nerazbiti vazi, ki se je lesketala v sončni, skoz okno vdirajoči svetlobi. In potem je stegnila roko ter Jennifer klofnila čez obraz, kolikor je le mogla močno. Glavica je omahnila vstran in še v trenutkih, ko se je vračala v normalno lego, je Kate svojo hčer s hrbitščem roke mahnila še po drugem licu. (*The Killing Gift*, 1977, str. 23–24.)

Samo tanka fiktivna opna loči tole situacijo od klasičnih prizorov, v katerih se otroci kaznujejo po navadi (otrok razbije vazo, afektirana in razdražena mama pa mu trenutek kasneje že primaže dve okrog ušes). Učinek te fiktivne opne pa je prav ta, da naredi iz grdega dejanja normalno dejanje, izreče ga kot naravni odgovor v nenaravnih okoliščinah.

Lahko bi še množili dokaze, da so vsa ta dela naperjena proti beročim in gledajočim staršem in da je njihov namen – v najširšem smislu besede – terapevtski. V njih je namreč dovoljeno, da se navadne starševske frustracije izčrpajo v odsotnosti otrok, povzročiteljev teh frustracij. Goticisična ekstravagantna predelava je podprta s tem, da starše pušča v dvomu, tako da ne prepoznajo ali dopuščajo svojih nečastnih občutij, utelešenih v tem manifestativnem zaslepljevanju. Nadčloveško starševsko nadzorovanje se pretoči v fantazijo o nadčloveški otroški obsedenosti.

Vse to se zdi dovolj jasno in je verjetno prepričalo ter prizadelo vsakogar, ki se je kdajkoli trudil dojeti supersellerje in bombe iz sedemdesetih let. Nekoliko spekulativistično tudi trdim, da je neverjetno velika, grafično prikazljiva stopnja nasilja in iracionalizma v teh filmih/romanah in romanizacijah izraz perveznega odpora do totalnega racionalizma glede stopenj otrokovega razvoja, kakršen veje iz bestsellerja bestsellerjev *Baby and Child Care* dr. Benjamina Spocka. Ta knjiga pač s svojimi 25 milijoni prodanih izvodov vodi dva proti ena sleherni roman, ki je kdajkoli izšel v ZDA. Spocka kupujejo, jasnodaj, v glavnem mladi (torej starševsko neskušeni) zakonci. Isti ljudje torej, ki so tudi najpogostejši gledalci otroških grozljivk.

Konec šestdesetih let, zlasti pa v sedemdesetih, je Spock starše angleško govorečega sveta dodobra poučil, da je vse, kar počne njihov otrok, »normalno« razložljivo. Doktorjev priročnik je eden velikih demistifirajočih tekstov našega časa. Ime Spock je namreč dejansko postalo mitska okrajšava za »monstruozni racionalizem«. Za to pa

seveda ni kriv samo on. V osupljivo popularni in dolgotrajni nadaljevanki *Star Trek* je neki »gospod« Spock (oseba, ustvarjena očitno po vzoru znamenitega zdravnika), ki je drugi poveljnik kapitana Kirka; je križanec Vulkanca in Zemljana, nesposoben človeških čustvovanj, kar na trenutke deluje ganljivo komično. Slehernega problema se loti z racionalniško hladnostjo, z visoko stopnjo racionalne evaluacije. V tem slogu tudi opravlja svoje delo na krovu ameriške letalonosilke *Enterprise* – miri može, ustvarja red med strastnimi in hitrimi odločitvami v svojem moštvu, ki se srečuje z neznanimi vesoljskimi svetovi. Vse vidi in vse si nalaga brez šoka, čustvovanja ali predsodkov; nič človeškega ali nečloveškega temu tujcu ni tuje.

Tudi dr. Spock ima za vse tisto, kar po navadi skrbi ali preseneča starše, vedno pri roki racionalno razlago, vedno pač osvetljeno z lučjo otrokovega pozitivnega razvoja. Nič vas ne sme vznemiriti, nič razjeziti, pravi; vse je normalno. Takole, na primer, v svojem priročniku razlaga »samovoljnost« ali »trmoglavost« vašega otroka:

Zdi se, kakor da narava pri dveh ali treh letih starosti sili otroka, naj odloča o stvareh po svoje, naj se upira prisili drugih ljudi. Kadar se starši skušajo s tema dvema težavama spoprijeti, lahko, če niso dovolj vztrajni, so pa pretirano gospodovalni, zavrejo otrokov duševni razvoj. Podobno je tudi med šestim in devetim letom starosti, ko se otrok bori za neodvisnost, prevzema odgovornost za svoje obnašanje in postaja bahav, reagira napeto ter si pridobiva nervozne razvade.

Težko je živeti z otrokom, starim dve leti ali pa tri leta. Starši morajo biti tedaj do otroka razumevajoči. Ne smejo ga preveč nadlegovati ali ga k čemu pretirano siliti. Otroku pomagajte pri oblačenju in slačenju le takrat, kadar vas zares potrebuje. Kopajte ga tako dolgo, da bo imel v kadi čas za čofotanje in temeljito spiranje. Jé naj sam in pri tem bodite potrpežljivi. Kadar noče več jesti, ga pustite, naj odide od mize. Ko je čas za spanje, ko greste ven ali pa ko pridete domov, ga premotite in mu pripovedujte o prijetnih rečeh. Kar se da malo ga sprašujte, rajši vse takoj porotite. Ne zgublajte poguma.

(Spock, 1974, str. 357.)

V heroičnem prizadevanju, »razumeti« in »ne izgubljati poguma«, mnogi – Spockovih nasvetov polni – starši pač obupajo kakor Damonova mama, ko je brcnila malega obscenega pujsa v nos in dvignila nadenj eno očetovih palic za golf. Spocku navkljub se namreč v starših prav gotovo zbuja instinktivni občutki, da sta svojevglavost in trma prekrotki besedi za tisto, kar nekdo počne pri mizi ali v trenutkih, ko se odpravlja spat. Porednost in zloba včasih opisu bolj ustrežata, vsaj kadar je treba opravičiti klofutanje »malih zlomkov«.

Zdi pa se vseeno, da je dokaj dobro, ker imamo Spocka in s tem relativno nove kode trpljenja in samoomejevanja. Lahko pa se seveda zgodi, da še kdo pritrdi tezi, da avtoritativni, strogi starši z neizprosno šibo namenjeni izgnat hudiča iz svojega potomca, iz naše družbe še niso izgnani.

John Sutherland
/Bestsellers, London, 1981/
prevod: Miha Zadnikar

ŽANR KATASTROFE

»The great fish moved silently through the night water, propelled by short sweeps of its crescent tail . . . The eyes were sightless in the black, and the other senses transmitted nothing extraordinary to the small, primitive brain . . . Once stopped, it would sink to the bottom and die of anoxia.«

Peter Benchley, »Jaws«

Romani »katastrofe« so ekskluzivni otrok sedemdesetih let, čeravno si jih je s sebi lastno hitrostjo prisvojil, zatem pa se z njimi tudi v celoti pomešal – Hollywood, film. To je prvi stavek, ki ga je mogoče zapisati o tem v sedemdesetih letih nenavadno razširjenem žanru in za nekaj časa bo ta stavek tudi edini, saj se zdi v zvezi z novo podobo razmerja literatura/film v sedemdesetih letih smiselno poudariti vsaj nekatere bistvene transformacijske momente, ki so to novo podobo oblikovali.

- 1 -

Hollywood je bil že vse od začetka »vsebinsko«, »materialno«, dostikrat pa tudi »formalno« odvisen od literature, od romanov. Ne samo da je že v samem »rojstvu filma« prisoten prenekateri »literarni element«, temveč je bila »literatura« (predvsem romani, »novels«/»fictions«, pa tudi drame) v sami zgodovini filmske »umetnosti« vedno privilegirani in prvotni »vir snovi«. Filmi so bili praviloma posneti po takoimenovanih »literarnih predlogah«, po »literaturi« (spomnimo se znamenitega napisa iz filmskih špic: »... based on the novel by ...«). In to je trajalo in trajalo, brez posebnih transformacij, brez posebnih »pozab« na literaturo. »Literarni«(!) roman je bil vedno jamstvo za komercialno in »umetniško« uspešnost samega filma. Ta kovanec pa je imel tudi drugo plat: ne le da so zgolj filmarji nadvse agresivno segali po literaturi, tudi s strani literatov je prihajal zelo močan refleks, usmerjen proti filmski industriji, saj je tedaj vsak literat sanjal, kako bo oz. bi svoje delo prodal Hollywoodu. Film je bil pač idealni in edini »medij« za adaptacijo tega ali onega romana. Nihče ni pomišljal na kaj drugega. Še celo vse »velike knjige« iz šestdesetih let (npr. »Advise and Consent«, »Hawaii«, »The Chapman Report«, »The Agony and the Ecstasy«, »To Kill a Mockingbird«, »The Carpetbaggers«, »Ship of Fools«, »Fail-Safe«, »Seven Days in May«, »The Group«, »Caravans«, »The Spy Who Came in From the Cold«, »Candy«, »Up the Down Staircase«, »The Green Berets«, »Valley of the Dolls«, »The Adventurers«, »The Secret of Santa Vittoria«, »The Fixer«, »The Arrangement«, »Topaz«, »Rosemary's Baby«, »The Salzburg Connection«, »Airport«, »In Cold Blood«, »Exodus«, »Dr. Živago« itd.) so bile posnete za »veliko platno« – in kar je najpomembnejše – z velikim finančnim uspehom.

V sedemdesetih letih pa se je vse skupaj prevrnilo. Nenadoma so začele filmske verzije »velikih knjig« druga za drugo propadati: tako, npr., »The Love Machine« (Jacqueline Susann), »Portnoy's Complaint« (Philipp Roth), »Slaughterhouse Five« (Kurt Vonnegut, jr.), »The Betsy« (Harold Robbins), »Magic« (William Goldman), »Bloodline« (Sidney Sheldon), »Dogs of War« (Frederick Forsyth), »The World According to Garp« (John Irving), »The Osterman Weekend« (Robert Ludlum), »The Eye of the Needle« (Ken Follett), »The French Lieutenant's Woman« (John Fowles) in tako dalje.

Tega ni moglo spremeniti niti dejstvo, da so te filme posneli veliki, celo razvpiti režiserji kot, npr., George Roy Hill («Hawaii», «Butch Cassidy and the Sundance Kid», «The Sting», «Slap Sting», «Slap Shot»), Daniel Patrie («Resurrection», «Fort Apache, The Bronx», «A Reason in the Sun»), Richard Attenborough («Oh! What a Lovely War», «A Bridge Too Far», «Gandhi»), Terence Young («Dr. No», «From Russia With Love», «Thunderball», «Mayerling», «Cosa Nostra») in tako dalje. Literatura in »wide-screen« film sedemdesetih let nenadoma nista bila več združljiva in medsebojno prevedljiva. Razmerje moči se je spremenilo.

Filmska industrija je v sedemdesetih letih svojo stavbo gradila na bolj ali manj »izvirnih scenarijih« in ne več na »literarnih predlogah«. Še več: skoraj vsi »mega-hiti« iz sedemdesetih in začetka osemdesetih let so bili posneti po »izvirnih scenarijih« (tako, npr., «Star Wars», «Close Encounters of the Third Kind», «Rocky», «The Goodbye Girl», «Smokey and the Bandit», «National Lampoon's Animal House», «The Sting», «Raiders of the Lost Ark», «Porky's», «E. T.», «An Officer and a Gentleman» itd.), šele potem pa so bili – praviloma – napeljeni tudi v nekakšno »romansirano obliko«, za katero so iznašli tudi dva strokovna izraza – »tie-in« in »bovie« («book-movie»), to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker so se vsi ti »romansirani filmi« («tie-ins») redno prebijali tudi na »best-seller« liste.

»Velike knjige« sedemdesetih let pa so dobile svoje privilegirano mesto na televiziji in sicer v – vse bolj uveljavljajoči se – obliki »mini-serij«, kar pomeni, da je literatura sedemdesetih postala združljiva s televizijo, z »mini-serijami«. Ta manever – filmska obdelava »velike knjige« v televizijski »mini-seriji« – historično korenini pravzaprav že ob koncu šestdesetih let, ko je angleška BBC po seriji neuspešnih poskusov, da bi kakšno »veliko knjigo« iz preteklosti ali pa polpreteklosti, če ne že kar sodobnosti posnela v obliki televizijske »mini-serije«, vendarle uspela (1967) s 26-urno »soap opero« («Forsythe Saga», posneto po Johnu Galsworthyju) publiko prepričati v atraktivnost fascinantnost televizijske »mini-serije« (v ZDA so to serijo gledali 1969/70). Sploh pa se je prvič v zgodovini zgodilo, da so kak »epsko-razvlečeni« roman posneli v celoti (tako, npr., v filmu »Gone With the Wind« manjka marsikaj).

Sredi sedemdesetih je udarila vročica televizijskih »mini-serij«, ki so druga za drugo rušile vse rekorde. Vsi »super-sellerji« so bili obdelani v obliki TV-»mini-serije«, tako, npr., »The Roots« (Alex Haley), »The Thorn Birds« (Colleen McCullough), »Rich Man, Poor Man« (Irwin Shaw), »Captains and Kings« (Taylor Caldwell), »Shogun« (James Clavell), »Holocaust« (Gerald Green), »The Winds of War« (Herman Wouk), »The Executioner's Song« (Norman Mailer), »Rage of Angels« (Sidney Sheldon), »Tinker, Tailor, Soldier, Spy« (John Le Carré), »Lace« (Shirley Conran), »Princess Daisy« (Judith Krantz), »The Mystic Warrior/Hanta Yo« (Ruth Beebe Hill), »Hotel« in »The Moneychangers« (Arthur Hailey), »79 Park Avenue« (Harold Robbins), »Centennial« (James Michener) in tako dalje. Vstop številnih »best-sellerjev« iz sedemdesetih let v kinematografske dvorane sta v glavnem blokiralni dve oviri: prvič, vsi ti romani so bili napisani pretežno v »epskem«, »široko-razpotegnjenem«, »počasnem« slogu (film sedemdesetih pa je, prav narobe, zahteval »akcijsko«, hitro, dinamično, eksplozivno zgodbo, skratka, »moški princip«; »ženski princip« je bil vedno malce bolj pisan na kožo televiziji: »ženska literatura«, čeravno obsega nad 50 % celotnega »best-sellerskega« polja, pride na »veliko platno« praviloma nikoli!); drugič, v vseh teh romanih je vselej v ospredju »družinski princip« (vse se vrtilo okrog te ali one »družine«, okrog »menjavanja rodov«, »genealogije«), prav »družinska tematika« pa je našla svoje idealno mesto v »družinskem krogu«, zbranim okrog televizije, čeravno velja kljub temu poudariti, da je »družinska melodrama« (ne pa »družinska saga«!) na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta ponovno zacvetela tudi na »velikem platnu« («Kramer vs. Kramer», »Ordinary People«, »Terms of Endearment«, »The River« itd.).

In lahko bi rekli, da so bili romani »katastrofe« pisani à la »potboiler«, se pravi, za potrebe Hollywooda, celo še več kot to: Hollywood je namreč v tridesetih letih že imel svoj val »filmov katastrofe«. Tako, npr., v »Madam Satan« (Cecil B. DeMille, 1930) vodljivi zrakoplov, na katerem imajo bogataši razkošno zabavo s plesom, trešči v velikanški rezervoar; v »The Bridge of San Luis Rey« (Charles Brabin, 1929) se zruši veliki most in pod sabo pokoplje ogromno ljudi; v »San Francisco« (Woodbridge Strong II. Van Dyke, 1936) gre za rekonstrukcijo potresa v San Franciscu leta 1906; v »The Hurricane« (1937, John Ford) veliki tajfun izbrše cel otok; v »In Old Chicago« (Henry King, 1938) gre za rekonstrukcijo velikega požara v Chicagu leta 1871; v »King Kong« (Merian C. Cooper/Ernest B. Shoedsack, 1933) prinese katastrofo v naslovu omenjena pošast, v »the Rains Came« (Clarence Brown, 1939) pa veliki indijski monsun. Sedemdeseta leta so tudi imela svoj val »filmov katastrofe«, le da je bil ta močnejši, natančnejši in predvse komercialno uspešnejši kot prvi, njegova posebnost pa je bila tudi v tem, da je neposredno navdihoval cele serije »romanov katastrofe«. Hollywood je dobesedno ukazoval »beletristiki« in »best-sellerizmu«. V romanih »katastrofe« ni bilo več »ep-ske širine«, saj gre vselej za na kratek čas omejeno, hitro »downbeat« zgodbo, napeto, dramatično, akcijsko, pospešeno; ne gre več za »družinski princip«, temveč so vse te »count-down-to-disaster« melodrame organizirane v slogu maksim kot, npr., »all life is here«, »pri tem smo vsi na istem«, »ko nastopi katastrofa, se vse razlike med ljudmi v hipu zbršejo«, kar pomeni, da se dogajanje iz »družinskega kroga« razširi na »celotno občestvo«, na »celotno človeško skupnost«, »družbo« (katere slika je nemara prav kinematografska dvorana). Največji in najambicioznejši projekti v seriji filmov »katastrofe« so bili, npr., »Airport« (1970), »Airport 75« (1974), »Airport 77« (1977), »Airport 80« (1979) (vsi temeljijo na istoimenskem romanu Arthura Haileya; »novelizacije« so podpisovali M. Scheff, D. Spector, Jennings Lang in K. Morland, režirali pa so jih nepomembni režiserji – G. Seaton, J. Smight, David Lowell Rich in Jerry Jameson), »Earthquake« (režija: Mark Robson, 1974), »The Poseidon Adventure« (po romanu Paula Gallica, 1972; režija: Ronald Neame, 1972), »Towering Inferno« (kombinacija dveh romanov: »The Tower« Richarda Martina Smitha, 1973, in »Glass Inferno« T. N. Scortie in F. M. Robinsona, 1974; režija: Irwin Allen 1974), »Juggernaut« (režija: Richard Lester, 1974), »King Kong« (re-make; režija: John Guillerin, 1976), »The China Syndrom« (James Bridges, 1979), »Cassandra Crossing« (po romanu Roberta Katza; režija: George Pan Cosmatos, 1977), »Meteor« (»novelizacija«: Edmund H. North; režija: Ronald Neame, 1979), »Beyond the Poseidon Adventure« (režija: Irwin Allen, 1979), navsezadnje tudi »Jaws« (po romanu Petra Benchleya, 1974; režija: Steven Spielberg, 1975), »Grizzly« (režija: William Girdler, 1975), pa »Piranha«, »Dogs«, »Rats«, »Orca«, »Fire in the Sky«, »Fire«, »Heat Wave«, »The Day After« in tako dalje.

Vsi ti filmi pripadajo istemu žanru, žanru katastrofe, ki – kot smo že ugotovili – ni povsem nov, je pa zato izredno lahko opredeljiv, saj je za njegovo določitev dovolj že ena sama razlikovalna poteza – vdor nekega negativnega in subverzivnega »katastrofičnega elementa«. In ker se je ta žanr vselej – v sedemdesetih letih pa še posebej – najidealneje prilegal »gibljivim sličicam«, je vsekakor najbolje, da ga naskočimo prav pod »filmskim kotom«, se pravi, kot »filmsko stvar«. Najprej moramo kajpada poudariti, da »filmi katastrofe« najbolj udarno nastopijo v času takoimenovanega »novega Hollywooda«, ki v polju žanrske strategije ni brez dialektične zveze s »starim Hollywoodom«, ob čemer pa velja takoj razmejiti njuno rokovanje z »načelom realnosti«, se pravi, s kategorijami kot so, npr., »avtentičnost«, »zgodovinska globina«, »verodostojnost« in »objektivnost«. »Stari Hollywood« je avtentičnost samo neposredno nadomestil z žanri, saj za »stari Hollywood« žanri nastopajo kot pogoj diferenciranja vsakršne avtentičnosti, zgodovinske globine in objektivnosti. Pogoj za avtentičnost, za historično objektivnost je vedno neka notranja žanrska distanca, namreč distanca, prek katere vstopa sam žanr v razmerje »verjetnosti« s svojimi lastnimi zakoni. Za »novi Hollywo-

od« pa ponavadi pravimo, da regenerira in rekreira žanre »starega Hollywooda«: v tem smislu regenerirani žanri v »novem Hollywoodu« potemtakom lahko nastopijo le kot nadomestek (»iz druge roke«, kot nekakšen »dèjà vu«) za »izgubljeno avtentičnost«, celo do te mere, da v takoimenovanih »filmih nostalgije« kot sinhrono-ideološki prednji straži »novega Hollywooda« (»American Grafitti«, »Big Wednesday«, »Breathless«, »Streets of Fire«, »Gremlins«, »Back to the Future«, »Rumble Fish«, »Body Heat«, »Once Upon the Time in America«, »Blade Runner«, »Porky's«, »Wanderers« itd.) vstopa sama »družbena realnost« prek avtentičnosti kot izgubljene v razmerje »verjetnosti« prav s svojimi lastnimi zakoni, z zakoni »družbene realnosti« (razpad posebnega načina življenja, sloga akcije, tehnologije preteklosti, transformacija dejanskega v ustrezno količino psevdo-dogodkov, zamenjava realne zgodovine s slogom generacije, zlom temporalnosti, psevdo-zgodovinska globina, dekor majhnega mesteca ipd.). »Filmi katastrofe« pa za razliko od »filmov nostalgije« niso več diskurz o nekem »srečnem obdobju« (v »filmih nostalgije« so bila to bodisi »trideseta«, bodisi »petdeseta leta«), temveč so bodisi ritualizirani, bodisi profanizirani diskurz o »izvirnem grehu«, ne da bi sam »Raj« sploh kdaj prej obstajal (čeprav moramo izrecno opozoriti, da so prav »trideseta« in »petdeseta leta« obremenjena z neko temeljno »travmo«: »trideseta« s kriminalom, prohibicijo in gospodarsko krizo, »petdeseta« pa s transgresivnim rock-and-rollom!). V »filmih katastrofe« je namreč edina pozitivna referenca na »Raj« prav referenca na »stari Hollywood«: za te filme predstavlja »Raj« natanko in edinole »stari Hollywood«, vendar posebna oblika »starega Hollywooda«. Lahko bi rekli, da je v teh filmih edini (zunanj in notranji) pogoj diferenciranja kakršnekoli avtentičnosti, historične kredibilnosti prav vpeljava oz. pritegnitev »super-zvezdniške« igralske zasedbe, »star-systema« v klasično »staro-hollywoodskem« smislu, kar pomeni, cele serije slavnih in razvpitih »referenčnih« zvezdnikov (oz. zvezdnikov kot »referenčnih«) in zvezdnic (ibid.), ki so bili zaščitni znak in ekskluzivna apanaža »starega Hollywooda«. Edini žanrski zakon, s katerim vstopajo »filmi katastrofe« v razmerje »verjetnosti«, je prav »zvezdniški sistem«, »star-system«, ob čemer moramo »zvezdniški sistem« dojeti kot žanr. Vendar velja spet poudariti bistveno razliko med »zvezdniškim sistemom«, na katerem so temeljili »filmi nostalgije«, in »zvezdniškim sistemom«, lastnim »filmom katastrofe«. Pri »filmih nostalgije« (in »novem Hollywoodu« nasploh) je kot pogoj in jamstvo avtentičnosti zadostoval že »slog igre« (npr. Richard Dreyfuss, William Hurt, Kathleen Turner, Richard Gere: vsa njihova »seksualnost«, »provokativnost«, »asocialnost« je zgolj na filmskem platnu, v realnem historično-družbenem življenju pa so to »ljudje brez posebnosti«, niso »angažirani«, povezani niso niti s komunizmom niti s Indijanci niti s sufražetizmom, niso borci za kakšne posebne pravice, njihovo realno socialno življenje je brez škandalov, ekscesov, deviacij, burnih spolnih in narkomanskih avantur, serijskih porok in ločitev, brez uporništv, brez »nonkonformizma« ipd.), se pravi, »slog igre«, ki je bil prej »že viden«, v »filmih katastrofe« pa je bilo zvezdnika treba nujno pripeljati iz »preteklosti«, iz »starega Hollywooda« in sicer »fizično«, faktično, v »prvi osebi«: tako, npr., v »Airport« Burta Lancasterja, Deana Martina, Helen Hayes, Vana Heflina itd., v »Airport 75« Charltona Hestona, Georga Kennedyja, Efrema Zimbalista itd., v »Airport 77« Jacka Lemmona, Leeja Grant, Jamesa Stewarta, Josepha Cottena, Olivio de Havilland, Christopherja Leeja itd., v »Meteor« Natalie Wood, Karla Maldena, Briana Keitha, Trevworja Howarda, Henryja Fondo itd., v »Towering Inferno« Freda Astaira, Williama Holdena, Jennifer Jones, Paula Newman, Steva McQueen, Roberta Wagnerja itd., v »Erathquake« Charltona Hestona, Avo Gardner, Georga Kennedyja, Barryja Sullivana itd., v »China Syndrom« Jacka Lemmona, hčerko(!) Henryja Fonde in sina(!) Kirka Douglasa, v »Poseidon Adventure« Ernesta Borgnina, Shelley Winters, Stello Stevens, Carol Lynley, Gena Hackmanna, Reda Buttonsa, v »Fire« Ernesta Borgnina, Vero Miles, Lloydla Nolana, Nevilla Branda itd., v »Cassandra Crossing« Burta Lancasterja, Avo Gardner, Sophio Loren, Richarda Harrisa, Leeja Strasberga in tako dalje.

Da bi sam »žanr katastrofe« še malce bolj specificirali, bomo zdajle skočili v »stari Hollywood«, natančneje, k filmu Johna Forda »The Hurricane«, ki sicer velja za »film

katastrofe« in v katerem je bistven prav način, kako Ford namesti tisti odločilni pogoj diferenciranja družbene avtentičnosti in historične lociranosti, še toliko bolj, ker očitno ni mogel jemati za »referenco« še kakšnega starejšega Hollywooda, še kakšnega starejšega žanrskega in zvezdniškega sistema, ki bi mu metodološko in kvazi-historično sankcioniral, kodificiral, če ne celo že kar legitimiral družbenost in avtentičnost same filmske evidence. Ford je namreč stal ob vznožju in obenem v srcu produkcije samega žanrskega oz. zvezdniškega sistema, ob čemer moramo še enkrat opozoriti, da je treba »zvezdniški sistem« dojeti ko »idealni tip«, še bolje pa kar kot »sliko« oz. »interpretacijo« žanrskega sistema. V tem smislu v tem filmu funkcioniira kot »Raj« neki od zunanje-ga sveta povsem izolirani, odrezani, idilični, pravljlični, nepokvarjeni, nedolžni in snažni otoček (nekje na Pacifiku), ob tem pa je bistveno dejstvo, da so prebivalci te »rajske« skupnosti »obarvani« (se pravi, niso belci, so »ne-beli«; belci imajo na otoku le nekakšno upravno predstavništvo) in da imajo funkcionalno povsem isto vrednost kot ostale »obarvane« rase (predvsem »rdečeokožci«, Indijanci), ki imajo v Fordovi zgodnji kinematografiji izrazito negativni predznak, kar pomeni, da so »obarvanci« oz. »ne-belci« vselej neposredno povezani z vdorom »Zla«, ponavadi pa to »Zlo« že kar sami utelešajo. Tako, npr., v »Stagecoach« (1939) v navidez harmonično, urejeno, mirno, hermetično zaprto in socialno sklenjeno skupnost (povzema jo »poštna kočija«) vdre neki negativni (»Zli«) element (Indijanci), ki s tem poruši notranje ravnotežje, aktivira latentne travme in implicitne razlike, raztrešči navidez homogeno in neprotislovno masko, prav tako pa tudi razgali obraz te dostojne, vase zaprte notranjosti, polne večjih in manjših tesnob, korupcij, laži, zlobnosti, zločinov, perversij in obsesij; šele odprava »Zla« (prihod ameriške konjenice) pomeni restavracijo in stabilizacijo te že močno razžrte »zaprte družbe«. Ford je podobno ravnal v »The Lost Patrol« (1934), le da tu Indijance zamenjajo Arabci (»rumenokožci«).

Torej: če Ford funkcijo »Raja« kot pogoja in kriterija diferenciranja avtentičnosti podeli neki »obarvani skupnosti«, ki jo bistveno specificira prav »negativna vsebina«, če ob tem zaporna kazen, ki jo belci – po krivici – naprtijo »obarvanemu« mladcu, ne povzroči nikakršne notranje diferenciacije, separacije, alienacije ali pa reparacije (kot, npr., v »Stagecoach« ali pa v »The Lost Patrol«: v »The Hurricane« se zaostrejuje le odnos med »obarvanci« in »belci«!), temveč pusti to »obarvano skupnost« v prvotni, nasebni, neposredovani, neizdiferencirani »masivni homogenosti«, če torej ta vdor »zla-prve-stopnje« (zaporna kazen za mladca) prejme svoj korelat v finalnem vdoru »zla-druge-stopnje« (siloviti orkan zbrise otok z zemljevida), potem je treba pač ugotoviti, da Ford pravzaprav samo finalno katastrofo (izbris »Raja«) razvije kot pogoj diferenciranja avtentičnosti, kar z drugimi besedami pomeni, da postane avtentičnost možna šele, ko se poruši neko »ne-realno«, žanrsko ravnotežje (ne pa kaka zgodovinska oz. značajska globina): izključitev notranjosti (izbris otočka) ne pomeni izključitve avtentičnosti (se pravi: norm funkcioniranja historične realnosti), prav narobe, avtentičnost, izrinjeno v zunanost (opozarjamo: po izbrisu notranjosti preostane le še zunanost!), neposredno nadomestijo žanri, natančneje, žanri, ki jih organizira podvojitve zunanosti z izključeno notranjostjo.

To, da se zunanost podvaja z izključeno notranjostjo in s tem tvori žanr, pomeni, da je diferenciranje zgodovinske globine zvedljivo na funkcijo »katastrofe« (kot žanrskega, »ne-realnega« ravnotežja: ob »katastrofi« se namreč praviloma brišejo razredne, socialne, politične in ideološke razlike!), medtem ko sama zgodovinska globina na funkcijo »katastrofe« ni zvedljiva, saj družbena realnost po vsaki »katastrofi« ujame korak s svojim tokom zgodovine, z drugimi besedami, po vsaki »katastrofi« mora ostati vsaj neko, ki s svojo eksplicitno »eksistenco« jamči za obstoj zgodovinske globine in diskurzov, ki »katastrofo« dejansko reflektirajo: v skrajnem primeru je to bodisi implicitna, bodisi eksplicitna funkcija »pripovedovalca«. V nasprotnem primeru imamo lahko opraviti le z nekakšno »evakuirano družbo«, z »nenaseljenim planetom«: tukaj bi seveda »žanr katastrofe« dosegel svojo idealno točko, svojo lastno točko interpretacije, kate-re materialna in skrajna žanrska realizacija bi bila »fizična« prekinitve filma oz.

romana v trenutku, ko udari »katastrofa«. To pa bi bila znotraj »žanra katastrofe« kajpada zgolj ena variantna – »neponovljiva«. Kot smo omenili neke druge, imamo v nekaterih Michenerjevih romanih »dogajanje-brez-človeka«, ker pač do takrat (pred-zgodovina) človeka sploh še ni bilo, v tej idealni varianti »žanra katastrofe« pa bi imeli tudi »dogajanje-brez-človeka«, ker ga pač takrat že ne bi bilo več.

Sam »žanr katastrofe« se tej idealni varianti izogne tako, da je »katastrofa« vedno delo oz. stvar »Narave«, se pravi, nečesa, kar že po definiciji naj ne bi imelo zgodovinske globine: »Narava« je tukaj definitivni način izognitve neposrednega soočenja z »Zgodovino«, način, ki onemogoča, da bi »roman katastrofe« postal »zgodovinski roman«, se pravi, da bi en žanr zdrsnil v drugega. Kaj prinaša »katastrofo«? Asteroidi, kometi in podobni objekti iz vesolja, tako, npr., »The Hermes Fall« (John Baxter, 1978), »A Fire in the Sky« (Walter Kendrick, 1978), »Fireball« (V. Mayhew in D. Long, 1977), »Lucifer's Hammer« (Larry Niven/Jerry Pournelle, 1977) ... rastlinsko-klimatična epidemija, npr., »Heat« (Arthur Herzog, 1977) ... orjaška snežno-ledena doba, npr., »Blizzard« (Thom Racina, 1977), »Freeze« (George Stone, 1977), »Ice Quake« (Crawford Killian, 1979), »Slide« (Gerald Browne, 1977) ... poplava, deževje, npr., »Deluge« (Richard Doyle, 1976), »Flood« (Richard Stern, 1979) ... tornado, npr., »Twister« (Jack Bickham, 1977) ... vihar, npr., »Vortex« (Jon Cleary, 1978) ... potres, npr., »Earthquake« (film), »Earthsound« (Arthur Herzog, 1975), »Goodbye California« (Alistair MacLean, 1977) ... tajfun na morju, brodolom, npr., »Poseidone Adventure«, »Firespill« (Ian Slater, 1977), »Liner« (James Barlow, 1972) ... požar, npr., »Tower«, »Glass Inferno« ... vse do kombinacije »Narave« in tehnološke transgresije, npr., »Airport« (vse mogoče verzije), »Mayday 747« (Alan Scott, 1972), »Flight One« (Charles Carpenter, 1973), čeravno je »Narava« še vedno dominantna. K problemu v zvezi s »tehološko katastrofo« se kmalu povrnemo, zdaj pa bi radi poudarili predvsem dejstvo, da gre pri vdoru »Narave« v »Zgodovino« za svojevrstno obliko »Narave«, namreč, za nekakšno »mitično obliko Narave«. Prinašalci »katastrofe« so vedno tisti znameniti štirje »mitični« elementi »Narave«: ogenj (npr. »Tower«), voda (npr. »Flood«), zemlja (npr. »Earthsound«) in zrak (npr. »Twister«). Med »naravne« prinašalce »katastrofe« spadajo seveda tudi živali, tako, npr., piranhe (»Piranha«), psi (»Dogs«: »Rabid«; David Anne, 1977), jeti/»snežni človek« (»Snowman«, Norman Bogner, 1978), mačke (»Cats«, Berton Rouché, 1976) podgane (»The Rats«, James Herbert, 1976), medvedi (»Grizzly«), kače (»The Snake«, Jack Godey, 1978), čebele (»The Swarm«, Arthur Herzog, 1974) in tako dalje.

»Katastrofa« potemtakem praviloma »Zgodovino« – ekonomsko, socialno in politično urejeno življenje – transformira v nekakšno »naravno stanje«, kjer prevladujejo nagonski refleksi in kodeksi: gre za regresijo od »visoke civilizacije« (močno sofisticirana družba, »artefakt«: »najrazkošnejši nebotnik«, »najsodobnejša ladja«, »najrazkošnejše letalo«, največkrat pa je to kar Hollywood oz. Los Angeles!) do »barbarstva« (pokažejo se »pravi obrazi«). Kot poseben maneuver, s katerim se »žanr katastrofe« izogne »Zgodovini«, lahko omenimo tudi »dereferencializacijo«, kar pomeni, da »katastrofa« nikoli ne udari tja, kjer je že tako in tako »katastrofalno«: poplava ne zadene Bangladeša, temveč London (»Deluge«), suša ne zadene Etiopije, temveč Veliko Britanijo (»The Thirst«, Charles E. Maine, 1977), tajfun ne napade indijske ladje, temveč ameriško (»Liner«), potres ne zadane Turčije, temveč Ameriko (»Earthquake«) in tako dalje.

Nekaj posebnega so takoimenovane »tehnološke katastrofe« à la »The China Syndrom« (novelizacija: Burton Wohl, 1979), »Overload« (Arthur Hailey, 1979), »The Prometheus Project« (T. N. Scortia/F. M. Robinson, 1975) in predvsem »Wild Card« (R. Hawkey/R. Bingham, 1974). V tem zadnjem romanu ameriška vlada sama umetno sfaabricira »tujo invazijo«, »katastrofo«, »Zlo«, da bi s tem poenotila vse bolj in bolj odtujene in uničujoče socialno-politične napetosti, ki državo spodkopavajo: ponovna vzpostavitev družbene kohezije je povsem odvisna od pojavitve »alternativnega sovražnika«. Najprej smo videli, da se je mogoče »Zgodovini« izogniti z vzpostavitevijo neke no-

tranje razlike med »Zgodovino« in »Naravo« (»zunaj-družbenim«, »ne-diskurzivnim« posegom); zdaj pa vidimo, prav narobe, da je »Zgodovino« mogoče proizvajati z vzpostavitvijo neke – prav tako notranje – razlike med »Zgodovino« in »Naravo«, ne da bi se ob tem transformirali temeljni zakoni žanrske strategije. Ponavljamo: »roman katastrofe« ne more postati »zgodovinski roman«.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

»The Village does not acknowledge a higher authority; it is its own master. Isolated, secure, inviolate . . . The complex was the CIA. Isolated, secure, inviolate.«

Robert Ludlum, »The Osterman Weekend«

- 1 -

Vohunstvo velja za »nemoralno znanost«; je pa zato »vohunski roman« pravzaprav – v kantovskem smislu – »moralna« diskurzivna praksa, saj ob tem, ko dopušča obstoj »moralnega zakona« (približno: Ravnaj tako, da bo vsebovala tvoja partikularna poteza neke univerzalne/državotvorne implikacije!), dopušča tudi obstoj »narave« kot radikalno »nediskurzivne realnosti« (nepristopne, neizrazljive ipd.), kar nam govori o tem, da je volumen »družbene realnosti« mnogo večji kot volumen racionalizirane »preteklosti«. Tudi Kant je dopuščal obstoj nediskurzivne »stvari-na-sebi« kot pogoj nekakšne univerzalne »Morale«, ne da bi mu bilo treba ob tem zanikovati obstoja »Svobode«, tiste svobode, ki jo vohun v »free-fire« coni nujno potrebuje. Ko je skušal, npr., Spinoza diskurzivno (se pravi: brez ostanka nediskurzivne »stvari-na-sebi«!) izpeljati neko univerzalno »Moralo«, je moral še isti hip zanikati obstoj »Svobode«. Hegel pa je, prav narobe, skušal diskurzivno artikulirati »Svobodo«, kar ga je pripeljalo le do ukinitve klasičnega pojma »Morale«, ki je poslej funkcionirala le kot časovna – sicer splošna – oblika oz. kategorija svobodnega delovanja ljudi, ki so »Zgodovino« »delali« oz. »naredili«, obenem pa je moral – parakoksalno – priznati, da prav ta oblika tudi dobi svojo univerzalnost, pa četudi na koncu te »Zgodovine«. Če pri Spinozi zgodovina vohunskega romana sploh ne bi bila mogoča, pa bi se pri Heglu začela – smeli bi reči – »zunaj« svojega lastnega žanra.

Počasi pa se že približujemo »nemoralnosti« vohunskega romana. Kantovska »svar-na-sebi« uteleša točko, ki nima lastne diskurzivne ekstenzije, pa je kljub temu ni moč izničiti, saj samo diskurzivno ekstenzijo prekinja, obenem pa ni niti časovna niti prostorska: ker ni časovna, ne more obstajati istočasno kot »Fenomen« (svet predmetnih pojavnosti), in ker ni prostorska (ker je zunaj-prostorska), je lahko le tam, kjer je »Fenomen«. In vohunski roman še ostaja v okviru kantovske »moralnosti«, dokler nas prepričuje, da je mogoče »tok zgodovine« spremeniti z neko »prostorsko operacijo«, z neko bodisi preprosto, bodisi komplicirano prekoračitvijo »naravne meje« (»meje narave«), natančneje, z vdorom iz zunanosti v notranjost (npr. iz »Zahodnega bloka« v »Vzhodni blok«, ob čemer »naravno mejo« uteleša bodisi finsko-ruska meja, bodisi »berlinski zid«, lahko pa je to tudi Jugoslavija, vendar se tu prekorači mejo, ne da bi se zares prekoračilo »naravno mejo«, tako, npr., v »From Russia With Love«). Kantovsko »moralnost« pa vohunski roman krši v trenutku, ko nas skuša prepričati, da moraš zato, če hočeš spremeniti »tok zgodovine« (»zgodovina« je v vohunskem romanu pač to, iz česar izvira neka »tajna informacija«), prečkati neko »naravno mejo« »na skrivaj«, »tajno«, »strogo zaupno«, »ilegalno«, »nezgodovinsko«, z drugimi besedami, tako, da ob te ne transformiraš temeljnih norm funkcioniranja zgodovinske globine in verjetnosti, kar pomeni, da tej »naravni (prostorski) potezi« podeliš »zunaj« oz. »nezgodovinsko« funkcijo, ki je strukturirajoča in organizirajoča le za diferenciranje »naravne

meje«, ne pa tudi za diferenciranje družbenega in historičnega prostora, ki je tostran ali pa onstran te meje. V tem manevru pa lahko odčitamo tudi odmik od kantovske dedukcije »stvari-na-sebi«: Kant je – grobo rečeno – prav iz dejstva da se neka stvar lahko »pojavi« le, če obstaja tudi neodvisno od svojega »pojavljanja«, izpeljal obstoj »stvari-na-sebi«, medtem ko vohunski roman, prav narobe, dokaz za obstoj »stvari-na-sebi« potegne iz psevd-evidence, da se neka stvar lahko »pojavi« le, če ne obstaja tudi neodvisno od svojega »pojavljanja«.

Kakšen pa je praktični rezultat tega »skrivnega«/»konspirativnega« vdora iz zunanjosti v notranjost, se pravi, prečkanja zakonov »naravne« meje? Ta (se pravi: »zunanj«, »outsider«), ki vdira v notranjost, dobi s tem le dokaz, da notranjost obstaja, dokaz, ki pa, paradoksalno, ni potreben zunanjosti, temveč sami notranjosti. »Zunanj« pride k »notranjemu« in mu pove: »Obstajaš!« Približno nekaj takega kot vic o norcu, ki dolgo časa z vilami lovi nekega psihiatra, ko ga pa naposled le ujame, ga le nalahko udari, rekoč: »Ti loviš!« »Bit«/»notranjost« po Occamovem načelu ni dovoljeno pomnoževati brez koristi: s to pomnožitvijo/podvojitvijo »bit« oz. »notranjost« na svoji zgodovinski globini ne pridobi, saj se vse to, kar skuša s tem »ontološkim dokazom« pomnožiti »notranjost«, zvede v ropotarnico »nediskurzivnih« naravnih vrednot. »Notranjost« s tem ni »historizirana«, temveč prav narobe, »naturalizirana«.

Tako »dokazani notranjosti« ne moremo podeliti statusa »zgodovinskega odkritja«! Zgodovina je v vohunskem romanu praviloma povsem orientirana in centralizirana: v vsakem trenutku se lahko pokaže na »izvor zgodovine«, se pravi, v vsakem trenutku se lahko locira »tajno informacijo« (kot privilegirani objekt te zgodovine) in »naravno mejo«, ki se ponuja kot jamstvo za diferenciranje zgodovine, obenem pa jo je treba prekoračiti prav zato, da do tega diferenciranja ne bi prišlo: vse infiltracije vohunov nikoli ničesar ne spremenijo, temveč prav narobe, skrbijo, da je realni tok zgodovine sestavljen iz samih takih kantovskih »točk«, ki nimajo lastne »diskurzivne ekstenzije«, obenem pa samo »diskurzivno ekstenzijo« prekinjajo, saj je namreč povsem jasno – in v to nas prepričuje vohunski roman –, da obstaja neka realna zgodovina, obenem pa tudi manevri, ki skušajo zlomiti časovnost objektivnega toka zgodovine in ki v sami zgodovini niso »vidni« oz. odčitati jih je mogoče v dejstvu, da je zgodovina prav takšna kot ravno je, kar pomeni, da pravzaprav očrtujejo pogoje tiste »reference«, ki v samem intervalu zgodovinske globine ne bo nikoli nastopila, »reference«, ki je vsekakor kantovska. Te »reference« je v zgodovino nepotrebno prevajati, saj zaznamujejo prav izgubo »enotnosti« zgodovine, obenem pa razbijajo tudi »pertinentnost« nespোরazumov, motenj, napačnih sklepanj, zmot, spregledov in podobnih instrumentov, ki naj bi v sami zgodovini vodili interpretacijo njene izgubljene »enotnosti«, njene izgubljene »narave«. V tem smislu se vohun slejkoprej izkaže kot iskalec izgubljene »narave«, kot iskalec »narave« same zgodovine.

Vohun se mora držati le turističnega vodiča in ne more zgrešiti, ne more udariti mimo: naleti pa lahko kajpada le na nekakšno »naravno odkritje«: vohun vedno pride tja, kamor ga pošljejo, pa naj si bo še tako zapleteno in daleč. Nobenih nespোরazumov, nobenih »diskurzivnih« motenj, nobenih zmot, nobenih napačnih sklepanj: objekt ga čaka in to čakanje je čakanje »narave«, saj bi lahko to »naravnost« objekta ponazorili z njegovo relativno nepremakljivostjo in statičnostjo (tako, npr., v Flemingovih romanih nasprotnik Bonda vedno že pričakuje, ne premakne se, čeravno ve, da prihaja likvidator Bondl).

Nekaj povsem drugega je seveda »zgodovinsko odkritje«, recimo, severnega tečaja kot ga mimogrede v svojem ne-vohunskem romanu »Regtime« razvije E. L. Doctorow. Gre za znamenito raziskovalno ekspedicijo admirala Pearyja, ki je hotel sicer »odkriti« povsem »naravni topos«, pa vendar je imelo njegovo podjetje status »zgodovinskega odkritja«. Zakaj? Takole: admiral Peary se počasi približa »naravnemu« prostoru, ki naj bi imel nekakšno centralizirajočo in strukturirajočo funkcijo, se pravi, severnemu tečaju, ki ga pa do tedaj ni še nihče »historično« dokazal. Toda ko pride tja, ne more in ne more locirati pravega kraja, nikakor se ne more odločiti, na katerem kraju bi izre-

kel že pripravljene in legendarne besede: »Tukaj je severni tečaj.« Pravi Doctorow: »Admiral Peary ni mogel najti točnega mesta, da bi lahko izrekel znamenite besede, tukaj je Severni tečaj. Vendar ni nobenega dvoma, da je bil tam.« Beseda, se pravi, diskurzivna realnost je bila pripravljena in oblikovana, le pravi kraj so zgrešili, čeravno so ga večkrat prečkali, se pravi, čeravno so večkrat prečkali samo »naravno mejo«: pa vendar ni bilo nobenega dvoma, da so bili tam. Severni tečaj se je vpisal v zgodovino, kakor hitro je bila zgrešena njegova »naravnost«, s tem pa severni tečaj kot objekt, ki obstaja v neki »notranjosti« (če naj potegnemo analogijo z vohunskim romanom), ni več pomnožen brez koristi, saj ponovljivost tega objekta (severnega tečaja) izhaja iz neponovljivosti tega, kar je admiral Peary zgrešil, zgrešil pa je prav »naravnost« objekta. Da ne bi zgrešil zgodovine, je moral zgrešiti »naravnost« objekta, »naravo« same zgodovine. Pogoj za zgodovinskost admirala Pearyja je bil »pravi stavek«, ne pa – tako kot v vohunskem romanu – pravi »gadget«, prava naprava, pravi instrument: če bi imel tega, potem bi lahko vso stvar opravil v laboratoriju, pa mu ne bi bilo treba »zgrešiti« in ostal bi naravoslovec, če ne kar stezosledec. Prehod iz »zunanosti« v »notranjost« se mu ne bi zastavil kot »praktični« problem in popolnoma vseeno bi mu bilo, kako iz te »notranjosti« priti spet nazaj v »zunanost«. Številne ekspedicije na severni tečaj so bile naslovljene (tudi neki davni, sijajni dokumentareci!): »Poti nazaj ni!« V vohunskem romanu je nazaj vedno mogoče, prav narobe pa bi admiral Peary imel tedaj z vrnitvijo velike težave, če bi seveda prišel na »pravi kraj« (tako so, npr., tedaj vsi tam pričakovali pač nekaj fascinantnega, hipnotičnega, nekaj, kar bi funkcioniralo kot pesem siren v Odiseji ali pa kot hipnotični, zapeljivi, a varljivi »glas« računalnika v Kubrickovi »Odisejdi«: prav tako so bili piloti v »Right Stuff« prepričani, da za »zvočnim zidom« prebiva »demon«, nekaj hipnotičnega, nekaj, čemur se ni moč upreti itd.).

V vohunskem romanu »naravnosti« in »neposrednosti« objekta (npr. kake »tajne informacije« ipd.) ni mogoče zgrešiti, kar pa ne pomeni, da se kantovstvo v vohunskem romanu ne more preleviti v čisti solipsizem. V Flemingovem »Dr. No« pošljejo Jamesa Bonda na pravo pravcato turistično potovanje in sicer v »naravni paradiž«, na Jamajko, češ naj si malo odpočije, ko bo pa že ravno tam, pa naj še mimogrede malce pogleda, kam »skrivnostno« izginjajajo angleški obveščevalci. Bond za »naravnostjo« tega otoka odkrije »tajno bazo« zloveščega orientalca, ki trdi, da s »tajnostjo« in »osamo« (se pravi, tako, da »za to nihče ne ve«!) usmerja tok zgodovine. Bond v to »tajno in varno bazo« vstopi, jo likvidira in izstopi tako, da nihče ne opazi, da je pravzaprav takrat stal »v« zgodovini. Konča se z absolutno eksplozijo, ki nasprotnikovo »bazo« popolnoma zbrše z zemljevida – z »naravnega« (geografskega) zemljevida. Nihče ni ničesar videl, razen seveda samega Bonda. Objekt je eksplodiral in postal tako »nespoznaven« kot je nekoč že bil. Bond je bil le na počitnicah. Morda še en dokaz, da »neposrednost« in »naravnost« objekta vendarle ni »prevedljiva« v tok realne zgodovine.

– 2 –

Politični thriller je stvar sedemdesetih let, še posebej pa se je razmahnil v ZDA po znameniti in prelomni »zadevi Watergate«, ko se je zazdelo, da je »stvar-na-sebi« postala naposled vendarle prevedljiva v kod zgodovine in da »kantovstvo« ne bo več pristajalo le v očitnem »solipsizmu«. Politični thriller se je slutilo že v delih avtorjev iz petdesetih in šestdesetih let, tako, npr., pri Robertu Penn Warrenu, Allenu Druryju, Leonu Urisu, Richardu Condonu, Richardu Tregaskisu itd. Junak političnega thrillerja je iz vohunskega romana privzel predvsem nenehno oklevanje med »kantovstvom« (se pravi: njegovo ugotovitvijo, da za svetom predmetnih pojavnosti obstaja »nekaj več«, neka nepristopna »konspiracija«) in »solipsizmom« (na koncu se praviloma izkaže, da to »stvar-na-sebi«, to monstruozno »konspiracijo« vidi le on sam, medtem ko se vsi ostali obračajo stran). Na tovrstno situiranost junaka naletimo v številnih romanih, tako, npr., v »Six Days of Condor« (James Grady), »Deep Cover« (Brian Garfield), »The Whisper

of the Axe» (Richard Condon), »Swap» (Walter Wager), »The Dragon» (Alfred Coppel), »Red Dragon» (Thomas Harris), »The Piraeus Plot» (Harry Arvey), »Fallback» (Peter Niesewand), »The Wilby Conspiracy» (Peter Driscoll), »Madonna Red» (James Carroll), »The Aelian Fragment» (George Bartram), »The D'Artagnan Signature» (Robert Ro-stand) in tako dalje.

Enega izmed »fenomenov« političnega thrillerja predstavlja nedvomno Paul Erdman, ki v svojih delih (npr. »Billion Dollar Killing«, 1973; »The Silver Bears«, 1974; »The Crash of 79«, 1976; »The Last Days of America«, 1981 itd.) razvija predvsem to, kar je kritika imenovala »international suspense«, »financial suspense« ali pa »multinational suspense«, se pravi, nekakšen »mednarodni kriminal«, s tem da gre pri Erdmanu vedno za probleme mednarodnih finančno-monetarnih registrov, uglobljenih v seriji pravih »traktatov iz politične ekonomije« in visokih financ (zlasti »petro-dollarjev«), ob čemer je marsikdaj to metikulozno rožljanje s številkami, bilancami in računi že kar moteče. Tu ne gre za ljudi, ki bi hoteli svetu zavladati z orožjem, temveč za ljudi, katerih edino orožje je »poslovni kovček«. Erdman je o svetu mednarodnih financ (predvsem o zakulisju) zelo dobro poučen, lahko bi celo rekli, da je v to posvečen (je »insider«). O tem nam priča že njegov »curriculum vitae«: študiral je na univerzi Georgetown (mednarodno politologijo) in v Baslu (Švica), kjer je tudi dosegel stopnji M. D. in Ph. D., potem je bil nekaj časa svetovalec pri »Evropski premogovni in jeklarski družbi«, kasneje izvršni podpredsednik družbe »Electronics International Capital« na Bermudih in končno podpredsedujoči »Združene kalifornijske banke« v Baslu. Prav v Baslu pa so ga zaprli zaradi »poneverbe« in v zaporu je napisal svoj prvi »mega-smash« (»The Billion Dollar Killing«), za katerega so že značilne vse tiste detajlne in metikulozne deskripcije sveta makro-ekonomije, velikih kapitalov in visokih financ, vse skupaj pa obsedajo nenehne insinuacije na rovaš Švicarjev, češ da so bili med II. svetovno vojno tajni zavezniki nacistov, da so popolnoma »brez domišljije« in da med delovnim časom »fukajo s svojimi tajnicami«.

Vse finančne krize so le rezultat neke »velike konspiracije«, ki naj bi jo izpeljala skupina super-finančnikov z vsakovrstnimi finančnimi mahinacijami, vse pa zgolj zato, da bi lahko zavladala svetu: za samim pojavnim svetom (krize, finančne operacije in transakcije) obstaja neka skrita, skrivna, nevidna »stvar-na-sebi«, neka »tajna« mašinerija, ki vodi svet: če nekdo nekje veliko izgubi, pomeni, da nekje nekdo veliko (prav toliko!!) dobi. Teza: obstaja »stvar-na-sebi«. Antiteza: družbeni odnosi se prevajajo brez ostanka. Sinteza: »stvar-na-sebi« je brez ostanka zvedljiva na svet pojavnih predmetnosti. (Podobno tudi v: »The Man From Lisbon«, Thomas Gifford, 1977)

Vse se vselej vrti okrog pasionantne »ksenofobije«, katere tarče so predvsem »Mickey Mouse« države (Švica, Iran, Saudova Arabija), boj med Zahodom in Vzhodom pa ni več boj med Američani in Rusi, temveč med jedrsko tehnologijo (Zahod) in naftnimi vrelci (Vzhod), boj, ki praviloma napoveduje, če ne že kar izzove III. svetovno vojno. Tudi v nekaterih drugih romanih iz tega obdobja, tako, npr., v »The Petro-Dollar Takeover« (P. Tanaous/P. Rubinstein, 1975) in »The Red Carpet For Shah« (Peter Ritner, 1975), je Amerika prikazana kot kolonija OPEC-a in soočena z globalnim jedrskim hokavstom.

»The Last Days of America« pa je pravi »roman à clef«, saj v tem delu zlahka prepoznamo »življenjsko zgodbo« samega Paula Erdmana. Dogajanje je postavljeno v rahlo prihodnost, v čas med 1985 in 1992 (izšel je 1981), ko naj bi Amerika vse bolj in bolj izgubljala dvoboj z Evropo, vendar ne zato, ker bi Rusi postajali močnejši, temveč zato, ker nekatere evropske države (donedavne ameriške priležnice) nenadoma Ameriki obrnejo hrbet: roman se konča z »obnovitvijo« podpisa pogodbe o nenapadanju med Sovjetsko zvezo in Zahodno Nemčijo ter z izstopom Zahodne Nemčije iz NATO pakta. Amerika se naj bi znašla v krizi zato, ker jo Velika Britanija (»the rudest people on the earth«), Francija (»they built some of the ugliest cities on earth«), Švedska (»the shortest-tempered drunken boors on the face of this earth«), Zvezna republika Nemčija (»Helmut Schmidt... the fifth postwar German Chancellor had no qualms

whatsoever about calling one American president a fool, a religious fanatic, a peanut farmer . . .») in Švica («dirty double-crossing European bastards») goljufajo, zlorablajo in varajo. Poleg te izjemne »ksenofobije« prevladuje tudi – jasno – »patriotizem« (češ: »Mi Američani smo nekaj posebnega!« ali pa »Jih bomo že! Saj smo vendar Američani!!«).

Največje »ksenofobije« so po pravilu deležni Švicarji: »Basler Zeitung« je vedno poln le »lokalnih novic«, švicarski radio predvaja samo »jodlanje«, televizije pa tako in tako nimajo. Zgodbo pripoveduje glavni junak (Frank Rogers-Paul Erdman), predsednik neke ameriške letalsko-vesoljske družbe in strokovnjak za visoke finance, bančništvo ipd., ki prispe v Švico s polnim kovčkom denarja, da bi podkupil svetovne politike in s tem vrnil Ameriki moč in oblast. Biografski podatki glavnega junaka se povsem ujemajo s tistimi, ki smo jih navedli zgoraj: študiral je zunanjo politiko, najprej v Ameriki in potem v Baslu, postal strokovnjak za bančništvo in visoke finance, bil visok funkcionar številnih poslovnih združenj in – končno – Švicarji ga preganjajo zaradi domnevnega zločina. Vendar ga ne obdolžijo »poneverbe« (tako kot so ga »zares«), temveč »umora« nekega švicarskega bankirja, čeravno – in v to nas glavni junak z neposrednimi nagovori ves čas prepričuje – se naj bi vse skupaj zgodilo ponesreči: bankir naj bi potegnil pištolo, se ob tem spotaknil, pištola se je sprožila in obležal je mrtev. Junak se skrrije, toda policija mu je za petami: na isti švicarski televiziji, ki nima dnevnega programa, kažejo njegovo sliko in svarijo ljudi pred njim; v istem »Basler Zeitung«, ki objavlja le »lokalne novice«, objavijo tiralico in njegovo sliko kar na naslovnici; na radiu »jodlanje« prekinjajo sporočila o morilcu. Svoj povsem realni prekršek (»poneverbo«) zavije v metaforo »nesrečnega primera« (spotaknil se je in se ubil), kar naj bi pomenilo, da mu je bila »dejansko« tudi »poneverba« pravzaprav »podtaknjena« in da je bil v resnici »nedolžen«, faux coupable! Švicarji so ga zaprli za prazen nič! Junaku uspe naposled iz Švice zbežati in ko se prepriča, da ga Amerika Švici »pravno« ne more »izročiti«, začne cinično-ironično pretresati listino o »ekstradiciji« in med vsemi enajstimi prekrški, zaradi katerih lahko pride do »ekstradicije«, se ne »čuti« krivega le za »poneverbo«, se pravi, za prekršek, ki ga je »historično« zagrešil in bil zato tudi zaprt.

- 3 -

Če je skušal vohunski roman artikulirati »posredovanost« (če ne že kar »trpnost«) pojavnega sveta, potem skuša politični thriller, prav narobe, artikulirati »neposrednost« pojavnega sveta, ob čemer je bilo tisto gibanje od »kantovstva« proti »solipsizmu« in nazaj, le praktični poskus vzpostavitve stika s to »neposrednostjo«, ki jo morda lahko primerjamo tudi z »neposrednostjo« in – če se že hoče – vsepovsodnostjo Orwellovega »Velikega Brata«. V tem smislu moramo tudi dojeti funkcijo »kompjuterjev«, ko se pojavijo (se pa zelo pogosto!) v političnem thrillerju: »kompjuterizacijo« družbene realnosti moramo dojeti prav kot poskus vzpostavitve »neposrednosti« pojavnega sveta, se pravi, neposrednega stika z vpričnim in eksistencialnim tokom dejanske zgodovine, stika, ki naj bi zrcalil »realno sliko sveta«. »Stvar-na-sebi« še vedno obstaja, kar pomeni, da ni nobenega dokaza za obstoj te »stvari-na-sebi«, pa vendar obstaja . . .

Vzemimo Trevanianov »Shibumi« (1980). Sijajno delo, pa tudi nazorno. Pri Trevanianu se operativci (»vohuni«) več ne lovijo okrog Berlinskega zida, temveč, npr., nadzorujejo glasove posameznih kongresnikov, preštevajo njihove fiskalne in seksualne nepravilnosti, medtem ko funkcijo pravih operativcev opravljajo kar sami šefi raznoraznih »tajnih organizacij« (podobno tudi v: »The Domino Principle«, Adam Kennedy, 1975). Svet je popolnoma »računalniško« obdelan: centralni terminal »Fat Boy« (last »Mother Company«, katere naročnik je tudi, recimo, CIA, vsebuje vse podatke iz vseh računalnikov (»računalnik računalnikov«) Zahodnega sveta, pa tudi številne – satelitsko ukradene – podatke iz Vzhodnega bloka, vsebuje vse najbolj zaupne vojaške informacije, memorira vse telefonske pogovore, vsa vozniška dovoljenja, izdana, npr., v

Franciji, vsa imena, ki se skrivajao za tekočimi računi švicarskih bank, vse pošne se-zname, npr., avstralskih reklamnih družb, ima posameznikovo kreditno sposobnost in zadolženost, njegovo krvno skupino, njegovo politično zgodovino, spolne inklinacije, zdravniške izvide, šolska spričevala, kopijo vsakega telegrama, posnetek vsakega osebnega pogovora, ima vojaške in zaporne karoteke, ve za revije, na katere je posameznik naročen itd.: vse to »ima« Fat Boy o vsakem civilistu, za katerega se nihče ne zanima, če pa se za zanj kdo zanima, potem »ima« o njem še mnogo več. »Problem je v tem, da Fat Boy ve preveč!« Če uporabnik/tehnik seže »prenizko«, potem Fat Boy sploh ne bo vedel, kaj le-ta pravzaprav hoče; če bo kopal »pregloboko«, potem mu bo postregel z nepregledno množico detajlov: rezultat prejšnjega urin-testa, skavtske nagrade, znamka stranišnega papirja, ki ga dotični najraje uporablja. Potrebna je prava globina in potrebno je pravo vprašanje.

V vsakem trenutku je torej mogoče vzpostaviti »neposredni stik« z družbeno realnostjo, z realno sliko pojavnega sveta. Toda iluzija »neposrednosti« pojavnega sveta se zlomi v hipu, ko v samem tekstu pod črto naletimo na avtorjevo opombo, ki se nanaša na tale stavek: »Plastična osebna izkaznica v Nikolajevem žepu bi lahko bila tudi orožje v slogu Gol/Ubij (Naked/Kill). Vse skupaj bi bilo končano v trenutku.« Opomba pa se glasi takole: »Nikolaj Hel bo v tej knjigi še večkrat uporabljal taktiko Naked/Kill, toda nikoli ne bo podrobno opisana. V neki prejšnji knjigi je avtor slikovito popisal nevaren gorski vzpon. Pri snemanju filma se je potem odlični mladi plezalec ubil. V svoji zadnji knjigi je avtor podrobno prikazal metodo ropanja slik iz kateregakoli dobro zaščitenege muzeja. Kmalu po italijanskem prevodu so bile v Milanu na isti način ukradene tri slike, od katerih sta bili dve nepopravljivo iznakaženi. Preprosta družbena odgovornost zdaj avtorju nalaga, da se izogiba natančnim opisom taktik in dogodkov (červavno bi lahko bralce zanimali), ki bi utegnili biti v rokah nepoučenega kvarni.«

Avtor/Trevanian nam potemtakem ne obljublja »vsega« kot »neposredne« predmetne pojavnosti, ampak nam zagotavlja, da je »stvar-na-sebi« prevedljiva »brez ostanka« v »neposrednost« predmetnih pojavnosti le, kolikor ostane sama »neposrednost« zunaj diskurzivnega intervala. Kaj to pomeni? Trevanian izkoristi literarni obrazec, ki je bil lasten antični tragediji: vsi umori se praviloma zgodijo za kuliso, se pravi, zunaj »neposrednosti« gledalčevega/bralčevega pogleda. V romanu »Shibumi« so vse likvidacije (jih je pa kar nekaj) oropane za »neposrednost«: prvič, visoki funkcionarji »Mother Company« gledajo »smrt« teroristov na »video« posnetku; drugič, Hannah Stern nenehno obnavlja »smrt« dveh Palestincev v »flash-backu«; tretjič, to isto Hanno Stern (sicer osrednji ženski lik) pošlje Nikolaj Hel (osrednji moški lik) v gorsko skrivališče, ker se bližajo »nevarni časi«, potem pa kmalu zremo samo, da so jo – neznanci – »likvidirali«; četrtič, Nikolaj Hel ustrelji nekega »zračnega pirata« skozi zaveso v letalu; petič, duhovnika Xaviera likvidira Hel tako, da ga z mačeto prebode skozi pregrado spovednice; šestič, Hel ustrelji Diamonda, vendar natančno videnje likvidacije ovira »megla«; sedmič, tudi Starra ustrelji Hel skozi »meglo« (finalni obračun je namreč v podzemski jami!); osmič, neki Arabec pade v prepad, vendar tudi skozi »meglo«. Vsa-kič torej nekaj blokira »neposrednost«, tako, npr., časovni prenos (v »sedanjosti« se gleda »preteklost«), prekinitvev in izbris teksta (manjka del teksta, v katerem se realno zgodi »umor«), zavesa, pregrada, megla.

- 4 -

Politični thriller nam govori predvsem o »nesposobnosti« individualnega/eksistenčialnega bralca, da bi v svet predmetnih pojavnosti »brez ostanka« prevedel multinacionalno, post-industrijsko, decentrirano komunikacijsko in »kompjuterizirano« mrežo, se pravi, nekakšen globalni »post-moderni« kompjuterski sklop, ob čemer skuša prav ta »neposrednost« funkcionirati kot agens reprezentacije tega, kar je že itak reprezentirano, kot šifra, kot nekakšna vrhovna interpretacijska točka, s pomočjo katere naj bi

bralca to neskončno mrežo, ta neizmerni labirint logično potolkel in ga racionaliziral, po drugi strani pa ta ista »eluzivna« točka (asimptotična »neposrednost«) razbija normalno »bralčevo kapaciteto«, se pravi, spodmika tla realni »zmogljivosti« individualnega/eksistencialnega bralca.

To je najlepše razvil v svojih romanih Robert Ludlum (»The Bourne Supremacy«, »The Aquitaine Progression«, »The Parsifal Mosaic«, »The Bourne Identity«, »The Matarese Circle« itd.). Tudi tukaj se operativci več ne lovijo okrog kakšnega Berlinskega zida in tudi tukaj akcije ne poganja več bondovski modernizem, izražen s tehnološko/tehničnimi »gadgeti«; prodiranje iz zunanosti v notranjost nima več nobenega smisla, saj je obema »večnima« antagonistoma (CIA in KGB) odvzeta »globalna notranjost« (specifična akcijska vokacija, tehnologija »skrivnosti«) v meri, v kateri jima je skupna prav sama »zunanost«. S tem ko se postavita druga proti drugi, izgubita svojo lastno »notranjost«, kajti »skrivnosti« prve postanejo obenem že tudi »skrivnosti« druge, kar pomeni, da je treba ponovno pridobiti to izgubljeno »notranjost«, ki pa jo lahko spet pridobiš tako, da drugi kažeš svoje lastne »skrivnosti« (ki so sicer identične »skrivnostim« druge!), se pravi, tako, da »drugi« kažeš to, kar že tako in tako vidi. Potreben pa je prav ta materialni maneuver, ta refleksivna duplikacija, napor, poraba energije, ta faktična »ponovitev«, ki se obnaša pač kot »prvotna«: to je pogoj za normalno cirkulacijo diplomacije in svetovnega ravnotežja.

In tukaj je Ludlum zares subverziven: pri izmenjavanju »skrivnosti« (izmenjavanju, ki predpostavlja odskok od »neposrednosti« skrivnosti, distanciacijo, ki jo »posreduje« prav dejstvo, da . . . kažeš drugemu to, kar že tako in tako vidi!) pa ne gre za čisto zrcalno sukanje »v resnici«, saj to izmenjavanje ni brez ostanka. Če se v tej »refleksivni ponovitvi« skrivnosti, če se torej ob tej »obdelavi« skrivnosti (ob izmenjavanju skrivnosti se vsekakor opravi neko »delo«) utelesi neka nemožna »identičnost identičnega s samim sabo«, potem Ludlum dopušča, da se k temu »refleksivnemu postopku« (procesiiranju tega, kar drugi že tako in tako vidi!) lepi tisto, kar se ne podvaja, kar kljubuje dvojnosti (»neparnost vsakršne ponovitve«), se pravi, sam »refleksivni akt«, samo »dejanje/delo ponovitve«. Ludlum zato v skladu s tem investira v izgradnjo supermreže, ki presega bralčevo »whodunit zmogljivost«: vedno imamo opraviti z neko globalno kompjuteristično mrežo, katere »začetek« in »konec« sta nepristopna in nezgrajljiva. Tudi če eliminiramo hipotetično »sklepni« in navidez »centralni« člen, samo vrhovno točko reprezentacije te mreže, še vedno ostane »eluzivni« proces vzpostavljanja mreže, akt produkcije, historično delo ipd., s tem se pa izkaže, da »začetek« in »konec« mreže pravzaprav historično izvirata v »ponovitvi«, ki je bralca preprosto ne more več racionalizirati s klasičnimi in do sedaj veljavnimi principi »suspenza«. Mreža, samo abstraktno delo ostane tudi potem, ko so »nosilci« že likvidirani. To je Ludlum v »The Osterman Weekend« izrazil s stavkom: »Omega had Won, after all.« Nosilci »Omega« so likvidirani, toda »Omega« je ostala. S tem je tudi malce bolj jasno, zakaj se v političnem thrillerju pošilja v akcijo kar same direktorje, »nosilce« mreže (npr. pri Trevianu, Adamu Kennedyju ipd.).

Tudi v »The Osterman Weekend« (1972) se skuša z neko globalno (komunikacijsko, informacijsko-obveščevalno) kompjuteristično mrežo vzpostaviti stik z »neposrednostjo« historične družbene realnosti oz. predmetne pojavnosti (hišo Johna Tannera v celoti obvladujejo in nadzorujejo raznorazni »video« in prisluškovalni sistemi, nekdo celo dahne: »Leto 1984 nam že preti!«), ne da bi se ob tem transformiralo načelo funkcioniranja »kantovske« in »solipsistične« norme. Obstaja velika »konspiracija«, imenovana »Omega«. Infiltrirana je v vse mogoče ameriške politične in poslovne neksuse. Njene niti naj bi »spredla« Vzhodna Nemčija. »Omega« naj bi pomenila za Ameriko »sodni dan«. »Omega«, to je dolg spisec visoko nameščenih Američanov, ki jih je zaradi tega ali onega razloga (utaja davkov, homoseksualnost, ilegalni posli, borzne manipulacije ipd.) mogoče izsiljevati: v določenem trenutku bodo to mrežo aktivirali in nepreglednemu številu najpomembnejših ameriških poslovnežev bodo zagrozili z uničenjem (kompromitiranjem!), kolikor ne bodo sledili ukazom, ki jim bodo »dani«. To bi pomenilo naj-

večjo finančno krizo, ekonomsko katastrofo in tako dalje. »Omega« pa je tudi skupina ljudi, ki najbrž delujejo v parih, natančneje, v zakonskih parih. In CIA zato popolnoma – na skrivaj – obkoli majhno in mirno mesto Saddle Valley (New Jersey), v katerem živijo izključno bogataši, med njimi tudi družina Johna Tannerja, vplivnega televizijskega urednika. Vsako leto se na takoimenovanem »Ostermanovem weekendu« v njihovi hiši zberejo štirje prijatelji s svojimi ženami: John Tanner, Richard Tremayne, Joseph Cardone in Bernard Osterman. Laurence Fasset vodi operacijo, ki na bi likvidirala »Omega«. Pokliče Johna Tannerja in mu razkrije, da je vsaj en izmed njegovih prijateljev z ženo »Omega« (lahko pa tudi vsi trije): vsaj en par je izdajalski. Tannerja prosi za pomoč: v njegovi hiši bi CIA skušala »Omega« spraviti v past. Tanner pristane. Ostalim trem parom pa Fasset – tik preden pridejo na »Ostermanov weekend« – sporoči, prav narobe, da je Tanner izdajalec in da naj pazijo. »Svarilo« pride vsakič iz Švice, kjer imajo vsi trije pari »skrivne« tekoče račune, ki so plod njihovih napol legalnih oz. ilegalnih, »tajnih« poslov. Vsi trije ustrezajo opisu »Omega«: vse tri je namreč očitno mogoče izsiljevati! Ko se vsi štirje pari zberejo, so napeto, živčni, zmedeni, nezaupljivi, iracionalni. Na koncu se izkaže, da je bil »Omega« nek povsem drug par, namreč, Laurence Fasset in šerif Albert MacAuliff. Kljub temu je njihovega prijateljstva konec: nikoli več ne bo »Ostermanovega weekenda«. »Omega je kljub vsemu zmagala.« »Nosilca« Omega (Fasset in MacAuliff) sta sicer likvidirana, toda spisek vseh tistih, ki jih je mogoče izsiljevati in s tem povzročiti ekonomsko krizo, je ostal. Mreža je ostala. To je »Omega«.

Pa vendar Ludlum poudari, da »stvar-na-sebi« kljub temu ni prevedljiva »brez ostanka« v »neposrednost« sveta predmetnih pojavnosti. Namreč: nekje že proti koncu Fassetovi ljudje ponoči(!) streljajo na oba Tannerja in Ostermana, ki se skrivajo v hiši. Tanner kmalu zatem opazi, da samo tam, kjer je stala Ostermanova žena Leila, ni v steni nobenih strelnih lukenj. Leila je namreč nosila broško, ki se ponoči blešči, strelci so jo lahko locirali in zato tja niso streljali. Toda izkaže se, da Leila kljub temu ni »Omega«. Tudi bralec je v dilemi. Tanner reče Groverju (CIA): »Vendar obstaja še nekaj vprašanj.« Grover »post-moderno« odgovori: »Nikoli vam ne bomo sposobni odgovoriti na vsa vprašanja. Ne glede na to, kaj vam bomo zdaj rekli, bodo vprašanja še vedno ostajala. Našli boste nedoslednosti, navidezna protislovja, ki se bodo prelevila v dvome. Vprašanja bodo vedno znova postajala realna.« Celotnega multinacionalnega poznega kapitalizma pač res ni mogoče prevesti v dve empirični trupli, v dva podtalna »nosilca« vsezvezne »konspiracije«.

Problem priključitve »stvari-na-sebi« tej »neposrednosti« predmetne pojavnosti je še lepše razvil Sam Peckinpah v istoimenskem filmu. Bernard Osterman v filmu nima žene, s tem pa tudi ni prostora za zgoraj omenjeno »nekonsistentnost« (bleščanje Leiline broške). John Tanner ni urednik TV-novic, temveč voditelj provokativnih TV-intervjujev. »Omega« je le Fasset, prav Fasset pa na koncu, ko dojame, da nima nobenih možnosti več, ugrabi Tannerjevega sina in ženo: od Tannerja zahteva, da se v svoji oddaji »v živo« pogovarja s kvazi-direktorjem CIA Danforthom in ga obdolži, da je CIA kriva smrti njegove žene. Fasset gleda oddajo in prepričan je, da gleda »neposredni prenos«, v resnici pa je to že posnetek: Tanner vdre k Fassetu in ga likvidira. Med »neposrednostjo« in »posnetkom« ni nobene »vidne« razlike: družbeni odnosi se medsebojno prevajajo »brez ostanka«, pa vendar se Fasset »zmoti«: to »zmoto« pa lahko dojamemo prav kot dokaz za obstoj »stvari-na-sebi« in njene zvedljivosti na svet predmetnih pojavnosti, katerih izraz je varljiva in nevarna »neposrednost«.

V sedemdesetih letih je bila »ugrabitev« (predvsem »zračno piratstvo«) eden izmed osrednjih tipov modnega mednarodnega kriminala (talci, izsiljevanje, plačana odškodnina itd.). Politični thriller je kmalu odkril izredno »ready-made« strukturo »ugrabitve«: najprej je tukaj že sama topična oblika zločina s svojo »naravno« narativnostjo (hi-

tra gradnja in zaplet, napetost, krvavi konec itd.), zatem pa tudi dejstvo, da vsaka ugrabitev s svojo poljubno in nesegregativno množičnostjo zadene tudi povsem »ordinarnega« civilista, kar pomeni, da si je ta beletristika priljučila tradicionalno »Narenschiff« strukturo, ki priteguje družbeno panoramo v slogu »all life is there«.

Že Haileyev »Airport« (1968) z vsemi svojimi derivati je bil pravzaprav reakcija na ta vse bolj vsiljujoči se obrazec »zračnega terorizma«. V »The Taking of Pelham 123« (John Godey, 1973) je prizorišče prestavljeno z neba na zemljo oz. pod zeljo, saj skupina štirih »obupancev« brez posebnih političnih podtonov ugrabi »metro« s talci in zahteva milijon dolarjev odkupnine. V »Shockwave« (Robert Cawley, 1980) mešana skupina »profesionalnih« teroristov (IRA, japonska »Rdeča Armada«, Baader Meinhof, PLO, Tupamaros) ugrabi ladjo za križarjenje z vsemi potniki, v »Siege« (Peter Cave, 1980) ugrabitelji zasežejo špansko počitniško rezidenco, polno angleških turistov, v »Rosebud« (J. Hemingway/P. Bonnacarrère, 1973) pripadniki ilegalne organizacije »Črni September« ugrabijo hčerke petih magnatov in zahtevajo izpustitev palestinskih zapornikov, v »Ultimatum« (P. Bonnacarrère, 1977) ugrabijo super-tanker in zahtevajo ogromno odkupnino, sicer bodo povzročili mamutsko ekološko katastrofo (podobno tudi v: Frederick Forsyth, »The Devil's Alternative«, 1979), v »330 Park« (Stanley Cohen, 1977) ugrabijo velikanski poslovni nebotičnik, v »The Dog Day Afternoon« (Patrick Mann, 1974) skupina nesposobnih roparjev po neuspelem ropu ugrabi poslopje in zahteva azil v Alžiriji, v »The Hostage Heart« (Gerald Green, 1976) fanatični terorist ugrabi nekega magnata, ki leži na operacijski mizi, v »The Golden Gate« (Alistair MacLean, 1976) ugrabijo ameriškega predsednika z dvema arabskima naftarjema, v »Rat Trap« (Craig Thomas, 1976) letalo na Heathrowu, v »Minstrel Code« (Walter Nelson, 1979) angleško kraljico, v »The Talisman« (John Godey, 1976) »neznanega vojaka« iz washingtonskega groba, v »Warhead« (Walter Wager, 1973) ICBM ploščad z lansiranje jedrskih raket, v »The Triton Ultimatum« (Laurence Daleney, 1977) jedrsko podmornico, v »Narrow Exit« (Paul Henissart, 1973) arabskega terorista, v »By the Rivers of the Babylon« (Nelson de Mille, 1978) izraelske mirovne pogajalce, v »The Domsday Ultimatum« (James Follett, 1976) pa jedrsko elektrarno in ugrabitelji zahtevajo – kot odkupnino – vpeljavo komunizma.

Toda vsi ugrabitelji vedno propadejo, vedno jih likvidirajo! Zakaj? Ugrabitelji praviloma stavijo na »zavzetje« tehnološke »neposrednosti« telekomunikacijskih sistemov, saj skušajo takoj vzpostaviti »neposredni« kontakt z javnostjo, z neposrednim-eksistencialnim tokom dejanske zgodovine. Takojšnja publiciteta (»neposrednost«!!) je jamstvo, da vlada spričo »dobro obveščene« javnosti ne bo skušala s kakšno »akcijo komandosov« ogroziti življenja talcev in da bo zato raje ustregla njihovim zahtevam. V stiku z »neposrednostjo« predmetnih pojavnosti in toka zgodovine najdejo element »varnosti« (podobno kot Fasset v Peckinpahovem »The Osterman Weekend«). Zmotijo se, ko verjamejo, da je strategija ugrabitve aplikabilna kar na katerikoli družbeni sistem in da je »partikularno« zvedljivo na »univerzalno« (češ: družbeni odnosi se prevajajo »brez ostanka«!), na čisto, nevtralnno, občeveljavno telekomunikacijsko mrežo, ki vzpostavi kontakt s svetom »neposredno«, brez motenj, ovir in blefiranja, da je torej diahronija prevedljiva v čisto sinhronijo, pozitivna vsebina pa v abstraktno, »brezvsebinsko«, vendar smisla polno (informacijsko-telekomunikacijsko) formo. Teroristom vedno spodleti, ker so prepričani, da so zavzeli telekomunikacijski sistem, s tem ko so vzpostavili »stik z javnostjo«, neposreden kontakt z »živimi ljudmi«, z »življenjem«, v resnici pa je stopnja »zavzetosti« in »obvladovanja« kakega telekomunikacijskega sistema odvisna od stopnje »neposrednosti« in »odprtosti« samega telekomunikacijskega sistema: tako v Zahodnem kot v Vzhodnem družbenem sistemu so »oči javnosti«, na katere ugrabitelji stavijo, lahko vedno preslepljene in zaslepljene, tako, npr., v »The Devil's Alternative« Rusi sestrelijo vsako ugrabljeno letalo, še preden bi se lahko aktivirali telefoni, televizija, teleprinterji, časopisi, še preden bi se ugrabitelji sploh lahko začeli »pogovarjati« in »pogajati« s svetom, z javnostjo, z množico, še preden bi utegnili ujeti stik z »neposrednostjo« toka zgodovine.

V političnem thrillerju se skuša ujeti korak z »neposrednostjo« toka zgodovine, skuša se vzpostaviti stik z »javnostjo«, ki je bolj ali manj jamstvo za »objektivnost« te ali one bitnosti. V »Day of Judgement« (Jack Higgins, 1979) iščejo Vzhodni Nemci prav prek iluzornega »stika z javnostjo« in »neposrednostjo« dokaz za svojo lastno »objektivnost«, »dejanskost«, »historičnost«. Vzhodno nemška obveščevalna služba spravi v past duhovnika Conklina, ki v Zahodnem Belrinu organizira »pobege« iz Vzhodnega Berlina. Vzhodnjaki hočejo ob obisku predsednika Kennedyja v Berlinu uprizoriti proces proti očetu Conklinu, češ da je njegova duhovniška organizacija ves čas delala za CIA: očetu Conklinu zato skušajo z znanimi triki »sprati možgane«, da bi na procesu priznal, da je zares delal za CIA. Vsi (CIA, Vzhodni Nemci, Vatikan itd.) vedo, kaj se je zgodilo, vsi vedo, kaj se skuša s to »konverzijo« doseči, pa vendar je za »avtentičnost« in »objektivnost« nujen tudi »neposredni« kontakt z »javnostjo«. Major Vaughan uspe Conklina rešiti in Kennedy ima lahko svoj »zgodovinski« govor v Berlinu (26. 6. 1963) pred milijonsko poblaznelo množico. Vaughan se pred govorom seznanil s Kennedyjem, takoj nato pa dahne nekomu: »Pojdiva. Vse to boš lahko jutri prebral v časopisu.«

Lovljenje okrog berlinskega zida (tudi v tem romanu) nima pač več nobenega smisla. »The Devil's Alternative« (F. Forsyth, 1979) nam prinaša podobo političnega univerzuma, v katerem berlinski zid ni več jamstvo za diferenciranje »notranjosti« (»tajna informacija«), saj po ukinitvi prodiranja iz zunanosti v notranjost ni več ničesar »diskurzivnega«, kar bi dokazovalo obstoj te »notranjosti«, z drugimi beedami, z nekim iz te »notranjosti« potegnjenim »citatom« kot sentenčno in brez-časno »informacijo«, ki je vedno »psevdoiskurz« o tem ali onem prostoru za berlinskim zidom, ne pa tudi o času tega prostora, ne moremo dokazati, da ima ta »notranjost« tudi kako zgodovino, se pravi, ne moremo dokazati »zgodovino notranjosti«. Prav narobe pa je bilo pri Flemingu osvajanje prostora dokaz za »čas notranjosti«, v katero je James Bond prodril: akcijski prostor je bil vedno do konca racionaliziran šele »v zadnji sekundi«, v »zadnjem trenutku«, tik pred dokončnim in definitivnim izbrisom »notranjosti«, saj za to »notranjostjo« na koncu ne ostane niti sledu – eksplozija jo izbrše iz zemljevida sveta. Kot edini dokaz »notrajosti« ostane – solipsistično – prav James Bond, njegov cinizem, nonšalanca in turizem.

Dialektika obeh prostorov (notranjosti in zunanosti) nam v »The Devil's Alternative« sploh ponuja novo podobo pristopanja obeh prostorov (npr. Amerike in Sovjetske Zveze) drugega k drugemu, prav tako pa tudi novo podobo »junakovega« odnosa do »konspiracije«. Pri Forsythu sploh »zadnja sekunda« nima več nobenega smisla. V »The Day of the Jackal« (1971) najeti morilec prodre v »notranjost« in za »realizacijo projekta« (likvidacijo de Gaulla) si lahko potem »vzame čas«, še več, ta prostor »notranjosti« skuša detemporalizirati, celo ektemporalizirati, namreč, ko »Šakal« akcijski prostor, ki je potreben za »realizacijo projekta«, dejansko osvoji (vtihotapi se v neko stanovanje, iz katerega ima izredno dober razgled na »tarčo«, na de Gaulla), mu skuša vsiliti neko »brez-časno« vrednost. Stvar je zanj s tem opravljena, pusti jo lahko tudi »zamrznjeno«: to najlepše ponazarja tisti strel, ki je de Gaullovo glavo zgrešil, ker se je De Gaulle prav tedaj sklonil. V celotni »Šakalovi« ekonomiji ta »zgrešeni strel« ničesar ne spremeni: bistveno je, da je bil »izstreljen«, če je »zadel« ali »zgrešil« to potem s samo definicijo nima več nobene zveze. Projekt je bil realiziran, čeravno drugi strel ni bil nikoli izstreljen. Kaj pomaga potem »zadnji trenutek«, ko pa je bil prvi strel izstreljen. Vse to potrjuje tudi dejstvo, da je belgijski orožar Goosens zanj po naročilu izdelal puško za en sam strel, za enkratno uporabo: »A gun that will be tailor-made for one man and for one job under one set of circumstances, never to be repeated.« Na koncu »Ša-

kala« ubijejo, toda njegova »smrt« je enaka »preživetju«, saj njegovo truplo na skrivaj pokopljejo v »neoznačen grob«, poleg tega pa se prav na koncu tudi izkaže, da je policija svoje »iskanje« Šakala gradila na napačni predpostavki: po njihovem mnenju bi bilo treba ima »Jackal« upoštevati v francoski transkripciji »Chacal«, kar naj bi bil v resnici akronim nekega Angleža, Charlesa Caltropa, CHA(rlesa) CAL(thropa). Policija tako ves čas išče napačnega človeka, čeravno se izkaže, da je našla pravega: potem ko je »Šakal« že likvidiran, se pojavi tudi pravi Charles Calthrop, kar pomeni, da sama instanca »zadnje sekunde« nikakor ni bila odvisna od izpeljave policijskega »counter-plota«.

V »The Devil's Alternative« gre za »paralelno montažo dveh akcij«:

1. Američani imajo v orbiti lansirane satelite »Condor«, ki so zadnji dosežek znarnosti: na dvesto milj lahko posnamejo celo noht, ne glede na vremenske razmere.

1. a. Rusi to vedo.

2. Američani nenehno satelitsko opazujejo ruska žitna poja.

2. a. Rusi vedo, da Američani opazujejo njihova žitna polja.

3. Američani ugotovijo, da je bolezen uničila skoraj ves pridelek na ruskih žitnih poljih.

3. a. Rusi vedo, da Američani vedo, da je njihova žitna polja uničila bolezen.

4. Američani vedo, da bo to po vsej državi povzročilo lakoto, razen če ne bodo žita kupili od njih, Američanov.

4. a. Rusi vedo, da Američani vedo, da to pomeni lakoto za vso državo, razen če ne bodo žita kupili od Američanov.

5. Američani vedo, da zdaj lahko Ruse izsiljujejo.

5. a. Rusi vedo, da jih Američani zdaj lahko izsiljujejo.

6. Američani lahko tako pred svetovno javnostjo kompromitirajo »napačnost« marksistično-komunistične ideologije, poleg tega pa lahko od njih zahtevajo umik iz Afrike, Azije in Srednje Amerike.

6. a. Rusi vedo, da lahko zdaj Američani pred ostalim svetom kompromitirajo njihov komunistični ideal, poleg tega pa tudi zahtevajo umik iz treh celin.

Interkalarij: ves čas pa neka visoko politično situirana Rusinja, ki je bila nekoč zaljubljena v nekega angleškega diplomata, predaja Američanom magnetofonske trakove sestankov centralnega komiteja: Američani pa s teh zvedo vedno le to, kar že itak vedo!!

7. Američani vedo, da bi s tem lahko kompromitirali ruskega predsednika in s tem povzročili njegov »padec«.

7. a. Rusi vedo, da bi Američani lahko s tem kompromitirali tudi ruskega predsednika in s tem povzročili njegov »padec«.

9. Američani vedo, da bi pa s tem prišla na oblast ruska politična klika, ki hoče prevzeti oblast tako v SZ kot v svetu, čeravno za ceno nove vojne.

8. a. Rusi vedo, da Američani vedo, da bi s tem prišla klika, ki hoče zavzeti svet, pa čeprav za ceno nove vojne.

9. Američani vedo, da bodo Rusom morali prodati žito.

9. a. Rusi vedo, da Američani vedo, da jim bodo morali prodati svoje žito.

Interkalarij: normalno prodajo žita pa vendarle nekaj ovira.

1. Dva ukrajinska nacionalista likvidirata šefa KGB.

2. Ruska vlada prikaže njegovo smrt kot infarkt.

3. Likvidatorja ugrabita letalo in skušata prebegniti v Zahodni Berlin.

4. Posadka ju prevara, s tem da skuša pristati v Vzhodnem Berlinu, vendar ob tem letalo prebije »mejo« . . .

5. . . . in obtiči na Zahodu, zato jima sodijo na Zahodu, kjer sta obsojena na dolgo zaporno kazen.

6. Rusom to seveda ni všeč, saj svet za nobeno ceno ne sme zvedeti, da je bil šef KGB žrtev atentata.

7. V tem trenutku skupina ukrajinskih emigrantov ugrabi tanker: zahtevajo izpusti-

tev zaprtih ukrajinskih nacionalistov, sicer bodo spustili v morje ogromno količino nafte, kar bi povzročilo pravo naravno katastrofo.

8. Rusi nočejo, da bi Nemci oba Ukrajince izpustili, saj bi tako lahko svet zvedel, da je bil šef KGB likvidiran. To bi kompromitiralo ruskega predsednika in na oblast bi prišla klika, ki bi svet popeljala v novo vojno.

9. Američani so soočeni s »hudičevo alternativo«: če terorista izpustijo, bo to pomenilo katastrofo; če terorista ne izpustijo, bo to prav tako pomenilo katastrofo.

10. Rusi in Američani torej trgujejo prav s tisto »nedokazljivo notranjostjo«, z »izključeno notranjostjo«, natančneje, z »izključeno notranjostjo« podvojeno zunanjostjo.

11. Angleški diplomat predlaga, da naj Ukrajincema omogočijo pobeg v Izrael tam pa naj ju takoj likvidirajo.

12. To tudi storijo: Ukrajince odneseta svojo »skrivnost« v grob. Diverzantska skupina osvobodi tanker.

13. Zdaj ne more nihče več ničesar izdati: ne obstaja niti en dokaz za obstoj »notranjosti«.

14. Ruski predsednik na banketu angleškemu diplomatu razkrije, da je tista ženska, ki je Zahodu predajala magnetofonske trakove, ves čas delala za Ruse.

Ta sicer duhovit obrat moramo dojeti na dva načina: prvič, ta ženska je res ves čas delala za Ruse, magnetofonski trakovi so bili le past; drugič, da je ta ženska ves čas delala za Ruse, je v resnici le ruska naknadna racionalizacija. Če velja prva verzija, potem kaka odrešilna »zadnja sekunda« sploh ne obstaja. Če velja druga verzija, potem kakršnikoli dokazi za obstoj »notranjosti« nimajo nobenega smisla (kot tudi nima berlinski zid, ki ga je letalo »prebilo«). Politični thriller zavzema prav trenutek junakovega oklevanja med »kantovstvom« in »solipsizmom«. Junakov odnos do »konspiracije« se je potemtakem – glede na vohunski roman – spremenil. Ne gre torej zato, da bi »stvar-na-sebi« postajala »objektivno-realna«, prav narobe, gre zato da postaja »objektivno-realna« prav sama neadekvatnost »stvari-na-sebi« in »neposrednosti« sveta predmetnih pojavnosti.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

SUMARIČNI PREGLED ZGODOVINE VOHUNSKEGA ROMANA

»I think that if I were asked to single out one specific group of men, one type, one category, as being the most suspicious, unbelieving, unreasonable, petty, inhuman, sadistic, double-crossing set of bastards in any language, I would say without hesitation: 'the people who run counter-espionage departments'«

Eric Ambler, »The Light of Day«

0.0. Najprej vohunskega romana ni bilo, pa vendar se je skušalo prodreti »sovražniku« za hrbet in se dokopati do kake »zaupne informacije«, ako, npr., v »Iliadi« (vojščaki se vtihotapijo v Trojo, zgrabijo nekega »sovražnega« vojščaka, ga izprašajo in potem likvidirajo; vojščaki svoje orožje izbirajo z natančnostjo in premišljenostjo à la James Bond, pa tudi svoje področje znova pridobijo s pomočjo prevoznega sredstva, ki ga – à la Bond – ukradejo sovražniku; vzpostavi se klasična »obveščevalna« hierarhija: Agamemnon/predsednik oz. minister – Nestor/šef obveščevalne službe – vojščaki/vohuni; ti vojščaki so anticipatorji »nadčloveških« tajnih agentov, katerim vedno vse uspeva), v »Eneidi« (ti vojščaki pa so anticipatorji kasnejših »all-human« tajnih agentov), v delu kitajskega pisca Lo-Kuan-Chunga »San Kou« (začetek 14. stol) ipd.

0.1. Prvi je resno načel problem »kvazi-vohuna« James Fenimore Cooper leta 1821 v svojem romanu »The Spy« (»A Tale of the Neutral Ground, Referring to some Particular Occurences During the American War«), ki se dogaja v času boja za ameriško neodvisnost: vohun je tu nekdo, ki se »preobleče«, a bi tako lahko obiskal sorodnike na drugi strani »fronte«, ob tem pa se zaplete v številne pustolovščine.

0.2. Sredi prejšnjega stoletja naletimo na atmosfero »tajnih vojn«, »hodnikov moči«, kamufiliranih umorov, zamenjanih in napačnih identitet, skrivnih prestopov mej in begov pri Dumasu (»Les Mémoires d'un médecin«, 1846), Stendhalu (»La Chartreuse de Parme«, 1839), Balzacu (»Une Ténébreuse affaire«, 1843; »Splendeurs et misères des courtisanes«, 1838–1847; »L'envers de l'histoire contemporaine«, 1848), Sueu (»Les Mystères de Paris . . .« in cela serija inačič) itd.

0.3. V drugi polovici devetnajstega stoletja so se nenadoma močno razmahnili »vojno-vojaški romani« (praviloma precej dokumentarni), saj jih je pred letom 1870 izšlo le kakega pol ducata, po tem letu pa cela serija, tako, npr., »The Invasion of England« (A. B. Richards), »The Battle of Dorking« (G. T. Chesney), »La Bataille de Berlin en 1875« (E. Dangin), malce kasneje »La Guerre en rase campagne«, »La Guerre en ballon« (E. Driant), po prelomu stoletja so ti »romani« postajali vse bolj »tehnični« in »realistični«, npr., »Frankreichs Ende im Jahre 19 . . .« (Sommerfeld), »La Partage de l'Allemagne« (anonimno), »La Fin de la Prusse et démembrement de l'Allemagne« (psevdonim Franc Gaulois), pa »The Conquest of America«, »The Invasion of America«, takoj po prvi svetovni vojni pa »No More War«, »London Under the Bolsheviks«, »The Red Fury«, »The Red Napoleon«, kmalu so se že tudi pojavila dela, ki so najavljala drugo svetovno vojno, npr., »Der Zweite Krieg«, »Der Krieg im Jahre 1930«, »Katastrophe 1940« (ta zadnja serija je izšla ob koncu dvajsetih in v začetku tridesetih let).

1. Zgodovina »vohunskega romana« kot žanra se začne v Veliki Britaniji in je klavstrofobični podaljšek in organom britanske »political warfare«, njene »splendid isolation«, se pravi, nečesa, brez česar si je težko predstavljati državo, ki je hotela iz »otočka« narediti »kontinent« in ki je hotela v slogu kolonialističnih glorifikacij à la Roberts

ter s podporo mističnih imperialistov »Okrogle mize« (Cecil Rhodes, lord Milner, John Buchan in tovarišija) vzpostaviti »Pax britannica« na celem planetu. V tem smislu zlahka dojamemo dejstvo, da je bilo izmed (prvih pomembnejših) devetnajstih britanskih piscev vohunskih romanov (rojениh pred letom 1900) kar sedemnajst tako ali drugače povezanih z britansko »specialno službo«, se pravi, rekrutiranih v – tako rekoč – propagandne namene. Vohunski roman je bil in ostal »britanska stvar«. Britanci še danes ne uvažajo »tujih« vohunskih romanov. Ta žanr je potem zacvetel še v Franciji in v ZDA, toda skoraj zanemarljivo.

2. Prvi pisec »vohunskih romanov« je bil William Le Queux, za katerega opus je značilen »patriotizem«, če ne že kar »šovinizem«, značilno pa je tudi prepričanje, da je vsa Velika Britanija prepletena z nemškimi tajnimi vohunskimi mrežami (»England's Peril«, 1899; »Secrets of the Foreign Office«, 1903; »The Hunchback of Westminster«, 1904; »The Czar's Spy«, 1905 itd.).

3. Le Queuxa je spremljala serija piscev. Edward Ph. Oppenheim (»The Mysterious Mr. Sabin«, 1898): polno romantičnega pustolovstva, eksotike in turizma, Dunaj, Monte Carlo, Budimpešta, Cannes, fatalne ženske, palače, »jet set«. Erskine Childers (»The Riddle of the Sands«, 1903): že poudarek na »tehniki«, kar naj bi prispevalo k večji »avtentičnosti« in »kredibilnosti«; njegovi junaki niso več nebrzdani pustolovci, temveč normalni in lepo vzgojeni častni možje, ki spontano odkrijejo svoje »poslanstvo«. Rudyard Kipling (»Kim«, 1901): razvija nekatere mistično-metafizične podtone, ki naj bi jih vsebovalo vohunjenje. Joseph Conrad (»The Secret Agent«, 1907): vohunsko akcijo je podvrget atmosferkim in psihološkim koordinatam.

4. Prvi klasik je postal John Buchan (»Thirty-Nine Steps«, 1915; »Greenmantle«, 1916; »Mr. Stanfast«, 1919; »The Three Hostages«, 1924): precej prispeval k oblikovanju opresivne in represivne vohunske atmosfere, predvsem tistega njenega dela, ki ga ni mogoče »racionalizirati«. Vpeljal je tudi »enotnega« oz. »serijskega« junaka, Richarda Hannaya, ki nastopa v vseh njegovih »velikih« romanih. Polno je »rasističnega simbolizma«, pa tudi eksplicitne »ksenofobije«.

5. V tem času je nekaj solidnih vohunskih romanov napisal Edgar Wallace (»Major Haynes of the Secret Service«, »The Secret Service Submarine«, »Code N° 2«), pa tudi »Sapper« (psevdonim polkovnika McNeila), ki je po Buchanovem zgledu v vseh delih uporabljal istega junaka (»Bulldoga Drummonda«), prav tako se je po Buchanovem zgledu oprijel tudi »rasističnega simbolizma«, ki ga je populistično priličil vsem mogočim »nacionalističnim klišejem«. Somerset Maugham je napisal le en vohunski roman (»Mr. Ashenden, or the British Agent«, 1928), v katerem je »revolucionarno« razvil lik živčno razrvanega, obupanega, tesnobelega, anti-heroičnega, skeptičnega »vohuna«.

6. V štiridesetih in petdesetih letih je kraljeval Eric Ambler (»The Dark Frontier«, 1936; »Uncommon Danger«, 1937; »Epitaph for Spy«, 1928; »Cause for Alarm«, 1938; »The Mask of Dimitrios«, 1939; »Journey into Fear«, 1940; »Skyrip«, 1950; »Judgement on Deltchef«, 1951; »The Shimer Inheritance«, 1953; izmed njegovih kasnejših del so omembe vredna »Dirty Story«, »Intercom Conspiracy«, »Doctor Frigo« in »The Care of Time«); njegov zgodnji opus je prispeval k doslednemu razvitju »realizma« in politične atmosfere. Drugi kralj je bil Graham Greene (»The Confidential Agent«, 1939; »Ministry of Fear«, 1943; »The Third Man«, 1950; »Our Man in Havana«, 1958; tako kot Amblerjeva tudi njegova pozna dela, npr., »Human Factor«, »Honorary Consul«, niso pomembna): tudi zanj je značilno stopnjevanje »realizma«, politične atmosfere, klavstrofobičnih in živčno razrvanih junakov, podvrženih obskurnim političnim komplotom in nesposobnih, da bi ta politični delirij obvladali ali pa usmerjali. V tem obdobju je slovel tudi Dennis Wheatley s svojo serijo romanov, ki se vsi vrtijo okrog istega junaka, Gregoryja Sallusta: obnovil turizem in eksotiko (vino, ženske, visok življenjski slog), pa tudi religiozno-metafizične, predvsem orientalske podtone. Zelo brani so bili tudi nekateri danes že pozabljeni pisci, kot, npr., član parlamenta Alfred Mason, baron John Bingham, lord Duff Cooper, vodja laburistov Maurice Edelman (»A Call on Kuprin«), profe-

sor David George Hogarth, rektor glasgowske univerze Compton Mackenzie («The Maginot Line Murder»), Bernard Newman, Ronald Seth, Peter Cheyney itd.

7. V drugi polovici petdesetih let in v prvi polovici šestdesetih let je prevladovalo le eno ime – Ian Fleming. James Bond: 5 X S. Seks, Sadizem, Snobizem, Slog in Sinteza, predvsem Sinteza vseh temeljnih principov »literarnega« vohunjenja, ki je tu praktično izčrpalo vse svoje teoretične možnosti. tega ni poem nikoli presegel nihče: vsi so se morali hočeš nočeš opredeljevati prav do Flemingovega »Bonda« ...

8. ... in praktični rezultat tega je bil nastop takomenovane »antibondovske brigade«, katere najznačilnejša in obenem najboljša predstavnik sta John Le Carré («The Spy Who Came in from the Cold», 1963; »The Looking-Glass War«, 1965; »A Small Town in Germany«, 1968; »Tinker, Tailor, Soldier, Spy«, »The Honourable Schoolboy«, »Smiley's People«, »The Little Drummer Girl«, »Perfect Spy») in Len Deighton («The Ipcress File», 1952; »Horse under the Water«, 1963; »Funeral in Berlin«, 1964; »The Billion Dollar Brain«, »An Expensive Place to Die«, »Spy Story«, »Berlin Game«, »Mexico Set«, »London Match«): za razliko od Fleminga se tu atmosfera spet zapre, klavstrofobizira, postane počasna, dialoška, epska, težka, mučna, obskurna, brez turizma in eksotike, njuna junaka sta postarana, brez posebnih seksualnih apetitov, neprivačna, s trebuhom, kratkovidna, povsem banalnega videza, insolentna, osamljena, rahlo anarhoidna, polno je cinizma in amoralizma, proletarski intelektualizem se meša z intelektualnim socializmom.

9. ... drugi praktični rezultat opredeljevanja do »bondovske« preteklosti kot »referenčne« predstavljajo »resna« in »zavzeta« nadaljevanja Flemingovega dela, tako, npr., »Colonel Sun« (Robert Markham, 1968), kasneje pa je poskusil tudi John Gardner, vendar se je ta tok kmalu ustavil. (Mimogrede: Vzhodni blok je na nastop Jamesa Bonda reagiral zelo hitro, najbolj slovita avtorja pa sta bila Andrej Guljaški in Roman Kim.)

10. ... tretji praktični rezultat tega so bile številne napol komične, napol burleskne parodije, tako, npr., »The Spy Who Died of Boredom« (George Mikes, 1972), »The Liquidator« (John Gardner, 1964), »Israel Bond Oy-Oy-Seven«, »Matzohball«, »You Only Live Until you Die« (vse Sol Weinstein, druga polovica šestdesetih let), »Dr. Nyet« (Ted Mark, 1966).

11. ... četrti praktični rezultat tega pa predstavlja obsežna veriga imitacij Bonda, imitacij, ki so vedno vezane na serijo z istim junakom, oblikovanim v slogu – predvsem – filmske upodobitve Jamesa Bonda (polno seksa, sadizma, snobizma, turizma, eksotike, tehnične sofisticiranosti ipd.). Pojavila se je kopica »spy« junakov (vedno »serijsko« in izpod peresa istega avtorja), tako, npr., »Charlie M« (Brian Freemantle), »Matt Helm« (Donald Hamilton), »Philip McAlpine« (Adam Dimen), »Dr. Jason Love« (James Leaser), »Charles Hood« (James Mayo) in tako dalje. Američani vohunškega romana tako rekoč niso poznali, cvetele so le tovrstne »serializacije« z istim junakom, ki so sicer izhajale v nekakšnih »pulp« zvezkih, vendar so bile praviloma vse posnete za televizijo, tako, npr., »Man From UNCLE«, »Man From TOMCAT«, »Man From ORGY«, »Girl From UNCLE«, »Girl From Pussycat«, »Lady From Lust«, »The Adjutors«, »The Aquanauts«, »The Avengers«, »Mark Hood«, »Max Smart«, »I Spy« in tako dalje. V Franciji je vohunski roman bujno cvetel že vse od začetka stoletja (Paul d'Ivoi, Paul Bertnay, L. Sollard, Léon Zazie, Arthur Barnède, Maurice Leblanc, Gaston Leroux ipd.: izrazito patriotskega značaja, utemeljenega na rasističnih, nacionalističnih, ksenofobičnih, revanšističnih – predvsem germanofobičnih in anglofobičnih – klišejih), vendar so se v šestdesetih in sedemdesetih letih najbolj razmahnile tovrstne »serije«, katerih najbolj sloviti »špijoni« so bili, npr., »S. Kovask« (G. J. Arnaud), »K. Fowey« in »J. Stewart« (M. Arno), »M. Avril« (M. Avril), »A. Glenne« (MG Braun), »Kergan« (M. Brehal), »OSS 117« (J. Bruce), »Bonder« in »Flash« (A. Caroff), »TTX 75« (R. Caron), »L'agent spécial« (J. B. Cayeux), »Matt« (F. Chabrey), »M. Suzuki« (J. P. Conty), »Le Délégué« (P. Courcel), »F. Warden« (D. Dastier), »Divers« (C. Joste), »A. Karol«, (A. Karol), »Coplan« (P. Kenny), »Gauce« (S. Laforest), »JS« in »Vic Saint Val« (Morris Dumolin),

»Le Général« (P. Nemours), »Cel Dubois« (P. Nord), »Le Vicomte« (F. Noro), »Calone« (A. Page), »Camberrera« (D. Puy-Montbrun), »Force M« (C. Rank), »Kern« (M. Revest), »Lecomte« (FH Ribes), »Face d'Ange« (A. Saint Moore), »SAS« (G. de Villiers) in tako dalje.

12. Ob koncu šestdesetih in v sedemdesetih letih se »vohunski roman« izteče, vendar ga v istem manevrskem polju neposredno zamenja oz. nadomesti »politični thriller« (ni se več govorilo o »spy action suspense«, temveč o »international suspense«). Omembe vredni pisci, ki so še vedno ostali v »spy« okviru, so zlasti Gavin Lyall (»The Secret Servant«, »The Conduct of Major Maxim«, »The Crocus List«, »The Most Dangerous Game« itd.), Allan Williams (»Shak-Mak«, »The Beria Papers«, »Barbouze« itd.), Edward Topol/Fridrih Neznansky (»Red Square«, »Deadly Games« itd.), Adam Hall (»The Quiller Memorandum«), Robert Duncan (»Temple Dogs«), David Wiltse (»The Assassin«, »The Serpent« itd.), Ted Allbrury (»The Other Side of Silence«, »Moscow Quadrille«, »The Alpha List« itd.), Craig Thomas (»Snow Falcon«, »Firefox« itd.), A. W. Mykel (»The Windchime Legacy«, »The Salamandra Glass« itd.), Derek Lambert (»The Yermakov Fransfer«), Bill Granger (»The British Cross«, »The November Man« itd.), Francis Clifford (»The Naked Runner« itd.), Ted Willis (»The Left-Handed Sleeper«), Martin Woodhouse (»Tree Frog«), dan Sherman (»The prince of Berlin«, »The Mole« itd.), William Buckley (»The Story of Henri Tod«), Erik Clark (»Black Gambit«), George Markstein (»The Man From Yesterday«, »The Cooler«, »Chance Awakening«), Helen McInnes (»Decision at Delphi«, »The Salzburg Connection«, »North From Rome« itd.), Evelyn Anthony (»The Poellenberg Inheritance«, »The Legend« itd.) in tako dalje. Kaj posebnega se ni zgodilo.

N. KODRIČ in L. J.

GANGSTERSKA SAGA

»The Godfather. If a bolt of lightning hit a friend of his the old man would take it personal. He took my going into the Marines personal. That's what makes him great. The Great Don. He takes everything personal.«

Mario Puzo, »the Godfather«

Anekdote niso stvar vere ali pa nevere, temveč praviloma začrtajo meje referenčnega polja, ki v tem ali onem vsebinskem »interpretacijskem intervalu« ne bo nastopilo. Znana je anekdota, ki zadeva film »The Big Sleep«, ki ga je po istoimenskem romanu Raymonda Chandlerja režiral Howard Hawks in katerega konec – namreč »whodunit«? – je precej dvoumen. Prav ta dvoumni konec pa je pri mnogih pustil nelagodne ali pa vsaj mešane občutke, vse se je stopnjevalo celo do te mere, da so menda naposled vendarle vprašali za pojasnitev samega režiserja, Howarda Hawksa. Kdo je dejansko morilec? Hawks odgovora ni poznal. So se pač obrnili na scenarista, Williama Faulknerja. Tudi Faulkner ni poznal rešitve. Končno jim je preostal le še avtor romana, Raymond Chandler, ki pa jim je takoj povedal, da je pozabil, kdo je morilec in da ga v resnici to niti ni nikoli preveč zanimalo.

Puzov »best-seller of best-sellers« iz leta 1969, »The Godfather«, tudi razpolaga z nekakšno anekdotično vrednostjo, ki pa jo moramo jemati precej bolj zares, ker je bistveno povezana z gibanjem od fikcije proti falciji, faktu, proti »realnemu« življenju (proti razkrivanju »prave« Mafije, se pravi, »organizacije«, ki avtorja ne more »tožiti zaradi klevetanja ali pa širjenja neresnic«, ga pa zato lahko likvidira!): zares zato, ker če stvar gledamo z aspekta dvojice fikcija/fakt, sama raven reprezentacije empiričnih predmetnosti predhaja kakršnikoli ravni produkcije. Puzov »The Godfather« je gangsterska saga, gangsterska kronika, v kateri se vse vrtilo okrog »družine« (»the family«), okrog njenega »vzpona«, »padca« in ponovnega »vzpona«: vsi glavni, pa tudi manj glavni junaki romana so »člani družine« Corleone, vsi temeljni dogodki romana so temeljni dogodki v »zgodovini družine« (poroka hčerke, smrt sina, smrt očeta, rojstvo novega »Botra«). Celo začetna serija Botrovih »aranžmajev« (pretepsti da dva mladeniča, ki sta užalila hčerko nekega »Italo-Američana«, sodišče pa ju je »oprostilo«; zagotovi ameriško državljanstvo mlademu Italijanu, ki se hoče poročiti s šefovo hčerko; v nekem filmu zagotovi glavno vlogo mlademu pevcu) in finalna serija Botrovih »masakrov« (likvidacija rivalov), ki naj bi demonstrirali »moč« in »vsepovsodnost« družine/Botra (»vsepovsodnost« in »vse-moč« à la prof. Moriarty, dr. Fu Manchu, Goldfinger, dr. No, Stavro Blofeld ipd.), sta sinhronizirani z dvema velikima »družinskima dogodkoma«, s poroko hčerke in s krstom sestrinega sina, kar pomeni, da, npr., finalno serijo likvidacij režira sam Boter, čeravno obenem v cerkvi sodeluje tudi pri krstu. Puzo je v svojem eseju za revijo »Cavalier« (1966) častil »družbene« dosežke kriminala (»bolj ko je družba postajala kriminalna, bolj je moral postajati kriminalen dobro prilagojeni državljani«) in v »The Godfather« je najbolje prilagojeni državljani hkrati tudi najmočnejši kriminalci (Don Corleone). Puzo goji zaupanje v »družinsko življenje«, v bojne vrline »družinskih vojakov« (spomnimo se Alberta Nerija), v visoko učinkovitost in poslovno etiko »organizacije« (»družina« je »čista«, ker se ne ukvarja z mamili ipd.). V tem trenutku pa smo že zabredli v težave, tukaj se vse zaplete! Kdo sploh je »Boter«?

Vodja katere »organizacije« je? Katera »Organizacija« se skriva za izrazom »organizacija«? Katera »Družina« se skriva za izrazom »družina«? Mar ni to isti problem ko pri Hawksu, Faulknerju in Chandlerju? V približku. V tem smislu se nam ponujajo vsaj tri različna tolmačenja Puzovega romana:

1. »The Godfater« naj bi bil parodija »ameriškega sna«, »vzpona od nič do vsega«, parodija »american-way-of-life«, »all-american-success-story«. Ta možnost pa takoj odpade, saj je absolutno nemogoče, da bi bila kakršnakoli ironija, še zlasti pa ne proti-ameriška, prodana samo v desetih letih kar v petnajstih milijonih izvodov in bila ob tem kar 67(!) tednov na »New York Times« best-seller listi. Vsi morebitni ironični in parodični podtoni ter slogovni rekviemi (resda jih je nekaj, npr., pogreb Dona Corleoneja) so tako in tako izgubljeni in pogubljeni v napol tmezičnem, napol diagonalnem »branju-v-enem-požirku«, kateremu je ta roman dejansko pisan na kožo.

2., 3. Drugo in tretje tolmačenje sta medsebojno ostro prepletена, saj zadevata prav vprašanje, kdaj določena fikcija postane »neobrnljiva« in kot taka neločljiva od »življenja«, »družbene realnosti« oziroma, kdaj iz »življenja« ni več mogoče nazaj v fikcijo. Po eni strani vemo, da je Mario Puzo Italó-Američan (in to že nekaj pomeni, vsaj ko gre za »Mafijo«!), da je zato že po definiciji in vokaciji prekleto dobro »poučen« o tem, o čemer piše, da hoče iti pri tem do konca in povedati »vse« (tako kot je to »v življenju« storil Joe Valachi) ter ob tem razkriti oz. izdati številne »top« skrivnosti. V tem smislu se »The Godfather« kaže kot strogo naturalistični »roman à clef«, poln smislov, resnic, podtonov in »razkritih skrivnosti«. Kljub temu Mario Puzo seveda vendarle ni bil tako dobro »posvečen« v to, o čemer je pisal, kot je bil, npr., izdajalski ex-mafioso, »sprebrnjeni« Joe Valachi, katerega »life-story« je detajlno popisal Peter Maas v »The Valachi Papers«: eno leto za Puzovim romanom je izšel roman Philipa Loraina »A Mafia Kiss« (odkupljen je bil že eno leto pred izidom »Botra«), ki si naj bi »upal kopati še globlje kot Boter« (kot je pisalo na ščitnem ovitku); takoj za Puzovim »Botrom« je izšla serija »gangsterskih« in »mafijjskih« romanov kot, npr., »The Family« (Leslie Waller, 1969), »Mafioso« (Peter McCurtin, 1972), »The Crime Confederation« (Ralph Salerno/John S. Tompkins, 1969), »The Don« (Goland Ziran, 1972), »The Don Is Dead« (Nick Quarry, 1972), »War of the Dons« (Peter Rabe, 1972), »The Patriot« (Charles Durbin, 1971), »The Overlord« (Ovid Demaris, 1972), kasneje pa predvsem »Hide in Plain Sight« (Leslie Waller, 1978: »po resničnih dogodkih«), za nekakšne antecedente tega žanra pa veljata »Underworld« Bena Hechta (1927) in »Little Caesar« W R. Burnetta (1929). Je mar Puzov »Boter« 'roman à clef'? Vrnimo se malce nazaj, natančneje, k sinhronizaciji dveh akcij (poroka in serija »angažmajev«, krst in serija likvidacij), ki smo jo že opisali zgoraj, k sinhronizaciji, ki nas lahko tudi kam pripelje. Ta (dvojna) sinhronizacija, se pravi, samo dejstvo, da je Boter na dveh krajih hkrati (pri krstu in pri likvidacijah, pri poroki in pri »aranžmajih«), subvertira načelo »alibija«, če naj upoštevamo Platonovo definicijo »alibija«: »Isti predmet gotovo ne more opravljati ali prenašati dveh nasprotnih stvari.« (Država, 436,e). Čim pa se neka »realnost« ali pa kak »košček družbene realnosti« podvrže sinhronizaciji, ki spodbija načelo »alibija« (Boter ne more biti pri krstu in hkrati pri likvidacijah; pa vendar je Boter pri krstu in hkrati pri likvidacijah), se s tem avtomatično izmakne očesu »Zakona«, saj prav sam »alibi« vodi interpretacijo »Zakona«, tistega »Zakona«, ki ga v tem romanu in v tovrstnih romanih praviloma utelešata policija in FBI. »Zakon« tega ali pa takega »koščka družbene realnosti« ne vidi! V tem smislu tudi ne pride do nobenega spopada s policijo oz. z »Zakonom« (le s »policijskimi odpadniki« ali pa »skorumpiranimi policaji«, npr., narednik MacCluskey), temveč ti »nevidni osebki« (kriminalci) vedno v »enforcer« slogu obračunajo med sabo, s tem da ob tem vlogo »policije«/»Zakona« odigra sam Boter (oz. »družina«): razlika med policijo in Botrom je v tem, da policija »kontrolira« in »iztreblja« delinkventne posameznike (se pravi: »partikularno«!), medtem ko skuša Boter »kontrolirati« ves delinkventni in »nepravični« družbeni sistem. »The Godfather« je potemtakem še ena zgodba o tem, kako se fikcija giblje proti faktu, proti »življenju« in kako na tej poti izgubi to, česar sploh nikoli ni imela – »načela realnosti«, obenem pa pridobi to, česar v strogo

empirično-optičnem smislu ni, namreč, »žanrske konfiguracije«, ki jo ta roman pobere neposredno iz gangsterskega optimalno kodificiranega življenja, za katerega je ponavadi najbolj pri roki izraz »Mafija« ali pa »Cosa Nostra«. Ne pozabimo – »Mafija« je nekaj, kar se radikalno izmika človeškemu, empiričnemu očesu, saj velja za »nevidno institucijo«, za nekaj, o čemer še celo uradna ameriška administracija noče ničesar vedeti (tako je, npr., J. Edgar Hoover vztrajno zanikoval, da bi do petdesetih let v Ameriki obstajala kakršnakoli oblika »organiziranega« kriminala), nekaj, za kar je vedno premalo empiričnih dokazov, nekaj, kar je artikulabilno le v načinih žanrske obdelave/abstrakcije, v načinih, kako sama reprezentacija ravna s svojimi lastnimi učinki: družbeno pojavnost, svet empiričnih predmetnosti, tok življenja je le rezultat konspirativnega organizatoričnega načela, ki je »za vsem tem« ali pa »onstran vsega tega« in ki »vse to vodi« (paradigmatično za celotno best-sellersko polje).

»Mafija« je nevidna, postala je celo »simbol nevidnosti« (ščitni ovitki so razglašali: »The secret world of invisible empire«), je čutno-empirično nepristopna, dosegljiva le v žanru, drugače rečeno, gotovost in objektivnost njeni empirični existenci daje šele žanr: Puzo ga je našel v »življenju« (njegova fikcija je v življenju pobrala to, česar ni – »Mafijo«), ob tem pa se je – kot smo že rekli – izgubilo »načelo realnosti«, ki v tem primeru organizira solipsistično udeleženo nekega empiričnega objekta (»Mafije«) na celokupni družbeni biti. Puzo dosledno izpušča kakršnekolik pozitivne reference, izpušča izraz »Mafija« oz. »Cosa Nostra«. To je še ena zgodba o skrivni, konspirativni kriminalni organizaciji, ki je tako strogo in skrbno sestavljena, spletena in povezana, da bi že zgolj in le golo »razkritje« njenega »obstoja«, se pravi, »razkritje« dejstva, da sploh »obstaja«, prineslo temu, ki bi to »razkril«, gotovo in takojšnjo smrt. Puzo je moral »Mafijo« izpustiti, saj bi bilo smešno pričakovati, da ga bo kdo zato »tožil« (npr. »Mafija«), prav tako pa po drugi plati ni mogel upati na »štiriindvajset-urno policijsko zaščito« (kot jo je imel Joe Valachi).

To pa je že področje tretjega možnega tolmačenja: Mario Puzo in filmska družba Paramount, ki je kasneje po njegovem romanu posnela film, naj bi bojda od »Mafije« dobila milijon dolarjev za reklamiranje njihovega »duha« in »delovanja«. Seveda pa to tretjo tezo lahko takoj ovržemo s pomočjo prve: v »The Godfather« so kljub vsemu vendarle očitni nekateri ironični in parodični podtoni, tega pa »Mafija« zagotovo ne bi prenesla, sploh pa ne plačevala.

Puzo je do romana »The Godfather« napisal dva »umetniška«, »psihološko poglobljena« romana (»The Dark Arena«, »The Fortunate Pilgrim«), ki ju je »New York Times« imenoval »small classic«, s katerima pa je zaslužil le malo: »Bil sem star 45 let in utrujen od tega, da sem umetnik ... Bil je čas, da odrastem in tudi kaj prodam« (M. Puzo, »The Godfather Papers«, 1972). Založniki so pokazali zanimanje za »mafijško« snov in Puzo je napisal kratek sinopsis (zanj je dobil 5000 dolarjev), nekaj let kasneje pa je dostavil rokopis (1968) in zanj pobral 410 000 dolarjev, kar je bil do tedaj rekordni znesek (z naslednjim romanom, »Fools Die«, 1978, je tudi zrušil rekord: »paperback« pravice so bile na avkciji prodane za 2,2 milijona dolarjev). Filmske pravice je prodal za smešnih 12 500 dolarjev, zaposlili pa so ga tudi kot ko-scenarista (500 dolarjev tedenske plače in 2,5 odstotka od čistega dobička, kar na koncu niti ni bilo tako slabo). Režiral je Francis Ford Coppola. Oba sta trdila, da to počneta le za denar: Puzo je napisal roman za denar, Coppola je režiral film za denar. Oba sta vztrajno zatrjevala, da delata »pod svojimi sposobnostmi«, daleč od »umetnosti«. Coppola je posnel »Botra« samo zato, da bi dobil denar, s katerim bi potem lahko snemal »prave« filme: Puzo je napisal »Botra« samo zato, da bi dobil denar, s katerim bi potem lahko pisal »prave« romane. Niti Puzo niti Coppola pa v svojih »post-botrovskih« delih nista naredila nič boljšega, nič, kar bi po »umetniški« plati presegalo »Botra«. »The Godfather« je najboljše, kar sta kdajkoli naredila. Njena edina prava partija. Vse ostalo so nianse. Tako »Cotton Club« kot »Sicilian«.

R. GRIŽON in V. MEZE
redakcija: MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

OBLEKA NAREDI ČLOVEKA¹

»Nothing to wear but clothes.«

Benjamin King

Pri zvrsteh, ki temeljijo na enigmi, je ves problem v njihovi preproščini: na začetku je uganka, na koncu rešitev; kar je vmes, je – literatura. Literatura je poljudna literarna zvrst, in v poljudni, tj. popularni književnosti je literatura tako rekoč pri svojem pojmu. Plemeniti trenutki ob knjigi so med ljudstvom mašila v premorih boja za prežitek, z religioznim besediščem slovstvenih mistifikatorjav nimajo nič več zveze kakor jo ima francoska beseda za premirje, *trêve*, s svojo pozabljeno etimologijo (a katera etimologija ni »pozabljena«) »treuga dei«. Mašilni habitus sodobnega bralca trivialk je potemtakem pač ustrezna drža za »aktualizacijo« mašilnega estetskega fenomena. In samozavedna stilska mašila v »literaturi« bodo vsekakor njena konkretna občost – prav točka refleksije, kjer literatura pride, zavedajoč se tega, k svojemu pojmu, tako rekoč negacija negacije. Zrno resnice je vpredsodku literarnih idealistov, ki prav tu vidijo »negacijo« literarne umetnosti.

Torej mašila: opombe o vremenu, o jedi, obleki. Kakšno naj bo vreme, da bo umetniško prepričljivo, je jasno: oblačno, dež ali megla, če že mora biti sonce, naj bo neprijetno – poletno ubijajoče (Mexico) ali zimsko varljivo (Berlin, London). Vohunska geografija ima globlje metafizične korenine kakor le blokovsko razdelitev sveta. Geopolitični topos je alibi za literarnopolitično topiko, v kateri tudi natura dobi priložnost, da pokaže svoje metafizične potenciale. V Londonu megla, v Mexico City air pollution, v Berlinu droban dež.

Berlin Game: kje drugje naj se stvar začne, če ne na kraju tega brutalnega soočenja, konfrontacije brez posredovanja, te začetne abstraktne občosti razcepa.

Mexico Set: tretji svet – »tretji« pač le v metafori, njegov obstoj je le povnanjenje tistega prvotnega razcepa, tretji svet je razcep, alieniran v nekakšno gomazečo substancialnost pisanih človečkov . . .

London Match: zdaj smo doma, in poslednja poanta triade je pač »de te fabula . . .«, razcep je notranji razcep subjekta, spekulativna sodba je pripeljala predikat nazaj, tja, kamor spada in kjer je že ves čas bil – prišli smo »domov« le zato, da bi spoznali, kako je domovina za zmerom zgubljena – itn. Epistemološka poanta je bolj poučna od eksistencialnih javkarij – institucije nimajo zunanosti, ukvarjajo se druga z drugo, ker je to način, da se ukvarjajo s seboj. Čas bondovskega lova za kakšnim zunanjim predmetom, militarističnim gadgetom ipd., je že davno za nami kot lažna romantika, kot čas, ko so slaba opravičila še delovala – zdaj je spodnja meja *The Spy Who Came in From the Cold*, tam je šlo vsaj še za človeka, namreč za »našega« agenta na oni strani – zdaj smo dokončno v lekciji *Vojne v ogledalu*, skromno vemo, da je že pospraviti svojo lastno pisalno mizo herojsko podjetje, ki mu ne bomo nikoli kos – navsezadnje se po treh začetnih volumnih pokaže, da je najbolj narobe prav to, da ni v pisarni pravzaprav nič narobe.

¹ ali o najnovejši trilogiji Lena Deightona.

Toliko recimo o meteorologiji; o gastronomiji je Len Deighton napisal dve drugi knjigi (*Ou est le garlic?*, *Action Cooking*). Vestimentarni kodeks pa – za premiso bi lahko rekli: obleka je Berlin vsakega človeka. Kraj zida in izdaje, civilizacijske zrelosti in pruskega pragmatizma, branik vrednot in gnilo jabolko spora – kraj najskrivnejše komunikacije, za katero vsi ves čas vedo . . .

A dopustimo stvari, da spregovori sama.

KGB ima monopol na črno barvo; kvečjemu še sivo. Obleka je stvar okusa, prav kakor svetovni nazor: sovjetski agenti na Zahodu so člani komunistične stranke in nosijo »ceneno črno obleko«, čevlje z nizkimi petami (če so ženske) (komunizem je vrsta mazohizma: »niti sledu o make-up« na sovjetski agentki), sicer pa so ustrezno konservativni (»temna konservativna oblačila«), njihov zgled sta *Doktor Zhivago* (tisti iz Hollywooda) in *Ninotchka* (Pavel Moskvina, spoštovanja vredni profesionalca itn.: »Otresel je s sebe črni površnik, ki mu je segal do gležnjev, in ga zagnal na zofo.«). Njihov material je *plastika* (»nylon underwear«).

Nasprotnik je nekoliko abstrakten, tak tudi mora ostati, sicer bi življenje postalo nevzdržno. Zato pa je svet na tej strani bolešno raznovrsten. Barvna skala je še zmerom pritišana – smo v svetu pritišanih služb, ne špijonske romantike, ampak birokratske epopeje – ni nam treba biti posebno na preži, da ugotovimo, kako je siva priljubljena tudi na tej strani – svet je siv tokraj in onkraj, s črnimi poudarki. Barve potemtakem niso posebno distinktivne, to je prvo nepričakovano odkritje, a čakajo nas še boljše presečnečenja. Pomenljivejša distinkcija so materiali, poštenjaki si izbirajo naravne – a žal je tudi ta diferenca že okužena z razredno razliko, bogatini si jih pač laže privoščijo. Distinkcije postajajo vse subtilnejše – a ustrezno tudi vse bolj travmatične. Nazadnje nas bo dokončala *mala razlika*. Ni važno, v kaj si oblečen, pomembno je pač, kako tisto nosiš: to je poslednji osebni *touch* – prijatelj Werner Volkmann (v realistični prozi se vsaj na imena lahko zanesemo) je tu paradigma: »na njem so vse obleke *videti sposojene*«. To je končno osebna nota, ki je nadrazredna – Silas, premožen in simpatičen, hodi naokoli brez suknjiča in z razpetim telovnikom, generalni direktor nosi *mahava* oblačila (nujni pogoj za simpatičnost je starost, to, da si senilen in že zunaj ničevih intrig pobavljenegega karierističnega sveta). Med aktivci bomo nazadnje našli zrno zapoznele romantike, kisle in neprepričljivo avto-apoteozo terenca (*field agent*) – človek, vreden svojega imena, nosi *dežni plašč*. Njegov habitus je, da prihaja z dežja pod kap. A so dežni plašči in dežni plašči: eni so avtentični, drugi ne. Najbolj pravi je seveda ireduktibilni donesek angleštva k svetovni omiki – *trenčkot* (Anglija sicer zgublja bitke, a seje anglicizme). Znamka avtentičnosti na dežnem plašču je, da je *moker*.

Sicer pa moramo samo pogledati defektorje, pa vidimo, kako je s to rečjo. (Defektor: odpadnik, uskok; svoje dni je imela beseda slabšalni pomen; zdaj pa, ko je svet nasploh dosegel njeno raven, nima biti več slabša z ozirom na nič: postala je nevtralna, terminus technicus.). Stinnes: preoblači se, a nas ne bo potegnil – njegov dežni plašč je *nov*, še kar šumi od neuporabljenosti; Fiona: siva volnena obleka, preprosta, a *draga*. Stinnes nosi tudi očala z zlatim okvirom; taka ima tudi von Munte, otira jih s svilenim robcem. Taka očala nosijo intelektualci – poznamo jih tudi iz lokalne zgodovine; namreč intelektualci, kakor si jih predstavljajo tisti, ki niso intelektualci – ti pa zanesljivo menijo, da so intelektualci paradigmatični defektorji.

Zdaj že imamo ključ za vestimentarni kodeks – oblačilni indici izražajo opozicijo »pristnost/nepristnost«. Defektorji so v tej optiki po svoje poštenjaki: oni odkrito prevzemajo *funkcijo* nepristnosti, pri njih vemo, pri čem smo – v svoji nepristnosti so pristni. Hujši so oni, ki opravljajo normalne funkcije – tako rekoč notranja emigracija. Od teh kar vrvijo, in tu lahko subtiliziramo pojem »sposojenosti«. Tudi tega je treba natančneje določiti. Eni se delajo, da so nekaj, kar niso – drugi si ne morejo pomagati, da ne bi bili to, kar so. Ti zadnji so poštenjaki; malo jih je in še tem gre slabo. Narobe gre barabam dobro – zato si lahko privoščijo maškarado. Za usodo človeštva pa je bolj vznemirljivo, da si lahko maškarado privoščijo, ker jim gre dobro, dobro pa jim gre prav zato, ker se maškarajo. Tako da lahko zasumimo, kako jih inštitucija prepozna in prizna za svo-

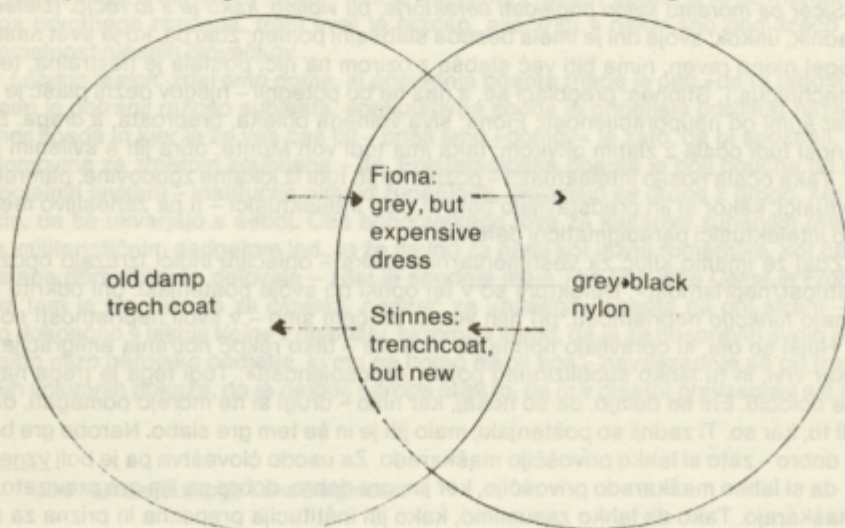
je kadre prav na podlagi oblačilnega signaliziranja. Saj je bistvo krinke prav v tem, da jo je mogoče razpoznati za krinko. Petolaznik Morgan, direktorjev tajnik, intrigant in povzpetic: »v novi temnosivi, malone črni obleki, ki se mu je tesno prilegala, z belo srajco in trdim ovratnikom – je bil videti kot nižji časopisni reporter, kar je še nedavno bil«.

Zavrženost ne pozna meja – pasti je mogoče še niže. Namreč tam, kjer krinka ne dosega svoje ravni. Jasno, da v Moskvi: Fiona se na oni strani šeta v spremstvu kagebejevcev, »svetlolascev pri petindvajsetih, oblečenih, kakor so oblečeni kagebejevci, če se jim ne posreči priti iz Moskve«. *Ali v New Yorku: Posh Harry, nomen omen, CIA ga uporablja za mešetarske posle, »nosi tiste angleške obleke, ki jih lahko najdete samo v New Yorku. . . . črtasta angleška kravata, znak nekdanje šole, ki jo je izumil ameriški oblikovalec.«* Kagebejevska nepristnost je tragična: fantje se trudijo, a jim administrativni socializem ne dá, da bi posnetek dosegel posnemanu. CIA-nepristnost je hujska, ker je v nekem smislu posnetek »boljši« od posnemanega – ameriško posnemanje je *resnica* posnetka, ker zadene *neresničnost posnemanega samega*. Ameriško posnemanje je paradija – a paradija, ki je travmatična, ker skoznjo zija nepristnost tega, kar v posnemanju samo *fungira* kot avtentika.

Amerika je travma. Do Sovjetov se lahko postavimo v športno pozo plemenitega tekmovanja, oni se trudijo kakor si mi prizadevamo, *clara pacta, boni adversi*. Američani pa so nam zahodnim Evropcem preblizu, da bi jih lahko odposlali v alibi eksotizma tujih kultur. Amerika je prava travmatičnost velikega Drugega – je *farsa* naše lastne kulture, in prav to je nevzdržno. Grozno pri Američanih je, da so legitimni nasledniki evropske civilizacije. Tragedija Deightonovega junaka je prav v tem, da zoprni Američan *ni sovjetski agent*. Njegovo neznosnost moramo pripisati kar sebi. To je poslednja figura vestimentarnega veselja: Američan se oblači po vseh predpisih dobrega okusa in polnega žepa, v pravih trgovinah si kupuje prave stvari, pedigree vleče iz osvobodilne vojne in je ves, kakor da ne bi bil Američan. To je šus v glavo.

Potem pa še strel v hrbet: Dicky Cruyer, junakov neposredni šef – »V zbledelam jeansu, kavbojskih škornjih, s pisano ovratno rutico, črnim usnjem . . . da bi vedeli, da je čudežni otrok«. Čudežni otrok je Amerika. In mi smo zgubljeni, med nami že deluje peta kolona; Dicky: »z Gucci torbo na zadrgo, ki si jo je prinesel iz Los Angelesa«; »v majici 'I love New York', kavbojkah in čevljih za jogging, s tistimi posebnimi belimi nogavičkami, ki menda zaradi debeline omilijo udarce na hrbtenico«, z medaljonom, ki se mu lesketa izza razpete pisane srajce, s črno uro, »kakrašna teče tudi globoko pod vodo«, z usnjanim pasom z medeninasto zaponko . . .

Sovjeti so nam mogoče nevarni – ampak Američani so nas ugonobili.



ZOJA SKUŠEK - MOČNIK

Moj oče Ronnie je nekega poletnega popoldneva leta 1975 pri devetinšestdesetih umrl za srčno kapjo. To je bila lepa, toda prezgodnja smrt na majhnem posestvu sredi angleškega podeželja. Do tedaj je bil vedno zdrav kot riba in živel je nadvse razbrzdano življenje. Na televiziji so prenašali tekmo kriketa, športa, ki ga je imel najraje. Pravkar je vstal od obilnega kosila, ki so ga sestavljale same njegove najljubše jedi: pečeno jagnje, posladek, sir in nepogrešljiva alkoholna simfonija, kajti vsak obrok je bil zanj pravi abanket in tek mu je pomenil vse. Bila je nedelja. Moderni Falstaff si ne bi mogel zaželeli lepše smrti.

Njegova življenjska pot ni ravno konvencionalna, zato pa hudo raznolika. V skoraj pol stoletja se je zvrstilo ničkoliko finančnih propadov, ki so segali tja do več milijonov funtov, šlo je za stotine podjetij – v najstrožjem smislu te besede – z veličastnimi nadpisi, ki niso imela praktično nobenega kapitala, tu je bil cel bataljon zvestih prijateljev, ki so mu z zanimanjem sledili v njegovih trgovskih podvigih, četudi so bile včasih žrtve oni sami. Imel je štiri čezvse slavne in dobro situirane otroke, imel je sedem vnukov. Neomajno je verjel v svojega stvarnika, in četudi je bil na dveh celinah večkrat zaprt, z njegovega okroglega škofovskega obraza nikoli ni izginila milina. Do sebe je bil zelo popustljiv in storil je toliko dobrodelnih dejanj, da se jih bodo tisti, ki jim je z njimi pomagal, spominjali do konca življenja. Čez vse to pa je bilo njegovo seksualno življenje še vedno tako razgibano, da so se mu čudili tudi največji optimisti.

V času, ko je umrl, so bili njegovi stranski izdatki prav tako ogromni kot prej: stanovanje v Chelseaju, uradi na Jermyn Street, račun v najboljših restavracijah West-Enda, razkošna potovanja v tujino, lepi avtomobili, obleke in obutev po meri, povrh vsega pa je bila njegova gostoljubnost brez primere – včasih mu je skoraj zmanjkalo denarja, da bi plačal račun – tako da se mu niti njegovi najbolj vestni prijatelji niso vedno uspeli oddolžiti.

Ronnie ali umreti, tako kot smo živeli

Upepelitev, pogreb, razporeditev pepela in cerkveni obred so se po njegovi smrti zvrstili v Londonu. Sam sem bil prisoten samo pri upepelitvi in še tam sem razočaral svoje prijatelje in družino, ker nisem hotel brati ne Evangelija, niti nisem hotel imeti pogrebne govora. Vendar pa sem naslednji dan njegove smrti nemudom stopil do njegovih uradov na Jermyn Street. Bilo je, kot da bi prostore razdejala bomba. Do gležnjev sem zabredel v kupe pisem, računov in potrdil angleških ter tujih bank, s polic so letele mape, ki so jih panični uslužbenci v vsem tem kaosu odpirali, da bi ugotovili, kje je denar. Nekaterim njegovim projektom je bilo mogoče zaupati, njegovi sodelavci so bili brez dvoma pošteni, zvesti in natančni, vendar kljub temu ni bilo niti prebite pare. In sam mislim, da je tudi nikoli ni bilo. Stari lisjak je umrl in vse je šlo po zlu. Neki njegov pomočnik mi je povedal, da ni bilo niti dovolj denarja, da bi ob koncu tedna plačali uslužbencem. Nobena stvar ni bila na Ronniejevo ime, vsi dolgovi so bili neporavnani in Ronnie ni imel česa zapustiti, kar je verjetno vedel, saj sploh ni napisal testamenta. Stanovanje v Chelseaju je bilo dvakrat hipotekirano. Nestrpne finančne ustanove so zahtevale plačilo za avtomobile. Ne pomnim, da bi bilo kdaj drugače.

Ko sem odhajal, mi je čudovito dekle položilo roko na ramo in se zastrmelo vame. »Moramo nadaljevati,« je rekla in še zdaj ne vem, kaj je hotela povedati.

Edino premoženje, ki smo ga s presenečenjem odkrili, sta bila dva dirkalna konja, o katerih pa se je govorilo bolj malo. V petdesetih letih je imel Ronnie celo žrebčarno. Nekatere konje je imenoval po sinovih, eden pa se je imenoval Tummy Tunmers – po njegovem lastnem imenu in po imenu razkošne hiše v Buckinghamshiru, kjer smo z avstrijskim kuharjem, poljskim vrtnarjem, jugoslovansko služkinjo in angleškim šoferjem kratak čas stanovali. Konja sta bila ostanek minule dobe in sta se edina izognila surovosti pravnega uradnika. Eden je bil na varnem na Irskem, drugi pa se je pred neizprosni očmi upnikov skrival v Parizu. »Sin,« mi je nekoč rad dejal Ronnie, ko je po obisku ene konjušnice na New Marketu trepljal svoj zadnji nakup, »predstavljam ti tistega, ki nas bo zvlekel iz kaše, zapomni si to.« In oba sva verjela. Če je tako napovedal Ronnie, je vsak konj zmagal.

Kdo je za kom prvi vohunil?

Od trenutka, ko sem začel pisati – in precej, preden so me začeli objavljati – sem skušal pisati o očetu. Ko sem bil mlad in sva imela napete odnose, mi je trud ponavadi pokopala jeza, saj je bil Ronnie do svojih otrok hkrati nestalen in posesiven. Bili smo njegova kreacija, njegovo opravičilo, njegov »beau idéal« in sam bog ne bi mogel rešiti ženske – moje ali njegove – ki bi si v mojih mladih letih drznila stopiti na njegovo polje. Že ko sem bil pubertetnik, je nemoteno stikal po moji sobi in prisluškoval pogovorom po telefonu – čeprav sem imel zgledno mladost, za kar mi je še vedno žal. Ko mi je agentura britanske tajne službe že zelo zgodaj ponudila predujem, je sumljivo dvojno ovojnico, ki jo je poslal katerikoli že oddelek, povrh vsega še izmišljen, Foreign Office, odprl Ronnie, in ne jaz. Takoj je telefoniral znancu iz Whitehalla, da bi izvedel, kdo neki je ta bedasti admiral, ki si upa njegovemu sinu ponuditi predujem. Malo je manjkalo, da ni šel kar sam namesto mene v Travellers Club, kjer sem bil zmenjen, da bi neznanca odvrnil od tega početja.

Ko ga čez dvajset let v televizijskem pogovoru nisem označil za arhitekta svojega življenja, mi je najprej zagrozil s tožbo, nato pa kompromisno zahteval od mojega računovodje 10000 funtov odškodnine!

Njegov sistem vohunjenja je bil sicer tvegan, vendar učinkovit. Ko sem bil že zmožen primerjati, sem uvidel, da pomeni biti Ronniejev sin vohuniti izključno za enega človeka. Ali si bil njegov vohum ali pa si ti vohunil za njim. Včasih seveda oboje. Znal se je skrivati in pred njegovimi številnimi ljubicami sem moral potrditi njegov alibi. Neverjetno je bilo, kako se je znal izogniti pogovoru! Imel je poklic in zaradi številnih stikov je potreboval stalno pomoč, imel je svoja prevozna sredstva, seveda ilegalno, poleg tega pa je imel še skrit fond, ki ga ni nihče kontroliral. Da ne govorimo o slih: »Ronnie sporoča, da je ček poslal po pošti,« smo izjavljali prepričljiveje, kot smo v resnici verjeli. To sporočilo so njegovi otroci ponesli polovici okoliških trgovcev in polovici sosedov.

Imel je celo izmišljena imena, izmišljene identitete. Prav tako kot vohuni, se je Ronnie včasih znašel pred ljudmi, ki so ga poznali kot povsem nekoga drugega. Enkrat sem imel to srečo, da sem videl, kako se je potegnil iz zagate. Nekdo ga je imenoval »polkovnik«. »Polkovnik?« je ponovil, »kaj pa mislite s tem polkovnikom? Ne bodite vendar trapasti. Danes smo vsi civili.«

In vse to – tako mi je vneto zagotavljal, ko sva se pričkala – za svoje otroke. Da bi se izvlekli, kakor je trdil. Da bi po njegovem prišli do položaja, ki je bil njemu vedno nedosegljiv. Le zakaj je imel tak občutek? Bil je iz dobre družine, precej bogate, in njegov oče je bil spoštovan veljak. Razvajale so ga mati in tri sestre, to ni bila ravno težka mladost. In vendar si je do take mere vtepel v glavo, da je bil prikrajšan, da mu je tak način življenja pomenil nadomestek. V redkih trenutkih krize je metal denar skozi okno, vendar ga nam ni dal. Za konje, večere in ves luksuz je porabil stokrat več kot za našo

vzgojo. Toda do zadnjega diha je verjel, da se je žrtvoval za otroke.

Ker me je Ronnie vohunil, sem se naučil tudi jaz vohuniti od njega. Šele zdaj sem ugotovil, da nisem edini njegovih sinov, ki je brskal po žepih njegovih oblek iz kašmirja in plaščev iz kamelje dlake, pregledoval prelepe škatlice vžigalic in majhne žepne zvezke, ki so se valjali po njegovi toaletni sobici v družbi biografij Lloyda Georga in drugih znanih odvetnikov, ki pa jih ni nikoli bral. Še danes se jaz in moji brati premikamo izredno tiho. Ronnie ni bil hrupen, če je tako hotel.

Po njegovi zaslugi sem pisal proti njemu

Prve tekste o Ronnieju sem napisal leta 1959 in bili so dejansko zelo slabi. Še vedno mi je bil preblizu in zato nikakor nisem mogel imeti distance. Bojim se, da je bilo moje pisanje v stilu kakega Ackerleya (J. R. Ackerley v svojem delu *My Sister and Myself* opisuje težko življenje s svojo sestro, ki jo prikazuje kot nekakšnega rablja; op. prev.), ki se trudi orisati nežnega duha, ki ga zatira tiranski oče. Toda niti najmanj me ni zatiral. Močno sem se boril za lastno identiteto, saj se mi je oče zdel njen neposlani čuvar. Če je bil takrat kdo tiran, sem bil to jaz sam.

V teh prvih poskusih sem zablodil tako zaradi skrbi za literaturo kot zaradi diskretnosti, s katero sem skušal od Ronnieja ločiti svoje delo pri tajni službi, ki sem se ji že pri petindvajsetih predal. Ne samo, da sem o tem molčal, ampak si nisem znal predstavljati, da bi bili moji čudni boji proti komunističnemu demonu lahko celo podaljšana vojna proti Ronnieju, ki bi se bila skrivno in z drugimi sredstvi. Moral je umreti in še marsikaj sem moral napisati, da sem uvidel, kako povezani sta ti moji dve življenji, in s tem, kako pametno bi bilo o tej zvezi spregovoriti v knjigi.

Petindvajset let sem se vsakič, ko sem končal kakšen roman, vračal k tem orumenelim listom, ki so pričali o moji nemoči. In vsakič sem jih sunkovito odrinil, da bi se skrili med nadomestne očetovske figure, na primer Georga Smileya – kot slučajno tudi sirota – ki je bil protiutež mojim medlim razmišljanjem o ljubezni in poštenosti. »Taka je usoda«, sem si govoril v tisku razočaranem tonu, ki ga imajo pisci tako radi. »Moja velika knjiga bo tista, ki je ne bom nikoli napisal. Te, ki jih pišem, so samo sateliti, ki letajo okrog neobstoječega jedra.«

Ronniejeva smrt me ni odrešila nič bolj kot Smilejev odhod. Ronnie po smrti ni niti najmanj izginil. Nasprotno so se ob njegovem vstopu v književnost pojavili še bolj grozni problemi. Ker ni mogel sam zaježiti toka govoric, je do mene prišel cel kup kontradiktornih zgodbic. Ko se je to zmešalo z mojimi lastnimi spomini in odkritji, je postala skrivnost še večja.

Ali je obstajal tretji človek?

Prišlo je do čudne zgodbe z neko žensko, za katero nisem nikdar slišal. Malo pred njegovo smrtjo je k mojemu založniku poslala vrsto pisem iz neke tuje prestolnice. Trdila je, da sva imela v vlakcu za Rim avanturo. Ni šlo za nesmiselna pisma, marveč boleče in v nekaterih podrobnostih izredno natančne izpovedi, čeprav v Rim nisem nikdar potoval z vlakom, še manj pa se v njem ljubil. Govorila je o zaupanju, ki se je v tako kratkem času ustvarilo med nama. Trdila je, da je zaman čakala na moj prihod v njen kraj, kjer naj bi se idila nadaljevala. Na postaji je čakala vlake, s katerimi naj bi prišel, vendar me ni bilo. Priložila je nekaj skromnih slik, kjer sedi ob kaminu in bere knjigo, katere naslova ni moč prebrati, in čaka name. Šesti čut mi je dal vedeti, da gre za enega najbolj bednih Ronnijevih uspehov, takih, ki so prišli prav, ko res ni bilo nič drugega.

Često sem slišal, da se je Ronnie izdajal za mojega pooblaščenca. Popolna novost pa je bila, da se je predstavljal pod mojim imenom. Vedel sem, da ga je ponos za-

radi mojega uspeha včasih pripravil do tega, da se je predstavljal kot moj literarni mentor ali varuh mojih financ. Včasih je razlagal, kako je uredil s filmskimi pogodbami ali posredoval pri literarnih dohodkih, kako se za nobeno večjo stvar ne odločim brez njegovega nasveta. Prihajala so zmedena pisma direktorja nekega znanega studia iz zahodnega Berlina, ki je mislil, da sem mu prodal svoj naslednji film. Potem se je izkazalo, da je Ronnie obiskal studio, pregledal naprave in bil z njimi zadovoljen. Seveda se ni branil, ko mu je gostitelj plačal kakšno kosilo. Toda ker ga poznam, vem, da to ni bilo najvažneje. Kar mu je najbolj ugajalo, je bilo to, da se je po studiu vozil na zadnjem sedežu velikega avtomobila, okronan s sposojeno gloriolo in prepričan, da je najbolj svež, toda največji filmski magnat. Pravzaprav lahko lastnim staršem odpustimo vse, če gre za to, da so na nas ponosni.

Toda kljub temu me je to, da se je Ronnie vživljal celo v moje spolno življenje, precej motilo. Že tako sem imel dovolj problemov, le zakaj se je moral vmešavati še Ronnie? Kaj mi je bilo storiti? Prijelo me je, da bi dami poslal Ronniejevo fotografijo, če je že ona pošiljala svoje, in počakal na njeno reakcijo. Toda kakšen smisel bi to imelo? Moja fotografija je bila na vsaki knjigi in vedno sem pazil na to, da je bila priložena tudi letnica rojstva. Verjetno zato, da bi do česa takega ne prišlo. V katerikoli knjigarni v njenem kraju bi se lahko prepričala v identiteto svojega ljubimca.

Toda prešinila me je še bolj zaskrbljujoča misel. Kaj pa, če je obstajal *tretji človek*, ki mi je bil podoben in je imel moja leta? Seveda bi se lahko predstavljal pod mojim imenom. V tistem času sem imel zelo pametno tajnico, ki je svoje dni delala za nekega sodnika iz zgornjega doma. Povedala mi je, da sodniki nekatere ženske nadvse privlačijo in zato dobivajo kupe nespodobnih pisem. Z mojim odobrenjem je dopisnici poslala pismo, podobno tistim, ki jih je pisala za sodnike, kjer je prosila, naj se pošiljke nehajo. In pisem ni bilo več . . . razen v tistem delu mene, ki je pisateljski in mu podoba Ronnieja, ki ljubi namesto mene, pomeni živahno sliko. Ali jo je pital s trpljenjem in samoto, ki ju pozna pisec? Ali ji je popisal moje dvome, skrbi in zavore, misli, nočne meditacije, v katerih se rojevajo intrige in osebe? In, ali je v imaginarnih pokrajinah obojestranskih blodenj obstajalo kakšno skrivno bojno polje, kjer sva se spopadala?

Te nore misli pa niso niti najmanj osvetlile problema knjige, ki je še vedno bežala pred menoj. In spet sem se zatekel – morda je bilo z mojim življenjem isto kot s knjigami – v svet vohunjenja, da bi tako ubežal pred očetom. S Smileyem, imaginarnim sopotnikom, sva se odpravila v jugovzhodno Azijo, da bi začela delati na knjigi *Kot študent*. Vendar bi lahko vedel, da me tam že čaka Ronniejev duh.

Ronnie je namreč v Singapuru opravil precej pomembnih poslov, dokler ga ni tamkajšnji urad Special Brancha, ne da bi ga poprej obvestil in mu dal čas, da se zbere, izgnal z otoka. Prav tako se je v Džakarti sprl z oblastmi in bil celo v zaporu. V Hong-Kongu me je na ulici ustavil policaj, ki je imel prav to srečo, da je aretiral Ronnieja in ga čuval v zaporu britanske kolonije, dokler ga niso izgnali. Policaj ga je ohranil v krasnem spominu, tako kot vsi – in še posebej tisti, ki so ga poznali v njegovih slabih obdobjih. Bolj kot zapornika se ga je spominjal kot filozofa in zagotovil mi je, da je bil to nenavaden in nadvse radodaren človek.

Še zadnjič v zaporu v Zürichu

Vedno je bilo isto. Mislil sem, da je Ronnie svinja in naenkrat je s kakšnim čudovitim dejanjem dokazal, da je svetnik. Potem sem ga imel spet za svetnika in naredil je kaj tako gnusnega, da sem si obljubil, da ne govorim več z njim, še manj pa ga peljem v Savoy Grill, kjer ga je vedno stisnil k sebi kakšen navdušen šef strežbe, meni pa pomolil račun.

Ronnieja nisem nikoli videl v zaporu, čeprav hranim iz otroštva presunljiv spomin, ki pa ga je družina potiskala v stran: z drug strani železniške proge sem dajal znak proti zaporniškemu oknu, izza katerega je bilo videti široki očetov obraz. Vendar me obdaja

taka groza, ko pomislim na zapore, da sem po nedavnem obisku pri zaprtem prijatelju sanjal, da obiskujem samega sebe, v tistem gnusnem viktorijanskem zaporu na zahodu Anglije, kjer je bil po čudnem naključju moj oče zaprt pred petdesetimi leti. Kakor sem uspel zvedeti, je bil v zaporu zadnjič, ko je bil v Zürichu, kjer je imel ponavadi težave s hotelskim računom. Švicarji imajo za tiste, ki sleparijo hotele, posebne zakone in imajo kaj malo potrpljenja s tujci, ki so začasno brez denarja. Iz zapora je lahko samo enkrat poklical po telefonu in k sreči sem bil takrat doma v Angliji. »Sin,« mi je rekel s hripavim glasoma, »tega nočem spet začeti.« Pošten švicarski prijatelj ga je potem s prav toliko denarja kot dostojanstvenosti v nekaj urah spravil ven in mi nato s sanjavi glasom zapal: »Šarmanten, prav šarmanten človek.«

Isti komentar sem slišal, ko sem pred nekaj meseci, da bi si osvežil dunajske spomine glede novega romana, bival v hotelu Imperial. Ko sem v recepciji ponudil svojo kreditno kartico, mi je precej star možki s šarmantnim nasmehom povedal, da pozna mojega očeta. Srce mi je začelo hitreje biti, saj imam s hoteli nemalo slabih izkušenj, in ne le v Zürichu. Ko mi je bilo petnajst let naju je Ronnie z bratom poslal v George V po njegove palice za golf, ne da bi nama povedal, da so tam zastavljene. Preživela sva zoprno urico, končno pa sva ga le dobila po telefonu v njegovem mayfairskem uradu. Trdil je, da gre za napako, češ da mora od nekega južnoameriškega ambasadorja dobiti predujem. Skušal mu je namreč prodati škotski viski brez znamke, ki naj bi ga ambasador po diplomatski poti uvozil v svojo državo. Ambasador, ki je bil – kot se je izkazalo – playboy, nas je povabil na večerjo, njegova žena, lepa svetlolaska, pa nam je v nekem nočnem baru pela ruske ljubezenske pesmi. Kar zadeva denar, nismo dobili niti pare. Ne vem, kaj se je zgodilo z viskijem in palicami za golf, vem pa, da sva z bratom preživljala prijetne trenutke v družbi klošarjev, ki so pod mostom na Seni pili črno vino in glo-dali bel kruh.

Čez eno leto sem moral po Ronnijevih navodilih pomiriti lastnika neke palače v St. Moritzu. Temu je bil Ronnie dolžan ogromno denarja. Lastnik je jokal, vendar ne zaradi mene. To je bil čas, ko Angleži v tujino niso smeli nesti več kot 50 funtov. Hotelirja je prepričal, da je njegovim angleškim prijateljem odprl neomejen račun, medtem ko je on v Angliji zbral njihov denar, ki pa ga je nekako pozabil izplačati.

V kopenhavskem Royal Hotelu mi je upravnik predstavil dva detektiva, ki sta se hotela sestati z Ronnijem. Šlo je za neuradno potovanje s cargom Scandinavian Air Services iz New Yorka v dansko prestolnico. Trdila sta, da se je spoprijateljil s posadko pri partiji pokra v njihovem manhattanskem hotelu in ti so ga vzeli s seboj. Pred nekaj meseci pa sem se v dunajskem hotelu Imperial znašel povsem miren. Ronnie se tam ni zadovolžil, ni pustil palic za golf ali zgolj obžalovanja, ker ni imel denarja. Od recepcionista si ni ničesar sposodil in ni mu predlagal, da bi njegovo zlato uro nesel v Anglijo na oceni-tev, ali da bi prihranke njegove žene investiral v posel, ki bo brez dvoma uspel. Ronnie je preprosto stanoval tam blizu in z receptorjem sta se dobivala, ko je bil le-ta zvečer sam. Ob pijači sta se pogovarjala o eksistenci. »Pravi gentleman,« mi je zatrdil receptor in v glasu je bilo čutiti tisti kanec očitka, ki sem ga v takih primerih vajen. »Tak, kakršnih ne delajo več.«

Še danes me na meji, ko pokažem potni list, malce stisne pri srcu. Toda ne begajo me več njegovi dolgovi. Niti ne tisti ljudje, ki jih je ogoljufal, saj so bili slednji skoraj vedno pripravljeni na spravo. To je bojazen, da bi lahko srečal še koga, ki ga je imel rad. Če je bilo Ronnijeve grehe težko prenašati, pa sta bila njegova dobrosrčnost in pretirano usmiljenje prav neznosna.

Obogatel naj bi s prodajo rolls-roycev maharadžam

Ali naj bi bila moja knjiga o Ronniju resnična zgodba ali roman? Leta 1980 sem imel še v mislih, da bi najel detektiva, ki bi izsledil Ronnijevo pot v letih izgnanstva, ki so sledila finančnemu polomu. Držal bi se realnih dogodkov: »Moj oče. Spomini.« Morda

bom to nekega dne storil, vendar močno dvomim. Ker sem bil včasih diplomat, različnim zahtevam po objektivnosti ne zaupam preveč. Zazdelo se mi je, da bi prišla prava resnica na dan prej v obliki fikcije kot v natančnem preurejanju dejstev. Poleg tega tudi Ronnie sam ni nikoli vedel, kam spada. Umetnost ali realnost, kam se je umeščal? Po zgledu romanopisca je bila njegova fikcija tudi njegova realnost – naj je velikega naivneža potisnil v brezumne stroške ali pa zdrževal stike, ki so mu bili najvažnejši.

Znašel se je v zakotnem mestu severne Indije, na mizi je bil kozarec z viskijem, iz katerega je pila kdovekateri ljubica, in mi pisal – nedvomno tudi drugim otrokom – da se bodo njegovi posli nemudoma popravili. In to na način, ki bi si ga znal izmisliti samo romanopisec. Vendar je bilo prav tako kot pri romanopiscu mogoče razbrati, če si поблиže pogledal v stvar, in še posebej če si pisal tudi sam, kaj ga je do tega pripravilo.

Ob partiji biljarda je spoznal človeka, ki mu je povedal o tem, kako je mogoče Patancem prodajati letala. Nekdo drug mu je zaupal, kako je mogoče zaslužiti pravo bogastvo z rolls-royci, ki jih maharadže zavržejo. Tretji spet je pred kratkim ponočeval z mestres nekega ministra. In Ronnie je iz teh malenkosti, iz teh tankih nitk, spletel vrv, ki naj bi ga potegnila iz brezna finančnih težav. V eni noči je rešil svoje probleme. Z ministrovo podporo bi izvažal rolle in kupoval letala, ki bi jih nato prodajal Patanum. Naenkrat je odkril, da je bil od vekomaj njihov zagovornik. S tem, kar bi zaslužil s prodajo letal, bi kupil majhno posestvo v Dorsetu, kjer bi gojil vole in prašiče – živali, ki jih je imel rad. Z malim posestvom in ženskico, ki bi zanj skrbela, bi bil dober do konca življenja. Vse, kar je za začetek potreboval, je bilo nekaj tisoč funtov za nakup prvega rollsa.

Prav tako kot romanopisec – vsaj tisti, ki piše te vrstice – je bil Ronnie do take mere ujet v svojo domišljijo, da ni mogel več razločiti realnega sveta od sveta, za katerega je mislil, da ga lahko obvlada. Da bi oškodoval druge mora ropar nemalokrat oškodovati tudi sebe. V svetu vohunov so mnogi solidni in cenjeni ljudje podlegli takim iluzijam. O njih sem napisal celo knjigo, *Vojne v ogledalu*. Ronnija povojna odločitev, da si bo s spletkami priboril sedež v najstarejšem parlamentu na svetu, je čudovit primer take visoke akrobatike. Vsakdo bi mu lahko povedal, da bodo njegovo življenje, če bo kandidiral na volitvah, do potankosti preučili vohuni, ki mu ne bodo naklonjeni. Toda Ronnie je vztrajal. Kot da bi bil ovit v neprodušen balon, ga je odneslo na oder. »To bo moji materi všeč,« je govoril. »V svojem bistvu smo vsi liberalci. Ta dežela potrebuje moj talent.«

Ljubeč in gospodaren oče se prijavi na volitve

Najprej je on prepričal svoje prijatelje, nato pa so prijatelji prepričali njega. Če se je pojavil kak skeptik, ga je kot ponavadi odgnal ali osramotil. Če si dvomil, si bil zanj cinik in ciniki so bili najbolj grozne zveri v njegovem bestiariju – mesto so si delili s »flunkiji« (funkcionarji), »airy-fairyji« (intelektualci) in »twerpši« (ateisti). To, da o politiki ni imel pojma, sploh ni bilo važno; jasno je bilo, da bi v vsaki pravi debati z manj dobrohotnimi ljudmi, kot je bil sam, ljudmi, ki bi jim bila njegova retorika prav malo mar, nemudoma pogorel, prav tako kot njegovi dirkalni konji. Njegova osebnost – beseda, ki je bila med njegovimi zvestimi prijatelji ključnega pomena – bi že vsrkal, ponovil ali drugače povedal vse, kar je bilo članu parlamenta potrebno vedeti. Vedeti kaj več je bil že znak snobizma.

Začela se je torej njegova volilna kampanja, kopica uglednih prijateljev in sorodnikov, ki so z vsemi svojimi silami podpirali njegovo kandidaturo. Opevali smo njegove krščanske navade, vpili njegovo ime po zvočnikih ter delili fotografije njegove velike glave – zdi se mi, da je na nekaterih nastopal celo z vedno pomirjujočo pipo. Hodili smo od vrat do vrat in prepričevali ljudi, da je od mrtvih vstal sam Lloyd George, ki se je pojavil na volitve. O njem smo govorili kot o ljubečem in gospodarnem očetu, ki je med vojno vestno opravil svojo patriotsko dolžnost – ne da bi omenili, da je ubežal bojem, s tem da je že takrat napovedoval kandidaturo na volitvah. In ko se je nekega večera pojavil sel Toryjev in mu zagrozil, da bo vsa njegova pretekla dejanja oznanil javnosti, če se ne

umakne, ga je Ronnie zavrnil in zagrozil, da bo vsakogar, ki bo blatil njegovo preteklost, tožil. To je ob provokacijah vedno storil. Kljub temu se je umaknil, in to po pravici, vendar je bil zelo zadovoljen – Toryji so postali njegovi največji sovražniki – ker je konzervativne volivce razdelil prav tako, kot se je mračni sel bal, in sicer je v Westminster prišel član delavske stranke.

Ko tole pišem, sem se spomnil Ronnieja, ko je v Bonnu, kjer sem nekaj časa živel pompozno življenje, pozvonil na moja vrata. Na potki za njim je stal stroj, podoben grelnici na kolesih: šlo je za prototip vozila-amfibije, za katerega je hotel kupiti pravice. Iz Berlina se je pod onemelimi pogledi vzhodnonemških policajev peljal z njim po avto cesti in bil zelo razočaran, ko je videl, da je tok Rena prehiter; hotel je namreč popeljati otroke na vožnjo po reki. Opomnil sem ga, da ne zna plavati.

Od sleparja do sleparja in pol

Kako sem si prišel na jasno? Kaj mi je končno omogočilo, da sem lahko začel pisanje o Ronnieju? Najprej golo dejstvo, da sem o njem tako dolgo razmišljal, kar je bilo precej naporno. Sem ga ljubil ali sovražil? To sploh ni bilo več pomembno. Obe čustvi sem spoznal tako močno, da je izginila želja, da bi ju ločil ali definiral. Pred njegovimi iluzijami sem bežal samo zato, da bi se spet znašel v njih v kakem oddaljenem španskem gradu tajne Anglije, kamor sem se skril. Srečal sem še bolj destruktivne, hinaske in lažnive ljudi med tistimi, ki so se v visokih sferah še vzpenjali, čakajoč na zlato pokojnino in častne naslove. Razlika je bila v tem, da so le-ti lagali, da bi se podredili nekemu višjemu in slabo dojetemu cilju, obenem pa so bili destruktivni v imenu Službe. Na jasno sem si prišel, ko sem dojel, da niso Anglije – in vsega sveta – pripeljali do te točke Ronnieji, niti disidenti, niti neodvisneži, niti heretiki, niti obrekljivci, in celo ne izdajalci, marveč poštenjaki v sivih oblekah, ki slepo verjamejo v institucije. Ronniejev zagovor ni v anatomiji njegovih izdajstev, temveč v kaznivi ubogljivosti njegovih naravnih nasprotnikov. Le-tem sem se v svojem pretiranem iskanju ugleda in zavračanju očeta pridružil ne nazadnje tudi sam. Roman pa je začel zoreti šele na tisti točki, ko so se sinovi grehi izkazali za enako velike očetovim, a vsi skupaj so se zazdeli manjši od grehov družbe, ki sta jo oba moža izmenoma prevarala in ji služila.

JOHN LE CARRÉ
Prevedel Luka Novak

»VOJNI THRILLER«

»You'll understand and start us up again!«

Robert Ludlum, »The Scarlatti Inheritance«

Druga svetovna vojna je bila vedno idealni literarni, pa tudi paraliterarni objekt, saj je že sama po sebi vsebovala vse tiste elemente, ki si jih »best-seller« lahko le želi: suspenz, akcija, kri, dramatični in melodramatični učinki. Vojni roman je cvetel v vseh obdobjih povojne zgodovine: bodisi v obliki »brezkompromisnega naturalizma«, ki se sistematično odreka romantični »črno/beli« sliki, v delih, npr., Normana Mailerja (»The Naked and the Dead«), Irwina Shawa (»The Young Lions«), Hermana Wouka (»The Caine Mutiny«) in Nicholasa Monsarrata (»The Cruel Sea«); bodisi v obliki »romantičnega avanturizma« v delih, npr., H. H. Kirsta, Svena Hassella in Alistaira MacLeana; bodisi v realistično-epskih »rekonstrukcijah«, npr., Corneliusa Ryana (»A Bridge Too Far«, »The Longest Day«, »The Last Battle«). Vsa ta dela pa so vojno dojela bolj ali manj kot nekakšno »mejno eksistencialno«, če ne že kar »ekstatično« situacijo, v kateri naj bi človek izkušal zgodovino na neposreden način, ne da bi bile ob tem v vojnem romanu postavljene pod vprašaj nekatere žanrske fascinacije same zgodovine, to pa se vsiljuje še toliko bolj, ker so številni analitiki pokazali, da »zgodovinski« in »literarni diskurzi« uporabljajo iste pripovedne obrazce in retorične strategije

- 1 -

Sedemdeseta leta so v polju vojnega romana razvila žanr, ki pa je ostal povsem v domeni »popularne« para-literature in v tem smislu ga je literarna kritika (bolje rečeno: ščitni ovitek) tudi imenovala – »vojni thriller«. To je bil čas, ko je druga svetovna vojna spet postala geslo dneva, saj so se prav tedaj odpirali številni »zaupni arhivi« in »tajni dosjeji«, ki so javnosti razkrili marsikateri do takrat neznan detail iz druge svetovne vojne (npr. »Bodyguard of Lies« Anthonyja Cave Browna): vse je kazalo, da je bil »resnični tok zgodovine« drugačen, kot pa ga je prikazovala »uradna« zgodovina. V ta boj za »osvoboditev zgodovine« se je zelo odmevno in učinkovito vključil tudi »vojni thriller«, žanr, ki je bil skovan za potrebe tistega časa, obdobja, ki je skušalo demistificirati in demaskirati bojda »falsificirano« zgodovino.

»Vojni thriller« je razvil zgodovino kot objekt žanrske obdelave. V grobem pa ločimo vsaj dva distinktna tipa »vojnega thrillerja«. Najprej bomo locirali prvi tip in takoj ugotovili, da se ukvarja predvsem z učinki »nacizma« oz. »fašizma« na povojno zgodovino, ali z drugimi besedami, v tem tipu »vojnega thrillerja« funkcionira »nacizem«, »fašizem« oz. »Tretji rajh« kot »mōra-ki-ne-more-umreti«, kar pomeni, da ta prvi tip nastopa kot realizacija znane teze, da je »post-industrijska družba le nadaljevanje fašizma z drugimi sredstvi«. »Nacizem« funkcionira kot »Zlo«, ki je neizkorenljivo, neuničljivo, neiztrebljivo in ki bo spet – tokrat – »zmagoslavno« vzniknilo in ustanovilo »Četrty rajh«. Najpogosteje se vrtijo okrog Mengeleja, nacističnega »doktorja«, ki je delal v »KL« raznovrstne genetske eksperimente in ki je – kar je tudi najbolj fascinantno – menda še vedno (bolj in bolj) »živ«. Ideja je ponavadi ta, da so »Nacisti« pred kon-

cem vojne, ko jim je že bilo jasno, da bo njihova »stvar« propadla, določene »izbrance« še kot dojenčke (ali pa že kar v materinem trebuhu) z genetskimi permutacijami »predestinirali« za nove pripadnike in voditelje »čiste rase«, ki bo vzpostavila »Četrtri rajh«, tako, npr., v »Marathon Man« (William Goldman), »The Boys From Brazil« (Ira Levin), »Golden Girl« (Peter Lear), »The Jericho Commandment« (James Patterson), »Spawn« (Robert Holles), sem bi pa lahko prišteli tudi »The Holcroft Covenant« (Robert Ludlum), »Doctor Caro« (Bernard Packer) in »The Execution« (Oliver Crawford). Drugi tematski sklop, okrog katerega se vrti prvi tip »vojnega thrillerja«, predstavljajo podme- ne o Hitlerjevih (njegovih lastnih ali pa posvojenih) otrocih, ki naj bi po vojni nadaljevali očetovo nedokončano delo, tako, npr., v »The Führer Seed« (Gus Weill), »The Werewolf Trace« (John Gardner) in podobno. Da je »post-industrijska družba le nadaljeva- nje fašizma z drugimi sredstvi«, nam pa vbijajo v glavo predvsem tisti »vojni thrillerji«, ki nam tako ali drugače dopovedujejo, da je »Četrtri rajh« že tukaj in zdaj, da le čaka »spodrsrljaj nasprotnikov« (denimo, na kakšnih evropskih ali pa ameriških volitvah), da pravzaprav »preživeli Nacisti« iz svojih »skrivališč« že usmerjajo »tok zgodovine« in da bodo slejkoprej tudi dejansko prevzeli oblast, tako, npr., v »The Odessa File« (Frederick Forsyth), »Gemini Contenders« in »Scarlatti Inheritance« (Robert Ludlum), »The Strasbourg Legacy« (W. Craig), »The Croesus Conspiracy« (Ben Stein), »The Bormann Brief« (Clive Egleton), »The Goering Testament« (George Markstein), »Climate of Hell« (Herbert Lieberman), »The Satan Touch« (Ken Royce) in tako dalje. Najbolj jasna povezava »post-industrijske družbe« in »fašizma« pa je na delu v »Oktoberfest« (Frank de Felitta), kjer se iz katatoničnega transa prebudi neki preživeli Žid iz Auschwitza, ki pobija vse Nemce, ki ga kakorkoli spominjajo na nekdanje nacistične vodite- lje. Omembe vredna so tudi dela, ki namigujejo, da je sam Hitler še vedno živ, tako, npr., v »Who Will Watch the Watchers« (Edwin Fadimana, jr.): »nova Nemčija« je še vedno »stara Nemčija«, nič se ni spremenilo, »virtualni fašizem« usmerja tok zgodovine »post-industrijske družbe«. Celotni ta prvi tip »vojnega thrillerja« izzvani v slogu, češ – »uradna zgodovina ima premalo dramatično vizijo nacističnega zla«.

- 2 -

Za razliko od prvega tipa, ki se je razbohotil takoj po letu 1970, se drugi tip »vojne- ga thrillerja« razmahne šele po letu 1974. Najbolj tipična in razvpita, pa tudi najbolj prodajana so tale dela: The Eagle Has Landed (Jack Higgins), The Valhalla Exchange (Harry Patterson), To Catch a King (Harry Patterson), An Exchange of Eagles (Owen Sela), Shadow of the Wolf (James Barwick), The Hess Cross (J. S. Thayer), Black Camelot (Duncan Kyle), The October Plot (Clive Egleton), The Valkyrie Encounter (Step- hen Marlowe), The Romanov Succession (Brian Garfield), Brass Target (Frederick No- lan), Five Hours From Isfahan (William Copeland), The Black Orchestra (Robert Vac- ha), Wolfsbane (Craig Thomas), K. G. 200 (J. D. Gilman, John Clive), The Eye of the Needle (Ken Follett), The Paladin (Brian Garfield), itd.

Za kaj v teh romanih gre, najlažje pojasnimo, če na hitro – vsaj v grobem – obnovi- mo zgodbe nekaterih.

V »The Eagle Has Landed« se skupina nemških padalcev/komandosov pritihotapi v Anglijo in skuša likvidirati Churchilla, ki je tedaj preživeljal miren konec tedna nekje na podeželju: da bi bila mera polna atentat, ki naj bi spremenil tok zgodovine, uspe, res ga »zadenejo«, »ranijo«, toda izkaže se, da to ni bil pravi Churchill, temveč njegov dvojnik, ki so ga Angleži rekrutirali prav za tovrstne posebne priložnosti in izjemne okoliščine, pravi Churchill pa je bil tedaj nekje v severni Afriki. Ta dvojnik je kmalu zatem umrl v ne- kem bombnem napadu.

»Shadow of the Wolf« porine v ospredje Rudolpha Hessa, ki je s padalom skočil iz dvosedežnega letala in pristal nekje na Škotskem, kjer so ga tudi ujeli. Kasneje so ga do smrti zaprli v spandausko graščino. Zakaj ga niso nikoli spustili? Katero skrivnost je

poznal Hess? Zgodovina pravi, da je prišel Angliji ponuditi mir. Ko so ga ujeli, je trdil, da mu je ime Alfred Horn. Toda, kdo je bil drugi potnik v dvosedežniku? Je bil to prav Alfred Horn? Se je uspel izmakniti Angležem in ameriškemu ambasadorju v Angliji predati populn načrt za vzpostavitev miru, prav tako pa tudi opozorilo, da bodo Japonci napadli Pearl Harbour? Če je uspel priti do Američanov, zakaj le-ti niso ukrepali in preprečili napada na Pearl Harbour? Nenazadnje – zakaj Angleži Američanov niso opozorili na japonski napad, če pa jih so, zakaj potem le-ti niso preprečili katastrofe? Kaj je za vsem tem? Je bila to Churchillova in Rooseveltova »umazana igra«?

V »The October Plot« bi uspeli atentat na Bormanna pomenil konec druge svetovne vojne eno leto prej: toda, ne, vojna mora iti do svojega pravega konca.

V »The Valkyrie Encounter« se načrti za atentat na Hitlerja razvijajo pred očmi Gestapa, ki želi, da bi atentat uspel, pred očmi Goebbelsa, ki mu to ne diši, pa tudi pred očmi zaveznikov, ki hočejo, da bi zarota skoraj, ne popolnoma uspela (tako bi namreč izločili prevratnike), zato pošljejo tajne agente, ki stvari zrežirajo tako da se atentat realizira, a Hitler ne umre.

V »Five Hours From Isfahan« bi uspeli atentat na veliko trojico v Teheranu leta 1943, ki ga ne pripravljajo nemški komandosi, popolnoma spremenil tok zgodovine.

V »The Valhalla Exchange« se Bormann pripravlja na beg iz Nemčije, zato si da izdelati svojega popolnega »dvojnika«. Toda enega izmed obeh »podobnikov« (»dvojnikov«: kdo je kdo?) so kasneje ubili, drugi pa je zbežal v Južno Ameriko?! Kateri je bil Bormann? Je mar Bormann preživel berlinski pokol?

V »The Paladin« vzame Churchill petnajstletnega šolarja Robina za svojega osebnega agenta, tajnega agenta, ki je s svojimi drznimi, duhovitimi in pogumnimi akcijami nekajkrat spremenil tok zgodovine: fantič je danes že mož pri petdesetih in živi nekje pod drugim imenom.

V »The Eye of the Needle« lepa Angležinja, razpeta med strastjo in dolžnostjo, prepreči nemškemu vohunu, da bi svoje nemške delodajalce obvestil, da so vsa letala, ki se nahajajo v vzhodni Angliji le »krinka«, »maketa« in da se potemtakem invazija ne bo začela od tam.

- 6 -

Reakcija na te romane zadeva vedno predvsem njihovo »ideološko« nerazumevanje zgodovinskih tokov, češ ta beletristika nam skuša (izhajajoč iz preverjenih, znanih, realnih, dokumentiranih dejstev) sugerirati, da sta realni tok dogodkov in realno stanje stvari precej drugačna, kot pa nas skuša prepričati uradna zgodovina, da je resnica neprimerno bolj komplicirana, da obstajajo v zgodovini nekakšni kritični trenutki, v katerih lahko že eno samo odločilno dejanje (atentat, zračni napad, vpeljava novega orožja, prevara, zaupna informacija ipd.) spremeni tok zgodovine (tako lahko že en sam strel spremeni tok zgodovine, drugi strel pa lahko prepreči prvemu, da bi to storil). V tem smislu se jim tudi očita primitivno tolmačenje zgodovine, saj je po njihovem zgodovina sestavljena le iz nekakšnega boja strasti, iz spletk, prevar, zarot in kritičnih trenutkov, poleg tega se pa tudi motijo, ko v zgodovini (za razliko od uradne zgodovine, ki po njihovem mnenju v določenih »naključnih«, »nevtralnih«, pa tudi »odločilnih«, »prevratnih« momentih vidi odločno »premalo«!) vidijo absolutno »preveč«, s tem pa se »avtentičnost«, na kateri parazitirajo, »deformira« in »fikcionalizira«.

Ob tem te »kritike« spregledajo, da je pri teh avtorjih sama »avtentičnost« – kot bomo pokazali – že vedno vnaprej izgubljena in kot taka, namreč, izgubljena, notranja žanru »wartime thrillerja«, ki tematizira prav to »izgubo avtentičnosti« kot pogoja diferenciranja »odsotnega vzroka« v prostoru učinkov tiste utopične, referenčne točke, v kateri fikciji ni več mogoče odvzeti njene lastne meje, torej točke, od katere v fikciji ni več mogoče nazaj v »življenje« (prav zato – bi lahko rekli – tisti fantič Robin »še živi«, zato »še živi« Bormann, ipd.). Pri teh romanih ne gre za to, da bi morali to mejo instituirati, tem-

več ji jemljejo tisto njeno fascinantno obrnljivost, transfer: treba je dopuščati ideologijo tega žanra (češ – »izgubljeno avtentičnost« je mogoče rekreirati z »neposrednostjo zapisa«) in iz nje izvirajoče »neprecizne« pripovedne obrazce. »Neprecizna fikcija« je dejansko le kodificirana »izgubljena avtentičnost«.

Med določenimi »avtentičnimi« zgodovinskimi dejstvi resda obstajajo nekakšna »prazna mesta«, zato pa še ni treba imeti v vsakem trenutku na razpolago za nekatera »preveč«, za druga pa »premalo resnice«, prav tako pa ni treba pretirano precizno slediti želji po »avtentičnosti«, natančneje, ni treba pretirano slediti »podobi«, ki jo imajo bralci o »avtentičnosti«. Zapolniti je treba le mesta, ki jim pripada neka »virtualna« – bodisi »tajna«, bodisi »asimptotična« –, a vendar »objektivna«, »historična vsebina« (le s tem postanejo intelegibilni prologi v tovrstne romane: »resnična so le najbolj presenettijiva mesta«, »resnično je vse historično ozadje, pa tudi – bolj kot si mislimo – ospredje«, »vsaj 50 % romana sestavljajo dokumentirana zgodovinska dejstva, bralec pa se mora odločiti sam, koliko je v drugi polovici spekulacije ali fikcije«). Z drugimi besedami: vse vedno tendira v realizacijo serije »realnih« okoliščin in pogojev (dogodkov, oseb, situacij, celo dialogov), znanih, preverljivih in definitivnih zgodovinskih dejstev, ki pa samo »načelo realnosti« pustijo brez ekstenzivne meje, brez reflektivnosti, brez objekta-identičnega-samemu-sebi, lansirajo pa neko »identičnost«, ki lahko nastopi le skozi »ponovitev«, »duplikacijo«, zato bi smeli celo reči, da se izgubljena avtentičnost »realne stvari« (npr. Churchilla, Bormanna, Hessa oziroma Alfreda Horna, ki naj bi bil tudi »realna«, »historična« oseba, katere stric je bil bojda generalpolkovnik Karlheinz Horn itd.) organizira v »ponovitev«, ki odslej funkcionira kot »prvotna« (to je »bit« – v preblisku – vznikle subjektivnosti, identificirana z odsotnostjo njene objektivnosti: *dobesedna rekreacija Descartesovega »Cogita«!*), saj na eno samo historično osebo (»na identičnost«) pretendirata dva, kot pa se izkaže, ta ena oseba sploh nima dovolj »biti«, da bi lahko bila »ena«.

Nadaljevanje je takole: *ko se kaka »realna stvar« (Churchill, Bormann, itd.) realizira, ko se historično »poceloti« prav iz tega »pocelotenja« vznikne nemožna »samovključitev« te »realne stvari« (se je rešil Bormann ali njegov dvojnik, je bil zadet res Churchillov dvojnik ali pa je bil to sam Churchill; šele v tej perspektivi postane intelegibilno dejstvo, da v »The Eagle Has Landed« Churchillov dvojnik umre po tem, ko je atentat že historično realiziral svojo faktičnost, ko je »realna stvar« že organizirana skozi »ponovitev« kot »prvotna« in ko vrnitev nazaj v »življenje« ni več mogoča, ko je samonanašanje reflektivnosti že izgubljeno in kot tako – »realno«!!).*

Potemtakem ne gre zato, da bi ti avtorji kazali, kako stvari pod historično masko vendarle niso take, kot se prikazujejo, ali pa kako bi lahko že en sam strel v polno spremenil tok zgodovine, temveč prav narobe, vse je že vnaprej izgubljeno, saj mimo historičnih faktov ne morejo, zato morajo nujno dopustiti, da se njihovi »fiktivni« akterji, ki so po načelu »kontigvitate« priučeni k »historičnim« akterjem, gibljejo od fakta proti faktu in da na tej poti, po eni strani, progresivno izgublajo tisto, česar sami sploh nikoli niso imeli, namreč – »načela realnosti«, s katerim vstopa sama »meja fikcije«, ki jo ti akterji izzovejo, v razmerje »verjetnosti«, po drugi strani pa pridobivajo to, kar že ves čas tako in tako imajo, namreč – »pretvezo«, češ da so tam zgolj zato, da ne bi manjkali brez razloga, medtem ko akterji, ki bi vskočili, če bi le-ti manjkali, manjkajo prav zato, da ne bi manjkali brez razloga. V tem smislu moramo dojeti tele stavke iz prologa v »The Eye of the Needle«: »Znano je, da so Nemci v vzhodni Angliji videli znamenja, ki naj bi jih sicer tudi videli. Znano je tudi, da so sumili, da gre za trik in da so se zelo trudili, da bi odkrili resnico. Do tod sledimo zgodovini. Najprej je vse fikcija. Pa vendar mnogi sumijo, da se je moralo zgoditi prav nekaj takega.« Vsi ti »fiktivni« akterji (npr. Lucy Rose, ne pa Churchill), ki so tam zato, da ne bi manjkali brez razloga (nič manj fiktivni niso tisti, ki manjkajo zato, da ne bi manjkali brez razloga), pridobijo torej ničelno točko svoje izvotljene poteze, čisto žanrsko vokacijo, lahko bi celo rekli, da se nadomeščajo v točki, v kateri vidi-jo le sami sebe, kako se »reprezentirajo«. Za razliko od »realnih stvari«, pri katerih je vnaprej izgubljena vpeljava »identičnosti samemu sebi«, je pri teh akterjih vnaprej izgu-

bljena vpeljava »neidentičnosti samemu sebi« (*tam na isto mesto pretendira več akterjev -od znotraj-, tukaj pa na isto deljivo mesto pretendira več akterjev -od zunaj-*), saj očitno nastopijo kot »ne-realna stvar« na mestu, na katerem se pričakuje nekaj »realnega«.

In končno: ker je očitno žanr pogoj diferenciranja »avtentičnosti«, bržčas vsakršne »avtentičnosti«, se nam takoj zastavlja povsem splošno vprašanje: Do kod seže fikcija? Nedvomno, do lastnega izvora! A kje izvira fikcija? Nedvomno, fikcija izvira na svoji lastni meji, v srcu žanrske konfiguracije, v točki, prek katere vstopa »realnost« sama v razmerje »verjetnosti« s svojimi lastnimi zakoni!!

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

»COMMUTATING« ROMAN

O, say does that star-spangled banner yet
wave
O'er the land of the free and the home of
the brave?

Kurt Vonnegut, Jr.

1.

Kurtu Vonnegutu mlajšemu je mogoče avtorstvo teh par verzov z gotovostjo oporekati. Sicer pa – le zakaj? In pri tem se lahko mirne duše nadaljuje *So it goes* ali *Hi ho, čeprav se ve, da se kaj prida res ne more več zgoditi: »neutronsko bombo«, ki je bila vgrajena v razne hiše, je pobralo, United States of America, a country which was called America for short*¹, skratka, to kar je bila ta država nekoč (»Pure-New-Hollywood«) je razpadlo v kraljevine, katerih kralji in kraljice se ubadajo predvsem z vprašanji v stilu *Was it any good?*² – namreč v maniri iluminističnih ukan, saj lahko samo s pomočjo tovrstnih ukan prav *flaneurja* »verificiramo« za vodilnega in »connection« managerja ameriškega vsakdana. To, kar James Joyce nikoli »kakor-ni-hotel-postati« – to je Kurt Vonnegut, Jr. In – pač, Vonnegut je *flaneur* ameriških knjižnic, na katerih je – poleg samega poimenovanja knjižnice (recimo, The James Joyce Library, Midland City, Ohio) ponosno napisano tudi »Back to the Future«. Na marmornati plošči, na kateri piše The James etc. etc. je »nekdo« (v lucasovski maniri) dodal prej omenjeni »ameriški graffiti«. Blah-blah-blah. Ampak to je res, to drži. James Joyce, ki je pisal zakrknjene modernistične romane, si je predvsem s *Finnegans Wake* prizadeval, da bi »met-kock« spremenil v »veliki met«. In prav zaradi tega nikakor ni mogel postati *flaneur*. Vonnegut, ki piše tako »čedne« in »full-rich-taste-and-smooth« »commutating« romane – seveda, njemu je pa uspelo. Iz »krožkarskega, ljubiteljskega« znanstveno fantastičnega, torej solipsističnega à *clef* »romana« se je dejansko »sprehodil« do *flaneurskega* »commutating« romana, kar pomeni, da je Vonnegut eden izmed tistih solidnih avtorjev, ki se drugim žanrom »preprosto izognejo«, oziroma, jih ne »verificirajo«. Takšni »neverificirani« žanri pri Vonnegutu prehajajo eden v (ali iz) drugega, se *prelivajo* (vendar ne po blanchotovski) in tako nastane natančno to – »commutating«. Zaradi tega so romani, kakršne piše Vonnegut (pravzaprav gre pri tem za skoraj vse njegove romane) »zapadli«. »Rodil« se je »neverificirani žanr«: »commutating«. Kot se je nekoč »rodil-narod«.

2.

Lee Iacocca v svoji Avtobiografiji »pouči« tudi tole: »We are, after all, a resourceful people in a nation that has been blessed with abundance.«³ Seveda je potrebno upoštevati, da je Iacocca eden izmed vodilnih ameriških »blow-up« managerjev, vendar ga to ne opravičuje, saj je podobno uporaben vodič po »uvodu-v-politično-ekonomijo-Združenih-držav« napisal Kurt Vonnegut, Jr. že pred nekaj leti. Gre, seveda, za »zloglasno« knjigo *Jailbird* (iz leta 1979), ki pa je kljub vsemu (proti-nixonovske spekulacije

etc. etc.) samo »krinka« za »razkrinkavanje« strukture korporacij (*Ramjac* in podobno) – ter predvsem *ene* korporacije, namreč znamenite *TM* ali *3M* ali *Three-M* za katero »nihče« ne ve, kaj da sploh je, kaj »vsebuje«, kaj »šteje« (»šteje« pač veliko) etc. Dejstvo pa je, da se oznaka *TM* skoraj redno pojavlja ob tistem obkroženem *r-ju*, ki pomeni natančno »Registered Trade Mark« in natančno nič drugega. *TM* pa je »dodatek«, še en »ameriški graffiti«, ki pa si ga, žal, ni izmislil Joyceov nesojeni »ameriški prijatelj«, še en *flaneur*, namreč *Steven Spielberg*, nori izumitelj in avtor grafitija *Back to the Future*. *That's it*, če si lahko »privoščimo« ta večni (kaspar-hauserijanski) slogan. Če pa se vrnemo k Leeju Iacocci, bodočemu ameriškemu predsedniku: »*We are, after all, a etc. etc.*« – Potem je ta »kljub vsemu« tisto kar je »rodilo« še en žanr, namreč »manager-sko-avtobiografijo« in to je tisto, kar bi lahko pet let prej »ponudil« Kurt Vonnegut, Jr. Ampak pri Vonnegutu gre za *lastnika korporacije*, ne pa za *managerja le-te*. Tu je Rodos . . . Za žanr ni pomembno, kdaj se uradno »da-verificirati« za žanr je pomembno, da »se rodi«, da »nastane« in kar je še tega. Potem »se razvija«, in šele potem se razni »straight-talk« literarni kritiki (ponavadi jih je kar nekaj) »dogovorijo« in začnejo »produktivno-utemeljevati« sam žanr. Vse skupaj sicer spominja na že kar manieristično »nadzorovanje in kaznovanje«, vendar *tako gre to*. In zakaj bi naj tisti »kljub vsemu« povzročil »rojstvo« žanra? Zaradi »pragmatične tragičnosti«. »Pragmatična tragičnost« je ena izmed temeljnih značilnosti sodobnega managerskega, torej korporacijskega poslovanja. Gre, skratka, za dvomljivo podjetje, kakršnega se lotevajo »korporacijski managerji«, ki pa so (– in to je dobro vedeti) najvišji na »top-3« lestvici »managersocietas«, kakršna obstaja v Združenih državah: za »korporacijskimi managerji« pridejo še »companies managers« in »– managers«, torej managerji, ki naj bi nekaj šele postali. *Managerji in nelastniki*. Iacocca je enkratni primer za to in tudi *Mary Kathleen*, lastnica korporacije *Ramjac* ni uspelo »zadržati« korporacije samo zaradi tega, ker ni imela sposobnega managerja. In Arpad Leen je bil nesposoben. Zdaj ni več časa za »korporacijsko-idiliko« iz začetka tega stoletja, zdaj moraš vedeti, da gre za »managersko idiliko«, ki jo »pragmatizira« sposoben manager. Tega pa Vonnegut *Mary Kathleen* ni hotel »prisoditi« in zato je morala korporacija *Ramjac* – Kilgoru Troutu navkljub – »propasti«. Kakšna uvidenost in kakšno veselje s to skušnjo!⁴

Takole: *3M* pomeni lahko

- marvelous, mature, managment
- managment, (that is) marvelous, (and) mature
- mature, marvelous, managment.

Potrebno se je ogreti za rešitev pod c), saj celo Lasch trdi, da se v strukturi korporacije retorika dosežkov, izvrševanje zastavljene naloge in vse ostalo (pač retorika izvršitve uspešnosti in produkcijske zmožnosti) ne opredeljujejo tistega *a propos* »boja za obstanek«. ⁵ Mary Kathleen je sicer tudi dvomila, vendar je dvomila »z- napako«. »Napaka« je bila v tem, da je dvomila v *pax americana* in v politično-ekonomski sistem, kakršen se je razvil v Združenih državah, torej v »free-enterprises« Tako se je obnašala kot razni senatorji v slovitim »case-Chrysler« (Iacocca tako predstavlja nadvse koristno »družbeno ustanovo«), vendar zaradi paranoje (dobro se je spomniti, kaj o paranoji pravi Kevin Dolenz v filmu *St. Elmo's Fire*) preprosto »ne-spregleda« Oziroma, nima časa, da bi se lahko šla »senatorsko zaveznitvo«, saj je že skoraj v *exilu*. *Oziroma: čas jo je povozil*. In tako je Vonnegut prav »nefiktivno« napovedal usodo *lastnikov* velikih korporacij, ki jo je Iacocca potem tako vehementno *zapečatil* (kako prijetno starinski izraz je to). Vonnegut je tako *flaneur*, Iacocca pa *arbiter*. Pri tem pa je potrebno upoštevati tudi to, da bo Iacocca postal ameriški predsednik, Henry Ford II bo dvomil, *Mary Kathleen* pa je že umrla. Poleg tega pa je Kurt Vonnegut, Jr. v primeru *Jailbird* »skočil« še v en drug žanr, namreč v žanr, ki se mu pravi »politični thriller« – vendar samo tako, tako *mimogrede*, tako – malce, samo po *flaneursko*. In tudi to mu je uspelo. Neverjetno, *copyright* (tisi obkroženi c, ki ga ima skoraj vsaka knjiga) za vse knjige, ki jih je Vonnegut napisal po letu 1979, nosi neka *The Ramjac Corporation*. Oziroma, Vonnegut *was quite the bohemian!*⁶

»Commutating« roman »predpisuje« to, da z veseljem pomislimo, kako da je vse, kar je napisal Joyce, vredno točno polovico tistega, kar je do zdaj ustvaril Kurt Vonnegut, Jr. In točno za to tudi gre.

Zelo zabavno je navajati vedno uporabne »brief« ocene:

O Vonnegutu:

»A genius of the surreal«

»A master of the inspired, scaring, relevant nonsense«

(manj posrečeno):

»One of the master alchemist of modern American fiction«

»A brilliant wacky ideas-monger« etc. etc.

O raznih njegovih knjigah:

»An extraordinary success«

»It is a book we need to read and re-read«

»A major novel«

»A brilliantly funny satire on almost everything«

»Wild hilarity«

»Extremely funny«

»An exceptional novel«

»Elegant . . . always compelling« etc. etc.

Najbolj zabavno pri tem pa je da se *institucija* tovrstnega navajanja »brief« ocen na platnicah knjig vedno znova obrestuje. Navsezadnje založniki izdajo »paper-back« šele takrat, ko se ugotovi, da »hard-cover« nese »kaj-denarja«. In, še enkrat, najbolj zabavno pri tem je, da se ob teh »brief« ocenah knjig kar naenkrat pojavijo še tovrstna obvestila: *Over 24 weeks on The New York Times Bestseller List* (to je, navsezadnje, skoraj pol leta), *No 1 Time Magazine Bestseller* ali *Time Magazine Bestseller*, kar povzroči to, da vsako »prihodnjo« knjigo napovedujejo že kar (kako nedomiselno in nepotrebno!) kot *By the bestselling author of – Slaughterhouse-Five, Jailbird, Palm Sunday, Cat's Cradle, The Sirens of Titan, Slapstick, God Bless You, Mr. Rosewater, Mother Night, Welcome to the Monkey House etc. etc. in celo Galápagos*. Institucija »brief« ocen je tako samo dodatek, dodatek čemu? Dodatek temu, da se lahko reče *God damn, buddy*,⁶ to je tisto, tisto, kar te lahko »v-veselo-skušnjo« zapelje – torej da »kupiš«. V »svetu« čudnih, skoraj nepotrebni »institucij«, ki so same po sebi pragmatične – drugače pa držijo. Gre za sentiment.

Če se samo še za trenutek vrnem k primeru *Jailbird*: lastniki korporacij bodo izumrli – kot kakšne staromodne velikanske živali. Korporacije se bodo lahko samo »širile«, ne bodo nastajale zgolj »groups-of-the-companies« ampak predvsem »groups-of-the-corporations«, profit se bo tako lahko nalagal v izključno nove-in-inove »investicije«, denar se bo, skratka, *obračal*. Catch pa je v tem, da Vonnegut tega prihodnjega spektakla sicer »ne-razume«, ga pa »opisuje«, lacocca pa ga »razume« (poln izkušenj je) – a ga »ne-opisuje«. Kar Vonnegut zaradi »nepoznavanja« pove, to lacocca zaradi »poznavanja« zamoči. In kdo je potemakem *flaneur*!

Semantična inkompatibilnost ni samo povod za interpretacijo, ampak predvsem strukturni del same interpretacije.⁶ Poleg tega pa tekst ni samo »zakup-besed« ampak »partikularno strukturirana celota«. *Partikularno*. Prav zaradi tega se nujno postavi vprašanje, če je Joyceov *Ulysses* tekst, saj gre pri tem »romanu« predvsem za strukturiranost »zakupa-besed«, ki pa tako ne predstavlja kakšne posebne celote. Še bolj vprašljivo pa je trditi, da je tekst Joyceovo delo *Finnegans Wake*, saj je pri tem »romanu« še bolj opazna parikularno strukturirana celota. Oziroma: ponavadi so grafitiji

dosti bolj zanimivi od »tam-verificiranega-besedila«. Tako je Kurt Vonnegut, Jr. napisal dve knjigi grafitijev, dve tipični »commutating« besedili, namreč dramo *Happy Birthday, Wanda June* (1971) in roman *God Bless You, Mr. Rosewater* (1965). V Vse najboljše ima glavno vlogo Wanda June, mlada umetnica, ki ima to srečo, kakor pravi sama, da jo je povozil sladoledarski avto in da je zaradi tega umrla in prišla v nebesa. V nebesih se doživi »pragmatična-resničnost«, saj Vonnegut *dokaže*, da »pekla« ni, oziroma, da ga »ne-more-bit«. Tako gre to:

Hello, I am Wanda June. Today was going to be my birthday, but I was hit by an ice-cream truck before I could have my party. I am dead now. I am in Heaven. That is why my parents did not pick up the cake in the bakery. I am not mad at the ice-cream truck driver, even though he was drunk when he hit me. It didn't hurt much. It wasn't even as bad as the sting of a bumblebee. I am really *happy* here! It is so much fun. I am glad the driver was drunk. If he hadn' been, I might not have got to Heaven for years and years and years. – Everybody up here is happy – the animals and the dead soldiers and people who went to the electric chair and everything. They are all glad for whatever sent them here. – So if you think of killing somebody, don't worry about it. Just go ahead and do it.⁹

Pri tem pa James Joyce ostaja *katolik*, samo katolik. In le kako monolog Wande June primerjamo (gre za *manifestacijo sinhronega*) z Joyceovim konstruktom

The fox crew the cocks flew,
The bells in heaven
Were striking eleven.
'Tis tie for her poor soul
To get out of heaven.¹⁰

Joyce je z Ulyssesom ustvaril back-ground za *à clef* z navidez počeno strukturo, ki pa je, kot je že bilo omenjeno, strukturiran partikularno. Tako gre to: Joyce piše paratekste, Vonnegut pa tekste.

Recimo, drugo glavno vlogo v Vse najboljše je Vonnegut namenil Penelopi Ryan stari 30 let, ki ima »kljub-vsemu« dosti bolj izrazito »vlogo« (gre za semantično diferenco) v tej *remake* intervenciji klasične Odiseje, kot jo ima Stephen v Joyceovi manieristični in modernistični »kakor-optično-privlačni« partikularni strukturi *Ulyssesa*.

Penelope Ryan je spoznala svojega »on-the-road« moža Harolda Ryana že »pred-davnimi-časi«, ko je še delala v nekem hamburger-lokalu, ki se imenuje *Hamburger Heaven*. Torej: nebesa predstavljajo v tej drami (torej: samo v tej drami, in ne morda tudi v romanu *Player Piano* iz leta 1952, kjer gre, recimo temu tako, za »pure« pervertiranost samega »fenomena-nebesa«) tisi kognitivni modus, ki opredeljuje pragmatično »ničelno točko« samega »fenomena-nebesa«. Pri tem pa lahko ugotovimo dvoje: oče Leeja Iacocce je eden izmed izumiteljev principa »veriga-hamburgeric«, recimo, njegova »veriga« je nastala že v zgodnjih dvajsetih letih tega stoletja in se je imenovala *Orpheum Wiener House* – kar nas pripelje k primeru *Jailbird*. To je prvo, kar lahko ugotovimo. Drugo pa gre takole: poetski jezik predstavlja posebno spajanje enega in večih smislov, to pa ga loči od nepoetskega jezika, kjer arbitrarni in konvencionalni pomeni znaka izhajajo – kjer je to pač mogoče – in tega, kar lahko občutimo. Torej »občutene-ga«. Jezik tako predstavlja tisi potrebni »stuff«, ki omogoča (freydovsko) konstitucijo *mood* literarne umetnine.

Nebesa so tamo samo »veriga-hamburgeric«. To je tisto drugo.

Gre za sentimentalno interpelacijo, ki povzroča samo to, da se lahko »prepozna« določeni, torej ameriški način življenja in, z drugimi besedami, da ugotovimo, zakaj je Freud izgnal Američane iz nečesa, čemur se pravi »mozesovska-procesija«.

Če se vrnemo k Vse najboljše: Harold je kmalu po poroki izginil in se vrnil ravno takrat, ko so bili vsi skupaj sredi priprav na poroko njegove žene z enim izmed sosedov. In kaj se lahko »pripeti«? Prav nič, razen da odideš v nebesa – čeprav Harold grozi s peklom – in da tam spoznaš Wando June, *veliko reformatoriko* »pogledov« na tipologijo posmrtnega življenja. Ergo: Wanda June *ni* »portretirana-kot-mladi-umetnik« in ji tako *že načelno* lahko *zaupamo*. Oziroma, verjeti je potrebno *Mr. Rosewaterju*.

Kurt Vonnegut, Jr. je napisal roman *God Bless You, Mr. Rosewater* kot apokrifno »anti-Sveto-pismo«, kjer gre v glavnem za to, da je s to knjigo zastavljen »visoko-tezni-uvod« h kasnejšemu Vonnegutovem opusu, ki ga dejansko »označujejo« dela, ki so sledila romanu *Bog vas blaoslavi* (torej letu 1965). Prostaško rečeno, vse je v: Eliot Rosewater, Norman Mushari, »show-girl« Randy Herald, Kilgore Trout (predvsem ta, ki je Vonnegutov »naglavni-greh«), Ivy-League univerze in še nekaj drugih stvari. Vse, kar nam bo postalo jasno v Klavnici Pet, Zajtrku prvakov, Burleski, Cvetni nedelji, Jetniškemu tiču, Deadeye Dicku in Galápagusu, prav vse je že v *Bog vas blaoslavi*. To pa seveda ne pomeni, da se je Kurt Vonnegut, Jr. začel ponavljati, da »ni-imele« (ali ni več našel) velikih tem, ne – God Bless You, Mr. Rosewater predstavlja programsko, torej *veliko teoretsko knjigo*, pravo, kot je že bilo omenjeno, apokrifno »anti-Sveto-pismo«. Podobno je hotel doseči James Joyce z delom *Finnegans Wake*, hotel je »ustvariti« pravo pragmatično-kognitivno knjigo, razne »temelje« in podobno – vendar mu to ni uspelo. »Zmanjkalo« mu je, preveč vehementno »odčarano« se je lotil tega početja. In zato lahko pri Vonnegutu govorimo samo o *začetku*, pri Joyceu pa o (kakršnem-že-koli) *koncu*. Obe knjigi *bi naj bili* veliki teoretski deli, vendar je ta »obrat« uspel samo enemu izmed obeh omenjenih avtorjev. *Bog vas blaoslavi* je pravi »the-very-beginning«, ki pa obenem da tudi prijetni »občutek-za-kontinuiteto«. ¹¹

Recimo, tako gre to:

»When the United States of America, which was meant to be a Utopia for all etc. etc.« (God Bless You, stran 14); kasneje v: Palm Sunday Deadeye Dick, Slaughterhouse 5.

»What in hell are people for?« (God Bless You, stran 25); tudi v: Breakfast of Champions, Jailbird.

»Rome was a paradise for gangsters, perverts, and the lazy working man, just as America is now. As in America now, forces of law and order were openly attacked by mobs, children were disobedient, had no respect for their parents or their country, and no decent woman was safe on any street, even at high noon!« (God Bless You, stran 29); najti tudi v: Slapstick, Between Time and Timbuktu.

»Sheila Taylor is a cock-teaser.« (God Bless You, stran 39); odkrito tudi v: Deadeye Dick Palm Sunday.

»You don't happen to be a Two-Seed-in-the-Spirit Predestinarian Baptist, do you?« (God Bless You, stran 88); pomislite, tudi v: Deadeye Dick, Galápagos, Palm Sunday.

»Those who write on Heaven's walls

Should mold their shit in little balls.

And those who read these lines of wit

Should eat these little balls of shit.« (God Bless You, stran 93); prepoznati v: Between Time and Timbuktu, Palm Sunday, Happy Birthday, Wanda June.

'Eliot –'

'Sir –?'

'Ask Yourself what Harvard would think of you now.'

'I don't have to. I already know.'

'Oh?'

'They're crazy about me. You should see these letters I get.'« (God Bless You, stran 101); neverjetno, tudi v: Jailbird, Breakfast of Champions.

»They're more sensitive, dear. They're like us. They feel.« (God Bless You, stran 145); predvsem v: Slaughterhouse 5.

»Oh.« (God Bless You, stran 169); – *Gesamtbegriff*.

»Pretend to be good always, and even God will be fooled.« (God Bless You, stran 206); – *Gesamtwirkung*.

»I'm a grandfather!« (God Bless You, stran 221); najdeno tudi v: Palm Sunday Slaughterhouse 5, Mother Night, Happy Birthday, Wanda June, Jailbird.

Tako gre to. In kakorkoli obrneš, vedno znova ugotoviš, da to ni nikakršna institucija »iztrganih-citativ«, ampak da gre za prav solidne *pojmovne sklope*. V primeru »prihodnjih« romanov in drugih del (namreč tistih, ki sledijo *God Bless You, Mr. Rosewater*) gre za praktični *mimesis*, mimesis, ki je (po Mary Hesse) »metaforična referenca«. Sicer pa že Aristotel da vedeti, da tragedija poučuje, kako »videti« človeško življenje

»kot« tisto, kar da mythos predstavlja. Z drugimi besedami, *mimesis* ustvari svojevrstno »denotativno« dimenzijo mythosa.¹² In spet smo pri (fryevskem) mood, torej pri tistem, kar pogojuje strukturo pojmovnih sklopov kot *strukturo znakov*. Gre za hipotetično poetiko, če se temu lahko tako reče.

Gotovo pa gre predvsem za specifičnost semantične analogije, saj je znano, da le-ta iz konotativnega fenomena diskurzivnosti »potegne« prav posebno vrsto *pragmatične virtualnosti*. Tako gre to.

6.

Hegel nekako trdi: *Resnično je subjekt. Slaughterhouse 5* je roman, ki pojasnjuje marsikaj – še najbolj pa *Calleyev kompleks*. Calleyev kompleks se lahko dobi takrat, ko daš pobiti precej veliko ljudi in potem za to nisi obsojen. Razna »po-« sodišča lahko seveda pozabimo. Ne odgovarjaš za zločin, ki si ga storil, potem prideš še v nebesa (ccf. Happy Birthday Wanda June), ali pa se poročiš z raznimi draguljarskimi hčerami, kot je to storil William Calley, Jr. Pri tem seveda ne gre za to, da bi Vonnegut gojil kakšno posebno vrsto pragmatične-etike«, gre, preprosto, za to, da se pove nekaj o tem čisto pragmatično »little-concerned-about« sumljivem svetu.

Roman *Breakfast of Champions* pomeni hvalnico *Ralphu Ellisonu* in njegovemu romanu *Invisible Man*, ki je gotovo »največji« ameriški roman vseh časov. Prav značilno je, da Kilgore Trout, ki »ima-za-odigrati« glavno vlogo nastopa prav tako nevidno (recimo, Trout was so invisible that etc.) kot njegov »dejansko« nevidni kolega Ellisonovem romanu. Pri tem pa sploh ne gre za to, ali si »viden« ali ne, gre za to, kako se *počutiš*. *Mother Night* (1967) je pripoved o »blow-cool« razlagi Joyceovega dela *Finnegans Wake* (1939). Oziroma, kako preživeti »attic« Auschwitzta in kako sovražiti domačijske naciste. Howard W. Campbell, Jr. je »pure« nacistični *businessman*. Tako je *šlo* to.

Slapstick (1976) je »anti-joyceovska« razlaga ameriških sanj. Bodimo srečni, da smo se ponovno v prihodnost in uspešno praznovali stoti rojstni dan Dr. Wilburja Daffodila Enajstega Swaina, kralja Manhattna, ki živi v »*praktičnem razmerju*« s svojo sestro. Gre za incest in »New-Yorčane«. *Lonesome no more!*

Drama *Between Time and Timbuktu* (1976, na televiziji je bilo to delo pripravljeno že nekaj let prej, namreč leta 1972) je »zlati-rez« in tisto, kar ni tako pomembno.

Wampeters, Foma and Granfaloon (1977 – zadnja redakcija) je vodič po Websterjevih slovarjih. To so, mimogrede, ameriško-ameriško slovarji. O *Jailbird* (1979) je bilo že nekaj napisanega, *Palm Sunday* (1981) je bil že prav tako omenjan, gre pa za nadaljevanje Vsega najboljšega, in to na način, da so zbrani vsi potrebni eseji, ki jih je napisal sam Vonnegut, potem še nekaj potrebnih intervjujev in potrebnih pesmi, ki so namenjene obscenosti. Poleg tega pa se zve vse o Marku Twainu ter o Vonnegutovima »asshole« in »peephole«. Blazno.

Deadeye Dick (1982) – ja, ta roman pa pove, kako je Otto Waltz spoznal Adolfa Hitlerja, tistega slabotnega slikarja, katerega najuspešnejša slika je prav gotovo *podoba* »minoritska cerkev na Dunaju«, ki je svojčas visela v spalnici zakoncev Waltz. Zarad tega se je potem gotovo začela druga svetovna vojna Think of that. Otto Waltz je namreč to sliko od Hitlerja *kupil* in ga tako dejansko ohranil pri življenju. Think of that. Po tem se dogajajo še nekatere stvari v mestu, ki mu pravijo Midland City, leži pa v zvezni državi Ohio. Tudi o tem je vredno razmisliti. O vsem je potrebno razmisliti. In z nevtronsko bombo se lahko tudi »kaj-zgodi«. Še posebej, če je »vgrajena« v razne hiše. Think of that. Rudolph Waltz pa je sin Otta Waltza in pripoveduje zgodbo o tem, kako so ga začeli klicati Deadeye Dick, čemur bi se reklo tudi »Tudi-miže-zadene«. Yeah, think of that. In ves čas se omenja *St. Elmo*, sicer kot *St. Elmo's Remedy*, vendar je od tod samo »še korak« do *St. Elmo's Fire*. Tako ali drugače.

Galápagos (1985) pa je roman o hrepenenju, o »post-nevtronski« dobi, o času, o Timbuktuju, o ženskah in moškem, o nekakšnem otočju (znanem že iz *Jailbird*), o »bur-

leski«, ki se zgodi in še o takšnih stvareh. Seveda, Joyce je napisal *Chamber Music*, Galápaos pa je *gala* izvedba te glasbe. Tako ali drugače. Zabavno – kot je Vonnegut tudi drugače.

7.

»Commutating« roman je gotovo domena Kurta Vonneguta, Jr. In kako se ga da napisati? Tako gre to: »bugger-the-truth-for-money«,¹³ kot piše v neki razmeroma uporabni knjigi, in se pozabi na »kročkarski, ljubiteljski« SF, kakršnega objavljaš pod naslovi *Player Piano* (1952), *The Sirens of Titan* (1959) ali *Cat's Cradle* (1963) in celo *Welcome to the Monkey House* (izbrane črtice iz let 1950–1968, drugače izšle 1968.). Saj ni SF nič tako tragičnega, kje pa – ni pa »commutating«. »Comutating« ni ne »kročkarski« ne »ljubiteljski«, »commutating« je, preprosto rečeno, »anti-Joyce«. In to je, kakorkoli se vzame, že nekaj. Tako *flaneursko* je vse skupaj.

So be it. Commutating.

OPOMBE

¹ Breakfast of Champions. Granada, New York 1974. (str. 17)

² Slapstick. Dell, New York 1976. (str. 131)

³ Lee Iacocca: An Autobiography. Bantam, New York 1984. (str. 355)

⁴ Jailbird. Granada, New York 1979. (str. 236)

⁵ Christopher Lasch: The Culture of Narcissism. W. W. Norton Co., New York 1979. (str. 71)

⁶ Deadeye Dick. Granada, New York 1982. (str. 31)

⁷ The Sirens of Titan. Dell, New York 1959. (str. 137)

⁸ Paul Ricoeur: La métaphore vive. Seuil, Paris 1975. (str. 310)

⁹ Happy Birthday, Wanda June. Granada, New York 1971. (str. 41)

¹⁰ James Joyce: Ulysses. Penguin, Harmondsworth 1986. (str. 503)

¹¹ Lasch, ibid. str. 254.

¹² Ricoeur, ibid. str. 285.

¹³ The Vonnegut Statement (edited by J. Klinkowitz and J. Somer). Dell, New York 1973. (str. XVI)

To gre nekako takole: tam, kjer pri teh »opombah« ni naveden avtor posameznega dela, iz katerega je bilo navajano, tam je avtor le-tega dela Kurt Vonnegut, Jr. Drugače pa je ta esej za najboljšega prevajalca Vonneguta v slovenščino (BG) in za nekoga, ki oba zelo ceni (TZ). Think of that.

TADEJ ZUPANČIČ

KEN FOLLETT

»There was a time, just once, when they were all together.«

Ken Follett, »Triple«

Ken Follett je ime, ki vzide kot sonce ob koncu sedemdesetih let, ko ni skoraj več nihče verjel, da bi se v teh sedemdesetih letih sploh lahko še pojavil kdo, ki bi v takomerenovani popularni beletristiki funkcioniral kot »auteur«, kot pisec z dovolj značilnim refleksom, z dovolj specifično anatomijo, s sebi lastnimi obsesijami, fetišizmi in perverznostmi. Prav tako pa tudi skoraj nihče ni verjel – in to je le druga plat istega kovanca –, da se ne bo pojavil kdo, ki mu ne bo treba izumljati novega žanra, da bo njegov podpis razviden.

Follett je iz Walesa, najprej je bil novinar (po izobrazbi je filozof), potem nekaj časa urednik pri neki založbi: v tem času je že tudi napisal kakih deset romanov (pod različnimi psevdonimi), ki pa ga niso ravno proslavili. Proslavil ga je šele leta 1977 roman »The Eye of the Needle« (leta 1982 ga je posnel Richard Marquand z Donaldm Sutherlandom, Kate Nelligan in lanom Bannonom), zatem pa tudi vsi ostali »sure-fire« best-sellerji: »Triple«, »The Key to Rebecca«, »The Man From St. Petersburg«, »On Wings of Eagles« in »Lie Down with Lions«.

Follett si – kot smo že rekli – ni izmišljal kakih novih žanrov, temveč se je znal vedno dovolj učinkovito podrediti standardom tega ali onega že kanoniziranega žanra, bodisi vojnega (oz. kvazi-vojnega) thrillerja (»The Eye of the Needle«, »The Key to Rebecca«, »The Man From St. Petersburg«), bodisi političnega thrillerja (»Triple«, »On Wings of Eagles«, »Lie Down with Lions«). Kaj pa pravzaprav Folletta dela specifičnega? Najprej njegovo obsedantno ponavljanje zgodbe o vlogi in funkciji ljubezenskega trikotnika v svetovni zgodovini.

Precejšen poudarek namreč namenja raznoraznim ljubezenskim spletkam, oceaničnim in konvulzivnim strastem, pnevmatičnim romancam, pa vendar ne po načelu »fant-sreča-dekle«, temeč po načelu – ljubezen je »prava«, če jo organizirajo realne (ne le socialne in politične) historične ovire, saj izredno močno akcelerirano strukturo »follettovske« strasti komplicira in motivira kako izjemno, odločilno, krizno obdobje (prva oz. druga svetovna vojna, Iran, Afganistan, Izrael ipd.), v katerem se praviloma znajdejo ljubimci, združeni spet po dolgem času, s povsem različnimi, celo izključujočimi se zgodovinskimi interesi (tako je, npr., v »The Eye of the Needle« mlada Angležinja razpeta med strastno ljubeznijo do nemškega vohuna in med zvestobo do domovine). Strast ima – kot so že namignili – tudi svojo lastno historično substanco, svojo lastno preteklost: vedno obstaja neki »nujni čas«. V »Triple« sreča junak hčerko ženske, v katero je bil na smrt zaljubljen pred – reci in piši – enaindvajsetimi leti: točno pred enaindvajsetimi leti je še kot študent na neki »sherry party« to – sicer poročeno, a oboževano žensko – zalotil pri koitiranju z nekim arabskim študentom; to mu je tako silovito odvzelo potenco, da potem ni koitiral vse do tega strastnega oralnega koitusa z izkušeno in nasladno hčerko svojega mladostnega ideala, s hčerko, ki je »kopija« svoje matere. V »The Man From St. Petersburg« neki ruski anarhist po devetnajstih letih – seveda v odločilnih trenutkih – sreča žensko, v katero je bil tedaj noro zaljubljen in ona vanj, zdaj pa je poročena z nekim angleškim plemičem, s katerim doživlja strastne orgazme, kar

je pa ne ovira, da ne bi prav tako strastnih orgazmov doživljala tudi s svojim nekdanjim ljubimcem, zdajšnjim anarhistom. V »The Eye of the Needle« se mlada Angležinja strastno ljubi z nemškim vohonom, čeravno je njen mož, ki ga sicer ljubi, v sosednji sobi. V »The Key to Rebecca« gre za serijo strastnih razmerij. Najprej je tukaj nasladna, poželjiva, vsakovrstnim apetitom naklonjena trebušna plesalka Sonja, ki je v mladosti – zaradi prostorske stiske – spala na isti poselji s starši: ko sta oče in mati ponoči koitirala, je ona skupaj z njima masturbirala ter v tem neskončno uživala: »Po tistem ni nikoli več imela takega občutka varnosti in topline.« Ta prvotni užitek, to strast ji povrne šele in edino nemški vohun Alex Wolff: enega izmed tipičnih »follettovskih« strastnih koitusov najlepše ponazarja tale malce daljši odlomek, v katerem skuša Wolff prepričati Sonjo, da bi mu na nenavaden način pomagala priti do aktovke z važnimi tajnimi dokumenti:

»No, in ravno zaradi tega se je zdaj spravil k britju Sonjinih sramnih dlak.

Bile so črne in trde in so rasle zelo hitro. Ker si jih je redno brila, je lahko nosila prozorne hlače brez običajnih miniaturnih hlačk z bleščicami. Tudi ta dodatni element telesne svobode . . . je pomagal, da je postala vodilna trebušna plesalka.

Wolff je pomočil čopič v skledico in jo začel militi.

Ležala je na postelji, podložena s kupi blazinic, in ga nezaupljivo gledala. Prav nič se ni navduševala za tole . . . Mislila je, da ji sploh ne bo všeč.

Wolff je vedel, da ji bo.

Vedel je, kako delujejo njeni možgani, njeno telo je poznal bolje kakor ona sama, predvsem pa je od nje nekaj hotel.

Z mehkim brivskim čopičem je nekajkrat potegnil po dlakah in rekel: 'Pogrnjal sem, da bi lahko do vsebine tistih aktovk prišel tudi po drugi poti.'

'Kako?'

Ni ji odgovoril takoj. Odložil je čopič in vzel v roke britev. S palcem je poskusil ali je dovolj ostra, potem pa je pogledal Sonjo . . . Nagnil se je bliže, ji še malo razkročil noge, se z britvijo dotaknil njene kože in povlekel navzgor, narahlo, previdno.

Rekel je: 'Spoprijateljil se bom s kakim angleškim častnikom.'

Sonja ni odgovorila: poslušala ga je samo na pol. Wolff je obrisal britev v brisačo. Z enim prstom levece se je dotaknil obritega dela, povlekel navzdol, da bi napel kožo, potlej pa se spet približal z britvijo.

'Potem bom častnika pripeljal sem,' je rekel.

Sonja je rekla: 'Ojej, nikar.'

Wolff se je dotaknil z naostrenim rezilom britve in nežno potegnil navzgor.

Sonja je začela globlje dihati.

Wolff je obrisal britev in spet povlekel navzgor, enkrat, dvakrat, trikrat.

'Nekako ga bom pripravil, da bo prinesel aktovko s seboj.'

Wolff je pritisnil prst na Sonjino najbolj občutljivo mesto in bril okrog njega. Sonja je zaprla oči.

. . . V vodo je pomočil kos flanele in jo ožel.

'In potem si bom ogledal vsebino aktovke – medtem ko bo častnik s tabo v postelji.'

Vročo flanelo je pritisnil na obrito kožo.

Sonja je ostro kriknila, kakor da se je znašla v položaju, iz katerega ni izhoda.

Wolff je smuknil iz kopalne halje in obstal nag pred njo. Segel je po steklenički blažilnega kožnega olja, si ga nalil na desno dlan in pokleknil na posteljo k Sonji; potem ji je z oljem namazal osramje.

'Ne bom spala z njim,' je rekla. Začela se je zvijati.

Wolff je dolil olja in z njim natiral vse gube in reže. Z levico jo je držal za vrat, jo tiščal navzdol.

'Boš.'

Njegovi izvedeni prsti so se poglajljali, stiskali, gnetli, postajali manj nežni.

Sonja je rekla: 'Ne.'

Wolff je rekel: 'Ja.'

Sonja je silovito odkimala. Telo se ji je nasladno zviralo, ni se moglo upreti silovitemu navalu ugodja. Začela je drhteti in nazadnje je zasopla: 'O. O. O. O. O. OOOoo!' Potem se ji je telo sprostito.

Wolff ji ni dovolil, da bi počivala. Še in še jo je božal po gladki, obriti koži, z levico pa ji stiskal rjave bradavice. Ni se mu mogla upreti. Spet se je začela pretegovati.

Nato je odprla oči in opazila, da je tudi on vznburjen. Rekla je: 'Kurba hudičeva, vtakni ga že noter.'

Wolff se je zarežal . . . Legel je nanjo in malo počakal, pripravljen.

Sonja je zasopla: 'Kaj čakaš?'

'Boš spala z njim?'

'Daj no brž!'
Dotaknil se je je, a spet počakal. 'Boš spala z njim?'
'Ja! Prosim!'
'Aaah,' je zastokal Wolff in se združil z njo.»

Tu je tudi angleški obveščevalec Vandam, ki najame lepo prostitutko Eleno, za vabo, ki naj bi pomagala uničiti Wolffa, v resnici pa prav ta ženska – kljub kurtizanski preteklosti – popelje Vandama k »pravi« strasti.

Vse te strasti pa vedno motivira še nekakšna »časna-ljubezen-v-troje«, »voyerizem-brez-organov«. V »Triple« nekdo naleti na oboževano žensko ravno v trenutku, ko se strastno ljubi z nekom drugim. V »The Man From St. Petersburg« se neka ženska strastno ljubi prav z moškim, ki ga lovi njen mož, s katerim ne doživlja seveda nič manjših orgazmov. V »The Key to Rebecca« Sonja strastno koitira z nekim angleškim častnikom, medtem ko si Wolff, s katerim doživlja najbolj strastne klimakse, v istem prostoru – ne da bi to častnik vedel – ogleduje tajne listine.

Na eni strani imamo torej to nepotešljivo, nasladno, poželjivo, strastno, vrtoglavih orgazmov sposobno žensko, na drugi pa koga ali kaj? – seveda, »negativca«, utelešenega bodisi v nemškem ali pa ruskem vohunu, bodisi v ruskem anarhistu! Bistvene so poteze tega – smeli bi reči – »fatalnega« moškega: ta je praviloma privlačen, nadpovprečno inteligenten, genialen, vsestransko iznajdljiv, hladnokrven, neustavljiv, nepremagljiv, z nedvoumnim slogom (»Veliko šampanjca. Pa tudi kaviar, kavo . . . Marinirane laške orehe, česnovi klobaso, marelice v žganju . . .«, ubija s »stiletom« ipd.) . . . in ta genialni »negativec« naj bi z nekim posebnim dejanjem (predajo zaupne informacije, atentatom ipd.) spremenil tok zgodovine. To dejanje pa mu na zadnji strani vedno nekdo prepreči: v »The Key to Rebecca« lepa Egiptčanka, v »The Eye of the Needle« lepa Angležinja itd.

V tem smislu je posebej zanimiv »The Man From St. Petersburg«. Smo leta 1914, tik pred izbruhom prve svetovne vojne. Angleži že slutijo vojno. V London prispe ruski princ Orlov, ki ga skušajo Angleži prepričati da naj Rusija ob morebitnem izbruhu vojne odpre na svoji strani fronto, ker bi tako Nemce razpolovili in jih lažje porazili. Ruski anarhist Feliks se zaveda, da bi na fronti umiral nedolžni ruski delavski razred zato se odloči, da bo Orlova likvidiral in s tem spremenil tok zgodovine. Toda genialnemu in nadpovprečno inteligentnemu anarhistu likvidacija nekajkrat zaporedoma spodleti, čeprav se zdi kot malce težja domača naloga. Ne uspe mu, zato pa v Bosni uspe Gavrilu Principu in tovarišema – likvidirajo prestolonaslednika Ferdinanda in spremenijo tok zgodovine. Feliks vzdihne: »Why shouldn't I have the luck of those boys in Sarajevo.« Na koncu mu uspe Orlova vendarle likvidirati, toda njegovo dejanje nima in ne more imeti nikakršnih socialnih, političnih ali pa historičnih učinkov. Zakaj pa ne? Le zakaj – Ferdinand je bil likvidiran na javnem prostoru in njegova smrt ni mogla biti prikazana le kot »nesrečen primer«, Orlov pa je bil, prav narobe, likvidiran v privatno-družinskem krogu in njegovo smrt je bilo potem mogoče tudi »interpretirati«, se pravi, prikazati jo je bilo mogoče kot »nesrečo«. Ruskemu genialnežu ne uspe preprosta domača naloga; ko mu pa uspe, se to zgodi v napačnem prostoru in v napačnem času.

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

PEDAGOGIKA PREŽIVETJA

»Jamie! Lezi na tla!« Njegova mati je klečala v hodniku. V premoru med salvami granat ga je potegnila stran od žvenketajočih oken in ga stisla na preprogo.

»Grem v šolo?« je vprašal Jim, »pismeni izpit je.«

»Ne, Jamie. Danes bo šole prost dan. Pogledali bomo, ali nas Yang lahko pelje domov.«

Jim je bil pod vtisom njene mirnosti. Odločil se je, da ji ne bo povedal, da je sprožil vojno.

J. G. Ballard: Empire of the Sun

V navedenem citatu iz Imperija sonca J. G. Ballarda najdemo poglobitni razlog prodornosti enega najuspešnejših romanov l. 1984/85. Bestseller je možen na verjetno nepreštevno število načinov – lahko je v njem »zanimiva tema«, lahko je ta tema plasi-rana v »pravem trenutku«, lahko je »večna tema« itn., toda ob vsej množici variant in kontributivnih elementov, ki iz nekega besedila naredijo bestseller, je verjetno mogoče trditi, da ni bestsellerja, ki bi ne slonel na konstrukciji, ki izpolnjuje zahteve aristotelske zahteve po verjetnosti. Roman pač mora bralca že v izhodišču zaplesti v nekakšno verjetje, ali drugače povedano: pripraviti ga mora k sprejemanju pripovedi kot logične, kar je povezano s težko določljivo kategorijo »razumljivosti« romana. To kajpak nima nobene neposredne zveze z realističnostjo, ampak je prej povezano z narativno tehniko, s stilom in z vsem, kar sledi iz tega. Tu pa se ne namerjamo k določevanju teh elementov Ballardovga romana, ali točneje: ne ukvarjamo se s tistim, kar je posel naratologije, ampak s specifičnim učinkom romana, ki je verjetno eden od kontributivnih razlogov njegovega uspeha.

Najprej postavimo temeljno trditev: vsak roman (z izjemo nekaterih radikalnih eksperimentov, izdelanih prav na samem teoretsko dešifriranem problemu romana kot forme) je v metaforičnem razmerju s kategorijo subjekta. To večinoma pomeni, da z orisom enega ali večih akterjev svoje naracije, z opisom dogodivščin itn. zavzema neko stališče glede na problematiko subjektivnega, s čimer se nujno vpisuje v ideološke tokove na »najsubtilnejših« točkah (govorimo kajpak o »dobrih romanih« – bestsellerji pa so dobri romani!). Nemara je ravno stališče, ki ga roman odprto ali včasih tudi neposredno artikulira o subjektu, tisti element, ki mu odmeri tržno uspešnost, ki ga torej samoumevno vpotegne v dialektiko ideologije. Povsem vseeno je, ali je roman žanrski, ali interžanrski, vseeno je ali je kriminalka, ali znanstvena fantastika, »Herz-Roman«, ali humoreska – glede na omenjeno kategorijo in stališče o njej, se naredi njegov učinek.

Kaj to konkretnije pomeni glede na Ballardov roman? Zgodba tega romana, ki jo seveda oblikuje tudi avtorjeva praksa pisanja znanstvene fantastike, ko gre za opisovanje eksotične družbene in prirodne krajine, je pripoved o angleškem otroku v Šanghaju, ki ločeno od staršev preživi vojno v japonskem ujetništvu. (Skupaj s samim romanom bralec dobi tudi nekaj podatkov, ki povedo, da je v osrednji karakter romana vrisana avtobiografska poteza.) Kot smo že rekli, se tu ne bomo spuščali v opredeljevanje samega narativnega postopka, ki vsekakor zadošča visokim kriterijem. Ostanimo pri trditvi, da je roman napisan tako, da so vse možnosti suspenza, ki jih ponuja tema, do-dobra izkoriščene. Tisto, kar je za nas pomembno, je predvsem to, da kljub temi iz druge svetovne vojne roman ponuja neko aktualno stališče o subjektu. Govorimo o tem, da se s tem stališčem roman vpisuje v dilematiko zamajnosti ideološko zajamčene sa-

mogotovosti subjektivnega. Toda hkrati glede na to, da je njegova pripoved osrediščena okoli otroka, subjektivnemu odpira možnost reedukacije, ko se pravzaprav posveča *infantilni regresiji* kot simptomu subjektivnega v obdobju krize. Če smo rekli, da osrednji karakter romana (Jim) *preživi* vojno v japonskem ujetništvu, potem to ni nepomemben element, kajti ta element se ujema s poanto odlomka, ki smo ga navedli na začetku. Moramo pa pojasniti, da Jim misli, da je sprožil vojno, ker je z okna hotela s pogledom na šanghajsko пристanišče z nekaj gibi »signaliziral« japonskim ladjam, preden so napadle angleško in ameriško vojno ladjo. Motiv subjektovega preživetja je tako takoj dan: krute razmere, ki ga zajamejo so z njegovega gledišča z njim v nekakšni vzročni zvezi.

Kaj je Jim bodisi hotel signalizirati, bodisi kaj je signaliziral, ni povedano, pomembno je, da so njegovo »sporočilo« Japonci dojeli tako, da je iz njihovega dojetja sledil napad na ladji. V zvezi s tem je torej demonstrirana Ballardova prava pisateljska intuicija, ki je v pripovedovanju proizvedla metaforo izvira subjektive kulpabiliziranosti. Jim je pač nekaj signaliziral in s tem je (neodvisno od objektivnega pomena svojega dejanja) naredil nekaj, kar ga je opredelilo kot subjekta – vključil se je v simbolno. Vse kar se potem zruši nanj kot realno je kajpak imaginarno posredovano s tem dejanjem, ki ga je utemeljilo kot subjekta. Formalno vzeto je Jim storil le nekaj kot vsak otrok, ki se nauči govoriti, brati in pisati in ga prej ali slej prav ta pridobljena zmožnost komunikacije podjarmi v dani red. Da ta v osnovi temelji na kulpabilizaciji subjektivnega (oz. subjektivno je eno s svojo kulpabiliziranostjo) je seveda njegovo (redovo) dejstvo. Toda izredne razmere, kakršne predstavlja vojna s posledicami za civiliste, metaforo okrepijo, ji oskrbijo prepričljivost, ki bralca potegne v verjetje pripovedi.

Ob tem, da ima roman za angleškega bralca še posebno dimenzijo, saj obnavlja eno od nepreštevnih zgodb o izgubi imperija (v romanu vojaško agresivni imperij sonca pa je mogoče primerjati z njegovo današnjo ekonomsko ekspanzivnostjo), pa predvsem nagovarja k preživetju. Iz infantilne regresije sodobnosti pelje pot avtopedagogike zasnovane na jemanju krivde za razdrto objektivnost na subjektova ramena. Ballardov roman – bran z distanco – potemtakem opisuje sam ideološki mehanizem, ki proizvaja subjekta zmožnega za preživetje, po drugi plati pa hkrati prinaša vzgled – literarno podobo otroka, ki mu njegovo dožemanje zunanjega sveta (ki je kajpak kontrastirano z neizprosno objektivnostjo tega sveta) omogoči tisto, kar je za subjekta slej ko prej najbolj bistveno: da preživi.

DARKO ŠTRAJN

»SUPERDOKUMENTARNO«

»What will we do when the mystery is gone?«

Laywrence Sanders, »The Tomorrow File«

V sedemdesetih letih se za kratek čas uveljavi tudi posebna para- oziroma kvazi-literarna oblika (žanr je skoraj ne moremo imenovati), ki je izkoristila nekatere temeljne mehanizme tako »institutional« kot »researched« romana, s tem da jih je hiperbolizirala do točke, v kateri se bralec ni več – tako kot pri »institutional« in »researched« romanu – spraševal »Je mar to še sploh fakt?!« Ob tem pa nikakor ni šlo za parodiranje »institutional« ali pa »researched« romana, temveč za generiranje njenih teoretičnih možnosti, kar pomeni, da je »superdokumentarno« (kot so ta pojav imenovali) praktično le izčrpalo matrico njenih teoretičnih možnosti, z drugimi besedami, to je bila le zunanja distanciacija do osnovne žanrske sheme, distanciacija, ki je bila s tem obsojena le na nekaj primerkov, saj bi bilo vse ostalo lahko le še diletantska, groteskna in akademiščno-amaterska variacija –kopija. To je podobno, kot če skušaš narediti »parodijo« Jamesa Bonda: v redu, narediš jo, je zabavna, toda neponovljiva, hočemo reči, iz tega ne moreš delati žanra, to je lahko le varianta znotraj iste žanrske strukture, varianta, katere »biti« ni mogoče pomnožiti.

Katere trike, ki so bili lastni »institutional«/»researched« romanu, izkoristi ta »superdokumentarni« roman? Najprej: zgodba je vedno okrašena s številnimi »raziskanimi informacijami«, »fakti«, »à clef« situacijami in objekti. Drugič: rekrutiranje »insiderjev« (»ekspertov« za določena »žgečkljiva« in »sporna« socialna področja) v pisce ali pa reklamiranje (kar je funkcija ščitnega ovitka) piščevih »dobro obveščenih informantov« in »privilegiranih zvez« (npr., v zvezi s Frederickom Forsythom, ki ima bojda – in to skoraj vsakdo ve! – razpredene mreže po vsem svetovnem političnem, vohunskem, kriminalnem podzemlju); s tem v zvezi je tudi spreobračanje radijskih in televizijskih napovedovalcev (npr. Michael Nicholson, Sandy Gall, John Snow, Gerald Seymour, Marvin Kalb, Ted Koppel td.) v pisce, saj naj bi to prispevalo k absolutni »avtentifikaciji fikcije«, k njeni »defikcionalizaciji« (v tem smislu ti pisci v svojih delih obdelujejo predvsem »politične spletke«, »državne udare«, »mednarodne krize« ipd.). Tretjič: hitro, tako rekoč žurnalistično odzivanje na aktualne dogodke (npr. »The Nightmare Factor« je izšel le nekaj mesecev zatem, ko je izbruhnila »legionarska bolezen«, s katero se ukvarja).

V tem obdobju so pisci skušali fikcijo praviloma avtentificirati tako kot so to počeli nekaj v »gotskem romanu«, namreč, v slogu »najdenega rokopisa«. Na začetek romana so postavili kak kvazi-realni in kvazi-historični »dokument«, ki naj bi fikcijo avtentificiral oz. jo spremenil v »fakcijo«: Robert Ludlum je na začetek »The Scarlati Inheritance« postavil izrezke iz časopisa »The New York Times« (21. 5. 1926, 10. 7. 1937, 18. 2. 1948, 26. 5. 1951), v »The Bourne Identity« iz »The New York Times« (11. 7. 1975) in iz »Associated Press« (7. 7. 1975); Frederick Forsyth je na začetek »The Odessa File« postavil kvazi-enciklopedično geslo o »Odessi«, dodano pa je tudi založnikovo opozorilo, da je zgodba »completely factual«, da pa jim ni dovoljeno razkriti v kakšni meri; Led Deighton je na začetek »The Ipress File« postavil »dokument«, ki zahteva izstavitve povzetka določenega dosjeja; Brian Garfield je na začetek »The Kolchak's Gold« postavil natipkano pismo zgodovinarja nekemu založniku in tako dalje. Vse pa v slogu: »So there you have it – fact or fiction?«

V »superdokumentarnem« romanu pa se to razmerje prevrne: Thomas Gifford je na začetek svojega romana »The Man From Lisbon« postavil kratek in jednat predgovor: »To se je zares zgodilo.« Nobenega sprenevedanja več, češ »vsaka podobnost z realnimi dogodki in osebami je zgolj naključna«, »to delo je fikcija« ali pa »bralec naj sam odloči, koliko je v tem fikcije in koliko resnice«. V tem smislu se v »superdokumentarnem« romanu ne pojavijo »dokumenti« le na začetku ali pa koncu, temveč so razsutni po celem romanu, če ni že kar sam roman ves sestavljen iz samih dokumentov. »Superdokumentarnih« romanov je – že iz navedenih razlogov – pomembnih le nekaj. Najprej naj omenimo »The Andromeda Strain« Michaela Crichtona (1969), ki se začne s faksimilirano prvo stranjo:

TA DOSJE JE STROGO ZAUPEN

Nepooblaščen osebe, ki bi
ga pregledovale, bodo kaznovane
z zapored do dvajsetih let in
globo dvajset tisoč dolarjev

Spodaj pa . . .)

ČE JE PEČAT ZLOMLJEN,
SE DOSJEJA NE SME SPREJETI

Kurir mora po zakonu od vas
zahtevati izkaznico 7592.

Brez tega dokaza identitete
kurir dosjeja ne sme izročiti.

Ta navadni »paperback« funkcionira kot »strogo zaupni dosje« in ne le to: ta knjiga hoče biti »strogo zaupni dosje«. Natančneje: »Ta knjiga je obširno poročilo o petdnevni zgodovini največje ameriške znanstvene krize.« Delo je »superdokumentarno« poročilo, polno računalniško obdelanih strani, kopij, telegrafov, grafov, konča pa se z dolgo »bibliografijo« ne več tajnih dokumentov in referenc, ki »tvorijo ozadje knjige«. Podobno »mumbo-jumbo« mistifikacijo je v »Steal Big« razvil tudi Patrick Mann: to je »superdokumentirana« kronika tajnega pakta med »Mafijo« in CIA. Richard Condon je v »Death of a Politician« sestavil poročilo o preiskavi umora nekega politika, ki naj bi postal predsednik ZDA: vsi dokumenti so strogo zaupni, saj so naravnost iz arhiva »Tajne policije«. Daleč najboljše in najradikalnejše med temi deli je roman Lawrence Sandersa »The Anderson Tapes« (1970). Zgodba je preprosta: visoko specializirani tat Duke Anderson skuša oropati neko stanovanjsko hišo na Peti Aveniji, toda ne ve, da so bile vse njegove priprave na rop »nadzorovane«, »posnete na magnetofonski trak«: ne ve, da je vsem njegovim dejavnostim, njegovemu kompletnemu življenju ves čas prisluškovalo hkrati kar kakih ducat najrazličnejših »agencij« (»Peace of Ind Inc.«, »New York Police Department«, »The New York State Income Tax Bureau«, »The Narcotics Board«, »The Internal Revenue Service« itd.) in v tem smislu je celoten roman izdelan v obliki neobdelanih in surovih prepisov magnetofonskih trakov. »Superdokumentarno« je tukaj doseglo svojo skrajno točko: naprej ni bilo več mogoče, ker tega ponoviti ni bilo mogoče! »Superdokumentarno« je s tem doseglo točko svoje interpretacije: možne so bile samo še variacije z različnimi materiali, »novimi tehnologijami« (elektronsko-računalniškimi obdelavami). Rezultati igranja z materialom so bili klavni: npr. »The Fix« Lea Clancyja (posnetki zasliševanja nekoga, ki je ves čas pod vplivom mamil) ali pa »Report to the Commissioner« Jamesa Millsa (»superdokumentirano« policijsko poročilo). To sta bili predvsem obliži na rano »would-be« žanru, ki pa je na najlepši način izkusil ostrino Occamove britve, po kateri neke »bitnosti« ne smemo »pomnoževati« brez koristi, kajti »superdokumentarno« je bila le varianta znotraj istega žanra in tako dalje. Dela, ki skuša do materialnih pogojev svojega žanra vzpostaviti neko zunanjo distanco, distanco, ki bo kljub vsemu povzemala detajle osnovne žanrske sheme (bodisi v »parodiji«, bodisi v »hiperboli« oz. v »variranju materiala«), ni mogoče »pomnoževati«. Njegova zunanost, njegova zunanja distanca je »neponovljiva«.

I. LILEG in A. ISTENIČ
redakcija: MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

»Why would a priest write a novel, I am frequently asked.«

Andrew M. Greeley, »The Cardinal Sins«

In res, v skladu z našim navedkom lahko vprašamo: čemu naj bi duhovnik pisal romane? Odgovor se zdi preprost: prav gotovo ne zato, da bi razodeval takšne ali drugačne metafizične, univerzalne modrosti, temveč zato, da bi razkril to ali ono partikularnost, se pravi, povsem posvetno posebnost, to pa še toliko bolj, če hoče svoje romane prodati kot »bestsellerje«. In »očetu« Andrewu M. Greeleyu je to uspelo s celo serijo romanov iz »duhovniškega življenja« (npr. »The Cardinal Sins«, »The Magic Cup«, »Ascent into Hell«, »Lord of the Dance«, »Virgin and the Martyr«, »Angels of September« itd.), v katerih je – sam posvečen v duhovniški poklic – razkrinkal številne cerkvene zakulisne pripetljaje (od spolnosti do pohlepa), seveda v prizanesljivi »à clef« maniri.

V sedemdesetih letih so v »best-sellerskem« svetu prosperirali predvsem pisci, ki so funkcionirali bodisi kot »organski«, bodisi kot »priučeni eksperti« za področje (temo, objekt ipd.), o katerem pišejo. Tako se razvije, na eni strani, takoimenovana »investigative« oziroma »researched novel«, na drugi strani pa takoimenovana »informant's«, »institutional« ali »Deep Throat novel«. Tako v »researched« kot v »institutional novel« gre za »privilegiran vpogled« v neko socialno področje, saj je avtor zmeraj posvečen v to, o čemer piše, s to razliko, da gre pri »institutional novel« za pisce, ki so že poklicno vezani na področje, o katerem pišejo, se pravi, so že avtomatično »insiders«, pri »researched novel« pa gre za pisce, ki se šele po temeljitih raziskavah iz »outsiderja« prelevijo v »insiderja«. V sedemdesetih letih je namreč tudi v »best-sellerizmu« fikcija postajala vse bolj in bolj fakcija (to, kar je ostalo od fikcije, je le še membrana, ki naj bi pisca ščitila pred raznoraznimi »libel laws«!), literarni slog pa vse bolj in bolj žurnalističen (s preprostimi besedami povedati neko »story«!). Literarna kritika je največje »bombe« iz tega časa (»The Godfather«, »The Day of the Jackal«, »Hotel«, »Jaws«) pričakala z »gorjačami, založnike pa so svarili v slogu »to amaterstvo vas bo drago stalo«: avtorji (Puzo, Forsyth, Hailey, Benchley) pa so vsi po vrsti poudarjali, da je »literarna kvaliteta« nepomembna in da je bistvena temeljita raziskava področja, o katerem se piše. Ponašali so se predvsem z dejstvom, da roman sicer napišejo hitro, da pa je pred tem potrebno veliko metikuloznega raziskovanja: najznamenitejši »raziskovalci« (ki so bili tako rekoč vsi praviloma v-pisce-spreobrnjeni-novinarji, »ex-žurnalisti«!) so bili, npr., Arthur Hailey, Richard Condon (»The Manchurian Candidate«, »The Whisper of the Axe«, »Money is Love«, »Death of a Politician« itd.), Jack Higgins, Desmond Bagley, Len Deighton, Herbert Lieberman (»City of the Dead«), James Michener, Robin Moore (»The French Connection«, »The Set Up«, »The Green Berets«, »The Terminal Connection« itd.), Frederick Forsyth, Peter Benchley in tako dalje. »Institutional« ali bolje »inside novel« pišejo – kot smo že rekli – ljudje, ki so stvari, o kateri pišejo, notranji, vanjo »poklicno posvečeni«, ne pa »priučeni«: informacije, s katerimi razpolagajo, so vselej »iz prve roke«, »avtentične«, »uničujoče«, »razkrinkujoče«. Najpogosteje so bili »razkrinkovalci« zdravniki, npr. Robin Cook, Michael Crichton (»The Andromeda Strain«, »The Terminal Man« itd.); filmski delavci, npr., William Goldman (»Tinsel«), Joyce Ha-

ber («The Users»), Steve Krantz («Laurel Canyon»); nekdanji oficirji, npr., Lucian K. Truscott IV. («Dress Grey»), Pat Conroy («The Great Santini», «The Lords of Discipline») nekdanji jockey-šampioni, npr., Dick Francis («Rat Race», «Bonecrack», «Smokescreen», «Slay-Ride», «Knockdown», «High Stakes», «In the Frame»); nekdanji ali pa še službujoči policisti in policistke, npr., Dorothy Uhnak («The Investigation», «Law and Order», «The Bait», «The Witness», «The Ledger»), Joseph Wambaugh («The Blue Knight», «The New Centurions», «The Choirboys», «The Onion Field», «The Black Marble»), Robert Daley («To Kill a Cop»); nekdanji zvezdniki ameriškega «rugbyja», npr., Peter Gent («North Dallas Forty») in tako dalje. Sem bi lahko prišteli tudi vso takojmenovano »žensko literaturo«, se pravi, ženske kot subjekt in objekt pisanja, torej ženske, katerih poklic je – kot nam ta literatura nenehno vbija v glavo – »neskončni užitek«, pa tudi »neskončna želja«, ki je ekskluzivno ženska apanaža; v tem slogu je namreč izzvenel ves ženski val iz sedemdesetih in začetka osemdesetih let (Rosemary Rogers, Kathleen Woodiwiss, Colleen McCullough, Susan Howatch, Diane Pearson, Louis Gould, Alix Kates Shulman, Marge Piercy, Erica Jong, Jilly Cooper, Molly Parkin, Jacqueline Susann, Judith Rossner, Rona Jaffe, Fay Weldon, Marilyn French, Helen Van Slyke, Margaret Craven, Rebecca Atwood, Janet Louise Roberts, Belva Plain itd.). Razvila se je tudi močna bitka med tistimi, ki so trdili, da »ženska literatura ne obstaja« in med tistimi, ki so trdili, da »ženska literatura obstaja«; naj je bil zmagovalec kdorkoli, edini nespodbitni dokaz za »obstoj ženske literature« ostaja dejstvo, da se za številnimi ženskimi psevdonimi v resnici skrivajo moški: tako se je izkazalo, da je, npr., »Jenifer Wilde« v resnici učitelj iz Texasa Tom Huff, »Leonine Hargrave« pa tandem Tom Disch in Charles Taylor. Uveljavil pa se je tudi način pisanja »institutional novel« v dvojicah, v tandemih, s tem da je bil en avtor vedno »insider«, drugi pa »outsider«, npr., T. N. Scortia/F. Robinson («Glas Inferno», «The Prometheus Project»), Amos Aicha/Eli Landau («Phoenix»), Leslie Alan Horvitz/M. Harris Gerhard («The Donors», «Compton Effect») itd.

Seveda se tako »institutional« kot »researched novel« priključuje trendu »roman-à-clef« žanra, ob čemer moramo poudariti, da so bili kljub vsemu najbolje prodajani »politični insiderji«, h katerim se povrnemo na koncu, saj smo se zdajle najprej namenili preleteti delo Harolda Robbinsa, ki v polju »romana-s-ključem« funkcionira kot pravi »auteur«. Prisotnost Harolda Robbinsa na »best-seller« listah traja zdržema že vse od leta 1948, ko mu je uspel prodor z »Never Love a Stranger« (leta 1958 ga je posnel Robert Stevens z Johnom Barrymorom, Lito Milan in Stevom McQueenom); sledili so »The Dream Merchants« (1949), »A Stone for Danny Fisher« (1952), »Never Leave Me« (1954), »79 Park Avenue« (1955: pred leti uspešna TV-mini-serija z Leslie Ann Warren), »Stiletto« (1960: leta 1969 ga je posnel Bernard Kowalski z Alexom Cordom in Britt Eklund), »The Carpetbaggers« (1961: leta 1963 ga je posnel Edward Dmytryk s Carroll Baker, Georgom Peppardom in Allanom Laddom), »Where Love Has Gone« (1962: leta 1964 ga je posnel Edward Dmytryk s Susan Hayward, Bette Davis in Mikom Connorsom), »The Adventurers« (1966: leta 1970 ga je posnel Lewis Gilbert z Bekimom Fehmiujem, Candice Bergen in Olivio de Havilland), pa »Inheritors«, »The Betsy« (leta 1978 ga je posnel Daniel Petrie z Laurencom Olivierom, Robertom Duvalom, Katharine Ross in Tommy Lee Jonesom), »The Pirate« (1974: leta 1978 ga je posnel Kenneth Annakin s Francom Nerom, Ellijem Wallachom, Anne Archer in Christopherjem Leejem), »The Lonely Lady« (1976), »Dreams Die First« (1977), »Memoires of Another Day« (1979), »Storyteller« (1985).

Robbinsove romane obseda in poganja to, kar ponavadi imenujemo »American dream« ali pa »all-american-success-story«, se pravi, vzpon junaka od »nič« do »tycoon«, od najnižjega klina na socialni lestvici do najvišjega. To je vedno zgodba o tem, kako človek »z ulice« postane »magnat«, »super-denarnik«, ob čemer je treba opozoriti, da je junakova izhodiščna pozicija, junakova začetna, »ničelna« točka oropana kakršnekoli prave in resne socialne, politične, celo družinske »vsebine«, saj sploh ne bi mogli reči, da junak na »začetku« – pred svojim vrtoglavim socialnim vzponom od

»niča« do »vsega« – pripada kakšnemu »družbenemu razredu«, »sloju« ipd., temveč je njegov socialni prostor povsem izpraznjen: njegov socialni prostor ni teoretična abstrakcija kake subjektivirane človeško-čutne prakse, saj je Robbinsov junak praviloma »sirota« (kot je bil tudi sam Robbins, namreč, »sirota«). V »Adventurers« junak izgubi mater že v otroštvu, v »Carpetbaggers« se vse začne z izgubo staršev, prav tako v »The Pirate«, pa tudi v »79 Park Avenue«, v »Memories of Another Day« in v »Never Lové a Sranger« umre junakova mati prav v trenutku, ko ga rojeva. Junak tako vedno začena na točki, v kateri ne more biti predstavnik tega ali onega »razreda«, kar ga vodi vselej do tega, da vzpostavi svoj lastni razred, katerega – v skrajni točki svojega vzpona – edini zastopnik in obenem voditelj je le on sam. Ta razred je prazen, koroziven, idiomatičen, »stvar sloga«, v pravem smislu »klubski«, brez prave historične socialnosti, brez historične političnosti. Zanj je časovnost zlomljena: ko je »spodaj« (na začetku romana) in ko je »zgoraj« (na koncu), je zunaj časa, zunaj zgodovine, potopljen v prazno srce enakosti-s-samim-sabo in brezvsebinkosti. V tem smislu odpadejo kakšna »life-long« razmerja, pa tudi »happy-end«.

Po drugi strani pa velja pripomniti, da Robbins svoje junake in njihove življenjske zgodbe izpeljuje iz realnega, dejanskega, zunaj-literarnega, historičnega sveta, seveda vedno v malce zakamufilirani, fikcionalizirani »à clef« obliki (spremeni imena, zamenja funkcije ipd.), ki pa kljub temu pušča dovolj »namigov«, »asociacij« oziroma »ključev«, zaradi česar je tovrstni roman sploh dobil ime »roman-à-clef«. Sledi tega žanra nas vodijo nazaj vse tja v štirideseta leta devetnajstega stoletja k takoimenovanim »silver fork« romanom, kakršne sta pisala, npr., Disraeli in gospa Gore, k romanom, ki so prikazovali predvsem slogovne navade in sofisticirane delinkventnosti tedanje viktorijanske politične in socialne elite. In Harold Robbins, to je sodobni »roman-à-clef«. V »The Pirate« se za »fikcijsko« junakovo življenjsko zgodbo skriva faktična, resnična življenjska zgodba Adnana Khashoggija (v ospredju je dejanska in razpita – v romanu malce »šifrirana« – Khashoggijeva ločitev, ki je njegovi ex-ženi prinesla velik kup denarja, prepoznavne pa so tudi ženine ljubezenske avanture z britanskimi politikami ipd.), v »The Carpetbaggers« se za junakovo »masko« skriva slavni »tycoon« Howard Hughes, v »The Lonely Lady« je povsem očitna aluzija na slovito – tedaj že mrtvo – »best-sellersko« pisateljico Jacqueline Susann (tudi ona sama je napisala znameniti »roman-à-clef« »Dolores«, v katerem gre za »šifrirano« zgodbo o Jackie Kennedy), v »The Adventurers« je skozi »ključce« evociran južno-ameriški playboy in diplomat Porfirio Rubirosa, v »Dreams Die First« pa šef revije »Playboy« Hugh Hefner, vse do tega, da bi v svojem zadnjem romanu »Storyteller« v »à clef« maniri obdelal svojo lastno življenjsko zgodbo (od »sirote« do »best-seller« pisca).

Ta »jet-set-high-life«, to »klubsko aristokracijo« praviloma definira izjemno bogastvo, moč, izdatno konzumiranje in gigantski super-potentni libido (»astounding cockmanship«), se pravi, aributi, ki zaznamujejo le neko »life-style« tehnologijo, slogovno strategijo, formalno enciklopedijo življenja brez pravega historičnega procesa, ki nava-ja le zadnje stanje »stvari-na-sebi« in ki citira zgolj samo mejo nominacije, kar pomeni, da se skuša »šifrirati« in obenem s »ključi« razkrivati to, česar ni mogoče »šifrirati«, namreč – sloga!! In edina realna vsebina, ki je ob tej matematiki »pokazana« in »razkrita«, je »spolna vsebina«, ki pa je hkrati že tudi edina vsebina, ki se kljub slogovnim spremembam ne spreminja: odtod tudi cele serije repetitivnih, obsedantnih in fascinantnih spolnih razmerij, ki realizirajo junakov socialni »behind-the-scene-world«, kar pomeni, da se prodaja kot »partikularno« tisto, kar je »univerzalno« (kot »skrivnostno« se prodaja to, kar je »obče«). Za zaprtimi vrati naj bi bila skrivnost in ko Robbins ta vrata odpre, je za njimi le spolnost, nekaj, kar je tako in tako »predpostavljeno« za vsakimi »zaprtimi vrati«!

Da se za temi »zaprtimi vrati« skriva neka implicitna politična vsebina, polna korupcije, obscenosti, malverzacij, perversnosti, nas skuša prepričati – kot smo že namignili na začetku – novi tip »roman-à-clef« žanra, ki se pojavi v sedemdesetih letih. Kot nekakšen »prehodni« tip tega žanra lahko omenimo roman francoskega pisatelja

Pierra Reya »Le Grec« (leta 1973 je bil evropski »super-seller«, že naslednje leto pa je bil na vrhu vseh anglo-ameriških list), v katerem lahko za »fiktivnimi« akterji prepoznamo – še živeče ali pa že mrtve – realne osebe kot, npr., Onassis, Niarhosa, Callasovo, Jackie Bouvier, Kennedyja itd.: ozadje je še ljubezensko, vse bolj pa se že vsiljuje raven političnih in zakulisnih spletk. Za predhodnika te nove »roman-à-clef« brigade velja Allen Drury, ki je zlasti v šestdesetih in tudi sedemdesetih letih blestel s svojimi političnimi romani (mnogi so jih imenovali tudi »politične grozljivke«), v katerih je »razkrinkoval« spletke okrog Bele hiše in njej podobnih institucij (»Advise and Consent«, 1959; »A Shade of Difference«, 1962; »Capable of Honor«, 1986; »Preserve and Protect«, »A God Against Gods«, »Return to Thebes«).

V novem »roman-à-clef« žanru se vse vedno vrtilo okrog ameriškega predsednika, ki nastopa kot vrhovni interpret političnega registra, pa vendar je njegov status lomljen z lučjo škandalozne »zadeve Watergate«, po kateri je prišlo v zgodovini Amerike do najbolj množične konverzije »privatnega« (»partikularnega«, »skrivnostnega«) v »javno« (»univerzalno«): te politične »à clef« romane so pisali v glavnem raznorazni ameriški ex-politiki, funkcionarji in visoki uradniki (celo ameriški pod-predsednik, senatorji, predsednikovi sekretarji, tajni agenti, pisci predsedniških govorov ipd.), oboroženi s »privilegirano«, »top-secret« vednostjo. In kot po pravilu so vsi post-watergatski ameriški predsedniki, pod-predsedniki in predsedniški kandidati perverzni (William Safire, »Full Disclosure«; Patrick Anderson, »White House«), vpleteni v vsakovrstne »crimes passionels« (Patrick Anderson, »The President's Mistress«), skrajno primitivno razvratni (Jonathan Black, »The House on the Hill«), zahrbtni in izsiljevalski (John Ehrlichmann, »The Whole Truth«; Les Whitten, »Conflict of Interest«), izdajalski in hinavski (Waler Stovall, »Presidential Emergency«), morilski in represivni (John Ehrlichman, »The Copany«; Raymond Hawkey, »Side Effect«), fiktivni, shizofrenični in navidezni (Ted Allbeury, »The Man with the President's Mind«; Ben Bova, »The Multiple Man«), sebični (Spiro T. Agnew, »The Canfield Decision«; Jim Garrison, »The Star Spangled Contract«; John Cleary, »Man's Estate«; Gordon Liddy, »Out of Control«) in tako dalje. Zanimivo je, da vsi »ključi« vedno vodijo le k dvema predsedniškima figurama, k dvema idealnima historičnima objektoma: k J. F. Kennedyju, ki je mrtev in ne more več nikogar tožiti, in k R. Nixonu, ki je še živ, vendar ga je po » aferi Watergate« dovoljeno, če ne celo kar zaželeno uporabljati kot »deklico za vse«, se pravi, k predsednikoma, o katerima »zakulisnem«, »privatnem« in »skrivnem« življenju je bila »javnost« že milijonkrat obširno in natančno seznanjena: spet se prodaja kot »partikularno« tisto, kar je že tako in tako postalo »univerzalno«, »javno«, celo »popularno«!

MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

»MACHO« – AVANTURISTIČNI ROMAN

»The world is full of people I haven't killed.«

Gavin Lyall, »The Crocus List«

Seveda lahko rečemo, da so v sedemdesetih letih, pa tudi že prej, obstajali »moški«, »macho« žanri: od »vojnega thrillerja« in »detektivskega romana« (z vsemi »hard-boiled« verzijami: Robert B. Parker, George V. Higgins, Elmore Leonard, Loren D. Estleman, Stephen Greenleaf, Bill Pronzini, Ross Thomas, Jonathan Valin, Ross McDonald, John McDonald, Gregory McDonald, Joseph Hansen, George Baxt, Sara Paretsky, George C. Chesbro, James Crumley, Ed McBain), prek »vohunskega romana«, pa vse tja do »novega westerna«. Pisci in bralci teh žanrov so – kot kažejo številne statistike – v glavnem moški, čeravno se je v sami zgodbi našel neki »idealni prostor« tudi za žensko. Obstaja pa tudi nekakšen »macho« žanr, v katerem celo v sami zgodbi ni nikakršnega narativnega prostora za žensko. Ta žanr so v preteklosti, pa tudi polpreteklosti najraje imenovali kar »pustolovski« oziroma »avanturistični«.

Najpomembnejši, pa tudi najbolje prodajani avtorji tega »macho-avanturističnega žanra« v zadnjih desetletjih so vztrajali predvsem na zmesi Edgarja Wallaceja in Josepha Conrada (ali Roberta Louisa Stevensona, Jacka Londona, Marka Twaina, Karla Maya ipd.), se pravi – na prepletu »morja in suspenza«, na prepletu dramatičnih okoliščin, fizičnih akcij, sprememb ambienta in situacije, premagovanju nepremagljivih eksotičnih ovir in »whodunit« uganke. Znano ime je Hammond Innes (»Wreckers Must Breathe«, »Campbell's Kingdom«, »Air bridge«, »The Angry Mountain«, »Killer Mine«, »The Strange Land«, »The Land God Gave to Cain«, »Attack Alarm«, »The Doomed Oasis«, »Maddon's Rock«, »The Trojan Horse«, »The Wreck of the Mary Dease«, »The Lonely Skier«, »The Blue Ice«, »Dead and Alive«, »Atlantic Fury«, »Harvest of Journeys«, »The Strobe Venturer«, »Sea and Islands« itd.), avtor, ki se je v »pisni obliki« pojavil že pred drugo svetovno vojno (»Air Catastrophe«, 1938), do sedaj pa je podpisal že kakih petdeset romanov (pod dvema imenoma: Ralph Hamond in Hammond Innes), ki se v slogu »morje-in-suspenz« dogajajo na vseh koncih sveta. Drugo veliko ime je Desmond Bagley (»The Tightrope Man«, »The Freedom Trap«, »Running Blind«, »The Spoilers«, »Landslide«, »The Golden Keel«, »Wyatt's Hurricane«, »High Citadel«, »The Vivero Letter«, »The Snow Tiger«, »The Enemy« itd.), avtor, ki se pojavi leta 1963 (»The Golden Keel«), pri njemu pa je močnejše kot pri Innesu poudarjen moment »zločina« ali pa »vohunske spletke«, malce manj pa tisti »globalni avanturizem«. Naslednji je Wilbur Smith (»Shout at the Devil«, »When the Lion Feeds«, »The Sound of Thunder«, »Gold Mine«, »The Diamond Hunters«, »The Sunbird«, »Eagle in the Sky«, »A Sparrow Falls«, »A Falcon Flies«, »The Angels Weep«, »Wild Justice« itd.), avtor, ki se pojavi eno leto za Bagleyem (»When the Lion Feeds«), prizorišče njegovih romanov pa so praviloma južni predeli Afrike. V isto kategorijo pa lahko povse mirno uvrstimo tudi Jamesa Clavella, ki se je sicer pojavil že eno leto pred Bagleyem (»Kig Rat«), vsi njegovi naslednji romani (»Shogun«, »Tai-Pan«, »Noble House«) skupaj s prvim (»King Rat«) tvorijo takoimenovano »azijsko sago«, zasloveli pa so s svojo grandiozno in široko epskostjo, izraženo tudi v velikem številu tiskanih strani (vedno nad tisoč!), v katerih je »morje-in-suspenz« efekt dovolj značilen. V zadnjem času se je tej brigadi pridružil tudi

Clive Cussler («Raise the Titanic», «Pacific Vortex», «Iceberg», «Night Probe», «Vixen 03», «The Mediterranean Caper» itd.), avtor, pri katerem je »avantura« vedno z »vo-hunsko-kriminalnim« podtonom.

Najtipičnejši predstavnik in – lahko bi rekli – »duhovni oče« tega »macho-morje-in-suspenz« žanra pa je nedvomno Alistair MacLean, ki je tudi po prodajanosti rekorder: lan Fleming je v nakladi nad milijon izvodov prodal trinajst knjig, Alistair MacLean pa kar dvajset. Če se je pri drugih piscih tega žanra tu in tam še našlo malce prostora tudi za ženske, pa je pri MacLeanu prostora le za moške, le za celibatno zdravo moško družbo, zato zaman pričakujemo kakšne »vroče prizore« ali pa »pogled v spalnico«, da o morebitnih »posilstvih« in »sadizmu« niti ne govorimo, celo »pornografija nasilja« je limitirana, čeravno bi jo pričakovali v znatnejših dozah, saj je »hladnokrvnost« praviloma temeljna značajska poteza MacLeanovih junakov. Nikjer ni kakih posebnih indicov, da bi lahko junaki utegnili imeti tudi kaj takega, ko so, npr., genitalije, še celo jezik je v tem smislu »čist«, puritanski, asketski, brez psovka: najhujši psovki sta »bastard« in »Christ«. MacLean se pojavi leta 1955 («HMS Ulysses»).

Za vzpostavitev te »eno-spolne« družbe pa je seveda potreben določen literarni manevar, določen »travail littéraire«, po katerem lahko v to »macho« družbo vdre le »ženska-brez-organov«: MacLean moško družbo vedno namesti v kak zaprt, od zunan- njega sveta izoliran prostor, npr., na raznorazna morska plovila («HMS Ulysses», «So- uth by Java Head», «Ice Station Zebra», «The Golden Rendezvous», «Bear Island», «Fear is the Key», «Sea Witch»), na vlak («Breakheart Pass»), v avtomobilsko povorko («The Golden Gate»), v cigansko taborišče («Caravan to Vaccarès»), v zaplombirano stavbo («The Satan Bug»), v cirkus («Circus»), posebej priljubljena oblika »izolacije« pa je »skupina komandosov«, ki se znajde globoko na sovražnikovem terenu («The Guns of Navarone», «Where Eagles Dare», «Force 10 From Navarone»). Prostor je za- prt, psihotičen, klavstrofobičen, usmerjen z »moškim« akcijskim kodom, obremenjen z uničujočim pritiskom (največkrat vojna): to je – lahko bi rekli – »strogi zapor«, poln sa- mostanskih napetosti, trenj, pa tudi značilnega »macleanovskega« tovarništva. Ta »macho-družba-brez-izjeme« pa je zmeraj na kaki »nemogoči misiji«, saj je cilj, ki ga skuša ta skupina doseči, »nemogoč«, dostop do njega je vsestransko oviran, čeravno moramo poudariti, da pri klasičnem »avanturističnem žanru« sam koncept oziroma problem »verjetnosti« sploh ni prihajal v poštev; klasični »avanturistični žanr« je bil namreč mogoč edino le tako, da je bralec pristal na dogovor, da ne bo raziskoval logike dogodkov in da se ne bo vpraševal, ali je bilo to ali ono dejanje »realno« in »možno« storiti. V tem smislu pa kajpada »whodunit« uganka, ki jo je uvozil novi »macho-avanturistični« žanr, ni bila potrebna. Če ni uganke, to še ne pomeni, da ni potrebna ženska, če pa ni ženske, je uganka skoraj nujna. V »macho-avanturističnem« žanru ženska ne obstaja, zato pa obstaja »skrita ženska«, drobna komplikacija, namreč, »no- tranji izdajalec«: na koncu se vedno izkaže, da je bil nekdo ves čas izdajalec («dvojni agent«, morilec ipd.). Način razkrinkanja izdajalca vedno tudi pokaže »pravo pot do ne- mogočega cilja«: prisotnost »notranjega izdajalca« je jamstvo za izvršitev, izpolnitev, »pocelotenje« (nemogoče) misije, »nove celote«, saj šele notranji izdajalec naredi, da se praktično realizirajo vse teoretične možnosti »nemogočega projekta«. Če ne bi bilo »notranjega izdajalca«, tudi prave poti ne bi bilo: vse poti bi bile napačne, zmotne, po- губne in misija dejansko nemogoča. Poleg tega pa »notranji izdajalec« vpelje tudi raz- cep, ki je temu »macho-avanturističnemu« žanru lasten, namreč, razcep med »nepre- stano«, neprekinjeno, »full-time« akcijo in med diskurzom, ki to akcijo spremlja. Vse te akcije – dolgočasne in padajoče v prazno – so povsem »ne-diskurzivne«, saj se ob ak- ciji ničesar ne pojasni, razjasni, pove, ampak se to opravi šele potem, ko je vseh akcij že konec. Ko je že vse končano, namreč bralec zve, da se je »nekaj-za-vsem-tem« tudi dogajalo, da se je sploh kaj dogajalo, da je bil ta in ta »izdajalec«, da je bil ta in ta »dvoj- ni« ali pa »trojni« agent itd. Uganka na koncu je bila vedno le slab nadomestek za žen- sko (češ: »Šlo je zares.«). Ob koncu šestdesetih let je skušal MacLean svojim roma-

nom vbrizgniti tudi malce bondovske atmosfere («When Eight Bells Toll», »Puppet on a Chain«), ob koncu sedemdesetih let pa je napisal celo roman katastrofe («Godbye California»). Še vedno je pazil na besede, gojil iluzijo »zadnje« besede (uganke, detekcije, finalnega razkritja) in logike »stvari same«; postajal je slabši, a ostal dobro prodajan.

M. BELEJ in J. F. BARTELEJ
redakcija: MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

ARTHUR HAILEY

»He reached over for her hand and grinned back.«

John Castle/Arthur Hailey: »Flight into Danger«

Pri petintridesetih letih je za umetnost menda prepozno, za »bestsellerje« pa ni nikoli prepozno. Niti pri petintridesetih niti kasneje. To najlepše dokazuje prav Arthur Hailey, sicer Anglež, ki je leta 1952 prevzel kanadsko državljanstvo, danes pa so vsi prepričani, da je Američan.

Pisati je začel pri petintridesetih ... leta 1956 ... v Kanadi ... za televizijo ... TV-dramo ... dve leti kasneje jo je po dolgih pogajanjih prelevil v roman ... v romančič: »Flight into Danger« ... kot koavtor je podpisan tudi neki John Castle ... le kdo je John Castle ... Zgodba, ah, zgodba: letalo, polno razposajenih potnikov, nenadoma množična zastrupitev s hrano, vse skupaj že meji na katastrofo, toda vsaka kriza rodi svoje heroje, tudi ta. Delce ravno ni bilo kdovekako uspešno, toda bilo je – kot se reče – opaženo: najavljalo je žanr, ki bo postal v začetku sedemdesetih let geslo dneva – »count-down-to-disaster« melodrama. Že naslednje leto je TV-dramo, ki jo je takrat ravno pisal, raje kar takoj transformiral v roman »The Final Diagnosis« (1959), ki razkriva tisti konfliktni prostor za brezosebno fasado bolnišnice, v katerem se izreka »končna diagnoza«: »Gledal je amputacijo, operacijo srca; poslušal je rentgenologe, patologe, anesteziiste; se pogovarjal z zdravniškimi sestrami, internisti in primariji,« piše njegova žena Sheila Hailey (v: »I Married a Best Seller«, 1978, London, Michael Joseph). Njegov naslednji roman »In High Places« (1962) je bil v Kanadi »bomba«, »super-seller«, v njem pa je že meril na ameriško tržišče: kanadska vlada se spričo vse večje ruske agresivnosti in vse večjega usihanja evropske energičnosti odloči za predajo svoje politične suverenosti Združenim državam Amerike, kar naj bi peljalo k ustanovitvi nekakšne »super-države« (to naj bi bilo povezano s tedanjo krizo nacionalne identitete in etike selektivne imigracijske politike). Temu je sledila serija prvovrstnih »blockbusterjev«. Najprej »Hotel« (1965) ... hotel St. Gregory v New Orleansu je »zasebni« hotel in ker se lastnikovo življenje izteka, ga skušajo vsakovrstni à la Conrad Hilton magnati priključiti v svoje »verižne hotelske sisteme« ... spet imamo opraviti s prikazovanjem zakulisnih spletk, posebnosti in obscenosti, disfunkcij, vsega tega, kar se skriva za vsakdanjo čisto podobo in snažnim tekom hotelske maske. Naslednji je bil »Airport« (1968) ... to je kronika življenja na nekem velikem letališču in letalu obenem, zakulisni boji, prevare, logika letališke mašinerije in letališkega osebja, pilotov, stevardes in slepih potnikov, vse to pa v trenutku, ko neki obupanec vrže del letala v zrak ... vse že meji na katastrofo, toda ... Zatam »Wheels!« (1971) ... postavljen v detroitsko tovarno avtomobilov, produkcijski proces, skrit očem, zakulisne vojne, različne konspirativne teorije »uspešna« avtomobila, boj za oblast, neuslišane ljubezni, nedoživetve strasti. Dalje »The Moneychangers« (1975) ... svet visokih financ, bank, denarnikov, zgodba o tem, kako zares funkcionira banka ... Pa »Overload« (1979) ... vse o tem, kaj se skriva za fasado neke močne korporacije, ki se ukvarja z električno energijo in gorivom, njeni umazani posli vodijo vse bolj in bolj navzdol, vse do končne katastrofe (to je bil Haileyev pravi roman »katastrofe«, njegov prispevek k temu tedaj razširjenemu žanru: ko je Hailey leta 1974 skušal prodati filmski industriji roman »The Mone-

ychangers«, je dobil nazaj priporočilo: »Tell Hailey we want disasters!«). In končno »Strong Medicine« (1984) ... razgrinja zakulisje – tokrat – farmacevtske industrije.

Haileyev manever je vedno isti: prizorišče dogajanja je neko vsem dobro znano, javno, obče mesto ... bolnišnica (le kdo še ni bil pacient, »Final Diagnosis«) ... hotel (le kdo tu in tam ne izkorišča hotelskih uslug?, »Hotel«) ... letališče (le kdo se tu in tam ne pelje z letalom?, »Airport«) ... tovarna avtomobilov (le kdo nima avtomobila?, »Wheels«) ... elektrikerska korporacija (le kdo ne uporablja elektrike?, »Overload«) ... farmacevtska tovarna (le kdo ne uporablja zdravil?, »Strong Medicine«). Na takem občem mestu se že po definiciji lahko znajde vsakdo, ne glede na ekonomsko, socialno, ideološko ali pa politično kompetenco: to prizorišče je vedno enciklopedični povzetek vseh mogočih »konkurenčnih« socialnih, ideoloških, mentalnih, seksualnih in drugačnih »duševnih profilov«, povzetek vseh družbenih razredov, slojev, skupin, vse v slogu »all-human-life-is-there« (»Arthur Hailey spet polaga ves svet v vaše roke!«, so pogostoma oznanjali.), češ – »vsi smo na istem« ... vsi smo potniki, pacienti, računi, gostje, konzumenti in tako dalje. Hailey vse akterje/predstavnike te ali one ideološko-socialne kompetence jemlje »zares«, saj ima vsakdo izmed njih status »zvezde«, nihče ni le »ficelle«.

Samo zgodbo pa v vsej svoji (melo)dramatični vrednosti požene v tek dejstvo, da na vseh teh občih mestih obstajajo tudi napisi, ki pravijo takole: »Privatno!« ali pa »Vstop nezaposlenim prepovedan!« ipd. V tem trenutku bralec izkusi da je ta »občost« (socialna površina vsakdanjega življenja) sama v sebi podvojena: podvojena pa je prav s posebnim, s »partikularnim« (mašinerijo, ki je za vsem tem). »Občost« se deli na samo sebe in na »partikularnost«, ki jo v »občost« tudi vzpostavlja, lahko bi celo rekli, rekupeira: zato ni nič čudnega niti presenetljivega, da se na tem duplikativnem križišču kot temeljni agens pojavi prav tista strategija staromodnih »človeških interesov«, ki jih potem Hailey – s pomočjo znamenitega »privilegiranelega vpogleda« – »razkrinkava« (muckrake), vedno kajpada v obliki »dobro informirane«, »informativne«, »natančno raziskane«, »pedagoške«, »seminarske« oz. »simpozijske« lekcije. Hailey vedno rad poudari, da za vsak svoj roman porabi štiri leta: eno za načrtovanje (planning), eno za raziskovanje (research: na to je najbolj ponosen), eno za pisanje (writing) in eno za izdelavo (production). Tako njegovi romani pogostokrat privzamejo obliko razprave med različnimi dobro obveščenimi in artikuliranimi stališči, ki braleca iz pozicije »outsiderja« s korozivno namestitvijo reda hierarhije od »občega« do »partikularnega« priučijo v pozicijo »insiderja«, »v stvar samo posvečenega«. Vse to pa morda niti ne bi bilo tako v oči bijoče, če ne bi skušal Hailey s to metaforo »hitre kvazi-dedukcije« ponazoriti tudi toka zgodovine: pri Haileyu kajpada zgodovina ni zgodovina razrednih bojev, temveč prav narobe, zgodovina je zgodovina socialnih prostorov, v katerih se razred že v temelju ne more vzpostaviti (»vsi smo na istem«), polje prakse in boja pa se lahko le prevrtna v eksistencialno dramo nekega brez-subjektivnega kolektiva, polnega nepomembnih prihodnosti, oropanege historične »partikularnosti« (njihov »up-to-date-knowhow« je praviloma asketski,imploziven, idiomatičen). Tako funkcionira v »The Final Diagnosis« zgodovina le kot menjavanje generacij: stara garda se mora zaradi »usodne napake« umakniti mlajši; čas in zgodovina sta tukaj povsem biološki kategoriji, saj je jasno, da mora stara garda naravonujno in samoraslo slejkoprej »odpovedati«, če ne zaradi drugega – vsaj zaradi »pretirane biološke starosti«. V »Wheels« je situacija obrnjena, lahko bi celo rekli, da nastopi reifikacija oz. fetišizacija: zgodovinski napredek (tokrat pač avtomobilske industrije v Detroitu) je odvisen od tega, ali bodo ostali pri starem, klasičnem zrak-onesnažujočem tipu avtomobila, ali pa se bodo prilagodili bolj »odgovornemu« tipu avtomobila, z drugimi besedami, gre le za preprosto zamenjavo ene generacije avtomobilov z drugo. V »The Moneychangers« se prvotna situacija še malce zasuka: tukaj je pa sam »ostareli« in »onemogli« direktor (»patriarh«) največj banke tisti, ki napove svoj odhod (»upokojitev«) – vprašanje je le, kdo ga bo nasledil, katera šola, katera generacija, stara ali nova? V »Hotelu« pa nastopi »patriarhov čas za umik« sčasoma(!) – spet je le vprašanje, ali ga bo nasledila stara ali nova šola

»upravljanja«. Vselej se pa čaka do zadnjega trenutka, do konca . . . dokler organizem biološko ne odpove . . . in takrat se pojavijo interesi . . . drama . . . toda vedno le interesi šole, interesi generacije . . .

M. DEAN in A. TONKLIČ
redakcija: MARCEL ŠTEFANČIČ, jr.

»NOVI WESTERN« IN »ENFORCER-VIGILANTSKI ROMAN«

»The Western is a grab-bag, a hungry cuckoo of a genre, a voracious bastard of a form, open equally to visionaries and opportunists, ready to seize anything that's in the air from juvenile delinquency to ecology.«

Philip French, »Westerns«

V »westernu« je Amerika vedno re-interpretirala svojo lastno zgodovino, kar pomeni, da je boj za meje na ameriškem Zahodu (prostor zahodno od reke Mississippi) – in to so poudarjali mnogi, od Crèvecoeurja do Fredericka Turnerja – odločilno vplival na oblikovanje specifično ameriškega značaja, predvsem ameriškega individualizma, nacionalizma in njihove demokracije. Alan Trachtenberg pa je rad opozarjal, da je »mit o meji« postal temeljno ideološko orožje v razvijanju monopolnega kapitalizma ob koncu devetnajstega stoletja: vloga »meje«, dojeta bodisi kot mitična, bodisi kot ekonomska kategorija, je postala neizogibna za formacijo »nacionalne družbe« in »kulturnega poslanstva«. Mit in eksploatacija, ustanavljanje korporacij in nasilje, so šli z roko v roki: Vzhod je kmalu zagospodaril Zahodu. »Prvotna nedolžnost« in »snažna divjost« dežel zahodno od Missisippija sta bili ohranjeni v »westernu«, v tem najbolj »nostalgicnem« in obenem najbolj »formativnem« žanru.

Najbolje prodajani avtorji so bili predvsem Zane Grey (»Nevada«, »The Spirit of the Border«, »Light of Western Stars«, »The Border Legion«, »The U. P. Trail«, »The Riders of the Purple Sage«, »Wildfire«, »Rainbow Trail«, »Lone Star Ranger«, »Desert Gold«, »The Mysterious Rider«, »Heritage of the Desert«, »To the Last Man«, »The Man of the Forest«, »Desert of Wheat«), Javk Schaefer (»Shane«), Owen Wister (»The Virginian«), Max Brand (»Destry Rides Again«, »Singing Guns«, »Fightin' Fool«), Ernest Haycox (»Bugles in the Afternoon«, »Rawhide Range«), Luke Short (»Ramrod«), Harold Bell Wright (»The Winning of Barbara Worth«), John W. Thomason (»Gone to Texas«), v zadnjem četrtletju pa Louis L'Amour in ostali.

- 1 -

Pa vendar se je vse skupaj začelo že v začetku devetnajstega stoletja. Tam neke je bil James Fenimore Cooper s svojo serijo romanov o »mejašu« Nattyju Bumpu, s svojimi takoimenovanimi »Leatherstocking« zgodbami: »The Pioneers«, »The Last of Mohicans«, »The Prairie«, »The Pathfinder«, »Deerslayer« itd. V svojih romanih je videl temeljni konflikt ameriškega devetnajstega stoletja v prepletanju dveh vizij Amerike: med vizijo Amerike kot nadaljevanja oziroma podaljška evropskih civilizacijskih strategij in vizijo Amerike kot boljše, nove, gentlemanske družbe, izvirajoče iz »nove nedolžnosti« naravnih okoliščin divjine, med prodirajočo »sankcionirano« civilizacijo in med svobodnim, naravnim življenjem divjine. Njegovo zavzemanje (v »Notions of the Americans«) za splošni mir, prosperiteto, spodobnost, dostojanstvo, zdrav razum, progres, čvrsto vladanje reda, demokratičnega gentlemana (za razliko od evropskega aristokratskega gentlemana!), njegovo dosledno upiranje korupciji, ambicioznosti, pohlepu, pa vztrajanje na ravnotežju med Naravo in Kulturo, je prejelo svoj nedvoumni kore-

lat v dveh temah, ki sta v glavnem prevladovali v njegovih romanih: brutalna nasilnost vojskovanjz Indijanci in uničenje starega življenja v divjini. V »The Pioneers« je nasilje le po nesreči, naključno, stvar nesporazuma ali pa naravnih refleksov, že v »The Last of Mohicans« pa preži nevarnost za vsakim grmom, stvari pa s tem kajpada vrtoglavo pridobijo predvsem na gibanju, akciji, ritmu lova, preganjanja in zasledovanja, pa tudi sam lik »western-junaka« je silovito pridobil na dvojnosti, po eni strani, na svojem smislu za »civilizacijskost«, na drugi strani, za »divjaštvo«. Sam Natty Bumppo je postajal iz romana v roman vse bolj in bolj heroičen, mitičen, legendaren, idealiziran, celo pastoralen, čeravno je življenje preživel razpet med vlogo zvestega služabnika velike družine, kot možak s preprostimi krščanskimi vrlinami, ki noče izzivati tradicionalnega družbenega reda (hierarhije), in med vlogo marginalnega, osamljenega človeka divjine, ki sovraži represijo in restrikcijo družbe in ki se celo boji avtoritativnih intervencij, saj jih ne razume ali pa potrebuje. ostaja izoliran, neporočen, neljubljen: s kombinacijo pastoralne nedolžnosti in smrtonosne nasilnosti postane ta saga o napredku civilizacije dvoumna pusolovska zgodba o junakovi »izgubi nedolžnosti«. Cooperjeva vizija ameriške družbe se giblje od prvotne, primitivne, pionirske egalitarne družbe, prek kaotične faze družbenega tekmovanja, do stabilne in urejene družbene hierarhije: junak na koncu umre med Indijanci, odtujen družbi, za katero je vse življenje ubijal.

Prvi pomembnejši nadaljevalec Cooperjevega dela je Robert Montgomery Bird s svojim romanom »Nick of the Woods«, v katerem je Cooperjevo komplicirano dvojico Narava/Kultura transformiral v enostavno dvojico Dobro/Zlo, s tem pa jo je – lahko bi rekli – tudi »razrešil«: Indijanci so le še diabolični divjaki brez kvalitet, naravne vrednote ne bodo izgubljene v napredku civilizacije, aristokratski heroj ni več Cooperjev gentleman, nekompetenten v gozdu, temveč poseduje energijo in adaptibilnost, lastno »self-made-man« tipu junaka, ukinjen je razcep med krščanskim pacifizmom in med nasilnimi vojnami proti Indijancem, pride do enotnosti vere in akcije, utemeljene v maščevanju (npr. celo družino mu pokoljejo Indijanci; to je bila kasneje vedno idealna osnova za formacijo »western-junaka«!). V tem času postane v prvi uspešni »pulp-dime novel« dvojica Gentleman/Barbar le še svar »oblačila« in preobleke.

Naslednjo stopnjo predstavlja nedvomno roman Edwarda L. Wheelerja »Deadwood Dick on Deck, or Calamity Jane, the Heroine of the Whoop-up«. Zgodba je prenatrapana z akcijo oziroma z »neprestanimi« akcijami, ki pa niti niso več tako jasno in logično povezane. Tudi tukaj je »novo življenje« le stvar preobleke, ki pa že tudi postane agens in varljiv distributor spolnih vlog (kljub slačenju in oblačenju je spolnost odsotna), napačnih identitet ipd. Postopoma so Indijanca sploh izločili, saj kot Zlo nastopa le še »beli izobčenec«; protislovje med Naravo in Kulturo je odpravljeno; edino realno protislovje je med čistim, divjim Zahodom in skorumpiranim, pretirano civiliziranim Vzhodom.

Takoj po prelomu stoletja pa je izšel eden izmed najbolj vplivnih, pa tudi najbolj prodajanih »westernov«, roman Owena Wisterja »Virginian«, kjer se vse vrti okrog spopada med Vzhodom in Zahodom, med moškim in ženskim principom, okrog maščevanja za ranjeno čast. Individualna čast se rešuje z nasiljem, ker sama institucionalna mašinerija ni vzpostavila metodologije za reševanje takih in podobnih problemov (je-manje pravice v svoje roke, linčanje, dueli, vsakovrstni revolveraški dvoboji ipd.). Owen Wister je klasični razcep med naravo in civilizacijo razrešil tako, da Zahoda ni več prikazoval kot niz naravnih vrednot, ki so v protislovju z naravo, temveč kot družbeno okolje, v katerem se lahko ameriški sen ponovno rodi, kot prostor socialne in kulturne regeneracije, v katerem bi bila lahko spet najdena strogost, vialnost, moč in podjetnost Amerike iz časov revolucije, moč, ki naj bi jo prinesla nova vrsta elite, ki bo sposobna politično in moralno voditi Ameriko, nova ameriška elita, ki je ne določa družinski status ali tradicionalni pedigree, temveč neka notranja vrednost, izhajajoča iz »tekmovanja med možmi«: »Naj zmaga najboljši, kdorkoli že je. To je resnična demokacija. In resnična demokracija in prava aristokracija sta ena in ista stvar.« V tej vrnitvi k ameriški aristokraciji, h Cooperjevemu gentlemanu, v vzpostavitvi nove elite, ki naj bi se revitalizirala v stiku s primitivno močjo in kodeksom časti divjega Zahoda, je videl upanje za re-

formacijo Vzhoda. Wisterjev roman je izšel leta 1902, naslednje leto pa je bil že posnet tudi prvi filmski »western« v režiji Edwina S. Porterja – »The Great Train Robbery«.

V naslednjih letih so kulminirali predvsem Zane Grey, Harold Bell Wright in Emerson Hough. Zane Grey je imel kar deset let zaporedoma vsaj eno knjigo na letni »best-seller« listi. Pri Greyu je Zahod razločna moralna in simbolna pokrajina z močnimi implikacijami regeneracije in odrešitve tistih protagonistov, ki lahko reagirajo na izziv te pokrajine tako, da ponovno osvojijo in oživijo temeljne človeške in ameriške vrednote. Junak tega »westerna« je star, osamljen, celo izobčen ali pa vsaj izključen iz družbe; vsa akcija je praviloma usmerjena v smislu udomačitve in ustalitve tega divjega junaka, ki ga šele očiščujoče in odrešujoče nasilje združi v skupni strasti z junakinjo, ki ponvadi pripotuje iz Vzhoda, da bi se v tej divjini prenovila in obnovila, čeravno velja opozoriti, da je vsakršna spolna strast vselej prikazana kot napol mistična, religiozna in moralna eksperiencia, celo nasilnih dejanj se drži stigma transcendentne religiozne strasti oziroma globoko manične in riualizirane sle po krvi. Zahod funkcionira bolj kot moralni simbol in manj kot družbenozgodovinska realiteta. Rezultat konfrontacije divje narave in nasilnih ljudi je afirmacija in legitimizacija tradicionalnih ameriških vrednot (monogamna ljubezen, ustaljeno družinsko življenje, ločitev moških in ženskih vlog, pomen religije za življenje ipd.).

V štiridesetih in petdesetih letih je »western« zaživel predvsem na filmu (Ford, Hawks, Mann, Zinneman, Wylr, Lang, Marshall, King itd.). Tukaj pokrajina nima več evangelijsko mističnih podtonov in moralistično alegoričnih nastavkov: Zahod je pri Greyu dojet kot pretekla, celo zastarela doba, največkrat identificirana z divjino ali pa Indijanci, zdaj pa je bil Zahod pojmovan kot novi posebni družbeni red, ki temelji na sebi lastni, specifični, samozadostni metodologiji, kodifikacijah in zakonih civilizacije, o kateri so do tedaj anglo-evropski izkušnji še sanjalo ni. Mit o ustanovitvi Zahoda nadomesti skrb za družbeni prehod iz starega Zahoda v moderno družbo. Junak ni toliko ustanovitelj novega reda kot nekakšen arhaični prežitek, preživeli ostanek, katerega motivi in vrednote nikoli ne sovpadajo s harmonijo novega družbenega reda, saj ga njegova nasilna dejanja ne integrirajo v družbeni panoptikum, ga ne ustalijo, umirijo, temveč ga od družbe ločijo, oddaljijo, separirajo, alienirajo, izolirajo (gibanje junaka je prav nasprotno tistemu, ki je veljalo pred štiridesetimi leti: tako, npr., v »My Darling Clementine«, »High Noon«, »Stagecoach«, »Searchers« itd.).

V šestdesetih in sedemdesetih letih je polje »westerna« zajela neka splošna nostalgija, nostalgija za samim »westernom« kot izginjujočim žanrom in nostalgija za stariimi dobrimi časi (za posebnim načinom življenjaa, slogom akcije in samo tehnologijo preteklosti). pojavili so se različni tipi »westerna«.

1. Najprej je tu tip »westerna«, imenovan tudi »italijanski western«, »spaghetti western«, katerega materialni in moralni utemeljitelj je Sergio Leone (»Per un pugno di dollari«, »Per qualche dollaro in piu«, »Ul buono, il brutto, il cattivo«, »C'era una volta il West«, »Giu la testa«, »Il mio nome è Nessuno«): veliko nostalgije, akcije, streljanja, koreografije, grotesknega humorja in srhljivosti. »Western« je postajal »opera«.

2. Pomemben je bil tip »westerna«, v katerem gre za vrnitev grobega in mrkega junaka (»The True Grit«, »Big Jake«, »Chisum«, »Rio Lobo«, »The Cowboys«: v vseh je glavno vlogo odigral John Wayne). Zgodba je v povprečju takale: ostareli junak, katerega zlati časi so že mimo, se vrne še na zadnjo misijo (bitko, spopad, zasledovanje). Ta junak ni več podoben liričnemu in stoičnemu junaku iz štiridesetih in petdesetih let, temveč »negativcu« iz prvih »westernov«: civilna družba s svojimi institucijami in agencijami spričo pretirane skorumpiranosti in degeneriranosti ne more reševati problemov nasilja, zato mora pravico in zakon vzeti v svoje roke posameznik, privatnik ... legenda!

3. Rodil se je tudi tip »westerna«, ki je proizvedel nov kulturni mit Zahoda, etničnega junaka, praviloma temnopoltega. To je bil takolmenovani »black western« (»The Legend of Nigger Charley«, »Buck and the Preacher«, »Soul Soldier«, »Sergeant Rutledge« itd.).

4. Nekaj posebnega je bil tudi tip »westerna«, v katerem je šlo za nov odnos do Indijancev (»A Man Called Horse«, »Soldier Blue«, »Little Big Man« itd.), kar se je seveda

vklučevalo v elegijo o izginjajoči Ameriki, o zadnjem Mohikancu, o tragediji belca, ki se zaljubi v Indijanko, belca, ki postane Indijanec ali pa se identificira s perspektivo Indijanca.

5. Vse močnejša je postajala tudi legenda o židovskem kavboju («Butch Cassidy and the Sundance Kid», «Mc Cabe and Mrs. Miller» itd.), kjer je šlo predvsem za poudarjanje židovske zbegane sposobnosti, genialne strahopetnosti, njihovega eksistencializma v kavbojskih škotnjih: Zahod postaja moderna družba, junakov sovražnik so le še korporacije, družba ne more biti več očiščena in obnovljena z junaškimi posamičnimi dejanji.

- 2 -

V tem času, se pravi, v sedemdesetih letih se je »western« precej drastično obnovil, poudarka vredna je predvsem neka posebna inačica »novega westerna«, ki ni več sledila tedaj kanoniziranim napol asketskimi, napol puritanskimi etičnim normam, kot sta jih začrtala J.T. Edson in Louis L'Amour, čeravno je še vedno ostal močno zakoreninjen v klasičnih »western« obrazcih. »Novi western« je praviloma vezan na serije, organizirane okrog istega kavboja, revolveraša, »novega tipa western-junaka«. Najbolj uspešna in razvpita je bila nedvomno saga o »Jedu Hernu« Johna G. McLaglena, saga o nekdanjem slavnem, častitljivem, nadvse rentabilnem, a zdaj krepko ostarelem, sivolasem revolverašu (jezdil je s Quantrillom, se potepal z Wyattom Earpom, bil soborec Doca Hollidaya ipd.), ki se naposled vrne domov, obesi revolverje na klin, se poroči, ustali, pa mu kmalu tolpa sedmih mladih – tako rekoč še najstniških – razpuščenih pijancev (md njimi so, npr., senatorjev sin, psihopatska dvojčka, kvartopirec itd.) posili ženo (v »štafeti«, drug za drugim, vseh sedem; v »The Apache Squaw« posili ugrabljeno belko kar celo indijansko pleme), ki takoj zatem naredi samomor. Jed Herne, ki se celo sam pri sebi počuti »prestarega za revolverje« («The Shadow of the Vulture«), se takoj odpravi na »pot maščevanja«. Obrazec je sicer star, nove komponente pa so predvsem ta razvratna brutalnost, eksorbitantno nasilje, eksplicitna in modernizirana seksualnost ter novo starostno razmerje med pozitivnim in negativnim junakom, saj imamo na eni strani vedno »ostarelega«, »senilnega«, »sivolasega« ex-revolveraša (Jeda Herna), na drugi strani pa tolpo (skoraj vedno gre za »sedmerico«) mladoletnikov, pubertetnikov, »mulcev« (največkrat označeni kot »kids« ali pa »punk kids«), ki tega veterana kajpada ne jemljejo resno, vedno ga celo zasmehujejo: »Revolver nosiš le zato, da ti drži ravnotežje. Snemi ga, pa boš cepnil na kolena, ko kakšen star norec, kar tudi si! Nikomur ne moreš ni več.« («The River of Blood«). Jed Herne, oborožen z močnim »ojdipalnim« refleksom, seveda vse te »mlade rivale« in konkurente, ki postajajo pod vprašaj njegovo »moškost«, brez prevelikih vprašanj brutalno likvidira, čeravno ga vsak »punk kid« tik pred smrtjo prosi zamilost v slogu »Gospod, pomagajte mi!« ali pa »Gospod, šele enaindvajset let mi je!«. Njegova reakcija je v povprečju takale: »Jed je z revolverjem previdno nameril, ustrelil barabo med oči in gledal krvavi cvet na fantovem čelu. Telo je enkrat trznilo, potem pa mirno obležalo v snegu.« («The Black Widow«) Tudi ženske zanj niso nobena ovira: neki guvernanti, ki se je sadistično izživljala nad njegovo posvojenko, prav po boksarsko raztrešči nos; neko žensko, sicer mater patoloških dvojčkov (eden je sadist, drugi mazohist, oba pa sta biseksualca, narkomana, s heroinom ju oskrbuje kajpada mati, da bi se potem lahko v miru predajala incestuoznim užitek), likvidira tako, da ji izstreljena krogla prebije jajčnike («tam kjer je najbolj mehko») in ob tem zadane tudi enega sina, ki se je skrival za njo – tudi njega zadene v genitalije. En strel, dva mrtva. Ta strel pa mater in sina tudi nekako poveže, združi, češ »skrival se je za njenim krilom«. Včasih so ciljali v srce: to so strelili s sporočilom, češ »Pozdravlja te Freud!«. V starem »westernu« so sporočila kljub vsemu vendarle pošiljali po pošti, v »novem westernu« pa sporočila pošiljajo s krogli, okinčani mi s spolnimi à la Oedip variantami.

Ker pa Hollywood in nasploh »wide-screen« v sedemdesetih letih nista več gojila ravno pretirane naklonjenosti do »westerna« in ker tudi televizija ni mogla kar tako požreti tega eksotičnega in pikantnega nasilja, sado-mazohističnih seksističnih akrobacij in podobnega, ker po eventualni abstrakciji teh za publiko motečih elementov sam tip ojdipalno in viligantsko nastrojenega sivolasega maščevalca, obkroženega s hordo animaličnih bastardov, ne bi dopuščal prav osebno rentabilnega manevrskega prostora, se je osnovna žanrska shema »novega westerna« – pač v skladu z vse bolj rapidno in divje naraščajočim velemestnim terorjem – premaknila iz matičnega divjega Zahoda devetnajstega stoletja v bolj aktualen čas, v sedemdeseta leta, v urbano semiotiko opresivnih in klavstrofobičnih velemest, ne da bi ob tem izgubila temeljni razlikovalni žanrski inventar »novega westerna«. Z »novim westernom« je bilo v povpreju vse v redu, treba ga je bilo le premakniti v urbani svet neonskih luči, bleščečih se reklamnih napisov, temnih in zakotnih slepih ulic, pouličnih »dealerjev«, tolp in gverilcev, v »hooker-addict« in »porno-merchant-infested« bojno cono. Tip ostarelega »eskapističnega« maščevalca/»vigilanta« je bil semiotiki urbanega terorja pisan na kožo, čeravno velja takoj opozoriti, da ni tip romantično-urbanega »vigilanta« v beletristiki pravzaprav nič novega. Z veliko gotovostjo lahko trdimo, da je lik »urbanega maščevalca« vpeljal Edgar Wallace v svojem romanu »Four Just Men« (1905) najslovitejši »urbani maščevalca« iz polpreteklosti pa je prav gotovo Mike Hammer, junak romanov Mickeya Spillana (spomnimo se predvsem njegovih romanov »I, the Jury«, »The Deep«, »The Erection Set«). Takega junaka so prinašali tdi romani Richarda Starka (»Point Blank«, »The Outfit«, »Plunder Squad«, »The Snashers«), pa tudi serije Donalda Pendletona (»Executioner«) in Josepha Hedgesa (»Avenger«), omembe vredna je tudi filmska serija »Dirty Harry« in tako dalje.

Ta sedemdeseta leta, v katerih je zacvetel »vigilantski« žanr, z ene strani obsije filmska upodobitev Burgessovega »would-be« vigilantskega romana »The Clockwork Orange« (roman je iz šestdesetih let; 1971 ga je režiral Stanley Kubrick), z druge strani pa filmska upodobitev Yurickovega anti-vigilantskega romana »The Warriors« (tudi ta roman je iz šestdesetih let; 1979 ga je režiral Walter Hill): v prvem s pobalini obračunajo temu namenjene institucije, v drugem pa s pobalini obračunajo drugi pobalini.

Na najbolj prepričljiv način prikazujejo to »pedofobijo«, ta naturalistični violentni spopad med ostarelim maščevalcem/»vigilantom« in »najstniško tolpo« (najpogostejši izrazi: »cosh kids«, »juvenile delinquents«, »teddy boys«, »filthy little monsters« ipd.) romani Briana Garfielda »Death Wish« (1972), »Death Sentence« (1976) ipd., ki je ta žanr tudi – če naj uporabimo ta izraz – institucional. Da je Garfield začetnik tega »vigilantskega thrillerja« ni nikakršno naključje, saj je dolga leta pod različnimi psevdonimi (tako, npr., kot 'Brian Whyne' »Lynch Law Canyon«, »The Last Hard Man«, kot 'Jonas Ward' »A Badge for Badman« ipd.) pisal »potboilerje«, ki brezpogojno pripadajo žanru »novega westerna«. Za Garfieldovim »Death Wish« je ugledala luč črke cela serija bolj ali manj uspešnih »vigilantskih thrillerjev«, med katerimi naj omenimo, npr., »Death List« (R. McKew in R. De Rouen, 1979), »The Chilian Club« (George Shipway, 1973), »Testament« (David Morrell, 1976), »The Shrewsdale Exit« (John Buell, 1972), »The Gang« (Herbert Kastle, 1978), pa tudi »Albion, Albion« (Dick Morland, 1974) in »The New Vigilants« (Jonas D. Horan, 1976).

»Vigilantski thriller« je dokončno afirmiral šele film, natančneje, Michael Winner, ki je »Death Wish« posnel leta 1974 z »ex-western« junakom Charlesom Bronsonom, čeravno se zdi potrebno poudariti, da je sam Bronson ugotovil, da bi bil za Garfieldovega »polnočnega maščevalca« dosti primernejši Dustin Hoffman ali pa Woody Allen, saj je v romanu glavni junak krhki in slabotni »mild« židovski intelektualec, izrazito nemarquantnih in modestnih potez, s »knee-jerk« liberalnimi nazori. V filmu se je seveda židovski intelektualec Paul Benjamin prelevil v mišičastega, markantnega, nežidovskega arhitekta Paula Kerseya, s tem pa je Charles Bronson sploh lahko postal

kredibilen. Med filmom in romanom je še nekaj razlik, ki pa niso bistvene: zgodba je preprosta in pomeni dobesedno obnovitev strukture »novega westerna«. Paul Kersey je arhitekt in živi povsem mirno, spodobno, snažno in srečno življenje s svojo ženo in hčerko vse do trenutka, ko mu neka najstniška tolpa pri belem dnevu posili ženo in hčerko: žena za posledicami nasilja kmalu zatem umre, hčerka pa ostane katatonična. Paul Kersey se spriči nemoči policije in sodstva prelevi v »polnočnega maščevalca«, hladnokrvnega »vigilanta«. Njegov modus operandi je takle: ponoči se odpravi v nevarne, temne velemestne predele, dela se »dostopnega« in »nezaščitenega«, ko pa se pojavijo kakršnikoli »nasilni pobalini« (»punks«), jih v slogu »punk's-gonna-get-killed-first-and-asked-question-later« brez pretiranih zadržkov takoj likvidira. Njegova ojdipalno-eskapistična pedofobija se ne ustavi niti pred otroci: v »The Death Sentence« (nadaljevanje »Death Wish« z istim protagonistom, ki se preseli v Chicago, ne da bi policija v New Yorku sploh kdaj uspela pojasniti vse tiste »polnočne masakre« in mu priti na sled) brez vprašanj likvidira dva šolarja, ki nadlegujeta deklici. Njegovo življenje je podvojeno: na eni strani je tisto ustaljeno, umirjeno, civilno, meščansko življenje razsodnega arhitekta, življenje, ki je vsem na očeh in je v tem smislu edino veljavno, znano in legalno, na drugi strani pa je njegovo skrivno, emancipirano, vse ostalim neznano (»nevidno«) življenje, njegova »free-fire« cona, ki se izmika kakršnemukoli pogledu, avtoriteti, kontroli in diktaturi civiliziranih-civilnih vrednot, skratka, življenje, ki funkcionira kot od »pojavnne objektivne realnosti« odklopljena nespoznavna, brez-subjekta in ne-objektivizirana, solipsizmu prepuščena »stvar-na-sebi«. Policija tega polnočnega »vigilanta« nikoli ne izsledi, celo nikoli ga nihče ne vidi: nobenih prič ni, ki bi dejansko videle njegove likvidacije in masakre (akcijo-produkcijski proces »stvari-same-na-sebi«), le enkrat ga pri dejanju zaloti neki policaj, ki mu pa da tako rekoč še v istem trenutku »brez besed« vedeti, da ni dejansko nič videl! Kot da bi hotel reči: »Ne, ne morem verjeti, da obstaja 'stvar-na-sebi'!« ali pa »Ne, ne verjamem, da obstaja 'Drugi Drugega'!!«. Še ena teleološka iluzija o nekakšni globalni in bistveno nevidni/nezapodljivi bitnosti (»stvari-na-sebi«), ki vodi in usmerja površinski svet pojavnih predmetnosti. Brez tega manevra bi bil »best-sellerski« univerzum nemogoč.

M. TRŠAR, Z. TRŠAR

PROBLEMI 12, 1986, 272, letnik XXIV

Uredništvo:

Eseji: Vlasta Jelušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdovec.

Literatura: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc.

Razprave: Miran Božovič, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Stojan Pelko, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek

Glavni urednik: Aleš Debeljak

Odgovorni urednik: Slavoj Žižek

Sekretar uredništva: Stojan Pelko

Svet revije: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažič, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvir (delegati širše družbene skupnosti)

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/1

Uradne ure: torek, od 17. do 19. ure; četrtek, od 13. do 15. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za PROBLEME

Letna naročnina za letnik 1986 3.500 din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS, Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava: Simčič Milan

Tisk: Ogrizek Boris

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 500 din

Revijo denarno podpira Kultura skupnost Slovenije.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.

Naslovnica: Frederick Sandys (1829–1904): Rosamond, Queen of the Lombards, 1861

