

LAHKO NOČ IN SREČNO:

MCCARTHY, LOV NA ČAROVNICE, SAMOCENZURA IN
MOTIV OVADUHA

SIMON POPEK

V AMERIKI SE JE V
ZAČETKU PETDESETIH
DOGAJALO NEKAJ
NEVERJETNEGA,
POLITIČNI SISTEM JE
USTVARJAL IZREDNE
POGOJE IN ZNOTRAJ
NJIH LJUDI SILIL V
MORALNO SKORUMPIRANA
DEJANJA; PREBIVALCE
JE SPODBUJAL K
SKRUNJENJU POZITIVNIH
VREDNOT, OD NJIH JE
ZAHTEVAL IZDAJSTVO
PRIJATELJEV.

George Clooney je ustvaril dramo o svobodnem novinarstvu, neodvisnosti medijev, pravici do govora, skratka liberalni misli v politično represivnem in skorumpiranem obdobju ameriške zgodovine. In ker se zgodovina rada ponavlja, sploh v ameriški politiki zadnjega stoletja, je film lepa parabola sodobne neokonzervativne politične elite, ki z manipulacijami, lažmi in pritiski na medije ustvarja enoumje. Vse lepo in prav, toda ali ni *Lahko noč in srečno* (Good Night, and Good Luck) tudi film o ideološki dvoumnosti, samocenzuri in ovajanju? Film, ki z makartizmom petdesetih let deli veliko več, kot so svetovni mediji Clooneyevemu filmu namenjali besed in črnila? Clooney se je tematike brez dvoma lotil predvsem iz enega razloga, »ker je tako aktualna« in ker do Edwarda R. Murrowa (David Strathairn) goji posebne afinitete, saj je sam odraščal v družini novinarjev. +A lepota filma *Lahko noč in srečno* je med drugim v njegovi večplastnosti, natančneje, Clooney ne govori zgolj o novinarskem delu, temveč o številnih elementih, ki so definirali Ameriko poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih let 20. stoletja, t. i. makartizmu, lovu na čarovnice oziroma komunistične simpatizerje, ki je najbolj agresivno in demagoško fazo doživel prav pod vodstvom Josepha McCarthyja, senatorja iz Wisconsina, ki ga Clooney pokaže izključno skozi arhivsko gradivo.

Svetovni mediji so povečini enoglasno hvalili Clooneyev drugi režijski napor, a bolj ko sem spremljal pisanje relevantnih medijev, bolj sem bil presenečen nad dejstvom, kako se vsi osredotočajo na peščico glavnih likov, Murrowa, sodelavca Freda Friendyla (Clooney) in novinarsko ekipo tedenske CBS-ove

oddaje *See It Now*, obravnavano kot brezimno celoto »trdnega kreativnega jedra«. In prav njuna ekipa predstavlja srž in bistvo makartistične paranoje, številne tragične like, ki v nerazumevanju in konfliktu z »oblastjo« – z novinarskega vidika jo predstavljata producent oddaje Sig Mickelson (Jeff Daniels) in predsednik uprave CBSa William Paley (Frank Langella) – doživljajo bridke ali kar tragične usode.

McCarthyjeva Komisija za neameriške dejavnosti (HUAC ali House Un-American Activities Committee; izvirno House Committee on Un-American Activities) ni izvajala le lova na čarovnice, temveč je v ameriško družbo vnesla strah, spodbujala ovajanje in celo organizirala lažna pričevanja, vse v nameri, da deželo očisti rdeče zalege. Komunizem je bil za McCarthyja »rdeči fašizem«, glavna gonja je potekala med leti 1947 in 1953, naperjena je bila proti vsem socialnim slojem – s posebnim poudarkom na politiki in zabavni industriji –, čeprav je bila Komunistična partija ZDA v tem času v precej klavnem stanju in brez realnega vpliva na ameriško politiko in družbo; od vrhunca v času druge svetovne vojne, ko je bila Sovjetska zveza ameriški zaveznik in je KP ZDA štela 75.000 članov, se je članstvo do leta 1950 več kot prepolovilo (31.000). McCarthy se je zavedal, da bo uspešen, če bo lovil uspešne ljudi, odtod njegov fokus na zabavno industrijo in visoko politiko. Clooney se Hollywoodu v celoti izogne (razen v nekaj kratkih vinjetah, ki ponazarjajo Murrowovo frustracijo ob dejstvu, da se mora po službeni dolžnosti občasno ukvarjati tudi z družabno kroniko), raje se osredotoči na malega slehernika, ki je v smislu novinarskega poročanja enako pomemben kot medijsko izpostavljene osebnosti, konkretno na

primer vojaškega pilota Mila Radulowicza, ki je v očeh McCarthyjevih jastrebav varnostno tveganje predstavljal iz povsem banalnega razloga, ker naj bi bil rdečkar njegov oče.

V kompleksni podobi lova na čarovnice pa kot žrtve ne nastopajo le ljudje iz novic, temveč tudi ljudje, ki o novicah poročajo, konkretno Murrowovi novinarji in pomočniki iz oddaje *See It Now*. V njihovem primeru ne gre za neposredno politično obračunavanje, temveč za specialnost HUACa, posredne pritiske in psihološko vojno, znotraj katere so normalni ljudje, ameriški patrioti, nenadoma postali ovaduhi. V Ameriki se je v tistem času dogajalo nekaj neverjetnega; politični sistem je ustvarjal izredne pogoje in znotraj njih ljudi silil v moralno skorumpirana dejanja, povedano drugače, sistem je prebivalce spodbujal k skrunjenju pozitivnih vrednot, od njih je zahteval izdajstvo prijateljev.

Prostovoljno ovadustvo je bilo še posebej popularno znotraj *show businessa*, po svoje logično, saj so se ljudje bali za kariere, prestiž in ugled, zato so bili za (od)rešitev pripravljeni ovajati svoje prijatelje in sodelavce. »Obtoženi« (treba je vedeti, da ni šlo za klasične tožbe, saj kongres ni imel neposredne pravice obtoževanja, čeprav drži, da so imele »priče« pred kongresno komisijo manj pravic kot obtoženci v kriminalnih postopkih) so imeli tri možnosti: prvič, sklicevati se na prvi amandma ameriške ustave (pravica do svobode govora) in zaradi prezira do kongresa tvegati zaporno kazen, kar se je leta 1947 zgodilo znameniti »hollywoodski deseterici« (The Hollywood Ten); drugič, sklicevati se na peti amandma (zaščita pred samoobtožbo) in tvegati izgubo službe, kar je doletelo mnoge, predvsem hollywoodske obtožence, ki so pristali na t. i. črni listi (Blacklist); in tretjič, sodelovati s komisijo, ovajati in upati na bolj ali manj nemoteno nadaljevanje kariere (najznamenitejši hollywoodski ovaduhi so bili Sterling Hayden, Lee J. Cobb, Robert Rossen in seveda Elia Kazan).

Fascinantni so različni načini ovajanja, ki so bili v praksi od konca štiridesetih let dalje in ki se posredno dotikajo filma *Lahko noč in srečno*. Znotraj ameriške pravne prakse obstaja cela paleta bolj ali manj sofisticiranih načinov sodelovanja, zato McCarthyjeva komisija ni bila nobena izjema; obstajali so nevoljni, entuziastični, iskreni ovaduhi, pa informirani in filozofski ovaduhi (ti se detajlnimi poročili dejavnosti), neinformirani ovaduhi (ti se niso spomnili, ali so bili člani partije ali ne) in celo »borbeni« ovaduhi (npr. dramatik Clifford Odets), ki so komisiji predavali o pomenu revščine za ustvarjalnost, pa klevetajoči ovaduhi in komični ovaduhi (Abe Burrows), ki so brez težav ovajali prijatelje, zase pa trdili, da »kljub temu, da se obnaša, izgleda in govori kot komunist, sam iskreno verjame v nasprotno«, ter nenazadnje hrupni ovaduhi, npr. Kazan, ki ni le ovajal, temveč je zakupil oglasni prostor v New York Timesu in spodbujal ostale, naj sodelujejo s komisijo.

Danes se zdi naštevavanje različnih načinov ovajanja morda komično, toda generalna slika je veliko mračnejša, ko ugotovimo, kako so Joseph McCarthy, Roy Cohn in J. Edgar Hoover vzpostavljali represivno ozračje in za doseganje dvomljivih ciljev, ki so



uničevali kariere in življenja, uporabljali neetične, nelegalne in celo neustavne metode, med drugim uporabo nastavljenih in plačanih prič.

V kakšnem smislu torej *Lahko noč in srečno* odraža represivno ozračje makartistične paranoje? Preprosto, s konflikti znotraj CBSa, ki med drugim vključujejo absurdna interna pravila ter primere samocenzure in samoovajanja. V tem smislu so stranski liki enako pomembni kot zvezdnika CBSa Murrow in Friendly, predvsem predsednik CBSa William Paley, poročeni novinarji par Shirley in Joe Wershba (Patricia Clarkson in Robert Downey, jr.), ki je zaradi kršenja nerazumljivih internih pravil (prepovedovala so poroke med zaposlenimi), pristal na CBSovi »črni listi«, ter sprovcirani in očrnjeni komentator Don Hollenbeck (Ray Wise), ki je zavoljo ideoloških pritiskov nastavljenih provokatorjev nazadnje naredil samomor.

CBS je, podobno kot druge korporacije ali hollywoodski studii, funkcioniral kot razmeroma ustrežljiva »država v državi« in je političnim pritiskom oponiral samo do točke, ko je bilo to početje še rentabilno. Šlo je za pomemben, a vendarle krhek medijski imperij, ki je svoj status med drugim zgradil na združevanju oziroma balansiranju kontradiktornih nagnjenj: kulture in komercializacije, sporočilnosti in zabave, originalnosti in formulaičnosti. S podobnimi besedami Paley Murrowu in Friendlyju sporoči novico, da bo njuno oddajo umaknil s sporeda ter jima namenil manj prestižnih, popoldanski termin. Sponzorji so se pač umaknili, vodstvo CBSa pa je bilo mnenja, da neprestani napadi na politiko škodujejo družbi. Teža samocenzure je bila v tem primeru še toliko večja – in bolj boleča –, saj je bila leta 1953 najhujša makartistična gonja že mimo in so se stvari postopoma umirjale, čeprav so se kongresna zasliševanja nadaljevala do konca petdesetih let.

CBS je bil do svojih sodelavcev veliko bolj human kot hollywoodski studii. Petdeset najvplivnejših producentov se je novembra leta 1947, kmalu po obsodbi »hollywoodske deseterice«, sestalo v newyorškem hotelu Waldorf Astoria in na dvodnevnem zasedanju odločalo, kakšno pozicijo naj zavzamejo do deseterice in bodočih komunističnih simpatizerjev. Liberalni Hollywood je ob prihodu na vzhodno obalo

podpiral deseterico, od odhodu pa jih je iz različnih razlogov (zaradi konfrontacije s komisijo, iz reakcije na obtožbo zaradi prezira do kongresa in seveda v strahu, da bodo obtoženi tudi sami) pustil na cedilu ter obelodanil, da v bodoče noben komunist ali simpatizer ne bo delal v filmski industriji.

George Clooney ni imel veliko razlogov, da posname še eno filmsko verzijo lova na čarovnice; s parabolo na aktualno politično situacijo je o represiji in ideološki indoktrinaciji povedal več kot dozodajšnji filmi, ki so se makartizma lotevali neposredno. Teh tako ali tako in bilo veliko; Winklerjev *Kriv zaradi suma* (Guilty by Suspicion, 1991) je bil pretirano površen in stereotipen, veliko bolje je funkcionirala *Krinka* (The Front, 1976), tako satira kot obsodba makartizma, za katero je režiser Martin Ritt angažiral same žrtve »črne liste«, scenarista Walterja Bernsteina, igralce Zera Mostela, Herschela Bernardija, Lloydja Gougha, Joshua Shelleya – in seveda samega sebe. Najboljši filmi, ki obdelujejo fenomen makartizma, pa so tako ali tako trdi, črno-beli, družbeno kritični filmi, ki so nastajali že v času lova na čarovnice in izpostavljali motiv ovaduha, amoralnega denuncianta, krščansko parafrazo Judeža, najbolj zloglasnega in osladnega lika, kar jih pozna zgodovina ameriškega filma. Temelje za motiviko ovaduha, ki je v amerškem pogovornem jeziku dobil tako negativne prizvoke kot »rat«, »canary«, »cheesie«, »fink«, »stoolie« ali »squealer«, je sredi tridesetih položil že John Ford z Gypom Nolanom, junakom *Izdajalca* (The Informer, 1935), tradicijo pa so nadaljevali tako režiserji, ki so bili postavljeni na črno listo in so pobegnili v Evropo (npr. Jules Dassin z *Grobo silo* [Brute Force, 1947]), kot avtorji, ki so ovajali in jim je tematiziranje pričanja proti kolegom omogočilo ustvarjanje konteksta, znotraj katerega je ovajanje edina plemenita poteza. Kazan je ovajal, ustvarjal naprej in si nakopal gnev žrtev »črne liste« in njihovih simpatizerjev – spomnite se reakcij ob napovedi, da mu bodo podelili častnega oskarja! –, toda njegovi »katarzični« filmi, v katerih junaki ovajajo (Marlon Brando v *Na pristaniški obali* [On the Waterfront, 1954], James Woods v *Obiskovalcih* [The Visitors, 1972]), spadajo med najboljše družbeno-kritične filme vseh časov.