

*Marcel Štefančič, jr.*

**ZAKAJ SI ŽIVLJENJE ZASLUŽI,**

**DA GA IZGUBIMO**

*Kaj nam lahko prejšnje stoletje pove o tem tisočletju*

Izbrani eseji



*Marcel Štefančič, jr.*

**ZAKAJ SI ŽIVLJENJE ZASLUŽI,  
DA GA IZGUBIMO**

*Kaj nam lahko prejšnje stoletje pove o tem tisočletju*

**Izbrani eseji**

**UMco**

UMco, Ljubljana, 2012

**Marcel Štefančič, jr.**  
**ZAKAJ SI ŽIVLJENJE ZASLUŽI, DA GA IZGUBIMO**  
*Kaj nam lahko prejšnje stoletje pove o tem tisočletju*  
Izbrani eseji

© za besedilo: Marcel Štefančič, jr.  
in UMco d. d., 2012

*Izdajatelj in založnik:*  
UMco d. d. / Zbirka Angažirano

*Glavni urednik:* Samo Rugelj  
*Pomočnica urednika:* Renate Rugelj  
*Spremna beseda:* dr. Aleš Debeljak  
*Oblikovanje ovitka:* Žiga Valetič  
*Postavitev:* Vesna Paradiž in Tina Šebenik  
*Tisk:* NTD d. o. o.  
*Naklada:* 300 izvodov, 1. natis, sprotni tisk  
Ljubljana, 2012

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6-4

ŠTEFANČIČ, Marcel, jr.

Zakaj si življenje zasluži, da ga izgubimo : kaj nam lahko prejšnje stoletje pove o tem tisočletju : izbrani eseji / Marcel Štefančič, jr.; [spremna beseda Aleš Debeljak]. - Ljubljana : UMco, 2012

ISBN 978-961-6803-53-3

262758400

# VSEBINA

## **VSE BARVE NOČI**

*Če je ljubezen protest, potem je bila Amy Winehouse največja protestna pevka vseh časov* 7

## **GONZO**

*Kako je bilo osvobojeno pisanje* 18

## **APORIJE ČASA**

*Zakaj ne vemo, kaj pišemo* 26

## **IGRE JE KONEC**

*Zakaj je odsotnost tak spektakel* 34

## **BELI ČRNEC**

*Zakaj smo najbolj vitalni tedaj, ko smo iracionalni* 45

## **ZADNJI AMERIČAN**

*Gore Vidal je bil tako velik, da en sam sežig ni zadoščal* 55

## **NA OSTRINI BRITVE**

*Kako Ameriko prebereš, ko jo prepotuješ* 68

## **SATANSKI STIHI**

*Zakaj je na smrt obsojene romane nemogoče razumeti* 76

## **EN DAN IVANA DENISOVIČA**

*Zakaj živimo le nekaj trenutkov* 84

## **PRIHODNOST BREZ PRIHODNOSTI**

*Zakaj nas ni več* 97

## **SVETA VOJNA**

*Zakaj je boj za dušo kapitalizma tako oseben* 108

<b>»ZA VSAKIM VELIKIM PREMOŽENJEM JE ZLOČIN!«</b> <i>Zakaj je Boter najboljši vodič po politiki, kapitalizmu in pogrebih</i>	<b>120</b>
<b>LOV ZA IZGUBLJENIM ZAKLADOM</b> <i>Kakšno bogastvo v sebi skrivajo junaki otroškega popa</i>	<b>133</b>
<b>TAKO JE TO!</b> <i>Zakaj je mogoče vse trenutke zgodovine videti hkrati</i>	<b>141</b>
<b>ČRNA KOŽA, BELE MASKE</b> <i>Zakaj vlak zgodovine ne stoji na vsaki postaji</i>	<b>150</b>
<b>LUČ MOJEGA ŽIVLJENJA</b> <i>Zakaj izgleda Lolita še bolj ilegalno kot nekoč</i>	<b>161</b>
<b>DEKLICA IN SMRT</b> <i>Zakaj je Roman Polanski v Ameriki iskan, v Evropi pa željen</i>	<b>169</b>
<b>MAČKA NA VROČI PLOČEVINASTI STREHI</b> <i>Kako je Elizabeth Taylor zakoličila novodobno kulturo resničnostnih šovov</i>	<b>181</b>
<b>NISEM POŠAST!</b> <i>Zakaj je Zlo banalno</i>	<b>191</b>
<b>BRALEC</b> <i>Kaj če Hitler ne bi znal brati</i>	<b>200</b>
<b>STAND-UP</b> <i>Zakaj si življenje zasluži, da ga izgubimo</i>	<b>209</b>
<b>MARCEL ŠTEFANČIČ, JR. IN TOTALNI POKLIC</b> <i>Spremna beseda, dr. Aleš Debeljak</i>	<b>218</b>

## VSE BARVE NOČI

*Če je ljubezen protest, potem je bila Amy Winehouse največja protestna pevka vseh časov*

Obstajajo comeback kids. Amy Winehouse je bila comeback girl. Stalno se je vračala. Vedno znova. Vsak njen koncert, vsak njen nastop, vsak njen štikel je bil comeback. Svoje štikle je zaradi dobro znanih kriz – zaradi alkohola in drog, depresij in dehidracij, detoksikacij in rehabilitacij – stalno ustavljala in prekinjala. Ustavljala in prekinjala je svoje koncerte. Ustavljala in prekinjala je svojo kariero. Stalno. In vedno znova. Girl, Interrupted. Ljudje ljubijo zvezdnike, ki potonejo, propadajo in izginejo – in ki se potem vrnejo. Ni ga čez propadlega zvezdnika, ki ponovno vstane. Dobro veste, kaj je ponovno vstajenje naredilo za Jezusa Kristusa. In od zvezdnikov vsi pričakujejo natanko to: da bodo imeli kariero Jezusa Kristusa. V šovbiznisu se smrt izplača, toda nič bolj kot ponovno vstajenje, comeback. To pove vse o tem, kako zelo je pop prepojen s krščansko mitologijo – in kako zelo je prežgan s tisto »unikatno ameriško izkušnjo«, s tistim born again.

Založbe, producenti in kapital že od nekdaj ljubijo comebacke – ponovno vstajenje je vedno dobro za biznis. Ponovna vstajenja so obdobja finančne stabilnosti, utopični trenutki večnosti. V resnici so distopije. Amy Winehouse je svojo kariero zdrobila v take trenutke, v množico utopičnih trenutkov večnosti, malih utopij, ki pa so vedno hitro pokazale svoj pravi, mračni, morbidni obraz, svoje distopično bistvo. Vsak njen comeback je bil le aspekt zlaganosti in

perverzности comebackov, le potrditev Fitzgeraldove znane teze, da v naših življenjih ni »drugih dejanj«. Amy Winehouse je izgledala kot revolucija. Revolucije vedno spodletijo, toda le zato, da bi lahko naslednjič, pravi Slavoj Žižek, še bolje spodletele – in tudi Amy Winehouse je vedno ponovno vstala zato, da bi lahko prihodnjič čim bolj spodletela. Da bi lahko spodletela še bolje – in še bolj – kot prejšnjič. Publiki in kapitalu je dala več, kot sta hotela. Več, kot sta pričakovala. Več, kot sta plačala.

Zvezde, ki živijo tisoč let, ne doživijo toliko comebackov, kot jih je doživela Amy Winehouse. Stalno se je prižigala in ugašala. Stalno se je vračala – in potem padala v temo. Back to Black. Njen glas je bil za ušesa to, kar je bil dim za filme noir. Ko jo poslušáš, se vprašáš le: koliko noči je morala preživeti sama, da je postala Amy Winehouse? In koliko noči je morala preživeti sama, da je dobila tisti glas? Njeni štikli so bili načini, kako preživeti noč. In iznašla je več načinov, kako preživeti noč, kot pa je bilo noči.

Njen glas je zvenel tako, kot da prihaja iz tiste globoke urbane noči filmov noir – iz tiste noči, ki drgeta od osamljenosti in nostalgije, od ljubezni in ločenosti, od nepotešenosti in kaosa, od hrepenenja in zapuščenosti, od znakov življenja in zadihanosti, od sence, ki skriva ljubimca, in sanj, ki ju ne potrebujejo, od postkoitalne melanholije, ki jo lahko izraziš le z besedami, in solz, ki tečejo same od sebe – iz tiste noči, ki jo je presejal in razpršil zvočnik starega gramofona – iz tiste eksotične, zasičene, zadimljene, hazarderske, ekstatične noči, v kateri bi ji bilo ime Shanghai Lily – iz tiste noči, ki obljublja ljubezen na prvi pogled, cigareto, malo besed in dobre stare čase. Dovolj stare, da so dobri. Ko poslušáš njene štikle, imaš občutek, da prihajajo iz noči in odhajajo v noč – in da jih nekje vmes za hip ali dva prestreže, preseka, prekine, ujame dnevna svetloba. In to je



vse, kar dobiš. Glas, ki te gleda. Zgodbo o noči, ki je tako kristalno pristranska kot noč. Razlika je le v tem, da je Amy Winehouse zgodbo o noči povedala bolje kot noč. Verjetno zato, ker so bile njene noči boljše kot dnevi njenih fanov. In težko bi rekel, da je v tistih nočeh mislila na svoje fane. Fani so kot rože – ne kažejo spoštovanja, ampak le intenco.

Spominjala je na prvo cigareto. Izgledala je ilegalno. In obenem renesančno. Kot je dahnil Orson Welles v Tretjem človeku: »V Italiji so imeli pod Borgijci trideset let same vojne, pa teror, umore in klavnice, toda ustvarili so Michelangela, Leonarda Da Vinci in renesanso. V Švici so imeli bratsko ljubezen, petsto let demokracije in miru – in kaj so ustvarili? Uro-kukavico!« Amy Winehouse ni bila kukavica. Ali kot je dahnil Humphrey Bogart, ko je v Globokem spanju zagledal Lauren Bacall: »She was worth a stare, she was trouble.«

24. novembra 2007 naj bi Amy Winehouse nastopila v Londonu – v prestižni dvorani Hammersmith Apollo. Pa se ni prikazala. Zamujala je. Četrť ure, pol ure. Publika je začela negodovati, žvižgati in vreščati. Nekateri so zahtevali, naj jim vrnejo denar. Potem – po kake tričetrt ure – je vendarle stopila na oder, utrujena in zdolgočasena, vmes, med štiklom je celo odkorakala z odra, tako da je štikel prevzel in dokončal back vokalist. Na koncu, med bisom, je spet odkorakala z odra, le da se tokrat ni vrnila. Štikel in šov je dokončal back vokalist. Del publike je besnel. Del publike pa je odšel že med koncertom – zgrožen. Reakcija publike je bila tipična in predvidljiva. In tudi nastop Amy Winehouse je bil po svoje tipičen in predvidljiv. Zdelo se je, kot da je publika le izpolnila pričakovanja Amy Winehouse – in kot da je Amy Winehouse le izpolnila pričakovanja publike.

Navsezadnje, nekaj takega se je zgodilo malo prej na koncertu v Birminghamu, ki se je, kot so poročali, »končal

v kaosu«. Amy Winehouse je jokala, blodila po odru in psovala publiko, svoje fane. Spet je zamudila. Tokrat le pol ure – s kozarcem v roki. Zmedena, odsotna. Nekoherentna – ja, »nekoherentna«: to je postal izraz zanjo. Med štiklom Wake Up Alone, posvečenem njenemu možu, se je zjokala. Med štiklom Unholy War tudi. »Oprostite,« je dahnila. Toda ljudje so odhajali. Hotela je zaplesati, a se je le zarežala. Publika je začela žvižgati. »Kdo žvižga?« Zapustila je oder. In se vrnila. Objokana. Odvrгла je stojalo za mikrofona. Odvrгла je solze. Odvrгла je sebe. »Kaj hočete?«

In to se je stalno ponavljalo. Napol ritualno. Na karibskem otočku Santa Lucija. Pa v Dubaju. In v Beogradu. Zamujala je na koncerte, se med nastopi agonično majala in opotekala, padala, momljala, le napol pela, izginjala, izgubljala ritem in mikrofona, pozabljala verze, imena muzikantov, ki naj bi jih med koncertom predstavila, in imena mest, v katerih je nastopala, med štikli pa je navrгла, da se dolgočasi. In dodala: Jebite se! Grizla si je nohte, govorila nejasno, izgubljala mikrofona, oder zapuščala sredi štiklov, skrajševala štikle, koncerte končevala po nekaj štiklih, prekinjala in ustavljala turneje. Vsakič, ko je ustavila štikel, je ustavila turnejo. In vsakič, ko je ustavila turnejo, je ustavila stoletje. Tudi fani so stalno napol ritualno ponavljali svoj špil: negodovali so in žvižgali, besneli in odhajali, poudarjali, da je škoda denarja, da so bili priče srhljivemu fijasku, škandalu, katastrofi, da je bila Amy Winehouse za nastop preveč zadeta in da je sploh ne bi smeli pustiti na oder. Do Romunije ni prišla.

Pa vzemimo zares tisto refrensko vprašanje: kako to, da so jo sploh pustili na oder? Saj res: kako to, da so jo menedžerji, promotorji, producenti in organizatorji pustili na oder, če ni bila pri sebi, če je bila zblojena, če je bila zadeta, če ni bila rehabilitirana, če je bila odsotna? Čudno, ne. Misterij!

V resnici to ni tako čudno. Še manj pa je to misterij. Dovolj je, da pomislite, koliko njenih albumov so prodali: Frank (2003), njen prvi album, je prišel do dveh milijonov, Back to Black (2006), njen drugi album, pa se je zavihtel do enajstih milijonov, kar je ogromno. Še več: v času, ko prodaja albumov strmo pada, je bilo to nadnaravno. Amy Winehouse ni bila le hit, ampak superhit, ne le bestseller, ampak superseller, ne le senzacija, ampak fenomen. Pobrala je vse nagrade, ki so obstajale, vključno s petimi grammyji za Back to Black, in obenem pokazala – sondirala, intonirala, markirala – pot pevkam, ki so prišle za njo (Lily Allen, Duffy, Adele, Lady Gaga, VV Brown, Florence, La Roux, Pixie Lott, Little Boots, Speech Debelle, Natasha Khan, Corinne Bailey Rae, Jessie J, Eliza Doolittle, Ellie Goulding, Rumer ipd.). Prodaja njenih albumov, predvsem drugega, Back to Black, se ni nikoli ustavila. Stalno se je valil. Prodaja njenih albumov je bila tako stabilna, da je lastnoročno pri življenju ohranjala korporacijo Vivendi, mater založbe Universal Music, pri kateri sta izšla njena albuma. Zato je povsem logično, da so hoteli imeti Amy Winehouse stalno na odru, stalno pod žarometi, stalno v akciji. In zdaj, ko prodaja albumov pada, so živi nastopi, koncerti in turneje strateško še toliko bolj ključni in nujni – koncerti in turneje prodajajo albume in downloadse. Presija začaranega kroga prodaje in turnej je hujša kot kdajkoli – apokaliptični imperativ, da gre za življenje in smrt (za preživetje glasbene industrije, za preživetje sedanjega produkcijskega načina), je Amy Winehouse držal na odru.

Rekli boste: menedžerjem, promotorjem, založbi, kapitalu je bilo zato povsem vseeno, v kakšnem stanju je bila. Ne, ni res: menedžerjem, promotorjem, založbi, kapitalu ni bilo vseeno, kakšna je bila – tam, na odru, na turnejah, so jo hoteli natanko tako, kot je bila. Tabloidna. Troubled. No

good. Če hočete: nekoherentna. In seveda: eratična. »Eratična« je bil namreč še en izraz, ki je zvenel tako, kot da je bil izmišljen za njene nastope. Če je vse tiste albume prodala s tem imidžem, naj jih še naprej prodaja s tem imidžem! Kaj če je zbolela? Bolniške ni. Delo pevke, ki nam dolguje tretji album, ni nikoli končano! Ko pade, pade! Če izgleda »bolno«, še toliko bolje – publika ji bo še bolj verjela! Bolj ko ji bo publika verjela, bolj se bo prodajala. Bolje ko se bo prodajala, boljša bo četrletna bilanca. Menedžerji, promotorji, založba, kapital so imeli sto razlogov, da je ne pustijo na oder, in le en razlog, da so od nje zahtevali in pričakovali, da igra samo sebe. In kaj drugega bi lahko pričakovali od ženske, ki je čutila, da je preveč še vedno premalo?

Njen baladni, lirični, ekspresivni contralto – njen soul, njen jazz, njen blues, njen spektralni talent, da ne govorim o štiklu Rehab in verzih »They tried to make me go to rehab/I said no, no, no« – je potreboval tabloidni odmev njene tragedije, bolečine in norosti, njenih hospitalizacij, rehabilitacij in detoksikacij, njenih drog in alkohola, njenega vzdevka »Wino«, njenih zdravstvenih komplikacij, depresij in dehidracij, njenih presihajočih pljuč, njenih nenadnih izgub telesne teže, njenih pikaresknih emocionalnih nihanj, njenih divjih izbruhov in impulzivnih obračunov z reporterji, paparazzi in fani, njenih »čelnih«, njenih brazgotin, njenih aretacij, njenega agoničnega zakona z Blakeom Fielder-Civilom, njene avtodestruktivnosti, njene ekshibicionistične heretičnosti, njenega gotsko-neoromantičnega horor-kleopatrovskega retro-trashy looka, njenih tatujev, njene biseksualnosti, njene sekularne apokaliptike, njenih samomorilskih nagnjenj, njenega pljuvanja Pippe Middleton, njene neobvladanosti, njenih pop mučeniških stigmat, njenih okrvavljenih baletnih čevljkov.

Nobena skrivnost ni, da so jo skušali njeni producenti, promotorji in založniki prav prek tabloidov – in prek njenih afer, škandalov, osebnih tragedij ipd. – spraviti do publike, do katere sicer ne bi nikoli prišla. In nobena skrivnost ni, da je »korelacija« med prodajo plošč in medijsko pokritostjo prvi aksiom glasbene industrije. Da bi postala koncept, je morala postati trač. Začaran krog? Vsekakor. Slepa ulica? Definitivno. Kot je v Zadnjem valčku (1978), Scorsesejevem dokumentarcu o zadnjem koncertu benda The Band, rekel Robbie Robertson: »Cesta je vzela mnoge velike: Hanka Williama, Otisa, Jimija, Janis, Elvisa. To je jebeno nemogoč način življenja.« Velikih rockerjev ne vzame overdose, ne vzamejo jih droge in alkohol, ne vzamejo jih avtodestruktivni impulzi in depresije – vzame jih cesta, na kateri plešejo. In Amy Winehouse je plesala do krvi – kot junakinja slovitega filma Rdeči čevljički (1948), balerina, ki, obsedena z baletno perfekcijo in perfekcijo umetnosti, ekstatično, delirično in mazohistično pleše do krvi in smrti.

Huda presija stalnih nastopov in turnej ni bila rojena za teksturo njenih štiklov – za to, o čemer je pela, in za način, kako je to pela. Ne, presija stalnih nastopov in turnej je bila v popolnem protislovju z njenimi štikli, malimi eksistencialnimi dramami. Mar ni pela tako, kot da tega, o čemer je pela, ne moreš doživeti dvakrat? Ali bolje rečeno: mar ni pela tako, kot da tega, o čemer je pela, ne moreš zapeti dvakrat? Ja, to lahko zapoješ dvakrat, trikrat, petkrat, to lahko zapoješ večkrat, to lahko ponoviš, toda na lastno odgovornost – ob vsaki ponovitvi te bolj stre, zlomi, uniči. Pela je o rečeh, o katerih ne moreš zapeti dvakrat, ne da bi pri tem tvegala zdravja, prisebnosti in življenja. Tega zdrav ne moreš ponoviti. To lahko ponoviš, to lahko večkrat zapoješ le, če spremeniš besedilo, če pozabiš verze, če skrajšaš štikel, če štikel prekineš, če sredi štikla odideš.

Bob Dylan je to agonijo reševal s stalnimi reinterpretacijami svojih štiklov – nobenega štikla ni zapel dvakrat enako. Vedno drugače, magari komaj prepoznavno. Včasih je verze celo spremenil. In Dylan je bil kot Amy Winehouse: svet je bolj spremenil s svojim glasom kot pa s svojimi sporočili. Ste morali slišati verze, da bi vedeli, o čem poje Amy Winehouse? Mar ni vedno zvenela kot deklica, ki jo je strah, da se bo štikel končal? Ker je vedela, da se bo končal. Ker se je v nekem smislu že končal, še preden se je začel. Ker je bilo to, o čemer je pela, že mimo. Ker je možki že odšel. Ker je padla nazaj v temo. Ker distance do časa ni mogla več najti. Ker je čas že vse pokvaril. Njeni štikli – njene avtobiografije ter obenem avtobiografije časa in biografije soula, bluesa in jazza (mar štikel Back to Black ne zveni kot Dylanov štikel Like a Rolling Stone, preveden v Dylanov štikel Desolation Road) – so zveneli kot zadnje besede, kot deklaracije, kot male investicije v čas in smisel, v trenutke, ki ne trajajo, in način, kako nastane nesmisel, kot dokončani stavki, kot stavki, ki so se končali v isti noči, kot so se začeli. Je bila to sploh še glasba? Mar se ni vedno zdelo, da je te stavke, te fraze, te verze, te male eksistencialne drame pela le zato, da jih ne bi pozabila? Da bi jih memorirala? Da bi se jih lažje spominjala?

Prava eksistencialna ironija je kakopak v tem, da se jih je lahko spominjala le tako, da jih je pozabila. Kar se je na odru stalno dogajalo. To, o čemer je pela, te izčrpa, dehidrira, uniči. Bolje, da pozabiš. Ali lahko zapoješ Back to Black in preživiš? Vas preseneča, da je morala na rehabilitacijo, ko je odpela štikel Back to Black, v katerem je vsakič stokrat umrla? Ali pa Love Is A Losing Game. Ali pa You Know That I'm No Good. Ali pa Tears Dry on Their Own. Ali pa Just Friends. Vas preseneča, da je morala na rehabilitacijo tako rekoč po vsakem štiklu? Vsak štikel je bil stres. Vsak

štikel je bil življenje. V celoti – »kot na plošči« – bi te štikle lahko odpel le robot, le stroj, le ultimativni birokrat: impersonator. Amy Winehouse prav to ni bila.

Spomnite se le časopisnih naslovov: Ali še lahko rešimo Amy Winehouse? Ali pa: Amy je treba rešiti! Spomnite se njenega tasta, ki je njene fane pozval, naj njene koncerte in njene plošče bojkotirajo toliko časa, dokler se ne rehabilitira. Amy je treba rešiti! Vsi so skušali rešiti Amy Winehouse, pa četudi je bilo jasno, da bi jo rešilo le to, da bi bila impersonatorka svojih lastnih štiklov – da bi jih torej pela z brezosebnostjo, neprizadetostjo in nepristranskostjo birokrata, recimo kake soul dive, ki ji kičaste oktave piše njen napol zvodniški mož. Amy Winehouse je hotela svojemu možu peti svoje štikle – in pozabiti, da poje.

Ne, fani njenih koncertov niso bojkotirali. Le zakaj bi jih? Hej, saj so fani. In fan ima pravico, da hodi na koncerte svojih idolov. Fan pa misli, da ima še eno neodtujljivo pravico: to, da uživa v avtodestrukciji svojih idolov. Fani so vse bolj le še refleks sodobne tabloidne kulture, tabloidi pa z največjim užitkom sesuvajo, minirajo in trpinčijo prav zvezdnike, ki so jih sami ustvarili. Ko zvezdnika dvignejo in instalirajo, si želijo le eno: da bi propadel. Zgodba o njegovem propadu se prodaja bolje kot zgodba o njegovem uspehu. Zvezdnike kompromitirajo, šikanirajo in uničujejo le zato, da bi potrdili tisto veliko tabloidno mantro: uspeh je le uvod v propad. Kdor prehitro uspe, katastrofalno propade! Zvezdnika najprej izvolijo – potem ga hočejo uničiti. Križati. Podobno je pri politikih. V hipu, ko politika izvolijo, jim gre že na živce. Zahodna civilizacija neskončno uživa v svoji lastni destrukciji. Titanik je bil orjaški hit – vsi so ga šli gledat, pa četudi so vedeli, kaj se bo zgodilo. Fani so hodili na koncerte Amy Winehouse, pa četudi so vedeli, kaj se bo zgodilo. In po malem so si želeli, da bi se zgodilo prav to. Kaj če bo

na koncertu umrla? So hoteli biti na koncertu, na katerem bo umrla? Hej, ni ga čez prisostvovanje »zgodovinskemu« koncertu, na katerem bi Amy Winehouse umrla! Fani hočejo pač žalovati – in žalovanje za idoli je edina možnost, da sploh še kaj čutijo. Želja po avtodestrukciji, destruktiji, zlomu, propadu zvezdnikov je vse, kar je ostalo tej upehani, frigidni civilizaciji.

Amy Winehouse so napovedovali zgodnjo smrt. James Hannaham, kolumnist spletne revije Salon, je že leta 2007 zapisal, da Amy Winehouse »koketira s katastrofo«. Njeno avtodestruktivno obnašanje jo bo »bodisi prelevilo v glasbeno legendo ali pa jo bo preprosto ubilo«. Raje ubilo. »Vsi pričakujemo, da bo Amy Winehouse umrla. Glede na njeno kombinacijo mladosti, talenta, zlorabljanja substanc in slabe izbire moških, je to neizbežno.« Ko je pogledal Amy Winehouse, je videl Janis Joplin, Kurta Cobaina, Jimija Hendrixa, Jima Morrisona, Iana Curtisa. Leto kasneje je ameriški artist Marco Perego izdelal morbidno skulpturo krvave, ustreljene, mrtve Amy Winehouse (s kroglo v glavi), naslovljeno: Dobra rock zvezda je le mrtva rock zvezda. Nič, rock zvezda kot žrtveno jagnje družbe. Se je tudi vam zdelo, da mrtva izgleda bolj živa kot živa?

Morda. Toda nikoli ni izgledala kot Cyndi Lauper ali Madonna, ki hoče čim prej na MTV in ki hoče čim prej postati trač – preprost karierizem ni bil zanjo. Če je ljubezen protest, potem je bila Amy Winehouse največja protestna pevka. Njeni štikli so zveneli tako, kot da jih je napisala prejšnjo noč. Pela jih je tako, kot da jih riše, toda ko so ji na oder narisali markacije, na katere naj bi stopila, jih ni zadela. Ni bila tako dobra igralka, pa četudi je pela tako, kot je Marlon Brando igral. Bila je preveč moderna, da ne bi verjela svojim občutkom. Z nami se je dobivala le na štiri oči – in veliko zamolčala. Njeni štikli so bili dolgo naštevane



razlogov, zakaj se v resnici noče več vrniti («Zakaj si želim, da ne bi nikoli igrala,« pravi v štiklu *Love Is a Losing Game*), toda nismo jih slišali šele, ko so jih peli drugi. V njenem glasu so bila stoletja – in vsi letni časi. Prihajal je iz tako dekadentne globine noči, da je redefiniral pop, novim generacijam pa povedal, kje so. Vedno je šla tja, kjer je bila vojna. In izkusila to, kar je stalno ponavljal Laibach: »Umetnost je vzvišeno poslanstvo, ki zavezuje k fanatizmu.«

Umrla je zato, da bi bila končno razumljiva vsem, če naj parafraziram švicarskega pisatelja Maxa Frischa, ki je v Montauku, svoji novelizirani avtobiografiji, pisal o nekem francoskem plemiču, ki zelo spominja na Amy Winehouse. Plemiča namreč obsodijo na smrt. Umrl naj bi pod giljotino. Na poti h giljotini zaprosi za papir in pero, da bi si nekaj zabeležil. Ustrežejo mu. Če bo zapisal kaj motečega, recimo kaj sramotilnega, lahko njegovo zabeležko itak še vedno uničijo. Toda kot se izkaže, je bila zabeležka docela in izključno zanj samega: pro memoria.

## GONZO

*Kako je bilo osvobojeno pisanje*

Leta 1969 so k Jannu Wennerju, lastniku in glavnemu uredniku revije Rolling Stone, glasila nove, kontrakulturne, rokenrol generacije, ki je izhajalo v San Franciscu, pripeljali Hunterja S. Thompsona, novega ameriškega žurnalističnega zvezdnika. Ko je odšel, je Wenner le začudeno dahnil: »Jaz naj bi bil glas kontrakulture, ampak kaj kurca je pa to?!« Česa tako čudaškega in odbitega, živčnega in intenzivnega, agresivnega in paranoičnega, neobvladljivega in nezgrabljivega, žaljivega in pikaresknega, apokaliptičnega in nagonskega, zabavnega in ciničnega, matadorskega in karizmatičnega, furijastega in pretiranega, teatraličnega in neudomačljivega, kot je bil Hunter, še ni videl. In ni bil edini.

Hunter se je v San Francisco, specifično, na Haight-Ashbury, glavno mesto hipijev, psihedelije in free love, ki so mu že tedaj rekli Hashbury, preselil leta 1964. Droge so tekle v potokih. Lahko si počel, kar si hotel. Nihče ni težil – le moral si ostati znotraj meja Haight-Ashburyja. Za Hunterja, jeznega fanta iz malega, prestižnega mesta (Louisville, Kentucky), rojenega na napačni strani ceste (1939) in vaje-nega vsemogočih substanc, je bila to lepa priložnost, da osvoji še LSD. Drugega mu niti ni preostalo, kajti to je bil čas, ko ga ni hotel nihče najeti. Uredniki so se mu izogibali – veljal je za človeka, s katerim ne moreš delati. Če pa z njim že ravno začneš delati, potem z njim nikoli ne prideš do konca. In ko je tako stal, kadil, pil, preklinjal in gledal, kako se nonkonformizem in ameriški sen nočeta in nočeta

poročiti, je opazil čudne, neobrite, divje, svobodne fante na harley-davidsonih, ki so potovali v tropih in ki jim je na hrbtu džeketov pisalo Hell's Angels. Ker so bili prostovoljni izobčenci in ker javno mnenje ni bilo na njihovi strani, so mu bili simpatični. Govorilo in pisalo se je, da so umazani in da se nikoli ne umivajo, da so nasilni in nevarni, da so napol živali in napol kriminalci, da posiljujejo, izsiljujejo in posiljujejo – štafetno, se razume. In seveda – da pijejo, kadijo, pohajo, cvrejo, norijo in delajo kraval. Hell's Angels so kmalu postali medijske atrakcije, celo Hollywood jih je začel pecati, toda podton je bil vedno isti – glejte, kako se lahko svoboda izrodi! Glejte, kako se lahko izrodi demokracija! Hell's Angels so bili potujoči cirkus ameriškega sna – njegova hiša strahov.

In tako je nastal prelomni članek Motoristične tolpe – zgube in outsiderji, ki ga je sredi leta 1965 objavil v levičarski reviji Nation. Jasno, Hunter, tudi sam ameriški izobčenec, je vse obrnil na glavo – Hell's Angels se umivajo! In ja, ni se dobro prepirati z njimi. Hell's Angelsom je bil članek tako všeč, da so začeli Hunterja vabiti na svoje motorkade, fešte, seanse, partije biljarda in iniciacije. Zdelo se jim je, da je na njihovi strani – hej, z njimi se je nacejal in zakajal. Nikoli ni imel dovolj. In nikoli se ni naveličal Boba Dylana. Kar je bil tedaj dober signal. Toda njegov članek je bil več kot signal – že naslednji dan so ga klicale vsemogoče založbe, ki so hotele, da o Hell's Angelsih napiše knjigo. In da bi bila mera polna, ga je Ian Ballantine, ustanovitelj slovite založbe Bantam, obiskal kar osebno in mu ponudil deal – ti nam knjigo, mi tebi 6.000 dolarjev. Le 6.000? Okej, glede na okoliščine je bilo to sicer veliko, toda še preden je lahko Ballantine ponudbo zvišal, je Hunter že brez besed skočil v sosednjo sobo in začel pretepati svojo ženo, Sandy Dawn. Potem se je mirno vrnil – in zahteval višji avans. In motor.

Ballantine, vidno šokiran, mu motorja sicer ni dal, toda jasno mu je bilo, da je kupil Hell's Angelsa, ki bo napisal knjigo o Hell's Angelsih. Pogodba za knjigo je bila za Hunterja odlična novica – tako je lahko džoint Hell's Angelsov pokadil do konca. Spil to, kar je ostalo. Do konca slišal vse njihove »vojne« anekdote. Nikoli jih ni imel za intelektualce. Bili so tako nevedni, da ni nikoli vedel, kaj lahko od njih pričakuje – in bili so tako divji, da jim je bilo vseeno. Pogoltnili so, kar je bilo za pogoltniti – in potem so tam viseli. Iskreno rečeno, Hunter jih tudi ni imel za liberalne »otroke cvetja«, pa četudi jih je vozil v La Hondo, kjer je Ken Kesey, avtor Leta nad kukavičjim gnezdrom in guru potujoče kontrakulturne zajebancije »Merry Band of Pranksters«, prirejal legendarne »acid teste«, ki so kombinirali LSD, poslušanje benda Grateful Dead in gledanje psihedeličnih filmov. Hell's Angels so bili patrioti – in komiji, v katerih so videli grožnjo svoji svobodi gibanja, so jim šli tako na živce, da so razbijali in razganjali tiste, ki so protestirali proti vietnamski vojni. Še več, hoteli so v Vietnam: Ko nas bodo komiji zagledali, se bodo razbežali! »Poletje ljubezni« so si razlagali po svoje – leta 1969 so ga na koncertu Rolling Stonesov v Altamontu za nameček še zaklali.

»Acid teste« je Tom Wolfe popisal v kultni knjigi *The Electric Kool-Aid Acid Test*, del tega pa je leta 1967 ujel tudi Hunter v knjigi *Hell's Angels*, ki je postala bestseller, kult in takojšnja klasika. *Hell's Angels*, ki so knjigo prebrali že v rokopisu, so bili zadovoljni, le eden izmed njih je hotel, da Hunter besedo »sodomija« vrže ven, ker bi s tem lahko užalil njegovo mamo. Hunterju so takoj ponudili nove »tematske« knjige, toda zgodbe o hipijih, Vietnamu in državljanskih vojnah v tretjem svetu ga niso zanimale. Zanimalo ga je le eno – knjiga o smrti ameriškega sna. Za začetek se je odselil s Haight-Ashburyja, ki je medtem

mutiral v gosto naseljeni magnet za dilerje, bleferje in policaje. Svojega forda je raztreščil v prepadu pri Big Suru in se s saabom odpeljal v New York, kjer je hotel izigravati po malem F. Scotta Fitzgeralda, po malem Jacku Kerouacu in po malem Henryju Millerju, toda pristal je daleč stran, v koloradskem Woody Creeku, 10 km severozahodno od zimsko-športnega Aspna, kamor se je tedaj preselilo mnogo ljudi, ki so se naveličali modnih, trendovskih lokacij in si zaželeli malce bolj ruralne komune. Tu je lahko streljal s svojimi magnumi, navijal stereo in se zadeval z vsem, kar je bilo ilegalno. Toda ko je leta 1968 videl, kako so med predvolilno kampanjo ubili Roberta Kennedyja in kako je čikaška policija med predvolilno konvencijo demokratov razbila in zgazila tiste, ki so demonstrirali proti vitenamski vojni, je videl smrt ameriškega sna. V živo. Takoj je najavil »Bitko za Aspen« – bitko, s katero je hotel zlomiti sile Progresia, ki so skušale Aspen industrializirati in ga preleviti v novo korporativno kolonijo. Aspenske ulice je hotel spremeniti v travnik, policaje pa v smetarje. Da bi bitko lažje dobil, je ustanovil celo stranko – Freak Power Party. Ker pa frikom na županskih volitvah ni uspelo, je sam najavil kandidaturo za šerifa. Njegov program je šel takole: prvič, Aspen bo travnik (nobenega prometa), drugič, trgovina z mamili bo legalizirana, toda za fair-play bo skrbel šerif (nobenih racij), in tretjič, šerif ne bo niti oborožen niti represiven, toda imel bo pravico do absolutnega teroriziranja vseh, ki bodo skušali posiliti zemljo in prekupčevati z nepremičninami. Zato ne preseneča, da se je predvolilna kampanja za aspenskega šerifa spremenila v mesarsko klanje, pri katerem je druga stran rekrutirala vse najbolj umazane trike – in ko so oznanili, da ultralevičarski teroristi v Aspnu načrtujejo bombne napade, je bilo jasno, da bodo ulice ostale asfaltirane.

Da pa bi si od kampanje malce oddahnil, ga je Rolling Stone leta 1970 poslal v Kentucky – na Kentucky Derby, na slovite konjske dirke, ki so nekaj takega kot ameriški nacionalni simbol. Jasno, Hunter je – v družbi britanskega ilustratorja Ralpa Steadmana – poskrbel, da je Kentucky Derby izgledal le še kot pokopališče ameriške simbolike. In ameriškega sna. Njegova reportaža – Kentucky Derby je dekadenten in izprijen – je bila tak hit, da je Bill Cardoza, urednik nedeljske edicije Boston Globa, njegov slog pisanja poimenoval gonzo. Toda gonzo je smrt ameriškega sna dokončno izkusil naslednje leto, ko se je Hunter – tokrat v družbi masivnega odvetnika Oscarja Zete Acoste, ki ga je spoznal med pisanjem gonzo reportaže o nemirih v losangeleškem getu – odpravil v Las Vegas, glavno mesto ameriškega ekscesa, ki ga je dobesedno pohodil, vključno z receptorji, sobaricami, turisti in štoparji. »Raoul Duke« (Hunter) in »Dr. Gonzo« (Acosta) sta bila King Kong in godzila. »S sabo sva vzela količino spida, ki bi Hitlerja v bunkerju obdržala budnega 50 dni, in količino acida, ki bi Hitlerja prepričala, da je v avstrijskih Alpah.« Avto sta skušala parkirati v hotelski laundromat – in prek sobne strežbe sta naročala pištole. Hunter je v knjigi Strah in groza v Las Vegasu, ki je postala bestseller, kult in prva literarna klasika sedemdesetih, pokazal, da med ameriškim ekscesom, ameriško blaznostjo in ameriškim snom ni nobene razlike. Let It Bleed. O politiki sicer ni imel pojma, toda ko je začel leta 1972 pokrivati predsedniško predvolilno kampanjo, so začeli vsi novinarji brati Rolling Stone. Vsi so hoteli njegov avtogram. In vsi so hoteli pisati tako kot Hunter, južnjaški gentleman, ki je predsedniške kandidate popisal tako sočno, da bi jih lahko takoj preselili v risanke – za demokratskega senatorja Edmunda Muskieja je recimo rekel, da »govori kot na smrt bolni kmet, ki hoče dobiti kredit za naslednjo sezono«. Vse

to je bilo kakopak kmalu na voljo tudi v knjigi Strah in groza na predvolilni kampanji '72 (1973), še enem bestsellerju, še eni kultni klasiki gonzo publicistike.

Izraz gonzo se je tako prijel, da je leta 1979 prišel tudi v Websterjev slovar 20. stoletja – in sicer kot pridevnik, ki pomeni isto kot »bizaren, nebrzdan« in ki je vezan na »osebni slog pisanja«. Ali bolje rečeno, gonzo je slog pisanja, pri katerem se avtor pomeša z okoljem, o katerem piše – ali pa s »temo«, o kateri piše. Gonzo je kombinacija različnih slogov pisanja – angažiranega, reportažnega, neožurnalističnega, literarnega, satiričnega, atmosferskega. Oh, in psihedeličnega, paranoidnega. Pri Hunterju je bil namreč gonzo tudi stvar prave kombinacije substanc. Ali kot je tedaj zapisal neki psihiater: amfetamini, ki napnejo razpuščene misli, Hunterju omogočajo ustvarjanje hitre, divje, eksplozivne, paranoidne, komplicirane proze, meskalin, ki odpre desno stran možganov, poskrbi za obogatitev te proze, medtem ko alko to prozo ozemlji. Preden se je Hunter lotil pisanja Strahu in groze v Las Vegasu, je najavil, da bo zabeležil vse, kar se bo zgodilo, da bo njegovo oko kot kamera – nobenih naknadnih posegov, nobenih popravkov, nobenega editiranja. Pisal je tako, kot je govoril. Tako kot nekoč Ernest Hemingway, njegov junak. »Prava gonzo reportaža zahteva talent mojstrskega žurnalista, oko umetnika/fotografa in jajca dobrega igralca.« Prava gonzo reportaža je bila pogosto tudi stvar prave kemije med Hunterjem in »temo«. Če je ni bilo, ni bilo teksta. Leta 1970 je šel Hunter napisat gonzo reportažo o American Cupu, toda vse, kar je napisal, je bil le orjaški gverilski grafit, ki ga je pustil na eni izmed bark: Fuck the Pope! To je bil gonzo v najbolj čisti obliki. Kristal gonza.

Da so v njegovih reportažah nastopali tudi fiktivni liki, fiktivni citati, fiktivni dogodki in fiktivni fakti, ni motilo

nikogar, kvečjemu senatorja Muskieja, ki mu je Hunter pripisal uživanje ibogaina, ali pa Warrena Beattyja, ki mu naj bi razbil rent-a-car (če verjamete), toda pogosto ni napisal nič – le naslov. In potem je pred belim listom nemo sedel, dan in noč, ne da bi se premaknil, kot tihožitje, ves blokiran, med praznimi piksnami, ostanki burgerjev, koščki pomfrija, polnimi pepelniki, tremi prižganimi čiki, razbitimi flašami, zmečkanim papirjem, raztreseno travo, razmetanimi tabletkami in nedokončanimi črticami. Vedno je moral biti z njim nekdo, ki ga je priganjal in prepričeval, da je usoda sveta v njegovih rokah – nekdo, ki je skrbel za dotok alkohola in substanc in ki obenem sam ni bil nikoli bolj zadet kot on. Če je Hunter eksplodiral, je tekst napisal praktično v enem požirku. Če ni eksplodiral, ni bilo nič. Le še en deadline je šel k vragu. Tudi iz Kinšase, kjer se je leta 1974 udeležil boksarskega dvoboja stoletja, Muhammad Ali vs. George Foreman, se je vrnil brez teksta, ker je bil preveč zaseden s strahom, da bo zairski diktator Mobutu ugrabil vse tuje novinarje in jih vrgel v svojo mučilnico, in fiksno idejo, da se nedaleč stran, čez reko, skriva nacistični vojni zločinec Martin Bormann. Naslednje leto je iz Vietnama faksiral le dve kaotični strani.

Preostanek sedemdesetih je preživel med reportažami, v katerih je obstreljeval Richarda Nixona ali pa kameleonsko parodiral sebe, in reportažami, ki jih ni nikoli napisal, a pridelal ogromne hotelske račune in pokuril epske potne stroške, v katere je skušal vedno vključiti tudi kokain. Na začetku osemdesetih je postal filmski lik (leta 1980 ga je v filmu *Where the Buffalo Roam* igral Bill Murray) in blestel z gonzo reportažo o havajskem maratonu, v kateri je zagotavljal, da so Havaji večja laž kot Ronald Reagan in da je tek edina reč, ki še preostane nekdanjim liberalcem, radikalcem, aktivistom in anarhistom. Prestrašene sopotnike je na svojo



farmo ponoči po zaledeneli cesti še vedno vozil brez luči, gledal, kako so izhajale kolekcije njegovih gonzo papers (Generacija svinje, Pesmi prekletih, Veliki lov na morske pse, Boljše od seksa itd.), podprl Billa Clintona in bil zelo presenečen, da ni že davno umrl. Bil je gonzo, od katerega so vsi pričakovali, da bo v naslednji reportaži še bolj gonzo, gonzo-gonzo, gonzo-gonzo-gonzo, da bo torej še bolj nor in še bolj ekscesen, toda še njemu je bilo jasno, da norost in ekscesnost, ki ju pričakujejo od njega, nudi le fikcija. Ko je javno nastopal, recimo na univerzah, so študentje zahtevali le njegovo norost in njegovo ekscesnost. Znova in znova. Če bi prišel trezen, bi bili užaljeni.

Postal je lik, ki je bil bolj zanimiv od literature, iz katere je ušel. Zgodilo se mu je to, kar se je zgodilo Hemingwayu. Leta 1964 je napisal tekst Kaj je Hemingwaya zapeljalo v Ketchum, v katerem je skušal ugotoviti, zakaj se je Hemingway preselil v vukojobino po imenu Ketchum, kjer se je potem leta 1961 ustrelil, toda ironično – Ketchum, ki leži 10 minut od zimsko-športnega Sun Valleyja (Idaho), izgleda kot Woody Creek. Tudi Hemingway, ki je rad poudaril, da Amerika ubija svoje velike pisatelje, je hotel po koncu »zlatih časov« živeti v kraju, ki se ne spreminja, tudi Hemingway je bil presenečen, da ni že davno umrl, tudi Hemingway ni razumel vibracij sveta, ki ga je vrgel s prestola, in tudi Hemingway je bil hunter. Hunterja je leta 1961 bolj kot to, da se je Hemingway ustrelil, presenetilo to, da se je ustrelil v Ketchumu. Hunter S. Thompson je bil velik ameriški pisatelj, zato ne preseneča niti to, da se je ustrelil (2005), niti to, da se je ustrelil v Woody Creeku. Bil je le outsider, ki je pisal amfetaminske novele in hotel svobodo.