

tanja sa one strane fizičkog dela, metafizičkih znakova u dobrom smislu.

Područje koje interesuje Mifku umnogome je određen tačno odmerenim i imenovanim brojem autora, koje Mifka, očito, stalno iščitava i promišlja temeljne tematske (osobito u metafizičkom obliku) odnose kojima se oni bave, temeljne reči koje govore ili značajno čute u ljudskoj, ponudjenoj egzistenciji mišljenju na čisto ontičkom nivou. To je onaj tragičan pokušaj misliti život, kod Mifke, kroz jedan vrlo nezahvalan (jer je isuviše otvoren i svetao da bi bez ključanja dosegao tamu bića) literaran oblik, oblik eseja.

U pogledu modeliteta eseja učitelj joj je, očigledno najviše, Moris Blanšo (Maurice Blanchot). Njemu je posredno posvećen i prvi esej u zbirci *Blachotova noć bez ogledala, druga noć*. Kao i kod Blanšoa tako i kod Mifke otkrivamo jednu lucidnu melanholiju osudenu da neprestano održava odstojanje koje ukida svaki objekt i iz dela izvlači samo ono subjektivno. Dakle, jedno beskrajno čisto osećanje odstojanja, materijalizovano jezikom, koje dovodi do razmeravanja kritičke svesti i dela. Ovde, uz Mifku, bi možda bilo celishodno pomenuti ono šta Zorž Pule (George Poulet) kaže o jeziku Blanšoa: „On bez sumnje objedinjava kritičku misao i mentalni svet koji književno delo otkriva? ali to objedinjavanje postiže se na račun književnog dela. Sve se na kraju svodi na vladavinu svesti odvojene od bilo kakvog predmeta, jedne superkritičke svesti, koja potpuno sama funkcioniše negde u praznom prostoru”.

Apstrahujući, iz 17 tekstova kako po književnoj tako po likovnoj tematici, moguće je izdvojiti jedan skoro precizan i ozaren odnos spram ženskih autora, kojim Mifka odista doseže do onog naskrivenijeg ishodišta njihovih dela. To pokazuju tekstovi o Marguerite Yourcenar, Simone Weil i Nives K.-K.

Ovo je samo odlomak onog dela razmišljanja o Mifkinoj knjizi koji zahteva celovitiju refleksiju. Ali ovde bi celovitost bila porazan pad utoliko što bi bila primorana da zauzme nepomičnu tačku spram Eseja i da tako neelastičnošću izgubi sve živo u njima. Odlomak — koji svoj razlog nalazi u nuždi jedne bitnije zabeleške.

nadrealistički seizmograf

MICHEL CARROUGES

U izviesnom smislu, nadrealizam bi se mnogo bolje shvatio kada bi pretendovao da je nerazumljiv, apsurdan i skandalozan. Danas je učinjen veliki napredak da se uredno skupi u svim svojim delovima i da se ispravno katalogizira u kartotekama sa imenima Descartes, Freud, Marx i tutti quanti.

Istina je da je slika nadrealizma izgubila blistavi sjaj svog iznenadnog rođenja od koga su pesnici dobijali vrtočlavlavicu od radosti, a obični ljudi, od zaprepaštenja; istina je da je simbolizam, oslobođen okova, zračio u svim pravcima dok ga nisu okovali i utvrdili u programu vredni tumači čije ambicije nisu išle daleko.

Ali ko je zapravo ostareo? Ko se mentalno zbrćkao? Da li slika nadrealizma? Ili onaj koji ga nikad nije shvatio, blaženo se zadovoljivši da ga i ne shvati, i onaj koga je, probudeno, to novo iskrenje slobode ponovo uspavalo kao jednu tešku masu koja prede i hrće.

Često puta je naglašavan jedan najdublji aspekt nadrealizma kao rebriza „primativnog mentaliteta”. I istina je da mi u nadrealizmu ponovo pronalazimo intenzivno afektiv-

no obnavljanje svih formi simboličke misli tradicionalnog gatarstva i proricanja, strasti za snovima i pretkazanjima, intenzivnu sklonost za univerzumom tarota, igraćih karata, vidovnjača i astrologa, a isto tako na izvestan način i sistematsko obnavljanje medijumističkog pisma i slikarstva. Pa ipak, ne smemo nadrealizam suviše naglo približiti klasičnim pravilima i teorijama okultizma, kao ni pseudo-konceptima spiritizma. Radi se o ponavljanju koje je, istovremeno, dialektičko zadržavanje i odbacivanje i upravo zbog toga to ponavljanje je prevazišlaženje.

U tom smislu, bilo bi dovoljno da se označi koje je delove, suprotnog značaja, nadrealizam rezervisao za metode psihoanalize i marksizma koje su, po definiciji neprijateljske simbolizmu, ne samo u širem smislu, već i u užem, držeći, tim delovima, u ravnoteži pretenzije za ezoterizmom koje je nadrealizam imao. Ali ni tu se nadrealizam nije dao definitivno zarobiti.

Između dva ekstrema ljudske misli koji teže, s jedne strane za delirantnom apoteozom simbola, a s druge za odbacivanje svakog pozitivnog značenja simbolizma, nadrealizam odlično održava ravnotežu. Ne onu ravnotežu tačne sredine, koja bi ustvari bila nesigurnost, konfuzija, preplitanje crno-belog, već onu jednog integralnog zahvata dva suprotna ekstrema, koji su komplementarni onoliko koliko su i kontradiktorni.

Postoji divna igra optuživanja nadrealizma za sve vrste nedela: to nije književnost, ili: to je jedino književnost; to je jedino slikarstvo, to nije slikarstvo; jeste psihoanaliza, nije psihoanaliza; jeste hermetizam, nije hermetizam itd. jer nadrealizam menja sve čega se dotakne, vrši metamorfozu u svim domenima, koje ispljuje. On čini razumljivim fantastično, a obično, banalno, pretvara u fantastično. On pomračuje dan i osvetljava tmine. Jer naša uobičajena uverenja čine samo navike, a stvar nadrealizma je da rasprši i jedno i drugo.

Oduda proteički karakter, bezgraničan, beskrajan pokretljivost nadrealizma, jer on može postojati samo u pokretu; samo što se zaustavi on gubi svoju pravu prirodu, on ne može imati odmora sem u krajnjoj tački koja obuhvata sve antinomiije i sva značenja, ali taj termin je bez termina, jer je sama beskonačnost, čovek koji poseduje moć da neprestano obnavlja mnogostrukost značenja.

Moderni čovek je manje nego što se misli i veruje izgubio smisao za simbolizam. Njemu ne pada na pamet da raspaljuje zanos masa obećavajući im budućnost mračnu i nazadnu. Ali je istina da je taj svesni simbolički smisao neverovatno očvrsnuo i osiromašio i da je on skoro suzbijen pritiskom potreba jedne epohe gigantskih promena, planetarne industrijalizacije, koja čoveka mrvli pod težinom utilitarnih, neposrednih i specijalizovanih pojmova.

Nadrealizam je, pre svega, neuslovljen akt otpora čoveka koji neće dopustiti da se dovede u reduktivno stanje malih glava, kakve prave neka indijanska plemena, ali ovde redukcijom koja se postiže ekonomskim i seksualnim metodama; a ni u stanja fantoma koja bi se postizala ezoterijski, pomoću magičnih lanterna. I zato se nadrealizam nužno bori na svim frontovima simbolizma i antisimbolizma.

U tom pogledu treba naglasiti da se Claudelova (Klodelova) veličina ogleda i u tome što je pojmiio ljudski i kosmički simbolizam. Ali on se nije od nadrealista razlikovao samo po svom religioznom uverenju i po shvatanju poetske forme. Veličina je, ali i slabost Claudelova u tome što ga upoređuju sa Danteom i Shakespeareom (Šekspirod); ova veličanstvena pohvala je, istovremeno, i njegova osuda; jer je time naglašena Claudelova nesavremenost i raskid s modernim svetom. Osim u drami *Grad*, Claudel je ostao stranac dvadesetom veku, sa svojim trostrukim poletom nauke, tehnike i radničkog pokreta. Taj nedostatak aktuelnosti ne oseća se toliko na čisto žurnalističkom planu, on samo znači nesposobnost da se današnji svet integriira u svetsku sudbinu koja je kosmičkog značaja. Claudel je imao duboki poetski osećaj planete, ali njegov planetarni osećaj ostao je fiksiran za vremena Christophora Colomba

(Kristofora Kolomba) i svetog Franciska Xaviera (Ksavijera). A da i ne govorimo o Péguyju (Pegiju), koji se svojim poreklom i početkom života mnogo bolje uklopio u svoje vreme, nego što je to uspelo Claudelu, a njegova ploidba bila je samo veličanstven povratak Rimskom carstvu i mediteranskom Srednjem veku. Ni otmenost njegove misli, ni dubina njegove vere nisu ovde u pitanju, već jednostavno njegovo bekstvo iz svog vremena, u svojoj koncepciji sveta. Često se ozbiljno ili ironično ponavlja da se treba prilagoditi svom vremenu, kao što treba biti u modi; čovek uvek ima apsolutno pravo da se oslobodi ovih bednih zahteva, ali ono što se mora zahtevati od svake koncepcije sveta, koja bi htela da objasni čovekovu sudbinu to je da ona mora obuhvatiti u sebe značaj sadašnjeg vremena, ne kao praznog vremena, beskorisnog tereta, trenutka zastarenja, nego kao odlučujuće manifestacije univerzalne apokalipse, u stalnom odvijanju. Svaki pokušaj obnavljanja simboličkog smisla ljudskog života, individualnog i kolektivnog, koji ne obuhvata potpuno dramu dvadesetog veka u totalnoj viziji sveta, nije celovita vizija, nego pronao pokušaj, jalov, reakcionar, koji ima samo hronološki karakter. Postoji tu jedna nesumnjiva fatalnost kojoj ne možemo odreći ni dobre namere ni poetski sjaj. Jer upravo tu, a ne u podčinjenosti kapitalizmu ideologija treba da se suzi značenje famoznog „angažmana”, koji je često u pitanju, o kome se govori brzopletu i koješta, ali koji nam, srećom, obećava mnogo brda i čudesa, kao nadoknadu za okrnjene kule od slonove kosti. René Guénon (Rene Genon), uprkos svom sistematskom opiranju modernom svetu, daleko je bolje shvatio značaj i smisao tog sveta, iako je naglasio samo njegov negativitet.

Jules Verne (Žil Vern) jedini je posvetio celo svoje delo modernoj planetarnoj epopeji. On je nije opisao u svom prizemnom pozitivitetu niti je samo predvideo njene tehničke realizacije, on joj je istovremeno dao jednu neizmernu mitsku moć, jer je, kao ličnost bio osetljiv za fascinaciju planetarnih polova i za pesničku imanenciju koja zrači iz elemenata i mašina. On je moderni svet prebacio u čarobnu oblast detinstva, gde su predhodile vilinske priče. Da li su one uopšte bile čarobnije? Čuderno veliki tiraž prevoda Julesa Vernea u SSSR, premda je on „buržoaski” pisac devetnaestog veka i čije su anticipacije uglavnom prevaziđene na tehničkom planu, svedoči, moguće, da se vernijanska koncepcija sveta nastavlja držati ispred sudbine.

Ono što iznad svega odvaia nadrealističku koncepciju sveta od drugih koncepcija, to je istovremeno odbacivanje okultizma i pozitivizma. Ona se, sa viziom kosmičkog simbolizma, ne može ni redukovati ni alegorizovati. Ona ne kruži oko jedne čvrste tačke interpretacija i rekonstrukcija. Ona nema drugu ravnotežu osim dialektičke, ravnotežu ptice i aviona koje jedino njihovi pokreti održavaju u vazdušnom prostoru. I upravo po tome, nadrealizam pripada suštini sveta i duha modernog vremena, jer je suštinsko modernog sveta da je on otkrio da nema te čvrste tačke, da se sve kreće, pa i nepomične stvari na zemlji, u opštem kretanju planete, gde su sve stvari u stalnom kretanju na svim planovima.

Ljudsko srce je „lepo kao seizmograf” piše Breton na zadnjim stranama romana *Nada* i završava ovako: „Lepota će biti konvulzivna...” Istina takode, ona nije nalik na pin-up lepotice slikarskih salona, kojima se uslužno divite. Ona jeste, ona postoji i ona živi, ali kao jedan plamen koga u noći dugo tražite, i koji, kada se jednom nađe, obasjava vaše puteve i čoveka odvodi stalno sve dalje, na putu ka vrhu apsolutne istine.

Tako još uvek plamti slika nadrealizma. Istinu govoreći ta slika nadrealizma, koja izbija pred nama, ne oblikovana artifično, od tmina podsvesti, jeste neposredna već i zbog toga što izbija, ali je sasvim pogrešno verovati da je ona samo neposredna, ona je i posredovanje, istovremeno i iz jednog dvostrukog razloga: jer plamen koji baca na stranice svesti jest posredan u odnosu na

svoje podsvesno poreklo i, nadalje, slika nadrealizma daleko od toga da je neko ostrvce lepote koja izvlači svu svoju vatru iz susreta dve kontradiktorne slike, iz takmičarskog poziva dve realnosti čiji međusobni udar je utoliko jači, ukoliko je odnos te dve realnosti udaljeniji a susret precizniji, jer još jednom se treba podsetiti na slavni poetski zakon koga je definisao Reverdy. Mi ovde konstatujemo da se treba čuvati izolacije, jer sve slike nadrealizma odgovaraju jedne drugima, kao lišće u šumi, boje leptirova i kao nepogode u koncertu širom zemljine kugle.

Istovremeno, u meri u kojoj je slika nadrealizma čista kreacija duha u svojoj slobodi rastavljanja i dekompozicije, slika sveta, koje su stvorene uzajamnim delovanjem čoveka i univerzuma. Slika nadrealizma nije više osnovan ideal no mehanička alegorija. Ona je delo moći meditacije i mutacije koja se odvija u čoveku kroz dijalektiku senzacije i imaginacije, svesnog i nesvesnog. Ona nije neobična igra duha, nego beskraino produžavanje slike stvaranja sveta, i zbog toga je ona najuzvišeniji simbolički izraz.

Jer sve je povezano sa svim, sloboda sa nužnošću, duh sa telom, čovek sa svetom, poezija sa istorijom, „i recipročno“, kako je jednom replicirao André Breton (André Breton) Tristanu Tzari (Tristanu Carli). U svakom slučaju to je u toj ideji reciprociteta da se potvrđuje dijalektički karakter, apsolutno dijalektički, jedinstven u svom rodu, u nadrealizmu.

Ne može se imati posebna teorija simbolizma, koja bi upravo zbog svog posebnog aspekta bila vredna. Simboli ne bi imali vrednost, ne bi ni postojali kada se ne bi zasnivali na kosmičkoj realnosti „korenspondencija“ u bodlerovskom smislu reči. To je genijalna i objaviteljska ideja, ljudski objaviteljska koja poseduje večnu vrednost u srcu hermetizma, uprkos svim ljudim naklapanjima okultizma. To je ideja-slika koju su jedan Novalis ili jedan Malcolm de Chazal (Malcolm de Szal), sa visina ostrva Moris, čudesno evocirali. Simbolizam se ne može smestiti u uske okvire, on je univerzalan ili nije simbolizam. Carinske Kontrole ideologija su jogunaste, kao i sve druge, ali one imaju samo prolaznu vrednost negacije univerzalnosti.

Nikada dovoljno nećemo naglasiti nužnost borbe protiv konstantnog zaborava koji vrebava veže što ih je nadrealizam uspostavio između sna i budnosti, između automatskog pisma i objektivne slučajnosti, to jest između najsudbijskih mentalnih formi i najobjektivnijih manifestacija slučaja, između različitijeg aspekta ljudske sudbine i sudbine masa.

Tako nije manje slučajno da se u svetu odvija burna konfrontacija nadrealizma i marksizma, kao i između revolta i revolucije, politike i poezije, za koju se zna (ali i tu kolektivna podsvesnost tako aranžira stvari da se mnoge činjenice zaboravljaju). Roman *Nada*, da ne citiramo do tu knjišku, samo je čudna istorija susreta između pisca i jednog posmatrača, to je konfrontacija poetskih čudesa i prividne sive banalnosti današnjih pariskih ulica. Danas kao da se nikoga ne tiče što je realno simbolično i obrnuto. Istorijska uloga nadrealizma je, da nas podseti na konfrontaciju koja se odvija na svim planovima, kao, naprimera, u ovoj istoj knjizi gde se jednovremeno odvija „tok jedne ljubavi“ i „dnevnicne Sacco-Vanzetija“ (Sacco-Vanzetija), osuđenih anarhista. S tačke gledišta sličnih klasifikacija i kategorizacija može se nazreti jedan barokni susret: kada se ponovo pročitaju pisma Saccoca i Vanzetija: u zatvoru i u očima njihovog streljanja, oni su vrlo dobro znali da je sve povezano. Smešten u srce čudesnog i gradske tragike, nadrealizam je izvanredan seizmograf, osetljiv na sve poremećaje koji se javljaju kao svetlost ili kao tamne površine i odražavaju sve odnose, korenspondance, slika sveta na svim planovima.

(*Polarité du symbole*, DESCLÉE DE BROUWER, Paris — 1960)

(Prevela s francuskog: Rada GLAVURTIĆ)

DANI

MIRO GLAVURTIĆ

Menson sa slovom X

Za Mensonov zločin u vili Šaron Tejt misli se ponekad da je zločin stoleća. Izašavši pred sud Čarls Menson je imao na čelu znak X, „znak veštica“. Taj znak su imale i neke devojkice iz njegove porodice. Naravno, svi su se živo zainteresovali za to slovo, kojim inače, u matematici, označavamo nepoznatu. U matematici kao i u politici; u politici kao i u magiji.

Još u avgustu prošle godine, dok je svetom brujala vest o pokolju u holivudskoj vili Polanskog, ja sam crtao crtež te strahovite orgije jednog mračnog rituala. Zar već na telu Šaron Tejt nisu bili nožem urezani znakovi XXX. Glumica koja se proslavila svojim bikinijem, kostimom koji označavao njenu emancipaciju, nosila je jedno X na grudima, na gornjem delu bikinija. Da li je ona pripadala satanistima?

A nezavisno od svega ovoga 18. jula prošle godine, 15. maja i 15. juna ove godine u blizini Nanta, u Francuskoj, ubijena su tri dečaka. Tih dana bio je pun mesec, uštap, „koji pliva u krvi i pretvara ljude u vampire“. Dečaci su nađeni bez kapi krvi. Koljač iz Nanta obeležio je svaku svoju žrtvu ranom na bedru u obliku znaka X.

Vreme je mračka; vreme mesečarstva, univerzalnog, svetskog. Iako je to jasno video Herman Broh u svojim *Mesečarima*.

Kraj XX. veka u znaku magije, čiji je znak X.

Menson je imao ličnu „objavu“. Iznenađena jednog dana, njegovo ime je zazvučalo kao „Man's son“, što će reći — „Sin čovečiji“. Poverovače, kao mnoge devojkice koje su ga pratile, da je on Isus koji je došao po drugi put, na kraju vremena, u dane suda.

U mračnom Kopenhagenu živeo je Bjorn Nilsen, koji je hipnotički potčinio mladog Pel Hardrupa. Nilsen je odveo Hardrupa u zločin koji se desio 19. marta 1951. godine, kada je ubio blagajnika i direktora *Landmands Bank de Copenhague*. I sve je i tada, kao bezbroj puta ranije tokom ezoterije, bilo u znaku slova X. Nilsen je zahtevaio od Hardrupa da u zatvoru ukršta ruke i noge u obliku znaka X, kao što ruke ukrštaju masoni u trenucima opasnosti kada zazivaju „udovicu“. Duh Pel Hardrupa bio je posrednik. U ćeliji je pisao znak X, „Khi“, „svetoandrejski krst“ ezoterista. U hipnotičkom bunilu Hardrup je za račun svog vođe jednom oteo sedamnaest miliona. Drugi put nije uspeo. Nilsen, njegov „dobar anđeo“ beše ga ostavio. Islednici ništa nisu mogli saznati jer mu Nilsen beše sugerirao zaborav stvari. „Njegova glava beše prazna“. Tek kada je psihijatar isključio svaki znak X iz njegove blizine i iz njegove ćelije Pel Hardrup se počeo prisecati. Nilsen mu je govorio: *Svaki put kad ugledaš znak X, biće to Bog koji će govoriti mojim ustima*. Ali Bog satanista je Satana, „ubica ljudi od iskona“.

I tako se znak X, ezoterijsko grčko „Khi“ pojavljuje u mraku za vreme mesečevih faza i u lunsarskoj simbolici, danas i sutra, na bedrima mrtve dece iz Nanta i na telu holivudske glumice Šaron Tejt.

Proces Mensonu teče u neredu, u znaku slova X, o kojem pišu svi magazini. Sam Nikson, premda advokat, pravi grešku proglašavajući ga krivcem, pre nego što je to sud zaključio. To je dovoljno da štampa, koja nije naklonjena predsedniku, poviče u sav glas a sam Menson da trijumfalno počne mahati novinama pred nosom suca: Zašto da se nastavi proces, kada sam već proglašen ubicom!

— PRETHODNI DOGAĐAJI —
UBICE IZ DOLINE SMRTI

Zločin u vili Šaron Tejt

Kada je u noći između 8 i 9 avgusta 1969 godine ubijena poznata holivudska glumica Šaron, seks-bomba, u vili koju su uznajmili na Baverli Hillsu, u Holivudu, sa troje svojih gostiju, među kojima je bila Ebigejl Foldžer, kćerka velikog magnata industrije kafe, zatim neki poliski protuva, dendi i narkoman Frikovski, Džon Sebring veliki frizer, monden u svetu zanata koji je po 500 dolara naplaćivao podšišavanje, kao i dečak Stiv Parent, koji se našao u dvorištu vile, Amerikom ali i celim svetom eksplodirala je prvorazredna senzacija, a holivudska glumica Šaron Tejt posthumno je doživela neobičnu slavu. Zvezda na celuloidnom nebu filma, Šaron Tejt, postala je zvezda jedne misteriozne afere, koja se tek ovih dana počinje razrešavati otkrićem čitavom kružolka ubica u Dolini Smrti, u sunčanoj Kaliforniji, čije sunce postaje sve više crno od magije i straha.

Glumica i njeni gosti ubijeni su na sadišćički način. Glumica je bila u osmom mesecu trudnoće. Njen muž Roman Polanski, slavan po filmovima strave i užasa, u kojima se takođe mešao sadizam i mračna poezija besiljnosti i čorsokaka; magija i krv, demoni i veštice, bio je tih dana u Londonu i kobna vest zatekla ga je u londonskom *Plejšboj klubu*. Roman Polanski družio se sa prvosveštenikom Satanske crkve iz San Franciska, Mađarem, bivšim činovnikom kriminalističkog ureda i bivšim cirkuskim dreserom, već dosta poznatim Šandor La Vejom, koga je konsultovao kod snimanja filma *Rozmarina beba*, u kome Mia Farou očekuje đavolje dete. Odmah su pitali Romana Polanskog kakve ima veze njegov film sa slučajem u njegovoj vili. Pitali su da li je Šaron uzimala droge, da li se bavila magijom da li je bila član đavolske sekte. Pitali su se da li je bila sukuba, veštica, đavolska žena, koja se bavi veštičarstvom kao što su se uostalom bavili njeni gosti koji su te večeri zaklani kao zečevi (šta kažem, još gore, jer se kod klanja zečeva možda pazi na njihov čaruru.) Na telu Šaron Tejt bili su mnogi ubodni noža. Gđali su je u utrobu u kojoj je nosila muško dete. Šaron Tejt je vikala izbezumljena: Sačuvajte mi dete!

Holivudom je prostrujao strah i ledeni znoj je izbijao po koži holivudskih snobova. Mondenski život skoro da je bio zamro. Strah je obuzeo ljude. O fenomenu straha u američkim velikim gradovima, koji su postali rak rana civilizacije, pisao je u svom američkom izveštaju za *Pari Mač*, Remon Kartije. Smrt Šaron Tejt u krvavoj klanici njihove vile mogla je samo da učini da strah bude još veći. Šaron Tejt nije bila jedina. Neposredno posle ovog zločina, ubijen je bračni par La Bijanka, a na njihovom frižideru bila je krvlju napisana pogrđna reč: *svinja*, kao što je bila napisana na vratima vile Polanski. Ah, palo je još ljudskih glava i to od istih ruku kako će se ispostaviti.

SVINJE

Velike svetske revije donosile su nam fotografije tih vrata. Uistinu, pisalo je velikim krvavim, skerletnim slovima: *PIG* (Svinja). Nastala su nagadanja, hipoteze. Jedan slavni meksički kriminolog napravio je hipotetički robot-portret ubice. Pogrešio je 100%. Slavni američki pisac i lični prijatelj bračnog para Polanski, kao i poznanik svih njihovih zaklanih prijatelja, pisac *Hladnokrvnih* (razume se: hladnokrvnih ubica) Truman Keopot, izneo je svoju hipotezu o zločinu. Pogrešio je 100%. Uglavnom, sve je to registrovano u velikoj štampi, masmediju. Reč *svinja* bila je zagonetka. Ta reč se spominje i u poslednjem filmu Šaron Tejt i istraga je smatrala da se tamo nalazi rešenje zagonetke. Inspektori su otišli u Rim gdje se film snimao. U jednoj sekvenci filma jedan američki glumac, koji igra ulogu homoseksualca i koga, pre-