

Moč grdega

Ob štiridesetletnici treh ikon
kinematografije nasilja

Andrej Gustinčič

Škorpion ubija



Ko razmišljam o svojem otroštvu v New Yorku v zgodnjih 70. letih prejšnjega stoletja, se ne morem izogniti spominu na strah pred nasiljem. V Ameriki se je v prvi polovici 70. let zdelo, kot da je nasilje ameriški izum in da živimo v času, v katerem nihče ni varen. Ne mislim samo na lastne izkušnje, na obvezen gnev in prezir v očeh mladih črncev na šolskem dvorišču ali na irsko-poljsko-italo-ameriško tolpo, mimo katere sem hodil vsak dan na poti v šolo, fante, ki so uživali v strahu, ki so ga povzročili, in so bili nasilni le zato, da bi se zabavali. Televizija, starši, sošolci, politiki, intelektualci, vsi so dajali vtis, da živimo v obsednem stanju, da red in zakon propadata ter da si lahko kadarkoli in brez razloga ob življenje. Kar tako. Beli srednji sloj je vse to doživljal kot napad nase; kot napad divjakov na »normalne« ali »prave« ljudi, pred divjaštvom pa nas brani, in to ne vedno, tanka modra črta oziroma policija, ki ji itak ne zaupamo. »Vsak belec, ki poseduje kar koli, je v obleganem stanju, še posebej če ni mlad,« je napisal filmski kritik Stanley Kauffmann leta 1971. »Kar se pa tiče odnosov med rasami – vsaj v New Yorku – kruto dejstvo je, da je vsak belec le žival v lovišču, kjer ga nebelci lahko lovijo po svoji volji.« Da si je upal liberalni Kauffmann to napisati v liberalni reviji *The New Republic*, veliko pove o tem času. Obstajale so rase in razredi, ki so veliko bolj trpeli zaradi nasilja kot beli srednji sloj. Slednji je bil le najbolj vztrajen v svojih pritožbah, imel je dostop do medijev, prisluhnili pa mu je celo Holivud. Ni nas bilo strah velikih uličnih nemirov 60. let, niti ni bil ta strah neposredno vezan na epsko nasilje v Vietnamu, ki je puščalo svojo patino na družbi. Šlo je za ulični kriminal, ki smo ga doživljali kot

Nekaj v teh filmih je bilo narobe. *Slamnati psi*, *Škorpion ubija* in *Peklenska pomaranča* še vedno delujejo nelagodno in nesprijemljivo z moralnega in s civilizacijskega stališča. Kot da so se postavili nasproti liberalizmu in razsvetljenstvu.

epidemijo: umori, vlomi, posilstva, tolpe, nasilna dejanja proti posamezniku, ustrahovanje in vihravost ter navidezna brezcilnost ubijanja. Nasilje je postalo dejstvo zase in ekonomska ali psihološka pojasnila so postajala v očeh velikega dela ljudstva le blede klišeji. Ameriške ulice so, vsaj tako se je zdelo, postale bojišče.

Pred 40 leti so se v kinodvoranah pojavili trije filmi, ki niso le odziv na to stanje. *Slamnati psi* (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah), *Škorpion ubija* (Dirty Harry, 1971, Don Siegel) in *Peklenska pomaranča* (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick) so hkrati utelešali nasilje takratnega časa in nudili prestrašenemu ter jeznemu ljudstvu strategije za boj proti njemu. Leto 1971 je bilo čas številnih nasilnih filmov. Novo nasilje novega Holivuda se je verjetno začelo z *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967, Arthur Penn) in doseglo svoj najbolj razkošen izraz v Peckinpahovi *Divji hordi* (The Wild Bunch, 1969). V 70. letih je že postalo samoumevno. V kina so leta 1971, med drugim, prišli *Francoska zveza* (The French Connection, William Friedkin), *Grissomova tolpa* (The Grissom Gang, Robert Aldrich) in *The Todd Killings* (Barry Shear), pa tudi dva med seboj zelo različna filma, *Shaft* (Gordon Parks) in *Velekurčonov megakomad* (Sweet Sweetback's Baadasssss Song, Melvin van Peebles), ki sta inavgurirala cikel črnih urbanih akcijskih filmov, bolj znanih pod etiketo Blaxploitation. Vsaj dva filma,

Desperate Characters Franka D. Gilroya in *Little Murders*, režijski prvenec Alana Arkina, sta se neposredno ukvarjala z belimi meščanskimi družinami pod obleganjem tega anarhičnega in neizogibnega ameriškega nasilja. Ampak trije filmi, ki so jih režirali Peckinpah, Siegel in Kubrick, so tisti, ki so imeli odmev, ki rezonira še danes in so vseh štirideset let ostali sporni in zmožni povzročati polemike.

Kar je vznemirilo kritike in nekatere gledalce, ni bilo le nasilje na platnu, tega smo v naslednjih desetletjih videli veliko več. Problematično je bilo stališče režiserjev do nasilja in položaj, v katerega so postavili gledalca. Vsi trije filmi se ukvarjajo z zaščito pred nasiljem tako skozi protinasilje kot, v primeru *Peklenske pomaranče*, skozi enako pošastno nenasilje. Nekaj v teh filmih je bilo narobe. *Slamnati psi*, *Škorpion ubija* in *Peklenska pomaranča* še vedno delujejo nelagodno in nesprijemljivo z moralnega in s civilizacijskega stališča. Kot da so se postavili nasproti liberalizmu in razsvetljenstvu. Pravzaprav so se norčevali iz tistega, čemur rečemo civilizirano vedenje, in sebe ter gledalca poistovetili z neko vrsto nasilja. Prav ta nesprijemljivost je tisto, kar jim daje trajno in skrajno neugodno moč. Prisilili so gledalce, da se razbremenijo vsega, kar jih je povojna liberalna vzgoja naučila, in začnejo o nasilju razmišljati od začetka.

To posebej drži za *Slamnate pse*, ki so eden najmočnejših in najvznemirljivejših ameriških filmov sploh. Američan David Sumner (Dustin Hoffman) in njegova privlačna mlada angleška žena Amy (Susan George) prideta v vas v Cornwallu v jugozahodni Angliji. David, plašen človek, je matematik, ki beži pred nemiri na ameriških univerzah. Amy je živa provokacija za moško družbo, ki visi v lokalni točilnici. David pa je ne more zadovoljiti in se poskuša izogniti konfrontaciji z moškimi, ki ustrahovanje mladega para pripeljejo do te mere, da jima obesijo mačko v omaro v spalnici. Tudi to ni dovolj, da bi David reagiral. Postaja vse bolj nebogljn, tako pred seksom kot pred grobostjo lokalnih fantov. Peckinpah naredi vse, da bi ga v



Slamnati psi



Škorpion ubija

prvem delu filmu prezirali, tako kot ga začne prezirati žena. Suroveži posilijo Amy v najbolj spornem prizoru v filmu; spornem ne samo zaradi krutosti, ampak tudi zato ker film namiguje, da ona vsaj na neki ravni v tem uživa. Po spletu okoliščin ju brutalneži oblegajo v njuni kmečki hiši. Tu David odkrije svoj patriarhalni imperativ. »To je moj dom. To sem jaz,« reče svoji prestrašeni ženi. »Ne bom dopustil nasilja nad to hišo.« V vrhunskem boju odkrije morilca v sebi in pobije napadalce. In se nauči, kako je treba ravnati z neposlušno ženo: »Stori, kakor ti ukažem. Če ne, ti zlomim vrat.« V recenziji filma v reviji *The New Yorker* je Pauline Kael napisala: »Film se spusti v korenine fantazij, ki jih moški gojijo od zgodnjega otroštva. Potrjuje njihove skrite strahove in predsodke, da ženske cenijo le suroveže; potrjuje noro moško idejo, da posilstvo pravzaprav ne obstaja. Film se sklicuje na tip seksualnega fašizma – ker to je tisto, kar mačizem je – ki je do te mere del folklorja, da je prisoten v nezavednem veliko izobraženih ljudi, in je pojem, ki je zelo razširjen med neizobraženimi.« Kaelova ima kajpak v glavnem prav. Prebujenje Davida Sumnerja je primitivno in prvinsko. Ni mogoče braniti Peckinpaha pred napadi, da je mizogin. Zapisati, da se to sovraštvo v glavnem nanaša le na mlade in seksualno provokativne ženske, medtem ko režiser goji simpatije do matere in materinskih žensk, stvari ne spremeni prav dosti. Kaelova je napisala, da je s *Slamnatimi psi* Peckinpah posnel prvo fašistično mojstrovino ameriške kinematografije. Sam bi rekel, da film v popolnosti uteleša svojo tematiko. Morda bi Peckinpah lahko drugače režiral Susan George, posebej v prizoru posilstva, in jo prikazal kot bolj junaško v zadnjem

spopadu. Morda bi lahko pripisal junaku nekaj slabe vesti po tem, ko je ubil štiri ljudi, in ga ne pustil s samozadovoljnim nasmehom na obrazu. Ampak potem bi bil Peckinpah nepošten do samega sebe. *Slamnat psi* so pristna vizija surovega, patriarhalnega in prvobitnega nasilja. To ni le film o nasilju. To je film kot nasilje. Pozabite vse, kar ste se naučili in čemur ste se nadejali po koncu druge svetovne vojne, govori Peckinpah. Pozabite na Simone de Beauvoir. Pozabite na Martina Luthra Kinga, Bobbyja Kennedyja in na tri dni ljubezni, miru in glasbe v Woodstocku. To je to. Edino to je pomembno: Dom, Žena, Sovražnik, Boj, Kri. Kot da nam je v življenja vdrl človek iz nekega davnega, neposvečenega časa. Ko rečem, da so *Slamnat psi* film kot nasilje, to mislim dobesedno. Gledalčeva psiha postane kot tista kmečka hiša, ki jo oblega divjaštvo. *Slamnat psi* imajo moč vojne. Prihodnji mesec prihaja v naše kinematografe priredba v režiji Roda Lurieja; lahko se le vprašamo, ali bo postavila gledalca v takšne moralne in duhovne precepe kot Peckinpahov izvirnik.

Škorpion ubija je enostavnejša zadeva. Kot umetniško delo ni na isti ravni kot *Slamnat psi* ali *Peklenska pomaranča*. A je soliden, profesionalno režiran in napet žanrski film. V kina je prišel po desetletje dolgi debati o policijski brutalnosti in novih omejitvah policijskih pooblastil. Odločba Miranda vrhovnega sodišča ZDA iz leta 1966 je obvezala policaje, da seznaniijo osumljenca z njegovimi pravicami pred zakonom, in je bila posebej osovražena s strani konservativcev. Sam Ervin, senator iz Severne Karoline, je rekel, da je Miranda dovolila »množici morilcev, posiljevalcev,

vlomilcev in roparjev, da se izognejo biču zakona.« No, resnica ni bila tako nedvoumna in Miranda ni toliko omejila policije, kot se je govorilo. Ampak dejanska resnica je bila manj pomembna od javnega vtisa. Harry Callahan, v popolni upodobitvi Clinta Eastwooda, je bič zakona, je pa tudi nekaj drugega: je človek, ki sovraži birokracijo in pravila vedenja za policaje, kot je, recimo, Miranda, in si dopušča, da deluje zunaj zakona (kar je priljubljen značaj ameriške kulture, čigar najbolj pomembna sodobna upodobitev je *Vitez teme* [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan]). Sieglov junak je subverziven. Ampak tisto, kar spodkopava, je omejitev moči države. Je hkrati svoboden duh in predstavnik avantgarde vsemogočne države, ki bo zagotovo postala totalitarna. »Dobrodošel v oddelek za umore,« reče Harry neizkušenemu partnerju, ko se ta zgrozi nad truplom otroka, ki ga je ubil psihopatski ostrostrelec Škorpion. In te besede so meja, za katero pusti vsa pravila. To je začetek džungle. Sieglov film (kot tudi štiri poznejše Callahanove filmske pustolovščine in velik del ameriškega filma sploh) obuja besede Georgea Orwella, ki je nekoč o Kiplingu napisal, da ta jasno vidi, da so »ljudje lahko visoko civilizirani le, če jih čuvajo in hranijo drugi ljudje, ki so neizbežno manj civilizirani.« Kar v veliki meri drži, ampak hkrati lahko služi tudi kot opravičilo za vse sorte državnega terorja. Harryjevo mučenje Škorpionja, da bi povedal, kje je



Slamnat psi

pokopal ugrabljeno punčko, je dvignjeno na epsko raven, s kamero, ki se oddaljuje, beži od mučitelja in njegove žrtve, dokler se na ogromnem praznem stadionu za ameriški nogomet ne spremenita v legendarni in večni prapodobni. Grozno je, ampak nekdo mora to opraviti, nam govori Siegllov film. Vse je jasno že v prvih kadrih: seznam policajev iz San Franciscas, ubitih med delom. Potem pa cev ostriroreške puške z dušilcem, usmerjena prav v nas. Škorpion ubije plavaloso ameriško lepoto, ki plava v bazenu na strehi nebotičnika. In potem se na sceni pojavi Harry. V nekem drugem prizoru Harry usmeri cev svojega magnuma 457 v ranjenega črnosega roparja banke in ga vpraša »Se počutiš srečnega?« (Do you feel lucky?) To je odgovor na pritožbo Stanleya Kauffmanna, da so belci le živali v lovišču, ki jih lovijo nebelci. Visok, čeden, duhovit na svoj grenak in gneven način, je Eastwoodov Harry zaščitnik in maščevalec, frajer s temnimi očali. Je na meji samoumevne reakcije proti nasilju in samostojnega fašističnega terorja. Svobodni duh in ultimativna, fantazijska predstava *establishmenta*. Je človek, za katerega upaš, da se bo pojavil in te zaščitil pred naključnim nočnim nasiljem. Temnopolti gledalci pa so Harryja doživljali izključno kot simbol bele moči ter bele države in so njegove podvige sprejemali jezno, cinično ali resignirano, medtem ko mu je bela publika aplavdirala.

V **Peklenški pomaranči** Stanleyja Kubricka so vse institucije propadle. Družina glavnega junaka Alexa (Malcolm McDowell) je parodija družine, v kateri mati in oče izgovarjata starševske floskule, ampak nimata nikakršnega nadzora nad sinom. Intelektualci, politiki, zapori, cerkev in programi za rehabilitacijo, cela država in njen aparat so prikazani kot nek grotesken, absurden in komičen *vaudeville* ali, ker se film odvija v Angliji, nek *music hall* na koncu sveta. Že od prvega kadra, ko se kamera počasi oddaljuje od Alexovega obraza in nam razkriva njegove pajdaše in Korova Milk Bar z mizami v obliki nagih žensk, film povzroča demonski, temačni smeh. In lahko sočustvujemo z Alexom, ker film skozi scenografijo, rakurze in izbiri igralcev ustvarja distanco od dogodkov in odvrača sočutje z Alexovimi žrtvami. Tudi pisatelj, v čigar hišo vdrejo Alex in njegova tolpa, človek, ki je izmučen in prisiljen gledati posilstvo svoje žene, je na koncu pokazan kot komičen in prezira vreden.



Peklenška pomaranča

Kubrickov komičen pristop k dogodkom, kot je umor starejše, kljubovalne ženske (*»Pokazala ti bom! Misliš, da lahko vdiraš v hiše pravih ljudi!«*) vabi etiketo mizantropije. Ali si Kubrick zares želi, da sočustvujemo s to žensko, obkroženo z mačkami, ki jo Alex ubije z velikim kipom penisa? Nelagodno se smejemo ali pa sploh ne vemo, kaj si misliti, ali pa vstanemo in zapustimo kino. Čutimo tisto, kar čutijo tisti, ki se jih bojimo. Najbolj pretresljivo je, da med ogledom Kubrickovega filma doživimo nasilje, ampak iz drugega gledišča. Čutimo njegovo razburljivost in privlačnost. V izumrlem svetu *Peklenške pomaranče* je Alexov nagon po nasilju najbližje, kar obstaja nagonu po življenju. *»Podjeten, agresiven, ekstrovertiran, mlad, predrzen, pokvarjen,«* reče za Aleksa notranji minister v filmu. V razpadajoči družbi, v kateri so policaji huligani in vsi ostali idioti, postane Alexovo nasilje izraz individualizma. Dokaz, da človek obstaja. In ko junaku država ta nagon frustrira, postane neobglen. Njegov slaven zadnji stavek *Ozdravljen sem, in še kako* (I was cured all right) lahko povzroči aplavz. Na koncu je edino Alex neporažen.

Roman Anthonyja Burgessa, po katerem je film posnet, se konča drugače. Je še eno poglavje, ki so ga pisateljevi ameriški uredniki eliminirali v ameriških izdajah in ga tudi Kubrick ni uporabil. V romanu se Alex malo umiri, razmišlja o tem, da bi imel sina, sreča starega pajdaša, ki živi bolj ali manj normalno. Knjiga pusti bralca z nekaj previdnega upanja. Kubrickova odločitev, da ne uporabi Burgessovega konca, pusti vtis, da se bo Alex vrnil k svojemu staremu slogu ultranasilja. Veliki plan obraza

Malcolma McDowella proti koncu filma je obraz tistega, česar so se ljudje najbolj bali. Nasilje za zabavo, iz dolgočasje. A to je tudi obraz, ki nam je postal simpatičen. Njegove duhovitosti so dopadljive. Nasilje proti Alexu, nasilje v imenu nenasilja, deluje bolj pošastno kot nasilje, ki ga izvaja Alex sam. Kubrick je s *Peklenško pomarančo* ustvaril prostor za gledalca, v katerem ta postane sokrivec; čuti njegovo razburljivost. Tako kot v *Slamnatih psih* se mora znova soočiti z lastnimi občutki, strahovi, fantazijami nasilja.

Vsako veliko umetniško delo je na nek način pretresljivo, delo, ki se ukvarja z nasiljem, pa še posebej. Če ne, je nekaj narobe. V svojih filmih Peckinpah in Kubrick ustvarita ne samo svet nasilja, ampak tudi mentaliteto nasilja. Vizija je popolna. Totalna. Pokazeta neustrašno in globoko razumevanje nasilja kot dela človeškega značaja. To je res tudi v filmu *Škorpion ubija*, le da Siegllov film ponuja alternative in je, vsaj za nekatere, Umazani Harry tolažilna figura. Poleg tega film ne zareže tako globoko. Pri Peckinpahu pod našo civiliziranostjo spi neusmiljena žival, Kubrick pa nam ponudi huligana iz naših mor in mu pusti, da nas zapelje. Tu ni postmoderne ironije in aluzivnosti, ki bi ublažila učinek. Ta filma sta, kar sta. Da nista popolnoma prebavljiva, da povzroča tako odpor kot občudovanje, je del njune moči in kot takšna sta neizogibna pri razmisleku o nasilju na filmu ali nasploh.

Priredba filma *Slamnat psi* (Straw Dogs, 2011, Rod Lurie), ki je doživela premiero sredi letošnjega septembra, prihaja na redni spored naših kinematografov predvidoma 1. decembra 2011.