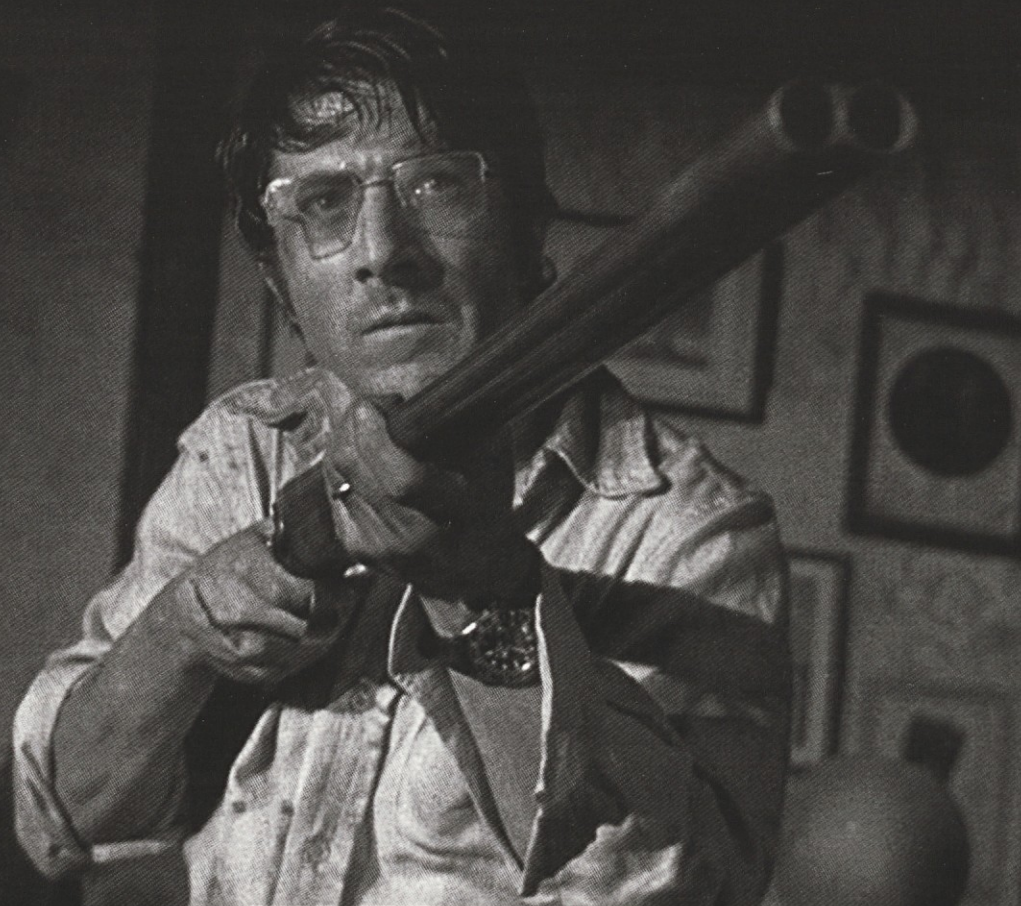




O MORILSKIH OPICAH IN DRUGIH ELEGIJAH SAMA PECKINPAHA

Dušan Rebolj

Eno od ugotovitev, ki so odnos filmske publicistike do Sama Peckinpaha najusodnejše opredelile, je zapisala kritičarka Pauline Kael. Po ogledu *Slamnatih psov* (Straw Dogs, 1971) je razsodila, da je Peckinpah posnel »prvi ameriški film, ki je fašistično umetniško delo«. V reviji *New Yorker* je zapisala tudi, da gre za »moško fantazijo o seksi mladi ženi profesorja matematike (Susan George), ki hoče biti posiljena in tudi je, analno, česar se ni nadejala, ter plašnem rogonoscu/matematiku (Dustin Hoffman), ki se spremeni v moškega, ko se nauči boriti kakor žival.«¹ V zborniku

svojih recenzij *Pet tisoč in ena noč v kinu*² je opis glavnih likov omilila, izpustila pa je tudi ugotovitev o fašistoidnosti filma, toda njen prvi vtis je vsled njene izjemne vplivnosti v kritiških krogih, pa tudi v holivudski filmski industriji, dosegel svoje. Zaradi njene in podobnih ugotovitev kritikov velja Peckinpah še danes predvsem za filmarja nasilnih ma-

čističnih ekscesov, ki je svoja nagnjenja do kraja razkril z *Divjo hordo* (The Wild Bunch, 1969) ter jih podrobno razložil s *Slamnatimi psi*. Mnogi pisci še danes razširjajo razlago, po kateri so *Slamnati psi*, prvič, pornografsko povečevanje nasilja, s katerim patriarhat obvladuje ženske, in drugič, hvalnica osebni izpolnitvi, ki jo z nasiljem doseže moški.

Nasilje v kinu

Filma *Slamnati psi* in *Peklenska pomaranča* (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick) sta na začetku 70. let 20. stoletja sprožila množično ugibanje – seveda ne prvo ne zadnje – ali ne gredo filmske upodobitve

¹ Odlomek povzemam po članku Michaela Sragowa »From the Siege of

Trencher's Farm to Straw Dogs: The Narrative Brilliance of Sam Peckinpah«, v: Bliss, Michael (ur.), *Peckinpah Today: New Essays on the Films of Sam Peckinpah*. 2012. Carbondale in Edwardsville: Southern Illinois University Press. Str. 69.

² Kael, Pauline: *5001 Nights at the Movies* (e-izdaja 2012). 1991. New York: Picador.

nasilja odločno predaleč in ali zaradi preobilja krvavih podob v filmih ne postajamo otopeli. Če spet navedemo Pauline Kael: »V kinu nam postopoma privzgajajo sprejemanje nasilja kot čutnega užitka. Včasih so režiserji govorili, da nam njegov pravi obraz in njegovo grdoto kažejo zato, da bi nas senzibilizirali za njegove strahote. A tudi če niste preveč ostrovidni, vam je lahko jasno, da nas zdaj v resnici de-senzibilizirajo. Dopovedujejo nam, da smo vsi surovi in da morajo biti junaki enako surovi kakor negativci, sicer da se spremenijo v bedake. (...) Kako lahko ljudje govorijo o zaslepljujoči sijajnosti filmov in hkrati ne uvidijo, da se režiserji prilizujejo nasilnežem v občinstvu?«³

Da se je (zlasti v angloameriški) javnosti osvežilo zanimanje za nasilje na velikem platnu prav zaradi teh dveh filmov, je bila delno najbrž kriva hkratnost njunih premier.⁴ Še več prahu pa sta dvignila, ker sta ju ustvarila režiserja, ki sta že tedaj veljala za mojstra svojih slogov in se ju je še vedno držala slava nedavnih fundamentalnih dosežkov – Kubrick je leta 1968 poslal filmska občinstva na *Odisejo v vesolju* (2001: A Space Odyssey), Peckinpah pa jih je leta 1969 masakriral z *Divjo hordo*. Pauline Kael je Kubrickovemu filmu oporekala s trditvijo, da je Kubrick zato, da bi bil film čim aktualnejši,⁵ dezinficiral junaka iz Burgessove knjige. S tem, da je denimo omilil oziroma izpustil Alexov sadizem do živali in pedofilijo, naj bi ga naredil prijaznejšega gledalcu oziroma njegovi interpretaciji, da je Alexovo nasilje vsaj sistemsko pogojeno, če že ni kar upor proti sistemu. Z degradacijo Alexovih žrtev na »naivce, bleferje in slabiče«, pravi Kael, pa naj bi Kubrick napadence naredil za manj človeške od napadalcev in s tem do slednjih vzbujal sočutje.⁶ Drugače povedano, Pauline Kael *Peklenska pomaranča* ni bila všeč, ker

je v njej videla odstop od knjižne predloge, *Slamnite pse* pa je vede ali nevede dešifrirala kot zvesto priredbo romana, na katerem sloni (o tehtnosti druge razlage več kasneje).

Kritiško dodobra razdelan je tudi Kubrickov klinični pristop, tako do tematike kakor do kadra. *Peklenska pomaranča* je predvsem niz kadrov, katerih osvetlitev in kompozicija ustvarjata vtis hladnosti, odmaknjenosti. Svet *Peklenske pomaranče* je svet izumetničenih, teatraličnih prizorišč, v katerem imajo pojoči pijanci brezhiben posluš in se še prazne steklenice kotalijo tako, da ne skazuje simetrije. Prizori nasilja so mestoma koreografrani kot balet, mestoma pa absurdno, burleskno. Še dlje pa nas od dogajanja – in morda od zgroženosti nad prikazanimi napadi – odmika Alexova naracija. V seštevku upodobljenega nasilja ne doživimo kot nekaj, kar bi nas neposredno zadevalo, hkrati pa smo v neposrednem, »prijateljskem« stiku s storilcem velikega dela prikazanih zločinov. Tako prava groza nastopi šele, ko se začnejo grozotne, zločinske stvari dogajati njemu. Zaradi te dialektike je *Peklenska pomaranča* dejansko kočljiv in nekako sporen film.

Če za zdaj odmislimo vse drugo, *Slamnatih psov* nikakor ne moremo obtožiti distanciranosti. Peckinpah se je v tem filmu odpovedal vtisu prezračene, osvobajajoče odprtosti, s katerim so bili prežeti njegovi štirje kanonski vesterni *Streli opoldne* (Ride the High Country, 1962), *Divja horda*, *Balada o Cablu Hogueu* (The Ballad of Cable Hogue, 1970) in *Pat Garrett in Billy the Kid* (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973). Po otvoritvenem kadru, ki je posnet s ptičje perspektive in z upodobitvijo otroške igre sredi pokopališča ne napoveduje nič dobrega, se Peckinpah spusti na zemljo in do konca filma le redko dvigne pogled. V intimno, drgetavo, asimetrično dogajanje smo ves čas neposredno vpleteni. Kamera nam, povsem drugače od Kubrickove kamere v *Peklenski pomaranči*, ne privoščí akademskega, ironičnega zornega kota. V tako ukrojenem filmskem prostoru sta sodba in z njo odgovornost preprosto nujni. In ko do nasilja dejansko pride, nikogar ne zanimata estetski vtis in forma. V *Slamnatih psih* je nasilje krčevito, zadihano in štorasto.

Morilska opica

Vsekakor pa *Peklensko pomarančo* in *Slamnite pse* povezuje odnos njunih avtorjev

do biološke pogojenosti človeka z nasiljem. Glede ugotovitev, ki so Kubricka in Peckinpaha navdihovale pri filmski obravnavi teme nasilja – kajti oba filma nista le nasilna, temveč sta predvsem filma o nasilju – si biologi in antropologi še zdaleč niso edini, vendar jih, če hočemo o smotrih njunih stvaritev povedati kaj tehtnega, vsaj omenimo. Dejstvo je, da sta oba režiserja brala poljudna dela filmskega scenarista in ljubiteljskega antropologa Roberta Ardreja. Ardrey se je v knjigah *Afriška geneza* (The African Genesis, 1961) in *Teritorialni imperativ* (The Territorial Imperative, 1966) na podlagi novih dognanj o vedenju živali pridružil zagovornikom teorije o človeku kot »morilski opici«.

V *Afriški genezi* se je skliceval na delo avstralskega antropologa Raymonda Arthurga Darta, ki je blizu mesteca Taung v Južni Afriki odkril prvi fosil avstralopiteka. Dartovo teorijo je Ardrey povzel takole: »Človek se je izmed antropoidov dvignil iz enega samega razloga: ker je bil morilec. Pred davnimi časi, morda pred več milijoni let, se je od prednikov, neagresivnih primatov, odcepila linija morilskih opic.« Ker so se morali pripadniki te linije preživljati s plenjenjem, je teoretiziral Dart, so se postavili pokonci in začeli hitreje teči. Ker niso imeli čekanov in krempljev, so sčasoma posegli po orožju. »Našemu predniku morilskemu opičnjaku so preživetje omogočili kamni, palice in težke kosti. Toda raba orožja je od živčevja terjala vse več. Usklajevati je moralo mišice, tip in vid. Tako so na koncu prišli še povečani možgani; tako je na koncu prišel človek.«⁷

Ardreyjeve zamisli so se s Kubrickovim ustvarjanjem prepletale že vsaj leta 1964. Takrat je Arthur C. Clarke v dnevniku, v katerem je beležil njuno dolgotrajno snovanje *Odiseje v vesolju*, omenil odlomek iz *Afriške geneze*, ki govori o ugodnih mutacijah zaradi kozmičnih žarkov: »Zakaj človeška linija ni izumrla v globinah pliocena? [...] Vemo, da bi inteligenca, če ne bi bilo daru z zvezd, če ne bi žarek po naključju trčil ob gen, poginila na neki pozabljeni afriški ravnici.«⁸ Sintezo teh zamisli je Kubrick jedrnato prevedel v

7 Ardrey, Robert: *The African Hypothesis: A Personal Investigation into the Animal Origins and Nature of Man* (izdaja za Kindle). 2014. Storydesign Limited. Lokacija 350.

8 Dnevnik je dostopen na spletnem naslovu: <http://goo.gl/76JEJZ>. Navedeni odlomek se v knjigi nahaja na lokaciji 4126.

3 Kael, Pauline: »Stanley Strangelove«, *The New Yorker Magazine*, januar 1972. Dostopno na spletnem naslovu: <http://goo.gl/0p7j>.

4 *Slamnatii psi* so v ZDA začeli igrati 22. decembra 1971, le tri dni po premieri *Peklenske pomaranče*, v Veliki Britaniji pa sta med premierama pretekla dobra dva meseca – *Slamnatii psi* so začeli igrati 3. novembra 1971, *Peklenska pomaranča* pa 13. januarja 1972 (Vir: imdb.com).

5 Navsezadnje ga je ustvarjal v času, ko je bilo v Vietnamu že slutiti ameriški poraz, v ZDA pa so besneli rasni, socialni in protivojni neredi.

6 »Stanley Strangelove.«

legendarne uvodne prizore *Odiseje*, v katerih se človečnjak pod vplivom monolita, »daru z zvezd«, s prvim tehnološkim umorom – vzporedno z motivoma izvirnega greha ter Kajnovnega bratomora – prelevi v človeka. Tako, pokaže Kubrick, se je začelo sosledje, ki je na koncu obrodilo elegantno gibanje krožne vesoljske postaje. Reprizo zmago-slavlja bratomornih opic vidimo v *Peklenški pomaranči*, ko Alexova tolpa v zapuščenem gledališču s palicami premaga Billyjevo. Najbolj slavna Alexova grimasa – tista z zoprnim vihanjem ustnic – je očiten posnetek opičjih, opičja agresija pa je tudi posvečeno stanje, v katero se vrne po svoji osvoboditvi.

Peckinpah je Ardreyjevi knjigi prebral nekaj časa, preden je začel leta 1970 predelovati scenarij, ki ga je David Goodman napisal po pogrošnem romanu *Obleganje Trencherjeve kmetije* (The Siege of Trencher's Farm, 1969) škotskega pisatelja Gordona M. Williamsa.⁹ Da se je Ardreyjevih idej dodobra nalezal, je potrdil v intervjuju: »Rad bi razumel naravo nasilja. Ga je mogoče pozitivno usmeriti, uporabiti? Cerkve, zakoni – zdi se, da imajo človeka vsi za plemenitega divjaka. (...) Samo žival je, mesojeda, govoreča žival. Priznajmo. Ima tudi milost ... ljubezen ... lepoto. Ne govorite pa mi, da nismo nasilni. Ker smo. Govorjenje, da nismo, je eno največjih pranj možganov.«¹⁰ Peckinpah je v imenu stališča, da je človeštvo izvorno nasilno, tudi zamenjal strahotni naslov romana z besedno zvezo iz *Dao de jinga*. Modrec Lao Zi je zapisal:

»Nebo in Zemlja dobrote ne poznata, zanju so vse stvari kot slamnati žrtveni psi. Modreci dobrote ne poznajo, za njih so vsi ljudje kot slamnati žrtveni psi.«¹¹

Daritvene slamnate figure psov so stari Kitajci po opravljenem obredju mirno metali stran oziroma si z njimi kurili. Brezbrižnost kozmosa do »vseh stvari« ter modrecev do »vseh ljudi« pomeni v daoističnih okvirih le modrečevo držo, katere poglobitna značilnost je spoštljivo neposeganje v samodejni

tek stvari. Vsakdanja človeška dobrota je s to držo nezdružljiva, saj posega v samobitno pristnost sveta. Samobitna pristnost človeka pa je v okvirih Peckinpahove pripovedi njegova naravna nasilnost. Poseči vanjo z zanikanjem pomeni zanikati človeka samega.

Skratka – vsekakor drži, da Kubrick in Peckinpah nista posnela le filmov o učinkih nasilja. Nasilje je v likih *Odiseje*, *Peklenške pomaranče* in *Slamnatih psov* vrojeno in do neke mere – skladno z Ardreyjem oba upoštevana dejavnika okolja oziroma ozemlja – neizbežno. Toda v zvezi s *Slamnatimi psi* se je zaradi ocen kritikov, ki so se strinjali s Pauline Kael, ohranilo nekaj »ljudskih« resnic, ki zlasti zdaj preprosto ne prenesejo preverbe. V veliki meri zato, ker smo od leta 1971 v vseh segmentih filmske produkcije, od obskurno žanrskih do kritiško požegnanih, videli prikaze nasilja, v primerjavi s katerimi so tisti v *Slamnatih psih* blagi in zadržani. Drži, da je Peckinpah pripomogel k desenzibilizaciji občinstev za filmsko nasilje. Vendar se lahko prav desenzibilizirani toliko lažje znebimo nekaterih zmot o njegovem filmu.

Patriarhat

Obtožba, češ da so *Slamnati psi* fašistoidno delo, bržkone vsaj malo izvira iz težnje nekaterih intelektualcev, da govorjenje o kakršnikoli naravni pogojenosti ljudi – kaj šele o nasilni pogojenosti – v hipu izenačijo z rasnimi ideologijami oziroma s socialnim darvinizmom. Malo bolj pa je za to oceno krivo videnje, da je Peckinpah pravzaprav posnel film o moškem, ki v svoji hiši z nasilnimi sredstvi naposled vzpostavi patriarhalni red. V resnici je posnel film o moškem, ki se nasilno sooči s patriarhalnim redom, v katerem je bila vzgojena njegova žena – in to v njeni, ne svoji hiši.

Amy Sumner sodi med tiste ženske v Peckinpahovih filmih, ki preživijo tako, da se poistovetijo s svojimi zatiralci. Na primer, ko Tereso, dekle člana *Divje horde* Angela, lokalni tiran Mapache odpelje iz domače vasi, se ona prilagodi vlogi njegove (verjetno posiljene) prilježnice. Ljubosumni Angel jo vpričo Mapacheja v navalu besa ubije, a se zbrana družina po pojasnilu, da je fant »malo ponorel, ko jo je videl z vami,« dogodku le prešerno nasmeje. Tudi v *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974) je eni od žensk, ki se morajo prilagoditi patriarhalnemu redu, ime Teresa. Tokrat je hčerka mafijskega šefa; slednji ji da

zlomiti roko, da od nje izsili podatek, kdo ji je zaplodil nezakonskega otroka. V istem filmu se skuša Elita, sicer prostitutka in dekle glavnega junaka Bennieja, pred grobstvo posilstva zaščititi tako, da oboroženega posiljevalca zapelje. Do penetracije ne pride, saj Bennie posiljevalca in njegovega kolega še pravi čas pokonča.

Prizor, v katerem Bennie živčno poseda na skali, medtem ko vanj meri posiljevalčev sopotnik – oba sta motorista – je jasen odmev sorodnega prizora iz *Slamnatih psov*. Medtem ko Charlie Venner na kavču prodira v Amy, njen mož David na barju izgubljen poseda na skali in ne ve, kaj bi s svojo puško. In prav zadnja prizora ter njun preplet so ključni za lociranje zornega kota, iz katerega Peckinpah v *Slamnatih psih* zre na patriarhat.

Domači fantje in dekleta

Že omenjeni kader z začetka filma, v katerem nam Peckinpah pokaže otroško rajanje na pokopališču, je prispodobni uvod v pripoved o nekem podeželskem okolju, kjer ljudje v odmaknjenosti od zunanjega sveta nikoli zares ne odrastejo oziroma ne prastejo vzorcev, naučenih v otroštvu. Rajanje pijanih nasilnežev okrog hiše med obleganjem v zadnji četrtini filma – pospremljeno s topoumnim prepevanjem – je peklenška preslikava otroške igre z začetka. Mnogi recenzenti so opozorili na razredno komponento, ki se kaže v nevoljnosti vaškega župana majorja Johna Scotta, da bi kaj spil s starosto Tomom Heddenom. Jasno je, da Scott raje pije sam ali z uglednejšimi ljudmi od Toma, toda popivanje z njim se mu nedvomno upira tudi zato, ker ve, da postane Tom, kadar pije, otročji in nasilen (upravičeno, saj ga med obleganjem prav nažgani Tom po nesreči preluknja z lovsko šibrovko). Najglasneje pa se motiv razraščanja otroštva v odraslost oglasi, ko Tomova hčerka Janice v gosjem redu prikoraka za Amy. Obe sta oblečeni v bela oblačila, skozi katera silijo bradavice Janicinih nakazanih ter Amyjinih močno poudarjenih prsi, obe sta dolgolasi plavalaski, obe med hojo narahlo poskakujeta in obe se z okolico sporazumevata predvsem koketno. Peckinpah nam takoj sporoči, da nas uvaja v okolje kontinuitete in rodbinskih izročil. Toda pomen je dvosmeren. Ne le da se Janice uči vloge od Amy. Tudi Amy je v veliki meri še vedno takšna kot Janice. V *Divji hordi* in *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* gledamo patriarhalna okolja,

9 Weddle, David: »If They Mope ... Kill 'Em!«: The Life and Times of Sam Peckinpah. 1994. New York: Grove Press. Str. 393–396.

10 Yergin, Dan: »Peckinpah's Progress: From Blood and Killing in the Old West to Siege and Rape in Rural Cornwall,« New York Times Sunday Magazine, 31. oktober 1971. V: Hayes, Kevin J.: Sam Peckinpah: Interviews, University Press of Mississippi, Jackson 2008, str. 87–88.

11 Klasiki daoizma, prevedla Maja Milčinski. 1992. Ljubljana: Slovenska matica. Str. 59.

v katerih moški grobo obvladujejo ženske, ženske pa se na to obvladovanje naučijo odzivati s seksualno in socialno podložnostjo. V *Slamnatih psih* ni nič drugače. Janice in Amy je proizvedlo okolje, na katero se dekleta in ženske, ki glede na to za zmeraj ostanejo dekleta, na moško, torej fantovsko nasilje odzivajo najprej z zapeljevanjem, potem pa z vdajo.¹²

Tako je treba gledati tudi potek najspornejšega dela filma, zloglasnega dvojnega posilstva. Amy najprej posili nekdanji fant Charlie Venner. Prizor se začne tako, da ga Amy povabi v hišo in mu ponudi pijačo. Navidez hoče izvedeti, kdo ji je (glej opombo št. 12) zadavil mačko. Toda ob njunem prvem poljubu se nam zazdi, da se je zgodilo natanko tisto, kar je pričakovala. Nenazadnje zato, ker se je prej, da bi kljubovala Davidu, razgaljena kazala Charlieju in njegovim prijateljem. Vtis se ohrani, ko ji Charlie sname očala in nikalno odgovori na njeno prošnjo, naj odide. A potem se začne Amy iz njegovega objema izvijati. Sledi nasilni del uvoda v spolni odnos, med katerim Charlie izmenju-

je nežnost in grobost, Amy pa se odločno upira, dokler se ne vda s prošnjo: »*Narahlo.*« Dogodku gotovo botruje Charliejeva nevoljnost, da bi bil zgolj sredstvo Amyjine manipulacije z možem, a verjetno gre tudi za udejanjenje ponotranjenega vzorca, ko je Amy spet prišla v stik z nekdanjim ljubimcem. Najbrž se lahko v spolni odnos do neke mere vživi, ker ni tako zelo drugačen od njunih doslejšnjih seksualnih srečanj, sploh pa zato, ker je takšno »zapeljevanje« v njuni vasi pač v navadi.

S stališča gledalčevega dojemanja, kako posilstvo doživlja Amy, je tisti njegov del, ki se zgodi po prihodu Charliejevega prijatelja Normana, v resnici manj kočljiv. Tu gledamo stereotipno grobo posilstvo. Zoper nevoljno žensko ga s skupnimi močmi izvedeta patriarhalna kmetavza. Pa vendar so bile cenzurirane različice filma skrajšane prav za celotni drugi, »neproblematični« del posilstva ali vsaj za dolge izseke iz njega – s čimer se je okrepilo prepričanje, da Peckinpah v *Slamnatih psih* namiguje, da znajo ženske v posilstvih tudi uživati. Toda onkraj nesporazumov, ki jih je povzročila nepremišljena cenzura, je film sporočilno vendarle dvoumen, ker kaže nek družben kontekst, v katerem zeva nejasno opredeljen prostor med posilstvom in sporazumnim seksom. Problem lahko zgostimo v vprašanje – če je prebivalstvo razdeljeno na »močne« vloge, katerih nosilci tradicionalno silijo, ter »šibke« vloge, katerih nosilke se sili uklanjajo, ali je

sporno kazati neke vrste užitek, ki se znotraj družbene, ne zgolj seksualne podreditve rodi kot strategija preživetja?

Na to lahko posredno odgovorimo, če se spomnimo prepleta prizorov prvega dela posilstva in Davidovega posedanja na skali s falično puško v roki. Ponuja se vulgarna razlaga – Peckinpah hoče reči, da Amy uživa, ker jo naposled nekdo pošteno fuka, medtem pa njen mož še vedno ne ve, kaj naj s svojim kurcem. Toda kot smo videli, bi bila takšna razlaga napačna. Namreč, zamešala bi pomena nasilja in seksa. Davidova nerabljena puška ni prisposoba za njegov nerabljeni kurec. Charliejev nasilni kurec je prisposoba za njegovo puško, za družbeno nasilje, katerega nosilec je. Amy je zopet podlegla nasilju rodne grude, David pa ji ne more pomagati, ker je od položaja značajske, miselno in telesno popolnoma odmaknjen. *Slamnati psi* ne dopuščajo možnosti, da bi se David nasilno odzval, discipliniral ženo in rešil njun zakon. Amy je že od začetka sit, ker je preveč nestrpen, ciničen in zazrt vase, da bi mogel shajati z njeno nedoraslostjo. Noče ji zavladati tako, kot ji hočejo vladati moški iz domačega kraja. Ima je preprosto poln kufer.

»*Ne dovolim nasilja nad to hišo.*«

Namen utrinkov iz skupnega življenja, ki ju zlagoma vodijo do katastrofalnih dogodkov v drugi polovici filma, je prikazati, kako skuša

12 Peckinpah večkrat izpostavi podreditev žensk z neko določeno kretnjo. Ko Janice z bratom Bobbyjem skrivaj opazuje Amy in Davida, jo Bobby, ki ve, da ji je David všeč, ljubosumno prijema za vrat. Potem ko Janice zato, ker se David ne zmeni zanjo, zapelje vaškega bebca Henryja Nilesa, jo ta nehote ubije – z davljenjem. In medtem ko Norman Scutt posiljuje Amy, jo Charlie Venner drži v ležečem položaju tako, da ji z dlanema vklepa vrat.



Amy Davida z osnovnošolskimi provokacijami prisiliti, da bi se začel do nje dejavneje vesti, on pa ji to vse bolj zameri. V okviru njegovega lika je nepripravljenost, da bi se angažiral v zakonski zvezi, vzporedna z nepripravljenostjo, da bi se angažiral v aktualni politični situaciji. David trdi, da je prišel na cornwallsko podeželje v miru reševati matematične probleme, toda zlasti iz Amyjinih očitkov izvemo, da je pobegnil pred vse bolj nasilnimi razmerami v Združenih državah. In kot so opozorili mnogi kritiki, je zadnja četrtina filma, ko David in Amy branita hišo pred napadalci, Davidov kalilnik. Ko mora nasilno obraniti svoj življenjski prostor, se sreča z doslej neraziskanim območjem svoje osebnosti. Preko nasilnih dejanj se spozna, Peckinpah pa je prikaz tega spoznanja zasedel v naslednjem idejnem okviru:

»Tako kot ravnamo, ne ravnamo zaradi svoje kulturne sedanosti, temveč zaradi svoje razvojne preteklosti. In naše obnašanje je prav tolikšen znak naše vrste kakor oblika človeške stegenice ali preplet živcev v nekem kotičku človeških možganov.«¹³ »V razvijajočem se

svetu živali je ozemlje morda še starejši dejavnik od seksa.«¹⁴ »Misel, da je vez med moškim in prstjo, po kateri hodi, morda močnejša od njegove vezi z žensko, s katero spi, se nam morda zdi kar najbolj nenavadna. Pa vendar lahko to domnevo grobo, uvodno preizkusimo z enim samim vprašanjem: ste v življenju izvedeli za več mož, ki so umrli za svojo deželo, ali za več takšnih, ki so umrli za žensko?«¹⁵

David med obleganjem vsekakor nasilno disciplinira Amy, vendar, kot že rečeno, ne zato, da bi pri hiši naredil red, udaril po mizi, ji pokazal, kam spada, ali kaj podobnega. Disciplinirati jo mora, ker ga zelo dolgo – celo po tem, ko se izkaže, da je tolpa vsiljivcev morilsko nastrojena – ovira pri obrambi hiše. Napadalcem, zlasti Charlieju, se želi ukloniti ter jim prepustiti poškodovanega Henryja Nilesa. Čeprav sta jo dva od njih pred kratkim posilila, se še vedno ne more odtrgati od ureditve domačega kraja ter varne zatiranosti, ki jo obeta.¹⁶ S tem se postavi

diametralno nasproti Davidovim prizadevanjem za obrambo ozemlja. Pomenljivo je, da David svojih motivov ne naveže na lastno in Amyjino življenje, temveč na hišo, v kateri bivata: »Tu živim. To sem jaz. Ne dovolim nasilja nad to hišo.« Pri tem je popolnoma vseeno, da hiša formalno ni njegova. Gon, ki ga sili v obrambo, nima zveze z lastniškimi razmerji, s »kulturno sedanostjo«. Ker je morilska opica, v svoj prostor ne bo spustil drugih morilskih opic. Amyjino izhodišče je podobno. Na neki način se med ruralci, ki vdirajo v hišo, počuti bolj doma kakor z Davidom. Ko hoče Charlieju odpreti vrata, jo David oklofuta in ji zagrozi: »Ostani tam in ubogaj. Če ne, ti bom zlomil vrat.« Toda s tem ne vzpostavlja spolnih vlog. Ne ustvarja trajne nadvlade nad ženo. Dopoveduje ji le, da jo bo v trenutnem položaju ubil, če bo pomagala njegovim ozemeljskim sovražnikom. In v tem oziru je Amyjino ravnanje, vse dokler Davidu ne reši življenja s tem, da ustrelji zadnjega napadalca, izdajalsko.

Animal Origins of Property and Nations (izdaja za kindle). 2014. Storydesign Limited. Lokacija 142.

14 Prav tam, 149.

15 Prav tam, 168.

16 Če kje, potem je mizoginijo mogoče najti v Peckinpahovih številnih upodobitvah

šibkih in nezanesljivih žensk, ki se udinjajo grobijanom. Skrajni primer je verjetno lik veterinarjeve žene Fran, ki se v *Pobegu* (The Getaway, 1972) tako naveže na lastnega ugrabitelja, da z nezvestobo pahne moža v samomor.

13 Ardrey Robert, *The Territorial Imperative: A Personal Investigation into the*

Zlasti v trenutku, ko se na Davidovo zmago nad Charliejem odzove z zgroženim krikom: »Charlie!« Ko se obleganje kmetije konča, oba razumeta, da je končan tudi njun zakon.

V nasprotju z iztekom Williamsove knjige. V njej se Amy začne ob možu počutiti varno šele, ko jo oklofuta. Na koncu se mu opraviči, ker je bila težavna, saj lahko zdaj, ko se je izkazal kot dedec, z njim zaživi srečno in brez skrbi. Z drugimi besedami, roman je dejansko kriv vsega tistega, česar je bil obtožen film. Peckinpah je precej ravnodušno razlagal, kaj si misli o knjižni predlogi: »Jezus, kar preberite to prekleto knjigo. Zadavili se boste z lastnim bruhanjem. (...) Z Davidom Goodmanom sva se usedla in skušala iz te gnile knjige narediti nekaj smiselnega. In tudi sva. Obdržala sva samo obleganje.«¹⁷

Predvsem pa sta zavrгла mačistično zmagoslavje knjižnega protagonista. David je v filmu že na polovici preizkušnje povsem čustveno izčrpan in pripravljen Charlieju dovoliti, da ga ustrelji. Legendarni stavek »Mojbog, vse sem jih«, pospremljen z zametkom nasmeha, ki je bil za marsikoga indic, da *Slamnatí psi* povečujejo nasilno preobrazbo reve v dedca, pa je, glede na pripoved, narcistična izmišljotina oziroma pomota. David jo izreče, čeprav je bil navzoč, ko je Charlie ubil Normana, in nevede, da ga bo vsak trenutek napadel Riddaway, ki ga bo ubila Amy. Edino tehtno ugotovitev izreče David v avtu, ko pelje Henryja Nilesa nazaj v mesto. »Ne znam domov«, reče Henry. Davidov odgovor, ki mu sledi mnogo večji nasmešek od tistega prej, se glasi: »Nič hudega. Jaz tudi ne.« Nasilje, s katerim je David pogubil (nekateri) napadalce, ni konstitutivno. Ne služi vladanju, pač pa preživetju. In z njim David ne ohrani kakršnegakoli – še najmanj oblastnega – odnosa z ženo, ampak se ji dokončno odtuji in postane brezdomec.

Elegija

Peckinpahu je nek francoski vojni dopisnik povedal, da so med nigerijsko državljansko vojno nadrejeni neki neučinkoviti nigerijski enoti pokazali *Divjo hordo*. Končni obračun med hordo in Mapachejevimi vojaki je Nigerijce menda tako navdušil, da so začeli streljali že v kinu in se naslednji dan odpravili v boj proti Biafrčanom tuleč, da hočejo umreti kakor William Holden. »Ko sem slišal



Slamnatí psi

to zgodbo, sem bruhal. Če pomislim, da sem jaz posnel ta film.«¹⁸ Vest o tem pripetljaju je Peckinpaha spodbudila, da si je premislil glede katarzičnosti filmskega nasilja. Leta 1976 je BBC-jevemu filmskemu kritiku Barryju Normanu povedal: »Divjo hordo sem posnel, ker sem še vedno verjel v grško teorijo katarze. Da nas bosta med gledanjem očistila usmiljenje in strah in da se bomo [nagnjenja k nasilju] znebili. Motil sem se. Če ste opazili, zdaj je v mojih filmih vse manj nasilja. Košček za koščkom ga odstranjujem, ker prav nič ne koristi. (...) Zgodil se je en tak primer in uničil tisto, kar sem skušal doseči.«¹⁹

Na podlagi kronologije stvaritve *Divje horde*, obdobja nigerijske državljanske vojne in izida intervjuja v reviji *Life* ni mogoče ugotoviti, ali je Peckinpah med snovanjem *Slamnatih psov* že dvomil o katarzičnosti svojih nasilnih stvaritev. Da se je njegovo stališče nekoliko premaknilo, morda kaže to, da nasilje v *Slamnatih psih* ne učinkuje evforično, temveč izčrpavajoče. Nasilni iztek gledalca ne podžge, temveč ga utruja. Poleg tega je film že zaradi sorazmerno skromnega števila smrtnih žrtev mnogo manj krvav od *Divje horde*. Vsekakor pa je drugačen tudi kontekst prikazanega umiranja. Spopad na koncu *Slamnatih psov* je boj za preživetje, divja horda pa spopad z Mapachejevimi privrženci očitno sproži iz nekakšnega samomorilskega vzgiba. Pike in njegovi pajdaši so ostalina dobe, ki brezprizivno mineva, in

to trditev je Peckinpah kot vedno ponazoril z motivom avtomobila.

Avtomobil, ki po pesku vlači napol mrtvega Angela, je soroden avtomobilu, ki na začetku *Strelov opoldne* skoraj povozi Steva Judda, in avtomobilu, ki na koncu *Balade* dejansko povozi Cabla Hogua. Je znanilec ukrotitve in začetka industrializacije Divjega zahoda. Ker je bil Peckinpah tako navezan na motiv minevanja oziroma umiranja, je mnogo bolj kakor filmar nasilja elegičen filmar. Večkrat je poudaril, da je bil *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* najbolj »njegov« film, saj je imel popoln nadzor nad snemanjem, pa tudi nad montažo. In v skladu z njegovo navezanostjo na takšne konce, tudi Bennie po tem, ko izpolni svoje poslanstvo, umre. Seveda za volanom.

Nazadnje, Peckinpah je filmar dveh stoletij. Precej svojih filmov je posvetil koncu Divjega zahoda – torej začetku dvajsetega stoletja. Zdaj, devetdeset let po njegovem rojstvu in trideset let po njegovi smrti, je jasno, da je s svojim zadnjim filmom, *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend, 1983), trilerjem o elektronskem nadzoru, naznanil začetek enaindvajsetega.

Op. ured: *Divja banda* ali *Divja horda*? Mnemnja so deljena, eni pišejo tako, drugi drugače. V Sloveniji so film predvajali pod obema naslovoma. Horda se pojavlja pogostejše, a gre za neposreden (in neustrezen) prenos iz srbohrvaščine, ki se naslanja na francoski prevod (*La Horde sauvage*). Zato odločitev prepuščamo piscem.

17 Murray, William, »Playboy Interview: Sam Peckinpah«, *Playboy*, avgust 1972. V: *Sam Peckinpah: Interviews*. Str. 101.

18 Kluge, P. F.: »Master of Violence«. *Life*, let. 73, št. 6, 11. avgust 1972. Str. 53.

19 Intervju je dostopen na spletnem portalu Youtube: <<http://goo.gl/Gftkxg>>.