

# TAKO SE ZGODI KONEC SVETA:

## NE S POKOM, TEMVEČ Z RENČANJEM MOTORNE ŽAGE

40 let filma *Teksaški pokol z motorko*

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

Ko je pred natanko 40 leti premiero doživel film z enim najbolj genialnih naslovov, kar jih je kdaj bilo, **Teksaški pokol z motorko** (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper), so bili odzivi, predvidljivo, zelo deljeni. Mainstream časopisi, kot je *LA Times*, so ga popolnoma sesuli: »Vredno prezira ... ponižujoče, nesmiselna potrata filmskega traku in časa.«<sup>1</sup> Roger Ebert mu je podelil dve zvezdici in ga odpisal kot film »brez vsakršnega smisla ...«, a dodal: »Ne morem doumeti, zakaj bi nekdo želel posneti film, kot je ta, a vseeno je dobro narejen, dobro odigran in še preveč učinkovit ... To je preprosto vaja iz groze.«<sup>2</sup> Občinstvo pa je iz filma naredilo enega najuspešnejših naslovov alternativne distribucije – namreč v drive-in kinih in na

nočnih projekcijah. Kritika je potrebovala kar nekaj časa, da se je pomirila z ekstremnim jezikom tega filma, a že leta 1981, v času ponovne distribucije *Teksaškega pokola*, je kritik New York Timesa zapisal: »Šokanten za svoj čas, ta film demonstrira umetnost, na katero v ogabnih grozljivkah le redko naletimo ... Inteligentnost, ki je tu na delu, preobrazi drugorazrednost v nepričakovano in provokativno zabavo.«<sup>3</sup> Film je bil v številnih državah takoj prepovedan (v VB na primer do leta 2000), drugje pa hitro prepoznan kot relevantno umetniško delo: newyorška MOMA ga je na primer odkupila za svojo stalno zbirko, prikazali so ga celo v Cannesu v okviru sekcije Quinzaine des Réalisateurs.

Letos so – spet v Cannesu – njegovo obletnico obeležili s posebno projekcijo restavrirane kopije filma z režiserjem Hooperjem

kot posebnim gostom. S tem so se poklonili filmu, katerega kakovost in vpliv priznavajo številni pomembni režiserji: Steven Spielberg (v njegovi produkciji je Hooper snemal **Poltergeist** [1982]), Quentin Tarantino, Gaspar Noé, Nicolas Winding Refn, Alexandre Aja, Rob Zombie, Takashi Miike ... Danes je *Teksaški pokol* naveden v vseh relevantnih študijah in enciklopedijah in je splošno priznan ne le kot prvorazredni klasik horror žanra, še več: kot eden najpomembnejših in najbolj ikoničnih ameriških filmov 70. let. »Kanonizaciji« navkljub pa ni izgubil svoje moči, prodornosti in šokantnosti niti štiri desetletja kasneje, vsa nadaljevanja, priredbe ter uradne in neuradne variacije na original so ga v tem le utrdili, saj so s svojim polovičarstvom dokazali, da niti približno ne zmorejo več od dometa povprečnih splatterjev. *Teksaški pokol z motorko* pa je vsekakor mnogo več kot to.

1 Povzeto po: Farley, Ellen in Knoedelseder, William K., jr.: *The Making and the Unmaking: The Texas Chainsaw Massacre*, *Cinefantastique*, Vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 27.

2 Ebert, Roger: *The Texas Chainsaw Massacre*. Dostopno na spletnem portalu Rogerja Eberta <<http://bit.ly/1rQxopu>>.

3 Povzeto po: Farley, Ellen in Knoedelseder, William K., jr.: *The Making and the Unmaking: The Texas Chainsaw Massacre*, *Cinefantastique*, Vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 26–27.



Hooperjev film je pravzaprav naslednik dediščine Alfreda Hitchcocka, zagotovo najbolj progresivne pridobitve na področju moderne grozljivke, z začetkom v *Psihu* (Psycho, 1960). Radikalni preobrat, ki ga je doprinesel Hitchcock, je v odmiku od dotedanjega pristopa k grozljivki, ki je bila večinoma umeščena v nedoločene evropske ambiente in v »kostumska« obdobja, med gotske zidove, polne pajčevine in golazni ter ljudskega praznoverja. Namesto v fantastično okolje *Psiho* svojo grozo postavi v sodobni, ameriški, realistični prostor-čas, z začetkom v urbanem okolju (Phoenix, Arizona) in kulminacijo v mestecu, kjer se v neogotskem ambientu motela Bates zgodba tudi konča. Hitchcockov navdih ni niti književnost 19. stoletja niti folklor, temveč črna kronika njegovega časa – zločini nekrofila in kanibala Eda Geina iz Wisconsin, ki so jih odkrili nekaj let poprej in jih je Robert Bloch ovekovečil v romanu, iz katerega je izhajal veliki režiser. Moralo je torej preteči pol stoletja od Edisonovega *Frankensteina* (1910), in celo zlato obdobje Universalovih vampirjev, volkodlakov in mumij<sup>4</sup>, preden se je horror ustoličil v bližnji, prepoznavni prostor ameriške sodobnosti in v temelj družbe – družino.

Norman Bates (Anthony Perkins) je odrasel v senci mrtve matere, ki jo je sam umoril, potem pa vpletel v svojo shizofreno osebnost kot popačen puritanski superego, ki ga nagovarja k umorom lepih in seksi deklet. Hitchcock je iz umora gole ženske pod tušem (Janet Leigh) naredil dotlej na filmu še neviden spektakel z antologijskim prizorom, s katerim je nezavedno ustvaril prototip voajerskega, implicitno mizoginega podžanra, imenovanega slasher.

Uničenje ženskega principa v *Teksaškem pokolu* z motorko (inspiracija je tudi tukaj isti Ed Gein) se kaže na dva načina. Prvič, tudi tu je mučenje in ubijanje mladih žensk na ravni spektakla, medtem ko moške žrtve nastradajo presenetljivo hitro, tako rekoč mimogrede. Podaljšano mučenje, ki doleti Sally (Marilyn Burns) v zadnji tretjini filma, je začetek podžanra »torture porn«, ki se do neke mere prekriva tudi z novim francoskim

4 Filma v produkciji Vala Lewtona, *Ljudje mačke* (The Cat People, 1942) in *Sedma žrtev* (The Seventh Victim, 1944), sta redka primera sodobnega, urbanega horrorja, čeprav so v obeh še močno prisotne sledi praznoverja, kulturno-rasistične paranoje (npr. ženska mačka iz Srbije) in sorodnih klišejev.



brutalizmom (glej dvodelni esej v *Ekranu*, oktober 2012 in december 2012). Sadizem, ki prežema ta prizor, ni le v mučenju samem, temveč kot v *Psihu* v njegovem nadvse stiliziranem prikazu. Najbolj nazorno se to vidi v hitri montaži kadrov Sallyjinega obraza, popačenega od groze, z iztaknjenimi očmi v velikem planu, pri čemer so zrkla videti kot nebesna telesa, ki jih vseskozi spremljamo v filmu (okroglo, bleščeče sonce, polna luna). Da je poudarek na kompleksno režiranih scenah mučenja in ubijanja, je očitno glede na podatek, da *Teksaški pokol* kljub 83-minutni dolžini sestavlja kar 868 kadrov<sup>5</sup>, kar kaže na nadvse moderno montažno dinamiko, netipično za grozljivke tistega časa.

Drugič, družino kanibala sestavljajo le moški člani. Ena in edina ženska v navidez običajni malomeščanski hiši je pravzaprav mumificirana babica v zgornjem nadstropju, njen vnuk z imenom Leatherface (Usnjen obraz, saj nosi masko, narejeno iz odrtega človeškega obraza) pa ima transvestitska nagnjenja: igra gospodinjo, tako da pripravlja kosilo, nosi predpasnik, za večerjo pa se »uredi« z žensko lasuljo, s pudrom in z rdečilom. Vse to je očitno posvetilo *Psihu*, s še bolj poudarjenim sporočilom: moški, ki ostanejo sami, brez žene, neizogibno postanejo norci in morilci. Družina (skupnost), ki ji odvzamemo ženski princip, pa neizogibno degradira v nekrofilsko destruktivno demenco.<sup>6</sup>

5 Glej v: Briggs, Joe Bob: *Profoundly Disturbing: Shocking Movies That Changed History!* Universe, New York, 2003, str. 190.

6 Verjetno parafrazo te ideje najdemo tudi v kultnem srbskem filmu *Maratonci tečejo častni krog* (Maratonci trče počasni krog, 1982, Slobodan Šijan), kjer družina, sestavljena iz samih moških, tone v nekrofilsko (samo) uničujočo degeneracijo brez možnosti za regeneracijo.

### Propad sveta, kot ga poznamo

Slasher, ki ga prototipsko zastavi *Psiho*, je za mlajšo generacijo ponovno domišljen še 14 let kasneje, prav v *Teksaškem pokolu*, ki ga Joe Bob Briggs upravičeno imenuje »prvi pravi horror za mlade« in »baby boom shocker«.<sup>7</sup> Osnovni konflikt filma, skozi zgoraj omenjeni motiv uničenja vsega ženskega, nakazuje, da gre za podžanr, ki »osupljivo neposredno prikazuje svet, v katerem sta moški in ženski princip na nasprotnih straneh, istočasno pa sta oba principa bolj stanje duha kot telesa«.<sup>8</sup> Prav zato je slasher idealen za feministično analizo, ki pa je, kot vsako ideološko branje, nujno omejena. *Teksaški pokol* z motorko je veliko več kot slasher; čeprav gre za enega najbolj nazornih prikazov uničenja ženskega principa na filmu (in grozljivih posledic), ga ne moremo zvesti le na to. Gre za grozljivko, ki se napaja neposredno iz duha časa 70. let, tega pa v največji meri zaznamuje »moralna shizofrenija Watergate ere«<sup>9</sup>, kot to imenuje soscenaristka Kim Henkel. Hooper je še bolj neposreden: »Vsekakor smo vsi čutili turbulentnost tega obdobja, ki je privrela iz politike, vojne, krvi in prestreljenih možganov ... Medtem ko smo poslušali o masakrih in grozotah v Vietnamu in o serijskih umorih pri nas doma, se nam je zdelo, da je človek prava pošast, samo z drugačnim

7 Glej v: Briggs, Joe Bob: *Profoundly Disturbing: Shocking Movies That Changed History!* Universe, New York, 2003, str. 188.

8 Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, 1992, str. 22.

9 Povzeto po: Farley, Ellen in Knoedelseder, William K., jr.: *The Making and the Unmaking: The Texas Chainsaw Massacre*, *Cinefantastique*, Vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 26.





obrazom, zato sem dobesedno nadel masko na obraz pošasti v svojem filmu.«<sup>10</sup>

Film Hooperja in Henklove prikazuje konec Vodnarjeve dobe in nihilistično najavlja dobo Saturna. Negativni vpliv slednjega je najočitnejši prav na začetku filma: najavna špica prikazuje solarne nevihte na Soncu, medtem ko vznemirjujoča *musique concrete* (izvajata jo Hooper in Wayne Bell) napoveduje pridušene, a različne radijske novice o porastu nesmiselnih zločinov in nesreč. Horror je tako prvič v svoji zgodovini eksplicitno povezan z dnevnimi novicami. Kasneje, skozi ves film, režiser pogosto poudarja grozečo, razžarjeno kroglo – tekšaško sonce – in kroglo polne lune. Film aludira na to, da se grozljivi zločini ne morejo zvesti na družbene pojave, temveč v sebi nosijo močno dimenzijo iracionalnega, nečloveškega in kozmičnega.

Ta postopek je umetniška transpozicija občutka zloma vseh vrednot in popolne izgube kontrole, kar je vplivni kritik Robin Wood (pravilno) med prvimi prepoznal kot temo filma: »Ne le da pet mladih žrtev ni imelo nadzora nad lastno usodo, tudi njihovi klavci (različni psihopati in degeneriranci) izgubljajo nadzor nad sabo in med seboj.«<sup>11</sup> Hooper je v svoj film revolucionarno in pogumno injiciral močno dozo absurda in nesmisla ter s tem zavrnil možnost, da bi ponudil neko lahko razumljivo motivacijo in t. i. »razumno razlago« za grozljivo dogajanje – s čimer bi, med drugim, tudi ublažil morasta dejstva. »Večina ameriških grozljivk,« pravi Hooper,

»se na koncu logično razplete. Zločinec je običajno motiviran z denarjem, kar je skupni imenovalac, ki ga vsi zelo dobro razumemo. Zakaj ne bi posneli grozljivko zaradi grozljivke same? Brez motivacije, brez logike – brez vsega.«<sup>12</sup> V tem je namreč prava groza, taka, ki je ni mogoče niti zlahka utemeljiti niti eksorcirati: groza apokaliptične eksplozije iracionalnega, iz katere ni pobega.

V tej luči je treba pobliže pogledati tudi motiv kanibalizma: ta je v moderno grozljivko vstopil z Romerovim vplivnim filmom **Noč živih mrtvecev** (Night of the Living Dead, 1968) in tako enkrat za vselej z zombiji povezal motiv ljudožerstva, čeprav ta v izvornem vudu mitu ni prisoten. Ko je eden od temeljnih tabujev naše kulture umeščen v sodobno, »civilizirano« družbo (namesto na eksoično otočje, med »divjake«), le-ta posebejla atavizem, ki se je prebudil iz samih temeljev najbolj primitivne (ne) človeškosti, in kot tak simbolizira popolno izkrivljanje vrednot. Hooper naredi še korak dlje od Romera, saj kanibali pri njem niso fantastična bitja (zombiji), temveč navidez običajni ljudje. Takšni, kot je bil Ed Gein, prijazen »mamim sinko« iz soseščine, ki pa je v svoji garaži odiral kožo s trupel in si iz nje delal maske in obleke.

Na splošno je eden grozljivejših vidikov **Tekšaškega pokola** dejstvo, da se režiser vseskozi izogiba prepoznavni motivaciji, tudi ko gre za norce, ki za razliko od svojih predhodnikov in sodobnikov (npr. v italijanskih *giallo* filmih) ženskega telesa sploh ne obravnavajo kot seksualni objekt. Ne

obstaja niti najmanjša indikacija, da bi bila žrtev lahko posiljena; namesto tega je še bolj degradirana, dobesedno na kos mesa, na svinjsko polovico na dveh nogah.<sup>13</sup> Posilstvo, naj bo še tako grozno, lahko razumemo kot stalnega in univerzalnega spremljevalca druge strani človeškega; ubijati ljudi s kijem in z motorno žago, jih razkosavati in jesti – to pa posebejla ultimativno brezumje in nečloveškost izven vseh dometov. Res je sicer, da je nekaj na Woodovi opazki, da »ta družina le logično izvaja osnovno (čeprav to ni eksplicitno omenjeno) načelo kapitalizma, namreč da imajo ljudje pravico živeti na račun drugih ljudi.«<sup>14</sup> Človek je človeku volk, še huje: tanek privid civilizacije je izpuhtel, medčloveški odnosi pa so zvedeni dobesedno na načelo »jej ali pa boš pojejen«. Sicer v zaledju tega zapleta obstaja namig na družbeno pogojenost, saj je morilska »white trash« družina prikazana kot zavržen stranski proizvod mesojede industrije: nekdanje delavce iz velike klavnice so namreč odpustili v imenu »napredka«. Ne obstaja več potreba po ljudeh, ki bi živino klali z noži in ubijali s kiji, moderna mehanizacija to opravi hitreje in učinkoviteje. A navajeni klanja se mesarji spravijo na druge ljudi ...

### Čista (kolektivna) groza

Tako kot feministične in družinske študije ne morejo do konca razložiti zapletene dinamike odnosov v tem filmu, imajo isto težavo tudi psihoanalitične in sociološke teorije, prav zato, ker se sam koncept filma **Tekšaški pokol z motorko** upira vsakemu sistemu in teoriji. Bolj kot za karkoli drugega gre res za »horror zaradi horrorja« in se v tem smislu navezuje tudi na Hitchcockovo drugo grozljivko, **Ptiče** (The Birds, 1963), ki s svojim odprtim in niti najmanj optimističnim koncem radikalno in drzno na propad obsodi celotno civilizacijo. Nihilistična linija v moderni grozljivki je revitalizirana leta 1968, torej istega leta, ko je satanist Charles Manson ubil hipijevsko gibanje in uničil možnost vere v Vodnarjevo dobo: tega leta je Polanski v antiklimaksu svojega filma razkril, da so ljudje celo huje pošasti od zombijev, ko na koncu **Rosemarijinega otroka** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski) naslovna junakinja dobesedno objame Antikrista. Dve

10 Tobe Hooper v: »Return of the Power Tool Killer«. *Rue Morgue* št. 42, nov/dec 2004, str. 17.

11 Wood, Robin: »Uvod u američki horor film«. *Revija Pitanja* št. 4-5-6, Zagreb, 1989, str. 142.

12 Tobe Hooper v: Lovell, Glenn in Kelley, Bill: »Hooper on Filming Chainsaw«. *Cinefantastique*, vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 40.

13 Eno od Geinovih ženskih žrtev so v njegovi garaži našli obešeno za noge, obglavljeno in razsekano kot divjad.

14 Wood, Robin: »Uvod u američki horor film«. *Revija Pitanja* št. 4-5-6, Zagreb, 1989, str. 143.





leti pred Hooperjem, v filmu **Zadnja hiša na levi** (The Last House on the Left, 1972), Wes Craven demonstrira, da ni večje razlike med sadizmom skupinice norcev, ki posili in ubije dve dekleti, in krvoločnim maščevanjem njihovih normalnih staršev iz srednjega razreda (ki vključuje uporabo motorne žage). Vsi ti filmi, od Hitchcocka do Cravena, kažejo na to, da moč Dobrega slabi, medtem ko Zlo prevzema totalno oblast.

Podobno kot v *Ptičih* je tudi v *Teksaškem pokolu* videti, kot da se je vsa narava obrnila proti človeku: pri Hooperju zlo »na nek način presega človeške nosilce in obseda ves pejsaž«. <sup>15</sup> Če govorimo o vlogi lokacije oz. krajine v tem filmu, ga Freelandova umešča v skupino grozljivke nelagodja (uncanny horror), saj »priključne neke vrste anonimno grozo nedoločljivega zla, ki prebiva na tem opustošenem in neprijaznem območju«. <sup>16</sup> Teksas ni slučajno izbran za prizorišče tega masakra: od nekdanjega mitskega območja Meje, kjer se je skozi boj z naravo in domorodci kovala identiteta mladega naroda, je postal posebej slepe ulice in propada nekoč pionirskega duha. Teksas je postal obmejni prostor, kjer prevladujejo zlovesči odpadki, klavnice, obubožane kmetije, propadle in zapuščene bencinske črpalke, opustošena pokopališča ... Za vsakega urbanega Američana je to odtujen prostor: samosvoj, a neprepoznaven – skratka, skrivnostno čuden.

Na delu je prav posebna vrsta paranoje v odnosu do tiste, značilne za ruralne predele, in jo je Carol J. Clover poimenovala »urbanaja«. Prvič je na filmu ulovljena v dveh naslovih, ki sta do neke mere sorodna grozljivki: **Slamnat psi** (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah) in **Odrešitev** (Deliverance, 1972, John Boorman), arhetipski primer (in neizčrpni vzor) v žanru grozljivke pa doseže prav v *Teksaškem pokolu*. »Odhod iz mesta na podeželje,« pravi Cloverjeva, »je v grozljivki

nekaj takega kot odhod iz vasi v globok, temen gozd v tradicionalnih pravljicah«. <sup>17</sup> Teksas s tem postane liminalni prostor, kjer je meja med zločinci iz črne kronike in ljudožerci iz ljudskih bajk popolnoma zabrisana.

Prav slednje je v *Teksaškem pokolu* posebej poudarjeno, in sicer zaradi režiserjeve odločitve, da se odreče neki zdravorazumski motivaciji. V omenjenih filmih Peckinpaha in Boormana namreč obstaja vsaj delna, čeprav vprašljiva motivacija za izbruh nasilja, obstaja tudi vsaj minimum krivde na strani žrtev, ki nase naščuvajo lokalne *rednecke*. Pri Hooperju je edina »krivda« na strani žrtev njihova dobrotta in humanost (v avto vzamejo avtoštoparja), nepazljivost (v puštinji ostanejo brez bencina) in bonton (prijazno trkajo in kličejo pred tujimi vhodnimi vrati ter prosijo za pomoč). Odgovor na njihovo hipijevsko dobroto je – kij po glavi, kovinski kavelj v hrbet, motorna žaga v meso! Trajna vrednost *Teksaškega pokola z motorko* torej ni toliko utemeljena v efemernih, takrat aktualnih temah (shizofrenija Watergate Amerike, Vietnam, političnih atentatov, družbenih nemirov ...), temveč v univerzalnih temah in spretnem barantanju z arhetipi.

Mikita Brottman je v svoji knjigi o kanibalizmu na filmu nakazal številne paralele iz zapleta *Teksaškega pokola* z dobro znanimi pravljicami. Najbolj očitna je podobnost s pravljicami Janko in Metka (v gozdu izgubljen otroka naletita na hišo, v kateri stane nekdo, ki ju hoče pojesti), Sinjebredec (prepovedana soba, ki skriva sledi zločina) in Zlatolaska in trije medvedi (deklica večerja z zvermi v njihovem domu). <sup>18</sup> Tudi sam Hooper je priznal: »Film sem osmislil na način, da nagovarjam plosno znane strahove iz otroštva, kot je črni mož.« <sup>19</sup> Napol sosed iz črne kronike, napol črni mož (Boogeyman) je Leatherface najprimernejša in najgrozljivejša pošast za sodobni čas: nakaza, ki ima namesto krempljev motorno žago, namesto iznakaženega obraza pa masko iz človeške kože. Kronološko gledano je prva velika horror ikona moderne dobe, model za vse kasnejše maskirane in molčeče morilce, kot sta Michael Myers v **Noč čarovnic** (Halloween, 1978, John Carpenter) ali Jason Vorhees

17 Carol J. Clover: *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, 1992, str. 124.

18 Brottman, Mikita: *Meat is Murder: An Illustrated Guide to Cannibal Culture*. Creation, London, 1998, str. 113.

19 Hooper, Tobe v: Lovell, Glenn in Kelley, Bill: Hooper on Filming Chainsaw. *Cinefantastique*, vol. 16, No. 3/Vol. 16, No. 4, oktober 1986, str. 42.



v **Petek trinajsti, drugi del** (Friday the 13th Part 2, 1981, Steve Miner). Ob tem velja poudariti, da Leatherface za razliko od omenjenih dveh vseeno deli nekaj humanosti, celo patosa s »klasičnimi pošastmi«, in to ne glede na to, kako grozen je; vseeno ni goli stroj za ubijanje temveč globoko moteno, zmedeno in preplašeno bitje.

Za razliko od klasičnih pravljic *Teksaški pokol* ne prinaša niti srečnega konca niti moralnega nauka, zato ga Brottman imenuje »obrnjena pravljica«, v kateri je zlo popolnoma prevladalo nad dobrim. Če grozljivko definiramo kot »kolektivno nočno moro«, kot je to naredil Robin Wood, potem je *Teksaški pokol z motorko* eden najjasnejših primerov more, uprizorjene s profilirano filmsko govorico, in tako kot v *Noči čarovnic* (še ena moderna grozljivka, ki temelji na strahu pred črnim možem) je eventualni podtekst sekundarne narave, prevlada pa moč čistega filma in ingeniozno rekreiran arhetipski strah, ki gledalca brez milosti razoroži, ruši pregrade razuma in ga postavlja v infantilno obdobje, zaznamovano z močjo iracionalnega in atavističnega.

Zato je ogled tega filma predvsem primarna, vseprežemajoča izkušnja, kjer so vsa zagotovila varnosti izničena in gledalca lahko upravičeno zaskrbi, da je v rokah manjnika, ki se v ničemer ne zadržuje, da ga ne bi do kosti prestrašil. Rezultat Hooperjevega prodornega razumevanja mehanizmov arhetipskih strahov (pred izgubljenostjo, temo, tujci, bolečino, trupli, smrtjo ...) in njegovega talenta, da jih utelesi na filmu, je v *Teksaškem pokolu* v popolnosti izražena čudežna, neponovljiva iskrica življenja, vitalnost, ki je rezultat prepleta mladostnega entuziazma, angsta, duha časa, frustracije in kreativnega norenja, in traja že polna štiri desetletja, neokrnjena in na žalost brez možnosti, da se v tej meri ponovi – čeprav se časi, v katerih živimo, zdijo še bližji apokalipsi, ki jo je Hooper s svojim filmom tako močno in prepričljivo najvil.

15 Freeland, Cynthia A.: *The Naked and the Undead*, Westview, Boulder, 2000, str. 244.

16 Ibid, str. 248.