

marcel štefančič jr.

sam peckinpah

Divja banda, najboljši western vseh časov

Svet v filmih Sama Peckinpaha je radikalen: dom moških je v grobu, dom žensk pa v bordelu. Vmes so le mali ljudje, filistri, ki jih lahko povsem mirno ignorirate. Danes režiserji filme snemajo tako kompromisarsko, da se zdi, kot da se po koncu snemanja vedno najprej vprašajo, joj, le kaj bodo rekli doma? **Divja banda**, tako brezkompromisen film, da vsi ostali brezkompromisni filmi zgledajo le kot njegove imitacije, je delo človeka, ki si tega vprašanja ni zastavil niti enkrat. **Divja banda** je intrigantna, nepozabna in neubranljiva antologija mitskih prizorov, situacij in slik. Sapo nam vzame ...

- ko l. 1914, na pragu I. svetovne vojne in sredi mehiške revolucije, ob taktih vojaškega marša v malo obmejno mesto Starbuck počasi prijezdi skupina petih mož, divja banda, William Holden, Ernest Borgnine, Warren Oates, Ben Johnson in Jaime Sanchez, preoblečeni v vojake ... ko slika vsakega na določeni točki nenadoma ostro zamrzne ter ga spremeni v obraz s porumenele, starinske, zlizane, nostalgичne, sivkasto črno-bele fotografije, ja, v list iz spominske knjige, uf, v fusnoto zgodovine ... in ko tako že uvodoma nedvoumno spoznamo, da imajo ti fantje, bolj ali manj veterani, vso svojo prihodnost že za sabo, saj ta svet zgleda tako, kot da o njem že obstajajo pesmi, literatura in morda celo filmi ...

- ko medtem otroci na robu mesta dva škorpijona vržejo na hrib agresivnih mravelj ... in to potem hladnokrvno zažgejo ... in ko si rečemo, hej, če že otroci počnejo take reči, kaj bodo potem počeli šele odrasli ...

- ko peterica razjaha, na skrivaj pomiga svojim kompanjonom, raztresenim in infiltriranim po mestecu, in zakoraka proti banki ... ko opazimo, da po strehah v zasedi prežijo strelci na čelu z Robertom Ryanom, bivšim članom divje bande, in njegovim novim, prisilnim delodajalcem, brezobzirnim šefom železnice, Albertom Dekkerjem ... ko proti središču mesta odkoraka moralna policija, prostrana procesija zaskrbljenih, mesijanskih, svetopisemskih, puritanskih, prohibicionističnih državljanov, *South Texas Temperance Union*, oboroženih s transparenti, godbo in pesmijo *Shall We Gather at the River* ... in ko postane jasno, da je na obzorju boj, ne boj, mesarsko klanje, ne mesarsko klanje, pravi navzkrižni pokol, refleksi vojnih, vietnamskih pokolov, v katerih je vseeno, kdo je vojak in kdo civilist ...

- ko Holden ponesreči trči ob neko žensko, ki ji vse, kar je nakupila, bučno pade iz rok ... ko jo Holden, *master of ceremony*, potem kavalirsko pospremi čez cesto ... in ko si rečemo, hej, če so že

Sam Peckinpah

trki med moškimi in ženskami tako krčeviti, kakšni bodo šele trki med moškimi ...

- ko peterica vkoraka v banko ... ko potegnejo puške in pištole ... ko Holden hladnokrvno izdavi: "*Če se premaknejo, jih pobijte*" ... ko v kader eksplozivno brizgne napis "directed by SAM PECKINPAH" in zamrzne ... in ko nam kapne, da ima ta fant v jajcih več, kot bomo lahko nesli ...

- ko naposled izbruhne navzkrižni pokol ... ko se civilisti znajdejo med dvema ognjema, ki se ne menita za nekdanjo revolveraško točnost ... ko se tam zgosti cel svet, vključno z ženskami, ki obležijo pod kopiti konj in streli ... pa strelcem, ki v počasnem gibanju pada s strehe ... pa jezdecem, ki se v počasnem gibanju lomi v izložbo z damskimi oblačili ... pa roparjem, ki pade s konja in spet vstane, medtem ko krogli z leve in desne poskrbita, da njegova smrt zgleda kot breakdance baletna točka ... pa roparjem, ki ga mladenič z voza ustrelji naravnost v obraz ... pa dečkom in deklico, ki se sredi teh dolgih curkov krvi nemo stiskata, kot da je to trenutek, ki ju bo ritualno združil za vse čase ... pa ženskim šalom, ki se Holdenu zavozlja okrog pohabljenе noge, tako da se ga uspe znebiti šele kasneje, uf, ko ga besno brčne ... in ko spoznamo, da je sled ženske neizbrisna ...

- ko sadistični Dekker razburjenim prebivalcem mesta, ki se je spremenilo v pokopališče, osorno pojasni, da je zakon zdaj železnica ... in ko se nam dokončno posveti, da divje bande ne preganja zakon v klasičnem pomenu (šerif, sodišče, pravo ipd.), ampak brezosebni obraz velikih Korporacij in velikega Kapitala ...

- ko divja banda po prebegu v Mehiko ("*... to je le nadaljevanje Teksasa*", sikne Johnson) v vrečah, v katerih naj bi bil denar, eh, kovanci, zlatniki, najde le sivkaste preluknjane kovinske pločice, ja, tesnila, navadna industrijska tesnila ... ko se jim napol brezzobi *oldtimer*, Edmond O'Brien, nekdanji član divje bande, režeče posmehuje in pri tem cepeta z nogami, oh, kot Walter Huston v *Zakladu Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, 1948, John Huston) ... ko Holden vizionarsko napove "Začeti bomo morali razmišljati onstran pištol, tistim časom se bliža konec" ... in ko ni več nobene dileme, da ti zdaj lahko od denarja v roki ostane le prazna kovina industrije in da je na svetovni oder stopil Kapital, nefizični, nevidni denar, ki ga ni več mogoče niti zgrabiti niti nositi v žepu, kaj šele oropati ...

- ko Holden spozna, da je bil napol retardirani, napol psihopatski fant, Nori Lee, ki ga je hladnokrvno pustil na straži v železniški banki in s tem brezobzirno žrtvoval ("*I'll hold them here until hell freezes over or you say different Mr. Bishop*"), v resnici O'Brienov vnuk ... in ko nehamo dvomiti, da je divja banda kaj več kot le skupek hladnokrvnih morilcev ...

- ko skuša Holden zajahati konja, a ga noga, ki mu jo je pohabil mož ženske, Aurore, s katero se je hotel nekoč poročiti, izda, tako da se zvrne na tla ... ko potem vendarle zajaha in kljub posmehu monumentalno počasi drsi proč ... in ko postane jasno, da tipa muči bolečina, ki ji ni težko slediti ...

- ko divja banda prijezdi na oni otok zunaj časa, v pastoralno rojstno vas Angela (Sanchez), najmlajšega in najbolj idealističnega člana bande ... ko Angel zve, da mu je očeta ubil Mapache (Emilio Fernandez), samozvani general režimske armade diktatorja Huerte, in si za svojo cipo odpeljal tudi njegovo punco, deviško Tereso ... ko vaški starosta Don José, igra ga Chano Urueta (sicer sloviti mehiški režiser), zaprede "*Oh, vsi sanjamo, da bi bili spet otroci, celo najhujši med nami, najhujši morda najbolj*" ... ko jih vaščani iz vasi mogočno, praznično, sentimentalno pospremijo ob pesmi *La Golondrina* ... in ko nam film povsem direktno namiguje, da je za degradirani proletariat junak že vsakdo, ki ga ne ubija ...

- ko divja banda pristane v mestecu Agua Verde, dobro utrjeni in oboroženi bazi generala Mapacheja ... ko zagledajo avtomobil in mislijo, da vozi na paro ... ko Angel besno ustrelji Tereso, ki leži v Mapachejevem naročju ... ko divja banda Mapacheju razkrije, da goji do ameriške vlade le malo sentimentov ... ko jim Mapache naroči, naj proti plačilu oropajo orožje, ki ga prevažata ameriški vlak ... in ko nima več nobenega smisla skrivati, da je divja banda le skupina kontrapulturnih demonov, ki skušajo v praznem prostoru med tržno-menjalnim Kapitalizmom in socialno Revolucijo ujeti svojo nišo ...

- ko spektakularno oropajo vlak, poln orožja, Pershingovih vojakov in Ryanovih lovcev na glave, med katerimi sta tudi Strother Martin in L. Q. Jones ... ko prebegnejo nazaj v Mehiko in v zrak vržejo leseni most (huh, **Most na reki Kwai**, a ne), po katerem ravno jezdijo lovci na glave ... ko se celotna kompozicija, vključno s konji in jezdec, bučno in nezadržno v *slow-motionu* zruši v Rio Grande ... in ko ugotovimo, da glede svoje želje ne bodo popustili in da bo njihov vsak korak le poskus dati formo diktatu svoje želje ...

- ko Mapache medtem s svojimi enotami odpotuje v sosednje mestece po imenu Las Trancas, kjer čaka na telegram, ki bi potrdil, da je divji bandi rop vlaka z orožjem uspel ... ko se to mestece spričo frontalnega napada Pancha Ville pogrezne v kaotično bojno cono, iz katere bi bilo treba nujno čimprej oditi ... ko Mapache stoično, neustrašno in monumentalno stoji tam, sredi navzkrižnega ognja, in noče oditi, dokler ne dobi telegrama, ki mu ga prinese in izroči uniformirani deček, njegov veliki občudovalec ... ko se torej izkaže, da je tudi Mapache malce več kot le morilec in bandit ... in ko ne more nihče več zanikati, da je Mapache del iste legende kot divja banda in da legenda ni nekaj, kar skupaj držijo možgani, ampak nekaj, česar se držijo koščki razsutih možganov ...

- ko Angel mehiškim revolucionarjem pomaga do enega zaboja pušk ... ko skuša Mapachejev adjutant Herrera, igra ga Alfonso Arau, divji bandi speljati orožje brez plačila in pri tem v kanjonu odigra točko premetenega, hinavskega, oportunističnega Alfonsa Bedoye iz *Zaklada Sierra Madre* ... ko Holden stoično prižge dinamit, ki bo v zrak vrgel cel tovor, in demonstrira strojnico na tripodu ... in ko postane



Ben Johnson, Warren Oates,
William Holden,
Ernest Borgnine
Divja horda

jasno, da je konec časa revolveraških duelov, eh, da so kolt zamenjala sredstva množičnega uničevanja in huh, da je dokončno napočil čas množic, prostranih množic, interesnih, razrednih, industrijskih, deklasiranih, v potenci revolucionarnih množic, ki jih ne bo več mogoče ujeti, fokusirati in zapopasti prek muhe kolta ...

- ko da Mapache prijete Angela ... ko ga potem trpinčijo, mučijo in z avtom vlečejo po tleh ... ko hoče Holden Angela odkupiti ... ko Mapacheju zanj ponudi polovico svojega honorarja (oh, ne pa celega) ... in ko ni več mogoče reči, da se divja banda ni skušala vključiti v tržno-ekonomski sistem, da se ni skušala preleviti v trgovca s človeškim obrazom in vloga posrednika med logiko Kapitala in logiko Revolucije ni spodletela ...

- ko Holden v bordelu nemo, melanholično, nostalgичno gleda cipo in njenega otroka, ki ga spominjata na tisto, kar bi lahko imel tudi sam, ja, na družino ... in ko ne more skriti, da ni minil niti dan niti ura, da ni mislil na to ...

- ko si divja banda oprta puške in kolte ... ko Holden reče "Let's go!" ... ko se divja banda ob zvokih vojakega marša spusti skozi mesto proti Mapachejevemu štabu ... ko od Mapacheja zahtevajo, da jim vrne Angela ... ko Mapache Angelu najprej prereže vezi na rokah, potem pa še vrat ... ko Holden potegne kolt in gnevno preluknja Mapacheja, kar takoj za njim storita tudi Borgnine in Oates ... ko tisočglava množica Mapachejevih soldatov panično obtiči, hja, ko začne vsak izmed njih nemočno dvigovati roke, kot da jim ni jasno, da množice ne moreš več ujeti na muho kolta ... in ko je povsem očitno, da je pred nami množica, ki se še ne zaveda svojega potenciala, svoje sile, svoje politične moči ...

- ko je jasno, da bi divja banda po uboju Mapacheja lahko mirno in neovirano odšla ... ko Holden potem s prezirom in gnusom v očeh preluknja še rigidnega nemškega oficirja Mohra, vojnega inštruktorja Mapachejevih enot ... ko padeta še Mapachejev prvi adjutant Zamorra in Mohrov adjutant ... ko se divja banda spopade s tisočglavo množico ... ko bojišče preplavijo dolgi curki krvi, ki packajo bele mehiške

uniforme, padanje trupel v *slow-motionu* in reševanje mitraljeza, ki si ga na tripodu – kot filmsko kamero, napol teološki čudež – orgiastično podajajo Johnson, Oates in Holden ... ko potem drug za drugim popadajo tudi člani divje bande, najprej skupaj Johnson in Oates, potem Holden, ki ga ustrelji uniformirani mehiški deček, fan generala Mapacheja, in takoj za njim še Borgnine ... in ko se zazdi, da so več kot le umrli ...

- ko lovci na glave prijezdijo na to pokopališče ... ko Ryan mrtvemu Holdenu iz toka potegne kolt ... ko lovec na glave Coffey (Strother Martin) entuziastično, fanovsko krikne "T. C., glej, tam je on, tam je Pike" ... in ko ni več skrivnost, da so fani pobili svoje junake ...

- ko lovci na glave odpeljejo trupla divje bande ... ko iz daljave zaslišimo strele, ki pokončajo lovce na glave ... in ko tako dokončno spoznamo, da divje bande ni mogoče ujeti in zgrabiti niti v njeni smrti ...

- ko ostareli O'Brien v mesto pripelje novo divjo bando, kateri se priključi tudi Ryan, mož, ki je nekoč jezdil s Holdenom ... in ko ni nobenega dvoma, da se lahko nova divja banda priključi le deklasirani industrijski armadi ...

- ko se smeh nove divje bande spne s smehom stare divje bande ... ko čez ta smeh ureže *La Golondrina* in slike članov stare divje bande, ki počasi odhaja v legendo ... ko finalna slika zamrzne, se ostro zmanjša, izgine v dalj in preide v napis THE END ... in ko je na dlani, da je vse, kar se je premaknilo, res umrlo. Peckinpah je nekoč rekel: "I can't live it – so I remake it."

Ne, *remake* ne obljublja življenja. Življenje je tu že vedno konec: filmu preostane le še to, da ga zavrti nazaj. *Remake*: tu res ne moremo več naleteti na nič živega. Peckinpah nas je opozoril, da filmi niso veselice ... ampak pogrebi. Junak se rodi ... nekajkrat ustrelji ... in umre. Točno: 90, 100, 145 minut ... in vsega je konec. "If they move – kill 'em!"

Film lahko sicer potem še stokrat zavrtiš nazaj, toda konec je vedno isti. Drži, Sam Peckinpah je imel rad pogrebe, le da to niso bili pogrebi mrtvih, ampak živih. Njegovi junaki so bili pač vedno le ljudje, ki so hoteli svoje nagrobne govore slišati vnaprej. Kot Cable Hogue v *Baladi o Cableu Hogueu* (1970), ki jo je Peckinpah posnel back-to-back z *Divjo bando*. In kot Gumijasti Raček (Rubber Duck) v *Konvoju* (1978), urbanem westernu, ki se začne na arizonskih belih peščinah, prek katerih se skozi sončno meglico kot konji prebijajo tovornjaki, v njih pa tovornjakarji, zadnji jezdec kavbojske neodvisnosti, individualnosti in heroičnosti. Med njimi je tudi Gumijasti Raček, igra ga Kris Kristofferson, "desperado ceste" o katerem "obstaja več legend kot o Jesseju Jamesu". *Konvoj* je post-western, tako rekoč parodija elementov westerna, ki jih je Amerika skomercializirala. Za začetek, le malo manevrskega prostora je ostalo za legende: njihova slava je sicer

"Gospe in gospodje, zbrali smo se, da bi počastili velikega sina Amerike, ki je tako kot mnogi drugi Američani dal svoje življenje, da bi dramatisiral stvar, ki je pomembna za vse nas. Kot vidite, bodo mimo peljali tovornjakarji, da se poklonijo svojemu padlemu prijatelju, Gumijastemu Račku. Amen."

Toda potem se izkaže, da v povorki – v enem izmed vozil – sedi tudi Raček, ki svojega življenja očitno ni dal za "pomembno stvar". *"Si kdaj videla Račka, ki ne zna plavati"*, pomirjujoče vpraša svojo začudeno, prijetno, presenečeno ljubico, Ali MacGraw. Ne bi sicer mogli reči, da se Raček ni žrtvoval, toda ne – za prometni prekršek ni bil voljan umreti. Ob koncu sedemdesetih ni bila nobena stvar več tako pomembna, da bi bilo zanjo vredno umreti. In ja, svoj nagrobni govor je hotel kljub temu slišati vnaprej. Peckinpahov junak gre vedno dvakrat skozi smrt: prvič samo smrt zamudi, drugič je to le še transfiguracija njegovega narcizma. Cable Hogue, igra ga Jason Robards, zahteva nagrobni govor – "pogrebno pridigo" dobesedno in eksplicitno vnaprej: *"Saj smrt sama ni tako huda, hudo je to, da ne veš, kaj bodo o tebi rekli"*, pomiri svoje najbližje, ko sredi puščave leži na smrtni postelji. *"Glej, da bo pridiga dobra"*, posvari vagabundskega, motoriziranega, samozvanega pridigarja (David Warner), ki ga najprej nejeverno gleda, potem pa začne:

"Bratje in sestre. Zbrali smo se v imenu Boga in njegove slave, da bi spravili k večnemu počitku Cabela Hoguea. Večina pogrebnih govorov laže o človeku. Primerjajo jih z brezmadežnimi angeli, a gospod, midva veva, da to ni res. Vsi smo narejeni iz dobrega in slabega. Cable Hogue se je rodil na ta svet, nihče ne ve kdaj in kje. Opohtel se je iz maternice kot prerok starega. Sredi puščave je ustvaril kraljestvo enega človeka. Nekateri pravijo, da je bil neusmiljen. A vzemi ga v svoje naročje, Gospod, Ni bil dober človek, slab pa tudi ne. A Gospod, bil je mož. Preveč je zaračunaval, bil je pravi skopuh. Mogoče je tudi goljufal, a tega ni prikrival. Z bogatimi je ravnal enako kot z revnimi. Ko je Cable Hogue umrl, ni bilo živali, ki je ne bi poznal, ni bilo zvezde na nebesnem svodu, ki ji ne bi dal imena, ni bilo človeka, ki bi se ga bal. Zdaj ga je končno prekril pesek, s katerim se je boril in ga je imel rad. Zdaj se je preselil v tok let in duš, ki nikoli ne presahne. Na svoj način je bil tvoj meglen odsev, Gospod, in njegovo delo je vredno spoštovanja. Če pa misliš, da ni, vedi, da je živel in umrl tu v puščavi, in prepričan sem, da pekel zanj ne bo nikoli prevroč. Nikoli ni hodil v cerkev, ni mu bilo treba. Puščava je bila njegova katedrala. Hogue je imel rad puščavo, bolj kot je sam priznal. Zgradil je svoje cesarstvo, a bil je dovolj moža, da se mu je odrekel zaradi ljubezni, ko je prišel čas za to. Tako kot se dan približuje večeru, tako se bliža konec našega življenja. Pozdravljen bodi, prijatelj. Vzemi ga, Gospod, a ker poznam Cabela, ti svetujem, da ga ne podcenjuješ. Amen."

(po TV prevodu Romane Verbič)

Randolph Scott, Joel McCrea
Strelj opoldne

Stella Stevens, Jason Robards
Balada o Cabelu Hogueu

Susan George, Dustin Hoffman
Slamnati psi

prostrana in neuničljiva, tudi zato, ker so prevodniki slave, mediji pač, zdaj močnejši kot kdajkoli, toda njihova dejanja so minorna, hočem reči, Gumijasti Raček je le šofer, ki se upira že s tem, da se premika, uf, da vozi tovornjak in običajno s prehitro vožnjo krši prometne predpise. Ironično, vsaka njegova vožnja je zato vedno gibanje po robu zakona.

Nekdanji divji zahod je prepreden z zakoni, prepovedmi, predpisi in prometnimi znaki, ki gibanje – "premikanje" blokirajo, upočasnjujejo, odpravljajo: slogan *"Če se premaknejo, jih pobijte"* je zdaj postal trobilo establišmenta. Račka namreč že za prvim vogalom vedno čaka zakon, kapriciozni, rigidni, formalistični, birokratski šerif, igra ga Ernest Borgnine, ki fanatično meri hitrost njegove vožnje, njegovega gibanja, njegovega premikanja.

Raček: *"Neodvisen sem."*

Šerif: *"Vsaj eno skupno točko imava."*

Raček: *"Dve. Ni nas več veliko ostalo."*

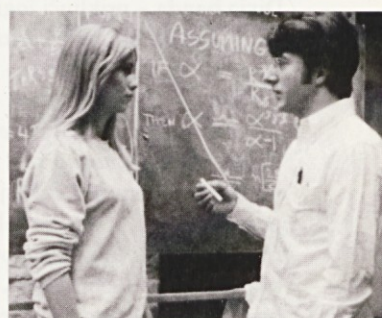
Sliši se cinično, toda Peckinpah tu pred nas razgrne zemljevid sveta, v katerem je že prehitra vožnja oz. kršitev prometnega predpisa del boja za neodvisnost, del alternativnega političnega programa. Hočem reči, Konvoj, popolna nezaupnica skorumpirani, fašistični, impotentni vladi, ki ni sposobna biti "glas ljudstva" (Raček ni nič drugega kot oportunist, pragmatik, napol demagoški "glas ljudstva"), je cinično dopolnilo Divje bande. Ali natančneje, čar Konvoja, sicer ob Pobegu Peckinpahovega največjega hita, je prav v tem, da nam pokaže, da Divja banda že ob koncu sedemdesetih ni bila več mogoča. Čeprav resda drži, da je v njem vse polno prizorov, ki spominjajo na imažerijo Divje bande: vožnja čez sipine, rušenje tovornjaka v mestnem ovinku, prešanje policijskega avta, prebijanje blokad, tuširanje in fešta, reševanje aretirane, zaprtega, mučenega prijatelja, apokaliptično gaženje mesta ... in uporniško, kontrakulturno, sindikalistično, razredno prebujeno formiranje konvoja (eh, karavane) kot "bande" ki – kot nacionalni heroj, medijska atrakcija – kolektivno drvi proti Mehiki.

TV reporter: *"Kakšen je cilj konvoja?"*

Tovornjakar: *"Da se premika."*

Če se premaknejo, jih pobijte!

Raček se noče ustaviti: giblje se, pa naj stane, kar hoče. Ko na koncu stoji sam proti armadi oboroženih policajev, ki ga na čelu s šerifom pričakajo na zadnjem mostu, ni nobenega dvoma, da gre za reprizo finalnega obračuna iz Divje bande in da se bo Raček samomorilsko poglaval proti neprebojni policijski blokadi. Policaji njegov tovornjak povsem prerešetajo, tako da eksplodira in strmoglavi v reko. Na žalni komemoraciji, ki je nekaj med TV spektaklom in politično kampanjo, udeležijo pa se je vsi tovornjaki, ima guverner Haskins, igra ga Seymour Cassel, takle nagrobni govor:



Tipično: Cable Hogue umre med nagrobnim govorom, hočem reči, celotna sekvenca je posneta tako, da se pogrebni govor odvrti kontinuirano, medtem ko sama slika skoči s Cabla Hoguea, ležečega na postelji sredi puščave, na njegov pogreb, z drugimi besedami, ko se govor začne, je Cable še živ, ko pa se govor konča, je Cable že mrtev in pokopan. Fina dvoumnost boža to sekvenco. Po eni strani se namreč zdi, kot da je Cable Hogue umrl med nagrobnim govorom, med prezentacijo "tega, kar bodo rekli, ko bo umrl", med vnaprejnjo dramatizacijo svoje smrti – kot da je smrt res napočila kot direktna transfiguracija njegovega narcizma. Po drugi strani pa se zdi, kot da je Peckinpah v isto sekvenco – in pod isti govor – skomprimiral dva časovno povsem ločena dogodka, Cablovo poslušanje vnaprejšnjega pogrebnega govora in Cablov pogreb, ne da bi s ponavljanjem istega govora bremenil vsak dogodek posebej, ali natančneje, zdi se, kot da je hotel Peckinpah pokazati, da je pridigar nagrobni govor, ki ga je hotel Cable Hogue slišati vnaprej (in ga tudi je), potem na pogrebu tudi zares zrecital. Pogrebni govori so pri Peckinpahu fatalnejši od usode – vedno pridejo na svoj naslov. In ne bi mogli reči, da Peckinpah ni vedel, kaj počne, ko je v **Balado o Cablu Hogueu** spustil vnaprejšnji nagrobni govor – zdi se namreč, da je bil to način, da tudi sam vnaprej sliši svoj lastni nagrobni govor. In dalje, tako kot **Divja banda** tudi Cable Hogue zgleda le kot Peckinpahov alter-ego: ni bil angel ... bil je dober in slab ... prerok starega ... ustvaril je kraljestvo enega človeka ... bil je neusmiljen ... bil je mož ... preveč je zaračunaval ... ni bilo človeka, ki bi se ga bal ... boril se je s peskom ... živel in umrl je v puščavi ... pekel zanj ne bo nikoli prevroč ... ni hodil v cerkev ... zgradil je svoje cesarstvo, a bil je dovolj moža, da se mu je odrekel ... ni ga bilo dobro podcenjevati. Oh, izrezani Peckinpah. Take in podobne karakterne kvalifikacije lahko najdete v vsaki biografiji Sama Peckinpaha. **Balada o Cablu Hogueu**, ameriški sen na divjem zahodu okrog l. 1910, je napol svetopisemska alegorija o polpismenem, neukem, primitivnem blodnežu po imenu Cable (= Cain + Abel), ki ga izrodka – Taggart & Bowen – pustita sredi puščave, kjer potem najde to, česar tam ni (vodo), stopi v kontakt z Bogom, sreča potujočega pridigarja po imenu Joshua in upa, da je puščava labirint z izhodom ("prišel bom ven"). Sam film je – podobno kot **Divja banda** (oba filma so montirali praktično sočasno) – postavljen na prag novega časa, na rob propada divjega zahoda ter prihoda industrije in velikega Kapitala. To, česar priča in žrtev je Cable, je rojstvo naroda kot efekta kapitalizma, hočem reči, Peckinpah premore dovolj cinizma in ironije, da vidi kapitalizem, ki prihaja, maskiran v nacionalizem. In Cable ni nič drugega kot mejaš, ki se skoraj nehoče – podobno kot **Divja banda** – priključi logiki industrije, kapitalizma: najti skuša svojo tržno nišo. Sredi "ničesar" odkrije izvor vode, ki si ga takoj – tako rekoč roparsko, nasilno – prilasti: nikomur ne pusti piti, če ne plača. Vseskozi vztraja: "Deset centov, to je moja voda." Toda: "Vrni se, vedno sem za kupčijo", vpije za potencialno stranko, ki se ji zdi predrag. Kmalu voda postane dober biznis, še toliko bolj, ker se izkaže, da ravno mimo izvira pelje pot poštne kočije. Cable da kraju ime (Cable Springs) ... registrira svojo posest ... biznis se mu razmahne, njegov "industrijski obrat"



tudi ... prisiljen je v prve investicije ... vzame celo kredit ... ujame trenutek sreče z žensko, sicer cipo po imenu Hilda ("Ko umreš, pozabiš nanjo") ... potem pa ga povozi avto ... in umre, heh, prva žrtev prometne nesreče v puščavi. A podton vseh njegovih dejanj je vseskozi tale: mačevati se hoče tipoma, ki sta ga pustila sredi puščave, toda ko mu na koncu, ko je proces kapitalizacije divjega zahoda sklenjen, vendarle prideta pod roke, enega ubije (L. Q. Jones), drugega, Strotherja Martina, pa vzame za svojega delavca. Z drugimi besedami, ljudi več ne ubijaš, ampak jih spreminjaš v proletarijat, natančneje, ljudi poslej ubijaš tako, da iz njih delaš proletarce, ki se ubijajo v fizičnem delu: njihove roke ("ročno delo"), ki so prej služile koltom, pač uporabiš za potrebe industrijskega tekočega traku.

Divja banda, popolna poroka sloga (*slow-motion* vs. hitra montaža) in teme (ritualno poslavljanje od preteklosti), konceptualne dvojnosti (dva obračuna, dva ropa, dva odtujena prijatelja z dvema setoma pajdašev, dva pogleda v zrcalo) in krožne strukture (začne in konča se z ekscesnim masakrom), *castinga* in režiserja, je zaprepaščujoče osebni film: drži, to je film, v katerem vsak akter zgleda kot režiserjev alter-ego, hočem reči, vsi igralci so agenti Peckinpahovega prislovičnega besa, njegove talismanske ironije, njegovega divjega smisla za absurd. **Divja banda** je western o treh generacijah antijunakov: stari (Holden, Borgnine, O'Brien), srednji (Oates, Johnson) in mladi (Sanchez). Vsi so bili eno z westernom, njegovi fetiši in šifre: Holden je pred tem igral že v osmih westernih, Ryan v štirinajstih, Borgnine in O'Brien v desetih, Johnson v šestnajstih, Oates pa v osmih. Nič patriotskega ni v njih, še huje, niti enega samega patriota ni med njimi. Ne, niso del nacionalnega programa niti agenti kulturne izmenjave. So le anahronistični, socialno neintegrirani *outsiderji* brez odgovornosti navzven. Iz Amerike dobesedno zbežijo – in ja, iz Amerike zbežijo pred Ameriko. Kar je bilo

tedaj za western nezaslišano. In kam zbežijo? Uf, pod pas Amerike, tja, kjer ima Amerika jajca, eh, v Mehiko ("Divja banda je film o tem, kaj se zares zgodi, ko gredo ubijalci v Mehiko. To je moj komentar Richarda Brooks in Profesionalcev. "). Amerika, Mehika so tvoja jajca!

Drži, Mehika je bila za Peckinpaha to, kar je bila za Ernesta Hemingwaya Španija, za Jacka Londona Aljaska in za Roberta Louisa Stevensona Južno morje: tam ga je vedno vse čakalo, orjaško skladišče zgodb, likov, ikon, konvencij, mitov, prizorišč, emocij in situacij. Člani divje bande niso militaristična elita niti profiji v klasičnem smislu, ampak oportunistični plačanci, ki ne ubijajo le v samoobrambi (pozabite na **Bonnie in Clyde**, ki sta ubijala le, če sta bila prisiljena, huh, v samoobrambi) ... ki si občasno za ščit vzamejo celo žensko (recimo Dutch v finalnem masakru) ... ki rahlo retardiranega, napol psihopatskega Norega Leeja pustijo samega ... ki svojega roparskega kompanjona, ki v uvodnem masakru dobi šus v obraz, med begom kar sami pokončajo (brezdušni eksekutor je Pike) ... ki ostarelega Sykesa, nekdanjega člana bande, sicer parafrazo Walterja Hustona iz **Zaklada Sierra Madre**, ranjenega pustijo kar sredi divjine ... in ki se na koncu – *Why not?* – spopadejo s tisočglavo množico pijanih Mehičanov. Piše se leto 1914, divjega zahoda, tega najbolj naravnega miljeja revolverašev, je konec in svet je že na robu I. svetovne vojne (ki zgleda kot Vietnam): kako naj revolveraš na muho kolta ujame vojno množico? Hej, kaj naj počne na tanku? In hej, kaj naj počne v letalu? Ni dvoma: to so junaki, ki so zamudili svojo smrt. **Divja banda** je slog, ki išče akcijo ... tehnologija, ki išče vizijo ... mit, ki išče čas ... princip, ki išče kompromis ... komuna, ki išče ritual ... beseda, ki išče dejanje ... in dejanje, ki ne more več najti besede. In ko vsi ti možje naposled le opustijo svojo stoično, lakonično pozo, preprosto spoznajo, da moški, ta narcistična utopija, obstaja. Končno lahko najdejo drug drugega. **Divja banda** je prav nostalglična himna tej izgubljeni moški narcistični onnipotenci, tej heteroseksualizaciji homosocialnih junakov. To so retro-revolucionarji, ki skušajo dati le formo diktatu svoje želje. Doma jih nihče ne čaka. To so možje, ki hočejo slišati svojo definicijo, preden bo prepozno – in ni kaj, pogrebni govor je ta, ki da moškemu identiteto. Zgodovina člane **Divje bande** ujame v predprihodnjiku: ko še niso legende ... in ko že niso več ljudje. In ko se ne morejo odločiti, katero smer bi izbrali. **Divja banda** pred zasledovalci prebegne v Mehiko, kjer se potem na koncu – *Why not?* – samomorilsko, apokaliptično spopade s tisočglavo mehiško armado zloveščega, sadističnega, degeneriranega generala Mapacheja (Emilio Fernandez), ki malo mehiško mestece Agua Verde, sicer svojo postajanko, prelevi v neskončno fešto, v povsem dekadentne dneve vina in cvetja ... in svobodne ljubezni, na kateri z mešanimi občutki poparticipirajo tudi člani divje bande, razen kakopak

Dutcha, ki pred "hišo ljubezni", eno izmed mnogih, seks bojkotira in raje – uh, kot otrok – rezlja kos lesa. Kdo ve, morda si bo naredil leseno punčko – ali pa leseni kolt. Agua Verde je popolna alegorična združitev vietnamske vojne in hipijevske kontrakulture ... patriarhalne diktature in permisivnosti ... rigidne politike in liberalizma: primitivni diktator z nasmehom hijene, huronski hedonistični party, do zob oborožena vojska, tuji vojaški svetovalci in inštruktorji na čelu z ostarelim nemškim častnikom Mohrom (Fernando Wagner), ženske, ki na prostem doživijo otroke, seksualna revolucija kot del patriarhalne fantazme (ženska = hipica = cipa), seks za vsakim vogalom, *flower-power* in denar, ki gre izključno za orožje. Dutch je s svojo skepsa do "vsiljenega" heteroseksualnega seksa sicer pred svojim časom, toda tudi Pike Bishop seks v skrajni liniji dojame le kot figuro imperialistične eksploatacije: njegov zaskrbljeni, razočarani, dislocirani pogled na Mehičanko, ki mora seksati, da bi lahko preživela svojega otroka, to le potrди. Ne, Pike o tej "vsiljeni" obliki seksa nima nobenih iluzij, medtem ko bi se brata Gorch rada le igrala, povsem očitno vsakič znova fascinirana nad tem, kako enostavno in lahko je dobiti žensko, ja, razigrano srečna, da žensko sploh dobita.

Divja banda, spektakel heteroseksualnih moških zvez, razmerij, odnosov in romanc, hoče iz moškega potegniti moškega. Tu ne gre več za klasično in nerazrešljivo vprašanje, kaj hoče ženska, prav narobe, enigma in misterij je tu moški, hočem reči, osrednje vprašanje **Divje bande** – in posledično tudi drugih Peckinpahovih filmov – se glasi: kaj hoče moški? Moškost tu ni nič samoumevnega, še huje, moškost tu ni nekaj, o čemer že vnaprej vse vemo. Nedvoumno, moškost je tu nekaj, kar je težko, tako rekoč nemogoče doseči. Kaj mora storiti moški, da postane moški – hej, kaj mora storiti, da to ne postane? Ne preseneča, da drug drugega nenehno nekaj učijo, hočem reči, **Divja banda** je kolekcija vzgojno-izobraževalnih enovrstičnic, ki lepo poudarijo oddaljenost od ideala in kodeksa "moškosti". Ko Angel zve, da je njegova oboževana Teresa zdaj Mapachejeva cipa, in začne najavljati mačevanje, mu Pike sikne: "Either you learn to live with it or we leave you here."

"Nauči se živeti s tem ali pa te pustimo tu."

Ko Tector Gorch zagrozi, da bo zapustil bando, ga Pike jezno pouči:

"When you side with a man stay with him."

"Če si z moškim, mu ostani ob strani."

Ko Mapache zajame Angela in ko ranjeni Sykes postane plen mehiško-indijanske zasede, Dutch in Pike na hitro in ostro izmenjata nekaj besed:

Dutch: "Naj gre k vragu ta prekleti Deke Thornton!"

Pike: "Kaj pa naj bi? Dal je besedo."

Dutch: "Besedo je dal železnici."

Pike: "To je njegova beseda."

Dutch: "Ne gre za to – gre za to, KOMU si jo dal."

("That's not what counts – it's who you give it to.")

Pike Dutchu: "I wouldn't have it any other way."

"Ne bi hotel, da bi bilo drugače."

Pike bandi:

"If we go on, we do it together."

"Če gremo naprej, gremo skupaj."

Pike staremu Sykesu:

"We started it together, we'll end it together."



Isela Vega, Warren Oates
Prinesite mi glavo Alfreda Garcie

"Začeli smo skupaj, končali bomo skupaj."

Nauči se živeti brez ženske, toda ohrani željo in glede svoje želje ne popusti, nikoli ("Ne bi hotel, da bi bilo drugače"). Želja ni stvar konsenza, vnaprejšnjega dogovora: njihov pedagoški proces je poskus, da bi o svoji želji, o moški želji potemtakem, našli konsenz ("Če gremo naprej, gremo skupaj", "Začeli smo skupaj, končali bomo skupaj"). In konsenz o želji skušajo najti tako, da samo željo dobesedno abstrahirajo: potegniti jo skušajo iz neposrednega odnosa z žensko, toda obenem ohraniti njen heteroseksualni status. Navidezna, fantomska homoseksualizacija bande je le efekt ekscesne, abruptne prekinitve z žensko kot integrirano formo preteklosti. Preveč moških pobijejo, da bi se lahko kvalificirali za homoseksualce, in narobe, koliko moških mora pobiti moški, da najde željo, heteroseksualno željo ... in da postane heteroseksualno bitje? Ne, ne mine dan, ne mine ura, ne mine minuta, ne mine sekunda, ne, ne mine trenutek, da Pike Bishop ne misli na žensko, Auroro, na ritualno pra-sceno (*flashback*), hja, na kalvarični, travmatični trenutek, ko jo je izgubil. *Flashback*, ki poudari in sploh prezentira, razkrije to izgubo ženske, Aurore, njeno smrt pod streli ljubosumnega, gnevnega moža, se tik pred koncem praktično reificira tudi v sami sedanosti, khm, v obliki Madone z otrokom: mehiška prostitutka, s katero Pike tik pred odhodom nad Apacheja spolno občuje, ne spregovori, ja, nema ostane, ves čas, hočem reči, kako naj govori, če je pa mrtva, nemi refleks mrtve ženske, Aurore, s katero se je hotel nekoč poročiti, a potem ob begu dobil šus, ki mu je neizbrisno pohabil nogo. Ženska je del preteklosti, njihova celibatna distanca do preteklosti pa poskus, da bi svojo željo postavili v perspektivo, da bi svojo željo potemtakem sinhronizirali z zgodovino kot formo sedanosti: sedanost skušajo dojeti kot zgodovino, kot nekaj, kar je onstran realizirane, reificirane preteklosti, heh, kot nekaj, kar je že zamrznilo, a krčevito trza ... in se prav zato premika, kot nekaj, kar je umrlo, a se giblje ("Če se premaknejo, jih pobijte!"), kot fotografija v gibanju, gibljiva slika, ja, kot čas, ki skuša ujeti samega sebe, *contretemps*. Pike Bishop je le moški, ki spozna, da želja pride z zgodovino. In ko želja postane del zgodovine, v sebi glede tega, kar jih je zgrabilo in prelomilo, ne morejo več popustiti. Tam, kjer se rodi želja, umre strahopetnost. Vse to, kar lahko pri tem izgubiš, magari življenje, je le del scenarija same želje, njenega odkritja. Kot je nekoč rekel Jacques Lacan: "Želja oziroma tisto, kar se

imenuje želja, zadošča, da življenje nima smisla, če se gremo strahopetce."

Njihove ženske bi bile ponosne na njih. Divja banda je western, ki ga podžiga vojni film. A ne le to: vsi Peckinpahovi westerni so bili vojni filmi. Direktno in neprikrito, ali natančneje, Peckinpahu za mizansceno moškega samoiskanja ni bil dovolj le divji zahod, ampak je na divjem zahodu vedno potreboval tudi vojno. Kar pomeni: potreboval je vojno v vojni. Recimo: Divja banda se dogaja sredi mehiške revolucije in sredi uvoda v I. svetovno vojno ... Major Dundee sredi ameriške državljanske vojne (1864-65) ... Smrtonosna sopotnika pa takoj po njej. S tem je kakopak konstruiral ekscesni prostor, v katerem moški lahko rojevajo moške ... in v katerem žensko lahko ustvari šele moški, rojen iz moškega. Moški pri Peckinpahu se rodijo pri tridesetih, štiridesetih, hej, celo petdesetih in čez, z drugimi besedami, nič ne kaže, da so jih rodile ženske. Peckinpahovi junaki so brez sorodstvenih vezi, brez družin, brez rodovnega debela, nikoli rojeni, izjemo predstavljajo le brata Gorch v Divji bandi in Junior Bonner (Steve McQueen), ki ima v Šampionu rodea očeta (Robert Preston), mater (Ida Lupino) in brata (Joe Don Baker), toda tudi Junior Bonner je le moški, ki na koncu rodi svojega očeta – kupi mu vozovnico za Avstralijo, kjer je ostalo še nekaj divjine, divjega zahoda. Drži, v Divji bandi je spolna razlika le iluzija novega sveta, v katerem bodo moški ostali brez svojega "kotička" brez svoje divjine, brez svoje zasebnosti. Tipični Peckinpah: ženska kot ta, ki moškim pokvari igro. Drži, ženska pride na Divji zahod z množicami, kot del industrije, ja, kot del organiziranega seksa, bordela oz. patriarhata, khm, ista stvar. Recimo: Agua Verde zgleda kot orjaški bordel, ki utripa pod zakonom Apachejevega patriarhata, celo Angelova celibatno deviška Teresa v beli satenasti obleki postane le "Apachejeva kurba" ... medtem ko je Hildy, eterično bitje v Baladi o Cablu Hogueu, v resnici le cipa iz mestnega bordela. Peckinpahovi filmi pač niso zgodbe o iskanju ženske, ampak o iskanju moškega. In Divja banda, kritika moške časti, patriarhalnega zakona, heroizma, stoičnosti, žrtvovanja in samozadostnosti, ni film o tem, kako moški dobi žensko, ampak o tem, kako moški postane moški ... o tem, kako nastane moški ... ja, o tem, kdo ali kaj rodi moškega.

Ko moške na koncu stopijo iz "hiše ljubezni", se le nemo spogledajo in v hipu je vse jasno: tja, kamor so namenjeni, gredo lahko le moški, toda nihče jim ne jamči, da tam ne bo tudi žensk. Holden, Borgnine,



Oates in Johnson stopijo do konj, snamejo puške, si jih vržejo čez rame, se postavijo v vrsto in odkorakajo skozi Agua Verde. Pot, ki ni ravno kratka, jih vodi mimo vojakov, žensk in otrok, ki so napol hipijevsko razmeščeni po tleh. Vsi jih le nemo, malce začudeno gledajo. Njihov marš barvajo mehiška pesem in udarci bobna. Ustavijo se šele pred generalom Mapachejem in njegovim spremstvom, posajenim za dolgo mizo, jasno, vključno z Mohrom in obema Mapachejevema poročnikoma, Herrero (Alfonso Arau) in Zamorro (Jorge Russek). Ves hrup sunkovito ponikne, celotna kompozicija se ustavi. Mapache vstane. Mapache, frivolno: "Oh, gringo – kaj hočete?"

Holden, odločno: "Hočemo Angela."

Mapache, hinavsko: "O, Angela hočete – okej, pa vam ga bom dal."

Iz ozadja pripeljejo Angela, petega, najmlajšega člana divje bande, idealističnega Mehičana, zdaj povsem razcapanega in zmrcvarjenega: Mapache ga je križal, ker je nekaj pušk, ki jih je divja banda ukradla ameriški vojski, skrivaj podaril mehiškim revolucionarjem. Komaj še diha ... Mapache ga zgrabi ... jasno, z nasmehom hijene ... mu razveže roke ... ga obrne proti divji bandi ... dvigne nož ... in mu sunkovito in hladnokrvno prereže vrat. Holden nagonsko potegne kolt in neusmiljeno preluknja Mapacheja – in takoj zatem tudi drugi člani divje bande vanj pošljejo nekaj gnevnihi šusov. Mapache se zvrne ... in potem napoči dolgi trenutek delikatnega kaosa: divja banda gleda mehiško armado in mehiška armada gleda divjo bando ... pogledi švigajo kot krogle ... v vse smeri. Odgovora ni: nihče ne strelja nazaj.

Nekaj posebnega je v tem trenutku. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je prelomen. In to v obeh smislih: prvič, to je trenutek, ki je prelomen za samo zgodbo filma, hočem reči, divja banda preide v svoj finalni, samomorilski spopad s tisočglavo mehiško armado, in drugič, to je trenutek, v katerem se zamenja čas, hočem reči, šviganje pogledov zgleda kot odštevanje starega leta, kot alegorični prehod v novo obdobje, v nov svet, v post-western, saj se zdi, kot da nihče ne ve, kaj zdaj pride ... kot da nihče ne ve, kdo je zdaj na potezi ... kot da nihče ne ve, kaj zdaj storiti ... kot da nihče več ne ve, kaj je "prej" in kaj "potem" ... kot da nihče ne ve, čigav je ta čas. Odtod imobilnost: vsi obstojijo kot vkopani ... in slika skoraj zamrzne. Logika se podre. Ne, tu cilj ni več v tem, da se stvari spravi nazaj v red. Ali rečeno v žanrskih parametrih – zdi se, kot da nenadoma nihče več ne razume koda, "žanra", v katerem nastopa.

Kdo mora zdaj streljati?

Kdo mora koga ubiti?

Kdo mora zdaj živeti?

In kdo mora umreti? Nedvomno: ta trenutek, v katerem se zamenja čas, ta *contretemps*, ta protičas, vse očara, celo hipnotizira. Vsi so malce zmedeni, presenečeni, toda divja banda malce manj kot mehiška armada, množica, ki se ne zaveda svojega potenciala, svoje mobilnosti, svoje zgodovinskosti: oh, kot da se divji bandi zazdi, da je tja – v nov čas – prišla trenutek pred množico, pred mehiško armado, in da je ta trenutek zaustavila, fiksirala, zamrznila. Najprej skeptično, potem začudeno in na koncu navdušeno se spogledajo – in Borgnine se celo namuzne: "Hoh!" Njihova navdušenost nad svojim

obvladovanjem situacije zgleda kot občudovanje trenutka, ali natančneje, vsi skupaj zgledajo tako, kot da z distance gledajo čas, *voyeurji* s smrtjo v očeh, ja, *voyeurji*, ki v zrcalu gledajo svojo smrt, uh, smrt kot transfiguracijo svojega, moškega narcizma. A premalo je reči, da je na drugi strani množica, ki se ne zaveda svojega potenciala, svoje historične nezgrabljivosti, svoje socialne eluzivnosti, temveč je treba situacijo malce niansirati: da množica obstoji kot okamenela, je povsem praktični rezultat tega, da ima vsak posameznik v tej množici občutek, da je na muhi. Z drugimi besedami, paraliziranost množice je sad spregleda, da množice ne moreš imeti na muhi ... da je potemtakem ne moreš več zgrabiti iz ene točke. In ta velika družbena transformacija, ta prehod iz časa egoističnega oportunizma v čas aktivističnega, revolucionarnega formiranja in gibanja množic, ki divjo bando, fascinirano nad impotenco množice, ujame tako rekoč v zraku, na subjektivni ravni proizvede konfuzijo, zaslepljenost: nikoli ne moreš vedeti, kdaj si del množice. Ne preseneča, da kasneje, ko se že začne finalni masaker, člani divje bande najprej pobijejo šefe, *leaderje* sovražne armade – Mapacheja, Mohra, Mohrovega adjutanta, Herrero ... in Zamorro. Drži, najprej pobijejo to, kar gre na muho kolta, pač tisto, kar štrli iz množic. Na to fatalno in fantomsko izmuzljivost množic pa nas opozori že sam začetek filma, ko Holden na ulici, sredi mesta, med marširanjem proti železniški banki, ki jo hoče s svojo bando oropati, nenadoma in povsem nenadejano trči ob neko gospo, toda tako silovito, da ji vsi paketi popadajo iz rok. Kar pomeni, prvič, da je divji zahod postal natrpan (snemali so s telefoto objektivni, ki ustvarijo vtis sploščenosti in natrpanosti), drugič, da nikoli ne moreš natančno vedeti, kdaj postaneš del množice, in tretjič, da je množica nekaj, kar brizgne iz nič – trk dveh človeških bitij na mestni ulici je prikazan kot nekaj presenetljivega, šokantnega, napol srhljivega. In kaj je tu najbolj srhljivo? Točno: gibanje množic. Kar je kakopak v popolni rimi s stavkom, ki ga izreče Holden, ko z bando prikoraka v železniško banko: "If they move - kill 'em!"

"Če se premaknejo, jih pobijte!"

Takoj zatem na platno – kot podpis – bušne napis "directed by SAM PECKINPAH" Sporočilo: gibanje je treba ubiti. Gibanje je sovražnik št. 1, toda gibanje je tu res le forma časa: "Začeti bomo morali razmišljati onstran pištol ... tistim časom se bliža konec."



James Coburn
Železni križec

Ubiti gibanje, ubiti čas. Ista reč, vsaj na začetku filma. Toda po finalnem *intermezzu*, ki gibanje ustavi in ga tako rekoč zamrzne, se enačaj med ubijanjem gibanja in ubijanjem časa sprevrne: ubijanje gibanja postane zdaj isto kot pridobivanje na času, prehitevanje časa, boj za čas, boj za oblast nad časom. Vprašanje je le še, čigav bo čas? Kdo bo gospodar časa? In dalje: kako osvojiti čim več časa? Po *intermezzu*, ko mehiška armada obstoji in na likvidacijo Mapacheja ne odgovori z orožjem, bi lahko divja banda mirno odšla, nihče ne bi nikomur storil nič žalega, ja, federales bi jih pustili pri miru ... toda sami se odločijo in začnejo pobijati Mehičane, obsedeno, manično in orgiastično, kot da bi hoteli množico – z erupcijo, dekompozicijo, fragmentacijo, dezintegracijo človeškega telesa – razstaviti na praelemente, trupla, individualna ne-bitja, mrtva dejstva ... kot da bi hoteli ujeti abstrakcijo časa ... kot da bi hoteli s tem svojim zadnji seštevkom – "last go-round" – začeti novo štetje časa ... in kot da bi hoteli legendo napolniti z nekaj dejstvi, jo na hitro in predčasno dovršiti, da bi umrli v legendi, simbolno, še preden bi umrli zares. Kot Cable Hogue in Gumijasti Raček so – svoj nagrobni govor hočejo slišati vnaprej ... umreti večkrat. Kolikokrat mora moški umreti, da postane moški?

Kolikokrat mora umreti, da postane več-kot-moški? In kolikokrat mora umreti, da dobi pravico do smrti? Divja banda hoče več kot le umreti ... in več kot le ubiti čas. (Divja banda bi se lahko podpisala pod film *Barabbas*, ki ga je l. 1962 posnel Richard Fleischer in v katerem gladiator dahne: "I can't be killed ... He's taken my death.")

"Ne morejo me ubiti ... Vzel mi je smrt."

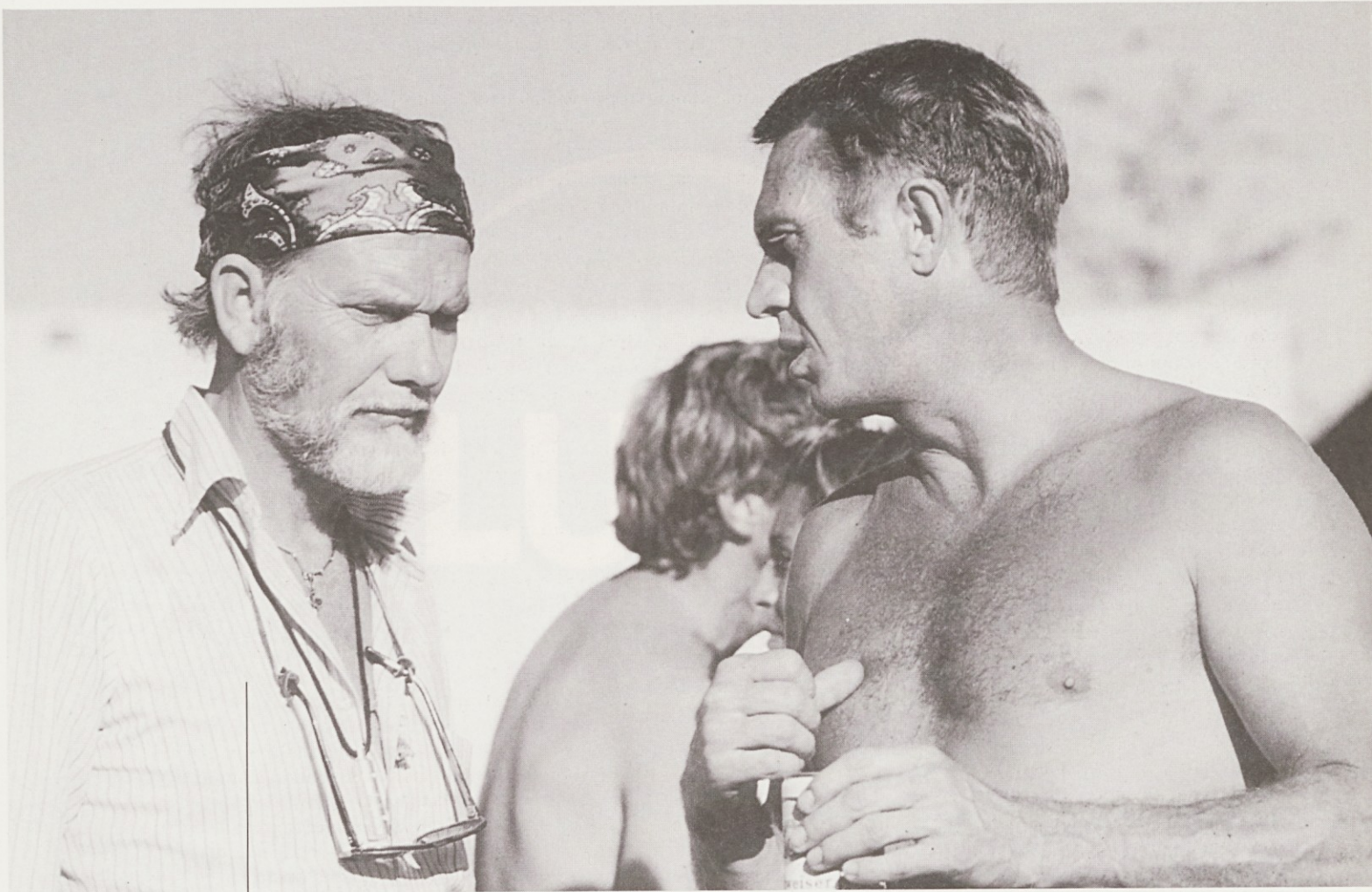
Zato so tudi slike take, vseskozi, še posebej na koncu, med masakrom. To so slike, ki hočejo eksplodirati in se raztreščiti na koščke ... kot zrcalo ... v množico slik. Hitra montaža, *slow-motion*, vzporejanje akcij. Zazdi se, kot da je same slike premalo za to, kar se naj bi pokazalo ... za to, kar bi bilo treba videti. Ne, tu ni povprečnih slik – tu vsaka slika igra na vse ali nič, heh, tu tudi gre le še za vse ali nič. A da se razumemo, ne gre za življenje ali smrt ... ampak za smrt ali smrt. Divja banda se pač ujame v tisti etični predprihodnjik, ko že ne more več izbirati med življenjem in smrtjo ... in ko še ne more izbirati med smrtjo in smrtjo ... zato mora nase vzeti obe smrti. Definitivno, Holden, Borgnine, Oates in Johnson hočejo več-kot-umreti in postati več-kot-moški. Več-kot-moški? Kot da se ta ideal ujema s kodeksom moškosti. Drži, fanatično, obsedeno, manično, napol

religiozno skušajo sicer ujeti kodeks moškosti, toda na koncu lahko le spoznajo, da kodeks moškosti vedno zgrešiš – si bodiši premalo moški ali pa preveč moški, manj-kot-moški ali pa več-kot-moški. Po *intermezzu*, "protičasu", ki naracijo in fikcijo loči, nastopi sam masaker kot trenutek, ko začne naracija spet iskati fikcijo, ki bi abstrahirano resnico o času in odrešitvi, moškem in moškem, moškem in ženski, življenju in smrti še enkrat zrolala nazaj v naracijo. Peckinpah je divji zahod dojel kot svet, ki je junakom obljubljal večnost, kot utopijo Zgodovine, ki ni pripoved o preteklosti, ampak ponovno vstajenje, resurekcija, odrešitev, upor. Divja banda gre finalni obračun z Zgodovino odkorakati po seksu, po ritualnem trenutku, ko se je telo znebilo mesa, ko je telo s sebe vrglo meso, ko se je očistilo mesa. Kot da upor in želja nista združljiva, kot da se lahko upreš šele v trenutku, ko se telo znebi mesa, kot da se ne moreš upreti tedaj, ko kaj želiš, kot da upornik ne more in ne sme biti ujetnik želje. Če je upor prevedljiv v željo, potem obtičiš, ker imaš občutek, da si itak že odrešen. Ne, to, kar tik pred koncem Zgodovine – tik preden potemtakem trčita dve Zgodovini, dva različna in nezdružljiva koščka sedanjosti – spozna divja banda, je, da želja in užitek nista objekta Zgodovine. Ne le, da ni duša onstran telesa, ampak telo onstran duše, tudi upor ni onstran želje, ampak zunaj nje.

Ko divja banda na koncu – po seksu – prikoraka do Mapacheja in ko jih Mapache vpraša, hej, gringos, kaj hočete, mu Holden odgovori: "Hočemo Angela." "We want Angel."

Angel je ves čas dovolj fantomski, da zgleda kot iluzija: Angel je namreč idealist, ki je zunaj in znotraj divje bande ... telo, ki se je znebilo mesa (Tereso je pustil devico) ... ja, angel, ki ga na divjo bando in Zgodovino ne veže želja, ampak upor. Angel se divji bandi očitno priključi le zato, da pokaže možnosti upora, resurekcijo Zgodovine. Mislimo ga lahko le, če ga izključimo iz sveta. Drži, Angel je angel. Prav Angel je ta, ki na začetku filma opazi zasedo na strehi, na nebu – le kdo bi jih opazil tam zgoraj, če ne prav angel? Le komu nese pogled onstran želje, če ne prav angelu? Angel = angel. Ko umre, se zdi, da ne umre – le dve Zgodovini trčita. Angel pride in umre zato, da označi diskontinuiteto v Zgodovini, diskontinuiteto med dvema koščkoma sedanjosti. Zgodovina ne obstaja zato, da ne bi pozabili preteklosti, ampak zato, ker sama preteklost ne obstaja ... več.

To, kar obstaja, ni želja, ampak več-kot-želja: Upor. To, kar obstaja, ni več preteklost, ampak več-kot-preteklost: Zgodovina. In to, kar obstaja, ni več telo, ampak več-kot-telo: človek, ki hoče postati angel. Tedaj ni več nobenega dvoma, da je napočil trenutek, ko se bo moralo telo ločiti od mesa. In da se bo morala iz razlike med teologijo telesa in teleologijo mesa roditi teleologija telesa. Finalni obračun divje bande s tisočglavo mehiško množico, je zadnji korak. Opisal ga je lahko le *slow-motion*, ja, tisti fini, delikatni, sloviti, premišljeni angelski *slow-motion*, kombiniran s hitro montažo paralelnih akcij. Brutalnost je opravičena tudi s slogom. Drži, ta *slow-motion* paralelnih akcij, prvič, omogoča prizmatični pogled, drugič, upočasni zadnje trenutke življenja, tretjič, loči moralni in estetski vidik nasilja ("interest is in the ballet, not the bullet", Stanley Kauffmann),



Sam Peckinpah,
Steve McQueen

in četrtič, onemogoča pozabo tega, kar je že mimo (nič ni dovolj *passé*). Toda balet teles in dolgi mesnati curki krvi, ki jih paralelizira *slow-motion*, niso nič drugega kot *carnage*, ritualno ločevanje telesa in mesa. "Kdo je kriv za carnage", sprašujejo obupani in gnevni meščani po uvodnem masakru.

Eh, le kdo – angeli. Cilj revolverša v apokaliptičnih, revolucionarnih westernih, tudi Divje bande, ki so se dogajali tam okrog l. 1913-14, je bil enak cilju ameriškega proletarca l. 1913: prevzeti oblast nad časom, hočem reči, revolverš in proletarec sta se l. 1913 strinjala, da je čas privatna lastnina. Obema je bila odtujena možnost svobodnega razpolaganja s svojim časom. Kapital je zapiral meje. "Tistim časom se bliža konec."

Revolucija je bila za somračne, apokaliptične westerne le forma, s katero je western mislil množico. In obenem tudi forma, s katero je mislil svojo utopijo. Holden, Borgnine, Oates in Johnson so tipični proletarci (oh, nekaj med klatežem, brezdomcem in brezposelnim, a ne), prve žrtve nastanka nove družbe, liberalne države, kapitalistične, tržno-ekonomske, industrijske družbe, katerih najbolj sadistična poganjka sta brezposelnost in popolno razvrednotenje ročnega dela. Liberalna država nasilje sicer postavi zunaj zakona, toda v vsakdanjem življenju ga obdrži v formi kolonizacije, ubijalskega delovnika in brezposelnosti. V *Komunističnem manifestu* stoji tudi sloviti stavek: "Proletarci nimajo domovine". Zlahka bi veljal tudi za Peckinpahove junake, ki nimajo niti doma ... niti domovine.

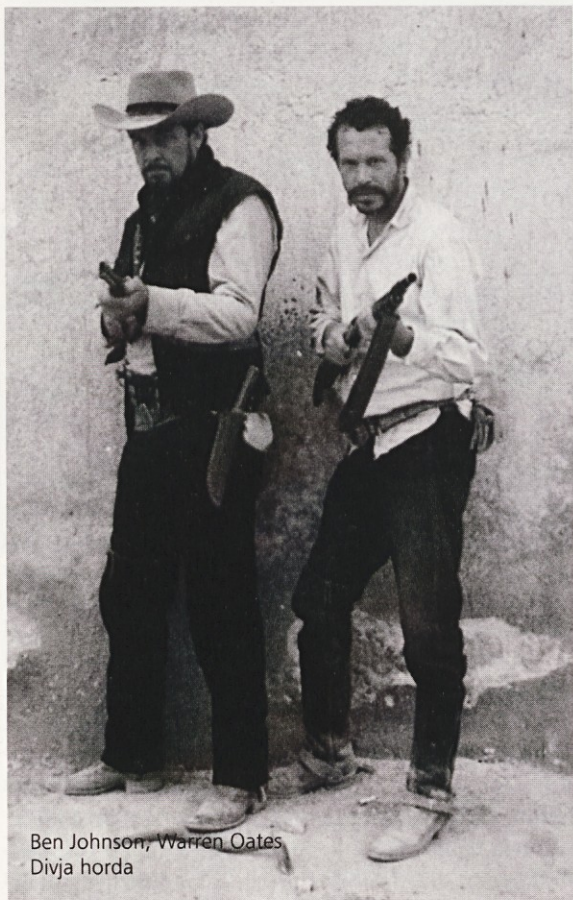
Brezposelnost? Uvodni rop železniške banke – delovni akt, posel, *new job* – jim spodleti, oh, in to

kataklizmčno, novo zaposlitev – rop ameriškega vlaka z orožjem – pa jim ponudi tujec, mehiški general Mapache. Njihova begava, melanholična odisejada ni nič drugega kot paranoično iskanje nove zaposlitve. Nasilje je morda nekaj slabega, toda tudi kompromis je nasilje.

Razvrednotenje ročnega dela? Njihovo rokovanje s kolti nima več nobenega smisla, revolverši ne dobijo več dela, njihov finalni prehod na strojnico je zato le histerični poskus, da bi se priključili industrijski orgiji, ja, prav ubijalski orgiji tekočega traku – orgiastični kriki Warrena Oatesa, ki na koncu stiska strojnico, niso nič drugega kot vrtočlavica neformirane, divje, neorganizirane, anarhične zavesti, ki je sicer izgubila vse kolektivne oporne točke, ni pa še našla ideje o smislu zgodovine. Ne bi mogli sicer reči, da divjo bando nezadovoljstvo z obstoječim redom vrže v fatalni objem organiziranega angažmaja in politike kolektivne emancipacije, da pa na koncu – ko umirajo – zgledajo kot revolucionarji, je mogoče pripisati prav dejstvu, da znajo usodo lokalizirati bolje od drugih. Divja banda je le nova množica, ki ugotovi, da zgodovina obstaja ... da zgodovina ne pomeni nič drugega kot to, da s svojimi dejanji ne nastopamo le v svojem imenu ... in da s tem vedno izgubimo alibi dobrih namenov in lepe duše. •

Tekst je del daljšega zapisa o Samu Peckinpahu, ki bo v okviru Kinotečnih zvezkov izšel pri Slovenski kinoteki.

sam peckinpah (1925 - 1984)



Ben Johnson, Warren Oates
Divja horda

Filmografija:

kot režiser:

- 1961 The Deadly Companions / Smrtonosna sopotnka
- 1962 Ride The High Country a.k.a. Guns In The Afternoon / Streli opoldne
- 1965 Major Dundee
- 1969 The Wild Bunch / Divja horda
- 1970 The Ballad Of Cable Hogue / Balada o Cablu Hogueu
- 1971 Straw Dogs / Slamnati psi
- 1972 The Getaway / Pobeg
- 1972 Junior Bonner / Šampion rodea
- 1973 Pat Garret And Billy The Kid / Pat Garret in Billy the Kid
- 1974 Bring me The Head Of Alfredo Garcia / Prinesite mi glavo Alfreda Garcie
- 1975 The Killer Elite / Ubijalska elita
- 1977 Cross Of Iron / Železni križec
- 1978 Convoy / Konvoj
- 1983 The Osterman Weekend / Ostermanov vikend

kot "dialogue director":

- 1954 Private Hell 36 (Don Siegel)

kot scenarist:

- 1965 The Glory Guys (Arnold Laven)
- 1968 Villa Rides (Buzz Kulik)

kot igralec:

- 1956 Invasion of The Body Snatchers (Don Siegel)
- 1978 China 9, Liberty 37 (Monte Hellman)
- 1979 The Visitor (Michael J. Paradise)