

FAULKNERJANSKI CINEAST SAM PECKINPAH

Lenobno predsilvestrsko vzdušje me je butnilo v udoben naslonjač. Pred menoj je bingljal televizor: napovedovali so Minellijev film z Barbaro Streisand in Ivom Montanom v glavnih vlogah. Obetal se je torej zabaven večer. Zaziban v topli sobi, kamor se je hinavsko tihotapil mraz letošnje zime, sem veselo sledil zgodbi. Hollywoodsko vzdušje me je vedno bolj oddaljevalo od razposajene Barbare in mi speljalo misli na vbogajme slovenskega filma in na čase največjega projekta pri katerem sem sodeloval, na **Železni križec** in njegovega demiurga Sama Peckinpaha, ki mi pogostokrat prihrumi v misel. Tokrat sem, ne vem zakaj, premišljeval o njegovem domu in življenju v Ameriki, o katerem ničesar nisem vedel. Iz njegovih pripovedovanj sem slutil, da živi nomadsko — tudi v Mehiki, kje, s kom — to je bila skrivnost. Kadarkoli je pripovedoval o življenju, je blodil med resničnostjo in fantazijo; vedeli smo le, da pravega doma ni imel, zato se je tudi ponašal s tem, da je beatnik. V Portorožu, kjer smo snemali, se je iz hotela preselil v lepo vilo, cirkuško oboževan od svojih podložnikov. Premišljeval sem o njegovem nemiru, o tem, da si nikoli ni želel samote brez ukanja in vriskanja, da si ni zaželel tistega kontemplativnega miru, ki je pribežališče slehernega ustvarjalca, da ni mogel brez semanjega rajanja dvornih norčkov, saj je med njimi bil še bolj osamljen.

Zazvonil je telefon. Koledniki, kdo drug ob tem času.

Metod Pevec:

„Pred eno uro je umrl Sam Peckinpah“.

Bal se je smrti, tako močno se jo je bal, da ni verjel vanjo, zato jo je izzival. In dotrpel.

Pisali smo leto 1976.

Služil sem kruh pri neki nemški televizijski seriji, ki so jo Barvarci snemali na Slovenskem. Sredi snemanja je iz Zagreba prišlo sporočilo: naj se takoj zglašim na Jadran filmu, kjer so me predlagali za prvega jugoslovanskega asistenta v najnovejšem filmu Sama Peckinpaha. Klic je bil nepričakovan. Nisem se ga niti razveselil — niti ustrašil. Bil je nenavaden. Začuden sem bil, ker mi spomin ni začel odvijati Peckinpahovih filmov, temveč legende, ki so se širile o tem ognjevitnem človeku. Slišal in bral sem o njem kot o režiserju, ki trpinči svojo ekipo in na snemanju ustvarja vzdušje strahu, da pa je tudi veseljak, ki se zna približati vsakemu, da je človek, pred katerim trepetajo producenti in ga obožujejo statisti — in obratno. Vse to je vnašalo zmedo vame in mi meglilo navdušenje, ki se me je vedno bolj polasčalo.

Stal sem na razpotju, toda v hipu se je v meni vse obrnilo: porab sem svojo malho in odpotoval v mojstrovo delavnico. Naslednji dan sem v Jadran filmu srečal prvega ameriškega asistenta režije Angleža Bertha Batha. Gospod štiridesetih let, angleško ljubezniv, koščat, govorljiv, ves v vnemi, poln papirjev in načrtov; ne vem zakaj, spominjal me je na baletnega pedagoga. Njegov asistent je bil prikupen črnolasec Chris. Deloval je popolnoma neangleško, čeprav je njegov oče znameniti Londončan, ki si je nabral bogastvo s produkcijo porno grozljivk. Bila sta zanimiv par: učitelj in učenec — pravi Otočan in njegov mladi marokanski eleve. Berth je deloval kot človek, ki z zanesljivostjo obvlada svoj poklic. Takoj ko sva si izmenjala nekaj vljudnostnih nice to meet you, je iz aktovke privlekel debele spise, nekakšen elaborat produkcijskega poteka filma. Na skoraj dvestotih straneh je z znanstveno natančnostjo obdelal plan snemanja — od poglavja do poglavja. Vrtal je v take malenkosti, da sem mu komaj sledil. Ko pa je z mikroskopsko natančnostjo začel pojasnjevati delovanje voznega parka, nisem več vedel, za kaj gre. Začela se mi je le odkrivati podoba ameriškega asistenta režije. Navajen sem bil na „evropsko estetiziranje“, na dramaturške pogovore, na dolge pogovore o zasedbi — zato mi je Bathov govor deloval tuje. Veliko sem že delal v koprodukcijskih filmih in sem dobro vedel, kaj je moja naloga; tokrat pa se mi še sanjalo ni, kaj bom moral početi.

Ko je Berth končal svoj govor, sem spoznal še nekaj naših sodelavcev, med njimi tudi starejšo, ekstravagantno gospo odsluženega glembajevskega kova. S svetovljansko nonšalantnostjo je metala v isti koš Rilkejeve elegije in sočnost Rablajsovega slovarja. Jeziki so bili njena stroka in dediščina. Že od

prvih koprodukcij je v Jadran filmu delovala kot poliglotta. Stari Zagreb je imela v malem prstu, še prav rada pa se je ponašala s tem, da ji „Fric (Miroslav Krleža) ne bo pišal u oči“. Tudi o Peckinpahu je takoj postregla s svojo sodbo: da je človek, ki s krinko gotovosti zakriva svojo negotovost, da s kričanjem postavlja zid pred preplašenimi sodelavci, da tuli, ker se boji samega sebe.

V meni se je zarisala podoba kapricioznega zvezdnika, s katerim bodo še težave. Pred menoj pa je bilo šest mesecev. Za trenutek sem obžaloval, ker sem zapustil alpsko ugodje nemške serije. Na dvorišču Jadran filma je završalo. V sobo so prileteli bogaboječi organizatorji in se postavljali v pozo prisrčnega gostitelja, pri tem pa kolovratili kot šestnajstletna licejka, ki zardeva od zaljubljenosti v svojega profesorja verouka. Obrnil sem se proti oknu, kjer se je kotalila množica. S hodnika so se zaslišali približajoči se glasovi. V sobo je stopil Sam Peckinpah. Za njegovo auro so se gnetle glave spremljevalcev. Obstal je eleganten in sproščen, rahlo nasmejan. To je torej on. Brez besed sem se mu rahlo priklonil. Odgovoril je na enak način. V njem je bila nekakšna blagost, ki še zdaleč ni spominjala na rokovnjača z Divjega zahoda, kot so mi ga opisovali. Predstavili so me. Ko je zvedel, da sem jugoslovanski asistent, je „dunajsko blagohotnost“ v hipu zamenjal za držo „bossa“. To pa je izvedel s tako briljanco že dolgo navajenih spreminjanj, da me niti ni zmotilo. Napotila sva se k tabli, na kateri so visele slike jugoslovanskih igralcev. Moji predlogi (za vsako vlogo je bilo predvidenih pet igralcev) so se skoraj skladali z njegovo zamislijo. Ko je opazoval slike, sem začutil njegovo močno intuicijo, nekatere pripombe pa so bile igrane: pred neznancem je bilo treba zaigrati mit o nedotakljivosti. Predložil sem mu, da iz fotografij narediva ožji izbor igralce, za katere se bo odločil, mu bom še pokazal v odlomkih iz jugoslovanskih filmov. Strinjal se je.

Zaprli sem se v montažo in izbral pomembne in tipične scene predvidenih igralcev.

Z vseh vetrov zbrana ekipa je okupirala zagrebški Intercontinental in ga spremenila v ogromno šotorišče. Po hodnikih hotela se je razlegal otroški ameriški smeh, člani ekipe spremljevalci in spremljevalci s svojimi spremljevalci so begali po hotelu kot po peronih podzemskih železnic. Vsem se je mudilo, vsi so bili silno zaposleni, vse je bilo tako nujno in zelo pomembno. Tam nekje na nadstropju temintem je v svojem apartmaju kraljeval Peckinpah; takrat še skrit pogledom navadnega zemljana. Bolj ko si se bližal njegovim sobanam, manj je po hodnikih bilo šundra in v bližini njegovega šotora je švignil le osamljeni izbrani sodelavec.

Ko sem z igralci stopil v njegovo sobo, nas je sprejel izredno ljubeznivo, a že v naslednjem hipu je skočil na producenta, mu začel tako močno zvijati roko, da je škrtasti Nemec preplašen ječal od bolečine. Kot sem izvedel kasneje, je šlo za malenkosten produkcijski nesporazum. Lep začetek, sem si mislil. Še posebno me je zmotilo to, da ni šlo za nekontroliran nevrotičen izpad, temveč za odlično odigran prizor moči in vlačivosti. Kot da se nič ni zgodilo, je svojo pozornost naklonil jugoslovanskim igralcem.

Ko sem v montaži pregledal lepo število filmov in izbral primerne prizore, so organizirali projekcijo v dvorani Kluba filmskih delavcev. Peckinpah je priplesal, me objel in kričal, kot da je srečal starega prijatelja. Tokrat je bil obdan le s komorno zasedbo, ki pa je nekomorno spremljala njegove koreografske izume.

V dvoranci je zavladata tišina. Takoj je začutil igralce in jih začel razporejati po svojem filmu. Iz odlomkov, ki sem mu jih pokazal, je videl film, zaslutil je režiserja in o filmih govoril, ko da jih zna napamet.

Do projekciji mi je rekel, da naj ostalo zasedbo naredim sam. Bil sem začuden, še bolj pa ameriški kolegi.

V Portorož so začeli prihajati prvi igralci, znanilci bližajočega se prvega snemalnega dne. (Od naših igralcev je prvi prišel Brane Grubar, ki je igral telegrafista v generalovem bunkerju. James Copburn in Maximillian Schell sta pri gosteh zbudila precej pozornosti. Copburn je v hotelski avli deloval kot na platnu: trden, samozavesten, ameriško prisrčen, če je potreboval

no, tudi glasen. Schell je bil priazen, nekoliko oddaljen, deval je kot razmišljujoč Evropejec med ameriški vrtavkami. (Škoda, da takšen ni ostal do konca). Tiho in neopazno je prišel James Masson. Nisem ga spoznal. Ni ga bilo moč spoznati. Ko sem mu bil predstavljen, še vedno nisem mogel verjeti, da je to tisti igralec, ki nas je beograjske mulce navduševal z močnatostjo in gotovostjo nastopa. Spremenil se je, ne postal. Nekdanjo rezkost je zamenjala milina. Njegova ljubeznivost je bila uglajena, v kratkih pogovorih je seval žar omike, vsakemu človeku se je znal približati, a vendar z razdaljo, ki je nakazovala spoštovanje do sebe in sogovornika. Nikoli ni prekoračil meje svojega sveta, ni pa bil hladen in tuj. Nasprotno. Njegova toplina ni prekipevala od evforičnih ekstaz, ki tako pogosto spremljajo filmska znanstva, a je zato delovala resnično.

Helmuta Griema žal ni bilo. Imel je časa le šest tednov. Vloga bi se mu iztekla že v štirih, toda Peckinpah se ni hotel obremenjevati s termini. Igralce je hotel imeti vedno le zase. Producent mu je namesto Griema pripeljal Rogera Fritza, nekdanjega Viscontijevega volonterja, igralca, ki se ni odlikoval s preveliko nadarjenostjo, je pa kot režiser v začetku nemškega novega vala kar precej obetal. Peckinpah ga ni maral, bil je do njega ironičen in posmehljiv, včasih tudi krivičen. Motila ga je njegova negotovost, ki pa jo je samo podpihoval.

Kot duh se je prikazal David Warren. Iz Peckinpaha se je razlil stepski krik in začel je objemati zmedenega dolgina. Ko si je dal duška svoji ekstazi, me je vprašal, če vem, kdo je to. Spomnil sem se čarobnega igralca iz **Slamnatih psov**. Namesto njegovega imena sem povedal zadnje stavke iz filma, ki jih nikoli nisem pozabil. Še en vzrok za Peckinpahovo vznburjenje: tri dni sem hodil s povitim ušesom, ker mi ga je skoraj odgriznil.

Največ časa in energije je Peckinpah posvečal igralcem. Dan pred snemanjem dogovorjenega prizora je igralce in sodelavce povabil na objekt in pojasnil, kako si ga predstavlja. Na grobo je orisal mizansceno in načel pogovor o situacijah in dialogih. To ni bila bralna vaja, bil je sproščen pomeneč, v katerem so zelo aktivno sodelovali tudi igralci. Seanso je vodil z eleganco in omikanostjo, ni se izgubljal v didaktičnih analizah, prizor je le nakazoval in puščal prostor za njegov razmah. Užival je v bitkah in množičnih prizorih, toda njegova ljubezen je le veljala komornim scenam. Stopil je na objekt in umolknil. Po kratkem opazovanju ga je začel kot slikar polniti z rekviziti: igralnimi in scenskiimi. Ob sebi je imel tudi direktorja fotografije, občutljivega Kanadčana Johna Coquillona, ki mu je **Pat Garret and Billy the Kid** prinesel Oskarja. Coquillon je molčal, poslušal in opazoval.

Pred začetkom snemanja je v tihem prostoru bilo slišati mehko balonske konverzacije, nič od običajnega ateljejskega trušča in hrupa; z igralci se je še enkrat pogovoril o prizoru in jih popeljal na sceno.

Prizor je najprej posnel v celoti, potem še vsakega igralca posebej z dvema kamerama (tudi v celoti); če je bilo več igralcev, sta bila dva pred kamero, eden za kamero in obratno. Vsako sceno je izžlel do konca, zato je bilo efektivno v enem dnevu posneto le nekaj kadrov. Nastajanje scene ni vedno snemal molče, vključil se je v njo, postal njen del in z glasom vodil nastopajoče. Takrat je bil zlit iz enega kosa, spremenjen v energijo.

Ko so bili na sceni naši igralci, sem stal poleg nje, on pa je z enako čustveno koncentracijo govoril meni, ki sem moral posredovati naprej. Napotki so bili kot samogovor, kot glasno premišljevanje — „and look to him“ — „Koga,“ mi je v hipu preletelo glavo, saj je na sceni bilo več igralcev, njegovo žarčenje pa tako močno, da se skoraj nikoli nisem zmotil. Bilo je kot molitev.

Bil je eden tistih dnevov, ko nam ne gre nič po sreči, ko se vsak pritožuje, pa še marčevsko sonce nas je zapustilo, bilo je mraz. Povsod. Na dvorišču, po hodnikih, v ateljeu. One of these days. Na sceni so bili James Masson, Schell in David Warner. Masson in Schell sta bila pripravljena, Warren ni bil zbran. Počasi je vlekel cigareto, dajal je vtis človeka, ki slutl, da bo slišal slabo novico, a tega noče pokazati. Bil je na meji tistega miru, ki je edina možnost obrambe: naj se zgodi karkoli, samo da se zgodi. Vaja je potekala brezhibno, le včasih se je Warnerju zataknil tekst; nič hudega, saj to je še vaja. Med snemanjem pa niti enega kadra ni izpeljal do konca. Prebrodil je najbolj zgoščeno in napeto točko scene, koncentracija je popustila in že spet se je zataknil pri tekstu. Pri zadnji ponovitvi je z lahkoto obvladal prostor in sebe v njem. Razbahotil se je v spopadu s partnerjem Schellom. Kljub mojstrsko izpeljani sceni je bilo čutiti, da v njemu še vedno gnezdi hudič. Po kratki pavzi smo nadaljevali. V ateljejsko tišino je butnilo udarjanje s kladivom. Peckinpah je zatulil, razjarjeno skočil in začel bruhati ogenj. Končal je snemalni dan in odbesnel v

svojo prikolico. Za seboj je pustil var tisine. Nihče se ni premaknil. Dolgo. Čez nekaj časa pride v atelje oskrbnik prikolice in ves zbeigan pove, naj se takoj oglasim pri režiserju. Kolegi so me sočutno in preplašeno pogledali. Bil sem miren, bolj radoveden, kaj bo.

Režiserju je v prikolici delal družbo eden njegovih asistentov — široki Ron. Peckinpah je bil užaljen. Kot užaljen otrok mi je začel pripovedovati, kaj da z njim delajo producenti. Ne vem. Ronu ukaže, naj sede na straniščno skolkijo. Ron uboga in mi z gromkim glasom začenja demonstrirati nekonfortnost premikajočega se veceja. Poglej, kaj delajo z mano, je tarna užaljeni otrok, Ron pa je tulil od smeha in se kobacal po neudobju prikolice. Peckinpah je v hipu prekinil predstavo in mi začel govoriti o Warnerju. Občutljivo je govoril o tem žlahtnem igralcu, krasnem Hamletu iz Stratforda in Henryju Nilesu iz Slamnatih psov. Zaskrbljen je bil zanj, vedel je, da ga dušijo zasebne muke, zato mora govoriti z njim. Dolgo, vso noč. Snehanje je prekinil z izgovorom, da ga moti kladivo — tako naj tudi vsi mislijo, razbijalec tišine pa je tako in tako anonimen. Davidu je treba pomagati.

Sam Peckinpah je povabil svojega igralca na tiho večerjo. Naslednji dan je David Warner igral v vsej svoji bleščavi.

V scenariju je bila epizodica ruskega dečka, ki ga ujamejo Nemci, Steinerju-Copburnu se deček zasmili in ga spusti. Na begu pade, pomotoma zadet od svojih. Vlogica je bila predvidena za statista (po producentovo, seveda). Peckinpah si je želel igralca. Predlagal sem, takrat še puhastega Štimca. Imel sem srečo — na televiziji so predvajali **Salaš u malom ritu**. Peckinpah me je skoraj osmešil. Fantič mu je bil sicer všeč, le da je bil po njegovem premajhen. Skušal sem mu povedati, da je že nekoliko zrastel, bil sem prepričan, da mu bo vlogo razširil, takoj ko ga bo zagledal. Peckinpah je vztrajal pri svojem, jaz pri svojem.

Črni mercedes se je zakadil v liško vas, deček je bil pričaran v Portorož in predstavljen bossu, ki se je zelo potrudil, da bi skril svoje navdušenje.

Opazoval ga je in nekaj naklepal. Vlogo mu je razširil, Slavko pa je bil nejevoljen, rad je hodil v šolo, matematika mu je bila ljubša od „mednarodne filmske slave“. Razburjeni organizatorji so se zapodili vanj kot netopirji, mu vbijali v glavo, da je to pot v mednarodno filmsko areno, mahali z imenom Peckinpah, „koji bre Peckinpah“ je bil njegov ponavljajoči refren. Končno so se le sporazumeli. Vrne naj se v šolo, kjer bo izprašan v vseh predmetih, potem pa naj pride v Portorož. Ko je Slavko odšel, je Peckinpah začel razmišljati o njem. Poklical me je in mi rekel, da mu bomo prebarvali lase in mu zelo razširili vlogo. Slavko se je vrnil: pozlatili smo ga — postal je sanjski deček iz ruske bajke, Dioniz na počrtnem bojišču ruskih step, Peckinpahov beg iz nasilja v lepoto in čistost, po kateri je hlstel, da bi se vrnil v svojo prabit in se dokončno osvobodil svojega oklepa obrambe.

Nikoli mi ni bil jasen spektakel okoli Jožeta Hrovata. Pripeljal sem ga Peckinpahu v njegovo snemalno rezidenco — prikolico. Nežno ga je sprejel. (Jože je imel majhno, a pomembno vlogo: bil je ordonans majorja Stranskega, ki ga je igral Maximilian Schell. V njuni sceni se lušči lisjaški in gospodovalen karakter Stranskega.) V prikolico je prišel tudi Schell, ravno ko je tajnica Kathy pripravljala vitaminsko injekcijo za utrjevanje mojstra. Jože je vse to opazoval s plahostjo začudenega otroka.

Peckinpah mu je začel razlagati vlogo, vmes je posegel tudi Schell, ki je še posebej na snemanju bil Jožetu v oporo. Spodbujal ga je in mu kolegialno pomagal. Peckinpah se je vse bolj razvnel, se prepuščal improvizaciji in trenutnemu navdihu in bistvo prizora zapeljal na Hrovatovo stran. Po končanih snemanjih je govoril, da fanta čaka svetovna kariera. Ko se je naval navdušenja nekoliko polegel, je trezno razložil, da bo prevzel patronat nad Jožetom, mu plačal učitelje angleščine; sledila bo večletna pogodba. Vse to je razglasil v jugoslovanskem tisku. Mene je zadolžil, naj mu najdem profesorja. To sem tudi storil in spraševal, kdaj se bo začelo z lekcijami. Odlasal je, vse se je vedno bolj umirjalo in dokončno popolnoma utihnilo. Resnično navdušenje za Hrovata je minilo in ga vrglo v novo eksaltacijo. Na oder je stopil Slavko Štimac.

Vojak Steiner, ki ga je igral Copburn, je bil v bitki ranjen. Poslali so ga v lazaret, kjer invalidi in težko okrevajoči ranjenci pričakujejo obisk vojaškega velmoža, ki naj bi mu zapeli dobrodošlico. Ko smo se odločili za pesem, sem moral statiste pripraviti za prizor. Nihče med njimi ni znal nemško, nekateri pa tudi latinice ne. Besedilo sem napisal fonetično in začeli smo vaditi. Šlo je presenetljivo hitro. Med pevci je bilo največ pravih invalidov, ki so se odzvali naši prošnji in prišli na teraso portoroškega Palaca, kjer smo snemali prizor.

„Heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt,“ je odmevalo pod oboki, ko se je pojavil general. S smehljajem

sprejme pozdrav. Z istim smehljajem začenja izbirati vojake, ki po njegovem mnenju simulirajo: „Ti... ti...“ Nenadoma z vso močjo začno invalidi razbijati posodo, stole, vse, kar jim pride do rok: skrito sovraštvo do vojne in njenega zla je vzkliklo v upor. Sceno sem vodil jaz, razvnel sem jih do te mere, da so padli v skoraj religiozno ekstazo. Peckinpah je kričal: „Še... še...“ Kamere so utripale do onemoglosti. Po končanem prizoru mi je pristopil režiser in mi čestital. Bil sem vesel, nisem pa vedel, da je z današnjim dnem konec najinega prijateljstva. Ko se je film začel nagibati v drugo polovico, je vedno bolj začel izgubljati živce. Postajal je agresiven. Svojega asistenta je po krivici tako užalil, da je Berth pobral šila in kopita in odfrčal v London. Prepričevali smo ga, naj ostane, saj je bil dragocen sodelavec in dober kolega. Tudi režiser se mu je (z muco) opravičil. A zaman.

Tudi druge, do takrat ljubljene sodelavce je odpuščal, da so zgubljeni taval po našem Primorju. Nekateri so se vračali domov, spet drugi so ga prosili, borili so se za svoj kruh in obstoj, vračal jih je, hvaležni so ga malikovali: to mu je godilo in navdajalo z grozo. Iz Amerike so prihajali novi, med njimi jih je bilo tudi nekaj, ki so doživljali svoj filmski krst. Tisti, ki so ostali, jih je bilo malo s srcem, s pametjo nihče.

V ekipi je začel delati rošade, tako je tudi mene za nekaj časa poslal v prekomando v drugo ekipo z izgovorom, da so tam bolj zapletene masovne scene. V bistvu sem mu začenjal iti na živce. In on tudi meni. Sorry.

Na lepem se je spomnil, da sem „interior director“ in me prepuštil našim igralcem. Potem mu spet to ni bilo prav in je kričal, da me morajo vrniti na bojna polja. V ta čudni golf, ki sva ga začela igrati, so se vtihotapili nepoklicani kolegi, začeli so ribariti v kalnem, sprejemal jih je, mene pa klical nazaj, dokler se nisem dokončno uprl. Pa ni šlo. Grozili so mi s pogodbo. Iz Amerike so še kar naprej in naprej kapljali novi sodelavci, ki so bolj služili njegovi zabavi kot filmu.

Pravzaprav pa ni potreboval nikogar. Če film po naravi svoje ga dela ne bi bil kolektivno delo, bi ga lahko izdelal sam. Videl je vse, zapomnil si je vse, vedel je vse.

Bali so se ga — še najbolj njegovi rojaki — a ne vem, zakaj. Tik pred začetkom snemanja nekega prizora je spremenil tekst Bojanu Maroševiču, ki odlično govori angleško, a se je le malce zataknil. Peckinpah se je začel krotovičiti od besa, ameriški kolegi pa križati od strahu. Stopil sem k njemu in ga mirno vprašal, zakaj je nervozen. Zgrbančena maska se je v hipu spremenila v plašen obraz otroka, ki z očmi dopoveduje, da ni bil pcreden. Amerikanci so se še kar naprej križali, tokrat od veselja.

Njegove eksaltiranosti, ki so bile vedre in polne čara, so postajale mrabne. Začel se je razcepljati, boj med imageom in lastno bitje je bil vse silovitejši. Bolečina, ker (res po krivici) ni oskarjevec, je v nenehnem udrihanju čez Hollywood in pozlačeni kipek, postajala neznosna. Kriza, ki se ga je vse bolj lotevala, je vodila v kompromis. Plahi pesnik, ki mu je ameriški puritanizem zadušil vsa hrepenenja, mu je z orjaško močjo vrnil z nasiljem. In tudi svetu. Že mlad je zavrgel misel o uresničeni lastni identitete in sprejel nasilje kot edino možnost dialoga in obstoja, svet pa kot Kalvarijo. Strah in napad sta si podala roke. Če bo zdrsnil na estetiko Hollywooda, se bi približal oskarju in izgubil tla pod nogami. V njem se je plodil satan.

Med sodelavce je vnašal babilonsko zmedo, jih vabil na vse konce sveta, tako da so v alkoholnih nočeh prepotovali od Pakistana do Mehike, od Londona do Stockholma in Hollywooda in ravnali v iluzijah njegove fiktivne geografije. Ko so me spraševali, kam sem povabljen, sem jim odgovoril, da se meni ne laže, ker je moj prijatelj. Gledali so me kot črno ovco.

V savudrijsko travo se je zarilo sonce. V zraku plesen. Ekipa nasršene — še najbolj pa mojster: od prečutih noči, bolezenskih tegob, predvsem pa od samote, iz katere je bežal v brezglava ranjanja z oprodami, ki jih je podcenjeval, skoraj sovražil, a brez njih ni mogel, od zavedanja, da se priklanja okusu ameriške povprečnosti zaradi krčevite sle po oscarju. Stopil je iz avtomobila, si razgledal planoto in ukazal, da jo morajo prebarvati v črno, in izginil v svojo prikolico spat.



Vedno, kadar je bil brez navdiha za trenutno akcijo, si je dal časa in ukazal spremembe, ki nikoli niso bile iz trte zvite, temveč domišljene in neponovljive, čeprav porojene v utrinku. Armada delavcev se je vrgla na delo, istrska trava je spremenjla podobo, postala je ožganina boja. Ta dan smo posneli samo en posnetek, ki pa je v svojem tragičnem prikazu groze ostal enkrat.

Nekaj dni po končanem snemanju sem bil naprošen, da bi ga spremljal v Pulj. Opravičil sem se in nisem sprejel te protokolarne vloge. Dosti mi je bilo vzklikajoče množice in njenega klečeplaznega baleta. Izkušnje, ki sem jih pridobil kot človek in kot filmski delavec, so bile neizmerljive, kljub ceni, ki sem jo moral včasih plačevati.

Počakal sem ga po končani tiskovni konferenci. Poslovala sva se tako, kot sva se srečala: lepo in tiho.

Minila sta že dva meseca od njegove smrti, ko me je v globoki noči zbudil telefon. Na nočne klice po navadi ne odgovarjam, ker vem, da pogovori ob tej uri ne bodo kaj prida zanimivi, predvsem pa ne nujni. Pričakoval sem besedo od prijatelja iz daljnih dežel, zato sem vstal. Oglasil se je Slavko Štimac:

Znaš da je umro Sam? Seveda vem, že pred dvema mesecema. Zvao sam u Englesku, Coquillona. Nije bio tamo. Razgo varao sam s njegovim sinom. Grozan je bio. Znao je zašto ga zovem. Nezainteresovano mi je odgovoril da je umro od srčanog udara. Izvini što te zovem tako kasno, ali imao sam potrebu da te zovem. Morao sam da te zovem.

Peter Zobec

SAM PECKINPAH
(1925 — 1984)

filmografija

- 1961 Smrtonosni sopotniki (The Deadly Companions)
- 1962 Puške popoldne (Ride The High Country — Guns in the Afternoon)
- 1964 Major Dundee
- 1969 Divja horda (The Wild Bunch)
- 1970 Balada o Cable Hogueju (The Ballad of Cable Hogue)
- 1971 Slamnati psi (Straw Dogs)
- 1972 Junior Bonner (Junior Bonner)
- Pobeg (The Getaway)
- 1973 Pat Garrett in Billy The Kid (Pat Garrett and Billy The Kid)
- 1974 Prinesi mi glavo Alfreda Garcije (Bring me the Head of Alfredo Garcia)
- 1975 Elita morilcev (The Killer Elite)
- 1977 Železni križec (Cross of Iron)
- 1978 Konvoj (Convoy)