

Sam Peckinpah – krwawy moralista

PIOTR KLETOWSKI

Filmy Sama Peckinpaha są kwintesencją amerykańskiego kina.

Paul Schrader ¹.

Myślę, że Peckinpah nie zburzył mitu Ameryki, on go dopiero zbudował.

Oliver Stone ².

Sam Peckinpah nie lubił udzielać wywiadów. Zwłaszcza telewizyjnych. Kiedy miał występować w telewizyjnym show Vladio Liberace, na dwie minuty przed wejściem na antenę pobił się z ochroniarzami, którzy chcieli wymusić na podpitym reżyserze wciśnięcie się w galowy garnitur. Zachował się jednak zapis wideo jednego z programów kanału ABC, w którym „krwawy Sam” wypowiadał się na temat swej pracy. Ubrany w wytarty dżins i przeciwsłoneczne okulary, prezentuje zmęczoną, zniszczoną przez słońce i alkohol twarz, na której maluje się jednak ironiczny uśmiech. *Wszystkie moje filmy – cedzi słowo po słowie reżyser – są moralitetami...*³

Peckinpah miał zostać prawnikiem. Jak jego ojciec i ojciec ojca. Peckinpahowie byli jednym z najbardziej szanowanych rodów Ameryki. Zasiadali w Kongresie Stanów Skonfederowanych, a po przegranej Południa w wojnie secesyjnej przenieśli się do Kalifornii, gdzie również piastowali odpowiedzialne funkcje w administracji państwowej. Dom Peckinpahów był dostojny i poważny. Pielęgnowano etos „Old Dixie”. Młody Sam był kimś w rodzaju „czarnej owcy” rodu. Nie zamierzał iść na studia prawnicze i podtrzymywać tradycji rodzinnej. Myślał raczej o aktorstwie – o teatrze i filmie. A jednak to, że przyszłe filmy twórcy *Dzikiej bandy* (1969) „są moralitetami”, ma korzenie właśnie w domu rodzinnym Peckinpahów, gdzie niedzielne popołudnia upływały na czytaniu Biblii. Zanim Sam rozpoczął studia na wydziale aktorstwa Uniwersytetu Kalifornijskiego, zaciągnął się do wojska, by posmakować „wojennego życia”. Miał jednak pecha. Kiedy trafił do bazy Marines w Key West, skończyła się wojna. Chęć przeżycia prawdziwej, mocnej męskiej przygody prześladować będzie Peckinpaha przez całe życie. Z tej chęci zrodzą się jego demony i jego filmy.

Studia aktorskie nie satysfakcjonowały Peckinpaha, mimo że ukończył wydział dramatyczny Uniwersytetu Kalifornijskiego z wynikiem bardzo dobrym. Wiedział, że może się zrealizować tylko w reżyserii. Poszedł do telewizji. Był jednym z pierwszych amerykańskich twórców filmowych, którzy przeszli szkołę

realizacji telewizyjnej. W bogatym archiwum telewizji CBS Peckinpah zapozna się z kinową klasyką. Namietnie ogląda arcydzieła Eisensteina. *Pancernik Potiomkin* (1925) i *Październik* (1927) unaoczniają mu, że najważniejszym środkiem wyrazu w kinie jest montaż, niepodzielnie rządzący przedstawieniem filmowym. *Zrozumiałem wtedy* – powie wiele lat później do swego współpracownika, również montażysty, Rogera Spottiswoode'a – *że to właśnie montażowy rytm decyduje o tym, czy film w dostatecznym stopniu zawładnie widzem*⁴. W przyszłości mistrzowski montaż filmów Peckinpaha wprost przyrównywany będzie właśnie do montażu Eisensteinowskiego⁵.

Mistrzem młodego reżysera zostaje Donald Siegel – przyszły twórca *Brudnego Harry'ego* (1973). To właśnie asystując u Siegela, Peckinpah poznaje tajniki rzemiosła filmowego, występuje w epizodach (*Inwazja porywaczy ciał*, 1956), wreszcie pod egidą Siegela debiutuje jako reżyser, realizując kilkanaście odcinków niezwykle popularnych serii westernowych, np. *Westerner* (1960). Grający w *Człowieku z Zachodu* Steve McQueen – podobnie jak Peckinpah stawiający dopiero pierwsze kroki w świecie filmu – pozostanie jednym z najbliższych współpracowników „krwawego Sama”; wystąpi w filmie *Junior Bonner* (1972) – najbardziej kameralnym z dzieł Peckinpaha i w *Ucieczce gangstera* (1972) – jego największym, komercyjnym hicie.

W 1961 r. przychodzi wreszcie czas na debiut fabularny. Peckinpah prezentuje *Niebezpiecznych kompanów* – westernową opowieść, utrzymaną jeszcze w konwencji tradycyjnych filmów Far West sygnowanych choćby nazwiskiem wielkiego Johna Forda. Obsadzenie Maureen O'Hary – jednej z czołowych aktorek Forda – w głównej roli podkreśliło pokrewieństwo *Niebezpiecznych kompanów* z klasycznymi pozycjami gatunku. W tej prostej opowieści o podróży, jaką odbywają razem matka zabitego rewolwerowca i szeryf – winny śmierci syna kobiety – reżyser udowadnia swoją znajomość tak rzemiosła filmowego, jak i konwencji obowiązujących w kinowych opowieściach o Dzikim Zachodzie. Konflikt psychologiczny między głównymi bohaterami dramatu, którzy by przeżyć niebezpieczną wyprawę, są zmuszeni pokonać niechęć względem siebie, sytuje już debiut Peckinpaha w grupie nadwesternów, zapoczątkowanych przez słynne *W samo południe* (1956) Freda Zinnemanna. Ale *Niebezpieczni kompani* to przede wszystkim Peckinpahowska „odrobiona lekcja” ze znajomości mechanizmów narracyjnych i tradycyjnej ideologii konwencjonalnego westernu filmowego. Znam doskonale reguły rządzące filmową „końską operą”, dlatego mogę eksperymentować – zdawał się mówić swym debiutem Peckinpah.

Strzały o zmierzchu (1962) to krok naprzód w filmografii „krwawego Sama”. Już pierwsze kadry tej opowieści o zmierzchu Dzikiego Zachodu znamionują nowe spojrzenie na tematykę wykorzystywaną setki razy w amerykańskim kinie. Peckinpah serwuje bowiem scenę wyścigu, w którym jeden z kowbojów mknie na osiodłanym wielbłądzie. To sygnał, że będziemy mieli do czynienia z czymś nowym i oryginalnym. I rzeczywiście. Reżyser opowiada historię dwóch rewolwerowców: Gilla Westruma i Steve'a Judda (Randolph Scott, Joel McCrea), mających lata świetności daleko poza sobą. Bohaterowie przyjmują zlecenie, być może ostatnie w swojej „karierze”, polegające na ochronie transportu pieniędzy przeznaczonych na pensje dla górników. Zawodowcy stają przed wyzwaniem – pieniądze mogą zapewnić im godziwą emeryturę, ale dotrzymanie warunków

umowy będzie zgodne z honorowym kodeksem postępowania. W końcu wybierają drugą opcję, którą Judd przypłaci życiem. W tę opowieść o wierności zasadom, wbrew zdrowemu rozsądkowi i spiałemu światu, Peckinpah wpisuje motywy i obrazy nigdy wcześniej nie widziane w skonwencjonalizowanym filmowym świecie Far Westu: rewolwerowiec zakładający do czytania okulary, ociekająca brudem górnicza osada zamieszkała przez wiecznie umorusanych emigrantów czy wreszcie prozaiczny, można by rzec ekonomiczny imperatyw, próbujący zmienić rewolwerowców z bohaterów w zdrajców. W *Strzałach...* jest także jedna z niewielu w panteonie filmowych postaci „krwawego Sama” postać kobieca potraktowana z niebywałą delikatnością i zrozumieniem. To młoda dziewczyna (Mariette Hartley), zmuszona do małżeństwa z jednym z górników, szybko poznaje wszystkie dole i niedole niewolniczego życia wśród mężczyzn pozbawionych elementarnych manier. To nie żadna „zdradliwa suka” (takie wkrótce wypełnią filmy Peckinpaha, wskutek czego zostanie nadane im miano zajadle antyfeministycznych), to jeszcze niewinna i pokrzywdzona przez los kobieta, która by przeżyć, musi zapomnieć o swej niewinności i stać się twardsza od mężczyzn. *Strzały o zmierzchu* zakreślają pole poszukiwań filmowych Peckinpaha w dziedzinie westernu, który w obrazach „krwawego Sama” przyjmie kształt świata odchodzącego w przeszłość, pełnego nostalgii, wypełnionego skazanymi na klęskę fizyczną jednostkami, raz jeszcze podnoszącymi się do swej ostatniej walki. Tak jak bohaterowie *Dzikiej bandy* – najsłynniejszego i najlepszego z dzieł Sama Peckinpaha. Zanim jednak filmowa banda Pike Bishopa wkroczyła na wojenną ścieżkę, Peckinpah zrealizował znakomitego *Majora Dundee* (1965) – połączenie westernu z filmem wojennym, nawiązującym do słynnej *Trylogii kawaleryjskiej* Johna Forda. Peckinpah opowiada historię twardego oficera wojsk Unii (Charlton Heston), stojącego na czele oddziału kawalerii, odpowiedzialnego za schwytanie zbiegłych z rezerwatu Apaczów. Kawalerzyści – w przeciwieństwie do bohaterów *Nosiła żółtą wstążkę* (1949) – to ludzie skłócení, zmuszeni do wspólnego działania groźbą i drylem (oddział składa się z żołnierzy zwycięskiej Unii i pobitej Konfederacji). Postać majora Dundee także jest niejednoznaczna – to bohater, owszem, ale i psychopata, nie mogący żyć bez konfrontacji, bez zabijania. Główny bohater filmu został skonfrontowany z przedstawicielem pokonanego Południa, kapitanem Tyreenem (Richard Harris) – człowiekiem nienawidzącym przemocy, sięgającym po broń tylko w ostateczności. A jednak Peckinpah pokazuje, że w tej złożonej, antagonistycznej rzeczywistości może zaistnieć prawdziwa męska przyjaźń, zdolna przezwyciężyć bariery i zagwarantować przeżycie.

Zrealizowana zaraz po *Majorze...* *Dzika banda* jest jądrem twórczości „krwawego Sama”. Znajdziemy w niej wszystkie obsesje tematyczne reżysera wyrażone w wirtuozerskiej formie. *Dzika banda*, podobnie jak *Strzały o zmierzchu*, ponownie podejmuje temat odchodzenia w przeszłość Dzikiego Zachodu. Odchodzenia bolesnego, zwłaszcza dla ludzi takich jak rewolwerowcy z bandy Pike’a Bishopa (William Holden występujący w zastępstwie Lee Marvin). W Zachodzie Przemysłowym zwyciężającym Dzikiego Zachód ludzie ci nie znajdują już miejsca dla siebie. Dlatego wzorem innych postaci westernowych uciekają do Meksyku ogarniętego powstaniem Pancho Villi – gdzie jeszcze można za pomocą rewolweru zarobić na życie. Tam, na polecenie generała Mapache (Emi-

lio Fernandez), dokonują spektakularnego napadu na wojskowy transport broni, przewożony przez armię amerykańską.

Film Peckinpaha przeszedł do historii kina przede wszystkim z powodu dwóch scen: otwierającej sekwencji napadu na bank w małym, pogranicznym miasteczku, gdzie od gradu kul rewolwerowców i ścigających ich regulatorów giną niewinni ludzie, i słynnej 15-minutowej sekwencji finałowej ukazującej krwawą rozprawę bandy Bishopa z armią generała Mapache, winnego okrutnej śmierci jednego z członków „dzikiej bandy”. *Chciałem uzyskać w tych scenach taką intensywność okrucieństwa i przemocy, aby widzowie wychodzili z kina fizycznie chorzy*⁶ – stwierdził reżyser. I rzeczywiście, realizowane z pięciu kamer ujęcia strzelaniny, z malowniczymi bluzgami krwi wydobywającymi się z szarpanych kulami ciał, dla wielu były po prostu nie do zniesienia. Bezpośrednia i szokująca przemoc zaserwowana przez Peckinpaha w dynamicznie zmontowanych sekwencjach spowodowała, że nadano reżyserowi przydomek „krwawego Sama”, czyniąc z *Dzikiej bandy* symbol ekranowego okrucieństwa. A przecież ten szpatmatycznie brutalny film jest z pewnością najpełniejszym w amerykańskim kinie hymnem filmowym na cześć bohaterów Dzikiego Zachodu – ludzi wolnych w pełnym tego słowa znaczeniu, którzy nie tylko wybierają drogę swego życia, ale i rodzaj swej śmierci. Finałowa sekwencja fotogenicznej jatki, poprzedzona słynną, przyrównywaną do sekwencji „schodów odeskich” z *Pan-cernika Potiomkina* sceną przemarszu rewolwerowców przez koszarowe miasteczko, rozpoczyna się słynnym ujęciem, które można by nazwać „pochwałą wolnej woli”. Oto po zabiciu generała Mapache bohaterowie stoją z rewolwerami w dłoniach i czekają na reakcję meksykańskich żołnierzy. Ta nie następuje. Dokonawszy swej zemsty, Bishop i jego ludzie mogliby bez problemów odjechać w siną dal. W mgnieniu oka zdają sobie jednak sprawę, że gdyby opuścili fort, czekałby ich żałosny los outsiderów umierających samotnie ze starości. Wybierają więc koniec godny prawdziwych bohaterów Far Westu. Pike strzela w pierś jednemu z zastygłych w bezruchu oficerów, czym wywołuje totalną masakrę, w której niemalże wszyscy jej uczestnicy zostają zabici. Odwaga rewolwerowców z *Dzikiej bandy* nie jest jednoznaczna. To ludzie brutalni i cyniczni, niecofający się przed niczym dla korzyści materialnych, podobni przez to do bohaterów spaghetti-westernów, na których zresztą wzorował się Peckinpah, zwłaszcza w tworzeniu scen akcji (by się o tym przekonać, wystarczy porównać zakończenie *Dzikiej bandy* z finałami filmów Sergio Corbucciego – zwłaszcza *Django* /1966/ i *Kulą dla generała* /1967/). A jednak, w przeciwieństwie do rewolwerowców z europejskich westernów postaci Peckinpaha, pod maską cynizmu i gwałtowności skrywają pokłady godności i wrażliwości duchowej.

W tworzeniu obrazów fotogenicznej przemocy, tak nieodłącznej ludzkiej naturze (wspaniale obrazują tę tezę słynne ujęcia dzieci dręczących zwierzęta, z otwarcia *Dzikiej bandy*), przyrównuje się filmy Peckinpaha do obrazów Stanleya Kubricka, zestawiając właśnie *Dziką bandę* ze słynną – również z powodu estetyzacji scen okrucieństwa – *Mechaniczną pomarańczą* (1971). Zarówno w filmie Peckinpaha, jak i Kubricka przemoc jest wizualnie piękna. Może przerażająca, ale przede wszystkim fotogeniczna i baletowa. Zarówno rewolwerowcy z *Dzikiej bandy*, jak i „bojkowie” z *Mechanicznej pomarańczy* uskuteczniają przemoc, która na ekranie wygląda niezwykle atrakcyjnie. Jednak, jak trafnie



Pat Garrett i Billy Kid, rež. Sam Peckinpah (1973)

Major Dundee, rež. Sam Peckinpah (1965)



zauważyła Pauline Kael⁷, istnieje podstawowa różnica między chuliganami Kubricka a straceńcami Peckinpaha. Oglądając wyczyny Alexa (Malcolm McDowell) z *Mechanicznej pomarańczy*, do końca nie wiemy, czy reżyser akceptuje i zachwycę się „wyczynami” swoich postaci (których czyny są odrażające, ale pokazane w sposób zachwycający). Patrząc na szlak przemocy bandy Pike’a Bishopa, widz nie ma żadnych wątpliwości – reżyser kocha swych bohaterów, heroizuje ich czyny, tworzy z nich figury czysto romantyczne, niemalże mitologiczne, przy swym okrucieństwie i brutalności, w jakimś głębszym wymiarze, niewinne i prawe.

Brutalność, jaka cechuje bohaterów *Dzikiej bandy*, ale i kolejnych filmów „krwawego Sama”, nie jest przejawem sadystycznego okrucieństwa, diaboliczną zabawą; to desperacki akt sprzeciwu przeciwko marazmowi świata, moralnej zapaści, w której dziecko strzela mężczyźnie w plecy (taką śmiercią ginie właśnie Pike Bishop) i gdzie nie ma już miejsca na heroizm i poświęcenie. Na twórczość Peckinpaha, a zwłaszcza na *Dziką bandę*, powołują się dziś filmowi epigoni „krwawego Sama” – na czele z twórcą *Wściekłych psów* Quentinem Tarantino. W filmach Peckinpaha wyraźnie widać, że są to odwołania raczej chybione, pozostające w kwestii zbożnych życzeń. Tarantino i twórcy jemu podobni biorą z kina Peckinpaha wyłącznie fotogeniczną przemoc, zwielokrotniając ją jeszcze bardziej, czyniąc z niej ekranowy fetysz. Dla Peckinpaha przemoc nie była celem samym w sobie, była wyłącznie nośnikiem, sposobem na zwrócenie uwagi widza, któremu przez wywołanie wstrząsu można było przekazać ważne prawdy, dostarczając mu tym samym głębokiego katharsis. Współcześni filmowcy tworzący „kino przemocy” poprzestają wyłącznie na wstrząsie, nie oferują widzowi nic ponadto.

Po zrealizowaniu *Dzikiej bandy* Peckinpah zdobył się na gest odwagi – zrealizował komedię. *Ballada o Cable’u Hogue’u* (1970) jest filmowym kuriozum, nie tylko w karierze Peckinpaha, ale i w całej historii amerykańskiego westernu. Obraz ponownie podejmujący temat zmierzchu Starego Zachodu, wypieranego przez nowy – tutaj, jak w wielu nostalgicznych westernach, symbolizowany przez automobil rozjeżdżający nawet głównego bohatera filmu w tragicomicznym finale filmowej ballady. Cable Hogue (Jason Robards) jest samotnym „Westernerem”, pozostawionym przez zdradliwych kompanów na środku pustyni. Przez przypadek trafia do małego miasteczka zapomnianego przez czas, gdzie przy pomocy prostytutki o złotym sercu (Stella Stevens) i zwariowanego kaznodziei (David Warner) próbuje rozpocząć nowe, ustabilizowane życie. Bohater *Ballady...* jest jednak rewolwerowcem, reliktem świata wielkich preri i miast bezprawia – musi więc, jak i świat, do którego należy, odejść, przejść do legendy. W tym humorystycznym epitafium filmowym dla Dzikiego Zachodu Peckinpahowi, w sposób mistrzowski, bez używania niepotrzebnych filmowych ozdóbek, udało się pokazać przemijalność i krótkotrwałość ludzkiego życia.

Zrealizowane rok później w Anglii *Nędzne psy* znów przypomniały o Peckinpahu jako o twórcy brutalnych i gwałtownych opowieści. *Nędzne psy* to najbardziej kontrowersyjny z filmów „krwawego Sama”. W Anglii dopiero w 1999 roku ukazała się pełna, nieocenzurowana wersja tego filmu i to wyłącznie w wydaniu kasety. Opierając się na kontrowersyjnej powieści Gordona M. Williama *Oblężenie farmy Trenchera*, Peckinpah stworzył pełne grozy i napięcia

studium osaczenia. Główną postacią filmu jest amerykański „jajogłowy” – matematyk David (Dustin Hoffman) wraz z piękną, młodą żoną Amy (Susan George) przybywający na angielską prowincję. Wobec bierności seksualnej męża kobieta prowokuje miejscowych osiłków. Korzystając ze sposobności, mężczyźni brutalnie gwałcą Amy. W finale filmu dochodzi do starcia Davida z bandą gwałcicieli, podczas której nieśmiały i skryty Amerykanin okazuje się bezwzględny i sprawny, w akcie obrony nie przebijającym w najbardziej prymitywnych środkach.

Peckinpah odziera swych bohaterów z ludzkich cech. To zwierzęta, brutalnie walczące o samice i terytorium – pisał recenzent „New York Timesa”⁸. Twórca *Nędznych psów* precyzyjnie ukazał rozkręcający się mechanizm przemocy, gdzie jeden akt brutalności wywołuje drugi, aż do całkowitego unicestwienia jednej ze stron konfliktu. Schemat fabularny filmu zostaje spłaszczony do prostego systemu „akcji i reakcji”. Do tego reżyser prowadzi uwagę widza w taki sposób, że ten, będąc naocznym świadkiem wydarzeń filmowych (sugestywnie zintensyfikowanych przez Peckinpah’a) nie ma wyjścia, może tylko zaakceptować samozachowawcze, okrutne, ale i bardzo skuteczne działanie Davida. Stąd pewnie określenie *film faszystowski*⁹ ukute na *Nędzne psy* przez Pauline Kael.

Opinia Kael o filmie Peckinpah’a jako faszystowskim rozpętała prawdziwą burzę na łamach prasy amerykańskiej. Jednak najlepszą ripostę dał Kael sam Peckinpah, zbywając opinię dziennikarki krótkim stwierdzeniem: *Kurcze, ona chyba nie widziała „Narodzin narodu” Griffitha*¹⁰.

A jednak i tutaj, w tym świecie opartym na brutalności, Peckinpah przekornie ukrywa pozytywną wartość. David wcale nie atakuje pierwszy. Likwiduje napaśników po to, aby uchronić przed linczem niepełnosprawnego umysłowo mężczyznę (David Warner), niesłusznie oskarżonego o gwałt, ukrywającego się w mieszkaniu matematyka. *Jedźmy do domu* – mówi uratowany z pogromu. *Nie mam już domu* – odpowiada David, wyrażając tym samym wątpliwość co do możliwości życia w społeczeństwie skrywającym pod maską kultury oblicze bestii. Najbardziej kontestatorski z filmów Peckinpah’a jest zarazem obrazem najbardziej konserwatywnym – bohater odrzuca swoje człowieczeństwo, by uratować życie drugiego człowieka.

Junior Bonner i *Ucieczka gangstera* to dwa kolejne filmy Peckinpah’a połączone postacią Steve’a McQueena – ikony amerykańskiego kina popularnego lat 70. *Junior Bonner* jest filmem obyczajowym, przedstawiającym życie mistrza rodeo, współczesnego spadkobiercy etyki Dzikiego Zachodu, „wiecznego kowboja”, symbolizującego wartości, które ukształtowały Amerykę. Przy tym jednak Peckinpah, w sposób ironiczny, niejako demitologizuje postać herosa ujeżdżającego tonowe byki. *Junior Bonner* to człowiek taki jak my – ma niepoprawnego, rozwrzeszczonego tatuśka, dobrze gotującą mamę i narzeczoną, z którą trzeba będzie się kiedyś ożenić.

Junior Bonner był filmem zrealizowanym jakby przy okazji tworzenia superprodukcji pt. *Ucieczka gangstera* – opowieści o miłości małżeńskiej wpisanej w schemat gangsterskiego kina drogi. W tym ekspresyjnym, pełnym widowiskowych scen filmie, będącym protoplastą współczesnych „akcjonera” (scenarzystą *Ucieczki...* był Walter Hill – dziś niekwestionowany mistrz hollywoodzkiego „action cinema”), McQueen i Ali McGraw (ówczesna żona McQueena) stworzyli postacie stanowiące alternatywę z małżeństwem z *Nędznych psów*. Mimo zdra-

dy gangster – McQueen – nie porzuca żony, po wybuchu furii zrozumie i zaakceptuje motywy jej postępowania.

Filmy Peckinpaha często stawiano za przykład twórczości kontestatorskiej, charakterystycznej dla upolitycznionego kina lat 70. Wydaje się jednak, że kino twórcy *Nędznych psów* wymyka się prostym określeniom i schematom. Pomimo faktu, że w *Ucieczce gangstera* bohaterowie walczący z prawem uciekają przed wymiarem sprawiedliwości, paradoksalnie swą buntowniczą postawą potwierdzają trwałość małżeńskich przyrzeczeń.

Zrealizowaną w 1973 r. westernową balladą *Pat Garrett & Billy the Kid*, Peckinpah żegna się z filmowym Dzikim Zachodem. Westernowy charakter będzie miał już tylko przebojowy *Konwój* (1978) – sensacyjna komedia drogi, w której konwój osiemnastokółowych tracków, „dowodzonych” przez „Gumowego Kaczora” (Kris Kristofferson), spadkobiercę herosów Far Westu, rzuca wyzwanie policji stanowej, rozpoczynając szaleńczy rajd przez Amerykę.

Pat Garrett & Billy the Kid, w amerykańskim kinie przedostatni (ostatni będzie *Bez przebaczenia* /1993/ Clint Eastwooda) prawdziwy western, realizowany był w miejscach, gdzie filmy o Dzikim Zachodzie tworzyli najwięksi: na amerykańsko-meksykańskim pograniczu. Podobnie jak w przypadku filmowego debiutu Peckinpah sięgnął po aktorskie ikony filmowych „kowbojskich oper”, angażując, nawet w najdrobniejszych rolach, twarze znane z westernowej klasyki (jak np. występującą w filmach Forda, Zinnemanna i Hawksa meksykańską aktorkę Katy Jurado). Powstał liryczno-nostalgiczny pean na cześć Far Westu, który prawdziwym blaskiem załśnił dopiero 20 lat później, kiedy montażysta filmu – Roger Spottiswoode – odrestaurował pełną wersję *Pata Garretta & Billy’ego Kida* (w 1972 r. Peckinpah niespodziewanie przerwał montaż nakręconego materiału i film wszedł do kin w wersji zmontowanej przez producentów).

Tym razem „krwawy Sam” opowiada o ostatnim epizodzie historii przyjaźni Pata Garretta (James Coburn) – eksrewolerowca, teraz stróża prawa – z Billy Kidem (Kris Kristofferson) – niepoprawnym, wolnym „duchem pogranicza”, odważnym pistoleterem, który żyjąc w zmieniających się czasach, wciąż pozostaje taki sam. Film Peckinpaha to oczywiście opowieść o przyjaźni zdradzonej. Garrett zabija Kida – jest to nieuniknione. Garrett jest szeryfem, Billy ściganym przez prawo przestępcą zagrażającym interesom ranczerów. Ale zabijając Kida, Garrett zabija w jakiś sposób również siebie – czego symbolem jest strzał w lustro odbijające oblicze zabójcy następujący w chwilę po zastrzeleniu Billy’ego.

Dopatrywano się w Peckinpahowskim odczytaniu historii przyjaźni rewolwerowców wątku homoseksualnej fascynacji Garretta Kidem, jakoby uwypuklonym w filmie odpowiednimi scenami (np. kiedy Garrett „tłumi” swój homoseksualizm podczas orgietki w domu publicznym i w sekwencji finałowego zabójstwa) lub też w charakterystycznym dla filmowania kobiecych postaci „miękkim” obrazowaniu Kristoffersona-Kidda. Jakkolwiek „homoseksualne podejście” do *Pata Garretta & Billy’ego Kida* ociera się o nadinterpretację, potwierdza ono wielowymiarowość jednego z najlepszych i najbardziej niedocenionych filmów „krwawego Sama”.

W 1974 roku Peckinpah, nadal pozostając na swym ukochanym amerykańsko-meksykańskim pograniczu, kręci *Dajcie mi głowę Alfredo Garcii – La Pinta Negra* swej filmowej twórczości. To wariacja na temat „Skarbu Sierra Madre”

*Johna Hustona, przypuszczona przez umysł notorycznego alkoholika w stanie delirium*¹¹ – miał powiedzieć o swym filmie Peckinpah. (Zresztą, nie sięgając głęboko do filmowego tekstu, od razu można zauważyć pokrewieństwa obu filmów. Jeden z bohaterów *Dajcie mi głowę Alfredo Garcii* nosi nazwisko Fred C. Dobbs – identyczne jak to, którym przedstawia się Humphrey Bogart w dziele Hustona).

„Krwawy Sam” raczy nas opowieścią z samego dna ludzkiego upodlenia, czyniąc bohaterem swego filmu wykołowanego klezmera Benjiego (w życiowej roli Warren Oates) – wiecznie pijanego ekszołnierza. Bohater podejmuje się niewdzięcznej misji dostarczenia odrąbanej głowy zabitego Meksykanina tylko po to, by zdobyć 10 000 dolarów umożliwiające jemu i jego ukochanej kobiecie – prostytutce Elicie (Isela Vega) – nowy start. *Nie ma nic świętego w tej dziurze w ziemi, w tym martwym ciebie, we mnie, w tobie* – krzyczy do Elity Benji, usprawiedliwiając swoją decyzję o podjęciu makabrycznej misji. A jednak w tym ponurym materialistycznym świecie, w którym odcięta ludzka głowa jest warta więcej niż żywy człowiek, Benji doświadcza przemiany. Kiedy Elita zostaje zamordowana podczas wydobywania z grobu ciała Garcii, Benji postanawia „doprowadzić sprawę do końca”. Wbrew zdrowemu rozsądkowi i gwardii zdecydowanych na wszystko zawodowych zabójców bohater dochodzi prawdy – dociera do meksykańskiego gangstera (Emilio Fernandez) pragnącego „głowy Alfredo Garcii”. W finałowej scenie filmu Amerykanin staje wreszcie przed obliczem inicjatora całej lawiny przemocy. Nie odbiera jednak pieniędzy za wydobyte z grobu upiorne trofeum. *Przez ciebie zginęło szesnaście osób. W tym jedna cenniejsza niż twoje miliony dolarów* – stwierdza Benji i strzela do gangstera. Nawet gdy bohater zaraz zginie, zabity przez jednego z meksykańskich siepaczy, umrze zbawiony, przed śmiercią dostrzegł bowiem to, co w jego życiu było najcenniejsze.

W tym czarnym, ocierającym się o makabreskę filmie, pełnym odniesień do klasyki kina – nie tylko do filmów Hustona, ale i do dzieł Buñuela i Orsona Wellesa (*Dotyk zła*, 1958) – pełnym tak osobliwych scen, jak dysputy Benjiego z leżącą na siedzeniu samochodu głową ukrytą w worku, Peckinpah stara się dociec sensu miotania się człowieka między jednym cierpieniem a drugim. I odnajduje ten sens właśnie w owym miotaniu się, podczas którego, na krótką chwilę, nieraz przed samą śmiercią, człowiekowi zostaje objawione to, co w jego życiu było lub jest najcenniejsze. Heroizmem – zdaje się mówić reżyser – nie jest efektowne strzelanie przeciwnikom w głowę czy też fotogeniczna śmierć, prawdziwym heroizmem jest samo życie. Bohater *Dajcie mi głowę Alfredo Garcii* to ktoś taki jak ambasador z *Pod wulkanem* Malcolma Lowry’ego – człowiek stracony, przez zatrutę paradoksalnie odnajdujący jednak swoje zbawienie.

Benji to ja – zwykł mawiać Peckinpah¹², który od *Ucieczki gangstera* reżyserował już tylko w przerwach między jednym stanem alkoholowo-narkotykowego upojenia a drugim.

Zrealizowana w 1975 r. *Elita zabójców* – kolejna opowieść o zdradzie i zemście, tym razem rozgrywająca się w środowisku członków amerykańskich służb specjalnych świetnie wygrywała atmosferę gorączki politycznej związanej z aferą Watergate, zaś w obrazowaniu scen przemocy, pełnych efektownych zwolnień, ujęć z kilku kamer, zmontowanych w dynamicznym, Eisensteinowskim tempie,

ustalając punkt graniczny między klasycznym kinem sensacyjnym a kinem akcji, rozwiniętym wkrótce zwłaszcza przez filmowych twórców z Hongkongu, na czele z Johnem Woo, reżyserem *Killera* (1989) i *Dzieci Triady* (1992, *nota bene* pracującym właśnie nad remakiem *The Killer's Elite*).

Żelazny krzyż (1977) – dla Orsona Wellesa najlepszy film antywojenny w historii kina – należy również do najbardziej kontrowersyjnych w twórczości reżysera *Dzikiej bandy*. Ten epicki fresk opisujący działania małego oddziału Wehrmachtu dowodzonego przez sierżanta Steinera (James Coburn), prowadzącego rozpoznanie na tyłach Armii Czerwonej w czasie walk na froncie wschodnim w 1943 roku, został zrealizowany w Europie na podstawie autentycznych pamiętników weterana operacji Barbarossa Williego Heinricha pt. *Das Geduldige Fleisch* (*Oporne mięso*).

Realizujący zdjęcia do *Żelaznego krzyża* Peckinpah (podczas kręcenia scen frontowych reżyser miał zwyczaj przywdziewać mundur Wehrmachtu) pisał w liście do Pauline Kael, że trudno mu zachować antywojenny wydźwięk całego filmu przy tak wspaniałych sekwencjach starć bitewnych, jakie udało mu się wykreować¹³. Tę rozterkę widać w *Żelaznym krzyżu* – z jednej strony atakując widza fotogeniczne obrazy zbrojnych starć, widowiskowy balet śmierci z malowniczo wylatującymi z karabinów łuskami po nabojach, z drugiej wstrząsa tragicomiczną sceną w szpitalu, w której odbierający medal niemiecki żołnierz – pozbawiony przez wojnę obu rąk – niespodziewanie podaje nogę odznaczającemu weteranów generałowi. Gdy się ogląda film Peckinpaha kolejny raz, widzi się bardzo wyraźnie, że w tym pomieszaniu patosu, widowiskowości, okrucieństwa i wizualnego piękna udało się reżyserowi pokazać chory fenomen wojny – jak ujął to lakonicznie James Jonem, autor *Cienkiej czerwonej linii – najbardziej podłego i najbardziej wzniosłego z ludzkich przedsięwzięć*.

Zrealizowany w 1983 roku *Weekend Ostermana* – adaptacja powieści Roberta Ludluma – ukazujący misterną intrygę ukutą przez CIA w celu wyłapania sowieckich agentów nie był już filmem na miarę wcześniejszych dzieł „krwawego Sama”, choć rola mediów w manipulowaniu opinią społeczną, co Peckinpah ukazał w swoim filmie, dziś – w dobie panowania środków masowego przekazu – wydaje się prorocza. *Weekend Ostermana* był swego rodzaju symbolicznym zamknięciem twórczości filmowej Peckinpaha, który zaczynał, realizując seriale telewizyjne i skończył, reżyserując film pośrednio mówiący o telewizji.

Peckinpah zmarł na wylew krwi do mózgu w 1984 r., pozostawiając po sobie czternaście pełnometrażowych filmów, z których niemalże każdy był gwałtowną, pełną brutalności opowieścią o ludzkiej walce z samym sobą i otaczającym światem. Równocześnie jednak te czternaście obrazów Peckinpaha – jednych prawdziwie arcydzielnich (*Dzika banda*), innych mniej (*Weekend Ostermana*) – to także filmowa podróż przez czyszciec, z którego może i wychodzi się martwym, ale równocześnie zbawionym.

Siłę filmów „krwawego Sama” widać zwłaszcza dziś, kiedy na kino Peckinpaha powołują się całe rzesze twórców kina sensacyjnego od Polski (Władysław Pasikowski), przez Azję (John Woo, Ringo Lam, Tsui Hark) po Amerykę (Tarantino, Robert Rodriguez, Christopher McQuarrie). Filmy owych „epigonów Peckinpaha” unaocniają fakt, że tematyczne obsesje, stałe powracające w dziełach twórcy *Dzikiej bandy*, wciąż fascynują współczesnego widza i twórcę filmowego.

A jednak na tle widowiskowych, ale rzadko kiedy mówiących cokolwiek o człowieku „akcjonerów” ostentacyjnie odwołujących się do kina „krwawego Sama” (weźmy choćby *Desperatów* /2001/ McQuarrie’a), wyraźnie widać prawdziwą klasę filmów twórcy *Dzikiej bandy*, dzieł, w których na równi z efektownymi scenami akcji liczył się umoralniający *message*.

Filmy Peckinpaha, tak w chwili powstania, jak i dziś, następczają interpretatorom wielu problemów. Nie ulega wątpliwości, że to kino okrutne, epatujące przemocą, politycznie niepoprawne, często rasistowskie, zmaskulinizowane i skrajnie antyfeministyczne. Jednocześnie jednak to kino mające wymiar przypowieści, mitu, ukazujące świat moralnego upadku, w którym niespodziewanie odnajdują się podstawowe wartości, takie jak odwaga, honor, lojalność, przyjaźń i poświęcenie, często pielęgnowane przez ludzi odrzuconych, do których nijak nie pasuje miano szafarzy moralności. Major Dundee, członkowie „Dzikiej Bandy”, Cable Hogue, Benji, sierżant Steiner – postaci z Peckinpahowskiego panteonu – to przecież reprezentanci „straconego pokolenia”, filmowi krewni bohaterów książek Faulknera i Hemingwaya, straceni, ludzie skazani przez los na przegraną, *losers* nie mający żadnych złudzeń co do siebie i otaczającego świata. A jednak jest w nich jakaś przekorna nadzieja, chęć podjęcia jeszcze jednej próby, tak jak inne skazanej na fizyczną klęskę, ale zapewniającej zwycięstwo moralne.

Przed ostatecznym uznaniem *Dzikiej bandy* czy *Żelaznego krzyża* za arcydzieła przeszkadza wielu krytykom zbyt duża ilość fotogenicznej przemocy w nich zawartej, niebezpiecznie zbliżającej ekspresyjne freski Peckinpaha do widowiskowego, ale miałkiego intelektualnie kina akcji. Przed zepchnięciem dzieł „krwawego Sama” do kina klasy B przeszkadza jednak zbyt duży ładunek egzystencjalnej filozofii zawartej w okrutnych westernach i filmach sensacyjnych. Odbiór *Nędznych psów* czy *Dajcie mi głowę Alfredo Garcii* obnaża hipokryzję wszystkich filmowych koneserów, którzy odmawiają uznania za wybitne filmów schlebających gustom masowego widza – przy swoich niepodważalnych, intelektualnych walorach – jakby nie dając zgody na to, by obraz odnoszący sukces komercyjny i stworzony za pomocą środków wyrazu charakterystycznych dla kina popularnego mógł być równocześnie moralitetem, egzystencjalnym poematem, opowieścią o ciemnych i jasnych stronach ludzkiej natury. Filmy Peckinpaha to przecież nie tylko serie zwolnionych zdjęć malowniczo ukazujących wystrzały z broni palnej i przewracające się fotogenicznie samochody. To także próba odnalezienia wartości w świecie na pozór ich pozbawionym¹⁴.

Być może Sam Peckinpah, obok Orsona Wellesa największy *maverick* kina amerykańskiego, był jednocześnie jednym z największych humanistów hollywoodzkiej kinematografii, któremu drogę do panteonu uznanych mistrzów X muzy utrudniało tylko to, że głos rozpaczy zagłuszał zwykle szcęk przetadowywanej broni.

PIOTR KLETOWSKI

Filmografia Sama Peckinpaha www.imdb.com

- ¹ Wypowiedź Paula Schradera o Peckinpahu w filmie dokumentalnym *Niezależni z Hollywood* (*Hollywood Mavericks*, 1990), reż. Todd McCarthy, Michael Henry Wilson.
- ² Wypowiedź Olivera Stone'a nt. Peckinpaha w filmie dokumentalnym *American Film Institute – 100 lat 100 filmów (AFI's 100 Years... 100 Movies*, 1998) reż. Stephen Sept.
- ³ Wypowiedź Sama Peckinpaha w filmie dokumentalnym *Niezależni w Hollywood*, dz. cyt.
- ⁴ Wypowiedź Spottiswooda przytaczającego słowa Peckinpaha za: <http://www.greatdirectors.co.uk/>
- ⁵ Analizy kina montażowego Sama Peckinpaha (na przykładzie finałowej sceny *Dzikiej bandy*) w kontekście twórczości Eisensteina, dokonał Andrew Tudor w pracy *Theories of Film*, Londyn 1974 (krytycznego przybliżenia pracy Tudora dokonała Jolanta Mach, w artykule *Kontestator Tudor*, w: „Kino”, nr 76).
- ⁶ M. Fine, *The Slow – Motion Leap*, w: *Bloody Sam*, New York, 1991, s. 143.
- ⁷ Por. P. Kael, *A Glorious High*, w: „The Austin Chronicle”, November 19, 1999.
- ⁸ Sam Peckinpah on *Straw Dogs* w: <http://www.greatdirectors.co.uk/>
- ⁹ F. Marshall, *A „Straw” Is Born*, w: dz. cyt., s. 212.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Wypowiedź Peckinpaha za: <http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/1912/alfredo.html>
- ¹² Wątek „pokrewieństwa” filmowej postaci Benjego i Sama Peckinpaha został rozwinęty w filmie dokumentalnym *Sam Peckinpah: Człowiek z żelaza* (*Sam Peckinpah – The Man of Iron*, 1992), w reż. Paula Joyce'a.
- ¹³ Na temat wymiany listów między Samem Peckinpahem a Pauline Kael podczas realizacji *Żelaznego krzyża*, zob.: P. Kael, dz. cyt.
- ¹⁴ Na temat przesłania moralnego filmów Peckinpaha, zob.: M. Bliss, *Justified Live – Morality and Narrative in the Films of Sam Peckinpah*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press 1993.



Pat Garrett i Billy Kid, reż. Sam Peckinpah (1973)