

# STRAW DOGS

Jan Aghed skriver om Sam Peckinpahs nye film

Bortset fra at handlingen ikke udspilles i nordamerikansk frontiermiljø, men i England, og ikke i brydningstiden mellem et vildt og et tæmmed Vesten, men i vore dage, er Sam Peckinpahs nye film »Straw Dogs« meget typisk for sin ophavsmand.

I tematisk henseende viderefører filmen Peckinpahs anfægtelser med rigoristisk konsekvens. For Peckinpah er børnene det direkte forbindelsesled til de primær-instinkter, til den sandsynligvis genetisk betingede dialektik mellem uskyld og barbari, som han, ifølge etologen\* Robert Ardrey, fascineres af og åbenbart forsøger at reflektere i sine films visuelle struktur. »Den vilde bande« begyndte med billeder af børn, som torterede en skorpion. De første billeder i »Straw Dogs« viser børn, som leger på en kirkegård. Som tematisk og visuelt ledemotiv forekommer børn overalt i filmens forløb enten i egentlig forstand eller også, præcis som i »Den vilde bande«, »Cable Hogue – præriens tørstige mand« og, endnu tidligere, i »De red efter guld« (Heck Longtree, Hammond-brødrene), i form af voksne personers infantile opførsel eller tydeligt barnlige udseende. Den tragiske handlingsgang i »Straw Dogs« provokeres i høj grad frem af to barnekvinder med klare Lolita-træk, Davids hustru Amy og Janice. David og Amys accentuerede barnlige legesyge under billedene i begyndelsen og deres måde at spise slik på, efter at de senere er kommet hjem igen, er antydninger af barnets nærværelse i dem og deres tætte forbindelse til et for Peckinpah (og Ardrey) centralt område af menneskets erfaringsgrundlag, dvs. infantilismens instinktverden, samme verden som deres plageånder viser sig at tilhøre, da de belejrer parrets hus, og i destruktions-lystens pauser, entusiastisk fnisende, laver sjov med en børnecykel. Kvællingen af Amy og Davids kat er en handling, der ligger på grænsen mellem drengestreger og voksne menneskers ugerning. Men forbindelsen mellem en sådan infantil ødelæggelsestrang og Davids egen opførsel er svag, ikke mindst set ud fra et moralsk synspunkt. Peckinpah har allerede demonstreret dette og samtidig banet vej for yderligere paralleller mellem David og fredsforstrykkerne via en scene, hvor hovedpersonen selv generer katten.

Når Cable Hogue i filmen af samme navn skyder en fremmed ned, som forsøger at tilvinge sig vand fra heltens vandhul, giver han udtryk for det, Robert Ardrey i den opsigtsvækkende bog »The Territorial Imperative« kalder driften, der får en til at forsvare sit territorium. Ardrey, med sin kraftige understregning af medfødte handlingsmønstre og »indre biologiske krav« på bekostning af sociale systemer og økonomiske og kulturelle faktorer, har gjort et dybt indtryk på Peckinpah.

»Straw Dogs« kan betragtes som en popularisering af førstnævnte bog. Som et præ-

cist ekko af Ardrey siger David: »Det er her, jeg bor. Dette er mig. Jeg tolererer ingen vold imod dette hus. Aldrig.« Davids udtalelse er filmens nøglereplik, dens vendepunkt: fra det øjeblik slipper Peckinpah en voldsomhed løs, som, hvad intensitet og individualiseret ødelæggelse angår, måske overstiger det afsluttende blodbad i »Den vilde bande«. På et vigtigt plan handler filmen om den kamp for eget territorium, som ifølge Ardrey på afgørende vis har præget menneskets opførsel og samfundsudvikling. Ardrey skjuler ikke sine forhåbninger om en fortsat kamp. Han påstår, at den menneskelige opførsel i første række psykologisk motiveres af behovet for identitet, behovet for stimulans og behovet for tryghed. Her er nogle citater hentet fra den svenske udgave af »The Territorial Imperative« (»Kampen for eget område«, Bonniers, 1968):

Et handlingsmønster eller en kulturtradition er fremgangsrig, hvis den tilfredsstillende flest mulige af de medfødte behov. Menneskets krig har f.eks. været den mest fremgangsrigste af alle vore kulturtraditioner, fordi den tilfredsstillende alle tre grundbehov. Vor kamp for identitet er en endeløs søgen efter erkendelse af sig selv som individ i sine egne og ens medmenneskers øjne. Krig giver nogle ære – den endelige identitet ifølge flertallets opfattelse (c. s. 330).

Den stimulan, det er at føre krig, er den mægtigste, som nogen sinde har eksisteret i arternes historie. Flugten fra kedsomheden er aldrig blevet fremlagt med en så maksimal tilfredsstillende for et så maksimalt antal. Ingen filosof, som betragter krigens faser gennem smerte/glæde-princippets astigmatisk briller, kan fatte den tiltrækningskraft, krig udøver på civiliserede mennesker. Det er den endelige befrielse fra den normale tilværelses kedsomhed (s. 331).

I hele det menneskelige hykleris tykke katalog er det svært at finde noget, der kan sammenlignes med denne, den lækreste af alle lækkerier, denne sukkersøde delikatesse, troen på at mennesker ikke bryder sig om krig (s. 331).

Når vi kan forstå den popularitet, menneskers krige har, kan vi også forstå territoriets popularitet (s. 331).

Hvis krig afskaffes, står vi over for det mest fundamentale af alle psykologiske problemer. Næsten lige så længe civilisationen har eksisteret, har krigen repræsenteret vore mest tilfredsstillende muligheder for at undgå anonymitet og udryddelse samtidig med, at vi bevare eller vinder en vis portion tryghed. Den har været en alsidig løsning på vore medfødte behov (s. 334).

Det er ikke særlig svært at opfatte »Straw Dogs« på en måde, som indebærer, at filmen er et møde mellem på den ene side Ardreys tanker og på den anden side Peckinpahs kunstneriske sensibilitet og action-thrillerens struktur tilsat en vis portion af skrælfilmens ikonolatri. Efter at katten er fundet straguleret, klipper Peckinpah f.eks. til et med spøgelses-atmosfære ladet totalbillede af det

ensomme hus på den mørke hede, »a haunted house« i klassisk skrælfilm-betydning. Dette hus forsøger et antal landsbyboere, forvandlede til en blodtørstig lynchhob anført af Janice's far, at bryde ind i. Hvis de, i lighed med Peckinpah, havde studeret Ardrey, havde de muligvis tænkt sig om. Med ryggen mod væggen i sit eget hus viser den forsagte, langt fra bredskuldrede og tilsyneladende harmløse matematiker, David, sig i stand til – ikke bare at være forbløffende destruktiv, men at uskadeliggøre, på nær en enkelt, som hans kone skyder, fem bevæbnede eller fysisk overlegne mænd. Hvordan kan det egentlig gå til? Lad os konsultere Ardrey igen. Han taler, i parentes bemærket, i termer, som antyder en urokkelig tro på privatejendommen som helligt princip, om »den mystiske forøgelse af kraft, som et territorium, uden undtagelse, fremkalder hos dets mandlige ejer« (s. 108) og »om det at eje et territorium« som »fremkaldende ekstra energi hos ejeren« (s. 110) og om »den energiforøgelse, der tilføres ejeren, via det han ejer« (s. 111).

Peckinpahs film vidner om en stærk interesse for outsiders, enspændere, personer, der har svært ved at tilpasse sig, tabere. Såvel David som den tilbageblivende Henry Niles er tydelige og udprægede medlemmer af dette galleri. At David beslutter sig til at beskytte Niles, endog med sit eget liv som indsats, imod dem der er kommet for at gøre kort proces med den syge barnemorder, beror ikke alene på lysten til at bevare territoriet intakt, men også på at hans personlighed fremviser en svag og dog tydelig farvning af den maskuline hæderskode, som i de fem foregående film har begrænset Peckinpah-heltenes valgmuligheder i kritiske situationer, og af den attitude over for døden, som f.eks. får Steve Judd i »De red efter guld« til at ønske et møde med de skydegale Hammond-brødre (ældre udgaver af landsbyboerne i »Straw Dogs«) »head-on and half-ways like in old times« og kort efter, dødeligt såret, sige: »I want to go it alone«; som får sydstats-kaptajnen Benjamin Tyree i »Major Dundee« til at kaste sig ud i kamp mod de franske lansenerer i et storlået romantisk enmands-angreb, og som får den vilde bande til at vende tilbage efter Angel i Aqua Verde trods vished om udfaldet. David i »Straw Dogs« dør ikke, men hans opførsel rummer udtalte løfter om en acceptabel indfrielse af et for Peckinpah meget karakteristisk krav: evnen til at dø rigtigt.

Næsten fra og med iscenesættelsen af Katherine Anne Porters »Noon Wine« i TV-selskabet ABCs serie »Stage 67« afslører Peckinpahs værker en optagethed af grumme og destruktive instinkter hos mennesket, som, hvad angår kunstnerisk intensitet og kompromisløshed, knytter hans værker til Buñuels, så meget mere som at hans klipning ikke sjældent kendetegnes ved billedkonfrontationer i surrealismens ånd. I denne centrale henseende minder Peckinpah

\* Etologi (Etolog), af det græske »ethos« = sædvane, karakter. Studiet af en persons karakter, studiet af et folks sæder og skikke og dyrs adfærd: adfærdsbibliologi.



Dustin Hoffman mellem Ken Hutchison (th) og Del Henney (tv) i Sam Peckinpahs »Straw Dogs«. I forgrunden Susan George som Amy.

også om en anden skikkelse i spansk kultur, som han selv gerne refererer til. Da han var i Sverige for et par år siden, opfordrede han mig bl.a. til at læse Camilo-José Cela's »La Familia de Pascual Duarte«, eftersom den skulle fremme forståelsen af »Den vilde bande«. I skildringen af hvilken vold og hvilken bestialitet mennesket er i stand til at udføre, og hvor fanget det er i primitive instinkters greb, er Cela og Peckinpah unægtelig tæt på hinanden, og ligesom Pascual Duarte skjuler Pike Bishops bande og volds-mændene i »Straw Dogs« deres blodtørst, og David sin evne til at blive aggressiv, bag en facade af drenget uskyldighed. David lokkes væk på jagt. I hans fravær bliver Amy voldtaget. Voldtægtssekvensen – nogle billeder i halvnær, flere subjektive billeder set fra offerets synsvinkel og frem for alt nærbilleder af offerets ansigt, plus lyd-effekter – er særdeles dygtigt sammensat med en suggestiv helhedsvirkning, som placerer afsnittet i en klasse for sig på den erotiske films område. Det er et fremragende eksempel på publikums-manipulation. Desuden indeholder afsnittet toner fra den reaktionære mandlige seksualmyte, den totalitære »våde drøm«, ifølge hvilken kvinden længes efter brutal underkastelse og sjældent finder kønsakten så fuld af nydelse, som når en sådan lejlighed byder sig. Desuden er det ganske oplysende at sammenligne afsnittet med følgende passage fra »La familia de Pascual Duarte« (Editions du Seuil), side 65:

»Det blev en rasende kamp. Slynget til

jorden, underkuet, var hun smukkere end nogensinde ... Hendes bryst hævede og sænkede sig i takt med åndedrættet, hurtigere og hurtigere ... Jeg havde taget fat i hendes hår og holdt hende fast mod jorden ... Hun satte sig til modværg, vendte og snoede sig ...

Jeg bed hende, indtil det blødte, og hun blev blød og føjelig over for mig som en ung hoppe ...

– Er det sådan, du vil have det?

– Ja!

Lola smilede til mig med sine helt regelmæssige tænder ... Så kærtegnede hun mit hår.

– Du er ikke som din bror! ... Du er en mand! ...

Ordene gav ligesom en smule genlyd på hendes læber ...

– Du er en mand! ... Du er en mand! ...«

I det hele taget er strukturen i »Straw Dogs« i høj grad præget af samspillet mellem vold og sexualitet. »Du er bare et dyr« er Davids kommentar til Amys utålmodighed i soveværelset, uden at ane at det samme, skønt på en langt alvorligere baggrund, snart vil kunne siges om ham selv. Sandsynligvis har Davids desperate kamp for sit og Henry Niles' liv også et seksuelt indhold for Peckinpah. Man mistænker simpelt hen David for at have stået på en lang alvorligere baggrund, snart vil kunne siges om ham selv. Sandsynligvis har Davids desperate kamp for sit og Henry Niles' liv også et seksuelt indhold for Peckinpah. Man mistænker simpelt hen David for at have stået på en lang alvorligere baggrund, snart vil kunne siges om ham selv. Sandsynligvis har Davids desperate kamp for sit og Henry Niles' liv også et seksuelt indhold for Peckinpah. Man mistænker simpelt hen David for at have stået på en lang alvorligere baggrund, snart vil kunne siges om ham selv.

at de kæmpende bliver seksuelt stimuleret. Anføreren, som vi iagttog under et 20 minutters langt forsvar af sit territorium, havde erektion under størstedelen af kampen« (side 60), og »ejendomsrettens inspiration synes at være nødvendig for at stimulere seksuel attrå hos både hanner og hunner«, (side 61). Voldtægten er krydsklippet med scener fra jagten, med Amys eksalterede vejrtrækning over til billederne af David på jagt, og betydningsfuldt nok afsluttes parallelhandlingen med følgende klip: Voldtægtsmanden til Amy »I'm sorry« – David skyder en fugl – parret i sofaen kysser hinanden – David tørrer blod af sig. Lidt senere står David tænksom foran det cornwall'ske heledandskab. Fugle flyver atter op. Det gør de ikke ved en tilfældighed, men fordi de er bestanddele med en præcis funktion i en struktur, som via samtidige forløb og signifikante detaljer, tæt forbundet med hinanden, danner en usædvanlig associationsfremkaldende, audiovisuel tæthed. Mishandlingen af Amy og voldtægten og det dødelige overfald på Janice indføres i sit rette perspektiv i det øjeblik under belejringen, hvor David slår sin hustru og i en brutal tone truer med at »knække nakken« på hende, hvis hun ikke gør, som han siger. I Peckinpahs verden, en af de mest manikæiske\* i filmhistorien, handler »helte« såvel som »skurke« før eller senere i overensstemmelse med ensartede destruktive drifter. I det små eller explicit foregår der hele tiden en moralsk udjævning, som omfatter alle, i »Straw Dogs« til og med præsten, som ud-

\* Manikæisk (manikæisme), navnet på en frelses religion, der fremstiller tilværelsen som en kamp mellem lysets og mørkets magter, en kamp sjælen kan frigøre sig fra ved streng askese.

peges som repræsentant for en blodbesudlet orden, den kristne kirke.

Blandt andet det faktum, at David står for det polemiske udfald imod byens præst, burde i nogen grad have advaret de kritikere – f.eks. Pauline Kael i »The New Yorker« – som nu angriber Peckinpah for at have skildret hovedpersonen i »Straw Dogs« som en latterlig intellektuel, i hvert fald hvis de havde set hans tidligere film, hvor det samme, stærkt misantropiske syn på kristendommen og det kristne borgerskab vender tilbage så ofte, at der er al mulig grund til at forudsætte, at det er instruktørens egen opfattelse, der bringes til torvs. Imod at Peckinpah skulle betragte David med ironisk foragt, taler ligeledes det forhold, at vi allerede på et meget tidligt stadium kan mærke en tone af undertrykt aggression hos matematikeren: hans »Don't play games with me!«, da Amy irriteret visker hans formler på tavlen ud og dermed gør sig skyldig i netop det, kritikerne i stedet beskylder Peckinpah for, har en skarphed, som er en advarsel om, at manden kan bide fra sig og blive farlig, hvis truslen imod hans selvrespekt og integritet overskrider et vist punkt. Til det, som Peckinpah har skattet allerhøjest hos sine personer gennem rundt regnet ti år, og som i hans øjne skiller fårene fra bukkene (sammen med evnen til at kanalisere aggressions-instinkterne i konstruktive baner, en evne som ingen hidtil har ejet tydeligere end Cable Hogue) hører det endelige forsæt om for enhver pris at forsvare selvrespekten og integriteten. Lige så lidt som David (»I never claimed to be one of the involved«) har Peckinpah påstået at være engageret på nogen som helst opportunistisk måde, og den førstnævnte udtalte, men af Amy antydede uro over at have flygtet fra USA og ikke opfyldt kravet om at tage stilling, genspejler på sin vis instruktørens personlige pine over sin uvilje eller vanskelighed ved at binde sig til et bestemt standpunkt.

Dér hører mulighederne for en identifikation også op, eftersom Peckinpah ikke er en intellektuel. Han er en næsten uafbrudt vred og aggressiv filmkunstner med vandtætte skodder mellem sin egen forestilling om integritet og filmindustriens; forhekset af vold og udrustet med en ret primitiv vision af menneskelig erfaring. Med »Straw Dogs« har han skabt et problematisk værk.

At intrigen flere steder (f.eks. i det ret usandsynlige ægteskab mellem David og Amy eller Janice's læggen an på Henry Niles) virker tilrettelagt med bestemte allegoriske mål for øje, er relativt let at bære over med. Alvorligere er ligheden mellem filmens behandling af angriberne, hvis overflødighed tilskueren ikke lades i nogen som helst tvivl om, og det, ikke mindst af Robert Ardrey energisk videreførte, fascistiske evangelium om den stærkeres naturlige overlevelsesevne. Angribernes mening om Niles er klar nok: »Han har ikke ret til at leve,« men gengiver denne sætning ikke også Davids og eventuelt Peckinpahs indstilling til angriberne?

Der er hos Peckinpah en tro på, at manddomsprøven i sidste instans er den fysiske undertrykkelse af andre mennesker. I bemærkelsesværdig selvudleverende grad er han et produkt af USAs righoldige voldsmytologi. Men idet han i film efter film interesserer sig for voldens mekanismer, konfronteres han – ikke blot med omgivelsernes og samfun-

dets tendenser til fascisme, men også med sine egne: det, at filme, bliver et middel til at undersøge og fremmane dem.

Hvis David, da han kører Niles væk i sin bil i slutningen, smiler, fordi han på sine egne og Amys vegne er tilfreds med at have klaret et blodigt manddomsritual, fordi forsvaret af (og det at dræbe for) territoriet endelig har fået ham til at opleve en identitet, hvis det er et triumferende smil, ja, så kunne man sige om Peckinpah, at han har konfronteret sin fascisme uden at sætte spørgsmålstegn ved den, og at han med »Straw Dogs« netop har lavet den film, Pauline Kael har set: et fascistisk kunstværk.

Sagen er dog langt fra så entydig og enkel. Til at begynde med forudsætter Kael fortolkning, at en person, som kun har set vold mellem reklameindslagene i TV (»Seen anybody gettin' hurt?« David: »Just between commercials.«) kan komme psykisk uberørt gennem volds-excesser af en art, som dem der præger sidste halvdel af »Straw Dogs« – hvilket er ensbetydende med at påstå, at Peckinpah og hans manuskriptmedarbejder, David Zelag Goodman, ikke kunne bestå den mest elementære intelligensprøve. Ligesom »Den vilde bande« afspejler »Straw Dogs« den uro, der præger en person, som er sig sin fascination af vold og drab bevidst og samtidig anstrenger sig for at vurdere denne følelse. Hvad er det i virkeligheden, der sker på biograflærredet? Vi har dialogen at holde os til: Niles' ængstelige »Jeg kan ikke finde hjem«, efterfulgt af Davids »Det er O.K.« og derpå, medens han smiler, »Det kan jeg heller ikke«. Med andre ord et replikskifte i hvilket det formentlig sunde individ forsøger at berolige sin passage, samtidig med at han på et metaforisk plan giver udtryk for en dybtgående desorientering. Peckinpah, som selv er desorienteret, ved, at han er det, og indbyder tilskueren til at dele denne desorientering, modsiger her sit karakteristiske tema med den selvdefinerende handling. Smilet bliver nærmere et symptom på psykisk chok eller forvirring.

Det virker mere rimeligt at opfatte tingene på denne måde, især hvis de, ud over dialogen, sættes i relation til det sidste billede: bilen som forsvinder i mørket, og til de umiddelbart forudgående nærbilleder af Amys ansigt: bedrøvet, fyldt af stum fortvivelse, ansigtet af en, som er hinsides kommunikation efter at have været tvunget til at indse, hvilke forfærdelige kræfter det civiliserede menneske skjuler i sig.

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

#### ■ STRAW DOGS

Straw Dogs. England 1971. Dist: Cinerama. P-selskab: Talent Associates/Amerbroce. En ABCPictures Corp. Presentation. En Daniel Melnick Produktion. P: Daniel Melnick. As-P: James Swann. P-sup: Derek Kavanaugh. Instr: Sam Peckinpah. Instr-ass: Terry Marcel. Manus: Sam Peckinpah, David Zelag Goodman. Efter: Gordon M. Williams' roman »The Siege and Trenchers' Farm« (dansk version: »Overfaldet på Trenchers' gård«). Foto: John Coquillon. Kamera: Herbert Smith. Farve: Eastmancolor. Format: Widescreen. Klip: Paul Davies, Roger Spottiswoode, Tony Lawson. P-tegn-kons: Julia Trevelyan Oman. P-tegn: Ray Simm. Ark: Ken Bridgeman. Dekor: Peter James. Kost: Tiny Nicholls. Musik: Jerry Fielding. Tone: John Bramall. Makeup: Harry Frampton. Frisurer: Bobbie Smith. Medv: Dustin Hoffman (David), Susan George (Amy), Peter Vaughan (Tom Hedden), David Warner (Henry Niles), T. P. Kenna (Major Scott), Del Henney (Venner), Ken Hutchison (Scott), Colin Wellans (Pastor Hood), Jim Norton (Cawsey), Sally Thomsett (Janice), Donald Webster (Riddaway), Len Jones (Bobby Hedden), Michael Mundell (Bertie Hedden), Peter Arne (John Niles), Robert Keegan (Harry Ware), June Brown (Mrs. Hedden), Chloe Frank (Emma Hedden), Cherina Mann (Mrs. Hood). Længde: 118 min. Udf: Fox.

# ROBERT ALTMAN

## En introduktion ved Per Calum

Umiddelbart kan instruktøren Robert Altman nemt ligne et af de mange små talenter, som amerikansk film altid har været så rig på: den kompetente og upersonligt arbejdende filmskaber, hvis grad af kvalitativ succes i langt højere grad skyldes medarbejderstaben end instruktørens selv. Men ligheden mellem Robert Altman og nævnte instruktør-type er lige så illusorisk som ligheden mellem Altmans film og de genrer, som filmene ved første øjekast synes at tilhøre.

Paradoksalt er det næppe urimeligt at hævde, at en mindre personligt arbejdende filmskaber end Robert Altman formentlig ville have fået en morsommere film ud af Ring Lardners manuskript til »M.A.S.H.« end det nu blev tilfældet. Hvor Robert Altman i udpræget grad – og ikke altid med held – arbejder personligt, ville den blot kompetente og i øvrigt anonymt arbejdende filmskaber have holdt sig til manuskriptet og dets vitteligt ofte vittige replikker. Men et manuskript er for Robert Altman først og fremmest et middel til at få et projekt finansieret, hvorefter han – som f.eks. i »M.A.S.H.« – behandler replikskifter og traditionelt morsomme komediesituationer med suveræn foragt, lige som Altman i »McCabe & Mrs. Miller« ikke har bekymret sig meget om historiens traditionelt spændingsskabende ingredienser. I begge film forsøger Altman at ramme en bestemt atmosfære, men trods publikumstilstrømning og prisbelønning (Cannes 1970) til »M.A.S.H.« er det ikke lykkedes for Altman at forene det farbebetonede vanvid med den sorte humor, som har været målet. Og filmens historie, der angives at foregå under Korea-krigen, men først og fremmest er tænkt som en bidsk kommentar til Vietnam-krigen, må derfor – afhængig af betragterens engagement, selvfølgelig – forekomme mere eller mindre overfladisk.