

ROBERT ALDRICH

Robert Aldrich je bil Hollywoodčan. Morda sploh edini res pravi, morda edini, ki je to dojel kot svojo „usodo“: filmar ne sme Hollywooda zapustiti za nobeno ceno in pod nobenim pogojem. Znamenje filmarjeve „zrelosti“ in „odraslosti“ ne sme biti to, da je zapustil Hollywood, temveč prav to, da je v Hollywoodu kljub vsemu ostal. Zato ni iskal velikih besed za filmarje, ki so mislili, da lahko snemajo filme tudi zunaj Hollywooda: indeksiral je celo Johna Hustona, Josepha L. Mankiewicza in Orsona Wellesa (češ, brez denarja Wellesov genij nima nobenega smisla ipd.). In zato ni čudno, da so se vsi trije njegovi „pobegi“ iz Hollywooda končali tragično, še več, zunaj Hollywooda se sploh ni znal obnašati: med snemanjem filma *Ten Seconds To Hell* (1959) se je sprl s svojim stalnim „pilotom“, Jackom Palanceom, s čimer se je njuno sodelovanje (*The Big Knife*, 1955, *Attack!*, 1956) za vedno končalo; na snemanju filma *The Angry Hills* (1959) ni našel skupnega jezika z Robertom Mitchumom, producent Raymond Stross pa je svoj gnev izkazal tako, da je film skrajšal za dobrih štirideset minut; film *Sodom and Gomorrah* (1962) je sicer posnel, čeprav komaj, ga grobo zmontiral, potem pa ga je producent Goffredo Lombardo grobo nagnal — niti Sergio Leone, njegov asistent in režiser druge ekipe, ga ni ohranil v lepem spominu, pa tudi Aldrich njega ne. Lahko bi potemtakem rekli, da Aldrichov „genij“ zunaj Hollywooda ni imel nobenega smisla. Pa vendar Hollywood ni imel nobenega razloga, da je Aldricha tako dolgo časa sploh prenašal. Njegovi filmi so bili namreč izrazito ne-hollywoodski: dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „srečnih koncev“.

Povprečna dolžina njegovih zadnjih dvajsetih filmov je 128 minut, kar je seveda precej nad hollywoodskim povprečjem (še najmanj so s takimi dolžinami filmov zadovoljni prav prikazovalci, saj jim filmi, daljši od dveh ur, zreducirajo število predstav in s tem tudi dnevni box-office). In če smo rekli, da so Aldrichovi filmi hrapavi, s tem nismo hoteli reči le, da niso idejno tekoči, diegetsko gladki, socialno sploščeni in politično „spravljeni“, temveč smo hoteli s tem poudariti predvsem Aldrichov smisel za ekscesni in grafični „gut-level entertainment“. Še več: lahko bi rekli, da je bil „splatter“ kot de-generacija grozljivke rojen z Robertom Aldrichom. Spisek njegovih krvavih špricerjev, grafičnih razparačev in nabodal lahko začnemo s filmom *Hush . . . Hush, Sweet Charlotte* (1964), v katerem smo že kmalu po uvodnih kadrih soočeni s prizorom, ki lahko velja za klasični aldrichovski „splatter“: Bruceu Dernu nekdo, ki ga kamera ves čas težno skriva, najprej zelo pikantno in grafično odseka roko, takoj zatem pa ga tudi giljotinira. Leta 1964 je bil „Kodeks produkcije“ (Production Code) še vedno v veljavi, pa čeprav že precej okrnjen in degradiran: „Kodeks“ so vse bolj in bolj kritizirali, vse več in več filmov je njegovo avtoriteto in žig kršilo (začelo se je pravzaprav že s filmom *The Outlaw*, nadaljevalo pa s filmi tipa *The Moon Is Blue* in *The Man with the Golden Arm*), tako da so ga leta 1956 znatno revidirali (eksplicitno je prepovedoval le še prikazovanje spolnih bolezni in spolne perversnosti), že leta 1966 — po filmih tipa *Suddenly, Last Summer*, *The Children's Hour* in *Advise and Consent* — pa se je njegova „restriktivna“ natura spremenila v zgolj „svetovalno“ („Production Code Administration Office“ je zdaj le še določal, kateri filmi so namenjeni vsem gledalcem in kateri so namenjeni zgolj odraslim, vendar tudi to ni bilo pravno zavezujoče), dve leti kasneje pa so dokončno spremenili tudi ime — „Kodeks produkcije“ je postal „Kodeks samo-regulacije“ („The Code of Self-Regulation“), pri katerem je šlo le še za „rating“ (G, M, R in X, M je bil spremenjen najprej v GP in kasneje v PG). Aldrich je potemtakem s svojimi

grafičnimi sekanji, lomljenji in odpiranji teles udaril v času, ko je bila pozornost „Kodeksa produkcije“ usmerjena le še na spolne ekscese in ko je bil post-studijski Hollywood spričo vse manj rentabilnih „topik“ prisiljen poskusiti srečo in nesrečo tudi z malce bolj „trdimi“ ekstravagancami. In ne le zato imamo lahko Aldricha za interpreta razpada post-studijskega „Kodeksa produkcije“. Že leta 1956, ko je bil „Kodeks produkcije“ po številnih krčih in kritikah podvržen prvi malce večji in radikalnejši transformaciji, je v filmu *Attack!* tank zelo grafično zmrcvaril in zgazil roko Jacka Palancea, vendar tega ni mislil kot „entertainment“, temveč kot „statement“. Kot „statement“ je bilo treba leta 1956 razumeti tudi to, da ameriški vojaki, obkoljeni v že napol porušeni stavbi, nemškega oficirja hladnokrvno in vigilantsko izpostavijo nemškemu ostrostrelcu: na koncu filma vsak izmed preživelh ameriških vojakov izstrelji eno kroglo v že mrtvega Eddieja Alberta, v to odvratno in prestrašeno kepo ožganega mesa, ki v nekem simbolnem smislu sploh nikoli ni bila „živa“. Še isto leto je posnel klasično „love-story“, *Autumn Leaves*, v kateri pa kaka posebna grafična sado-tortura ni bila potrebna, saj sta telesi Joan Crawford in Cliffa Robertsona že itak trpeči, trpinčeni in notranje iznakaženi („bolezen“ Joan Crawford, „amnezija“ Cliffa Robertsona). V *Ten Seconds to Hell* (1958) smo soočeni s serijo razkosanih, raztrešenih, iznakaženih in ožganih teles, žrtev bomb, ki med vojno niso eksplodirale. V spektaklu *Sodom and Gomorrah* (1961/62) so šla vsa prebadanja in masakriranja teles z roko v roki s samim žanrom, pa vendar je Aldrich vse skupaj zaključil in zaokrožil z orjaškim razpadom telesa, s kataklizmo, s katastrofalno razrušitvijo Sodome in Gomore, in s težno — komplementarno razpadu telesa — petrifikacijo telesa, s fiksacijo Pier Angeli/Ildith v solni steber. V filmu *Flight of the Phoenix* (1965) dve osebi iznakazi neko nomadsko pleme, v filmu *Dirty Dozen* (1967) ameriški komandosi v zaklonišče zaprejo skupino nemških oficirjev in jih potem vržejo v zrak. Iznakaženo telo v filmu *The Legend of Lylah Clare* (1968) je posledica padca s cikruškega trapeza, v filmu *The Killing of Sister George* (1968) „sestro George“ — preden se odloči, da bo svoj glas dala kravi — pomendra tovarnjak, v filmu *Too Late the Hero* (1969) Ronald Fraser nekemu japonskemu vojaku z mačeto odseka prst, od Seana MacDuffa ostanejo le razcefrani in ožgani koščki mesa, možgani, pomešani s krvjo, špricnejo po steni, Japonci Ronald Fraserja obesijo z glavo navzdol itd. V filmu *Ulzana's Raid* (1972) dajo Indijanci iz kože še živo osebo, v *The Emperor of the North Pole* (1973) Ernest Borgnine drifterjem s kladivom razbija glave, enega pa potem vlak preseka na dva kosa, zelo grafično in definitivno, v filmu *The Longest Yard Gleaming* (1977) nam orjaško dezintegracijo telesa najavlja lansirna ploščad z jedrskimi izstrelki, ki jo ugrabi skupina štirih kaznjencev, o izgubljeni integriteti telesa v filmu *All the Marbles* (1981) pa nam govorijo predvsem grafični „catch“ prizori. Aldrichovi filmi so potemtakem dolgi in hrapavi. Rekli smo že tudi, da v njih ni poljubov, kar pomeni, da erotiko v teh filmih vedno nekaj ovira in moti. V tem smislu je treba najprej poudariti, da izhaja ta motnja neposredno iz dejstva, da Aldrich praviloma ni uporabljal starlet na višku njihove slave in mladosti, ali z drugimi besedami, v njegovih filmih je bilo prostora le za ženske srednjih let, za že rahlo ostarele in odcvetele ženske, za macho-ženske, za pol-ženske, kakršne so utelešale predvsem Joan Crawford (*Autumn Leaves*, *Whatever Happened to Baby Jane?*), Bette Davis (*Whatever Happened to Baby Jane?*, *Hush . . . Hush, Sweet Charlotte*), Olivia de Havilland (*Hush . . . Hush, Sweet Charlotte*), Dorothy Malone (*The Last*

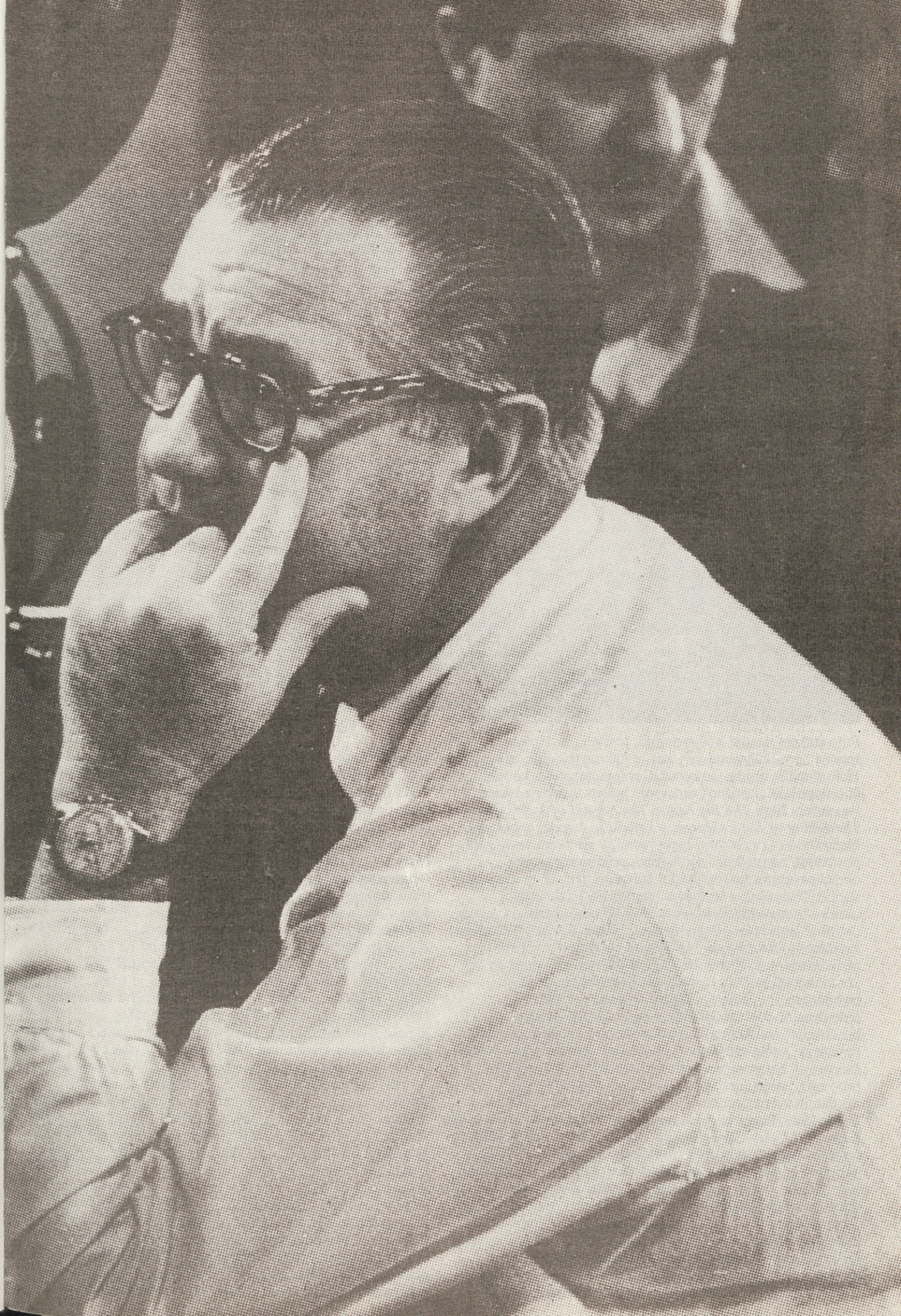
ALDRICH

slavar cineastov

Sunset), Kim Novak (*The Legend of Lylah Clare*), Beryl Reid (*The Killing of Sister George*), Catherine Daneuve (*Hustle*), Eileen Brennan (*Hustle*) itd. Po drugi strani pa to motnjo radikalizira in pogloblja že kar sama redukcija in eksterminacija časa, ki je potreben za vzpostavitev „love story“, ali natančneje, na neki sublimni ravni je Aldrich sam odnos moški/ženska blokiral že s tem, da je, po eni strani, nemal izrazilo „moške“ filme, v katerih za ženske sploh ni bilo prostora (*Attaque!*, *Flight of the Phoenix*, *The Dirty Dozen*, *Too Late the Hero*, *Ulzana's Raid*, *The Emperor of the North Pole*, *The Longest Yard*, *Twilight's Last Gleaming*, *The Choirboys*), po drugi strani pa izrazilo „ženske“ filme, v katerih ni bilo prostora za moške (*Whatever Happened to Baby Jane?*, *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*, *The Killing of Sister George*). Ostarele starlete in eno-spolni filmi reducirajo poljube, če pa se ti že pojavijo, potem jih vedno nekaj ogroža, izkrivlja, razkosava in zlorablja. V filmu *World for Ransom* (1954) privatni detektiv (Dan Duryea) na koncu ugotovi, da je ženska, ki ji ves čas dvori, militantno frigidna (Marian Carr). Film *Vera Cruz* (1954) je dobesedno preplavljen s simuliranimi, lažnimi, politično-koalicijskimi poljubi, s patološkimi poljubi konsenza in „contrat social“ (Gary Cooper, Sarita Montiel, Burt Lancaster, Denise Darcel). V filmu *Autumn Leaves* se ostarela in že precej načeta Joan Crawford poroči z mladim Cliffom Robertsonom. Film *The Last Sunset* nam postreže s klasičnim incestuoznim poljubom: Kirk Douglas se poljublja s Carol Lynley, na koncu pa se izkaže, da je to njegova hčerka. Nič manj obscen ni poljub, ki ga resda zgolj teoretično razčleni film *Whatever Happened to Baby Jane?*: kakšen bi le bil poljub „homoseksualca“ (Victor Buono) in „lezbijke“ (Bette Davis)? Film *The Legend of Lylah Clare* obsedajo nekrofilični poljubi (Peter Finch in podobnica mrtve Lylah Clare/Kim Novak), film *The Grissom Gang* (1971) pa skrajno patološki poljubi frustrirane Kim Darby in impotentnega Scotta Wilsona.

V drugi veliki Aldrichovi „love story“, *Hustle*, se Burt Reynolds romantično vroče ljubi s Catherine Daneuve: problem je kajpada le v tem, da je ta cipa. Dolgi, hrapavi, brez poljubov, ki bi blagoslavljali, in brez „happy-endov“. *World for Ransom*: junak in junakinja na koncu ne odvihrata v srečno in brezskrbno neskončnost, saj se izkaže, da je ona frigidna, verjetno pa tudi lezbijka. *Apache* (1954): Burt Lancasterja, „poslednjega Apača“, na koncu ustrelijo, vendar le v Aldrichovi inačici, saj je moral na zahtevo producentov posneti tudi inačico konca, v kateri Lancaster preživi. *Vera Cruz*: Lancaster na koncu umre, pa čeprav njegova negativnost ni stopnjevana do točke, ki jo lahko kompenzira le „smrtna kazen“ (producenti se niso pritoževali, ker ga je pač ustrelil Gary Cooper). *Kiss Me Deadly* (1954): Ralph Meeker (Mike Hammer) se na koncu sicer znajde v objemu brhke mladenke, toda v sosednji hiši eksplodira atomska bomba, kar seveda pomeni, da z njuno skupno prihodnostjo kljub vsemu ni nič. *The Big Knife* (1955): Jack Palance, nekdanji igralec, naredi na koncu samomor. *Autumn Leaves*: Joan Crawford na koncu spozna, da njen mož (Cliff Robertson) trpi za hudo, patološko šok-amnezijo in da je že poročen z drugo žensko (Vera Miles), zato ga deportirajo v umobolnico. *Attack!*: Jacka Palancea, edino „pozitivno“ osebo in obenem vir gledalčeve identifikacije, zgazi tank. *The Last Sunset*: Kirka Douglasa na koncu pokosi revolver Rocka Hudsona (pravzaprav gre za samomor, saj se izkaže, da je Douglas tik pred finalnim dvobojem svoj revolver izpraznil). *Whatever Happened to Baby Jane?*: Joan Crawford na koncu umre, vendar je „kriva“, Bette Davis pa deportirajo v umobolnico, vendar ni „kriva“. *Sodom and Gomorrah*: Stewart Granger, preroški Loth, na koncu ostane brez žene, saj

jo „pogled nazaj“ spremeni v solni steber. *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*: za krivce je sicer poskrbljeno, toda Bette Davis kljub vsemu konča najmanj v umobolnici. *The Legend of Lylah Clare*: Kim Novak na koncu strmoglavi s trapeza. *The Killing of Sister George*: „simbolna“ smrt Beryl Reid, zvezde neke televizijske nadaljevanke, je sicer katastrofalna (scenaristi TV-serije ji namenijo smrt pod kolesi tovornjaka), toda nič manj kot dejstvo, da je na koncu svoj glas prisiljena posoditi kravi. *Too Late for the Hero*: med finalnim tekom čez čistino Cliffa Robertsona pokončajo japonski rafali. *The Grissom Gang*: v romanu Jamesa Hadleya Chasea ugrabljena Barbara Blandish na koncu naredi samomor, v filmu pa jo je Aldrich podvrgel hujši „krutosti“ in „nesreči“ s tem, ko jo je pustil pri življenju (oče, bogati poslovnež, se je takoj odreče, za vedno bo ostala ožigosana kot „gangsterska cipa“ in tudi tukaj lahko v nekem sublimnem smislu slutimo umobolnico). *Ulzana's Raid*: Ulazno (Joaquin Martinez) na koncu likvidirajo, toda tudi rana Burt Lancasterja je smrtna. *The Emperor of the North Pole*: Lee Marvin sicer na koncu preživi, toda njegovo življenje bo tudi poslej viselo na nitki, še toliko bolj, ker ima zdaj na vesti uboj Ernesta Borgninea. *The Longest Yard*: Reynoldsova ekipa v veliki football tekmi med pazniki in kaznjenci sicer zmaga, toda Burt Reynolds bo kljub temu še dolgo ostal za rešetkami. *Hustle*: Burt Reynolds na koncu pade pod naključnimi streli dveh roparjev. *Twilight's Last Gleaming*: ne le da Burt Lancaster spet ne preživi, ob življenje je tudi ameriški predsednik (Charles Durning). Dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „happy-endov“, ne-hollywoodski. Temu je treba vsekakor takoj dodati njegovo „negativizacijo“ in „kanibalizacijo“ dveh klasičnih hollywoodskih institucij, filmske zvezde in filmskega žanra. Zvezde je vedno poslal skozi tobogan ponižanja, torture, sramote, negativnosti, neprepoznavnosti in globalnega „anti-castinga“: Burt Lancaster, ta „all-american“ dobričina, v Aldrichovem „svetu“ ni nikoli preživel (*Apache*, *Vera Cruz*, *Ulzana's Raid*, *Twilight's Last Gleaming*), Cliff Robertson se je moral sprijazniti z umobolnico (*Autumn Leaves*) ali pa z japonskim rafalom (*Too Late the Hero*), Jacka Palancea (*Attack!*) in Kirka Douglasa (*The Last Sunset*) je prisilil, da sta si sodila sama, iz Joan Crawford (*Autumn Leaves*, *Whatever Happened to Baby Jane?*), Bette Davis (*Whatever Happened to Baby Jane?*, *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*), Olivie de Havilland (*Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*) in Kim Novak (*The Legend of Lylah Clare*) je naredil patološko-kanibalske monstume, ki v najboljšem primeru končajo v umobolnici, Leeja Marvinina, tega večnega „anti-junaka“ in „negativca“, ki praviloma ni nikoli dočakal konca filma, je vedno pustil živeti (*Attack!*, *The Dirty Dozen*, *The Emperor of the North Pole*), in če smo rekli, da je bilo za Barbaro Blandish, ki bi morala po Chaseovi „knjigi“ umreti, preživetje nekaj „sramotnega“ in „ponižujočega“, potem bi morali reči, da je bilo tudi za Leeja Marvinina, ki bi moral po filmski „knjigi“ vedno umreti, preživetje nekaj „sramotnega“ in „ponižujočega“. Klasičnim hollywoodskim žanrom je vzel „avtonomijo“ s tem, ko jih je „de-generiral“: detektivski film (*World for Ransom*) se prevesi v špijanski film ali pa v film katastrofe (*Kiss Me Deadly*), western (*The Last Sunset*) v melodramo, melodrama (*Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*) v „whodunit“ kriminalko, gangsterski film (*Grissom Gang*) in policijski film (*Hustle*) v „love story“, thriller (*Twilight's Last Gleaming*) v eksistencialno dramo. Dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „happy-endov“, s „kanibaliziranimi“ zvezdami in „de-generiranimi“ žanri, ne-hollywoodski. Ne-hollywoodski, toda ne anti-hollywoodski.

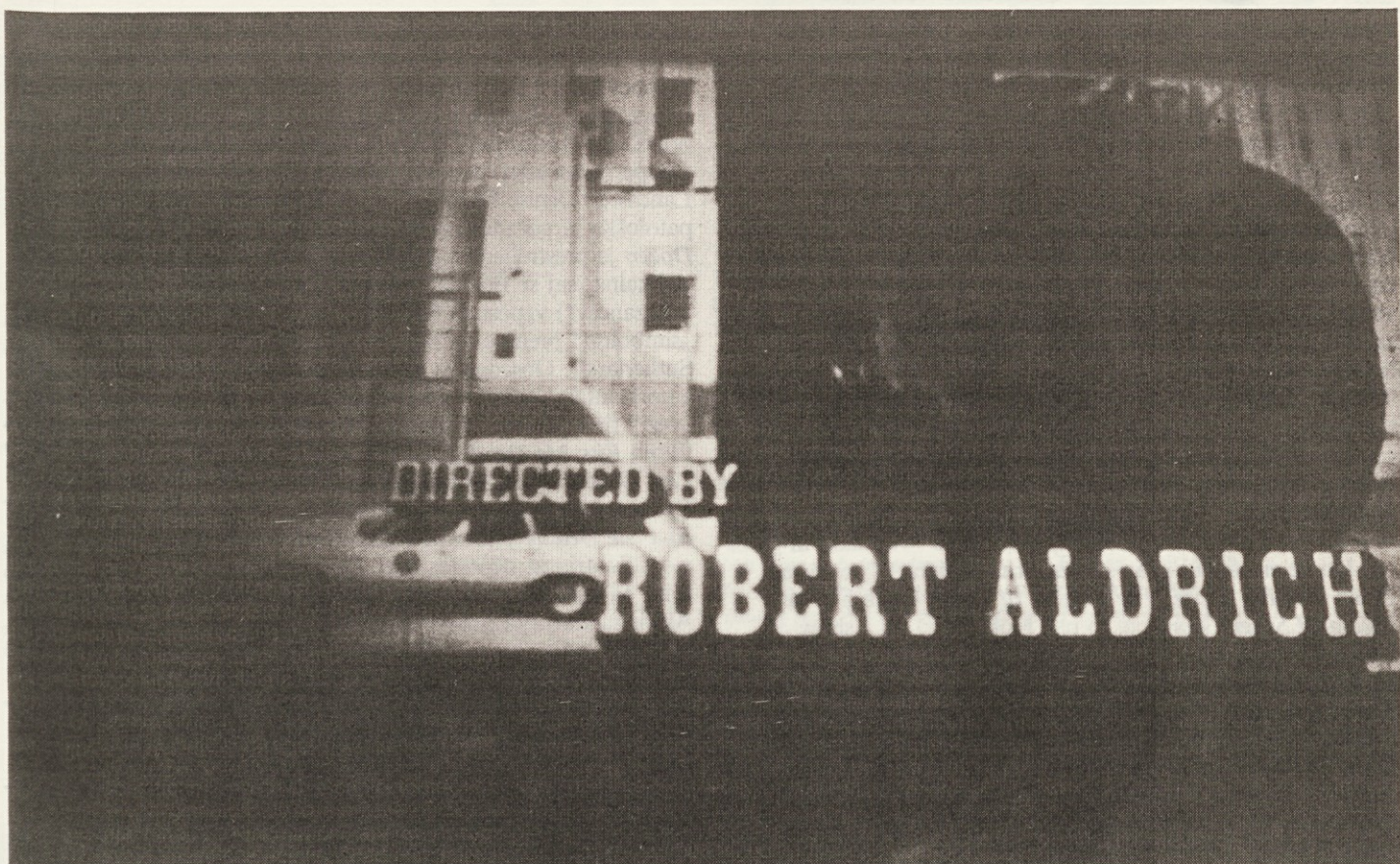




Potemtakem ne anti-hollywoodski, temveč „za Hollywood“. Pa spet ne „pro-hollywoodski“, kar je itak tautologija, temveč „za Hollywood“ v smislu samo-razčiščevanja nekaterih konceptov, ki omogočajo „kritično“ umevanje hollywoodskega teksta. V tem smislu filmi *The Big Knife*, *The Legend of Lylah Clare* in *The Killing of Sister George*, v katerih je dogajanje postavil v Hollywood (v prvih dveh neposredno, v slednjem resda zgolj posredno), ne predstavljajo kakega pred-znanstvenega obračunavanja s hollywoodsko kalvarijo, temveč predstavljajo „kritični“ obračun z emfatično percepcijo Hollywooda, „kritiko“ umevanja in trošenja Hollywooda, predvsem seveda „kritiko“ koncepta „vživljanja“ oz. „identifikacije“ kot tistega temeljnega fatalizma, ki Hollywood „odtujuje“ svojemu razrednemu in etičnemu bistvu, pri katerem pa ne gre za kak „produkcijski način“, temveč, prav narobe, za „način izginjanja“. Pri Hollywoodu za Aldricha — vsaj na fenomenalno-spektakelski ravni — ni bistven „način produkcije“ smisla, vsebine, forme, zvezd in žanrov, ampak prav sam „način izginjanja“ teh smislov, vsebin, form, zvezd in žanrov, ali natančneje v vseh teh treh filmih smo soočeni s procesom „negativizacije“ in „načinom izginjanja“ treh nekdanjih zvezd: v filmu *The Big Knife* „izginja“ Charles Castle (Jack Palance), bivši hollywoodski zvezdnik, v filmu *The Legend of Lylah Clare* „izginja“ Lylah Clare (Kim Novak), pri čemer je njeno „izginjanje“ reciklirano v „izginjanju“ njene „kopije“, njene smrtonosne podobnice, Else Brinkmann (tudi Kim Novak), v filmu *The Killing of Sister George* pa „izginja“ June Buckridge (Beryl Reid), bivša zvezdnica neke televizijske „soap-opere“. In v tem je problem: objekt teh filmov ni to, kako fiksirati in „producirati“ neki „novi“ smisel, neko „novo“ življenje, temveč prav to, kako fiksirati in „simbolno“ zaustaviti to „izginjanje“. V filmu *The Big Knife* je Charlie Castle „izginjanje“, zaustavil naivno in pred-znanstveno — s

samomorom: po orjaškem finančnem in kritičnem uspehu filma *Vera Cruz* je prišel *The Big Knife*, prva Aldrichova „neodvisna produkcija“ (Associates and Aldrich), in povsem razumljivo je, da se mu je v teh zanj novih okoliščinah zdela „smrt“ boljša od vdaje „sistemu“ hollywoodskih tiranskih in totalitarnih „Producentov“, kakršnega v tem filmu uteleša kajpada Stanely Hoff (Rod Steiger), ta sinteza Harryja Cohna, Jacka Warnerja in Louisa Mayerja, kar pomeni, da ta film ne predstavlja kake Aldrichove pesimistične vizije Hollywooda, temveč prav pretirano evforično, legitimacijsko, pozitivno in fundamentalistično-esencialistično vizijo procesa „vživljanja“ in „načina izginjanja“. Charles Castle je že tako močno „zunaj“, da vidi le še „notranjost“, hipertrofirano in poneskončeno „vživljanje“, ki ga lahko fiksira, obvlada in zaustavi le fiksacija samega „izginjanja“, metaforiziranega v samomoru.

Lažni realizem Charlesa Castlea sovpaše z znanstvenim idealizmom Roberta Aldricha. Studijski sistem se je dokončno iztekal, hollywoodski mogotci in tirani so počasi odhajali in pred vrati je že stal „novi Hollywood“: Aldrich je postal „producent-režiser“, javnost je še enkrat presenetil s filmom *Attack!*, potem bil nagnan s filma *The Garment Jungle* (1957: podpisal ga je Vincent Sherman), se odpravil v Evropo (*Ten Seconds to Hell*, *The Angry Hills*, *Sodom and Gomorrah*), od tam gledal in skušal dojeti misterij vse bolj vsiljujočega se „novega Hollywooda“, misterij zvezd, odklopljenih od „sistema“, misterij zvezd, ki jih bo predvsem v filmih *Whatever Happened to Baby Jane?* in *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte* podvrgel „kanibalizaciji“, misterij novih procesov „vživljanja“ in načinov „izginjanja“. *Vera Cruz* je finančno uspel. Toda že *The Big Knife*, *Attack!*, *Autumn Leaves* in *Kiss Me Deadly* niso bili več ravno roparji kinodvoran. Stvari so šle navzdol z njegovimi evropskimi filmi: *Ten Seconds to Hell*, *Angry Hills* in *Sodom and Gomorrah* niso bili niti žeparji kinodvoran. Toda film *Whatever Happened to Baby Jane?*, ki ga je posnel takoj po vrnitvi iz „samo-razčiščujoče“ Evrope, je udaril v polno. „Kanibalizacija“ ostarelih zvezd je vžgala in blagajna je bila spet polna, zato si je spet lahko privoščil nekaj banan: *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte* je bil „sequel“ filma *Whatever Happened to Baby Jane?*, nerentabilen, toda kljub temu impresiven, *4 for Texas* je bil screwball parafraza filma *Vera Cruz*, vendar „duha“ izvirnika ni ujel, *Flight of the Phoenix* pa je skušal biti pastiš filma *Attack!* — brez denarja in brez hvalnic. Film *The Dirty Dozen* je bil hit leta. Po uspehu filma *Vera Cruz* je Aldrich takoj posnel film o Hollywoodu, *The Big Knife*: takrat se mu je zdela „smrt“ boljša od vdaje „sistemu“. Po orjaškem uspehu filma *The Dirty Dozen* se je ponovila ista zgodba: že takoj naslednje leto je posnel kar dva filma o Hollywoodu, potemtakem dva Hollywooda. Najprej seveda film *The Legend of Lylah Clare*. Tudi to je bila Aldrichova „neodvisna produkcija“ (Associates and Aldrich: to „neodvisno“ produkcijsko enoto je ustanovil Aldrich skupaj s svojimi stalnimi sodelavci tipa Joseph Biroc William Glasgow, Frank DeVol, Michael Luciano itd.): ker je zdaj že bil „producer-director“ in ker se je čas tiranskih „Producentov“ tipa Harry Cohn in Louis Mayer v glavnem iztekel, ga v tem Holly-filmu lik „Producenta“ ni več zanimal do te mere, da bi ga postavil v ospredje, prav narobe, postavil ga je v ozadje, v „zadnjo sobo“, v majhno in neugledno pisarno, da bi s tem poantiral njegovo nemoč in tehnično oddaljenost, v ospredje pa je razumljivo postavil odnos režiser-zvezda, ki se mu je zdel v pogojih „novega Hollywooda“ očitno bistven, sploh pa ga je v to definitivno prepričala uspešnost in učinkovitost njegove lastne ready-made



„kanibalizacije“ zvezd v filmih *Whatever Happened in Hush . . . Hush*. Finta filma *The Legend of Lylah Clare* je že skoraj avto-biografska, tako da se nam na prvi pogled lahko tudi zdi, kot da hoče Aldrich pokazati sam nase: nedolžno in nič hudega slutečo Elso Brinkmann (Kim Novak) skuša ambiciozni filmski režiser podvreči fetišizmu „kanibalizacije“, ali natančneje, ker je ta zelo podobna Lyli Clare, zvezdi, s katero je bil sam nekoč patološko obseden, skuša iz nje narediti Lylo Clare. Z drugimi besedami: Elso Brinkmann skuša narediti „identično“ Lyli Clare. S še bolj drugačnimi besedami: „kopijo“ skuša priličiti „originalu“, vendar tako, da bi pri tem „kopija“ izginila v „originalu“. Podvrže jo silovitemu drilu, procesu „vživljanja“ in „izginjanja“: s tem naj bi se začela „kanibalizacija“ nedolžnega bitja. Toda kmalu se izkaže, da je finta tega filma v resnici nekje drugje. Elsa Brinkmann se najprej sicer pretvarja, da tega ne bo zmogla, da se ne bo mogla „vživeti“, da to pravzaprav ni zanjo itd. Toda že zelo kmalu se iz spanca prebudi v trenutku, ko nekdo zakliče „Lylah“. Ko se je skuša nekdo dotakniti, zavpije „Roke proč!“. Vsi prisotni so šokirani, saj v tem prepoznajo glas Lyle Clare. V projekcijski sali si ogledujejo neki film, v katerem je igrala Lylah Clare, in Elsa Brinkmann recitira Lylin scenarij: ko filmski zvok nenadoma utišajo, zaprepadeno ugotovijo, da ima Elsa Lylin glas, prav tako zaprepaščujoče pa je tudi spoznanje, da zna Elsa Lylin scenarij na pamet. V njeno nedolžnost in naivnost je mogoče zdaj dokončno podvomiti: med njo in Lylo ni več namreč nobene razlike (ko gleda fotografijo Lyle, misli, da je to ona; ko gleda svojo fotografijo, misli, da je to Lyla itd.). Leta 1956 bi se vse skupaj končalo pri tej „desubjektivirani“ zrcalnosti, patološki sublimaciji in prazni „identiteti“, toda leta 1968 je moral Aldrich narediti še en korak, „novo-hollywoodski“ korak, ki pa je bil kajpada spet povezan s „smrtjo“ zvezde, Lyle Clare oz. Else Brinkmann. V

samem filmu najprej zvemo za „uradno“ inačico smrti Lyle Clare: Lylah Clare se naj bi smrtno ponesrečila pri padcu s stopnišnega balkona. Proti koncu filma zvemo tudi za resnico: Lyli Clare je čez balkonsko ograjo pomagal sam obsedeni režiser (Peter Finch). Vendar Elsa resnice ne zve: kako je umrla Lylah Clare, ve le sama Lylah Clare. In ko skušajo na koncu posneti to zadnje poglavje iz življenja Lyle Clare, Elsa tega „smrtnega“ prizora ne more odigrati, pri čemer se zdi, kot da ga ne more odigrati prav zato, ker ve, da je „lažen“ in „simuliran“, ker ve, da se v resnici ni tako zgodil. Da se pa v resnici ni tako zgodil, ve le in samo Lylah, kar pomeni, da je Elsa v resnici Lylah. „Vživetje“ je potemtakem uspelo, vendar problem ni v tem, da se je „kopija“ v „original“ pretirano in preveč „vživela“, temveč v tem, da se „kopija“ lahko „vživlja“ le do „originala“. Elsa lahko odigra prizor le tako, da zares umre, tako kot je pač umrla Lylah Clare, le da zdaj padec s stopnišnega balkona zamenja padec s cirkuškega trapeza: Elsa pade — tako kot Lylah — šele takrat, ko jo režiser pokliče po imenu in ko pogleda dol. Če bi lahko rekli, da je moral Charlie Castle v filmu *The Big Knife* umreti zato, ker se je „kopija“ preveč in pretirano „vživela“ v „original“, potem bi morali reči, da je morala Elsa Brinkmann umreti prav zato, ker se je „original“ preveč in pretirano „vživela“ v „kopijo“. Lepšo in natančnejšo definicijo „novo-hollywoodske“ subjektivnosti si lahko le težko predstavljamo. Zato je moral v filmu *The Killing of Sister George* dodati le še manjkajoči člen. Če se lahko v pogojih „novega Hollywooda“ sama „kopija“ subjektivira in „posnema“ le do točke „originala“, potem lahko „original“ posnema samega sebe le tako, da posnema „kopijo“, katere „original“ ni nikoli obstajal: le tako lahko namreč preprečimo, da bi se „original“ pretirano in preveč „vživela“ v samo „kopijo“. Ko v filmu *The Killing of Sister George* June Buckridge oropajo za televizijsko vlogo, ki jo je vzdrževala kot

ROBERT

slovar cineastov

zvezdo, ji ni treba narediti samomora — poiskati si mora le drugo vlogo: svoj glas posodi kravi. Zvezda soap-opere postane žival: inverzija „kanibalizacije“, če hočete. Transformacija, „Metoda“, če hočete še drugače. Robert De Niro, Al Pacino in Dustin Hoffman so svoje prve filme posneli prav v tem času (1967/68).

Dolgi, hrapavi, brez poljubov in brez „happy-endov“, s „kanibaliziranimi“ zvezdami in z „de-generiranimi“ žanri, ne-hollywoodski, vendar ne anti-hollywoodski, „za Hollywood“: navsezadnje lahko v filmu *The Legend of Lylah Clare* med vsemi propagandnimi napisi zagledamo tudi propagandni napis za Aldrichov film *The Dirty Dozen*. Aldrich je bil in ostal hollywoodski vojak.

Vendar „holly-filmi“ pri Aldrichu ne predstavljajo le vsebinskega „samo-razčiščevanja“ nekaterih formalnih protislovij Hollywooda, temveč predstavljajo tudi samo formo vsebinskega „samo-razčiščevanja“ njegove lastne kinematografije. Aldrichove filme namreč določa neka obsedenost s politično, socialno, „simbolno“ vertikalo in globino, katere empirični izraz so raznorazne hierarhične forme. V filmih *The Big Knife*, *The Legend of Lylah Clare* in *The Killing of Sister George* je to pač Hollywood oz. „show-business“ (producent-režiser-igralec), radikalna vertikala je že po definiciji lastna njegovim „vojnim“ filmom tipa *Attack!*, *The Angry Hills*, *The Dirty Dozen*, *Too Late the Hero*, nič manj seveda westernom tipa *Vera Cruz*, *Apache*, *Uzana's Raid*, epskemu spektaklu *Sodom and Gomorrah*, političnemu thrillerju *Twilight's Last Gleaming*, policijskemu filmu *Choirboys*, športnim filmom tipa *The Big Leaguer*, *The Longest Yard*, *All the Marbles* in celo *The Emperor of the North Pole* (Lee Marvin je „prvi“, Keith Carradine je lahko le „drugi“). In ta vertikalni svet je vedno podvržen nekemu paranoičnemu krču ali pa obsednemu, že kar vojnemu stanju, saj se zdi, kot da vojna še kar traja in da se ne more končati: odtod vsa tista telesa, prignana na skrajni rob svoje nominacije in „globine“ (telesa so razsekana, pomendrana, prebodena, raztreščena, razpolovljena, dezintegrirana, kanibalizirana itd.). Vertikala sicer obstaja, toda brez vrha, brez vrhovne točke identifikacije: odtod dekapitacija v filmih *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte* in *The Emperor of the North Pole*, odtod parafraza dekapitacije v filmu *The Dirty Dozen*; odtod obsedantni in fatalni poskusi regeneracije „odsotnega Očeta“ v filmih *Vera Cruz*, *Kiss Me Deadly*, *The Big Knife*, *Attack!*, *Autumn Leaves*, *The Last Sunset*, *Sodom in Gomorrah*, *Whatever Happened to Baby Jane*, *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte*, *The Grissom Gang*, *The Longest Yard*, *Twilight's Last Gleaming* itd.; odtod hipertrofirana in katastrofalna odsotnost „Očeta“ v filmu *Whatever Happened to Baby Jane* (v vseh treh „hišah“ manjka Oče); odtod v filmu *Twilight's Last Gleaming* paranoičen strah, da Amerika sploh nima predsednika (na koncu ga celo ustrelijo); odtod spoznanje Garyja Cooperja (*Vera Cruz*), da noben „ideal“ ni vreden 3 milijone dolarjev; odtod analno sovraštvo do nadrejenih oficirjev v filmih *Vera Cruz*, *Attack!*, *The Dirty Dozen*, *Too Late the Hero*, *The Longest Yard* in *Twilight's Last Gleaming*; in navsezadnje, zato skuša Burt Lancaster v filmu *Vera Cruz* v Garyju Cooperju poiskati „original“, ki lahko posnema le „kopijo“ (Ace Hannah, ki je ustrelil Lancasterjevega očeta, samega Lancasterja pa potem posvojil), katere „original“ ni nikoli obstajal (Lancasterjev „odsotni Oče“). Vertikala potemtakem obstaja, vendar brez vrha — brez glave, brez „simbolne“ fiksacije finalnosti in definitivnosti same „forme“: odtod razpad telesa. Toda ne le da vertikala nima vrha, ki bi jo „simbolno“ zapiral, tudi dna, ki bi jo „simbolno“ ločil od

horizontale, od „načina izginjanja“, od dezintegracije telesa, nima. Zato skušajo akterji izgubljeno „polnost“ vertikale vedno kompenzirati z bolj ali manj paranoično politično sublimacijo, celo v takem filmu kot je *Vera Cruz*, kjer je obsedenost s političnimi koalicijami (Gary Cooper/Burt Lancaster, Cooper/Lancaster/maximilijanovci, Cooper/juaristi, Lancaster/Denise Darcel, Cooper/Lancaster/juaristi itd.) patološka in paranoično horizontalna. V filmu *The Dirty Dozen* je prestreljenost s političnimi koalicijami še bolj radikalna, saj se finalna koalicija (Lee Marvin + „dvanajst umazancev“) vzpostavi šele tako, da se oblast z Leeja Marvinina „simbolno“ prenese na norega Vernona Pinkleya (Donald Sutherland). Obsedenost z vertikalo se poistoveti z obsedenostjo s horizontalo, s paranoičnimi poskusi, da bi se „stvari“ in „vezi“ fiksirale oz. zaustavilo, še preden se „končajo“: odtod v filmih *Kiss Me Deadly*, *Sodom and Gomorrah* in *Twilight's Last Gleaming* parafraza jedrskega holokavsta in kataklizme. Dekapitacija vertikale in kanibalizacija horizontale se v filmu *Kiss Me Deadly* prelevita v absolutno de-generacijo „objekta“, v srhljivi triumf objekta: Mac Guffin na koncu eksplodira, z njim pa tudi svet privatnega detektiva. „Femme fatale“ pri Aldrichu zamenja „objekt fatal“. Zato se Aldrichovi akterji vedno zmotijo, ko za koga mislijo, da „živi v preteklosti“, saj se vsakič znova izkaže, da tiste preteklosti sploh ni bilo, kar pomeni, da ta v resnici živi v času, ki ga sploh nikoli ni bilo: Bette Davis v filmu *Whatever Happened to Baby Jane?* kanibalizira prav tisti trenutek iz „preteklosti“, v katerem naj bi pohabila svojo sestro Joan Crawford, na koncu pa se izkaže, da je ni pohabila ona, da potemtakem tisti trenutek sploh nikoli ni obstajal (prav tako v *Hush . . . Hush*, *Sweet Charlotte* itd.). In ker ni tisti trenutek nikoli obstajal, ni vseeno, kaj počnemo s svojim življenjem. Le ta, ki ga Hollywood ljubi, nikoli ne dobi Oskarja.

Marcel Štefančič, jr.

Bio-filmografija

Robert Aldrich se je rodil 9. avgusta v Cranstonu (Rhode Island) v ugledni bankirski družini. Izšolal se je v Moses Brown School (Providence, Rhode Island), študiral pa je na univerzi Virginia (pravo, ekonomija), vendar ni nikoli diplomiral, ker so ga premamili jazz, baseball in gledališče. Leta 1941 se je poročil s Harriet Foster, s katero je imel štiri otroke (Adell, William, Alida in Kelly). Leta 1965 se je od nje ločil, da bi se že naslednje leto poročil s fotomodelom Sibylle Siegfried. Leta 1941 je odšel v Kalifornijo in prek strica dobil službo v studiju RKO: bil je „production clerk“ in za 25 dolarjev na teden je v glavnem nosil kavo in sendviče. Kmalu se je prelevil v tretjega „asistenta režiserja“, že leta 1942 pa je bil „2nd Assistant Director“: začel je pri filmu *Joan of Paris* Roberta Stevensona, sodeloval pri kopici westernov, Julesu Dasinu pa je asistiral pri seriji filmov o velikih glasbenikih. Leta 1944 je postal „free-lancer“ in obenem tudi „First Assistant Director“. Od leta 1946 do 1948 je bil pogodbeno vezan na Enterprise Studios in filme, ki so jih producirali United Artists (pri Enterprise St. je funkcioniral kot asistent director, kot unit production manager, kot studio manager in kot scenarist). Leta 1952 je začel režirati na televiziji: za NBC je režiral 17 polurnih epizod v seriji *The Doctor* (tri so temeljile na njegovih scenarijih), štiri epizode serije *China Smith* (njegov film *World for Ransom* je le odtrganina te serije), številne epizode serije *Four Star Playhouse* in različne „pilote“ za serije (npr. *Adventurer in Paradise*, *Sundance Kid*). Leta 1955 ustanovi „Associates and Aldrich“, neodvisno produkcijsko telo, ki do leta 1972 naredi 12 filmov. Leta 1956 podpiše pogodbo s Columbia Pictures, vendar ga s snemanja filma *The Garment Jungle* odslovi, ker scenarija noče „omehčati“. Med leti 1957–1962 snema v Evropi. Leta 1967 mu orjaški finančni uspeh filma *The Dirty Dozen* omogoči ustanovitev svojega lastnega studia (Aldrich Studios), ki pa ga mora že leta 1973 prodati. Leta 1974 z Burtom Reynoldsom ustanovi

ALDRICH

Ro-Burt Productions, vendar le za dva filma. Eno leto kasneje postane predsednik „Združenja režiserjev“ (Directors Guild). 5. decembra 1983 umre v Los Angelesu (odpovejo mu ledvice).

Filmi, pri katerih je sodeloval kot „First Assistant Director“

The Southerner (1945, Jean Renoir)
Pardon My Past (1945, Leslie Fenton)
The Story of G. I. Joe (1946, William Wellman)
The Strange Love of Martha Ivers (1946, Lewis Milestone)
The Private Affairs of Bel Ami (1947, Albert Lewin)
Body and Soul (1947, Robert Rossen)
Arch of Triumph (1948, Lewis Milestone)
The Red Pony (1948, Lewis Milestone)
So This Is New York (1948, Richard Fleischer)
Force of Evil (1949, Abraham Polonsky)
Caught (1949, Max Ophuls)
The White Tower (1950, Ted Tetzlaff)
A Kiss of Corliss (Richard Wallace)
The Prowler (1950, Joseph Losey)
M (1951, Joseph Losey)
Of Men and Music (1951, Irving Reis)
New Mexico (1951, Irving Reis)
Abbott and Costello Meet Captain Kidd (1952, Charles Lamont)
Limelight (1952, Charles Chaplin)

. . . kot „Production Manager“

When I Grow Up (1951, Michael Kanin)

. . . kot „Associate Producer“

Ten Tall Men (1951, Willis Goldbeck)
The First Time (1952, Frank Tashlin)

. . . kot „scenarist“ (le „story“)

The Gamina People (1955, John Gilling)

. . . kot „igralec“

banana v filmu *The Big Night* (1951, Joseph Losey)

Filmi, ki jih je hotel posneti, a mu ni uspelo

3.10. to Yuma (kasneje Delmer Daves, 1957)
Kinderspiel
Pommeroy
Until Proven Guilty
The Undeclared
The Ferrari Story
Cross of Iron (ne zamenjati z istoimenskim filmom Sama Peckinpaha)
Rebellion
Coffee, Tea or Me? (kasneje za televizijo Norman Panama, 1973)
Sophie Tucker Story
Taras Bulba (leta 1962 je istoimenski film posnel J. Lee Thompson)
Brouhaha
A Rage of Honour
Whatever Happened to Dear Daisy?
Billy Two Hats (leta 1973 ga je režiral Ted Kotcheff)
Dracula

Filmi, ki jih je uspel režirati

The Big Leaguer (1953)
World For Ransom (1954)
Apache (1954)
Vera Cruz (1954)
Kiss Me Deadly (1955)
The Big Knife (1955)
Attack! (1956)
Autumn Leaves (1956)
Ten Seconds to Hell (1958)
The Angry Hills (1959)

The Last Sunset (1961)
Sodom and Gomorrah (1962)
Whatever Happened to Baby Jane? (1962)
4 For Texas (1963)
Hush . . . Hush, Sweet Charlotte (1964)
The Flight of the Phoenix (1965)
The Dirty Dozen (1967)
The Legend of Lylah Clare (1968)
The Killing of Sister George (1968)
Too Late the Hero (1969)
The Grissom Gang (1971)
Uzana's Raid (1972)
The Emperor of the North Pole (1973)
The Longest Yard (1974)
Hustle (1975)
Twilight's Last Gleaming (1977)
The Choirboys (1978)
The Frisco Kid (1979)
All The Marbles (1981)

Teksti, ki jih je napisal in objavil

High Price of Independence (Films and Filming, junij, 1958)
Mes deboires en Europe (Cahiers du cinéma, maj, 1960)
Learning from My Mistakes (Films and Filming, junij, 1960)
The Care and Feeding of Baby Jane (New York Times, 4. 11. 1962)
Hollywood — Still an Empty Tomb (Cinema, maj/junij, 1963)
What Ever Happened to American Movies (Sight and Sound, zima 1964/64)
American Report (Cahiers du cinéma, dec./jan. 1964)
Director's Formula for Happy Cast (Los Angeles Times, 7. 2. 1966)
Filmmaking in an Era of New Liberality (Los Angeles Times, 15. 12. 1968)
Why I Bought My Own Studio (Action, jan./feb. 1969)
Impressions of Russia (Action, jul./avg. 1971)
Dialogue z Bernardom Bertoluccijem (Action, mar./apr. 1974)

Intervjuji, ki jih je dal (izbor)

Georgeu Feninu (Film Culture, jul./avg. 1956)
Françoisu Truffautu (Cahiers du cinéma, apr. 1958)
Françoisu Truffautu (Cahiers du cinéma, nov. 1956)
Joelu Greenburgu (Sight and Sound, zima 1968/69)
C. Derryju (Cinéfantastique, št. 3, 1974)
Harryju Ringu (Sight and Sound, poletje 1974)
Pierreu Sauvageu (Movie, zima 1976/77)
Stuartu Byronu (Film Comment, mar./apr. 1977)
Catherine Ruelle in Catherine Arnaud (Libération, 7. 12. 1983)

Knjige o Robertu Aldrichu (izbor)

René Micha, *Robert Aldrich* (Bruxelles, Club du Livre de Cinéma, 1957)
Richard Combs (ed.), *Robert Aldrich* (London, BFI, 1978)
Alain Silver/Elisabeth Ward, *Robert Aldrich, a Guide to References and Resources* (Boston, G. K. Hall and Co., 1979)
Claver Salizzato, *Robert Aldrich* (Firenze, La nuova Italia, 1983)
Jean-Pierre Piton, *Robert Aldrich* (Paris, Edilig, 1985)
Michel Maheo, *Robert Aldrich* (Paris, Rivages, 1987)