Robert Aldrich
SOLIDNY RZEMIEŚLNIK

TREŚĆ I OPRACOWANIE - PATRYK KARWOWSKI - www.ponapisach.pl

PO NAPISACH

Wstęp 1
Big Leaguer (1953) 3
World for Ransom (1954) 4
Apache - Ostatnia walka Apacza (1954) 6
Vera Cruz (1954) 7
Kiss Me Deadly -Śmiertelny pocałunek (1955) 9
The Big Knife – Wielki nóż (1955) 10
Autumn Leaves – Jesienne liście (1956) 12
Attack – Atak (1956) 14
The Angry Hills – Gniewne wzgórza (1959) 15
Ten Seconds to Hell – 10 sekund do piekła (1959) 17
The Last Sunset – Ostatni zachód słońca (1961) 19
Sodom and Gomorrah – Ostatnie dni Sodomy i Gomory (1962) 21
What Ever Happened to Baby Jane? – Co się zdarzyło Baby Jane? (1962) 23
4 for Texas – Czworo z Teksasu (1963) 25
Hush…Hush, Sweet Charlotte – Nie płacz, Charlotto (1964) 27
The Flight of the Phoenix – Start Feniksa (1965) 29
The Dirty Dozen – Parszywa dwunastka (1967) 30
The Legend of Lylah Clare – Legenda Lylah Clare (1968) 32
The Killing of Sister George – Zabójstwo siostry George (1968) 34
Too Late the Hero – Spóźniony bohater (1970) 36
The Grissom Gang – Gang Mamy Grissom (1971) 38
Ulzana's Raid – Ucieczka Ulzany (1972) 40
Emperor of the North Pole – Władca północy (1973) 41
The Longest Yard – Najdłuższy jard (1974) 43
Hustle – Pigalak (1975) 45
Twilight's Last Gleaming – Ostatni promień brzasku (1977) 47
The Choirboys (1977) 49
The Frisco Kid – Frisco Kid (1979) 51
…All the Marbles – Damy na ringu (1981) 52

Robert Aldrich, Lee Marcin i John Cassavetes na planie *Parszywej dwunastki*

ROBERT ALDRICH – SOLIDNY RZEMIEŚLNIK

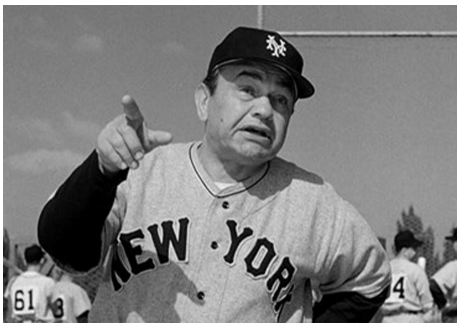
Pisano o nim, że “żaden amerykański reżyser nie urodził się tak bogaty, jak Aldrich – a następnie tak całkowicie odciął się od rodzinnych pieniędzy”. Producent, scenarzysta, reżyser, bliski krewniak Rockefellerów. Rzeczywiście Aldrich miał na wyciągnięcie ręki fortunę rodzinną. W czasach Wielkiego Kryzysu zaczął jednak wyrażać niezadowolenie z polityki uprawianej przez rodzinę, wzrosły napięcia między nim a ojcem, ostatecznie Robert rzucił studia, zaraz po tym został wydziedziczony. Mógł zacząć od zera, z czystym rachunkiem.

Nazwisko jego wuja, Rockefeller, mogło otwierać wiele, jak nie wszystkie drzwi, ale Aldrich odrzucił i tą możliwość "pomocy". W wieku 23 lat rozpoczął pracę w przemyśle filmowym od najniższego szczebla w RKO Pictures za 25 dolarów tygodniowo. I tym razem odrzucił ofertę, by z racji rodzinnych koneksji zasiąść na fotelu producenta. Można napisać, że rozgrywał swoją karierę “po bożemu”. Asystował, nawiązywał znajomości, pomagał przy produkcji filmowej. Lata 1946-1948, już pod skrzydłami Enterprise Studio to okres najbardziej kształtujący autorski podpis przyszłego reżysera. W latach 50. po upadku Enterprise wciąż asystował, ale też reżyserował samodzielnie kilka odcinków seriali. To okres “telewizyjny”, a większa samodzielność Aldricha zaowocowała tym, że mógł już eksperymentować. Debiut reżyserski przyszedł z polecenia, a korzyści przyniosły tutaj liczne kontakty oraz to, że Aldrich sprawdzał się za każdym razem, gdy piastował fotel asystenta. Praktyki na filmowych planach Charlesa Chaplina czy Edwarda Dmytryka nauczyły go fachu, a z początkującego filmowca uczyniły jednego z najlepszych

rzemieślników w branży. Robert Aldrich już w połowie lat 40. był gotowy do wyreżyserowania swojego pełnometrażowego debiutu. Czekał jednak cierpliwie piastując najczęściej stanowisko asystenta reżysera (jego najbardziej znaczący angaż dotyczył pracy asystenta przy *Limelight* Charliego Chaplina), czy też reżyserując pojedyncze odcinki seriali telewizyjnych. Przełom przyszedł nagle i niespodziewanie, a przyczynił się do tego wizerunek sumiennego filmowca, na który Aldrich latami pracował oraz szereg znajomości, które przy okazji sobie wyrobił, a teraz zaczęły się przydawać. Tak było ze scenarzystą Hebertem Bakrem, z którym Aldrich pracował przy *So This is New York* Richarda Fleischera (kolejna asystentura Aldricha). Baker zarekomendował Aldricha w studio MGM, które poszukiwało reżysera z doświadczeniem sportowym. Zabawne, bo Aldrich przez lata w szkole średniej był aktywny sportowo, wielokrotnie zaś był kapitanem sportowych drużyn na studiach.

Big Leaguer, którym przyszło mu debiutować filmem udanym nie był, ale specyficzna była jego rola i przesłanie. To laurka wystawiona dla kultury baseballu, zawodników i klubów. Film opowiada o sportowym obozie w Melbourne na Florydzie, w czasie którego wyselekcjonowani mają zostać, spośród 200 przybyłych, zawodnicy z szansą na zawodową karierę. Narrator w pełnych chluby słowach przedstawia każdy kolejny krok młodych zawodników, którzy dojeżdżają na miejsce, próbują się aklimatyzować, w końcu marzą o sportowej karierze. *Big Leaguer* to taka filmowa kronika z kilkoma elementami fabularnymi, szczątkowym wręcz scenariuszem, w którym nie ma mowy o budowaniu intrygi i postaci, jest tylko laurka wystawiona pewnemu zjawisku.

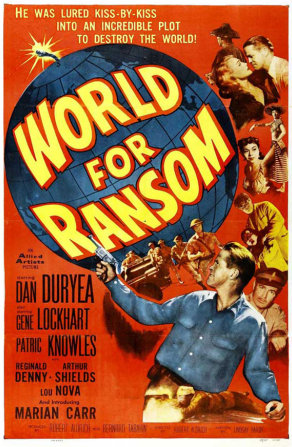
Dla osób, które nie mają na co dzień kontaktu z tą sportową dyscypliną, nie interesują się, nie znają zasad, sam seans okaże się w rezultacie bardzo nudną, rozwodnioną propagandówką (powstałą głównie ku chwale i za sprawą klubu New York Yankees), odczytem kolejnych punktów programowych z wiadomym rozwiązaniem - finałowym meczem.



Do filmu o baseballu, osobliwej mieszanki dokumentu z fabułą zatrudniono do głównej roli Edwarda G. Robinsona, znanego choćby z *Małego Cezara*. To duży plus, bo przyjemnie

jest popatrzeć na doświadczonego aktora, który robi wszystko, by z miałkiego scenariusza ukręcić coś wartego zobaczenia. Z drugiej strony wypada docenić fakt, jaki idzie za przesłaniem *Big Leaguer*. Wymowa jest jasna i nie ukrywam, bardzo chwalebna. Baseball to gra niezwykle szlachetna, w którą mogą zagrać wszyscy bez względu na status materialny, pochodzenie, narodowość (ważny akcent chłopaka z Kuby, która, jak inni, ma szansę wspiąć się na szczyt). Pod tym względem, trzeba odczytać film, bardzo pozytywnie, nawet jeżeli aspektów rozrywkowych ma tak niewiele.

Do *World for Ransom*, drugiego pełnometrażowego filmu w karierze, Robert Aldrich przygotowywał się już podczas pracy przy serialu *China Smith* (tam też Aldrich wpadł na koncept fabuły *World for ransom*). Miał to być też de facto, jego pierwszy autorski projekt. Nakręcony rok wcześniej *Big Leaguer*, chociaż mieścił się w ramach filmu fabularnego, był tylko osobliwą kroniką i laurką dla sportowej pasji amerykanów, futbolu. Jednak *Big Leaguer* był też o tyle ważny, że Aldrich zebrał przy okazji fundusze na samodzielną pracę, a efektem tejże jest *World for Ransom*. Wcześniejsze angaże w telewizji zaowocowały licznymi kontaktami, a zawarte przyjaźnie pozwoliły na kontynuowanie pracy przy własnych pomysłach z poznanymi ludźmi z branży. Tak też się stało przy *World for ransom*, w którym zagrało kilku aktorów ze wspomnianego *China Smith*, zostały również wykorzystane scenografie z serialu.



Mike Callahan (Dan Duryea) to wojskowy weteran, który pracuje obecnie jako prywatny detektyw w Singapurze. Przyjmuje fuchę od kobiety, która obawia się, że jej mąż został uwikłany w kryminalną sprawę. Został, a jakże! Julian, bo o nim mowa, pomógł pewnym zbirom uprowadzić naukowca, który jest zdolny zdetonować bombę nuklearną (scenariusz nawiązuje tym samym do ery atomowej). Gra idzie więc o ogromną stawkę.

Drugi film Aldricha nie jest niestety niczym więcej niż lekkim kino szpiegowskim utrzymanym w stylistyce kina noir i przy zachowaniu wyznaczników gatunku. Z rozbawieniem i z rozrzewnieniem można teraz oglądać pierwsze filmy Roberta Aldricha i to, jak reżyser szlifował na początku lat 50. swój warsztat. Bohaterowie z *World for ransom*, gdy są sami w kadrze, wygłaszają swoje spostrzeżenia, głośno się zastanawiają, a sceny są dość osobliwie skonstruowane i zahaczają niemal o język kreskówki. Jednak nawet przy tak ubogiej formie, aktorskich brakach i siermiężnym montażu, można docenić pierwsze przymiarki do autorskiego języka, a już na pewno trzeba zwrócić uwagę na motywy przewodnie i tematy, które na późniejszym etapie twórczości Aldrich podejmie z większą zawziętością.

Również tutaj (i chyba dobrze, że na początku kariery) Aldrich przekonał się o tym, jak nieubłagana potrafi być cenzura. W niemałe rozżalenie wprowadziło go wycięcie wątku lesbijskiego, na którym szczególnie mu zależało. Nawet jeżeli *World for ransom* był dziełkiem utykającym na wiele problemów, to i tak był tytułem przełomowym w karierze reżysera. To dzięki niemu zwrócił na niego uwagę Harold Hecht i Burt Lancaster (Hecht-Lancaster Productions), którzy powierzyli mu reżyserię *Ostatniej walki Apacza*.

Kariera Aldricha układała się wzorowo. Po debiucie zrealizowanym na zlecenie (*Big Leaguer*) i kryminale nakręconym za własne fundusze (*World for ransom*) przyszedł czas na kino z większym rozmachem (przynajmniej dla reżysera). Warto przy okazji wspomnieć, że zdjęcia do drugiego filmu Aldricha trwały sześć dni, a postprodukcja miała krótkie przerwy, bo reżyser podłapywał fuchy przy kręceniu reklam, by *World for ransom* szczęśliwie ukończyć. To właśnie zaradność Aldricha i jego dryg do opowiadania historii zwróciły uwagę Burta Lancastera i Harolda Hechta (Hecht-Lancaster Productions). Robert Aldrich nie mógł przejść obojętnie obok propozycji nakręcenia filmu pod nowym szyldem i nie mógł przejść obojętnie obok scenariusza Jamesa R. Webba napisanego na podstawie powieści Paula Wellmana.

Aldrich oczywiście zobaczył w tym swoją wielką szansę i szybko przystąpił do pracy. Zmieniły się dla niego warunki. Reżyser miał już inne możliwości, przy boku lepszych aktorów, operatora Ernesta Laszlo, który największe sukcesy miał wprawdzie przed sobą, ale na koncie kilka znaczących tytułów i zaliczoną współpracę u reżyserów pokroju Otto Premingera, Edwarda Dmytryka czy Franka Capry. Aldrich przeskoczył z budżetu 100.000 dolarów na cały milion. Za większymi pieniędzmi stały też większe oczekiwania, ale i te reżyser spełnił, bo film okazał się sukcesem, chociaż finalnie, dzisiaj, wiele momentów ogląda się z przymrużeniem oka. Nie byłoby tak, gdyby w 1954 roku Aldrich miał mocniejszą pozycję i gdyby udało mu się skłonić wytwórnie do przeniesienia na ekran oryginalnego zakończenia z powieści.

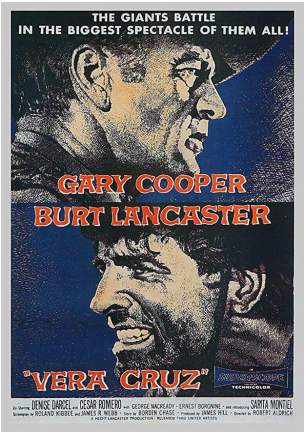
Massai, główny bohater, ucieka z konwoju więziennego, smakuje przez chwilę widoków cywilizacji białego człowieka i ucieka na prerię. Rozpoczyna się pościg. *Ostatnia walka Apacza* z Burtem Lancasterem w roli rdzennego mieszkańca Ameryki to mieszanka kina akcji i melodramatu z wymownym, acz niezwykle nieprzekonującym obrazkiem Indianina, który w finale oddaje się pracy na roli w myśl porzucenia wojennej ścieżki.

Burt Lancaster nie był pierwszym, ani też ostatnim nieprzystającym na pierwszy rzut oka Amerykaninem w takiej roli, ale to właśnie jest ta rzecz, obok której

ciężko mi przejść obojętnie. Wprawdzie całość ratuje naturalność i werwa Lancastera, ale błękitnych oczu, które niemiłosiernie wręcz kontrastują z nienaturalnym brązowym make-upem ciężko zapomnieć.

Aldrich w swoim trzecim filmie już wie jak utrzymać dobre tempo, jak trzymać się głównego wątku i nie stracić uwagi widza. Jego pierwszy kolorowy film nakręcony przy całym dobrodziejstwie Technicoloru i jednocześnie pierwszy western to próba zwrócenia uwagi na niesprawiedliwość względem Indian. Niestety przy trzymanej mocno w ryzach (i przez to stępionej) autorskości Aldricha brzmi to wszystko niezwykle zachowawczo, chociaż na szczęście uczciwie. Miałki wydźwięk filmu musiał mocno leżeć na sercu Roberta Aldricha. Zapewne czuł, że "jego" wersja, nawet jeżeli brutalna, byłaby przede wszystkim bliższa realiom. Dał temu wyraz dopiero w 1972 roku w *Ucieczce Ulzany*, filmie o podobnym podłożu fabularnym, ale o niebotycznie mocniejszej sile rażenia. No, ale lata 70. to były inne czasy.

W trakcie interwencji zbrojnej Cesarstwa Francuskiego na terenie Meksyku było sporo roboty dla jankeskich najemników pokroju ex-południowca, szarmanckiego, spokojnego Bena Trane'a, czy narwanego zawadiaki, rewolwerowca Joe Erina. Erin dowodzący swoją bandą rzezimieszków zawiera układ z Benem. Układ oparty na wspólnym interesie, nieufności, który może być definiowany mianem szorstkiej przyjaźni. Najemnicy zostają wynajęci do eskortowania pięknej markizy Marie Duvarre do tytułowego Vera Cruz położonego na meksykańskim wybrzeżu. To tam, w porcie założonym w XVI w. przez Ferdynanda Corteza rozegra się emocjonujący finał, w którym na jednej szali położona zostanie przyjaźń, złoto i piękna kobieta.



Raptem 36 lat miał reżyser, gdy przystąpił do kręcenia swojego drugiego w karierze westernu. Idąc za ciosem Robert Aldrich kontynuuje więc współpracę z Hecht-Lancaster Productions, a przy *Vera Cruz* dysponuje już większym budżetem (udało się go potroić i zamknąć w sumie 3 milionów dolarów). Nie można się temu dziwić, bo United Artists odpowiedzialne za dystrybucje miało powody do zadowolenia po wynikach finansowych *Ostatniej walki Apacza*. Robert Aldrich przenosi plan zdjęciowy do Meksyku, do obsady dołącza Gary Cooper, który dwa lata wcześniej odebrał Oscara za *W samo południe*.

Vera Cruz to kolejny "milowy krok" w karierze Aldricha. Budżet, plan zdjęciowy, uznani aktorzy to jedno, ale za scenariuszem do *Vera Cruz* idzie również nowe podejście do bohatera. Robert Aldrich musi przedstawić dwóch osobników, obu diametralnie się różniących, a jednak współpracujących ze sobą na

pewnym poziomie. Joe Erin to nieokrzesany, zuchwały łotr. Zabija z uśmiechem na twarzy. Nie czuje strachu i nie zna wartości słów honor, obietnica, przywiązanie, chociaż strzela nimi tak szybko i celnie jak ze swojego rewolweru. Ben Trane jest szarmancki, elokwentny, potrafi pochylić się nad ludzką krzywdą, chociaż grzechów ma na koncie nie mniej niż Erin. Pomimo tych różnych osobowości Robert Aldrich tak skomponował swój utwór, że widz czuje się przywiązany do obu i ciężko mu w finałowym pojedynku jasno opowiedzieć się po jednej ze stron. A już na pewno trudno odgadnąć wynik starcia, bo to, że do niego dojdzie jest pewne od początku.

W *Vera Cruz* po raz pierwszy czuć też pazur Aldricha do przedstawienia prostych w gruncie rzeczy historii w nietuzinkowy sposób. Vera Cruz zaskakuje więc rozwiązaniami fabularnymi. W nurcie kina przygodowego, łączy delikatny romans, kino gatunkowe, pozwala widzowi zajrzeć wgłąb bohaterów, opowiedzieć się po którejś ze stron. Sam Adlrich swego czasu traktował film jako jeden ze swoich ulubionych, głównie dlatego, że mógł sportretować w jednym ujęciu bohatera i antybohatera oraz ich wspólną drogę do celu.

Dla Roberta Aldricha *Vera Cruz* (jako nazwa miasta powinna być pisana Veracruz) to kolejny przełomowy film. To wciąż początek reżyserskiej drogi twórcy, ale już tutaj dostał do ręki spory budżet, odległy od miejsca zamieszkania plan filmowy, gwiazdora na ekranie i możliwość nakręcenia scen batalistycznych. *Vera Cruz* ze swoim kontekstem historycznym (choćby lekko potraktowanym) wymagał bowiem kilku scen z użyciem setek statystów. Wyraźnie też widać pociąg reżysera do przedstawienia twardej rzeczywistości, a finalnie objawiło się to przez wykreowanie filmowego świata, który stanie się inspiracją dla takich gigantów westernu jak Sergio Leone.

Vera Cruz miał wszystko by być nazwanym ówczesnym blockbuterem. Kosztował niemało, ale zarobił jeszcze więcej. Pościgi, strzelaniny, eksplozje. Do tego emocje i ciekawie zarysowane charaktery. I to wszystko nakręcone przez twórcę, który dopiero się rozgrzewał.

Przy piątym pełnometrażowym filmie Robert Aldrich rozstał się z firmą produkcyjną Burta Lancastera i Harolda Hechta (Hecht-Lancaster Productions), ale pozostał pod skrzydłami dystrybutora kinowego United Artists. Włodarze United Artists nie mogli podjąć innej decyzji, bo zarówno *Ostatnia walka Apacza* jak i *Vera Cruz* odniosły frekwencyjny sukces. *Śmiertelny pocałunek* był dużo skromniejszym przedsięwzięciem niż westerny Lancastera i Hechta, kosztował 400.000 dolarów, a wyprodukował go sam Robert Aldrich.

Przyznać więc trzeba, że kariera Aldricha układała się wciąż modelowo. Przy *Śmiertelnym pocałunku* reżyser był w takim miejscu, że miał pełną wolność artystyczną (razem z Albertem Isaaciem Bezzeridesem, autorem scenariusza, pochylili się nad powieścią Mickey'a Spillane'a, etatowego pisarza kryminałów).

Śmiertelny pocałunek ma wszytko co potrzebne by sparzyć czarną i gęstą jak smoła noir opowieść. Głównym bohaterem jest Mike Hammer, detektyw twardziel. Hammer był bohaterem całego cyklu powieściowego Spillane'a i dobił do 13. tytułów. Kolejnych kilkanaście książek z nim Spillane napisał wespół z Maxem Allan Collinsem. Do tego dochodzą liczne opowiadania. Było również kilka, poza tą omawianą, ekranizacji prozy Spillane'a. Ciekawostką jest natomiast to, że w jednej z nich, w *The Girl Hunter* z 1963 roku Roya Rowlanda, Mickey Spillane zagrał wykreowaną przez siebie literacką postać. Wróćmy jednak do obrazu Aldricha i jego wersji Mike'a Hammera. To przystojny detektyw, dobrze zbudowany, który wymyślił sobie niezły pomysł na zarobek. Ściga niewiernych mężów, a wcześniej urządza prowokacje wykorzystując swoją śliczną asystentkę. Niezły drań z tego Mike'a. Ale są więksi i groźniejsi i Mike szybko się przekona na czym polega prawdziwa motywacja bandytów, którzy nie cofną się przed niczym by zdobyć to, na czym im zależy.

Jeszcze gwoli krótkiego opisu wypada wspomnieć, że Mike bierze na stopa śliczną blondynkę z bagażem sekretów, a chwilę po tym razem wpadają w łapy zbirów. Im chodzi rzecz jasna o dziewczynę, no ale Mike jako, że się napatoczył, również musi zostać wykończony. Farciarz pozostanie farciarzem, Mike się wywinął, ale zapomnieć nie może i zaczyna drążyć jak ten strumień w skale. Strasznie uparty typ...

Robert Aldrich stworzył i wytyczył nowy kierunek dla kina. Jednocześnie, jego filmowy kryminał stanął ością w gardle dla różnorakich obrońców moralności, w tym szacownej komisji Kefauvera, gdzie mówiono o nim jako "rujnującym życie młodych widzów". Aldrich nie ugiął się ani razu, wytrzymał naciski i przepchnął do kin swoją wersję. *Śmiertelny pocałunek* to twardy, bezkompromisowy obraz tego jak brutalnie i stanowczo działa półświatek. Już pierwszych kilkanaście minut

nadaje charakterystyczny ponury ton dla całego obrazu. Gdy czarne charaktery "pracują" nad Hammerem i dziewczyną, on leży na ziemi, a jej widać tylko wiszące w powietrzu nogi, słychać jęki, oprawcy spokojnie kroczą po pokoju, nie widzimy żadnych twarzy ani nawet samego aktu przemocy. Czujemy jednak, że to co się dzieje poza naszym wzrokiem jest wyjątkowo okrutne.

Tak jak John Huston umieścił w centralnym punkcie w swoim filmie z 1941 roku obiekt pożądania, sokoła maltańskiego, tak u Aldricha wiemy, że wszyscy czegoś pragną (podobnie jak u Hustona), ale o jaką właściwie rzecz chodzi, dowiemy się w finale. I jest to niebotycznie bardziej niepokojące w swojej wymowie. Aldrich dotknął fabułą czułe punkty w społecznych niepokojach, przypomniał tragiczne wydarzenia i zwrócił uwagę, że gdy niektórzy śpią sobie smacznie w swoich willach przy bulwarach zachodzącego słońca, powinni jednocześnie pamiętać, że warto celebrować każdy dzień, bo być może jest to dzień ostatni. Oszczędził jednak widzom Aldrich jednego. Na wydanym DVD istnieje alternatywne zakończenie filmu, jeszcze bardziej złowrogie w swoim nastroju, niemal zwiastujące apokalipsę. Ale nawet jeżeli Aldrich ostatecznie zdecydował się na swoje oryginalne zakończenie, nie ma to wpływu na ogólny ton utworu. To wciąż jeden z bardziej ponurych w swoim wydźwięku obrazów, niemal fatalistyczny, mający ogromny wpływ na cały nurt. Dzisiaj mówi się o *Śmiertelnym pocałunku* jako znaczącym i jednym z najważniejszych filmie noir w amerykańskiej kinematografii. Ciężki, często przytłaczający pesymizmem, dobrze charakteryzujący punkty autorskiego języka Roberta Aldricha.

To był okres wyjątkowo wytężonej pracy, ale Robert Aldrich wiedział, że tylko w ten sposób może zyskać wolność artystyczną. Pracując już niejako na swoim (po sukcesach *Ostatniej walki Apacza* i *Vera Cruz* pod szyldem Hecht-Lancaster Productions) wyprodukował i nakręcił bezkompromisowy *Śmiertelny pocałunek*, którego dystrybucją zajął się United Artists. By nakręcić kolejny obraz, reżyser założył *The Associates and Aldrich Company*. Miał ponownie wolną rękę, dystrybutora w kieszeni, mógł oddać się tematom, które go interesowały. Za 400.000 dolarów nakręcił film w stylistyce noir w oskarżycielskim tonie w stosunku do Hollywoodzkich magnatów, którzy sterują życiem swoich gwiazd. To odważny temat jak na twórcę będącego wciąż na początku kariery.

Film powstał na motywach sztuki teatralnej autorstwa Clifforda Odetsa. Sztuka została wystawiona po raz pierwszy w 1949 roku na deskach National Theatre i wyreżyserowana przez Lee Strasberga, założyciela Group Theatre, który zjadł zęby na Broadwayu. Strasberg okazjonalnie występował w późniejszym czasie w filmach. W wieku 73 lat zdobył

nominację do Oskara za drugoplanową rolę w drugiej części *Ojca Chrzestnego* i nominacje do Złotego Globu za ten sam film dla "obiecującego debiutanta". Robert Aldrich nie czuł jednak tremy względem wcześniejszych wersji. Do scenariusza podszedł właśnie od strony realizacji teatralnej i dzisiaj obraz mógłby z powodzeniem zostać uznany za "teatr telewizyjny". Akcja filmu rozgrywa się w jednym pomieszczeniu (raptem kilka minut przebywamy z bohaterami w ogrodzie i w jednej scenie nad morzem), przestronnym salonie u filmowego gwiazdora Charliego Castle (Jack Palance). Castle to postać tragiczna. Właśnie skończył mu się kontrakt, jest już na topie, w zasadzie mógłby porzucić aktorstwo i poświęcić się rodzinie. Żona, która odchodzi i wraca, wraca i odchodzi stawia ultimatum. Charlie nie może podpisać kolejnego kontraktu, który zwiąże go na kolejne lata z producentami. Taki jest warunek powrotu Charliego na łono rodziny. Ma syna, jest już ustawiony materialnie do końca życia. Ale rekiny z Hollywoodu mogą przecież wyciskać tę cytrynę aż do ostatnich soków i właśnie to zamierzają zrobić. Tym bardziej, że mają nie lada asa w rękawie. Lata temu Charlie miał wypadek samochodowy, w którym była śmiertelna ofiara. Charlie pił (tak jak i pije teraz), ale studio załatwiło sprawę, znalazł się sprawca, znalazł się więc hak na długoletnią współpracę. Dramat rozegra się w tym samym salonie, w którym Charlie zacznie się przeciwstawiać producentowi.

Charlie to postać wobec której stosowane są różne rodzaju szantażu. Ma nie lada zmartwienie, przeciwstawia się, chociaż po prawdzie znajduje się na przegranej pozycji. Jego położenie odbija się na całym zachowaniu. Ucieka w alkohol, ląduje w ramionach kochanek, odreagowuje problemy na bliskich. Z jednej strony chce wrócić do żony, ale nie ma pomysłu na tę sytuację. Na ekranie powinien brylować postawny Jack Palance, ale w rezultacie wszystkie jego rozterki przypominają mydlaną operę (głównie przez powracające wątki z żoną). Znacznie lepiej od Palance'a wypadł Rod Steiger (jako producent Stanley Shriner Hoff), szczególnie w pierwszej scenie, gdy pojawia się w domu aktora z gotowym kontraktem. "Chciałbym, żebyś podpisał go piórem, które zakończyło Drugą Wojnę Światową. Użył go wielki amerykański generał Douglas MacArthur".

Wielki nóż jako kino o charakterze demaskatorskim ugruntowało pozycję Aldricha jako twórcy o niepokornym charakterze. Na tym etapie kariery zapewne już nie raz był świadkiem podobnych zachowań i usłyszał niejedną historię z pierwszej ręki, a i może sam był ofiarą mniejszych lub większych nacisków (choćby tych od wytwórni, w momencie, gdy był zmuszony przemontować fragmenty swoich pierwszych filmów jak przy wątku lesbijskim w *World for ransom*).

Wielki nóż to drugi film Aldricha na jego samodzielnej producenckiej drodze i drugi, który nie odniósł komercyjnego sukcesu. Włożone 400.000 dolarów zarobiły wprawdzie okrągły milion, ale Aldrich wspomina, że wszystko zgarnął dystrybutor. Pomiędzy pracą przy *Wielkim nożu*, a trzecim autorskim projektem, wojennym kinem *Atak!* Aldrich nakręcił, już dla Columbii, melodramat z Joan Crawford *Autumn Leaves* (*Jesienne liście*).

Pomimo wytężonej pracy pomiędzy kręceniem *Wielkiego noża*, a pierwszymi przymiarkami do wojennego filmu *Atak!* Aldrich postanowił wyreżyserować film pod szyldem Columbii, chociaż pierwotnie miał to być kolejny obraz od Associates and Aldrich Company. Perturbacje wynikały z faktu, że Aldrich odsprzedał prawa do scenariusza producentowi Williamowi Goetzowi, a ten związany z Columbią zatrudnił Roberta Aldricha. Kolejne zmiany przyszły z tytułem. Oryginalny *The Way we are* został zmieniony na *Autumn leaves* (*Jesienne liście*) w związku z popularnością piosenki pod tym samym tytułem (de facto *Autumn leaves* to jeden ze standardów muzyki popularnej i jazzowej napisany w 1945 roku). Na potrzeby filmu utwór został wykonany przez Nata Kinga Cole'a. Nie można się również dziwić, że Robert Aldrich pomimo natłoku pracy zdecydował się obraz wyreżyserować. To był kolejny odważny temat podjęty przez twórcę. Po demaskatorskim *Wielkim nożu*, który obdzierał po trosze Hollywood z blichtru (nawet jeżeli był zamknięty w skromnej teatralnej formule), przyszedł czas na sprawy uczuciowe, w tym wydaniu niezwykle bolesne. *Jesienne liście* to melodramat, który mógłby być nazywany z powodzeniem love story thriller.

W rolę Millicent, 50 letniej samotnej kobiety wcieliła się Joan Crawford. Milly powoli zaczyna się przyzwyczajać do myśli o staropanieństwie, ale chyba dobrze jej w tym stanie. Jest rozchwytywaną maszynistką, prowadzi ułożone życie. Burt Hanson pojawia się nagle. To wojskowy weteran, który potrafi zauroczyć swoim dobrym humorem i samopoczuciem. Wprawdzie różnica wieku jest między nimi spora, ale taki szczegół nie zatrzyma przecież prawdziwej miłości. Milly waha się, jednak serce bije już bardzo mocno. Para bierze ślub w Meksyku, ale sielanka nie trwa długo. Pojawiają się pierwsze dziwne zachowania u świeżo upieczonego męża. Drobne kłamstwa przechodzą w te całkiem spore na temat jego przeszłości i wzmagają narastający niepokój kobiety. Najciekawsze jest to, że najbardziej z tropu jest zbity sam Burt, który chyba nie za bardzo wie, co się wokół niego dzieje. Zaciekawieni? Ja byłem, a Robert Aldrich umiejętnie, w sposób niezwykle wyważony dawkuje napięcie, podsyła kolejne tropy, a gdy prawda wychodzi na jaw, do finału jest jeszcze daleko.

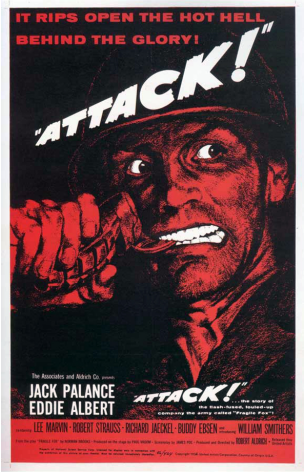
Ten reżyserski kunszt doceniła kapituła na Berlińskim festiwalu filmowym i w roku 1956 Robert Aldrich zdobył Srebrnego Niedźwiedzia. Odważna tematyka przychodzi w *Jesiennych liściach* z dwóch biegunów. Z podjętej (udanej) próby uchwycenia związku starszej kobiety z młodszym mężczyzną, oraz z rozwiązanej tajemnicy, o której nie można jednak za dużo pisać, by nie zepsuć zaskoczenia. Wystarczy napomknąć, że amerykański krytyk filmowy Bosley Crowther pisał o filmie jako o ponurej opowieści. Coś w tym jest, bo jego gatunkowa przynależność do kina z wątkami miłosnymi to tylko zasłona dymna. Filmowa pułapka działa znakomicie i chociaż tonacja o charakterze miłosnym wybrzmiewa w utworze do samego końca to po seansie przychodzi refleksja, że Robert Aldrich ponownie opowiedział o czymś trudnym i mało popularnym (jak w przypadku *Wielkiego noża*).

Praca na planie filmowym układała się tak znakomicie, że Joan Crawford i Robert Aldrich ogłosili plany swojego kolejnego wspólnego filmu *Storm in the Sun*. Nic z tego nie wyszło, a projekt przepadł w momencie, gdy reżyser zakończył współpracę z Columbią. Robert Aldrich spotkał się z Joan Crawford dopiero przy *Co się zdarzyło Baby Jane?* Nie można jednak pisać o *Jesiennych liściach* tylko w kontekście niezwykle udanego występu doświadczonej Joan Crawford. To był przecież jeden z pierwszych angaży Cliffa Robertsona. Jego rola niezrównoważonego kochanka to w zasadzie dwie postacie w jednej. Zakochany i niepewny, odważny i zalękniony, przebojowy i schowany w swojej skorupie. Rola Burta była nie lada wyzwaniem dla 33 letniego wówczas aktora, ale uważam, że dobrze sobie z nią poradził.

Drugim filmem dla Columbii (według umowy) miał być *The Garment Jungle*, kryminał o mafii działającej w przemyśle odzieżowym. Po kilku tygodniach kręcenia Aldrich został zastąpiony przez Vincenta Shermana, a poszło o wizje względem scenariusza i przedstawienia bohatera granego przez Lee J. Cobba. Obie strony były na tyle uparte, że Aldrich musiał pożegnać się z filmowym studiem.

Połowa lat 50. Robert Aldrich nosił się już od dłuższego czasu z pomysłem na nakręcenie filmu wojennego, ale niestety nie udało mu się zdobyć praw do adaptacji dwóch powieści, które sobie upatrzył. Były to *Młode lwy* Irwina Shawa (w 1958 roku zekranizował ją Edward Dmytryk) i *Nadzy i martwi* Normana Mailera (na język filmu przełożył ją Raoul Walsh). Aldrich ostatecznie pochylił się nad sztuką teatralną Normana Brooksa *Fragile Fox*. Już pod tytułem *Atak!* film zadebiutował na festiwalu w Wenecji 7 września 1958 roku.

Europa, 1944 rok. Porucznik Costa (Jack Palance) z garstką żołnierzy musi zdobyć bunkier wroga. Powodzenie akcji zależy od wsparcia drużyny dowodzonej przez kapitana Cooneya (Eddie Albert). Tchórzliwy Cooney w krytycznym momencie nie przystępuje do ataku, a incydent staje się początkiem dla pełnych napięcia sytuacji pomiędzy dwoma oficerami. Zatarg mężczyzn próbują rozwiązać porucznik Woodruff (William Smithers) i podpułkownik Bartlett (Lee Marvin), ale i oni stają się ostatecznie stronami konfliktu. Jakby nie było dość rozgorzałym emocjom, zbliża się moment kolejnego starcia z hitlerowcami. Skład misji jest ten sam, porucznik Costa w natarciu, kapitan Cooney jako wsparcie.



Atak!, czyli ósmy film Roberta Aldricha był przełomem pod względem realizacji w karierze reżysera. Wprawdzie za 750 tysięcy dolarów reżyser nie mógł ubrać swojego filmu w epickie szaty, ale to co osiągnął na ekranie powinno dać do myślenia kolegom z branży. Po raz pierwszy również Aldrich tak mocno eksperymentował (wespół z operatorem Josephem F. Birociem, zdobywcą Oskara za zdjęcia do *Płonącego wieżowca*) z ujęciami. Łapanie akcji z różnych kątów, wykorzystywanie otoczenia, by przedstawić sceny z najmniej oczekiwanych miejsc (maszerujący żołnierz obserwowany przez rozbity witraż, porucznik Costa w dramatycznym finale kadrowany z perspektywy kierującego czołgiem i wiele innych), to tylko kilka przykładów kreatywnych pomysłów Roberta Aldricha.

Reżyser rzeczywiście dwoił się i troił by *Atak!* wyglądał jak kino wojenne z prawdziwego zdarzenia. Bardzo dobre wrażenie robi zrujnowane miasteczko, cała scenografia, wybuchy i strzały wyglądają bardzo wiarygodnie, czuć i widać rozmach pomimo tego, że twórcy musieli ciąć koszty i wspomagać się własną pomysłowością. Nie miał bowiem Robert Aldrich ułatwionego zadania podczas kręcenia, ponieważ już na początku produkcji wsparcia odmówił departament obrony. Osoby decyzyjne tłumaczyły się tym, że film pokazałby oficerów w złym świetle. Skwapliwie wykorzystali to specjaliści od dystrybucji, umieszczając na plakatach filmowych pytanie "Czyżby był to jeden z najbardziej kontrowersyjnych filmów roku?". Reżyser z własnej kieszeni musiał wynająć dwa czołgi, które "robiły" za co najmniej dwa razy większą ich ilość. To wszystko było wszak potrzebne by uwiarygodnić czas, miejsce i tło dla rozgrywającej się na pierwszym planie potyczki personalnej pomiędzy

mężczyznami. Jeden zaprawiony w bojach twardziel ("Costa ma dziewięć żyć", wspomina podpułkownik), drugi wyniesiony na kapitański stopień dzięki protekcji, tylko po to, by zadowolić ojcowskie ambicje (Eddie Albert, który wcielił się w rolę kapitana Erskina Cooneya był de facto prawdziwym bohaterem wojennym, który podczas walk o Wyspy Gilberta z narażeniem życia uratował kilkudziesięciu kompanów). Cooney nieskory do wojaczki, zapija strach otwierając kolejne trunki. Nieszczęściem jest, że gdy miał w końcu podjąć istotną decyzje, zbiegło się to z ważnym strategicznym posunięciem i postawieniem na szali życia plutonu.

Robert Aldrich nakręcił film o ludziach odważnych i tchórzach, przedstawił wojnę i wojskowych jako postaci z krwi i kości. Założył słusznie, że są wśród nich ci, którzy porywają się na bohaterskie czyny, ale też tacy, którzy widząc przeciwnika, uciekają. Nie każdego stać na to, by rzucić się w ogień walki. Niestety ryzyko wyjazdu na front wiąże się ze służbą wojskową, a wspieranie ludzi, którzy do wojska się nie nadają, może w końcu przynieść więcej strat niż korzyści. *Atak!* obfituje w znakomite sceny, zarówno te które świetnie pogłębiają wgląd w naturę żołnierzy od strony psychologicznej, jak i takie, które pozwalały aktorom zaprezentować ich warsztat. Jack Palance pierwszorzędnie zagrał nieco narwanego porucznika, Eddie Albert przesiąkniętego paranoicznym strachem kapitana, debiutujący w filmie kinowym William Smithers sfrustrowanego żołnierza, który podejmie najważniejszą w filmie decyzję, a Lee Marvin pewnego siebie podpułkownika (manipulanta), któremu wydaje się, że kontroluje sytuacje.

Znakomity film Roberta Aldricha to dzisiaj nieco zapomniany klasyk o przypadłościach żołnierzy na wojennych frontach. W przejmujący sposób opowiada o odpowiedzialności za życie współtowarzyszy i piekielnie trudnych decyzjach.

Robert Aldrich po ukończeniu *10 sekund do piekła* pozostał w Europie. Kolejny film miał zrealizować dla producenta Raymonda Strossa, który kupił prawa do powieści *Gniewne wzgórza* autorstwa Leona Urisa. Kręcony w greckich plenerach i wnętrzach MGM-British Studios dziesiąty film Roberta Aldricha opowiadał o losach amerykańskiego korespondenta wojennego Mike'a Morrisona. W głównej roli wystąpił Robert Mitchum. Wprawdzie pierwotnie miał tutaj wystąpić Alan Ladd, ale uniemożliwiła to, delikatnie rzecz ujmując, choroba alkoholowa Ladda. Ryzyko zatrudnienia go było o tyle większe, że realizacja miała odbywać się na dalekich planach filmowych. Mitchum natomiast w biografii *Mitchum in his own words* wspomina, że w

tamtym okresie brał wszystko jeżeli miał tylko pięć minut wolnego, a przy okazji pytania o udział w *Gniewnych wzgórzach*, akurat dysponował tymi pięcioma minutami.

Fabuła na papierze może wydawać się wyjątkowo intrygująca. Otóż korespondent Mike przylatuje do Aten. Na miejscu wplątuje się w działania ruchu oporu, a w jego ręce wpada lista z greckimi współpracownikami nazistów. Bohater będzie musiał dokonać wyboru, który często wiązany jest z bohaterami z filmów Roberta Aldricha. Czy pozostać beztroskim mężczyzną i wykorzystać wyjazd do spotkań z greczynkami w nocnych klubach i upijania się lokalnym winem, czy wziąć odpowiedzialność za zadanie, pomóc w walce z okupantem i jednocześnie narazić swoje życie? Właściwą decyzję podejmie dzięki Eleftherii (Gia Scala, z którą Aldrich mógł przez chwilę współpracować dwa lata wcześniej przy *The Garment Jungle*. Reżyser został jednak zwolniony w trakcie realizacji filmu o "odzieżowej mafii").

Gniewne wzgórza to obraz nieudany i wybrakowany pod wieloma względami, a stało się to głównie przez cięcia względem filmowego materiału, których dokonało studio (wbrew złożonym Aldrichowi obietnicom). Ale nie tylko montaż zawiódł, bo odniosłem wrażenie, że i Robert Mitchum nie był zbytnio zaangażowany do roli mężczyzny, w którym dokonuje się tak mocna wewnętrzna przemiana. Nie mogłem więc uwierzyć w zmianę Mitchuma z beztroskiego bawidamka w partyzanta, który stawia na szali własne życie. Na szczęście, to co wynosi produkcję trochę wyżej ponad przeciętną to dość ciekawie zarysowany motyw z trudnymi wyborami greków, którzy chcieliby po prostu przetrwać.

Jednak pomimo wielu ubytków, *Gniewne wzgórza* mają kilka naprawdę dobrych scen, a najmocniejsza z nich jest jak podpis samego reżysera. Nawet więc w słabszej produkcji Robert Aldrich (głównie dzięki scenarzyście A.I. Bezzeridesowi, który wcześniej był odpowiedzialny za mroczny fason *Śmiertelnego pocałunku* Aldricha) przemycił kilka twardych wersetów. Po nieudanym ataku partyzantów na magazyn broni, gestapo w odwecie zajmuje jedną z greckich wiosek i chce przykładnie ukarać i rozstrzelać dziesięciu mieszkańców. Wyczytywane są kolejne imiona, mężczyźni wychodzą przed szereg, pada strzał. Jeden ze wskazanych broni się i przekonuje Niemców, że przecież z nimi współpracuje i nie może być rozstrzelany. Ktoś ze starszyzny komentuje niecną próbę: "Widzisz co zrobiłeś? Ani my cię nie lubimy, ani oni". Pada strzał, niedoszły kolaborant pada. Zdrajca narodu poniósł zasłużoną karę, a reżyser jasno przedstawił swoje stanowisko.

Nie było łatwo Aldrichowi z kolejnymi projektami po zawirowaniach około produkcyjnych przy *The Garment Jungle*. Aldrich, który rozpoczął kręcenie filmu o mafii działającej w branży odzieżowej został zwolniony z funkcji reżysera, po tym jak nie mógł przeforsować własnej wizji względem scenariusza i przedstawienia głównej postaci. Z pomocą przyszło europejskie studia Hammer Films i Seven Arts. Oferta obejmowała napisanie i wyreżyserowanie filmu na podstawie powieści Lawrence'a P. Bachmanna *The Phoenix* ze

zdjęciami kręconymi w Niemczech. Złożyło się o tyle szczęśliwie, że w tym czasie Robert Aldrich był przewodniczącym jury 9. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie.

Robert Aldrich na tym etapie kariery udowodnił już, że będzie iść pod prąd, brać się za tematy pomijane, albo po prostu mało popularne. Obrazem wpisującym się w ten twórczy trend jest *10 sekund do piekła*, opowieść o niemieckich żołnierzach, którzy zostali zrekrutowani przez brytyjskiego majora Havena (Richard Wattis). Jest ich sześciu, stworzyli oddział saperów i mają szansę oczyścić Berlin z niewybuchów po bombardowaniach. Hans Globke (James Goodwin), Peter Tillig (Dave Willock), Wolfgang Sulke (Wesley Addy), Franz Loeffler (Robert Cornthwaite), Karl Wirtz (JeffChandler) i Eric Koertner (Jack Palance), każdy z nich zdeterminowany by wpisać się po swojemu w powojenną historię.

Za swoje zadanie dostaną kwaterę, żołd i podwójne racje żywnościowe. Dostali biuro zgłoszeniowe, w którym odbierają kolejne wezwania do odnalezionych bomb. Codziennie ryzykują, ale stawką może być nowy lepszy Berlin i przyszłość ojczyzny. Wiedzą, że to ich jedyna szansa na odnalezienie się w nowej rzeczywistości. By zapewnić sobie lepszą przyszłość za otrzymywane pieniądze, zarządzają, że po każdym zabitym połowa żołdu przechodzi do wspólnej puli. Dzień w dzień, przez trzy miesiące, będą przemierzać apokaliptyczny krajobraz, ruiny niegdysiejszej stolicy nazistów, przekopywać się przez zgliszcza, czołgać w kierunku zapalników, stawiać życie na szali.

To, co starał się dopracować tutaj Robert Aldrich (i udało mu się to doskonale) to pieczołowicie zainscenizowane sceny przy rozbrajaniu bomb oraz wykorzystanie kunsztownych ujęć autora zdjęć Ernesta Laszlo (to piąty wspólny pełnometrażowy film Ernesta Laszlo i Roberta Aldricha). Niestety, reżyserowi *Vera Cruz* gorzej poszło z samym napięciem które powinno towarzyszyć akcji. Robert Aldrich przeniósł tu dużo realizatorskich doświadczeń z *Ataku!*, ale nie udało mu się wycisnąć z historii emocji. Konsultantem na planie *10 sekund do piekła* był niemiecki specjalista od materiałów wybuchowych Gerhard Rabiger, można napisać, że niejako pierwowzór postaci. Urodzony w Zielonej Górze Rabiger tuż po zakończeniu wojny rozbroił ponad 20 niewypałów w Berlinie. Samo miasto było zresztą tak gęsto usiane pozostałościami po wojnie, że w momencie kręcenia filmu, wciąż przyjmowano zgłoszenia o kilku takich niespodziankach tygodniowo. Ogromne niewypały w filmowym obrazie czujemy niemal fizycznie. Saperzy próbują dostać się do zapalnika, nie dysponują żadnym specjalistycznym sprzętem, jedynym ich atutem jest doświadczenie. Bomby to uśpione monstra zdolne raz jeszcze

przypomnieć o wojennym horrorze. Główni bohaterowie godzą się jednak na kontakt z drzemiącą grozą i jest to wpisane w gorzki los przegranych.

Dramat rozgrywa się więc nie tylko na pierwszym planie w filmie bardzo dopracowanym pod względem estetyki (która nierzadko wpisuje się w dokonania mistrzów z gatunku kina noir), a głównie w umysłach żołnierzy straceńców. Są wewnętrznie skonfliktowani, prezentują różne charaktery, a najczęściej ścierają się między sobą tak jak Koernter (Palance) z Wirtzem (Chandler). Jack Palance pracował już z Aldrichem przy dwóch filmach (*Atak!* i *Wielki nóż*), dla Jeffa Chandlera był to jedyny obraz nakręcony wspólnie z reżyserem. Obaj stworzyli ciekawych bohaterów. Koertner nie potrafi zasypać wojennych grzechów, a Wirtz bez problemu funkcjonuje w nowych warunkach. Sytuacja jest o tyle ciekawa, że obaj rywalizują i o pierwsze miejsce w "pakcie śmierci", który cała szóstka żołnierzy zawiązała i na polu uczuciowym (choć nie można tu napisać o wielkiej aktywności) względem kobiety francuskiego pochodzenie, Margot Hofer, wdowie po zabitym niemieckim wojskowym. W tę rolę wcieliła się Martine Carol, która, choć ma najmniej czasu na ekranie, przekazała bardzo dużo emocji związanych ze swoim położeniem. Jako persona non grata w swojej ojczyźnie (zmarły małżonek służył w okupowanej Francji) żyje w półmroku na zgliszczach Berlina razem z innymi niedobitkami.

Przyznacie, że to dość odważny temat. Aldrich nie wybiela postaci, a próbuje opowiedzieć o ich położeniu, trudnych relacjach i cierpkim posmaku po wydarzeniach wojennych. Każdy z bohaterów wie, że całe ich dotychczasowe życie legło w ruinach. Jeżeli ktokolwiek z nich miał kiedyś marzenia, nie chwali się nimi, a nowych nie śmie układać.

Po finansowych porażkach dwóch filmów nakręconych w Europie (*10 sekund do piekła* i *Gniewne wzgórza*) Robert Aldrich wchodził w kolejne niepewne projekty, w tym również w te, które miały być wciąż realizowane na starym kontynencie. Najbliżej realizacji był *Tara Bulba* z Anthonym Quinnem i zdjęciami kręconymi w ówczesnej Jugosławii. Był już nawet zaplanowany budżet, który wynosił trzy miliony dolarów. Projekt ostatecznie (po kilku podejściach Aldricha) wylądował u producenta Harolda Hechta, który film dokończył z J. Lee Thompson na reżyserskim fotelu i Yulem Brynnerem w roli tytułowej. Był to rzeczywiście okres nieurodzaju w życiorysie Roberta Aldricha, a za tym faktem może przemówić dodatkowo informacja, że reżyser chwytał jednocześnie kilka scenariuszy i żaden z nich nie doszedł do realizacji (jak komedia *The Catalyst* na podstawie sztuki Ronalda Duncana opowiadająca o biseksualnym mężczyźnie). Rozgoryczony Aldrich powrócił do Hollywood, gdzie, by utrzymać się na powierzchni i

zbierać fundusze na własne filmy, wrócił do telewizji. Wyreżyserował w tym okresie odcinek serialowego westernu *Hotel de Paree* i dwa epizody przygodowej serii *Adventures in Paradise*. Do *Ostatniego zachodu słońca* zatrudnił Roberta Aldricha sam Kirk Douglas przez swoją firmę produkcyjną Brynaprod S.A. (firma nie mogła się pochwalić bogatym portfolio. Pod skrzydłami Brynaprod powstały raptem trzy pełnometrażowe obrazy, w tym popularny u nas w kraju *Wikingowie* z Douglasem oraz serial *Tales of the Vikings*).

Osobiście nie byłbym tak surowy dla *Ostatniego zachodu słońca* jak był dla niego sam reżyser filmu. W książce *The Celluloid muse: Hollywood directors speak* Charlesa Highama, specjalizującego się w biografiach dziennikarza New York Timesa, można przeczytać, że Robert Aldrich narzekał przy okazji *Ostatniego zachodu słońca* na wiele rzeczy, ale głównie na niespójny scenariusz nad którym musiał pracować. Według Aldricha wiedzieli o tym wszyscy, włącznie z Kirkiem. Co gorsze scenariusz na podstawie powieści *Sundown at Crazy Horse* Howarda Rigsby'ego zaadaptował wstępnie Donald Trumbo, który nie mógł już nanosić poprawek ze względu na swój napięty na początku lat 60. grafik Wybitny scenarzysta musiał uciekać na plan *Exodusa* Otto Premingera. Ale jak napisałem, nawet jeżeli scenariusz miał w sobie rzeczywiście więcej potencjału (bo bez dwóch zdań miał), to i tak uważam, że wyszedł kawał porządnego westernu.

Kręcony w Meksyku film opowiada o starych waśniach i uczuciach, które podobno nie gasną. Tropem Brendana O'Malleya (Kirk Douglas) podąża szeryf Dan Stribling (Rock Hudson). O'Malley jest ścigany za morderstwo i szeryf chciałby doprowadzić mężczyznę na stryczek, a przy okazji wyrównać prywatne rachunki (zamordowany był szwagrem szeryfa). Ale O'Malley nie tylko ucieka do Meksyku przed prawem, ale głównie w poszukiwaniu starej miłości. Brendan 'Bren' O'Malley ostatni raz widział Bellę (Dortothy Malone) kilkanaście lat temu i byli w sobie mocno zakochani, ale czas był wtedy inny, oboje byli młodzi, mieli inne priorytety. Belle ma teraz męża (chociaż pierwsza scena, gdy kamera sunie powoli w kierunku stojącej na werandzie kobiety delikatnie kołyszącej biodrami i wpatrzonej w horyzont zdaje się mówić, że ta wciąż na kogoś czeka) i 16 letnią piękną córkę (w tej roli, 19 letnia Carol Lynley, która musiała przyspieszyć bicie serca u niejednego widza). Rodzina Breckenridge przygotowuje się do spędu bydła do Teksasu. Na farmę trafia więc O'Malley, chwilę po nim szeryf. Postanawiają pomóc rodzinie w wyprawie, a swoją "sprawę" załatwić już po amerykańskiej stronie granicy. Akcja obfituje w wiele wydarzeń, a w czasie podróży szeryf ze szlachetnym złoczyńcą ścierają się na

wielu poziomach. Obaj również rywalizują o względy kobiety. Atmosfera jest coraz bardziej napięta, gdy na horyzoncie widać już Teksas.

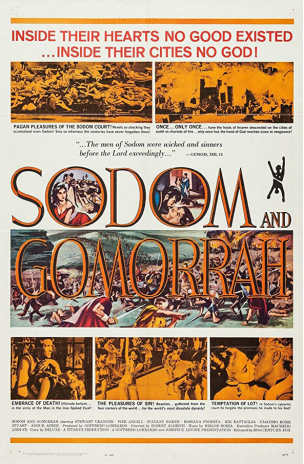
Western ma tyleż samo atutów co wad, jednak wady to głównie żal widza na kilka wątków, które nie zostały pogłębione. Takim przykładem jest kwestia męża Belle, który kiedyś walczył dla wojsk konfederacji, ale po prawdzie większy z niego bajkopisarz niż wojak z krwi i kości. To postać, której scenarzysta mógł poświęcić więcej miejsca, bo wyraźnie widać, że wewnętrzne dramaty są większe, niż te niewyraźnie przedstawione. To z pewnością postać tragiczna, która w swojej chorobie alkoholowej topi wiele okopowych historii, w tym i akty tchórzostwa.

Aldrich był już na początku lat 60. dobrym rzemieślnikiem i wiedział jak opowiadać sprawnie, jak utrzymać tempo i dać się widzom zapamiętać choćby z kilku filmowych scen, nawet jeżeli będziemy narzekać na inne rzeczy. *Ostatni zachód słońca* to świetny Kirk Douglas i próbujący mu dorównać Rock Hudson. Douglas stworzył postać składającą się z defektów i zalet, jest zagadkowy i intrygujący (osobliwy wybuch złości i scena z podduszaniem psa). Hudson natomiast wypadł na jego tle trochę bezbarwnie. Szeryf o szlachetnym sercu nastawiony na misję, a w międzyczasie niesłychanie zmotywowany do ożenku, jest trochę nieprzekonujący. Ciekawe jest to, że podobnie jak we wcześniejszym westernie Aldricha, *Vera Cruz*, nie jest nam (jednak i mimo wszystko) łatwo opowiedzieć się za konkretnym bohaterem w finałowym pojedynku. Pojedynek zaś jest jeszcze lepiej filmowo rozegrany niż ten, w którym starli się Benjamin Trane (Gary Cooper) i Joe Erin (Burt Lancaster). Aldricha kolejny raz podpisał się jako wyjątkowo utalentowany twórca przy nakreśleniu napięcia podczas bezpośredniej konfrontacji. Pojedynek finałowy to również popisowy montaż sekwencji, który spreparowany został przez Edwarda Manna (rocznik 1912, w branży od początku lat 30.).

Atutów jest więcej, ale warto pochylić się przede wszystkim nad zdjęciami Ernesta Laszlo. Operator pracował już z reżyserem przy pięciu pełnometrażowym filmach, a obaj znali się już z czasów, gdy Aldrich pracował jako asystent reżysera przy kilku filmach, do których Laszlo robił zdjęcia. Tą znajomość czuć w obrazie, a cały utwór tylko na tym zyskał. W pamięci zostaną mi na pewno wszystkie ujęcia z piaskową burzą (to musiały być wybitnie ciężkie do nakręcenia sceny), ale i moment, gdy kowboje z bydłem przekraczają rzekę.

Ostatni zachód słońca ze swoim poetyckim tytułem zapowiada fatum, niechciane przeznaczenie, przed którym nikt nie ucieknie. Widz nie wie tylko, kogo ta przepowiednia dotyczy. Film Aldricha nawiązuje w wielu momentach do klasycznego westernu (sceny w

studiu z malowanymi tłami) i do tych bardziej współczesnych (wszystkie momenty na otwartych przestrzeniach). Aldrichowi udało się stworzyć pewien kompromis pomiędzy melodramatyczną wymową, trudnymi tematami, a dramatyzowanym, udanym ujęciem szorstkiej przyjaźni pomiędzy dwójką archetypicznych postaci z Dzikiego Zachodu, szeryfa bez skazy i wyjętego spod prawa rewolwerowca. Nie mam wiele do zarzucenia filmowi, oprócz tego co już napisałem. Kilka nietrafionych decyzji dotyczących rozwiązań w scenariuszu, może też warto by podkręcić i zaostrzyć dialogi. Cała reszta to świetna opowieść o kowboju, który przy zachodzie słońca żałuje zmarnowanego czasu.



To był ostatni tytuł z całego ciągu tych mniej udanych produkcji Roberta Aldricha, szczególnie jeżeli chodzi o ich wyniki finansowe. Większości z tamtego okresu nie można było oczywiście odmówić walorów artystycznych, podejmowania ciekawych tematów, czy chociażby tego, że były to filmy po prostu dobrze zrealizowane. Robert Aldrich na tym etapie swojej kariery był już niezłym rzemieślnikiem, mógł nakręcić (z lepszym lub gorszym skutkiem) każdy scenariusz (ciekawe z pozycji scenopisu *Gniewne wzgórza* w efekcie finalnym, na ekranie, nie okazały się być szczególnie zajmujące) i nie bał się podchodzić do tematów z reguły mało popularnych (*10 sekund do piekła*). Do kręcenia *Ostatnich dni Sodomy i Gomory* przystąpił w styczniu 1961 roku w Marrakeszu z budżetem dwóch milionów dolarów, który pod koniec produkcji urósł do sześciu.

Koprodukcja francusko-włosko-amerykańska opowiada o pielgrzymce Hebrajczyków dowodzonych przez szlachetnego i dobrego Lota (Stewart Granger). Docierają do bram Sodomy i tam osiedlają się za zgodą królowej Bery (Anouk Aimee). Mieszkańcy Sodomy bez opamiętania eksploatują bogate złoża soli, wykorzystują niewolników, pławią się w grzechu i rozpuście. Straszne. Sodomici mają jednak wrogów, Helamitów, których pokonują Hebrajczycy. Gdy Hebrajczycy mogą teraz zostać mieszkańcami miasta, okazuje się, że nie jest im szczególnie po drodze z grzesznymi duszyczkami za murami.

To ciekawe, że na przełomie lat 50. i 60. reżyserzy, których z perspektywy czasu wypada nazwać "wielkimi" i wyrobili sobie już wówczas autorski język, zdobyli zaufanie filmowych wytwórni, prędzej czy później rzucali się na biblijne tematy (albo chociaż o wymiarze epickim). Tak jakby była to kolejna sprawność, którą muszą pozyskać na swojej twórczej drodze, chęć sprawdzenia się w logistycznym tyglu, gdy trzeba było ogarnąć setki statystów, ogromny plan filmowy, napięte rozkłady dnia, nieprzebrane ilości kostiumów, zadbać, by wszystkiemu nadać odpowiednią formę, a głównie zjadliwą na ówczesnego widza. I jeszcze wytrzymać z filmowymi gwiazdami, które zawsze przeważnie wiązane były

z takimi produkcjami. William Wyler i *Ben Hur* (1959), Cecil B. DeMille i *Dziesięcioro przykazań*, *Król królów* Nicholasa Raya, *Biblia* Johna Hustona - to nie koniec wyliczanki, ale te wymienione i wiele innych utworów rzeczywiście w końcu znaleźć się musiały w filmografiach uznanych reżyserów. Może był to jakiś przejaw megalomanii? Większość z nich poległa na planie, a światło dzienne ujrzały obrazy co najmniej nijakie. Ale może inne być nie mogły? Może doprowadzenie chociażby do takiego poziomu oglądalności było ich zwycięstwem? Prawdopodobnie i *Ostatnie dni Sodomy i Gomory* miały w latach 60. swoich fanów. Nie w mojej osobie.

To miałki, pozbawiony napięcia film próbujący przybliżyć widzom opowieść z Księgi Rodzaju. Obraz Aldricha potrafi być interesujący tylko wtedy, gdy twórca odwraca się od stricte biblijnych przesłań i skupia się na człowieku. Udaje mu się wtedy sportretować (choć przez chwilę) pasję. Ciekawie wypadła bitwa w środku filmu (zdjęcia trikowe z zalewaniem wojsk) i finał, czyli niszczone miasto. Szkoda, że i wtedy nie czuć prawdziwego bożego gniewu. Wprawdzie budynki i konstrukcje starego miasta dość efektownie pękają, a stosy kamieni przygniatają mieszkańców uciekających w popłochu, ale wizja jest niepotrzebnie zmiękczona i ugrzeczniona (jak zresztą cały film). Grzeszne żywoty Sodomitów to raptem jedna skromna orgietka z otwarcia, która i tak wypada blado, szczególnie, gdy przypomnimy sobie frywolne imprezy na dworze Kaliguli w filmie Tinto Brassa. Pewne jest natomiast to, że Robert Aldrich na zlecenie szefostwa zaangażowanych w produkcje wytwórni Pathé, SGC i Titanusa nakręcił od linijki i książkowo.

Trzeba się tylko cieszyć, że na planie asystował (przez chwilę) Sergio Leone i podłapał tam kilka sztuczek, które, być może, wykorzystał w jakimś dobrym celu na planie swoich obrazów.

Gdy wydawało się, że kariera Roberta Aldricha osiada na mieliźnie, wnet ten statek nabrał mocnego wiatru w żagle i dokładnie wtedy, kiedy reżyser potrzebował sukcesu najbardziej. Po latach posuchy, gdy kolejne firmowane przez niego produkcje przynosiły straty (wszystkie jego europejskie wojaże), powrócił do Stanów Zjednoczonych, sięgnął po scenariusz Lukasa Hellera napisanego na podstawie powieści Henry'ego Farrella i nakręcił film, który odniósł komercyjny sukces, spodobał się krytykom, twórcom przyniósł szereg nagród, przyczynił się do powrotu na wielki ekran dwóch gwiazd, które lata świetności miały już za sobą, stworzył osobny podgatunek psycho-biddy (lub też hagsploitation), w

którym terror i grozę sieje niestabilna emocjonalnie starsza kobieta i z miejsca został okrzyknięty kultowym. Sporo jak na jeden tytuł.

Stało się tak z prostej przyczyny - wszystko bowiem w *Co się zdarzyło Baby Jane?* było wyśmienitym posunięciem, a każdy kolejny pomysł i decyzja nosiły znamiona geniuszu. Powieść Henry'ego Farrella została zekranizowana dwukrotnie (w 1991 roku w filmie Davida Greena w siostry wcieliły się Lynn i Vanessa Redgrave, to ciekawy zabieg, a i sam film należy do udanych, nie ma on jednak startu do omawianego obrazu), ale to właśnie utwór Aldricha po dziś dzień jest cytowany, analizowany i oglądany z niesłabnącym zainteresowaniem.

Jednak droga do samego powstania filmu była kręta i pełna wybojów. Hitu potrzebowała wszak cała trójka - Aldrich (bo po finansowych klapach filmów realizowanych w Europie nikt już nie chciał z nim pracować), Crawford (pojawiała się sporadycznie na trzecim planie w produkcjach, o których już nikt nie pamiętał po pierwszym weekendzie wyświetlania) i Bette Davis (najlepsze lata zaliczyła kilka dekad wcześniej, a w drugiej połowie lat 50. mogła mówić o szczęściu, jeżeli zagrała pojedyncze epizody w telewizji). Najbardziej zdesperowana była jednak Crawford, której kończyły się pieniądze i szukała scenariusza. Na powieść Henry'ego Farrella trafiła przypadkiem. Sprzedała pomysł Aldrichowi, z którym zaliczyła bardzo udaną współpracę przy *Jesiennych liściach* i zaoferowała się, że przekona Bette Davis, wieczną rywalkę, z którą toczyła zacięty bój na tytuły w tabloidach, o nagrody, przepychanki przed fleszami na premierach. To o nich rozpisywały się media, podgrzewana była atmosfera ciągłej walki. Wszystko rzecz jasna przycichło, gdy gwiazdy zeszły z piedestału, ale z chwilą pierwszych wzmianek o wspólnym projekcie zawrzało jak za dawnych dobrych lat. Aldrich okupił produkcję niejednym stanem przedzawałowym, musiał znosić wiele utyskiwań ze strony swoich aktorek, być rozjemcą, ale przede wszystkim doskonałym strategiem, by animozje przekształcić w coś twórczego, wykorzystać rzeczywistą niechęć i zmaterializować ją w kształt realnej ekranowej grozy. Wyszło idealnie.

Co się zdarzyło Baby Jane? jest znamienny dla amerykańskiej kinematografii nie tylko dlatego, że odniósł tak niebywały sukces, czy przyczynił się do wielu rzeczy, o których wspomniałem w pierwszym akapicie. Co się zdarzyło Baby Jane? zburzył kilka mitów - o bezwarunkowej siostrzanej miłości, rozliczał się z Hollywood i pokazał jak może wyglądać życie gwiazdy po tym, gdy blichtr i przepych ląduje w koszu, a telefon z propozycjami już nie dzwoni. Jedna sfrustrowana była gwiazda ogląda filmy sprzed dekady ze sobą w roli głównej (Blanche - Joan Crawford), druga natomiast (równie mocno sfrustrowana)

sukcesy odnosiła jako dziecko w infantylnych aranżacjach przy przaśnym akompaniamencie prostych piosenek dla dziewczynek rówieśniczek. Tą dziewczynką była Baby Jane (Bette Davis), rzeczywiście mała gwiazdka, która była najlepszą przyjaciółką każdej dziewczynki w tym wieku. Ale to się skończyło i do głosu doszła, już prawdziwym talentem, Blanche. W wieku dorosłym sióstr doszło do dramatycznego wydarzenia. Blanche była u szczytu sławy, Baby Jane ciągle w cieniu, kontraktowana tylko dlatego, że siostra była rozchwytywana. Baby Jane topiła swoje ciągłe rozczarowania w szkockiej, a owej feralnej nocy doprowadziła do wypadku samochodowego, w którym ucierpiała Blanche. Siedem lat później mieszkają już tylko we dwójkę w skromnym domu na przedmieściach. Blanche na inwalidzkim wózku na piętrze i Baby Jane zawieszona we wspomnieniach z dziecięcej sceny, ciągle ze szklanką w ręku. Jedna ma drugiej do zarzucenia bardzo wiele, są na siebie skazane, nad domem wisi groza.

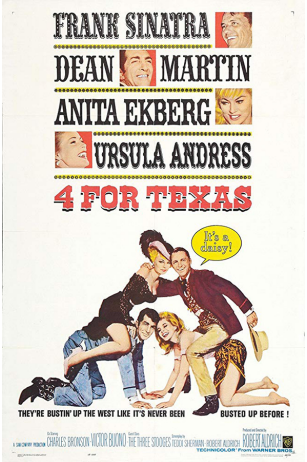
Co się zdarzyło Baby Jane? to studium obłędu i klasyka w ilustrowaniu rozstroju nerwowego. Jako że film idealnie trafił w czas, miejsce i gatunek (wśród widzów wciąż niósł się echem ten dźwięk spod prysznica Hitchcocka z *Psychozy*) odbiło się to tylko pozytywnie na odbiorze. Ale przy wyśmienitej realizacji nie można pisać tylko o uwarunkowaniach dotyczących występu Davis i Crawford, które na wojennej ścieżce pozostawały aż do sądnych dni.

Przecież *Co się zdarzyło Baby Jane?* nie byłby tak udany, gdyby nie zdjęcia Ernesta Hallera (spowite w niepokojących kadrach zatopionych w czerni i bieli, gdzie światło i cień, ale i odważne ujęcia stanowiły o drzemiącym niebezpieczeństwie), czy sama reżyseria Richarda Aldricha, który przy tym filmie wzbił się na wyżyny swoich umiejętności. Jasne, że dzisiaj dla widza, który lubuje się w wyszukiwaniu dziur w scenariuszu i tutaj znajdzie się co nieco, jak chociażby sytuacja z więzioną Blanche, która miała wiele sposobności, by wyrwać się ze szponów Baby Jane. Z drugiej strony, nie zapominajmy o statusie gwiazdy wielkiego ekranu, którą w głębi serca Blanche wciąż się czuła. Wołanie o pomoc to ostateczność, na którą nie mogła się zdobyć. W świetle mocarnego finału sytuacja i położenie sióstr nabrało nowego wydźwięku, niezwykle gorzkiego, dosadnego i dużo mówiącego o nas jako społeczeństwie, szybkim wydawaniu wyroków, niesprawiedliwości.

Co się zdarzyło Baby Jane? wciąż trzyma się fantastycznie. Nic nie stracił na klimacie, upiornej atmosferze, która utrzymuje się nad każdą sceną z udziałem Bette Davis, która tutaj przedstawiła imponującą skalę ekranowego szaleństwa zamkniętego w objawach schizofrenicznych zachowań. Z sugestywnym makijażem (o który zadbała sama) zaliczyła wspaniały comeback i nominację do Oscara. Konflikty na planie filmowym u Aldricha

zaowocowały tym, że wytworzony został specyficzny rodzaj chemii. Raz za razem widać to w spojrzeniach aktorek, gestach, przełożyło się to na grę, a w efekcie końcowym na cały film. Robert Aldrich dostał drugą twórczą młodość, dzięki wytężonej pracy, samozaparciu i ogromnej wierze, jaką miał do swojego projektu wszedł na szczyt. Od tego momentu ponownie mógł dyktować warunki, przebierać w scenariuszach, ustalać reguły.

Przy *Co się zdarzyło Baby Jane?* zarobili wszyscy, film zebrał pochwały, rozpoczęło się tournée po festiwalach, a Robert Aldrich wkroczył na plan komediowego westernu...



Po sukcesie *Co się zdarzyło Baby Jane?* Robert Aldrich mógł przebierać w ofertach. Teoretycznie. To okres współpracy z Warner Bros i czas, gdy Jack Warner miał stertę gotowych do realizacji scenariuszy. Robert Aldrich wybrał źle, chociaż cel był szczytny. Chciał wrócić do westernu, tym razem w komediowych szatach. Pragnął nakręcić historię o wielkich pieniądzach i chciwości, czyli o tym co zbudowało wielkie majątki w Stanach Zjednoczonych. Komediowy ton miał pomóc w przeniesieniu na ekran wielkich metafor, wprowadzić widzów w dobry humor, a przy okazji przemycić ważne treści. Skończyło się gorzej niż mogło. Robert Aldrich, który był przede wszystkim rzemieślnikiem i rzadko był uważany za jednego z tych "wielkich" reżyserów musiał współpracować z rozkapryszonym gwiazdorem, którego arogancka postawa odbijała się na scenariuszu, który zresztą co rusz trzeba było zmieniać, a na ekranie zaowocowało obrazem ledwo co zjadliwym. W czasach ówczesnych nie był on może aż tak źle przyjęty przez widzów (ci mogli oglądać na wielkim ekranie kilka wielkich gwiazd), ale dzisiaj napisać, że *Czworo z Teksasu* trącą myszką, to napisać mało.

Trzeba jednak przyznać, że nic nie wskazywało na taką porażkę. Opowieść traktuje o dwójce kowbojów - awanturników, którzy walczą o 100.000 dolarów. Zack Thomas (Frank Sinatra) i Joe Jarrett (Dean Martin) prowadzą ciągłe podchody, potyczki, a mniejsze lub większe sukcesy na tym polu zmuszają ich do słusznej konkluzji, że lepiej zjednoczyć siły, tym bardziej, że mają przecież wspólnego wroga, nieuczciwego bankiera Harveya Burdena (Victor Buono, który pracował z Aldrichem przy Co *się zdarzyło Baby Jane?* Wcielał się tam w rolę Edwina Flagga). Zack i Joe postanawiają więc współpracować, a każdy z nich może liczyć na wsparcie i aplauz swoich kobiet (Ursula Andress i Anita Ekberg).

Głównym zarzutem, który trzeba skierować w stronę *Czworo z Teksasu* jest to, że kompletnie nie angażuje widza w historię, chociaż samo otwarcie jest niczego sobie. Oto

zostaje napadnięty dyliżans, którym jadą Zack i Joe. Banda pod wodzą Matsona (Charles Bronson) odjeżdża z kwitkiem dzięki bohaterskiej postawie dwóch rewolwerowców. Zaraz jednak ta dwójka zetrze się w pierwszej (z wielu) kłótni o pieniądze, które były w dyliżansie.

Rzeczywiście można było coś z tego skleić, tym bardziej, że ani gatunek nie jest obcy Aldrichowi (*Vera Cruz*, *Ostatnia walka Apacza*), a i istota nakreślenia szorstkiej przyjaźni pomiędzy dwójką kowbojów była już przez niego podejmowana (ponownie *Vera Cruz* oraz *Ostatni zachód słońca*). Nie będzie nam już dane stwierdzić jak bardzo finalny efekt (kiepski) odbiega od oryginalnego scenariusza napisanego przez Teddiego Shermana, ale różnić się musiał bardzo, bo sam Aldrich mówił po premierze, że można było go zmieniać i poprawiać, a i tak był koszmarny. Nie wiem więc, co skusiło Roberta Aldricha na ten film poza tym, że oczywiście zarobił i mógł wejść w tryby pracy chwilę po *Co się zdarzyło Baby Jane?* Produkcji nie uratowała piękna Anita Ekberg, nie pomogła równie zmysłowa i posągowa Ursula Andress (i nic nie wskórałaby również Sophia Loren, gdyby doszło do jej angażu). Starał się jak mógł Dean Martin, a i tak wszystko psuł Frank Sinatra. W ciągłych zatargach z ekipą Sinatra był wprawdzie z 37 dni zdjęciowych raptem 80 godzin na planie, ale nawet to wystarczyło by wszystkich obrazić, a z Aldricha uczynić marionetkę, stłamsić jego twórczą pasję i przytępić autorskość, która dopiero co mogła zyskać na sile po sukcesie filmu z Joan Crawford i Bete Davis.

Czworo z Teksasu to komedia w najgorszym stylu pełna przaśnych dowcipów, tanich chwytów, na które mógł się złapać podstarzały widz szukający podniet w koronkach i powabnie skadrowanych biustach i kształtach dwóch aktorek. Do tego dochodził średnio udany slapstick, a angaż i scena (za długa) z grupą komików znanych jako The Three Stooges daje co nieco pogląd na komedyjkę, która szybko utraciła aspiracje na cokolwiek bardziej ambitnego. Na szczęście, dla Aldricha, film odniósł sukces w box-office i reżyser mógł przystąpić do bardziej satysfakcjonującego projektu, tym bardziej, że z gwiazdą, z którą pracowało mu się przecież bardzo dobrze, z samą Bette Davis.

Aldrich musiał szybko wziąć zimny prysznic po męczarniach na planie *Czworo z Teksasu*, a szczególnie po współpracy z rozkapryszonym i aroganckim Sinatrą. Wciąż był oczywiście ośmielony sukcesami komercyjnymi swoich dwóch ostatnich filmów (również wspomniany tytuł z Sinatrą przyniósł niezłe dochody), w tym jednym niebywałym zjawiskiem, które zaczęło już obrastać kultem, czyli *Co się zdarzyło Baby*

Jane?. W tym samym czasie Robert Aldrich rozstał się z Jackiem Warnerem i razem ze swoją firmą The Associates and Aldrich Company przeszedł pod skrzydła 20th Century Fox.

Robert Aldrich przedstawił wówczas ambitne plany przeznaczenia 14 milionów dolarów na osiem kolejnych produkcji (miał być i sequel *Vera Cruz*), a zaczął od kolejnej adaptacji prozy Henry'ego Farrella, dokładniej jego nieopublikowanego opowiadania *What Ever Happened to Cousin Charlotte?* Tytuł szybko zmieniono na *Nie płacz, Charlotto* (*Hush...Hush, Sweet Charlotte*) obawiając się, że oryginalny wpłynie za bardzo na odbiór, bo widzowie będą chcieli na siłę szukać porównań z wiadomym obrazem. Oczywiście i tak to robili (widzowie i krytycy), tak samo jak wszyscy robią to po dziś dzień, bo przecież nie można od tych porównań uciec. Wszak sam szkielet scenariusza wydaje się być poniekąd podobny. Ponownie więc będziemy świadkami historii popadania w obłęd, niechęci bliskich sobie osób, dodatkowo nad wszystkim wisi zbrodnia i ponure widma z przeszłości, które kładą się upiornym cieniem na całą opowieść.

Lata 20. XX wieku, Charlotte Hollis żyje w ogromnej posiadłości w Luizjanie odcięta od problemów, które nękają szarych obywateli. Jej ojciec trzęsie całym miastem, jest właścicielem ogromnej fortuny, trzyma w garści polityków, sędziów i policję. Pilnuje swoich skarbów, a największym jest Charlotte. Gdy dowiaduje się, że jego oczko w głowie chce wyjść za mąż za tego młokosa Johna, wpada w szał i namawia młodziaka do porzucenia pomysłu. Robi to w znany tylko sobie wyrachowany sposób, ale jest skuteczny. Rozgrywa się to w trakcie dystyngowanego przyjęcia, jakich u Hollsów było wówczas wiele. Charlotte nie może przyjąć spokojnie słów kochanka. Do końca nie wiadomo co się wówczas stało i kto ostatecznie skrócił o głowę lowelasa. Charlotte przez koneksje ojca wywinęła się wszelkim podejrzeniom, chociaż ludzie swoje wiedzą. Prawdą jest natomiast, że tej nocy powoli zaczęła osuwać się w objęcia schizofrenii. Po 37 latach, już sama w wielkim domu, jako jedyna dziedziczka spadku ma opuścić włości, bo przez tereny ma przebiegać autostrada. Wszystko odbywa się legalnie, ale Charlotte nie chce o tym słyszeć. Na pomoc przybywa kuzynka, a u Charlotte pogłębiają się stany depresyjne, szaleństwu zaś na twarzy wykwita znajomy uśmiech. Powracają demony.

Chociaż *Nie płacz, Charlotto* ma wiele punktów zbieżnych z podobnym *Co się zdarzyło Baby Jane?,* wiele te dwa obrazy różni. Dzięki wspaniałej Bette Davis ponownie zobaczymy doskonale odmalowane szaleństwo i wyraz zwichrowanej osobowości na

twarzy starszej kobiety, która przegrywa walkę z obsesją. Atmosfera jest równie posępna, ale sam obraz o niebo brutalniejszy i krwiożerczy. Pojawiają się w nim echa *Diabolique*, dzieła Henriego-Georgesa Clouzota z 1955 roku, bo utwór Aldricha przebiera się z dreszczowca w kryminał i robi to niezwykle gustownie i z wyczuciem. Bette Davis oczywiście doskonale odnalazła się w roli, bo oprócz tego, że była po prostu świetną aktorką, rozpracowała już tworzący się wtedy nurt psycho-biddy (uformował się właśnie dzięki mistrzowskiemu dziełu Roberta Aldricha) i to, czego oczekują widzowie. Horror Charlotty wybrzmiewa również głośniej niż ten u Baby Jane.

Aldrich nie ukrywał, że zależało mu na powtórzeniu sukcesu *Co się zdarzyło Baby Jane?*, a niezwykle ważny był w tym przypadku ponowny angaż Bette Davis i Joan Crawford. Udało się zatrudnić obie. Robert Aldrich musiał przecież zdawać sobie sprawę, że to będzie kolejny trudny dla niego plan filmowy. Chyba więc lubił takie wyzwania. Animozje pomiędzy aktorkami i tutaj dobijały do tych graniczących z absurdem, jak chociażby moment, gdy podczas jednego z dni zdjęciowych Crawford po całym cyklu ujęć, zamiast jechać już do hotelu, postanowiła poczekać w swojej przyczepie. Gdy wybudziła się z drzemki, na dalekim podmiejskim planie filmowym nie było już nikogo z ekipy, a Crawford rzecz jasna pomyślała, że wszystko ukartowała Davis. Przepychankom nie było końca, włącznie z symulowaniem choroby przez Crawford. Przedłużająca się produkcja zmusiła Aldricha do poszukania zastępstwa, a na miejsce Crawford weszła Olivia de Havilland (co ciekawe, aktorka już raz ją "wymieniła" przy filmie *Kobieta w klatce*). Nie było więc łatwo, ale Robert Aldrich to ten typ twórcy, który potrafi dużo wytrzymać. Miał za sobą dużo bardziej wymagające produkcje, kręcił w Afryce, Europie, walczył prywatnie ze studiami o każdą minutę swoich obrazów, prowadził batalie o budżety. Może się więc wydawać, że scysje na linii Crawford - Davis przypłacał zdrowiem, ale podejrzewam, że był po prostu do tego przyzwyczajony. Produkcję dokończył więc z Olivią de Havilland, film zdobył siedem nominacji, a Aldrich zamknął tym samym definitywnie swój epizod ze współpracą z niereformowalnymi gwiazdami, które już same, bez niego kontynuowały zakulisowe batalie.

Robert Aldrich miał już serdecznie dość pracy z przebrzmiałymi gwiazdami, które plan filmowy zamieniały na front wojenny (Joan Crawford z Bette Davis). Nie miał również ochoty wracać do niepewnych projektów z rozkapryszonymi aktorami pokroju Franka Sinatry, który z pracy przy wcześniejszym filmie Aldricha, *Czworo z Teksasu*, uczynił piekło. Aldrich w 1965 roku potrzebował komfortowych warunków na planie, sprawdzonych znajomych, pracy z dala od kobiet. W czasie kręcenia *Nie płacz, Charlotto* rozstał się ze swoją żoną Harriet Foster, więc tym bardziej chciał być z dala od żeńskiego towarzystwa. Chciał dziarskiego, męskiego scenariusza, ucieczki i filmu, nad którym będzie miał pełną

kontrolę. W 1965 roku wylądował na pustyni w Libanie (a tak naprawdę na wybranych terenach Arizony i Kalifornii, które za pustynie w Libanie robiły) za sprawą *The Flight of the Phoenix*, powieści angielskiego pisarza Ellestona Trevora.

Scenariusz opowiada o załodze samolotu transportowego Fairchild C-82 Packet (w filmie zostało wykorzystanych kilka różnych modeli samolotów), który wskutek burzy piaskowej ma awarię gdzieś na trasie pomiędzy Jaghbub, a Benghazi w Libii. Za sterami siedzi doświadczony pilot Frank Towns (James Stewart), a na pokładzie leciało kilku robotników pracujących przy odwiertach, lekarz, wojskowi. Poza tym w maszynie jest trochę prywatnego bagażu, sporo wody, transport daktyli. Frank jest na tyle wprawnym pilotem, że kładzie maszynę bezpiecznie na pustyni, chociaż ta jest oczywiście niezdatna do dalszego lotu, o starcie z piasku nie wspominając. Chociaż ich położenie do najweselszych nie należy, a w samolocie jest ranny, to mężczyźni nie przejmują się tym jeszcze. Jest zapas wody, pomoc przecież zaraz nadleci. Po kilku dniach nadzieja szybko ulatuje. Pojawia się alternatywny plan konstruktora samolotów (który również był na pokładzie), by z rozbitej maszyny złożyć coś mniejszego, zdatnego do lotu...

Robert Aldrich wiedział, że ma świetny scenariusz w ręku. Przecież już nie raz przedstawiał ścieranie się męskich charakterów, a tutaj mógł pójść krok dalej. Do tematu podszedł ambicjonalnie i od strony artystycznej wygrał bardzo dużo. Konflikt w *Starcie Feniksa* krąży pomiędzy starym wygą Frankiem Townsem, a niemieckim projektantem Heinrichem Dorfmannem (Hardy Krüger). Rzecz rozbija się o to, że Frank nie wierzy w powodzenie planu, torpeduje go, łapie się za głowę widząc obliczenia niemieckiego "geniusza". Dorfmann natomiast ze stoickim spokojem wyjaśnia, ale też punktuje twardogłowy sposób myślenia amerykańskiego pilota. Dochodzą tu rzecz jasna antagonizmy narodowe, bo odpuszczenie pola Niemcowi ma tu wymiar niemal metaforyczny, a i załoga nie szczędzi przykrych uwag w kierunku "Fryca".

Robert Aldrich nie pierwszy raz podchodzi do tematu od strony (tylko teoretycznie) kontrowersyjnej. Przedstawia niemieckiego naukowca jako zaradnego, inteligentnego, pracowitego i zdolnego do wszelkich poświęceń mężczyznę. Amerykanów (choć nie wszystkich) jako tych, którzy uzurpują sobie prawo do bycia najmądrzejszymi i najbardziej doświadczonymi w każdym temacie. Obraz "szlachetnego" Niemca przypomina inny film Aldricha, *Ten Seconds to Hell*, gdzie głównymi bohaterami byli przegrani żołdacy powracający do Berlina i podejmujący się pracy saperów próbujących oczyścić stolicę z niewybuchów.

Jednak nie tylko na linii Towns - Dorfmann rozgrywa się fabularne napięcie. Aldrich, tak jak napisałem, podszedł ambicjonalnie, a jako, że miał na planie aktorów wybitnych (wystąpili między innymi Richard Attenborough, George Kennedy, Ernest Borgnine) miał też do dyspozycji tyleż samo charakterów. Każdy z nich czymś się wyróżnia, pomiędzy postaciami rozgrywają się mniejsze i większe dramaty (sierżant Watson nie ma ochoty wykonywać rozkazów kapitana Harrisa i kończy się to licznymi zwrotami akcji). Tyle męskich indywiduów zwiastowałoby wojnę na całego, ale jednak mężczyźni muszą posłuchać wiarygodnie brzmiącego Niemca i zbudować mniejszy samolot z większego. Nawet, żeby się czymś zająć, wprowadzić w powietrze życiodajną nadzieję, poczuć pozytywną energię płynącą ze wspólnej pracy.

Start Feniksa to wiele niespodzianek, a akcja pomimo tego, że rozgrywa się w jednym miejscu na otwartej przestrzeni, często zaskakuje. Scenariusz obfituje w ciekawe pomysły, Aldrich natomiast sprawdził się jako doskonały obserwator ludzkich zachowań w sytuacjach podbramkowych, naświetlił konflikty, wypełnił akcję testosteronem, czyli tym czego potrzebował od dawna. Udowodnił, że jest dobrym rzemieślnikiem, nabrał pewności siebie. Nawet pomimo tego, że *Start Feniksa* sukcesem komercyjnym nie był, to został dostrzeżony przez krytyków. Ian Bannen otrzymał nominację do Oskara za rolę drugoplanową, a Michael Luciano za montaż. Robert Aldrich tak dobrze poczuł się w męskim towarzystwie na planie *Startu Feniksa*, że zaraz przystąpił do pracy przy swoim największym kasowym hicie, *Parszywej dwunastce*.

Misja jest prosta. Przedrzeć się na teren okupowany przez Niemców, wtargnąć do zamku gdzie wysocy rangą oficerowie zażywają relaksu i wszystkich zabić, albo przynajmniej tylu ilu się da. Specjalnie na tę akcję zostaje utworzony oddział żołnierzy z wyrokami, czekającymi na egzekucję, albo mającymi w perspektywie po 20-30 lat ciężkich robót. Oddział straceńców może dużo wygrać, bo stawką jest szansa na uchylenie kar. Na dowódcę oddziału zostaje wyznaczony major John Reisman (Lee Marvin), który "krnąbrny" i "skory do niesubordynacji" ma od zawsze wpisane w CV. Jest jednak Reisman na tyle bezkompromisowym oficerem, że udaje mu się dość szybko uzyskać posłuch wśród tytułowej dwunastki. Doskonale zresztą zdaje sobie sprawę, z kim ma do

czynienia. Akty nieposłuszeństwa ucina brutalną ripostą. *Parszywa dwunastka* Roberta Aldricha to historia przestępców, którzy przy swoich różnych charakterach i przewinieniach (są wśród nich mordercy, gwałciciele, złodzieje) potrafią jednak swoją agresję i upodobanie do szerzenia chaosu wykorzystać we wspólnym celu.

Robert Aldrich po niezwykle udanym *Starcie Feniksa*, gdzie w końcu uwolnił się od towarzystwa kobiet i wykorzystał tam w pełni swój reżyserski potencjał, przystąpił do realizacji kolejnego "męskiego kina". *Parszywa dwunastka* to klasyk i czołowy reprezentant kina wojennego, w którym motyw przewodni stanowi temat 'men on mission'. Twórca poszedł tym samym za ciosem po swojej poprzedniej produkcji, bo trzeba przyznać, że oba filmy (*Start Feniksa* i *Parszywa dwunastka*) są do siebie pod wieloma względami podobne. Oba bowiem na pierwszym planie stawiają szereg męskich, nierzadko trudnych usposobień, gdzie bohaterowie muszą znaleźć wspólny język i wypracować metodę, by razem przeciwstawić się trudnemu zadaniu. W *Starcie Feniksa* chodziło o zbudowanie samolotu i ucieczkę z pustyni, w *Parszywej dwunastce* o dopracowanie w najdrobniejszych szczegółach planu ataku na zamek i walkę z nazistami.

Trzeba przyznać, że Robert Aldrich dostał do realizacji pierwszorzędny materiał. Powieść Erwina Nathansona wydana w 1965 roku była oparta na historii prawdziwej jednostki desantowej która pod nazwa Filthy thirteen siała spustoszenie na tyłach wroga w czasie II Wojny Światowej (między innymi w operacji Market Garden). Bestseller Nathasona opowiadał wprawdzie o prawdziwej jednostce, ale już same informacje o tym, że byli recydywistami były tylko literacką fikcją. Koncept na opowieść pisarz wziął z frontowych doniesień, między innymi od Russa Meyera (weteran amerykańskiej eksploatacji, ale również fotograf w czasie wojny). Prawdą jest natomiast, ze dowódca Filthy thirteen, Jake McNiece, był pełnej krwi Indianinem niejednokrotnie mającym problem z posłuszeństwem wyższym rangom oficerom i to właśnie on dołączył w pewnym momencie do przetrzebionej drużyny jako "trzynasty". Nazwa Filthy pochodziła od słowa brudny i miała odnosić się w bezpośredni sposób do stanu higieny oddziału, który ani myślał o poprawieniu tej sytuacji.

Robert Aldrich odniósł komercyjny sukces, bo swój obraz wypełnił po brzegi akcją, ciętym humorem, a zaangażowani aktorzy skradli serca publiczności. Oczywiście nie można było zatrudnić dwunastu gwiazdorów, więc po filmie pamiętamy tylko tych najbardziej charyzmatycznych (przede wszystkim Lee Marvin, Charles Bronson, John Cassavetes, Telly Savalas), ale z drugiej strony, kolejne głośne nazwiska mogły tylko odciągnąć naszą uwagę od istoty filmu i zabrać czas przeznaczony na akcję. Tej natomiast, akcji, tu nie brakuje. Sam film był po premierze mocno krytykowany. Zwracano uwagę na sadystyczne ciągoty

Aldricha, obraz określony został mianem brutalnego i propagującego przemoc. Odpowiedzialni za scenariusz doświadczeni Nunnally Johnson i Lukas Heller rzeczywiście zawarli w *Parszywej dwunastce* dużo brutalnych scen, ale przecież to kino wojenne, a rzecz nie dotyczyła "typowego" oddziału, a ludzi, którzy byli przez własny naród spisani na straty. Tym atakiem musli odkupić swoje winy, udowodnić za wszelką cenę i przy użyciu drastycznych środków, że jeszcze się na coś przydadzą.

Parszywa dwunastka została kręcona w studiach MGM, oraz na terenach południowej Anglii. Tam też został zbudowany zamek, a odpowiedzialnym za to był William Hutchinson (kilka lat później został nominowany do Oskara za scenografię do filmu *Młodość Winstona* Richarda Attenborough). Wybuchy, ciągła wymiana ognia, bezceremonialne sekwencje wyżynania nazistów, wszystkie te sceny musiały odbić się na frekwencji i sukcesie kasowym. Film był tak popularny, że powstało sporo jego kontynuacji, wiele filmów luźno odnoszących się do schematu jak włoski *The Inglorious Bastards* Enzo G. Castellariego (delikatnie tylko skłaniający się do pomysłu Aldricha), w końcu film Tarantino, który oddawał hołd temu włoskiemu, ale głównie przecież tematowi ''men on mission', którego spopularyzowanie trzeba upatrywać właśnie w filmie Roberta Aldricha. Dzisiaj być może razi kilka skrótów, akcja, która idzie amerykanom "zbyt łatwo", ale przecież nie sposób odmówić walorów, dzięki którym film Aldricha po dziś dzień jest chętnie oglądany. Doskonałe aktorstwo, tempo, motyw przewodni skomponowany przez Franka De Vola. Aldrich był twórcą hitu, a film zdobył cztery nominację do Oskarów w tym jedną statuetkę dla Johna Poynera za najlepszy montaż dźwięku. Robert Aldrich pozostał w MGM i zrealizował dla studia *The Legend of Lylah Clare* z Kim Novak.

Kim Novak w 1968 roku była już po swoich największych sukcesach, a zbliżające się lata 70. z pewnością nie były dobrym czasem dla aktorki z typem urody Marilyn Monroe. Robert Aldrich natomiast mógł po sukcesie *Baby Jane* poczuć się na tyle pewnie w swojej roli, że sądził iż stał się typem twórcy, który wyciąga z niebytu przebrzmiałe gwiazdy. Niestety, o ile ta sztuczka udała się z Bette Davis, z Kim Novak już zdecydowanie nie. Plan i scenariusz *Legendy Lylah Clare* był wprawdzie ambitny, ale dla Novak, która wypadła nad wyraz pretensjonalnie i groteskowo, okazał się chyba aż nadto wymagający. W potrójnej (!) roli aktorka mierzy się z legendą fikcyjnej ikony kina, tytułową Lylah Clare. Tytuł wypada postawić w szeregu tych obrazów, przy których reżyser podejmuje walkę z branżą lub po prostu demaskuje niektóre zachowania, piętnuje sytuacje, stara się pokazać kulisy sławy. *Wielki nóż*, *Co się zdarzyło Baby Jane?*, późniejsze *Zabójstwo siostry George* i właśnie *Legenda Lylah Clare* to jego nieoficjalna batalia, gdzie

oskarżycielski ton wymierzony jest w wielkie wytwórnie, pokazuje zaplecze, zakulisowe gierki, w końcu, przedstawia ten moment w życiu gwiazd, gdy nikt już nie zwraca na nie uwagi, trzymają się kurczowo sławy, albo, jak w tym przypadku, amatorki chcą wskoczyć na głęboką wodę nie potrafiąc jeszcze pływać. Robert Aldrich jasno bowiem wskazuje, że w Hollywood, by do czegoś dojść, trzeba liczyć tylko na siebie, nie można polegać na sentymentach, być delikatnym.

Legenda Lylah Clare to po prawdzie rozwinięty do pełnego metrażu jeden z odcinków telewizyjnej antologii *The DuPont Show of the Week* emitowanej w amerykańskiej stacji NBC od września 1961 roku do sierpnia 1964 roku. Epizod o Lylah Care zadebiutował na antenie w maju 1963 roku, a oryginalnie w "legendę" i aspirującą do tego miana wcieliła się Tuesday Weld. Sama opowieść dotyczy prób wskrzeszenia wspomnianej ikony, bo trzeba wiedzieć, że fikcyjna Lylah Care była gwiazdą wielkiego formatu. Uwielbiana przez widzów, prasę, krytyków. Kulisy jej śmierci są owiane tajemnicą. Po 20 latach od śmierci w producenckich głowach zaświtała genialna myśl, żeby (przede wszystkim) raz jeszcze zarobić na Clare. Wiatru w żagle dodała informacja, że została znaleziona bliźniaczo wyglądająca dziewczyna, nowa w branży, ale to przecież można jeszcze wyćwiczyć. Elsa Brinkmann pojawia się znikąd, jest nieśmiałą, lekko wycofaną dziewczyną, a teraz dostaje na tacy wszystko. Machina została uruchomiona. Elsa zakochuje się w Lewisie Zarkenie (Peter Finch), mężu po Clare, który ma film wyreżyserować.

Ponura satyra na Hollywood, a tak trzeba odczytać *Legendę Lylah Clare* ma jasne przesłanie. Jeśli byłeś niewinny, to środowisko cię zepsuje. Jeżeli miałeś jakiś talent, to studio wyciśnie cię jak cytrynę, a później rzuci w kąt dając ci przez chwilę nacieszyć się blaskiem. Efektem tych działań jest zataczające się koło historii. W finale Elsa Brinkmann prezentuje się wprawdzie jak autentyczna Lylah Clare, ale cenę płaci za to ogromną.

To rzeczywiście nie jest najlepszy film Roberta Aldricha, a Kim Novak niestety pogubiła się zupełnie w odgrywanej roli. Być może zaważyła tu trzyletnie przerwa aktorki od występów przed kamerą (poprzedni film Kim Novak to *Miłosne przygody Moll Flanders* z 1965 roku w reżyserii Terence'a Younga, równie chłodno przyjęty przez krytyków i publiczność), a rola u Aldricha miała skądinąd bardzo wymagającą formułę.

Podejrzewam, że Jeanne Moreau, którą Aldrich przedstawił jako swój pierwszy wybór, wypadałaby zdecydowanie lepiej, bardziej intrygująco i zadziornie. Koniec końców

Legenda Lylah Clare to słabej jakości gra stereotypami, melodramatyczny w tonie i całkowicie pozbawiony emocji traktat o Hollywood, gdzie umiera radość, miłość i pasja. O *Legendzie Lylah Clare* źle wypowiadali się prawie wszyscy, film nie przyniósł zysków, ale Aldrich myślami był już gdzie indziej. Za sprzedane prawa do *Parszywej dwunastki*, swojego największego komercyjnego sukcesu, otworzył własne filmowe studio, czyli coś o czym marzył od zawsze. Teraz, chociaż wciąż w Hollywood, to uniezależniony od wszystkich, mógł kręcić tak jak chce. Pierwszym filmem stworzonym w nowym studio, a sprzedanym pod dystrybucję American Broadcasting Company było *Zabójstwo siostry George*, jego najodważniejszy film w karierze na dzień dobry opatrzony kategorią X.

Aldrich pod koniec lat 60. był reżyserem, który miał w ręku najlepsze karty. Własne studio, niezależność artystyczną, nawet fanów (w końcu). Wciąż pomijany na festiwalach nie kręcił jednak filmów z myślą o nagrodach. Interesowało go rzemiosło, dobre historie, ciekawe scenariusze. Czasem jednak uciekał w kierunku kina zaangażowanego, które na pierwszy rzut oka mogło na takie nie wyglądać. W *Zabójstwie siostry George* kontynuuje tematy, które zapoczątkował przy *Wielkim nożu* z Jackiem Palancem. Dostało się wtedy filmowym wytwórniom wywierającym nacisk na aktora. Grzechy wielkich magnatów z Hollywood, którzy szantażują, mają ogromne wpływy zostały wyciągnięte i przedstawione w kolejnych filmowych fabułach. W *Co się zdarzyło Baby Jane?* Aldrich mówi, że życie gwiazd, szczególnie tych, które zeszły z piedestału, wcale nie jest urocze. W *Legendzie Lylah Clare* ponowie obnażył krwiożerczy przemysł, który wykorzystuje aspirującą do miana ikony dziewczynę. Chociaż tonie na końcu w blasku fleszy, płaci cenę zbyt wygórowaną. W *Zabójstwie siostry George* Robert Aldrich opowiada o aktorce niezwykle popularnego telewizyjnego show, która dowiaduje się, że twórcy postanowili uśmiercić jej postać. Zaraz pójdzie w odstawkę, producenci są nieubłagani, a przy okazji wychodzi na jaw sporo uchybień w produkcji czy po prostu brak ludzkich odruchów, a nawet zanik empatii względem drugiej osoby.

Robert Aldrich, gdy miał w końcu pełną kontrolę artystyczną, mógł, jakby na przekór wielkim studiom, które już raz zmusiły go do usunięcia kontrowersyjnych scen (tak zrobiono przy *World for ransom*, jednym z pierwszych filmów Aldricha. Reżyser nie miał wtedy za dużo do powiedzenia i wątki lesbijskie, na których mu zależało, brutalnie wycięto), zabrać się za treści, które chyba dość długo leżały mu na sercu. Pomogła mu w tym sztuka Franka Marcusa z 1964 roku, na której Aldrich oparł scenariusz do swojego filmu. *Zabójstwo siostry George* to historia zmagań na polu prywatnym i zawodowym June „George" Buckridge (w tej roli wystąpiła Beryl Reid nominowana za tę rolę do

nagrody Złotego Globu). June jest lesbijką, na ekranie gra łagodną starszą panią, pielęgniarkę która zawsze pokrzepi, da dobrą radę. Jest uśmiechnięta i skora do pomocy. Sympatyczna postać zdobyła wielką popularność. W życiu prywatnym aktorka związana jest z młodziutką Alice (Susannah York), która prowadzi się niczym lolita. W mieszkaniu zastawionym lalkami wyczekuje codziennie swojej kochanki. June, w prawdziwym życiu nie prezentuje się tak ciepło jak na srebrnym ekranie. Jest wulgarna, często pijana, pali cygara. Nierzadko sprawia producentom problemy, gdy ci muszą wyciągać ją z kolejnych kłopotów (w stanie wskazującym wchodzi do taksówki, w której jest już dwójka pasażerów i napastuje ich. Warto dodać, że to para sióstr zakonnych). Ma wybuchową naturę, a informacja o tym, że jej bohaterka niedługo ma zginąć tylko pogłębia awanturnicze nastawienie do świata i najbliższych.

Robert Aldrich w swoim najodważniejszym filmie w karierze (zyskał plakietkę z kategorią X, zmienioną, po drobnych zmianach na R) porusza bardzo ciekawy temat, nie wzbudzając jednak kontrowersji od strony związku homoseksualnego. Ten (związek) jest tu przedstawiony bardzo naturalnie. Była to z pewnością kwestia najważniejsza dla Roberta Aldricha. Wyciągnął z szafy i przedstawił relację między dwiema kobietami tak, jak powinno się to zrobić, w sposób światły i normalny. Stosunki obu pań, chociaż stanowią o szkielecie fabularnym, nie są wystawione na pierwszy plan. Jako widz czułem, że ważniejsza jest tu nieco osobliwa zależność między dwójką ludzi (przede wszystkim), młodszą Alice, a starszą June. Wszystkie wspomniane osobliwości wynikały z różnicy wieku i charakteru. June lubi dominować, karcić kochankę i bawić się w dominującą w domu. Czerpie z tego przyjemność, więc moment , gdy Alice chce się odegrać i gdy powinna cierpieć przy przeżuwaniu cygara, delektuje się nim, doprowadza June do wściekłości. Kręcony w Londynie film, pełen angielskiego uroku i humoru, jest pod wieloma względami wyjątkowy. Nie obyło się oczywiście bez batalii Aldricha z cenzurą, bo chociaż mógł nakręcić wszystko co chciał (i zrobił to), to kategoria wiekowa X, uniemożliwiała mu szerszą dystrybucję. Wyciął kilka scen seksu i co ostrzejsze dialogi. Jednak, nawet po złagodzeniu filmu i tak kilka sekwencji wciąż robi wrażenie i wierzę, że w czasie premiery mogły wprawić co niektórych widzów w zakłopotanie. Poza tym, walorów jest dużo więcej. Kilka scen kręcono w autentycznym klubie lesbijskim (Gateways club działający w Londynie od 1936, aż do 1985 roku) i film Aldricha był podobno pierwszym, w którym wnętrza takiego klubu pokazano. *Zabójstwo siostry George*, pomimo swoich atutów, nosi jednak te przykre znamiona obrazu autorskiego, gdzie twórca wierze bezgranicznie w swoje możliwości. Przez to film Aldricha jest chociażby za długi i kilka razy odniosłem wrażenie, że twórca podnosi, za często, te same kwestie. Sama wysoka kategoria wiekowa odbiła się ostatecznie na słabym wyniku finansowym.

Pod koniec lat 60. Robert Aldrich zaczął wykonywać co najmniej nerwowe ruchy jako producent i reżyser. Owszem, jego najodważniejszy film w karierze, *Zabójstwo siostry George* nie przyniósł oczekiwanych wpływów, ale nie był to powód, by rezygnować z kolejnych ambitnych planów. Robert Aldrich poddał się jednak presji nowego dystrybutora ABC Pictures, z którym jego producencka firma współpracowała. Wszyscy domagali się hitu na miarę *Parszywej dwunastki*, a najlepiej filmu bardzo podobnego w treści, ale z innym tytułem. Przed realizacją *Spóźnionego bohatera* (Aldrich sięgnął po gotowy zarys scenariusza, który opracował pod koniec lat 50. podczas kręcenia filmów w Europie) reżyser próbował podreperować budżet studia produkując thriller *What Ever Happened to Aunt Alice?* (reżyserował Lee H. Katzin). Nie pomógł tytuł nawiązujący do wiadomego przeboju, ani też treść, w której ponownie próbowano odnieść się do zapoczątkowanego przez Aldricha podgatunku 'psycho-biddy' (horrory, w których źródłem grozy jest czarująca, z reguły na początku, starsza pani). Kolejną próbą był 20-minutowy krótkometrażowy film *The Greatest Mother of Them All* z Peterem Finchem. Przyznacie, że to wyjątkowo desperacki krok Aldricha. De facto miał to być 20-minutowy materiał, który miał skusić studia na wyłożenie pieniędzy na pełnometrażowy film o tej samej treści. Nikt jednak nie miał odwagi na zainwestowanie pieniędzy w kontrowersyjną historię o starszym mężczyźnie reżyserze związanym z nastolatką. Aldrich powrócił więc do sprawdzonego, teoretycznie, schematu. Wylądował z ekipą na wyspie Boracay na Filipinach i rozpoczął zdjęcia w plenerach, które kilka miesięcy wcześniej opuścił Jack Starrett kręcąc tu swoich *The Losers* (aka *Moto diabły*).

Historia filmowa jest prosta i była cokolwiek pretekstowa, by zebrać raz jeszcze kilku twardzieli (różne charaktery) i przy wojennej kurzawie sprawdzić ich kondycje psychiczną oraz postawić pod znakiem zapytania wyznawane dotąd wartości.

Akcja rozgrywa się w 1941 roku, gdy wojska amerykańskie na jednej z wysp archipelagu Nowe Hebrydy są w ciągłym stanie potyczek i podchodów z Japończykami. To zresztą jedna z wielu nieścisłości historycznych. Wojsk japońskich nie było na Nowych Hebrydach w czasie II wojny światowej. Inną nieścisłością jest mundur i broń żołnierza amerykańskiego, którego widzowie mogli zobaczyć na plakatach reklamujących film. Żołnierz nosi mundur z lat 60., a w rękach trzyma karabin M16, nad którym konstruktor Eugene Stoner rozpoczął pracę w 1955 roku. Zapomnijmy jednak o realiach i skupmy się na filmowej fikcji. Amerykanie znajdują się więc w patowym położeniu, bo po drugiej stronie wyspy panoszą się Japończycy. By zrobić krok naprzód dowództwo wpada na pomysł, by przejąć japońską stację nadawcza i wysłać stamtąd fałszywe komunikaty. Do

tego celu (oprócz wsparcia regularnego oddziału) zostaje przydzielony porucznik Sam Lawson znający język japoński (zagrał go Cliff Robertson, który w czasie produkcji otrzymał nagrodę Oskara za udział w filmie *Charly*. Statuetkę odebrał w jego imieniu Frank Sinatra). Lawson jest wszak nieskory do współpracy, bo raz, że jest już zmęczonym służbą mężczyzną, dwa, że rozkazy przypadły na koniec jego tury i powrót do domu na urlop. Jego postawa będzie rzutować na jakość misji. Jednak nie tylko Lawsonowi nie jest po myśli tułaczka po dżungli i wystawianie się na ostrzał Japończyków. Drużyna złożona z bohaterów i tchórzy, tych, którzy garną się do pomagania i kombinatorów, gapowatego dowódcy i kwestionującego rozkazy twardziela. Robert Aldrich doskonale opanował ten szablon. Można więc napisać, że *Spóźniony bohater* to wypadkowa *Parszywej dwunastki* i *Startu Feniksa* (Ronald Fraser ze *Startu Feniksa* gra bardzo podobną postać do tej ze *Spóźnionego bohatera*, nikczemnego i próbującego załatwić własny interes żołnierza).

Mnogość ludzkich charakterów, zażyłości, animozje i późniejsze sojusze mogłyby sprawić problem dla niedoświadczonego reżysera, ale Robert Aldrich na początku lat 70. był już doskonałym rzemieślnikiem, który miał opanowaną do perfekcji sztukę składania wypróbowanych wcześniej fabuł. Uwagę zwraca obsada. Oprócz Cliffa Robertsona zobaczymy Michaela Caine'a, który z Robertsonem stworzy ostatecznie duet i pomimo wielu różnic, panowie znajdą wiele cech wspólnych. Pomoże im to przetrwać w dżungli, będą się uzupełniać i ratować z opresji. W finale natomiast Robert Aldrich skłoni się raz jeszcze do wypracowanego wcześniej patentu z *Vera Cruz* (Gary Cooper VS Burt Lancaster) i filmu *Ostatni zachód słońca* (Rock Hudson VS Kirk Douglas).

Spóźniony bohater to film dopracowany niczym wojenny szlagier z odhaczonymi punktami. Sporo akcji, przyjemny motyw muzyczny autorstwa Geralda Frieda, wiarygodnie rozrysowani bohaterowie i emocjonujący finał wskazują na film dobry. Sukcesu jednak na miarę *Parszywej dwunastki* nie było. Film wprawdzie był bardzo popularny (szczególnie w Wielkiej Brytanii), ale okazało się to niedostateczne, by odrobić włożone pieniądze i przede wszystkim zarobić. Dla ABC obraz Aldricha okazał się wręcz finansową klapą, a sam Aldrich przyznał, że nigdy nie rozumiał, dlaczego *Spóźniony bohater* nie odniósł komercyjnego sukcesu.

Nie dość, że Aldrich na tym etapie kariery był już doskonałym rzemieślnikiem, to potrafił również doskonale kopiować filmowe style. Nie chodzi bynajmniej o treści, bo trudno tu pisać o kopiowaniu tychże, gdy amerykańska historia obfitowała aż nadto w inspiracje

tematu. Gangi, te lepiej zorganizowane w mafijne struktury lub te mniejsze "rodzinne", a nawet te, których działalność ograniczała się do dwóch raptem osób, jak para szalonych kochanków, znaczyły krwawym szlakiem wszystkie stany w Ameryce.

Czy to z lat prohibicji, które trwały w Ameryce od 1919 roku, czy z okresu Wielkiego Kryzysu, który nastąpił dekadę później, twórcy filmowi mieli z czego wybierać, zarówno jeżeli chodzi o wydarzenia i prawdziwych bohaterów z policyjnych kronik, jak i tych wykreowanych na potrzeby literackiej fikcji. Tak było z powieścią *No Orchids for Miss Blandish* Jamesa Hadleya Chase'a z akcją osadzoną na początku lat 30., która została przeniesiona na ekran po raz pierwszy w 1948 roku przez St. Johna Legh Clowesa. Aldrich zdecydował się jednak na chwyt marketingowy i swój film, ostatni pod skrzydłami ABC Pictures, nakręcił pod tytułem *The Grissom Gang* (w Polsce znany jako *Gang Mamy Grissom*). Brzmi zdecydowanie bardziej zachęcająco niż ten z orchideami, przyznacie. Aldrich miał nadzieję, że skusi widzów tytułem, który miał zwiastować brutalną filmową ucztę. Co do kopiowania stylów, o którym wspomniałem w pierwszym zdaniu, to nie da się uciec od porównań (miejscami względem przebiegu akcji, również jeżeli chodzi o finał) od *Krwawej mamuśki* Rogera Cormana, klasyku z nurtu eksploatacji. Widać więc na tym przykładzie jak nietuzinkowym twórcą był Robert Aldrich, który na jedną produkcję potrafił przestawić się ze swoim stylem kręcenia, zaoferować publice obraz wypełniony przemocą, realistyczny i miejscami nad wyraz dojmujący.

Jeżeli chodzi o fabułę, to intrygujący, ale i oryginalny jest już koncept z podwójnym porwaniem, czyli wydarzeniami, które inicjują całą intrygę. Otóż uprowadzona zostaje Barbara, córka biznesmena, człowieka, który trzyma w garści cały region. Ludzie odpowiedzialni za uprowadzenie szybko jednak tracą zdobycz (mocne i surowe sekwencje zwiastują ton, jaki przybierze w swojej opowieści Aldrich), a ofiara staje się od tej pory zakładnikiem gangu mamuśki Gladys Grissom (Irene Dailey), wyjątkowo twardej sztuki. Kobieta z niejednego pieca chleb jadła, ma twardą rękę do synów, jeszcze twardszą dla organów ścigania. Sprowadza do parteru każdego, kto źle wypowie się o niej lub jej podopiecznych, a szczególnie o Slimie (Scott Wilson), lekko opóźnionym w rozwoju mężczyźnie, który jednak zajmuje miejsce szczególne w sercu mamy. To właśnie on staje się przyczyną wielu kłopotów gangu. Otóż bandyci oczekują wpłaty od milionera, a po przejęciu okupu zamierzają zamordować dziewczynę. Nic z tego. Slim lokuje swoje uczucie w dziewczynie i od tej pory staje się jej aniołem stróżem. Nikomu nie jest to na rękę, ale dopóki mężczyzna jest pod protekcją mamy, dopóty nie może spaść mu (ani jego wybrance) włos z głowy. Rzeczywiście sytuacja należy do tych z rodzaju patowych i choć

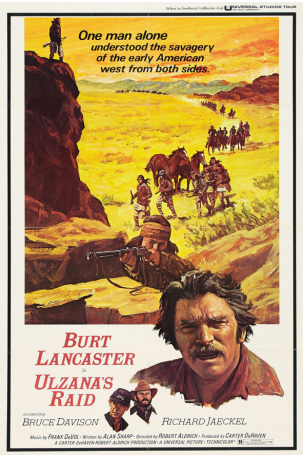
Barbara koślawych uczuć nie odwzajemnia, to lepiej przecież być więźniem z idiotą w pokoju, niż leżeć sześć stóp pod ziemią.

Robert Aldrich zrobił naprawdę wiele, by przedstawić czas, ludzi, wydarzenia i miejsce w sposób przede wszystkim wiarygodny. Wrażenie robią więc sugestywnie przygotowane lokacje i scenografie (brudne, zakurzone, oblepione brudem), charakteryzacja postaci (spocone twarze, wymięte ciuchy, ogorzałe, trzeba to napisać, mordy), w końcu dopasowujący się do tych elementów aktorzy ze Scottem Wilsonem na czele. Wilson kontynuował u Aldricha swoją dobrą passę z początku kariery. Debiutował przecież u Normana Jewisona w filmie *W upalną noc* (epizod, ale zawsze), później było *Z zimną krwią* Richarda Brooksa, *Obrona zamku* Sydneya Pollacka, *Cyrk straceńców* Johna Frankenheimera. Przyznać trzeba, że już nazwiska reżyserów, z którymi współpracował Scott Wilson, robią wrażenie. U Aldricha wspiął się na aktorskie wyżyny przy swojej udanej próbie przedstawienia gangstera, który w mgnieniu oka potrafi zmienić swoją twarz, zachowanie, nastawienie wobec rodziny czy porwanej dziewczyny. To nie tylko morderca, ale też człowiek, który potrafił ostatecznie pokazać swoje (jakkolwiek to zabrzmi) dobre oblicze. Wychowany w środowisku pełnym przemocy nigdy nie miał szans na poznanie prawdziwej miłości (ta matczyna, był wszak tylko substytutem, pewnym rodzajem osobliwego strachu o dziecko). Nikt się nim nie opiekował, a on sam nie miał szans na otoczenie opieką drugiej osoby, aż do teraz. Różni się więc zarys charakterów postaci i w stosunku do literackiego pierwowzoru, ale i w stosunku do pierwszej ekranizacji. Zarówno u Jamesa Hadleya Chase'a, jak i u St Johna Legh Clowesa fabuła opierała się na tym, że porwana zakochała się w porywaczu, odwrotnie niż u Aldricha.

Nie miał jednak Robert Aldrich szczęścia (kolejny raz) ani do dystrybucji, ani do ewentualnego komercyjnego sukcesu. Dla ABC Pictures obraz był kolejną finansową klapą ufundowaną przez reżysera. Trudno tak naprawdę doszukać się przyczyn. Możliwe, że Aldrich trafił na rodzaj widza, który chciał kojarzyć twórcę z innym rodzajem kina, bardziej komercyjnym, blockbusterowym. Widzowie wciąż mieli w pamięci *Parszywą dwunastkę*, chcieli łatwych rozwiązań, jasnego podziału na zło i dobro, a w *Gangu Marry Grissom* jest zupełnie inaczej. To brutalny dramat, portretujący patologiczne środowisko (któremu towarzyszymy przez cały seans), wyzuty z romantyzmu, w którym twórca bez sentymentu ilustruje oblicza morderców, złodziei, porywaczy.

Relacje z ABC Studio rzeczywiście uległy na tyle pogorszeniu, że zamieniły się w szereg procesów. Wbrew wcześniejszym ustaleniom włodarze z ABC nie chcieli finansować

kolejnych filmów Aldricha, a on sam w styczniu 1972 roku wystawił na sprzedaż swoje filmowe studio. Nie cieszył się więc nim za długo, raptem cztery lata.



Etap komercyjnych porażek wciąż ciągnął się za Aldrichem, nawet wtedy, gdy był autorem takich filmów jak *Ucieczka Ulzany*, uznanych przez widzów i krytyków. Oparty na scenariuszu Alana Sharpa był jednocześnie inspirowany obrazem Johna Forda *Poszukiwacze*. Jako samoświadomy obraz miał być również udaną alegorią do udziału Stanów Zjednoczonych w wojnie wietnamskiej.

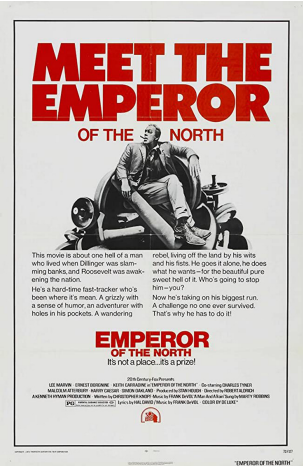
Z rezerwatu razem z grupką Indian ucieka Ulzana, wódz Apaczów. Znane jest okrucieństwo samego plemienia i ich przywódcy (Ulzana jest postacią autentyczną), więc wojsko nie zwleka i rozpoczyna się pościg. Przywództwo obejmuje niedoświadczony porucznik Garnett De Buin (Bruce Davison), a wytropieniem zbiegów ma zająć się McIntosh (Burt Lancaster z sumiastym wąsem).

Przez cały sens *Ucieczki Ulzany* miałem wrażenie, że stoję ramię w ramię z młodym porucznikiem De Buinem i tak jak on jestem uświadamiany, a po prawdzie edukowany w sprawach dotyczących Indian i okrutnych praw Dzikiego Zachodu. Western Roberta Aldricha oprócz tego, że jest filmem trzymającym od początku do końca w napięciu, jest przede wszystkim kinem dydaktycznym. W roli cierpliwego nauczyciela występuje McIntosh, a *Ucieczka Ulzany* to zapis konsekwencji, które uderzają w chwilę po odpuszczeniu kilku najważniejszych reguł. "Kto pierwszy popełni błąd, ten kopie grób" - jest najważniejszą zasadą powtarzaną w trakcie seansu. Nie bez przyczyny, bo Robert Aldrich w swoim filmie pokazuje wiele obrazków, które zostaną z widzem na dłużej. Ilekroć jednak na ekranie pokazywany jest akt barbarzyński (najczęściej jako rzecz dokonana), widz nie ma wątpliwości, że nie chodzi tu o przedstawienie (z perspektywy) rdzennych mieszkańców w jak najgorszym świetle, a raczej przy tej okazji o wyjaśnienie dlaczego tacy są, w imię czego dokonują takich aktów. Nie raz takie pytania zadaje porucznik De Buin. Nie są to jednocześnie pytania rzucane na wiatr, bo z reguły dostaje konkretną odpowiedź czy to ze strony McIntosha, czy indiańskiego pomocnika tropiciela. Sam Ulzana raz, że uciekł z niewoli, dwa, że zrobił to głównie dlatego, by porzucić "zapach" białego człowieka, jego kulturę, nadchodzącą

cywilizację, która coraz bardziej agresywnie wdziera się w świat Apacza. Musi znowu posmakować krwi, ognia i cierpienia innych. Każda ofiara go wzmocni. Można napisać, że *Ucieczce Ulzany* towarzyszy posępny nastrój. To prawda, ale wynika on głównie z realistycznie przedstawionej natury samej opowieści. Nie uświadczymy tutaj ani epickości, ani patosu, a tylko i wyłącznie wyważony język. W swoim nihilistycznym tonie western Aldricha zahacza o rewizjonizm i demitologizacje historii o wielkim podboju Dzikiego Zachodu. Próżno tu szukać choćby promyka nadziei, który mógłby towarzyszyć osadnikom, farmerom, którzy doglądają plonów. To historia o pościgu, na ziemi, która nie znosi mięczaków, wzdryga się przed nimi i traktuje obcesowo.

Ucieczka Ulzany uważany przez krytyków za jeden z najlepszych westernów z lat 70. to w końcu thriller, ten najlepszy, bo nie tylko trzymający w napięciu, ale przedstawiający wyrafinowaną rozgrywkę pomiędzy uciekinierami a ścigającymi. Plany, fortele, zamiary są przedstawione jak w partii szachowej i planowane na klika ruchów przed. Czy wszystko się uda, zweryfikuje los rzucony na koło fortuny.

Po komercyjnej porażce *Ucieczki Ulzany* (ileż ich to już było w karierze Aldricha), który był jednocześnie powrotem twórcy do westernu, reżyser przymierzył się do realizacji *Władcy północy* dla producenta Kennetha Hymana z 20th Century Fox. Żeby tej przykrej tradycji stało się zadość, można na wstępie już napisać, że i *Władca północy* okazał się finansową klapą (Aldrich ponownie zachodził w głowę, dlaczego tak się stało). Finansową, ale nie artystyczną, bo to bez wątpienia czołówka w dorobku twórcy.



Historia we *Władcy północy* dotyczy dwóch hobo. Określenie to pojawiło się w Stanach Zjednoczonych pod koniec XIX wieku, a dotyczyło, w dużym skrócie, migrujących bezdomnych szukających pracy. Najczęściej przemierzali kraj na gapę wskakując do towarowych wagonów. Byli w stanie przemierzyć w ten sposób Amerykę tam i z powrotem. O najtwardszych natomiast krążyły legendy. Pracowali dorywczo za nocleg, albo jedzenie. W czasach wielkiego kryzysu w Stanach Zjednoczonych podróż za pracą była czymś normalnym. Hobo byli na "wygranej pozycji" bo byli najczęściej sami, walczyli o siebie, żeby przeżyć potrzebowali jedzenia na dziś, nie na jutro. Ich losy, choć przecież dramatyczne, nie krążyły aż tak często wokół tragicznych wydarzeń związanych z życiem rodzinnym jak u bohaterów z powieści Johna Steinbecka *Grona gniewu*.

Robert Aldrich, a w zasadzie Christopher Knopf pisząc scenariusz do filmu inspirował się historiami z kilku książek. Z autobiograficznej *The Road* (*Na szlaku*) Jacka Londona, która

była zbiorem opowieści z czasów, gdy pisarz przemierzał kraj właśnie jako hobo i dwóch książek Leona Raya Livingstona. Livingstone to jedna z legend podróżowania "w stylu hobo" (podróżował pod ksywką "A-No.1"). Napisał o życiu w drodze 12 książek. Zwracał uwagę na sytuację bezdomnych, ale i na korzyści płynące z takiego życia. Robert Aldrich posiłkując się scenariuszem Christophera Knopfa opowiedział o konflikcie na drodze, a żeby być już dokładnym, to na torach jak to w życiu hobo bywało. Konflikt, a nawet otwarta miejscami walka, w finale zaś bitwa na śmierć i życie dotyczyła dwóch mężczyzn - życiowego tułacza "A-No.-1" ("Numer jeden" to jasne odniesienie do historii Livingstone. W mężczyznę wcielił się Lee Marvin) i zarządzającego pociągiem towarowym Shacka (prawdopodobnie najlepsza rola Ernest Borgninena). Shack to rodzaj bezwzględnego sadysty. Jako konduktor i zarządzający składem kursuje najczęściej po Oregonie (tam też rozgrywa się akcja filmu). Włóczęgom wypowiada wojnę, grozi, że zabije każdego kto będzie chciał podczepić się pod wagon i przejechać choćby jeden kilometr bez uiszczenia zapłaty. Dla "Numeru jeden" to wyzwanie. Ten zapowiada, że przemierzy całą trasę z Shackiem na pokładzie na gapę.

Trzeba przy tej okazji wspomnieć i odnieść się do prawdziwych wydarzeń w USA na początku XX wieku, gdy kolej ponosiła ogromne straty finansowe (między innymi w związku z istnieniem hobo). Właśnie wtedy zaczęto zatrudniać bandytów pokroju Shacka, którzy mieli (i najczęściej potrafili to zrobić) załatwić problem od ręki stosując agresywne formy przymusu.

Jednak nie tylko konflikt Shacka z "Numerem jeden" wypełnia ten filmowy wagon. Do akcji dołącza młody Cigaret (tej ksywki natomiast używał podczas swoich eskapad Jack London. W Cigareta wcielił się Keith Carradine). Młody pragnie dorównać starszyźnie, jest buńczuczny, nie zna umiaru w przechwałkach, w końcu ląduje pod skrzydłami "Pierwszego". Jednak nawet jeżeli opowieść przyjmuje nierzadko konwencje 'buddy movie', to styl hobo polega najczęściej na byciu singlem o czym panowie przekonają się przy wielu kolejnych dramatycznych wydarzeniach.

Film Roberta Aldricha wygrywa wiele głównie przez swój historyczny rys. Dzięki temu, że Aldrich przyłożył się do solidnego przedstawienia tła związanego z wielkim kryzysem, jako widz czułem dokładnie tę przygnębiającą atmosferę. Co ważne, twórca nie włożył w usta postaci (tych głównych, ale i każdej którą bohaterowie spotkali) frazesów o podłym i okrutnym losie. Tego nie trzeba mówić, bo czas głodu, bezrobocia, zmęczenia, odczuwa się po kilku pierwszych minutach seansu. Stany Zjednoczone Aldricha jawią się jak krajobraz po bitwie, gdzie jedynym powiewem nadziei jest ten pociąg, do którego chcą wsiąść wszyscy

bezdomni szukający pracy, chleba i dachu nad głową na jedną noc. Co jest "poza pociągiem"? Rudery, bieda, wysypiska śmieci.

Dla Roberta Aldricha zobrazowanie namacalnego zatargu (a tutaj i osobliwej zażyłości na drugim froncie) nie jest pierwszyzną. Dwóch skrajnych bohaterów można spotkać co kilka lat w jego filmografii. Zaczynając od *Vera Cruz* (1954), przez *Ostatni zachód słońca*, ale i *Co się zdarzyło Baby Jane?* (i jeszcze kilka tytułów), Aldrich opierał swoje fabuły na konfrontacji charakterów.

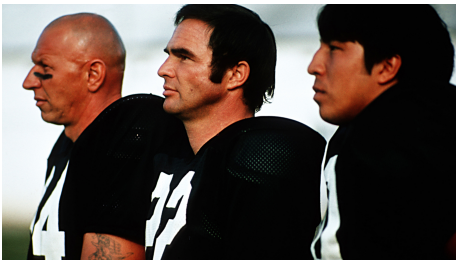
Władca północy był trzecim wspólnym filmem Aldricha i Lee Marvina i piątym Aldricha i Ernesta Borgninem (reżyser z aktorem spotkają się jeszcze na planie *Pigalaka*). Panowie znali się zatem doskonale, a wyraz tego widać wyraźnie na filmowej taśmie. Lee Marvin gra siebie, pewnego, twardego, ale też czującego respekt dla szybkiego towarowego pociągu. Borgnine to ziejący nienawiścią skurczybyk. Nie lubi podkomendnych, a na hobo zamierza się młotem. Carradine natomiast jest jak chytry lis, mocny w gębie, jednak po prawdzie atakuje liceum, a nie skończył jeszcze podstawówki. Wybuchowa mieszanka charakterów dostarcza wielu emocji, napięcia, a film obfituje w niejeden zwrot akcji. *Władca północy* to utwór widowiskowy, przemyślany i kompletny. Jeden z tych niedocenionych w dorobku Roberta Aldricha, który warto po latach odkryć na nowo zarówno ze względu na walory rozrywkowe ale i poznawcze, opisujące precyzyjnie czas, miejsce i ludzi.

Długo oczekiwane odbicie od finansowego dna przyszło ze współpracy Aldricha z Burtem Reynoldsem za sprawą sportowej komedii *Najdłuższy jard*. Historia wymyślona jeszcze w latach 60. przez producenta Alberta S. Ruddy'ego została przełożona na scenariusz dzięki Tracy'emu Keenan Wynnowi. Kręcony w więzieniu stanowym w Georgii dostał wsparcie ówczesnego gubernatora Jimmy'ego Cartera. Filmowa historia dotyczyła mężczyzny, który nie potrafił wyciągać lekcji z porażek.

Poznajemy go, gdy jest już na rozdrożu i raz za razem wybiera zły kierunek. Wielokrotnie. Paul Crewe to były zawodowy gracz futbolu. Bywał na okładkach ilustrowanych magazynów, zgarniał wielomilionowe gaże za reklamy, był na topie. Sprzedał mecz i od tego momentu staczał się po równi pochyłej pijąc, imprezując. Teraz jest na utrzymaniu jednej z zamożnych przyjaciółek, ale i ta przystań ma zaraz spłonąć. Po kolejnej kłótni przypieczętował swój los pijąc wódę, ścigając się z policją, by zaraz po tym wdać się w bójkę z funkcjonariuszami prawa. Trafia do zakładu karnego, gdzie oczkiem w głowie naczelnika jest pół zawodowa futbolowa drużyna złożona ze strażników. Paul ma

sklecić ekipę przeciwników z osadzonych i rozegrać pokazowy mecz. Nie może tu oczywiście być mowy o wygranej... Na pewno?

Dla fanów amerykańskiego futbolu *Najdłuższy jard* jest tym, czym dla fanów piłki nożnej *Ucieczka do zwycięstwa* Johna Hustona. Nawet uwarunkowania fabularne są jakby podobne, chociaż nie zagłębiałbym się za bardzo w szukanie tych znaczących, bo nie ma jak porównywać sytuacji Roberta Hatcha (Sylvester Stallone) i Paula Crewe (Burt Reynolds, nominowany za tę rolę do Złotego Globa). Jednak wracając do tła, a w zasadzie producenckich decyzji co do wypełnienia drugiego planu gwiazdami sportu, ów fan powinien być usatysfakcjonowany. Pittsburgh Steelers, New York Giants, Los Angeles Rams i wiele innych to macierzyste kluby aktorów - więźniów i aktorów - strażników (jest tu i Ray Nitschke, jeden z bardziej utytułowanych graczy NFL), którzy oczywiście odnaleźli się świetnie w swoich rolach.



Najdłuższy jard przemawia więc lepiej do widza zorientowanego w temacie, czyli przede wszystkim fana zbierającego karty z futbolistami, a i sam Burt Reynolds to przecież 200% Amerykanina w Amerykaninie. Reszta to dramat o facecie, który w więzieniu zawiąże prawdziwe przyjaźnie, dojrzeje i w końcu dorośnie. Burt Reynolds gra tu Reynoldsem, którego znacie, a w prologu, jakby autotematycznie wywołuje z przyszłości swój najbardziej rozpoznawalny wizerunek "bandyty" z filmu *Mistrz kierownicy ucieka* i rozpoczyna film ucieczką i samochodowym pościgiem.

Robert Aldrich, który największe sukcesy reżyserskie miał już za sobą, nie odpuścił i tym razem. W dramacie sportowym o delikatnym zabarwieniu komediowym przedstawił obraz sportowca, byłego gwiazdora, który nie potrafi się odnaleźć w świecie pozasportowym. Stąd i wszystkie kłopoty głównego bohatera, który zmaga się z problemem z alkoholem, depresją, kolejnymi porażkami. Crewe w zakładzie karnym spotyka jeszcze kilka postaci, byłych sportowców, którzy tak jak i on nie poradzili sobie bez trenera (tutaj uderza gorzki wydźwięk filmu). *Najdłuższy jard* to zręczne połączenie dramatu, filmu sportowego i komedii i każdy z tych gatunków jest rzetelnie przedstawiony. Nie ma tu pajacowania, kuriozalnych zagrań czy tego wszystkiego co można uświadczyć w przaśnym remake'u z Adamem Sandlerem z 2005 roku. *Najdłuższy jard* to porządne kino i majstersztyk w technice montażu w scenach na boisku. Mowa tu głównie o ostatnim meczu i tytułowym "ostatnim jardzie", czyli finałowej akcji filmu.

Pigalak (*Hustle*) mógł być dla Roberta Aldricha filmem na miarę *Taksówkarza*. Po sukcesie komercyjnym *Najdłuższego jardu* z Burtem Reynoldsem, który został wyprodukowany pod szyldem Paramount, aktor i reżyser postanowili kontynuować dobrą passę. Przez założoną firmę RoBurt (pierwsze sylaby od imion wspólników) panowie pochylili się nad scenariuszem Steve'a Shagana, który oparł go na motywach własnej powieści *City of Angels* (taki też miał być pierwotny tytuł filmu). Przypomnę, że Shagan powinien być widzom znany przede wszystkim z dwóch scenariuszy: *Lęku pierwotnego* Gregory'ego Hoblita oraz niedocenionego moim zdaniem *Sycylijczyka* Michaela Cimino. Jednak uznanie krytyków zdobył przede wszystkim za *Ocalić tygrysa* (1973) i *Przeklęty rejs* (1976). Oba scenariusze przyniosły mu nominacje do Oscara. Omawiany *Pigalak* odniósł sukces, bo film wpisywał się idealnie w swój czas i nie tyle kopiował (jak to się u Aldricha zdarzało), co prezentował własny autorski obraz kontestacji. Nie podejrzewam, żeby w Robercie Aldrichu drzemał wielki twórca-kontestator i nie uwierzę też, że przebudził się w nim kinowy rewolucjonista. Jednak *Pigalak* tak naturalnie przybiera formę i problematykę lat 70., że staje się dla ówczesnego widza utworem bardzo pożądanym. Przełożyło się to rzecz jasna na wynik finansowy.

Sam wspomniany scenariusz również wybija się znacząco na tle innych "seventisowych" policyjno - kryminalnych ballad o straceńcach. Fabuła rozgrywa się dwutorowo. Na pierwszym planie obserwujemy oryginalne love story. Historia związku często nawet wybrzmiewa o wiele mocniej niż kryminalne epizody (jest ich kilka) z tła. W praktyce ma się wręcz wrażenie, że krajobraz stanowi tu procedural złożony z kilku odcinków (sprawy z jednym głównym wątkiem), a na pierwszym planie mamy dwójkę głównych bohaterów uwikłanych w nietypowy związek.

To porucznik z wydziału zabójstw Phil Gaines (Burt Renolds) i ekskluzywna call-girl Nicole Britton (Catherine Deneuve). Chodzą razem na festiwal filmów francuskich (grają *Kobietę i mężczyznę* Claude'a Leloucha), długo spacerują, stołują się w restauracjach, ale też wspólnie gotują. Phil i Nicole wspaniale się dogadują. Planują wyjazd do Rzymu. Rozśmieszają się, mają udany seks. To wygląda na idealnie zgrany związek.

To dwójka ludzi z problemami, którzy potrafią o nich szczerze rozmawiać. Może w tym tkwi sedno tego, że jednak potrafią ze sobą żyć. Ona jest ekskluzywną prostytutką, czasem prowadzi sex-telefon. On słucha, nie czuje się z tym dobrze, ale trwa w tym związku i nie wie jak przenieść go na inny poziom. Jest gliniarzem, który ma chyba dość tej nieczułej pracy i tego, że udany dzień to zwłoki nastolatki, którą zaklasyfikowano jako

samobójczynię (nie trzeba grzebać przy sprawie). Ale ta jedna śmierć coś w nim zmienia. A może to "wina" ojca ofiary, weterana z Korei, który nie chce tak zostawić sprawy i zabiera się do niej tak, jak go nauczono na froncie, bezpardonowo wydziera kolejne informacje od koleżanki córki, odnajduje nocny klub, gdzie zmarła tańczyła nago, dochodzi erotyczny biznes, również przemysł porno, a stąd niedaleko do prostytucji...

Dzisiaj o *Pigalaku* wypada pisać, że jest niedoceniony, jednak oprócz świetnego scenariusza, surowej atmosfery, realistycznie (i przekonująco) oddanych charakterów postaci, czegoś mu brakuje. Wydaje mi się, że właśnie owa oszczędna forma zaważyła na tym, że dzisiaj *Pigalak* może być mało atrakcyjny. Czym innym jest bowiem surowy charakter z pierwszych filmów Scorsese, gdzie sceneria, muzyka, zdjęcia "żyją", a czymś innym jest tło z *Pigalaka*, teatralne, skąpe, jakby zbudowane na chwilę i na potrzeby danej sceny. Kilka pomieszczeń, raptem dwa - trzy plenery, przygaszone i blade tonacje. Można oczywiście wziąć to za atut, ale w ten sposób nie przetrwa się próby czasu. A szkoda, bo po wielu finansowych porażkach Robert Aldrich miał u swego boku wciąż wyśmienitych fachowców. Operatorem był tutaj Joseph F. Biroc, który rok wcześniej odebrał statuetkę Oscara za *Płonący wieżowiec*, a 10 lat wcześniej pracował z Aldrichem przy *Nie płacz, Charlotto* (nominacja do Oscara za zdjęcia). Frank De Vol, kompozytor to kolejne znane nazwisko. Autor muzyki pisał partytury do 16 filmów Aldricha. Za montaż odpowiedzialny był natomiast Michael Luciano, cztery nominacje do Oscara i jednocześnie cztery za pracę przy filmach Roberta Aldricha.

Z premedytacją wymieniłem te trzy nazwiska, bo dokładnie na tych trzech polach można było obraz zaaranżować w inny sposób, bardziej dosadny i taki, który przetrwa próbę czasu. Trudno tu bowiem zapamiętać jakiś kadr, przywołać z pamięci muzykę, a montaż w niektórych miejscach strasznie się rozłazi. Pomimo tego, że można rzeczywiście wskazać konkretne rzeczy, gdzie *Pigalak* kuleje, ten wciąż broni się nietuzinkowo opowiedzianą historią. Jest szorstki, mówi o ciężkich i trudnych do przełknięcia sprawach, ma świetny poziom chemii pomiędzy Philem a Nicole, ale też fantastyczną dramaturgię w postaciach. Co najważniejsze *Pigalak* prezentuje gorzki finał, za który powinniśmy być Aldrichowi wdzięczni, bo tak najczęściej wygląda życie, dalekie od koloryzowania, przykre i dobijające.

W 1975 roku Robert Aldrich stanął na czele Amerykańskiej Gildii Reżyserów Filmowych. Funkcję sprawował cztery lata, a w tym czasie gildia uhonorowała swoimi nagrodami wielu wspaniałych twórców. Nagrodę gildii przez pięcioletnią kadencję Aldricha odebrał

(w najważniejszej kategorii) Miloš Forman (*Lot nad kukułczym gniazdem*), John G. Avildsen (*Rocky*), Woody Allen (*Annie Hall*), Michael Cimino (*Łowca jeleni*), Robert Benton (*Kramer vs. Kramer*). Lata 70. powoli kierowały się ku zachodowi słońca, dogasały ogniska rozpalone przez ruchy kontestacyjne. Jednak Robert Aldrich, jak się okazało, nie powiedział ostatniego słowa. Jego kompletnie niedoceniony (zakurzony i zapomniany) *Ostatni promień blasku* łączy w sobie pierwiastek społecznych obaw z dużą dawką grozy, która wisiała nad amerykańskim narodem w związku z Zimną Wojną. Wspólnym mianownikiem jest tu groźba związana z możliwością rozpętania III Wojny Światowej, która, o ironio, wiąże się z próbą zamaskowania prawdy o Wojnie Wietnamskiej. Jeden z ostatnich filmów w karierze Roberta Aldricha był koprodukcją amerykańsko-niemiecką, a dla Aldricha powrotem do kręcenia na starym kontynencie. Ostatni epizod z reżyserowaniem filmów w Europie miał Robert Aldrich na przełomie lat 50. i 60., a do Hollywood zrejterował po wyjątkowo źle przez niego wspominanych *Ostatnich dniach Sodomy i Gomory* (znamienny zresztą tytuł dla tego fragmentu w życiorysie reżysera). Aldrich pewnie sam nie spodziewał się takiego zwrotu w karierze i tego, że kolejny obraz przyjdzie mu kręcić w bawarskich studiach filmowych dla amerykańskiej firmy Lorimar Productions, która do tej pory była zaangażowana tylko i wyłącznie w produkcje telewizyjne. Kontrakt z Robertem Aldrichem miał być dla włodarzy z Lorimar kolejną (już poważniejszą po trzech pierwszych podejściach) próbą wejścia na rynek dystrybucji kinowej, a dwa filmy, które dla studia miał nakręcić Aldrich, kasowymi przebojami. Scenariusz został luźno oparty na powieści *Viper Three* Waltera Wagera wydanej w 1971 roku. Widzom, sylwetka pisarza może być lepiej znana ze *Szklanej pułapki 2*, której scenariusz powstał na podstawie jego książki *58 Minutes*.

Fabuła *Ostatniego promienia blasku* jest już w krótkim zarysie intrygująca, ale wypada zaznaczyć tu szerszy kinematograficzny kontekst. Wielu było bowiem filmowych wojskowych renegatów, którzy wykorzystywali swoją szarże, by postawić własnych zwierzchników do pionu lub państwo w stan zagrożenia. Generał generał William Devereaux (Bruce Willis) ze *Stanu oblężenia*, generał Hummel (Ed Harris) z *Twierdzy*, a tutaj, u Roberta Aldricha generał Lawrence Dell (Burt Lancaster).

Z wiernymi żołnierzami, misternymi planami, z zapleczem i wyszkoleniem grozili ojczyźnie bo ta, albo ich rozczarowała stosowaną polityką, albo źle potraktowała. Gdy zawiodły sądy, urzędowe drogi, wkraczali do gry z bardziej wyrafinowanymi środkami przymusu, bo kraj, który ich wcześniej wyszkolił, zachował się niesprawiedliwie, odwrócił się od nich, albo, po prostu... oszukał. Ostatecznie, był im coś winien.

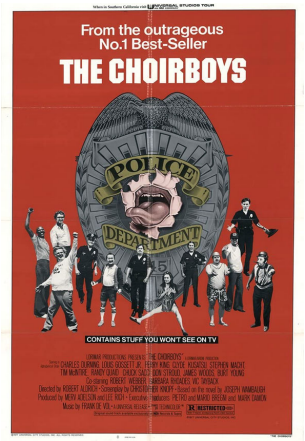
Generał Dell razem z trzema zaufanymi ludźmi przejmuje kontrole (poszło im to wyjątkowo łatwo) nad kompleksem wojskowym, w którym znajduje się dziewięć międzykontynentalnych pocisków balistycznych uzbrojonych w głowice nuklearne. Czego chce Dell? 10 milionów dolarów i urzędującego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Te pieniądze są raczej pretekstem, bo generał Dell ma misję o wymiarze altruistycznym. Chce uświadomić społeczeństwo, że wojna w Wietnamie była pomyłką, a rząd USA doskonale o tym wiedział. Dowodem na to jest specjalny dokument i raport, który dyskredytuje politykę rządu USA. Prezydent ma odczytać pismo na żywo w telewizji i przyznać się do błędu. Jest to tożsame z wydaniem na siebie wyroku, bo w tym momencie prezydent i administracja staje się odpowiedzialna za śmierć tysięcy amerykańskich żołnierzy, wojsk Wietkongu i cywili w Wietnamie.

To film ze sporymi ambicjami, świetną kreacją Burta Lancastera, niezłą Richarda Widmarka (wcielił się w butnego i pewnego siebie generała MacKenziego, który od lat zamiatał pod dywan sprawę Della walczącego o prawdę na drodze urzędowej). Poza tymi ambicjami oczywistymi względem tematu (Lancaster mówił o tym filmie, że jest drugą częścią *Wszystkich ludzi prezydenta*), *Ostatni promień blasku* był przede wszystkim obrazem bardzo wymagającym technicznie. Używany w trakcie narracji split screen (przedzielony ekran z dziejącymi się w tym samym czasie, różnymi wydarzeniami) nie był wprawdzie novum w kinie, bo sięga niemalże początków historii tego medium. W samym 1977 roku, gdy *Ostatni promień blasku* miał premierę, podobny zabieg wykonał Brian de palma w *Carrie* i Woody Allen w *Annie Hall*. Jednak Aldrich posunął się dalej. Swój thriller, bo taki wypada przypisać gatunek do utworu, często dzielił z akcją na dwa ekrany, nierzadko na cztery! Przy fenomenalnym montażu puszczane są jednocześnie dialogi z dwóch miejsc, percepcja widza pracuje na najwyższych obrotach, uwaga natomiast zostaje wyjątkowo wytężona. To może być dla niektórych męczące, ale z pewnością, przy niektórych scenach (moment odpalania pocisków, gdy Dell poczuł się zagrożony) jest bardzo oryginalne.

Ostatni promień blasku potrafi przykuć uwagę, jest ważny w kontekście opowiadanej historii, nosi w sobie spory zamysł oskarżycielskich myśli, podejmuje dyskusje na temat zbrojnych konfliktów, w które angażował się rząd USA. Gorzej wypada i stanowi to u dużej ujmie, samo zawiązanie akcji i prośba skierowana do widza, by przymknął oko na fabularne skróty. Trudno więc przejść tu obojętnie nad obrazkiem słabo chronionych kompleksów wojskowych czy prezentacją nieprzygotowanych żołnierzy. Wręcz kuriozalnie wypadają momenty odpalania pocisków. Finał, który trzeba cenić jako czwartą próbę przeniesienia do akcji sprawdzonego chwytu Roberta Aldricha z "zawieszeniem widza w niepewności" został tu również trochę popsuty, bo moment można było spokojnie

wydłużyć o kilka potrzebnych sekund. To dobry film, ale przy dopracowaniu szczegółów, mógłby być lepszy. Podejrzewam, że w tym przypadku, chociaż to skromna produkcja, pomógłby większy budżet. Sam film sprzedał się wprawdzie doskonale (jeszcze przed wejściem do kin, Lorimar Productions zarobił na prawach do późniejszej dystrybucji telewizyjnej, w tym akurat mieli ogromne doświadczenie). Odbiór jednak na srebrnym ekranie okazał się katastrofalny. Zabieg z podziałem ekranu na cztery części, w czasach, gdy odbiorniki domowe miały skromne przekątne, okazał się chybiony...

Drugim filmem zrealizowanym przez Roberta Aldricha dla telewizyjnej kompani Lorimar Productions był *The Choriboys* z 1977 roku. Obraz, przez niektórych krytyków, uważany za najgorszy w jego reżyserskim dorobku. Rzeczywiście wiele mu brakuje, by nazywać go filmem udanym, jednak posiada on kilka niezaprzeczalnych walorów. Zanim do nich dojdziemy, warto zwrócić uwagę na sam scenariusz powstały w oparciu o powieść Josepha Wambaugh. Pisarz, który na rynek wydawniczy wszedł w 1971 roku dzięki *Nowym Centurionom* pracował przed pisarską karierą 14 lat w policji. Swoje doświadczenia przelewał na papier, a jego pierwsze książki okupowały listy bestsellerów. Po wspomnianych *Centurionach* przyszedł czas na *The Blue Knight* i *Cebulowe pole* (zekranizowane w 1979 roku przez Harolda Beckera z fantastyczną obsadą i taką samą realizacją). Prawa do sfilmowania *The Choirboys* Lorimar Productions nabył za 700.000 dolarów jeszcze przed pojawieniem się tytułu na półkach. Suma niebagatelna, a stanowisko reżysera objął Robert Aldrich związany z Lorimarem umową. Powieść na scenariusz filmowy przerobił sam Wambaugh. Zaangażowany do produkcji Aldrich zaczął przerabiać skrypt Wambaugha razem ze scenarzystą Christopheren Knopfem. Pokroili pracę pisarza i przystosowali ją na język filmowy, jednak zdaniem autora literackiego pierwowzoru zupełnie wypaczyli kontekst, a nawet okaleczyli historię. Prawdopodobnie, bo jest to przecież zdanie niedoświadczonego wówczas scenarzysty. Nie czytałam *The Choirboysi* i ciężko odnieść mi się do oskarżeń pisarza, byłego policjanta, ale bardziej jestem skłonny zaufać mu i temu, że nie zobaczył w ostatecznym kształcie tego wszystkiego co chciał przekazać i czego był świadkiem gdy pracował na ulicy w mundurze.



Joseph Wambaugh był tak niepocieszony, że wybrał się na drogę sądową (po filmowej premierze). Już wcześniej kazał usunąć swoje nazwisko z planszy tytułowej, a teraz dodatkowo pozwał Lorimar Productions na okrągły milion dolarów. Wygrał. Summa summarum, można dość brutalnie napisać, że na *The Choirboys* zarobił prawie dwa miliony dolarów.

The Choirboys to dość specyficzne połączenie gatunków. Jest tu poważny policyjny dramat i krótkie historyjki z policyjnych spraw. Nie za długich, ale wyczerpujących śledztw i wszystkich tych incydentów, z którymi stykają się policyjne patrole. Przemoc domowa, wypadki, samobójstwa, napady z bronią w ręku etc. *The Choirboys* pokazuje rutynę (poranne odprawy, przydział zadań), pracę (zawsze niewdzięczną, trudną, robioną raczej od niechcenia i bez misji) i wieczory, gdy policjanci zapijają smutki w parku MacArthura w Los Angeles (najczęstsze miejsce filmowej akcji). Innymi słowy resetują się, a większość tych "imprez" idzie zdecydowanie za daleko. To wprawdzie ich czas wolny, ale w przypadku uzbrojonych funkcjonariuszy, tutaj już w cywilu, "zabawy" mogą okazać się niebezpieczne, a jak widać w *The Choirboys* wymykają się nierzadko spod kontroli.

Film Aldricha jest chaotyczny, zawieszony w dziwnej groteskowej pozie pomiędzy komedią, która niejako wywołuje stylem powstałą rok później *Menażerię* (*Animal house* w reżyserii Johna Landisa), a czymś w rodzaju poważnej wiwisekcji tematów dotyczących presji w policji. Dochodzi tu kwestia odpowiedzialności, empatii, przygotowania do pracy w zawodzie. Jednym z bohaterów jest weteran wojny w Wietnamie z mocnym urazem okopowym. Odbija się to na stresogennej służbie. Jest jak żywy zapalnik, który w każdej chwili sprowadzi na kogoś nieszczęście. Innym funkcjonariuszem jest rasista (wyjątkowo mocna scena negocjacji z czarnoskórą dziewczyną, która chce się targnąć na swoje życie). Przekrój osobowości na komisariacie jest różny jak w każdym innym zakładzie pracy, a jednak ten zawód wymaga pewnych predyspozycji, które, o ile policjanci kiedyś posiadali, to z biegiem lat zatracili. Zgorzkniali, nadużywający alkoholu, uprzedzeni, brutalni, ale też spętani łańcuchami przez własne demony. Temat kryje w sobie ogromny ładunek emocji (i jeszcze większy potencjał), który jednak nie został wyciągnięty na zewnątrz. Szereg błędnych decyzji Aldricha wpłynął znacząco na spłycenie motywu przewodniego, który miał ogromne ambicje, by uczynić z filmu jeden z ważniejszych policyjnych dramatów dekady. Nawet jeśli widz nie czytał powieści Josepha Wambaugha, to niemalże podskórnie wyczuwa się ważkość kwestii,, które powinny wybrzmieć tutaj w inny sposób. Sama powieść była wprawdzie napisana z premedytacją w tonie tragikomicznym, ale zawierała w sobie ogromne ilości oskarżeń w kierunku systemu, w tym w kierunku oficerów policyjnych, zarządzania, dzielenia budżetów itp. Takie elementy w filmie Aldricha są niewyczuwalne, bo do samego końca to ciąg humorystycznych perturbacji, poprzetykanych poważnymi dramatami. Szkoda, bo potencjał był w samej historii, a i na planie udało się zebrać wielu ciekawych aktorów (nawet jeżeli w większości przypadków byli oni na początku swojej zawodowej kariery). Na ekranie zobaczymy między innymi Jamesa Woodsa i Randy'ego Quaida. Każdy z podjętych tutaj epizodycznych dramatów, znika niestety tak szybko, jak się pojawia. Widz pozostaje ostatecznie z niczym. Ani z komedią, ani z kinem policyjnym.

To, że na kilkadziesiąt filmów w karierze Robert Aldrich zabrał się tylko raz (do czasu *Frisco Kid*) za komedię, powinno o czymś świadczyć. Oczywiście wtedy, a mowa tu o roku 1963 i filmie *Czworo z Teksasu*, Aldrich okupił pracę traumatycznymi przeżyciami w związku z kontaktami z rozkapryszonym Frankiem Sinatrą. Niemniej, efekt był opłakany. Po 16 latach Aldrich spróbował sił raz jeszcze. Ponownie przebrał komedię za western, a efekt był niestety podobny. Cóż, to wprawdzie tylko niewinna historyjka oparta na sprytnym pomyśle, a do tego kino drogi z kilkoma urzekającymi widokami. Co z tego, skoro Robert Aldrich tak naprawdę nie jest stworzony do komedii. Tutaj dostał scenariusz w spadku po Dicku Richardsie, a sam skrypt krążył w Hollywood od lat (mniej więcej od siedmiu, więc można podejrzewać, że był napisany pod wpływem filmu *Płonące siodła*). Aldrich nie może być porównywany do Mela Brooksa i ktoś bliżej zaznajomiony ze sztuką komedii (a jest to jeden z najtrudniejszych gatunków filmowych) być może wyciągnąłby o wiele więcej z tej historii.

Gdy Aldrich przejął pałeczkę po Richardsie, zaczęto przerabiać scenariusz w taki sposób, by Gene Wilder w końcu zgodził się wystąpić w filmie. Największym rozczarowaniem dla Roberta Aldricha była odmowa Johna Wayne'a. Aktor nie zgodził się, bo jego zdaniem opowieść była zbyta wulgarna (trudno zauważyć takie elementy). Ostatecznie, po czterech kolejnych przeróbkach na finiszu dokonanych już przez samego Gene'a Wildera klamka zapadła i kowboja, pechowego złodzieja, bawidamka i hulakę miał zagrać Harrison Ford. Dobrze się stało. Ford był zabawny, żywiołowy, a przede wszystkim na swoim miejscu.

Opowieść wydaje się przemyślana i spójna, a dla nas może być niezwykle urokliwa przy swoim koncepcie. Oto poznajemy niemieckojęzycznego rabina Avrama Belinskiego z Polski. Nie jest najlepszym rabinem, nie przykładał się do nauk, a wspólnota nie ma z niego wielkiej pociechy. Jednak to dobry człowiek. Może nieco naiwny i brak mu pewnej stanowczości, ale w tych kwestiach z pewnością się wyrobi. Szczególnie, że przyjdzie mu podróżować po Dzikim Zachodzie. Zostaje wysłany do San Francisco. W Żydowskiej kongregacji na zachodnim wybrzeżu potrzebują rabina. Bielinski przybija rzecz jasna na wschodnie wybrzeże, a

podróż rozpoczyna od Filadelfii. Ma ze sobą zwój Tory, trochę pieniędzy i spore pokłady wiary (jeszcze).

Frisco Kid to rodzaj bezpiecznego kina przygodowego, w którym Robert Aldrich realizował scenariusz bez wiary i chęci. Jest to jednocześnie kino bez wyrazu, chociaż wyraźnie próbuje nieść dobry, łagodny i pozytywny przekaz. Rabin objawia się tu niemal jak przybysz z innej planety. Jest ciągle zdziwiony i zaskoczony tym, co go spotyka na drodze do San Francisco. A dzieje się naprawdę sporo. Zostaje okradziony, spotyka chrześcijan, Indian, zazna niebezpieczeństw, zaprzyjaźni się z rabusiem. Ta amerykańska eskapada polskiego niemieckojęzycznego rabina ma przedstawić proste, choć jednocześnie bardzo naiwne prawdy. Zło niekoniecznie przyjdzie ze strony groźnie wyglądających Indian, pomocni ludzie okażą się nikczemni, a za każdą wiarą i religią, bez względu na wyznawanego Boga mogą stać prawi ludzie.

Rabin przechodzi długą drogę. Zaczyna wątpić we własną misję. Zdaje się w końcu rozumieć, że Tora to nie wszystko, a prawdziwe wartości to przyjaźń, dobre serce, a nie obrona za wszelką cenę dewocjonaliów związanych z własną religią.

Dziwnie odbiera się film, w którym teoretycznie większość elementów zagrało na plus. Gene Wilder wszedł w rolę znakomicie, niemal fizycznie, jest go dużo, wypełnia ekran, potrafi przy kiepsko napisach dowcipach wypaść naturalnie, a widz jest zaangażowany w jego perypetie. Harrison Ford z przekonaniem i naturalną charyzmą wcielił się w chytrego lisa. Nie wierzyłem natomiast w ich wspólny cel. Chemia, owszem, była. Jednak racjonalne motywy napędzające tą „przyjaźń" są mocno niewiarygodne. Cały zresztą film jest bardzo wyblakły, a żeby wypowiedzieć się pozytywnie wypadałoby napisać staromodny. Jednak ten "staromodny" przemawia tutaj na niekorzyść. Brakuje polotu, iskry, czegoś, co spowoduje, że tytuł da się zapamiętać. W przypadku komedii, oczywistym jest, że powinna być to jakaś wyjątkowo komiczna scena. Takiej nie było.

Nadeszły lata 80. Dla Roberta Aldricha mógł to być kolejny zwrot w karierze, zmiana stylu, nowe wyzwania. Oczywiście reżyser nie wiedział, że kręci swój ostatni film, bo przecież odszedł nagle, w 1983 roku z powodu niewydolności nerek. Ostatnim więc tytułem jaki po sobie pozostawił są *Damy na ringu*, sportowy komediodramat o kobiecym wrestlingu. Sam Aldrich mówił, że podjął się tematu, bo nikt nie zrobił o tym wcześniej filmu. Cóż, jest to jakiś motyw. O dziwo, tak jak Aldrich moim zdaniem nie potrafił kręcić komedii (dwa średnio udane tytuły z tego gatunku w jego filmografii to *Czworo z Teksasu* i *Frisco kid*), tak *Damy na ringu* przedstawiają się nad wyraz zabawnie,

ale też gorzko i prawdziwie. Prezentują humor niewymuszony, sytuacyjny, ale głównie naturalny. Tak jak naturalny potrafi być Peter Falk, który zagrał tutaj główną rolę. Film Aldricha plasuje się gdzieś pomiędzy sportową komedią, a życiowymi dramatami, gdzie sport stanowi tło. Jest on oczywiście tutaj niezwykle ważny i determinujący życiowe cele i wybory, ale to wciąż tło.

Robert Aldrich poprowadził swoje *Damy na ringu* kinem drogi w Ameryce klasy B i wpisuje się to w najlepsze sportowe dramaty o pretendujących do tytułów, glorii i chwały poturbowanych przez los marzycieli.

Jest ich trójka, dwie dziewczyny zapaśniczki i ich menadżer: Harry (Peter Falk), Iris (Vicki Frederick) i Molly (Laurene Landon). Jeżdżą przez kraj zdezelowanym autem, noce spędzają w obskurnych motelach, czasem wieczorem trafi się walka za 100 dolarów. Do podziału, a przypominam, że jest ich trójka. A przecież trzeba jeszcze zatankować i coś zjeść. Ale Kalifornijskie laleczki (*The California Dolls* jest alternatywnym tytułem filmu), bo tak nazywa się duet, są dobre. Są tak dobre, że rzeczywiście mają prawo marzyć, bo być może trafi się i walka za poważne pieniądze. Zawsze bowiem na horyzoncie jest Las Vegas i mistrzowski tytuł miesiąca, a i 10.000 dolarów znajdzie się nagle na wyciągnięcie ręki. Dla nich to jak milion, ciągle w sferze marzeń..

Filmowa estetyka *Dam na ringu* łączy się naturalnie z kinem z lat 70. Pod względem krajobrazu nie ma więc tu miejsca na udawanie i koloryzowanie, Po tych ulicach mógłby biec Rocky Balboa w szarym dresie, albo spacerować były bokser Tully (Stacy Keach) z filmu *Zachłanne miasto* Johna Hustona. Trójka z filmu Aldricha ma tylko siebie. Nie poznamy ich historii, nie wiemy nic o ich rodzinach, znajomych, przeszłości. Wiemy, że nie mają lekko, to widać. Harry musi oszczędzać na wszystkim, stołują się w lichych knajpach, treningi to najczęściej bieganie za samochodem, zawsze w kierunku nowego miasta.

Damy na ringu to film o zaciskaniu zębów nawet gdy jest w tej chwili najtrudniej, a na horyzoncie nie widać szansy na zmianę. Aldrich mówi, że zawsze trzeba walczyć, nie poddawać się. Nie da się ukryć, że pierwsze skrzypce gra tu Peter Falk, który w roli kombinatora, ale też człowieka o złotym sercu jest fantastyczny. Rola wybitnie w charakterze Falka, który stał się częścią tej historii, wszędzie go dużo, a widz ma wrażenie, że niektóre zagrywki wypadają z natury improwizacji. Jednak *Damy na ringu* jako takie aktorstwem nie stoją. Co bowiem Peter Falk podniesie do góry, dwójka dziewczyn ciągnie niemiłosiernie w dół. Żadna z nich nie zrobiła zabójczej kariery po *Damach na ringu*. Vicki Frederick i Laurene Landon nie były wprawdzie debiutantkami, ale mając zaledwie po trzy, cztery tytuły na koncie zawsze pojawiały się w krótkich epizodach. Ponieważ miały takiego partnera jak Falk, uszło im wiele na sucho. Jednak przepaść warsztatu jest tu widoczna właśnie przez kontrast. Bawią więc zacięte miny aktorek, deklamowane niemalże kwestie, ochy i achy. Prawdopodobnie znacznie lepiej w roli wypadłaby pretendująca do jednej z ról Kathleen Turner. Jednak Turner,po wygraniu castingu do

Body Heat, wybrała pracę u Lawrence'a Kasdana. Z drugiej strony nie wiadomo jakiego agenta miała Turner, być może nie udałoby się namówić aktorki na kilka roznegliżowanych scen, w tym jedną przy walce w błocie. Vicki Frederick i Laurene Landon nie uciekają przed takimi momentami, ale w gestii filmowej dodają one tylko autentyczności do scenariusza.

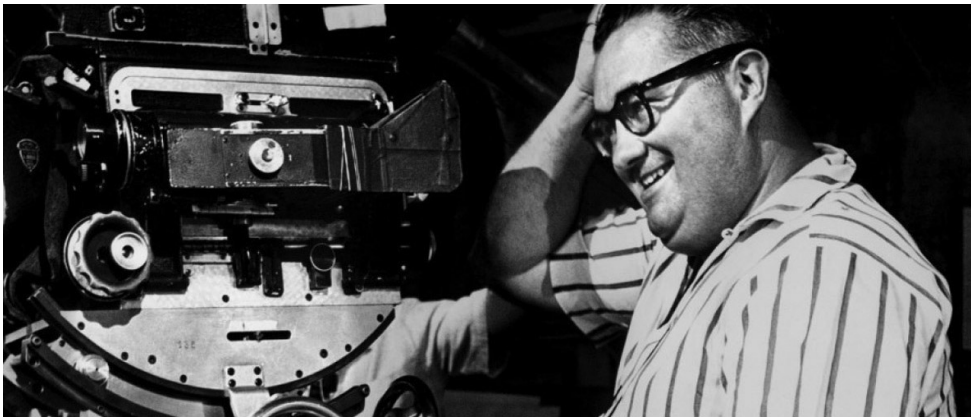
Film pokazuje, jak wiele ludzie muszą przejść i jak bardzo niekiedy (w drodze do marzeń i by zarobić na chleb powszedni), muszą nadszarpnąć poczucie godności. Bardzo możliwe, że film jest gorszy niż o nim piszę, ale nie sposób mi na niego patrzeć inaczej niż z pewnym sentymentem. Wprawdzie widziałem go po raz pierwszy, ale wspomniany sentyment wiążę z faktem, że to ostatni film w karierze Roberta Aldricha. Gdy spojrzę dodatkowo na *Damy na ringu* przez pryzmat życiorysu reżysera, wiele wątków nakłada się na filmowy scenariusz. "Raz pod wozem raz na wozie", "fortuna kołem się toczy" i kilka innych. Tak, te życiowe maksymy najlepiej pasują i do *Dam na ringu* i do życiorysu (a co za tym idzie filmografii) Aldricha. Kinowe hity poprzetykane z finansowymi klapami, obrazy aspirujące do miana kultowych z tymi, o których zapomina się po weekendzie otwarcia. Aldrich, tak jak Harry i dziewczyny nie traci jednak nadziei, bo reżyseria jest jego zawodem wyuczonym dla którego jest po prostu przeznaczony, tak jak dla Iris i Molly to wrestling, a dla Harry'ego bycie sportowym menadżerem.

Prawdopodobnie więc tylko niezły, ale przeze mnie oceniony jako dobry obraz Aldricha oferuje kilka niezłych walk (osobliwe i trochę nie do końca zrozumiałe przeze mnie jest traktowanie na poważnie pojedynków, które są z klucza ustawione, a służą tylko prezentacji kombinowanych chwytów i rzutów, nigdy nie spontanicznych, a zawsze wpadających w naturalny rytm przebiegu spotkania). Zawieszenie niewiary w wizję sportowego świata przedstawionego na pewno pomoże w odbiorze tego skądinąd nietuzinkowego dzieła. Walki są dobrze zmontowane, widać przygotowanie fizyczne dziewczyn, kilka akcji wygląda naprawdę spektakularni. Dla fanów amerykańskiego wrestlingu, bądź co bądź będącym przede wszystkim rozrywkowym show, *Damy na ringu* mogą okazać się wyśmienita pozycją. Tacy widzowie rozpoznają znane chwyty, rzuty, kilka szlagierowych zagrań z ringu, kiedy do głosu dochodzi kontrolowany chaos, a walka przenosi się poza liny, najlepiej z udziałem sędziego.

To bardzo przyjemny, lekki z zewnątrz, niekiedy bolesny wewnątrz film o trójce marzycieli, którzy dostali swoją szansę na udany sezon. Co będzie później? Pewnie znowu będą wtaczać swój kamień pod górę, jak nierzadko robił to wcześniej Robert Aldrich.

Najlepiej napisać o Robercie Aldrichu, że był "solidnym rzemieślnikiem". Bez wyraźnego autorskiego stylu potrafił kręcić filmy w każdych warunkach politycznych, społecznych, za każde pieniądze. Potrafił nakręcić (znienacka) kinowy hit, ale też niezwykle udany obraz, który okazał się finansową klapą. Na to Aldrich nigdy nie znalazł sposobu i złotego środka. Przez lata kariery zawsze pozostawał reżyserem kina klasy B, nawet jeżeli kilka jego tytułów bywało na salonach. Mam wrażenie, że i sama branża nie traktowała go poważnie, ale jednocześnie czuję, że Aldrichowi za bardzo nie zależało na większym uznaniu i nagrodach. Chciał kręcić filmy i zawsze traktował ten zawód zarobkowo, bez większych aspiracji. Gładko dostosowywał się do czasów, obowiązujących trendów, panującej wówczas estetyki. Jeżeli zerknąć na dany okres w filmografii, można się przekonać, że konkretny utwór Aldricha idealnie odnajdywał się w swojej epoce. Był fachowcem, sprawnie dopinał budżety, pracował z gwiazdami i gwiazdorami, prowadził raczej ustatkowane życie. Był kobieciarzem, nie da się ukryć, ale nie otaczały go skandale. Ot, jeden rozwód, za którym stał, w głównej mierze, jego pracoholizm. Tak, przedkładał życie na planie ponad życie rodzinne, dlatego wciągnięcie dzieci do przemysłu było tutaj naturalnym posunięciem. Dzieci oszałamiającej kariery nie zrobiły (i nie robią). Wracając do Aldricha trzeba przyznać też, że był przede wszystkim bystrym człowiekiem, potrafił opowiadać trudne historie, nie uciekał od przemocy, wykorzystywał brutalny język kin, by zaprezentować ludzkie przywary.

Zwykle nadużywamy określenia "rzemieślnik" to, w przypadku Roberta Aldricha powinno się używać w zasadzie tylko tego jednego słowa. Rzemieślnik, fachowiec, który potrafił przelać na celuloidową taśmę sporo ludzkich goryczy, stworzyć bohaterów, którzy najczęściej znajdowali się w niezwykle trudnych, nierzadko patowych sytuacjach. A jednak każdy z nich musiał zrobić krok naprzód, powiedzieć "dość", skonfrontować się z wrogiem, strachem, przeszłością, kilkoma niedokończonymi sprawami, własnymi demonami. Robert Aldrich zmarł 5 grudnia 1983 roku w szpitalu w Los Angeles. Przyczyną śmierci była niewydolność nerek. Miał 65 lat.



Tekst i opracowanie: Patryk Karwowski
Korekta: Eliza Karwowska

www.ponapisach.pl | **kontakt@ponapisach.pl**