



Ruth Gordon in Hal Ashby na snemanju filma Harold in Maude

HAL ASHBY

kratka biografija

Pri pisanju o ameriškem filmskem ustvarjalcu Halu Ashbyju hitro zaideš v skušnjava, da bi njegovo življenje in delo zvedel na enega od številnih hollywoodskih standardnih obrazcev: fant iz malega kraja, ki začne s sortiranjem pošte v filmskem studiu in konča z oskarjem v roki; svobodomislec iz 60. let, ki v svetu zatiralske oblasti zagovarja pravice posameznika in mu pri tem ni z ničemer prizanešeno; svarilna povest o obžalovanju vrednih pregrehah in izgubi naklonjenosti. Žal je zaradi razmeroma majhnega števila trenutno dosegljivih kritičnih in biografskih del o Ashbyju takšna past neizogibna. In to kljub vsem nagradam, pohvalam s strani sodelavcev in predvsem osupljivemu nizu filmov iz 70. let, nizu, ki se lahko kosa z deli Ashbyjevih bolj slavnih sodobnikov, Francisa Forda Coppola in Roberta Altmana. S filmi *The Landlord* (1970), *Harold in Maude* (1971), *Zadnja naloga* (1973), *Hollywoodski frizer* (1975), *Pot do slave* (1976), *Vojakova vrnitev* (1978) in *Dobrodošli, Mr. Chance!* (1979) je Ashby dokazal svoj izjemen talent. Ker pa se je v 80. letih izgubil v nizu ponesrečenih filmov in umrl, preden bi popravil svoj ugled, so ga mnogi kritiki Novega Hollywooda odpravili z izjavo, da je bil režiser brez avtorske koherence oziroma da je zgolj spretno izkoriščal izjemne prispevke svojih sodelavcev. Ta esej bo, vsaj upam, postal del širše ponovne kritične ocenitve Ashbyjevih filmov, saj dokumentirajo, z obilno mero miline in hkrati plemičnosti, obdobje v ameriški zgodovini, ki ga je zaznamovala prav ta dihotomija.

Do danes si ni še noben pisec življenjepisov za temo izbral Hala Ashbyja, kar je glede na kakovost in vplivnost njegovih filmov ter dramatičnost njegovega življenja presemetljivo. Ashby je kmalu po tistem, ko je dvanajstleten našel mrtvega očeta, zapustil šolo in se začel preživljati s priložnostnimi deli; pri sedemnajstih je bil že poročen in ločen (to je bil prvi od njegovih štirih propadlih zakonov). Po besedah Petra Biskinda, čigar *Easy Riders, Raging Bulls* je zaenkrat edina knjiga, ki obravnava Ashbyjevo življenje, se je mladi mormon leta 1950 odločil, da zapusti hladne zime Utaha in Wyominga ter krene zlatemu kalifornijskemu nebu naproti. Po prihodu v Los Angeles in po treh lačnih tednih brezplodnega truda je na kalifornijskem zavodu za brezposelne zaprosil za delo v filmskem studiu. Najprej so ga poslali k Universalu, kjer je delal pri sortiranju pošte, leta 1951 pa je že postal montažer pripravnik pri studiu Republic. Pozneje je predsedlal k Disneyju in nato k Metroju, kjer je spoznal Jacka Nicholsona, takrat še neznanega, prizadevnega igralca. Ashbyjeva filmska šola je bila montažna soba. "To je ide-

alen kraj za preučevanje vsega," je dejal Michaelu Shedlinu. "Vse je zabeleženo na filmskem traku, od scenarija do tega, kako je uprizorjen, od režiserja do igralcev. In možnost imaš, da ga nenehno vrtiš naprej in nazaj ter se sprašuješ: 'Zakaj mi je to všeč? Zakaj mi to ni všeč?'" Potem ko je delal kot pomočnik montažerja Roberta Swinka pri filmih Williama Wylerja *Prijateljsko prepričevanje* (*Friendly Persuasions*, 1956) in *Velika dežela* (*The Big Country*, 1958) ter filmih Georgea Stevensa *Dnevnik Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, 1959) in *The Greatest Story Ever Told* (1965), je pritegnil pozornost kot glavni montažer pri filmih Tonyja Richardsons (*The Loved One*, 1965) in Normana Jewisona. Z Jewisonom je sodeloval pri štirih filmih: *The Cincinnati Kid* (1965), *Rusi prihajajo, Rusi prihajajo!* (*The Russians Are Coming, the Russians Are Coming*, 1966), *V vročici noči* (*In the Heat of the Night*, 1967), za katerega je prejel oskarja za montažo, ter *Zadeva Thomasa Crowna* (*The Thomas Crown Affair*, 1968). In prav Jewison je priporočil svojega prijatelja za režijo filma *The Landlord*, ki so ga pripravljali pri studiu United Artists. Tako je Hal Ashby pri štridesetih letih režiral svoj prvi film.

the landlord

The Landlord je osupljiv prvenec, film, ki po 34 letih še vedno učinkuje drzno, tako stilistično kot politično. Beau Bridges igra Elgarja Endersa, moškega, ki pri 29-ih letih zapusti veliko družinsko posestvo in kupi vrstno hišo v newyorškem getu. Dom namerava predelati, še pred tem pa izseliti stanovalce: Marge (Pearl Bailey), zakonca Copee (Louis Gosset Jr. in Diana Sands) in profesorja Duboisa (Melvin Stewart). Ko prvič vidimo Elgarja, je pogreznjen v ležalniku in sreba žganje. Gleda naravnost v kamero in nam pravi: "Zdi se mi, da smo vsi – in s tem mislim prav vsi, črni, beli, rumeni, demokrati, komunisti, republikanci, stari, mladi, ni važno –, vsi smo taki kot mravlje, veste. Najmočnejši gon, kar jih imamo, prava življenjska sila je, da skušamo pridobiti čimveč ozemlja." Vsi njegovi nazori in vrednote – rasni, politični, ekonomski in ostali – pa so postavljeni pred preizkušnjo, ko se njegova usoda preplete z usodo njegovih podnajemnikov. Ashbyjevo montažersko mojstrstvo, ki je tu prišlo v celoti do izraza, saj je imel avtorski nadzor nad filmom, se pokaže že v prvih prizorih, ko visokokонтastne posnetke teniške igre izmenjuje z mehkejšimi, naravnjejšimi toni v posnetkih afroameriške soseske, in ta vizualni motiv se vleče skozi ves film. Razkorak med svetom belcev in svetom črncev poudarja tudi Ashbyjeva obravnava likov:



Harold in Maude

Endersi so prikazani kot absurdne in pogosto smešne karikature, medtem ko so podnajemniki deležni več sočutja. Končni rezultat je pogosto genialen in mestoma neuravnotežen film, ki spominja (naj se sliši še tako nesmiselno) na pozen Buñuelov poskus črnsko-eksploatacijskega filma. V raznih kratkih vsebinah je *The Landlord* praviloma označen za *bildungsroman*, v katerem čustveno zakrneli belec odraste ob neposrednem srečanju z resničnostjo afroameriškega življenja. Elgar "vzljubi" svoje podnajemnike, piše v takšnih vsebinah, gledalci pa, ki so priča njegovi srečni romanci z žensko mešane rase, izvedo nekaj o možnostih rasne sprave v Ameriki. V resnici pa izvemo ravno nasprotno. *The Landlord* je filmski ekvivalent knjige *Radical Chic* Thomasa Wolfa iz leta 1970, ki govori o zbiralcu sredstev za črne panterje in je umeščena v premožen dom Felicie in Leonarda Bernstein. Tako kot "limuzinski liberalci", ki so se zbirali na Park Avenue in srebali vino, pisali čke ter razpravljali – v umirjenem tonu knjižne kritike v *New York Review of Books* – o "rasnem problemu", Elgar ni pripravljen na kaotični radikalizem, ki ga pričaka ter ga, kar je še pomembneje, izloči.

harold in maude

Ashbyju je bila režija njegovega drugega celovečerca *Harold in Maude* dodeljena, ko so se odgovorni pri Paramountu odločili, da je Colin Higgins še prezelen za to nalogo. Higgins, ki je scenarij napisal še kot študent na filmski akademiji, je upal, da bo film zrežiral sam, vendar je dodal, da projekt v resnici nikoli ni bil njegov. "Namera-val sem posneti film za pol milijona dolarjev, oni pa so hoteli film za milijon in pol," je povedal Shedlinu. Zaradi tematskih podobnosti med filmom *The Landlord* in Hig-

ginsovim scenarijem je bil Ashby za studio logična, čepravno malce tvegana izbira. Film *Harold in Maude* pripoveduje zgodbo o bogatem dvajsetletniku, ki se po srečanju s šestdeset let starejšo žensko nauči ljubiti življenje, in je poln kršitev vsakdanjih pravil, denimo: ruvanje dreves v načikanih predmestnih ulicah in njihovo vračanje v gozdove; paradiranje z rumenim dežnikom mimo mrkih obrazov udeležencev pogrebnega spreveda; kazanje sredinca zatiralskim avtoritetam, pa naj gre za matere, duhovnike, psihiatre, vojake ali prometne policiste. Da filmu to uspeva, ne da bi zapadel v "carpe-diemovsko" čustvenost, ki je iz Robina Williamsa naredila uglednega igralca, je zasluga odličnega nastopa glavnih igralcev Buda Corta in Ruth Gordon, pa tudi Ashbyjeve večje režije, ki Higginsovo tematično satiro predela v grimmovsko pravljico (s pridihom, morda, kake risbe Charlesa Addamsa). Tako kot pri pravljicah je tudi pri *Harold in Maude* morala veliko manj pomembna od pripovedovanja pravljice same. Čista radost Ashbyjevega pripovedovanja zgodbe filmu omogoči, da preseže svoj pogosto banalen simbolizem in pridigarsko poučnost ter ustvari filmski svet, ki omogoča, tako kot pri Wesu Andersonu, Ashbyjevemu najbolj nadarjenemu učencu, obstoj miline in otroškega čudenja v padlem, ciničnem, odraslem svetu. In Ashbyjev svet je prav gotovo odrasli svet. Ko po dveh tretjinah filma izvemo, da je Maud preživela holokavst – to je podano brez besed v enosekundnem kadru, v katerem vidimo identifikacijsko tetovažo na njeni podlakti –, se kontekst, v katerem deluje film, nenadoma razširi in zaobjame ne le Nixonovo Ameriko, temveč vse neznosno tragično 20. stoletje. Tako kot Walter Benjamin, ki si v svojem znanem opisu slike *Angelus Novus* Paula Kleeja zamišlja, da angela zgodovine nezadržno potiska naprej



Zadnja naloga

vihar razvoja, "medtem ko se kup razbitin pred njim dviga proti nebu", tako tudi *Harold in Maude* od gledalca pričakuje, da ohrani kanček upanja kljub tragedijam preteklosti.

zadnja naloga

Naslednji Ashbyjev film je manj optimističen. V *Zadnji nalogi* sta "Badass" Buddusky (Jack Nicholson) in "Mule" Mulhall (Otis Young), mornarja "na doživljenjskem služenju", zadolžena, da pospremita Larryja Meadowsa (Randy Quaid) na poti iz Norfolka v Virginiji v mornariški zapor v Portsmouth v New Hampshiru. Šele osemnajstletni Meadows je bil na vojaškem sodišču obsodjen na osem let zapor, ker je poskušal v kasarni ukrasti 40 dolarjev iz dobrodelnega sklada za poliomielitis. Badass in Mule nameravata jetnika čim prej izročiti in nato preostale proste dni preživeti v New Yorku, vendar ju mladi Meadows kmalu očara, tako da imata glede svoje naloge vse več pomislekov. Film je bil napisan in posnet v tematičnem zaključnem obdobju vietnamske vojne in se poslužuje pikareskne zgradbe tipične vojaške komedije, postavljene v čas 2. svetovne vojne, vendar na vsakem koraku spodnaša njene klišeje. Gre za ironičen namig na pojem "dobre vojne", ki je botroval pogubni ameriški intervenciji v jugovzhodni Aziji ter sooblikoval predstavo o moškosti in junaštvu pri moških iz Badassove in Mulo-ve generacije. Te predstave so skozi ves film nenehno postavljane pod vprašaj: Badassovi poskusi, da bi mlado hipijevko (Nancy Allen) zapeljal s svojimi anahronističnimi zgodbami o vojaških pustolovščinah, se izjalovijo; Mulo-vo pojasnilo udeležbe v vietnamski vojni – "narediti moraš, kar ti ukažejo" – kaže bolj na topoumno poslušnost kot pa na plemenito služenje domovini; Meadowsov

prvi obisk bordela pa se konča z mnogo prezgodnjim izlivom. Ko Badass in Mule končno izročita Meadowsa oblastem v Portsmouthu, se odpravita domov in jezno preklinjata ta "pofukani usrani detajl", vendar ni dvoma, da je dom, kamor se vračata, v Norfolku. Za razliko od Elgarja in Harolda ta proletarska vojščaka nimata druge izbire.

Običajna kritiška sodba o *Zadnji nalogi* je, da gre zasluge za številne in očitne odlike filma pripisati predvsem Ashbyjevemu sodelavcu, v prvi vrsti Nicholsonu in scenaristu Robertu Townu. Towne ima prav gotovo velike zasluge, tako pri tem kot pri naslednjem sodelovanju z Ashbyjem, *Hollywoodskem frizerju*, toda prava moč filma je Ashbyjeva režija in še posebej njegovo strogo vodenje Nicholsona. Ta ni bil še nikoli videti tako majhen ali pa njegovi igralski triki tako nemočni. Ko pa Nicholson preklopi v čisti "jackovski" način – kot na primer v prizoru, v katerem razdeja motelsko sobo, ko skuša zaman izzvati jezo pri Meadowsu –, Ashby ne dovoli, da bi njegova persona pogoltnila lik, temveč nenadoma preskoči na prizor, ko zdaj že pomirjena in zdolgočasena Badass in mladi mornar sedita na robu postelje. Tak preskok je tu učinkovit samo zato, ker Ashbyjev *cinéma vérité* pristop do dela z igralci in insceniranja ključnih prizorov, ki ga je še bolj učinkovito uporabil v filmu *Vojakova vrnitev*, pušča akterjem svobodo in prostor za improvizacijo. Dejstvo, da so številni igralci – Quaid in Young, pa tudi Cort, Gordon, Lee Grant, David Carradine, Peter Sellers, Jack Warden in Bruce Dern, če jih naštejemo le nekaj – odigrali verjetno najboljše vloge svojih karier prav v Ashbyjevih filmih, je morda najlepši dokaz o njegovem daru za vodenje igralcev.



Hollywoodski frizer



Pot do slave

hollywoodski frizer

Tako kot pri *Zadnji nalogi* kritiki tudi pri *Frizerju* Ashbyja pogosto obravnavajo zgolj kot plačanca, ki je opravil dobro, vendar ne izjemno režisersko delo pri filmu, katerega prava avtorja sta bolj Robert Towne in Warren Beatty. Beatty igra Georgea Roundyja, popularnega hollywoodskega frizerja, ki si je sloves pridobil vsaj toliko s podvigi v postelji kot z delom v salonu. Na začetku filma je razpet med tremi ženskami: dekletom Jill (Goldie Hawn), bivšim dekletom Jackie (Julie Christie) in Felicio (Grant), stranko, katere premožni mož Lester (Warden) drži v rokah finančne niti Georgeevih sanj o lastnem frizerskem salonu. Ko se vseh pet protagonistov znajde skupaj na isti večerni volilni zabavi, se *Frizer* hitro sprevrže v seksualno farso. Toda film večinoma ni krohotno smešen, temveč deluje kot nekakšen melanholičen odgovor na *Diplomiranca* – vključno z izvirno glasbo Paula Simona –, le da tokrat Ben ne fuka več le ge. Robinson in Elaine, ampak tudi vse ostale z dolgočasene nečimrne gospodinje v soseski. Mladostno naivnost in brezskrbno pustolovstvo, ki zaznamujeta slavne zaključne prizore *Diplomiranca*, so zamenjali resignacija, pomilovanja vredno postavljanje in moralna apatija. Ko George pravi Jackie: "Jaz nikogar ne fukam za denar, to počnem za zabavo," jo obtožuje, da se prodaja Lesterju, hkrati pa tudi slepi samega sebe. George se prostituira največ od vseh in za to plača najvišjo ceno.

Od vseh filmov, ki jih je Ashby posnel v 70. letih, se zdi *Frizer* še najmanj ashbyjevski. Preveč je zadržan, preveč omejen s strogo zgradbo Townovega in Beattyjevega sicer odličnega scenarija. S pridom pa izkorišča popularno glasbo, kar je še eden od Ashbyjevih zaščitnih znakov.

Poleg pesmi Paula Simona, ki se kot zbor v grški tragediji v filmu oglasi petkrat, je edina niediegetska glasba pesem skupine Beach Boys *Wouldn't It Be Nice?*, ki igra med prvim prizorom in se nato ponovi ob odjavni špici. *Hollywoodski frizer* je prišel v kinematografe leta 1975, le nekaj mesecev po Nixonovem odstopu, dogaja pa se sedem let prej, v času, ko je bil Nixon prvič izvoljen, in je nekakšna elegija zapravljenemu potencialu ameriške kulturne revolucije. *Wouldn't It Be Nice?* (Kaj ne bi bilo lepo?) je hrepeneče-nostalgčna izjava, hkrati pa tako ironična kot zaključne besede novoizvoljenega predsednika, ki se slišijo iz Georgeevega televizorja: "Neki najstnik je nosil napis 'Združite nas!' in prav to bo veliki cilj te vlade ob njenem nastopu. Združiti ameriško ljudstvo."

pot do slave

Hollywoodski frizer se sicer mestoma razlikuje od ostalih Ashbyjevih filmov tistega obdobja po slogu, nadaljuje pa z raziskovanjem teme, ki prevladuje v Ashbyjevem opusu, namreč teme cene – tako v dobesednem kot prenesenem pomenu – posameznikove svobode in integritete v svetu, ki mu vse bolj vladajo zatiralski, razčlovečujoči gospodarski interesi. Tako je *Pot do slave* logičen, čeravno ambiciozen, nadaljnji korak v tem projektu. Film je dokument štirih let v življenju ljudskega pevc Woodyja Guthrieja – sušnih let, ko je potoval po jugozahodu in živel po taboriščih z delavci migranti ter jim prepeval –, delno je hagiografija, delno levičarski agitprop v slogu čakajoč na Lefteja in delno staromodni vestern. Joseph McBride je leta 1976 za *Film Comment* zapisal, da gre za "veličasten, najbolj ambiciozen film, kar jih je bilo v ZDA posnetih po drugem delu Botra, in enega redkih fil-



Vojakova vrnitev

mov, ki so posneti z obilnimi sredstvi, prizadevno natančnostjo in skrbjo za epsko širino, kar je bilo nekdanje značilno za velike hollywoodske filme." Čeprav bi lahko McBrida obdolžili pretiravanja, pa *Pot do slave* ostaja izjemen film in zanimiva stvaritev preporoda hollywoodskega filma. Po velikanskem tržnem uspehu *Hollywoodskega frizerja* je imel Ashby proste roke pri snemanju naslednjega filma, in to priložnost je izkoristil, da je rešil projekt o Woodyju Guthrieju, ki je več let stal zaradi produkcijskih težav in popravljanja scenarija.

vojakova vrnitev

Film v mnogočem povzema Ashbyjev filmski slog in je obenem njegovo najbolj osebno delo. Projekt je zasnovala Jane Fonda ob pomoči scenaristke Nancy Dowd in je bil sprva namenjen Johnu Schlesingerju. Ko ga je ta opustil, je scenarij občutno predelala skupina avtorjev, ki je film na koncu tudi realizirala: Fonda, Ashby, Wexler, Jon Voight, producent Jerry Hellman in scenarista Waldo Salt in Robert Jones. Družila sta jih nasprotovanje vietnamski vojni in skrb za veterane, ki so se vračali v domovino, ki ni bila sposobna ali voljna, da bi jih vključila nazaj v normalno življenje. Zgodba je podana kot ljubezenski trikotnik med mlado žensko (Fonda), njenim možem marincem (Dern) in paraliziranim veteranom (Voight), ki ga spozna v času moževe odsotnosti, film pa se neposredno spoprijema s temo, ki jo je Ashby kot stransko obravnaval že v *Harold in Maude*, *Zadnji nalogi* in *Hollywoodskem frizerju*: dolgotrajne rane – telesne, psihološke, čustvene in politične –, ki jih je prizadejala vietnamska vojna.

Filmu sicer lahko mestoma očitamo preveliko gorečnost

oziroma zapadanje v polemiko, vendar ga pred temi potencialno usodnimi spodrsilaji rešujejo številni dobri igralski nastopi in režiserjevo otipljivo spoštovanje do likov. Celó Dernov nesrečni Bob, marinec, ki bi bil zlahka zveden na karikaturu, postane tragična figura, ki pri nas vzbuja najgloblje sočutje. Dernova obupana izjava "Povedati hočem, da ne spadam v to bišo!" je eden od najbolj presunljivih trenutkov v Ashbyjevih filmih in v enem stavku povzema vso stisko odrinjenega veterana. Tudi tokrat Ashby in Wexler združita dramatične prizore z dokumentarističnimi posnetki, najbolj uspešno v otvortveni sekvenci, ko Luke, ki ga igra Jon Voight, tiho posluša skupino dejanskih paraliziranih veteranov, ki razpravljajo o svojih zelo resničnih občutkih do vojne. Ta občutek pristnosti preveva tudi mnoge prizore med glavnima igralcema, na primer tistega, ko se Fonda in Voight sprehajata po plaži in se pogovarjata o Bobovi neizbežni vrnitvi.

Zadnji tipičen Ashbyjev film je *Dobrodošli, Mr. Chance!*, priredba romana Jerzyja Kosinskega. Po izidu romana leta 1971 je Kosinski prisegel, da ne bo nikoli dovolil, da bi to ali katero koli drugo njegovo delo prenesli na film. Ko pa je izvedel, da je tak filmski projekt že v pripravi in bil iz prve roke priča agresivnemu lobiranju Petra Sellersa za glavno vlogo v njem, se je sam lotil pisanja scenarija. Ashbyjev končni izdelek je po mnenju večine izjemna stvaritev, tako z vidika priredbe zelo priznanega romana kot tudi po izključno filmskih merilih. *Dobrodošli, Mr. Chance!* pripoveduje zgodbo o Chanceu (Peter Sellers), omejenem vrtnarju, ki slučajno zaide v najbolj vplivne kroge v Ameriki, svojo satirično ost pa usmerja proti praznim televizijskim podobam in retoriki brez vsebine,



Dobrodošli, Mr. Chance!

ki spodjedajo javno govorico naroda. Te ideje niso bile za Ashbyja nič novega, saj se je s podobnimi temami v svojih filmih ukvarjal že več let. V *Zadnji nalogi*, *Hollywoodskem frizerju* in še posebej v *Vojakovi vrnitvi* se protagonisti ne morejo osvoboditi iz obročja nenehnih političnih govorov, reklam in reportaž na televiziji, plakatih in radiu, za katere se zdi, da so jih povsem obkolili. Ko Sally vpraša Boba, kakšno je bojevanje, njegov odgovor odseva glavno temo filma *Dobrodošli, Mr. Chance!*: "Ne vem, kakšno je, vem samo, kaj je to. Televizija kaže, kakšno je; prav gotovo pa ne kaže, kaj je to."

dobrodošli, mr. chance!

Pri tem filmu je bil za Ashbyja velik izziv dve uri ohraniti njegovo absurdno premiso in pri tem paziti, da ne bi niti za trenutek zdrsnil v farso. "To je najbolj občutljiv film, kar sem jih kdaj montiral," je povedal Aljeanu Harmetzu. "Ravnovesje je neverjetno krhko. V trenutku se lahko poruši, če nisi dovolj dosleden. Lik, ki ga igra Peter, je spužva. Oponaša vse, kar vidi na televiziji, in vsakogar, ki ga sreča. V nekem prizoru je oponašal govor homoseksualca. Bilo je zelo smešno, vendar prizora nismo mogli vključiti. Porušil bi ravnovesje." Ashbyjev film, tako kot sam Sellers, podaja komedijo z resnim obrazom in ne dovoli, da bi lik izgubil svojo alegorično preprostost in postal le poceni šala. Nasprotno, Chance je prototip resneža, *tabula rasa*, ob kateri bi bilo lahko razkrito nesmiselno vedenje njegovih družabnikov.

Dobrodošli, Mr. Chance! je nenavadno primeren zaključek Ashbyjevega zavidanja vrednega niza filmov v 70. letih. Njegovo kariero, tako kot kariere mnogih njegovih sodobnikov, so iztirile korenite spremembe v Washingtonu, Hollywoodu in Ameriki na splošno. Studii, ki so začeli iskati dobičkonosne projekte in paziti, da ne bi prepuščali nadzora produkcije režiserjem, ki se ne ozirajo na stroške, so obrnili hrbet manjšim, bolj osebnim filmom, kakršni so Ashbyjevi. Podobno se je Reaganova Amerika prebudila v "novo jutro" in pri tem prikladno pozabila na travmatične dogodke, ki so zaznamovali prejšnje desetletje. Za Ashbyja, ki je v mislih in dejanjih utelešal protikulturni duh dežele, je bilo "ego-desetletje" gotovo pogubno demoralizirajoče. V dobi nazadnjaške pobožnosti in institucionaliziranega pohlepa sta Ashbyjeva politično motivirana nespoštljivost in preprosta vera v sposobnost človeštva za radikalne spremembe nenadoma postali anahronizem.

Ashby je kariero zaključil z nizom zdaj že večinoma pozabljenih filmov. S Haskellom Wexlerjem je spet združil moči pri prvih dveh: *Second-hand Hearts* (1981), v katerem igrata Robert Blake in Barbara Harris, in *Lookin' to Get Out* (1982), značajska študija o dveh kvartopircih, za katero je napisal scenarij in odigral glavno vlogo Jon Voight. Zrežiral je še *Let's Spend the Night Together* (1982), šolski dokument o turneji Rolling Stonesov leta 1981, kmalu zatem pa še *The Slugger's Wife* (1985), nepopravljivo slabo interpretacijo obupnega scenarija Neila Simona. Vzrok za tako slab izdelek je bila po mnenju mnogih Ashbyjeva vse večja odvisnost od drog in alkohola, zaradi katere je med turnejo Stonesov doživel tudi kolaps. Spričo njegovega vse bolj nezanesljivega vedenja so mu producenti filme med post-produkcijo odvzeli in jih dali v končno montažo drugim. S svojim zadnjim celovečercem, *Osem milijonov smrti* (1986), pa se je Ashby do neke mere vrnil v formo. Gre za ekranizacijo popularnega detektivskega romana Lawrencea Blocka, zabaven film noir z Jeffom Bridgesom v vlogi zakrknjenega bivšega policaja in Rosanno Arquette v vlogi njegove *femme fatale*. Čeprav ga kvarita stilistični vpliv televizijske nanizanke *Miami Vice* in osladna, sintetizirana partitura Jamesa Newtona Howarda, pa film na trenutke nepričakovano zaživi, predvsem v zadnjem dejanju. Ashbyjeva zadnja produkcija je bil *Jake's Journey* (1988), televizijski projekt bivšega pythonovca Grahama Chapmana. Potem ko sta posnela poskusno epizodo, jima je slabo zdravje preprečilo nadaljnje sodelovanje.

Zaradi prezgodnje smrti pri 59 letih Ashby ni dočakal preporeda neodvisnega filma, ki je v 90. letih vlil novih moči tako starim kot mladim ameriškim filmskim ustvarjalcem. Predstavljajte si, kako drugačna bi bila naša ocena kariere Roberta Altmana, če bi se končala s filmi *Popeye* (1980), *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982) in *Secret Honor* (1984) –, če bi se končala, preden je posnel *Igralca* (The Player, 1992) in *Kratke zgodbe* (Short Cuts, 1993). Ali pa si predstavljajte, kako drugačno mnenje bi imeli o Francisu Fordu Coppoli, če se ne bi umaknil v svoje vinograde in nato zopet uspel kot priznan producent filmov drugih režiserjev – če bi se njegova kariera končala s filmi *One from the Heart* (1982), *The Outsiders* (1983) in *Rumble Fish* (1983). Hal Ashby bolj kot kateri koli drug režiser pooseblja preporek hollywoodskega filma v 70. letih: njegovo moralno ambivalenco in politični bes, njegovo slogovno drznost in globoko človečen izraz, njegovo supernovo energije, ki tako močno ni mogla dolgo sijati. •

Prevedel Denis Debevec