Prace Kulturoznawcze 22, nr 3 | Wrocław 2018

DOI 10.19195/0860-6668.22.3.2

Małgorzata Kozubek

ORCID: 0000-0001-8263-4397
Uniwersytet Wrocławski

Ostatnia strona *Obywatela Kane'a*

Abstrakt: Historia kina nie składa się tylko ze skończonych arcydzieł, ale również z filmów niedokończonych, ze scenariuszy, z których nigdy nie powstał film albo powstał całkiem inny, bo został dokończony przez innego twórcę. Przypadek Orsona Wellesa jest w tym kontekście niezwykle ciekawy — z jednej strony gwiazda „polityki autorskiej", postać powszechnie znana, legenda światowego kina, która wniosła do tej historii bardzo wiele, a jednocześnie postać niespełniona. Jednak nie w sposób, w jaki się często pisze (interpretując chociażby *Obywatela Kane'a* w kluczu autobiograficznym — „miał wszystko i wszystko stracił"). Możemy raczej mówić tu o swoistej sinusoidzie twórczości, która zawiera zarówno dzieła skończone i spełnione artystycznie, jak i filmy odrzucone przez widzów i krytykę, a także kilkanaście bardzo interesujących niedokończonych projektów. W niniejszym tekście przeanalizowano szczegółowo przypadek ostatniego (nie)dokończonego filmu Orsona Wellesa — *Druga strona wiatru* (2018).

Słowa-klucze: Orson Welles, Nowa Historia Filmu, *production studies*, niedokończone filmy, *Druga strona wiatru*

Nowa Historia Filmu rozluźniła gorset dyscypliny, która przez wiele dekad skupiała się głównie na arcydziełach filmowych zrealizowanych przez spełnionych autorów, na filmach wartych ocalenia i wpisania do kanonu kinematografii. Dzieła nieukończone, a więc „nieistniejące", niemal w ogóle nie były brane pod uwagę w dyskursie naukowym. We współczesnych badaniach filmoznawczych można zaobserwować jednak kierunek odwrotny — swoistą falę zainteresowania filmami, które z różnych powodów nie powstały. Rafał Syska wskazuje cztery powody, dla których analiza niezrealizowanych projektów filmowych może być użyteczna. Po pierwsze, pozwala ona na bardziej wnikliwe — niż w wypadku filmów ukończonych — śledzenie i opisywanie kształtowania się projektów filmowych. Po drugie, umożliwia analizowanie genezy określonych rozwiązań artystycznych, które niekoniecznie zostały wymyślone na potrzeby powstałych filmów — niejednokrotnie były bowiem zaprojektowane dla realizacji dzieł wcześniejszych, ostatecznie nieurzeczywistnionych. Po trzecie, pozwala stworzyć szeroką sieć cytatów i zawłaszczeń, ponieważ — jak przekonująco ilustruje autor w toku wywodu — porzucone projekty żywiły liczne inne filmy. Po czwarte, umożliwia ana-

© for this edition by CNS

lizę procesu produkcji filmowej w oparciu o narzędzia wypracowane w ramach *production studies*[1].

Czwarty argument jest w moim przekonaniu kluczowy, gdyż bez odnoszenia się do instrumentarium *production studies* badacze niedokończonych filmów bardzo łatwo mogliby wpaść w pułapkę nadinterpretacji, serii domysłów i czczej „gdybologii". Oparcie dziejów kinematografii i sztuki filmowej na badaniach źródłowych daje ponadto szansę odkrycia na nowo twórców, na temat których — wydawać by się mogło — powiedziano już wszystko. Przypadek Wellesa jest tu znamienny. Jest to bowiem postać powszechnie znana, gwiazda kina autorskiego i legenda światowej kinematografii, która wniosła do historii filmu bardzo wiele, a jednocześnie — postać niedookreślona i analizowana często jedynie poprzez pryzmat dzieł skończonych. Reżyser *Obywatela Kane'a* wydaje się jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów twórcy niespełnionego. Jego potencjał przyniósł stosunkowo niewielką liczbę filmów, co rzuca szersze światło na konflikt pomiędzy wybitnym artystą i kinem jako sztuką a przemysłem i komercyjnym charakterem kinematografii. Nawet znakomici filmowcy, tacy jak Welles, nie powinni być zatem opisywani jedynie w kontekście wybitnych dzieł, jakie stworzyli, zwłaszcza w sytuacji, gdy lista niedocenionych i niedokończonych projektów filmowych jest nie tylko długa, ale i niezwykle ważna dla próby pełnego zrozumienia ich drogi artystycznej.

Tymczasem przez wiele dekad jedne filmy i aspekty twórczości Wellesa były uprzywilejowane, a inne pomijane lub spychane na margines; można nawet pokusić się o stwierdzenie, że jednym z nich poświęcano w tych opracowaniach zbyt wiele uwagi, dla innych w ogóle zabrakło miejsca. Dobrym przykładem jest tu sposób pisania o Wellesie na gruncie polskim. W niedawnym opracowaniu poświęconym twórczości, recepcji i dziedzictwu Wellesa Mirosław Przylipiak wnikliwie omawia polską recepcję twórczości Amerykanina, stwierdzając, że

> przesadą może byłoby twierdzenie, że Welles funkcjonuje w Polsce jako reżyser jednego filmu, ale niewątpliwie na temat *Obywatela Kane'a* napisano u nas więcej niż na temat wszystkich pozostałych filmów tego reżysera razem wziętych. Trzeba dodać, że część z tej drugiej grupy to krótkie notki informujące o wejściu filmu na ekrany albo reportaże z planu, podczas gdy zdecydowana większość tekstów na temat *Obywatela Kane'a* to sążniste analizy[2].

Obecnie wprawdzie widać zmianę w pisaniu o Orsonie Wellesie w Polsce, czego przykładem jest chociażby tom, z którego pochodzi powyższa wypowiedź, czy numer czasopisma „EKRANy" z 2015 roku wydany na stulecie urodzin reżysera, zawierający sześć opracowań o Wellesie, w tym na temat *Jądra ciemności*, czyli filmu, który nie wyszedł poza etap scenariusza[3]. Jednak jest to kropla w morzu,

---

[1] Zob. R. Syska, *Ślady niepowstałych filmów*, „Kwartalnik Filmowy" 2015, nr 89–90, s. 27–40.

[2] M. Przylipiak, *Polska recepcja twórczości Orsona Wellesa*, [w:] *Orson Welles. Twórczość — Recepcja — Dziedzictwo*, red. P. Biliński *et al.*, Gdańsk 2016, s. 12.

[3] P. Mirski, *Sny o potędze. Welles w jądrze ciemności*, „EKRANy" 2015, nr 2, s. 94–97.

© for this edition by CNS

biorąc pod uwagę pokaźną liczbę niedokończonych projektów filmowych tego reżysera[4], które można ująć w trzy grupy.

Po pierwsze — te, których realizacja objęła jedynie fazę koncepcji i pracy nad scenariuszem, ale które nie doczekały się żadnej formy filmowej materializacji. Najbardziej charakterystycznym projektem w tej grupie jest właśnie *Jądro ciemności* na podstawie opowiadania Josepha Conrada — film, który miał być pełnometrażowym debiutem Wellesa, ale nie wyszedł poza etap scenariusza liczącego w pierwotnej wersji ponad dwieście stron[5]. W tym wypadku stosunkowo łatwo wskazać powody, dla których film, „jedno z potencjalnych arcydzieł; arcydzieł, które funkcjonują w zbiorowej wyobraźni jako szalony sen i niedościgniony ideał"[6], nigdy nie ujrzał światła dziennego. Welles przybył bowiem do Hollywood z marzeniem o robieniu filmów, które w istniejącym systemie produkcyjnym okazało się zbyt śmiałe i w praktyce — niemożliwe. Chciał kręcić filmy nie mniej wiarygodne psychologicznie niż najlepsze powieści, z wieloma warstwami znaczeń, które odkryć można dopiero po kilkukrotnym obejrzeniu. Welles nie przejął się również zawartym w słynnym kontrakcie z wytwórnią RKO punktem, który dawał mu wprawdzie wolną rękę w doborze tematu oraz prawo do ostatecznego montażu, ale też stanowił, że jego pierwszy film nie może być obrazem ani politycznym, ani kontrowersyjnym. Tymczasem młody i niepokorny twórca chciał nie tylko nakręcić *Jądro ciemności* jako antyfaszystowską alegorię[7], ale również zastosować nowatorskie rozwiązania formalne i zrealizować film w całości z punktu widzenia Marlowa, co dokładnie opisał w scenariuszu. To wszystko wymagało nowych rozwiązań technicznych i logistycznych, których wytwórnia nie poparła[8]. Właśnie te powody zadecydowały — obok oszacowanego na podstawie

[4] Filmy nieukończone przez Orsona Wellesa (projekty na różnym etapie, obejmujące również scenariusze przekazane do realizacji innemu twórcy; daty w przybliżeniu): *Jądro ciemności* (*Heart of Darkness*, 1937), *The Smiler with the Knife* (1938), *It's All True* (1942; 1993), *Podróż do krainy strachu* (*Journey into Fear*, 1943), *Pan Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947), *The Assassin, Mercedes* (1949), *Cyrano de Bergerac* (1950), *Jacob* (1963), *Wyspa skarbów* (*Treasure Island*, 1964–1972), *Ivanka* (1968–1969), *One-Man Band* (1968–1971), *Kupiec wenecki* (*Merchant of Venice*, 1969), *Zwycięstwo* (*The Surinam*, 1971), *Moby Dick* (1971), *The Man, Who Came to Dinner* (1972), *Głębia* (*The Deep*, 1967–1973), *Konsul honorowy* (*The Honorary Consul*, 1975), *Z piekła rodem* (*A Hell of a Woman*, 1977), *Marzyciele* (*The Dreamers*, 1980–1982), *Duży mosiężny pierścień* (*The Big Brass Ring*, 1980), *The Cradle Will Rock* (1983), *Beczka Amontillado* (*Cask of Amontillado*, 1976–1987), *Don Kichot według Orsona Wellesa* (*Orson Welles' Don Quixote*, 1959–1975; 1992), *Druga strona wiatru* (*The Other Side of the Wind*, 1970–1976; 2018).

[5] Skrócona przez Wellesa o dwadzieścia stron wersja przekazana wytwórni RKO, w której miał być zrealizowany film, liczy 183 strony i jest powszechnie dostępna: https://pl.scribd.com/document/200623651/Heart-of-Darkness-by-Orson-Welles (dostęp: 4 listopada 2018).

[6] P. Mirski, *op. cit.*, s. 94.

[7] G. DeBona, *Into Africa: Orson Welles and „The Heart of Darkness"*, „Cinema Journal" 33, 1994, nr 3, s. 23.

[8] Zob. C. Heylin, *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2007, s. 44–45.

© for this edition by CNS

scenariusza wstępnego budżetu filmu (który wyniósł ponad milion dolarów, czyli dwa razy więcej niż zakładał kontrakt) — o odłożeniu projektu na półkę. I choć początkowo nie odwołano produkcji, a jedynie ją odroczono, Welles nigdy nie zrealizował tego fascynującego pomysłu.

Po drugie — projekty, które weszły w fazę zdjęć, ale z rozmaitych powodów ich realizacja została przerwana. Ciekawym przykładem jest *Głębia*, film oparty na powieści Charlesa Williamsa pt. *Dead Calm*, który Welles zaczął kręcić w 1967 roku na Adriatyku w pobliżu miasta Hvar na wyspie o tej samej nazwie oraz w Primošten na wybrzeżu dalmatyńskim. Co ciekawe, materiał nakręcono niemal w całości do roku 1969 (część scen końcowych zrealizowano na wyspach Bahama), lecz Welles, z powodu braku funduszy, nie zdołał go udźwiękowić. Na domiar złego w 1973 roku zmarł aktor odtwarzający jedną z głównych ról — Laurence Harvey, co ostatecznie uniemożliwiło dokończenie filmu. Zachowane fragmenty można oglądać w Muzeum Filmowym w Monachium, podobnie jak kilka scen nieukończonych *Marzycieli* — realizowanych przez Wellesa na kanwie dwu opowiadań ze zbioru *Siedem niesamowitych opowieści* Karen Blixen. W 1980 roku nakręcił (w prywatnym domu w Los Angeles) kilka scen do tego filmu. Chciał tymi fragmentami zachęcić producentów do sfinansowania całości dzieła. I mimo że nie udało mu się osiągnąć zamierzonego celu, to jednak przykład tego filmu — realizowanego niemal do końca życia reżysera za własne pieniądze, przy użyciu własnego sprzętu i rekwizytów — dobrze pokazuje, że nawet kiedy Welles nie miał producenta i pewności, iż go znajdzie, nadal próbował spełniać swoje artystyczne wizje.

Po trzecie — przypadki dokończenia rozpoczętego przez Wellesa filmu przez kogoś innego. Reprezentatywnym przykładem tej grupy jest *Don Kichot według Orsona Wellesa* (*Don Quijote de Orson Welles*, 1992) analizowany szczegółowo w niniejszym tomie przez Magdalenę Barbaruk. Choć *Don Kichot* Wellesa kojarzony jest — między innymi dzięki efektownej metaforze walki z wiatrakami — jako jego największe twórcze niespełnienie, warto zwrócić uwagę również na inny film, któremu reżyser poświęcił niemal pół życia — *Drugą stronę wiatru* (*The Other Side of the Wind*, 2018). John Huston, wcielający się w nim w głównego bohatera, określił tworzenie tego filmu jako „wspaniałą przygodę będącą udziałem zdesperowanych ludzi, którzy w końcu doszli do... niczego”[9]. A jednak — po trzydziestu trzech latach od śmierci Wellesa, po niemal pięćdziesięciu od rozpoczęcia zdjęć i osiemdziesięciu od powstania koncepcji scenariusza — film doczekał się premiery. Co więcej, *Druga strona wiatru* nie jest tylko gotowym już dziełem — producentów, montażystów i techników dźwięku. Na projekt ten — w dzisiejszym odbiorze — składają się również wspomnienia wszystkich osób zaangażowanych w pracę nad filmem i powstała wokół niego legenda. *Druga*

[9] J. Karp, *Orson Welles's Last Movie: The Making of „The Other Side of the Wind”*, New York 2015, s. 47.

© for this edition by CNS

strona wiatru daje asumpt nie tylko do refleksji nad światopoglądem Wellesa i poszerza w znaczący sposób wiedzę o tym niezwykle ciekawym twórcy, ale odbierana w kluczu autobiograficznym stanowi jego swoiste pożegnanie z kinem i epilog *Obywatela Kane'a*; w szerszej perspektywie jest świadectwem realiów produkcyjnych i politycznych, które uniemożliwiały mu sfinalizowanie wielu filmów.

Wyjdźmy zatem poza granice tekstu samego filmu i prześledźmy proces realizacji *Drugiej strony wiatru* — filmu, który był ogromnym marzeniem Wellesa przez większą część jego życia. Pomysł na ten obraz narodził się bowiem w głowie reżysera na długo przed nakręceniem słynnego pełnometrażowego debiutu, który w wieku dwudziestu czterech lat przyniósł mu sławę i zapewnił czołowe miejsce w historii filmu. Śledzenie i zrozumienie tej długiej historii ułatwia nie tylko fakt, że mamy już dostęp do gotowego filmu zmontowanego przez Boba Murawskiego, do wszystkich wersji scenariusza i możliwość porozmawiania z producentami, którzy doprowadzili do ukończenia ostatniego dzieła Wellesa[10]. Należy zacząć od tego, że sam Orson Welles był wspaniałym gawędziarzem i lubił snuć swoje opowieści „większe niż życie" nie tylko w radiu, na deskach teatru i na ekranie, ale i podczas wywiadów czy w prywatnych rozmowach, które zaowocowały wieloma książkami spisanymi zarówno przez dziennikarzy, jak i jego współpracowników i przyjaciół[11]. Jego praca i życie osobiste, wybitne osiągnięcia i epickie porażki to niezwykle interesujące historie, o których potrafił równie zajmująco opowiadać. Inspiracja dla *Drugiej strony wiatru* ma początek w jednej z takich historii — anegdocie o walce na pięści z Ernestem Hemingwayem[12].

W maju 1937 roku Welles miał nagrać komentarz napisany przez Hemingwaya do znanego dokumentu Jorisa Ivensa o wojnie domowej w Hiszpanii. Ostatecznie *Ziemia hiszpańska* (*The Spanish Earth*, 1937) weszła na ekrany z komentarzem wygłoszonym przez samego Hemingwaya, a Welles musiał zadowolić się wymienieniem jego nazwiska w czołówce. Kiedy przyszły autor *Obywatela Kane'a* wszedł do studia nagrań na Manhattanie, spotkał w nim legendarnego już autora *Pożegnania z bronią.* W dniu, w którym ich ścieżki się przecięły, Welles miał wprawdzie zaledwie dwadzieścia dwa lata, ale osiągnął już więcej, niż wielu innych artystów zdobywa podczas całego życia. Był cudownym dzieckiem Broadwayu z własną trupą teatralną i prowadził audycję radiową, dzięki której zarabiał ponad tysiąc dolarów tygodniowo[13], a był to czas wielkiego kryzysu. Przede wszystkim jednak Welles był słyszany w milionach domów. Był rozchwy-

[10] Podczas 75. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji, gdzie film miał światową premierę, przeprowadziłam rozmowę z jednym z producentów filmu — Filipem Janem Rymszą. Jeśli nie podano inaczej — informacje w dalszej części artykułu pochodzą bezpośrednio od niego.

[11] Zob. między innymi G. Graver, *Making Movies with Orson Welles: A Memoir*, Lanham 2008, oraz *My Lunches with Orson. Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*, red., wstęp P. Biskind, New York 2013 (Henry Jaglom wystąpił w *Drugiej stronie wiatru* w roli samego siebie).

[12] J. Karp, *op. cit.*, s. 8.

[13] *Ibidem*, s. 9.

© for this edition by CNS

tywany i wiecznie zajęty, do historii przeszły jego jazdy karetką na sygnale, dzięki którym unikał korków i był w stanie docierać z przedstawień teatralnych na nagrania audycji radiowych na czas[14]. Kiedy poznał Hemingwaya, wystawiał akurat sławetnego *Makbeta* rozgrywającego się w dziewiętnastowiecznym Haiti (przez co przeszedł do historii jako *Makbet Voodoo*) i pracował nad uwspółcześnioną wersją *Juliusza Cezara*, w której aktorzy ubrani byli w stroje esesmanów. Był to okres, w którym nie było dla niego rzeczy niemożliwych, a było to jeszcze przed głośną adaptacją *Wojny światów*, okładką w magazynie „Times" i bezprecedensowym kontraktem z wytwórnią RKO. A zatem, kiedy poznał Hemingwaya, był artystą, który z wielkim impetem stawał się prawdziwą gwiazdą. Warto dodać, że bardzo cenił autora *Pożegnania z bronią* — wszak kiedy miał osiemnaście lat, zafascynowany jego *Śmiercią po południu*, swoistym kompendium wiedzy o walkach byków, pojechał do Hiszpanii, by zgłębiać ten temat nie tylko — jak wiadomo — w teorii. Dzielili więc wielką pasję do corridy i obaj kochali Hiszpanię[15]. Ale w maju 1937 roku ich wspólne zainteresowania nie miały większego znaczenia. Liczyło się to, co zrobił Welles po wejściu do studia nagrań. Po doświadczeniach z brawurowymi przeróbkami sztuk Szekspira reżyser uznał, że należy również przebudować scenariusz Ivensa i Hemingwaya. W charakterystycznym dla siebie dowcipnym stylu stwierdził, że chciał tylko uczynić go bardziej „Hemingwayowskim"[16]. Zaskoczony zuchwalstwem i nonszalancją Wellesa, Hemingway nazwał go gejem i stwierdził, że nie ma najmniejszego pojęcia o wojnie i innych męskich zajęciach[17]. Welles miał wybuchnąć: „Jeśli ten włochaty pisarz chce mieć pedała, to mu go dam!", po czym zwracając się do Hemingwaya słowami „Panie Hemingway! Jak silny jesteś?!" — wymierzył mu cios[18]. Według świadków całego zdarzenia zdumiony Hemingway w szale chwycił krzesło i zaatakował Wellesa. W rezultacie, jak wielokrotnie wspominał Welles, w studiu nagrań wybuchła absurdalna bójka na tle wyświetlanych ujęć przedstawiających krwawą hiszpańską wojnę domową. W końcu jednak mężczyźni musieli dojść do wniosku, że cała ta awantura jest niedorzeczna i na zgodę wypili butelkę whiskey[19]. Tak rozpoczęła się osobliwa przyjaźń, która trwała do chwili, gdy Hemingway odebrał sobie życie 2 lipca 1961 roku. Dokładnie tego dnia ginie główny bohater *Drugiej strony wiatru* — Jake Hannaford. Według biografów Wellesa pomysł na ten film był związany z potrzebą zrekompensowania własnej zranionej dumy z powodu odebrania mu głosu w dokumencie Ivensa. Jednak z dzisiejszej perspektywy interpretacja taka zupełnie się nie broni; bardziej adekwatna jest analiza filmu w kluczu autobiograficznym.

[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem.*

© for this edition by CNS

Podczas wizyty u pisarza Petera Viertela[20] w Klosters w Szwajcarii w 1958 roku Welles prawdopodobnie pierwszy raz wspomniał, że pracuje nad scenariuszem o „śmiesznie męskim" powieściopisarzu, który stracił twórcze siły, ale jest otoczony w Hiszpanii przez życzliwych biografów, oddanych studentów i innych zapatrzonych w niego ludzi, zapewniających go o jego wielkości. Nic dziwnego, że Viertel od razu zapytał Orsona Wellesa, czy film ten dotyczy Ernesta Hemingwaya, czy też jego samego. Reżyser odpowiedział: „Chodzi o nas obu"[21], choć jest to jedno z niewielu wyznań zawierających taką sugestię, ponieważ — poza kilkoma wyjątkami — Welles utrzymywał, że film w ogóle nie jest autobiograficzny, gdyż w przeciwieństwie do Hemingwaya nie wierzy on, iż geniusz znika z wiekiem[22]. Warto jednak pamiętać, że z taką samą stanowczością powtarzał dziennikarzom podczas realizacji *Obywatela Kane'a*, iż nie będzie to opis życia Williama Randolpha Hearsta.

Początkowo Welles chciał zatytułować film *The Sacred Beasts* (*Święte bestie*). Jednak śledząc losy tego projektu, łatwo dostrzec, że po kilkudziesięciu latach od konfrontacji z autorem *Pożegnania z bronią* Welles zaczął traktować to krótkie spotkanie jedynie jako ziarno opowieści, które przekształciło się następnie w zupełnie inną historię — w *Drugą stronę wiatru*. Zrezygnował z wątków związanych z walkami byków obecnych w pierwszej wersji scenariusza, a Hiszpanię zmienił na Hollywood. Wiązało się to z bieżącymi wydarzeniami z życia reżysera — w 1970 roku powrócił do Stanów Zjednoczonych po kilkunastoletnim pobycie w Europie, który sam nazywał „samozwańczym wygnaniem", i zdecydował, że nadszedł czas na wielki *come back* oraz rozliczenie się z Hollywood[23].

W tym miejscu należy dodać, że od końca lat sześćdziesiątych Welles pracował nad scenariuszem już nie sam, a ze swoją muzą, partnerką i wieloletnią współpracowniczką — Oją Kodar[24], która jest również gwiazdą ostatniego filmu Wellesa. Para, zanim otrzymała finansowanie od irańskiej firmy produkcyjnej Les

---

[20] Peter Viertel był bliskim przyjacielem zarówno Hemingwaya, jak i Johna Hustona, który zagrał główną rolę w *Drugiej stronie wiatru.* Viertel znany jest między innymi jako autor scenariuszy do filmów zrealizowanych na podstawie dzieł Hemingwaya: *Stary człowiek i morze* (*The Old Man and the Sea*, 1985) Johna Sturgesa i *Słońce też wschodzi* (*The Sun Also Rises*, 1957) Henry'ego Kinga.

[21] *Ibidem*, s. 10.

[22] *Ibidem.*

[23] Film można interpretować jako odchodzenie w przeszłość klasycznego kina hollywoodzkiego, reprezentowanego tu przez siedemdziesięcioletniego reżysera, w którego wcielił się John Huston, i wyłonienie się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tak zwanego Nowego Hollywood, którego przedstawicielem w filmie jest bohater grany przez Petera Bogdanovicha. Znamienne jest też pojawienie się na ekranie Dennisa Hoppera i nawiązanie w filmie realizowanym przez Jake'a Hannaforda do słynnego *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, 1969), uważanego za manifest pokolenia amerykańskiego lat siedemdziesiątych.

[24] Więcej na temat twórczej współpracy Wellesa z Kodar zob. M. Kozubek, *Oja Kodar — (nie) widzialna partnerka Orsona Wellesa*, [w:] *Niewidzialne kobiety kina*, red. M. Radkiewicz, M. Talarczyk, Kraków 2018, s. 71–81.

© for this edition by CNS

Films de L'Astrophore[25], zainwestowała w ten projekt własne pieniądze — siedemset pięćdziesiąt tysięcy dolarów[26]. Wspólnie napisany przez nich scenariusz opowiada historię ostatnich dni życia charyzmatycznego reżysera filmowego z wybujałym ego, w którego wciela się w filmie John Huston, z nieodłącznym cygarem, przypominający zresztą do złudzenia samego Wellesa. Jednym z wątków pojawiających się w scenariuszu jest niemoc twórcza i niemożność dokończenia filmu przez głównego bohatera, co również przywołuje oczywiste skojarzenia z twórcą *Obywatela Kane'a*. Początkowo Welles nawet miał sam zagrać główną rolę, jednak zdecydował się oddać ją Hustonowi, czego ponoć czasami żałował. W jednym z telewizyjnych wywiadów skomentował to następująco: „Gdybym zbliżył się do nieba bram na tyle, żeby porozmawiać z człowiekiem, który je otwiera, zasugerowałbym, żeby mnie wpuścił, ponieważ nie zagrałem tej cudownej roli. Oddałem ją Johnowi. To był altruistyczny czyn"[27].

Welles planował nakręcić film w ekspresowym tempie: „Niemożliwe, żeby zdjęcia trwały długo. Sądzę, że całość zajmie nam najwyżej osiem tygodni, zdjęcia muszą trwać tak długo, jak sama akcja"[28]. W tej fazie prac nad filmem wszystko wydawało się jeszcze możliwe, a kontrola nad projektem była „demiurgiczna" i niczym nieograniczona. Niestety, zdjęcia przedłużały się w nieskończoność. Wynikało to z braku funduszy i bardzo niewielkiej ekipy realizacyjnej. Producent Frank Marshall, który był zaangażowany w projekt już w latach siedemdziesiątych, wspomina:

> Wszystko zaczęło się w Carefree w Arizonie. Przyjechałem na plan *Drugiej strony wiatru*, który tak naprawdę nie był planem, tylko domem, w którym Orson, Gary Graver, Oja, Polly Platt i ja kręciliśmy film. Ponieważ była nas tylko czwórka, wszystko robiliśmy sami […]. Wszyscy robili wszystko. Graliśmy, kręciliśmy, budowaliśmy plan, mieszkaliśmy razem — jak rodzina. Nazywaliśmy to WSOW — Wolontariusze Służący Orsonowi Wellesowi. To jak kręcenie filmu szkolnego, gdzie wszyscy się zrzucają i robią wszystko[29].

Pierwsze fragmenty, liczące niespełna czterdzieści minut, ujrzały światło dzienne wprawdzie już w 1972 roku, jednak filmu nie udało się ukończyć przed śmiercią reżysera. Pod koniec lat siedemdziesiątych borykający się z problemami finansowymi Welles poprosił Petera Bogdanovicha, by ten zajął się dokończeniem produkcji w wypadku jego śmierci[30]. Autor *Ostatniego seansu filmowego*

---

[25] Na temat tej osobliwej współpracy Wellesa z francuską producentką Dominique Antoine i szwagrem szacha Iranu, z którym stworzyła studio z siedzibą w Paryżu, a które upadło po irańskiej rewolucji islamskiej, zob. J. Karp, *op. cit*., s. 210–214, 226–229.

[26] B. Leaming, *Orson Welles. A Biography*, New York 1985, s. 473.

[27] Wypowiedź Wellesa pochodzi z filmu dokumentalnego *Pokochają mnie, gdy będę martwy* (*They Will Love Me When I'm Dead*, 2018) w reżyserii Morgana Neville'a.

[28] *Ibidem*, s. 430.

[29] Wypowiedź z filmu dokumentalnego *A Final Cut for Orson Welles. 40 Years in the Making* (reż. R. Suffern, 2018).

[30] Peter Bogdanovich w wielu wywiadach przypomina o obietnicy złożonej Wellesowi. Informacja ta pojawia się również w najnowszym dokumencie poświęconym realizacji *Drugiej strony wiatru — Pokochają mnie, gdy będę martwy*.

© for this edition by CNS

wielokrotnie podkreślał, jak ważne było dla niego spełnienie obietnicy danej Wellesowi. „Bardzo chciałbym spróbować odtworzyć to, co Orson miał w głowie, podążając za jego scenariuszem i notatkami, które robił, za tym, co mówił Oji, kiedy pisali scenariusz, i za tym wszystkim, co wiemy o Orsonie"[31]. Warto zwrócić uwagę, że jednym z najważniejszych wątków w gotowym filmie jest przyjaźń Jake'a Hannaforda z młodym reżyserem Brooksem Otterlakiem, granym właśnie przez Petera Bogdanovicha. A zatem blisko osiemdziesięcioletni dziś reżyser nie tylko słowa dotrzymał — to w dużej mierze jego wieloletni upór, poświęcenie i wsparcie doprowadziły do premiery — ale i uwypuklił w filmie wątek przyjaźni, która, obok kina jako medium, stanowi najważniejszy temat *Drugiej strony wiatru.*

Orson Welles zmarł w październiku 1985 roku, jednak dopiero niemal ćwierć wieku później pojawiły się realne szanse na finalizację postprodukcji filmu. Wprawdzie Gary Graver, operator pracujący w latach siedemdziesiątych na planie ostatniego filmu Wellesa, próbował wcześniej zebrać pieniądze na dokończenie obrazu, ale jego śmierć w 2006 roku spowodowała — po raz kolejny — odłożenie projektu na półkę. Sprawy nabrały tempa dopiero trzy lata później, kiedy producent Filip Jan Rymsza zainteresował się filmem Wellesa. Jego zaangażowanie w projekt pokazuje, że nie zawsze producent musi być negatywnym bohaterem opowieści o niezrealizowanych filmach, do czego przyzwyczaiły nas historie brutalnego ingerowania w filmy Wellesa w latach czterdziestych i pięćdziesiątych. W październiku 2014 roku Rymsza wraz z Frankiem Marshallem osiągnęli z Oją Kodar i Beatrice Welles, które były właścicielkami praw do filmu, wstępne porozumienie i obraz miał mieć premierę 6 maja 2015 roku — w setną rocznicę urodzin Wellesa. Jednak strony nie były w pełni usatysfakcjonowane, a w prasie pojawiało się wiele spekulacji dotyczących źródeł konfliktu[32]. Josh Karp przytacza wypowiedzi licznych osób zaangażowanych w projekt na przestrzeni kilkunastu lat. W zasadzie wszyscy opowiadają wariacje tej samej historii, w której to właśnie Oja Kodar niweczyła próby ukończenia filmu[33]. Sama artystka nie komentowała tej sprawy (nie pojawiła się również na premierze filmu), można się było jedynie domyślać, że zależało jej na większej kontroli nad filmem, którego przecież była współscenarzystką i w którym zagrała jedną z głównych ról.

Zanim producentom udało się uzyskać zgodę od wszystkich właścicieli, żeby zakończyć sprawę, laboratorium w Paryżu, gdzie był przechowywany oryginalny negatyw, zbankrutowało. W konsekwencji ponad tysiąc rolek negatywu przez kilka lat leżało zamkniętych w magazynie pod Paryżem. Rymsza wspomina, że materiały zostały następnie wysłane do różnych magazynów poza Paryżem. Trzeba

[31] Wypowiedź Petera Bogdanovicha z filmu *Searching for Orson* (reż. D. i J. Sedlar, Chorwacja 2006).

[32] Zob. między innymi B. Walters, *Rare genius: The other side of Orson Welles*, „Sight & Sound" 25, 2015, nr 7.

[33] J. Karp, *op. cit.*

© for this edition by CNS

je było wszystkie najpierw znaleźć, co było niezmiernie trudne. Dopiero w czerwcu 2016 roku Frank Marshall potwierdził, że właściciele platformy Netflix są zainteresowani wyprodukowaniem filmu. Po niemal rocznych negocjacjach udało się w końcu podpisać zmienioną umowę z Oją Kodar uwzględniającą udział Netflixa. 16 marca 2017 roku negatyw został wysłany z Paryża do Los Angeles i ekipa złożona z kilkudziesięciu osób mogła zacząć pracę nad dokończeniem filmu. Producenci zgodnie przyznają, że dopóki nie otworzyli pudełek z taśmami, zawierającymi ponad sto godzin materiału nakręconego przez Wellesa w latach siedemdziesiątych, nie mieli pojęcia, jaki to będzie wielki wysiłek. Ruth Hasty, kierownik postprodukcji, mówi, że to było „jak wyciąganie »Titanica«" i przypominało „szaloną zabawę w podchody"[34]. Już sama kombinacja wielu taśm filmowych (60 mm, 35 mm, 16 mm i 8 mm) — wynikająca z koncepcji Wellesa na autotematyczny chwyt w postaci użycia w filmie wielu różnych kamer, którymi bohaterowie kręcą film podczas przyjęcia głównego bohatera — musiała być wyzwaniem dla montażystów. „Ale będzie frajda przy montażu" — miał powiedzieć Welles, przystępując do realizacji filmu w 1970 roku. Sam zdążył jednak zmontować jedynie około czterdziestu pięciu minut materiału. Na szczęście producentom udało się zatrudnić do projektu Boba Murawskiego (zdobywca Oscara za *The Hurt Locker. W pułapce wojny* [2008]), który, aby „wejść do głowy Wellesa i zobaczyć, o czym myślał w okresie realizacji filmu"[35], czytał wszystkie książki o Wellesie, wszelkie wersje scenariuszy, a także listy do montażystów, z którymi reżyser pracował w Paryżu. Ekipa skupiła się przede wszystkim na tym, co Orson Welles zdążył zmontować samodzielnie, próbując naśladować jego styl i rytm. Montażysta nie mógł porozmawiać z reżyserem, a więc słuchanie jego wskazówek i komentarzy z zachowanych nagrań okazało się bezcenne. Bob Murawski podkreśla, że zapanowanie nad kilkoma milionami klatek filmowych i dogranie brakującego materiału[36] byłoby prawdopodobnie niemożliwe dziesięć czy piętnaście lat temu:

> W pewnym sensie technologia dogoniła film. Tak miało być — że to zajęło tyle czasu... Teraz mamy możliwość złożenia tego w jedną całość. Teraz można montować komputerowo, mieszać formaty, budować klisze i mieć natychmiastowy dostęp do swojego materiału[37].

Wymarzony film Orsona Wellesa mógł zatem zmaterializować się dopiero po czterdziestu ośmiu latach od rozpoczęcia zdjęć. Wiele wskazywało na to, że uroczysta premiera będzie miała miejsce na festiwalu w Cannes wiosną 2018 roku,

---

[34] Wypowiedź z filmu dokumentalnego *A Final Cut for Orson Welles. 40 Years in the Making.*

[35] *Ibidem.*

[36] Jedną ze scen, zrealizowanych w 2018 roku, jest ta, podczas której główny bohater strzela do manekinów na przyjęciu urodzinowym. Welles chciał ją nakręcić, ale nie miał ani odpowiedniej ekspertyzy, ani środków finansowych. Dokręcono ją w studiu Johna Kolla, specjalisty od efektów specjalnych.

[37] *Ibidem.*

© for this edition by CNS

ale ostatecznie, ze względu na zawirowania prawne[38], *Wiatr* powiał w stronę Wenecji. Pierwsza projekcja filmu odbyła się tam 30 sierpnia. Kolejka na pokaz prasowy ciągnęła się daleko poza wnętrza historycznego Palazzo del Casinò, a wśród czekających na premierę osób dało się wyczuć sporą ekscytację przed niewątpliwie jednym z najciekawszych wydarzeń 75. edycji weneckiego festiwalu. Biorąc pod uwagę fakt, że doprowadzenie tego projektu do końca zajęło zmieniającej się ekipie, pracującej pod okiem coraz to nowych producentów, niemal pięćdziesiąt lat, najczęściej zadawane pytania przed pierwszą projekcją skupiały się wokół tego, czy jest to udany i spójny film, który obroni się sam, czy może jest tylko historycznofilmowym *curiosum* zmontowanym z pozostawionego przez Wellesa wielogodzinnego materiału.

Niewątpliwie zespołowi archiwistów i techników, którzy pracowali pod kierunkiem uzdolnionego montażysty, udało się ten ogrom taśmy filmowej okiełznać i stworzyć zharmonizowane dzieło o luźnej, ale płynnej i logicznej strukturze. Mimo to nieco przesadnie brzmiał zachwyt dziennikarki prowadzącej konferencję prasową, która powtarzała, że to „prawdziwy film!", jakby spodziewała się jedynie prowadzonego z offu akademickiego wykładu na temat wyświetlanych materiałów pozostawionych przez Wellesa. Warto jednak pamiętać o tym, co sam reżyser wielokrotnie powtarzał, a co przypomniała w dniu premiery jego córka, Beatrice: film powstaje na stole montażowym. Truizmem oczywiście byłoby stwierdzenie, że *Druga strona wiatru* mogłaby wyglądać zupełnie inaczej, gdyby została zmontowana za życia Wellesa lub gdyby pracowała nad nim inna ekipa; dużo istotniejsze, i mające znacznie więcej szans na uzyskanie konkretnej odpowiedzi, jest pytanie: ile znajdziemy w tym filmie samego Wellesa i jego charakterystycznego stylu?

Pomijając oczywistą interpretację filmu jako satyry na Hollywood i system produkcyjny, z którym reżyser walczył całe życie, *Druga strona wiatru* niewątpliwie zbliża się od strony formalnej zarówno do *F jak fałszerstwo* (*F for Fake*, 1973) — choćby w bardzo erotycznym sposobie przedstawiania Oji Kodar czy w szybkim montażu, który Welles lubił stosować w latach siedemdziesiątych, jak i do *Obywatela Kane'a.* Głównego bohatera filmu poznajemy w ciągu jednej nocy z wielu różnych perspektyw, uzyskanych tu nie za pomocą retrospekcji, jak w słynnym debiucie, ale dzięki oku kamery, zwielokrotnionym dodatkowo poprzez wprowadzenie dwóch autotematycznych płaszczyzn narracyjnych: czarno-białego filmu dokumentalnego, kręconego na imprezie urodzinowej Hannaforda, oraz realizowanego i stale komentowanego przez niego kolorowego pełnometrażowego filmu zatytułowanego tak jak film Wellesa — *Druga strona wiatru*. Warto zwrócić uwagę, że Welles zrezygnował w tych partiach ze swojego autorskiego stylu:

[38] Prawo francuskie zakłada, że jeśli film ma kinową premierę w tym kraju, nie może być wyświetlany na platformach streamingowych przez 36 miesięcy od daty premiery.

© for this edition by CNS

> Przyjęcie kręcone przez dokumentalistów nakręcono w stylu, który nie jest moim stylem. A film w filmie to rezultat naśladownictwa. Mój bohater, reżyser, próbuje nakręcić film artystyczny. To nie jest mój film, to film mojej postaci. Przekonacie się, że film w filmie nie jest filmem, który bym sam nakręcił […] Miałem swobodę i przyjemność nakręcić film, który nie jest filmem Orsona Wellesa, bo to film kręcony w masce[39].

„Film w filmie" rzeczywiście jest zamierzoną parodią *Zabriskie Point* Michelangela Antonioniego (1970), co może umknąć uwadze współczesnego widza[40].

Druga strona wiatru jest na wskroś autotematyczna. Oprócz oczywistych nawiązań do europejskiego i amerykańskiego kina z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych film Wellesa aż roi się od postaci wzorowanych na ikonach świata filmu, takich jak scenarzysta John Milius, szef Paramount Picture Robert Evans czy krytyczka filmowa Pauline Kael (to właśnie podczas realizacji *Drugiej strony wiatru* ukazał się jej słynny tekst, w którym umniejszała autorstwo Wellesa w *Obywatelu Kanie*). Co ciekawe, na pewnym etapie realizacji tego wielowarstwowego obrazu reżyser myślał o dołączeniu kolejnej autotematycznej ramy — sam miał pojawić się na ekranie i komentować swoje dzieło. Ostatecznie wprowadził do filmu swoich znajomych, między innymi Henry'ego Jagloma, Paula Mazursky'ego, Claude'a Chabrola, Curtisa Harringtona i Dennisa Hoppera. Reżyserowi zależało, by temat *Drugiej strony wiatru*

> rozwinął się z dynamicznej interakcji grupy bohaterów związanych z kinem, którzy doświadczają życia, śmierci i seksu […]. Historia ta w sposób nieuchronny musiała być tak mroczna, jak nastroje, które dla niego i bliskich mu osób były dobrze znane i których nie potrafił już kryć w swoich dziełach[41].

Bardzo istotny wydaje się tu wkład Oji Kodar, choć nawet dziś — po premierze filmu — konsekwentnie jest pomijany. Chorwacka artystka podczas realizacji filmu w latach siedemdziesiątych zaproponowała Wellesowi kilka scen, które ten włączył do filmu. Należy tu wskazać między innymi odważną erotyczną sekwencję z udziałem aktorki rozgrywającą się w samochodzie[42]. „Ukazanie erotyzmu w tak otwarty sposób było czymś zupełnie nowym w twórczości Orsona. Nigdy wcześniej nie pokazywał napięcia seksualnego w dosłowny sposób, ale ona [Oja Kodar — M.K.] otworzyła przed nim tę możliwość"[43]. W rozmowie z André Bazinem reżyser rzeczywiście przyznał, że nie lubi pokazywać seksu na ekranie w sposób nazbyt oczywisty:

> Nie z powodu purytanizmu: moje opory są natury czysto estetycznej. Moim zdaniem, dwóch rzeczy absolutnie nie można pokazać na ekranie. Po pierwsze, realistycznego obrazu aktu sek-

[39] Wypowiedź Orsona Wellesa z filmu *They Will Love Me When I'm Dead.*

[40] Po premierze na weneckim Lido nie brakowało głosów, że te partie filmu są „nieudane".

[41] B. Leaming, *op. cit.*, s. 433.

[42] Zanim film ujrzał w 2018 roku światło dzienne, scenę tę można było oglądać w kilku filmach dokumentalnych o Wellesie, między innymi w *Orson Welles: The One-Man Band* (reż. V. Silovic, Francja 1995) i przywoływanym już *Searching for Orson*.

[43] *Ibidem*, s. 472.

© for this edition by CNS

sualnego, niezależnie od tego, czy zostanie on przedstawiony bezpośrednio czy pośrednio. Po drugie, modlitwy do Boga. Nigdy nie uwierzę aktorowi lub aktorce, że odbywa się prawdziwy, pod każdym względem autentyczny akt seksualny, podobnie jak nie uwierzę, że naprawdę się modli. Te dwie rzeczy każą mi zaraz myśleć o obecności kamery, projektora, ekranu, o całej ekipie techników i profesjonalnych podglądaczy oraz reżysera[44].

Oja Kodar wspomina, że faktycznie Welles miał ogromne problemy z nakręceniem scen w samochodzie, był tak onieśmielony, że praktycznie w nich nie uczestniczył, oddając realizację w ręce operatora Gary'ego Gravera, żeby zmniejszyć do minimum obecność ekipy filmowej na planie. Ostatecznie Kodar zdołała przekonać go, że nakręcenie tej sceny w inny, bardziej symboliczny sposób spowodowałoby, iż widz odniósłby wrażenie, że ogląda na ekranie jedynie cienie, a nie prawdziwych bohaterów[45].

Z kolei mnożenie punktów widzenia i multiplikacja kamer obserwujących Hannasforda, by przeniknąć prawdę o jego życiu, jest niewątpliwie wkładem Wellesa i niczym innym jak relacją wielu świadków próbujących opisać życie Charlesa Fostera Kane'a. Pierwszy i ostatni film Wellesa zaczyna się od śmierci głównego bohatera. Jak pamiętamy, reporter Thompson otrzymał, niczym nić Ariadny, słowo „różyczka", najcudowniejszy McGuffin w historii kina. W *Drugiej stronie wiatru* funkcję tę spełnia domniemany homoseksualizm głównego bohatera. Welles w swym ostatnim filmie, będącym swoistym epilogiem *Obywatela Kane'a*, wprowadza bardzo wiele kamer i punktów widzenia po to, aby opowiedzieć o „dwóch największych tajemnicach": przyjaźni i kinie. Orson Welles zarówno w życiu osobistym, jak i w swojej twórczości stale powtarzał, że zestawienie różnych perspektyw to jedyny sposób, aby przekonać się, czy potrafimy zrozumieć życie i sztukę.

The last side of *Citizen Kane*

Abstract

History of cinema does not consist merely of masterpieces, but also of films that are unfinished, as well as scripts that were supposed to serve as the basis for films which ultimately never came into being or were transformed into completely different works completed by another filmmaker. Welles' case is very interesting in this context as, on the one hand, he was a star of the "author's policy", a universally known celebrity, a legend of world cinema, who contributed significantly to its history, but on the other hand he was also an unaccomplished figure. Yet, his unfulfillment was different from what is often described, for instance, in autobiographical interpretations of *Citizen Kane*: "he had everything and lost everything". We may rather say that his oeuvre forms a sinusoid that com-

[44] Cyt. za: A. Bazin, *Nie lubię kina, liczy się tylko poezja. Rozmowa z Orsonem Wellesem*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie" 1986, nr 327–328, s. 12.

[45] Wypowiedź Oji Kodar z filmu *Searching for Orson.*

© for this edition by CNS

prises both completed, artistically accomplished works and films that were rejected by viewers and critics, as well as more than a dozen very interesting unfinished projects. In this paper I'm analysing the case of Orson Welles' last (un)finished movie — *The Other Side of the Wind* (2018).

Keywords: Orson Welles, New Film History, production studies, unfinished films, *The Other Side of The Wind*

Bibliografia

Bazin A., *Nie lubię kina, liczy się tylko poezja. Rozmowa z Orsonem Wellesem*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie" 1986, nr 327–328.

DeBona G., *Into Africa: Orson Welles and „The Heart of Darkness"*, „Cinema Journal" 33, 1994, nr 3.

Graver G., *Making Movies with Orson Welles: A Memoir*, Lanham 2008.

Heylin C., *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2007.

Karp J., *Orson Welles's Last Movie: The Making of „The Other Side of the Wind"*, New York 2015.

Kozubek M., *Oja Kodar — (nie)widzialna partnerka Orsona Wellesa*, [w:] *Niewidzialne kobiety kina*, red. M. Radkiewicz, M. Talarczyk, Kraków 2018.

Leaming B., *Orson Welles. A Biography*, New York 1985.

Mirski P., *Sny o potędze. Welles w jądrze ciemności*, „EKRANy" 2015, nr 2.

My Lunches with Orson. Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles, red., wstęp P. Biskind, New York 2013.

Przylipiak M., *Polska recepcja twórczości Orsona Wellesa*, [w:] *Orson Welles. Twórczość — Recepcja — Dziedzictwo*, red. P. Biliński *et al.*, Gdańsk 2016.

Syska R., *Ślady niepowstałych filmów*, „Kwartalnik Filmowy" 2015, nr 89–90, s. 27–40.

Walters B., *Rare genius: The other side of Orson Welles*, „Sight & Sound" 25, 2015, nr 7.

© for this edition by CNS