Magdalena Barbaruk

ORCID: 0000-0001-6406-2241

Uniwersytet Wrocławski

Don Kichot niewierny: kontrkulturowość niespełnienia

Abstrakt: Autorka przygląda się kulturowemu statusowi niedokończonych adaptacji filmowych powieści *Don Kichot* Miguela de Cervantesa, które przez lata realizowali Orson Welles (1955–1985) oraz Terry Gilliam (1991–2018). Mimo że nakręcono wiele filmów o błędnym rycerzu, to właśnie te dwa projekty wciąż budzą zainteresowanie krytyków, widzów, twórców. Zastanawiającą obsesję na ich temat autorka artykułu sytuuje w kontekście idei filmów „przeklętych” oraz nieprzewidywanego romantyzmu współczesnych interpretacji *Don Kichota*, ale uważa, że zrozumieć ją pozwala dopiero odniesienie jej do nowoczesności, której uosobieniem jest przemysł filmowy. W niedokończonych projektach Wellesa i Gilliana widzi potencjał autokreacyjny, interpretacyjny (otwartość powieści Cervantesa, podkreślanie autonomizacji jej bohaterów) oraz kontrkulturowy, krytyczny, gdyż wymierzony we współczesny finalizm.

Słowa-klucze: Don Kichot, film i literatura, Orson Welles, Terry Gilliam, kultura, nowoczesność

Myślę, że wielu cervantystów zgodzi się z tezą o nieistnieniu filmowej adaptacji *Don Kichota*, choć oczywiście każdy uczyni to z innych powodów. Liczni też znajdą się reżyserzy, którzy przegrali walkę z ekranizacją hiszpańskiej powieści. „Jezu, to niefilmowalne!” — miał powiedzieć w 1989 roku Terry Gilliam, kończąc lekturę pierwszego tomu książki. Łącząc obie zainteresowane *Don Kichotem* grupy, wśród argumentów za powyższą, pesymistyczną tezę trzeba wymienić skomplikowane relacje literatury i obrazu filmowego, problematyczną gatunkowość adaptacji powieści (czy pokazywanie wizji świata błędnego rycerza skazuje film na przynależność do gatunku *fantasy*?), rozróżnienie między „kinem cervantesowskim” a „kinem donkiszotowskim” (to drugie jest wierne mitowi, nie powieści)¹. Inny

¹ Na temat rozróżnienia między tymi rodzajami filmów zob. P.J. Pardo García, *Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación*, „ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura” 2011, nr 187 (748) (marzec–kwiecień). Pardo García pisał o wierności filmowych Don Kichotów wobec mitu następująco: „cechą mitu Don Kichota jest właśnie to, że ignoruje nie tylko przygody, ale także tożsamość hidalga, tak że ponowne pojawienie się mitu nie dotyczy powrotu postaci Don Kichota, lecz donkiszotowskich figur, które nie są Don Kichotami, ale są jak Don Kichot.

argument dołożyć może trzecia, najbliższa mi grupa, szukająca w *Don Kichocie* przedmiotu badań oraz narzędzia refleksji. Dla kulturoznawców problemem będzie odrębność porządków ontycznych, do których należy kultura i jej reprezentacje (nieobserwowalny świat wartości *versus* środki wizualne).

A jednak Don Kichot bardzo długo, bo już ponad wiek, „szarżuje” na ekran² i ma bogatą, zróżnicowaną filmografię. Nie jest to zaskakujące, gdy wspomnieć, że czyni się z Cervantesa wynalazcę języka filmowego czy kinematografu³. Pierwszą ekranizację *Don Kichota* zawdzięczamy Francuzom: to *Les aventures de Don Quichotte de la Manche* Ferdinanda Zekki z 1903 roku⁴. Wśród autorów adaptacji nie brakowało wielkich nazwisk. Najśłynniejsze filmy o Don Kichocie zrealizowali Georg Wilhelm Pabst (*Don Quixote*, 1933), Rafael Gil (*Don Quijote de la Mancha*, 1948), Grigorij Kozincew (*Don Kichot*, 1957) czy Eric Rohmer (*Don Quichotte*, 1965). Fundamentalna książka poświęcona różnym wizualnym transkrypcjom powieści Cervantesa liczy prawie sześćset stron⁵. A jednak gdy mówimy o filmowym *Don Kichocie*, zawsze wracamy do projektów niedokończonych (słowa ‘niedokończenie’ używam tu z rozmysłem jako lepiej oddającego interesujący nas problem niż na przykład wyrażenie ‘niezrealizowany’ czy ‘nieistniejący’), a zatem do słynnych zmagañ Orsona Welleśa (od 1955) oraz Terry’ego Gilliana (od 1991), choć ten ostatni w 2018 roku, po trzydziestu latach niepowodzeń, zaprezentował *Człowieka, który zabił Don Kichota* (*The Man Who Killed Don Quixote*). Dzieło Gilliana powinno dołączyć do listy słynnych ekranizacji, lecz rozsądza ono podział na *Don Kichotów* „skończonych” i „niedokończonych”, o czym jest mowa w dalszej części wywodu. W niniejszym artykule przyglądam się kulturowym przyczynom obsesji na punkcie tych dwóch *Don Kichotów* oraz kulturowemu statusowi ich niedokończenia⁶. Jako charakterystyczny można

Mityczny charakter postaci Cervantesa nie opiera się na powielaniu, na dosłownym powtórzeniu z dodaniem nowych funkcji i nowych kontekstów, lecz na jego metaforycznym przemieszczeniu. Mit Don Kichota jest identyfikowany w postaciach, których cechy, zachowanie i przygody są donkiszotowskie przez analogię z postacią stworzoną przez Cervantesa” — *ibidem*, s. 238.

² Don Kichot atakujący ekran kinowy to częsty motyw refleksji humanistycznej, zob. na przykład G. Agamben, *Sześć najpiękniejszych minut w historii kina*, [w:] *idem*, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 117–118.

³ Za prototyp kinematografu uznaje się scenę z teatrykiem Mistrza Piotra, która pojawia się w noweli wtrąconej części drugiej powieści Cervantesa.

⁴ Pierwszy prekinematograficzny film o Don Kichocie pochodzi z 1898 roku, co oznacza, że powstał trzy lata po pierwszych projekcjach z użyciem kinematografu braci Lumière — J. Pons i Busquet, *Don Quijote antes del cine. Don Quijote de la Mancha en los espectáculos visuales prekinematográficos*, [w:] *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, red. E. de la Rosa, L.M. González, P. Molina, Madrid 1998, s. 17.

⁵ Mam na myśli opracowanie *Cervantes en imágenes*. Zauważmy, że nie obejmuje ono ostatnich dwóch dekad kinematograficznych przygód rycerza.

⁶ Pomijam tu zatem wiele dobrze zapowiadających się filmów, które nie doczekały się realizacji, ale nie jest to już obiektem kulturowej pamięci (na przykład projekty z lat dwudziestych XX wieku francuskich reżyserów Abła Gance’a i Henri Fescourta).

potraktować tytuł artykułu napisanego przez Esteve Rimbau: *Niezrealizowane filmy Orsona Wellesa: niewyczerpana legenda (Los films inéditos de Orson Welles: una leyenda inagotable)*⁷. Istotne dla niniejszych rozważań są także reakcje na film *Człowiek, który zabił Don Kichota*. W niektórych komentarzach sugeruje się, że lepiej byłoby, gdyby Gilliam skończył film kilkanaście lat temu, kiedy jego zmaganiom w Hiszpanii towarzyszyła kamera Keitha Fultona i Louisa Pepegó, co zostało przedstawione w dokumencie *Zagubiony w La Manchy (Lost in la Mancha, 2002)*. W innych pojawia się sugestia, że powrót do *Don Kichota* przypomina donkiszotowską uporczywość, a ta, jak wiadomo, jest szkodliwa. Patrząc z perspektywy innej niż widz czy filmoznawca, można jednak potraktować powyższe zarzuty inaczej. Refleksje, które prowokuje *Człowiek, który zabił Don Kichota*, mówią bowiem coś istotnego o kulturze późnej nowoczesności, która — jak się okazuje — ma problem z *Don Kichotami* zarówno skończonymi, jak i niedokończonymi.

Dlaczego jednak zastanawiamy się nad niedokończonymi filmami? Czy chodzi o powrót do tematu *film maudit*, czyli filmów wyklętych albo przeklętych? Sformułowanie to powstało w 1949 roku na Festival du Film Maudit we francuskim Biarritz i jest używane w stosunku do *Don Kichota* Orsona Wellesa między innymi przez Claude'a Bertemesa⁸. Festiwalowemu jury przewodniczył wówczas Jean Cocteau, znany cervantystom ze słów „Wreszcie zobaczyłem świat”, wypowiedzianych na wzgórzu wiatracznym znajdującym się w mancyjskiej Consuegrze. Cocteau na potrzeby festiwalu sporządził listę filmów kryminalnych, które były pomijane, ignorowane przez krytyków. Znalazły się na niej między innymi: *Atalanta (L'Atalante, J. Vigo, 1934)*, *Długa podróż do domu (The Long Voyage Home, J. Ford, 1940)*, *Damy z Lasku Bulońskiego (Les Dames du Bois de Bologne, R. Bresson, 1945)*. Jako *film maudit* określono również filmy celowo szokujące i odważne, na przykład *Fajerwerki (Fireworks, K. Anger, 1947)*, *Kasyno w Szanghaju (Shanghai Gesture, J. von Sternberg, 1941)*. Dzisiaj kategoria ta zarezerwowana jest właśnie dla filmów przerażających, kłopotliwych, kontrkinematograficznych, łączących formalną artystyczność z naruszaniem politycznych i obyczajowych tabu, które powstawały w połowie lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych XX wieku.

Filmy Wellesa i Gilliana nie szokują w sposób, w jaki robiły to filmy *maudit*. W zainteresowaniu nimi nie chodzi o topos dzieł przeklinanych czy wyklętych, choć pierwszą przyczyną, dla której oba projekty stały się przedmiotem opracowań i kultowych filmów dokumentalnych, jest fatum ciężące nad wieloma projektami donkiszotowskimi. Nie widać większej różnicy między nieudanymi filmami

⁷ E. Rimbau, *Los films inéditos de Orson Welles: una leyenda inagotable*, „Dirigido por” 1986, nr 139 (wrzesień).

⁸ C. Bertemes, *Citizen Quijote*, [w:] *El hidalgo fuerte. Siete miradas al Quijote (L'hidalgo fuerte. Sept regards sur Don Quichotte)*, Luxemburg 2005, s. 213.

a niemożliwością uruchomienia pod Ciudad Real Lotniska im. Don Kichota czy gigantycznego parku rozrywki Królestwo Don Kichota. W każdym wypadku uruchamiane są podobne sensy i nawiązuje się do określonego, funkcjonującego od początku XIX wieku sposobu interpretowania błędnego rycerza. Zanim zaczniemy mówić o niemożliwości zrealizowania filmu jako przejawie nowych sprawczości czy sile samej literatury, która nie poddaje się redukcijnym zabiegom ekranizowania bądź adaptowania, trzeba powiedzieć, że temat niedokończonych *Don Kichotów* to świadectwo żywotności romantyzmu w kulturze współczesnej.

O aktualności lektury *Don Kichota*, w której jest on symbolem pięknie przegrywającego idealisty i marzyciela, świadczy skoncentrowanie się w dokumencie Pepegó i Fultona na klęsce projektów filmowych poświęconych *Don Kichotowi*. Mimo że zrealizowano bardzo wiele adaptacji powieści Cervantesa, zawsze gdy ktoś porywa się na *Don Kichota*, uruchamia się pewien symboliczny zestaw. Analiza *Zagubionego w La Manch*y pokazuje, że podobnie mamy myśleć także o pracy reżysera filmowego. Realizacja filmu urasta tu do heroicznego czynu. To, że Gilliam się nie poddaje, jest donkiszoterią rozumianą jako *hazaña* — trudem o charakterze nieużytecznym, aksjologicznym, umożliwiającym realizację wartości. Jakie to wartości? Te, które można łączyć z zinterpretowanym egzystencjalnie idealizmem, wyrażającym się przez postawę jednostki, która nie zaprzestaje działania, mimo że „wiatraki rzeczywistości kontratakują” (*Zagubiony w La Manch*y). Kolejne podejmowane próby realizacji filmu stają się — wbrew intencjom Gilliama — jego właściwym dziełem. Mimo że w autobiografii twierdzi, iż u Pepegó i Fultona tylko „grał Terry’ego Gilliama”, podkreśla jednak, że była to „dosłownie — życiowa rola”⁹, gdyż „W przypadku *Don Kichota* moje utożsamienie się z jego bohaterem i jego nieudaną próbą spełnienia romantycznego marzenia było tak absolutne, że sam film stał się balonem w głowie z *papier mâché*”¹⁰. Reżyser performuje Don Kichota, obleka się w jego ciało, uobecnia postać, która z literatury weszła w sferę mitu, kultury. Nie może zaprzestać pracy, bo procesy tożsamościowe nie są domknięte aż do śmierci. Rezygnacja z projektu byłaby równoznaczna ze zwątpieniem, melancholią, utratą wiary w sens życia.

Niezwykle istotny jest tu egzystencjalny powód rozpoczęcia pracy nad ekranizacją filmu, który określam metaforycznie jako znalezienie się w „połowie życia” — *nel mezzo del camin di nostra vita*, jak mówi pierwsze zdanie *Boskiej komedii* Dantego. Gilliam w 2002 roku, gdy prace nad filmem trwają już jedenaście lat, mówi o Don Kichocie następująco:

To starszy człowiek, który sporo już przeżył. Ma ostatnią szansę, by uczynić świat interesującym, takim, o jakim marzył. Za dwa miesiące skończę 61 lat. Jestem stary. Nakręciłem trochę

⁹ T. Gilliam, *Gilliamesque. Przed-pośmiertna autobiografia*, przeł. A. Czarniecki, Słupsk 2018, s. 257–258.

¹⁰ *Ibidem*, s. 256.

filmów, ale po głowie chodzi mi tyle pomysłów, że powinienem był nakręcić więcej (*Zagubiony w La Manchya*).

Wraz z *Don Kichotem* Gilliam zaczyna więc nowe życie, to zaś zdaniem Rolanda Barthesa związane jest z „chwilą (być może spóźnioną), w której w moim życiu pojawia się wezwanie nowego sensu, pragnienie przemiany: zmienić życie, przełamać je i rozpocząć na nowo, poddać się inicjacji jak Dante, który zanurzył się w *selva oscura* pod okiem Wergiliego”¹¹. To nowe życie jest życiem ostatnim, nie można więc poddać się bez walki¹².

W autokreacyjnej ramie słuszenie będzie widzieć też przerwana dopiero przez śmierć pracę nad ekranizacją *Don Kichota* przez Orsona Wellesa¹³. Powszechnie wiadomo, że dla reżysera błędny rycerz i Hiszpania były szczególnie ważne, co przypieczętowane zostało rozsypaniem jego prochów w Rondzie. Barbara Leaming wspomina, że reżyser „mówił dużo o *Don Kichocie* tuż przed swoją śmiercią”¹⁴, nie był zadowolony ze zrealizowanego materiału. Jego współpracownicy twierdzili, że film był prawie skończony, zasadniczo brakowało tylko udźwiękowienia. Welles był przeciwnego zdania. Gdyby mógł, kręciłby jeszcze raz prawie wszystko. Operator, Edmond Richard, pisał:

Film był skończony, trwał prawie dwie godziny. Jasne jest, że on nigdy by go nie skończył, byłoby kłamstwem potwierdzić, że Welles kończy, ponieważ jeśli nie zabralibyśmy mu filmu z rąk, kontynuowałby pracę aż do końca. Film był jego i czułby wielki ból, jeśli by się zatrzymał. Ale można traktować *Don Kichota* jako dzieło skończone. Poruszyłem tę kwestię dwa miesiące temu i odpowiedział wybuchem śmiechu. Oznaczało to temat tabu¹⁵.

Egzystencjalny trop w wypadku Wellesa nie wydaje się tak wyraźny, jak u Gilliama, ale czynienie z zakończenia prac nad *Don Kichotem* tabu oraz intymny stosunek do Hiszpanii są znaczącym sygnałem łączenia swojego losu z *Don Kichotem*.

W *Długim cieniu Don Kichota* analizowałam wiele wcieleń błędnego rycerza, które dokonują się poprzez autoidentyfikację z postacią Cervantesa. Przypadek Gilliama i Wellesa określiłabym jako totalny: nie tylko treść filmu, fakt utożsamienia się z hiszpańskim rycerzem, ale także sposób robienia filmu okazały się tu świadectwem żywotności kultury donkiszotyizmu. Obaj twórcy wskazali przy tym na ważną cechę samego bohatera, to jest na jego otwartość. Uczynili to zapewne nieintencjonalnie, wystarczyło, że w ich działaniu objawił się jaskrawy, charakterystyczny paradoks. Daniel Aubrey wspomina:

¹¹ R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001, s. 211.

¹² Więcej o donkiszotowskiej „połowie życia” — M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, Kraków 2015.

¹³ Zdjęcia próbne do *Don Kichota* rozpoczęto w 1955. Główne zdjęcia do filmu zrealizowano między 1957 a 1969 rokiem.

¹⁴ Cyt. za: E. Riambau, *Welles y Cervantes: una aventura quijotesca*, [w:] *Cervantes en imágenes...*, s. 423; por. B. Leaming, *Orson Welles. A Biography*, New York 1985, s. 458.

¹⁵ Cyt. za: E. Riambau, *Welles y Cervantes...*, s. 423.

Sposób kręcenia Wellesa był fascynujący. Przypominał Griffitha. Nigdy nie widziałem go ze scenariuszem w rękach. Wszystko miał w głowie. Z bardzo małą ekipą zmienialiśmy plan 35 razy dziennie i Welles nigdy nie miał wątpliwości. Wiedział doskonale, co chciał kręcić¹⁶.

Mimo że Gilliam ma gotowy cały film, myśli scenami i obrazami, wie dokładnie, jak ustawić kamerę w konkretnych scenach, filmu nie daje się zrealizować przez trzydzieści lat. Podobnie było z Don Kichotem — gdy przyjrzymy się jego postępowaniu, zobaczymy wyraźnie, że chociaż wiedział, jak zachowuje się i jak mówi błędny rycerz, chciał nim się stać, nieustannie robił odstępstwa od wzorców znanych z romansów rycerskich. Nie chodzi tu moim zdaniem o to, że jego cel był jak uciekający horyzont. Soledad Fox porównując postacie Don Kichota i Emmy Bovary, zauważa interesujący kontrast między nimi¹⁷. *Hidalgo* jest imitatorom *par excellence*, chce odwzorować życie i ideały błędnych rycerzy, ale nie udaje mu się: staje się „synem własnych czynów”, najbardziej oryginalną postacią, która znajdzie swoich naśladowców jeszcze na kartach powieści. Inaczej jest z Emmą, marzącą o oryginalności, ale niepotrafiącą wykroczyć poza banalność aspirującej do światowego życia prowincjuszki. Przypadek Don Kichota pokazuje, że nawet posiadając drobiazgowe przepisy na tożsamość, nie możemy jej ukształtować zgodnie z własnym zamierzeniem. Analogicznie było z obydwoma filmami: nie można ich było zrealizować, choć były w zasadzie gotowe. „Sam film jest Don Kichotem, nie ja” — mówił Gilliam podczas wrocławskiej premiery filmu (1 sierpnia 2018). *Summa* nieudanych prób amerykańskich reżyserów nie jest więc opowieścią o nieprofesjonalnej ekipie, nierozumnych inwestorach czy pechu, lecz epifanią ludzkiego działania, które mając czasowy charakter, wystawione jest na przegodność.

Wiele słynnych niedokończonych filmów związanych było z obsesjami reżyserów — podejmowanie się ich realizacji wbrew regułom obowiązującym w przemyśle kinematograficznym stanowiło donkiszotowski upór. Zbyt silna wola realizacji danego projektu czyni z ludzi ślepych na rzeczywistość fanatyków, którzy wierząc we własną misję, gotowi są krzywdzić tych, których chcieliby ratować. Gilliam ściąga na siebie i współpracowników kłopoty, ale swoim niepowodzeniom nadaje niemal biblijną oprawę:

na planie filmowym *Don Kichota* mógłbym stać się Hiobem — bolesne wrzody posłużyłyby mi nawet za cenne odwrócenie uwagi, kiedy dowiadywałem się, że okropne cierpienie fizyczne mojego głównego aktora, Jeana Rocheforta, niemożliwi mu siedzenie na koniu. Rozumienie, co znaczy być wystawionym na próbę, jest bardzo przydatne, kiedy ty sam znajdujesz się w trudnej sytuacji [...] nie wiem, czy współczesny świat dostatecznie to docenia¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, s. 416.

¹⁷ S. Fox, *Flaubert and “Don Quijote”. The Influence of Cervantes on “Madame Bovary”*, Brighton-Portland 2008.

¹⁸ T. Gilliam, *op. cit.*, s. 259.

Choć jest reżyserem, który kręci poza Hollywood, pracuje z dużą ekipą filmową, potrzebuje wymagającej scenografii i dobrze przygotowanych plenerów. Gilliam niecenzuralnie wścieka się, gdy reżyserzy *Zagubionego w La Manczy* na widok zbliżającej się ulewy chowają się do samochodu, by ochronić swoją ostatnią kamerę¹⁹. Podobny problem nie dotyczy Wellesa: formalne, techniczne, ale także ekonomiczne aspekty jego sposobu pracy każą widzieć w nim twórcę *par excellence* nowoczesnego, radykalnego, bliskiego Cervantesowej metodzie twórczej (Welles bardziej niż Don Kichota przypomina właśnie jego autora).

Gdy mówi się o nowoczesności reżysera *Obywatela Kane’a*, najczęściej rozważa się formalne środki, które wprowadził do estetyki obrazu filmowego. W wypadku *Don Kichota* awangardowe byłoby rozbijanie iluzji rycerza zderzeniem z nowoczesnością symbolizowaną przez samochody, skutery, kino czy lądowanie człowieka na Księżycu. Zdaniem Claude’a Bertemesa prawdziwie nowoczesny jest jednak niezależny, autorski, niskobudżetowy sposób produkcji *Don Kichota*. Z tego powodu nazywa Wellesa „anarchistą budżetowym”, który uprawiał „błędny” sposób produkcji, co miało na celu wykuwanie nowego sposobu myślenia o twórcy filmowym jako o kimś absolutnie wolnym. Niedokończenie filmu było zatem zamierzone, stanowiło rodzaj manifestu filozoficznego. Nie ma więc powodu, by skupiać się na klęsce czy fatum, lecz na samym procesie realizacji, w którym nie było przypadku, gdyż konsekwentnie realizowana była metoda polegająca na swobodnym wyborze plenerów, niewielkiej, liczącej sześć osób ekipie filmowej, finansowaniu filmu z własnych pieniędzy. Pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku Welles powiedział w wywiadzie dla RAI, że *Don Kichot* to „jego domowy film” (*my home movie*): „To jest coś, co robiłem od lat. Jak tylko trochę zarobię, kręcę kolejną scenę *Don Kichota*. Jest to film eksperymentalny i kiedy skończę, pokażę go”²⁰. Rezultatem eksperymentu estetycznego miał być nie tyle film o przygodach Don Kichota, ile filmowy esej (*film essay*). Istotą eseju jest to, że nie można w nim oddzielić rezultatu rozważań od drogi, która do niego doprowadziła. Testuje się myśli, hipotezy, metody, poruszając się po hermeneutycznym kole rozumienia. W wypadku pracy Wellesa często używa się określeń z innego, postmodernistycznego języka: mówi o bricolage’u, nieskończonej scenariuszowej i montażowej permutacji albo dekonstrukcji. Pisze Bertemes: „Wel-

¹⁹ „Zabawne było to, że kiedy zaczęły się prawdziwe kłopoty, dokumentaliści — Louis Pepe i Keith Fulton, nasi spece od *The Hamster Factor* — mieli zamiar spieszyć do domu. »Nie przedstawiajcie, kurwa, kręcić, wy dupki!«, musiałem krzyczeć do nich z głębin mojej zbliżającej się rozpacz. [...] W tym fragmencie, kiedy nadchodzi burza i powódź wszystko wymywa, jest jedno ujęcie, na którym widać, że kamera wygląda przez przednią szybę samochodu. To dlatego, że Louis i Keith się w nim ukryli, bo mieli tylko jedną kamerę i nie chcieli jej zamoczyć. Wszystkie naprawdę ciekawe ujęcia wody przelewającej się przez plan filmowy były nagrane prywatną, ręczną kamerą kaskadera — nauczony, żeby biec w kierunku niebezpieczeństwa, stał oko w oko z żywiołem, kręcąc jak szalony” — *ibidem*, s. 258.

²⁰ Cyt. za: C. Bertemes, *op. cit.*, s. 219.

les prowadził dekonstrukcję swoich metod produkcji i montażu aż do momentu, w którym zmienił się w ekscentrycznego, autoreferencyjnego mavericka — możemy powiedzieć: w *Don Kichota* drugiego stopnia²¹. Scenariusz nie opierał się na linearnym porządku sekwencji, lecz jego struktura bardziej przypominała puzzle. W opublikowanym scenariuszu można przeczytać, że na film składały się trzy bloki tematyczne: Don Kichot atakujący ekran kinowy, aby bronić bohaterki meksykańskiego peplum / Don Kichot broniący byka przed pikadorem podczas corridy / Don Kichot nacierający Rosynantem na potężną koparkę. Wszystkie one zostały zrealizowane, brakowało tylko epilogu²². Sam Welles opowiadał o sposobie pracy nad *Don Kichotem*, używając słowa „improwizacja”. W wywiadzie przeprowadzonym przez André Bazina w 1958 roku Welles mówił, że film powstaje

bez scenariusza technicznego, bez wątku przewodniego, streszczenia. Każdego rana, aktorzy, ekipa techniczna i ja, spotykaliśmy się w hotelu, wychodziliśmy i wymyślaliśmy film na ulicy, tak jak Mack Sennet. To jest pasjonujące, bo to oznacza prawdziwą improwizację: historia, małe incydenty, wszystko jest improwizowane. Są rzeczy, które przydarzyły się nam nagle, w przypływie inspiracji, ale to stało się po czterech tygodniach prób z Cervantesem. Próbowaliśmy wszystkie sceny z Cervantesa tak, jakbyśmy je interpretowali, aby aktorzy zżyli się z postaciami, potem wychodziliśmy na ulicę i przedstawialiśmy nie tyle dzieło Cervantesa, co raczej improwizację bazującą na próbach, na wspomnieniu postaci²³.

Zauważmy, że wellesowskie myślenie o dziele jest zgodne z cervantesowskim. Z powodu istnienia dwóch, przedzielonych dekadą, części *Don Kichota* oraz konieczności odnoszenia się do apokryfu Alonsa Fernándeza de Avellanedy hiszpańska powieść opiera się na repetycji, imitacji, wariacji, zapętleniu wątków, dygresjach. Dzieło Cervantesa ma strukturę rizomatyczną, kłączowatą, rozrastało się bez dbałości o swoją jedność. Stało się autoreferencyjne, stworzyło własny świat, czego dobitnym przykładem jest scena w drukarni, w której Don Kichot przeżywa wstrząs, oglądając książkę opowiadającą o jego własnych przygodach.

Welles lubił podkreślać swoje podobieństwo do Cervantesa, wskazując, że rozrastanie się dzieła i niemożliwość jego ukończenia związane są z usamodzielnieniem się postaci oraz świata będącego ich tłem. Sukces powieści, czyli wprowadzenie Don Kichota i innych postaci do rzeczywistości, w sferę myśli i zachowań ludzkich, w porządek kultury, miałaby tłumaczyć trudność Wellesa z kontrolowaniem bohaterów jego projektu. Filmu nie można skończyć z powodu zautonomizowania się fikcji. Tak jak postacie Cervantesa przejęły kontrolę nad książką, tak samo Welles przestał być wyłącznym autorem filmu. Świadczą o tym dwie wypowiedzi reżysera pochodzące z wywiadów, których udzielił w 1964 i 1966 roku:

²¹ *Ibidem*, s. 221.

²² W 1958 roku Welles miał godzinę i kwadrans filmu, do skończenia brakowało mu tylko finału, w którym pojawiała się „bomba H” i postacie uratowane z eksplozji nuklearnej (epilog miał trwać około piętnastu minut).

²³ Cyt. za: E. Riambau, *Welles y Cervantes...*, s. 416–417.

Zacząłem od półgodzinnego programu telewizyjnego, bo tyle miałem pieniędzy, ale zakochałem się w temacie tak głęboko, że rozszerzyłem go i kręciłem tyle, na ile pozwalały mi środki. Można powiedzieć, że on rósł w miarę robienia. Przydarzyło mi się mniej więcej to samo, co Cervantesowi, który zaczął od pisania krótkiego opowiadania i skończył pisząc *Don Kichota*²⁴.

Don Kichot i Sancho wiodą życia, których „ja” jako reżyser nie mogę zatrzymać [...] Nie są marionetkami, są wolni, przedziwnie niezależni. To, czego nie rozwiązałem w stosunku do Don Kichota i co mnie martwi, nie pozwala mi zaprzestać pracy, to to, że kazałem żyć im w naszym świecie. Wydaje mi się, że chyba nie jestem szczery, nie jestem pogodzony z rzeczywistością, z rzeczywistością moralną sytuacji, ponieważ świat nowoczesny ją zniszczył. I bez wątpienia nie mogę sobie wyobrazić jej klęski. To jest mój problem²⁵.

W końcowym fragmencie pojawia się odmienny wątek w myśleniu o sprawczości literatury. Wydaje się, że Welles ożywił postacie Cervantesa, by za ich pomocą toczyć walkę ze współczesnością; dopóki będzie ona nie do zaakceptowania, film nie będzie zakończony.

Ważnym powodem niefinalizowania filmu przez Welleśa było traktowanie *Don Kichota* jako „tragikomicznej alegorii życia anachronicznego”²⁶. Trudno to zrozumieć bez uwzględnienia jego koncepcji anachronizmu, która wymagała podążania za zmieniającym się kontekstem tworzonego filmu. W ciągu trzydziestu lat ziemia błędnego rycerza przestała przypominać „wieczną Hiszpanię”, stopniowo stawała się mekką tak zwanej turystyki „słońca i plaży”. Ironicznie powiedzieć można, że uprawianie błędnego rycerstwa możliwe stało się już tylko na Księżycu. Welles stał się niestrudzonym interpretatorem sensu anachronizmu we współczesnych warunkach, co w istocie spełniało jego postulat bycia wiernym Cervantesowi. W wywiadzie, który przeprowadził z Wellesem André Bazin, reżyser mówił: „Anachronizm Don Kichota względem jego epoki traci skuteczność, ponieważ teraz wszystkie różnice między XVI i XIV wiekiem nie są dla naszych umysłów jasne. Ten anachronizm jest po prostu przetłumaczony na nowoczesne warunki”²⁷. Stąd pomysł, by ukazać świadomość Don Kichota, sadzając go na widowni kina, czy idea, by „lunatyczny” Don Kichot wędrował po Księżycu, a przyziemny Sancho obserwował go przez lunetę. Futuryzm i ironię tego zamysłu osłabiła jednak rzeczywistość, to jest lądowanie człowieka na Księżycu. Welles musiał szukać skuteczniejszego rozwiązania problemu. W nowoczesności filmu nie chodzi więc o powierzchowną modernizację — wprowadzenie autobusów, lunet i awangardowej formy. Nowości najszybciej się starzeją, o czym musiał być przekonany, skoro mówił: „Wszystko co było nowe w tym filmie, jest teraz

²⁴ Wywiad dla „Film Ideal” nr 150 z 1964, cyt. za: J. Cobos, M. Rubio, J.A. Pruneda, *Don Quijote*, [w:] *Cervantes en imágenes...*, s. 432.

²⁵ Wywiad dla „Griffith” nr 5 z 1966, cyt. za: J. Cobos, M. Rubio, *Entrevista con Orson Welles*, [w:] *Cervantes en imágenes...*, s. 436.

²⁶ C. Bertemes, *op. cit.*, s. 213.

²⁷ Cyt. za: E. Riambau, *Welles y Cervantes...*, s. 416.

staroświeckie”²⁸. Z tych powodów kręcił wciąż nowe obrazy i wyrzucał dawne sekwencje. Pierwszy *Don Kichot*, realizowany w Meksyku w 1957 roku, był bardzo odległy od tego, który powstawał w 1982 roku w wolnej Hiszpanii, tracącej pod wpływem liberalizacji ekonomicznej swój dawny charakter.

Na sposób interpretacji *Don Kichota* przez Wellesa wpływ miała lektura słynnej książki Miguela de Unamuna *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), którą traktować można jako dzieło późnego romantyzmu w jego wariacie subiektywnym, egzystencjalnym. W książce tej filozof bronił szaleństwa Don Kichota, nie pozwalał mu wyzdrowieć, co kazało mu zaatakować samego Cervantesa, a przynajmniej skrytykować wyłożone przez niego *explicite* cele. Twórczość Unamuna z tamtego okresu należy czytać w kontekście dokonującego się w Europie przełomu antypozytywistycznego. Filozof z Salamanki zwalczał wszystko, co związane było z nowoczesną racjonalizacją, czyli nauką oraz kulturą obiektywizacją ducha. Również w sympatii Wellesa dla rycerza objawiał się strach przed „rozumem instrumentalnym”. Nie bez powodu sceną kulminacyjną w *Don Kichocie* miało być zdetonowanie „bomby H”. Czy Welles mógł być konserwatystą, jeśli bez wątpienia był wielkim innowatorem? W tejże sprzeczności, to jest w walce z nowoczesnością nowoczesnymi środkami, włączeniu przeszłości i przyszłości, ukazuje się charakterystyczna ambiwalencja naszej kultury. Welles w scenie fikcyjnego wywiadu z Don Kichotem kazał mu mówić: „Trzy wieki temu zaczęli nas przekonywać, że błędne rycerstwo nie jest w modzie, że rycerstwo należy do przeszłości. Ale powiem ci, że rycerstwo należy także do przyszłości, że to jedyna i najlepsza nadzieja przyszłości”²⁹.

Celowe niekończenie ważnego dla siebie filmu jest, być może, największym wyzwaniem dla nowoczesnego rozumu, którego uosobieniem jest przemysł filmowy. Skandal jest tym większy, że przez trzydzieści lat reżyser miał nakręcić czterdzieści tysięcy metrów taśmy filmowej. Wydaje się oczywiste, że nie można myśleć o *Don Kichocie* Wellesa jako o sumie wszystkich zrealizowanych sekwencji. A jednak przygotowany pod kierunkiem José Maríi Prado i zmontowany przez Jesusa Franco film *Don Kichot według Orsona Wellesa* (*Don Quijote de Orson Welles*, 1992) krytykuje się (również) za niekompletność materiałów, podczas gdy problem leży raczej w rzeczy odwrotnej³⁰. Postawa reżysera doprowadziła do tego, że „sprowadził do absurdu ideę nowoczesności jako *work in progress* i dzieła otwartego”³¹. Welles skarżył się: „Czy pisarzowi robi się wyrzuty, że nie skończył książki?”. Niedokończone filmy są subwersywne względem racjonalnej, mierzącej siły na zamiary, przyczynowo-skutkowej logiki nowoczesności,

²⁸ Wywiad dla „Griffith” nr 5 z 1966..., s. 435.

²⁹ Cyt. za: C. Bertemes, *op. cit.*, s. 217.

³⁰ Film pokazano w 1992 roku na EXPO w Sewilli. Brakuje w nim sekwencji, w której Don Kichot ogląda w kinie peplum i atakuje lancą ekran, widząc dziewczynę w opałach. Franco dodał zrealizowane przez siebie krótkie ujęcia (zakamuflowane tak, by wyglądały na oryginalne), dołożył archiwalne fotografie i ujęcia z serialu telewizyjnego, który Welles przygotował dla RAI.

³¹ *Ibidem*, s. 223.

która realizuje się w dziełach obliczonych na sukces (sukcesem takim jest samo powstałe dzieło). Mówienie o filmach niedokończonych to także umieszczanie w centrum naszej uwagi wartości porażki, wartości słabych, błędnych, ale przez to także anarchicznych. W wizualnym esej Marka Cousinsa *Oczy Orsona Wellesa* (*The Eyes of Orson Welles*, 2018) końcowe ujęcia poświęcono La Manchycy. Ilustrują je słowa rycerza o wiatrakach, które są w istocie olbrzymami. Nie byłoby to tak interesujące, gdyby nie fakt, że jest to kolejne z rzędu zakończenie filmu, tak jakby reżyser nie chciał skończyć intymnej rozmowy, uznawał każdą z błyskotliwych puent za niewystarczającą, a tajemnicę „oczu Wellesa” za niezgłębioną. „Rozrzędzanie” filmowej narracji nie jest równie radykalną metodą, co decyzja o niekończeniu filmu, ale od kilku dekad stanowi wyraźny głos krytyki współczesnej kultury.

Welles nie chciał, by na łożu śmierci Don Kichot wyrzekł się swoich ideałów i zaprzestał wędrówki. Zgodne jest to z mitem kulturowym ignorującym decyzje narracyjne Cervantesa. Don Kichot, który nie umiera, nie przestaje błędzić, nie zgadza się na zmierzanie świata ku katastrofie napędzanej przez rozwój cywilizacyjny, jest analogicznie kontrkulturowy do niektórych intencjonalnie niezakończonych filmów. Jaki status przypisać należy *Człowiekowi, który zabił Don Kichota*, którego długiego procesu realizacji nie unieważniło przecież jego ukończenie? Gilliam pisze o swojej filmowej metodologii, którą wypracował podczas dekad porażek: „Zapomnij o tych wszystkich latach spędzonych pod hasłem ‘proces tworzenia filmu staje się tematem filmu’ — to już dawno nieaktualne. Czemu by nie posunąć tego o krok dalej, do tego stopnia, że film w ogóle nie powstaje?”³². A jednak Gilliam doprowadził do realizacji swój życiowy projekt, a jego ostateczny kształt sprawia, że rację bytu traci wiele analogii między obydwoma projektami. Gilliam podczas wrocławskiej premiery filmu powiedział, że jest lepszy od Wellesa, bo to jemu się udało dokonać adaptacji powieści Cervantesa. Niezrealizowany *Człowiek, który zabił Don Kichota* byłby dziełem krytycznym, podkreślałby podobieństwo między Gilliamem a błędnym rycerzem, miałby więc autokreacyjny wymiar (powstały film również ma wymiar egzystencjalny tyle, że wpisuje reżysera w kulturowy *mainstream*, którego przykładem jest nazwanie „pewnej miejscowości Manchycy” toponimem *Sueños*, czyli Marzenia). Ten, który oglądamy, cieszy tak, jak cieszy każdy film, który w obliczu chaosu produkcji wydaje się cudem. Czy był jednak warty zakończenia legendy?

* * *

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na aspekt związany z niedokończeniem filmów o Don Kichocie, który można nazwać metaforycznie niewiernością czy też zdradliwością obrazu. Posłużyć chciałabym się własnym doświadc-

³² T. Gilliam, *op. cit.*, s. 256.

czeniem związanym z pisanem scenariusza, realizacją i pracą przy montażu filmu o hiszpańskim szlaku Don Kichota, to jest *Błędnymi mapami* (2014)³³. Pokazując swój film na wielu konferencjach, seminariach i spotkaniach, zawsze obudowywałam go komentarzem, wiedząc, że zalety wieloznaczności obrazu są jednocześnie wadą przy próbie osiągnięcia jasności teoretycznej. *Błędne mapy* miały być kulturoznawczym filmem zmagającym się z pytaniem, co znaczy „żyć na miarę literatury”, na czym polega literackie wędrowanie, czy krajobrazy cervantesowskie wciąż istnieją, a jeśli tak, to co o tym świadczy. Traktowanie tego filmowego eseju jako niesamodzielnego było słusznym założeniem (obawą), gdyż pokazywane miejsca, wydarzenia, krajobrazy, ludzie autonomizowali się względem przyjętych przeze mnie założeń o kulturze jako sposobie życia podług wartości. Nie chodzi tu o nonsensowność robienia kulturoznawczych filmów, a o problemy bardziej fundamentalne, związane z niemożliwością osiągnięcia styczności między różnymi porządkami ontycznymi, wracając zaś do problemów filmoznawczych: o relacje literatury i obrazu filmowego, wreszcie o potęgę obrazu. W ostatecznym rachunku stawką w grze o ekranizację jakiegoś elementu powieści Cervantesa jest bycie wiernym swojemu Don Kichotowi. Mój „obywatel Kichot” jest zaś obywatelem kultury.

Don Quixote unfaithful: Counterculture of failure

Abstract

The author analyzes the cultural status of the unfinished adaptations of *Don Quixote* of Miguel de Cervantes, which were worked on for years by Orson Welles (1955–1985) and Terry Gilliam (1991–2018). Although there are many films about the errant knight, these two projects still arouse interest of critics, viewers and filmmakers. Barbaruk initially puts these perplexing obsessions in the context of the idea of *film maudit* and the romanticism of interpretations of *Don Quixote*, but considers that only referring to modernity, which is the embodiment of the film industry, makes it understandable. In the unfinished projects of Welles and Gilliam the author sees the potential for self-creation and interpretation (underlining of openness of Cervantes's novel and the autonomy of its heroes) and a counter-cultural, critical force aimed at contemporary finality.

Keywords: Don Quixote, film and literature, Orson Welles, Terry Gilliam, culture, modernity

³³ Pomimo licznych filmów o donkiszotowskiej La Manchy i ścieżkach słynnych wędrowek rycerza w zasadzie tylko jeden uważa się za ważny. Mam na myśli zrealizowaną w 1934 roku osiemnastominutową *La ruta de Don Quijote* Ramona Biadiu. Katalończyk miał zresztą największy wpływ na uformowanie się krytykowanego dziś schematu filmów o trasie Don Kichota. Luis M. González charakteryzuje schemat filmów o trasie Don Kichota następująco: „Miasteczka, gospody, drogi i pozostałe scenerie, które powieść uwieczniła, tak samo jak ilustracje Dorégo albo Pisana, są filmowane do upadłego w opisowych, długich ujęciach, z głosem narratora jako tłem dźwiękowym i udratyzowaniem niektórych dialogów — prawie zawsze tych samych — między Sanczo i Don Kichotem” — L.M. González, *Cervantes en el cortometraje español. Por la ruta del documental español*, [w:] *Cervantes en imágenes...*, s. 84.

Bibliografia

- Agamben G., *Sześć najpiękniejszych minut w historii kina*, [w:] *idem, Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Barbaruk M., *Długi cień Don Kichota*, Kraków 2015.
- Barthes R., *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M.P. Markowski, E. Wieleżyńska, Warszawa 2001.
- Bertemes C., *Citizen Quijote*, [w:] *El hidalgo fuerte. Siete miradas al Quijote (L'hidalgo fuerte. Sept regards sur Don Quichotte)*, Luxemburg 2005.
- Cobos J., Rubio M., *Entrevista con Orson Welles*, [w:] *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, red. E. de la Rosa, L.M. González, P. Molina, Madrid 1998.
- Cobos J., Rubio M., Pruneda J.A., *Don Quijote*, [w:] *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, red. E. de la Rosa, L.M. González, P. Molina, Madrid 1998.
- Fox S., *Flaubert and „Don Quijote”. The Influence of Cervantes on „Madame Bovary”*, Brighton-Portland 2008.
- Gilliam T., *Gilliamesque. Przed-pośmiertna autobiografia*, przeł. A. Czarniecki, Słupsk 2018.
- González L.M., *Cervantes en el cortometraje español. Por la ruta del documental español*, [w:] *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, red. E. de la Rosa, L.M. González, P. Molina, Madrid 1998.
- Leaming B., *Orson Welles. A Biography*, New York 1985.
- Pardo García P.J., *Cine, literatura y mito: Don Quijote en el cine, más allá de la adaptación*, „ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura” 2011, nr 187 (748) (marzec-kwiecień).
- Pons i Busquet J., *Don Quijote antes del cine. Don Quijote de la Mancha en los espectáculos visuales precinematográficos*, [w:] *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, red. E. de la Rosa, L.M. González, P. Molina, Madrid 1998.
- Riambau E., *Los films inéditos de Orson Welles: una leyenda inagotable*, „Dirigido por” 1986, nr 139 (wrzesień).
- Riambau E., *Welles y Cervantes: una aventura quijotesca*, [w:] *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra (edición ampliada)*, red. E. de la Rosa, L.M. González, P. Molina, Madrid 1998.
- Syska R., *Don Kichot Orsona Wellesa: niedokończona podróż na Księżyc*, [w:] *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. A. Helman, K. Żyto, Warszawa 2011.