



Studia
Filmoznawcze
41
Wrocław 2020

Małgorzata Kozubek

ORCID: 0000-0001-8263-4397

Uniwersytet Wrocławski

NIEZNANY ORSON WELLES*

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.41.11>

Wydawać by się mogło, że o twórcy *Obywatela Kane'a* powiedziano już wszystko. A jednak dla wszystkich *Wellesians* — fanów i badaczy twórczości Orsona Wellesa kilka ostatnich lat upłynęło pod znakiem ważnych wydarzeń i niezwykle odkryć. W 2015 roku na całym świecie świętowano stulecie urodzin reżysera, czemu towarzyszyły najróżniejsze pokazy filmowe, sympozja i premiery wydawnicze¹, które wyraźnie pokazały, że do rozwiązania tajemnicy r ó ż y c k i braku-

* Tekst został przygotowany w ramach otrzymanego z Narodowego Centrum Nauki grantu badawczego pod tytułem „Niedokończone projekty filmowe Orsona Wellesa z lat 1960–1976” (nr 2019/03/X/HS2/01057).

¹ Zestawienie uroczystości, retrospektyw i sympozjów odbywających się nie tylko w Stanach Zjednoczonych, lecz także między innymi w Argentynie, Australii, Austrii, Brazylii, Kanadzie, Chinach, Chorwacji, Anglii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Szwajcarii i we Włoszech można prześledzić na stronie internetowej Wellesnet, będącej najcenniejszą bazą informacji związanych z życiem i twórczością reżysera: *Orson Welles centenary celebrations and film festivals*, <https://www.wellesnet.com/orson-welles-celebrations-in-woodstock-illinois/> (dostęp: 18.02.2020). W Polsce z okazji stulecia urodzin Wellesa (maj 2015) zorganizowana została przez Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku i Pracownię Badań nad Kinematografiami Narodowymi Uniwersytetu Gdańskiego sesja naukowa *Orson Welles. Twórczość — recepcja — dziedzictwo*, a w ramy obchodów urodzin reżysera weszły też przeglądy jego filmów na dwóch edycjach American Film Festival we Wrocławiu (październik 2014 — retrospektywa twórczości amerykańskiej, październik 2016 — pokaz filmów zrealizowanych w Europie) oraz wydanie drugiego numeru „Ekranów” w 2015 r. zatytułowanych *100 lat Orsona Wellesa* w znacznej mierze poświęconych nowemu odczytaniu działalności artystycznej reżysera. Pokłosiem gdańskiej konferencji jest tom pod redakcją Pawła Bilińskiego, Bartosza Filipa, Krzysztofa Kornackiego i Marty Maciejewskiej zatytułowany tak jak konferencja, wydany nakładem Wydawnictwa

je jeszcze wielu elementów. W 2018 roku, po niemal pół wieku od rozpoczęcia zdjęć i aż trzydzieści trzy lata po śmierci reżysera, ujrzał w końcu światło ekranu jego ostatni film, *Druga strona wiatru* (*The Other Side of the Wind*)², który pozwolił — przynajmniej pozornie — domknąć rozległy dorobek artystyczny jednego z najciekawszych reżyserów w historii kina. Jak jednak pokazuje przypadek innego dzieła, *Too Much Johnson* (1938), nakręconego przez Wellesa trzy lata przed jego słynnym pełnometrażowym debiutem, ale odnalezionego przez zupełny przypadek w jednym z włoskich magazynów dopiero w roku 2013, takich rewelacji może być więcej. Nadzieje fanów Wellesa na nowe odkrycia nie są bezpodstawne, zwłaszcza jeśli pamięta się, że reżyser nie ukończył kilkudziesięciu projektów filmowych, do których gotowe były scenariusze, a nawet powstało całkiem sporo materiału zdjęciowego³, jak i to, że całe życie pisał opowiadania, sztuki teatralne, powieści oraz kompulsywnie wręcz malował i rysował.

W tym samym roku, w którym światową premierę na 75 Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji miała *Druga strona wiatru*, na obrzeżach innego włoskiego miasta, w historycznych archiwach Muzeum Kina w Turynie, odkryte zostały bardzo mało znane do tej pory oryginalne materiały źródłowe, które rzucają nowe światło na europejski okres działalności artystycznej reżysera. Liczne scenariusze niepowstałych filmów, prywatna i służbowa korespondencja, notatki, rysunki i storyboardy odkrywają nieznaną pokład pracy Wellesa oraz determinanty przemysłowe, kulturowe i personalne, które stanęły na drodze jego rokujących projektów. Materiały, które od stosunkowo niedawna są analizowane, utwierdzają badaczy między innymi w przekonaniu o niedoszacowanym udziale wielu nieukończonych filmów w zrozumieniu pełnej wznoszącej się i upadkowej artystycznej drogi twórcy *Obywatela Kane'a*. Pokazują też wyraźnie, że podjęcie metarefleksji historycznofilmowej, wykorzystującej przede wszystkim konkretne zachowane materiały archiwalne, może pozwolić na wydobywanie tego niezwykle interesującego twórcy z narracyjnych ram określonych już przez poprzedników. Orson Welles jest bowiem charakterystycznym przykładem autora niespełnionego. Jego potencjał przyniósł stosunkowo niewielką liczbę (skończonych) filmów, co rzuca jaśniejsze światło na konflikt między utalentowanym artystą i kinem jako sztuką a przemysłem i komercyjnym charakterem kinematografii.

Uniwersytetu Gdańskiego w 2016 r. Ze światowych premier wydawniczych jedną z najcenniejszych pozycji jest obszerna monografia Patricka McGilligana *Young Orson. The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*, New York 2015.

² Na temat premiery i kulisów powstania filmu zob. M. Kozubek, *Ostatnia strona „Obywatela Kane'a”*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 3, s. 13–26.

³ Materiałami zdjęciowymi z kilku nieukończonych filmów reżysera dysponuje Muzeum Filmowe w Monachium. Część z nich została zaprezentowanych w ramach obchodów stulecia reżysera w Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku (17–23.04.2015) i w ramach 7. American Film Festival we Wrocławiu (25–30.10.2016).

W niniejszym szkicu dokonuję skrótowej prezentacji tego, co znajduje się w odwiedzonych przeze mnie wellesowskich archiwach. Przybliżam zarówno zasoby miejsc dość dobrze już spenetrowanych przez biografów reżysera — takich jak Lilly Library przy Indiana University w Bloomington⁴, jak i tych, które dopiero niedawno zostały odkryte przez wellesian: bibliomediateki Mario Gromo w Turynie i prywatnego domu Wellesa w chorwackim Primošten. Zbiory ułożone w Stanach Zjednoczonych dotyczą głównie panamerykańskiej działalności artystycznej, społecznej i politycznej reżysera, obejmującej lata 1930–1950, natomiast materiały archiwalne znajdujące się we Włoszech i w Chorwacji związane są z okresem poszukiwania przez Wellesa w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia swobody twórczej w Europie.

Pragnę tu zaznaczyć, że podczas swoich kwerend skupiałam się przede wszystkim na materiałach związanych z nieukończonymi projektami Wellesa. Pozwalają one bowiem uzupełnić dotychczasową, nieco uproszczoną i patetyczną, narrację, która dosyć dobrze zdążyła już zadomowić się w historii filmu, a którą często streszcza się, w kluczu autobiograficznym, słowami z *Obywatela Kane'a* — „zdo był wszystko, a potem to utracił”. Tymczasem tropy wywiedzione z instrumentarium *production studies*, pochylenie się nad takimi dokumentami archiwalnymi jak scenopisy, dołączone do nich odręczne notatki i ilustracje, sprawozdania z planu, harmonogramy zdjęć, notatki służbowe i osobiste, fotosy itp., wydają się mniej abstrakcyjne w stosunku do próby zgłębienia psychologicznych powodów, dla których Welles często nie kończył swoich projektów. Te są oczywiście niezwykle ciekawe, stąd też — wykorzystując dostępne materiały, zdjęcia, notatki, pamiątki i korespondencję — zamierzam im dyskretnie się przyglądać, jednak ta zuchwała psychoanaliza twórcy nie powinna przysłonić na przykład analizy zmiennego systemu produkcji, w którym funkcjonował przez blisko pół wieku.

Wychodzę też z założenia, że nawet tak uznani filmowcy jak Welles nie powinni być opisywani tylko w kontekście wybitnych dzieł, jakie stworzyli, zwłaszcza gdy lista niedokończonych projektów filmowych nie tylko przewyższa liczbę tych, które doczekały się premiery, lecz jest niezwykle ważna w próbie pełnego zrozumienia jego drogi artystycznej. Tymczasem przez wiele dekad jedne filmy i aspekty twórczości Wellesa były wyróżniane, a inne pomijane lub traktowane pobieżnie. Dobrym przykładem jest tu sposób pisania o Wellesie na gruncie polskim, na co zwraca uwagę Mirosław Przyłipiak, wnikliwie omawiając recepcję twórczości Orsona Wellesa w naszym kraju:

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

⁴ Drugim najważniejszym ośrodkiem w Stanach Zjednoczonych jest biblioteka przy University of Michigan w Ann Arbor. W kwietniu 2017 r. instytucja ta wzbogaciła się o bardzo liczne materiały (głównie rysunki) przekazane przez córkę reżysera Beatrice Welles.

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, czego ukoronowaniem jest książka Grzegorza Królikiewicza, poświęcona wyłącznie temu filmowi⁵.

Obecnie wprawdzie widać zmianę w pisaniu o Wellesie w Polsce, czego najlepszym przykładem jest chociażby tom, z którego pochodzi zacytowana wypowiedź, czy drugi numer „Ekranów” z 2015 roku, zawierający kilka bardzo ciekawych opracowań o Wellesie, w tym na temat *Jądra ciemności*, czyli filmu, który nigdy nie wyszedł poza etap scenariusza⁶. Jest to jednak nadal kropla w morzu — mam zatem nadzieję, że moje badania w istotny sposób zapełnią tę lukę, zwłaszcza że również na gruncie światowego filmoznawstwa nie ukazało się dotąd opracowanie, które w sposób kompletny i oparty na badaniach źródłowych opisywałoby niedokończony projekt filmowy Orsona Wellesa⁷.

OKRES PANAMERYKAŃSKI

Indiana University w Bloomington może pochwalić się jednym z największych systemów bibliotecznych w Stanach Zjednoczonych. W kontekście badań nad twórczością Wellesa za najważniejszą placówkę należy uznać Lilly Library, skupiającą najcenniejsze zbiory Indiana University, wśród których znajduje się okazała kolekcja *Welles Manuscripts*. Obejmuje ona ponad dwadzieścia tysięcy oryginalnych dokumentów związanych zarówno z życiem zawodowym, jak i prywatnym reżysera

⁵ M. Przyłipiak, *Polska recepcja twórczości Orsona Wellesa*, [w:] *Orson Welles. Twórczość — recepcja — dziedzictwo*, red. P. Biliński et al., Gdańsk 2016, s. 12. Dodać należy, że oprócz wymienionej przez Przyłipiaka monografii Królikiewicza (*Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Wellesa „Obywatel Kane”*, Łódź 1933), w Polsce powstała do tej pory tylko jedna autorska książka poświęcona reżyserowi: J. Skwara, *Orson Welles*, Warszawa 1967.

⁶ P. Mirski, *Sny o potężne. Welles w jądrze ciemności*, „Ekran” 2015, nr 2, s. 94–97. *Jądro ciemności* na podstawie opowiadania Josepha Conrada miało być pełnometrażowym debiutem Wellesa. Scenariusz filmu utknął w listopadzie 1939 r. na biurku wytwórni RKO Radio Pictures, a jego skrócona wersja dostępna jest w internecie: *Heart of Darkness by Orson Welles*, <https://pl.scribd.com/document/200623651/Heart-of-Darkness-by-Orson-Welles> (dostęp: 28.02.2020) i stanowi zaledwie ułamek zachowanych materiałów związanych z nieukończonymi projektami reżysera.

⁷ Gwoli ścisłości należy dodać, że nie jest to temat zupełnie pomijany, o czym świadczą takie publikacje jak *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects. A Postmodern Perspective* Marguerite H. Rippey (Carbondale 2009) czy bardzo udana monografia *Orson Welles's Last Movie: The making of The Other Side of the Wind* Josha Karpa (New York 2015). Jednak pierwsza z wymienionych ogranicza się tylko do niedokończonych filmów Wellesa z RKO, czyli z wytwórni, w której reżyser realizował swoje pierwsze filmy, a jest to tylko niewielka część, nieuwzględniająca w ogóle jego aktywności twórczej w Europie. Druga poświęcona jest w całości ostatniemu filmowi Wellesa, jednak po trzech latach od wydania książki wymagałaby już uzupełnienia o dalsze losy projektu, który doczekał się premiery i „zmienił status” na film ukończony.

z okresu, kiedy mieszkał i pracował w Stanach Zjednoczonych i Ameryce Południowej. Obecnie jedynie znikoma część tych materiałów jest zdigitalizowana, tak więc otwarcie każdego z ponad stu ogromnych pudeł i każdej z tysięcy znajdujących się w nich teczek (które opisane są często dosyć enigmatycznie, na przykład datą roczną) może przynieść ciekawe odkrycie i uzupełnić dotychczasową wiedzę o Orsonie Wellesie.

Specjalne miejsce w kolekcji zajmuje zbiór oryginalnych listów z lat 1930–1959. Korespondentami reżysera byli między innymi: Rita Hayworth, Norman Foster, William Gordon, Bernard Herrmann, Roger Hill, John Houseman, Alexander Korda, Herman Mankiewicz, George J. Schaefer, George Bernard Shaw, Arnold Weissberger, Robert Wise oraz Antoine de Saint-Exupéry. Przywiązuję dużą wagę do analizy listów Wellesa pisanych w trakcie realizacji filmów do bliskich i współpracowników, gdyż uważam, że rola jego partnerów życiowych i zawodowych, których w swoim barwnym zawodowym i osobistym życiu miał bardzo wielu, jest nie do przecenienia. Niewątpliwie mieli wpływ na jego twórczość — jako inspiratorzy, powiernicy i współtwórcy wielu projektów filmowych. A jednak nie znaleźli zbyt dużo miejsca w narracji historycznofilmowej o „Wellesie — samotnym geniuszu”. Szczególnie wart podkreślenia jest, niemal pomijany do tej pory, wpływ kobiet, z którymi współpracował. Przykładowo, warto dogłębnie zbadać różne wymiary współpracy Wellesa z Oją Kodar — jego aktorką, muzą, współscenarzystką i partnerką, z którą spędził, głównie w Europie, ostatnie dwadzieścia trzy lata swojego życia, obfitujące w oryginalne projekty artystyczne, niestety często nieukończone⁸.

Jeśli natomiast chodzi o okres amerykański, ciekawą lekturę tworzy obszerna korespondencja Wellesa z jego drugą żoną, jedną z największych gwiazd klasycznego kina hollywoodzkiego, Ritą Hayworth. Związek tych dwojga przypadł bowiem na bardzo trudny dla Wellesa okres, kiedy jego możliwości realizacji filmów w Stanach Zjednoczonych były coraz bardziej ograniczone. Po ukończeniu *Damy z Szanghaju* (1947), w którym Hayworth zagrała główną rolę, Welles zerwał na długi czas z Broadwayem i Hollywoodem. Na podstawie skrajnie pesymistycznego tonu korespondencji z tego okresu można odtworzyć przebieg jednego z kilku mocnych załamań nerwowych reżysera, spowodowanych z jednej strony rozwodem, z drugiej — złym przyjęciem *Makbeta* (1947) zrealizowanego budżetem klasy B w niecały miesiąc, co już samo w sobie oznaczało dla reżysera, który zaczął przygodę z kinem głośnym kontraktem dającym mu sporo wolności, znaczącą degradację. Autoportrety rysowane przez niego w tym czasie opatrzone są podpisem *Kolejny autoportret litości dla siebie*⁹.

⁸ Na ten temat zob. M. Kozubek, *Oja Kodar: (nie)widzialna partnerka Orsona Wellesa*, [w:] *(Nie)widzialne kobiety kina*, red. M. Radkiewicz, M. Talarczyk, Kraków 2018, s. 71–81.

⁹ Orson Welles w liście do Rity Hayworth, Hayworth Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Correspondence, Box 1 Folder 17.

Listów z okresu burzliwego rozvodu¹⁰ należy szukać w trzech różnych miejscach — nie tylko w *dossier* Orsona Wellesa, lecz także w osobnych kolekcjach — przypisanych do Rity Hayworth oraz Arnolda Weissbergera, czyli długoletniego prawnika reżysera. Co ciekawe, *Weissberger Manuscripts* są nie tylko bardzo bogate — zawierają 1100 dokumentów z lat 1938–1949 — ale zostały uznane przez dyrekcję biblioteki za najbardziej atrakcyjne, ponieważ zostały już częściowo zdigitalizowane¹¹, ułatwiając badaczom prześledzenie zawirowań prawnych Wellesa, między innymi z okresu pamiętnej *Wojny światów* czy słynnego kontraktu z wytwórnią RKO. W kolekcji tej znajdują się również dwa foldery z pozwami przeciwko *Obywatelowi Kane* (*Citizen Kane*, 1941) wystosowanymi przez Williama Randolpha Hearsta. Oprócz archiwaliów Weissbergera materiałami, które biblioteka zdecydowała się zdigitalizować najpierw, są właśnie akta dotyczące najslawniejszego dzieła Wellesa; między innymi oryginalny scenariusz, storyboardy, zdjęcia aktorów z castingów oraz część materiałów prasowych towarzyszących premierze filmu¹².

Przeglądając materiały dostępne tylko na miejscu, można się natknąć na mniej znane świadectwa. Lilly Library stosunkowo niedawno, bo jesienią 2015 roku, zakupiła oryginalny maszynopis Wellesa z 1950 roku z jego odręcznymi notatkami do przygotowywanej, ale nigdy niesfilmowanej adaptacji telewizyjnej *Obywatela Kane'a*. Mimo tego typu odkryć i coraz większego zainteresowania marginesami kina w dalszym ciągu trudno wyobrazić sobie nową narrację, która nie koncentrowałaby się już tylko na arcydziełach Wellesa i enigmatycznym założeniu, że wszystkie mniejsze produkcje, w tym liczne realizacje telewizyjne, były dyktowane jedynie potrzebą zdobycia pieniędzy na kolejne „poważne dzieło”. Czy możliwa jest narracja, która na równych prawach traktowałaby projekty, które były niezwykle ważne dla samego twórcy, mimo że finalnie nie przekształciły się w arcydzieła o doniosłym znaczeniu kulturowym?

Takim niezrealizowanym marzeniem Wellesa była ekranizacja *Małego Księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego. Wybór ten jedynie na pierwszy rzut oka wydaje się odstawać od kojarzonych z Wellesem filmowych tematów i jego szekspirowskich postaci *bigger than life* targanych wielkimi namiętnościami. Jednym z najważniejszych wątków w jego twórczości — od *Obywatela Kane'a* przez *Wspaniałość Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Falstaffa* (*Campanadas a medianoche*, 1965) do *Drugiej strony wiatru* — jest przecież temat utraconego raj. W tym

¹⁰ Więcej na ten temat zob. M. Kozubek, *Kobiety Wellesa*, [w:] *Orson Welles. Twórczość...*, s. 138–141.

¹¹ Procent zdigitalizowanych materiałów w bibliotece w Bloomington jest na razie w znikomym, jednak w kwietniu 2019 r., kiedy prowadziłam badania na miejscu, Lilly Library otrzymała ponaddziesięciomilionowy grant. Należy zatem się spodziewać, że materiałów tych będzie stopniowo przybywać.

¹² Orson Welles Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Films — *Citizen Kane*, Box 14 Folders 28–29; Box 15 Folders 1–11.

kontekście pomysł, by przenieść na ekran *Małego Księcia*, bardzo konsekwentnie wpisuje się w koncepcję reżysera przypominającą, że żaden raj nie może trwać wiecznie, a tęsknoty za *Rosebud* nie da się niczym wypełnić.

Welles wykupił prawa do ekranizacji *Małego Księcia* 13 czerwca 1943 roku¹³, dokładnie nazajutrz po przeczytaniu książki, która została po raz pierwszy opublikowana w nowojorskiej oficynie wydawniczej Reynal & Hitchcock niecałe dwa miesiące wcześniej (tuż przed wyjazdem Exupéry’ego ze Stanów Zjednoczonych w celu przyłączenia się do wojsk francuskich w Afryce Północnej). Oryginalny scenariusz Wellesa znajdujący się w zbiorach Lilly Library¹⁴ liczy siedemdziesiąt sześć stron i zawiera odręcznie zaznaczone uwagi reżysera co do kształtu planowanego filmu. Wynika z nich, że część filmu miała być animowana — Welles planował połączyć grę aktorów z postaciami rysunkowymi. I choć był człowiekiem o wielu talentach, akurat w dziedzinie filmu animowanego nie miał żadnego doświadczenia, w związku z czym zaproponował współpracę Waltowi Disneyowi. Kulisy rozmów nie są znane, ale według Wellesa, który skomentował całą sprawę enigmatycznie: „Wielki mistrz animacji uznał, że dwóch geniuszy to za dużo jak na jeden film”¹⁵. Jeśli jest w tym ziarno prawdy, można założyć, że potencjalnie piękny film rozbił się o ego dwóch utalentowanych twórców. Historia ta pokazuje też, że nie zawsze w wypadku niezrealizowanych filmów Wellesa chodziło o zależności finansowe.

Kilka miesięcy wcześniej, w liście do Fernanda Pinto, Welles pisał z kolei o innym niezmiernie ważnym dla siebie projekcie, realizowanym przez wiele miesięcy w Ameryce Południowej *It’s All True* (1941–1942). Ton listu antycypował już w pewnym sensie niepowodzenie, ale w lutym 1943 roku reżyser nie był jeszcze całkowicie pozbawiony nadziei: „Zbyt wiele wysiłku i prawdziwej miłości włożono w cały projekt, aby się finalnie nie powiódł i spełził na niczym. Mam w to pewną wiarę, która sprowadza się niemal do fanatyzmu, ale wierz mi — jeśli *It’s All True* przepadnie, to ja przepadnę razem z nim”¹⁶. Z perspektywy czasu wiemy, że produkcja przepadła, ale mimo takich zaprzepaszczonej szans i straconych nadziei Welles do końca życia starał się spełniać swoje największe marzenie o tworzeniu

¹³ Reżyser zapłacił za prawa do adaptacji 12,5 tys. dolarów.

¹⁴ Orson Welles Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Films — The Little Prince, Box 20, Folder 26.

¹⁵ Wypowiedź pochodzi z filmu *Searching for Orson*, reż. Dominik i Jakov Sedlar, Chorwacja 2006. Gdyby jednak doszło wówczas do realizacji filmu, byłaby to pierwsza w historii kina ekranizacja najbardziej popularnej książki Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, na którą wielbiciele przygód Małego Księcia musieli czekać ponad trzydzieści lat (*The Little Prince*, reż. Stanley Donen, 1974). Co ciekawe, najnowsza animowana ekranizacja, której podjął się w 2015 r. Mark Osborne, nie tylko jest zdecydowanie bardziej udana i pomysłowa niż ta z lat siedemdziesiątych w reżyserii autora *Deszczowej piosenki*, ale też nawiązuje w kilku miejscach subtelny dialog intertekstualny z *Obywatелеm Kane’em*.

¹⁶ Orson Welles w liście do Fernando Pinto, Welles Manuscripts Collection, Manuscripts Department, Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Correspondence, Box 2, Folder 11.

bezkompromisowego kina. Wierzył, że to Europa okaże się dla niego przyjaznym domem, w którym odnajdzie utraconą twórczą wolność. I tak rzeczywiście się stało.

OKRES EUROPEJSKI

Złota Palma na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes za realizowanego we Włoszech i Maroku *Otella (The Tragedy of Othello: The Moor of Venice, 1951)* pomogła Wellesowi podnieść się z artystycznego impasu. Większą pogodę ducha odzyskał również, realizując kilkuodcinkową produkcję telewizyjną *Around The World with Orson Welles*. Serię tych trawelogów emitowano w 1955 roku, a po sześćdziesięciu latach wydał ją w odrestaurowanej wersji na DVD British Film Institute, uzupełniając tym samym kolejną lukę w filmografii Wellesa¹⁷. Reżyser całe życie bardzo dużo podróżował, miał posiadłości zarówno w Ameryce, jak i w Europie, a co za tym idzie i wellesowskie archiwa rozproszone są dzisiaj w różnych miejscach. Przykładowo — po ślubie z włoską aktorką Paolą Mori Welles między rokiem 1947 a 1969 bardzo dużo czasu spędzał we Włoszech¹⁸. Nie dziwi więc, że jednym z najważniejszych miejsc skupiających materiały źródłowe powiązane z twórczością Orsona Wellesa w Europie są historyczne archiwa Narodowego Muzeum Kina w Turynie.

Muzeum, ufundowane przez Marię Adrianę Prolo w 1958 roku, jest dziś jednym z najchętniej odwiedzanych muzeów filmowych na świecie¹⁹, a reprezentatywny budynek tej instytucji — Mole Antonelliana to wizytówka stolicy Piemontu widniejąca na niemal każdej pocztówce z Turynu. W broszurach promujących instytucję podkreśla się, że muzeum zawdzięcza wartość kolekcji determinacji, z jaką Prolo kolekcjonowała i konserwowała każdy rodzaj dokumentu, który mógłby rzucić światło na historię kina. Bogate archiwa Wellesa doskonale wpisują się zatem w misję pionierki filmowego muzealnictwa.

Materiały źródłowe, które powinny zainteresować wszystkich wellesian, nie mieszczą się w głównym budynku muzeum, lecz w oddalonej od niego o kilka kilometrów małej bibliomediatece Mario Gromo. Muzeum nabyło dokumentację związaną z europejską twórczością Orsona Wellesa już dość dawno, bo w 1995 roku. W ciągu trzech lat od zakupu ogromna ilość danych została dokładnie skatalogowana przez Carlę Ceresę i na początku 1998 roku udostępniona czytelnikom. Jednak

¹⁷ Więcej na temat serii trawelogów zob. M. Kozubek, *Dookoła świata z Orsonem Wellesem*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 176–190.

¹⁸ Związki reżysera z tym krajem szczegółowo zostały opisane kilka lat temu przez Alberta Anilego w monografii *Orson Welles in Italy* (przeł. na jęz. ang. M. Perryman), Bloomington-Indianapolis 2013.

¹⁹ *Turyn — wirtualny przewodnik po Turynie. Muzeum Kinematografii*, <https://turyn.pl/muzeum-kinematografii/> (dostęp: 28.02.2020).

w związku z tym, że dokumenty te zostały zakupione bez żadnego rozgłosu, nawet włoscy badacze twórczości Orsona Wellesa (w tym ekspert Ciro Giorgini²⁰) nie zdawali sobie sprawy z ich istnienia. Zostały one „odkryte” dopiero w 2018 roku przez dwóch włoskich filmoznawców, Alessandra Aniballego i Massimiliana Studera, kiedy drugi z nich pracował nad książką poświęconą debiutowi Wellesa *Too Much Johnson*, który odnaleziono we Włoszech w sierpniu 2013 roku²¹.

Zbiory obejmują okres od połowy lat pięćdziesiątych do połowy siedemdziesiątych ubiegłego wieku, a zatem te dekady twórczości Wellesa, które są opisane przez jego biografów najmniej wnikliwie. Warto zauważyć, że turyńskie archiwa zaczynają się w miejscu, w którym zasoby archiwalne Lilly Library w Bloomington nagle się urywają, pozostawiając zapewne niejednego badacza z pytaniem: gdzie szukać materiałów źródłowych obejmujących pozostałe trzy dekady życia i twórczości Orsona Wellesa?

Bogata kolekcja z Turynu zawiera blisko dwieście folderów i jest podzielona na kilka serii, obejmujących między innymi oryginalną korespondencję i pamiątki rodzinne. Najwięcej dokumentów znajdujących się w archiwum dotyczy jednak filmów — zarówno tych, które Welles wyreżyserował, jak i tych, do których napisał jedynie scenariusz lub wystąpił w nich jako aktor. Oprócz tytułów bardzo dobrze kojarzonych z europejską twórczością reżysera — nieukończonego *Don Kichota* (*Don Quijote*, 1992) telewizyjnej *Nieśmiertelnej historii* (*Histoire immortale*, 1968), mockumentalnego *F jak fałszerstwo* (*Vérités et mensonges*, 1973) czy adaptacji *Procesu* Franza Kafki (*Le Procés*, 1962) znajdują się tytuły nieukończonych filmów, mało znane nawet miłośnikom jego twórczości: *Because of the cats*, *Black Medicine*, *The Blind Window*, *Brittle Glory*, *Ivanka*, *Jacob*, *The Man Who came to Dinner*, *Soldier, Soldier, Somebody else*, *Surinam (Victory)* i *The Wild Duck*.

O tym, że ten okres twórczości Wellesa nie jest jeszcze dobrze zbadany, świadczą chociażby to, że nawet doświadczeni bibliotekarze, którzy pracują w historycznych archiwach turyńskiego muzeum, popełnili kilka błędów przy katalogowaniu materiałów z lat sześćdziesiątych. Na przykład folder pt. *V.I.P.*, oznaczony początkowo jako scenariusz filmu, w którym Welles miał wystąpić jako aktor w 1963 roku, jest w rzeczywistości powieścią jego autorstwa, a ściślej rzecz ujmując — uznaną za zaginioną, nigdy niepublikowaną angielską wersję językową książki reżysera o zimnej wojnie wydanej w języku francuskim w 1953 roku: *Une Grosse Legume: V.I.P.*

Ze względu na realizowany projekt o niedokończonych filmach Wellesa dwie kolekcje interesowały mnie najbardziej: korespondencja i scenariusze niepowsta-

²⁰ Ciro Giorgini był krytykiem filmowym i wnikliwym badaczem twórczości Wellesa. W 1993 r. zrealizował z Gianfranco Giagnim film dokumentalny *Rosabella: la storia italiana di Orson Welles*, w którym szczegółowo przedstawione zostały związki Orsona Wellesa z Włochami.

²¹ Na temat „powtórnego odkrycia” archiwum zob. M.A. Gear, *Viva Italia! Report on archival discoveries in Turin*, <https://www.wellesnet.com/archival-discoveries-turin/> (dostęp: 11.03.2020).

łych filmów. Z prywatnych oraz służbowych listów reżysera z lat 1960–1976²² można bardzo wiele dowiedzieć się o planowanych przez niego przedsięwzięciach artystycznych, jego fascynacjach literackich, które chciał przekuć w scenariusz filmowy, a także o rozterkach związanych z finansowaniem kolejnych projektów. Co jest równie ciekawe, to obraz Wellesa, jaki wyłania się z tych epistoł. Nie jest to bynajmniej wizerunek rozgoryczonego i rozczarowanego twórcy, który przez całe życie zaciekle walczył z opinią, że udało mu się artystycznie spełnić tylko raz, ewentualnie tyranizował ekipę filmową swoich kolejnych dzieł nieprzystających do słynnego debiutu. Osoby przyzwyczajone do takiej narracji mogą być zaskoczone jego pokorą, ogromną wrażliwością i determinacją, by mimo niepowodzeń realizować w pełni niezależne kino. Clinton Heylin, wypowiadając się o mitotwórcach²³, czyli poprzednich biografach Wellesa, nie przebiera w słowach: „Dość powiedzieć, że wiele jeszcze trzeba zrobić, aby rozwiązać miazmaty, którymi spowili reżysera i jego dzieło”²⁴.

Niezaprzeczalną wartością turyńskiego archiwum jest zbiór kilkunastu scenariuszy filmów, które nie doczekały się żadnej formy filmowej materializacji. Czy tytuły takich scenariuszy jak *Jacob* (1963) lub *Ivanka* (1969) kojarzą nam się dziś w ogóle z autorem *Obywatela Kane’a*? Tymczasem okazuje się, że swego czasu były to dla niego bardzo ważne projekty. Pierwszy z wymienionych scenariuszy został zamówiony, ale ostatecznie niewykorzystany, przez producenta Dino De Laurentiisa do filmu *Biblia. Początek świata* (*The Bible: In the Beginning*, 1966). Za kamerą tego rozbuchanego przedsięwzięcia stanął przyjaciel Wellesa John Huston. Z projektem początkowo związani byli też Robert Bresson i Luchino Visconti, o czym świadczą korespondencja służbowa, a także zdjęcie z konferencji prasowej, podczas której ogłoszono produkcję filmu²⁵. Welles miał nie tylko napisać scenariusz, ale i wyreżyserować jeden segment, na który złożyłaby się historia Jakuba i Ezawa. Latem 1963 roku plany te były dość zaawansowane — pomijając gotowy scenariusz liczący 142 strony, był już wybrany odtwórca głównej roli — Keith Baxter, który przeszedł casting i zdjęcia próbne. Jak wiadomo, wątek skomplikowanej relacji Jakuba i jego brata bliźniaka w ogóle nie został w filmie uwzględniony, a za scenariusz odpowiadał ostatecznie jedynie Christopher Fry. Z perspektywy czasu można uznać, że zaangażowanie Wellesa w projekt z blisko dwudziestomilionowym

²² Jedyne nieznaczna część korespondencji Wellesa z tego okresu dostępna jest w internecie. Ale nawet pobieżne przyjrzenie się tym dostępnym materiałom uwidacznia, jakim są cennym źródłem wiedzy o twórczości reżysera. Zob. między innymi *Letters from Orson Welles*, <https://www.wellesnet.com/letters-from-orson-welles/> (dostęp: 11.03.2020).

²³ C. Heylin, *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, przeł. J. Kozłowski, Warszawa 2007, s. 439.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Na zdjęciu, które znajduje się w archiwum, widoczni są: Orson Welles, Mario Chiari, Robert Bresson, Christopher Fry, Luchino Visconti i Dino De Laurentiis.

budżetem byłby dla niego dobrą okazją, by ponownie znaleźć się w grze, zwłaszcza że cała dekada lat sześćdziesiątych zaowocowała jedynie dwoma pełnometrażowymi filmami w jego dorobku — *Procesem* w 1962 roku i *Falstaffem* w 1965.

W czasie realizacji zdjęć do adaptacji Kafki Welles poznał w Zagrzebiu Olę Palinkaš, która w ostatnim okresie jego życia odegrała największą rolę. Z pseudonimem artystycznym „Oja Kodar”, który otrzymała od reżysera, chorwacka artystka nie rozstaje się do dzisiaj, choć nie wynika to bynajmniej z braku niezależności. Kodar nie tylko — jak w wypadku poprzednich partnerek życiowych Wellesa — zaczęła grać w jego filmach i pojawiać się z nim w reklamach, ale stała się jego najbliższą doradczynią zarówno w kwestiach artystycznych, jak i praktycznych, także tych związanych ze zdobywaniem środków finansowych na kolejne filmy²⁶. Wyłamała się niewątpliwie ze schematu kina wielkich autorów i ich pięknych, lecz „niemych” muz; nie była jedynie aktorką i kochanką jednego z najśłynniejszych reżyserów w historii kina, lecz jego równoprawną partnerką i współpracowniczką. Nikogo nie zdziwiło więc, że gwiazda i — o czym często się zapomina: współscenarzystka dwóch ostatnich pełnometrażowych filmów Wellesa *F jak fałszerstwo* i *Druga strona wiatru* została po jego śmierci główną depozytariuszką ich wspólnej spuścizny artystycznej.

Nie wnikając w szczegóły zawilego testamentu Wellesa, które można prze-studiować między innymi w cytowanej już książce Josha Karpa²⁷, warto jedynie zaznaczyć, że po śmierci trzeciej żony reżysera, Paoli, to ich córka Beatrice Welles z dużym zaangażowaniem wzięła na siebie obowiązek dbania o dziedzictwo ojca. Z dosyć zrozumiałych względów (formalnie do końca życia Welles pozostawał w związku małżeńskim z Paolą Mori) nie potrafi ona znaleźć żadnej nici porozumienia z Oją Kodar. Często w efekcie tej antypatii brakuje konsensusu co do tego, gdzie powinny znaleźć się pamiątki po Wellesie, a co za tym idzie spore rozproszenie dorobku artystycznego reżysera, obejmującego oprócz bardzo licznych rysunków i obrazów również taśmy z fragmentami nieukończonych filmów.

Obszerne fragmenty z kilku tych obrazów, których nie udało się ukończyć za życia Wellesa, Kodar przekazała Muzeum Filmowemu w Monachium. Wśród zachowanych materiałów znajdują się między innymi sceny nieukończonych *Marzycieli* (*The Dreamers*, 1980–1982)²⁸ realizowanych przez Wellesa na podstawie dwu

²⁶ Oja Kodar inwestowała w ich wspólne projekty również własne pieniądze, zarobione dzięki pracy modelki. Zob. B. Leaming, *Orson Welles. A Biography*, New York 1985, s. 472.

²⁷ J. Karp, *op. cit.*, s. 234–245.

²⁸ W 1980 r. Welles nakręcił z Oją Kodar w prywatnym domu w Los Angeles kilka scen do tego filmu. Chciał tymi sekwencjami 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 gdy Welles nie miał producenta i pewności, że go znajdzie, nadal próbował spełniać swoje artystyczne wizje.

opowiadań ze zbioru *Siedem niesamowitych opowieści* Karen Blixen (napisanych pod pseudonimem Isak Dinesen), niemalże ukończony przez reżysera w 1969 roku *Kupiec wenecki* (*The Merchant of Venice*)²⁹ oraz obszerne partie *Głębi* (*The Deep*, 1970) — filmu opartego na thrillerze Charlesa Williama *Martwa cisza*, rozgrywającym się na morzu, który Welles zaczął kręcić w 1967 roku na Adriatyku³⁰. Zdjęcia realizował między innymi w niewielkim chorwackim mieście Primošten — jakiś czas później kupił tu z Oją Kodar dom, w którym artystka mieszka do dzisiaj.

W położonej nad morzem okazałej rezydencji (oznakowanej „Villa Welles”), która latem wśród gąszczy drzew i kwiatów wyglądała jak słoneczna i o wiele bardziej przyjazna wersja Xanadu, znajduje się mnóstwo dzieł sztuki obojga artystów — rysunków, obrazów, rzeźb i plakatów. Niektóre z nich wyeksponowane są na ścianach, część schowana jest w kartonach, podobnie jak scenariusze niepowstałych filmów. Okazuje się, że w muzeum w Turynie znajduje się całkiem spora część tej twórczości — między innymi *Ivanka*, oparta w dużej mierze na autobiograficznej historii Kodar, *The Blind Window* (nowela Kodar, która została przerobiona przez oboje artystów na scenariusz zatytułowany *Mercedes*) czy inny ich wspólny niezrealizowany scenariusz — *The Surinam* na podstawie *Zwycięstwa* Josepha Conrada. Nie były to jednak jedyne wspólnie rozpoczęte przez nich projekty filmowe. Gotowe scenariusze na podstawie powieści Grahama Greena *Konsul honorowy* i *Z piekła rodem* Jima Thompsona również niestety nie doczekały się realizacji, podobnie jak autorskie scenariusze Wellesa i Kodar zatytułowane *The Big Brass Ring*, *Dead Giveaway* oraz *The Assassin*.

O ile dostęp do większości tych scenariuszy nie jest problematyczny dla badaczy twórczości Wellesa, ponieważ od niedawna dzięki Kodar w archiwach znajdują się ich oryginały, o tyle listy i pamiętniki pisane przez reżysera w ostatnich latach życia prawdopodobnie zostaną na razie jedynie w zbiorach prywatnych. Plany utworzenia w Chorwacji Centrum imienia Orsona Wellesa odkładane są ze względu na problemy zdrowotne artystki, z tego samego względu wizyty i kopiowanie dokumentów znajdujących się w willi Wellesa muszą poczekać.

Niewątpliwie minie jeszcze trochę czasu, zanim uda się dotrzeć do wszystkich dokumentów związanych z niedokończoną twórczością Wellesa, a także opracować ogrom materiału archiwalnego już zebranego. Mam jednak nadzieję, że przez solidną, opartą na źródłach aktualizację tego, co już wiemy o Orsonie Wellesie, uda się zbliżyć do tajemnicy różyczki w sposób bardziej obiektywny.

²⁹ Jest to produkcja telewizyjna i została ukończona po śmierci Wellesa z wykorzystaniem ścieżki dźwiękowej z jego radiowej adaptacji *Kupca weneckiego*.

³⁰ Co ciekawe, materiał nakręcono niemal w całości do roku 1969, ale Welles, z powodu braku funduszy, nie zdołał go udźwiękować. Na domiar złego w 1973 r. zmarł aktor odtwarzający jedną z głównych ról — Laurence Harvey, co ostatecznie uniemożliwiło dokończenie filmu.

THE UNKNOWN ORSON WELLES

Summary

The author discusses the most important archives which contain original documents related to the life and work of Orson Welles. She describes both the resources of places already well penetrated by the director's biographers — such as the Lilly Library at Indiana University in Bloomington — and those that have only recently been discovered for Welles's fans and researchers: the Bibliomediateca Mario Gromo in Turin and the director's private home in Primošten, Croatia. The collection located in the United States mainly concerns the director's pan-American artwork, covering the years 1930–1950, while the archives located in Italy and Croatia are related to Welles's search for creative freedom in Europe during the 1960s and 1970s.

