

Różyczka i karma dla psów

Dwie dzisiejsze tezy o wkładzie Orsona Wellesa

JERZY PŁĄŻEWSKI

Pochmurno i mglisto jest na tym wiedeńskim cmentarzu, gdzie pośpiesznie chowają zbrodniarza, herszta czarnego rynku, Harry'ego Lime'a, zastrzelonego podczas ucieczki Holly'ego Nartinsa, najbliższego kiedyś przyjaciela. Dla policji i miłośników porządku Holly jest po prostu uczciwym człowiekiem, który nie zawahał się poświęcić dawnej przyjaźni, aby udaremnić dalszą przestępczą działalność Harry'ego. Ale ostatnie ujęcie *Trzeciego człowieka* Carola Reeda, porównujące jeszcze wspinałą kompozycją *staccato* Antona Karesa na cytę solo, jest kontrastowo odmienne. Czarno ubrana kochanka zastrzelonego obrzuca Holly'ego spojrzeniem eksplodującym jadem i wstrętem. Dla niej Holly jest tylko zdradzieckim mordercą.

Po raz któryś tam z rzędu oglądałem *Trzeciego człowieka* w czasie Dni Orsona Wellesa zorganizowanych w Iluzjonie FilMOTEKI Narodowej. Nadal ziarenko kurzu nie osiadło na tym arcydziele. Rodzi to paniczne podejrzenia: a może wszystkie wielkie filmy już zostały nakręcone? Może mają rację postmoderniści, utrzymując, że wszystkie środki ekspresji filmowej już są odkryte i teraz chodzi tylko o to, by je perfekcyjnie stosować?

Nie mam pretensji do organizatorów Dni, że je zainaugurowali *Trzecim człowiekiem*, a więc filmem, którego Welles nie wyreżyserował, a tylko w nim zagrał. Nie umniejszając roli Reeda, wielkiego reżysera, ani Grahama Greene'a, wybitnego pisarza i scenarzysty – muszę potwierdzić, że rola zagrana przez Wellesa przesądziła o mistrzowskiej całości. Welles był przecież także aktorem. Ale nie ukrywam, że niniejszy artykuł wygodnie mi zacząć właśnie od tego filmu otwarcia.

Bo pora zadeklarować wreszcie, co chcę tym artykułem osiągnąć. Uspokoję Czytelnika. To nie ma być encyklopedyczny opis filmów uwzględnionych w warszawskim przeglądzie. Nie ma sensu także analizowanie pozostałych dzieł Wellesa. Zrobiły to tysiące autorów z całego świata, zwłaszcza jeszcze za życia autora. Chronologiczne roztrząsanie kolejnych filmów Wellesa zubaża jego sylwetkę. Nawet o największym partaczu można napisać notę informacyjną, wymieniając daty, tytuły i tematy jego filmów. Moim zadaniem jest postawienie ekstremalnej tezy, że „fenomen Wellesa” był istotnie przełomem w historii sztuki filmowej. A po rozwinięciu tej tezy będę chciał dowiedzieć, że w języku polskiej krytyki artystycznej brakuje doniosłego terminu, innego niż to „arcydzieło”.

Może jest nieco megalomanii w twierdzeniu, że owa ekstremalna teza nie mogła zostać postawiona przez krytyków lat czterdziestych, zaraz po *Obywatelu Kane*, gdyż brakowało jeszcze danych o kolosalnym wpływie tego filmu na kino

świata, oraz że nie mogła być postawiona przez młodych krytyków XXI wieku, gdyż dla nich Welles jest geniuszem „od zawsze” (niektóre cudowne własności komputera są wyraźniej dostrzegane przez ludzi starszych, pamiętających świat bez komputerów, niż przez młodzież, której wydają się one zwyczajne i oczywiste). Chyba tylko trzeci typ obserwacji może utrafić w sedno: obserwacji kogoś, kto karierę amerykańskiego mistrza śledził od początku, z jej kolejnymi wznosami i upadkami, ze stopniowym wzrostem jej znaczenia dla całej X muzy.

Dam przykład. Najwcześniejsza w Europie próba zsyntetyzowania stylu Wellesa wyszła spod pióra Jacques’a Manuela (w numerze 3 z 1946 „La Revue du Cinéma”), poprzedniczki słynnych „Cahiers du cinéma”). Pod tytułem *Esej o stylu Orsona Wellesa* autor tak definiował oryginalność reżysera: *Z przekonującą wirtuozerią przekazuje on z czasu, w którym rozgrywa się akcja zbierania danych o zmarłym Kane, do czasów o dwadzieścia czy trzydzieści lat wcześniej, pokazuje to samo zdarzenie z rozmaitych punktów widzenia. A dalej: Welles opiera swą reżyserię na wyzyskaniu całej głębi ostrości swej dekoracji. Często, w trakcie tego samego ujęcia, jedna z postaci pokazana jest w zbliżeniu, druga w planie amerykańskim, trzecia w planie pełnym, a czwarta niemal w odległym planie ogólnym... ich działania mają być postrzegane przez widza jako równoczesne. Dla uzyskania jednakowej ostrości użyte być musiały obiektywy o krótkiej ogniskowej, co z kolei zmusza do budowy dekoracji posiadających sufity, pod groźbą ujawnienia superstruktur filmowego studia. Konsekwencją takiej reżyserii stało się... nazywanie Wellesa człowiekiem sufitów.* Podobnie, choć znacznie obszerniej zhierarchizował Wellesowską specyfikę Peter Noble, autor jednej z pierwszych książek o Wellesie (Londyn, 1956), zaś André Bazin na głębi ostrości u Wellesa oparł swą teorię narracji całkującej. Nie neguję bynajmniej rewolucyjnego znaczenia tych formalnych innowacji i naturalnie do nich powrócę, jednak główny tytuł Orsona Wellesa do chwały widzę gdzie indziej.

Dam i drugi przykład. W świeżo wydanej (2003) *Encyklopedii kina* w obszer- nym haśle „Orson Welles” Łukasz Plesnar nazywa wprawdzie reżysera: *jedną z najwybitniejszych postaci światowego kina*, ale ani jednym zdaniem nie usiłuje tego motywować, zajmując się drobiazgowo kolejnymi realizacjami Wellesa. Domyślnie: i tak wszyscy od dawna wiedzą, że chodzi o geniusza.

Otóż jeśli uznaję za słuszny podział kina na przedwellesowskie i powellesowskie, to nie tylko, a nawet nie przede wszystkim ze względów wyżej przypominanych, to jest formalnych. Warto mianowicie postawić pytanie, dlaczego przełomowy *Obywatel Kane* odniósł aż tak porażający sukces. Wirtuozeria warsztatowa autora nie musi być powodem jedynym. Zdecydowanie za mało, moim zdaniem, badano np. związki Wellesa ze Strohheimem, a także freudyzmem w ogóle.

Lata międzywojenne były w USA bujnym rozkwitem psychoanalizy. Żartowano, że każdy Amerykanin ma swego dyżurnego psychoanalityka. Wbrew jednak temu nie aspekt medyczny, terapeutyczny decydował o popularności nowej doktryny, tylko atrakcyjność freudyzmu jako stylu życia, kwestionującego dogmaty i tłumaczącego nieświadome kompleksy kierujące naszym zachowaniem. Nowe idee w szczególności znajdowały wdzięczny oddźwięk w środowiskach artystycznych.

W klasycznym *Rozwoju kina amerykańskiego* Lewis Jacobs pisał w 1939 roku o filmach Stroheima: *były gwałtownym wstrząsem dla tradycji amerykańskich*

i gorące ich przyjęcie przez publiczność wskazywało, jak doskonale odpowiadały stanowi mentalności narodowej... Jego twierdzenie o doniosłości problemów seksualnych musiało zostać powszechnie uznane... Problemy płci zaczynały dominować, filmy czyniły oczywistym, że rozczarowania i zakazy w stosunkach małżeńskich (w czym oczywiście zaznaczył się wpływ Freuda) stawały się racjami prawomocnymi. Zdobywała uznanie myśl, że nasze życie psychiczne tylko w części płynie nurtem świadomym, kontrolowanym przez rozum. Że równoległy nurt nieświadomych kompleksów, zwłaszcza z dzieciństwa, przesądza często o naszym postępowaniu, niekiedy nieoczekiwanym i nas samych zaskakującym.

Słowo „różyczka” – wypowiedziane przez umierającego obywatela Kane, zrozumiałe dla widzów, ale niewyjaśnione protagonistom filmu – niosło sens dzieła Wellesa. Akcentowało ową dwoistość życia psychicznego człowieka, świadomego i nieświadomego. Nie, nie chcę bynajmniej twierdzić, by Welles był ilustratorem twierdzeń wiedeńskiego psychiatry (takich znalazło się potem wielu), nie wiem nawet, czy kiedykolwiek czytał jego prace. Z pewnością nie chciał udowodnić, że jedno słowo z dzieciństwa może określić całe złożone życie człowieka. Przeciwnie. Ukrycie sensu „różyczki” przed badającym sprawę reporterem i końcowy napis *No Trespassing* na bramie pałacu Xanadu wskazują raczej na przekonanie twórcy, że cudze życie jest dla postronnych obserwatorów trudne do rozszyfrowania. Ale nawet taka negatywna teza jest doniosła: oskarża o powierzchowność sądy zarozumiałych „besserwisserów”, którzy posiadli wszystkie rozumy i lubują się w nalepianiu czarnych i białych etykietek. Ważne, że pod wpływem freudyzmu zbiorowa świadomość widzów *Obywatela Kane* w okresie jego premiery łatwiej niż kiedykolwiek przedtem akceptowała założenie, że mamy dwa różne życia psychiczne („ego” i „id”), którym mogą odpowiadać dwie różne prawdy.

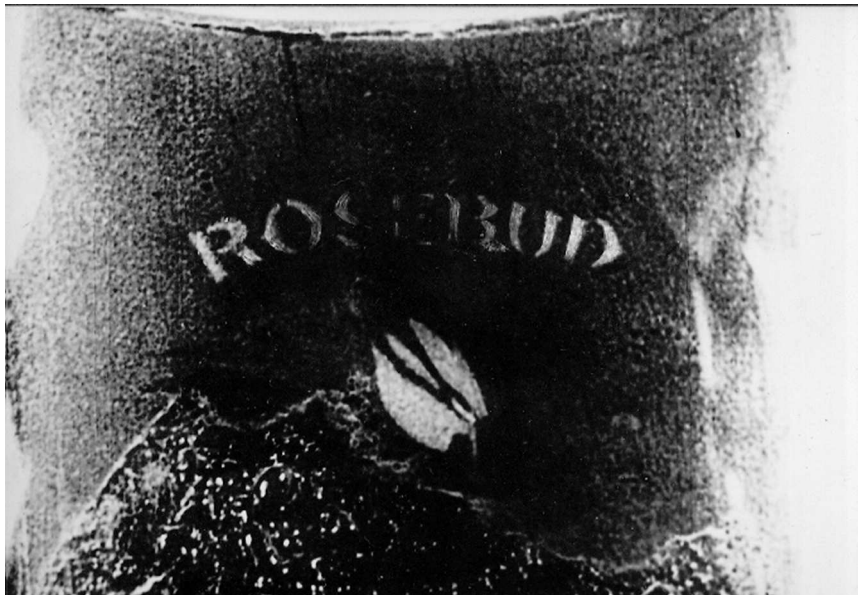
Tu zbliżam się do sedna sprawy. Od *Obywatela Kane* kino światowe zaczęło nie tylko stosować sufity, ale przede wszystkim zasadę, że prawda nie musi być tym lub tamtym, gdyż może być tym i tamtym równocześnie. Holly Martins z *Trzeciego człowieka* jest śmiałkiem i zdrajcą jednocześnie. William Randolph Hearst trafnie dopatrzył się w *Obywatelu Kane* odniesień do swej osoby. Nietrafnie jednak odebrał go jako inwektywę. Przyzwyczajony do filmów, w których dobro manicheistycznie oddzielone było od zła, uznał, że to, co nie jest jego gloryfikacją, musi być zniesławieniem. Dzisiejszy Hearst w analogicznej sytuacji tak by się już nie zachował, przyzwyczajony do konwencji kina powellesowskiego. Kane wścieka się na swą ograniczoną Susan, ale buduje jej w Chicago operę. Wyrzuca z pracy najlepszego przyjaciela, ale ofiaruje mu królewską odprawę.

Zbyt mało podkreślano dotąd naczelną cechę łączącą bohaterów tych filmów Wellesa, które zrobił on z własnego natchnienia. Powiedzmy głośno, że tą cechą jest dwuznaczność.

Otello Wellesa jest nie tylko portretem brutalnego zazdrośnika i mordercy tklivej Desdemony, ale równocześnie portretem człowieka renesansu, którego oszukano, uśmiercając jego optymistyczną wiarę w prawość natury ludzkiej. W *Tajnych aktach* Mister Arkadin dla oczyszczenia swego wizerunku nie waha się cynicznie uśmiercać ludzi, którzy zbyt wiele wiedzą o jego przeszłości, ale równocześnie robi to nie dla władzy i pieniędzy, tylko z rozczulającej miłości do córki, której pragnie zostawić w spadku dobre imię. W *Dotyku zła* inspektor



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)





Trzeci człowiek, reż. Carol Reed (1949)

Oto jest głowa zdrajcy, reż. Fred Zinnemann (1966)



Quinlan pod hasłem „cel uświęca środki” sam staje się zbrodniarzem, ale czyni tak z nienawiści do przestępstwa, sprzeniewierzając się policji, równocześnie służy sprawiedliwości. Józef K. z *Procesu* jest jak u Kafki powszechnie uznawaną metaforą dwuznaczności: oskarżony o nieznaną mu zbrodnię równocześnie akceptuje pogodnie wyrok skazujący. Don Quixote z nieskończonego, ale ulubionego projektu Wellesa jest inną metaforą: parodią kiczowatego romansu rycerskiego, ale równocześnie wyrazicielem najistotniejszych problemów wyrastających między jednostką a społeczeństwem. W *Fallstaffie* mamy z kolei sympatycznego hulakę i obiboka z otoczenia nieodpowiedzialnego następcy tronu, który równocześnie jest niebezpiecznym ryzykiem dla przeobrażonego moralnie przyjaciela, gdy ten stał się królem. Wreszcie w *Prawdach i kłamstwach* sam Welles osobiście przedstawia się publiczności jako magik, który zachwala emocje wywoływane przez sztukę wysoką, a równocześnie fascynuje widza pozorami i fałszerstwami.

Tak. Kino Orsona Wellesa dokonało przełomu. I przede wszystkim dlatego, że rozstawiło dwuznaczność. Że zanegowało „prawdy absolutne” i dopuściło do głosu całe skomplikowanie rzeczywistości, od intymnych stosunków dwojga ludzi po współzależność jednostki i środowiska.

Oczywiście w domenie kultury nie istnieją twierdzenia równie niezbite, jak $2 + 2 = 4$. Ale z pewnością są tezy łatwiej i trudniej sprawdzalne. Przełom dźwiękowy z końca lat 20. przemawia dziś nawet do najmłodszego kinomana, bo film niemy od dźwiękowego każdy odróżni po trzydziestu sekundach. Że natomiast kino powellesowskie ustanowiło nowy stosunek filmu do prawdziwego życia – to młodemu kinomanowi zauważyć trudniej, gdyż sądzi, że filmy były takie „od zawsze”.

Wybitny krytyk lat tuż powojennych Denis Marion, sam zdziwiony, ułożył słynny wykaz 12 rozmaitych interpretacji *Obywatela Kane*. Było to koronnym dowodem (choć nie od razu dostrzeżonym; słowo „interakcja” w sztuce nie było jeszcze popularne), że twórca część odpowiedzialności za dzieło przerzuca na barki odbiorcy. Powiedz mi, co w tym filmie zobaczyłeś, a powiem ci, kim jesteś.

I dopiero teraz docieramy do osławionych sufitów, by dowieść, że przełomowi treści towarzyszył u Wellesa przełom formy, zrodzony nie systemem „sztuka dla sztuki” (bo jeszcze nikt przedtem tak nie robił), tylko w harmonijnej jedności z dwuznacznością treści. To nie użycie obiektywów szerokokątnych wymusiło stosowanie głębi ostrości. To chęć operowania głębią ostrości wymusiła użycie obiektywów szerokokątnych. W słynnej scenie, gdzie w planie dalekim mały Kane zjeżdża na saneczkach (zwanym Różyczką), w średnim – ojciec rozmyśla o przyszłości dziecka, a w amerykańskim – matka rozmawia z przedstawicielem banku, została zawarta sugestia: obserwuj, widzu, co uznasz za najważniejsze, sam wybieraj! Nawiązanie owej interakcji z widzem pociągnęło logicznie za sobą spadek popularności zbliżenia oraz montażu (skojarzeniowego) i równoczesny awans jazdy kamery.

Całe wielkie kino rozwija się w zasugerowanym tutaj kierunku. Postęp bywa czasem milimetrowy i mało zauważalny gołym okiem, ale niekiedy trudno go przegapić. Oto jeden ze świeżych przykładów. Uznane przez polskich krytyków za „najlepszy film roku” *Ukryte* Michaela Hanekego buduje dla widza zagadkę, podstawową dla rozumienia wymowy filmu. Zgodnie z tradycyjnymi regułami dramaturgii rzucone zostają podejrzenia, publiczność cieszy się, że je odgadła, ale

okazuje się to niestety fałszywym tropem. I naczelne pytanie „a któż to był?” – powraca. Odpowiedź daje ostatnich 30 sekund filmu. Na tak krótko pojawia się swoista „Różyczka” Hanekego. Tyle że nie każdy ją dostrzeże. A miarą postępu jest fakt, że napis na płonących saneczkach Welles zaszerwował widowni w zbliżeniu, gdy Haneke w finale posłużył się swego rodzaju głębią ostrości: w tym statycznym ujęciu pozornie wszystko jest jednakowo wyraźne. Realizator nic nie nakazuje, patrzcie, gdzie chcecie (jak w życiu) i już od was zależy, czy zobaczycie najważniejsze.

Inne eksperymenty formalne Wellesa zmierzały w tym samym kierunku. Gdy twarz dyrektora wytwórni, nawołującego reporterów do rekonstrukcji życia Kane’a, została zdjęta pod snop światła z kabiny projekcyjnej i stała się kompletnie niewidoczna, to rzeczą widza było domyślić się, jak smakowitym kąskem dla wytwórni było sfilmowanie zyciorysu atrakcyjnego nieboszczyka. Gdy kolejne śniadania Kane’a z małżonką, córką prezydenta, łączone były szybkimi zwrotami kamery z twarzy mężczyzny na twarz kobiety i odwrotnie, to rzeczą widza było domyślić się, ile czasu upłynęło między ujęciami i jak dalece postąpił proces rozpadu małżeństwa. Gdy w *Tajnych aktach* agent Mr. Arkadina rozmawiał telefonicznie z szefem, oddalonym jego zdaniem o tysiące kilometrów, to rzeczą widza było domyślić się, że pojęcie przestrzeni trzeba zmodyfikować, bo szef dzwoni z tego samego hotelu (dziś dzięki komórkom, efekt to pospolity, ale przed półwieczem nadzwyczajny i trudny do wyobrażenia).

Welles, samą strukturą opowiadania ostrzegający widzów, że dany obraz nie musi mieć tylko jednego i zawsze tego samego znaczenia, działał bezspornie na rzecz zaktywizowania widza, uczynienia go w jakiejś mierze współtwórcą filmu. Pokornie rezygnował z pozycji wszechwiedzącego demiurga, który widowni objawia jedynie słuszne prawdy. Czy widownia była gotowa, by akceptować ten przełom?

Wiemy, że członkowie hollywoodzkiej Akademii Filmowej nie przyznali *Obywatelowi Kane* ani Oscara dla najlepszego filmu roku, ani dla najlepszej reżyserii, nagradzając go raptem w dalszej kolejności za scenariusz (*notabene* napisany nie przez samego Wellesa, ale do spółki z Josephem Mankiewiczem). *Obywatel Kane* poniósł kasową klępkę w USA, a następny film Wellesa, *Wspaniałość Ambersohnów*, przemontowany bez wiedzy reżysera, spowodował zerwanie z nim umowy przez wytwórnię RKO, zatrudniającą bez wahań całą armię rzemieślników. Przez pięćdziesiąt lat Welles wyreżyserował zaledwie 11 filmów. Wiele pomysłów musiał porzucić, w tym dokończenie przez 15 lat szykowanego *Don Quixote’a*. Zbierając pieniądze na owe pomysły, zajmował się aktorstwem w filmach cudzych, przy tym często bardzo odległych poziomem od *Trzeciego człowieka* czy *Oto jest głowa zdrajcy* Freda Zinnemanna, czasem wręcz kiczowatych. Także występy na deskach scenicznych nie zawsze przysparzały mu chwały. Warszawskie dni Wellesa przyniosły polską prapremierę (czy raczej pierwsze czytanie) sztuki Richarda France’a *Orson Welles, do Państwa usług*. France, świetnie znający zyciorys reżysera, umieścił Wellesa u kresu jego dni w nędznym studio hollywoodzkich reklamówek, przy zachwalaniu... karmy dla psów. Nuta rozgoryczenia, gdy bohater spektaklu monologuje na temat swych porażek i poniżeń, stanowi wiarygodne podsumowanie dorobku geniusza.

I to prowadzi nas ku drugiemu wnioskowi generalnemu. Zestawmy cykl nazwisk z różnych epok: Méliès, Griffith, Stroheim, Eisenstein, Welles, Kurosawa,

Fellini. Trudno zaprzeczyć, że są to wszystko twórcy, którzy zmienili historię sztuki filmowej. Bez których kino nie byłoby tym, czym jest. Tymczasem są to bez wyjątku twórcy, którzy po okresie sukcesów mieli ogromne trudności z realizacją następnych filmów, których projekty odrzucano, którym nie dawano pieniędzy na dalszą działalność, którzy zrobili znacznie mniej filmów, niżby mogli, którzy umierali bezrobotni, często bez pieniędzy i w zapomnieniu.

Wydaje się to niewytłumaczalnym absurdem. Jak to? Setki tysięcy wyrobników i partaczy dostawało pieniądze na filmiki zapomniane niemal w dniu premiery, a uznanym twórcom arcydzieł odmawiano środków, zwykle zupełnie niewielkich? Otóż paradoks ten łatwiej byłoby zrozumieć, gdyby w języku polskim (i innych znanych mi językach) obok terminu „arcydzieło” istniał termin odrębny, którym moglibyśmy określać zarówno *Nietolerancję* i *Iwana Groźnego*, jak *Obywatela Kane* czy *Osiem i pół*.

W pojęciu „arcydzieło” zawiera się dla mnie coś doskonałego, bez jakichkolwiek słabszych stron, jakaś perfekcja w urzeczywistnianiu założonego celu, niedopuszczająca wręcz myśli, że zamiar twórczy można by zrealizować inaczej. Takimi nieskazitelnymi arcydziełami są dla mnie *Tam, gdzie rosną poziomki* i *Moja noc u Maud*, *W samo południe* i *Purpurowa róża z Kairu*, *Lecą żurawie* i *Popiół i diament*. Wszystkie te formy odniosły w swoich gatunkach znaczące sukcesy kasowe. Ich twórcy mistrzowsko użyli pełnej gamy wypracowanych dotychczas środków wyrazu, natomiast nie stawiali na nowatorskie próby rozszerzenia palety ekspresji. Nic dziwnego, że wykorzystując cudze eksperymenty, mogli stosować je w sposób doskonały, zupełnie bezbłędny. Podobnie z odbiorcami. Ryzykowne doświadczenia nowatorów nieprzyzwyczajona publiczność przyjmowała z oporami, często gubiąc się, czy czegoś nie rozumiejąc. Ale nowatorzy przetarli drogę. Ich pomysły, przejęte i ustabilizowane przez kontynuatorów, akceptowane były z coraz mniejszymi oporami. Ogonki przed kasami rosły. Smutnym kosztem społecznym było to, że ci pierwsi, co „przyszli za wcześniej”, uzyskali dożywotnio etykietkę „za trudnych”, źle nastawionych do widza, pochośnie trwoniących pieniądze producenta.

Jeśli przeszłe i przyszłe filmy, porażające doskonałością, będziemy mieli prawo nadal nazywać „arcydziełami”, to wyprzedzające je dzieła prekursorskie warto było by nazywać odmiennie. Na przykład „dziełami przełomu”. Ale to już dwa słowa. Może udałoby się znaleźć jedno?

JERZY PŁĄŻEWSKI