

DRZNA PUSTOLOVŠČINA – ORSON WELLES V IZGNANSTVU

ZAPIS OB IMENITNI RETROSPEKTIVI WELLESOVIH RESTAVRIRANIH, NEDOKONČANIH IN IZGUBLJENIH FILMOV V CANKARJEVEM DOMU SE OZRE V POZNO OBDOBJE REŽISERJEVEGA USTVARJANJA, KI SO GA ZAZNAMOVALE ŠTEVILNE PRODUKCIJSKE IN FINANČNE TEŽAVE TER NEREALIZIRANI PROJEKTI, A TUDI ODKRITJE WELLESOVEGA NOVEGA, DRZNEJŠEGA AVTORSKEGA CREDa.

ANDREJ GUSTINČIČ

Čeprav se Welles tega ni zavedal, je *Macbeth* iz leta 1948 bolj ali manj končal njegovo hollywoodsko režisersko kariero. Film naj bi bil dokaz, da je mogoče Shakespearjevo delo posneti hitro in poceni ter – še bolj pomembno – da on, Orson Welles, lahko konča film pravočasno in pod proračunom. Najprej so bili vsi navdušeni. Film je bil posnet v 21 dneh in je stal manj kot 900.000 dolarjev. Ampak videti je, da Wellesa montaža filma ni pretirano zanimala. Odšel je v Evropo na lov za novimi projekti, za sabo pa pustil nezmontiran film, jezen studio in široko razširjen občutek, da je režiser, ki mu ne gre zaupati. Celo desetletje po tem v Hollywoodu ni režiral, dokler se ni vrnil leta 1957, da bi posnel *Dotik zla* (*Touch of Evil*, 1958), po njem pa prav nikoli več. Ko je v Ameriki





Macbeth



Gospod Arkadin



Dotik zla

v sedemdesetih snemal svoj nikoli končan ep *Druga stran vetra* (The Other Side of the Wind, 1970–76), je bil kot begunec v lastni domovini.

Wellesov odhod v Evropo je bil začetek tistega, kar je sam imenoval »drzna pustolovščina«. Izgnan iz Hollywooda je preostanek življenja snemal filme tako, da jih je danes in tu začel, nadaljeval pa neke drugje in s časovnim zamikom. Doživljal je eno nazadovanje za drugim in moral krmariti po nevarnih vodah mednarodnega financiranja in distribucije; v vodah, v katerih so pluli tajno bankrotirani italijanski producenti, sumljivi madžarski emigranti, nepošteni posredniki in njim podobni.

Welles pa je tudi v Evropi ostal zvest svojim temam in vizualnim motivom: padcu velikega človeka, vsaj v lastnem videnju sebe, in boju posameznika, da pusti svoj pečat v svetu, katerega ogromnost in zapletenost ga delata majhnega; to zadnje je videti v poskusih junakov, da na platnu obvladajo ogromne prostore, v katere jih postavi Welles. A njegovih evropskih filmov ni mogočno zamenjati s tistimi, ki jih je posnel v Hollywoodu. *Othello* (1952), *Gospod Arkadin* (Mr. Arkadin, 1955), *Proces* (The Trial, 1962), *Polnočni zvonovi* (Chimes at Midnight/Falstaff, 1965) pa razni dokončani in nedokončani filmi so bolj robati, bolj vrtoglavi in bolj kot kdajkoli prej sestavljanka, v kateri se na vsak možen način trudi prikriti dejstvo, da določeni koščki manjkajo. Ti filmi odražajo pogoje, v katerih so bili posneti; pogoje, ki so Wellesa prisilili, da si izmisli novi slog.

Othello, posnet med letoma 1949 in 1952, je vzorec za vse, kar je sledilo. Začel se je kot francosko-italijan-

ska koprodukcija, po umiku francoskih podpornikov postal italijanska produkcija in nazadnje neodvisen film brez državljanstva, ko se je izkazalo, da je italijanski producent brez denarja. Da bi Welles lahko financiral film, je nastopal na odru, v filmih drugih režiserjev in na kolenih prosil Darryla F. Zanucka za denar. »Snemanje filma, ko smo sploh imeli dovolj denarja za nadaljevanje, je bila čista improvizacija,« je rekel Welles v svojem dokumentarcu *Snemanje Othella* (Filming Othello) iz leta 1978.

Prvotno je Welles nameraval snemati samo z nekaj postavitvami kamer, tako da bi bile cele sekvence posnete brez rezov. »Ampak za takšen način snemanja so absolutno potrebna sredstva oziroma filmski studio,« pravi Welles. »Nič nismo smeli zgraditi; vse smo morali najti. Zato smo toliko skakali po svetu. Jago stopi izpred cerkve na Torcellu – otoku v Beneški laguni – v portugalsko cisterno na afriški obali. V času enega stavka prepotuje razdaljo med dvema kontinentoma.« Filmski slog, ki izraža iz takšnega improviziranega načina snemanja, z režijo, ki mora prikrivati neustrezne proračune in tehnično nedovršenost, bi lahko poimenovali kinematografija izgnanstva.

Koti, iz katerih je snemala Wellesova kamera, so vedno ustvarjali »poševen« svet, a v *Othellu* so hitri rezi ter dislokacija zvoka in slike (ker sta montaža in sinhronizacija zvoka trajali leta in leta, Welles ni mogel uskladiti dialogov in gibanja ustnic, tako da pogosto slišimo besede, a ne vidimo obrazov ljudi, ki jih izgovarjajo) naredili svet tega filma še bolj nevrotičen in divjaški. Lik Othella (ki ga igra Welles) postaja čedalje bolj zgubljen med spreminjajočimi se zidovi trdnjav,

med hodniki in sobanami, katerih širina in višina sta zastrašujoči, med vijugastimi stopnišči, med požirajočimi sencami in v kadrih, ki ga zmanjšajo v majhno podobo znotraj ogromne kamnite arhitekture.

Film, ki je sledil, *Gospod Arkadin*, je bil deloma mednarodni triler v slogu Erica Amblerja in deloma ubožnejši rimejk *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941). Gregory Arkadin je skrivnostni bogataš, ki trdi, da ima amnezijo. Najame Guya van Strattena, obubožanega Američana v Evropi, da bi raziskal in rekonstruiral njegovo življenje.

Bolj kot drugi Wellesovi filmi je *Arkadin* film človeka, ki je izkoreninjen. Kot nam v offu pripoveduje Guy, ga njegova iskanja vodijo »od Helsinkov do Leopoldvilla; v Bruselj, Beograd, Bejrut, Torino in Trst, Marseilles in Mogador«. Je kot opis Wellesovih potovanj v iskanju projektov in denarja.

Vendar *Arkadinu* ne uspe postati še en *Kane*, pa ne zato, ker ga je posnel na razmetan način, in tudi ne zato, ker so film Wellesu vzeli in ga na novo zmontirali v vsaj pet verzij. Problem je v sami zamisli. Ob gledanju »razširjene različice«, na retrospektivi Wellesovih restavriranih, nedokončanih in izgubljenih filmov v Cankarjevem domu, postane razlika med *Arkadinom* in *Kaneom* jasna: Kaneovo preteklost v filmu vidimo, medtem ko *Arkadinova* ostane na ravni besed. Liki nam pripovedujejo o trgovini z ženskami v Varšavi med dvema vojnoma in o tem, kako je *Arkadin* ukradel denar, s pomočjo katerega je obogatel, a tega film ne pokaže. Nikoli ne spoznamo mladega *Arkadina*, kot smo spoznali mladega *Kanea*. Film nikoli dramaturško ali vizualno ne odkrije skrivnosti, ki jih izvemo.



S snegom prekrите ulice Muenchna, španski dvorci, rešetke in mreže, ki delijo like in skozi katere se opazuje, ter znameniti posnetek grandioznega stopnišča, polnega grotesknih Goyevih mask, nam ne odkrijejo ničesar ne o Arkadinu ne o drugih likih. Če je *Kane*, po besedah Jorgeja Luisa Borgesa, labirint brez središča, je *Arkadin* labirint brez vhoda.

Zahvaljujoč Charltonu Hestonu, ki ni želel igrati v filmu, če ga ne bi režiral Welles, se je le-ta v Hollywood vrnil leta 1957, da bi za studio Universal napisal in režiral *Dotik zla* (*Touch of Evil*, 1958). Že od prvega kadra naprej je *Dotik zla* videti kot delo režiserja, lačnega vseh možnosti, ki jih nudi veliki studio. Več kot tri minute dolgo potovanje kamere, s katerim se film začne, je kot slavljenje vsega tistega, česar Welles ni mogel narediti pri snemanju filmov »na begu«. Kamera sledi dvema paroma: prvemu v avtu, ki ne ve, da je v prtljajniku bomba, in drugemu, ki išče le sladko osvežitev. Medtem ko se scena razvija, vse do neizogibne eksplozije (s katero pride v film tudi prvi rez), nam kamera odkriva topografijo peklenskega mesteca, v katerem se film odvija, z avtomobili, ki drviyo kot podgane, medtem ko se glasba iz raznih barov zliiva v kakofonijo. Priča smo vznemirljivosti potujoče kamere, ki dopusti gledalcu, pa tudi režiserju, da se giblje brez omejitve. V primerjavi z montažo *Othella*, katere fragmentacija naredi tragedijo vizualno tako brutalno, ali s prizorišči v *Arkadinu*, ki kot da ne spadajo nikamor, daje *Dotik zla* neverjeten občutek prostorske zveznosti.

A leta v tujini so na Wellesu pustila svoje sledove, pa tudi v njegovem pogledu na lastno domovino. V svoji interpretaciji noirovskega sveta je šel do skrajno-

sti in tako se je z *Dotikom zla*, skupaj s *Poljubom smrti* (*Kiss Me Deadly*, 1955) Roberta Aldricha, posnetim leto prej, končalo klasično obdobje filma noir. Heston in Janet Leigh, ki igrata junaka in junakinjo filma, sta kot obiskovalca iz varnega sveta velikih studiev, ki sta se izgubila v Wellesovem noirovskem svetu teme, korupcije in distorzij. Sta človeka s »stalnim naslovom«: izraz, ki ga je Welles uporabljal za opis ljudi, ki imajo v Hollywoodu stalno službo. Temno stran v filmu pa predstavljajo sam Welles, kot pošasten in tragičen policaj Hank Quinlan, Akim Tamirof in Marlene Dietrich v vlogi prostitutke; vsi trije izgnanci takšne ali drugačne vrste. Vsi so ljudje brez »stalnih naslovov«.

Dotik zla je doživel podobno usodo kot veliko Wellesovih filmov. V nasprotju z njegovimi željami so ga premontrali. Njegove hollywoodske režiserske kariere je bilo definitivno konec.

V *Procesu*, posnetem 1962. leta, je Welles opustil vsa pričakovanja po ustvarjanju »pravega« prizorišča, pa tudi takšnega, ki bi bilo sestavljeno iz raznih lokacij, kot recimo v *Othellu*. Kot bi se, po ponovnem porazu v Hollywoodu, Welles odločil ustvariti lastno mesto. V filmu ni poskusov ustvariti Prago Franza Kafke. Namesto tega film kombinira Rim, Zagreb in pariško železniško postajo Gare d'Orsay v morasto mesto, sestavljeno iz klavstrofobičnih sob, nečloveško velikih in simetrično organiziranih pisarn, pustih socialističnih stanovanjskih blokov in nočnega trga, na katerem so zbrani na pol goli moški, ki imajo okoli vratu obešene ploščice s številkami v prizoru, ki močno oživlja spomine na koncentracijska taborišča.

V *Procesu* je Welles ustvaril pokrajino dvajsetega stoletja. Kafka je pisal *Proces* ob vzhajanju totalitarizma prejšnjega stoletja; Welles ga je posnel, ko sta bila holokavst in grozote stalinizma še živ spomin. Prvič pri Wellesu moč ni skoncentrirana v eni osebi, ki jo je ponavadi igral on sam (*Kane*, *Arkadin*, *Hank Quinlan*), ampak je nekaj nedotakljivega in nepojmljivega. Skozi ta izredno noirovski film Jozef K – Anthony Perkins kot nervozni, a vztrajni Američan v zelo tuji tujini – išče resnico. Suh moški, za razliko od večine Wellesovih protagonistov, in kot takšen še manj verjeten, da bi lahko nekako naredil vtis na svet okoli sebe.

A tudi Falstaff, z vso svojo fizično veličino, ne more udomačiti prostorov v *Polnočnih zvonovih*, Wellesovem naslednjem filmu in enem izmed njegovih največjih dosežkov. Welles je vzel elemente nekaj Shakespeareovih dram – v največji meri iz dveh delov *Henrika IV.*, in jih organiziral tako, da se film osredotoča na nesramnega, pijanega filozofa in neuspešnega bandita, viteza Johna Falstaffa, in na njegovo prijateljstvo z mladim princem Halom, bodočim Henrikom V. Welles, ki je Falstaffa tudi igral, nam takoj pokaže ranljivost tega gigantskega izvrženca: v prvem kadru, v totalu, je prikazan tako, da njegova velikost izpade majhna; vidimo le debelega starčka, ki šepa skozi zimsko pokrajino.

To je Wellesovski pogled na staranje in smrt, ki sta vizualno povezana s prostori, ki jih umirajoči Henrik IV. in tudi sam Falstaff čedalje težje obvladujeta. V klasičnem Wellesovskem kadru vidimo Falstaffa na dnu totala v podstrešju krčme, v posnetku iz spodnjega rakurza, tako da vidimo strop in stropnike. Ti wellesovski posnetki iz nizkega kota imajo dvojni namen: ker nam pokažejo zgornjo mejo, nam dajo možnost, da izmerimo prostor; s tem poudarjajo njegovo strahotno ogromnost, hkrati pa postavijo konkretno in metaforično zgornjo mejo, ob kateri se junaki lahko zlomijo, če letijo previsoko. V tem kadru je Falstaff le figurica v globini. Vstane in začne hoditi v smeri kamere in se na pol poti usede. Ko pa izve, da je njegov ljubljani princ Hal postal kralj, vstane in se tik pred kamero ustavi. Iz spodnjega kota se dviga v višino, kot staro drevo v pričakovanju sekire.

To je še en film, ki ga je moral Welles montirati tako, da je prikril nekonistentnosti v sinhronizaciji zvoka. Zaradi težav s snemanjem je film poln likov, ki tečejo, a kot da lovijo svoje besede, in kadrov takšnega kota, da likom ne vidimo obrazov, ko govorijo, a to je filmu le v prid: čutimo vihar zgodovine, ki bo uničil Falstaffov svet.

Od preostalih dokončanih filmov je *Nesmrtna zgodba* (*The Immortal Story*, 1968), narejena po zgodbi Isaka Dinesena za francosko televizijo, še ena fabula o možu, ki se igra boga. Dogaja se v Macau, posneta je v Španiji; gre za seks in voajerizem in ima privlačen pridih filmov eksploatacije.

Resnice in laži (*F for Fake*, 1974) je bil neizogiben. Da bi povedal zgodbo o ponarejevalcu Elmyru de Horyju in njegovem biografu Cliffordu Irvingu, ki je bil tudi sam ponarejevalec – ponaredil je avtobiografijo Howarda Hughesa –, je Welles uporabil spretnost, ki se je naučil v dolgih letih izgnanstva. Pogovor med dvema ponarejevalcema in samim Wellesom je, recimo, ponarejen na montažni mizi. V *Othellu* je Welles moral tako montirati; v tem filmu tako dela, ker mu je zabavno.

Retrospektiva v Cankarjevem domu je ponudila fascinatnen vpogled v Wellesove nedokončane filme. Zmontirani fragmenti *Don Kihota* (*Scenes From Don Quixote*, 1956–71), *Globine* (*Scenes From The Deep*, 1967–69), *Druge strani vetra* (*Scenes From The Other Side of the Wind*, 1970–76) ter *Beneškega trgovca* (*The Merchant of Venice*, 1969) dajejo slutiti, da bi bili ti projekti nadaljevanje kinematografije izgnanstva, ki se je začela z *Othellom*. Le kako bi lahko bilo drugače? Pogoji za snemanje so bili hujši kot kadarkoli prej; in iz teh pogojev je vzniknil slog Wellesovih poznejših filmov. Gledati te filme in videti, kako Wellesu iz neverjetnih denarnih in časovnih omejitev uspe ustvariti nov slog, pomeni biti priča preživetju in njegovi upodobitvi na velikem platnu.