



# FRAGMENTI CINEFILSKEGA DISKURZA

VSI FILMI, MORDA Z IZJEMO BRESSONA, SO NEDOKONČANI.  
RAÚL RUIZ

NIL BASKAR

**N**advse ustrezno je, da se pričujoči kompendij tekstov Jonathana Rosenbauma, posvečenih »odkriivanju« izglubljenih in neznanih Wellesovih del in identitet, začne z opozorilom, da gre za »kronološko in zgodovinsko osmišljeno ureditev raziskovanj, ki še potekajo, in da je sama ideja 'dokončnega' mnenja o Wellesu ideološka in praktična prepreka ter žrtev tega, kar bi lahko poimenovali večno popularni sindrom Rosebud«. Avtor se predobro zaveda notorične zmuzljivosti Wellesove javne in zasebne figure, da bi obljubil kaj več kot zbirko partikularnih, a obenem zelo ilustrativnih zarez v mitološko kreaturo Wellesa, četudi – ali prav zato – se njegovemu raziskovanju posveča že skoraj štiri desetletja.

*Discovering Orson Welles* združuje 26 zapisov, ki so bili v različnih filmskih publikacijah objavljeni od začetka sedemdesetih do dandanes. Kompilacijski značaj knjige neizogibno pomeni tudi to, da se informacije, zaključki in mnenja pogosto vračajo v različnih kontekstih. Kljub temu pa je celo ob površnem obračanju strani nemogoče spregledati faktografsko vrednost dela, ki jo poosebljata zlasti dva zapisa. V *The Invisible Orson Welles: A First Inventory* (1986) Rosenbaum evidentira Wellesovo »izgubljeno« kinematografijo, katere »potencialno« jedro tvorijo relativno znana dela, kot so *It's All True* (1942/1993), *The Deep* (1967-73), *The Other Side of the Wind* (1972), *The Other Side of the Wind* (1970-76), *The Cradle Will Rock* (scenarij Welles napiše l. 1984), *The Big Brass Ring* (scenarij l. 1982) ter *Don Quixote* (1955), medtem ko v izčrpnem

dodatku – ki se bere obenem kot poročilo pedantnega detektivskega dela in spisek nalog za bodočega arhivista – avtor potegne črto pod »trenutnim stanjem Wellesove zapuščine« in predstavi spisek 38 nedokončanih, izmaličenih, neizsledljivih in fantomskih artefaktov ter ostalih Wellesovih filmskih parafernalij, katerih zapletena lastništva, lokacije in stadiji razpadanja zgovorno pričajo o kompleksnih izzivih, ki se ponujajo filmskemu zgodovinopisju.

Z enako vztrajnostjo se avtor loteva tudi »sekundarnih« virov: rdečo nit knjige predstavlja neprekinjeni dialog s kritičnimi obravnavami Wellesa; poleg recenzij treh Wellesovih biofilmografij v tekstu z zgovornim naslovom *The Battle over Orson Welles* (1996) se Rosenbaum na praktično vsakem koraku spoprijema s številnimi napačnimi, nepoučenimi in a priori interpretacijami Wellesovega opusa in življenja. Polemični ton uvaja že uvodni *I Missed It at the Movies* (1971), kjer se Rosenbaum prvič loti metodičnega razstavljanja »zloglasnega« članka *Raising Kane* (1971) Pauline Kael, v katerem slavna kritičarka Wellesu odreka avtorstvo pri scenariju za *Državljana Kanea* (*Citizen Kane*, 1941). Polemiziranje se z nezmanjšano intenzivnostjo nadaljuje skozi celotno zbirko besedil; Rosenbaum ima le malo potrpljenja z arbitrarnimi trditvami številnih Wellesovih interpretov, pri čemer ne skopari z grajami – fragmente Deleuzovega opisa filma *F for Fake* (1974) tako denimo odpravi kot »napol-smiselno žlobudranje« –, a tudi s pohvalami, kjer so na mestu. Med številnimi »wellesovci« sta njegova glavna zaveznika Peter Bogdanovich ter kritik Bill Krohn, ki sodeluje v poglavju z naslovom *Orson Welles in the U.S.*:

*An Exchange with Bill Krohn* (1994-95). Dolgotrajna korespondenca – sicer osredotočena na politično zgodovino Wellesovega nedokončanega »brazilskega« filma *It's All True* – med drugim obravnava tudi mehanizme, ki so pripeljali do »udomačitve« *Državljana Kanea*. Rosenbaum trdi, da se osnovna podmena v kritiki Kaelove – da je *Kane* v osnovi zgolj ekscentrični primerek žanra časopisne komedije, ki je cvetel v klasičnem Hollywoodu 30. in 40. let – ohranja kot bistveno določilo pri »ponovni« kanonizaciji filma. In to kljub temu, da je pred tem večino njenih trditev v svoji socio-historični študiji *The Making of Citizen Kane* (1985) ovrgel ameriški filmski zgodovinar Robert Carringer. Kritični potencial filma, tako ujet znotraj horizonta žanrske definicije, je po Rosenbaumu efektivno nevtraliziran in »najboljši film vseh časov« postane nenevarna sveta krava, ki se lahko večno pase po zlatih poljanah Hollywooda.

*Discovering Orson Welles* je – kar se tiče metodologije – čudna zver; originalni zapisi so povečini opremljeni z uvodnim komentarjem, ki služi dvojnemu namenu: reviziji napak in nedoslednosti, ki jih je avtor zagrešil v času pisanja izvirnih besedil, hkrati pa tudi popisovanju okoliščin njihovega nastanka. Za Rosenbauma so socialni trajektoriji posameznih mnenj o Wellesu, vključno z njegovimi lastnimi, sestavni del zgodbe o samem Wellesu; njihova (ne)pri- sotnost in cirkulacija glasno govorita o komodifikaciji kulture in diskurzov o umetnosti. Vendar pa njegov odgovor na takšna razmerja – vztrajanje pri palimpsestnem nanašanju opazanj, nekakšen ladijski dnevnik osamljenega filmskega kritika – zastavlja določene



Welles je vsak dan svojega življenja prebral eno knjigo.

probleme. Na mestih, kjer »uveljavljena« strokovna praksa napake iz preteklosti preprosto prepíše z novimi ugotovitvami, se Rosenbaum trudi ohraniti zgodovino lastne misli in pisave; dragocena gesta za zgodovino cinefilije, ki pa obenem otežuje dostop do samega predmeta raziskave. V kolikor je eden jasno začrtanih ciljev zbirke »demistifikacija« Wellesa: »[...] potrebna je socialna zgodovina in ne biografija – potrebna je kritika recepcije Wellesa kot mitološke kreature, ki ovira večino razmišljanj o njem; kritika različnih načinov tega, kako Welles še vedno postaja prizorišče ojdipskih fantazij; kritika 'izživljanja' njegovih mitomanov«, pa Rosenbaumova skrbnost nehotе doseže kar oboje: socialno zgodovino Wellesa in biografijo njegovega zgodovinarja. Sindrom *Rosebud* se od Wellesa tako paradoksalno preseli k samemu piscu.

Avtorjev samoreflektivni, prvoosebni glas, ki ga postavlja v edinstven položaj znotraj ameriške filmskokritiške pokrajine, je vsekakor mogoče pripisati tudi bližnjim izkušnjam z evropsko – zlasti francosko – filmsko mislijo, v katero so tradicionalno vstopale govorice literature in filozofije, predvsem pa tudi koncepti semiologije, kulturne kritike in psihoanalize. A hkrati nobeden od naštetih vplivov v Rosenbaumovem pisanju ne zavzema odločujoče vloge. Podobno kot sam Welles je tudi Rosenbaum tipični obstranec, daneyski *passéur*, razpet med dvema družbenima izkušnjama in cinefilskega kulturama, med množičnimi mediji in akademijo, med centrom in margino, med kritiko in teorijo. Če je potrebno najti konstitutivno značilnost njegovega pisanja, bi lahko rekli, da ga preveva nekakšen duh (laične) protestantske cinefi-

lije: bolj kot za lucidne formulacije ga skrbi za dejstva, bolj kot formalna celovitost ga skrbi, ali so posamezni vijaki v njegovi pripovedi neoporečnega porekla in trdno zategnjeni. In bolj kot rezultati dela ga skrbi, da bo tega nekoč zmanjkalo. Vse te skrbi v marsičem pojasnjujejo njegovo afiniteto do Wellesa; avtorja, ki ga sam – kot pravi – »ne bi nujno oklical za svojega najljubšega režiserja, a vseeno ostaja zame najbolj fascinanten, tako zaradi gole veličine njegovega talenta kot tudi ideološkega naboja njegovega dela in metod«.

Prav neutrudno raziskovanje Wellesovega »dela in metod« je najbolj prepričljiv del Rosenbaumove študije v (večnem) nastajanju, obenem pa tudi argument, s katerim lahko Wellesa iztrga popularni percepciji, kjer ta obvelja za ležernega bonvivana, ki je po prvencu zakockal vse priložnosti, nato pa se redil v reklamah za cigare in alkohol. Namesto njega predstavi deloholičnega Wellesa, vselej sredi vsaj treh projektov, obsednega z najmanjšimi detajli posnetka in obenem najširšimi aspekti produkcije. Vendar pa se Rosenbaumova rehabilitacija Wellesa pri tem ne konča; Welles zanj ni zgolj garač, temveč mnogo več – prototip neodvisnega avtorja in radikalec, tako v filmsko-estetskem, kot tudi političnem smislu. Ti trditvi razvija v dveh povezanih zapisih, že omenjenem *The Battle Over Orson Welles* ter bolj sistematično urejenem *Orson Welles as Ideological Challenge* (2000), kjer Wellesu – v duhu sedmih verzij *Mr. Arkadina* (1955)? – nadne šest obličij: 1) Welles kot neodvisni avtor, ki – v diametralnem nasprotju z doslej uveljavljenimi mnenji – spretno izkorišča Hollywood za svoje namene; 2) Welles kot ambivalentna javna figura, obenem intelektualec in

populistični zabavljac – kombinacija, ki Američane po besedah samega režiserja »iritira in bega«; 3) Welles kot producent lastnih del, zaradi česar se je prisiljen potikati po marginah filmskega sveta; 4) Welles kot neutrudni filmski »amater«, katerega dela so v nenehnem nastajanju in prehajanju; 5) Welles kot filmski konceptualist, ki zavestno razvija estetiko nepopolnosti in mnogoznačnosti; in naposled 6) Welles kot ozaveščen avtor, ki se s svojimi ekonomskimi in osebnimi odločitvami bori proti komodifikaciji umetnosti. Vseh šest Rosenbaumovih predlogov za Wellesovo »novo identiteto« se v kontekstu analiz in podatkov, ki jih ponuja knjiga, zdi legitimnih, a hkrati nobena izmed njih ni razvita v tolikšni meri, da bi jo lahko vzeli za dokončno. Če Wellesovo politično radikalnost – natančneje bi sicer temu rekli progresivna demokratska drža – dodobra izpričujejo ideje, ki jih je nameraval realizirati v *It's All True* (Rosenbaum opomni, da je projekt zaustavila brazilska oblast, ki se je zbala političnega potenciala filma, v katerem so nastopali marginalizirani prebivalci s severa), pa je njegov status »neodvisnega« avtorja bolj vprašljiv. Welles ni bil ne prvi ne zadnji avtor, ki si je uspel v sistemu filmske industrije izposlovati določeno stopnjo ekonomske svobode; po podobnih kriterijih bi za neodvisnega avtorja lahko razglasili tudi – ustrezno mitološkega – Ericha von Stroheima.

Ob tem množtvu Wellesov je seveda treba poudariti, da avtorjev namen ni izrekanje dokončne sodbe; izsledki niso podčrtani in pike nise postavljene. Wellesovo kinematografijo želi Rosenbaum ohraniti v vsej njeni odprtosti, nedokončanosti in mnogosti, saj to razume kot njeno resnico in lepoto: »Sumim, da bo Welles še za mnoge generacije ostal sijajen primer nardarjenega avtorja, katerega delo in postopki dekonstruirajo tisto, kar akademiki – zgledujoč se po francoskem teoretiku Christianu Metzju – imenujejo 'kinematografski aparat'. Ne nujno zato, ker bi hotel izvršiti svoj točno določen projekt, temveč, natančneje, zato, ker je njegova vloga umetnika in zabavljaca pogosto pomenila, da je našim pričakovanjem metal polena pod noge – kot to najboljša umetnosti in zabava pogosto počneta.« Po Rosenbaumu je mogoče Wellesa, tako kot sleherno zgodovino, zgrabiti zgolj kot nerazrešljivo protislovje. Kar je v množici kritično-biografskih zaključenih pripovedi filmskega zgodovinopisja nadvse dobrodošlo in poučno. In konec koncev se Rosenbaum gotovo zaveda tudi tega, da je najostrejši kritik Wellesove mitologije prav on sam; mar mitološki Arkadin ne poseeblja prav operacij prevladujoče ideologije, ko se trudi – s pomočjo gledalca, da bo zločin varen – enega za drugim eliminirati svoje nekdanje tovariše, vse dokaze in pričevanja, da bi na koncu prispel do popolne fabrikacije, do popolnega spomina (in zločina). Prav takšen popolni zločin je tudi mit Orsona Wellesa, ki se ponavlja z vsako *top ten* lestvico filmskih zgodovinarjev in kritikov. Brez vztrajnih glasov vesti, kot je Rosenbaumov, bo osamljen na vrhu ostal še dolgo.