

Orson Welles:

a sea of upturned faces

marcel štefančič, jr.



Orson Welles

Poznam nekoga, ki ima velike težave z Orsonom Wellesom. Rekel sem mu: ne poznam človeka, ki jih ne bi imel. Že, je odvrnil, toda moje težave so res hude: na Wellesa preprosto kar pozabim. Pomiril sem ga: ne poznam človeka, ki bi se zbudil z mislijo na Orsona Wellesa. Ne, moje težave so hujše: nanj pozabim, ko razmišljam o filmski zgodovini. Ker sem hotel tipu rešiti življenje, sem mu razkril veliko skrivnost, svojega zadnjega aduta: vidiš, vse težave z Orsonom Wellesom koreninijo v tem, da ga skušajo vsi jemati, razumeti in tolmačiti kot del filmske zgodovine. Zdaj sem si kupil vso njegovo pozornost. Lahko sem nadaljeval: Orson Welles ni del filmske zgodovine, ampak del zgodovine sveta. Ves štos je v tem. Sedel je tam – in me gledal, potem pa predlagal: dobro, pa v videorekorder flikniva kak njegov film in reč malce analizirajva. Ne, sem ga prekinil, pozabila bova na videorekorder in na ... flikanje, hočem reči, ko gre za Wellesa, so filmi res le flike, nič drugega. Sploh pa, Welles je preveč časa zabil s filmi, ki jih ni nikoli posnel, filmi, ki jih ni nikoli dokončal, filmi, ki so jih posneli drugi, in filmi, ki so jih dokončali drugi. *Read my lips*: Orson Welles je del zgodovine sveta, ne pa del zgodovine filma. Obsedel je ... tam ... čakajoč na Orsona. Ker ga je čakala dolga zgodba, sem mu dal atraktivni *pitch* in six-pack Coca-Cole. Nisem sicer vedel, do kod naju bo prinesla pot, ko se bo prižgal dan, vedel pa sem, da bom moral na uvodni *pitch* – spopad zgodovine filma in zgodovine sveta ob piksnah Cole – zelo kmalu obesiti Orsona Wellesa. Nisem sem več oziral nazaj. Ergo, *pitch* gre takole: spopad zgodovine filma in zgodovine sveta. Ne, *pitch* gre takole: Orson Welles v vojni z zgodovino filma in zgodovino sveta. Ne, tudi ne, *pitch* gre vendar takole: Orson Welles v vojni z zgodovino filma in zgodovino sveta ob piksnah Cole. Fino, a ne: zakaj ne bi v ta *pitch* vključil še samega *pitcha*. Jasno, Wellesovega *pitcha*.

L. 1953 je Welles producentu Alexandru Kordi poslal *treatment* – *pitch* – za satirični film *V.I.P.*, ki ga ni nikoli posnel. *Pitch* je temeljil na njegovem radijskem scenariju *Buzzo Gospel*, ki je predstavljal epizodo v radijski seriji *The Adventures of Harry Lime*, spočeti l. 1951 (BBC, London), franšizi njegovega istoimenskega – negativnega, ubitega – lika iz **Tretjega človeka** (*The Third Man*, 1949, Carol Reed). Pariški Gallimard je ta *pitch* kasneje objavil v obliki romana pod naslovom *Une grosse légume*. *Pitch* je šel nekako takole: agent gazirane brezalkoholne pijače tipa Coca-Cola dospe na fiktivni mediteranski otok, kraj brez koncesije za Coca-Colo, ki mu Amerika že vse od vojne pošilja pomoč, da bi vrgel komunizem – na otoku ni sicer niti enega komunista, toda domačini to spretno prikrivajo in mirno pustijo, da jim Amerika pošilja pomoč.

Pred nami je potemtakem "mitsko kraljestvo", ki se skuša v zgodovino sveta – ob podpori Coca-Cole – prišvercati s "fikcijo", potegavščino, magičnim trikom. In mu to tudi uspe. Amerika njegovo fikcijo vzame zares, kot del fiktivne zgodovine. Delajo se komuniste, ker so tako bolj atraktivni. Delajo se komuniste, ker tako lažje dobijo mecene. Delajo se komuniste, ker tako lažje postanejo del sveta – in njegove zgodovine. In iz te negativnosti domačini naredijo franšizo. Mar ni bil Orson Welles prav tak? Mar ni bil nor na Mediteran? Mar ni bil nor na magične trike? Mar ni v eksotični, "mediteranski",

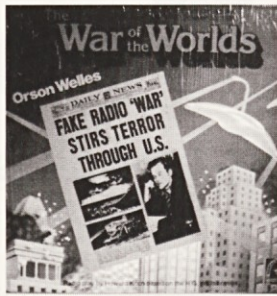
neuki tujini igral "velikega ameriškega umetnika"? Mar ni hotel biti vedno za vsako ceno atraktiven? Mar ni nenehno iskal mecene, celo Salkinde? Mar ni hotel sveta, ne pa filma? Mar ni iz svoje negativnosti naredil franšizo, ja, mar ni naredil franšize celo iz Harryja Limea, skorumpiranega lika, ki ga na koncu **Tretjega človeka** ustrelijo? In iz filmov-ki-jih-ni-nikoli-posnel tudi? Kot Američani onemu "mitskemu" kraljestvu je moral tudi svet njemu verjeti na besedo: da vsi oni filmi-ki-jih-ni-nikoli-posnel vendarle obstajajo – in štejejo. Ne, Welles ni del filmske zgodovine, ampak del zgodovine sveta, navsezadnje, film-ki-ga-ni-nikoli-posnel je dober in sprejemljiv v kakršnikoli formi – naj si bo kot radijski scenarij, roman ali pa fusnota v intervjuju. Ali pa v obliki *pitcha*. OW je bil *pitcher*, anticipator sodobne *high-concept* filmarije: producentom je serijsko, čeprav vseskozi neuspešno ponujal pilote za TV serije, domislice, ideje, koncepte in "misli" – in proti koncu kariere je svoj *pitch* za potencialne producente posnel celo na video. Iz naslonjača – v nekaj deset besedah kakopak. Evo, tu je nekaj – realiziranih in nerealiziranih – *pitchev*:

- Neuporabljeni finale **Gospoda Verdoux** (*Monsieur Verdoux*, 1947, "Based on an idea suggested by Orson Welles"): Verdouxu, serijskemu morilcu, ki se v življenju ni dotaknil alkohola, pred eksekucijo ritualno ponudijo kozarec ruma, tako da pomisli, joj, ubil sem 20 žensk, a spil nisem niti enega samega kozarčka.
- Ideja za film: Chaplin + Garbo kot D'Annunzio & Eleonora Duse.
- *Macbeth* (1936, teater): dogajanje je s Škotske premaknil na Haiti, med črnce.
- *Caesar* (1937, teater): igralci v modernih oblačilih, polno aktualnih političnih aluzij, brez prekinitev, brez scenografije, le goli oder z zidom iz opeke.
- *The Shoemaker's Holiday* (1938, teater): predstava, ki je trajala le 69 minut, jasno, brez prekinitev.
- *Danton's Death* (1938, teater): brez scenografije, le stena, na kateri je bilo 5.000 pustnih mask.
- Štiriminutni napovednik za **Državljana Kanea**: igralci v vsakdanjih oblačilih, brez insertov iz filma.
- Ideja: *The Ox-Bow Incident*, western, ki ga je hotel posneti.
- Ideja: *Life of Christ*, zgodba o Kristusu v obliki primitivnega westerna.
- *Donovan's Brain* (1944), radijska igra o norem znanstveniku in možganih, ki ga obsedejo: Welles je igral obe vloge in strani menjal sredi stavkov.
- Govor pred Ameriškim komitejem za vojno pomoč Jugoslaviji, ki ga je vodila Eleanor Roosevelt (1946).
- L. 1946 sta dva policaja tako brutalno pretepla Isaaca Woodwarda, temnopoltega udeleženca II. svetovne vojne, da je oslepel, Welles pa se je potem zavzel zanj in pomagal najti policaja, ki je fasal leto aresta.
- Ideja za film *Carmen*: kot *hard-boiled* melodramo krvi, nasilja in strasti.
- *The Unthinking Lobster* (1950, drama): v Hollywoodu italijanski neorealist snema film o neki svetnici, zvezdo odpusti, v glavni vlogi pa postavi tajnico, toda pohabljeni med snemanjem ozdravijo, zgodi se čudež, Hollywood postane novi Lourdes in koščke filmov prodajajo kot amulete; ker gredo v promet le še relikvije, filmi pa ne, pride nadangel in sklene s Hollywoodom kupčijo – nebesa bodo v

Harry Lime
Tretji človek

Long John Silver
Otok zakladov





Vojna svetov
Bitka za neretvo

Hollywoodu odpovedala vse čudeže, če Hollywood takoj neha snemati religiozne filme.

- *Fair Warning* (1951, drama): v gledališču začnejo igralci pozabljati dialoge, vse pomešajo, ne vedo več, kdo so – izkaže se, da so neki tipi spustili plin, zavzeli svet in zagrozili, da bodo svet zradirali, če se hladna vojna takoj ne konča.

- *Follow the Boys* (1944, film): kot iluzionist na pol preseka Marlene Dietrich.

- Izvede trik s kartami, na katerem se je učil celo David Copperfield.

- *Operation Cinderella*, ideja za scenarij (1953): malo italijansko mesto, ki je bilo vedno okupirano (Rimljani, Goti, Saraceni, pirati, Nemci, Angleži), zdaj okupira Hollywood, zato domačini takoj organizirajo odporiško gibanje.

- *Tujec*, nerealizirana ideja: da bi v vlogi, v kateri je igral Edward G. Robinson, igrala ženska – Agnes Moorehead.

- *Tujec*: prvi komercialni film, ki je uporabil posnetke nacističnih koncentracijskih taborišč.

- *The Mercury Wonder Show*, 1943, dobredelni showi za vojsko: 30 sedežev je bilo vedno rezerviranih za h'woodske zvezde, ki so jim potem na glavi razbijali jajca ali pa so jim v roke dajali ledene kocke – najdražji sedež, za katerega so se vedno stekli magnati tipa Samuel Goldwyn in Jack Warner, je bil nameščen tako, da se ni nič videlo.

- *Državljan Kane*: Thatcher zaželi mlademu Charlesu "Merry Christmas" ... in stavek ... "and a Happy New Year" ... dokonča mnogo let kasneje odraslemu Charlesu.

OW je začel stavke, ki jih je potem končal mnogo let kasneje. In imel je preveč karier, da bi jih bilo mogoče ujeti v filmsko zgodovino. Bil je: statist v operi (pri treh) ... pianist (pri petih) ... gledališki igralec, gledališki pisec in gledališki režiser (pri desetih) ... pesnik, ilustrator in urednik časopisa *Indianola Trail* (pri desetih) ... čarodej, iluzionist (pri desetih) ... pisec radijskih iger (pri trinajstih) ... scenograf (pri trinajstih) ... gledališki kritik za *Highland Park News* (pri štirinajstih) ... svetovni popotnik (pri štirinajstih) ... slikar (pri petnajstih) ... kostumograf (pri osemnajstih) ... pisec detektivskih zgodb za španske *pulp* revije (pri osemnajstih) ... bikoborec (pri osemnajstih) ... avtor šekspirjanskih učbenikov (pri devetnajstih) ... radijski igralec (pri dvajsetih) ... koreograf (pri dvajsetih) ... režiser operet (pri dvajsetih) ... narator Ivensove *Španske zemlje* (pri dvajsetih) ... režiser pro-laburistične opere (pri dvajsetih) ... impersonator (pri triindvajsetih) ... govornik na političnih shodih (pri triindvajsetih) ... politični agitator ... narator filmov ... član kopice pro-komunističnih organizacij ... poklicni iluzionist ... recitator poezije ... urednik knjig ... pisec predgovorov, tudi k monografiji o filmih Burta Reynoldsa ... gost radijskih in TV showov ... politični kolumnist in komentator ... predvolilni propagandist F.D. Roosevelta ... dramatik ... filmski igralec, filmski režiser, filmski producent, filmski scenarist. Njegovo izhodišče: večji sem od filma. Specifično, noben filmski režiser, ki je pri sedmih tri mesece hodil v glasbeno šolo, ne pripisuje temu posebne teže, zlasti pa tega ne omenja v isti sapi s svojimi filmi – vsaj ne z resnim obrazom. Welles je to počel. Vse, kar je počel, šteje. Vse je imelo smisel, vse je bilo del načrta.

42 Vseskozi je skušal ustvariti vtis, da ima master-plan,

koncept, agendo. Da potemtakem pozna točko, iz katere je mogoče voditi svet. Drži, Orsona Wellesa si najlažje predstavljate kot debeluha, ki se mu ne ljubi premakniti iz svojega naslonjača. Nor je bil na radio, *radio-freak*: ne premakneš se s stola, a si povsod. Hipnotično, neubranljivo. Zlahka si ga torej predstavljate kot debeluha, ki skuša iz ene točke zaobjeti cel svet. Od radia do filma je bil le korak. S filmom je hotel zaobjeti, prepotovati svet: odtod njegovi filmski travelogi, filmski potopisi. S filmom je hotel zaobjeti, prepotovati čas: odtod njegovi šekspirjanski izleti v preteklost. Hotel je biti povsod. Hotel se je razporediti po zgodovini. Hotel je biti del zgodovine sveta, nezgrešljiv: odtod njegov užitek v ekscenčni kilaži. Hotel je impersonirati – in impresionirati – zgodovino, specifično, še preden je posnel prvi film, je v gledališču in na radiu interpretiral izključno v zgodovini preverjene like – bil je Jezus, Juda Iškarijot, Faust, Mark Antonij, Cassius, Ferocious, Richard III, Duh, Fortinbras, Lucifer, Svengali, Claudius, Smrt, Mercurio, Hamlet, Macbeth, Jean Valjean, Orsino, Julius Caesar, Marcus Brutus, Sigmund Freud, Long John Silver, Edmond Dantes, Saint Just, Ebenezer Scrooge, Shylock, kapitan Bligh in celo devica Marija. In štepal je kot bik, obsedeno, ekscenčno in nezadržno: oddajo na oddajo, epizodo na epizodo, predstavo na predstavo, lik na lik. Drži, hotel je biti povsod. Brez tveganja, hočem reči – brez likov, ki še niso del zgodovine. Serija *The March of Time*, v kateri je redno nastopal, včasih v petih vlogah, hej, včasih celo v vlogah sveže rojenih peterčkov, in ki jo je potem parodiral na začetku *Državljana Kanea*, je predstavljala dramaturgijo aktualnih resničnih dogodkov in historičnih likov. V radijski seriji *The Shadow*, od katere ni odstopal niti za hip, je igral lik, ki je svet ujel v svoj hipnotični urok. Sami liki potemtakem, ki so že po svoji naturi večji od življenja, huh, nobenega tveganja s "fikcijo". Le liki, ki že imajo svoj okvir in kontekst. In če je že ravno prezentiral neznani, "fiktivni" material, magari svojega lastnega, potem je nastopil v mnogih, tudi petih vlogah, recimo v radijski igri *American Cavalcade* (1939). Za težo. In dalje, s svojim Mercury teatrom je prezentiral le radijske ekranizacije bestsellerjev tipa *Arrowsmith*, *The Green Goddess*, *State Fair*, *The Glass Key*, *Beau Geste*, *Show Boat*, *Les Misérables*, *Peter Ibbetson*, *Grof Monte Cristo*, *The Magnificent Ambersons*, *Dodsworth*, *Lost Horizon*, *Vanity Fair*, *The Citadel*, *Jane Eyre* ipd. Brez tveganja, del tajnega načrta. Ni tajnega načrta brez centra, ni master-plana brez skritega gibalca, ni globalne, totalne "elektrifikacije" sveta in zgodovine brez strelovoda: Welles se je imel za staromodno, naivno, eksorcistično, demonično presečišče dobrega in zla, še huje, za gospodarja dobrega in zla. Odtod njegove dvojne vloge: v radijski igri *Oliver Twist* (1938) je bil Oliver Twist in Fagin ... v radijski igri *Heart of Darkness* (1938) je bil narator in Kurtz ... v radijski igri *The Murder of Roger Ackroyd* (1939) je bil morilec in detektiv, potemtakem dr. Sheppard in Hercule Poirot. In ja, l. 1939 je kanil za studio RKO *Heart of Darkness* tudi ekranizirati: jasno, bil bi v dvojni vlogi – Kurtz in Marlow. Zlo ni ekscen zgodovine – zgodovina je zarota zlih, gospodarjev zla. V njegovem nikoli posnetem scenariju, *The Smiler with Knife* (1940), ki predstavlja zgodbo o karizmatičnem ameriškem fašistu, imate tudi tale

dialog: "A: Američani ne bodo nikoli sprejeli diktatorja.

B: Hočete reči, da politiku ne bi nikoli dali toliko moči. Kaj pa heroju? Heroje imamo radi in naš tip ne bo zgledal kot diktator. Zgledal bo kot filmski zvezdnik in vsi ga bodo imeli radi."

Diktator z obrazom filmskega zvezdnika. Diktator = človek, ki hoče biti povsod. Filmski zvezdnik = človek, ki hoče biti povsod. Nič več. In nič manj. OW = človek, ki hoče biti povsod. "Igralec je po moje član tretjega spola. Brez heca – ljudje se delijo na moške, ženske in igralce."

Potovanja, radio, gledališče ... glas ... film. L. 1938 je ugotovil, da je – v smislu zabave – "gledališče inferiornejše od filma". Film je takoj vključil v tajni načrt: film je povsod. Ta, ki hoče biti povsod, mora zgledati kot film ... kot filmski zvezdnik. "Režiranje je najlažja stvar na svetu. ... Nobene obrti na svetu ni, ki jo človek lahko opravlja 30 let, ne da bi kdo opazil, da je nesposoben. Daj mu dober scenarij, dobre igralce in dobrega montažerja ali pa vsaj enega izmed teh elementov. Reči mora le Akcija in Rez – in film se snema sam. Režiranje filmov je popolno zatočišče povprečnih."

Film je začel vključevati v svoje gledališke predstave. Recimo: v predstavo *Too Much Johnson* (1938, po drami Williama Gillettea) je inkorporiral dvodelni film – prolog in pregon človeka skozi kubansko džunglo. Pri ameriški Asociaciji filmskih producentov je takoj registriral kopico projektov: *Pickwick Papers*, *Cortez*, *The Borgias and Their Time*, *Around the World in 80 Days*, *The Invasion from Mars*, *Santa*. Ta, ki hoče biti povsod, mora zgledati kot film ... ta, ki hoče biti povsod, mora biti film ... ta, ki hoče biti povsod, mora voditi, poganjati naracijo ... ta, ki hoče biti povsod, si mora uzurpirati vlogo pripovedovalca ... ta, ki hoče biti povsod, mora biti narator. Odtod njegova obsedenost z radiom in teatrom in recitiranjem poezije in govorništvom. In odtod njegova obsedenost z vlogo naratorja v filmih: bil je narator mnogih filmov, recimo *Swiss Family Robinson* (1940), *Duel in the Sun* (1946), *Les seigneurs de la forêt* (1958), *Vikings* (1958), *High Journey* (1959), *South Sea Adventure* (1959), *King of Kings* (1961), *The Finest Hours* (1964), *A King's Story* (1965), *Start the Revolution without Me* (1970), *Sentinels of Silence* (1971). In mnogih dokumentarcev tudi, zelo tipično onega o Nostradamusu: *The Man Who Saw Tomorrow* (1981). Welles je bil kompulzivni narator, narator s planom: če dovolj dolgo pripoveduješ o svetu, postane svet tvoj. OW = veliki Narator = skriti Glas = skriti Bog = skriti Diktator = skriti Zvezdnik. Se je skrtil, da bi bil lahko zloben? Vrhunec narcizma: da se preprosto skrriješ. Hej, kaj drugega pa so filmski zvezdniki: spektakli, ki se pred javnostjo skrivajo. OW je bil anti-zvezdnik: skritost, povzdignjena na raven spektakla. Skriti Glas, ki je povsod. "Prava oblika filma je musical." Huh, Welles kot anticipator današnje videospotovski, protejske filmarije tipa *Vran in Alcatraz*. L. 1950 se je pojavil v francoskem kratkem filmu *Desordre* (Jacques Baratier): "Nisem vedel, da so snemali za film. Ljudje me ves čas snemajo – nikoli ne vem, kje bodo to potem uporabili." Welles je bil del sveta: če si vključil kamero, si ga avtomatično ujel. Bil je pač povsod. OW v francoski kinoteki. OW v Španiji. OW v Italiji.

OW v Hongkongu. OW v TV showu Dicka Cavetta. OW v TV showu Davida Frosta. OW v TV showu Deana Martina. OW v vlogi Borgie. OW v vlogi Michelangela. OW kot J.P. Morgan v *Tajni Nikole Tesle*. OW kot narator trailerja za *Revenge of the Nerds*. OW na avdiokasetah za japonsko tržišče. OW v Jugoslaviji. OW povsod. Na začetku osemdesetih je bil svet poln ljudi, ki so vam povedali tole zgodbo: joj, pomisli, bil sem v Parizu in nekega mimoidočega sem vprašal, koliko je ura, oh, pogledam tipa malce bolje in ugani, kdo je bil – Roman Polanski. Zgodba ni apokrifna, osebno sem jo slišal iz treh različnih ust. Očitno se je prenašala ... iz ust v usta ... hoh, kot oni mornarski mit iz Wellesove *Nesmrtne zgodbe* (*Histoire immortelle*, 1968). Svet je bil poln Orsona Wellesa: joj, pomisli, bil sem v Benetkah in s kamero snemal golobe, gondole in cerkev Sv. Marka, ko pa potem doma film projeciram na platno, v množici zagledam Orsona Wellesa. OW se je prikazoval ... kot čudež. Vtis je bil vedno tale: režiser je posnel film, ga razvil in zmontiral, ko pa so ga zavrteli v kinu, se je na platnu prikazal tudi Orson Welles. Bil je povsod, bolj ontičen kot ontološki, mož iz naslonjača, junak deške fantazije, ki ga je v šestdesetih in sedemdesetih požirala v pop-avanturidah tipa *David in Goljat* (*David e Golia*, Fernando Baldi), *Tartari* (*I Tartari*, Richard Thorpe), *Marco Polo* (*La fabuleuse aventure de Marco Polo*, Denys de la Petellière), *Otok zakladov* (*Treasure Island*, John Hough & Jesus Franco), *Casino Royale* (Huston etc.), *Tepepa* (Guilio Petroni), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić), *Waterloo* (Sergej Bondarčuk), *Catch-22* (Mike Nichols), *Necromancy* (Bert I. Gordon), *Potovanje prekletih* (*Voyage of the Damned*, Stuart Rosenberg) in *Metulju* (*Butterfly*, Matt Cimber). Prikazal se je. Nisi imel občutka, da je bil tam, ko so film koncipirali. Ni se zdelo, da ga je scenarij predpostavljal – a se je prikazal. Hipno, pasažersko, epizodno, *en passant* – kot da je ravno potoval mimo. Magic? Čarodej? Iluzionistični trik? Vsekakor, bolj pan-iluzionistični trik kot mit o tem, da je v filmih epizodno igral le zato, da bi dobil denar za snemanje svojih osebnih filmov. To je oznanil že po polomu gledališke predstave *Around the World in 80 Days* (1946, A Mercury Production), v katero je vložil sam 350.000 USD: filmske vloge je sprejel zato, ker je hotel pokriti izgubo. O nastopu v filmu *Tomorrow Is Forever* (1946) je rekel: Sram me je bilo, toda potreboval sem denar. In potem vse tiste h'woodske in internacionalne epizodne vloge: potreboval je denar za osebne projekte. Zdaj pa pomislite: mar ni ta mit v resnici le zgodba o lisici in kislem grozdju, hočem reči, le kdo bi dal glavno vlogo takemu debeluhu. Natančneje, za tako debele igralce glavnih vlog ni bilo, le epizodne, absurdne, groteskne, karikirane. Še natančneje, za tako debelega igralca so bile glavne vloge le v filmih, ki jih je sam režiral. Welles je bil del zgodovine sveta. Kot Charlie Chaplin. Ne preseneča, da je imel do Chaplina nelagoden odnos: "Labko ga občudujem, toda težko se mu smejem." Chaplin je bil namreč kmalu večji od zgodovine filma. Že l. 1918, potemtakem le pičila štiri leta po Chaplinovem debutu, se je v prestižni reviji Harper's Bazaar pojavil članek z naslovom "Umetnost Charlieja Chaplina", pojavili so se njegovi prvi imitatorji (npr. Billie West, Billie Richie), pojavile so se pesmi o Chaplinu (npr. *The Moon Shines Bright on*





Charlie Chaplin), pojavile so se Sullivanove risanke s Chaplinom kot animiranim likom in pojavil se je filmček *Velike težave* (*Triple Trouble*), v katerem so bili zmontirani le prizori, ki jih Chaplin ni vključil v svoje prejšnje filme. Z eno besedo, l. 1918 je bil Chaplin umetnik, ki je hipnotiziral svet. Mit, legenda, zakon. Vplival je na vse in vsakogar. Dobro je bilo tudi tisto, kar je vrgel proč. Celó tisto, kar je le hotel posneti, pa ni. Njegov alter-ego, Tramp oz. Little Fella, po naše Potepuh, je bil mali človek s cilindrom, žaketom in prevelikimi čevlji, dober in zloben, mehak in trd, sočuten in krut, nežen in grob, pošten in zvít, dobrodušen in maščevalen, filantropski in egoističen, burlesken in patetičen, vedno sam proti represivnemu sistemu, vedno na begu pred zakonom in policijo in vedno v boju proti grdim debeluhom – ker so imeli debele trebuhe, so imeli tudi debele denarnice, ki so si jih očitno napolnili z izkoriščanjem malih, degradiranih ljudi, ujetnikov socialne negotovosti. Welles je postal večji od zgodovine filma, še preden je posnel svoj prvi film; pri sedemnajstih je za irski tabloid pod psevdonimom Knowles Noel Shane pisal gledališke kritike, v katerih je na debelo hvalil svoje predstave in predvsem svojo igro ... na naslovnici revije Time se je pojavil pri triindvajsetih ... s svojo radijsko igro *Vojna svetov* (*The War of the Worlds*, 1938), ki jo je poslušalo 9 milijonov ljudi, je menda na smrt prestrašil 1.750.000 ljudi, tako da kasneje ni nihče verjel, da so Japonci res napadli Pearl Harbor ... F. Scott Fitzgerald je v reviji Esquire objavil novelo *Pat Hobby in Orson Welles*, v radijski seriji The Greaty Gunns se je pojavil lik Lorson Snells ("famozni igralec in producent") ... v reviji Stage pa je Welles objavil esej z naslovom *Orson Welles Writing About Orson Welles*. Lisjak je svoje mite futral sam.

Takoj po *Državljanu Kaneu* je Welles odšel v Brazilijo, da bi posnel tridelni omnibus *It's All True*: scenarija ni imel, reč naj bi posnel praktično dokumentarno, predvsem karneval v Rio in demonstrativno plovbo štirih Jangadeirosov, upancev, ki so na svojih splavih prepluli celo brazilsko obalo, da bi prišli v Rio in brazilskega predsednika opozorili na nevzdržne razmere, v katerih živijo. Welles filma ni nikoli dokončal. Razlog: sredi snemanja se je pri studiu RKO zamenjal režim, ki mu ni bilo do filmov brez scenarija, do filmov s pro-črnsko držo, do filmov brez belcev in do filmov, ki zgledajo kot izgovor za turizem. Wellesova "brazilska epizoda" se je končala katastrofalno: tu se začne mit, da je nezanesljiv in svojeglav, da filma ne zna pripeljati do konca. Odtod vse kasnejše nezaupanje producentov, bankirjev in financerjev. In tako dalje. *Well, it's not all quite true*, huh. Drži, *It's All True* je bil prvi film, ki ga Welles ni dokončal. Zakaj ga ni dokončal? Za začetek, film o Jangadeirosih je bil "dramatizacija" oz. rekonstrukcija realne – historične – plovbe, ki se je odvrtela malo pred Wellesovim prihodom. Ta film je bil potemtakem narejen v slogu serije *A March of Time*: dramatizacija nedavnega aktualnega dogodka, dramatizacija zgodovine. Pri rekonstrukciji je Welles uporabil akterje izvirne, historične plovbe, toda med snemanjem je Jacaré, eden izmed štirih Jangadeirosov, utonil. Zgodovina se je ponovila kot tragedija. Poseg v zgodovino je spodletel. Impersonacija zgodovine se je katastrofalno, travmatično ponesrečila. Sporočilo je bilo dvojno: prvič, vsake dramatizacije se drži nekaj travmatičnega, in drugič, ne moreš biti povsod. *It's all*

true, eh. Ta travma, ki je zarezala med zgodovino filma in zgodovino sveta, je determinirala Wellesa: postal je režiser, ki svojih filmov ne dokonča. Ni dokončal filma *Don Quixote*: snemati ga je začel l. 1957, l. 1992 pa ga je dokončal španski režiser Jesus Franco, sicer režiser druge ekipe pri *Polnočnih zvonovih* (*Chimes at Midnight*, 1966). Ni dokončal filma *The Deep*: snemati ga je začel l. 1967 na Kornatih in Hvaru, l. 1989 pa je po istem romanu Charlesa Williamsa avstralski režiser Phillip Noyce posnel thriller *Dead Calm*. Ni dokončal filma *The Other Side of the Wind*: snemal ga je med letoma 1970 in 1976. Ni dokončal filma *The Dreamers*: snemati ga je začel l. 1978. Ni dokončal filma *The Magic Show*: snemal ga je od l. 1976 do svoje smrti (1985). Za mit o višji sili, spletu okoliščin in pomanjkanju denarja tu ni prostora: preveč filmov ni dokončal. Ni šlo za naključje, ampak za tehniko, metodo, za del plana. Snemanje s prekinitvami je postalo njegova posebnost. Recimo: *Othella* (1952) je snemal gverilsko, po kosih, praktično štiri leta, scela improvizirano, kakor je pač prihajal denar. Z eno besedo, svojih filmov preprosto ni hotel spustiti v filmsko zgodovino. Snemal jih je toliko časa, da se jih je prišla patina, distanca, ja, toliko časa, da so postali kinotečni, ne da bi prišli v kinoteko, hočem reči, ker jih ni dokončal, so ostali le fragmenti realnosti, le historični fakti, del zgodovine sveta potemtakem. **Veličastne Ambersonove** (*The Magnificent Ambersons*) je posnel sicer l. 1942, toda 20 let kasneje je hotel s še živimi igralci – Joseph Cotten, Anne Baxter, Agnes Moorehead, Tim Holt – posneti nov konec. *Othello* se je – za razliko od Shakespeareove istoimenske tragedije – začel in končal s pogrebom. Dokončani filmi imajo pri Wellesu tesno zvezo s pogrebi: "*Film ni le mrtev, celo ravno svež ni. Pride v konzervi. Da narediš film, da ga posnameš, splaniraš in dokončaš, vzame čas. Ker mine čas, je celo najnovejši film obsojen na to, da je malce uležan in rablo staromodno. Film, ki bo štartal naslednji teden, je lanski.*" Film ni nikoli film. Nikoli ni toliko živ, kot obljublja. Vedno je plen neke travmatične distance. "*Spominjam se staršev, kako sta gledala svoje stare fotografije in se smejala.*" Smeh? Hoj, zakaj sta se smejala. Ker se jima je očitno fotografija zdela kot fikcija. Točno: ker se jima je zgodovina zdela kot fikcija. V direktnem pogledu na zgodovino je potemtakem nekaj nelagodnega, anksioznega, travmatičnega. Prav tako v režiserjevem, Wellesovem pogledu na fikcijo. "*To, da delaš filme, ti vzame veselje, da bi jih gledal. ... Tisti znani suspension of disbelief – ko sem stopil za kamero, sem se na neki način poškodoval. Poškodoval pa sem si tudi hrbtenico. Kot najstnik sem veliko lezel na gore, na male seveda, toda neko popoldne sem hudo padel in se skoraj ubil. Odtlej je lahko zame še tako prijeten sedež vir velikanske nadloge. Zato sem v zadnjih letih izgubil stik z glavnimi tokovi filmske in gledališke umetnosti – zaradi boleče hrbtenice. ... Veste, zame je vsaka predstava predolga. ... Filmom se izogibam – zaradi samozaščite, da bi negoval to, kar je ostalo od moje nedolžnosti. ... Boljši, ko je film, ki ga gledam, več s tem izgubim. ... Hočem se počutiti kot Krištof Kolumb: z vsakim prizorom hočem odkriti Ameriko. In nočem slišati za one preklete Vikinge. Vsakič, ko*

Dolores Costello,
Agnes Moorehead,
Anne Baxter, Joseph Cotten,
Tim Holt, Ray Collins
Veličastni Ambersonovi

Orson Welles, Loretta Young
Tujec

stopim na set, bi rad zapičil zastavo. ... Filmarji naj se pazijo filmov. ... Problem je v tem, da je bilo že vse videno. Režiserji vidijo preveč filmov. Jasno, vse je bilo že narejeno, toda bolje je, če za to ne vemo. Hudiča, vse je bilo že narejeno, ko sem začel. ... Ko snemam na lokaciji, občutim in vidim kraj tako divje, da se zdi zdaj – ko ga gledam znova – kot grobnica, popolnoma mrtev. Te točke sveta so v mojih očeh kadavri: ker sem tam snemal, so zame povsem mrtvi. ... Nočem se videti niti slišati na platnu. Nikoli nisem poslušal niti ene svoje radijske oddaje."

OW je hotel biti pač povsod: zato je fikcijo videl kot zgodovino. Ni čudno: "Ko prižgejo luči, je najhuje spoznanje, da vsi skupaj sedimo v prazni dvorani." Deziluzija? Ne, konec zgodovine. Nekoč je poudaril, da je šel izmed svojih filmov v kino gledat le **Veličastne Ambersonove**: "To je boljši film od **Državljana Kanea**, če bi ga studio le pustil pri miru." Njegova verzija **Veličastnih Ambersonovih** je trajala 132 minut, studio pa jo je zrezal na 88 minut. Tudi drugi njegovi studijski filmi so doživeli podobno usodo: **Tujec** (*The Stranger*, 1946) je trajal 115 minut, zrezali so ga na 95 minut ... **Dama iz Šanghaja** (*The Lady from Shanghai*, 1947) je trajala 155 minut, zrezali so jo na 86 minut ... **Dotik zla** (*Touch of Evil*, 1957) je sicer trajal le 93 minut, toda kasneje so našli tudi verzijo, dolgo 108 minut. Ergo, njegove verzije so bile dolge: 115 minut ... 132 minut ... celo 155 minut. A ironično, nekoč je opozoril: "Ničesar ne bom gledal, kar bi me v dvorani zadržalo več kot dve uri." Mit: Welles je največji, čeprav se včasih ne zdi tako – upoštevati je treba, da mu je studio vse filme razmesaril, uničil. Ali obstaja "A FILM BY ORSON WELLES"? Saj veste, kaj mislimo o starih filozofih, od katerih so ostali le fragmenti, le posamični enigmatični stavki, le "misli"; da so pisali le fragmente, le posamične enigmatične stavke, le "misli". Podoben efekt je ustvaril Welles: zdi se, da je snemal le izgubljene filme, le kose, fragmente filmov. Vse ostalo se je izgubilo ... ali pa je kdo ukradel kak kolut ali pa *soundtrack* ... ali pa je zgorelo l. 1970 v njegovi španski vili ... ali pa je bilo žrtev studijskega poljuba smrti. A hecno in ironično, njegovih osebnih filmov, nad katerimi je imel vso kreativno kontrolo ni, razmesaril studio, a so imeli kljub vsemu normalne, Wellesu "prijazne" dolžine: **Macbeth** (1948) je trajal sicer 107 minut, a ga je potem sam zrezal 86 minut ... **Othello** je trajal 91 minut ... **Zaupno poročilo** (*Mr. Arkadin*, 1955) je trajalo 95 minut, a najdete lahko štiri verzije ... **Nesmrtna zgodba** je trajala 58 minut ... **Resnice in laži** (*F for Fake*, 1973) pa so trajale 85 minut. Tudi pri svojem prvencu, mitskem in mitotvornem **Kaneu**, je imel vso kreativno kontrolo: nad zgodbo, scenarijem, predprodukcijo, produkcijo, postprodukcijo, montažo, *soundtrackom* in tehniko, celo dnevnih posnetkov, tekočega posnetega materiala (*rushes*) ni smel videti noben studijski boss. Cel **cast** Kanea – Agnes Moorehead, Joseph Cotten, Everett Sloane, Ray Collins, George Coulouris, Erskine Sanford, Frank Readick – je pripeljal z radia. "Mikrofon je prijatelj. Kamera je kritik. Radio je mnogo bližji filmu kot gledališče." In večina tega **casta** je nastopila tudi v radijski **Vojni svetov**, ki je pri ljudeh povzročila, da so fikcijo zamešali z realnostjo. Radio – radijska igra očitno – je želja vsakega filmarja: posneti tako fikcijo, da bi jo ljudje zamešali z realnostjo. Ni čudno: "Osebnost ne maram velikih

planov." In tudi: "Nič nisem imel proti temu, da v filmih veliko govorijo." Kane je povzročil isti efekt: fikcijo je pomagal zamešati z realnostjo, zgodovino. Specifično: zgodba o Kaneu kot alegorija Randolpha Hearsta, časopisnega magnata, ki je hotel iz svoje ljubice Marion Davies narediti filmsko zvezdo ... oz. alegorija Roberta McCormicka, časopisnega magnata, ki je hotel iz svoje ljubice Gaume Walske narediti operno zvezdo. Ne bi mogli reči, da ni bil del tajnega načrta. Drži, kot D.W. Griffith, ki je v **Rojstvu naroda** povzel vse tehnike in trike nemega filma, je OW v **Kaneu** – na enem mestu – povzel vse tehnike in trike zvočnega filma: globino polja, ki je v prostoru povezala oddaljene like, pa gibljivo kamero, ki je razbila iluzijo in fiksnost kadra, pa ptičje posnetke, ki so s svojimi streli do stropa spodnesli artificialnost prostora, pa velike objekte v ospredju, čudne kompozicije in detajlirano mizansceno, pa uporabo časa, igralcev, *soundtracka* in dialoškega *overlappinga*. In hej, Alan Ladd igra glavnega reporterja, klobuk pa že nosi tako, kot ga bo potem nosil še v tridesetih filmih. Kane je pač tipični prvenec: "Državljan Kane je na trenutke vizualno povsem neupravičeno preobremenjen, kar je sad mojega bujnega odkritja medija. Ko se enkrat na medij privadiš in se naučiš plavati, potem ti ni treba več toliko napenjati mišic." Vsekakor: "Najbolj občudujem najmanj tehnične režiserje – tiste, najbolj osvobodjene reči, ki jih pripisujejo meni." Režijskim prvencem je usojeno, da postanejo "največji filmi vseh časov", toda z razlogom: "Ko sem snemal Kanea, se nisem dovolj spoznal na film." Gledal je filme in studijske tehnike potem spraševal: kako so naredili to ... zakaj so naredili to ... kako doseči to? Kot Tarantino ... mnogo let kasneje. Kane je banka filmskih podatkov, *database*, povzetek zgodovine filma do l. 1941, edini trenutek, ko se je bil Welles voljan podrediti zgodovini filma. Potem se je izključil – kot mnogo let kasneje Jean-Luc Godard ("Občudujem njegov čudoviti – anarhični, nihilistični – prezir do filmske mašinerije in tudi filmov samih"): ni pač hotel imitirati samega sebe, svojega rezimeja zgodovine filma. A navsezadnje, kako lahko imitiraš rezime zgodovine filma? **Remake Kanea** je nemogoče. **Sequel** tudi. Kane je teorija, hočem reči, tako je teoretičen, da je vse, ki so kdaj pisali o njem, prisilil, da so pisali tako, kot piše teoretik o teoretiku, kot filozof o filozofu, svojem anticipatorju in guruju. Welles je zunaj filmske zgodovine, *database*, banka tehnik, konceptov in trikov. Kot je sam nekoč rekel za Griffitha: "Vplival je na vsakega, ki je kdaj posnel film." •

Denis Weaver, Janet Leigh
Dotik zla

