

# Ślady niepowstałych filmów

RAFAŁ SYSKA

Reinterpretacja filmów należących do kanonu kinematografii może być procesem tyleż pouczającym i poszerzającym wiedzę, ile jałowym i akademicko pustym. Może zrewaloryzować znaczenie poszczególnych filmów i ustanowić nowy zestaw arcydzieł, ale też prowadzić do analiz czynionych w naturalnej dla autora przestrzeni zainteresowań naukowych. Niewątpliwie to cenne, dopóki zaproponowana w tekstach metodologia dociekań historycznofilmowych jest użyteczna dla czytelnika (i przyszłego badacza), czyli możliwa do wykorzystania w dalszej pracy naukowej.

Chcę prześledzić ślady pozostawione przez dzieła niezrealizowane, porzucone lub tylko projektowane, które istnieją w filmach nakręconych i osadzonych już na stałe w historii kina.

Jeszcze nie tak dawno kanon był ustalony, a arcydzieła zawarte w kilku leksykonach. Europejski dyktat zapoczątkowany przez „Cahiers du cinéma” i „Film Comment” kazał śledzić historię kina przez dorobek reżyserów, a w refleksji nad Hollywoodem dominowała antynomia autor – gatunek. Dziś te kryteria częściej podaje się w wątpliwość, niż uznaje za trwałe. Przedstawiciele Nowej Historii Kina (NHK) demistyfikują kategorię arcydzieła, kazać śledzić historię kina, a nie filmów. Archiwiści wczytują się w zakurzone dokumenty produkcyjne i cenzorskie, deklarując, że to one są ważniejsze od wychwalanej nie tak dawno wolności artystycznych wyborów. Humanistyczne badania nad kontekstem literackim i estetycznym filmu ustępują miejsca metodom kulturoznawczym i socjologicznym: bada się rynek, zróżnicowane formy odbioru (nieograniczone przecież do sali kinowej), kryteria ekonomiczne i producenckie, a w najlepszym wypadku uwarunkowania technologiczne pozwalające filmowcom użyć określonych narzędzi do opowiedzenia fabuły. Wprzęga się również film w archeologię medium, uznając za ważniejsze od dawnych arcydzieł wszelkie kinematograficzne marginalia. Co rusz odkrywa się też nowe-stare dzieła, które dopisuje do rozdętego w bezkres kanonu. W dodatku postkolonializm każe badać trzeciorzędne dotychczas kinematografie, a queer i genderyzm rewaloryzują znaczenie tych – ponoć – czytelnych.

Do tego dochodzi fakt tak oczywisty, że aż wstydlivy. Niegdyś filmów do obejrzenia było niewiele (a przynajmniej oglądano te, które były do zobaczenia i które przetrwały próbę czasów). Dziś historia kina cierpi na chorobę nadprodukcji (wcale nie mniejszą od tej, która dotknęła film współczesny): na płytach wizyjnych (a zaraz potem na torrentach), na poświęconych klasycy stronach internetowych, a nawet w serwisie Youtube można zobaczyć dziś niemal wszystko. Kiedyś prowadzono nas po kanonie (filmów i ich odczytań) za rękę, jak dzieci. Dziś wrzuca się widza do bezbrzeżnej czytelni w Bibliotece Aleksandryjskiej kina i każe po omacku kolekcjonować filmowe doświadczenia. Byle zaliczyć ich jak najwięcej.

Napawa mnie niepokojem coraz bardziej rozproszony i multimetodologiczny schemat działań filmoznawczych, podczas gdy dzisiejsze czasy potrzebują – może się mylę? – zmysłu syntezy, ogarnięcia ogromu i wytyczenia prostych ścieżek jak w przewodniku po nieznanym mieście. Działań nie w imię posthistorii, postkolonializmu i NHK. Ale sięgając po nie wszystkie, bo jest to dziedzictwo ze wszech miar pasjonujące poznawczo i metodologicznie, stworzenia strategii badawczych sprzyjających syntezie historii kina, wyznaczeniu pryncypiów i uniwersalizacji refleksji historycznofilmowej.

### Możliwe historie kina

Wybrałem na cel badań niepowstałe filmy, czyli te wymarzone, ale ostatecznie niezrealizowane, precyzyjnie przygotowywane, ale tuż przed pierwszym klapssem siłą odebrane – a zatem te, które pozostają jedynie w pamięci, a w najlepszym wypadku materializują się w filmach zrobionych po latach i często przez innego twórcę. Można w ten sposób albo wytyczać dróżki alternatywnej historii kina, albo badać kino realne, przekonując się, że niejedno z arcydzieł jest zlepkiem elementów zapożyczonych ze straconych bezpowrotnie projektów. Ileż więc wspaniałych filmów nie powstało z tego czy innego powodu, ale ile też wielkich filmów zrobiono tylko dlatego, że tych pierwszych nie nakręcono!

Historia kina to dziś nie tylko wędrowanie po kanonie i jego obrzeżach, to także pielgrzymowanie do miejsc związanych z samym procesem realizacji filmów<sup>1</sup> i organizowanie wystaw poświęconych twórczości reżyserów<sup>2</sup>. Gotowy film nie wystarczy (czego dowodem jest zamieszczanie na płytach DVD i Blu-ray „scen wyciętych”). Pasjonujące staje się więc śledzenie procesu jego realizacji, z którego raz wyłania się geniusz reżysera zdolnego wszystko poskładać w idealnej całość, a raz odczucie, że nawet największym dziełem sztuki rządzi niezależny od niego przypadek. Ze zbiegu okoliczności wynika zatem przyjemność obcowania z arcydziełem, ale nierzadko też żal, że jakiś film powstać nie zdołał. Spróbujmy tym razem oba te uczucia powiązać ze sobą.

### Co chcą nam powiedzieć niepowstałe filmy?

Miłośników alternatywnej historii kina przybywa. Na polskim gruncie wydaniem była monografia Tadeusza Lubelskiego *Historia niebyła kina PRL* (Znak, Kraków 2012), nie tylko opisująca losy niepowstałych filmów w tytułowym przedziale czasu, ale też zawierająca recenzje tychże dzieł napisane stylem autentycznych krytyków; niedługo potem – jako plon konferencji naukowej – wydano pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego i Dominika Wierskiego książkę *Kino, którego nie ma* (Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013). Od pierwszego numeru „EKRAŃów” jest publikowany też cykl niezrealizowanych projektów najwybitniejszych reżyserów światowego kina. Zagranicą tak uporządkowanych tomów nie znajdziemy, ale powstało też sporo książek opisujących przygotowania filmowców do realizacji arcydzieł. Krytycy anglosascy tworzyli więc w popularnonaukowej formie leksykony *unfinished masterpieces*<sup>3</sup>, na półki wydawnicze trafiały książki o niezrealizowanych filmach np. Michelangelo Antonioniego<sup>4</sup>, a na stworzenie własnej listy zdecydowali się też redaktorzy „Film

Comment”, przygotowując papierowy (skromny) i internetowy (niemal kompletny) rejestr tychże filmów<sup>5</sup>.

Historycy kina są bardziej wstrzemięźliwi – jaką wartość niesie ze sobą coś, co materialnie nie istnieje, a kończy się na serii domysłów? Gdyby tak było, zgodzilibyśmy się z nimi bez wahania, ale prawda jest też taka, że nieistniejące filmy niejednokrotnie żyją i można je zobaczyć, posłuchać i podziwiać. Czasem przez lekturę wspomnień reżyserów, producentów i członków ekipy<sup>6</sup>, niekiedy przez wnikliwe prace archiwistyczne<sup>7</sup>, nierzadko dzięki ocalałym scenariuszom, storyboardom i szkicom dekoracji<sup>8</sup>, a nawet gotowym kompozycjom muzycznym zamówionym na potrzeby filmy. Cenne są także listy filmowców ślone do producentów, dokumenty księgowe, noty i memoranda, fotografie ze zdjęć próbnych i odręczne notatki na książkach przygotowywanych do adaptacji. Czasami w archiwach ukrywają się negatywy tych kilku scen lub ujęć nakręcone tuż przed ostatecznym zarzuceniem projektu<sup>9</sup>. Ale ślady niepowstałych filmów można też wyśledzić w filmach, które mimo wszystko zostały nakręcone – bo raz utracone pomysły, pozostawszy w pamięci reżysera, aktualizowały się w kolejnych dziełach, stanowiących swoiste wprawki lub manifestacje niedoszłych arcydzieł. A jeśli nawet sam twórca nie sięgnął po fragmenty projektów, to robili to za niego inni filmowcy – kino jest przecież sztuką recyklingu idei i jedna wiekopomna koncepcja nie może ulec zniszczeniu tylko dlatego, że pracę nad filmem brutalnie przerwano.

### Piękna katastrofa

Za pierwsze kryterium uznaję strategię reżysera, przyjąwszy – najkrócej mówiąc – że jej bogactwo łatwiej i pełniej dostrzec w fazie rozwijania projektu niż w chwili zachwytu nad gotowym już filmem. Przedsięwzięte przez niego działania w dużej mierze korespondują z tymi, jakie zostały wykorzystane do filmów ostatecznie nakręconych. To ważne, bo zazwyczaj wszelkie zmagania i procedury ukrywają się za gotowym dziełem i rzadko – poza kularowymi anegdotami – wychodzą na plan pierwszy. Innymi słowy: w chwili odbioru gotowego i kompletnego filmu nie pytamy o potencjalność jego nieistnienia, bo – używając pojęć wywiedzionych z *Metafizyki* Arystotelesa – akt definitywnie zastąpił tu możliwość<sup>10</sup>. Owszem, profesjonalizm badacza każe zdystansować się od pierwszego, emocjonalnego jeszcze wrażenia, wypracować metodę analizy i przedsięwziąć kroki, które unikatowość zrealizowanego filmu, czyli jego „niestandardową całość”, przerobią – używając słów strukturalistów – w zbiór standardowych komponentów<sup>11</sup>. Niemniej w tym wypadku zawsze obcujemy z czymś ostatecznie zrobionym i skierowanym do widza, innymi słowy z jakimś fundamentalnym sukcesem i osiągnięciem.

Kwestią wtórną staje się fakt, że powstanie niejednego dzieła to seria zbiegów okoliczności, przypadkowych spotkań i rozmów, szczęśliwej koniunktury, odpowiedniej pogody na planie zdjęciowym i dobrego samopoczucia wykonawców zleconym im zadań. Klasycznej analizie i interpretacji dzieła towarzyszy nade wszystko zachwyty nad siłą realizacji i możliwościami człowieka zdolnego osiągnąć postawiony przed nim cel. Rzadko więc rozważamy alternatywne rozwiązanie w postaci braku filmu, a krytykę ograniczamy co najwyżej do dyskusji nad aspektami fabularnymi dzieła, sensownością *happy endu*, pomyłkami obsadowymi lub trafnością użycia komponentów przekazu filmowego. Niwelujemy więc film jako

potencjał bytu, uznając gotowe dzieło – co oczywiste – za zwycięstwo w walce z przeciwnościami. Poddajemy krytyce poszczególne składowe dzieła bądź nawet uznajemy je całe za chybione i marne, ale nie możemy zarzucić mu materialnej obecności – już na zawsze.

W wypadku filmów niezrealizowanych jest na odwrót. Pierwsze uczucie (i często ostatnie), jakie towarzyszy badaczom nieurzeczywistnionych projektów, to głęboki żal i wrażenie klęski. Wszystko staje się czarne, a w finale zmagania ekipy bądź pojedynczego artysty nie czeka na nas szczęśliwe zakończenie. Moce rządzące filmowym światem są złe, a barwy mroczne. Bohaterowie negatywni biorą górę nad pozytywnymi. Choć wydaje się, że kolejne fazy przygotowawcze realizują standardowy schemat filmowej produkcji, ostatecznie nie uda się widzowi dotrzeć do finału, podobnie jak reżyserowi ukończyć filmu. W konsekwencji nie mamy szans na pozytywny bilans zamierzeń, zaś niezależne od nas siły odbierają przyjemność zachwytu nad dziełem skończonym i prawo jego krytyki. Nad całością panuje wręcz fatalistyczne odczucie niemocy.

Żeby odetchnąć, musimy więc znaleźć pozytywne aspekty niewywieńczonych sukcesem działań. Nie jesteśmy przecież masochistami, samobiczującymi się cierpieniem i goryczą udręczonego artysty. Skoro dzieło nie jest gotowe i kompletne, tym chętniej przyglądamy się samemu procesowi twórczemu, przekształcając niedosze arcydzieło w swoiste *work in progress*, film o znamionach dzieła conceptualnego. Strukturaliści mawiają, że analiza to tylko odwrócenie aktu artystycznej realizacji, wnikliwe przyglądanie się jego kolejnym fazom i doświadczanie magicznego zdarzenia, jakim jest scalenie arcydzieła z szablonowych składników języka filmu. Jeśli nam nie jest to dane, to celem analizy niepowstałego filmu jest sprowadzenie go do zestawu praktycznych działań filmowej ekipy lub serii rządzących nimi przypadków. W dodatku korzyść badawcza jest szersza, bo wiąże się przecież z możliwością odniesienia wyników analiz do dzieł ostatecznie powstałych. Staje się wówczas jasne, że te aspekty procesu twórczego, które doprowadziły do klęski danego projektu, gdzie indziej stały się fundamentem jego sukcesu. Czemu? Odpowiedź na to pytanie może stać się celem niejednej analizy filmu, otwierając przed badaczem nowe możliwości jego reinterpretacji. W ten sposób opis niezrealizowanych dzieł pozwala wykształcić nowatorską metodę analizy – niespełnienie potencjalnych arcydzieł ekstrapolujemy na te filmy, które ostatecznie się zmaterializowały.

Powtórzmy raz jeszcze. W wypadku dzieł powstałych to sam tekst (jakim jest film) wymaga od nas pełnego skupienia. Gdy film jest ledwie potencjałem i projektem, pozostaje nam intensywne śledzenie samego procesu jego realizacji. Być może to właśnie wtedy najmocniej manifestują się talenty filmowców (artystyczne, organizacyjne, towarzyskie, społeczne i polityczne). Nie data premiery i odbiór filmu jest ważny, ale seria inspiracji (jak ewolucja scenariusza filmu o Chrystusie Carla Theodora Dreyera), magiczna chwila urzeczywistniania się poszczególnych elementów koncepcji (jak u Federico Felliniego i jego *Podróży G. Mastrony*), podszept współpracowników i konfrontowanie z nimi idei filmu (tak przekonywano Davida Leana do adaptacji *Nostromo*) czy przypadkowe, choć ze wszech miar logiczne spotkania nieznanymi się artystów (jak w wypadku natchnionej współpracy scenarzystki *Osla grającego na lirze*, Jadwigi Kukułczanki, z szukającym tematu na swoje *opus magnum* Wojciechem Jerzym Hasem).

W recenzjach, analizach i esejach interpretacyjnych takie „epizody” zbywa się jednym zdaniem o charakterze informacyjnym lub anegdotycznym. Bogactwo dzieła jest zawarte w nim samym, a nie w szerokim kontekście produkcyjnym, które to dzieło wydało na świat. W wypadku filmu niezrealizowanego jest odwrotnie. Więcej czasu i głębszą refleksję poświęcamy na opis prac przygotowawczych, etap opracowywania kolejnych wersji scenariusza, przygotowanie storyboardów, wypełnianie kartek scenopisu rysunkami i koncepcjami obsadowymi, a równocześnie – szukanie producenta lub negocjowanie z nim aspektów finansowych. W tej fazie prac nad filmem wszystko jest jeszcze możliwe, kontrola nad projektem jest demiurgiczna i niczym nieograniczona. Gdy na planie zdjęciowym ma świecić słońce, to chmury znikają za horyzontem, gdy rolę Królowej Neapolu w adaptacji *W poszukiwaniu straconego czasu* Luchino Viscontiego ma zagrać Greta Garbo, to nic nie stoi na przeszkodzie, by ją w tej roli zobaczyć, gdy trzeba zbudować wielką makietę miasta przyszłości do *Podróży G. Mastrony*, to każdy producent podpisuje stosowne czeki i przelewy.

Ta obserwacja prowadzi do kolejnego ważnego aspektu analizy nieistniejących filmów. Śledzenie niureczywistnionych projektów bez wątplenia utrwala wielkość reżysera filmowego i jego bezkresny talent. Nie mamy tu bowiem do czynienia z filmem-kompromisem, niespełnieniem i rozczarowaniem, dziełem pękniętym, nieudanym i na jakimś etapie utraconym, choć obliczonym na arcydzieło. Nie zajmujemy się recepcją niepowstałego filmu (wyjątkiem są tu recenzje w książce Tadeusza Lubelskiego, które próbują osadzić dzieło w potencjale odbiorczym). *Jeżus Dreyera*, *Genesis Bressona*, *Dostojewski Tarkowskiego*, *Iwan Groźny III Eisensteina*, *Joanna d'Arc Panfilowa*, *Napoleon Kubricka*, *Powołanie Wajdy*, *The Defective Detective Gilliana* – to wciąż i już na zawsze dzieła wybitne, niekiedy *opus magnum* filmowca, podsumowanie i spełnienie jakiegoś nurtu lub tendencji, matka wszystkich filmów, ojciec wszystkich dzieł, po którym – jak pisał ostatni z wymienionych reżyserów – można już kręcić małe, kameralne filmiki.

A zatem, to co nas najbardziej pociąga w tworzeniu alternatywnej historii kina, to poczucie pełnego kontrolowania wyniku końcowego. Finał, czyli dzieło, jest równie wspaniałe jak jego pomysł. I choć z doświadczenia wiemy, że wiele projektowanych arcydzieł w dniu premiery okazuje się nieporozumieniem, to i tak nikt nam nie udowodni (a tym bardziej nie każe udowodniać), że kinematografia straciła coś wspaniałego. Jeśli więc u zarania i kresu każdej tego rodzaju analizy znajdujemy dzieło wybitne, to przebieg działań artystycznych przedsięwziętych przez reżysera łatwo można uznać za wzorcowy i (do pewnej chwili) idealnie spełniony, poszerzając tym samym wiedzę o samym twórcy. Cóż więc nam mówią owe niezrealizowane marzenia? Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

I tak, analizując strategie adaptacyjne Luchina Viscontiego, równie dobrze jak *Śmierć w Wenecji* (*Morte a Venezia*, 1971) można wykorzystać jako egzemplifikację scenariusz *W poszukiwaniu straconego czasu*, napisany jak zawsze z Suso Cecchi d'Amico. Z lektury dzieła i towarzyszących mu dokumentów wyłania się bowiem skomplikowany i zakrojony na wiele lat pracy projekt ukazujący charakterystyczną dla Viscontiego metodę działań: począwszy od sposobu selekcjonowania wątków i kondensowania zdarzeń, przez kształtowanie koncepcji narracyjnej filmu i wprowadzanie w fabułę elipsy czy retrospekcji, a skończywszy na formowaniu gier intertekstualnych i sondowaniu rozwiązań obsadowych (tu Alaina De-

lona, Marlona Brando, Simone Signoret i Grety Garbo). Visconti opracował nie tylko scenariusz filmu, ale stworzył katalog rozwiązań inscenizacyjnych, które miały pozwolić na transpozycję Proustowskich form subiektywizacji przekazu w kod filmowej narracji<sup>12</sup>. W ten sposób intensywny namysł nad rozwijanym przez lata projektem pozwala wniknąć w esencję i specyfikę poetyki dzieł Viscontiego, dystansując odbiorcę od towarzyszących projekcji zachwyków lub rozczarowań.

Jeszcze mocniej widać podobne zalety podczas analizy *Podróży G. Mastrony*, bo choć Federico Fellini słynął ze swobody i spontaniczności na planie zdjęciowym, to właśnie jego szczególny styl – niemal nieuchwytny w słowach, pełen dynamiki, narracyjnego bogactwa i inscenizacyjnej żywości – właśnie w fazie projektowania scenariusza, tworzenia scenopisu, katalogowania rysunków i zamawiania finalnej kompozycji u Nino Roty jest bardziej uporządkowany i zdolny do okiełznania, a tym samym poddania chłodnej i analitycznej refleksji<sup>13</sup>.

Ile też powstało esejów i recenzji prześcigających się w zachwykach nad narracyjną innowacyjnością filmów Akiry Kurosawy, nad *Siedmioma samurajami* (*Shichinin no samurai*, 1954), *Tronem we krwi* (*Kumonosu jō*, 1957) i *Rudobrodym* (*Akahige*, 1965). Jak niewiele zarazem miejsca poświęca się w nich na precyzyjny i powtarzalny w wielu projektach scenariusz działań przygotowawczych, który dopiero w trakcie analizy wielobudżetowego widowiska *Tora! Tora! Tora!* (dokończony przez Richarda Fleischera, choć latami rozwijanego właśnie pod okiem Kurosawy) staje się jasny, logiczny i precyzyjny. To wówczas poznajemy sposób opracowywania kolejnych wersji scenariusza, strategię doboru współpracowników i taktyki negocjacyjne stosowane w rozmowach z producentami, a może przede wszystkim spektrum zainteresowań reżysera, którego pomysły i koncepcje, czytelnie wyrażone na kontrolowanym przez niego etapie przepadły w docelowej wersji filmu.

Bywa też tak, że szaleństwo projektowanej realizacji jest tak nieposkromione, a precyzja wieloletnich prac tak kompletna, że sam pomysł na film przekształca się w satysfakcjonujące odbiorcę dzieło. Tak było w wypadku *Diuny* Alejandro Jodorowsky'ego, której reżyser i zebrana wokół niego gromadka utalentowanych artystów, poświęciła tyle lat swego życia, tyle pomysłów, pracy, planów i szkiców, że efektem końcowym nie był wprawdzie film, ale coś na kształt Borgesowskiej mapy zastępującej w skali 1:1 fragment rzeczywistości. Podobne wrażenia towarzyszą widzom wystawy poświęconej Stanleyowi Kubrickowi, gdzie nieodmienny zachwytek wzbudza ekspozycja obiektów pozostałych z prac nad *Napoleonem*. Mamy tu nie tylko rysunki, dokumenty, schemat szycia kostiumów i dokładny plan ujęć (informujący, że film trwałby 236 minut i 41 sekund), ale także słynny inwentarz fiszek, w którym Kubrick skatalogował każdy dzień z życia Napoleona, barwiąc poszczególne karty tak, by kolor sugerował, z kim danego dnia cesarz dzielił swój czas.

Tropienie losów niezrealizowanych filmów pozwala też ukazać ewolucję poetyki danego reżysera. Owszem, można ją dostrzec i wtedy, gdy przyglądamy się ostatecznie powstałym filmom, ale w tym wypadku styl może stanowić konsekwencję tematu dobranego do dzieła. Inaczej jest wówczas, gdy przez lata ewoluował ten sam scenariusz lub koncepcja adaptacji wybranej powieści. Z taką sytuacją spotykamy się w filmografii Alfreda Hitchcocka, którą można uzupełnić o niezrealizowany projekt *Mary Rose*, oparty na książce Jamesa M. Barriego, który miał

trafić na ekrany tuż po *Rebecce* (*Rebecca*, 1940 – jako gotycki melodramat), by potem przeradzać się w mizoginiczny thriller bliższy takim filmom, jak *Marnie* (1964)<sup>14</sup>. Podobnie było z oryginalnym scenariuszem opowieści o Jezusie, obmyślanym przez Carla Theodora Dreyera jeszcze w latach 30. XX w., a konkretyzowanym już po II wojnie światowej. To wówczas doświadczenia okupacji i Holokaustu sprawiły, że pierwotny pomysł został wzbogacony o bezwzględną krytykę antysemityzmu, owego grzechu chrześcijaństwa od czasów świętego Pawła, rozwijany w pismach Martina Lutra, a nabierający najstraszliwszej formy w pierwszej połowie XX w.<sup>15</sup>

### Autocytaty

Nie tylko analizowanie strategii reżyserskich może być owocne w trakcie badań nad projektami nieistniejących filmów. Również odnajdywanie ich śladów w ostatecznie urzeczywistnionych dziełach może prowadzić do wartościowych i intrygujących odczytań. Wówczas, analizując konkretne filmy, bez trudu natykamy się na liczne elementy pochodzące z dzieł wcześniej wymyślonych i rozwijanych, choć niemających tyle szczęścia, by dotrzeć do dnia premiery. Sami twórcy nie ukrywają tych autoinspiracji, a Federico Fellini tak pisał o ukochanej *Podróży G. Matrony*: *Po zakończeniu każdego filmu to natarczywe widmo pojawia się przede mną i domaga się, abym je wreszcie zrealizował, i zawsze coś się zdarza, co je spycha, wspinały zewłok, w przepastne głębie, gdzie spoczywa już od 20 lat i skąd obficie wysyła fluidy, radioaktywne prądy, którymi karmiły się wszystkie moje filmy, jakie zrealizowałem zamiast niego*<sup>16</sup>.

W ten właśnie sposób objawia się drugie, duchowe życie przegranych projektów, sygnalizowane w charakterystyce i wyglądzie postaci, w fabularnych puentach, nazwach własnych i imionach bohaterów, w obiektach scenograficznych, a nawet decyzjach obsadowych, które pozwalają wykorzystać aktora wcześniej szykowanego do głównej roli w arcydziele. A wszystko to czynione jest tylko po to, by pozostawić po marzeniach jakiś materialny znak, ślad na piasku, trop dla widza i krytyka. Niektórzy odnoszą się do porażek bez większego żalu i pochłonięci przez kolejne projekty wspominają przeszłość z rzadka i anegdotycznie. Inni cierpią, uznając fakt niezrealizowania filmu za niepowetowaną niczym klęskę. Rolą historyka-interpretatora jest odsłaniać przed czytelnikiem te rany.

W ten sposób dźwigał swój krzyż Wojciech Jerzy Has, którego *Osiol grający na lirze* pojawiał się nieprzypadkowo w ostatnim – jak się okazało – dziele mistrza – *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* (1988). Film ten zresztą był szykowany jako rodzaj przymiarki do utraconego przed laty projektu: poprzedzony był francuską retrospektywą dzieł Hasa, stworzeniem firmy produkcyjnej i budową koprodukcyjnej więzi między Polską a Francją. Tadeusz Lubelski, śledząc wprowadzone przez Hasa ślady do *Baltazara Kobera*, tak pisze o jego jawnych związkach z *Osem grającym na lirze*: *Nietrudno dostrzec pokrewieństwo tego polsko-francuskiego filmu z wcześniejszym, niezrealizowanym projektem. Od wybranych motywów poczynając: tytułowy bohater przez całą pierwszą część (...) podróżuje na ośle (...), jednym z używanych tu instrumentów muzycznych jest lira, a jedną z pierwszych postaci stojących na drodze bohatera – archanioł Gabriel (...). Jest motyw pary młodych zakochanych, którzy wciąż próbują się odnaleźć, są powra-*

cające spotkania z umarłymi (...), jest wreszcie kraina umarłych, przy czym jej sekwencja została nakręcona w tej samej jaskini na Słowacji, w której miały się odbyć analogiczne zdjęcia do „Osła grającego na lirze”<sup>17</sup>.

Nierzadko więc lekturę filmu (tu *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera*) należy poszerzyć o pamięć po tym dziele, które zostało bezpowrotnie stracone. Większość z tych filmów, „kręconych zamiast”, to substytuty, namiastki i szkice, swoista kameeralistyka pisana na partyturze przygotowywanej pod symfonię. Tak powstała *Nieciekawa historia*, zrealizowana w zastępstwie *Osła grającego na lirze*, *Dodes'ka-den* (1970) – w miejsce *Tora! Tora! Tora!* i *Śmierć w Wenecji* zamiast *W poszukiwaniu straconego czasu*. A zatem i tutaj zdarzały się filmy kongenialne wobec wcześniejszych zamierzeń: jak *Barry Lyndon* (1975) – próba kostiumowa do niedosłego *Napoleona*<sup>18</sup>. Stanley Kubrick nie tylko odtworzył w nim klimat epoki i zasygnalizował kształt oprawy wizualnej poprzedniego projektu, ale też sprzedał widzom kilka ciekawostek zgromadzonych z pokaźnej kwerendy do *Napoleona* i użył kilku szykowanych do niego technik (jak jednej z wersji obiektywu zaprojektowanego przez firmę Zeiss na potrzeby NASA). *Barry Lyndon* należy do arcydzieł kinematografii, fabularnie opowiada o klęsce marzeń i rozczarowaniu czyhającym u kresu życia, a militarnie przedstawia losy Europy w dobie Wojny Siedmioletniej – wojskowego preludium do przyszłych kampanii Napoleona. Jest zatem – do pewnego stopnia – dialogiem z *Napoleonem*, jego zapowiedzią i epilogiem, a także dowodem wielkości projektu, który szczęśliwie nie został w całości stracony.

Równie spektakularnych przykładów nie znajdziemy wiele w historii kina, rzadko bowiem twórcy mogli sobie pozwolić na taką swobodę artystycznych wyborów, by egzorcyzmować dawne projekty, a niektórzy sądzili również, że adaptacja pewnych pomysłów poskutkuje ostatecznym i nieodchorowanym jeszcze rozstaniem się z marzeniami. Niemniej przykłady nasuwają się same. Tak jest choćby z twórczością Johna Boormana, który nieraz dokonywał reinterpretacji motywów, pomysłów i koncepcji dramaturgicznych wydobytych z ruin *Władcy pierścieni* na scenariusz, któremu poświęcił długie miesiące intensywnej pracy między 1970 a 1971 rokiem. Tak należy czytać zwłaszcza *Excalibura* (1981), wizjonerską wersję legend arturiańskich, do której Boorman zatrudnił tego samego współscenarzystę, z którym pracował przy *Władcy pierścienia*, podobnie opracował sferę plastyczną i akustyczną, a na tło zdarzeń obrał te same lokacje, jakie wcześniej przygotował pod pejzaże Śródziemia<sup>19</sup>. Trudno też nie wspomnieć o projekcie Terry'ego Gillima, *The Defective Detective*, któremu reżyser poświęcił 23 lata życia, a którego wciąż cyzelowane szczegóły wykorzystywał jako ozdoby kolejnych filmów-surogatów. *To mój „Fanny i Aleksander”* – mawiał – *kompedium twórczości, w którym mógłbym się w końcu wyszumieć i po którym kręciłbym tylko spokojne, kameralne kawalki*<sup>20</sup>.

Szczególnym przypadkiem pozostaje unikatowy projekt Gleba Panfilowa *Jolanna d'Arc*, do realizacji którego reżyser i jego scenarzysta, Jewgienij Gabriłowicz, szykowali się już pod koniec lat 60. XX w. Wówczas jeszcze wydawało się, że taki film mógłby zostać sfinansowany przez władze ZSRR, ale kłopoty z dystrybucją *Andrieja Rublowa* (1966) Andrieja Tarkowskiego szybko uświadomiły twórcom, na jak ryzykowny koncept się porwali. Panfilow i Gabriłowicz pisali więc równocześnie scenariusz *Początku (Naczało, 1970)*, opowieści o młodej kobiecie, która zagrała rolę Joanny d'Arc i choć kreacja ta nie przyniosła jej sławy, to pozwoliła



nabrać szacunku dla samej siebie i dystansu do wszelkich niepowodzeń. Sam film zaczynał się od kilku scen rozgrywających się w średniowiecznej Francji (będącej – jak się okaże – planem zdjęciowym). Tym samym Panfilow przekształcił *Początek* w film-zwiastun i film-substytut, wspinały jako samodzielne dzieło, ale też dowód potencjału czającego się za równoległe obmyślanym projektem. Jeszcze długo twórcy *Początku* zabiegali o możliwość realizacji *Joanny d'Arc*. Ale czynili to bezskutecznie. List Inny Czurikowej do szefa Goskina, Filipa Jermasza, brzmiał wyjątkowo dramatycznie: *Już nie mogę dłużej milczeć. Moje położenie jest rozpaczliwe. Cztery lata wyczerpanej pracy nad Joanną. Ile książek przeczytanych! Ile przemyślanych pomysłów! Ile sił, czasu, uczuć oddanych tej pracy! Cztery lata oczekiwania kiedy, kiedy? Przez te wszystkie lata z powodu Joanny odrzucałam inne propozycje. Żeby się nie rozdrabniać, żeby być gotową do wypełnienia ważnej w moim życiu misji – zagrania Joanny. Rezygnowałam z możliwości grania w teatrze, z możliwości urodzenia dzieci, święcie wierząc, że Joanna warta jest tych wszystkich mąk, że moje siły i zdolności są potrzebne naszemu kinu. (...) Nie mogę dłużej czekać. (...) Odwołuję się do Pana serca, mądrości, rozumu. Proszę nas nie zabijać!*<sup>21</sup>

### Rozrzucone tropy

Przykład *Joanny d'Arc* jest wyjątkowy, bo nieczęsto się zdarza, by reżyser otrzymał finansowo-organizacyjne wsparcie na nakręcenie filmu informującego widza o potencjale realizacji innego. W takich sytuacjach łatwiej było liczyć na pomoc zaprzyjaźnionych twórców, gotowych oddać część swoich filmów i wprowadzić znaki obecności niepowstałych światów. Andrzej Wajda zostawił taki sygnał we *Wszystko na sprzedaż* (1968), wykorzystując w jednej ze scen metalowy kubek przejęty z planu zdjęciowego filmu Andrzeja Brzozowskiego *Przy torze kolejowym* (1963) – legendarnym półkowniku podejmującym tematykę Holokaustu. Wajdę z kolei wsparł Krzysztof Zanussi w *Barwach ochronnych* (1976), ustawiając w tle jednej z rozmów bohaterów pomnik Birkuta z *Człowieka z marmuru* (1976), którego dystrybucja nie wydawała się wówczas oczywista i prawdopodobna. W obu wypadkach to inni reżyserzy wprowadzali do swych filmów obiekt sygnalizujący istnienie równoległych światów, do których dostęp ograniczała (lub mogła ograniczyć) cenzura. Podobną sytuacją był także gest François Truffaut, który w jednej ze scen *400 batów* (*Les quatre cents coups*, 1959) wysłał bohaterów do kina na film zatytułowany *Paryż należy do nas* (*Paris nous appartient*, 1961) – tylko dla wtajemniczonych było jasne, że chodzi tu o dzieło Jacques'a Rivette'a, który od miesięcy nie mógł zdobyć funduszy na finalizację pierwszego nowofalowego projektu<sup>22</sup>.

W ten oto sposób docieramy do kolejnego aspektu rozprawy o nieistniejących filmach. Materializacja niektórych projektów następuje bowiem niezależnie bądź nawet wbrew intencjom ich pomysłodawców, a uobecnienie filmów zagubionych, straconych lub skazanych na niepamięć bywa zarówno hołdem (tak postąpił Marcel Carné, który na podstawie scenariusza Charlesa Spaaka zrealizował *Teresę Raquin* /1953/ przypominając tym samym o zaginionym arcydziele /1928 r./ swego mentora i mistrza Jacques'a Feydera), jak też zerowaniem pozwalającym sklecić film z nieużytych pomysłów i koncepcji.

Pomiędzy tymi strategiami można znaleźć liczne etapy pośrednie, które – generalnie – pozwalają przynajmniej na częściowe ożywienie martwych projektów. Nie zawsze ta aktualizacja musiała się dokonać w ramach filmowego medium. I tak na przykład scenariusz Davida Leana, Christophera Hamptona i Roberta Bolta, stanowiący adaptację powieści Josepha Conrada *Nostromo*, został wystawiony w formie spektaklu teatralnego z udziałem siedemnastu aktorów grających niedoszłe role z filmu<sup>23</sup>. Nimbem kultu otoczony jest także komiks Milo Manary *Podróż G. Mastrony zwanego Fernet* (1992), inspirowany legendarnym projektem Felliniego. Trudno też zapomnieć o wielkich przedsięwzięciach wydawniczych stanowiących efekt pracy archiwistów zajmujących się projektem *Napoleona* Stanleya Kubricka – dziś miłośnicy mistrza mogą kupić mniej lub bardziej opasłe (w zależności od zasobności portfela) tomiszcze wypełnione rysunkami, dokumentami, szkicami i kartami oryginalnego scenariusza<sup>24</sup>.

Myśląc o niezrealizowanych filmach, najczęściej postrzegamy je przez pryzmat utraconych na zawsze arcydzieł, choć i tu należy zachować zdrowy rozsądek i rozważyć potencjalność finalnej klęski. Współcześni kinofile przerzucają się więc anegdotami o aktorach, którzy odrzucili oscarowe role, umożliwiając innym wykonawcom stworzenie wielkich kreacji (czy ktoś może sobie dziś wyobrazić Kirka Douglasa w roli Randala McMurphy’ego w *Locie nad kukulczym gniazdem* /*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, 1975/ Miloša Formana)? Z reżyserami jest podobnie. Zapracowany w latach 40. XX w. Alfred Hitchcock odmówił realizacji *Straconego weekendu* (*The Lost Weekend*, 1945) i *Krętych schodów* (*The Spiral Staircase*, 1945), dając tym samym szansę Billy’emu Wilderowi i Robertowi Siodmakowi. Wiele lat później David Lean odstąpił Stevenowi Spielbergowi projekt *Imperium słońca* (*Empire of the Sun*, 1987), uzyskując w zamian wsparcie przy niezrealizowanym ostatecznie *Nostromo*. Nie wiadomo też, czy New Line Cinema byłaby chętna sfinansować Peterowi Jacksonowi adaptację *Władcy pierścieni* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003), gdyby projekt Boormana z lat 70. został uwieńczony sukcesem i stał się legendą kinematografii?

Realizacja jednego filmu często więc stawiała tamę innemu, bo rzadko pozwalano sobie na taką rozrzutność, jak choćby sfinansowanie w tym samym okresie dwóch wersji *Niebezpiecznych związków* (Stephena Frearsa /*Dangerous Liaisons*, 1988/ i Miloša Formana /*Valmont*, 1989/). Tak przepadł projekt *Wesela* Wojciecha Jerzego Hasa (bo ekranizację dramatu Wyspiańskiego zdążył sobie zarezerwować Andrzej Wajda), z kolei kilka dekad później determinacja Filipa Bajona ostatecznie pogrzebała Wajdowskie plany adaptacji *Przedwiośnia*.

Podobne przykłady można mnożyć w nieskończoność, bo tak jak powstanie jednego filmu uniemożliwiała realizację innego, tak samo odstąpienie od finalizacji pewnych projektów doprowadziło do nakręcenia po jakimś czasie dzieł wielkich. Trudno na przykład uwierzyć, że Wajda sięgnąłby po powieść Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament*, gdyby (nie)szczęśliwym finałem skończyły się prace przygotowawcze nad podobną adaptacją Aleksandra Forda i Antoniego Bohdziewiczza. Historyka kina nie powinien zwieść anegdotyczny charakter tej historii, bo choćby fakt, że Wajda zainteresował się powieścią rozważaną niespełna dziesięć lat wcześniej jako manifest filmowego socrealizmu, a sam nasycił dzieło bogactwem oryginalnej symboliki, usunął niektóre wątki i odwrócił część puent, może posłużyć za interesujący materiał badawczy. Wajda z pewnością zrealizowałby dzieło konge-

nialne wobec *Popiołu i diamentu* (1959), gdyby na przykład Bohdziewiczowi udało się wejść przed laty na plan zdjęciowy. Niemniej decyzja młodego filmowca była wówczas czytelnym komunikatem i wyzwaniem rzuconym starszemu pokoleniu. Bezsprzecznie też wielkość adaptacji Wajdy jest tym bardziej wyrazista, im bardziej uświadomimy sobie, jak film ten mógłby wyglądać, gdyby kto inny i kiedy indziej zdołał go nakręcić<sup>25</sup>.

Powyższy przykład jednoznacznie dowodzi, że fakt nieukończenia niektórych projektów może być zbawienny, umożliwiając powstanie innych i większych. Czasem trudno wyrokować, co byłoby dla kinematografii lepsze, bo niekiedy na przeszkodzie jednoczesnej realizacji dwóch dzieł o podobnym rozmachu stały ograniczenia finansowe. Nie sposób zatem zapomnieć, że nieszczęśliwy finał projektu Wojciecha Jerzego Hasa, *Osiol grający na lirze*, w jakimś stopniu ułatwił Andrzejowi Wajdzie realizację *Dantona* (1982), bo skoro podpisano koprodukcyjną umowę między Francją a Polską, wszczęto procedury finansowo-organizacyjne, a ekranizacja dramatu Stanisławy Przybyszewskiej nie stanowiła tak gigantycznego wyzwania logistycznego jak, *Osiol...*, to aż trudno sobie wyobrazić, by Wajda nie wykorzystał tak sprzyjających okoliczności na wielkobudżetową produkcję, którą z powodu stanu wojennego trzeba było przenieść do Francji.

Tak bywało wielokrotnie, a parcelacja dorobku jednego twórcy umożliwiała wykorzystanie cegieł do budowy innych filmów. W ten sposób Ralph Bakshi zrealizował animowaną wersję *Władcy pierścieni* (przejrzawszy wcześniej scenariusz opracowany przez Johna Boormana<sup>26</sup>); podobnie Roger Donaldson nakręcił adaptację powieści Richarda Hougha, *Captain Bligh and Mr. Christian* (jako *Bunt na Bounty / The Bounty*, 1984/), nad którą długo pracował David Lean i Robert Bolt; trudno też sobie wyobrazić wizualny kształt *Obcego. Ósmego pasażera Nostromo* (*Alien*, 1979) Ridleya Scotta bez projektów scenograficznych Hansa Rüdolfa Giger'a przygotowywanych wcześniej do filmu Alejandro Jodorowsky'ego *Diuna*. Nigdy zatem nie dowiemy się, jak wielką stratą dla kina jest to, że jakiś film powstał, uniemożliwiając realizację nieznanego nam już dzieła, bo historia kinematografii to niekończąca się gra między tym, co aktualne i zmaterializowane, a tym, co potencjalne i możliwe, między tym, co znane i skonkretyzowane choćby w projektach i zamiarach, a tym, co pozostanie już na zawsze jako alternatywna wersja dziejów?

### Kulisy negocjacji

Rozważania tego typu nie należą już do domeny historii kina, stanowią bazę czystej fantastyki i pożywkę dzieł beletrystycznych. Warto zatem wrócić do analiz bardziej konkretnych, materialnych i opartych na łatwo weryfikowanych sądach. Badanie niezrealizowanych dzieł – jak już wcześniej wspominałem – to przede wszystkim sposobność intensywniejszego wniknięcia w sam proces realizacji filmów, bo skoro nie dysponujemy gotowym, kompletnym i zamkniętym dziełem, to nie pozostaje nam nic innego, jak tylko śledzić kolejne etapy konkretyzowania się projektów i rozpiąć akt tworzenia między dwoma biegunami kreacji: logicznej i demiurgicznej determinacji artysty i powiązanego z tym systemu produkcji oraz serii szczęśliwych i tragicznych zbiegów okoliczności, które w procesie realizacyjnym są równie ważne, jak nieprzewidywalne.

Zawsze w takich analizach pojawia się pokusa przywołania eurocentrycznej antynomii reżyser – producent, dostrzegając w tym pierwszym apostoła sztuki, a w tym drugim niewolnika dolarów. Można przyjąć też perspektywę odmienną, wnikając w skomplikowany system produkcyjno-dystrybucyjny, w ramach którego talent reżysera jest ledwie częścią wielowymiarowego mechanizmu powstawania filmów. A zatem losy socrealistycznej adaptacji *Popiołu i diamentu* czy sowieckiej wersji *Joanny d'Arc* ujawniają bogactwo niuansów, procedur i detali kształtujących sposób działania kinematografii w państwowym systemie ideologicznej i finansowej kontroli. Śledząc zmagania Roberta Bressona, zatrudnionego przed Dino de Laurentiisa do realizacji *Genesis*, dowiadujemy się o wiele więcej o mechanizmie europejskiej produkcji lat 60., niż gdy analizujemy niejedno arcydzieło, które wyszło spod skrzydeł producentów pokroju Carlo Contiego<sup>27</sup>. Po drugiej stronie Atlantyku wspaniałym *case studies* do analiz działań United Artists w dobie kontestacji stał się opis losów *Władcy pierścieni*, ewoluującego od nobliwego kina przygodowego przez psychodeliczny „trip” z udziałem Beatlesów po projekt prekursorski dla późniejszego o dekadę fantasy<sup>28</sup>.

Nie zawsze więc producent musi być tym negatywnym bohaterem opowieści o niezrealizowanych filmach. Pasjonujące losy filmu *Tora! Tora! Tora!* finansowanego z rozmachem przez Richarda Zanucka z Twentieth Century Fox stanowią idealną egzemplifikację sposobu tworzenia filmowych blockbusterów pod koniec lat 60. XX w. W tym wypadku jedni historycy mogą więc śledzić zmagania Akiry Kurosawy, inni skoncentrują się na działaniach Zanucka i skierowanego do bezpośredniego nadzoru nad projektem Elmo Williamsa. Wykorzystując tę drugą strategię dowiemy się na przykład, jakie przesłanki biznesowo-artystyczno-ideologiczne stały za decyzją o zatrudnieniu Kurosawy, jak negocjowano kolejne wersje scenariusza, jak wkomponowano w produkcję filmu wyniki badań rynku i oczekiwań publiczności, jaką rolę odgrywała zawiązana między wytwórnią a amerykańską armią umowa o współpracy, a także jak cyzelowano budżet, kosztorys poszczególnych elementów produkcji, rekrutację drugiej ekipy filmowców i wstępne strategie marketingowe, a w końcu jak osadzono projekt *Tora! Tora! Tora!* w narastającej modzie na kino wojenne stanowiące odpowiedź na toczący się podówczas konflikt w Wietnamie<sup>29</sup>.

Filmu – jak wiemy – Kurosawa ostatecznie nie ukończył, choć odsunięcie go od produkcji nastąpiło dopiero wówczas, gdy po kolejnym załamaniu nerwowym i pobycie w szpitalu psychiatrycznym reżyser zaczął zdradzać objawy narastającej paranoi związanej z rzekomym zamachem. Williams, w porozumieniu z Zanuckiem, odebrał Kurosawie film i osobiście nadzorował pracę kilku następców, w tym oficjalnego reżysera filmu – Richarda Fleischera. Mniej szczęścia miał Dino de Laurentiis, który długo znosił narastające wątpliwości, zabobony i depresje Felliniego, aż wreszcie zagroził mu procesem sądowym, jeśli ten nie wróci na plan zdjęciowy, by dokończyć *Podróż G. Mastrony*. Pogróżki nie pomogły, Fellini w ciężkim stanie psychicznym trafił do szpitala i de Laurentiis mógł już tylko spisać wielomiesięczne przygotowania na straty. W tym akurat wypadku znalezienie zastępczego reżysera nie wchodziło w grę<sup>30</sup>.

Tak oto wyłania się rzadko podejmowana przez rodzimych filmoznawców (choć zwolennicy NHK widzą tego potrzebę) refleksja nad produkcyjnymi, dystrybucyjnymi i marketingowymi aspektami realizacji dzieła. Ukryta jest tam prze-

cież ogromna część przyczyn i powodów, dzięki którym lub przez które film wygląda tak, a nie inaczej. Nierzadko więc cenniejsze poznawczo, niż śledzenie strategii artystycznych reżyserów staje się wertowanie umów koprodukcyjnych, tropienie powiązań między producentem a dystrybutorem, opisywanie procedur wypracowanych w celu optymalizacji działań wytwórni filmowych itd. Znów powtórzę: gotowy film nie zachęca krytyka do takich badań, projekt nieukończony nie daje mu innego wyjścia.

Zawsze na końcu podobnych analiz i tak wrócimy do filmowego reżysera, który, jak Dreyer, latami zabiegał o realizację filmu o Jezusie, gromadząc nieprzebrane zapiski, notatki i ryciny, cierpliwie wydeptując ścieżki prowadzące do drzwi niejednego producenta i tracąc czas na realizację tylu innych pomysłów. Tego projektu żał szczególnie, choć – gdybym był hollywoodzkim producentem (a i do nich Dreyer się zwracał o pomoc) – też zabroniłbym sekretarce łączenia rozmów z egzotycznym reżyserem. Film to niełatwy kompromis sztuki, intelektu, marketingu i oczekiwań widzów. A także szczęśliwego zbiegu okoliczności, który determinuje powodzenie niejednego projektu. Historykowi kina przyjęcie zasugerowanej wyżej perspektywy badań może pozwolić wyjść poza ciasny tekst samego filmu. Zmaterializowane na naszych oczach dzieło jest zbiorem licznych czynników i procesów, innych projektów, które nigdy już nie powstaną. Ale również jest w nim zawarta rzadko podejmowana w refleksji potencjalność nieistnienia. Świadomość tego faktu nie tylko otwiera nas na liczne dzieła możliwe, lecz nieureczywistnione, ale również na wieloźródłowość procesu twórczego, którego ograniczanie do dawnych antynomii autor-gatunek, reżyser-producent zubaża nie tylko sam film, ale również tok historycznofilmowych dziejów. Śledzenie nieistniejących filmów to przy okazji pasjonująca przygoda wymagająca precyzyjnej metodologii archiwistycznej, znajomości wielorakiego kontekstu i dużej wrażliwości literackiej, bo rzadko związek naukowych predyspozycji z wyobraźnią jest tak ścisły i wzajemnie sobie potrzebny.

RAFAŁ SYSKA

<sup>1</sup> Por. C. Petit, *Wnętrza. Kino utracone i post-kino*, tłum. M. Stelmach, „EKRAŃY” 2014, nr 2 (18), s. 62-67.

<sup>2</sup> Jak zrealizowana w 2014 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawa *Stanley Kubrick*.

<sup>3</sup> Por. H. Walkman, *Scenes Unseen. Unreleased and Uncompleted Films from the World's Master Filmmakers 1912-1990*, McFarland, Jefferson 1991.

<sup>4</sup> *Unfinished Business: Screenplays, Scenarios, and Ideas*, Marsilio, red. C. Di Carlo, G. Tinnazzi, New York 1998.

<sup>5</sup> Pełna wersja rejestru na stronie internetowej „Film Comment”: <http://www.filmcomment.com/article/unproduced-and-unfinished-films-a-ongoing-film-comment-project> (dostęp: 25.12.2014).

<sup>6</sup> Takie informacje można znaleźć na przykład we wspomnieniach Andrieja Tarkowskiego (*Dzienniki*, tłum. S. Kuśmierczyk, IS PAN, Warszawa 1998), Johna Boormana (*Adventures of a Suburban Boy*, Faber and Faber, London 2003) czy Federico Felliniego (*Giovanni Grazzini, Federico Fellini o filmie*, tłum. W. Wertenstein, WA i F, Warszawa 1989).

<sup>7</sup> Por. R Combs, *Nostramo. An unmade project sheds new light on David Lean's creative imperatives*, „Film Comment” 2008, nr 4; H. Tosogawa, *All the Emperor's Men. Kurosawa's Pearl Harbor*, Applause Theatre and Cinema Book, Milwaukee 2012.

<sup>8</sup> Niekiedy zbiory materiałów pozostałe po projektach są dostępne dla zainteresowanych (na przykład pamiętki z niezrealizowanego *Napoleona* Stanleya Kubricka krążą po świecie

- wraz z wystawą poświęconą jego twórczości). Niekiedy jednak trzeba się pofatygować do bibliotek i czytelni – na przykład materiały poświęcone *Tora! Tora! Tora!* znajdują się w Margaret Herrick Library w Los Angeles.
- <sup>9</sup> Niejeden widz czeka z utęsknieniem na te krótkie ujęcia pozostałe z realizacji *Tora! Tora! Tora!* Kurosawy (jeszcze nie tak dawno wydawało się, że zostaną one udostępnione wraz odrestaurowaną wersją Blu-ray) czy *Powołania* Wajdy (reżyser wspominał, że w jego archiwum znajduje kilkunastominutowa scena nakręcona na dworcu kolejowym).
- <sup>10</sup> Arystoteles, *Metafizyka*, w: *Dzieła wszystkie*, tom 2, tłum. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 755.
- <sup>11</sup> J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, „PEN”, Warszawa 1992.
- <sup>12</sup> Tak jest na przykład w notatkach poświęconych repertuarowi chwytów akustycznych nakreślonych przez reżysera. Visconti chciał użyć spreparowanego dźwięku, by alienować Marcela i wprowadzać go w wewnętrzny świat doświadczeń i wspomnień. Na przykład w trakcie przyjęcia po śmierci księżnej Oriany znudzony bohater instaluje się obok kominka, ogląda wiszące na ścianach obrazy, przygląda się gościom. *Obraz miesza się z głosami w mrukliwej wrzawie*. Po chwili wszystko ustaje. Opis sugeruje, że Marcel został nagle wyalienowany, a ten krótki moment uruchomił jego percepcję. Zastosowany tu został klasyczny chwyt subiektywizujący rzeczywistość – deformacja. Patrz: J. Wojnicka, *Proust według Viscontiego*, „EKRAŃY” 2011, nr 3-4, s. 92.
- <sup>13</sup> A. Bielańska, *Zaświaty Felliniego*. „Podróż G. Mastrony”, „EKRAŃY” 2013, nr 1 (11), s. 96-98.
- <sup>14</sup> K. Loska, *Alfred Hitchcock i opowieść o duchu kobiety*, „EKRAŃY” 2012, nr 4 (8), s. 94-97.
- <sup>15</sup> T. Szczepański, *Jezus – projekt Carla Theodora Dreyera*, „EKRAŃY” 2014, nr 2 (18), s. 102-107.
- <sup>16</sup> G. Grazzini, dz. cyt., s. 81.
- <sup>17</sup> T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków: Znak 2012, s. 279.
- <sup>18</sup> Warto też wspomnieć, że gdyby powstał *Napoleon*, najpewniej nie powstałaby *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*, 1971), której realizacji Kubrick się podjął tylko dlatego, że MGM odstąpiło od zgody na finansowanie filmu o cesarzu Francuzów. Wówczas reżyser na gwałt szukał bardziej kameralnego projektu i zrealizowana w Warner Bros. adaptacja powieści Anthony’ego Burgessa była bodaj najszybciej przygotowanym filmem w dojrzałej twórczości Stanleya Kubricka. Niektórzy krytycy wciąż dopatrują się w *Mechanicznej pomarańczy* cech scenarzysty o Napoleonie.
- <sup>19</sup> M. Stelmach, *Wojna o pierścień Johna Boormana*, „EKRAŃY” 2014, nr 6 (22), s. 96.
- <sup>20</sup> Cyt. za M. Stasiowski, *Wyobrażenia bez defektów. The Defective Detective Terry’ego Gilliana*, „EKRAŃY” 2012, nr 3-4 (19-20), s. 111.
- <sup>21</sup> Cyt. za: W. Fomin, *Kino i włast. Sowietskoje kino: 1965–1985*, Moskwa 1996, s. 272-273, za J. Wojnicka, dz. cyt., s. 91.
- <sup>22</sup> T. Lubelski, *Nowa fala. O pewnej przygodzie francuskiego kina*, Universitas, Kraków 2000, s. 64.
- <sup>23</sup> B. Kazana, *Nasz człowiek z Costaguana. Ostatnia filmowa wizja Davida Leana*, „EKRAŃY” 2012, nr 5 (9), s. 95.
- <sup>24</sup> A. Castle, *Stanley Kubrick’s Napoleon: The Greatest Movie Never Made*, Taschen, Köln 2011.
- <sup>25</sup> T. Lubelski, *Historia niebyła PRL*, Znak, Kraków 2012, s. 64.
- <sup>26</sup> M. Stelmach, dz. cyt., s. 96.
- <sup>27</sup> Dużo o tym pisze Tycjan Gołuński w „*La Genèse*” Roberta Bressona, „EKRAŃY” 2013, nr 3-4 (13-14), s. 98-109.
- <sup>28</sup> M. Stelmach, dz. cyt., s. 92-93.
- <sup>29</sup> Niektóre z tych aspektów odsłania Loska w: K. Loska, *Pearl Harbor według Kurosawy*, „EKRAŃY” 2014, nr 1 (17), s. 92-95.
- <sup>30</sup> A. Bielańska, dz. cyt., s. 97.