

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.5018>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Małgorzata Kozubek

Uniwersytet Wrocławski

<https://orcid.org/0000-0001-8263-4397>

Biografia performowana. Orson Welles i widmowy pakt z przyszłością

Keywords:

Orson Welles;
biographical turn;
performed
biography;
hauntology;
New Film History

Abstract

Performed Biography: Orson Welles and the Spectral Pact with the Future

A century after Virginia Woolf's question about a new way of writing biography ("The New Biography," 1927), biographical scholarship in film studies still rarely ventures beyond classical conventions. The case of Orson Welles shows that filmmakers' biographies enter their most productive phase only posthumously. The author proposes the concept of performed biography as a tool of film historiography in three senses: as a cultural practice of an author self-mythologising in media circulation, as the researcher's method of writing through the artist (autoethnography of relation), and as a hybrid form of writing about cinema. The author also introduces the notion of the spectral pact, whose manifesto is *F for Fake* (dir. Orson Welles, 1973). The structure of the text – analytical sections interwoven with séances – is designed as an enactment of the method. Decades after the diagnoses of literary biography's collapse and the biographical turn in the humanities, performed biography is film studies' answer to the question of how to write an artist's life today.

Słowa kluczowe:

Orson Welles;
zwrot biograficzny;
biografia
performowana;
widmontologia;
Nowa Historia Filmu

Abstrakt

Sto lat po pytaniu Virginii Woolf o nowy sposób pisania biografii (*The New Biography*, 1927) filmoznawcza biografistyka wciąż rzadko wychodzi poza konwencje klasyczne. Casus Orsona Welleśa – czterdzieści lat po śmierci artysty aktualizowany przez wystawy, pośmiertne dokończenia i rekonstrukcje przy udziale AI – pokazuje, że biografie twórców kina dopiero wtedy wchodzi w najbardziej produktywną fazę. Autorka proponuje pojęcie biografii performowanej jako narzędzia historiografii kina w trzech sensach: praktyki kulturowej autora autofabulującego się w obiegu medialnym, metody badaczki piszącej poprzez twórcę (autoetnografia relacji) i hybrydycznej formy pisania o kinie. Wprowadza też pojęcie paktu widmowego – rozwinięcie lejeune'owskiego paktu (auto)biograficznego ku programowaniu własnej kontynuacji *post mortem*, którego manifestem jest *F jak fałszerstwo* (reż. Orson Welles, 1973). Strukturę tekstu – sekcje analityczne przeplatane seansami spirytystycznymi – autorka projektuje jako wykonanie metody. Welles jest tu przypadkiem modelowym. Dekady po diagnozach zapaści biografiki literackiej i po zwrocie biograficznym w humanistyce biografia performowana jest odpowiedzią filmoznawstwa na pytanie, jak dziś pisać życie twórcy.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.06.08; recenzowano: 2026.07.13; przyjęto: 2026.08.03; opublikowano: 2026.09.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

*My God, how does one write a Biography? Tell me. (...)
How can one deal with facts – so many and so many and so many?*
Virginia Woolf

Prolog: Granit i tęcza

W jednej ze scen *Obywatela Kane'a* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941) reporter Thompson trafia do biblioteki Thatcher Memorial Library w Filadelfii – pogrążonego w mroku, marmurowego wnętrza archiwum, które wygląda jak mauzoleum. Panna Anderson niemal pod przysięgą wyznacza mu dokładny czas i fragment pamiętnika dawnego opiekuna Kane'a, który wolno mu odczytać w obecności strażnika. *Od strony 83. do 142. I nie wykorzysta pan żadnego cytatu!* Jedyny snop światła w tej monumentalnej przestrzeni pada na otwartą przed dziennikarzem księgę – jak na ołtarz. Hierarchia jest jednoznaczna: instytucja dysponuje pamięcią zmarłego, badacz dostaje do niej dostęp warunkowy, niepełny. Thompson czyta o śniegu, sankach, chłopcu odbieranym matce w 1871 r., ale nie znajduje słowa, po które przyszedł. Zmarły, którego dotyczy depozyt, pozostaje milczący, niedostępny, sprowadzony do liczby stron i godzin pracy czytelnika. Reporter podejmuje jeszcze jedną, beznadziejną próbę i wychodząc, rzuca surowej bibliotekarce: *Pani nie jest Różyczką, prawda?*

Archiwum, mimo swojej powagi, nie wystarcza. W kolejnych latach pracy z wellesowskimi dokumentami – rozsianymi między Bloomington, Turynem i Monachium – ta scena zaczęła mnie nawiedzać jako alegoria sytuacji, w której sama się znalazłam. Archiwa, nawet zarządzane przez ludzi o najszczerzych intencjach, rzadko dają dostęp do historii, którą przechowują. A jeśli jakakolwiek „Różyczka” w ogóle istnieje, to żadnemu badaczowi się nie „wyda”. Thompson przekonuje się o tym w jednej z końcowych scen, gdy na przepastnych schodach Xanadu rozmawia w półmroku z kamerdynerem Kane'a. Raymond opowie o Różyczce, ale nie za darmo: za tysiąc dolarów. Wiedza o zmarłym ma wymierną, rynkową cenę, choć cyniczny lokaj nie ma o Kane do powiedzenia niczego ponad powierzchowną anegdotę. Raymond fetyszyzuje sekret, by spieniężyć resztki obecności.

Są też jednak inne schody. Nie te ciemne, marmurowe, lecz białe, skąpane w słońcu – prowadzące w górę, do letniej willi Orsona Wellesa w Primoštenie. Kiedy odwiedzam ją po raz pierwszy, późnym latem 2019 r., od razu nasuwa mi się skojarzenie: to śródziemnomorska wersja mrocznego Xanadu. Wspinam się wzdłuż ściany porośniętej oleandrami i spotykam dozorcę, który pamiętał Wellesa z ostatnich lat życia. Zapytany, jaki on był, odpowiada: *Hojny*. Nie chodzi, rzecz jasna, o pieniądze. Welles był hojny obecnością; zawsze chętny do rozmowy, nieustrudzony w roli duszy towarzystwa, performer w każdej scenerii. Dozorca potwierdza to, co wyczytałam wcześniej z setek biogramów i archiwaliów: Welles nie wychodził z roli ani na planie, ani poza nim. „Hojność” nie jest – broń Boże! – nową „Różyczką”; tamta dawno spłonęła i wiedzą o tym tylko widzowie *Obywatela Kane'a*. „Hojność” to scena, nie zagadka: czyjeś życie zostało streszczone nie w jednym słowie, ale w jednej chwili obecności – jedynej ulotnej „wiedzy”, której archiwum nie umie nazwać ani skatalogować.

Wracam do „sceny bibliotecznej”, którą Welles uczynił pierwszą sekwencją dochodzeniową swojego legendarnego debiutu. Reporter dowie się o Kanie znacznie więcej gdzie indziej: w knajpie Susan, w biurze Bernsteina, z fotela Lelanda. Każde z tych źródeł mówi w innej tonacji i z innej perspektywy. Tym, co spaja je w kształt życia, nie jest dokument, ale obecność ludzi, którzy żyją obok śladu Kane’a.

Zestawienie tych scen nie jest jeszcze argumentem; to dopiero obraz pamięciowy – zawiera jednak tezy, które rozwinę dalej. Biografia nie kończy się wraz ze śmiercią artysty; nie domyka się też w archiwum, w ostatnim filmie ani w ostatnim wyznaniu. Nie chodzi przy tym o to, by „instytucjonalny” model dostępu do czyjegoś życia wykluczał ten „relacyjny”, gdyż dopiero razem oddają to, co Woolf nazwała w biografistyce „granitem i tęczą” – zespoleniem twardych faktów i pomnikowej trwałości z feerią subiektywnego, ulotnego, afektywnego wymiaru doświadczenia. Granit i tęcza – archiwum i słońce.

Biografia performowana

Kiedy w 2009 r. Elizabeth Podnieks odpowiadała Virginii Woolf propozycja skrojona na miarę nowego tysiąclecia – esejem „*New Biography*” for a New Millennium, otwierającym numer „a/b: Auto/Biography Studies”¹, a Anna Nasiłowska ogłaszała na łamach „Dwutygodnika” nastanie zwrotu biograficznego, dekretując, że rygorystyczny antybiografizm stał się postawą staroświecką i zachowawczą² – akademickie filmoznawstwo pozostało wobec tego rozpoznania obojętne. Zwrot biograficzny, który parę lat później Inga Iwasiów doprecyzowała jako *zwrot do życia*³, przetaczający się przez sąsiednią dyscyplinę, najwyraźniej minął nasze pole...

Literaturoznawstwo zareagowało szybko i na kilku piętach naraz. Michael Benton określił gatunek obrazową metaforą: biografia to Kopciuszek badań literackich⁴ – wpuszczany do kuchni, niewpuszczany na bal; uboga krewna podejrzenie blisko spokrewniona z plotką i hagiografią. Steve Weinberg zaostriżył tę rodzinną metaforę do „bękarta akademii”⁵, a Anita Całek opisała rodzinną biografikę jako naukę w stanie hibernacji⁶, wciąż pomocniczą, podczas gdy na Zachodzie trwała *prawdziwa gorączka biograficzna*⁷. Rok po swoim manifestie Nasiłowska rozwinęła diagnozę w *Herezjach*, czytając własne biografie (Jean-Paula Sartre’a, Simone de Beauvoir i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej) jako praktykę „heretycką” wobec antybiografistycznej ortodoksji⁸. Biografistyka dostała też w polskim obiegu numery monograficzne – „Nowej Dekady Krakowskiej” (2016 i 2018)⁹ i „Tekstów Drugich” (2019) – te ostatnie z programowym wprowadzeniem *Porządku w bibliotece*¹⁰.

Nie znaczy to, że filmoznawstwo trwało w bezruchu – było zajęte własną historiografią. Andrzej Dębski doprowadził w końcu do porządku dzieje dwóch siostr: starszej New Film History i młodszej New Cinema History¹¹. A przecież Kopciuszek to postać określona właśnie przez siostry i przez zaproszenie na bal, które nie nadeszło. W tej „nowej” rodzinie brakuje siostry trzeciej: filmoznawczej biografii autora. Przepędziły ją stąd dwie skądinąd słuszne korekty. Zwrot historyczny, rewidując romantyczny mit geniusza-*auteura*, wylał z kąpielą biografie w ogóle. Antybiografizm – spod znaku „śmierci autora” oraz „iluzji biograficz-



Druga strona wiatru, reż. Orson Welles (1970–2018)



Druga strona wiatru, reż. Orson Welles (1970–2018)

nej”¹² – uznał każdy powrót do życia twórcy za metodologiczną naiwność. Obie postawy zwrot biograficzny zostawił jednak dawno za sobą: „nowa biografia” nie jest pozytywistyczną kroniką życia – przyswoiła te lekcje i bada własne narzędzia. Bronimy więc progu przed metodą, której już nie ma. A bajka, jak wiadomo, nie kończy się w kuchni.

Proponuję zatem zrobić w filmoznawstwie miejsce dla biografii performowanej – nie jako metafory, ale narzędzia pozwalającego ujmować to, czego klasyczne biograficzne koncepcje autora dotąd nie chwyciły: pośmiertne, relacyjne wytwarzanie twórcy. Taka biografia nie odzyskuje autora z samych dokumentów – to wciąż tylko granit – ani go nie rozpuszcza, bo to rezygnacja z tęczy. Nie zapowiadam przy tym metodologicznej efemerydy, jako że w teatrologii pojęcie to ma już operacyjną tradycję. Beata Popczyk-Szczęsna, zanim nazwała biografię performowaną wprost¹³, opisywała widowisko biograficzne jako formę genologicznie hybrydyczną i z gruntu metabiograficzną¹⁴ – mówiącą nie tylko o cudzym życiu, lecz także o tym, że je opowiada. Jej inspiracją był geertzowski „gatunek zmacony” – konwencje *sklecone tak, aby pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej*¹⁵. Współczesne spektakle (para)biograficzne nazwała *biografiami performowanymi*. Życiorys udostępniany jest tu we fragmentach, na styku faktografii i fabulacji; twórcy podejmują intencjonalną grę (z) *archiwum biograficznym*, kontrapunktując ją fikcją, autotematyzmem i osobistym głosem¹⁶, a całość wydarza się *przed publicznością z pełną świadomością niejednorodności formy i niekompletności przekazu*¹⁷. To już nie jest inscenizacja czyjegoś życiorysu, ale przedstawienie o akcie biograficznej kreacji.

Tą samą logiką kieruje się kino – na własnych prawach. Na obrzeżach akademii, w esejach filmowych i filozoficznych interpretacjach, od dekad pojawiają się eksperymenty równie inspirujące, co brawurowe. Nie trzeba szukać daleko, dostarcza ich sam przypadek Wellesa. Mark Cousins zaadresował cały film-list *Oczy Orsona Wellesa (The Eyes of Orson Welles, 2018)* wprost do nieżyjącego reżysera, performując na ekranie afektywną relację z umarłym, a niedawno wydał zbiór *Dear Orson Welles and Other Essays*¹⁸. Gilles Deleuze czytał Wellesa jako jednego z tych artystów, którzy najlepiej uchwycili „potęgę nieprawdy” i dali kinu figurę fundamentalną dla tego medium: *To Welles, począwszy od „Damy z Szanghaju”, narzuca jedyną i niepowtarzalną postać – fałszerza*¹⁹. Dodajmy, że reżyser sam się w tej postaci wielokrotnie odbijał – najpełniej w *F jak fałszerstwo (F for Fake, reż. Orson Welles, 1973)*, gdzie żonglował *prawdami i kłamstwami*, wpisując w tę grę własną, (auto)biograficzną kreację.

Welles performował siebie, w filmach Marka Rappaporta żywi aktorzy performują umarłych – to bodaj najbliższy odpowiednik teatralnej biografii performowanej. Z *found footage* reżyser montował ekranowe biografie zmarłych gwiazd: w *Rock Hudson's Home Movies* (reż. Mark Rappaport, 1992) Eric Farr wcielił się w zmarłego na AIDS Hudsona i odczytuje wprost do kamery jego fikcyjny, pośmiertny pamiętnik; w *From the Journals of Jean Seberg* (reż. Mark Rappaport, 1995) Mary Beth Hurt przemawia w pierwszej osobie, wmontowana w materiał archiwalny. W obu wypadkach tradycyjna forma biograficzna została zastąpiona analizą teoretycznofilmową i kulturową. A jednak filmoznawstwo nie wypracowało pojęcia, które nazwałoby te rozproszone praktyki i uczyniło z nich metodę.

Definicja dla filmoznawstwa

W teatrze performowanie egzystencji domaga się somatycznej obecności żywego artysty „tu i teraz”, w kinie obecność twórcy jest „widmowa”. Teatrolologiczna biografia performowana zmienia więc status – z widowiska staje się strategią opisu i performatywną formą historyograficzną. Biografia performowana to sposób pisania o autorach filmowych, w którym życie nie domyka się z chwilą śmierci, lecz dalej krąży w archiwach, rekonstrukcjach, ekspozycjach i interpretacjach. W tym procesie uczestniczą trzy podmioty: autor, który już za życia performuje własną biografię, świadomie lub mimowolnie projektując archiwa, kontrolując wizerunki, dyktując narracje i nagrywając siebie do odegrania po śmierci; pomijani dotąd przez krytykę biograficzną współtwórcy – widzowie, kuratorzy, restauratorzy, krewni, instytucje, recenzenci, montażyści dokończeń – z których każdy dokłada kolejny obraz twórcy; wreszcie biografka, która nie udaje niewidzialnej rekonstruktorce, ale jawnie wpisuje się w ten układ jako kolejna współsygnatariuszka, w trybie wiedzy usytuowanej Donny Haraway²⁰ (na przykład autoetnografii relacji²¹). Sama wiedza usytuowana nie jest tu jednak wystarczająca – musi wyrastać z pogłębianych badań archiwalnych. Dopiero w pisaniu granit dokumentów przekuwa się w performatywny wizerunek autora, oddzielający to, co poświadczone, od tęczy, którą bohater rozsnuł wokół siebie – feerii autostylizacji, autolegend i autofikcji traktowanej nie jako balast, lecz jako produktywny materiał biograficzny.

Biografia performowana działa więc w trzech porządkach naraz: jako praktyka kulturowa autora autofabulującego się w obiegu medialnym, jako metoda badaczki piszącej *poprzez* twórcę i jako hybrydyczna forma pisania o kinie. Antybiografistyczna polityka autorska – foucaultowska „funkcja-autora”, barthes'owska śmierć autora – nie zostaje tu unieważniona, tylko podważona od wewnątrz: autor nie znika, ale okazuje się jednym z wielu współtwórców metabiografii, która nosi jego nazwisko.

W niniejszym tekście nie tylko charakteryzuję biografię performowaną, lecz także przyjmuję jej logikę, traktując pisanie jako część procesu badawczego: sekcje analityczne budują argumentację, natomiast „seanse” nie są ozdobną dygresją, lecz wykonaniem proponowanej metody²².

To, co przyprawiało klasycznych biografów o zawrót głowy, dla tych „performujących” bywa największą inspiracją. Bliskie są mi tu *Twarze w tłumie* Iwo-ny Kurz – biografia nie artystów, ale ich społecznego powidoku; historia kultury czytana przez dyskursywne portrety postaci, które stają się soczewką procesów społecznych, mediów wizualnych i zapotrzebowania na mit. Bohater nie jest tu jednostką do odkrycia, jest „wizerunkiem” rozumianym podwójnie: jako „to, co widać”, i jako „podpis” – kontekst towarzyszący publicznym ekspresjom²³.

Najlepiej znanym mi „bohaterem zbiorowej wyobraźni” – takim, który ogniskuje procesy zachodzące w różnych mediach i rozszerza strategie opisane przez Kurz – jest Welles. Konsekwentnie „podpisywał” swoją performatywną

tożsamość i chętnie grał z mitycznym wizerunkiem, jaki narzucili mu – jeszcze za życia – jego biografowie. „Autofabulował” się bez ustanku: od pierwszego dublińskiego oszustwa w 1931 r., gdy przedstawił się w Gate Theatre jako znany aktor, którym wówczas nie był, przez słynną radiową *Wojnę światów* (*The War of the Worlds*, 1938) i *F jak fałszerstwo*, po występy w *The Tonight Show Starring Johnny Carson* (1976-1978) i reklamy wina Paul Masson (1978-1981). Każdy z tych gestów był aktem performowania biografii i każdy zostawiał w obiegu kulturowym materiał, który krąży do dziś: reprodukowany, parodiowany, cytowany.

Zwrot biograficzny wytworzył figurę dla takiego przypadku. Robert McGill opisał autorów, którzy jeszcze za życia kształtują i kontrolują własne archiwum²⁴. Welles to przykład graniczny, a może nawet przekraczający tę linię demarkacyjną, bo reżyser „performował” również swoje życie pośmiertne. Pozostawił rozsypane scenariusze i niedokończone filmy, utrwalił głos, który miał przemawiać za niego, gdy jego samego już nie będzie. Te gesty pozwalają odczytać jego biografię jako pakt z przyszłością – w sensie, w jakim Philippe Lejeune pisał o pakcie autobiograficznym²⁵. Welles zawiera go nie z czytelnikiem w teraźniejszości, ale z przyszłym badaczem i widzem. Jego kariera się nie kończy – dzięki archiwum wciąż jawi się jako wabiąca i obiecująca. Lejeune również wskazywał na archiwum i pośmiertną recepcję, ale traktował je jako następstwa paktu, nie jako jego strukturalne ramy. W eseju *Artystka w archiwum* Kurz formułuje rzecz jeszcze krócej i mocniej: *myślenie o archiwach jest w istocie myśleniem o przyszłości*²⁶. Czytam to dzisiaj jak zaproszenie do pisania paktów widmowych.

Polska teatrologia – za Małgorzatą Sugiera²⁷ – adaptuje lejeune’owski pakt do (performowanej) biografistyki i kładzie szczególny nacisk na formę. W „pakcie biograficznym” obok autora-podmiotu współtwórcą biografii jest *określona forma literacka oraz przyjęty schemat społecznej opowieści o człowieku, poprzedzająca jej powstanie*²⁸. Popczyk-Szczęśna dodaje, że *miarą sukcesu współczesnych form biograficznych jest nie tyle ich moc odstawiania ukrytej czy pominiętej prawdy o człowieku, ile „udatne zmyślenie”*²⁹. Benton, diagnosta biografii-Kopciuszka, precyzyjnie opisał ten ruch: to nieustanne przepracowywanie życiorysu nie ma źródła w samym zapotrzebowaniu komercyjnym; wskazuje na gatunek, w którym dowody – znane i nowo odkryte – wciąż są interpretowane, a biografowie odpowiadają na wyzwanie *przedstawienia życia w artystycznie nowych formach*³⁰.

Biografia performowana jest jedną z takich „artystycznie nowych form”, natomiast ciągle pisanie *biografii* to konstytutywna właściwość gatunku, a nie jego usterka. Deleuze nazwałby to „metamorfozą prawdy” – *ponieważ prawdy nie da się osiągnąć, uformować czy odtworzyć; należy ją stworzyć*³¹. Biografia performowana jest nazwą dla tego, co Welles i tak już robił; owo pojęcie wydobywa i porządkuje to, co od dawna istniało w żywiole kina. Tak właśnie działa „soczewka medium”. „Napisać od nowa” biografię konkretnego Medium nie znaczy dziś odzyskać je czy zrozumieć, ale raczej „wystawić” – w każdym sensie tego słowa: stworzyć, przedstawić, zainscenizować, zaprezentować. Czyni się to nie tylko przez rekonstrukcje cyfrowe, wystawy i pośmiertne montaże, ale również przez relacje z miejscami, osobami, innymi badaczami. Termin „biografia performowana” zostawiam świadomie, choć rozważałam „biografię inscenizowaną” i „biografię w działaniu”. To jednak kategoria performansu w sensie wypracowanym przez

Richarda Schechnera, Judith Butler i Deirdre Heddon³² najprecyzyjniej oddaje wielowarstwową i rozłożoną w czasie operacyjność terminu.

A teraz – dajmy się opętać!

Duchy, fantomy, zjawy i widma nie opuszczają już filmowego medium, powinniśmy więc uruchomić swoją mediumiczną wrażliwość i dać się opętać. Kto wie, co mają nam do powiedzenia.

Miłosz Stelmach

Jest w teatralnej koncepcji Popczyk-Szczęsnej rys, który scena łatwo przesłania, a który dla dalszego wywodu okazuje się kluczowy. Biografię performowaną „odgrywają” żywe aktorki, ale jej właściwą stawką pozostaje ktoś nieobecny. Badaczka mówi o tym wprost: sceniczna gra (z) archiwum służy *budowaniu relacji z Mikołajską (po śmierci)*³³. Biografia performowana nie reprezentuje zmarłej z bezpiecznego dystansu – wchodzi z nią w relację, traktuje jej archiwum nie jak depozyt, ale jak partnera gry.

Taki rodzaj performatywnej relacji z umarłym jest obecny również w kinie. Świeży, niemal paradygmaticzny przykład daje *Franz Kafka* (Franz, reż. Agnieszka Holland, 2025) – biograficzna fabuła o Kafce, a zarazem biografia półwiekowej relacji reżyserki z pisarzem. Holland sięgnęła po wydany pośmiertnie *Proces* jako kilkunastolatka, a sam jego autor – jak wyznaje – *szedł za mną przez całe moje życie*³⁴; studia w praskiej FAMU podjęła, *żeby pójść jego ścieżką, żeby być w jego mieście*³⁵, a stulecie śmierci pisarza uczciła metabiografią, w której udało jej się *go znów ożywić*³⁶. Marcin Prymas trafnie rozpoznał to pragnienie: *Mamy do czynienia z przeplatającym linie czasowe seansem spirytystycznym, antropologicznie poszukującym człowieka w relacjach znajomych, wykładach przewodników i turystycznych atrakcjach*³⁷.

Derridiańskie wezwanie, by nauczyć się zarówno żyć z widmami, jak i mówić o widmach, a nawet do widm – i obcować z nimi sprawiedliwie³⁸ – jest dla mnie nie tylko efektowną przenośnią, lecz także dość ścisłym opisem tego, co robię jako badaczka zmarłego artysty. Biografię performowaną traktuję jako praktykę widmontologiczną, a nie ontologiczną – taką, w której relacja z umarłym nie domyka jego życia w archiwalnej całości, lecz utrzymuje z nim wymianę otwartą i niesymetryczną. Mieke Bal, otwierając tom *Acts of Memory*, definiuje pamięć kulturową podobnie: nie jako zamknięty dokument przeszłości, ale jako proces, w którym przeszłość jest stale opisywana na nowo i wciąż kształtuje przyszłość – aktywność, którą się nie tyle przyjmuje, ile *performuje*³⁹. Biografia performowana jest takim właśnie aktem pamięci kulturowej ujętym w pierwszej osobie. To, co w definicji nazwałam paktem z przyszłością – zawartym przez twórcę z myślą o nieobecnym badaczu i widzu – w języku widmontologii można też określić jako pakt widmowy.

Tę otwartą wymianę z umarłym kino prowadzi zresztą na szczególnych warunkach; mało która sztuka osadziła bowiem widmo równie głęboko jak ta uprawiana przez Wellesa. Miłosz Stelmach, kreśląc *Przyczynek do widmontologii współczesnego kina*⁴⁰, przypomina, że film był medium nawiedzonym od samego początku: aktor ekranowy jest widmem żywego człowieka, a cała historia kina



F jak fałszerstwo, reż. Orson Welles (1973)



F jak fałszerstwo, reż. Orson Welles (1973)



Franz Kafka, reż. Agnieszka Holland (2025)



Franz Kafka, reż. Agnieszka Holland (2025)

jawi się jako *prawdziwe mauzoleum, zaludniona tysiącami postaci nekropolia*⁴¹. Stelmacha zajmuje widmowość kina jako takiego: medium, dyspozytywu, ekranu. Mnie zajmuje widmo konkretne: z imieniem i nazwiskiem. Pytam nie o to, czy ekran jest nawiedzony, ale co znaczy pisać biografię jednego z jego najbardziej niespokojnych widm, które w dodatku samo „wyreżyserowało” swój powrót. Zastanawiam się też, czy badaczka, która „dała się opętać”, uprawia naukę, czy może organizuje seans?

Nie oszczędzam sobie tej wątpliwości w jej ostrzejszej, metodologicznej wersji: czy biografia performowana opisuje sposób pośmiertnego trwania autora, czy tylko daje mojej fascynacji naukowe alibi? Z góry tego nie rozstrzygam. Odpowiedzią – jeśli taka w ogóle padnie – nie będzie argument, ale próba wywołania tego, o kim piszę.

Seans I – zbiorowy

Wenecja, 31 sierpnia 2018 r. Kolejka na światową premierę wellesowskiej *Drugiej strony wiatru* (*The Other Side of the Wind*, 1970-2018) przed Palazzo del Casinò ciągnie się daleko poza wejście. Po raz pierwszy w jednym miejscu widzę Wellesians – fanów i badaczy Orsona Wellesa, z którymi znamy się od lat, choć większości nigdy nie poznałam osobiście. Dla nas ten seans nie zaczyna się dziś, lecz dużo wcześniej. W retrospektywach i na sympozjach, w rozproszonych archiwach, w lekturze *Orson Welles's Last Movie* Josha Karpa⁴², w rozmowach z dawnymi współpracownikami reżysera, którzy zaczynali z nim ten film pół wieku temu, i z producentami, którzy nie zdążyli go poznać, a teraz dzieło dokończyli.

Wśród zebranych rozpoznaję twarze z majowego festiwalu w Cannes. Zjechaliśmy się tam głównie po to, by zobaczyć ostatni film Wellesa, który pierwotnie miał mieć premierę na Lazurowym Wybrzeżu. I choć z powodu zawirowań prawnych *Wiatr* powiał ostatecznie w stronę Lido, nie znaczy to, że Cannes zupełnie nas wtedy zawiodło. W sekcji Cannes Classic premierowo obejrzelśmy *Oczy Orsona Wellesa Cousinsa*. Rozmawialiśmy z nim długo; on także – i bez wątpienia głębiej niż my – dał się opętać medium. Fascynację nosi nie tylko w esejach. Nosi ją na skórze: charakterystyczny autograf Wellesa wytatuowany na ramieniu to podpis widmowy – dosłownie.

Wspólnie doświadczona premiera *Drugiej strony wiatru* w Wenecji pozwala nam zrozumieć, że nie oglądamy filmu nowego ani filmu starego. Doświadczamy kina, które wraca jako widmo – jako echo innej epoki i jednocześnie jako niezwykle aktualny komentarz do własnej kondycji. Kiedy w Sala Grande zapala się światło, jedna z dziennikarek powtarza z niedowierzaniem: *To prawdziwy film, prawdziwy film!?*, spodziewając się zapewne pokazu zachowanych fragmentów, które Welles zdążył zmontować przed śmiercią. Dla ekipy to komplement.

Korespondujemy z Wellesnetem – internetową redakcją prowadzoną od dwóch dekad przez Raya Kelly'ego. Wysyłamy zdjęcia i nagrania z konferencji prasowej, listy nieobecnych, fragmenty wystąpień, pierwsze wrażenia. Składamy zbiorową relację z premiery, pod którą układa się pasmo nazwisk. Obok Alessandra Aniballego, Alberta Anile, Massimiliano Studera, Josepha McBride'a i kilku nastu innych badaczy jest również moje. *Czekaliśmy na to dekadami i było warto!*⁴³

Podpis widmowy: *They'll Love Me When I'm Dead*

Światowej premierze *Drugiej strony wiatru* towarzyszy na Lido pokaz dokumentu *Pokochaj mnie, gdy będę martwy* (reż. Morgan Neville, 2018). Te słowa nie są jednorazowym wyznaniem. Welles powtarzał je w późnych latach – Peterowi Bogdanovichowi, ale też córce, Chris Welles Feder, która uczyniła je tytułem ostatniego rozdziału swojego memuaru *In My Father's Shadow*⁴⁴. Joseph McBride zatytułował nimi z kolei pierwszy rozdział biografii, zaznaczając, że Welles wypowiadał je z *mieszaniną goryczy i ironicznego dystansu*⁴⁵. Refren, trzykrotnie podniesiony do rangi tytułu, krąży dalej; Welles „ćwiczy” swoją pośmiertność na żywych świadkach, inni zbierają jego słowa. Świadoma projekcja własnej widmości za życia. Hauntologia w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

Podczas konferencji prasowej w Palazzo del Casinò jeden z producentów, Filip Jan Rymsha, odczytuje listy nieobecnych, w tym najmłodszej córki Wellesa, Beatrice: *Żył i oddychał w sali montażowej. Tam ożywał (...). Czy to pożegnanie Orsona Wellesa? Niemożliwe! Zostawił po sobie za dużo. Podpis złożony przed wystawieniem – to definicja paktu widmowego.*

Odpowiedź widmowa: *A Final Cut for Orson: 40 Years in the Making*

Trzeci ekran tego ostatniego sierpniowego weekendu, na Festiwalu Filmowym w Telluride, pokazuje, kto pakt wykonał. *Ostatnie dzieło Orsona: 40 lat pracy* (*A Final Cut for Orson: 40 Years in the Making*, reż. Ryan Sufferin, 2018) to dokument o kulisach wskrzeszania ostatniego filmu Wellesa – o ludziach, których reżyser nigdy nie poznał, a którzy składają za niego odpowiedź. John Knoll z Industrial Light & Magic dokręca scenę ze zdaniem *Kiedy jeszcze będę miał okazję współpracować z Orsonem Wellesem?* Specjaliści z Video Gorillas porównują dwanaście milionów klatek, żeby uporządkować przepastny materiał, a Danny Huston dubbinguje brakujące kwestie zmarłego ojca głosem nieodróżnialnym od jego własnego. Pierwsza ekipa – z lat 70. – w większości stawia się ponownie, niektórzy jako żałobnicy.

Michel Legrand dopisuje muzykę po blisko półwieczu – jazzowy soundtrack, o którym Welles marzył w marginaliach scenariusza. *Kochałem Orsona* – mówi z Paryża korespondentowi „Variety”; pracował z nim prawie rok przy *F jak fałszerstwo*, gdy reżyser zapowiedział mu następny film, i przez czterdzieści lat nic o nim nie słyszał. *Traktuję to jak prezent od Orsona – przesłany zza chmur*⁴⁶. Pięć miesięcy po premierze wybitny kompozytor sam dołącza do nadawcy. Bogdanovich, który obietnicę dokończenia filmu złożył jeszcze za życia Wellesa, w Wenecji nie jest obecny. Dzień później, w Telluride, mówi: *To takie smutne. To koniec wszystkiego*. Trzydzieści trzy lata pracy (żałoby) zamykają się tamtego weekendu na dwóch kontynentach.



Oczy Orsona Wellesa, reż. Mark Cousins (2018)



Oczy Orsona Wellesa, reż. Mark Cousins (2018)

Hojność performowana (i jej biograficzny rewers)

Performatywną tożsamość Wellesa (omówiłam ją w osobnym studium na przykładzie dwóch jego publicznych wystąpień z lat 80.⁴⁷) najpełniej udokumentował Patrick Tonguette w książce *Orson Welles Remembered*⁴⁸. Ponad trzydzieści wywiadów z ludźmi pracującymi z reżyserem od Mercury Theatre po październik 1985 r. to mówiona historia kina i ta sama materia, którą chce uchwycić biografia performowana: pamięć współpracowników, krążąca opowieść, cały ten „żywiol”, który ma moc przeobrażania człowieka w legendę.

Norman Lloyd, aktor z Mercury Theatre, wspomina, że Welles uwielbiał opowiadać historie, a próby nigdy nie zaczynały się punktualnie – najpierw musiała być rozgrzewka i „rozmrózenie” zespołu⁴⁹. Performowanie biografii nie zaczyna się dopiero po śmierci Wellesa, jest jego *modus operandi*: anegdota, autoanegdota i dowcip to ważna część obecności na planie, budująca charyzmatyczną personę. Reżyser już za życia był uformowany cytatami z własnych filmów: tytuły recenzji i książek z różnymi modalnościami „Obywatela Wellesa” projektowały jego biograficzną legendę, którą sam podbijał.

Wspomnienia Jima Steinmeyera, magika, z którym Welles pracował nad numerem zwanym *spirit cabinet* – maszyną inspirowaną Alexandrem Grahamem Bellem, umożliwiającą „rozmowy ze zmarłymi” – pokazują, że Welles niemal dosłownie projektował technologie widmowości za życia. W dniu śmierci zostawił na biurku listę rzeczy do zrobienia ze *Spirit Paintings*⁵⁰. Maszynę do rozmów ze zmarłymi porzucił w połowie pracy i... stał się jej pierwszym pacjentem.

Performatywna obecność Wellesa rozszerza się też na praktykę produkcyjną. Współpracownicy z lat 70. powtarzają jeden refren: *Wszystko wymyślał na bieżąco. Cała ekipa pozwalała mu na wszystko. Sam finansował zdjęcia, licząc, że znajdzie sponsorów. Dawał nam ogromną wolność i słuchał każdego głosu*⁵¹. Stała obecność na planie, hojność wobec procesu, aktorów i ekipy – to już nie maniera towarzyska, ale strategia twórcza. *Druka strona wiatru*, ukończona w 2018 r., jest ostatecznym dowodem tej etyki: niedokończona hojność Wellesa zachęciła innych do dokończenia dzieła.

Niemniej ten rozrzutny awers ma swój wewnętrzny rewers. Chris Welles Feder opisuje odwrotną stronę tej hojności – ojca musiała rekonstruować z fragmentów: z pocztówki z Hongkongu, telefonu z Londynu czy z gry *Brain Quest*, w którą lubił z nią grać⁵². Welles oddaje swój czas, humor i fizyczną obecność współpracownikom i publiczności, ale zostawia lukę w rodzinie. Każda biografia Wellesa jest więc pisana z innej (nie)obecności: córka – najbliższej, a jednak nigdy dość blisko; McBride – tuż obok, ale nigdy „wtajemniczony”; Bogdanovich – wybrany, ale nigdy „zrównany”.

To bardzo różne struktury widmowej relacji, ale wszystkie odsłaniają brak i obcość. Badacze Wellesa również – a nawet tym bardziej – pracują na tym braku, konfabulując z otrzymanych wycinków jakąś całość. Tu manifest metodologiczny biografii performowanej pokazuje swoje *etyczne* zaplecze. W polskim filmoznawstwie ta etyka relacyjnego pisania wydaje się wciąż osobnym głosem. Najbliżej rozpoznałam ją u Pauliny Haratyk, której *Nietutejsza* otwiera się sceną, gdy pro-

fesorowie archiwiści tłumaczą publiczności, że historii mówionej – podstawy jej badań ruchu Amatorskich Klubów Filmowych – nie da się porównać z twardą, opartą na dowodach wiedzą, której sami są depozytariuszami: *Z każdym ich kolejnym zdaniem czułam się coraz bardziej nie na miejscu*⁵³. Sam tytuł najcelniej diagnozuje pozycję. Autorka broni swoich metod – historii mówionej, obserwacji uczestniczącej, autoetnografii – nie *przed* zarzutem subiektywizmu, ale przyjmując go jako warunek rzetelnego poznania: te same czynniki kształtują przecież także badaczy archiwaliów i statystyk. Pyta zresztą wprost: *czy dystans wobec tematu rzeczywiście ułatwia jego zrozumienie?* Skoro każdy dokument ktoś najpierw stworzył, a ktoś inny włączył do zbiorów, archiwum nie jest mniej zapośredniczone niż rozmowa⁵⁴.

To samo robi biografia performowana z fascynacją badaczy: czyni z niej narzędzie, a nie powód do wstydu. Paulina Haratyk pisała tamten tekst w pojedynkę. Niniejszy artykuł jest kolejnym głosem w tym samym wątku. To nie jest głos wymierzony *przeciw* archiwum, ale współbrzmiący *obok*. Przestajemy być nietutejsze.

Seans II – urodzinowy

Wrocław, 6 maja 2026 r., pięć minut po północy. Welles w zaświatach otwiera szampana z okazji 111. urodzin. To bardzo dobra godzina na seans z W. – w tej jednej literze Welles przechodzi w Widmo.

Na stole – obok (śnieżnej) kuli – rozkładam zdjęcia z archiwów, pocztówki z podróży *Dookoła świata z Orsonem Wellesem* i swoje wcześniejsze teksty. Po kilku godzinach dochodzę do smętnego wniosku. Moje uparte dążenie do uchwycenia przekonującego obrazu niedokończonych twórczości reżysera i odtworzenia jego pierwotnych intencji na podstawie scenariuszy niezrealizowanych filmów nosi znamiona opętania, a przynajmniej myślenia życzeniowego.

Pocieszam się, że nie jestem jedyną, która dała się bez reszty pochłonać gorączce archiwum. Myślę też o tych wszystkich, którzy podjęli się ukończenia lub zmontowania materiału Wellesa zgodnie z „duchem autora”. Metafory spirytystyczne przestają być tylko performatywnym ozdobnikiem: wywoływane widmo nigdy nie jest tożsame z utraconym ciałem – stanowi jego nowy, performowany ekwiwalent. Intencje Wellesa nie były niezmiennie. Może jednak są przypadki, kiedy „jesteśmy” najbliżej tych wizji? Najwyższy czas rozpocząć seans.

Widmo nie odpowiada wprost (na szczęście, bo umarłabym ze strachu), ale od czego mam na stole całe to archiwum! Przenoszę się do 5 grudnia 1957 r. Tego feralnego dnia Universal odebrał Wellesowi montaż *Dotyku zła* (*Touch of Evil*, 1958) – jego ostatniego hollywoodzkiego filmu. Po obejrzeniu tych „nieszczęśliwych dokrętek” i „ich montażu” – jak zwykł mawiać – Welles zachował zimną krew (z czasem będzie mu to przychodzić dużo trudniej) i odpowiedział obszernym, liczącym 58 stron memorandum do szefa produkcji Edwarda Muhla. Była to drobiazgowa instrukcja montażu, dźwięku i dubbingu, zwieńczona prośbą, by studio uszanowało wzór, w który włożył tyle pracy⁵⁵. Wskazówki zawarte w piśmie w większości zignorowano; film wszedł na ekrany w 1958 r. w wersji, której reżyser się wyparł. Za życia Wellesa jego wizja nie trafiła na ekran, ale to nie koniec historii.

W 1998 r. – trzynastcie lat po śmierci reżysera – Walter Murch przemontował *Dotyk zła* ściśle według owej instrukcji sprzed czterdziestu lat. *Aide-mémoire* Wellesa zostało wykonane w przyszłości. Pakt widmowy znów nie jest dla mnie jedynie ładną metaforą – widzę go jeszcze wyraźniej niż podczas poprzedniego seansu. *Drugą stronę wiatru* trzeba było zrekonstruować i przynajmniej częściowo odgadnąć, dopisać. Memorandum jest czymś innym: jawną, spisaną, wykonalną listą zaleceń. Oczywiście Welles nie pisał go z myślą o przyszłości – powstało ono „dla roku 1957”, jako prośba o natychmiastową korektę. Jednak dokument, którego pierwszy adresat odmówił podpisu, odnalazł właściwego sygnatariusza cztery dekady później.

Myślę, że instrukcja przygotowana dla *Dotyku zła* jest paktem w najściślejszym sensie: kontraktem, który został podpisany i zrealizowany z opóźnieniem, ale zgodnie wytycznymi zawartymi na piśmie. Było to możliwe dlatego, że Welles przełożył swoją wizję na formę zdolną przeżyć autora: nie na nieprzekazywalne „widzenie”, lecz na swoisty instruktaż. Różnica między filmem utraconym bezpowrotnie a filmem odzyskiwalnym jest różnicą czynioną przez... archiwalny dokument.

Walter Murch okazał się medium; seans się odbył. Ale – mam właśnie jakąś odwróconą wersję *déjà vu* – premierę w 1998 r. również zapowiadano w Cannes (przybyli nawet twórcy rekonstrukcji) i znowu (!) przez zawirowania prawne, tym razem na skutek interwencji Beatrice Welles, do wyświetlenia filmu na Lazurowym Wybrzeżu nie doszło. Czy to antycypacja seansu zbiorowego z 2018 r.? Od tych mentalnych podróży w czasie i przestrzeni kręci mi się w głowie. Mam nawet wrażenie, że słyszę głosy! No tak, „największym” wellesowskim medium był głos – i to on prowadzi pakt o krok dalej. Dwie książki, z których „słyszę” Wellesa opowiadającego własne życie, zostały najpierw nagrane. *This Is Orson Welles*⁵⁶ wyrosła z wieloletnich rozmów z Bogdanovichem; *My Lunches with Orson*⁵⁷ to zapis spotkań zarejestrowanych przez Henry’ego Jagloma, również przyjaciela Wellesa.

W obu przypadkach opowieść Wellesa o sobie istnieje najpierw jako dźwięk: jako głos na taśmie, spisany i ogłoszony, gdy ciała dawno już nie było. Nagrany głos jest widmem w postaci niemal wzorcowej. Stelmach, który zachęcił mnie do widmontologii, nieprzypadkowo poświęca osobny podrozdział „głosowi z zaświatów”, a u Popczyk-Szczęsnej „głos z nagrania” Mikołajskiej należy do kluczowych tworzyw scenicznych. U Wellesa rzecz nabiera dodatkowej ostrości: to, co Barthes nazwał ziarnem głosu⁵⁸ – cielesny ślad osoby w samym brzmieniu – jest zarazem cząstką najłatwiej odłączalną, zdolną krążyć bez ciała.

Przeglądam spisane rozmowy z Wellesem i naprawdę słyszę jego charakterystyczny, niski głos. Krąży tu widmowo i wpada pomiędzy mnie a tekst. Utrwalony na taśmie głos to nie tylko słowa, lecz także „głośność”: nagłe wybuchy śmiechu, pokrzykiwanie, zadyszki – energia i temperament opowiadającego, a w momentach ciszy i zawieszzeń jego druga, melancholijna natura. Rozmowy z Bogdanovichem i Jaglomem są performowaniem biografii w stanie najczystszy: Welles „gra Orsona Wellesa”, wygłaszając siebie do mikrofonu. Tytuł *This Is Orson Welles* obiecuje obecność w teraźniejszości, ale daje transkrypcję głosu, zredagowaną inną ręką i ogłoszoną długo po śmierci mówiącego. Ukryty w aktówce dyktafon Jagloma jest niemal zbyt dosłownym emblematem tej sytuacji:

Welles performuje swobodnie, bo nie patrzy na urządzenie, które utrwała go dla przyszłości. Czy w pełni wiedział o nagraniach? To sporne. A jednak wypowiada się tak, jakby mówił do protokołu: prostuje fakty, układa anegdoty, dba o wersję. Nie trzeba więc zakładać świadomego planu, by dostrzec dyspozycję – Welles opowiadał siebie w formie zbudowanej tak, by przeżyła samo opowiadanie. Bo pisać o W. to nieustannie transkrybować: wsłuchiwać się uważnie w głos zmarłego, który mówi dalej, choć nie odpowiada mi wprost...

Trickster pod Chartres

Ponieważ żyjemy w czasach, kiedy gazety, listy i dzienniki ze wszystkich stron kierują tysiące kamer na każdą postać, biograf musi być przygotowany na to, by godzić sprzeczne wersje tej samej twarzy
Virginia Woolf

Pismo i głos to ślady, które Welles po sobie zostawiał. *F jak fałszerstwo* pokazuje, jak konstruował swój wizerunek. Wróćmy najpierw do teorii biografii – problem, który Welles uczynił swoim tematem, postawiono znacznie wcześniej. Niespełna sto lat temu w przełomowym esej *The New Biography* (1927) – tym samym, w którym pojawia się metafora granitu i tęczy⁵⁹ – Virginia Woolf zapytała o nowoczesną formę opisywania życia, a w późniejszym o kilkanaście lat *The Art of Biography* (1939) uzupełniła tę intuicję o perspektywę „medioznawczą”, postulując: *Biografia poszerzy swój zakres, rozwieszając tu i tam swoje lustro. Z tej różnorodności wyprowadzi jednak nie zamęt i konfuzję, ale bogatszą całość*⁶⁰.

Kino dało owej intuicji obraz dosłowny. *Obywatel Kane* jest filmem o *sprzecznych wersjach tej samej twarzy*, a słynna scena zageszcza tę zasadę w jednym obrazie. Kane przechodzi między dwoma lustrami, a ekran wypełnia się ciągiem jego odbić malejących w głąb ramy, z których żadne nie jest „prawdziwsze” od pozostałych: woölfowskie lustro rozwieszone „tu i tam” stają się konkretnym rozwiązaniem inscenizacyjnym. Wielu interpretatorów widziało w tym więcej niż figurę nieuchwytnego tożsamości Kane’a: zapowiedź podmiotu rozszczępionego i zwielokrotnionego oraz rzeczywistości symulaków, które zadowolą się w kulturze dopiero dekady później.

I znów nieprzypadkowo powraca *Obywatel Kane* – film, którym otwierał się prolog tego eseju, odsłania teraz swoje kolejne sale luster. Trzydzieści dwa lata później Welles uczynił tę polifonię nie tylko tematem, lecz także swoim jawnym autoportretem. Wszedł w rolę, do której zmierzała cała jego publiczna biografia: trickstera – iluzjonisty, mistrza dwuznacznego daru, kogoś, kto zawodowo zmienia twarze. W tę figurę wchodził całym życiem – od *Wojny światów*, która ugruntowała jego sławę szalbierza, po sceniczne pokazy magii. *F jak fałszerstwo* jest paradną deklaracją tej roli. Reżyser zwraca się wprost do widza, obiecuje mu godzinę czystej prawdy, po czym, gdy godzina mija, z rozmysłem go okłamuje.

Jeśli „Orson Welles” jest figurą „postmodernistyczną” – świadomie zmontowaną z (auto)biograficznych gestów, masek i autolegend – to śmierć nie przecina jej na pół. Performowane „ja” trwa dalej, ponieważ nigdy nie pokrywało się w całości z żyjącym człowiekiem: widmo było w nim od początku. Welles nie tyle



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)



Obywatel Kane, reż. Orson Welles (1941)

„zaplanował” swoje życie pośmiertne – hipoteza o świadomym planie jest jednak nie do udowodnienia, a przy tym zbędna – ile pokazał coś ciekawszego: performowane autorstwo z zasady nie wymaga obecności autora, by trwać.

F jak fałszerstwo jest traktatem o twórcy, który gra siebie jako widmo, zanim jeszcze nim się stał. Welles, stojąc pod katedrą, mówi, że wszystkie dzieła ludzkich rąk rozsypią się kiedyś w *uniwersalny popiół*, a martwi artyści mają nam wtedy krzyknąć z *żywej przeszłości*: „*Śpiewajcie dalej!*”. W pożegnalnym tonie dorzuca, że nazwisko twórcy *być może wcale aż tak bardzo się nie liczy*... Jest w tym monologu nieoczywiste piękno, jest też paradoks trickstera: Welles, który „rezygnuje” z nazwiska, robi to przed kamerą w filmie, który tym nazwiskiem zaraz podpisze. Wyrzeczenie i upomnienie się o swoje są u niego jednym gestem.

Seans III – zimowy

Cinémathèque française, grudzień 2025 r. Wystawa *My Name Is Orson Welles*. To tytuł, którego Welles – gdyby mógł go usłyszeć – nie odebrałby jako cudzego. Autor w pierwszej osobie. Ten sam reżyser, który w Chartres mówił, że imię nie liczy się aż tak bardzo, dostaje je teraz z powrotem, wymówione własnymi ustami.

Oglądam dobrze mi znane plansze, scenariusze, fotosy i twarze: Wellesa-Kane’a, Wellesa-Quinlana, Wellesa-Falstaffa. Wreszcie docieram do miejsca, w którym zagęszcza się nie tylko obraz, ale też czas. Pośrodku, na cokole, stoi szklana kula. Ta sama, która wypada z dłoni umierającego Kane’a. Wewnątrz niej sypie drobny śnieg. W bocznej niszy, w świetlistej „kapliczce”, leży druga relikwia – znane doskonale wszystkim kinomanom sanki. Wokół, na trzech ścianach sali, śnieg sypie się raz jeszcze, już w wielkim formacie: to projekcja sceny, w której mały Charlie biegnie z sankami przez śnieg – jeszcze beztróski i nieświadomy, że został właśnie sprzedany. Stoje między miniaturową zimą zamkniętą w szkle a tą drugą, projekcyjną, monumentalną, której śnieg spadł ponad osiemdziesiąt lat temu, ale pada nadal. Łapię się na myśli: szkoda, że nie da się tego wszystkiego sfotografować. Zaraz jednak przychodzi kolejna: to jest być może największa wartość tego śnieżnego performansu: „niemożliwe” spotkanie kina obrazu-ruchu, obrazu-czasu i obrazu-kryształu Deleuze’a.

Rafał Syska, opisując współczesne muzea kina, zauważa, że im mniej fizycznym i trwałym bytem jest sam film, tym ważniejszą rolę odgrywają muzealne enklawy kina *zamartłego w czasie i ucieleśnionego poprzez miejsce*⁶¹. Paryska sala wykonuje ten gest na cudzym ciele: ucieleśnia i stabilizuje rozproszony byt Wellesa w jednej szklanej kuli i jednej zapętlonej projekcji. Im bardziej Welles po śmierci roztopia się w strumieniach rekonstrukcji, restauracji, AI-dokończeń i streamingu, tym bardziej potrzebuje takich punktów materialnej kondensacji.

Welles-magik dostał tu swoją ostatnią sztuczkę: śnieg, który raz spadł, sypie dalej; chłopiec, który raz przebiegł kadr, wciąż przezeń biegnie; dłoń, która raz wypuściła kulę, wypuszcza ją z każdą projekcją. To seans w najpełniejszym sensie: projekcja, sesja spirytystyczna, archiwum – wszystko naraz. Welles, który tak nie chciał być zapomniany, otrzymał oba dary, jakimi można obdarować widmo: wraca i wymawia własne imię przez nas.

Po co kinu autorzy-widma?

Na pytanie Miłosza Stelmacha, co mają nam do powiedzenia duchy nawiedzające medium filmowe⁶², odpowiadam: całą historię kina, włącznie z tą przyszłą. Widma nie tylko mówią o sobie, ale również stają się soczewką medium, w której skupia się jego autorefleksyjność. Mnie interesuje – jak deklarowałam – bardzo konkretne Widmo, ale w jednym, zagęszczonym punkcie: tam, gdzie przedmiot badania zmienia się w narzędzie. Welles jako szersza metoda; przypadek, który mówi więcej o medium niż o samym sobie. Suffern, reżyser dokumentu *A Final Cut for Orson*, ujął to dosłownie: praca nad ostatnim filmem Wellesa była dla niego okazją, by opowiedzieć – obok historii samego reżysera – historię tego, jak robiło się wtedy filmy z *taśmą, kopiami roboczymi i rolkami Nagra*⁶³. Szczegół biograficzny przestaje być anegdota, a staje się świadectwem przemian instytucjonalnych, technologicznych i estetycznych. Biografia performowana nie jest formą pisania o konkretnym twórcy, a pisanie o kinie *za pomocą* twórcy. Welles – figura graniczna, w której życiu i twórczości przecinają się przejścia kinematografii od ery klasycznej po epokę AI – pozwala czytać historię medium. Murch stawia przy tym trafną diagnozę Hollywood: nie znosi ono tych, którzy wyprzedzają epokę o dwie dekady, woli tych *sześć sekund przed swoim czasem*⁶⁴, bo to oni zarabiają najwięcej. W tej optyce zamiłowanie Wellesa do procesu tworzenia (większe niż do samego dzieła), kręcenie filmu – choćby nawet jednej sceny – przez kilka lat i w konsekwencji liczne niedokończenia są niczym innym jak trwonieniem pieniędzy i obrazą hollywoodzkiej „etyki” pracy.

Reżyser bywał już „przypadkiem myślenia” – u Deleuze’a jako „myśliciel w obrazie”, u Žižka jako pryzmat psychoanalitycznych mechanizmów pragnienia i winy⁶⁵. Ja jestem jednak zainteresowana biografią jako dynamicznym procesem, w którym opowieść o życiu jest performowana po śmierci, w relacji z żywym badaczem, i która odsłania „myślenie medium”. Wpisuję te rozważania w paradygmat pracy *The Biographical Turn: Lives in History*⁶⁶, gdzie biografia staje się krytyczną metodologią nauk humanistycznych, pozycjonującą jednostkę w relacyjnej sieci dyskursów i instytucji. Przenoszę je na grunt filmu, ku jego pośmiertnej, technologicznej widmowości. Materialną topografię i rozproszone archiwum reżysera zmapowałam w duchu rewizjonistycznej New Film History we wcześniejszych pracach. Teraz zajmuje mnie przejście od empirycznego opisu celuloidowych i papierowych dokumentów ku pośmiertnemu trwaniu autora jako figurze metodologicznej.

Nie odrzucam wcześniejszych narzędzi, widzę jednak, że osiadły one na „twardej” podstawie, która sama jest performowana. Żadne archiwum nie jest obiektywne ani neutralne, każde *ma swoją archeologię i swoją biografię*, jak celnie ujęła to Lucyna Marzec⁶⁷. Tym bardziej zawodzi ono, kiedy obiekt badań jest figurą performatywną, autobiograficzną, mitotwórczą. Metoda kielkowała od dawna: z odrzucenia psychoanalizy, „psychobiografii” i „patografii” twórcy⁶⁸ oraz z przyjęcia psychoanalitycznie „poinformowanej” refleksji nad kinem jako maszyną pamięci, powrotu i widmowości. Welles nie jest tu pacjentem na kozetce. Jest swoistą figurą, przez którą diagnozuje się popęd samego medium do utrwalania, niedokończania i powracania.

W tej optyce figura autora-widma nie jest porażką ani nostalgią, ale narzędziem autorefleksji medium. Dopiero kiedy zwrot historyczny dopuścił rozpad mitu dzieła jako zamkniętej całości, kino mogło zobaczyć siebie jako medium „wątpiace”, negocjujące własną tożsamość. Welles przed New Film History był „porażką auteurystyczną”, Welles po New Film History jest metodą. Pokazuje niedokończenie, rozproszenie i widmowe powroty jako warunek poznania medium. Tak samo dzieje się z biografią performowaną – otwarta i relacyjna, nie kończy się ze śmiercią autora. Przeciwnie, dopiero wtedy wchodzi w swoją najbardziej produktywną fazę kulturową.

Widmo nie musi być metaforą traumy (jak u Korczarowskiej⁶⁹) ani żałoby i sprawiedliwości wobec przeszłości (jak u Derridy) czy melancholii za czymś utraconym. Nie musi też być bohaterem seansu spirytystycznego jednej tylko badaczki. Może stać się kategorią opisującą tryb pośmiertnego istnienia w kulturze filmowej i pozwalającą czytać mechanizmy, dzięki którym kino wytwarza, zachowuje i wprowadza do obiegu mit autorstwa w epoce, gdy klasycznie rozumiana *politique des auteurs* od dawna jest pęknięta od środka. Czterdzieści lat po śmierci Wellesa – w roku dużej wystawy, retrospektyw i rekonstrukcji – reżyser nie domyka swojego odejścia. I właśnie to niedomknięcie czyni go ową figurą, w której widać, jak kino myśli o własnej historyczności, śmierci i nieśmiertelności.

Seans IV – nieplanowany

Wrocław, 17 maja 2026 r. Ten seans przeprowadzam częściowo wbrew sobie: artykuł ma już domkniętą (sic!) strukturę i wyczerpany limit znaków – te, które właśnie stawiam, są dodatkowymi. Czy redakcja wytnie je w montażu i podzielię los W.? Zobaczymy.

Dzień jak co dzień – nikt nie obchodzi urodzin, nie ma premiery, przegladam prasę przy popołudniowej kawie i odruchowo zaglądam na Wellesnet. Od razu widać, że pojawiła się sprawa wyższej wagi – powstała podstrona poświęcona utraconej, dłuższej wersji *Wspaniałości Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, reż. Orson Welles, 1942). Scenopis z 12 marca 1942 r., pięć dni przed katastrofalnym pokazem w Pomonie, krążył wśród wellesnetowiczów od lat, ale nigdy dotąd nie był złożony w jedną, publicznie dostępną całość.

Pierwsza myśl: muszę zaktualizować tekst, filmografię, archiwum, bibliografię! Chwila – przecież to ja jestem zaktualizowaną bibliografią. Pakt, o którym piszę, działa pode mną i wciąga mnie w tryb, którego nie zaprojektowałam. Pakt nie jest testamentem. Widmo krąży. Historia trwa. Dzisiaj opisuję ją ja, jutro ktoś inny.

To nie jedyne wspaniałe (sic!) zdarzenie: cztery dni wcześniej Wellesnet doniósł o postępach w rekonstrukcji prowadzonej przez Fable Studio z użyciem AI – projektu komercyjnego i kontrowersyjnego, krytykowanego między innymi przez McBride’a, ale zaakceptowanego w ograniczonej formie przez Beatrice Welles. Majowe zdarzenia są kolejnym elementem krążącego właśnie paktu widmowego – obok trwającej od 1 kwietnia w Turynie wystawy *My Name Is Orson Welles*. To nie primaaprilisowy żart – ta wystawa naprawdę teleportowała się tam z Paryża i potrwa do października. Jednak ten przyszły seans... zapisałam już wcześniej.

Polifoniczne strategie trwania funkcjonują równolegle: korporacyjna z AI, wspólnotowa z archiwum, muzealna z ekspozycją. Wszystkie aktualizują pakt widmowy z innej pozycji etycznej oraz instytucjonalnej. Działa on wobec narzędzi, których za życia Wellesa nie było: AI staje się sygnatariuszem maszynowym, niepokojącym, ale wpisanym w ramę, którą reżyser sam zaprojektował i której granice testuje teraz Fable Studio.

Pakt operuje przy tym fraktalnie: majowy wpis Kelly'ego opiera się na wieloletniej pracy nieżyjącego już Roberta Carringera, autora klasycznej pozycji *The Magnificent Ambersons: A Reconstruction*⁷⁰, a po jego śmierci badawczy podpis przejęli następcy. Welles podpisał pakt jako autor, Carringer jako pierwszy rekonstruktor, a dziś dziedziczy go cała społeczność. To majowe zatrząsienie jest miarą tego, w jakim trybie trwa widmowa obecność Wellesa. Ponadprogramowym seansem, przedłużającym obchody urodzin W., aktualizuje pakt – tym samym gestem, który wykonuje Ray Kelly, otwierając podstronę dla Wellesians. To podpis badaczy pod paktem, którego W. nigdy nie zerwał – zostawił go każdemu, kto przyjdzie, niesiony fascynacją i rytuałem popołudniowej kawy.

Seans V – przyszły

Wrocław, 10 maja 2026 r. Kupuję bilet do Turynu na połowę lipca. Jest to więc przyszły seans w ścisłym, a nie metaforycznym sensie – seans, którego scenografia już stoi, ale który dla mnie wciąż się nie odbył. Wystawa *My Name Is Orson Welles* nie zamknęła się 11 stycznia 2026 r. Po kilku miesiącach przerwy otworzyła się ponownie – z tym samym tytułem, tym samym kuratorem, z wielkością tych samych eksponatów – w Museo Nazionale del Cinema w Turynie.

Pora na wyznanie, jak mówi W. w *F jak fałszerstwo*: to moje ulubione muzeum kina. Znam je jak własną kieszeń, z kuchnią i archiwami włącznie. Wiem już, że mimo tych samych eksponatów wystawa wypadnie tam zupełnie inaczej niż paryska – będzie pionowa. Mole Antonelliana, w której mieści się muzeum, to budowla z XIX w. zaprojektowana jako synagoga Turynu (nigdy jednak nią nie była) i dopiero w 2000 r. zmieniona w narodowe muzeum kina. W jej centrum wznosi się Aula del Tempio – hala wysokości kilkudziesięciu metrów, otoczona spiralną, wznoszącą się rampą.

Przestrzeń muzeum jawi mi się jako figura losu W. – gmach o pierwotnie innym przeznaczeniu, który dopiero z czasem otrzymał drugie życie (podobnie jak Welles, którego twórczość po śmierci zaczęła być na nowo odczytywana i doceniana), pnący się spiralnie ku górze. Wystawa nie rozwinie się w dół ani wszcz, lecz w górę – zwiedzający wchodzi na kolejne piętra niczym po szczeblach wtajemniczenia. To raczej wstępowanie ku tęczy niż w grobowiec (ten jest zarezerwowany dla archeologii kina), choć kierunku zwiedzania nikt tu nie narzuca, a każdy może twórczo pobłądzić. Najważniejsze, żeby zdążyć odwiedzić muzeum, bo jak – wiemy z *F jak fałszerstwo* – każdy gmach prędzej czy później osypie się w uniwersalny popiół.



Wspaniałość Ambersonów, reż. Orson Welles (1942)



Wspaniałość Ambersonów, reż. Orson Welles (1942)

Epilog: Publiczność umarłych

Tak rośnie pośmiertne życie Wellesa: cytowane, restaurowane, eksponowane, wożone z Paryża do Turynu i dalej, a teraz dopisywane także tutaj. Pakt został podpisany w obie strony: Welles zostawił dokumenty, głos, sygnaturę, niedokończona, archiwum; jego pośmiertni współsygnatariusze – restauratorzy, kuratorzy, badacze – wykonują. Welles przemija inaczej niż się przemija; sygnalizuje przemijanie tym samym gestem, którym przez nie trwa. Każdy taki gest utrwalenia jest zarazem przyznaniem, że kogoś już nie ma... Sam Welles to wiedział i nie miał o tym wysokiego mniemania. Przewidział swoją pośmiertną „gorączkę” w rozmowie z Jaglomem: *Poczekaj tylko, aż umrę. Wtedy wszystko się zacznie. Wszyscy wyjdą z ukrycia. Będą wykopywać stare scenariusze, z którymi miałem coś wspólnego, albo wymyślać historie o moim życiu. Te rzeczy nagle staną się atrakcyjne rynkowo*⁷¹. W niezrealizowanym scenariuszu *The Big Brass Ring* (1982) bohaterowi, którego sam zamierzał zagrać, nakazał wypowiedzieć jeszcze mocniejsze słowa o pośmiertności: jest ona *najkapryśniejszą i nieprzebraną masową publicznością ze wszystkich – publicznością umarłych*. Co charakterystyczne, napisał tę kwestię dla siebie i pozostawił w archiwum, nieodegraną. To samo, krócej, mówił też „bez maski” w 1967 r. Kennethowi Tynanowi⁷². We francuskim brzmieniu, którym paryska wystawa zamknęła (swoją) narrację, mieści się ono w jednej linii: *la postérité est presque aussi vulgaire que le succès* – pośmiertność jest prawie tak samo wulgarna jak sukces.

Czy to podważa całą wcześniejszą argumentację? Cóż, taki właśnie jest jej przedmiot.

⁷¹ E. Podnieks, *Introduction: „New Biography” for a New Millennium*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2009, t. 24, nr 1, s. 1-14.

⁷² A. Nasiłowska, *Biografie: zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> (dostęp: 27.04.2026).

⁷³ I. Iwasów, „Niosło ją to, że stała u boku”. *O genderowym modelowaniu biografii artystek*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, t. 5, nr 2, s. 65.

⁷⁴ M. Berton, *Biografia teraz i kiedyś*, tłum. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4-5, s. 11.

⁷⁵ S. Weinberg, *Biography, the Bastard Child of Academic*, „The Chronicle of Higher Education” 2008, t. 54 <https://www.chronicle.com/article/biography-the-bastard-child-of-academic/> (dostęp: 26.04.2026).

⁷⁶ A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie i metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 13.

⁷⁷ Tamże, s. 12.

⁷⁸ A. Nasiłowska, *Herezje*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja” 2010, nr 1-2, s. 129-136.

⁷⁹ W drugim znalazł się m.in. artykuł Anny Nasiłowskiej *Przełom anty-antibiograficzny*, „Nowa Dekada Krakowska” 2018, nr 2-3, s. 8-11.

⁸⁰ A. Nasiłowska, *Wstęp. Porządki w bibliotece*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja” 2019, nr 1, s. 7-12.

⁸¹ A. Dębski, *Dwie siostry: starsza New Film History i młodsza New Cinema History*, „Kwartalnik Filmowy” 2026, nr 133, s. 150-173.

⁸² P. Bourdieu, *Złudzenie biograficzne*, w: tegoż, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 62-68.

⁸³ Pojęcie to Beata Popczyk-Szczęśna sformułowała w tekście *Biografia performowana, czyli sceniczna gra (z) archiwum życia aktorki. Studium przypadku* („Pamiętnik Teatralny” 2022, t. 71, nr 3, s. 65-85), rozwijając wcześniejszy namysł nad teatrem biograficznym jako tzw. gatunkiem zmaconym (C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje*

- myśli społecznej, tłum. Z. Łapiński, „Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja” 1990, nr 2, s. 112-130) i nad jego autotematycznym, „metabiograficznym” charakterem (B. Popczyk-Szczęsna, *Medialne reprezentacje /auto/biografii na przykładzie spektakli teatralnych Michała Buszewicza i Weroniki Szczawińskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, t. 64, nr 2, s. 129-140).
- ¹⁴ Zob. E. Saunders, *Defining Metabiography in Historical Perspective: Between Biomyths and Documentary*, „Biography” 2015, t. 38, nr 3, s. 325-342.
 - ¹⁵ C. Geertz, dz. cyt., s. 114.
 - ¹⁶ B. Popczyk-Szczęsna, *Biografia performowana...* dz. cyt., s. 68-69.
 - ¹⁷ Tamże, s. 83.
 - ¹⁸ M. Cousins, *Dear Orson Welles and Other Essays*, The Irish Pages Press, Belfast 2024.
 - ¹⁹ G. Deleuze, *Kino*. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 361-372.
 - ²⁰ D. Haraway, *Wiedza usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/ częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, w: *Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego*, 2009, http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article_id=261 (dostęp: 26.04.2026).
 - ²¹ Tę metodę – autoetnografii relacji z figurą twórcy – rozwijam szerzej w artykule *Pisanie poprzez artystę. Autoetnografia relacji jako praktyka diagnozowania kina*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2026, nr 3 (w druku).
 - ²² Kategorię biografii performowanej formułuję tu po raz pierwszy, a rozwijam ją w przygotowywanej monografii o Orsonie Wellesie – jako jej główny temat, metodę i eksperyment formalny.
 - ²³ I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej 1955-1969*, Świat Literacki, Izabelin 2005, s. 6.
 - ²⁴ R. McGill, *Biographical Desire and the Archives of Living Authors*, „a/b: Auto/Biography Studies” 2009, t. 24, nr 1, s. 129-145.
 - ²⁵ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2001, s. 21-56.
 - ²⁶ I. Kurz, *Artystka w archiwum: Ślady*, „Dwutygodnik” 2019, nr 254, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8226-artystka-w-archiwum-slady.html> (dostęp: 10.05.2026).
 - ²⁷ M. Sugiera, *Zgoda co do faktów – pakt biograficzny*, w: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 185-192.
 - ²⁸ Tamże, s. 187.
 - ²⁹ B. Popczyk-Szczęsna, *Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?*, w: *Gatunki dramatyczne. Rekonfiguracje*, red. E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 60.
 - ³⁰ M. Benton, dz. cyt., s. 14.
 - ³¹ G. Deleuze, dz. cyt., s. 370.
 - ³² M. Kozubek, „Dlaczego mnie jest tak wielu, a państwa tak mało?” *Performatywna tożsamość Orsona Wellesa*, „Prace Kulturoznawcze” 2025, t. 29, nr 3, s. 29-50.
 - ³³ B. Popczyk-Szczęsna, *Biografia performowana...* dz. cyt., s. 82.
 - ³⁴ M. Goodfellow, *Agnieszka Holland Talks Bringing Franz Kafka to Life in “Franz” and Neurodivergence Questions – Contenders International*, „Deadline”, 6.12.2025, <https://deadline.com/2025/12/agnieszka-holland-interview-franz-kafka-biopic-franz-1236637924/> (dostęp: 12.05.2026).
 - ³⁵ P. Debruge, *With “Franz”, Agnieszka Holland Shares Her Unique View of Kafka, Informed by a Career of Outsider Insights*, „Variety”, 6.09.2025, <https://variety.com/2025/film/news/franz-agnieszka-holland-1236506811/> (dostęp: 12.05.2026).
 - ³⁶ M. Goodfellow, dz. cyt.
 - ³⁷ M. Prymas, *Ta mateczka ma pazury*, „Filmweb”, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Franz+Kafka-26653> (dostęp: 12.05.2026).
 - ³⁸ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 11-13.
 - ³⁹ M. Bal, *Introduction*, w: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover – London 1999, s. VII.
 - ⁴⁰ M. Stelmach, *Nawiedzony ekran. Przyczynek do widmontologii współczesnego kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 112.
 - ⁴¹ Tamże, s. 105.
 - ⁴² J. Karp, *Orson Welles’s Last Movie: The Making of “The Other Side of the Wind”*, St. Martin’s Press, New York 2015.
 - ⁴³ A. Anibaldi, *“The Other Side of the Wind” Premiere Coverage, First Reviews*, „Wellesnet”, 30.08.2018, <https://wellesnet.com/other-side-wind-premiere-review/> (dostęp: 8.05.2026).
 - ⁴⁴ C. Welles Feder, *In My Father’s Shadow: A Daughter Remembers Orson Welles*, Algonquin Books, Chapel Hill 2009, s. 269-280.

- ⁴⁵ J. McBride, *What Ever Happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career*, University Press of Kentucky, Lexington 2006, s. 3.
- ⁴⁶ J. Burlingame, *Composer Michel Legrand Sent Himself Back to '70s to Work with Orson Welles on "Wind"*, „Variety”, 5.09.2018, <https://variety.com/2018/music/news/composer-michel-legrand-sent-himself-back-to-70s-to-work-with-orson-welles-on-wind-1203016817/> (dostęp: 7.05.2026).
- ⁴⁷ M. Kozubek, „Dlaczego mnie jest tak wielu... dz. cyt.
- ⁴⁸ P. P. Tonguette, *Orson Welles Remembered: Interviews with His Actors, Editors, Cinematographers and Magicians*, McFarland and Company, Jefferson 2007.
- ⁴⁹ Tamże, s. 6.
- ⁵⁰ Tamże, s. 169.
- ⁵¹ Wypowiedzi Franka Marshalla i Petera Bogdanovicha pochodzą z dokumentu *Pokochają mnie, gdy będę martwy*.
- ⁵² C. Welles Feder, dz. cyt., s. 140-160.
- ⁵³ P. Haratyk, *Nietutejsza*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 127, s. 266.
- ⁵⁴ Tamże, s. 272.
- ⁵⁵ O. Welles, notatka służbowa do Universalu z 5 grudnia 1957 r., *Memorandum to Edward Muhl re: Touch of Evil*, w: *Orson Welles Manuscripts, Films: "Touch of Evil"*, Lilly Library – Indiana University, Bloomington.
- ⁵⁶ O. Welles, P. Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, red. J. Rosenbaum, HarperCollins, New York 1992.
- ⁵⁷ *My Lunches with Orson: Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*, red. P. Biskind, Metropolitan Books, New York 2013.
- ⁵⁸ R. Barthes, *Ziarno głosu*, tłum. J. Momro, „Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja” 2015, nr 5, s. 229-237.
- ⁵⁹ V. Woolf, *The New Biography*, „New York Herald Tribune”, 30.10.1927, s. 1-2; cyt. za: M. Benton, dz. cyt., s. 21 (w przekładzie Anny Pekaniec: „granitowa solidność” prawdy i „tęczowa nieuchwytność” osobowości).
- ⁶⁰ V. Woolf, *Sztuka biografii*, w: tejsze *Eseje wybrane*, tłum. M. Heydel, wyb. i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, Karakter, Kraków 2015, s. 321.
- ⁶¹ R. Syska, *Pamięć filmu. Mnemotechnika muzeów kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 125, s. 91.
- ⁶² M. Stelmach, dz. cyt., s. 112.
- ⁶³ R. Kelly, „Final Cut for Orson” *Invaluable in Appreciating "The Other Side of the Wind" Completion*, „Wellesnet”, 21.09.2018, <https://wellesnet.com/final-cut-for-orson-welles/> (dostęp: 9.05.2026).
- ⁶⁴ J. McBride, dz. cyt., s. 23.
- ⁶⁵ S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- ⁶⁶ *The Biographical Turn: Lives in History*, red. H. Renders, B. de Haan, J. Harmsma, Routledge: London – New York 2017.
- ⁶⁷ L. Marzec, *Archiwum jako pisarski testament i depozyt legendy biograficznej*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja” 2018, nr 6, s. 232.
- ⁶⁸ A. Wieckiewicz, *Analitik jako pisarz i biograf. Psychograficzna twórczość Izzydora Sadgera a psychoanaliza literatury*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja” 2019, nr 1, s. 402-420.
- ⁶⁹ Zob. N. Korczarowska, *Traumatyczne nawiedzenie w neokolonialnym świecie. „Czyj to dom?” w kontekście zwrotu spektralnego*, „Kwartalnik Filmowy” 2024, nr 128, s. 6-28.
- ⁷⁰ R. L. Carringer, *The Magnificent Ambersons: A Reconstruction*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2020.
- ⁷¹ J. McBride, dz. cyt., s. 4.
- ⁷² K. Tynan, *Playboy Interview: Orson Welles*, „Playboy” 1967, t. 14, nr 3, 63-72.

**Małgorzata
Kozubek**

Filmoznawczyni, doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się m.in. psychologią odbioru filmu, społecznym oddziaływaniem kina, kulturą terapeutyczną, filmoterapią oraz Nową Historią Filmu. W centrum jej zainteresowań badawczych znajduje się twórczość Orsona Wellesa – zwłaszcza jego niedokończone

projekty filmowe oraz sposoby konstruowania biografii artysty w obiegu kulturowym. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Pracach Kulturoznawczych” oraz w tomach zbiorowych. Autorka książki *Filmoterapia. Teoria i praktyka* (2016), współredaktorka tomów *Polski film dokumentalny w XXI wieku* (2016) i *Polski film animowany w XXI wieku* (2017). Obecnie przygotowuje monografię o Orsonie Wellesie, ujmującą jego biografię jako proces relacyjny i performatywny, rozpisany między dziełami, archiwami i narracjami (auto)biograficznymi.

Film scholar, PhD in Cultural Studies, Assistant Professor at the Institute of Cultural Studies, University of Wrocław. Her research interests include the psychology of film reception, the social impact of cinema, therapeutic culture, film therapy, and New Film History. At the centre of her research lies the work of Orson Welles – especially his unfinished film projects and the ways in which an artist's biography is constructed within cultural circulation. She has published in *Kwartalnik Filmowy*, *Studia Filmoznawcze*, *Prace Kulturoznawcze*, and in edited volumes. She is the author of *Filmoterapia. Teoria i praktyka* [*Film Therapy: Theory and Practice*] (2016) and co-editor of *Polski film dokumentalny w XXI wieku* [*Polish Documentary Film in the 21st Century*] (2016) and *Polski film animowany w XXI wieku* [*Polish Animated Film in the 21st Century*] (2017). She is currently preparing a monograph on Orson Welles that conceives of his biography as a relational and performative process, distributed across works, archives, and (auto)biographical narratives.

malgorzatakozubek@gmail.com

Bibliografia

- Anibaldi, A. (2018, 30 sierpnia). „*The Other Side of the Wind*” *Premiere Coverage, First Reviews*. *Wellesnet*. <https://wellesnet.com/other-side-wind-premiere-review/>
- Bal, M. (1999). Introduction. W: M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (red.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (ss. 7–17). Hanover – London: University Press of New England.
- Barthes, R. (2015). Ziarno głosu (tłum. J. Momro). *Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja*, (5), ss. 229–237.
- Benton, M. (2010). Biografia teraz i kiedyś (tłum. A. Pekaniec). *Dekada Literacka*, (4–5), ss. 10–25.

- Biskind, P.** (red.) (2013). *My Lunches with Orson: Conversations between Henry Jaglom and Orson Welles*. New York: Metropolitan Books.
- Bourdieu, P.** (2004). Złudzenie biograficzne (tłum. J. Stryczyk). W: P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania* (ss. 62-68). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (Publikacja oryginału: 1986).
- Burlingame, J.** (2018, 5 września). Composer Michel Legrand Sent Himself Back to '70s to Work with Orson Welles on "Wind". *Variety*. <https://variety.com/2018/music/news/composer-michel-legrand-sent-himself-back-to-70s-to-work-with-orson-welles-on-wind-1203016817/>
- Całek, A.** (2013). *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie i metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Carringer, R. L.** (2020). *The Magnificent Ambersons: A Reconstruction*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press. (Publikacja oryginału: 1993).
- Cousins, M.** (2024). *Dear Orson Welles and Other Essays*. Belfast: The Irish Pages Press.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria. (Publikacja oryginału: 1983, 1985).
- Debruge, P.** (2025, 6 września). With "Franz", Agnieszka Holland Shares Her Unique View of Kafka, Informed by a Career of Outsider Insights. *Variety*. <https://variety.com/2025/film/news/franz-agnieszka-holland-1236506811/>
- Dębski, A.** (2026). Dwie siostry: starsza New Film History i młodsza New Cinema History. *Kwartalnik Filmowy*, (133), ss. 150-173. <https://doi.org/10.36744/kf.4753>
- Derrida, J.** (2016). *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* (tłum. T. Załuski). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. (Publikacja oryginału: 1993).
- Geertz, C.** (1990). O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej (tłum. Z. Łapiński). *Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja*, (2), ss. 112-130.
- Goodfellow, M.** (2025, 6 grudnia). Agnieszka Holland Talks Bringing Franz Kafka to Life in "Franz" and Neurodivergence Questions – Contenders International. *Deadline*. <https://deadline.com/2025/12/agnieszka-holland-interview-franz-kafka-biopic-franz-1236637924/>
- Haraway, D.** (2009). Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy (tłum. A. Czarnacka). *Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego*. http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article_id=261 (Publikacja oryginału: 1988).
- Haratyk, P.** (2024). Nietutejsza. *Kwartalnik Filmowy*, (127), ss. 265-274. <https://doi.org/10.36744/kf.2981>
- Iwasiów, I.** (2015). „Niosło ją to, że stała u boku”. O genderowym modelowaniu biografii artystek. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 5 (2), ss. 63-74.
- Karp, J.** (2015). *Orson Welles's Last Movie: The Making of "The Other Side of the Wind"*. New York: St. Martin's Press.
- Kelly, R.** (2018, 21 września). "Final Cut for Orson" Invaluable in Appreciating "The Other Side of the Wind" Completion. *Wellesnet*. <https://wellesnet.com/final-cut-for-orson-welles/>
- Korczarowska, N.** (2024). Traumatyczne nawiedzenie w neokolonialnym świecie. „Czyj to dom?” w kontekście zwrotu spektralnego. *Kwartalnik Filmowy*, (128), ss. 6-28. <https://doi.org/10.36744/kf.3394>

- Kozubek, M.** (2025). „Dlaczego mnie jest tak wielu, a państwa tak mało?” Performatywna tożsamość Orsona Wellesa. *Prace Kulturoznawcze*, 29 (3), ss. 29–50.
- Kurz, I.** (2005). *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej 1955–1969*. Izabelin: Świat Literacki.
- Kurz, I.** (2019). Artystka w archiwum: Ślady. *Dwutygodnik*, (254). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8226-artystka-w-archiwum-slady.html>
- Lejeune, P.** (2001). Pakt autobiograficzny (tłum. A. Labuda). W: R. Lubas-Bartoszyńska (red.), *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (ss. 21–56). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”. (Publikacja oryginalna: 1975).
- Marzec, L.** (2018). Archiwum jako pisarski testament i depozyt legendy biograficznej. *Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja*, (6), ss. 231–248.
- McBride, J.** (2006). *What Ever Happened to Orson Welles? A Portrait of an Independent Career*. Lexington: University Press of Kentucky.
- McGill, R.** (2009). Biographical Desire and the Archives of Living Authors. *a/b: Auto/Biography Studies*, 24 (1), ss. 129–145.
- Nasiłowska, A.** (2009). Biografie: zwrot biograficzny. *Dwutygodnik*, (16). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html>
- Nasiłowska, A.** (2010). Hereje. *Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja*, (1–2), ss. 129–136.
- Nasiłowska, A.** (2018). Przełom anti-antibiograficzny. *Nowa Dekada Krakowska*, (2–3), ss. 8–11.
- Nasiłowska, A.** (2019). Wstęp. Porządki w bibliotece. *Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja*, (1), ss. 7–12.
- Podnieks, E.** (2009). Introduction: „New Biography” for a New Millennium. *a/b: Auto/Biography Studies*, 24 (1), ss. 1–14.
- Popczyk-Szczęsna, B.** (2020). Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?. W: E. Wąchocka (red.), *Gatunki dramatyczne. Rekonfiguracje* (ss. 59–80). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Popczyk-Szczęsna, B.** (2021). Medialne reprezentacje (auto)biografii na przykładzie spektakli teatralnych Michała Buszewicza i Weroniki Szczawińskiej. *Żagadnienia Rodzajów Literackich*, 64 (2), ss. 129–140. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2021/64.2/8>
- Popczyk-Szczęsna, B.** (2022). Biografia performowana, czyli sceniczna gra (z) archiwum życia aktorki. Studium przypadku. *Pamiętnik Teatralny*, 71 (3), ss. 65–85.
- Prymas, M.** (2025). Ta mateczka ma pazury. *Filmweb.pl*. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Franz+Kafka-26653>
- Renders, H., de Haan, B., Harmsma, J.** (red.) (2017). *The Biographical Turn: Lives in History*. London – New York: Routledge.
- Saunders, E.** (2015). Defining Metabiography in Historical Perspective: Between Biomyths and Documentary. *Biography*, 38 (3), ss. 325–342.
- Stelmach, M.** (2016). Nawiedzony ekran. Przyczynek do widmontologii współczesnego kina. *Kwartalnik Filmowy*, (96), ss. 102–113. <https://doi.org/10.36744/kf.2141>
- Sugiera, M.** (2011). Zgoda co do faktów – pakt biograficzny. W: A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald (red.), *Nowe historie o. Wymowa faktów* (ss. 185–192). Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Syska, R.** (2024). Pamięć filmu. Mnemotechnika muzeów kina. *Kwartalnik Filmowy*, (125), ss. 89–112. <https://doi.org/10.36744/kf.2486>

- Tonguette, P. P.** (2007). *Orson Welles Remembered: Interviews with His Actors, Editors, Cinematographers and Magicians*. Jefferson: McFarland and Company.
- Tynan, K.** (1967). Playboy Interview: Orson Welles. *Playboy*, 14 (3), ss. 63-72.
- Weinberg, S.** (2008). Biography, the Bastard Child of Academe. *The Chronicle of Higher Education*, 54. <https://www.chronicle.com/article/biography-the-bastard-child-of-academe/>
- Welles, O.** (1957). Memorandum to Edward Muhl re: Touch of Evil. W: *Orson Welles Manuscripts, Films: "Touch of Evil"*. Bloomington: Lilly Library – Indiana University.
- Welles, O., Bogdanovich, P.** (1992). *This Is Orson Welles* (red. J. Rosenbaum). New York: HarperCollins.
- Welles Feder, C.** (2009). *In My Father's Shadow: A Daughter Remembers Orson Welles*. Chapel Hill: Algonquin Books.
- Więckiewicz, A.** (2019). Analitik jako pisarz i biograf. Psychograficzna twórczość Izydora Sadgera a psychoanaliza literatury. *Teksty Drugie. Teoria Literatury – Krytyka – Interpretacja*, (1), ss. 402-420. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.27>
- Woolf, V.** (1927, 30 października). The New Biography. *New York Herald Tribune*, ss. 1-2.
- Woolf, V.** (2015). Sztuka biografii (tłum. M. Heydel). W: V. Woolf, *Eseje wybrane* (wyb. i oprac. M. Heydel, R. Sendyka, ss. 315-322). Kraków: Karakter. (Publikacja oryginału: 1939).
- Žižek, S.** (2007). *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch* (tłum. P. Mościcki). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.