

„Kwartalnik Filmowy” nr 113 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.684>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Małgorzata Kozubek
Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0001-8263-4397>

Drugie (cyfrowe) życie filmów Orsona Welleśa

Słowa kluczowe:

Orson Welles;
niedokończone
filmy;
digitalizacja;
production studies

Abstrakt

W świetle najnowszych badań archiwalnych historia życia i twórczości Orsona Welleśa nie jest już tak enigmatyczna i tajemnicza jak w poprzednich dekadach, jednak za sprawą nowych odkryć oraz kolejnych premier filmów odrestaurowanych i ukończonych po śmierci reżysera nadal pozostaje gorącym tematem dla jego biografów. Autorka śledzi wpływ procesu technologicznego na końcowy kształt przywróconych do życia dzieł Welleśa głównie na przykładzie *Drugiej strony wiatru* (*The Other Side of the Wind*, 2018) – ostatniego filmu reżysera, oraz jego średniometrażowego debiutu *Too Much Johnson* (1938) – odnalezionego w 2013 r. Wybór tych tytułów jest podyktowany z jednej strony poczuciem, że w obu przypadkach technika filmowa odegrała bardzo istotną rolę, a z drugiej przekonaniem, że oba nie zostały jeszcze wystarczająco dogłębnie opisane.

W świetle najnowszych badań archiwalnych¹ historia życia i twórczości Orsona Wellesa nie jest już tak enigmatyczna i tajemnicza jak w poprzednich dekadach, jednak za sprawą nowych odkryć oraz kolejnych premier filmów odrestaurowanych i ukończonych po śmierci reżysera nadal pozostaje gorącym tematem dla jego biografów. Dowodem na to są nowe (i właśnie powstające) opracowania oparte na oryginalnych materiałach źródłowych, które skutecznie pomagają wydobyć twórcę *Obywatela Kane'a* z narracyjnych ram określonych i powszechnie powielanych przez poprzednich badaczy aż nazbyt chętnie korzystających z metafory *różyczki* przykrywającej braki w dokumentacji².

Niegasnące zainteresowanie *production studies* na gruncie filmoznawstwa sprawia również, że marginalizowane niegdyś niedokończone produkcje, fragmenty zachowanych filmów i próby zmontowania ich przez współczesnych artystów są dziś traktowane z uznaniem i włączane do dorobku twórców. Także widzowie są coraz bardziej przyzwyczajeni do istnienia fragmentów, alternatywnych zakończeń, wielu wersji tego samego dzieła, choćby za sprawą oglądania dodatkowych materiałów dołączanych do wydań DVD lub ciekawostek i odkryć publikowanych w sieci. Aby jednak te różnorodne materiały mogły w ogóle pojawić się w przestrzeni publicznej, nie wystarczy ich odnalezienie i uwolnienie z zakurzonych puszek.

W przypadku twórczości Orsona Wellesa wpływ zmundnego procesu technologicznego na końcowy kształt przywróconych do życia jego dzieł warto prześledzić na dwóch przykładach – odnalezionego w 2013 r. średniometrażowego *Too Much Johnson* (1938) oraz dokończonej już po śmierci reżysera pełnometrażowej *Drugiej strony wiatru* (*The Other Side of the Wind*, 2018). Proponowany wybór wynika z jednej strony z tego, że technologia odegrała tu bardzo istotną rolę, z drugiej, że nie tylko na gruncie polskojęzycznym, ale i anglojęzycznym filmy te nie zostały jeszcze w sposób dogłębny opisane³.

Zanim jednak przejdziemy do tego zadania, przypomnijmy, że w ogóle duża część dorobku artystycznego Orsona Wellesa – choć w różnym rozumieniu – doczekała się powtórnego życia. Poza wydaniem niemal wszystkich jego filmów w odrestaurowanych wersjach, z czego na największe uznanie zasługuje przygotowanie przez Criterion w 2016 r. *Falstaffa* (*Campanadas a medianoche*, 1965) oraz *Otella* w 2017 r. (*Othello*, 1952), są to próby dokończenia filmów po śmierci Wellesa przez jego współpracowników. Najbardziej znanym przykładem jest dosyć nieudolnie zmontowana przez Jesúsá Franco adaptacja *Don Kichota*, nad którą Welles pracował kilkanaście lat. Film doczekał się wprawdzie tytułu *Don Kichot według Orsona Wellesa* (*Don Quijote de Orson Welles*, 1955-1992), jednak z estetyką Wellesa ma niewiele wspólnego. Rafał Syska pisze wręcz: *Trudno to dzieło traktować nawet w kategoriach filmu*⁴. Negatywny odbiór *tego dzieła* potęguje się zwłaszcza po obejrzeniu oryginalnych, surowych (niezmontowanych i niemych) materiałów nakręconych przez Wellesa, które są dostępne w archiwum filmowym w Monachium. Wiadomo na przykład, jak wielką wagę Welles – doświadczony radiowiec – przywiązywał do dźwięku, narracji z offu i muzyki ilustracyjnej. Tymczasem w interpretacji Franco wszystkie te elementy wypadają słabo, odzierają obraz ze szlachetności – często są w zupełnie niezamierzony sposób komiczne i karykaturalne, dokładnie tak samo jak wyśmiane przez krytyków zdeformowane komputerowo wiatraki⁵.

Na szczęście można również wskazać udane przykłady wskrzeszenia wizji Wellesa na ekranie – *Dotyk zła* (*Touch of Evil*), który został w 1998 r. przemontowany przez utalentowanego i wielokrotnie nagradzanego montażystę Waltera Murcha, jest możliwie bliski zamierzeniom reżysera, co wynika z faktu, że Murch korzystał z zachowanego (liczącego pięćdziesiąt osiem stron)⁶ dokumentu zawierającego bardzo szczegółowe wskazówki Wellesa co do kolejności i długości poszczególnych scen. W 2011 r., kiedy w archiwach Centrum Badań nad Filmem i Teatrem Towarzystwa Historycznego Wisconsin w Madison został odnaleziony przez Raya Langstone’a ostatni, wiedeński odcinek z serii trawelogów reżysera *Around The World with Orson Welles* (1955), British Film Institute zdecydował się odrestaurować cały cykl i wydać go na DVD⁷.

Bardzo ciekawą próbą uzupełnienia pozostałych luk w filmografii Wellesa była inicjatywa monachijskiego archiwum filmowego, w którym znajduje się największa część niezrealizowanych filmów reżysera. Pracownicy tej instytucji, ze Stefanem Drösslerem na czele, przygotowali pokaz zachowanych materiałów z nieukończonych filmów Wellesa pod zbiorczym tytułem *Nieznany Orson Welles: Niedokończone projekty* (*The Unknown Orson Welles: Unfinished Projects, 1967-1982*). Premiera odbyła się w listopadzie 2015 r. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, a później można było te materiały obejrzeć między innymi w 2016 r. we Wrocławiu w ramach siódmej edycji American Film Festival. Na seans złożyły się obszerne surowe partie *Głębi* (*The Deep, 1970*) – filmu opartego na thrillerze Charlesa Williama *Martwa cisza*, który Welles zaczął kręcić w 1967 r.⁸, sceny nigdy nieukończonych *Marzycieli* (*The Dreamers, 1980-1982*) realizowanych przez Wellesa własnym sumptem w prywatnym domu w Los Angeles oraz niemalże ukończony przez reżysera w 1969 r. *Kupiec wenecki* (*The Merchant of Venice*). Tę pozbawioną dźwięku telewizyjną produkcję szekspirowską uzupełniono w Monachium w wyjątkowo pomysłowy sposób – wykorzystano dialogi z radiowej adaptacji *Kupca weneckiego* w reżyserii Wellesa emitowanej przez The Mercury Theatre On The Air w 1939 r. Kilka lat później w produkcji ostatniego filmu Wellesa – *Drugiej strony wiatru*⁹ – wykorzystano ten zabieg, ale i zaproponowano o wiele więcej.

***Druga strona wiatru* – wyciąganie Titanica**

Historia tego, jak po trzydziestu trzech latach od śmierci Wellesa udało się w końcu zrealizować *Drugą stronę wiatru*, jest dużo bardziej skomplikowana niż ten szkatułkowy film. Zacznijmy tę zagmatwaną opowieść od kwietnia 2007 r., kiedy znany producent Frank Marshall, który pracował przy tym filmie jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku, i Peter Bogdanovich, którego Welles osobiście poprosił, by w razie jego śmierci dokończył dzieło, weszli do paryskiego archiwum Patrimoine, gdzie puszki z taśmami były przechowywane przez trzy dziesięciolecia. Okazało się, że materiału jest o wiele więcej niż przypuszczali, w dodatku niektóre pudełka były puste lub źle opisane, a spora część nagrań pozostawała nadal w rękach spadkobierców Orsona Wellesa. A zatem najpierw trzeba było film odpowiednio zabezpieczyć pod względem prawnym, zwłaszcza że mimo dość klarownego testamentu reżysera kolejka chętnych do praw stale się powiększała¹⁰.

Bardzo duży udział w całym przedsięwzięciu przypadł pochodzącemu z Polski, ale pracującemu głównie w Stanach Zjednoczonych producentowi Filipowi Janowi Rymszy¹¹, który dowiedział się o projekcie w maju 2009 r. i zdołał doprowadzić do porozumienia wszystkich stron mających prawa do filmu: Beatrice Welles – najstarszej córki reżysera, Oji Kodar – jego partnerki i współscenarzystki filmu oraz francuskiej firmy produkcyjnej L' Astrophore. Nie wystarczyło jednak uporządkowanie kwestii spadkowych, które przerażały poprzednich potencjalnych producentów. W międzyczasie laboratorium w Paryżu, w którym był przechowywany negatyw oraz część rólk z taśmą, zbankrutowało i wszystkie elementy zostały wysłane do różnych magazynów poza stolicą Francji. Kiedy udało się w końcu odszukać i zebrać całość, włącznie z kilkudziesięcioma pudełkami archiwaliów, które znajdowały się do tej pory w domu Wellesa w Primošten, wszyscy byli oszołomieni ilością materiału: *To była góra filmu* – wspomina Rymsza. Być może dopiero wtedy ekipa pracująca nad tym karkołomnym projektem uzmysłowiła sobie, jak wielki wysiłek trzeba będzie włożyć w to, żeby stworzyć z tego spójną całość. Od początku zakładano bowiem realizacją pełnometrażowego filmu fabularnego, a nie – co byłoby zapewne zadaniem o wiele prostszym – dokumentu lub akademickiego wykładu ilustrowanego zachowanymi fragmentami z lat 70.

Praca nad ukończeniem *Drugiej strony wiatru* rozpoczęła się 16 marca 2017 r. w Los Angeles, dokąd z Paryża przesłano cenny negatyw. Kierowniczka postprodukcji, Ruth Hasty, nazwała proces pracy nad nim *wyciąganiem Titanica*¹². Ekipa dysponowała bardzo starym, odręcznie spisanim inwentarzem z lat 70. zawierającym 1083 elementy filmu, które należało teraz odpowiednio skatalogować. Kolejnym etapem musiał być powrót do pracy analogowej, a przede wszystkim znalezienie odpowiedniej osoby, która podjęłaby się jej wykonania. Mo Henry, zaangażowana między innymi przy montażu *Szczęk* (*Jaws*, reż. S. Spielberg, 1975), okazała się idealną osobą do tego zadania – nie tylko jako jedna z nielicznych osób w Hollywood wciąż zajmuje się montażem z nożyczkami i klejem w rękę, ale również od dawna była zafascynowana twórczością Wellesa. Idol zostawił jej jednak spory bałagan: jednym z wielu problemów, z jakimi musiała się zmierzyć, była kombinacja taśm – 16 mm, 35 mm i innych, gdyż Welles kręcił film kilkoma różnymi kamerami w różnych formatach. Ta multiplikacja obiektów obserwujących podczas przyjęcia głównego bohatera, granego przez Johna Hustona, jest oczywiście doskonale znanym Wellesowskim zabiegiem przedstawienia relacji wielu świadków próbujących opisać życie Charlesa Foster Kane'a.

Dopiero po ukończeniu czasochłonnej, analogowej pracy można było zacząć korzystać z nowoczesnych urządzeń i technologii. Poukładane numerycznie rolki filmowe, naprawione sklejki oraz wszystkie odczytane wskazówki dotyczące kolejności scen sporządzone na negatywie przez Wellesa przekazano firmie Technicolor Motion Picture Corporation. Tu przy użyciu skanerów najnowszej generacji rozpoczęto przenoszenie obrazu zarejestrowanego na materiale światłoczułym na obraz cyfrowy. W tym samym czasie – w drugiej połowie marca 2017 r. – otwierano kolejno każde z osiemdziesięciu pięciu pudełek z kopią roboczą filmu, czyli kopią oryginalnego negatywu, którego Welles używał do montażu filmu. Do tej pory materiały te znajdowały się w Zagrzebiu, dokąd w międzyczasie przeprowadziła się z Primošten Oja Kodar. Po ich dokładnym zinventaryzowaniu można było w końcu zacząć dopasowywać je do negatywów. Warto w tym miejscu na

chwilę się zatrzymać i przywołać osobliwą historię przebytej drogi tej roboczej wersji filmu, która dość dobrze opisuje charakter Wellesa. Reżyser (niemający praw do filmu) przemycił puszki z taśmami z Paryża do Rzymu i trzymał pod łóżkiem w jednym z hoteli, w którym mieszkała jego trzecia żona Pola Mori, następnie zaś do Los Angeles, gdzie pomieszkiwał u Petera Bogdanovicha. We wszystkich tych miejscach w wolnym czasie montował film na swojej movioli. To właśnie głównie tym zajmował się przez piętnaście ostatnich lat życia.

Welles, oprócz nakręcenia głównych scen za pomocą różnych kamer i w różnych formatach, planował pociąć film w szaleńczy sposób, który wypróbował już między innymi podczas pracy nad *F jak fałszerstwo* (*Vérités et mensonges*, 1973). Według Bogdanovicha miał powiedzieć: *Ależ będzie frajda przy montażu!*¹³ Problem w tym, że sam zmontował tylko około czterdziestu minut materiału, ale z tego, co wyciął, można było przynajmniej wywnioskować, jaką miał koncepcję montażu w tym filmie. Dokończenia zadania podjął się Bob Murawski, który przyjął propozycję pracy przy *Drugiej stronie wiatru* między innymi dlatego, że dobrze znał Gary'ego Gravera – montażystę i operatora, który pracował z Wellesem nad filmem w latach 70. i wiedział, jak bardzo osobiście traktował on całe przedsięwzięcie oraz jak zależało mu na jego dokończeniu. Graver po śmierci Wellesa nie tylko próbował zebrać fundusze na film, ale i samodzielnie go zmontować. Zresztą ze wszelkich dostępnych źródeł wynika, że to Graver był najbardziej oddanym współpracownikiem Wellesa i w zasadzie poświęcił mu swoją karierę, nie przyjmując innych zleceń – wierzył bowiem, że gdy to jemu uda się dokończyć film twórcy *Obywatela Kane'a*, stanie się wziętym operatorem¹⁴.

Bob Murawski przed przystąpieniem do pracy przeczytał niemal wszystkie książki o Wellesem i zapoznał się z wczesnymi wersjami scenariusza *Drugiej strony wiatru*, które reżyser przez kilka lat pisał i poprawiał wspólnie z Oją Kodar. Siegnął również do archiwów i studiował notatki, listy i telegramy do montażystów, z którymi Welles pracował w Paryżu w drugiej połowie lat 70. Przypominało to, według słów Murawskiego, *technikę śledczą*, próbę dotarcia do tego, o czym Welles wtedy myślał i do jakiej formy dążył¹⁵. W grudniu 2017 r. rozpoczęto proces montażu od digitalizacji scen, które osobiście zmontował Welles, jednak ten połączony, „nowy” materiał okazał się nieco chaotyczny i niejasny. Murawski, prawdopodobnie jak i reszta ekipy, zadawał sobie pytanie: czy to w ogóle jest film? Sytuacji nie poprawiał fakt, że sceny nie były ponumerowane, a niektóre ujęcia miały po kilkanaście wersji. Ekipa postanowiła trzymać się głównego tematu i potraktować jako punkt wyjścia wszystko to, co zmontował Welles; szczęśliwie takie sceny przewijały się przez cały film, co pozwoliło stworzyć jego szkielet. Bez wątplenia niezwykle cenne były zachowane na rolkach z taśmami wskazówki Wellesa z instrukcjami dla aktorów i reszty produkcji.

Praca nabrała tempa, kiedy udało się nawiązać współpracę z Video Gorillas – firmą zajmującą się technologiami wirtualnymi. Tylko dzięki niej można było sobie poradzić z trwającymi ponad sto godzin skanami oryginalnych negatywów pozostawionych przez Wellesa. Użyto sztucznej inteligencji, która porównywała różne klatki; nawet jeśli jakaś została ucięta, komputer łatwo dopasowywał punkty, które były wspólne dla kolejnego obrazu. Dyrektor VG, Jason Brahms, przyznał, że do tej pory nie pracował z taką ilością materiału – do porównania były aż dwa biliony klatek. Komputer porównywał 12 milionów klatek na se-

kundę, co zajęło w sumie dwa i pół dnia. Jeśli miałby to robić człowiek, zajęłoby to około dziewięciu miesięcy, stąd też Bob Murawski na konferencji prasowej w Wenecji, gdzie film miał premierę, powiedział: *W pewnym sensie technologia dogoniła film, ponieważ wiele z tych problemów byłoby nie do pokonania dziesięć czy piętnaście lat temu, a trudno byłoby dokończyć film, bazując tylko na kliszy. Teraz można montować komputerowo, mieszać różne formaty, budować klisze i co tylko się chce, mając w dodatku natychmiastowy dostęp do swojego materiału.*

Choć w gotowym filmie tego nie widać, w niektórych miejscach konieczne było użycie efektów specjalnych. Welles nie zdążył nakręcić między innymi ujęć ze strzelaniem do manekinów, które miały efektownie wybuchnąć podczas urodzin głównego bohatera. Zrobił to w lutym 2018 r. specjalista od efektów specjalnych John Knoll z Industrial Light and Magic (ILM), gdzie pracowano między innymi nad piątą częścią *Gwiezdnych wojen – Imperium kontratakuje* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, reż. Irvin Kershner, 1980), a później nad czterystoma innymi wymagającymi produkcjami. Knoll, fachowiec i kinofil, zapalił się do pracy ze słowami: *Kiedy jeszcze będę miał okazję współpracować z Orsonem Wellesem!?*¹⁶

Od początku było wiadomo, że jednym z najważniejszych elementów będzie podkład muzyczny wraz z możliwie chwytliwym motywem przewodnim, który nadałby filmowi spójność. Producentom zależało na zaproszeniu do projektu Michela Legranda – nie tylko ze względu na jego talent, ale również dlatego, że pracował z Orsonem Wellesem przy *F jak fałszerstwo* i dobrze znał metodę pracy reżysera w latach 70. Udało się: kompozytor stworzył piękną muzykę – z jednej strony tradycyjną ścieżkę dźwiękową do partii „filmu w filmie”, z drugiej bardzo nowoczesną (ze względu na mieszanie elementów orkiestrowych, jazzu, big-bandu i „ekstrawaganckiej” perkusji) do scen imprezy urodzinowej Hannaforda. Z odręcznych notatek zapisanych przez Wellesa na scenariuszu było wiadomo, że marzył o jazzowym podkładzie do swojego filmu, *najlepiej tym z Nowego Orleanu*¹⁷. Jazz stał się więc integralną częścią ścieżki dźwiękowej Legranda, który miał zresztą jazzowe korzenie.

Ostatnim wyzwaniem było udźwiękowanie filmu – okazało się, że w zachowanych materiałach nie ma oryginalnego, czterościeżkowego dźwięku z całego okresu produkcyjnego z 1971 r., który akurat jest bazą dla kluczowej sceny imprezy urodzinowej. Jeden z inżynierów dźwięku, Scott Millan, powiedział, że kiedy po raz pierwszy usłyszał ścieżkę dźwiękową, nie mógł zrozumieć 85 proc. dialogów, przez co trudno mu było śledzić historię¹⁸. Wypowiedź ta dobrze ilustruje skalę problemu i ilość niezbędnej pracy, zwłaszcza że dialog to kluczowy element *Dru-giej strony wiatru* i napędza całą akcję. Po komputerowym oczyszczeniu dialogów pojawiło się też pytanie, co zrobić z replikami, których w ogóle nie słycać? Przy zwykłym filmie w takiej sytuacji robi się oczywiście postsynchrony, jednak w czasie kończenia ostatniego filmu Wellesa większość aktorów już nie żyła i trzeba było poszukać podobnych głosów. O ile w *Don Kichocie* efekt był mierny, o tyle w *Dru-giej stronie wiatru* jest naprawdę trudno odróżnić głos Johna Hustona od głosu jego syna, aktora Danny’ego Hustona, który zgodził się nagrać brakujące kwestie. Oglądając gotowy film, słyszymy charakterystyczną dla Johna Hustona manierę i jego chropowaty głos przepalony cygarami i whisky, których podobnie jak Welles nigdy sobie nie odmawiał.



Druga strona wiatru, reż. Orson Welles (2018)

Co ciekawe, z pozostawionego przez reżysera stu godzinnego materiału powstał nieoczekiwanie jeszcze jeden film – *Hopper/Welles* (2020), który miał niedawno światową premierę na festiwalu w Wenecji. Welles w latach 70. w jednym z wywiadów na temat *Drugiej strony wiatru* powiedział: *Zalóżmy, że podczas pracy okaże się, że moje rozmowy z aktorami i twórcami o filmie są ciekawsze od kręcenia filmu. I to będzie film! Porozmawiamy sobie!*¹⁹ Wprawdzie szybko porzucił ten pomysł (zaproszeni do projektu Claude Chabrol, Paul Mazursky, Henry Jaglom i Dennis Hopper pojawiają się na ekranie tylko przez chwilę), ale ten znalazł interesujące rozwinięcie w wyprodukowanym przez Filipa Jana Rymśkę dokumencie. Bob Murawski zmontował go z wywiadu, który Welles przeprowadził w 1970 r. z Dennisem Hopperem, w tamtym czasie opromienionym sukcesem *Swobodnego jeźdźca* (*Easy Rider*, 1969). Orson Welles, który wbrew swojej megalomanii ani razu nie pojawia się w kadrze, rozmawia z będącym w centrum zainteresowania kamery Hopperem między innymi o montażu, magii, religii, filmach Buñuela i Antonioniego. To „trzecie życie” ostatniego filmu Wellesa, które powstało z zachowanego około pięciogodzinnego materiału oznaczonego *HOPPER*, nie jest typowym wywiadem rzeką, przypomina raczej wciągający sokratejski dialog między doświadczonym i debiutującym reżyserem.

Niezależnie jednak od tego, czy mówimy o *Drugiej stronie wiatru*, czy o wyrosłym z niej dokumencie, ponowne życie Wellesowskich obrazów pozwala nieco lepiej zrozumieć metodę jego pracy i przybliżyć się w sposób bardziej obiektywny do biografii legendy kina, która przez lata była zniekształcana. Jednym z najczęściej powtarzanych błędów było traktowanie *Obywatela Kane’a* jako filmowego debiutu Wellesa. Wynikało to z faktu, że ten właściwy – średniometrażowy *Too Much Johnson* z 1938r. – ponoć spłonął w 1970 r. w madryckiej posiadłości reżysera, kiedy wynajmował ją Robert Shaw²⁰. A może Welles tylko chciał, żeby tak myślano?

***Too Much Johnson* – Feniks z popiołów**

Jedną z często powtarzanych legend, której Welles ani myślał prostować, była historia jego przybycia do Hollywood, gdzie rzekomo trafił jako filmowy nowicjusz, niemający zielonego pojęcia o kinie, i tam w kilka godzin – oglądając *Dylizans* (*Stagecoach*, 1939) Johna Forda – wszystkiego się nauczył, po czym stworzył debiut wszech czasów. Ten efektownie brzmiący mit został obalony już w artykule *Welles Before Kane* opublikowanym wiosną 1970 r. w „Film Quarterly”²¹, w którym oprócz analizy kilkuminutowego eksperymentu *The Hearts of Age* (1934)²² pojawiła się wzmianka o *Too Much Johnson* i *Green Goddess* (1939). Oba te przykłady, nadal raczej słabo kojarzone z twórczością Wellesa, były filmowymi uzupełnieniami do reżyserowanych przez niego sztuk teatralnych z Mercury Theatre. Czterominutowego filmowego prologu do *Zielonej bogini* Williama Archera (dotychczas nie odnaleziono, natomiast z materiałem filmowym *Too Much Johnson* do sztuki Williama Gillette’a wiąże się ciekawa historia, opowiedziana niedawno na łamach „Bright Lights Film Journal” przez jednego z biografów Wellesa, Josepha McBride’a²³. Wydaje się on wiarygodnym źródłem, bowiem znał reżysera osobiście – przez sześć lat (1970-1976) z przerwami był członkiem ekipy *Drugiej strony wiatru*, w której zagrał nawet małą rolę – satyryczną wersję samego siebie: gorliwego i roz-targnionego młodego krytyka filmowego.



Too Much Johnson, reż. Orson Welles (1938)

Reżyser, zapytany w sierpniu 1970 r. o „prawdziwy debiut”, odpowiedział: „Johnson” został zniszczony podczas pożaru w moim domu pod Madrytem kilka tygodni temu, spłonęło również kilka niepublikowanych wcześniej książek i niezrealizowanych scenariuszy. Ale to chyba dobrze! Nigdy nie przejmowałem się zbyt swoim majątkiem, a przez lata trochę się tego nazbierało. Teraz mogę powiedzieć wszystkim, jak wspaniałe były te materiały!²⁴ Z kolei z wypowiedzi Oji Kodar wynika, że dom w Madrycie nie uległ nigdy żadnemu zniszczeniu²⁵. Jednak niezależnie od tego, jak było, Welles naprawdę nie miał żadnego powodu, by ukrywać przed światem swoje pierwsze filmowe próby z 1938 r.

Kiedy zostały one odnalezione w sierpniu 2013 r. w jednym z opuszczonych magazynów w Pordenone, okazało się, że *Too Much Johnson* jest czymś znacznie więcej niż tylko ciekawostką sprzed *Kane’a*. Nie jest też jedynie starannie przygotowaną produkcją, która miała być częścią scenicznej farsy opartej na sztuce Gillette’a, ilustrującą to, czego nie sposób przekonująco pokazać na scenie – kręte uliczki, przestronne skwery, zagracone magazyny czy statek na pełnym morzu – i podpowiedzią wyjaśniającą dość zawiłą narrację sztuki rozgrywanej się w szalonym tempie. W dzisiejszym odbiorze ta wesoła, zagmatwana historia obejmująca romanse, zdrady, zmiany tożsamości, ukrywanie się i niekończący się pościg dachami Nowego Jorku jest przede wszystkim hołdem dla kina niemeego, które Welles uwielbiał. Świadczy o tym między innymi fakt, że po jego przybyciu do fabryki snów pierwotnym pomysłem na debiut – jeszcze przed *Jądrem ciemności* (*Heart of Darkness*, rozpoczęty w 1939 r., nigdy niedokończony) i *Smiler with a Knife* (scenariusz napisany w 1940 r., niezrealizowany) – miał być film gloryfikujący okres niemy w historii kina: *Kiedy przybyłem do Hollywood, chciałem zrobić film o czasach świetności filmów niemych*²⁶.

Pod koniec lat 70. Frank Brady przeprowadził wiele wywiadów z Wellesem na temat (wówczas zaginionej) produkcji, które później wykorzystał w książce *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*²⁷. Brady również dostarcza wielu argumentów, które podważają efektowną anegdotę o błyskawicznym opanowaniu przez reżysera medium filmowego. *Aby dowiedzieć się, jak zrobić dobrą komedię, Welles najpierw obejrzał tyle filmów tego gatunku, ile tylko mógł*²⁸. W sali kinowej w centrum Manhattanu, wraz ze swoim asystentem Richardem Wilsonem, obejrzał wiele filmów krótkometrażowych wyprodukowanych przez Macka Sennetta, w tym *Love, Honor and Behave* (reż. F. Richard Jones, Erle C. Kenton, 1920) i *The Lion and the Girl* (reż. Glen Cavender, 1916). Z innych źródeł²⁹ wiemy, że Welles bardzo cenił wszystkie nieme filmy Charlesa Chaplina, a jedną z jego ulubionych komedii z tego okresu – obok *Generała* Bustera Keatona (*The General*, 1926) była produkcja *Jeszcze wyżej!* (*Safety Last!*, reż. Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923) z niezapomnianą rolą Harolda Lloyd’a: *Kocham ten film i uważam, że jest jednym z najwybitniejszych, jakie kiedykolwiek zrealizowano*³⁰. To właśnie bezpośrednia inspiracja wyczynami Lloyd’a jest najwyraźniej widoczna w *Too Much Johnson* – główny bohater, grany brawurowo i z poświęceniem przez Josepha Cottena, w kulminacyjnym punkcie gonitwy zawisa na rynnie i jest filmowany identycznie jak kultowy bohater kina niemeego.

Welles musiał być zafascynowany przerysowaniem i spontanicznością ślapticku, ponieważ oprócz zastosowania efektu przyspieszenia i gwałtownych ruchów kamery, postanowił zasadniczo nie posługiwać się scenariuszem: o ile nieliczne statyczne sekwencje zdarzeń ze sztuki Gillette’a filmował dość wiernie,

to od momentu rozpoczęcia pościgu sceny miały się rozwijać same. Zachowały się nawet archiwalne zdjęcia z planu, na których widać, jak rozluźniony i uśmiechnięty Welles w postrzępionym słomianym kapeluszu, przykrótkim krawacie, szelkach i bryczesach, z nieodłącznym cygarem w „kubańskiej” scenerii (kilka plastikowych palm), wykorzystując swój talent aktorski, instruuje Judy Holliday i swoją ówczesną żonę Virginię Nicholson Welles³¹, jak mają biegać. Materiał ten, nakręcony na taśmie 16 mm w lipcu 1938 r. podczas realizacji prologu filmowego do trzeciego aktu sztuki, jest prawdopodobnie pierwszym nagraniem, na którym widać Orsona Welleśa podczas pracy z kamerą. Oryginalna kopia znajduje się w University of California Berkeley Art Museum, a od niedawna można ten krótki film oglądać dzięki uprzejmości właściciela praw, Myrona S. Falka, na stronie National Film Preservation Foundation (NFPF)³².

Ta sama fundacja, zajmująca się ratowaniem amerykańskiego dziedzictwa filmowego, działająca w Stanach Zjednoczonych od 1997 r., jest również odpowiedzialna za wybranie odpowiedniej firmy odnawiającej zniszczone taśmy, a później za zlecenie autorskiego montażu *Too Much Johnson*. Kiedy przystąpiono do pracy, nieocenione okazały się archiwalne materiały dotyczące filmu, znajdujące się w Lilly Library przy Indiana University w Bloomington. Dzięki nim wiemy na przykład, że Welles w lipcu 1938 r. w ciągu zaledwie dziesięciu dni nakręcił aż cztery i pół godziny materiału oraz zamierzał wykorzystać w filmie napisy³³. W odnalezionej kopii ich nie ma – między scenami znajdują się jedynie krótkie odręczne notatki Welleśa. Jednak fakt, że chciał je włączyć do obrazu, miał znaczenie przy przenoszeniu jego wizji na ekran w 2013 r.

Odnaleziona kopia robocza filmu, tylko częściowo zmontowana, trwa 66 min, czyli mniej więcej jedną czwartą pierwotnie nakręconego materiału. Reszta, jak można przypuszczać, została usunięta przez reżysera podczas wstępnego montażu w 1938 r. Nie zachowały się na przykład opowiedziane Brady’emu przez Welleśa sekwencje, w których użyto miniatur przedstawiających kubańskie plantacje oraz statku, którym podróżowali bohaterowie³⁴. Jednak w moim przekonaniu ten sześćdziesięciosześciminutowy materiał można uznać za swego rodzaju film fabularny, nawet jeśli składa się z powtarzających się ujęć, bowiem nadają mu one nieco surrealistyczny charakter.

Odnowiony film miał premierę 9 października 2013 r. we Włoszech podczas Festiwalu Kina Niemego w Pordenone (La Giornate del Cinema Muto/Pordenone Silent Film Festival), jednego z największych i najważniejszych międzynarodowych festiwali poświęconych filmowi niememu. Paolo Cherchi Usai, kurator z George Eastman House w Rochester w Nowym Jorku i współzałożyciel pordenońskiego festiwalu, wyjaśnił podczas premiery, że jedną rolę, która była bardzo zniszczona (widać to mniej więcej w połowie projekcji), udało się niemal w całości uratować dzięki świetnie wykonanej pracy w Haghefilm Digitaal w Amsterdamie, czołowym na świecie laboratorium zajmującym się ratowaniem rozkładającej się taśmy za pomocą chemicznego procesu nawadniania. Renowacja, sfinansowana przez NFPF i Regione Friuli Venezia Giulia, została przeprowadzona w Eastman House we współpracy z klubem filmowym Pordenone Cinemazero i Cineteca del Friuli, partnerami włoskiego festiwalu.

Oryginalna kopia filmu znajduje się w Centrum Konserwacji im. Louisa B. Mayera w Eastman House ze względu na znajdujące się tam odpowiednie urzą-

dzenia do konserwacji taśmy filmowej. Warto jednak wiedzieć, że istnieją dwie wersje *Too Much Johnson*, obie dostępne bezpłatnie od 21 sierpnia 2014 r., czyli po niecałym roku od premiery, na stronie National Film Preservation Foundation³⁵. Oprócz niezmienionej kopii, którą zaprezentowano podczas światowej premiery we Włoszech, stworzono skróconą wersję, trwającą 34 min. Została ona zmontowana przez historyka filmu Scotta Simmona, wspomagającego się notatkami Wellesa i innymi materiałami na temat filmu, którymi dysponuje biblioteka Lilly. Simmon dodał kilka plansz z napisami wyjaśniającymi zawile *qui pro quo* sztuki Gillette'a (w sumie cztery minuty trwania filmu) i wyciął powtarzające się ujęcia³⁶. Oryginalna muzyka do filmu nie została niestety odnaleziona, ale według Franka Brady'ego, w 1938 r. została w całości stworzona przez kompozytora Paula Bowlesa; miała to być zamówiona przez Wellesa *upiorna, dysonansowa ośmioczęściowa ścieżka dźwiękowa na małą orkiestrę*, przypominająca te, które lubił wykorzystywać w swoich sztukach radiowych w Mercury Theatre On The Air³⁷. Współcześnie lekką i przyjemną muzykę, która jest dopasowana do szybkiego tempa cięć montażowych, napisał do obu wersji Michael D. Mortilli.

Trudno zatem powiedzieć, czy Scott Simmon zbliżył się do wizji Wellesa i tego, jak reżyser chciał ukończyć swoją pierwszą większą przygodę z kinem. Pewne jest to, że stworzył zgrabną i spójną całość, którą ogląda się nawet lepiej niż surową wersję filmu. Na pewno fanów i badaczy twórczości Wellesa cieszy również to, że zachowano wszystkie (bardzo charakterystyczne także dla późniejszej kariery reżysera) ekscentryczne kąty widzenia kamery, z wyeksponowaną żabią i ptasią perspektywą na czele. Widzowi oglądającemu z lotu ptaka setki skrzynek, pudeł i beczek w magazynie, w którym ukrywa się bohater grany przez Cottena, natychmiast przypomina się końcowa sekwencja w Xanadu z *Obywatela Kene'a*.

Jedyną wadą włączenia do powszechnego obiegu wersji Simmona jest – jak trafnie zauważa Joseph McBride – niebezpieczeństwo, że niektórzy widzowie mylnie uznają ją za ostateczną, choć jest to jedynie spekulatywne przybliżenie tego, co Welles mógł zrobić z nakręconym materiałem.

Mimo że reżyser powiedział w latach 80. ubiegłego wieku Peterowi Bogdanovichowi, że materiał filmowy do *Too Much Johnson* nie ma najmniejszego sensu bez sztuki teatralnej³⁸, w moim przekonaniu udało się nadać mu pewną wartość. Być może powodem tego pozytywnego odbioru jest widoczna w każdym ujęciu pasja i ogromna radość z samego filmowania. Potwierdza to wspomniany uroczy jednodominutowy dokument z planu. Gdy oglądałam *Too Much Johnson*, przypomniał mi się średniometrażowy debiut François Truffauta *Łobuzy* (*Les Mistons*, 1957), w którym znajdziemy żartobliwe nawiązania filmowe, takie jak pastisz słynnego filmiku Louisa Lumière'a *Polewacz polany* (*L'arroseur arrosé*, 1895) czy ujęcia chłopców symulujących w trakcie zabawy sceny z filmów wojennych i westernów. W obu tych debiutach reżyserzy w sposób bezpretensjonalny czerpali ogromną przyjemność z tworzenia kina. Jednak o ile Truffaut po *Łobuzach* poczuł, że jest już profesjonalnym reżyserem, i zdecydował się zaprzestać regularnej działalności krytycznej na rzecz realizowania filmów, o tyle Welles postanowił pielęgnować swój mit stworzenia i kazał czekać na swój „pierwszy” film jeszcze trzy lata.

Dla wszystkich *Wellesians* – fanów i badaczy twórczości Orsona Wellesa, kilka ostatnich lat upłynęło pod znakiem ważnych premier, ciekawych wydarzeń oraz niezwykłych odkryć. Dzięki utalentowanym fachowcom i nowoczesnym

technologiom odnalezione zniszczone rolki filmowe otrzymały nowe życie i uzupełniły filmografię twórcy *Obywatela Kane'a*, o której – wydawać by się mogło – powiedziano już wszystko. Czy jeszcze coś nas zaskoczy? Możemy mieć pewność. Kiedy piszę niniejszy artykuł, powstaje między innymi ambitny animowany projekt Briana Rose'a³⁹, który ma uzupełnić *Wspaniałość Ambersonów* (*The Magnificent Ambersons*, reż. Orson Welles, 1942) o kilkadziesiąt minut bezceremonialnie wyciętych i najprawdopodobniej również zniszczonych przez wytwórnię RKO 80 lat temu⁴⁰. Jedyna wersja filmu, którą znamy, trwająca 77 min, słusznie przeszła do historii z etykietą dzieła okaleczonego. Być może połączenie sztuki animacji i wiedzy z Wellesowskich archiwów skutecznie przybliży nam kolejną autorską wizję reżysera.

¹ Szczegółowego przeglądu archiwów Wellesa, w tym dostępnych dla badaczy od niedawna, dokonuję w tekście *Nieznany Orson Welles*, który ukaże się w monografii *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych* pod redakcją B. Głębskiej-Gizy, B. Gierszewskiej i M. Bator, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Kielce – Warszawa 2020.

² Wśród książek opartych na istniejących dokumentach archiwalnych na najwyższą ocenę zasługują: *It's All True. Orson Welles's Pan-American Odyssey* Catherine L. Benamou (University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2007), *Young Orson: The Years of Luck and Genius on the Path to „Citizen Kane”* Patricia McGilligana (HarperCollins Publishers, New York 2015), trzecia część biografii pióra Simona Callowa *Orson Welles, Volume 3: One-Man Band* (Viking, London 2016) oraz *Orson Welles in Focus. Texts and Contexts*, red. J. N. Gilmore, S. Gottlieb, Indiana University Press, Bloomington 2018).

³ Trzeba w tym miejscu wspomnieć o dwóch opracowaniach: monografii poświęconej w całości filmowi *Too Much Johnson*, nad którą kilka lat pracował włoski badacz twórczości Wellesa Massimiliano Studer i która została wydana wyłącznie w języku włoskim – M. Studer, *Alle origini di Quarto potere: Too Much Johnson: il film perduto di Orson Welles* (Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2018), oraz *The Making of „The Other Side of the Wind”*. *Orson Welles's Last Movie* Joshua Karpa (St. Martin's Press, New York 2015), która z kolei została wydana przed premierą filmu i siłą rzeczy nie zawiera opisu gotowego dzieła i jego dalszych losów.

⁴ R. Syska, „Don Kichot” *Orsona Wellesa: niedokończona podróż na Księżyc*, w: *Od Cervantesa do Pereza-Reverte'a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. A. Helman,

K. Żyto, Fundacja Kino, Warszawa 2011, s. 18.

⁵ Tamże, s. 22.

⁶ Orson Welles, notatka służbowa do Uniwersalu (zaadresowana do Eda Muhla), December 1957, *Orson Welles Manuscripts, Films: „Touch of Evil”*, Lilly Library, Bloomington.

⁷ Zob. M. Kozubek, *Dookoła świata z Orsonem Wellesem*, „Kwartalnik Filmowy” 2019, nr 107, s. 176-190.

⁸ Co ciekawe, materiał nakręcono niemal w całości do roku 1969, ale Welles z powodu braku funduszy nie zdołał go udźwiękować. Na domiar złego, w 1973 r. zmarł aktor odtwarzający jedną z głównych ról – Laurence Harvey, co ostatecznie uniemożliwiło dokończenie filmu.

⁹ Więcej na temat samego filmu (bez analizy aspektu technologicznego) zob. M. Kozubek, *Ostatnia strona „Obywatela Kane'a”*, „Prace Kulturoznawcze” 2018, nr 3, s. 13-26.

¹⁰ Testament Wellesa można między innymi przeczytać w książce Joshua Karpa, dz. cyt., s. 243-244.

¹¹ O ile nie zaznaczono inaczej, informacje podane w tej części artykułu pochodzą z rozmów, które przeprowadziłam z F. J. Rymszą osobiście lub gdy prowadziłam z nim spotkania autorskie po premierze *Drugiej strony wiatru* w Polsce.

¹² Zob. film dokumentalny (właśc. relację z planu) *Ostatnie dzieło Orsona: 40 lat pracy (A final cut for Orson: 40 Years in the Making*, reż. Ryan Suffern, 2018).

¹³ Tamże.

¹⁴ Gary Graver opowiedział historię swojej piętnastoletniej współpracy z Orsonem Wellesem w wyreżyserowanym przez siebie filmie dokumentalnym *Working with Orson Welles*, 1993.

¹⁵ *Ostatnie dzieło Orsona: 40 lat pracy...* dz. cyt.

- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Wersja scenariusza z notatkami Wellesa znajduje się w bibliomediatece Mario Gromo w Turynie.
- ¹⁸ *Ostatnie dzieło Orsona: 40 lat pracy...* dz. cyt.
- ¹⁹ Wywiad ten można obejrzeć w filmie dokumentalnym towarzyszącym premierze *Drugiej strony wiatru: Pokochając mnie, gdy będę martwy* (*They'll Love Me When I'm Dead*, reż. Morgan Neville, 2018).
- ²⁰ *The Encyclopedia of Orson Welles. From „The Hearts of Age” to „F for Fake”*, red. Ch. Berg, T. Erskine, Facts On File, New York 2003, s. 381.
- ²¹ J. McBride, *Welles Before Kane*, „Film Quarterly” 1970, nr 3, s. 19-22.
- ²² Wcześniej Welles z kilkoma przyjaciółmi z Toad School w Woodstock nakręcił jeszcze czterominutowy film inspirowany *Krwcią poety* (*Le Sang d'un poète*, reż. Jean Cocteau, 1930) i *Gabinetem doktora Caligario* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, reż. Robert Wiene, 1920) pod tytułem *The Hearts of Age* (1934), jednak wielokrotnie podkreślał, że trudno traktować ten eksperyment nakręcony w jedno niedzielne popołudnie jako film. Zob. P. Bogdanovich, *This Is Orson Welles*, HarperCollins Publishers, London 1993, s. 41. Więcej na temat filmu zob. A. Taszycka, „*The Hearts of Age*”, czyli Orson Welles wobec awangardy, w: *Orson Welles. Twórczość – Recepcja – Dziedzictwo*, red. P. Biliński, B. Filip, K. Kornacki, M. Maciejewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016, s. 37-45. Co ciekawe, niektórzy badacze wczesniej twórczości Wellesa podają również zarejestrowaną przez niego w 1933 r. „próbę sukniową” do scenicznego *Wieczoru Trzech Króli*, jednak wydaje się, że jest to teza naciągana.
- ²³ J. McBride, „*Too Much Johnson*”: *Recovering Orson Welles's Dream of Early Cinema*, „Bright Lights Film Journal”, https://brig_highlights_film.com/too-much-johnson-orson-welles-film-recovering-orson-welles-dream-of-early-cinema/#.X_8yji9YI6U (dostęp: 10.01.2021).
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Film dokumentalny *Orson Welles: The One-Man Band/The Lost Films of Orson Welles* (reż. Vassili Silovic, Oja Kodar, 1995).
- ²⁶ M. Solomon, *Old-Time Movies. Welles and Silent Pictures*, w: *Orson Welles in Focus...* dz. cyt., s. 52. Por. P. Bogdanovich, dz. cyt., s. 21-22.
- ²⁷ F. Brady, *Citizen Welles. A Biography of Orson Welles*, NY Creative Publishing, New York 2013.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ C. Heylin, *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood*, tłum. J. Kozłowski, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2007, s. 29.
- ³⁰ F. Brady, dz. cyt.
- ³¹ Virginia Nicholson Welles posługiwała się w późniejszym okresie przydomkiem artystycznym Anna Stafford.
- ³² *Home movie (1938) from the Falk Collection*, <https://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/falk-home-movie#> (dostęp: 10.01.2021).
- ³³ *Orson Welles Manuscripts, Films: „Touch of Evil”*, Lilly Library, Bloomington.
- ³⁴ F. Brady, dz. cyt.
- ³⁵ *Lost and Found: Too Much Johnson*, <https://www.filmpreservation.org/preserved-films/lost-and-found-mercury-theater-films> (dostęp: 10.01.2021).
- ³⁶ Na tej podstawie możemy wnioskować, że Welles zwyczajnie nie zdążył zmontować filmu, który nie został włączony do sztuki teatralnej, a później już do tego nie wrócił.
- ³⁷ F. Brady, dz. cyt.
- ³⁸ Gwoli ścisłości trzeba dodać, że sztuka *Too Much Johnson* zadebiutowała 16 sierpnia 1938 r., ale bez filmu (względy techniczne) i ściągnięto ją z afisza po dwóch tygodniach. Zob. *The Encyclopedia of Orson Welles...* dz. cyt., s. 381, por. P. Bogdanovich, dz. cyt., s. 40.
- ³⁹ R. Kelly, „*Magnificent Ambersons*” *reconstruction to use animation for lost scenes*, Wellesnet.com, https://www.wellesnet.com/magnificent-ambersons-reconstruction-animation/?fbclid=IwAR3GH-bMkwp8-xGBNSMiGUf-ehuW9bxL8I_cCft1egJsOH-HCFu2qolqNPQPk (dostęp: 10.01.2021).
- ⁴⁰ Więcej na ten temat zob. C. Heylin, dz. cyt. s. 106-148.

**Małogorzata
Kozubek**

Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego i wykładowczyni Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Jej głównym polem zainteresowań badawczych jest Nowa Historia Kina, niedokończone filmy, psychologia odbioru kina, społeczny wpływ kina, kultura terapeutyczna oraz filmoterapia. Jest opiekunką naukową Akademii Polskiego Filmu i Akademii Kina Światowego we Wrocławiu. Opublikowała książkę *Filmoterapia. Teoria i praktyka* (2016) oraz współredagowała monografię: *Polski film dokumentalny w XXI wieku* (2016) i *Polska animacja w XXI wieku* (2017). Pracuje nad książką o nieukończonych filmach Orsona Wellesa.

Bibliografia

- Benamou, C. L.** (2007). *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Berg, C., Erskine, T.** (red.) (2003). *The Encyclopedia of Orson Welles: From the „Hearts of Age” to „F for Fake”*. New York: Facts and File.
- Bogdanovich, P.** (1993). *This is Orson Welles*. London: HarperCollins Publishers.
- Brady, F.** (2013). *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. New York: NY Creative Publishing.
- Callow, S.** (2016). *Orson Welles, Volume 3: One-Man Band*. London: Viking.
- Heylin, C.** (2007). *Pod prąd. Orson Welles kontra Hollywood* (tłum. J. Kozłowski). Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl.
- Karp, J.** (2015). *The Making of The Other Side of the Wind: Orson Welles's Last Movie*. New York: St. Martin's Press.
- Kelly, R.** (2021, 4 stycznia). „Magnificent Ambersons” reconstruction to use animation for lost scenes. Wellesnet.com, <https://www.wellesnet.com/magnificent-ambersons-reconstruction-animation/>
- Kozubek, M.** (2018). Ostatnia strona „Obywatela Kane'a”. *Prace Kulturoznawcze*, (3), ss. 13-26. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.22.3.2>
- Kozubek, M.** (2019). Dokoła świata z Orsonem Wellesem. *Kwartalnik Filmowy*, (107), ss. 176-190. <https://doi.org/10.36744/kf.167>
- McBride, J.** (1970). Welles Before Kane. *Film Quarterly*, (3), s. 19-22.
- McBride, J.** (2014, 24 sierpnia). „Too Much Johnson”: Recovering Orson Welles's Dream of Early Cinema. *Bright Lights Film Journal*. https://brightlightsfilm.com/too-much-johnson-orson-welles-film-recovering-orson-welles-dream-of-early-cinema/#.X_8yj9YI6U
- McGilligan, P.** (2015). *Young Orson: The Years of Luck and Genius on the Path to Citizen Kane*. New York: HarperCollins Publishers.
- Solomon, M.** (2018). Old-Time Movies: Welles and Silent Pictures. W: J. N. Gilmore, S. Gottlieb (red.), *Orson Welles in Focus: Texts and Contexts* (ss. 52-79). Bloomington: Indiana University Press.

- Studer, M.** (2018). *Alle origini di Quarto potere: „Too Much Johnson”: il film perduto di Orson Welles*. Milano – Udine: Mimesis Edizioni.
- Syska, R.** (2011). „Don Kichot” Orsona Wellesa: niedokończona podróż na Księżyc. W: A. Helman, K. Żyto (red.), *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (ss. 18–33). Warszawa: Fundacja Kino
- Taszycka, A.** (2016). „The Hearts of Age”, czyli Orson Welles wobec awangardy. W: P. Biliński, B. Filip, K. Kornacki, M. Maciejewska (red.), *Orson Welles. Twórczość – Recepcja – Dziedzictwo* (ss. 37–45). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Keywords:

Orson Welles;
unfinished movies;
digitization;
production studies

Abstract

Małgorzata Kozubek

The Second (Digital) Life of Orson Welles' Films

In the light of recent archival research, the story of Orson Welles' life and work is no longer as enigmatic and mysterious as it was in previous decades. But with new discoveries and the subsequent release of films restored and completed after the director's death, it remains a hot topic for his biographers. The author traces the influence of the technological process on the final shape of Welles' restored works, mainly through the examples of *The Other Side of the Wind* (2018), the director's last film, and *Too Much Johnson* (1938), his medium-length debut found in 2013. The choice of these titles is dictated on the one hand by the fact that in both cases technology played a very important role, and on the other hand, by the fact that both films have not yet been described in depth.