

FRYDERYK KWIATKOWSKI

Hybris, czyli o przyczynach porażek ambitnych projektów w twórczości mistrzów kina

Arcydzieła stanowią kulminacyjny moment artystycznych doświadczeń, wykraczających poza specyficzny kontekst narodowy i historyczny. Są fundamentalnym uzasadnieniem istnienia sztuki w ogóle, dlatego też analiz stawiających sobie za cel wyodrębnienie cech wyróżniających utwory najwybitniejsze odnaleźć można mnóstwo. Publikacji próbujących poddać teoretycznej refleksji arcydzieło jako kategorię estetyczną, wpisującą się w obszar aksjologii, jest natomiast niewiele. Nie można jednak przecenić sporadycznie pojawiających się głosów w dyskusji nad powyższym zagadnieniem zwłaszcza, że ich autorzy mogą wносить nowy punkt widzenia w kwestii wartościowania utworów artystycznych, a zatem na polu krytyki. Szczególnie dzisiaj, gdy pojęcie „arcydzieła” jest nieznośnie nadużywane przez recenzentów, na przykład w kontekście wyróżniającego się elementu danego utworu („arcydzieło narracji” czy „arcydzieło montażu”). Zjawisko to świadczy o słabości języka krytyki – potrzebującej wypracować nowe narzędzia w ocenianiu dzieł sztuki – kwestionując tym samym zasadność używania kategorii „arcydzieło” i roli, jaką ona wcześniej spełniała.

Celem niniejszego tekstu będzie próba nakreślenia czym jest „nieudane arcydzieło”, sytuująca owo pojęcie na pograniczu refleksji filmoznawczej oraz krytyki filmowej. Punktem wyjścia będzie dla mnie wybrana grupa utworów, wpisująca się w kategorię epickiego melodramatu autorskiego. Na podstawie opinii uznanych krytyków filmowych zamierzam przede wszystkim uogólnić i uporządkować pojawiające się w ich publikacjach uwagi. Łączy je, moim zdaniem, wspólny typ obserwacji wybranych aspektów recenzowanych dzieł. Drugie źródło inspiracji dla niniejszego tekstu stanowią analizy badaczy, podejmujących teoretyczną refleksję nad zagadnieniem arcydzieła. W efekcie zamierzam

stworzyć kategorię „nieudanego arcydzieła”, która może stanowić pomocne narzędzie dla krytyków filmowych w ocenie i klasyfikowaniu określonego typu filmów. Zaproponowana przeze mnie historyczno-krytyczna analiza, może posłużyć za wprowadzenie do ściśle teoretycznego ujmowania pojęcia „nieudanego arcydzieła”, wykraczającego już poza obszar filmoznawstwa. Ponadto próba definiowania powyższego terminu, może także zaowocować wniesieniem innej perspektywy do refleksji nad próbami teoretycznego ujęcia arcydzieła.

Aby zaostrzyć kontrast pomiędzy pojęciem arcydzieła i jego nieudanym wariantem, będę to pierwsze rozumiał za Andrzejem Stoffem, jako tak zwaną mocną kategorię:

Chodzi mi o arcydzieła w sensie absolutnym, o dzieła, których ranga ta przysługuje bezprzydawkowo. Zastrzeżenie to jest konieczne wobec częstej współcześnie praktyki ograniczania kategoryczności klasyfikacji przez wskazywanie zakresu, w którym ta najwyższa wartość zachowuje swe znaczenie. Widać to wyraźnie w językowej praktyce krytyki, a nawet nauki o literaturze, gdy mówi się o „arcydziełach gatunku”, arcydziełach ze względu na mistrzowskie ujęcie jakiegoś strukturalnego aspektu utworu („arcydzieło narracji”) czy wręcz o „swego rodzaju arcydziele”, co jest, w istocie, uwikłaniem się w sprzeczność logiczną. Praktyka taka w swej strukturze głębokiej przynosi informację przynajmniej częściowo sprzeczną z sensem deklaracji werbalnej. Daje się ona zawsze sprowadzić do zastrzeżenia, do wątpliwości, do żywnego w głębi przeświadczenia, że wartościowany utwór nie jest arcydziełem bez zastrzeżeń, że ten tytuł przysługuje mu tylko warunkowo, ze względu na określoną właściwość bądź okoliczność, i w sposób względny, bo wynikający z porównania z innymi utworami. A przecież status arcydzieła zakłada bezwarunkowość, której językowym wykładnikiem jest bezprzydawkowe występowanie tego terminu.¹

W moim przekonaniu nieudane arcydzieła filmowe cechuje przede wszystkim wyraźna aspiracja ich autorów, by zostały one okrzyknięte mianem wybitnych, a następnie kanonicznych. Są one przejawem wiary mistrza w swoje nieskrępowane zdolności twórcze. Wyrażają pragnienie artysty, by sprawować absolutną kontrolę nad procesem powstawania dzieła. Stanowią objaw tęsknoty za doskonałością, ale prawa i możliwości w jej ucieleśnianiu rości sobie tylko człowiek. Założenie to opieram w sposób pośredni na podstawie charakteru analizowanych utworów. Swoim rozmachem, rozpoznawanym na wielu poziomach – zarówno inscenizacyjnym czy narracyjnym – pretendują do bycia wypowiedziami ważkimi pod względem artystycznym i kulturowym, a za ich źródło przyjmuje się osobę znanego reżysera filmowego. W tak skrajnie modernistycznej optyce, artystę należałoby potraktować jako jedyny podmiot sprawczy dzieła, wszechwładnego demiurga, dla którego nie istnieją znaczenia transcendentne, ponieważ tylko on posiada przywilej nadawania sensu. Pojęcie nieudanego arcydzieła celuje w sam środek problematyki związanej z próbami

¹ A. Stoff, *Arcydzieła w systemie wartości i koniunktur kultury*, http://www.ilp.umk.pl/fileadmin/ilp/pracownicy/stoff/stoff_arcydz_2.pdf, s. 2–3 [data dostępu: 17.11.2013].

teoretyzowania o utworach, odznaczających się najwyższą rangą w przestrzeni kulturowej. Jak zapytuje Eugenia Basara-Lipiec:

Chodzi mianowicie o to, czy arcydzieło jest tylko kompozycją zaprogramowanych wartości pewnego rodzaju i doskonałym ich spełnieniem, czy też wyznacza ono – obok tamtych – również wartość swoistą, równą „arcydzielności” danego wytworu sztuki, niesprowadzalną ani do sumy, ani do harmonicznej konstrukcji wartości współwystępujących (...) Wiele jest bowiem dzieł znakomitych, budzących zachwyt i spełniających wysokie wymagania z każdego z ważnych poszczególnych względów, tylko niektóre z nich jednak emanują specjalną charyzmą doskonałości absolutnej, jakby niezależnej od ogółu wartości towarzyszących. Stąd też częsta jest wyznawana przez koneserów bezradność wobec pojęciowej analizy arcydzieła czy też ucieczka w intuicjonizm, gdzie poczucie albo objawienie arcydzielności stanowić ma ostateczną podstawę rozpoznania każdego arcydzieła.²

Oczywiście niemożliwe jest stworzenie przepisu na arcydzieło, czego dowodem mogły być chociażby kłęski analiz strukturalistycznych, stawiających sobie za cel wydestylowanie własności wspólnych utworom najwybitniejszym³. Niemniej techniki twórcze charakterystyczne dla figury wcześniej wspomnianego artysty-demiurga, którą na obszarze kina reprezentować mogą Stanley Kubrick, Terrence Malick czy Paul Thomas Anderson, zwiększają prawdopodobieństwo powstania obrazu znakomitego. Strategie te stanowią bowiem punkt wyjścia, najbardziej znaczącą podstawę dla udanego wyławiania nieudanych arcydzieł, gdyż w ich wypadku – a w przeciwieństwie do utworów o najwyższym statusie kulturowym – można pokusić się o zamknięcie ich w zespole reguł. Wybrane przeze mnie kryteria, za pomocą których oceniam najbardziej reprezentatywne moim zdaniem przykłady filmowe, buduję w oparciu o kategorie, jakie są stosowane w teoretycznych próbach uchwycenia fenomenu arcydzieła. W niniejszym tekście skupiam się przede wszystkim na kryteriach immanentnych, czyli pozwalających na wniknięcie w strukturę utworu, by za ich pomocą rozpoznać, na czym polega wewnętrzna niedoskonałość analizowanych przeze mnie obrazów. W mniejszym stopniu odwołuję się do kryteriów transcendentnych, które wiążą doniosłość dzieła z jego wpływem na przykład na kulturę. Kategorie wyróżniane przeze mnie w celu zdefiniowania, czym jest „nieudane arcydzieło” w odniesieniu do filmów fabularnych, nie są prostym przeniesieniem pojęć używanych w teoretycznych badaniach nad arcydziełem. Stanowią one ich znaczące przetworzenie, aby można było przedstawić nie tylko rozmaite uchybienia analizowanych utworów. Konstruowane przeze mnie wyznaczniki pozwolą na ujmowanie owych filmów jako arcydzieł, będących w określonym stopniu „wypaczonych”, „zdeformowanych” – a zatem po prostu „nieudanych”. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że niniejsza praca ma jedynie charakter wstępu do badań nad pojęciem „nieudane-

2 E. Basara-Lipiec, *Arcydzieło. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa: Instytut Kultury 1997, s. 27–28.

3 A. Stoff, dz. cyt., s. 26–27.

go arcydzieła”, stosowanego ledwie intuicyjnie w wypowiedziach o charakterze krytycznym. W tym celu zawężam tę kategorię do obszaru filmu fabularnego i to bardzo określonego modelu – epickiego melodramatu w wydaniu autorskim. Wydaje mi się, że w tej bowiem sferze najłatwiej wyróżnić cechy nieudanego arcydzieła, a zaadaptowane przeze mnie filmy do analizy stanowią egzemplifikacje dla tych wyznaczników. Status tych utworów, jako modelowych przykładów nieudanych arcydzieł, ustaliam nie tylko przez określenie kryteriów immanentnych, ale także na podstawie sądów wyrażonych przez opiniotwórczych krytyków. Obrazy te niejednokrotnie spotykały się nie tylko z nieprzychylnymi reakcjami ze strony publiczności, owocującymi niską frekwencją na salach kinowych. Filmy wpisujące się w budowaną przeze mnie kategorię w radykalny sposób dzieliły krytyków na ich apologetów i przeciwników, zaś ci ostatni wskazywali na zasadnicze błędy i uchybienia, na przykład w strukturze samych utworów⁴.

Wyznaczniki określające nieudane arcydzieła można odnosić do dwóch tradycji myślenia o kinie. Z jednej strony ich rodowód sięga kilku cech charakterystycznych dla filmów autorskich:

- doniosły artystycznie temat – najczęściej ukazywane zostają wydarzenia mające miejsce w minionej epoce (na przykład w powojennych Stanach Zjednoczonych); zwiastują zmierzch pewnego sposobu myślenia o rzeczywistości; są odbiciem głębokich zmian historycznych, mających wpływ na rekonfigurację tożsamości wśród reprezentantów dużych zbiorowości;

4 W tym miejscu zamieszczam odnośniki do przykładowych recenzji i artykułów, w oparciu o które czerpałem inspiracje do wyłonienia grupy filmów rozpoznanych przeze mnie jako nieudane arcydzieła: W. Steed, *Gangs of New York*, <http://hi.baidu.com/willsteed/item/1bb-003f6524b92d443c36a60> [data dostępu: 17.11.2013]; P. Rainer, *Old-World Charm*, http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/n_8126/ [data dostępu: 17.11.2013]; D. Edelstein, *Let it bleed. Gangs of New York i stoo damned short*, http://www.slate.com/articles/arts/movies/2002/12/let_it_bleed.html [data dostępu: 17.11.2013]; R. Gonsalves, *Gangs of New York*, <http://www.efilmcritic.com/review.php?movie=6489&reviewer=416> [data dostępu: 17.11.2013]; V. Canby, „Heaven’s Gate”, *A Western by Cimino*, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=940CE4D-61638F93AA25752C1A966948260> [data dostępu: 17.11.2013]; R. Ebert, *Heaven’s Gate*, <http://www.rogerebert.com/reviews/heavens-gate-1981> [data dostępu: 17.11.2013]; J. Wells, *Heaven’s Gate*, „Films in Review” 1981, s. 55–56; J. Queenan, *From hell*, <http://www.theguardian.com/film/2008/mar/21/1> [data dostępu: 17.11.2013]; R. Cooke, *The Master*, <http://www.theguardian.com/film/2012/nov/04/master-review-paul-thomas-anderson> [data dostępu: 17.11.2013]; R. Ebert, *The Master*, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-master-2012> [data dostępu: 17.11.2013]; D. Thomson, *There Will Be Dud: Paul Thomas Anderson’s First Medocre Movie*, <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/magazine/107217/there-will-be-dud> [data dostępu: 17.11.2013]; R. Ebert, *1900*, <http://www.rogerebert.com/reviews/1900-1977> [data dostępu: 17.11.2013]; A. Lippe, *1900*, <http://regrettablesincerity.com/?p=1759> [data dostępu: 17.11.2013]; V. Canby, „Ludwig”, *a Study in Depravity, Arrives*, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D03EFDD1438EF3ABC4153DFB5668388669EDE&pagewanted=print> [data dostępu: 17.11.2013]; D. Schwartz, *Though Stylish, it remains hollow*, <http://homepages.sover.net/~ozus/ludwig.htm> [data dostępu: 17.11.2013]; T. Mastroianni, *Ludwig Is a Nice Tour of Castles, But A Lavish Bore Of A Movie*, <http://www.clevelandmemory.org/mastroianni/tm052.html> [data dostępu: 17.11.2013].

- pieczołowita dbałość o detal – zarówno na poziomie wysmakowanej plastyki obrazu, jak i drobiazgowo przygotowanej scenografii;
- swoboda twórcza reżysera w kreowaniu swej wizji, której efektem są gargantuicznych rozmiarów metrażu oraz przekroczenie pierwotnie ustalonego budżetu.

Drugim źródłem składników, z jakiego czerpią nieudane arcydzieła, jest model *blockbustera*:

- epicka opowieść z elementami melodramatu;
- wielki budżet i gwiazdorska obsada;
- niezwykle efektowne sceny i sekwencje mające na długo pozostać w pamięci widzów;
- oczekiwanie twórców na sukces kasowy.

Pniem, z którego wyrasta zdecydowana większość fundamentalnych uchybień, uniemożliwiających zakwalifikowanie ważkich projektów wybitnych reżyserów jako filmowych arcydzieł, jest nieproporcjonalne rozłożenie akcentów narracyjnych. Słowem, nieudolne lub też niefunkcjonalne poprowadzenie wątków w sferze prezentowanego materiału fabularnego, które hamuje eksplorację wprowadzonych kontekstów (historycznych, kulturowych, ideologicznych, itp.), a ta z kolei ma decydujące znaczenie dla ostatecznej jakości tego rodzaju utworów.

Analizowane przeze mnie filmy czerpią przede wszystkim z dwóch wzorców narracyjnych:

- motywu trójkąta miłosnego;
- schematu „cukierkowego” wywiedzionego z klasycznego melodramatu⁵.

Drugi z wymienionych przeze mnie wzorców można przedstawić za pomocą wykresu, kształtem przypominającego cukierek:



⁵ Pojęcie to zostało ukute przez Grażynę Stachównę, która przedstawia je w *Stu melodramatach. Leksykon*, Kraków: Rabid 2000, s. 8.

Powyższy schemat można wyjaśnić następująco: oto mężczyzna i kobieta zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia, następnie dochodzi do serii perypetii uniemożliwiających skonsumowanie ich wzajemnej miłości (wojna, choroba, różnice klasowe, itp.). Przeciwności udaje się pokonać i Los (jest to bowiem symbol Przeznaczenia lub Opatrzności) pozwala bohaterom pozostać razem, nakazuje im się rozstać lub też skazuje któreś z nich na śmierć albo nawet oboje.

Nieudane arcydzieła korzystają z wyróżnionych przeze mnie formuł narracyjnych, jednak z punktu widzenia prezentowanej opowieści używają ich najczęściej w sposób niefunkcjonalny. Konsekwencją nierównomiernie rozłożonych akcentów narracyjnych jest uproszczenie znaczeń związanych z wprowadzonymi kontekstami, stanowiącymi bardzo istotne tło dla wątku głównego.

I tak na przykład w *Gangach Nowego Jorku* (2002) Martina Scorsesego, wprowadzony wątek melodramatyczny nie spełnia prawie żadnej funkcji poza retardacyjną. Łańcuchy przyczynowo-skutkowe w nie zostają splecione z pierwszoplanową historią. Więzy między Amsterdamem (Leonardo DiCaprio), a Jenny (Cameron Diaz) nie pogłębia portretu psychologicznego głównego bohatera. Nie stanowi także dla niego alternatywnej motywacji, by zaognić konflikt z Rzeźnikiem (Daniel Day Lewis), swym oponentem. Ponadto obecna w filmie Scorsesego relacja mistrza i ucznia między głównymi bohaterami, zostaje rozwiązana w sposób daleko odbiegający od psychologicznego czy nawet logicznego uzasadnienia. Amsterdam decyduje się zamordować swego mentora, jednak gdy mu się to nie udaje, Rzeźnik – znany z okrucieństwa i bezwzględności przywódca najsilniejszego gangu w mieście – z niezrozumiałych dla widza przyczyn, postanawia darować życie zdrajcy. Konsekwencją powyższego zwrotu akcji w *Gangach...* jest przewidywalność drugiej części utworu, gdyż widz oczekuje ostatecznego zwycięstwa głównego bohatera. Tym samym uproszczone zostały znaczenia związane z przedstawionymi przemianami historycznymi, które stanowią bogate tło dla głównego wątku. Amsterdam reprezentuje zmierzch bezprawia i barbarzyństwa obecnego na ulicach Nowego Jorku II połowy XIX wieku, a uosobione w postaci Rzeźnika. Pokonując go, główny bohater zapowiada nastanie ery sprawiedliwości i porządku w historii tego miasta. Należy jednak podkreślić, że dzieje się to kosztem strywializowania znaczeń o charakterze historycznym i ideologicznym, które z największą mocą wybrzmiewają w zakończeniu.

Skrajnie odmiennym, ale równie radykalnym przykładem sposobu, w jaki zaburzono proporcje w sferze struktury prezentowanej historii są *Wrota niebios* (1980) Michaela Cimino. W filmie tym przedstawiony zostaje narastający konflikt, do którego doszło pod koniec XIX wieku między emigrantami, a wpływowymi członkami Towarzystwa Hodowców Bydła w stanie Wyoming. Okazuje się, że wątek ten, będąc głównym, pełni ostatecznie służebną rolę względem pobocznego. Narracja, w wyjątkowo wyrazisty sposób, koncentruje się na trójkącie miłosnym – relacji między Jamesem (Kris Kristofferson), Ellą (Isabelle Huppert) i Nathanem (Christopher Walken). *Wrota niebios* okazują się być melodramatem,

w którym ambicje Michaela Cimino, by przedstawić wydarzenia istotne dla tożsamości samych Amerykanów, uległy potrzebie zaskarżenia sympatii przez szeroką publiczność.

Przetransponowanie schematu „cukierkowego” najpełniej widać w *Mistrzu* (2012) Paula Thomasa Andersona i w *Wiek XX* (1976) Bernarda Bertolucciego. W filmie Andersona i Bertolucciego dostrzec można powyższą formułę narracyjną, jednak należy zaznaczyć, że szalone uczucie wiążące protagonistów w melodramacie, zostało w *Mistrzu* zastąpione wzajemną fascynacją bohaterów, zaś w *Wiek XX* głęboką przyjaźnią.

W filmie włoskiego twórcy, relacje wszystkich postaci, a w szczególności dwójki protagonistów: Alfredo (Robert De Niro) i Olmo (Gérard Depardieu), podporządkowane zostały bardzo wyraźnemu przesłaniu ideologicznemu. Wyżej wspomniani bohaterowie są przyjaciółmi, razem dorastali, ale wywodzą się z różnych klas społecznych. Alfredo reprezentuje arystokrację, zaś Olmo jest przedstawicielem proletariatu. Ta podstawowa różnica stanowi przyczynek do wybuchu konfliktu i napędza fabularną oś filmu.



Wiek XX

Film Bertolucciego jest nieudanym arcydziełem nie ze względu na jawne, wręcz propagandowe treści, bowiem wystarczy wspomnieć o wybitnych obrazach Siergieja Eisensteina, które uchodzą przecież za obrazy kanoniczne, jednak nie ze względu na ich przesłanie. W *Wiek XX* wywód ideologiczny oraz logika argumentacji zostały drastycznie przesłonięte kaskadą kontekstów i wątków pobocznych. Podobną myśl wyraża Tadeusz Miczka:

Jego eklektyczny styl („nieczytelny charakter pisma”, zdaniem międzynarodowej krytyki) zaciemniał dramaturgiczną strukturę zdarzeń historycznych, rozbijał

hierarchię wątków i motywów oraz utrudniał widzom i interpretatorom odczytanie przesłania ideowego. *Wiek XX* stał się na zawsze ofiarą kontekstów, które deformowały znaczenia poszczególnych scen, epizodów, sekwencji, postaci pierwszo- i drugoplanowych oraz cytatów filmowych, aluzji politycznych i licznych symboli śmierci⁶.

Tym samym powyższe spostrzeżenia otwierają kolejną kategorię, jaka cechuje arcydzieła nieudane, gdyż wprowadzone w nich konteksty są ujęte jedynie pobieżnie. Można wyodrębnić dwie strategie obecne w analizowanych przeze mnie filmach, które prowadzą do takiego wniosku:

- utwór zostaje przytłoczony ogromną ilością poruszonych kontekstów, w wyniku czego każdy z nich zostaje ledwie zarysowany;
- historia w przesadny sposób koncentruje się na relacji między bohaterami, uniemożliwiając wybrzmienie dodatkowych – poza psychologicznymi – znaczeń.

Konsekwencją powierzchownego ujęcia kontekstów jest zbanalizowany lub czasem wręcz zwulgaryzowany sposób przedstawienia idei obecnych w utworze. Bolączką nieudanych arcydzieł jest nierzadko manichejska wizja świata, jaka ukazana zostaje na podstawie pośpiesznie przedstawionej analizy. Z jednej strony może mieć ona rys wysoce defensywny, polegający na nieczytelnym opisywaniu rzeczywistości, jak na przykład w *Mistrzu*, gdzie tak naprawdę jednym z niewielu schematów interpretacyjnych, pozwalających na odczytanie filmu, jest psychoanaliza. W oceanie kontekstów tonie również *Ludwig* (1972) Luchina Viscontiego. To monumentalne dzieło nie sprawdza się w pełni ani jako egzystencjalne studium szaleństwa słynnego króla bawarskiego ani antycypacja powstania II Rzeszy pod hegemonią Prus. Nie stanowi również zadowalającej opowieści o upadku instytucji monarchy-mecenasa. Miast tego punkt ciężkości położony został na pełne przepychu sceny zbiorowe i nabożną obserwację dworskich rytuałów, które skutecznie rozbiły strukturę dramaturgiczną i psychologiczny wymiar utworu. Z drugiej strony uproszczona wizja rzeczywistości może być efektem wyrazistej perswazji. W *Wiek XX* jej eksplikacją jest jedna z finalnych sekwencji, kiedy lud – upojony komunistyczną rewolucją – dokonuje sądu na *padrone*, Alfredzie Berlinghieri. Chłopi wypominają mu wszystkie krzywdy, których zaznali z ręki arystokratów. Następnie Olmo, kierując swój wzrok w stronę kamery i zwracając się bezpośrednio do widza: „Towarzysze!”, stara się dowieść, że to *padrone* odpowiedzialni są za dojście faszystów do władzy i w efekcie pogłębienie problemów biedoty. Arystokraci uczynili to w celu pomnożenia swojego majątku – przekonuje bohater – zaś cierpienie znów spadło na proletariat. Elita, odpowiedzialna za wybuch wojny, sprawiła, że to właśnie najbiedniejsi zostali wysyłani na wojnę, nierzadko płacąc życiem. Patos, który bije z powyższej sceny z pewnością nie byłby tak rażący, gdyby nie pewne

⁶ T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2009, s. 418.

uproszczenia obecne w *Wiekach XX*. Po pierwsze, Bertolucci tylko w marginalnym stopniu koncentruje się na procesie dojścia do władzy przez faszystów we Włoszech. Po drugie, zupełnie pomija fakt popularności Czarnych Koszul wśród społeczeństwa w okresie międzywojennym. Powyższe spostrzeżenia zyskują kapitalne znaczenie w kontekście analizy dzieła aspirującego do ważkiej wypowiedzi o charakterze historiozoficznym.

Ślizganie się po powierzchni uruchomionych kontekstów nie owocuje próbą przenikliwego wyjaśniania rzeczywistości, uchwycenia uniwersalnych schematów i reguł, które można wyłuskać na podstawie prezentowanej historii. Następuje sytuacja przeciwna – o ile arcydzieła nobilitują poglądy i koncepcje w nich obecne⁷, o tyle arcydzieła nieudane starają się być uwznioślane przez prezentowane idee.

Dodatkowymi kryteriami, pomocnymi w rozpoznawaniu utworów projektowanych na wybitne, a które ostatecznie poniosły klęskę i popadły w zapomnienie, są kategorie wykraczające poza obszar samego dzieła. Destruktywny charakter porażek nieudanych arcydzieł, w szerszej skali dotknąć może na przykład przemysłu filmowego, odbić się szerokim echem w przestrzeni społecznej czy nawet wpłynąć negatywnie na samą dziedzinę sztuki. W historii kina najbardziej spektakularnym obrazem niewspółmierności efektów pracy wobec nadziei związanych z powstawaniem danego utworu są *Wrota niebios*. Tak samo jak Orson Welles, który po sukcesie swoich poprzednich projektów artystycznych⁸ otrzymał od wytwórni RKO zgodę na pełną kontrolę w realizacji *Obywatela Kane'a* (1941), tak podobnym wydarzeniem bez precedensu było powierzenie absolutnej swobody Michaelowi Cimino przy pracy nad swoim trzecim filmem. Decyzja o udzieleniu zielonego światła twórcy *Łowcy jeleni* (1978) podyktowana była ówczesną polityką autorską w Stanach Zjednoczonych. Wiązała się ona z kryzysem systemu studyjnego i potrzebą wynalezienia innych sposobów promowania filmów, niż samym tylko logiem danego studia. W czasach Nowego Hollywood instytucja autora-celebryty stała się fundamentem, na którym oparto maszynę marketingową. Także i współcześnie, zwłaszcza w Ameryce, premiera nowego filmu znanego reżysera przedstawiana jest jako „jego” wydarzenie. Figura autora przypieczętowała porozumienie między publicznością, a twórcą i stojącym za nim przemysłem.

Koniecznością Michaela Cimino, podobnie jak Stevena Spielberga czy Francis Forda Coppola, było realizowanie hitów ekranowych. Po sukcesie *Łowcy jeleni* (1978) nowi właściciele wytwórni Transamerica-United Artists

naciskali na pogoń za przebojami, a co się z tym wiąże – za coraz liczniejszą widownią. *Wrota niebios* miały być jednym z największych przedsięwzięć zreorganizowanego

7 A. Stoff, dz. cyt., s. 13.

8 Można w tym miejscu wymienić choćby słynne słuchowisko radiowe *Wojna światów* na podstawie powieści H.G. Wellsa, a wyemitowane przez stację CBS w święto Halloween 30 października 1938 r. Adaptacja ta była przygotowana na tyle sugestywnie, że Amerykanie naprawdę uwierzyli w inwazję obcych.

studia. W tym szczególnym przypadku Transamerica-United Artists wybrała Cimino, a tym samym namaściła go na artystę *auteur*: po części epickiego geniusza, a po części towar promocyjny. Może właśnie dlatego, że paradoksalnie Cimino był pewną niewiadomą i co znamienne miał doświadczenie zdobyte dzięki pracy w reklamie, stał się pewnego rodzaju konglomeracyjnym wizerunkiem *auteur* jako twórcy hitu ekranowego wyłącznie na podstawie ogromnego potencjału jego filmu *Łowca jeleni* (1978), którego producenci z wielkich studiów jeszcze wtedy nie widzieli⁹.

Oryginalny budżet *Wrót niebios* wyniósł 7,8 milionów dolarów. Cimino, będąc chorobliwym perfekcjonistą i mając poczucie nieograniczonych możliwości, zwiększył finalne koszty (produkcji i dystrybucji) do ponad 40 milionów. Rozrzutność i niezorganizowanie reżysera zostały osławione w anegdotycznych opowieściach. W trakcie zdjęć Cimino nakazał między innymi rozebrać całą scenografię i postawić ją na nowo o metr dalej, pomimo że wystarczyłoby przesunąć zaledwie jedną z konstrukcji, by uzyskać pożądaną rezultat wizualny. Reżyser potrafił również wstrzymać pracę ekipy na wiele godzin w oczekiwaniu na idealne warunki pogodowe, czy nawet odpowiednią konfigurację chmur na niebie.



Wrota niebios

Równie wiele czasu trwało ustawianie przez Cimino statystów w scenach zbiorowych, bowiem wielokrotnie zmieniał układ stojących obok siebie osób, aby uzyskać upragniony efekt estetyczny. Do bogatego repertuaru licznych przejawów ekstrawagancji reżysera w trakcie realizacji *Wrót niebios*, można także dodać niekończące się powtórzenia niektórych ujęć, sięgające nawet czterdziestu razy. Tym samym perfekcjonizm Michaela Cimino, zamiast być najlepszym sprzymierzeńcem w tworzeniu jego widowiska, okazał się głównym przeciwnikiem amerykańskiego twórcy. Do istotnych błędów, które popełnił, należy zaliczyć również decyzję o zatrudnieniu Joann Carelli. Była to ówczesna partnerka Cimino. Twórca *Łowcy jeleni* powierzył jej produkcję swego wielkiego

⁹ T. Corrigan, *Auteurs i Nowe Hollywood*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60, s. 29.

widowiska, a należy zaznaczyć, że nigdy wcześniej nie pracowała w tej roli. Dlatego też skutki pracy Carelli, niewątpliwie pozostającej pod wpływem Cimino, były opłakane. Już po pierwszych sześciu dniach zdjęć, reżyser był o pięć dni spóźniony względem ułożonego grafiku. Władze wytwórni, zaniepokojone licznymi błędami organizacyjnymi, jak i niebotycznie zwiększającymi się kosztami realizacji, postanowiły wreszcie wyznaczyć nowego producenta. Niestety był to krok zdecydowanie spóźniony, gdyż większość nieodwracalnych w swych skutkach nadużyć Cimino, wpłynęło już na ostateczny kształt tworzenia filmu.

W trakcie dystrybucji kinowej *Wrota niebios* zarobiły niecałe 3 miliony dolarów (choć koszty produkcji zwróciły się później niemal w całości ze sprzedaży w drugim obiegu – na kasetach VHS). Dzieło Cimino poniosło sromotną klęskę i stało się najbardziej jaskrawą przestrożą przed niekontrolowaną polityką autorską i brakiem współpracy na linii reżyser-producent. Premiera *Wrót niebios* spotkała się z miażdżącą krytyką¹⁰, chociaż po latach film ten coraz częściej jest doceniany. Destruktywny wpływ jego powstania, odnaleźć można na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim niespodziewane pustki w salach kinowych i ogromne zadłużenie Transamerica-United Artists na potrzeby realizacji *Wrót niebios*, doprowadziły do bankructwa tejże wytwórni i w efekcie przejęcia jej przez Metro-Goldwyn-Mayer. Ponadto negatywny obraz Stanów Zjednoczonych obecny w filmie Cimino, który wszedł na ekrany u progu reaganomatografii i rozkwitu Kina Nowej Przygody, był już nieatrakcyjny dla zmęczonej kontestacją publiczności amerykańskiej. Dlatego też *Wrota niebios* były gwoździem do trumny dla westernu, przeżywającego wówczas wyraźny kryzys.

Za innego rodzaju przykład zgubnego wpływu nieudanego arcydzieła na dziedziny wykraczające poza sferę powstawania danego utworu, można uznać zrealizowanie *Wieku XX*. We włoskiej prasie, na łamach „Paese Sera” liderzy partii komunistycznej (WłPK) – Giancarlo Pajetta i Paolo Spriano, zarzucili Bertolucciemu celowe fałszowanie faktów historycznych. O filmie dyskutowano we Włoszech jeszcze przez dobrych kilka lat po premierze, chociaż wcale nie był on znany szerokiej publiczności. Spór, który wokół niego rozgorzał, nieomal doprowadził do rozpadu największej partii politycznej ze względu na broniących filmu radykałów z frakcji młodzieżowej (FgCi)¹¹.

10 Vincent Canby na łamach „New York Timesa” w swej recenzji „*Heaven’s Gate*”, *A Western by Cimino* z 19 listopada 1980 r. pisał między innymi tak: „*Wrota niebios* są czymś raczej rzadkim we współczesnym kinie – totalną katastrofą”, „*Wrota niebios* odniosły tak dotkliwą porażkę, że moglibyście podejrzewać, iż Pan Cimino sprzedał swoją duszę Diabłu, by odnieść sukces za *Łowcę jeleni*, po realizacji którego Czart przybył mu ją odebrać”. Roger Ebert przyznał filmowi Cimino półtorej gwiazdki na 5 możliwych w swoim słynnym systemie oceniania. W recenzji „*Heaven’s Gate*” opublikowanej w „Chicago Sun-Times” 1 stycznia 1981 r. ubolewał, że „ten film to 36 milionów dolarów wyrzuconych w błoto. To najbardziej skandaliczne marnotrawstwo jakie kiedykolwiek widziałem”. Joe Queenan na łamach „The Guardian” w artykule *From hell* z 21 marca 2008 r. napisał, że *Wrota niebios* to „najgorszy film jaki kiedykolwiek zrealizowano”.

11 T. Miczka, dz. cyt., s. 420.

Podsumowując, nieudane arcydzieła określają następujące wyznaczniki:

- starają się uchwycić świadomość indywidualną i zbiorową na tle przełomowego momentu dziejowego, ogniskując system wartości narodowych i uniwersalnych. Zostają one jednak radykalnie uproszczone i można je sprowadzić do szeregu wyświechtanych poglądów;
- idee starają się nobilitować nieudane arcydzieła;
- ich wewnętrzna struktura jest nieharmonijna, składniki formalne i tematyczne nie składają się na koherentną całość utworu;
- błędy i uchybienia na poziomie warsztatu przesłaniają mocne i wartościowe aspekty dzieła;
- w przeciwieństwie do utworów o najwyższej randze kulturowej, które pobudzają i inspirują kolejne pokolenia artystów, nieudane arcydzieła spotykają się z bardzo mieszanymi reakcjami ze strony krytyki;
- nie stanowią wyrazu biegłości warsztatowej, a zatem nie uzyskują nawet statusu majstersztyku¹²;
- w wypadku twórczości artystów najbardziej uznanych, dodatkowym kryterium – poza wymienionymi powyżej – może być oczywiście porównanie analizowanego dzieła do tych, które uchodzą za najwybitniejsze w dorobku mistrza.

Co ciekawe, w twórczości mistrzów nieudane arcydzieła najczęściej ukazywały się tuż po realizacji utworów absolutnie wybitnych. *Ludwig* powstał po *Śmierci w Wenecji* (1971), *Wiek XX po Ostatnim tangu w Paryżu* (1972), *Wrota niebios* po *Łowcy jeleni*, a *Mistrz* po *Aż poleje się krew* (2007). Oczywiście nie jest to regułą, niemniej powyższe spostrzeżenie może uwrażliwić krytykę przy ocenie kolejnego, wysmienicie zapowiadającego się projektu. Producenci zachęcani widocznym sukcesem artystycznym i komercyjnym arcydzieł z naturalnych przyczyn najczęściej przystają na finansowanie następnego obrazu o większym rozmachu, ufając w umiejętności reżyserów. Niestety, ambicje twórców i skala projektu niejednokrotnie przerastają ich możliwości, zarówno na poziomie organizacyjnym, jak i konceptualnym. Znamiennym refleksem tego schematu jest widoczna koncentracja na bardziej drugorzędnych aspektach dzieła. Takim przykładem może być zachwycająca wizualnie scenografia lub dbałość o oryginalne brzmienie dialektów w *Gangach...*, kosztem spójności scenariusza lub potoczności narracji, które mają dalece bardziej zasadniczy charakter dla tego rodzaju utworów.

12 W języku polskim pojęcie „majstersztyku” odnosi się do mistrzowskiego wykonania przedmiotu na poziomie technicznym. W kategorii „arcydzieło” wybrzmiewają natomiast znaczenia związane z greckim *arche-* i łacińskim *archi-*, a zatem z tym, co szczególne, nadzwyczajne, nadrzędne względem czegoś innego z tego samego rodzaju. Słowiańskie „dzieło” zabarwia to pojęcie o historiozoficzną powagę i patos, w jakich drzemie szczególne posłannictwo, którego cele są ukierunkowane także i poza sferę wartości artystycznych.