

Marta Piotrowska

# Wim Wenders Uczynić widocznym

*Sztuka nie odtwarza tego, co człowiek widzi, ale czyni widocznym.*

Paul Klee

Będąc dzieckiem Wenders lubił wyobrazić sobie, że gdzieś daleko istnieje inne spojrzenie, boskie być może, które widzi wszystko, w każdym najdrobniejszym szczególe, i na dodatek posiada cudowną zdolność zapamiętywania tego, co zobaczy: ruchu chmur na niebie, gestów i kroków każdego z nas, snów... „Mówiłem sobie – wspomina po latach reżyser – że nawet, gdy niemożliwe jest wyobrażenie sobie takiej pamięci, to smutniejsza i bardziej przynębiająca jest myśl, że pamięć taka nie istnieje i że wszystko zostanie kiedyś zapomniane. Ta dziecięca obawa wciąż mnie niepokoi. Historia wszystkich zjawisk byłaby nieskończenie wielka, historia obrazów, którym udało się przetrwać – nieskończenie mała”<sup>1</sup>.

Być może z tej właśnie dziecięcej fantazji narodziło się pragnienie, towarzyszące Wendersowi przez całą drogę twórczą, pragnienie podpatrywania świata, nieustającej obserwacji, potrzeba spojrzenia, które potrafi poradzić sobie ze znikającym bezpowrotnie czasem, a także potrzeba poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy jest poza nami, poza naszym jakieś inne spojrzenie, zdolne ocalić obraz? Dlatego też cała twórczość Wendersa jawić się będzie jako nieustająca refleksja nad możliwościami widzenia, nad sposobami czynienia widocznym ulotnego świata, nad istotą spojrzenia, gdzie to, co widziane, ustąpi miejsca samemu aktowi percepcji. W ogarniającym współczesność „szaleństwie widzialności”, jedynym pragnieniem wydaje się bowiem uczynienie całego świata „widzialnym i zawłaszczonym jednocześnie”<sup>2</sup>. Być może w tej fantazji dziecięcej upatrywać należy także źródeł prześladowającej reżysera obawy przed znikającą rzeczywistością, wyrażonej przez niego słowami Cezanne’a: „Świat zanika. Trzeba się pospieszyć, jeśli chce się cokolwiek zobaczyć”<sup>3</sup>. Być może z tego chłopięcego niepokoju narodzili się Aniołowie z *Nieba nad Berlinem* nieustrudzenie obserwujący naszą ziemską egzystencję, nasze niepokoje, próbujący ocalić pamięć świata. W obrazach, rzecz jasna.

<sup>1</sup> Wim Wenders, *On Film. Essays and Conversations*, New York: Faber and Faber Inc. 2001, s. 246.

<sup>2</sup> Zob. Jean-Louis Comolli, *Maszyny widzialnego*, przeł. Artur Piskorz, Andrzej Gwóźdź [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków: Universitas 2001, s. 449.

<sup>3</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 159.

Na to wszystko nakłada się jeszcze pytanie: „jak?”. Jak ocalić obrazy, jak podtrzymać pamięć? Zbieranie obrazów, gromadzenie ich i przechowywanie nie wydaje się fortunnym rozwiązaniem. Wszak Aniołowie też są tym znużeni. Postrzeganie i zapamiętywanie „wszystkiego i wszystkich” w najmniejszym szczególe okazuje się projektem tyleż utopijnym, co jakże zbędnym, bezużytecznym. Marcel Proust napisał kiedyś, iż najlepsza część naszej pamięci jest poza nami: w naszym spojrzeniu, lecz potrzebującym posłańca, wymagającym dystansu, niezbędnego, aby pamięć mogła nabrać mocy. Wenders wyruszy zatem w poszukiwaniu medialnego posłańca. Zadanie tym pilniejsze, jako że oko nasze wydaje się dziś być niewystarczające, „zdecentrowane, spanikowane i mieszane nową magią widzialnego – podlega serii ograniczeń i wątpliwości”. Magia ta, wywołana „okiem mechanicznym”: fotograficznym obiektywem, kamerą filmową, kamerą wideo, wypływa z „wątpliwości co do niezawodności ludzkiego widzenia, co więcej – z wątpliwości odnośnie do prawdy zmysłowych wrażeń”<sup>4</sup>.

W wieku lat dwunastu Wenders otrzymał od ojca kamerę 8 mm, „broń – jak stwierdził po latach – przeciwko tragedii właściwej światu, przeciwko jego znikaniu”<sup>5</sup>, pomagającą mu, jak wówczas wierzył, zatrzymać uciekające chwile i zamienić je w obrazy dające się przechować, uczynić widocznym to, co przeminęło. Marzenia małego chłopca miały okazję spełnić się dzięki kamerze i medium filmu. Pierwsze doświadczenia Wendersa jako filmowca były heroicznym aktem „ocalenia istnienia rzeczy”. Sposobem na ocalenie był „widok z okna” utwalony na taśmie 8 mm, załączek sieci inwigilacyjnych oplatających miasto w późniejszym *Końcu przemocy*. Wenders stanął przy oknie i po prostu sfilmował ulicę, przejeżdżające samochody, spieszących się przechodniów. Na pytanie ojca: „Co robisz?” odpowiedział tylko: „Nie widzisz? Filmuję ulicę”, „Ale po co?”, pytał zaciekawiony ojciec. Na to pytanie Wenders nie potrafił odpowiedzieć. Przecież dla dziecka wydawało się to tak oczywiste: po prostu oglądać i utrwałać świat. Tak jak mały chłopiec siedzący na stacji z zakończenia filmu *Z biegiem czasu*, obserwuje otaczającą go rzeczywistość i notuje w zeszycie swe spostrzeżenia. Uosabia on marzenie Wendersa o reżyserze filmowym<sup>6</sup>. *Tak proste?*, spyta Robert. *Tak proste*, odpowie chłopiec. Ale dzieci zawsze wyróżniają się świeżością percepcji, nieco naiwnym spojrzeniem, nieskażonym uwikłaniem w medium. Dziecięca perspektywa zawsze pozostanie cennym źródłem spostrzeżeń w filmach Wendersa.

Do takich filmów – widoków przez szybę okienną – powróci Wenders pod koniec lat sześćdziesiątych, już jako student monachijskiej Wyższej Szkoły Telewizyjnej i Filmowej, lecz wówczas będą to manifesty wyrażające niepokoje wywołane uwikłaniem w medium audiowizualne, gdzie pojęcie *świata* zastąpione zostanie *obrazem świata*, a widzenie – *sposobami widzenia*. Etiudy te wyznaczą zakres późniejszej refleksji zogniskowanej wokół zmagania z rozbieżnością między widzeniem rzeczywistości a widzeniem obrazów.

<sup>4</sup> Jean-Louis Comolli, op. cit., s. 450.

<sup>5</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 160.

<sup>6</sup> Zob. *ibidem*, s. 323.

Próbując określić Wendersowy obraz, uzasadnione wydaje się powołanie na definicję Johna Bergera, który stwierdza, iż „obraz to widok, który został odtworzony lub zreprodukowany. Obraz to wygląd rzeczy lub zbiór wygładów, wyrwany z pierwotnego kontekstu, w którym powstał i utwalony – na kilka chwil lub kilka stuleci. Każdy obraz ucieleśnia jakiś sposób widzenia”<sup>7</sup>. I jednym z ulubionych „sposobów widzenia” pozostanie dla Wendersa spojrzenie na świat poprzez okno, poprzez szybę. W swoich wczesnych filmach reżyser nawiązuje do Bazinowskiej metafory wykorzystując ją jako podstawę dla swej refleksji, metafory implikującej spokojne odkrywanie, powolne odsłanianie świata w trakcie cierpliwej obserwacji. Jednocześnie Wenders dokona dekonstrukcji naruszającej podstawę owej metafory, czyli fascynację czystą obserwacją. Wskaże bowiem na jej ograniczenia, tkwiące w samej istocie medialnej organizacji naszego widzenia, która ustala rozziw, lukę, i tym samym dystans, jako istotę aktu percepcji. To napięcie pomiędzy pragnieniem dotarcia do świata i niemożliwością spowodowaną siecią zapośredniczeń medialnych, swoista dialektyka powrotu i odejścia, determinować będzie estetykę filmów Wendersa. Twórca dążyć będzie do ukazywania świata – ale za pośrednictwem medium. Takie podejście odpowiedzialne będzie za „znikanie”: „świat zniknie za horyzontem medium”.

„Od samego początku – piszą badacze jego twórczości – Wenders spoglądał na świat jako *theatrum mundi*, jako miejsce dla spojrzenia kamery. Nie istnieje żadne pojęcie specjalnego miejsca zarezerwowanego dla kina, lecz raczej pragnienie tworzenia kina ze świata takiego, jakim on jest, odkrywania kina w świecie”<sup>8</sup>. Dość wcześnie okazało się bowiem, iż pojęcie „świata” jest dla Wendersa pojęciem wielopoziomowym, przesłoniętym filtrami, zarówno zasłoną filtrów kulturowych, jak i tych całkiem osobistych nakładających się na naszą percepcję. Medium filmowe, będące, jak każde inne medium, „technicznym objawem nowej rzeczywistości”<sup>9</sup>, u Wendersa ustanowi świat miejscem spektaklu. Tym samym odchodzić będzie od strategii powtarzania świata w obrazach, zmierzając w stronę spektaklu właśnie, wymagającym bezustannie naszego spojrzenia, opierającym się na samym fakcie pokazywania.

Twórczość filmową rozpoczyna Wenders od dokładnego oczyszczenia gruntu, od wskazania impasu, w jakim znalazło się kino pod koniec lat sześćdziesiątych. Wendersowy obraz zrzuci (lub też będzie próbował zrzucić) więzy przedstawienia i ideologii widzialności. Automatyzm rejestracji, przezroczystość medium poddane zostaną rozbiórce. Zadanie to heroiczne, jako że dekonstrukcja dokona się poprzez obraz, w ramach widzialności właściwej aparatowi kinematograficznemu. Ale sztuka Wendersa zawsze będzie świadoma ciężących na niej ograniczeń. Filmy stanowiąc będą „jawną” prowokację dla teorii filmu, czy szerzej audiowizualności, reżyser bowiem opuszczać będzie często ciemną salę

<sup>7</sup> John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Poznań: Rebis 1997, s. 9. Podkreślenie – M. P.

<sup>8</sup> Robert Phillip Kolker, Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, s. 20.

<sup>9</sup> Norbert Boltz, *Pismo filmu*, przeł. Andrzej Gwóźdź [w:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa*, red. Andrzej Gwóźdź, Antologia, Katowice: Śląsk 1999, s. 81.

kinową zmierzając w stronę „poszerzonej audiowizji”. „Niejeden film autora *Nieba nad Berlinem* taką teorią mediów stoi – stwierdza Andrzej Gwóźdź – stając jakby mimowolny komentarz czy aneks do refleksji teoretyków mediów. [...] Wiele z nich mogłoby pełnić funkcję «linków» do najważniejszych haseł współczesnej audiowizualności”<sup>10</sup>.

Pierwszym pełnometrażowym filmem reżysera było *Lato w mieście*, praca dyplomowa ukończona w monachijskiej szkole filmowej w 1970 roku. Hanns (Hans Zischler) jest pierwszym z Wendersowych bohaterów niepotrafiących przystosować się do otaczającej rzeczywistości. Wenders kreśli schizofreniczny rys „pęknięcia” tożsamości, będącego skutkiem luki w egzystencji spowodowanej w tym przypadku pobyt w więzieniu, luki – z którą będą musieli sobie poradzić także Travis w *Paryż, Texas* i Cassiel w *Jak daleko, jak blisko* – wywołanej brakiem kontaktu ze światem. Hanns po wyjściu z więzienia próbuje rozpocząć nowe życie. Odwiedza dawnych przyjaciół, z którymi, jak się przekonuje, nie można już odnowić dawnej znajomości. Ucieka przed gangsterami próbującymi odzyskać informacje, które rzekomo posiada. Włóczy się po ulicach po to tylko, aby przekonać się, jak bardzo wszystko co znał zmieniło się i jak trudny jest powrót. Film ten ujawnia fascynację reżysera filmami gangsterskimi. Lecz Wenders pozwala sobie na grę z widzem (jak Hanns oślepiiony promieniami słońca opuściwszy więzienne mury) i pozbawia swój film zasadniczego napięcia, dramatycznej akcji, zachowując jedynie cały sztafaż charakterystyczny dla filmów gangsterskich: ucieczka gangstera niewinnie oskarżonego, pogoń, będącą raczej nocną włóczęgą ulicami wielkich miast (Berlin, Monachium), Mac Guffin, czyli tajne informacje „napędzające” narrację, przewrotnie, bo w rzeczywistości narracja tkwi w martwym punkcie,

W filmie tym wyraźnie już widać Wendersową obsesję dochowania wierności przepływowi czasu. Ujęcie berlińskiego kina Urania trwa około dwóch minut, tylko dlatego, że – jak wyjaśnił to sam reżyser – lubi on to kino. Ujęcia z wnętrza samochodu jadącego przez Kudamm – osiem minut, czyli tak długo, ile zajmuje przejechanie całej ulicy. Gdy samochód wjeżdża w monachijski tunel, przez mniej więcej jedną minutę ekran spowija ciemność, przebijana jedynie nielicznymi światłami mijających samochodów. Wenders próbuje przybliżyć filmowy sposób przedstawiania do naturalnego widzenia, niezakłóconego obecnością medium. Wskazuje tym samym, jak bardzo my – widzowie – przywykliśmy do filmowych konwencji, i przez to, jak nieznośne jest spoglądać na czarny, pusty ekran przez kilka minut. „Widzowie poszukują usprawiedliwienia – twierdzi – kiedy istota tkwi w tym, by po prostu pokazać sam akt widzenia, nie dramatyczną akcję, nie coś niezwykłego, lecz po prostu oddać wzrokowe wrażenia, jakich doświadczamy przejeżdżając przez półmilowy tunel”<sup>11</sup>.

Wkraczamy tym samym na płaszczyznę czasu, który staje się widoczny, zostaje przeniesiony na to, co widzialne. Czysty „obraz – czas”, w którym to, co widziane nie zostaje przedłużone w akcję. Idealnie obrazuje tę koncepcję scena, w której Hanns telefonuje do kina i powtarza za telefonistką cały re-

<sup>10</sup> Andrzej Gwóźdź, *Aż na koniec kina. O filmach Wima Wendersa*, „Kino” 2000, nr 9, s. 43.

<sup>11</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 162.

pertuar (notabene jest to ulubiona scena Wendersa). W ten sposób reżyser podaje czas sam w sobie.

Historie Wendersa, na co zwrócił uwagę Thomas Elsaesser, często będą wyraźnie zaznaczały *temps morts*, przepływ czasu nie zużyty przez akcję<sup>12</sup>. Opowiadanie historii będzie miało w tym kontekście znaczenie o tyle, o ile służyć będzie kreowaniu specyficznego filmowego poczucia czasu. Cytując gangsterskie motywy, reżyser nie pozwala na napięcie, szybki, dynamiczny rozwój, jaki przybrać może pościg, koncentrując się na samym procesie. W ten sposób oddaje szacunek przepływowi czasu, który nabierze mocy w filmie *Z biegiem czasu*.

*Strach bramkarza przed rzutem karnym* z 1971 roku, określił Wenders jako „film schizoidalny”<sup>13</sup>, co było uzasadnione z jednej strony postawą bohatera: *Bramkarz* jest bowiem kolejnym filmem o wyobcowaniu, tym razem spowodowanym przyjęciem niewłaściwej postawy wobec świata. Określenie to było zarazem wynikiem sytuacji, w jakiej znalazł się reżyser pragnąc przekazać amerykański sposób pokazywania świata, lecz niestety, nie posiadał niezbędego w takim przypadku „amerykańskiego spojrzenia”. Konflikt pomiędzy dwoma sprzecznymi podejściami do filmu (nazwanymi umownie „amerykańskim” i „europejskim”) pozwolił na określenie estetyki tego obrazu „schizoidalną”. Jako podstawę scenariusza Wenders wykorzystał powieść Petera Handkego, lidera ruchu „Nowej Wrażliwości”, który współtworzyli niemieccy literaci i filmowcy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Twórczość pisarza okazała się idealnym ujściem dla pomysłów Wendersa, który odnalazł u Handkego to, czemu sam próbował nadać określoną formę, a mianowicie odrzucenie intelektualizowania tego, co postrzegane: bezpośrednie doświadczanie świata jest wystarczające samo w sobie<sup>14</sup>. Postawa ta sprowadzała się do tego, aby – słowami Maurice’a Merleau-Ponty’ego – człowiek nie myślał swojej percepcji i prawdy swojej percepcji, ale rzeczywiście postrzegał. Literatura i filmy tego nurtu mniej cechowały się naiwnym odwoływaniem do istoty, do prawdy; w zamian opierały się na wierze w literacki i filmowy potencjał do zerwania kulturowych, społecznych sił, które krępowały wizualną percepcję<sup>15</sup>. Twórcy pragnęli zerwać z przyzwyczajeniami narracyjnymi, z konwencjami gatunkowymi, z gotowymi kliszami, które to zerwanie miało wyzwolić nowe widzenie, nowe podejście do widzialności. Przełamanie stereotypów sprawiało, że często filmy nie cieszyły się powodzeniem zarówno u krytyków, jak i widzów. Taki los spotkał również *Bramkarza*, choć jest to film, który Wenders bardzo ceni.

Podczas meczu Josef Bloch (Arthur Brauss) nie reaguje na piłkę. Po nieuzasadnionej kłótni z sędzią zostaje zdyskwalifikowany. Czas spędza w kinie, gdzie nawiązuje znajomość z bileterką Glorią (Erika Pluhar), którą po wspólnie spędzonej nocy nieoczekiwanie zabija. Opuszcza Wiedeń, lecz bynajmniej nie

<sup>12</sup> Zob. Thomas Elsaesser, *New German Cinema. A History*, London: BFI 1989, s. 134-135.

<sup>13</sup> Zob. Jan Dawson, *Wim Wenders*, San Bernardino: Baseline Books, s. 9.

<sup>14</sup> Zob. *Introduction: Wim Wenders's Cinema of Displacement* [w:] *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative and the Postmodern Condition*, eds. Roger F. Cook, Gerd Gemünden, Detroit: Wayne State University Press 1997, s. 18.

<sup>15</sup> Zob. *ibidem*.

z zamiarem ucieczki przed wymiarem sprawiedliwości, po prostu wyjeżdża na wieś do znajomej. *Bramkarz* jest kolejnym – po *Lecie w mieście* – filmie o braku i niemożności nawiązania kontaktu. Bohaterowie nie potrafią nawiązać rozmowy (to samo dotyczyć będzie innych Wendersowych bohaterów, m.in. Bruna i Roberta – *Z biegiem czasu*, czy Trvisa – *Paryż, Texas*). Wymieniają jedynie zdawkowe, konwencjonalne frazesy, niezrozumiałe określenia, jak choćby to o mrówkach w czajniku. Rozmawiają, lecz każdy z nich mówi o czymś innym. Dlatego też obraz przyjmuje na siebie funkcję informowania o wyobcowaniu. To obraz poprzedza rozmowę. Po wspólnej nocy Josef i Gloria dopiero rano poznają swoje imiona. Milczenie staje się dla Wendersa aktem odmowy uczestnictwa w świecie, zamyka bohatera w pułapce własnych, chorobliwych zachowań.

Stosunek do słowa określił przynależność reżysera do „Nowej Wrażliwości”, ruchu, który szukał schronienia przed melancholią spowodowaną znużeniem protestami politycznymi, a odnalazł owo schronienie w kinie. W ich mniemaniu „słowa jedynie potęgowały poczucie wyobcowania od tego, co jest istotne, od prawdziwych uczuć (stąd urok emanujący z filmów Herzoga); lecz także słowa były po prostu zbyt ciche w porównaniu do oczywistości obrazów postrzeganych przez kamerę (stąd rodzaj swoistego spokoju, uspokojenia, płynącego z filmów Wendersa)”<sup>16</sup>.

Nie ma nic poza obrazem, wydaje się twierdzić tym filmem reżyser. Wiemy tylko tyle, ile widzimy, i nic poza tym. To, czego nie widzimy, jest poza naszym zasięgiem. Wenders odmawia nam, widzom, tego, co dostępne inaczej niż poprzez obraz. I to obraz czasu teraźniejszego, tu i teraz, współistniejący z nurtem życia. W filmie tym twórca po raz pierwszy stawia tezę, która w późniejszych filmach przybierze postać filozofii reżysera: całe doświadczenie rozpoczyna się od percepcji. To widzenie poprzedza słowa. Jest pierwotne wobec naszego bycia. Nasze bycie w świecie jest byciem za pośrednictwem percepcji, w horyzoncie widzialnego. Na tak zarysowanym tle, uznawszy egzystencjalny grunt percepcji, „mdłości”, jakich doświadcza Bloch są wyrazem zagrożenia będącego efektem deformacji postrzegania. Josef „rozpada się”, jego percepcja została zachwiana, w wyniku czego nie potrafi wpasować się w świat. Upóźnienie widzenia grozi wypadkiem egzystencjalnym, metaforycznie zaznaczonym przez wspomnienie o wypadku samochodowym, z którego Bloch ledwo uszedł z życiem. Zachwianie widzenia sprawia, iż widzi on tylko następną rzecz, a nie pierwszą, nie zauważył więc nadjeżdżającego samochodu.

Wendersowi udało się osiągnąć pewien poziom Kracauerowskiego wyzwolenia rzeczywistości. Film pokazuje to, co znane, oczywiste (a nie to, co niezwykle czy zaskakujące), codzienne, nieciekawe nawet. Jest to jednak ten rodzaj faktów, sytuacji, na których nasz wzrok już nie spoczywa, które opuszczamy podczas percepcji, ponieważ są nam doskonale znane, których, dzięki przyzwyczajeniom, nie dostrzegamy. „Raz zintegrowane z naszą egzystencją, przestają być obiektami percepcji, celami do osiągnięcia”. Właściwie, unieru-

<sup>16</sup> Thomas Elsaesser, op. cit., s. 57.

chomiłoby to nas, gdybyśmy się na nich skupiali<sup>17</sup>. A to właśnie dzieje się z Blochem, który dokładnie kontempluje dzbanek z kawą, kaktus w doniczce, jabłko na drzewie. Jego spojrzenie zostaje rozbite na poszczególne fragmenty, które w dalszej części nie zostaną uszeregowane; rozbicie to inicjuje Gloria, która rozkłada ich imiona na poszczególne litery, wprowadzając dodatkową „obcość”, w postaci angielskiego alfabetu. W konsekwencji taka postawa unieruchamia Josefa. Stąd bezruch, bierność i brak reakcji na piłkę. Ów strach polegający na trudności dopasowania się do świata, wyrażony przez Blocha strachem przed rzutem karnym, spowodowanym zbyt dużą ilością wyborów:

*Bramkarz próbuje ustalić, do którego rogu piłkarz wysłać piłkę. Jeśli zna piłkarza z wcześniejszych rozgrywek, wie do którego rogu ten zazwyczaj trafia. Ale być może piłkarz także liczy na taki tok rozumowania bramkarza. Więc bramkarz zaczyna podejrzewać, że dziś piłka trafi do drugiego rogu. Co się jednak stanie w momencie, gdy piłkarz pójdzie śladem myślenia bramkarza i w rezultacie planuje strzelić do tego rogu, co zwykle?*

Każdy tkwi w pułapce własnych, arbitralnych percepcji i ocen<sup>18</sup> – wydaje się twierdzić reżyser – co w skrajnym przypadku doprowadzić może do swoistej „schizofrenii postrzeżeniowej”. Nie jest to bynajmniej jedyny film, w którym Wenders zmierzyć się będzie musiał z niebezpieczeństwami, na jakie narażony zostaje człowiek wydany widzialnemu światu.

Zrealizowana w 1972 roku *Szkarłatna litera* była pomyłką. Jedyny film, który reżyser najchętniej wymazałby ze swej biografii. Do adaptacji powieści Nathaniela Hawthorne’a skusił Wendersa projekt ukazania generacji pierwszych Europejczyków w Ameryce. Lecz wizja „Ameryki”, jaką w sobie nosił, nie była możliwa w warunkach określonych kontraktem. Przy okazji zastrzegł, iż nigdy już nie podejmie się realizacji filmu, w którym rzeczywistość będzie rygorystycznie wyłączona, „odcięta, jak zły kęs jabłka”<sup>19</sup>. Jak stwierdził, film bez samochodów, telefonów, szafy grającej nie może być filmem udanym.

Jedyną „perłą” przedsięwzięcia była mała Pearl, córka Hester Prynne, czyli grająca tę postać Yella Rottländer. Z jednej sceny pomiędzy nią a grającym małą rolę żeglarza Rüdigerem Voglerem dwa lata później narodziła się *Alicja w miastach*. Jednak niewiele brakowało, a nie doszłoby do realizacji tego chyba najpiękniejszego filmu Wendersa. W tym samym czasie, gdy Wenders pisał scenariusz, na ekranach pojawił się *Papierowy księżyc* (*Paper Moon*, 1973) Petera Bogdanovicha, opowiadający również historię małej dziewczynki i starszego, lecz bardziej infantylnego od niej mężczyzny. Wenders chciał porzucić projekt. Zrozpaczony opowiedział o wszystkim Samuelowi Fullerowi. Ten ukazał Wendersowi jego pomysł z perspektywy daleko odbiegającej od utworu Bogdanovicha. Film został uratowany.

*Alicja* jest pierwszym dojrzałym dyskursem na temat antropologii obrazu, relacji, i konsekwencji tejże relacji, człowieka z obrazem. Po raz pierwszy reżyser stawia pytanie i próbuje szukać odpowiedzi, czy można dziś istnieć „poza

<sup>17</sup> Zob. Katha Geist, *The Cinema of Wim Wenders. From Paris, France to Paris, Texas*. London: UMI Research Press 1988, s. 24.

<sup>18</sup> Zob. ibidem.

<sup>19</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 252.

medium”, bez reprezentacji, bez konieczności konfrontacji tożsamości, naszej, jak i świata, z obrazem.

Wenders wysłał Wintera do Ameryki, zaopatruje go w polaroid, gdyż tylko obraz – zdjęcie polaroidowe – wydaje się być jedynym możliwym sposobem uchwycenia i opisanego tego miejsca. Nigdzie indziej widzenie nie stało się tak uzależniające, prowadząc wręcz do kompulsywnego zachowania, do uzależnienia od fotografowania, pokazuje reżyser w duchu Susan Sontag, która pisząc swe słynne studium na temat fotografii, zauważa, iż „nie byłoby niczym niewłaściwym stwierdzić, iż ludzie posiadają przymus fotografowania, co prowadzi do wymiany samego doświadczenia na sposób widzenia”<sup>20</sup>. Przed przymusem tym nie zdołał uciec Winter. Jego podróż stała się aktem zbierania obrazów (podobny, wizualny charakter podróży powróci w *Aż na koniec świata*, zmieni się jedynie narzędzie „chwytania miejsc”). Podróżowanie sprowadzone zostaje do fotografowania, obsesyjnie wręcz domaga się potwierdzenia, bez którego wyprawa uznana mogłaby zostać za niebyłą. Lecz istnieje zagrożenie, iż fotografowanie stanie się sposobem odmowy doświadczenia, „poprzez zawężenie doświadczenia do poszukiwania obrazu fotogenicznego, przez wymianę doświadczenia na obraz, pamiątkę. [...] Sama czynność robienia zdjęć jest wyciszająca i łagodzi ogólne poczucie dezorientacji, które zostaje zaostrome poprzez podróż”<sup>21</sup>. Odmowa doświadczenia stawia człowieka w obliczu kryzysu tożsamości.

Winter stracił poczucie samego siebie, dlatego rozpaczliwie potrzebuje dowodu istnienia. Wykorzystuje więc sprawcę owego kryzysu – aparat fotograficzny, jako narzędzie, w sposób homeopatyczny ułatwiające nawiązanie powtórnego kontaktu ze światem. Założenie z góry skazane na niepowodzenie, ponieważ rzeczywistość nieublaganie wymyka się medium. Każdemu medium.

Winter sprowadza fotografię do roli świadectwa stwierdzającego istnienie, doświadczenie. Oczekuje od zdjęcia, iż będzie powtórzeniem widzenia. Tymczasem problem tkwi w samym pragnieniu dążenia do powtórzenia świata w obrazach<sup>22</sup>. Pomyłka Philipa wydaje się sięgać fundamentów reprezentacji. A jednak – jak przekonuje Baudrillard – „obraz nie jest medium, któremu trzeba by było wynajdować właściwe zastosowanie. Jest tym, czym jest, i właśnie dlatego wymyka się wszystkim naszym rozważaniom moralnym”<sup>23</sup>. Powinien wymykać się. Wkrótce Wenders przekroczy problem reprezentacji, wychodząc poza zagadnienie prawdy i fałszu, zrównując świat z obrazem. W ten sposób uniknie sytuacji o znamionach kryzysu, zmagając się jedynie z samą tautologią: skoro świat jest obrazem, zdjęcie okaże się jedynie zbędnym powtórzeniem. Lecz nie nastąpi to jeszcze w *Alicji*. Philip pozostanie uwięziony w obrazach. I wiedziony tym samym impulsem, co bohater powieści Petera Handkego „Krótki list na długie pożegnanie”, który porównu-

<sup>20</sup> Susan Sontag, *On Photography*, New York: Picador 1990, s. 24. Podkreślenie autorki. Pogrubienie – M. P.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 9-10.

<sup>22</sup> Problem reprezentacji rzeczywistości uczyni Wenders jednym z centralnych zagadnień, któremu poświęci swe najważniejsze filmowe eseje.

<sup>23</sup> Jean Baudrillard, *Przed końcem*, przeł. Renata Lis, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2001, s. 127.

je krajobrazy z obrazami, z reprodukcjami, zdjęciami kiedyś oglądanymi, Winter poszukuje „identyczności”, utożsamiając obrazy z krajobrazami, oczekując odnalezienia „tego samego”.

W ten sposób – potraktowana jako świadectwo właśnie – fotografia, obarczona zostaje winą za wywołany efekt obcości. Poprzez fotografię widzę siebie tak, jak nigdy siebie nie postrzegam. Powstaje podwojenie, w wyniku którego wylania się ten Inny, nie-ja. Dlatego twarz na zdjęciu jest zawsze twarzą obcą. W podobnej pułapce tkwią także Hanns (*Lato w mieście*), Marion (*Niebo nad Berlinem*) czy Cassiel, który zrzucił anielską broń (*Jak daleko, jak blisko*), którzy na dowód istnienia „fundują” sobie zdjęcia z automatu. Niestety, twarz na fotografii jest zawsze twarzą obcą, co wzmacnia poczucie ich wyobcowania, dla samych siebie stają się nagle obcy.

Lecz pozostaje jeszcze inny aspekt obcości, związany ze zderzeniem medium fotografii i medium filmu. Fotografia to statyczne zatrzymanie, zamrożenie czasu, prowadzące do wyrwania z kontekstu, do doświadczenia fragmentaryzacji. „Poprzez fotografię – pisze Sontag – świat staje się ciągiem niezwiązanych ze sobą, swobodnych części [...] aparat fotograficzny atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Jest to wizja świata zaprzeczająca naturalnym związkom i ciągłości, otaczająca każdą chwilę nimbem tajemniczości”<sup>24</sup>.

Percepcja wzrokowa jest fenomenem bardziej skomplikowanym i wielowymiarowym niż prosty zapis na czulej błonie fotograficznej, pociąga za sobą pamięć i interpretację, jest wpisywaniem doświadczenia w szerszy kontekst. Winter stracił kontakt ze światem, utracił nic. Skoro ugruntowuje swe doświadczenie na obrazie fotograficznym, jednym gestem wyrwa obraz ze strumienia, zatrzymuje w czasie i pozbawia kontekstu. Nieuchronnie taka postawa prowadzi do schizofrenicznego doświadczenia, do pęknięcia między obrazem a poczuciem własnego „Ja”, do poczucia obcości spowodowanej niemożnością rozpoznania siebie, jak i świata. *Nigdy nie wychodzi to, co się widziało*, narzeka. Tożsamość i rzeczywistość zostają poprzez medium rozbite na poszczególne atomy.

Wydawałoby się, iż fotografia powinna stać w konflikcie z filmem, który z samej swej natury jest medium rozwijającym się w czasie, utrzymującym ciągłość. W *Alicji* Wenders wyraża cichą zgodę na fakt, iż film również staje się medium fragmentującym, atomizującym rzeczywistość, idealnie współlistniejącym przez to z pękniętą tożsamością Wintera.

Lecz na swej drodze Philip spotka małą Alicję, która pomoże mu nawiązać utraconą więź ze światem. Matka Alicji (Lisa Kreuzer) zostawi córkę pod opieką Wintera i poprosi go o towarzyszenie dziewczynce w drodze do Europy. W Europie wszystko ulegnie zmianie. Łącznie ze zmianą opiekuna. Wenders ukaże to poprzez fotografię (a jakże!). Próby Alicji zmierzające do zbudowania portretu Philipa zakończą się fiaskiem. Ten bowiem nie potrafi odpowiedzieć na żadne z zadanych mu przez dziewczynkę pytań. W końcu Alicja de-

<sup>24</sup> Susan Sontag, op. cit., s. 23.

cyduje się na zdjęcie, *aby wiedział przynajmniej, jak wygląda*. Lecz podczas kontemplacji obrazu, na twarz mężczyzny nałoży się twarz przyglądającej się zdjęciu dziewczynki (bo obraz „przezroczysty” dawno przestał być dla Wendersa wiarygodny), co sugeruje, iż to ona staje się kluczem do zbudowania tożsamości Wintera. To Winter bardziej potrzebuje Alicji, niż ona jego.

W Europie Philip przestaje fotografować. *Dawno nie zrobiłeś żadnego zdjęcia*, powie Alicja pod koniec wspólnej znajomości. Wymieni aparat na notatnik i pióro. Zaczyna pisać. Tworzyć opowieść. Wcześniej miał z tym problemy: wydawca zamówił tekst, on natomiast przyniósł do redakcji stertę zdjęć; nie potrafił opowiedzieć dziecku bajki na dobranoc; podchodził do tego zawsze niewłaściwie zasiadając przed telewizorem lub próbując swych sił w toalecie w samolocie. Wspólna podróż z Alicją pozwoliła na odnalezienie utraconej drogi do samego siebie. *Dokończę swoją historię*, powie na pożegnanie. Jak wierzy, spójną już. Narracja bowiem, świadomość własnej historii jako introspekcja, pomoże mu powtórnie zbudować tożsamość, nawet jeśli powróci do fotografii. Odzyskanie kontekstu, czyli nawiązanie kontaktu ze światem, „[u]lokuje fotografię ponownie w czasie – nie w jej oryginalnym czasie, bo jest to niemożliwe, lecz w czasie narracji”<sup>25</sup>.

Na tym etapie swojej twórczości Wenders dostrzegać będzie – w duchu Baudrillarda – „złośliwego demona” tkwiącego w obrazie.

Koniec *Alicji* jest już zapowiedzią kolejnego filmu zatytułowanego *Falszywy ruch*. Alicja i Winter, wychyleni przez okno pociągu, zmierają w jednym kierunku: ku światu. Towarzyszy im kamera. Tym razem reżyser pozwoli kamerze na współtworzenie kinematograficznego doświadczenia świata.

Kolejną podróż Wenders rozpoczyna od wskazania źródeł postrzegania kinematograficznego, którego rodowód tkwi w postrzeganiu mobilnym, w spojrzeniu ruchomym, wyprowadzonym z kulturowych aktywności, pociągających za sobą spacerowanie i podróż koleją<sup>26</sup>. Wysłanie Wilhelma (Rüdiger Vogler) w podróż koleją zapoczątkuje jego przygodę ze światem i z przybliżającym do tegoż świata spojrzeniem. Podróż mobilizuje spojrzenie. Ruch staje się esencją spojrzenia i jednocześnie istotą fenomenu kina. Powstaje nierozzerwalna sieć zależności pomiędzy ruchem a spojrzeniem, która określa Wendersowe bycie w świecie. Dlatego kino drogi będzie zawsze u Wendersa namysłem na temat postrzegania kinematograficznego.

Początek filmu ustanawia płaszczyznę refleksji: krople deszczu, które spadają na kamerę, przesłaniają nam widoczność, wskazują jednoznacznie, iż oferowana refleksja dotyczyć będzie „spojrzenia poprzez brudną szybę”. *Falszywy ruch* będzie bowiem dyskursem na temat postrzegania.

Scenariusz, napisany przez Petera Handkego, luźno opiera się na powieści Johanna Wolfganga Goethego „Lata nauki Wilhelma Meistra”. Bohater decyduje się na radykalny krok: postanawia zmienić dotychczasową egzystencję, co dosadnie podkreśla rozbiciem szyby okiennej (!), decyduje się na wyjście

<sup>25</sup> John Berger, *O patrzeniu*, przeł. Sławomir Sikora, Warszawa: Aletheia 1999, s. 89.

<sup>26</sup> Zob. Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkley–Los Angeles–London: University of California Press 1994, s. 2.

z kokonu własnej, pętającej twórczą wyobraźnię, niemożności. Wyrusza w świat, wierząc, że krok ten pozwoli mu na realizację ambicji pisarskich, a przy tym będzie stanowił próbę odnalezienia swego powołania. Wenders nawiązuje tym filmem do motywu wędrówki jako doświadczenia, podróży jako poszukiwania lub próby odnalezienia tożsamości. Reżyser wysłał swego bohatera w podróż edukacyjną. Niemniej jednak dokonuje reinterpretacji zasad *Bildungsroman*. Wilhelm nigdzie nie dociera, jego wędrówka kończy się klęską, bo tylko tak patrzeć należy na rezultat błędnego założenia, który pchnął Wilhelma w drogę. Celem wędrówki nie jest dotarcie do celu, ponieważ w konsekwencji oznaczać będzie zatrzymanie. Ruch prowadzący do tego jest fałszywy. Celem jest raczej nieustanne bycie w drodze, bycie w ruchu. Bo przecież – jak wielokrotnie przekonuje w swych filmach Wenders – każdy zastój zubaża egzystencję.

W filmie tym widać już Wendersowy obraz, który zaczyna krystalizować się (jeszcze niepewnie) jako esencja kinematograficznego obrazu. Obraz Wendersa ujawnia „bezwzględność tożsamości obrazu i ruchu”, nie obraz, do którego dodano ruch, lecz zrównanie obu elementów<sup>27</sup>. I jeśli świat, materialne uniwersum, to ruch i obraz, reżyser odnajdzie drogę, aby utożsamić kino i świat. Obraz kinematograficzny i postrzeganie nie mają na celu wiernego oddania stanu rzeczy. Ich esencją jest czysty ruch, fałszywy dla tego, kto – jak Wilhelm – spodziewał się burzy, spodziewał się radykalnej zmiany, gwałtownego przewrotu w swoim życiu.

Burza nie nadeszła. Winę za to ponosi niewłaściwe postrzeganie świata, a dokładniej niezaangażowane spojrzenie, które Wenders określił jako „spojrzenie turysty”, ślizgające się jedynie na powierzchni, spojrzenie niewidzące, znajdujące się „poza”, na marginesie życia. Dlatego Wilhelm – jak sam przyzna – *traci coś z każdym dokonanym ruchem*. Ruch Wilhelma jest fałszywy, bo kończący się ucieczką od świata, jako rezultat nieumiejętności patrzenia. Fałszywy, bo Wilhelm nie potrafi przebić się poza własną egocentryczną skorupę i otworzyć na świat. Nie spełnia się jako pisarz. Spojrzenie, jakie obiera – „erotyczne spojrzenie” – uniemożliwia mu nawiązanie kontaktu ze światem. Jest to bowiem widzenie wypełnione własnymi fantazjami, widzenie, lecz bez udziału wzroku. Wypełnione natomiast emocjami. *To, co widzę* – stwierdza – *nie jest już dłużej przedmiotem obserwowanym, ale raczej bardzo intymną częścią mnie samego*.

Wenders odmawia swemu bohaterowi autentycznego kontaktu poprzez widzenie. Początkowy gest rozbicia szyby okiennej sugerował nadzieję na wyjście poza widzenie zapośredniczone, ku „czystemu” widzeniu. Jednak Wilhelm nie wykorzystał szansy, przyjął niewłaściwą postawę, nie pozwalającą na spojrzenie *uzgodnione ze światem*. U Wilhelma brak równowagi, potrafi on widzieć jedynie z zamkniętymi oczyma. Czysto wizualne doświadczenie nie stanie się nigdy jego udziałem, ponieważ nie potrafi zaangażować własnego oka. *Czasem spoglądam przed siebie* – wyznaje – *bez zamiaru patrzenia na coś konkretnego. Potem zamykam oczy i tylko poprzez powidok, który się pojawia, uświadamiam sobie, co widziałem*.

<sup>27</sup> Zob. Małgorzata Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków: Rabid 2003, s. 60.

Wenders podejmuje wątek widzenia w kolejnym swym filmie, stanowiącym bodajże najwybitniejsze osiągnięcie kina drogi – *Z biegiem czasu*. Pozwoli zejść swemu bohaterowi z Zugspitze. Pozwoli na powrót do świata. Może dzięki temu, iż Bruno (Rüdiger Vogler) zwiąże swe życie z kinem... Powrót ten nastąpi poprzez „aparat audiowizualny”, który w filmie staje się wehikułem doświadczenia. W filmie tym pojęcie widzenia zostaje poszerzone. Oznaczać będzie już nie tylko sam akt widzenia, ale **doświadczenie audiowizualne**, odpowiedzialne za nowy porządek wizualny. Poszerzona audiowizualność rozpocznie stopniowe opuszczanie kina, ciemnej jaskini Platona, zapoczątkowując doświadczenie kinematograficzne jako esencję naszego doświadczenia, na miarę „epoki dryfujących obrazów”, rozciągniętego na obszar innych praktyk codzienności.

W warstwie narracyjnej Wenders prowadzi opowieść o „końcu kina”, o upadku dawnego modelu kina, zapowiedzianego już w *Alicji* nekrologiem Johna Forda „The Lost World”. Tradycja wydaje się być martwa. Kino, którym jako kinooperator zajmuje się Bruno, przesunęło się dziś na margines, istnieje „obok” prawdziwego doświadczenia. Aparatura jest przestarzała, rozpaczliwie domagając się gruntownej wymiany; obiecany dzieciom spektakl kinematograficzny zastąpiony zostaje improwizowanym, chaotycznym „śląpstikiem” w wykonaniu Bruna i Roberta (Hans Zischler); a repertuar składa się głównie z filmów erotycznych, które załamywały rynek niemiecki w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kino jednocześnie oznacza postój dla podróżującego Bruna, który dostaje zlecenia w małomiasteczkowych kinach położonych wzdłuż granicy dzielącej Niemcy, a dla Roberta, zatrzymanie w ich wspólnej podróży. A podróż to, jak pokazał Wenders w poprzednim filmie, podstawowa aktywność współczesnego człowieka. *Bycie w podróży jest byciem w domu bardziej, niż gdziekolwiek indziej*. Wędrowny popęd zachęca do porzucenia stałego miejsca i zamieszkania w *mobile home*, w ciężarówce, na której czele widnieje znamienne UMZUGE („przeprowadzki”). Bruno, niczym ślimak niosący ze sobą swój dom, odnajdzie w wędrowce „sposób na życie”.

Podróż samochodem stwarza nowy podmiot, jakim jest *voyager – voyeur*. Kino drogi zaproponowane przez Wendersa przybliża nas do świata. Wenders inscenizuje podróż jako fundament mobilności percepcji i zarazem jako wymuszającą mobilizację naszego spojrzenia. Samochód staje się dla reżysera medium audiowizualnym wytwarzającym – z perspektywy fenomenologicznej – podobne, jak podczas projekcji kinowej, efekty postrzeżeniowe. W trakcie podróży, jak i seansu, włączeni jesteśmy w strumień ruchomych obrazów. Szyba samochodu/lusterko wsteczne/ekran filmowy zostają u Wendersa zrównane, tworzą interfejs, który umożliwia wkroczenie w doświadczenie. Rozwijanie się i znikanie obrazów na „oknie ekranu” oraz zatrzymujący się na ekranie wzrok ustanawiają relacje z rzeczywistością jako medialne, lecz być może właśnie jako takie stają się prawdziwym, autentycznym doświadczeniem.

Pomimo iż bohaterowie podróżują, nie mają bezpośredniego kontaktu ze światem. Co nie pomniejsza jednak znaczenia podróży, a wręcz przeciwnie: we współczesnym świecie – wydaje się twierdzić Wenders – jedynym do za-

akceptowania kontaktem, jedynym, na jaki Bruno i Robert wyrażają zgodę, jest kontakt zapośredniczony. Robert rozwiązuje swój konflikt z ojcem drukując dla niego gazetę, w której przekazuje mu to, czego nie mógł powiedzieć podczas rozmowy. Bruno spędza noc z Pauliną dzięki instytucji kinematograficznej, w kinie. Ci dwoje prowadzą rozmowy wokół tematu kina, a także oglądają zmontowany przez Bruna film z fragmentami brutalnych scen, nie stać ich bowiem na osobisty kontakt. Kino drogi inscenizuje Wenders jako metaforę naszego istnienia w świecie zmediatyzowanym, sprowadzającym relacje ze światem do kontaktu „poprzez”. Dziś już niemożliwe okazuje się wyjście poza mediacje, pozbycie się dystansu i bycie „blisko”.

Bycie w drodze jawi się jako kwintesencja doświadczenia. Wenders niemal zabrania bohaterom osiągnięcia celu. Metaforą tego stanu jest nieruchoma fotografia przypięta do przedniej szyby samochodu, jak choćby zdjęcie domu babci Alicji (*Alicja w miastach*), jako cel, unieruchamiający właśnie, który wydaje się być pułapką: dom babci, osiągnięty co prawda, lecz cóż z tego, skoro babcia już tam nie mieszka. Wendersowi bohaterowie nigdzie nie docierają. A jeśli docierają choćby „na koniec świata” (*Aż na koniec świata*), skonfrontowani zostają z własnym obrazem wideo. Bruno i Robert pod koniec wspólnej podróży osiągają martwy punkt, zatrzymują się w budce granicznej. Bo osiągnięcie celu to przecież zatrzymanie, zakończenie podróży, unieważnienie dynamizmu, a celem jest przecież samo bycie w drodze, czysty ruch (postawa zapoczątkowana w poprzednim *Falszywym ruchu*).

Otwartość, którą przywołuje *road movie* zostaje skonfrontowana z granicą, której nie można przekroczyć, dystansującą barierą. Medium, które przybliża do otaczającego świata uwikłane jest przecież w swą własną logikę – logikę ograniczania, cięcia, zatracania. Lecz być może właśnie dzięki temu staje się bliższe naszemu doświadczeniu. Całość tego, co widzialne jest zawsze „poza”, jest nieuchwytna. Stąd u Wendersa dialektyka pojawiania się i znikania na horyzoncie/na ekranie. Stąd świat widziany przez szybę jest obrazem skadrowanym i ograniczonym poprzez ramę, rozwijającym się jak film. Lecz nadal jest to świat, jaki akceptujemy. Granice wydają się jedynie pozorne, nie uniemożliwiają ruchu. Bo przecież są to granice medium.

Chwilowy postój, pozwalający na refleksję, umożliwia jedynie zmianę charakteru podróży, nie unieważnia jej jednak. Jak wyznał Wenders, stabilność swych bohaterów może osiągnąć tylko poprzez wysłanie ich w drogę, wiążąc ich z ruchem<sup>28</sup>. Robert zostawi Brunowi kartkę z wiadomością *Wszystko musi się zmienić*. Opuszcza go, dalej podróżując sam. Samochód, jako wehikuł audiowizualny i wehikuł zmiany, zapowiada nadejście nowej, poszerzonej audiowizualności, która wydaje się żegnać z salą kinową.

*Amerykańskiego przyjaciela* rozpocznie Wenders wyznaniem Toma Ripleya (Denis Hopper) *Wiem coraz mniej, kim jestem, i kim są wszyscy wokół*. Będzie więc *Amerykański przyjaciel* esejem na temat tożsamości, która dziś stała się bardzo kłopotliwym pojęciem, coraz trudniejszym do określenia, wymykającym się

<sup>28</sup> Zob. Jan Dawson, op. cit., s. 14.

próbom uchwycenia. Jak napisał reżyser w roku 1977: „Pytanie o tożsamość jest pytaniem nowym, ponieważ ona sama nie jest już oczywista”<sup>29</sup>. Szczególnie dotkliwie problem ten odczuwają twórcy, jako że współczesna kultura poddawana jest coraz drastyczniej nieustannym przetasowaniom, przenikaniom różnorodnych wpływów, stylów, wartości.

Historia „amerykańskiej przyjaźni” (zaczepniętej z powieści Patricii Highsmith zatytułowanej „Ripley’s Game”), specyficznym związku Jonathana Zimmermanna (Bruno Ganz) z amerykańskim przyjacielem, Tomem Ripleyem, staje się dla Wendersa punktem wyjścia dla rozważań nad koncepcją tożsamości, rozpatrywanej na wielu poziomach. Jako tożsamość kulturowa kina: reżyser ogniskuje swą refleksję wokół napięcia pomiędzy europejskim (czy raczej nie-hollywoodzkim) a hollywoodzkim modelem. Jest to także film o tożsamości artysty. Przeciwstawne postawy – zilustrowane pierwszym „zderzeniem”, spotkaniem Toma i Jonathana podczas aukcji – zaznacza Wenders już w pierwszych scenach swego filmu. Tom brudzi swe ręce fałszerstwem. Dlatego Jonathan odmawia podania mu ręki. Sprzedaje bowiem obrazy rzekomo zmarłego Derwatta (Nicholas Ray). Obaj z artystą podnoszą wartość obrazów, zarabiając na „śmierci” malarza. Jonathan natomiast posiada porządny fach: zajmuje się oprawianiem obrazów w ramy. I wreszcie jest *Amerykański przyjaciel* namysłem nad tożsamością filmu jako dzieła autonomicznego, śledzącym cenę owej autonomii.

Wenders kontynuuje dyskusję, w którą zaangażowani byli niemieccy twórcy filmowi, wyrażający obawę przed dominacją ze strony hollywoodzkiego przemysłu, przemieszaną z jednoczesną fascynacją. Dorastający w powojennych Niemczech artyści musieli zmagać się ze swoistą „kulturową schizofrenią”. Powracając do swych własnych doświadczeń z dzieciństwa, Wenders wspomina: „Potrzeba zapomnienia dwudziestu lat stworzyła dziurę, i ludzie próbowali zapełnić ją [...] poprzez asymilację amerykańskiej kultury, [...] poprzez gumę do żucia i zdjęcia polaroidowe”<sup>30</sup>. Wplątany w mafijne porachunki Ripley, przypadkowo dowiadując się o nieuleczalnej chorobie Jonathana, podsuwa swemu bossowi jego nazwisko. Jonathan otrzymuje dwa zlecenia usunięcia niewygodnych ludzi. „Amerykańska przyjaźń” jest w istocie współczesną wersją wampiryzmu, przeniesioną na płaszczyznę kulturowo-ekonomiczną w aspekcie historii kina. Tom, uosabiający kino amerykańskie, obdarzony urokiem, oferuje odmianę monotonnego życia, zacieśnia jednak krąg wolności wokół Jonathana, wysysa jego siły życiowe, czerpie energię z wartości, zasad przez niego wyznawanych. Jonathan będzie w takim układzie metaforą kina europejskiego, uwiedzionego magią, jak i obietnicą zysku, jeśli zaakceptuje reguły gry. Zmierzać będzie jednak nieuchronnie w stronę niebezpiecznej przygody.

Dwa priorytety określiły podejście hollywoodzkiego kina wobec niemieckiego przemysłu filmowego: pozwolić produkcji rozwijać się zgodnie z zaszczytnym prokapitalistycznym programem wolnego przedsięwzięcia oraz unie-

<sup>29</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 177.

<sup>30</sup> Jan Dawson, op. cit., s. 7.

możliwić stanie się monopolem<sup>31</sup>. Stąd dominacja oplatająca niemiecki przemysł siecią zależności. Lecz wstrzykiwana podskórnie, pod maską przyjaźni, bez użycia wyraźnego nacisku – manipulacja rynkiem, łagodna „kolonizacja świadomości” (o której wspomniał Robert w *Z biegiem czasu*), choć w istocie niepozostawiająca żadnej alternatywy. Twórcy nowego kina niemieckiego musieli dbać o widza. Musieli przyjąć zatem, choćby częściowo, zgodę na narzucenie zasad gry. Jonathan z perspektywy swej choroby, zgadza się wykonać (choć z ogromnymi oporami) oba zabójstwa, skuszony wielką sumą pieniędzy, która zapewniłaby byt jego rodzinie. Przyjaźń sprowadza się więc do „iluzji autonomii”. Jeśli na początku lat siedemdziesiątych w Niemczech Zachodnich nie pozostał ani jeden dystrybutor, który oparłby się amerykańskiej kontroli<sup>32</sup>, dla Wendersa jest to już jawne „mafijne” opanowanie rynku.

Lecz w istocie Wenders łagodzi w swym filmie napięcia, powracając do swych własnych filmowych fascynacji. Mruga także okiem w stronę widza obśadzając w rolach mafiosów reżyserów tworzących na marginesie wielkich produkcji. W rolę Derwatta wcielił się Nicholas Ray, bohater grany przez Samuela Fullera trudni się natomiast pornobiznesem. Ogniskując swą refleksję wokół napięcia pomiędzy europejską a amerykańską tożsamością kulturową, pokazuje, iż w istocie zagadnienie wzajemnych uwarunkowań nie daje się sprowadzić do prostych, wyraźnych opozycji, lecz należałoby je postrzegać w kategoriach wymiany raczej niż konfliktu<sup>33</sup>. Przecież po początkowej niechęci Jonathan i Tom wymieniają się „chłopięcymi” zabawkami.

Kultura amerykańska dość wcześnie stała się dla Wendersa źródłem inspiracji. To tu odnalazł on schronienie kulturowe, gwarantujące przynależność do kinematograficznej wspólnoty. Na tle tego fascynującego thrillera, prowadzi Wenders opowieść o samym kinie (składając hołd filmom kryminalnym), o jego początkach, o jego istocie, dowodząc tym samym (nie po raz pierwszy zresztą) swej obsesji na jego punkcie. Kino Wendersa krąży wokół siebie samego, nieustannie prowadzi refleksję na temat swej przeszłości, obrazuje swój własny status. Jak sam stwierdza: „Gdy raz wynaleziono idiom kina, oderwało się i zostawiło za sobą pierwotny cel i funkcję, którą było określanie rzeczywistości, aby wytwarzać i odbijać swój własny, wewnętrzny świat w określonej formie. Idea kina, powód, dla którego wynaleziono je, została utracona. Teraz język kina nie wskazuje na nic innego poza samym sobą”<sup>34</sup>. Pytając o jego tożsamość, Wenders powraca w *Amerykańskim przyjacielu* do samych początków, oferując swoistą „archeologię kina” – do dziecinnego zauroczenia optycznymi zabawkami, kiedy to z ekranu emanowała niewinność, a „magiczny celulooid” stworzył choćby *Generała* (*The General*, 1927) Bustera Keatona.

Lecz twórca stawia gorzką diagnozę. Dzisiejsze kino nie może już dłużej pozostać niewinne, bowiem coraz częściej przypomina mafijne machinacje. Jak

<sup>31</sup> Zob. Thomas Elsaesser, op. cit., s. 11.

<sup>32</sup> Zob. ibidem, s. 15.

<sup>33</sup> Zob. Thomas Elsaesser, *Spectators of Life: Time, Place, and Self in the Films of Wim Wenders* [w:] *The Cinema of Wim Wenders...*, op. cit., s. 250.

<sup>34</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 202.

niegdyś stwierdził, nastąpiła „era wroga dla obrazów (a także wrogich obrazów)”<sup>35</sup>. Niewinny voyeuryzm nierzadko dryfuje w stronę pornobiznesu jako metafory sztuki obsceniczej<sup>36</sup>.

Ale spod gorzkich oskarżeń (oczywistych, wydawałoby się, ze strony niemieckiego reżysera) przebija inny, głębszy niepokój, dotyczący tożsamości właśnie, z którą musi, wcześniej czy później, zmierzyć się każdy artysta. Wenders rozpoczyna od kwestii fałszerstwa. Lecz przecież trudno uznać obrazy Derwatta za oszustwo, skoro maluje je sam Derwatt. Fałsz polega raczej na tym, że uznany jest on za zmarłego. Obrazy są prawdziwe. Ba, są nawet oryginalne. Tyle tylko, że ich fundament, a zarazem ich wywindowana wartość, są „z gruntu” fałszywe. Malarz podrabiający sam siebie, swój własny styl. Oszustwo, nie będące już dłużej wykroczeniem, staje się codzienną praktyką, owocującą wszelkiego rodzaju parodiami, pastiszami stylów, remakami, produkcją seryjną. Wenders wydaje się wyrażać cichą zgodę na fakt, iż dzisiejsze dzieła bardziej przypominają pracę *bricoleura*, trudniącego się przecież swoistą „kradzieżą”. Pieczętuje owo „fałszerstwo”, jak Jonathan oprawiając obraz w ramy. Sztuka bawi się dziś opakowaniem, kierując swą energią na zadbanie o odpowiednie „okrycie”, interesujący *look*. Jak Ripley, poszukując tożsamości, okrywa swe ciało zdjęciami polaroidowymi. Wiara w obraz, skomponowany, wykończony, narzuca twórcy rolę ramiarza, zatrzymującego rzeczywistość w ramach. Takim obrazem, prawidłowo skomponowanym, świadomym, jest film Wendersa. Spojrzenie zostaje wzięte w nawias, obraz filmowy nie jest przezroczysty, autonomiczny, lecz jest obrazem zastygłym w ramach, strukturą, niezależną od rzeczywistości zewnętrznej, potrzebującym nie tyle artysty, który powołałby obraz do istnienia, co ramiarza gwarantującego odpowiednią oprawę. Bo też i *Amerykański przyjaciel* nie jest filmem autonomicznym, oryginalnym w znaczeniu: stworzonym od podstaw przez samego Wendersa. Jest raczej mozaiką, właśnie obrazem oprawionym w ramy. Mamy więc ramy gatunkowe intrygi kryminalnej. Piękny ukłon w stronę mistrza Hitchcocka, nawiązanie do jego *Nieznajomych z pociągu* (*Strangers on a Train*, 1951), notabene filmu również opartego na powieści Highsmith. Mamy i fałsz: wystarczy spojrzeć choćby na jaskrawy kolor nieba po pierwszym zabójstwie, umowną naturę obrazów, które wzmacniają nieautentyczność. I wreszcie sposób kompozycji kadru nieprzypadkowo przybiera postać „agresywnego ekranu”, ograniczającego widzenie, idealnie współgrając z kryminalną intrygą.

Jonathan i Ripley tkwią w pułapce, nie mogą przeciąć nawiązanych niegdyś kontaktów mafijnych. Wszystkie drogi ucieczki zostają odcięte. Koniec ich wspólnej znajomości jest martwym końcem. Tom zostaje zdradzony przez Jonathana, pozostawiony samotnie. Jonathan natomiast umiera, co istotne dla Wendersa, za kierownicą samochodu. W pułapce takiej znajdzie się za chwilę reżyser, dla którego ironiczne zakończenie historii rozegra się w Hollywoodzie. *Amerykańskim przyjacielem* zdobył bowiem przepustkę do „fabryki snów”. Francis Ford Coppola powierzy mu realizację *Hammetta*. Projekt wydawał się kuszący, wzięwszy pod uwagę fakt, iż Wenders jest wielbicielem twórczości Dashiella

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*, s. 180.

<sup>36</sup> Znamienne, iż szuler Minôt w powieści Highsmith u Wendersa jest zleceniodawcą zabójstw.

Hammetta, jak również powieści detektywistycznych i amerykańskich filmów *noir* z lat czterdziestych. Jest więc *Amerykański przyjaciel* filmem o „wartości przyzepsionej do nowego kina niemieckiego poza granicami swego kraju, jako kina złożonego z rzemieślników, dbałych o detal, ale którzy dają się złapać w przygody większe, niż te, z którymi mogą sobie poradzić”<sup>37</sup>. Bardzo szybko okazało się bowiem, iż Wenders niewiele będzie mieć z *Hammettem* wspólnego. Może poza faktem, iż wynajął były apartament Dashiella przy 891 Post Street w San Francisco i mieszkał tam przez pół roku, dopóki nie wygoniły go stamtąd karaluchy<sup>38</sup>. Film bardzo szybko wymknął mu się spod kontroli. Przestał do niego należeć.

W przerwie prac nad *Hammettem* spowodowanej kolejną już zmianą scenarzysty, Wenders postanowił zrealizować projekt bliższy swej wrażliwości. Wybrał się do Nowego Jorku, aby odwiedzić chorego na raka płuc Nicholasa Raya, z pomysłem na film, który obaj mogliby zrealizować. Projekt jednak został szybko zarzucony, lecz w efekcie ich spotkania powstał *Film Nicka / Lśnienie nad wodą* – esej filmowy będący bardzo złożonym, hybrydowym dziełem, na który składały się rozmowy Wendersa z Rayem, z jego bliskimi i współpracownikami, inscenizowane fragmenty – pozostałości po pierwotnym projekcie, fragmenty filmów Raya, jego wystąpienia w *Vassar Collage*, wizyty najbliższych w szpitalu zarejestrowane kamerą wideo przez asystenta Raya, Toma Farrella. Ostateczny kształt filmu – czyli *Lśnienie nad wodą*<sup>39</sup> – powstał przy stole montażowym. Wenders nałożył na obraz swój komentarz i w rezultacie powstał bardzo osobisty pamiętnik filmowy, krążący wokół delikatnego tematu doświadczenia śmierci. Śmierć w filmie jest wszechobecna, i to na różnych poziomach. Przede wszystkim w postaci choroby Nicka, która zdeterminowała cały projekt. Film jest również interesującym z perspektywy medialnej studium na temat „choroby obrazów”, a także refleksją, która „wyszła” spontanicznie, niemal przypadkowo podczas realizacji, dotycząca martwego języka kina.

Nad projektem unosiła się jednak groźba obsceniczności, uczynienia widocznym tego, do czego nikt nie ma prawa dostępu, do śmierci. Obawa, którą Wenders odczuwał nieustannie. *Za każdym razem – słyszymy z offu – gdy kamera wycelowana była w Nicka, traciłem kontrolę. Problem tkwił w samej kamerze. Spoglądałem na Nicka poprzez wizjer. I jak bardzo dokładne narzędzie, kamera pokazywała bezlitośnie, że jego czas uciekał. Nie można było tego zobaczyć «gołym okiem» – wtedy pozostawała zawsze nadzieja. Ale nie w przypadku kamery. Nie widziałem, jak się z tym uporać. Byłem przerażony.* Kamera staje się w filmie świadkiem śmierci. Obawa Wendersa jest wyrazem lęku – jak w pradawnych wierzeniach – przed przemocą wizualną, przemocą tkwiącą w obrazie, który potrafi wysysać życiowe siły, wykraść życie. Esencją tej obawy uczyni Wenders przekonanie (do którego powróci w *Aż na koniec świata* i w *Lisbon Story*), iż spojrzenie kamery staje się narzędziem destrukcji. Przemoc wymierzona zostaje w ciało fizyczne, któ-

<sup>37</sup> Thomas Elsaesser, *New German Cinema*, op. cit., s. 103.

<sup>38</sup> Zob. Kathe Geist, op. cit., 82.

<sup>39</sup> *Film Nicka* był tytułem wersji zmontowanej przez Petera Przygodkę, z której Wenders jednak nie był zadowolony i którą postanowił – samodzielnie już – przemontować.

re pozbawione zostaje swej materialnej obecności, i która wymienia je na obraz, utracone ciało i pamięć<sup>40</sup>. Człowiek staje się przedmiotem. Stąd ciągła walka Wendersa i wewnętrzne opory, aby „Film nie stał się Śmiercią”. Lecz to już się stało. To, co Barthes napisał o fotografii, iż „Śmierć to eidos Zdjęcia”<sup>41</sup>, można odnaleźć w filmie Wendersa, bowiem „Śmierć jest esencją tego filmu”. I dlatego za każdym razem, gdy Wenders włączał kamerę przeżywał swoiste „mikrodoświadczenie śmierci”, jego przyjaciel stawał się zjawą, niematerialnością, obrazem właśnie.

Zderzenie dwóch technologii, dwóch odmiennych sposobów porządkowania widzialnego świata: kamery filmowej, którą posługiwał się Wenders i kamery wideo Toma Farrella ujawniło konflikt, z którym reżyser będzie się od tej pory zmagał w kolejnych swych filmach, dotyczący martwego języka kina. Początkowo kamera wideo objawiła się Wendersowi jako „nowotwór”, jako „zły obraz” niedoskonalej jeszcze wtedy technologii, na której obecność pozwolił, jako że tematem filmu była przecież śmiertelna choroba. Lecz w trakcie pracy okazało się, że to jednak film obcy jest temu przedsięwzięciu. „Język filmu – jak przyznał – jest mocną formą, która odciska swe piętno na wszystkim, co się pojawia w filmie i poprzez niego: każdy przedmiot, każdy krajobraz, każda twarz. Wideo takie nie jest. [...] Ponieważ nieobecny jest tu pewien rodzaj wrodzonej formy – wideo posiada potencjał uchwycenia rzeczywistości w zupełnie inny sposób: szybciej, bardziej spontanicznie, czasami nawet bardziej prawdziwie, właśnie z powodu braku formy i filmowej gramatyki”<sup>42</sup>. Konflikt technologii, który wkrótce w sposób świadomy już stanie się wyznacznikiem filozofii reżysera, wyniknął jako niezamierzony. Ujęcia nakręcone kamerą filmową były (w znacznej części) inscenizowane. I jako „narzędzie artystyczne” właśnie „film” stawiał opór, z którym Wenders nie potrafił sobie poradzić. Wideo natomiast, jako „narzędzie epistemologiczne”<sup>43</sup>, okazało się bliższe rzeczywistości, bezlitośnie bowiem prezentowało uciekający czas. Jako „narzędzie” taktylne niemal, „dotykało palcami” umierającego Nicka. Stało się faktycznym współtowarzyszem jego śmierci. Wideo przecież istnieje w prywatnym wymiarze<sup>44</sup>, i jako bliższe wrażliwości reżysera, stanie się dla Wendersa narzędziem umożliwiającym współtworzenie jego własnej filozofii.

Dla Wendersa Ameryka zawsze była miejscem okrytym przez obraz, czy też raczej w duchu Virilio – „miejscem obrazu”. Takiej Ameryce poświęci reżyser swój kolejny film *Paryż, Texas*. Wszystko tu przypomina powierzchnię ekranu. Nawet pustynia, gdzie po raz pierwszy spotykamy Tralisa (Harry Dean Stanton) w Devil's Graveyard w pobliżu rezerwatu Big Bend, przywołują filmy Joh-

<sup>40</sup> Zob. Timothy J. Corrigan, *German Friends and Narrative Murder: „Lightning over water”* [w:] *The Cinema of Wim Wenders...*, op. cit., s. 112.

<sup>41</sup> Zob. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa: KR 1996, s. 27.

<sup>42</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 352.

<sup>43</sup> Zob. Vilém Flusser, *Gest wideo*, przeł. Andrzej Gwóźdź [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków: Universitas 1997, s. 232.

<sup>44</sup> Zob. Roy Armes, *Estetyka obrazu wideo*, przeł. Wiesław Godzic [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 262.

na Forda. „Kino wchłonęło wszystko”<sup>45</sup>, stwierdzał niegdyś Baudrillard. Cały krajobraz stał się kinematograficzny. Świat stał się obrazem, czy też raczej gigantycznym strumieniem obrazów. Lecz zamiast lamentu nad zniesieniem świata poprzez obraz, Wenders proponuje zniesienie dualizmu świat – obraz. To sama rzeczywistość wymusza zmianę przylegającego do niej spojrzenia. Dzisiejsze bycie w świecie, jak nigdy dotąd, domaga się namysłu w oparciu o refleksję nad modalnościami spojrzenia. W *Paryż, Texas* Wenders powraca do koncepcji „spojrzenia erotycznego” zapoczątkowanej w *Falszywym ruchu*, percepcji posiadającej charakter wyobrazeniowy. Lecz w tym filmie owo spojrzenie osiąga poziom absolutny. Widzenie to odpowiada za podmiot, który odcina więzy łączące go ze światem zewnętrznym, zamyka we własnym świecie fantazmatów, w kokonie własnych fantazji. W takim świecie żyje Travis, pełnym życzeniowych relacji, na których oparł swój związek z Jane (Nastassja Kinski). Podmiot spojrzenia erotycznego nie pożąda wizerunku; wizerunek (jako obiektywny „wygląd” drugiej osoby) i spojrzenie nie spotykają się. Człowiek „kocha raczej to, co przekracza wizerunek. Podmiot kocha nadmiar obrazu, obraz poza obrazem”<sup>46</sup>. Wydaje się bowiem, iż Travis nie potrzebuje Jane; zwraca jej syna, nie spotkawszy się z nią nawet. Lub może potrzebuje jej tylko, aby odnaleźć swoje własne „Ja” – „Ja” własnego wymarzonego ideału. Spojrzenie takie przestało być niewinne, ponieważ pociąga za sobą koniec świata zewnętrznego. Cały świat stał się wewnętrznym, intymnym. Jane – lub może należałoby opatrywać cudzysłowem jako „Jane” – to obraz, który postrzegał tylko Travis. Uświadomiwszy to sobie, ucieka od niej, ucieka od świata. W tym miejscu, jako wycieńczonego na pustyni, odnajduje go brat Walt (Dean Stockwell), odnajduje go kamera Wendersa. Rozpoczyna się podróż, będąca swoistą kuracją mającą na celu powrót do świata, powrót do syna Huntera (Hunter Carson), którego po zniknięciu rodziców wychowuje brat wraz z żoną Anną (Aurore Clement). Lecz kuracja ta możliwa będzie tylko poprzez obrazy. Travis wkracza w rzeczywistość, do Jane poprzez film nagrany kamerą super-8, będący zapisem-wspomnieniem ich wspólnych, szczęśliwych chwil. Nastąpi zatem „spięcie tego samego z tym samym”: obrazu, który nosi Travis z obrazem zapośredniczonym poprzez medium.

„Spojrzenie erotyczne” istnieje jako wirtualne spojrzenie, uwikłane w niebezpieczne związki z pojęciem obecności. Odpowiedź na pytanie o tożsamość zatrzymuje się na pogniecionym starym zdjęciu kawałka ziemi w Paryżu w stanie Texas, gdzie Travis, jak wierzy, został poczęty. Spojrzenie tworzy rozsuniecie w strumieniu obrazów, jakim jest świat. Tworzy się luka, która sprawia, że obrazy przestają współistnieć ze sobą bezpośrednio. Wzrok odsyła do nieobecnego przedmiotu. Nieobecnego tylko pod warunkiem, że obecność oznacza „dane bezpośrednio”. Pojęcie obecności powraca u Wendersa jako zdekonstruowane, oznaczające „obecność oddaloną” poprzez obrazowe zapośredni-

<sup>45</sup> Zob. Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Warszawa: Wydawnictwo Sicił, s. 97.

<sup>46</sup> Zob. Marie-Laïse Angerer, *Życie jako ekman? Albo: jak uchwycić wirtualność ciała?*, przeł. Dorota Plat, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 180.

czenia. Jane istnieje tylko „jako obraz” (jako wyśniony, wymarzony obraz, który nosi Travis) oraz „na obrazach” (na zdjęciach z automatu, na filmie rodzinnym), czy też jako kobieta z marzeń wielu mężczyzn (pracując w peep-show). Jak zauważa Hunter po obejrzeniu filmu (dzieci i ich bystrość spojrzenia!): *To nie była ona, lecz ona na filmie. Lecz zawsze bliższa jest na obrazie, niż w rzeczywistości. Bo Jane nie ma. Jej obecność przybliżona została za pośrednictwem obrazów.*

Bezpośredni kontakt zastąpiony został interakcją z obrazem. Kulminacją refleksji o spojrzeniu jest scena w peep-show, gdzie Travis odnajduje swoją Jane. Wenders inscenizuje wejście do agencji na wzór niemal zejścia do piekieł, gdzie konfrontacji poddane zostają te najczarniejsze, najgłębiej skrywane myśli i czyny. Bo też i spotkanie kochanków przypominać będzie swoiste egzorcyzmy. Konfrontacja jednakże sprowadzona zostaje po raz kolejny do kontaktu „poprzez”. Żadne z nich nie odnajdzie dość siły, aby przebić oddzielającą ich szybę. Spojrzenia nigdy się nie dotkną. Dzisiejsze bycie – pokazuje Wenders – jest byciem na dystans, a spojrzenie – oglądem na dystans.

Niemniej jednak trudno jest odmówić takiemu spojrzeniu realności. W przeciwnym razie należałoby uznać życie Trávisa jako „niebyłe” „nieistniejące”. Nic takiego u Wendersa nie ma miejsca. Reżyser dobitnie pokazuje, iż o spojrzeniu wirtualnym można mówić jako o rzeczywistym. Dziś, w ramach doświadczenia zmediatyzowanego, na stałe zagościł autentyzm, w tym sensie, w jakim moje spojrzenie jest rzeczywiste, aktualizujące obrazy, współodpowiedzialne za całość mojej egzystencji. Bo przecież trudno unieważnić fakt, iż „ja patrzę”. Spojrzenie wirtualne jest więc konsekwencją oddalenia rzeczywistości, stopniowego zastępowania jej przez obrazy. Jest spojrzeniem spiętym z obrazem. Dzięki spojrzeniu wirtualnemu, być może jedynemu, które jest w stanie ocalić naszą odmienność sięgając do głębokich pokładów naszej wrażliwości, naszych marzeń, pragnień, owo spięcie jawi się jako niezbywalny warunek egzystencji.

W Ameryce to obrazy odnalazły Wendersa. W poszukiwaniu obrazów natomiast reżyser wybierze się do Tokio. Jego poszukiwania przybiorą konkretny cel: reżyser podąży śladami swego mistrza Yasujiro Ozu, pragnąc odnaleźć ślady czasu, sprawdzić, czy pozostało coś z jego twórczości, a nawet ludzi. Jak sam przyznał, „Jeśli nasze czasy nadal posiadają jakieś świętości... jeśli są jeszcze jakieś relikty kina, wówczas dla mnie będzie to dzieło japońskiego reżysera Yasujiro Ozu”<sup>47</sup>. Rezultatem poszukiwań będzie *Tokyo-Ga*, notatnik filmowy, bardzo osobisty dokument nie tylko o utraconym już dawno kinie, lecz także – a może przede wszystkim – o mieście i jego mieszkańcach. O obrazach, bez których jakakolwiek refleksja wydaje się dziś niewiarygodna. Film ten jest niezwykle złożonym, wielowarstwowym palimpsestem, rozpoczętym *Tokijską opowieścią* (*Tokyo monogatari*, 1953) Ozu, nałożoną na współczesną refleksję na temat miasta, krajobrazu przepętnionego obrazami i dźwiękami, do którego, tak naprawdę, dostęp zostaje zablokowany.

Miasto staje się bowiem gigantycznym symulakrum, którego powłokę tworzą obrazy, billboardy, plakaty, wystawy sklepowe, reklamy, neony... Jakby jego

<sup>47</sup> Wim Wenders, op. cit., s. 219.

egzystencja nie była oczywista i należałoby się wyraźnie upewnić: *Tokyo-Ga* w wolnym tłumaczeniu oznacza „Tokio, prawda”? Miasto staje się kinem, a pejzaż miejski filmową dekoracją. Film rozgrywa się dziś poza salami kinowymi. Aby zgłębić sekret miasta, „nie należy zmierzać od miasta ku ekranowi, lecz od ekranu ku miastu. Tu właśnie, gdzie kino nie przybiera żadnej wyjątkowej formy, lecz udziela ulicom i całemu otoczeniu swej mitycznej atmosfery, jest ono naprawdę fascynujące”<sup>48</sup>. Taką postawę przyjął Wenders, przypominającą, jak sam przyznał „percepcję somnambulika”. Tokio poznał poprzez filmy Ozu. Teraz, gdy w końcu tu przybył, wyruszył na poszukiwanie celem tropienia, odnalezienia czegoś, co być może w rzeczywistości nigdy nie istniało.

Tokio to miasto, które rozplynęło się w obrazach, trwa w ciągłej symulacji, w „stanie nieważkości”. Kamera Wendersa ślizga się po powierzchniach. Natrafia na „uczętę dla oka” – produkcję woskowego pożywienia, do złudzenia przypominającego prawdziwe, przeznaczonego jednak na wystawę restauracji. Podpatruje grę w golfa, rozgrywaną na dachu wieżowca, z dala od pola golfowego, którą z prawdziwą grą łączy jedynie wizualny zestaw gestów. Film inscenizuje czystą fascynację spektaklem w społeczeństwie, gdzie masowo produkowane obrazy, rozsiane jako towary, tracą swą łączność z rzeczywistością, zostają przyswojone, strawione i ocenione właśnie jako obrazy<sup>49</sup>. Film wygrywa Baudrillardowskie „upojenie powierzchownością”, proponuje refleksję nad kreacją przypominającą praktyki zarezerwowane dotąd dla wideo, a polegające na płytkim „umieszczaniu na stronie”: „nie ma tu głębi ułożonej warstwami w drabinę planów ani mniej lub bardziej skonfliktowanej – a zatem odpowiedniej dla opowiadania, narracji, dramatu – koegzystencji ciał, lecz bezkonfliktowa inkrustacja, zabawa w wycinanki, tak jak gdyby wszystkie ciała zostały pozbawione głębi i ciężaru i rozłożyły się na powierzchni jak karty”<sup>50</sup>. Czyż nie tu właśnie tkwi ów „złośliwy demon obrazu”? W medium obrazu jest już jakaś ostateczna immanentność zakłócająca równowagę pomiędzy rzeczywistością a przedstawieniem, sprawiająca, że spojrzenie przesuwają się w stronę wirtualną. Na tym właśnie polega specyfika współczesnych obrazów: „jeśli tak bardzo nas one fascynują [a Wenders nieustannie dowodzi tego swoją twórczością – dop. M. P.], to nie dlatego, że od nich pochodzi znaczenie i przedstawienie rzeczywistości – bo nie byłoby to nic nowego – lecz przeciwnie: dlatego, że powodują zanik znaczenia i przedstawienia; wciągają nas, nie pozostawiając miejsca na osąd rzeczywistości”<sup>51</sup>. Drastycznie zwiększyła się przepaść między kinem a życiem od czasów Ozu, konstatuje Wenders. „«Rzeczywistość» – jak stwierdza – w związku z kinem nie ma prawdopodobnie bardziej pustego i bezużytecznego pojęcia niż to właśnie”<sup>52</sup>. Winą za taki stan rzeczy nie należy jednak obarczać kina, lecz samą rzeczywistość, będącą odbiciem „powłó-

<sup>48</sup> Jean Baudrillard, *Ameryka*, op. cit., s. 75.

<sup>49</sup> Zob. Nora M. Alter, *Documentary as Simulacrum: „Tokio-Ga”* [w:] Roger F. Cook..., op. cit., s. 144.

<sup>50</sup> Pascal Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, przeł. Iwona Ostaszewska [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 310.

<sup>51</sup> Jean Baudrillard, *Zły duch obmuzy*, przeł. Justyna Niedzielska, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 42.

<sup>52</sup> Wim Wenders, op. cit., 222.

ki kultury". Jak zaznacza reżyser, to, co stało się z obrazami, dzieje się z miastem. Zimne, dystansujące, z drugiej ręki. Tak, jak obrazy wokół stają się coraz bardziej kakofoniczne, bezładne, głośne i wielopostaciowe, również i miasta stają się coraz bardziej skomplikowane, kakofoniczne, głośne i przygnębiające<sup>53</sup>.

Znika rzeczywiste miasto. Znika Tokio Yasujiro Ozu ustępując miejsca miastu wirtualnemu, istniejącemu poprzez swe obrazowe zapośredniczenia, miastu zrośniętemu z obrazami, za którymi nie stoi już rzeczywistość. Film Wendersa doskonale oddaje stan „katastrofy rzeczywistości” charakteryzujący współczesną kulturę, zdominowaną paradoksalną logiką obrazu, którego tajemnica, i jednocześnie siła „tkwi nie w jego odróżnianiu od rzeczywistości, a zatem w jego wartościach przedstawiających [...], lecz przeciwnie, w tym jak obraz teleskopowo wnika w rzeczywistość, w jego spięciu z nią i wreszcie w implozji obrazu i rzeczywistości. Mamy do czynienia z coraz większym brakiem różnicowania pomiędzy obrazem i rzeczywistością [...], tego mrocznego porozumienia między obrazami i życiem, między ekranem i codziennością można doświadczyć na każdym kroku”<sup>54</sup>.

Czy istnieje jeszcze szansa na ocalenie obrazu? Wszak ocalenie obrazów jest ocaleniem świata, o czym doskonale wiedzą Aniołowie krążący nad Berlinem z filmu *Niebo nad Berlinem*. To oni, posłańcy, uczestniczyli w historii stworzenia, od początku zbierając obrazy. Aktem tym poświadczają istnienie świata. To do nich należy zachowanie pamięci. W ich trwaniu utrzymuje się pamięć. Aniołowie istnieją od początku, wiecznie. Od zawsze zbierają i gromadzą obrazy. Stanowią ziszczony ideał mitycznego „pan-kina”. Bo też i Wendersowi Aniołowie są esencją kina! Wenders proponuje swą własną kinematograficzną wizję świata, w której świat jawi się jako kino, stwarzający i utrwalający obraz, świat jako magazyn obrazów, skarbnica zamkniętego czasu, gdzie obrazy są „już-tam”, zdeponowane w czasie, w każdej chwili dostępne, „na żądanie”.

Skoro całość obrazów tworzy świat, to czy istnieje on „poza kinem?” – wydaje się pytać Wenders snując swą opowieść o Aniołach, którzy asystowali przy narodzinach świata. To Aniołowie utrzymują obraz – świat, posłańcy medialni; pośrednicy, którzy obserwują świat za nas i dla nas, i niosą kolejne obrazy, niczym nieprzerwany strumień telewizyjny. Utożsamiając spojrzenie anielskie ze spojrzeniem kamery, Wenders prowokuje tezę, iż to właśnie spojrzenie medium (spojrzenie oferowane przez medium) oplata świat, przybliża nas do świata. Dostajemy świat przed naszymi oczyma. Nam – widzom oferowana zostaje możliwość uczestnictwa. Dziś nie ma możliwości, aby wyjść poza. Nie ma „poza mediami”, „ponieważ to one właśnie [niczym Wendersowi posłańcy – dop. M. P.] określają dla nas i za nas rzeczywistość”<sup>55</sup>. Jesteśmy wciągnięci w medium. Doświadczamy zatem specyficznego rodzaju partycypacji medialnej, którą Baudrillard określił jako „ekstaza komunikacji”: my i medium zaczynamy tworzyć obieg zamknięty. Poprzez medium zostaliśmy wciągnięci

<sup>53</sup> Zob. Wim Wenders, op. cit., s. 378.

<sup>54</sup> Jean Baudrillard, *Zły duch obrazu*, op. cit., 41.

<sup>55</sup> Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków: Universitas 1997, s. 130.

w sam środek świata, w którym stało się dziecinnie proste poruszanie pomiędzy płaszczyznami czasu, swobodne pokonywanie poziomów wirtualności. I to film Wendersa uzmysławia nam dar – partycypując w nim jednocześnie – jaki otrzymaliśmy wraz z rozwojem technik audiowizualnych: wszechwidzialność, która sprawia, iż wszystko staje się przezroczyście, „na wskroś widzialne”, a przywoływanie obrazów z najdalszej nawet przeszłości nie natrafia na opór stawiany niegdyś przez czas i materię. A taki właśnie ogląd, rozłożony na poszczególne fragmenty, oferują Aniołowie! (przeskakując choćby z czasów okupacji do Berlina lat osiemdziesiątych). Obraz zostaje przenoszony, w dowolne miejsce, w dowolny czas, staje się „dryfującym obrazem”. Traktowanie czasu tak, jakby był odwracalny doprowadza do jego odczasowienia, do bycia „obok czasu”.

Dokonując dekonstrukcji spojrzenia reżyser sięgnie jeszcze dalej: moje – widza – spojrzenie nie należy już dłużej do mnie, lecz jest spojrzeniem „narzuconym”. Film Wendersa uczestniczy w aktualizacji naszego „zmediatyzowanego doświadczenia”, doświadczenia na-danego, miast być za-danym, być tworzonym, uczestniczyć w ruchu nieustannego stawania się. Percepcja za pośrednictwem medium stawia nas poza strumieniem życia. Nieznośne nawet dla cierpliwego Anioła... Dlatego też Damiel (Bruno Ganz) porzuci swą anielską zbroję, swe anielskie spojrzenie, aby uczestniczyć w strumieniu życia.

Założona przez postrzeganie kinematograficzne „dostępność poprzez wzrok” zostaje przez Wendersa zakwestionowana. **Spojrzenie nie przybliży do świata.** Pomimo oferowanej nam wszechwidzialności, zmierzyć się musimy ze ślepotą. Albo próbując inaczej określić samo pojęcie percepcji. Być może wystarczy wyzbyć się roszczeń do spojrzenia wszechogarniającego, aby nawiązać autentyczną komunikację z bytem.

Interesujące dla nas może okazać się podejście fenomenologów, którzy podchodzili do percepcji jako naszej przynależności do świata. Fenomenologia pokazała, iż można wyjść – a nawet niezbędne jest wyjście – poza wrażenia wzrokowe. Wzrok traci wyłączność oddając pierwszeństwo cielesnemu odbiorowi wrażeń. Tym samym percepcja ów kontakt ze światem odnajduje na drodze wzmocnienia wrażeń zmysłowych. Od samego początku Wenders dyskretnie podsycił zmysłowe pragnienia, choćby w tęsknocie Damiała, aby poczuć, jak to jest *zdjąć buty pod stołem i pomachać palcami, boso*. Jako reprezentatywną dla filmu daną zmysłową reżyser wybiera barwę. I moment wniknięcia w materię wszechświata, moment wrzucenia Damiała w świat, ukazuje nasycając swój świat kolorem. Wenders odchodzi od kina poetyckiego, onirycznego, świata egzystencji duchowej, pozostawiając je jako nieautentyczne. I wygłasza hymn na cześć kina jako wyzwolenia materialnej rzeczywistości. Kina uczestniczącego w strumieniu życia. Wrzucenie – dosłowne! – Damiała w świat pozwala zrzucić unieruchamiającą zbroję, odgradzającą od świata, od poddmuchu wiatru i *gorącej kawy*; pozwala odzyskać czasowość, pojmowaną jako konstytutywny rys egzystencji. Oznacza przejście z bytu aczasowego, wyjętego z historii w narrację. „Wywalczyć dla siebie historię” – staje się celem byłego Anioła. Przyjęcie czasowości egzystencji jest bowiem przyjęciem narracyjnej koncepcji toż-

samości. Wraz z Damiel i Marion (Solveig Dommartin) widzimy, że owa koncepcja zostaje wpleciona w pojmowanie własnego życia jako rozwijającej się opowieści<sup>56</sup>. Być może najdosadniejszą ilustracją idei narratywistów jest powracający jak refren wiersz Petera Handkego „Kiedy dziecko było dzieckiem...”, ilustracją przywołującą Bergsonowską myśl: „Jesteśmy stworzeni w pamięci, jesteśmy «jednocześnie» dzieciństwem, dojrzewaniem, starością i dojrzałością”<sup>57</sup>.

Wenders przenosi punkt ciężkości z oka na ciało i tu właśnie – poprzez doświadczenie materialności – upatruje szansę na kontakt z bytem. Moment stykania się ciała z materią, nieubłaganą, stawiającą opór, jak przekonał się Damiel podczas upadku, jest momentem wkraczania w doświadczenie. Dlatego też koniecznym okazało się porzucenie zbroi osłaniającej ciało. Warunkiem obecności w świecie staje się spojrzenie taktylne, oblepiające świat wszystkimi zmysłami. Spojrzenie zostaje ucieleśnione, przeistacza się w ciało. I to „oko cieleśne” stanowić będzie centrum podmiotowe, podstawowy warunek orientacji i doświadczenia.

Lecz Wenders pozwala sobie na wprowadzenie niepokoju naruszając fundamenty, na których wspiera się nasze doświadczenie. Punktem zapalnym decyzji Damiela o zejściu do świata jest Peter Falk, aktor, który zrół się z telewizyjną rolą porucznika Columbo. To on rozłącza przed Damiel uroki materialnego życia. Damiel zyskuje pewność co do słuszności swojej decyzji. Jakże podstępne – telewizyjna persona wprowadza w świat materialny! Pragnienie autentycznej komunikacji ze światem podsycane jest ponadto obrazami kolektywnych mitów: obrazów z dzieciństwa, marzeń, nadziei, zbiorowych narracji, obrazów znanych nam z kina, z telewizji: *Nie chodzi o to – mówi Damiel – że chciałbym pocałować dziecko lub zasadzić drzewo, ale byłoby wspaniale wrócić do domu po ciężkim dniu i, jak Philip Marlowe, nakarmić kota*. Obrazy, narracje, które nie są moje, stają się (mają możliwość stania się, gdyż w tym tkwi ich potencjał) już nie tylko udziałem, co podstawą, na którą nadbudowują własną tożsamość. Wenders sugeruje, iż możliwe jest nawiązanie autentycznej komunikacji ze światem, lecz świat ten momentalnie „wymienia” na symulację, powracając tym samym do wcześniejszej tezy, iż niemożliwe jest „wyjście poza”. Wraz z wkroczeniem w świat, Damiel otrzymuje symulowane bycie, wchodzi we własną historię z bagażem przeżyć, lecz nie są to już jego przeżycia, w tym sensie, iż nie należą do jego obecnej – tu i teraz – egzystencji, lecz przynależne są medium właśnie – anielskiemu posłańcowi współodpowiadającemu za „pamięć świata”.

Zamiast całości scalonej koherentnym „Ja”, otrzymujemy pozaindywidualne bycie, symulakrum tożsamości, konstruowane poprzez zawłaszczenie obrazów i narracji pochodzących z najrozmaitszych płaszczyzn zapośredniczonego. Dość cyniczna to diagnoza. Lecz współgrająca z cynizmem współczesnej kultury narzucającej sobie, trudną do przekroczenia, logikę symulakrum. Lecz może właśnie w tym Wenders postrzega szansę autentyczności, której wcze-

<sup>56</sup> Zob. Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków: Universitas 2003, s. 35.

<sup>57</sup> Zob. Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time – Image*, przeł. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, s. 99.

śniej nie potrafił odnaleźć godząc się na tworzenie w tym właśnie medium, a którą to autentyczność współczesne kino zbyt pochopnie odrzuciło uznając ją dziś za niemożliwą do otrzymania (i utrzymania). Prawda kina – wydaje się twierdzić reżyser – tkwi w tym, iż kino nie stara się ukryć, że jest symulakrum. Prawda jednocześnie odzierająca ze złudzeń, iż uda nam się dziś wydość „poza medium”. Przypomina się uwaga Paula Virilio, iż kiedy usuniemy obraz, całe uniwersum zniknie.

Kolejną rozprawę na temat tożsamości – *Notatki strojów i miast* – rozpoczyna Wenders od „śnieżnego” obrazu, charakterystycznego dla obrazów elektronicznych, jednoznacznie nakreślając obszar proponowanego zagadnienia. Będzie nim tożsamość obrazu, a wraz z nią aparat powołujący odmienne modele porządkowania widzialnego świata. Tu właśnie – w „materii” obrazu – zmiany technologiczne dają się odczuć tak gwałtownie, a dochowanie wierności owym zmianom jest zadaniem o tyle palącym, jako że obraz wraz z powołującą go techniką staje się dziś coraz bardziej ulotny, niestały, efemeryczny wręcz. Wszystko podlega zmianie. Zmiana staje się modulatorem współczesnej kultury. „Zmieniamy języki, zmieniamy przyzwyczajenia, zmieniamy opinie, zmieniamy ubrania, zmieniamy wszystko. Wszystko się zmienia. Szybko. A obrazy przede wszystkim”. Tak rozpoczyna Wenders swój kolejny esej, w którym stara się „pójść za ciosem” i dotrzymać kroku nieubлагanemu prawu „współczesnej mody.” Projekt, zrealizowany na zlecenie Centrum Pompidou, stał się dla Wendersa okazją, aby przyjrzeć się pracy japońskiego kreatora Yohji Yamamoto. W trakcie owego podpatrywania samostnie niemal wyplłynęła koncepcja *designu*, którą wykorzysta Wenders, aby uprawiać własną medialną filozofię.

Pojęcie *designu* stworzyło pomost pomiędzy technologią i sztuką, „mogło tego dokonać, odkąd jest wyrażeniem zewnętrznych związków pomiędzy sztuką i technologią – twierdził Flusser – stąd we współczesnym świecie, *design* mniej lub bardziej wskazuje punkt, gdzie sztuka i technologia [...] zostają ze sobą zrównane, odpowiedzialne za nową formę kultury”<sup>58</sup>. Współczesną formą kultury nie od dziś jest tworzenie powierzchni obrazowej. Nadeszła „era looku”, musiał przyznać Wenders, „akcent położony został na formę, na «realizację w formie obrazów». [...] Opakowanie jest przekazem”<sup>59</sup>. Poszukiwanie tożsamości nieuchronnie zakończy się dla artysty na obrazie – jest to problem (a może szansa na ocalenie?), który Wenders dzieli z Yamamoto. Tożsamość stała się zależna od obrazów. Wizerunek jest metką, gwarancją istnienia. Kreowanie wizerunku, renomowanej marki, oraz ich utrzymanie – tu tkwi istota Autorstwa. Jak zawily jest to proces – metaforycznie uchwycił Wenders swą kamerą podpatrującą Yohjiego w momencie, z pozoru prostych, w istocie żmudnych i jakże skomplikowanych prób utrwalenia sygnatury przed wejściem właśnie otwieranego salonu firmowego.

<sup>58</sup> Vilém Flusser, *The Shape of Things. A Philosophy of Design*, London: Reaktion Books 1999, s. 19.

<sup>59</sup> Patrick J. Brunet, *Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związki i perspektywy*, przeł. Iwona Ostaszewska [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 225.

Tworzenie to przyjmowanie odpowiedniej postawy wobec świata. Podstawą kultury, zgodnie z filozofią *designu*, jest oszukiwanie natury przy pomocy technologii, spiskowanie przeciwko naturze. „*Designer* w tej koncepcji staje się przebiegłym spiskowcem podkładającym swe pułapki<sup>60</sup>. Tworzy uniwersum poprzez zwodzenie, które przeistacza się w *show*. Zadaniem artysty, twórcy, z czego zdał sobie sprawę Wenders przy realizacji tego projektu, jest nadanie światu odpowiedniej formy. Czy też raczej „światom”, bowiem reżyser zderzył się z dwoma odmiennymi światami, wymagającymi dwóch różnych postaw od artysty: „płynnym i stałym, przelotnym i niezmiennym, krótkotrwałym i trwałym”. Pracę Yohjiego reżyser postrzegał jako efemeryczną, poddaną efektowi natychmiastowości. „Moda jest przeciwieństwo o tym, co «tu i teraz». Zajmuje ją tylko to, co «dziś», nigdy «dzień wczorajszy»”. Pracując ze swoją kamerą filmową czuł się jak potwór. Klasyczny język filmu był zupełnie nieadekwatny do sytuacji, które chciał uwiecznić. Coraz częściej więc „stawał” za kamerą wideo, która była zawsze gotowa do współpracy i pozwoliła uchwycić pracę Yohjiego w czasie rzeczywistym, tu i teraz, bez przerw potrzebnych na wymianę rolki w starej kamerze. To obraz elektroniczny pozwolił odnaleźć esencję wydarzeń. Odnaleźć esencję rzeczy w trakcie tworzenia. Tu właśnie ujawnia się spiskowanie. Przejrzysty, niewinny obraz nie zawsze potrafi poradzić sobie ze światem materii, który wymaga od artysty odpowiedniej „formy”. „Materialny świat to taki – stwierdzał Flusser – który daje się wetknąć w formy. [...] Francuskie słowo określające «materię» to «farsa», a to umożliwia stwierdzenie, iż, z teoretycznej perspektywy, wszystko co materialne w świecie, co stworzone z materii, jest farsą<sup>61</sup>. Materialność obrazu, zderzenie ze sobą obrazu analogowego i elektronicznego to w istocie *show* rozgrywający się na powierzchni obrazowej. I takim też „spektaklem powierzchni” jest film Wendersa, w którym reżyser zderza ze sobą różne sposoby porządkowania świata.

*Aż na koniec świata* – najważniejsza kinematograficzna podróż Wendersa – projekt, nad którym reżyser spędził dwanaście lat, wszedł na ekrany w roku 1991. Opisując to monumentalne dzieło należałoby odwołać się do gatunku science fiction, melodramatu, kina drogi, sięgającego tradycji „*Odysei*”, filmów szpiegowskich. Lecz może przede wszystkim płaszczyzną odniesienia należałoby uczynić współczesny dyskurs audiowizualny, dyskurs dotyczący nowych mediów. Film ten jest bowiem gigantycznym esejem na temat sposobu, w jaki w erze komputera będziemy obchodzić się (bądź też już się obchodzimy) z obrazami, na temat przyszłości widzenia, jaka stanie się naszym udziałem (bądź też już się stała, jako że niektóre przewidywania reżysera miały okazję już się urzeczywistnić).

Jest *Aż na koniec świata* historią pewnego wynalazku umożliwiającego widzenie syntetyczne, widzenie bez patrzenia, tj. bez udziału ludzkiego oka: kamera sterowana jest przez komputer, a ten przejmuje – w imieniu maszyny, już nie widza – zdolność analizy otaczającego środowiska, automatycznej in-

<sup>60</sup> Zob. Vilém Flusser, op. cit., s. 19.

<sup>61</sup> Vilém Flusser, op. cit., s. 23.

terpretacji, komputerowej kalkulacji sensu wydarzeń<sup>62</sup>. Wenders snuje swą opowieść o świecie – o końcu świata – w którym oko zostaje „spanikowane, zdecentrowane”, zagrożone nowymi możliwościami percepcyjnymi. Wytwarzana sztuczna rzeczywistość „danych” – obrazów zaczyna (w przypadku mojego „podłączenia”) tworzyć pole mojego doświadczenia.

Historia opowiedziana przez Wendersa jest niezwykle skomplikowana. Sam Farber (alias Trevor McPhee) podróżuje po świecie zbierając dla swej niewidomej matki Edith (Jeanne Moreau) obrazy: osób, bliskich, od których się oddaliła, miejsc, które kiedyś odwiedziła. Swoje „widzenie” nagrywa na kamerę zaprojektowaną przez swego ojca Heinricha (Max von Sydow), która pozwoli na „przepisanie” tychże obrazów wprost do mózgu Edith, i w konsekwencji pozwoli jej „widzieć”. W ślad za Samem podąża Claire (Solveig Dommartin), wierząc, że spotkała swą miłość, „Penelopa”, jak określili ją Wenders, która nie chce czekać bezczynnie na powrót swego Odyseusza. Ten jednak wciąż jej umyka. Wynajmuje zatem prywatnego detektywa, Philipa Wintera (w tej roli oczywiście Rüdiger Vogler), który śledzi Sama podążającego za łowcami głów, nasyłanymi przez agentów rządowych, ponieważ rząd rości sobie prawa do kamery skonstruowanej przez Heinricha. Za nimi podróżuje jeszcze Eugene (Sam Neill), nie mogąc po rozstaniu z Claire o niej zapomnieć, przeświadczony, że Claire wpadła w poważne kłopoty. Wszyscy razem zmierzają w jednym kierunku, „na koniec świata”, ku australijskiej pustyni, gdzie ukryci w jaskini rodzice Sama czekają na obrazy. Tu nastąpi ostateczna konfrontacja...

Wraz z ekspansją mediów audiowizualnych przychodzi nam żyć w świecie, który wymaga od nas wypracowania nowej świadomości, „świadomości metakinowej” właśnie. „Żyjemy obecnie – twierdzą współcześni teoretycy kultury – w metakinowym uniwersum, który domaga się immanentnej koncepcji audiowizualności, i w którym nowa świadomość kamery wdarła się w naszą percepcję”<sup>63</sup>. Świat został sprowadzony do „miejsca obrazu” chwytanego przez kamerę doktora Farbera. Obrazy można zebrać, a tym samym świat zawłaszczyć usuwając go z „pola widzenia”. Obrazy kamery nie są bowiem reprezentacją świata, lecz widzeniem Sama, sposobami widzenia, które zostaną „przetłumaczone” na widzenie Edith. Aby zrozumieć współczesną kulturę niezbędne okazuje się zatem rozwinięcie pojęcia „świadomości kamery”, świadomości medium jako aparatu, który zdolny jest przeniknąć funkcje mentalne<sup>64</sup>. Człowiek – medium – świat zaczynają stanowić obieg zamknięty. Kamera doktora Farbera urzeczywistnia współczesną obsesję podłączenia do własnego mózgu<sup>65</sup>. Maszyna widzenia zostaje sprzężona z funkcjami naszego mózgu. Pozwala to na „spektakl nas samych”, naszych obaw, pragnień, snów.

<sup>62</sup> Zob. Paul Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. Barbara Kita [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków: Universitas 2001.

<sup>63</sup> Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*, Stanford: Stanford University Press 2003, s. 16.

<sup>64</sup> Zob. *ibidem*, s. 15.

<sup>65</sup> Zob. Jean Baudrillard, *Ameryki*, op. cit., s. 49.

Być może jednak sedno sprawy nie tkwi w interfejsie z komputerem, lecz z formami kulturowymi, zakodowanymi w cyfrowej formie<sup>66</sup>. Wenders rozta-  
cza przed nami szanse i zagrożenia interfejsu kulturowego, stanu dzisiejszej  
kultury spanikowanej „magią widzialnego”. Już dawno przecież przyszło nam  
żyć w czasach, w których ślepotą nieuchronnie oznacza kalectwo, nieobecność  
w świecie. Obowiązujące *Video ergo sum* okazało się definicją podmiotowości,  
dla której „widzieć” tożsame jest z poczuciem sensu istnienia człowieka, dla  
siebie samego, jak i świadomość bycia w otaczającym świecie<sup>67</sup>. Jeżeli spojrze-  
nie stało się elementem definiującym nasze bycie, to ślepotą stawia nas w ob-  
liczu „katastrofy metafizycznej”. Dlatego „maszyna widzenia” i wyprawa Sama  
po obrazy, będące niczym uzdrawiający eliksir, stają się dla Edith szansą na-  
wiązania powtórnego kontaktu ze światem, poczucia istnienia. Dziś rozważa-  
nia o tożsamości prowadzone są w oparciu o refleksję nad tożsamością spoj-  
rzenia. Dziś technologia medialna wymusza konieczność ponownego przemy-  
ślenia aspektów warunkujących naszą egzystencję – jak pokazuje Wenders –  
zmuszoną pogodzić się z niepewnością bytu i jego chwiejnymi podstawami  
w momencie, gdy relacje człowieka ze światem podlegają coraz intensywniej  
procesom zapośredniczenia tworząc lukę, trudny do przekroczenia dystans.

„Obecnie aparatura nowych mediów – pisze Marina Gržinić – [...] narzuca  
nam całe spektrum wizualnej protetyki, która zderza nas z bezustannie zmien-  
nym sytuowaniem podmiotu i jego (jej) ciała na równi z systematyczną «pro-  
dukcją» ślepoty, braku pewności (nagiego ludzkiego oka) w ramach widzial-  
ności naszego świata”<sup>68</sup>. Syntetyczne widzenie, mające zlikwidować utratę wzro-  
ku, przyczyniło się do pogłębienia owej utraty, generując „wtórną ślepotę”. Lecz  
ślepotą przestaje być już tylko czymś przypadkowym, patologicznym zabu-  
rzeniem naturalnego stanu rzeczy, by okazać się kluczową metaforą określa-  
jącą kondycję współczesnego człowieka paradoksalną intensyfikacją niedosko-  
nałości (i coraz częściej nieobecności) ludzkiego oka przez medialne protezy.  
Na wzór inwalidy pokonującego swoje kalectwo, sprawna osoba, wyposażo-  
na z nadwyżką we wszelkiego rodzaju protezy staje się dziś modelem defi-  
niującym<sup>69</sup>. Uzależnienie od obrazów elektronicznych będących w stanie zo-  
brazować na ekranie watchmana sny Claire, doprowadzi bohaterkę do cięż-  
kiej choroby. Zdrowa – staje się „inwalidą”, a jej „kalectwo” polegać będzie na  
zwiększaniu dystansu, na zatracaniu kontaktu z otaczającym światem, na spięciu  
z własnym „obrazem mózgu”, z którego ciężko będzie się wydostać. Odsu-  
nięcie oka i zastąpienie go widzeniem mechanicznym doprowadza do jego  
„śmierci”, tj. do dezintegracji spojrzenia, a wraz z nią w konsekwencji do wy-  
eliminowania człowieka z procesów postrzegania. Widzenie staje się akcyden-  
talne, przypadkowe, już nie zintegrowane z moim „Ja”, naznaczone rysem

<sup>66</sup> Zob. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press 2001, s. 70.

<sup>67</sup> Zob. Jeremy Murray-Brown, *Video Ergo Sum*, przeł. Artur Piskorz [w:] *Widzieć, myśleć, być...*, op. cit., s. 361-379.

<sup>68</sup> Marina Gržinić, *Sieć zwana stosunkami międzyludzkimi. Kultura audiowizualna w epoce interfejsów*, przeł. Artur Piskorz [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień-Ojak, Białystok: Trans Humana 1998, s. 19.

<sup>69</sup> Zob. Paul Virilio, *The Art of the Motor*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 1996, s. 101.

wypadku. Edith, której pozwolono widzieć, umiera. Sam musi poddać swój przeciążony wzrok gruntownej kuracji. Claire wpada w pułapkę narkotycznego transu.

W przypadku nowych technologii medialnych – tu Wenders wydaje się być zgodny ze współczesnymi teoretykami – „podobnie, jak przy wcześniejszej technologii filmu, fantazja obiektywizowania i wzrastania świadomości, [...] biegnie równolegle z pragnieniem, aby dostrzegać w technologii powrót do prymitywnej, szczęśliwej ery sprzed języka, sprzed-błędnego rozpoznania”<sup>70</sup>. I tu tkwi właśnie pułapka, jak pokazuje reżyser. Zamkniętym w jaskiniach wirtualnej rzeczywistości, beztrosko, jak doktor Farber, urzeczywistniającym swe fantazmaty, grozi katastrofa końca nie tylko zewnętrznego, ale i wewnętrznego, intymnego świata.

Zaproponowana przez Wendersa z okazji 100-lecia kina – *Lisbon Story* – jest opowieścią o odchodzeniu w przeszłość dawnego kina, kina niewinności i beztroski obrazów. Film rozpoczyna wysyp obrazów, pocztówek, gazet, fragmentów kolorowych magazynów, ulotek reklamowych, wśród których mignie na chwilę strona tytułowa gazety z nagłówkiem „Ciao Federico!” informująca o odejściu Felliniego. Śmierć Felliniego zamyka pewną epokę: epokę artystów-wizjonerów. To koniec fascynującego spektaklu. Wraz z nim wydaje się przemijać urok i magia płynąca z ekranu. *Lisbon Story* to film, w którym Wenders próbuje zmierzyć się ze zmierzchem estetyki znamionującej dawne kino, które swą siłę czerpało z obrazów, którego potencjał tkwił w możliwościach prezentowania świata, utrwalania ulotnych i niepowtarzalnych momentów. To także opowieść o filmowych obrazach przelomu wieków, ich tożsamości, która okazuje się być zagrożona zarówno u swych technologicznych podstaw, jak i poprzez ekstrawagancję pomysłów artystów zagrażającym tym samym tożsamości filmowego spektaklu.

Jest to również opowieść o zmęczonym oku, wyczerpanym stuletnią przygodą, które udać się musi na krótki odpoczynek i w tym czasie pozwala dźwiękom decydować o kształcie filmu. Philip Winter (w tej roli nikt inny jak sam Rüdiger Vogler) przybywa do Lizbony na wezwanie zrozpaczonego przyjaciela, Friedricha (Patrick Bauchau), który nie jest w stanie dokończyć swego filmu, nie potrafi poradzić sobie z wymykającymi mu się, „niesfornymi” obrazami. Philip – dźwiękowiec – jest szansą na uratowanie filmu. Niestety, pocztówka dotarła z opóźnieniem, a Friedrich zaangażował się już w nowy projekt, nie informując o niczym przyjaciela. Ponieważ Winter nie zastał w domu Friedricha, wyrusza w miasto i nagrywa lizbońskie dźwięki: dzwonki tramwajów, gruchające gołębie, szelest szczotek pucybutów, delikatne skrzywienie towarzyszące ostrzeniu noży. Uwieczni nawet „dźwięk nieobecności Friedricha”. Oczekiwanie oznacza jednak czas martwy. Czas obserwacji przeradza się w spektakl muzyki i dźwięków. Wenders przenosi akcenty: to nie kamera Friedricha, lecz dźwięk Philipa oddaje obraz miasta. I jakby na potwierdzenie przytacza fragment wiersza Pesoi, którego poezję w bezsenne noce czyta Winter: „I listen without looking” („Słucham, nie patrząc, i w ten sposób widzę”).

<sup>70</sup> Lev Manovich, op. cit., s. 59.

Na kamerze nie spoczywa już odpowiedzialność za filmowy spektakl. Winter wręcz nakazuje jej „niewtrącanie się”, zabrania zakłócania wizualnym czynnikiem czystego spektaklu dźwięku. Gest ten posiada także znaczenie o daleko bardziej sięgających konsekwencjach, prowadzi bowiem do podważenia „hegemonii wzroku”. Oklejona obrazami rzeczywistość wymaga dziś zmiany przylegającego do niej, niegdyś szczelnie, spojrzenia. Widzialny świat rozpadł się na fragmenty. Zawłaszczenie owego świata jest dziś aktem w pełni demokratycznym. Kamera, która rościła sobie prawo do prezentacji prawdy, przedstawiania obiektywnego, spójnego świata wymieniona została na kamkordery, do których „przykleiły się” dzieci. Nie rozstając się z urządzeniem, nagrywają „wszystko”, zgonie z założeniem, iż w tym, co przypadkowe tkwi prawda, nieskazona niczyją ingerencją. „Widioci”, jak ich nazywa Philip, współcześni reżyserzy w dzisiejszym „szaleństwie widzialności”.

W spojrzeniu dużo jest teraz przemocy. Spojrzenie staje się narzędziem destrukcji. I, niemal zgodnie z postulatami Paula Virilio, Wenders wkłada w usta Friedricha koncepcję, iż „to, co postrzeżone, już jest stracone”<sup>71</sup>. Niszczącej sile oka (utożsamionej ze spojrzeniem komercyjnym) Friedrich przypisuje odpowiedzialność za kryzys nękający współczesne kino, i jako antidotum proponuje kontrowersyjny eksperyment, który umożliwiłby ochronę obrazów przed spojrzeniem: kamera wideo umieszczona na plecach – niczym plecak podróżnego – pozbawiona destrukcyjnego wpływu, które oko wywiera na obraz filmowy pozwoliłaby, według Friedricha, na ocalenie „czystości” obrazów. Spojrzenie zostaje wyeliminowane. „Film” rejestrowany jest automatycznie i przypadkowo, chaotycznie, bez udziału oka. Lecz zawsze – jak wierzy Friedrich – w zgodzie z prawdą. I wiedziony instynktem wędruje po mieście zbierając przypadkowe obrazy. Śmieci, tak naprawdę, nie posiadające żadnej wartości. Obrazy nieistniejące. Bo też i na co komu filmoteka niewidzianych/niewidzialnych filmów? Skoro spojrzenie oddzielone zostało od obrazu, jak mamy się przekonać, że one rzeczywiście istnieją? Kogo powinniśmy zapytać, skoro oko nie ma do nich dostępu? „Kogo powinniśmy zapytać, co zdarzyło się naprawdę”, pyta Manoel De Oliveira.

Należy się pospieszyć. Obraz staje się ulotny, znika po kilku chwilach. Niepewny. Zbyt szybko tracimy z oczu napis powracający pod koniec filmu „Ciao Federico!”. „Ale przecież – jak twierdzi De Oliveira – ciągle żyjemy w zwątpieniu. A mimo to stąpamy po ziemi. Jemy, cieszymy się życiem...”. I nadal, jak pokazuje Wenders, będziemy oglądać filmy na „magicznym celuloidzie”.

Koniec przemocy rozpoczyna Wenders od manii prześladowczej, na którą od dzieciństwa cierpi Mike Max (Bill Pullman), producent filmowy:

*Byliśmy tacy bezbronni wobec morderczych rekinów, okrętów atomowych i kosmitów. Wróg mógł nadejść zewsząd: z ziemi, z wody, z nieba, od Chińczyków. Nikomu nie można było ufać. Od tamtej pory żyłem jakby na krawędzi, oglądałem się przez ramię, przygotowany ciągle na ten nagły atak.*

<sup>71</sup> Paul Virilio, *Maszyna widzenia*, op. cit., s. 53.

Mania prześladowcza nie stanowi tu jedynie urojeń małego chłopca. Fantazje przeradzają się w faktyczną obserwację Mike'a i śledztwo. Poczucie bycia obserwowanym znajduje swe racjonalne podstawy: Mike będzie mieć na karku FBI i całą policję Los Angeles. Tyle tylko, iż niepewność, kto jest wrogiem, pozostanie.

Tajemnicze zniknięcie Mike'a ujawnia mechanizmy głęboko zakorzenione w systemie, dla którego wszystko wiedzieć oznacza widzieć wszystko, mechanizmy stanowiące przedłużenie praktyk aparatu panoptycznego, procedury śledczej, która uzurpuje sobie prawo ustalania, czym jest prawda, czyli co tak naprawdę zaszło owego feralnego wieczoru, gdy porwano Mike'a Maxa.

Bo też i jest *Koniec przemocy* filmem o podpatrywaniu. Ray (Gabriel Byrne), poprzednio pracujący dla NASA, obserwował świat z ziemi, dziś to „z nieba” próbuje spoglądać na świat ukryty w wieży obserwacyjnej, będącej pod patronatem FBI, stanowiącą swoistą adaptacją wieży Benthamowskiego panoptikonu; wydaje się być idealnym ucieleśnieniem widza-voyeuera, który ze swej bezpiecznej kryjówki obserwuje otaczającą rzeczywistość. Podpatrywanie otaczającej rzeczywistości z takiej kryjówki to bycie w centrum potęgi, jaką daje możliwość obserwowania wszystkich i wszystkiego. To spojrzenie, które oferuje przyjemność: być widzem gigantycznego *reality show* rozgrywającego się na ekranach monitorów urządzeń inwigilacyjnych. Wenders zmusza widza do utożsamienia się z owym wszechogarniającym spojrzeniem poprzez liczne rozwiązania stylistyczne wpisujące widza w film, a nawiązujące do figury „spojrzenia z lotu ptaka”. Ta perspektywa, implikująca logocentryczne podejście, ustanawiające oko jako podstawę aktu poznawczego, współgra z przeświadczeniem Virilio o „kulturowym przymusie widzenia”, narzuca zarówno model odbioru, jak i model przekazu oferujący panoramiczne spojrzenie na rzeczywistość. Już w *Niebie nad Berlinem* i w *Jak daleko, jak blisko* Wenders przywoływał podobny punkt widzenia, każąc widzowi utożsamić się z „anielskim” spojrzeniem, spojrzeniem z wysokości. *Cinema Isn't I See, It's I Fly*<sup>72</sup> zdaje się idealnie ilustrować sytuację widza, tym bardziej, iż wzrok, jak pokazywał Wenders w swych poprzednich filmach, pozbawiony zostaje możliwości dotykania świata. Przedłużenia wzroku, mechaniczne protezy, aparaty poszerzają pole naszych możliwości percepcyjnych. Może rzeczywistość chodzi dziś o to, aby przestać lamentować nad „śmiercią oka”.

Zbyt wcześnie jednak według reżysera na optymizm. Industrializacja spojrzenia, którą Virilio opisywał w kontekście logistyki percepcji, odpowiedzialna jest bowiem za postrzeniowy chaos. Po raz kolejny Wenders podejmuje problem dotyczący dezintegracji spojrzenia, do której przyczynił się rozwój i ekspansja „maszyn widzenia”, które oferują możliwość postrzegania syntetycznego, zastępując niedoskonałe przecież ludzkie oko.

Uzależnione od „urządzeń postrzegania” widzenie staje się akcydentalne. Ofiarą nowego widzenia staje się Ray, który zobaczył „za dużo”, który pomimo uprzywilejowanej pozycji, jaką zajmował w systemie, nie był w stanie prze-

<sup>72</sup> Zob. Paul Virilio, *War and Cinema. The Logistics of Perception*, przeł. Patric Camiler, London & New York: Verso 1989, s. 11.

widzieć tragedii, prze-widzieć broni, z której padł śmiertelny strzał. Zapośredniczenie percepcji, konkluduje twórca, pociąga za sobą katastrofalne skutki dezintegracji spojrzenia dotyczące bezpośredniego postrzegania otaczającej rzeczywistości. Podmiot tracąc kontakt z postrzeganą rzeczywistością ulega swoistej ślepotcie, tracąc swój „status świadka”, który pociągał za sobą uczestnictwo w świecie, świadka pozostającego w bezpośrednim kontakcie zarówno poprzez fizyczną bliskość, jak i wzrok. Dostęp do rzeczywistości zostaje zablokowany. Dlatego Wendersowy świadek wydarzeń, Ray, specjalista od spraw techniki komputerowej związanej z nowymi systemami inwigilacyjnymi, który opracowuje plany służące całościowemu widzeniu metropolii nie ma dostępu do rzeczywistości, nie widzi miasta; system nie sprawdza się, ukazuje swoją słabość gdy w grę wchodzi wczesne wykrycie i zapobiegnięcie zbrodni. A gdy system zawodzi, konsekwencje tego ponoszą ludzie: doświadcza tego Mike, jak i on sam. Z problemem braku dostępu do rzeczywistości Wenders próbuje zmierzyć się przez całą swoją twórczość. Wzrok nie umożliwia już dłużej dostępu do świata, stąd też przemoc wizualna staje się głównym tematem filmu Wendersa.

Do refleksji nad wizualną przemocą powraca Wenders w *Million Dollar Hotel*. Dziś jedynie agresywna obserwacja potrafi, według reżysera, zaspokoić nowoczesną potrzebę informacji. We współczesnym świecie, jak zauważa Norbert Bolz, „widzenie stało się aktem agresji, dociekanie – pościgiem”<sup>73</sup>. Poszukiwanie informacji na temat domniemanego zabójstwa Izzy’ego (Tim Roth), dociekanie prawdy przeradza się w śledztwo prowadzone przez Agenta Specjalnego Skinnera (Mel Gibson). Śledztwo przyobleka się jednak w medialny cyrk, ujawniając tym samym nękający współczesne społeczeństwo kryzys epistemologiczny. Dziś coś jest prawdziwe, jeśli wygląda na takie. Dziś inwestuje się przecież w odpowiedni *look*. I jeśli ojcem Izzy’ego jest właściciel stacji telewizyjnej, prawda okazuje się zależna od tego, kto kontroluje wiadomości telewizyjne. Nie po raz pierwszy u Wendersa rzeczywistość inscenizowana jest na wzór spektaklu medialnego. I niemal na wzór Hitchcockowskiego *Okna na podwórze* (*Rear Window*, 1954), spojrzenie okazuje się niewidzące.

Wendersa podróż wizualna przybliży nas do świata widzialnego, świata chwytanego poprzez medium. Ukazuje widzenie. Nawet jeśli współcześnie widzenie staje się coraz częściej „zatrute”, jak metaforycznie pokazał reżyser w nowelce *Dwanaście mil do Trony*<sup>74</sup>. Nie chodzi Wendersowi o uchwycenie rzeczywistości, lecz rzeczywistości przechwyconej przez aparat fotograficzny, filmowy, wideo. Cała twórczość reżysera jest w istocie wspaniałym spektaklem spojrzenia. Być może w tym właśnie Wenders upatruje dziś szansę (i misję) ocalenia świata poprzez „magiczny celuloid...”. Raz jeszcze Paul Klee, tym razem cytowany przez samego Wendersa: „W przeszłości artyści przedstawiali rzeczy, które widzieli, chcieli widzieć lub mogli chcieć widzieć. Dziś pokazują względność rzeczy widzialnych; ujawniają swe przekonanie, iż to, co widzialne jest jedynie pojedynczym aspektem w relacji do całości wszechświata, i ta

<sup>73</sup> Norbert Bolz, op. cit., s. 81.

<sup>74</sup> Będącej częścią projektu *Dziesięć minut później. Trybka*.

druga, niewidzialna prawda jest czynnikiem nadrzędnym. Coś pojawia się, aby przybrać szersze i bardziej zróżnicowane znaczenie, często wydając się zaprzeczać racjonalnemu doświadczeniu dnia wczorajszego. Artysta zмага się, aby wyrazić esencjalny charakter przypadkowego<sup>75</sup>. Uwikłanego na dodatek, jak w przypadku Wima Wendersa, w medium audiowizualne.

## FILMOGRAFIA:

- 1967 – *Miejsce akcji (Schauplätze)*
- 1967 – *Same Player Shoots Again*
- 1968 – *Silver City*
- 1968 – *Alabama: 2000 Lat Świetlnych (Alabama: 2000 Light Years)*
- 1969 – *Film policyjny (Polizeifilm)*
- 1969 – *Trzy amerykańskie longplaye (3 Amerikanische LP's)*
- 1970 – *Lato w mieście (Summer in the City [Dedicated to The Kinks])*
- 1971 – *Strach bramkarza przed rzutem karnym (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)*
- 1972 – *Szkarlatna litera (Der Scharlachrote Buchstabe)*
- 1974 – *Alicja w miastach (Alice in den Städten)*
- 1974 – *Z rodziny pancerników/Wyspa (Aus der Familie der Panzerechsen/Die Insel)*
- 1975 – *Falszywy ruch (Falsche Bewegung)*
- 1976 – *Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit)*
- 1977 – *Amerykański przyjaciel (Der Amerikanische Freund)*
- 1980 – *Film Nicka/Lśnienie nad wodą (Nick's Film/Lightning over Water)*
- 1982 – *Hammett (Hammett)*
- 1982 – *Stan rzeczy (Der Stand der Dinge)*
- 1982 – *Reverse Angle (Reverse Angle: New York City, March 1982)*
- 1982 – *Chambre 666 (Chambre 666: Cannes May '82)*
- 1984 – *Docu Drama*
- 1984 – *Paryż, Texas (Paris, Texas)*
- 1985 – *Tokyo-Ga*
- 1987 – *Niebo nad Berlinem (Der Himmel über Berlin)*
- 1989 – *Notatki strojów i miast (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*
- 1991 – *Aż na koniec świata (Bis ans Ende der Welt)*
- 1992 – *Arisha, niedźwiedź i kamienny pierścień (Arisha, der Bär, und der Steinerner Ring)*
- 1993 – *Jak daleko, jak blisko (In weiter Ferne, so nach)*
- 1994 – *Lisbon Story*
- 1995 – *Po tamtej stronie chmur (Par-delà les Nuages)*
- 1996 – *Bracia Skladanowscy (Die Gebrüder Skladanowski)*
- 1997 – *Koniec przemocy (End of Violence)*
- 1998 – *Willie Nelson at the Teatro*
- 1999 – *Buena Vista Social Club*

<sup>75</sup> Cyt. za Wim Wenders, op. cit., s. 277.

- 1999 – *The Million Dollar Hotel*
- 2001 – *Viel Passiert – Der Bap Film*
- 2002 – *The Soul of a Man*
- 2002 – *Dwanaście mil do Trony (Twelve Miles to Trona)*
- 2004 – *Kraina obfitości (Land of Plenty)*