

Bartosz Zając

Wenders w imperium znaków

Panoptikum nr 8 (15), 193-200

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bartosz Zając

Wenders w imperium znaków

Zarówno fabularna, jak i dokumentalna twórczość filmowa Wima Wendersa oscyluje wokół motywu podróży. Bohaterowie niemieckiego reżysera, a czasem on sam w swych niefabularnych projektach, wędrują przez labirynty wielkich metropolii lub dryfują na odległe pustynie. Motyw drogi, stanowiący zwykle metaforę rytuału przejścia, inicjacji, czy szerzej, podróży w poszukiwaniu tożsamości, łączy kino debiutującego w latach sześćdziesiątych Wendersa z amerykańskim kinem drogi. *Road movies* autora *Alicji w miastach* są jednak naznaczone przytłaczającą niemiecką melancholią i pesymizmem. Bohaterowie filmów Wendersa nie odnajdują własnej tożsamości, ich podróż nie ma charakteru linearnego. W długich ujęciach, charakterystycznych dla filmów nurtu „monachijskiej wrażliwości”, reżyser odmalowywał ich pozbawioną celu egzystencję, fotogeniczne ciche cierpienie „upadłych aniołów”.

Wędrowni Wendersa i jego protagonistów wpisują się w szerszy – kulturowy – wymiar. Kryzys tożsamości, obecny w temacie podróży bez celu, odzwierciedla problem powojennych Niemiec, a nawet całego Zachodu. Wenders, podobnie jak inni młodzi twórcy debiutujący w latach sześćdziesiątych, komentuje w swoich filmach kulturowe zerwanie, luki w ciągłości narracyjnej jego ojczyzny, będące efektem traumy czasów dyktatury hitlerowskiej. Zamiast bezpośrednich odniesień do kwestii politycznych reżyser rejestruje marazm, zawieszenie, w którym tkwią jego rodacy – pozbawieni przeszłości, budujący terazniejszość na fundamentach amerykańskich marzeń o materialnym bezpieczeństwie.

Z czasem refleksję nad stanem ducha własnego narodu rozszerzył Wenders na mieszkańców innych części świata. Uparcie posługując się formułą kina drogi, tocząc dialektyczny spór z duchowym brakiem zakorzenienia, tworzył paralele między kryzysem kulturowym Niemiec, Stanów Zjednoczonych czy Japonii.

Zrealizowane w latach 1983-85 *Tokyo-Ga* to dokumentacja podróży reżysera do Kraju Kwitnącej Wiśni. Nie pielgrzymki, choć wyrusza tam śladami obrazów, które pozostały w nim po obejrzeniu filmów Yasujiro Ozu. To nie pierwsze tego typu przedsięwzięcie w twórczości reżysera *Lisbon Story*. W *Filmie Nicka* (*Lightning Over Water*, 1980) postać Nicholasa Raya posłużyła Wendersowi do stworzenia autotematycznej, nostalgicznej historii o kinie, którego już nie ma, oraz o outsiderze amerykańskiej kinematografii. W *Pokoju 666* (*Chambre 666*, 1982) reżyser przeprowadził serię rozmów z kilkoma współczesnymi twórcami, odmalowując panoramę współczesnej myśli filmowej z punktu widzenia ludzi kina, zarówno autorów, jak i twórców komercyjnych.

W kinie Wendersa odnajdujemy stale dychotomiczne podziały na kulturę wysoką i masową, kino autorskie i hollywoodzkie, rejestrację analogową i cyfrową. Są one wyni-

kiem podejmowania przez reżysera problemu kryzysu współczesnej kultury, reprezentacji i, przede wszystkim, komunikacji społecznej.

Jak wielu artystów, nie tylko tworzących na polu filmu, Wenders jest romantykiem, poszukującym innych, nieskażonych światów. Nie dziwi więc fakt, że w swych podróżach dotarł na zachód, do Japonii, która, pod pewnymi względami, pozostaje monolitem, skamieliną, w której przeszłość trwa pomimo upływu czasu.

Nieobecny bohater *Tokyo-Ga*, Yasujiro Ozu, uważany jest za mistrza japońskiego kina. W ciągu trzydziestu pięciu lat pracy w kinematografii zrealizował pięćdziesiąt cztery filmy. Rozpoczął karierę jeszcze w erze filmu niemego. Mimo zmian, które zachodziły w kinie i którym musiał się podporządkować, styl jego powojennych dzieł pozostał konsekwentny. Jest jednym z tych twórców, których z powodzeniem można zaliczyć do grona autorów. Z filmu na film jego scenariusze właściwie nie ewoluowały, to aktorzy, których obsadzał w tych samych rolach, starzeli się. Chishu Ryu – „wieczny ojciec” w filmach Ozu, Setsuko Hara – „wieczna córka”, ten sam operator (Yuuharu Atsuta), to samo ustawienie kamery (*tatami*), ten sam obiektyw (50 mm), ta sama historia.

Z jakiegoś powodu kino Ozu wywołuje w widzach religijne skojarzenia. W analizach pojawiają się często interpretacje przez pryzmat buddyzmu zen. Także Wenders w prologu do *Tokyo-Ga* wyznaje, że „gdyby istniało coś takiego jak święty skarb kina, to dla niego byłyby to filmy Yasujiro Ozu”. Japoński reżyser odnosił się do kwestii *sacrum* sceptycznie, mawiając, że analogie z buddyzmem wynikają z niezrozumienia jego filmów. Prawdą jednak pozostaje, że obrazy Yasujiro Ozu wywołują w widzu stan bliski kontemplacji. Wynika to w znacznej mierze z warsztatu stosowanego przez reżysera; brak panoram ijazd – nieruchoma kamera usytuowana zawsze na tej samej wysokości – mniej więcej pół metra nad ziemią; te same scenariusze, historie niemal nie różniące się od siebie; obecność tzw. *pillow shots* – kadrów wyrwanych niejako z kontekstu filmu, niespełniających funkcji dramaturgicznej, stanowiących co najwyżej rodzaj łącznika między kolejnymi scenami. Wszystko to ogranicza dynamikę obrazu, sprawiając wrażenie, jakby ruchu nie było, jakbyśmy obserwowali migoczącą delikatnie ikonę, której kontemplacja wprowadza nas w mistyczne uniesienie. Czy jest ono mistyczne? Ozu twierdził, że nie.

W swoich filmach japoński reżyser sprzeciwiał się tradycyjnej fabule opartej na zwrotach akcji, zaskoczeniach, nowościach. Kamerę kierował tam, gdzie pozornie nic się nie działo, rejestrując chwile zawieszzonego ruchu świata. To, co w twórczości Ozu urzeka najbardziej – wrażliwość autora na piękno przyrody, na drganie rzeczywistości, na czas przepływający w pozbawionej dramaturgii chwili – odnajdziemy także w kinematografii europejskiej¹¹. Japoński reżyser nie był odosobniony w swej wrażliwości na rzeczywistość. Pisał o tym m.in. Siegfried Kracauer w swojej *Teorii Filmu*, opisując „[...] każdą fabułę znalezioną w materiale autentycznej, materialnej rzeczywistości. Gdy dość długo patrzy się na powierzchnię jeziora lub rzeki, można odkryć na wodzie wzory i kręgi tworzące się wskutek wiatru lub wiru. [...] Odkryte raczej niż wymyślone, są nierozłączne z filmami wyrażającymi intencje dokumentalne. Mogą więc nieomal zaspokoić tę potrzebę fabuły, która <<pojawia się znowu w łonie filmu niefabularnego>>²².

„Wątki znalezione”, o których pisze niemiecki teoretyk filmu, będąc domeną kina dokumentalnego, pojawiają się czasem w filmach fabularnych. Nie stanowią one nigdy głównej osi akcji, zwykle pozostają niezauważone, zapisane jedynie na marginesie obrazu i dostępne nielicznym. Z drugiej strony, są one domeną codziennego doświadczenia; „[...] zwykła podmiejska ulica, pełna światła i cieni. Było na niej kilka drzew, a w głębi

kałuża odbijająca niewidoczne fasady domów i skrawek nieba. Wiaterek poruszył cienie i fasady, z niebem pod nimi, zaczęły się chwiać. Drżący świat w brudnej kałuży³”.

Przywołany przez Kracauera obraz nie pochodzi z rzeczywistości, to opis sceny, którą zapamiętał z dziecięcej wyprawy do kina. Ale łatwo nam się chyba utożsamić z jego spojrzeniem, odnosząc je do oglądu rzeczywistości niezapośredniczonej przez filmowe medium. Często jest ona efektem nudy, gdy nasz wzrok wędruje beznamiętnie po peryferiach krajobrazu. Beznamiętnie, ale jednocześnie mniej automatycznie. Poza wytyczonym celem podróży natykamy się niespodziewanie na „małą fabułę”, „wątek znaleziony”. Może to być foliowa torebka tańcząca na wietrze, zabawna sytuacja rozgrywająca się na miejskiej ulicy, mikrosцена, którą trudno byłoby opowiedzieć, a jednak rejestrujemy ją i pielęgnujemy gdzieś w pamięci jak największy skarb, lub odwrotnie, zapominamy w chwilę później, pogrążając się nieświadomie w tropieniu kolejnej „małej fabuły”.

Nic dziwnego, że na podobne niespodzianki trafiamy często w filmie dokumentalnym. Tam, gdzie króluje przypadek, gdzie nie ma przewidywalności profesjonalnej gry aktorskiej, żelaznego scenariusza, kontroli światła i cienia, rzeczywistość objawia się w całej swej chaotyczności, gotowa na przyjęcie uważnego widza, czytelnika.

Metoda rejestracji kultywowana przez Yasujiro Ozu jest bardzo bliska dokumentalnej. Pomimo dziesiątków dubli, którym poddawani byli jego aktorzy, pomimo tych samych scenariuszy i niezmiennych ustawień kamery, przyjmował on otwartą postawę wobec rzeczywistości, czekając, wyczekując, aż objawi ona swoje prawdziwe oblicze. Zmęczony wielokrotnymi powtórzeniami aktor przestawał w końcu „grać” i zaczynał „być”. Podobnie we wspomnianych wcześniej *pillow shots* zamknięta w kadrze chwila wymykała się ograniczeniom scenariusza, a zatem i interpretacji, stanowiła wyrwany rzeczywistości fragment, który ujawniał swoje surowe piękno.

Zaproponowana przez Rolanda Barthes'a teoria „przyjemności tekstu” zdradza pewne pokrewieństwo z Kracauerowskim „wątkiem znalezionym”, który odnajdujemy w filmach Ozu. Jednym z kluczowych pojęć tej teorii jest „powieściowość” (*le romanesque*), występująca w opozycji do powieści (*le roman*). Jest „[...] to <<strategia udaremniania ciągłości>>, taki typ wypowiedzi, który nie jest <<ustrukturuwany wedle jakiejś historii>> i niweczy narracyjne continuum, i który jest wynikiem <<zainteresowania codzienną rzeczywistością, ludźmi, wszystkim tym, co zdarza się w życiu>> [...], co stanowi powieściową powierzchnię życia [...], to akcydensy egzystencji, okruciny zdarzeń, fragmenty doświadczeń, słowem: *signifiants*, których obecność w naszym życiu nie składa się w spójną całość, ułożoną wedle wyrazistej fabuły⁴”.

Materiał powieściowości opisanej tu przez francuskiego semiologa są „zdarzenia”, „[...] dużo słabsze od wydarzenia (choć być może dużo bardziej niepokojące), to po prostu to, co jak liść łagodnie *upada* na kobierzec życia; to lekka, ulotna fałdka dołożona do tkaniny życia; to, co *z ledwością* można zauważyć; swego rodzaju zerowy stopień zapisu, to tylko, co potrzebne jest, by *cokolwiek* napisać⁵”. Nic więc dziwnego, że w *Imperium znaków* uwagę Barthes'a pochłonęła poezja *haiku*, która „[...] być może była tekstualnym spełnieniem „formy trzeciej” [...], która osłabiałaby dialektyczną opozycję formy opartej na rozumowaniu (Esej) i formy opartej na opowiadaniu (Powieść)⁶”.

W analogii do *haiku* próbowano również odczytywać strukturę filmów Yasujiro Ozu. Nie tylko opisywane już *pillow shots* – choć one wyraźnie nawiązują swą kompozycją do poezji – ale i całe struktury filmów japońskiego reżysera oddają istotę siedemnastozgłoskowca. Ascetyczna, na swój sposób dokumentalna rejestracja obrazów w dziełach Ozu

wyduje się pozbawiona komentarza. Poprzez ograniczenie narracji do subtelnych związków zdarzeń (*incidents*), uwypuklona zostaje powierzchnia, *signifié* zostaje zawieszona, odroczone w nieustannej lekturze *signifiants*. Powstała w ten sposób konstrukcja dzieła filmowego implikuje inny sposób odbioru, oparty na „przyjemności tekstu”. „Czytamy tekst [...] tak jak mucha lata po pokoju, gwałtownymi zrywami, pozornie celowymi, pośpieszonymi i niepotrzebnymi⁷”, „[...] pozbywając się starego upiora: sprzeczności logicznej, [miesząc] wszystkie języki, nawet uznawane za niekompatybilne⁸”.

Japonia jako abstrakt, jako pewna konstrukcja, posłużyła Barthes'owi do ukazania rzeczywistości jako tekstu otwartego na wolną od uprzedzeń lekturę. Zważyła na tym wyborze obcość Kraju Kwitnącej Wiśni, nieprzekładalność pewnych kodów kulturowych, dzięki której można czytać powierzchnię Japonii w jej zdarzeniowości wolnej od ciągłości narracyjnej. Przyjemność tekstu jest więc formą podróżowania bez mapy, a jednak podróżowania bogatego w doznania. Przecież najwięcej wrażeń daje zawsze odłączanie się od wycieczki.

Celem podróży Wendersa do Japonii było odnalezienie w strumieniu codziennego życia obrazów z filmów Yasujiro Ozu. W dwadzieścia lat po śmierci reżysera niemiecki turysta wędrował z kamerą tymi samymi wąskimi uliczkami, którymi stary ojciec w *Tokijskiej opowieści* (*Tokyo monogatari*, 1953) docierał do małych barów w centrum Tokio. Tam, w towarzystwie przyjaciół, wspominał „stare dobre czasy”.

Świat w filmach Ozu sprawia pewne kłopoty, jeśli próbujemy jednoznacznie określić punkt widzenia jego twórcy. Postawa Ozu była ambiwalentna. Rejestrował zmiany, jakie zachodziły w XX-wiecznej Japonii, nie należy jednak zapominać, że tworzył równoległe z mniej tradycyjnymi reżyserami, takimi jak Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi czy Akira Kurosawa, a jego ostatnie dzieła powstawały jednocześnie z debiutami nowofalowych obrazoburców, z Nagisą Oshimą na czele. Już w przedwojennych filmach Ozu wyraźne były wpływy hollywoodzkie. To prawda, że po wojnie jego filmy przybrały ascetyczną formę, dzięki której Ozu uznawany jest za najbardziej tradycyjnego wśród japońskich reżyserów, ale nie oznaczało to nigdy zacieklej krytyki tego, co utożsamiane z Zachodem. Można powiedzieć, że Ozu pozostawał „tradycyjny”, niezależnie od czasów, w których tworzył. W ten sposób udowodniał, że światy koegzystują, nie odchodzą, ale żyją i odradzają się w ludziach.

Zmiany, które obrazował, poddawał nieraz afirmacji, kiedy indziej zaś po prostu godził się z tym, co przynosiły koleje losu. Czasem spoglądał z odrobiną ironii, nigdy jednak z szyderstwem. Dzięki temu jego obrazy wolne były od porządkujących rzeczywistość schematów. Wenders natomiast podróżował po nowoczesnej Japonii z „fotosem z filmów Ozu” w ręku. Rejestrował przestrzeń stecniczowanego miasta, i z żalem odkrywał, że „to już nie to samo”. Uzbrojony w aprioryczne, pocztówkowe sądy, które wyniósł z kina, rozpacział nad poddającym się amerykańskim wpływom krajem. Paradoksalnie odwiedzał te same miejsca, w których Barthes odnalazł swoją krainę szczęśliwości. Salony paczinko, restauracje, zaplecza małych sklepików. Snując się labiryntami uliczek, obserwował ludzkie twarze, ale uparcie dostrzegał w nich jedynie kulturową degrengoladę, fascynującą i przerażającą jednocześnie. Gdyby jednak faktycznie chciał zarejestrować obrazy z kina japońskiego mistrza, powinien raczej odwiedzić prywatne domy. Ozu rzadko kręcił w plenerze. Czas jego bohaterów upływał na rozmowach przy domowym stole, na pracy w biurach, wśród rodziny, we wnętrzach. Wenders podróżował po miejscach publicznych, gdzie trudno odnaleźć intymność. Nie sposób doświadczyć w zatłoczonym Tokio uroku ceremonii herbaty czy piękna opartych na sformalizowa-

nym kodzie gestów, jakimi komunikują się Japończycy. Prawdopodobnie są one obecne i tam, jednak w mniejszym stopniu, pozostają subtelniejsze, rozrzedzone. Być może są one dziś przefiltrowane przez wpływy amerykańskiej kultury, ale z pewnością nadal obecne.

Doskonały przykład punktu widzenia turysty i stosunku do japońskiej współczesności daje wizyta w salonie paczinko. „Paczinko jest maszyną na pieniądze. Kupuje się mały zapas metalowych kulek, a potem, stojąc przed automatem (rodzaj pionowej tablicy), jedną ręką wkłada się kulki do otworu, a drugą, za pomocą dźwigni, wprawia się kulkę w ruch poprzez układ przegród. Jeśli moment uruchomienia jest właściwy (nie za mocno i nie za słabo), kulka uwalnia inne kulki i cały ich potok spada do ręki gracza. [...] Paczinko jest jednocześnie grą zespołową i grą w pojedynkę. Automaty są ustawione w długich rzędach. Każdy stojąc przed swoją tablicą gra sam, nie oglądając się na sąsiada, którego jednak potrąca”. Odwiedzający salon paczinko Wenders komentował z *offu* historię pojawienia się tych automatów i znaczenie samej gry. Maszyny wprowadzono na rynek japoński w połowie XX wieku. Stanowiły one rodzaj antidotum na traumę przegranej wojny, która dotknęła wyspiarski naród. Gracz jest w obiektywie Wendersa samotny, mimo że znajduje się wśród tłumu ludzi. Reżyser uwydatniał dehumanizujący charakter tej „automatycznej ceremonii”, pokazując graczy w monitorach kamer przemysłowych. Hałas metalowych kulek, beznamiętne twarze graczy zatraconych w skarłowaciałej namiastce przyjemności, w zapomnieniu.

Nieco inaczej przedstawił paczinko Barthes, chociaż punkt wyjścia wydaje się podobny. „U żadnego [z graczy] nie widać oznak rozleniwienia, swobody, kokieterii; nie mają nic z teatralnego próżniactwa zachodnich graczy otaczających małymi grupkami elektryczny bilard, którzy całkiem świadomie przyjmują przed klientami baru postawę zniechęconych bogów-fachowców w swojej dziedzinie. [...] Ręka gracza jest ręką artysty (w stylu japońskim), dla którego linia (graficzna) jest «kontrolowanym poślizgiem». W rezultacie paczinko powtarza, w porządku mechanicznym, zasady malarstwa *alla prima*, według których kreska ma być wyznaczona jednym ruchem. [...] Czemu służy ta sztuka? Regulowaniu obiegu pokarmowego. Zachodni automat podtrzymuje symbolikę penetracji: chodzi o to, aby jednym poprawnym strzałem uzyskać *pin up* (przyszpilenie), które całkowicie oświetlone na tablicy bilardowej drażni, prowokuje, podnieca i rozbudza oczekiwanie. W paczinko nie ma żadnego seksu (w Japonii – w tym kraju, który nazywam Japonią – seksualność zawarta jest w seksie i nigdzie indziej; w Stanach Zjednoczonych, przeciwnie, seks jest obecny wszędzie z wyjątkiem seksualności)¹⁰”.

Powyższe zestawienie nie ma na celu wartościowania wrażliwości podróżników. Z całą pewnością perspektywa przyjęta przez Wendersa nie jest błędna, ani mniej prawdziwa niż spostrzeżenia Rolanda Barthes'a. Różnica polega na przyjętej strategii. Wenders podróżował drogą „narracji” znanej nam z autorskiej twórczości reżysera. Uzbrojony w aprioryczne sądy, wyniesione zarówno z kina Yasujiro Ozu, jak i reprezentujące jego własny światopogląd, zastosował znane mu, oswojone wzory i schematy; mit opresyjnej kultury masowej i wiedzę historyczną z czasów powojennej Japonii. Rzeczywistość w swej złożoności wymyka się jednak podobnym klasyfikacjom i dlatego diagnoza Wendersa irytuje uproszczeniem.

Barthes, zamiast krytyki czy totalnej afirmacji, odnalazł „trzeci człon” – estetyczny. W jego ujęciu monotony ruch wrzucanej do automatu kulki wypływa z tego samego źródła, z którego czerpie korzenie japońska sztuka kaligrafii czy, szerzej nawet, japońska estetyka.

Równie krytyczne zacięcie towarzyszy niemieckiemu reżyserowi podczas wizyty w restauracji szybkiej obsługi. Na wystawach widocznych z ulicy widnieją imitacje potraw dostępnych wewnątrz. Już na pierwszy rzut oka zwraca uwagę ich hiperrealistyczne wykonanie. Wenders zagląda z kamerą „na zaplecze”, do małego warsztatu, w którym przygotowywane są „sztuczne delicje”. Proces kształtowania form rozpoczyna się od pracy z prawdziwym jedzeniem. Poszczególne elementy – owoce, warzywa, półprodukty – są odbijane w woskowych formach i następnie malowane. Metalowe szuflady tego osobliwego zakładu rzemieślniczego nie są wypełnione śrubkami i nakrętkami. Ich miejsce zajmują posegregowane plasterki cytryny, ogórki, truskawki, oczywiście woskowe. Kamera śledzi kolejne etapy przygotowań, których zwieńczeniem jest niezwykle precyzyjna kopia, falsyfikat. Kiedy pracownicy udają się na posiłek, Wenders żartuje złośliwie, że może przez przypadek zjedzą jedno z woskowych arcydzieł, po czym komentuje całą tę scenę, pokazując manekina w restauracji KFC (plastikową figurę upozorowaną na założyciela sieci *fast food*, Harlanda Sandersa) „żegnającego” klientów. Reżyser ponownie pokusił się o krytyczną konstatację na temat obecności amerykańskich wpływów w Japonii.

Automatyczny charakter *Tokyo-Ga* zachęca do poszukiwania filmowych odniesień w utrwalonej przez Wendersa rzeczywistości. Woskowe odlewy potraw przywodzą na myśl Bazinowską teorię „kompleksu mumii”, wywiedzioną z praktyk balsamowania zwłok w starożytnym Egipcie i zastosowaną do „psychoanalizy” sztuk plastycznych. Teoria André Bazina doskonale wpisuje się w obręb poszukiwań Wendersa. Jego wędrówka jest przecież wpisana w porządek życia i śmierci. Podróż w poszukiwaniu obrazów z filmów Yasujiro Ozu jest próbą przeciwstawienia się działaniu czasu, przemijaniu. Wenders, podróżując z kamerą, rejestrował kadry, które, jak twierdził, mogłyby być kadrami z filmów hołubionego artysty, w pewnym sensie mumifikował je. Obserwując proces odlewu woskowych potraw, trafiamy na skomplikowaną instrukcję, według której są one przygotowywane. Kiedy podczas wizyty u operatora Ozu, Yuuharu Atsuta, starzec pokazał Wendersowi scenopis mistrza, wyraźne było podobieństwo między oboma „instrukcjami”. Ten sam zawiły kod, płatanina japońskich ideogramów i nieczytelnych rysunków, dzięki któremu wtajemniczeni mumifikują rzeczywistość. Wenders nie zaakcentował tego tropu. Stanowił on „wątek znaleziony”, który, choć niewydobyty na pierwszy plan, nadal tam istnieje. W instrukcji woskowych kucharzy i scenopisie Ozu dostrzegł reżyser dwa skrajne bieguny Japonii – emblemat kultury masowej i drogocenny, choć równie niezrozumiały artefakt mistrza.

Niesprawiedliwością byłoby stwierdzenie, że dokumentalny film Wima Wendersa wolny jest od „małych fabuł”, Barthesowskiej zdarzeniowości. Jedną z najpiękniejszych scen w *Tokyo-Ga* oglądamy na samym początku filmu. W korytarzach kolei podziemnej widzimy dziecko, które przeciwstawia się woli swojej babci i uwieszone na jej ramieniu odmawia dalszej drogi. Wśród przemieszczających się pospiesznymi ludźmi reżyser wypatrajuje tego małego chłopca i dostrzega w nim bohatera znanego doskonale z twórczości reżysera *Dryfujących traw*. Nieposłuszne dziecko przeciwstawiające się nakazom rodziców, buntujące się przeciw ich konformizmowi (*Urodziłem się ale...*, 1932), czy próbujące wymusić na nich kupno telewizora (*Dzień dobry*, 1959).

Fakt, że Wendersowi nie udało się wydobyć z rzeczywistości więcej „prawdy”, i że zmuszony był wielokrotnie poruszać się w labiryncie stereotypów, może wynikać z dystansu, jaki narzuca Japonia „przelotnemu turyście”. Prawdopodobnie reżyser był świadom nieprzekraczalności pewnych barier. Podczas jednej z wieczornych eskapad, w klubie nocnym o „egzotycznie” brzmiącej nazwie, *La Jetée*, Wenders spotkał Chri-

sa Markera, autora eseju filmowego *Sans soleil* (1983), w którym – jak wyznaje niemiecki reżyser – zamieścił obrazy Tokio niedostępne kamerze obcokrajowca. Może schematyczność przenikająca Japonię w *Tokio-Ga* jest efektem krótkiego pobytu Wendersa w metropolii Nipponu. Jednak największe znaczenie ma świadoma decyzja, którą podjął autor *Million Dollar Hotel*. Mimo że film otwiera scena z *Tokijskiej opowieści* Yasujiro Ozu i że Wenders zamyka tenże dokument również kadrem z filmu swojego „guru”, to, co pozostaje pomiędzy tymi scenami, jest bezsprzecznie autorskim filmem Wendersa. Choć magia odchodzącego kina poszukiwał reżyser w „tych samych” ustawieniach kamery, korzystając z obiektywu o „tej samej” ogniskowej, błędnie założył, że to, co stanowiło o wyjątkowości obrazów Ozu, było emanacją czasu, w jakim powstały, specyficznego środowiska, kontekstu. A przecież Ozu rejestrował też zmiany, jakim podlegała Japonia na początku lat sześćdziesiątych i nie zmieniło to jego spojrzenia na świat. W wyjątkowym spojrzeniu tkwiła siła tych obrazów. To, co zmieniło się po śmierci Ozu w Japonii, którą odwiedził Wenders, to tylko powłoka rzeczywistości; „skok technologiczny”, skala pewnych zjawisk wynikająca z rozwoju gospodarczego. W wywiadzie dla Audie Bock Shohei Imamura (reżyser nowofalowy i wieloletni asystent Ozu), powiedział, że „Japończycy nie zmienili się w rezultacie wojny na Pacyfiku... nie zmienili się od tysięcy lat¹¹”.

Może więc lepiej byłoby, korzystając z dokumentalnej formy dziennika filmowego (*Ein gefilmtes Tagebuch*), którą posłużył się Wenders, dochować wierności kameralnej poetyce i skierować obiektyw na pojedynczego człowieka, niż poszukiwać tego, co „japońskie”, w godzinach szczytu w centrum miasta?

W swojej podróży śladami Yasujiro Ozu Wenders uparcie poszukiwał analogii między własną ojczyzną a powojenną Japonią. Analogie te istnieją, a wspólnym mianownikiem może być trauma II wojny światowej i związana z nią zerwana nić w ciągłości historycznej obu narodów, oraz zagłuszanie duchowej pustki wycieczającym wyścigiem ekonomicznych mocarstw. Tyle tylko, że tworzenie podobnych analogii prowadzi jedynie do globalizacji sposobu myślenia. W takiej perspektywie każdy kraj, każda oaza i pustynia staje się elementem ekonomicznej sieci światowych zależności, w których nie ma miejsca na wolność czy prawo do odmienności. Rzeczywistość percypowana jest przez podróżnika i tylko od niego zależy, czy okaże się ona niezwykła, czy powieli jedynie aspekty tego, co znane.

Przypisy

- ¹ Por. S. Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York 1988.
- ² S. Kracauer, *Teoria filmu*, Warszawa 1975, s. 266.
- ³ Ibidem, s. 22.
- ⁴ R. Barthes, *Imperium znaków*, Warszawa 2004, s. 34-35.
- ⁵ Ibidem, s. 36.
- ⁶ Ibidem, s. 37.
- ⁷ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, s. 77.
- ⁸ Ibidem, s. 7.
- ⁹ R. Barthes, top. at., Warszawa 2004, s. 81.
- ¹⁰ Ibidem, s. 82-84.
- ¹¹ D. Richie, *Notes for a Study on Shohei Imamura*, Sydney 1983, s. 32.

Summary

Making use of the convention of diary film (*Ein gefilmtes Tagebuch*) Wim Wenders seeks for the sacred images of the past, images of the city captured by another director, Yasujiro Ozu. Wenders' perspective is quiet ambivalent; at the same time he tries to remain open minded in order to find other artist's images and transfers his European perspective – sorrow – on Tokio's landscapes. Paradoxically, instead of travelling he stays at home, in Germany, projecting "the well-known" rather than seeking for the new.

His images, however, speak for themselves, especially when the spectator changes one's point of view, when one starts to drift through the text. Zając's essay shows this kind of drifting position through the correspondences between Wenders' diary film and Roland Barthes' conception known as "the pleasure of the text", proposing the perspective of a lover rather than critic looking for deconstruction.