

# Ekran, stroje, miasta – tożsamość...

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Jak zrobić film o tożsamości w epoce mediów elektronicznych? O tożsamości filmowca i kina, rozdartych między różnymi generacjami obrazu, odmiennymi technokulturami, różnymi aparatami i porządkami widzenia? Jak pokazać ideę tożsamości w obrazach, których dziś wszędzie tak wiele, ale które są do siebie tak bardzo podobne, że zdają się podawać w wątpliwość zasadę różnicy? To pytania, na które Wim Wenders nieustannie poszukuje odpowiedzi świadka i uczestnika kultury audiowizualnej końca XX wieku. Ale głównie odpowiedzi filmowca, który świadomy przestrogi Maurice'a Merleau-Ponty'ego: *Kiedy zadajemy pytanie, co to jest m y, co to jest w i d z i e ć i co to jest r z e c z y s t w i a t, to wkraczamy w labirynt trudności i sprzeczności*<sup>1</sup>, wie, że takiej odpowiedzi oczekuje także widz, poddawany ciągle testowi na wytrzymałość rozmaitych ideologii widzialności. W gruncie rzeczy są to pytania, które niezależnie od czasu i miejsca powstania filmu, a także bez względu na stopień zakamuflovania w filmowej fabule, od lat nicomal trzydziestu towarzyszą kinu Wendersa.

Trudno się więc dziwić, że kiedyś musiał je Wenders postawić wprost – swoim własnym głosem z offu, bezpośrednio kierowanym do widza. Dobitnie, ale i nieco natrętnie, bo w formie monologu wewnętrzznego wywołującego obraz – najpierw na ekranie śnieżonym niebieskimi pikselami, a zaraz potem za szybą samochodu. Nieprzypadkowo chyba od przedniej szyby samochodu rozpoczyna Wenders obserwację świata, od owego interfejsu, o którym Paul Virilio nieco wcześniej pisał, że jest *ekranem deski rozdzielczej*<sup>2</sup>, czymś w rodzaju kina w naturze, czyniącym zatem kierowcę współczesnym „ekranistą”, spadkobiercą Canadiańskich *malarzy światłem*<sup>3</sup>. Bo obydwój – widz w kinie i kierowca przy desce rozdzielczej samochodu – są w istocie użytkownikami maszyn prędkości, które produkują ekranowe spektakle, z tą różnicą, że nieprzezroczysta powierzchnia ekranu kin odbija światłocień dochodzący do niej z kabiny projekcyjnej, zaś ekran szyby przedniej samochodu rozciąga się na rzeczywistą powierzchnię świata za kabiną kierowcy.

Ale w samochodzie, którym na początku filmu Wenders przemierza ulice Paryża, dominuje inny typ ekranu – „oświetlacz” małego kamkordera emitujący zarejestrowane obrazy zza szyby samochodu, prawie identyczne z tymi, które oglądamy wewnątrz auta. To podwojenie rzeczywistości, albo raczej jej potrojenie (jeśli iść tropem Virilia i uwzględnić ową mediatyzację automobilu), pozostanie już dominującym sposobem opowiadania w tym filmie-eseju na temat nowoczesnych maszyn widzenia oraz naszego w tym widzeniu uwikłania; jakby wizualizacją komentarza z offu: *Teraz przy obrazie elektronicznym i cyfrowym*

*nie ma już negatywu ani pozytywu. Nie ma nawet pojęcia oryginału. Wszystko jest kopią. Wygląda na to, że każda różnica to akt samowoli. Czy może dziwić, że idea tożsamości tak zubożała? Nie tożsamość wyszła z mody. A co jest modne? Moda? Niewątpliwie tak*<sup>4</sup>.

Do swojego traktatu o mediach wprowadza więc Wenders protagonistę z innej kultury widzenia i pracującego w odmiennym medium, medium stroju. Japoński kreator mody Yohji Yamamoto to dla Wendersa ucieleśnienie tożsamości spełnionej, nie tylko w sensie zawodowym, na rynku mody, ale ziszczonej przede wszystkim w znaczeniu powinności kulturowej: *Wiedzieć, gdzie się należy, znać swój środek, swoją własną wartość*. Od tej chwili film rzeczywiście staje się notatnikiem poczynań Yamamoto, zapisem fascynacji człowiekiem, który poczucie tożsamości zdołał idealnie spleść z medium zawodowych poczynań. A zarazem wizerunkiem dwóch miast: Paryża oraz Tokio, które tę jego tożsamość nieustannie współtworzą. Bo – jak mówi Wenders – *żyjemy w miastach, miasta żyją w nas*. Jako filmowiec ma ku temu szczególne prawo – wszak kino to sztuka miast, bo *przecież kino i miasta rosły i dojrzewały równocześnie, dziś zaś, podobnie jak obrazy, nasze miasta stają się coraz zimniejsze, coraz bardziej zdystansowane*<sup>5</sup>.

Obaj – Yamamoto i Wenders – tworzą w obrębie spektakli publicznych, obydwoje pracują na rzecz spektakularyzacji kultury. Obaj uprawiają zawody wymagające wyjątkowo rozwiniętego zmysłu formy; obaj wreszcie są artystami swojego materiału, którym posługują się w celu designowania ludzkich wizerunków. Yamamoto czyni to za pomocą mody strojów, Wenders – za pomocą mody obrazów. Ale zarówno jeden, jak i drugi poszukuje w tym, co robi, przede wszystkim autentyczności: pierwszy – prawdziwych ubiorów, drugi – prawdziwych obrazów. Łączy ich jeszcze jedno. Oto bowiem moda i kino podlegają nieustannej presji czasu, bo *moda jest zawsze tu i teraz, jest zawsze dzisiaj i nigdy wczoraj*. Dotyczy to zwłaszcza obrazów wideo – doraźnych, użytkowych, obliczonych na nieustanny recykling, przeciwstawianych trwałości obrazu kinematograficznego. Nawet w tym filmie wideo jest traktowane jako *faza pośrednia; wszystko, co podobało mi się z rejestracji wideo, przepisałem na film*. „Wideo” zostało tu odratowane w „filmie”. *Nie używałbym nigdy wideo, gdyby nie dało się nim zrobić czegoś innego niż samo wideo*<sup>6</sup>. Wprawdzie film to nie strój, który wkładamy na swoje ciało, ale przecież coś, czym opasujemy nasze zmysły i nasz umysł, co – mówiąc inaczej – wciąga w swój obieg, tworząc z nas uczestników jednego zintegrowanego obwodu. Epoka mediów elektronicznych znacznie zintensyfikowała ów mechanizm połączeń między nami a mediami i jeśli wierzyć filozofom nowych mediów, sprawiła, że sami staliśmy się elementem sieci, która nas opasała i z której nie ma ucieczki, że – jak chce Baudrillard – *tożsamość leży po stronie sieci*<sup>7</sup>. Ale właśnie przeciwko podobnemu usieciowieniu naszej świadomości występuje swymi filmami Wenders.

Twórca *Notatnika* nieustannie o tym przypomina, albo raczej naprowadza nas na ów krytyczno-aparaturowy trop. Właściwym bohaterem filmu jest bowiem wszechobecny monitor spełniający funkcję protezy widzenia w rękach twórcy: jako drugie (inne) oko, pozwalające zobaczyć świat raz jeszcze, może trochę inaczej, ale w gruncie rzeczy dostrzec powtórnie to, co jest tuż obok. Owa wszędobylskość miniaturowych ekranów uświadamia nam jednak i prawdę, którą

wypowiadają nieustannie Paul Virilio i Jean Baudrillard: że oto żyjemy w epoce, która fazę lustra wyparła przez fazę wideo, że autorefleksja podmiotu gwarantowana przez odbicie lustrzane, została dziś zastąpiona emisjami w czasie rzeczywistym. A tu już nie istnieje owa odległość od siebie do siebie sankcjonująca tożsamość podmiotu, lecz miejsce odbicia zajmuje nieskończona reprodukcja.

Toteż obecność kamkorderów określa za każdym razem granice testu technokulturowego, jakiemu Wenders poddaje światooobrazy europejskiej i dalekowschodniej metropolii. A właściwie sam te światooobrazy stwarza, w myśl opinii Martina Heideggera, iż dziś już nie mamy do czynienia z obrazem świata, ale ze światem pojowanym jako obraz.

I o tym właściwie jest film Wendersa: jak w stadium wideo zachować tożsamość epoki lustra, jak sprawić, by ekrany, których coraz więcej, były nie tylko powierzchniami znikania obrazów, ale też pamięci emitowanych przez nie wizerunków, a więc memogramami naszej kultury.

Już wcześniej Wenders używał kina do tego rodzaju rozpoznai. Zwłaszcza film *Aż na koniec świata* (1991) posłużył mu do przebadania obrazów telewizji wysokiej rozdzielczości (HDTV), „grających” tu rolę biochemicznych obrazów transmitowanych z mózgu do mózgu, bez pośrednictwa widzącego oka. Ale intencja reżysera wykraczała daleko ponad epatowanie technologicznymi nowinkami. Chodziło bowiem o oczyszczenie kultury z cynizmu i prymitywizmu języka obrazów elektronicznych, o to, by można ją było awansować do rangi kultury zaawansowanej wizji (High Vision Kultur), która zajęłaby miejsce byle jakiej kultury wideo. W odczycie wygłoszonym w roku 1991 na sympozjum architektów japońskich w Tokio reżyser w związku z przewidywanym awansem obrazu wysokiej rozdzielczości prorokował: *Dzięki niemu obrazy elektroniczne wyjdą z powijaków. Będą piękniejsze, bardziej dokładne, bardziej uwodzicielskie niż kiedykolwiek przedtem. I odrzucą teorię „oryginału”. Każda kopia będzie potem identyczna z oryginałem; każdy obraz elektroniczny będzie w tym samym czasie do dyspozycji wszędzie na świecie i będzie tam mógł być reprodukowany*<sup>8</sup>. Zarazem jednak przestrzegał: *Elektroniczne obrazy będą więc w przyszłości wprowadzić piękniejsze i bardziej dostępne niż przedtem, ale nie staną się przez to w żadnym wypadku bardziej wiarygodne; wręcz przeciwnie: obrazem cyfrowym można pod każdym względem manipulować, a zatem może on być sfalszowany w każdy możliwy sposób*<sup>9</sup>.

„Ślepe”, bo pozbawione autorytetu widzącego oka obrazy nowoczesnych watchmanów, przeciwstawione *magii celuloideu*, stanowiły punkt odniesienia swoistej ontologii współczesnej ikonosfery wypełniającej film *Lisbon Story* (1995). Ale proklamowana przez Virilia „wizjonika”<sup>10</sup> – widzenie bez patrzenia (taką metodę jako antidotum na zawłaszczanie świata przed obiektywem za pomocą oka wybrał reżyser Monroe) nie satysfakcjonuje autora. Choć żyjemy w epoce zaawansowanej audiowizji, która jest na najlepszej drodze do tego, by zmarginalizować autorytet oka – zdaje się mówić Wenders – nic nie będzie w stanie zastąpić ideologii widzialności kinooka: taśmy celuloidowej zapisanej repliką świetlnego odbicia. Nieprzypadkowo *Notatnik strojów i miast* bezpośrednio wyprzedza *Aż na koniec świata*, a obydwie filmy to niejako dwa rozdziały tej samej książki o tym, co współczesna ikonosfera zgotowała naszej kulturze i jak w tej sytuacji powinien ochronić swoją medialną tożsamość artysta ekranu.



*Notatki o modzie i miastach, reż. Wim Wenders (1989)*



Nieprzypadkowo po *Aż na koniec świata* pojawi się wkrótce *Lisbon Story*, niejako ciąg dalszy owej ekspedycji ku tożsamości obrazu audiowizualnego, jaką stanowi film o Yamamoto.

A na początku tej drogi był *Film Nicka – Lśnienie nad wodą* (1980), który z użycia obrazów wideo (dodajmy: wczesnej generacji) czynił gest dekonstrukcji reprezentacji ikonicznej i filmowej narracji, denuncjował obrazy w formach medialnych wideo i kina, dokonywał konfrontacji nośnika, igrając strategią intermedialności. *To był skok do zimnej wody. Zauważyłem, że dzięki owemu śmiertelnie wrogiemu językowi można objąć rzeczy, które umykają filmowi. Które umykają mu dlatego, że pochodzi z ubiegłego wieku, że dysponuje językiem trudnym, niezwykle świadomym formy, właśnie pochodzącym z innej epoki*<sup>11</sup> – mówił Wenders w roku 1990 o *Filmie Nicka*.

Ową ideologię surface'u – aktywnej powłoki obrazowej – przywoła reżyser odnośnie do wizerunku obydwu miast w *Notatniku*. Miastami jest zresztą urzeczony od zawsze, zwłaszcza Tokio zawładnęło szczególnie silnie jego wyobraźnię. *Robiąc ten film – powie w komentarzu z offu – czułem się (...) jak potwór. Pracowałem w dwóch różnych językach, dwoma różnymi systemami. Spoglądając przez obiektyw małej 35-milimetrowej kamery miałem wrażenie, że posługuję się starym, klasycznym sprzętem. Miałem do dyspozycji 30-metrowe filmy i musiałem zmieniać je co 60 sekund. Coraz częściej więc posługiwałem się kamerą wideo, która pozwalała mi śledzić pracę Yohjiego w czasie rzeczywistym. Jej zapis był nawet dokładniejszy, tak jakby kamera wideo lepiej rozumiała sceny rozgrywające się przed obiektywem. Istniał dziwny związek między kamerą a modą.*

Oznaczałoby to, iż obrazy wideo, okrzykane przed niemal dziesięciu laty *narosłą rakową na filmie*, dostąpiły jednak nobilitacji i stały się pełnoprawną wobec „filmu” formą audiowizji. Wprawdzie te obrazy nie leczą, jak cyfrowe kalkulacje z *Aż na koniec świata*, ale pomagają przynajmniej uświadomić naturę świata na nowo, inaczej, pracując na rzecz tożsamości podmiotu, który ich używa. Świadectwem owej epistemologicznej funkcji „gestu wideo”<sup>12</sup> jest niewątpliwie medialny charakter rozpoznania powłoki Paryża i Tokio. „Filmowy” Paryż i „wideopodobne” Tokio – to nie tylko efekt dwóch odmiennych technologii desygnowania znaczeń, dwóch różnych sposobów postrzegania, ale także rezultat różnych doświadczeń emocjonalnych i etycznych związanych z angażowaniem własnej osobowości do wnikania za pomocą medium w naturę metropolii. A przede wszystkim efekt borykania się z naturą obrazów – tych celuloidowych i magnetycznych, poszukiwania tożsamości wizerunków fotochemicznych i elektronicznych, nie tylko w obrębie ontologii nośnika, ale przede wszystkim – bo rzecz to dla ideologii widzialności najważniejsza – w ramach określonej antropologii widzenia. Chodzi przecież w końcu o więź oka z ciałem i umysłem, zgodnie z Ewangelią Mateuszową, której fragment stanowi motto filmu *Tak daleko, tak blisko* (1992): *Światłem ciała jest oko. Jeśli więc Twoje oko jest zdrowe, całe twoje ciało będzie w świetle. Lecz jeśli twoje oko jest chore, całe twoje ciało będzie w ciemności. Jeśli więc światło, które jest w tobie, jest ciemnością, jakże wielka to ciemność!* (Mt. 6,22-23).

Kiedy dla Paryża, symbolu europejskiej kultury, Wenders rezerwuje obrazy „filmowe”, a wizerunek Tokio, hybrydy utkanej z tradycji i najnowszych technologii, przyobleka w pulsacje obrazu elektronicznego – estetyka materiału, a wraz

z nią semantyka powierzchni zyskuje zdeklarowanego reprezentanta. Ta estetyka współtworzy Wendersowy dyskurs na temat tożsamości. Owa różnica między „kinookiem” a „wideookiem” jest różnicą na miarę dwóch różnych światobrazów, dwóch odmiennych, choć przecież pokrewnych form widzialności i porządków reprezentacji.

*Nagle na zatłoczonej ulicy w Tokio zdałem sobie sprawę, że obraz elektroniczny jest wierniejszym wizerunkiem tego miasta niż moje wizje utrwalone na taśmie. Kamera wideo w swoim własnym języku ujęła to miasto w sposób uporządkowany. Byłem zdumiony. Język obrazów nie jest więc przywilejem kina! Czy nie trzeba wszystkiego na nowo przemyśleć? Pojęcia tożsamości, języka, obrazu, autorstwa? Może pisarze przyszłości będą zajmować się reklamą, tworzyć wideoklipy, gry elektroniczne, języki komputerowe? A kino? Wynalazek XIX wieku. Sztuka piękna czasów mechanizacji, niezwykły język światła, ruchu, mitów, przygód, który potrafi mówić o miłości i nienawiści, pokoju i wojnie, życiu i śmierci, o przyszłości.*

Toteż pytania, jakie stawia Wenders na końcu swojego monologu, nie są wcale pytaniami stawianymi na wyrost. Przeciwnie, to kolejne wątpliwości, które kształtują świadomość twórczą autora *Nieba nad Berlinem* (1986), pytania, które – by tak rzec – „pracują” na rzecz jego „zdrowego” widzenia.

*Czy wszyscy ci mistrzowie za kamerami, reflektorami, stołami montażowymi muszą się nauczyć nowego języka? Czy będziemy mieli rzemieślników elektronicznych, cyfrowych? Czy ten nowy język będzie w stanie pokazać obraz człowieka XX wieku, tak jak aparat fotograficzny Augusta Sanderą czy kamera Johna Cassavetes’a?*

Jakby próbując udzielić odpowiedzi na te dylematy, Wenders dokonuje nieustannej konfrontacji kinematograficznych przedstawień świata z jego reprezentacjami wideo sączącymi się z ciekłokrystalicznych displayów kamkorderów bombardujących zewsząd obrazy filmowe. Tego rodzaju powtórzenie obrazu filmowego i monitorowego, w istocie zaś nieustanna reprezentacja wideo w medium kina – zyskuje szczególnie interesującą postać w scenach przeglądania albumu fotografii Sanderą: obrazy na ekranie kamkordera pokazują tu niemal to samo, co stanowi o obrazie w filmie, jedynie z minimalną, prawie niedostrzegalną różnicą. W ten sposób twórca zdaje się zapraszać do refleksji nad trzema generacjami obrazów technicznych i trzema porządkami światła w obrazach: fotografią, kinem i wideo. Z takich obrazowych interfejsów wynika niedwuznacznie opowieść o modach („designach”) przedstawiania świata w obrazach, kulturowy dyskurs na temat aparatów widzenia i porządków widzialności, niechybnie preradzający się w permanentną krytykę widzenia. Podobnie jak Yamamoto wkłada na ciała swoich modelek kolejne warstwy stroju, tak Wenders „przyobleka” swoją opowieść o designach kina w kolejne jego mutacje medialne, pozwala śledzić obszary styków jednych generacji obrazowych z innymi, czerpać przyjemność z bycia pomiędzy obrazami. Postępując jak designer dokonujący estetyzacji powłoki, proponuje nowy typ powiązań między okiem a korpusem filmu, zmierzający ku swoistej przyjemności powierzchni. Zaprasza raczej do odczuwania znaczeń niż do eksploatawania „głębokich” dyskursów semantycznych, do pozo-  
stawania na wierzchu niż wchodzenia „do wewnątrz”.

Samopoznanie jako styl lektury Paryża i Tokio, jako sposób na wniknięcie w tajniki „prawdziwego ubioru” i „prawdziwego obrazu” – wszystko to każe

zwrócić Wendersa epoce „poznawczej”, identyfikowanej przez Dicka Higginsa jako *zainteresowanie (obsesja nawet) procesem poznania, rozciągnięte na indywidualizowanie się i identyfikację poprzez proces poznania*, które przeciwstawia epoce „postpoznawczej”, eliminującej proces czynienia czegoś znanym jako przedmiot artystycznych poszukiwań<sup>13</sup>. Jeśli tak jest rzeczywiście, to film Wendersa odejmuje kawał roboty filozofom i teoretykom mediów. Zresztą, czy Wenders kiedykolwiek był po tamtej stronie horyzontu?

ANDRZEJ GWÓŹDŹ

<sup>1</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przekł. zbiorowy, wstępem opatrzył, całość przekładu przejrzał i poprawił J. Migasiński, Warszawa 1996, s. 17.

<sup>2</sup> Zob. P. Virilio, *L'horizon negatif. Essai de dromoscopie*, Paris 1984, s. 151.

<sup>3</sup> Zob. R. Canudo, *L'Esthétique du septième art*, w: tamże, *L'Usine aux Images*, Genève 1927, s. 24-26 (cyt. za nie opublikowanym przekładem I. Dembowskiego).

<sup>4</sup> Ta i inne wypowiedzi Wendersa – jeśli nie zaznaczono inaczej – z polskiej listy dialogowej filmu.

<sup>5</sup> W. Wenders, *Pejzaż miejski*, z jęz. niemieckiego przeł. M. Behlert, w: *Europejskie manifesty kina. Od Mutuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i opr. A. Gwóźdź, Warszawa (w druku).

<sup>6</sup> W. Wenders, *Die Revolution ohne Wahrheitsanspruch. Gespräch mit Peter Buchka über die Möglichkeiten der digitalen Bildaufzei-*

*chnung*, in: idem: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt/M. 1992, s. 92.

<sup>7</sup> J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 69.

<sup>8</sup> W. Wenders, *Pejzaż miejski...*, dz. cyt.,

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Zob. P. Virilio, *La machine de vision*, Paris 1988, s. 123-159.

<sup>11</sup> W. Wenders, *Die Revolution...*, dz. cyt., s. 90.

<sup>12</sup> Zob. V. Flusser, *Gest wideo*, z jęz. niemieckiego przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, Kraków 1997, s. 229-233.

<sup>13</sup> Zob. D. Higgins: *Horyzonty*, przeł. T. i M. Zieliński, w: tegoż: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, przekł. zbiorowy, wybór, opracowanie i postłowie P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 83, 95 nn.