

W Lizbonie jak na wsi

Sławomir Sikora

Dorocie B.B. z myślą o jej muzyce

Uwielbiam miasta

Wim Wenders

Nuda jest brakiem mitologii

Fernando Pessoa

„Nie ma żadnej hierarchii między legendą a rzeczywistością”¹ – powiada Josif Brodski, i być może ma rację. Twierdzenie to nie stoi wszak w sprzeczności z tym, co możemy wyczytać u Fernanda Pessoa: „To, co w naszych odczuciach jest rzeczywiste, jest dokładnie tym, co jest nie tylko nasze. To, co jest wspólne w ludzkich odczuciach, tworzy rzeczywistość.”² Ta definicja wcale jednak nie zadowala Pessoa, albo należałoby może raczej powiedzieć: taka rzeczywistość mało go pociąga. Dwa zdania dalej dodaje: „Jak bym się cieszył, gdybym któregoś dnia ujrzał czerwone słońce. Byłoby moje to słońce, tylko moje!”³ A w innym miejscu powiada: „Najbardziej prostackie w snach jest to, że wszyscy je mają”. Być może sny można by w tym kontekście zastąpić słowem „marzenia”, w kontynuacji tego wątku czytamy bowiem: „O czymś myśli chłopiec na posyłki siedząc ospale w ciemności, czekając na polecenia. Wiem, o czym myśli w przerwach w pracy: o tym samym, o czym ja myślę w przerwach w pracy, o nudnej cichości mego biura.”⁴ Podobnych w wymowie myśli w *Księdze niepokoju* można odnaleźć znacznie więcej. Pessoa szuka „spojrzenia” tylko własnego, jest outsiderem – ale może takie też winno być spojrzenie każdego artysty, jeśli już nie każdego człowieka...

To, że Wim Wenders „uwielbia miasta”, nie stanowi chyba zaskoczenia, gdy zważymy ilość filmów, w których miasta są jeśli nie głównymi, to przynajmniej współbohaterami: wymienić można choćby takie, jak *Alicja w miastach*, *Tokio-Ga*, *Notatnik miast i strojów*, *Niebo nad Berlinem*, no i *Lisbon Story*. Chciałbym się tu zająć przede wszystkim ostatnim z tych filmów.

Z Nieba spada kartka, pocztówka z Lizbony, w której reżyser Fritz prosi swego przyjaciela Philipa o pomoc, udźwiękowienie filmu o Lizbonie. Na kartce nie ma jednak ani numeru telefonu, ani faksu. Napisać list? – zastanawia się Winter jadąc już samochodem – Nie, to trwałoby zbyt długo. Szybciej będzie pojechać samochodem. Wenders bywa (zdecydowanie nie zawsze) enigmatyczny i lapidarny. W jednym obrazie, w jednym – można by rzec przypadkowym – zdaniu, skrywa się często charakterystyka całej epoki, całej kultury. Kto dziś, w dobie szybkiej komunikacji, pisze jeszcze listy. I nie idzie już wcale o czas, idzie o nawyk, inną strukturę myślenia.

Philip Winter wyrusza niezwłocznie w drogę samochodem. Wydaje się, jakbyśmy najpierw podróżowali jedynie w przestrzeni, ale to chyba tylko złudzenie. Zjednoczona Europa nie ma już granic. Zmieniają się tylko drogi, może trochę krajobraz, pogoda, no i przede wszystkim języki słuchanych w radiu wiadomości i audycji, a także muzyka. Trochę zakłóceń, które może pozostają metaforą nie całkiem jeszcze bezkonfliktowej i zunifikowanej społeczności europejskiej. Trochę jak w wieży Babel. Ale jeśli wspinamy się po tej nowej wieży Babel, jeśli zatem celem jest osiągnięcie Nieba, to podróż w przestrzeni musi być także podróżą w czasie. I tak w rzeczy samej się dzieje. Podróże zawsze wiążą się z przegodami. Tak jest i w tym przypadku. W Hiszpanii, gdy drogowskaz wskazuje już Portugalię (! – to w istocie pierwszy wizualny znak Portugalii w filmie, wyjąwszy parosekundowy fragment utworu zespołu Madredeus w eterze), sympatyczny Winter „łapie” gumę w lewym kole. Okazuje się wówczas, że ma on nogę w gipsie, także lewą. Czyżby ten zabawny „wizualny kalambur” wskazywał – zgodnie z mito-poetycką logiką bajek – że Winter ucieka z piekła, piekła zachodniej cywilizacji? Nie jest to chyba podejrzenie bezzasadne, o czym przekonamy się dalej. Na granicy portugalskiej (która wygląda jak porzucona na pustkowiu farma) samochód Philipa odmawia posłuszeństwa. Wygląda na to, że to ostatnia, a właściwie jedyna granica w Europie, granica nie tyle państwowa czy polityczna (brak celników i strażników), ile cywilizacyjna i mityczna. To zabawne, ale ciągnąca się przez cały film opozycja obraz – dźwięk, zaczyna się właśnie tutaj. Wizualnej „pustce”, brakowi widocznych znaków zamieszkania – brak ludzi, głuchy telefon, brak wody w kranie, towarzyszy oddalony odgłos gdakania kur (wiesz?!).⁵ Na chwilę sytuację ratuje jeszcze łyk wlanej do chłodnicy coca-coli – tego symbolu (właśnie, czy na pewno zgniłego?) Zachodu. Ale nie na długo. Wkrótce samochód definitywnie odmawia posłuszeństwa. Jest tak, jakby do tej żyjącej dawnym czasem Portugalii (Lizbony) nie mógł bez oporu wkroczyć koniec dwudziestego wieku. Pozostaje chłopski wóz i rozklekotana ciężarówka, z właścicielem której podwiezienie do Lizbony udaje się wynegocjować dopiero w zamian (!) za *stereofoniczny radiomagnetofon, dolby* zresztą (co okazuje się niebagatelnym argumentem w negocjacjach), który został w porzuconym przy drodze samochodzie. Będąc Portugalczykiem, można by się pewnie obrazić. Cóż to za insynuacje! – Czyżby w kraju tym obowiązywał handel wymienny, gospodarka właściwa epoce feudalnej?

W rzeczy samej. W Lizbonie jak na wsi. I dalsze przygody bohatera utwierdzają nas w tym domniemaniu. Choć adresując listy na wieś, wypada już wpisywać numer domostwa, to przecież można się spodziewać, że list odnajdzie swe przeznaczenie i bez takiego numeru, nawet w dzisiejszych czasach, nawet jeśli list nie jest adresowany do tubylca – wystarczy odrobina dobrej woli i chęć pytania. Na wsi przecież wszyscy wszystko o wszystkich wiedzą. Prędzej czy później można się też zatem wszystkiego dowiedzieć, nawet uciekając się do tak ekscentrycznych i niemiejskich zachowań, jak zajechanie drogi i zatrzymanie tramwaju w celu zapytania o drogę motorniczego... Kiedy Winter dociera w końcu na miejsce, Fritza nie ma w domu, ale by dostać się do mieszkania, wystarczy popchnąć drzwi, jak dawniej na wsi, gdzie drzwi zamykano zdecydowanie rzadziej i nawet jeśli miały zamek, to często pełniący funkcję raczej symboliczną. Tak i w tym przypadku, kunsztowny klucz, który Winter otrzymuje później od Teresy, służy chyba raczej do odmykania serca.

Dziwna doprawdy jest ta Lizbona. Niby miasto, bo jeżdżą tramwaje, stoją czasem nawet spore kamienice, ale jednocześnie jest ona przesycona czasem zatrzymanym, pełna tętniących odrębnym życiem zaułków, suszącej się bielizny, przesiąknięta swojskimi dobiegającymi z mieszkań odgłosami, głosami gołębi, dźwiękami przenośnego warsztatu do ostrzenia noży... miast metropolii dostajemy obraz pełnego archaizmów zakątką.

W mieszkaniu Fritza Winter odnajduje poezję Pessoa. Czyta je na dobranoc. Może dalej warto udać się zatem właśnie tym tropem...

„W Lizbonie istnieje – pisze Pessoa – pewna niewielka liczba restauracji czy jadłodajni, które nad swoją główną salą mają jeszcze na półpiętrach lokale skromne i brzydkie, przypominające restauracje w zapadłych wioskach. Na tych półpiętrach często spotyka się ciekawe typy o banalnych twarzach, różnych ludzi pokonanych przez życie.”⁶

A dalej:

„W mieście bywa czasem spokój wiejski. Bywają momenty, głównie w upalne południa, gdy w tej świetlistej Lizbonie nawiedza nas wieś niczym wiatr. I nawet tu, na ulicy Złotników, śpi nam się dobrze.

Jak to miło dla duszy widzieć przystające pod wysokim, spokojnym słońcem te wozy ze słomą, te skrzynki, tych powolnych przechodniów niczym przeniesionych ze wsi. Ja sam, patrząc na to z okien pustego biura, przenoszę się: znajduję się w jakiejś spokojnej osadzie na prowincji, zastygam w jakiejś nieznanej wsi i ponieważ czuję się inny, jestem szczęśliwy.

Dobrze wiem: gdy podniosę oczy, zobaczę brzydką linię domostw, nie umyte okna wszystkich biur na Baixa, bezsensowne okna wyższych pięter, gdzie jeszcze się mieszka, w górze suszącą się w słońcu bieliznę między wazonami kwiatów i doniczkami roślin. Wiem, lecz światło, które złoci wszystko, jest tak łagodne, tak spokojna atmosfera, która mnie otacza, że nie ma żadnego powodu, nawet wizualnego, aby abdykować z mojej sztucznej wsi, z mojej prowincjonalnej osady, gdzie handel jest cichy.”⁷

Choć takich bezpośrednich odwołań zrównujących Lizbonę z wsią nie znajdziemy w *Księdze niepokoju* aż tak wiele, to przecież aluzji odnajdziemy całkiem sporo:

„Pasywnie odczytuję to proste zdania Caeiro [to jeden z heteronimów Pessoa] [...] w których tak po prostu mówi, co wynika z tego, że mieszka w małej wiosce. Z niej, mówi, ponieważ jest mała, można więcej świata zobaczyć niż z miasta: i dlatego wieś jest większa od miasta...”⁸ A w innym miejscu odnajdziemy – jakby rozwinięcie powyższej myśli – porównanie znanego wszystkim w Lizbonie kupca ze znanym na całym świecie milionerem. „Ludzie ci w końcu otrzymali wszystko, co ręka może osiągnąć, gdy się ją wyciągnie. Różniła ich tylko długość ręki, poza tym byli jednakowi.”⁹

Lizbonę-wieś Wendersa, podobnie jak Lizbonę w prozie Pessoa, nawiedzają czasem całkiem już miejskie (?) tramwaje...

Jeden z wzorów wiejskości Lizbony, można chyba zasadnie twierdzić, Wenders zaczerpnął od Pessoa. Nie wyczerpuje to chyba jednak zagadnienia, ale o tym dalej...

Wim Wenders sprawia czasem wrażenie, że to, co go interesuje najbardziej, to sam obraz. Jego prawda, relacja do rzeczywistości, relacja do podmiotu go wytwarzającego, relacje między obrazami. Wendersowi nie wystarcza robienie filmów i fotografii, lubi o tym jeszcze mówić. Opowiada, że kiedy kręcił swój pierwszy film na szesnastce, nacisnął spust nieruchomej skierowanej z okna na skrzyżowanie ulic kamery i tak trwał, aż skończyła się taśma.¹⁰ To zafascynowanie obrazem, obrazem jako kalką rzeczywistości, rzeczywistością zatrzymaną, rzeczywistością zawładniętą, a może jeszcze czymś innym, jest w filmach Wendersa wyraźne. Wizualność jego filmów „rzuci się w oczy”. Wizualność polegająca nie tyle na bogactwie obrazu, ile chyba przede wszystkim na jego dokumencie i jnej właściwości. Często jest ona dodatkowo podkreślana słownym komentarzem. Opowiadając o swoim stosunku do obrazu w jednej z rozmów (1989) Wenders¹¹ podkreśla zrazu brak zaufania do fabuły. Odwołując się do języka niemieckiego zauważa, że same obrazy bliższe są prawdy. Postrzeganie (*Wahrnehmen*) etymologicznie bliskie jest dotykaniu prawdy (*Wahrheit*). Widzenie jest dla niego „wglębieniem się w świat”. To myślenie – wedle Wendersa – wprowadza dystans. Stąd brak zaufania do fabuły jako produktu myślenia o rzeczywistości. „Fabuła to zawsze czysta manipulacja” – powiada. Jednak jeszcze w czasie tego samego wywiadu Wenders dystansuje się (trochę jakby z niechęcią) do zaufania wobec obrazów. Nie podważając ich prawdy nabiera większego zaufania do fabuły. „I w końcu nabrałem zaufania również do fabuły” – powiada. Ten dylemat: obraz czy fabuła od dawna i niezmiennie obecny jest w jego filmach: „fetyszyzacja” obrazu a jednocześnie próba ucieczki przed jego wszechobjemnością, izolującą naturą w stronę fabuły. Konflikt taki obserwujemy w dojrzałej już postaci w uroczym, nakręconym ponad dwadzieścia lat temu filmie *Alicja w miastach*.

Philip Winter (jak widać, bohater *Lisbon Story* pojawia się w magicznym, celuloidowym świecie Wima Wendersa już znacznie wcześniej) tym razem jest niemieckim dziennikarzem, który ma napisać reportaż o krajobrazie amerykańskim. Jeździ więc i robi polaroidowe zdjęcia, które mają mu pomóc w napisaniu tekstu. Ale rezultat – „natychmiastowa” fotografia – wydaje się nigdy nie spełniać oczekiwań, zawsze rozmiąga się z obserwowaną rzeczywistością („Nigdy nie wychodzi

to, co się widziało naprawdę"). A gromadzone w pudłach fotografie – w rezultacie – zdają się raczej zawadą niż ułatwieniem w pisaniu. W końcu wydawca odmawia dalszych zaliczek i Winter musi wracać do Niemiec. I tu zaczyna się druga historia. „Przypadek” zapewne sprawia, że jest on „zmuśzony” zaopiekować się małą dziewczynką. Ponieważ przyjazd matki Alicji opóźnia się, Winter postanawia odszukać w Niemczech jej dziadków. Nie jest to zadanie łatwe, bowiem dziecko wydaje się niewiele pamiętać, a nawet to, co pamięta, poddaje selekcji, odroczeniu i, chyba trzeba powiedzieć, zamysłonej grze. Te zabawy z pamięcią wpływają niechybnie na urok filmu. Dziewczynka daje tylko enigmatyczne wskazówki: gazeta, którą przeglądał dziadek, szeleściła – to węglowy pył, a więc Zagłębie Ruhry. Nazwę miejscowości dziewczynka przypomina sobie wyliczając miasta, które zna. Pytania o wygląd domu też niewiele przynoszą. „Był stary. Na klatce schodowej było ciemno.” Pojawiają się tylko takie enigmatyczne uwagi, które wskazują bardziej na to, jak działa pamięć człowieka, czym jest pamięć egzystencjalna, niż pozwalają „obiektywnie” opisać i zlokalizować rzeczywistość. Ukazują różnicę pomiędzy pamięcią ludzką a „pamięcią” aparatu fotograficznego. A kiedy w końcu pojawia się zdjęcie, którego przez dłuższy czas dziewczynka zazdrośnie strzegła, nie wnosi ono wcale wiele nowych informacji. I gdy wreszcie po długich poszukiwaniach i rozpytywaniach trafiają na podobnie jak na fotografii wyglądający dom, otwiera im obca kobieta, która zamieszkała w nim dopiero dwa lata temu, a o poprzednich lokatorach nie wie zupełnie nic. Zdjęcie okazuje się d o w o d e m nic albo niewiele mówiącym. „Jako reżyser – wyznaje Wenders w wykładzie wygłoszonym w 1991 roku w Tokio – odkryłem, że mam tylko jedną możliwość, aby nie dopuścić do porwania moich własnych obrazów przez powódź wszystkich innych, nie pozwolić, aby stały się ofiarą konkurencji i przemożnego ducha komercjalizacji: musiałem stworzyć i opowiedzieć fabułę.”¹²

Trop w filmie urywa się, ale nie o to przecież chodzi... Chodzi może raczej o ukazanie, jak enigmatyczne są obie formy pamięci. Może też o to, jak odmiennie od fotografii pamiętamy. A może zresztą o coś jeszcze innego – o pokazanie silnej opozycji między Ameryką i próbą odzyskania prawdy w reprezentacji, w obrazie, dosłowności, a Europą – i próbą odzyskania prawdy w fabule, i doświadczeniem samym. Może zresztą idzie o coś jeszcze innego: o pisanie jako cel i jako skutek. Kiedy jest celem, nie trafia, kiedy jest skutkiem, pojawia się niejako samoczynnie. W czasie podróży po Niemczech powstają liczne notatki, dyktuje je niejako samo doświadczenie. Doświadczenie przekłada się na pisanie... W Ameryce „niejasne” doświadczenie przekłada się na nic nie mówiące, „nie reprezentujące” rzeczywistości obrazy. Obrazy, które „dławią” mówienie. Opowiedziana fabuła jest prosta, może nawet wydawać się banalna, ale film, w którym w gruncie rzeczy niewiele (w sensie fabularnym) się dzieje, pozostaje nadal uroczy.

Bardzo podobną w gruncie rzeczy historię odnajdujemy przecież także w *Lisbon Story*: „zwariowany” reżyser (ten potwarzający się dziecięcy ruch ręki zrównujący kręcenie filmu za pomocą korbki z „kręciem” w głowie, kiedy się o nim mówi) zauroczony prawdą obrazu uwolnionego od kontrolującego oka – boskiego, obiektywnego obrazu i poszukujący go dźwiękowiec. D z w i ę k p o s z u k u j ą c y o b r a z u.

Dźwięku nie da się całkowicie utożsamić z fabułą i pisaniem, tym niemniej te dwie opozycje – obraz : dźwięk i obraz : fabuła/pisanie – nakładają się na siebie.

Wyższość *Alicji w miastach* nad *Lisbon Story* polega może na tym, że film ten ucieka i radzi sobie bez czasem nieco nachalnego teoretyzowania na temat obrazu, które bywa w *Lisbon Story* nużące. (Pamiętać jednak warto, że w tym ostatnim filmie „osobiste problemy” Wendersa z obrazem i fabułą, czy też dźwiękiem, nakładają się na problem obrazu i dźwięku widzianego z perspektywy historii kina – *Lisbon Story* powstała przecież na stulecie tego wynalazku.) Wątpliwość fabuły *Alicji w miastach* (jak i *Lisbon Story* zresztą) paradoksalnie dowodzi także, że to, co ważne, to sam akt opowiadania, a nie fakty, które ujmuje ono w swoją sieć. Nie ma przecież – jeśli wierzyć Italo Calvinowi – nic bardziej naturalnego niż snucie opowieści.¹³ Choć więc fabuła musi istnieć, nie musi ona wcale być nadrzędna wobec obrazu. „Banalność” *Lisbon Story* widać zresztą najbardziej, kiedy film ogląda się na video, kiedy siła obrazu zostaje zredukowana, kiedy przemawia przede wszystkim treść.

W *Lisbon Story*, niejako na przekór przytoczonym powyżej teoretyczno-etymologicznym dywagacjom, Wenders p o k a z u j e, jak dźwięk może d o t y k a ć rzeczywistości, jak jest on niezbędny do w y d o b y c i a jej na powierzchnię. W i d a ć to świetnie w scenie, kiedy Winter siedzi na niewielkim placu i swoim kierunkowym mikrofonem w y d o b y w a zza niemych skąpanych w słońcu facjat domostw ukryte w nich odgłosy codziennego życia, życie samo. Tak samo kiedy mała dziewczynka ze słuchawkami na uszach radośnie n a z y w a „słyszalne rzeczy”: słońce (!?), ptaszek, kościół, drzewo, gołębie, tramwaj, statek. Czy naprawdę można usłyszeć słońce? Może jednak można... kiedy zamykamy oczy i pozwalamy, by dotykała nas cisza jego promieni. Kiedy zespół Madredeus zaczyna grać *Alfame*, następuje cięcie i widzimy sepiowe obrazy tej starej dzielnicy Lizbony. To dźwięki zdają się ewokować obraz, często dodając też do płaskiej dwuwymiarowej rzeczywistości obrazu, kolejne wymiary – barwy, uczucia, prawdę, i chyba można dodać, choć brzmi to patetycznie – życie samo. Kuśtykający Winter swoim mikrofonem „naprawdę d o t y k a” rzeczywistości – „przylepia” nim odstający róg plakatu. Intensywność słyszalnego dźwięku sprawia, że wydaje się jakby dźwięk wręcz poprzedzał obraz rzeczywistości, rzeczywistość samą. Dziewczynka nazywa „niewidzialne rzeczy”. Słyszymy biegające dzieci, n i m pojawiają się one na ekranie. W tych ujęciach Wenders nie tylko dystansuje się wobec swoich wcześniejszych dotyczących obrazu pomysłów, ale także, być może, składa hołd prawdzie wyrażonej w Księdze: „Na początku było słowo”.

Takie zawierzenie dźwiękowi, odwrócenie się od obrazu, można odnaleźć także u Pessoa:

„W wielkiej jasności dnia wszystkie dźwięki są złote.

Chciałbym tak jak dźwięki,

Przeżywać zdarzenia, nie uczestnicząc w nich...

Słuchałem nie patrząc i tak oto w i d z ę...”¹⁴

Głos zabiera wyobraźnia, ta wewnętrzna mitologizująca siła, której wizje nie zawsze tożsame są z tak zwaną nagą, „obiektywną” prawdą spojrzenia. Ale nie idzie tu chyba wcale o to, by przeciwstawić słuch wzrokowi, udowodniać, że słuch jest bardziej „ludzkim” zmysłem, a raczej po prostu

o to, iż doświadczenie człowieka jest bogate i że każda redukcja jest dobrowolną (?) amputacją własnych mocy człowieka. Tę oczywistą (e-viden-tną) prawdę zabawnie ujmują Wenders, każąc dźwiękowcowi na tej właśnie drodze odnaleźć w końcu filmowca. Dźwięk odnajduje obraz. Siedzący w kawiarni Winter najpierw słyszy Fritza, kiedy ten (jak widać nie widząc!) nagrywa komentarz do „nieskażonego”, rejestrowanego przez niesioną na plecach wideokamerę, obrazu. Rozpoznaje głos, nim spostrzeże człowieka.

Eksperymenty Wima Wendersa związane z „przysłuchiowaniem” się, czy nawet „podśluchiowaniem” rzeczywistości (których źródeł można szukać zapewne u Rilkego i Heideggera) mają zresztą już swoją historię. Aniołowie w *Niebie nad Berlinem* nieinwazyjnie przenikają do ludzkich mieszkań, przysłuchują się ludzkim myślom w metrze i bibliotece. Podobnie jak „odśnaniający” wnętrza domostw mikrofon Wintera, tak i one odkrywają przed nami to, co dzieje się w głowach zamieszkujących tam ludzi – „dramaty”, bałagan myśli, namiętności – których z samego wyglądu, z twarzy, z obrazu, nigdy nie zdołalibyśmy się domyślić.

Powróćmy jednak do Lizbony. „Archiwalne”, wykonane w sepii zdjęcia z codziennego życia miasta (pralnia, ulica, tramwaj) nabierają kolorów i ożywają, kiedy w te same miejsca, co wcześniej reżyser Friedrich Monroe, wkracza ze swoim mikrofonem Winter. Obserwujemy czasem te same lub podobne ujęcia, i nawet jeśli wiemy, że wykonane w sepii zdjęcia nie pochodzą sprzed dziesiątków lat, to nie możemy oprzeć się wrażeniu niezmienności i trwania. Wenders miesza ujęcia: czasem sepia wyprzedza kolor, czasem jest odwrotnie. Odbiera to nieco klarowność stwierdzeniu, że to dźwięk „stwarza” rzeczywistość, ale przecież rzeczywistość zawsze pozostaje bogatsza niż logiczna konstrukcja tejże. Niewątpliwie natomiast sama idea powtórzenia narzuca konieczność myślenia o przedstawianej rzeczywistości w kategoriach mitu. Istotą mitu jest przecież właśnie powtórzenie. To, co było, teraz (ponownie) się staje: „...nie istnieje jakieś ‘widzenie rzeczy po raz pierwszy’, dopiero zobaczenie ich po raz drugi ma znaczenie decydujące”¹⁵ – pisze Cesare Pavese, mając na myśli właśnie rzeczywistość mityczną. To powtórzenie dopiero zaświadcza, że mamy do czynienia z rzeczywistością prawdziwą, to znaczy niezmienną, a nie pierzchliwym pozorem ulotnych zjawisk.

Pora zwrócić uwagę na jeszcze jeden „element”, który odgrywa w filmie kluczową rolę. Jest nim m i t. Być może to ona zresztą tworzy w decydującym stopniu klimat filmu, klimat mitycznej Lizbony Wendersa. W filmie obecna jest muzyka, jak i członkowie zespołu Madredeus. Zespołu, który odwołuje się do lokalnej tradycji fado i którego imię pochodzi od nazwy kościoła w Lizbonie, gdzie odbywały się początkowo próby muzyków. Na podobieństwo muzyki i mitu zwracał często uwagę Lévi-Strauss. „Muzyka i mit są językami, które przekraczają – każde na swój sposób – poziom języka artykułowanego.”¹⁶ Obie formy rozwijając się w czasie pokonują go jednocześnie: „mit powtarza się, wciąż na nowo się rodzi i jest czasem, który powraca do siebie samego – to, co się zdarzyło, zdarza się teraz i nadal będzie się zdarzać” – pisze, komentując myśl Lévi-Straussa, Octavio Paz.¹⁷ I nawet jeśli podobieństwa między tymi formami dalekie są od tożsamości, to jasne jest, że muzyka bliska jest mitowi – często ułatwia nawet jego kreację, by przypomnieć tylko narkotyczną muzykę Philipa Glassa napisaną do *Koyaanisqatsi*.¹⁸

„Mit leży w samych elementach”.¹⁹ Tak i tu obraz Lizbony-Edenu, niespiesznie konstruowany jest z czasem drobnych elementów. Jednym z nich jest również przepływający przez Lizbonę Tag. Dla lizbończyków jest on rzeką ważną. W filmie widzimy go tylko w kilku oddalonych planach i pojawia się chyba jedynie w jednej wypowiedzi. „Tag jest jedynym świadkiem naszego życia. Nie miasto” – mówi gitarzysta zespołu, objaśniając Winterowi słowa piosenki. – Podobną myśl odnajdujemy w *Sonetach do Orfeusza* Rilkego:

„I gdy pamięć ludzka cię wygania,

do milczącej ziemi powiedz: Płynę.

Do śpieszącej wody powiedz: Jestem.”²⁰

Płynąca rzeka staje się świadkiem płynącego życia człowieka. Ta odwrócona perspektywa ujmuje kolejny sekret trwania i niezmienności, zatopienia w czasie teraźniejszym, w życiu samym. Muzyka – mit – wieczny czas teraźniejszy.

Jest też m i ł o ś ć: Wintera do Teresy, wokalistki zespołu. Miłość rajska, której „platoniczny” charakter tylko raz zostaje „pogwałcony” przez namiastkę zmysłowości. Kiedy Teresa po powrocie z tournée po Europie pyta Wintera o stan jego nogi, ten poniesiony namiętnością jednym tchem odpowiada: jak twoje nogi, jak twoje usta, szyja, oczy...

Wendersowi udało się wykroczyć poza pocztówkę, ukazać miasto-mit, Lizbonę archaiczną. Lizbonę wieś i raj. Zakątek świata zamieszkały przez tubylców, „ludzi pierwotnych” – to nic, że dzieci biegają bez przerwy z małymi kamerami wideo i ciągle filmują (rozdrażniony Winter nazywa ich wideoturystami, wideoidiotami, *widiotami*) i tak pozostają oni jak „ludzie pierwotni”. Rozczarowany Ze, który otwiera walizki Wintera w poszukiwaniu dźwięków, powiada: Tu nie ma dźwięków. I być może jest to aluzją do stereotypowych kalek, powtarzanych czasem na temat „dzikich” przez samych antropologów. Miejscowy „złoczyńca”, który chcąc wyludzić pieniądze, ofiaruje swoją pomoc w odnalezieniu Fritza, jest doprawdy „rajskim bandytą” („Naciągacz”: Cost you something. Winter: How much? „Naciągacz”: How much do you have? Winter: Half, what you think.²¹ – to naprawdę nie jest klasyczny sposób negocjacji z gangsterami w dzisiejszym świecie). Chyba w celu uwiarygodnienia transakcji „lotrzyk” zdejmuje w czasie „negocjacji” czarne okulary odsłaniając twarz. I nie trzeba czytać Levinasa, żeby wiedzieć, co ten gest znaczy i że nie przystoi on prawdziwemu bandycie. W tej rajskiej idylli prawdziwi gangsterzy to tylko budowniczowie „nowości”, autostrady, która zagraża starej Lizbonie.

Wim Wenders w *Lisbon Story* dokonuje ciekawej rzeczy. Choć zabieg „archaizacji”, cofnięcia się w czasie, znajduje usprawiedliwienie w motywie podróży do początków kina, to przecież jednocześnie Wenders robi to, co Johannes Fabian nazywa allochronicznością i co zarzuca niemal wszystkim etnografom-antropologom. Polega to na odmowie umieszczenia Innych na tej samej płaszczyźnie czasowej. Inny, tubylec jest na różne sposoby oddalany, tak w przestrzeni (co najczęściej rzeczywiście ma miejsce), jak i w czasie (według Fabiana zdecydowanie nie dotyczy to jedynie ewolucjonizmu).²² Dokonuje się przymusowa „archaizacja” tubylca. James Clifford²³ nazywa to paradygmatem ocalania (salvage paradigm), który polegałby na nieubłagany umieszczaniu innych w teraźniejszości, która staje się przeszłością. Taki antropologiczny zabieg odkrywania źródeł, co w całej myśli europejskiej kojarzone jest z prawdą, bliski jest właściwie „zadaniom” ja-

kie stawia sobie turystyka, dostarczania prawdziwego doświadczenia, poszukiwania autentyczności i prawdy, docierania do osobiście przeżytej prawdy źródłowej. Innego gdzie indziej. Oczywiście mowa tu o ideale.

Ale ten bliski myśli antropologicznej topos „archaizacji” innego ma też tu inne zadanie. Pójdźmy określną drogą: W tekście *Światło Południowego-Zachodu* Barthes, zastanawiając się nad doświadczeniem kraju lat dziecińczych, południowo-zachodniej Francji, pisze:

„... moja ulubiona droga, którą wybieram, gdy chcę sprawić sobie przyjemność, biegnie wzdłuż prawego brzegu Adour; to stara flisacka ścieżka, która biegnie koło wielu farm i ładnych domków. Lubię ją tak bardzo przypuszczalnie dlatego, że wygląda tak naturalnie, równoważąc szlachetność ze swojskością, cechy, które są tak charakterystyczne dla Południowego-Zachodu; można by powiedzieć, że w przeciwieństwie do drugiego brzegu, jest to stale prawdziwa droga [route]. nie tylko funkcjonalny środek komunikacji, lecz rodzaj kompleksowego doświadczenia, w czasie którego mamy do czynienia z trwającym widowiskiem (Adour jest bardzo piękną, choć niedocenioną rzeką), a równocześnie powraca pamięć odziedziczona z dawnych praktyk spaceru, powolnego i rytmicznego zgłębiania krajobrazu, który później przyjmuje odmienne proporcje; wracamy tu do tego, o czym mówiłem wcześniej, a co podstawowo polega na tym, że o k o l i c a

ta ma moc unikania nieruchomości po-
c z t ó w k i: nie próbujcie usilnie robić fotografii: aby ją ocenić i pokochać, musicie tu przybyć i tu pobyć, tak by posmakować barwności miejsc, pór roku, pogody i światła.”²⁴

W opisie Barthes’a chodzi również o nałożenie się przeżycia tego, co „tu i teraz”, z tym, co odłożone w pamięci „tu, lecz dawniej”. Wędrujemy więc po okolicy, której ścieżki wydeptywał już Proust.

Wenders wykorzystuje zabieg, który poprzez pewnego rodzaju efekt obcości (m.in. „archaizację”), wprowadza „efekt swojskości”. Próbuje ten mit zaszczerpić na nas. Użytkowaniu tego efektu sprzyja być może właśnie kruchość fabuły. Prostymi zabiegami Wenders „wzbudza nostalgię”, stwarza wspólne miasto przeszłości, miasto „nostalgiczne”, naturalne miasto dzieciństwa – wieś. Miasto, do którego nie tylko już chciałoby się pojechać, ale do którego pragnęłoby się po trosze także wrócić. Na tym polega przecież istota nostalgii.

Na tym też polega siła filmu. Nawet jeśli – jak niektórzy powiadają – Lizbona już przed filmem Wendersa była elitarną turystyczną mekką, to po nim stała się miejscem „pielgrzymek”. Wraz z *Lisbon Story* pojawiła się chyba na trwałe Lizbona Wima Wendersa. Nowa jakość, którą umiejscowić można obok Pragi Kafki czy Petersburga Dostojewskiego.

PRZYPISY

¹ J. Brodski, *Miasto jak każde*, [w:] tegoż, *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko, Znak, Kraków 1996

² F. Pessoa, *Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Wybór, przekład i posłowie J. Z. Kławe, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 189-190

³ Tamże, s. 190

⁴ Tamże, s. 23

⁵ Ten podział zarysowuje się już wcześniej – w radiu słyszymy różnice, granice pomiędzy ludźmi (narodami, językami, muzyką – choć fragment „lizbońskiego” Madredeusa pojawia się jeszcze „w Europie”), wizualnie prawie już ich nie ma.

⁶ Pessoa, op. cit., s. 5

⁷ Tamże, s. 71-2. Spacja moja.

⁸ Tamże, s. 75

⁹ Tamże, s. 185

¹⁰ Por. Z. Benedyktowicz, *Wprowadzenie* [do numeru „Kontekstów” poświęconego antropologii filmu i fotografii], „Konteksty”, 1992, nr 3-4

¹¹ W. Wenders, *Prawda obrazów*, cz. I, (Zapis rozmowy Petera W. Jansena z Wimem Wendersem przeprowadzonej dla stacji telewizyjnej 1 Plus 1 kwietnia 1989 w Berlinie), tłum. M. Behlert, [w:] *Wim Wenders*. Wydano z okazji przeglądu filmów W. Wendersa, Kraków 1993

¹² W. Wenders, *Pejzaż miejski* (Odczyt dla japońskich architektów wygłoszony 12.10.1991 na sympozjum w Tokio), tłum. M. Behlert, [w:] *Wim Wenders*, op. cit. Spacja moja.

¹³ I. Calvino, *Kombinatoryka a mit w sztuce opowiadania*, tłum. T. Rutkowska, „Konteksty” 1992, nr 3-4

¹⁴ Cyt. za: materiały promocyjne do filmu. Spacja moja.

¹⁵ C. Pavese, *Dialogi z Leukoteą. Mit. Szkice literackie*, przeł. S. Kasprzysiak, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 151

¹⁶ C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, cyt. za O. Paz; *Lévi-Strauss albo nowa ucztą Ezopa*, przeł. P. Fornelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 52

¹⁷ O. Paz; *Lévi-Strauss albo...*, op. cit., s. 54

¹⁸ Por. mój tekst na temat tegoż filmu *Koyaanisqatsi jako współczesny epos* („Kino” nr 11/1991), który inspirowany był znakomitym

tekstem Wiesława Juszcza *Paleolityczny epos* („Konteksty” 1991, nr 2). Ale warto w tym kontekście sięgnąć do jednej z książek, do której odwołuje się w swoim tekście Juszcza – *Songlines* Bruce’a Chatwina – by przytoczyć niezwykle relację dotyczącą związków muzyki, mitu i ziemi u Aborygenów australijskich. Można powiedzieć, że cały kontynent australijski, cały jego pejzaż znajduje wytłumaczenie w micie tworzenia, micie, na który składa się niezliczona ilość pieśni, które są własnością poszczególnych plemion i ludzi. Otóż w książce tej przytoczone są przypadki wskazujące, że tubylcy są w stanie usłysawszy kilka taktów pieśni należącej do plemienia i krainy oddalonej o tysiące mil, śpiewanej w nie znanym im języku, zacząć śpiewać tę nie znaną im pieśń o obcym kraju w swoim własnym języku. Ten dziwny i nie znajdujący łatwego wyjaśnienia fenomen wskazuje chyba także, jak muzyka bliska jest mitowi. Relacjonujący tę historię Arkady powiada na zakończenie: „Muzyka jest bankiem pamięci służącym do odszukania własnej drogi w świecie” (Picador 1987, s. 120). Szerzej na temat tego „palcolitycznego eposu” przeczytać można w tekście Wiesława Juszcza.

¹⁹ Ta tak często powtarzana przez etnologów myśl pochodzi z Bruno Schulza *Mityzacji rzeczywistości*, [w:] *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 335. Ciąg dalszy tego zdania brzmi: „poza mit nie możemy w ogóle wyjść”.

²⁰ R. M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, Cz. II, XXIX, [w:] *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993

²¹ Podaję to w języku angielskim ze względu na zabawne brzmienie pierwszej frazy: „To trochę kosztuje. // Ile? // Ile masz? // Połowę tego, co myślisz.”

²² „To, co jest przeszłością, jest odległe, to co jest odległe, jest przeszłością: oto melodia, do której tańczą postaci allochronicznego dyskursu.” J. Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York 1983, s. 127

²³ J. Clifford, *Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, London 1988

²⁴ R. Barthes, *The Light of the Sud-Ouest*, [w:] *Incidents*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992. Spacja moja.