

Tokio, Ga,

czyli Tokio według Wima Wendersa

OLGA RAINKA

*W kinie najważniejsze są obrazy – widzenie.
W myśleniu można się zagubić, oddalić od
rzeczywistości.
Dlatego fabuły to tak naprawdę bujda,
podczas gdy w patrzeniu jest prawda...*

Wim Wenders ¹

*Jeśli w naszym wieku wciąż jest jakaś świętość, jeśli istnieje coś takiego, jak święty skarb kina, jest nim dla mnie twórczość japońskiego reżysera Yasujiro Ozu. Stworzył on pięćdziesiąt cztery filmy. Wśród nich są nieme filmy powstałe w latach dwudziestych, czarno-białe z lat czterdziestych i pięćdziesiątych oraz kolorowe, które tworzył do śmierci w swoje sześćdziesiąte urodziny – 12 grudnia 1963 r.² Słowa te, wypowiedziane przez Wima Wendersa, rozpoczynają jego film *Tokio, Ga*, wyprodukowany w 1985 r. Obraz jest zapisem z podróży do Tokio, którą reżyser odbył dwa lata wcześniej. Wenders sięgnął tu po nietypowe dla siebie narzędzie – kamerę wideo.*

Reżyser wielokrotnie wyrażał niechęć wobec tej techniki filmowania, nazywając ją „nowotworem w ciele kina” i twierdząc, że otacza nas zbyt wiele obrazów za szybko powstających i nader łatwo podlegających manipulacji. Kiedy na początku lat osiemdziesiątych kręcił *Film Nicka* – dokument o umierającym na raka Nicholasie Rayu, outsiderze kina amerykańskiego – użył techniki wideo jako symbolicznie odwołującej się do problemu choroby. Filmowanie tą techniką pozwoliło zmniejszyć dystans i wykreować atmosferę bliskości oraz intymności, czyli jakości niezwykle ważne w tak osobistej wypowiedzi. Zastosowanie tej techniki w przypadku *Tokio, Ga* pomogło osiągnąć podobne efekty.

Podobnie jak Japończycy, filmy te mają w sobie coś uniwersalnego. W nich rozpoznaję całe rodziny, we wszystkich krajach świata, wraz z moimi rodzicami, moim bratem, mną samym. Dla mnie nigdy przedtem ani potem kino nie było tak blisko swej istoty i celu: prezentowania wizerunku człowieka w naszym stuleciu, wizerunku ważnego i użytecznego zarazem, w którym człowiek nie tylko będzie rozpoznawał siebie, ale przede wszystkim będzie mógł się z niego czegoś o sobie dowiedzieć – ciągnie Wenders, podczas gdy na ekranie pojawiają się ujęcia jednego z wczesnych dzieł Ozu. Komentarz ten, będący własną, niezwykle osobistą narracją autora, jest bardzo ważnym elementem filmu. Wprowadza do niego nową jakość i sprawia, że oglądający czuje się powiernikiem bardzo szczerej i osobistej wypowiedzi. Można odnieść wrażenie, że pogrążony we własnych

myślach autor nie zdaje sobie sprawy z tego, iż wypowiada je na głos, a widz jest przechodniem, który mimowolnie zostaje wtajemniczony w najintymniejszy świat myśli drugiego człowieka. Jest to uczucie, którego być może doznawali aniołowie w filmie Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Ta właśnie poufałość sprawia, że odbiór dokonuje się na zupełnie innej płaszczyźnie emocjonalnej.

Tokio, Ga wymyka się jakiegokolwiek klasyfikacji gatunkowej. Programowa subiektywność i swoista wybiórczość nie pozwalają na określenie tej realizacji jako dokumentu. To reżyser jest podmiotem. Brak tu jakiegokolwiek przypadkowości w ujęciach. Kadry są wysmakowane, kompozycyjnie wyważone, kunsztowne. W recenzjach można się spotkać z określeniem „pamiętnik filmowy”. Trudno jednak się z tym zgodzić z tego względu, że formuła taka nie miałaby wstępu, rozwinięcia i zakończenia, które łatwo odnaleźć w filmowej wypowiedzi Wendersa. Można by więc raczej uznać ją za pewną formę listu. Gdyby istniała konieczność zakwalifikowania *Tokio, Ga* do któregoś z gatunków filmowych, należałoby utworzyć nową kategorię – coś na kształt „filmowego listu z podróży”.

Twórczość Ozu nie potrzebuje moich ukłonów. Tak więc ta podróż do Tokio nie była rodzajem pielgrzymki. Byłem ciekaw, czy znajdę tam jeszcze trop czegoś, co pozostało po jego pracy. W świetle tych słów film wydaje się zatem konfrontacją własnych wyobrażeń Wendersa o miejscach z filmowego świata Ozu z rzeczywistością roku 1983. Obraz jest także poszukiwaniem oraz próbą uchwycenia czegoś bardzo ulotnego, niewerbalnego, co Wenders odnajdywał w Tokio widzianym oczami Yasujiro Ozu.

W pierwszych ujęciach, którym towarzyszy muzyka jazzowa skomponowana przez Dicka Tracy i Lauranta Petitgand, widzimy szerokie kadry ukazujące miejską krzątaninę, uliczny chaos. Uderzają one ogromnym zagęszczeniem ludzi, ulic, samochodów, wielopoziomowych jezdni, domów, neonów i ruchomych reklam. Wszystkie elementy miejskiego krajobrazu uległy tu kompresji, dając pejzaż cywilizacji hi-tech. Prezentowany wizerunek miasta nie odbiega od tego, jaki można oglądać w programach Discovery Channel. Jest to punkt widzenia obserwatora z zewnątrz. W kadrach często pojawiają się pociągi – nieodzowny motyw filmów Ozu. Reżyser nie przypomina sobie ani jednego filmu Yasujiro Ozu, w którym nie pojawiłby się przynajmniej jeden pociąg.

W podziemiach metra Wenders spotyka chłopca, który nie chce zrobić ani kroku, za każdym razem biernie osuwając się na ziemię. W chłopcu widzi jedno ze zbuntowanych dzieci, które pojawiały się w filmach japońskiego reżysera. A może tylko chciał je w nim widzieć... Może szukał czegoś, co od dawna nie istnieje. Ulega jednak urokowi tego miejsca. Nigdy dotąd żadne miasto wraz ze swoimi mieszkańcami nie wydawało mu się tak bliskie, wręcz rodzinne. Tę samą bliskość Wenders odnajdywał w filmowych realizacjach Ozu.

Dla Wendersa Tokio było jak sen. Jakby po długim czasie znalazł kartkę papieru, na której kiedyś próbował zanotować swój sen, spiesząc się przed jaśniejącymi za oknem pierwszymi promieniami słońca. Czytając tę kartkę, zaskoczony nie rozpoznaje już własnego snu, jakby wyśnił go ktoś inny. Refleksji tej towarzyszy oniryczny widok: na cmentarnej alejce, której sklepienie tworzą korony kwitnących na biało drzew, bawią się dzieci, spacerują rodziny, fotografują się ludzie, trwa piknik.



Tokijska opowieść, reż. Yasujiro Ozu (1953)

Kolejnym przystankiem w wędrówce po Tokio jest salon do gry w *pachinko* – nieodłączny element japońskiej egzotyki, po który zresztą sięgnie potem Peter Greenaway w filmie *Ostiem i pół kobiety*. Jest to rodzaj zbiorowej hipnozy, która stała się dla Japończyków antidotum na powojenną traumę. Rzędy zahipnotyzowanych graczy, wpatrujących się w taniec metalowych kulek na ekranach automatów, walczą o paczkę papierosów, konserwę czy elektroniczny gadżet. W tym rytuale w ogóle nie chodzi o wygraną pieniężną. Kamera długo próbuje nadążyć za biegiem kulek. Zniechęca się. Idzie dalej.

Wenders udaje się w odwiedziny do jednego z niewielu żyjących aktorów pracujących dla Ozu – Chischu Ryu. Przyznaje, że nigdy dotąd aktor nie wzbudzał w nim takiego szacunku. Chischu Ryu występował w niemal wszystkich filmach japońskiego reżysera. Z reguły wcielał się w postacie dużo starsze od niego samego, często grał ojca. Aktor mówi, że najszcześliwszym dniem w jego życiu był ten, w którym Ozu wybrał go spośród innych ludzi, dając mu rolę. Był nikim, a dzięki Ozu „zasłużył” na swoje nazwisko. Gdyby nie to, jego życie potoczyłoby się inaczej. Odtąd starał się jak najlepiej spełniać oczekiwania reżysera, jak najdokładniej realizować jego wskazania. To nauczyło go jak zapominać o sobie, jak stawiać się czystą kartą. Choć był jedynie o rok młodszy od Ozu, zawsze odnosił się do niego jak uczeń do ulubionego nauczyciela, jak syn do ojca. Siła charakteru Yasujiro wzbudzała w nim szacunek. Z wypowiedzi siedemdziesięciodziewięcioletniego aktora wyłonił się niezwykle wizerunek ukochanego mistrza. Wenders i Ryu udają się na cmentarz Kita Kamakura, gdzie spoczął Ozu. Na nagrobku widnieje jedynie stary chiński symbol oznaczający nicłość, pustkę.

Wieczorna podróż pustym pociągami. Z ciemności za oknem wylaniają się inne pociągi. Przez chwilę w zielonej poświacie widać wnętrza pędzących równolegle wagonów. W nich również można dostrzec samotnego człowieka, który wpatruje się w pustkę za oknem. Narrator, wypowiadając słowa w zamyśleniu,

zastanawia się nad symbolem nicości. Nicość napawa strachem. Czy jako niebyt może istnieć? Jest poza zasięgiem wyobraźni, która obejmuje jedynie to, co może istnieć – rzeczywistość. Nauczylismy się ją oddzielać od kina w sposób instynktowny, naturalny. A jednak zdarza się, że tknie nas w filmie szczerłość, prawdziwość przelatującego właśnie ptaka, gestu dziecka w tle, cienia rzucanego przez chmurę. Takie momenty prawdy są w kinie rzadkością i to one były tak unikatowe w filmach Ozu. To właśnie jemu, jako jednemu z niewielu filmowców, udało się zbliżyć do tego, co nazwać można istotą życia.

Spacer nocą po pustych ulicach dzielnicy, która słynie z niezliczonej ilości barów. Mnóstwo neonów, wąskie, puste i lśniące od deszczu ulice. To tu kazał Ozu błąkać się samotnym ojcom, szukającym ukojenia smutków. Wenders komponuje taki sam kadr, jaki pojawił się w jednym z filmów japońskiego mistrza. Zakłada obiektyw 50 mm, który daje efekt najbardziej zbliżony do sposobu postrzegania świata przez ludzkie oko. Takim obiektywem posługiwał się Ozu. Obraz, który powstał, według reżysera nie należy już do niego. Nie należy jednak też do Ozu.

Golf, podobnie jak *patchinko*, jest jednym z nałogów Japończyków. W swoich filmach Ozu często ironizował z entuzjastycznego stosunku rodaków do tego sportu. Setki ludzi za pomocą kija odbijają podawane przez automat białe piłki w zieloną przestrzeń sztucznej trawy. Nigdy nie dowiedzą się gdzie wylądowały ich piłki, które zajęły miejsce gdzieś wśród milionów innych kulek. Uderzająca jest absurdalność tej sytuacji. Wendersa fascynuje fakt uprawiania tego sportu dla jego czystej formy. Jeśli istnieje coś takiego, jak istota golfa, to jest nią trafienie piłką do dołka w murawie i obcowanie z ujarzmioną przez człowieka przestrzenią golfowego pola. Dla graczy nie to jest jednak najważniejsze. Chodzi tu raczej o doprowadzanie do perfekcji ruchu, który wyrzuca w przestrzeń białą kulkę. Z jednej strony widok ten poraża swą nonsensownością i odrealnieniem, z drugiej – pociąga egzotycznością i hipnotyzującą mocą.

W witrynach wszystkich barów i restauracji w Tokio można zobaczyć niezwykle atrapy wszystkich serwowanych tam potraw. Wykonane z syntetycznych substancji, w sposób doskonały imitują prawdziwe dania. Wenders odwiedza jeden z warsztatów-kuchni, w którym powstają te dzieła quasi-gastronomicznej sztuki. Na podobieństwo potraw powstają woskowe odlewy, które następnie są ręcznie kolorowane i „dopieszczane” przez różne plastikowe polewy, wiórki, woskowe masy i sosy w atomizerach. Makarony, kanapki, pizze, owoce morza, kolorowe desery – wszystko perfekcyjnie łudzące. Coś przerażającego i makabrycznego jest w tym kunsztownym kłamstwie, które wydaje się zaspokajać jakąś niepokojącą masową potrzebę iluzji. Jakiś wynaturzony urok kryje się w tych atrapach idealnych. Nie dziwnego, że po tej wizycie reżyser nie mógł już pozbyć się niepewności co do jadalności potraw, które pojawiały się na jego stole podczas pobytu w Japonii.

Kolejnym etapem podróży była wizyta w nowo powstałym Disneylandzie, będącym repliką kalifornijskiego parku Disneya. Prawdziwy bastion *American dream*. Ulewny deszcz nie przeszkadza tym, którzy na kilka chwil przenieśli się w sensie metaforycznym do Stanów Zjednoczonych. Na szczęście reżyser oszczędza widzowi wycieczki po disneyowskiej Arkadii. Pokazuje natomiast tańczących w deszczu skośnookich Elvisów, Deanów i twistujące dziewczyny

w tytułowych spódnicach. Nie sposób nie skojarzyć zafascynowanej Ameryką lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych młodzieży z odbywającą pielgrzymkę do miejsca narodzin Elvisa japońską parą bohaterów jednego z epizodów filmu Jima Jarmusha *Mystery Train*.

Obrazowane przez Wendersa zauroczenie Ameryką, które w ogromnym stopniu dotknęło także Europę, w zderzeniu ze specyfiką kultury japońskiej staje się zupełnie nową jakością, fascynującą i niepokojącą zarazem. Japońska kultura jest zbyt silna, by mogła jej zagrozić amerykanizacja, jednak bardzo chętnie asymiluje i przetwarza pewne elementy kultury amerykańskiej, wydając zaskakujące twory. Przykładem szczególnego zafascynowania Japończyków Ameryką może być ogromna popularność, jaką cieszy się w Japonii baseball.

Wenders w wielu filmach porusza również problem amerykanizowania się kultury europejskiej. Dotyczyło to zwłaszcza kraju, z którego pochodzi. W świadomości Niemców urodzonych po wojnie powstało pęknięcie związane z chęcią wymazania z pamięci własnej historii. Powstała luka w narodowej tożsamości zaczął wypełniać „amerykański mit”. *Amerykanie skolonizowali naszą podświadomość* – mówi jeden z bohaterów *Z biegiem czasu*. Dla Wendersa (podobnie jak dla piszącej ten tekst) Stany Zjednoczone są więc czymś w rodzaju pesymistycznej metafory współczesnego świata.

Swoją podróż Wenders kończy spotkaniem z Yuharu Atsutą – autorem zdjęć w filmach Ozu. Jak sam o sobie powiedział, jest prawdopodobnie jedynym na świecie operatorem, który całą swoją karierę spędził wiernie u boku jednego reżysera, aż do jego śmierci. Przez piętnaście lat był asystentem operatora, aż do dnia, w którym Ozu podszedł do niego i powiedział: *Od dziś ty wykonujesz tę robotę*. W ten sposób na kolejne 20 lat stał się operatorem Yasujiro Ozu. Atsuta opowiada o technice filmowania, jaką posługiwał się na planie. Wspomina. Dąrzył Ozu wyjątkowym uczuciem. Po jego śmierci próbował współpracy z innymi reżyserami, jednak nie potrafił już wkładać w tę pracę serca. Przy Ozu dawał z siebie wszystko, potem już nie potrafił. Działo się tak dlatego, że Ozu zależało na ludziach, z którymi pracował. Był kimś więcej niż reżyser. Był królem... Wzrusza się. Płacze. Prosi, żeby już iść.

Nie wiadomo, czy Wim Wenders znalazł w Tokio to, czego szukał. Widz nie dowiaduje się również, jaki był ostateczny wynik konfrontacji wyobrażeń z rzeczywistością. Reżyser unika dosłowności, nie podsumowuje. Z całą pewnością jednak udało mu się oddać hołd mistrzowi kina – Yasujiro Ozu.

OLGA RAINKA

¹ Cyt. za: S. Szablowski, *Wim Wenders – portret* (<http://www.lecinema.pl/lk/na052710.php>).

² Ten i kolejne cytaty są zapisem komentarzy wygłaszanych przez reżysera (tekst podaje w tłumaczeniu własnym).