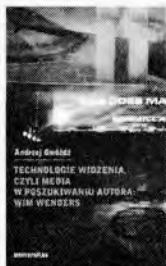


Mediologiczne wędrówki po świecie obrazów



PIOTR ZAWOJSKI

Chyba niespecjalnie dziwić może fakt, iż tak wytrawny znawca kina niemieckiego, jak Andrzej Gwóźdź, postanowił napisać książkę poświęconą prawdopodobnie najważniejszemu obecnie artyście filmowemu Niemiec – Wimowi Wendersowi. Ale nie byłby przy tym sobą, gdyby swój zamiar sportretowania twórcy *Nieba nad Berlinem* sprowadził do „zwykłej” pracy monografisty, swoistego towarzysza filmowych i intelektualnych podróży swego bohatera, bo i on sam kino postrzega między innymi jako środek do prowadzenia specyficznego dyskursu metakinowego, ba, metamedialnego. Gwóźdź zatem okazuje się podobny w swym pomysle do samego Wendersa – tak, jego kino jest punktem wyjścia, ale cel jest znacznie szerszy, tak jak dla reżysera same filmy są tylko fragmentami jego, powiedzmy to bez przesady, filozoficznych spekulacji nad naturą obrazu, obrazowości, widzeń(ia). Ten wątek pojawia się już we wprowadzeniu, kiedy autor postawę Wendersa jako filmowca-myśliciela kwituje krótko: *Jeśli chcesz filozofować, to kręć filmy* (s. 9). Czyż nie jest to potwierdzenie z kolei głośnego manifestu teoretycznego sprzed ponad już dziesięciu lat, głoszącego, że dziś prawdziwie odpowiedzialny pisarz (teoretyk, medioznawca, ten, kto bada i opisuje zmedializowaną współczesność) musi być imagologiem? Dla Marka C. Taylora i Esy Saarinenena owo splecenie imago i logosu to prawdziwe wyzwanie, jakie stawia przed filozofami mediów kultura obrazu w dobie przełomu digitalnego. Filozofia obrazu to dziedzina dosyć, to prawda, pokrętna, bo i czyż można mówić, że obrazy są jakiejś filozofii efektem? Jeśli jednak uznać, że wszelkie spekulacje filozoficzne to nic innego jak strategia stawiania pytań, to i sam Andrzej Gwóźdź może być traktowany jako badacz poruszający się na obszarze pytań filozoficznych.

Bo przecież poczynając od Martina Heideggera, patronującego całemu przedsięwzięciu, który już przed ponad półwieczem zwrócił uwagę na to, iż to kwestia obrazu, obrazowości, czasu światobrazu (a już niebawem obrazowości) stanie się jednym z naczelných pytań współczesności – ci, spośród filozofów, którzy „wyczuwali” swój czas, dokładnie wiedzieli, że stawianie pytań o status obrazu w świecie przez niego zdominowanym jest w istocie stawianiem najistotniejszych pytań dotyczących świata, w którym przyszło nam żyć. To niezwykle pociągająca perspektywa – oto teoretyk, estetyk obrazowości staje się w gruncie rzeczy filozofem. Jeśli jednak spojrzeć na kolejnych patronów i wpływowych myślicieli, którzy dla myślenia Gwoźdźcia są ważni, takich jak Norbert Bolz, Vilém Flusser, Paul Virilio, Jean Baudrillard, to wyraźnie widać przecież, że być

dzisiaj filozofem, to nic innego jak konieczność zmierzenia się z problemem obrazu, jego technologicznymi mutacjami, cyfrowymi przygodami, digitalnym dryfowaniem między mediami. Andrzej Gwóźdź podejmuje to niełatwe wyzwanie, doskonale rozumiejąc, iż z jednej strony skromne niegdyś pole „badacza audiowizualności” dziś urasta do rangi swego rodzaju „refleksji pierwszej”, bo bez zrozumienia mechanizmów rządzących „obrazową produkcją” nie sposób pojąć ponowoczesnego świata.

Zapewne dokładnie to rozumie, czego nieustannie daje dowód swoimi filmami i wypowiedziami, Wim Wenders to jeden z nielicznych tak samoświadomych, a może po prostu przenikliwie myślących twórców wykorzystujących szeroko rozumianą technologię („maszyn widzenia”) do prowadzenia nieustannej z nią gry, jednocześnie „widzialność”, „widzenie widzenia” sytuujący w centrum swoich artystycznych, estetycznych, a być może przede wszystkim epistemologicznych dociekań. Czyni to uzbrojony w kamerę filmową, kamerę wideo, wykorzystując technologię High Definition, ale i kamerę korbkową albo tradycyjny aparat fotograficzny. Przechodność, „tranzytowość” obrazu swobodnie cyrkulującego pomiędzy mediami stanowi wyzwanie dla, jakby nie było, twórcy obrazów. I pomimo świadomości „choroby obrazów”, tego, iż „każdy nowy film – jak pesymistycznie wyznaje Wenders – przyczynia się do dalszej inflacji obrazów”, z przekonaniem twierdzi, że *zaniechanie nie stanowi żadnego rozwiązania*. Autor *Technologii widzenia*, doskonale zdając sobie sprawę z diabelskiej mocy „niesfornych obrazów” stara się myślenie Wendersa przybliżyć, choć stanowi on, jego twórczość, teksty, wypowiedzi, realizacje, zaledwie pretekst do podjęcia wyzwania stawianego przez niespotykaną dotąd i trudną do ogarnięcia proliferację różnorodnych obrazów, ich zaborczej, chciałoby się, przywołując Virilia powiedzieć, wojennej, kolonizatorskiej mocy i funkcji. Książka jest zatem podjęciem wyzwania rzuconego przez reżysera, jest reakcją dialogiczną na jego diagnozy, ale i sama do takiego dialogu i namysłu nad kulturą mediów zachęca. Przy czym nie jest to dialog ani łatwy, ani oferujący proste konstatacje. Sam Wenders jest rozmówcą trudnym, często jakby funkcjonującym w innej przestrzeni, nieobecnym dla partnera, choć nieustannie oglądającym świat „uzbrojonym okiem”, patrzącym na rzeczywistość tak, jak gdyby była ona już „rzeczywistością wtórną”, czyli zarejestrowaną, przetworzoną; trochę jak bohater wielu swoich filmów, twórca *Lisbon Story* nie rozstaje się z aparatem (fotograficznym najczęściej, choć czasem, znacznie rzadziej, jest to kamera wideo, kiedyś przez niego traktowana jako rodzaj „narośli rakowej” na ciele kina).

Ale od razu też trzeba postawić kwestię swoistej dezinformacji, jaką mogą odczuć czytelnicy zasugerowani tytułem – wszak zapowiada on, iż bohaterem „mediologicznego” dyskursu będzie jednak – pomimo różnorodnych „pobocznych” ścieżek – Wenders. I tu zapewne srogo się zawiodą, bo w dwóch pierwszych rozdziałach (*Mobilizacje widzenia i Design widzialności*) nazwisko reżysera pojawia się incydentalnie, o wiele częściej autor przywołuje (jeśli chodzi o twórców) realizacje Petera Greenawaya na przykład. Na dobrą sprawę twórczość niemieckiego reżysera staje się przedmiotem analizy dopiero w części ostatniej (*Wima Wendersa oblicza mediów*), ale jednocześnie trzeba dodać, iż Gwóźdź interesuje tylko pewien jej fragment – przypomnijmy, iż Wenders zrealizował ponad czterdzieści filmów, w tym dwadzieścia dwa filmy fabularne,

dziewięć pełnometrażowych dokumentów; z tego bogatego dorobku autor w szczególności potraktował następujące: *Film Nicka – lśnienie nad wodą*, *Lisbon Story*, *Bracia Skladanowscy*, *Aż na koniec świata*, *Jak daleko, jak blisko*, *Koniec przemocy*, *Notatnik strojów i miast*, *Tokyo-Ga*. Oczywiście pojawiają się też odwołania do innych tytułów (*Amerykański przyjaciel*, *Alicja w miastach*, *Paris, Texas*), ale głównym przedmiotem zainteresowania autora monografii stają się „filmy medialne”, takie, które są „filmami o widzeniu” (s. 8).

Spośród licznych pytań, jakie przyjdzie postawić, chodzi głównie o to, jak kształtowały się intermedialne przestrzenie widzenia i jak są one inscenizowane w twórczości Wendersa, zarówno w obrębie form artystycznych jego filmów, ale także szerzej – jako strategia dekonstruująca widzenie w ramach porządków technokulturowych naszych czasów. Dlatego podejmuję tu zarówno wątek historyczny (jak media uobecniały ślady obecności filmu), jak i współczesny (jak film bywa śladem obecności różnych mediów), bo dopiero w takim dialogicznym horyzoncie badawczym można zidentyfikować przestrzenie, w których „pracują” tekstury i obrazy” (Sierek), to znaczy aktywizowana bywa sama powierzchnia i to co pod sobą skrywa (s. 10). Można chyba powiedzieć, iż twórczość niemieckiego reżysera pociąga autora znacznie mniej niż właśnie ów szeroki horyzont badań współczesnej kultury zdominowanej technologicznymi przełomami, co jednak musi wprowadzać w lekką konfuzję tych czytelników, którzy zwiedzeni nieco tytułem liczyli na „solidną” i „wyczerpującą” monografię twórczości reżysera. Przyznam, że mnie także nieco zwiódła tytułowa zapowiedź i czuję lekki zawód, który być może wynika po prostu z niezbyt fortunnego tytułu całości.

Książka dla uważnego czytelnika kolejnych propozycji teoretycznych Andrzeja Gwoźdźdza nie może być zaskoczeniem – stanowi ona bowiem konsekwentne rozwinięcie pomysłów pomieszczonych już we wcześniejszej pracy zatytułowanej *Obrazy i rzeczy. Film między mediami* (1997, wydanie drugie 2003). Można nawet powiedzieć, że autor podąża w niektórych partiach tropem, który sam wyznaczył w jeszcze wcześniejszej książce *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933* (1990) – zwłaszcza w części pierwszej, w której prezentuje różnorakie „medialne bastardy”, hybrydy medialno-technologiczne, zastanawia się nad początkami telewizji, powraca do pionierskich pomysłów Waltera Ruttmanna czy László Moholy-Nagya. Niestety ów uważny i rzetelny czytelnik dostrzeże szereg powtarzających się tropów i pomysłów, które w poprzednich publikacjach frapowały i skłaniały do namysłu, tutaj natomiast brzmią jakby już znajomo; ileż razy w końcu można przywoływać jako swoistą egzemplifikację własnych pomysłów teoretycznych film *Aż na koniec świata*, znakomicie, co oczywiste, wpisujący się w autorski dyskurs, ale przywoływany przy każdej okazji wywołujący wrażenie przesyty bądź braku innych przykładów, które mogłyby zasadnie poświadczać autorskie tezy. Owa powtarzalność i pewna monotonia wywodu stają się szczególnie uciążliwe zwłaszcza wtedy, kiedy dochodzi do – zapewne – niezamierzonego „wmontowania” w tekst całego passusu już wcześniej obecnego w książce (por. s. 146-147 i s. 134). Oczywiście może to być konsekwencją redagowania książki z tekstów, które powstawały i były publikowane w ostatnich kilku latach, chociaż były to tylko niektóre partie, a i te jak to zwykle bywa, znacznie odbiegają od swych drukowanych wcześniej pierwowzorów. Także to jednak los w ten sposób po-

wstających książek – dla jednych mogą być odkryciem, dla innych – do tych i ja się zaliczam – stanowią swego rodzaju repetytorium, zawarcie w jednym miejscu tekstów znanych i przemyślanych wcześniej, choć czytane po latach zapewne nie robią już takiego wrażenia jak przy pierwszej lekturze, a i stąd zapewne pochodzi swego rodzaju zmęczenie znaną skądinąd argumentacją, przykładami, zbitkami słownymi.

A lektura to – powiedzmy bez ogródek – niełatwa. Wiele zresztą się na to składa przyczyn. Jedną z podstawowych jest – paradoksalnie rzecz biorąc – niesłychana erudycja autora, który wplata w swój wywód nieustannie cytaty z bardzo wielu tekstów, co czasami jednak sprawia wrażenie tkania tekstury własnego wywodu na podstawie pomysłów innych autorów, jakby ciągle podpieranie się cytatami miało zaświadczyć o słuszności pomysłów własnych. Nagromadzenie owych odsyłaczy czasem niestety zaciemnia i niepotrzebnie komplikuje lekturę i podążanie za myślą autora. A to sam Wenders niegdyś zauważył z przenikliwością filozofa, że *kiedy obraz jest nazbyt wypełniony albo obrazów jest zbyt wiele, nie widzi się nic więcej. Ze „zbyt wiele” robi się „prawie nic”*.

Andrzej Gwóźdź konsekwentnie od lat stara się realizować taki model wiedzy o mediach audiowizualnych, który zakłada integrację w ramach jednego dyskursu wszelkich „subdyscyplin” (teoria i estetyka telewizji, kina, filmu, wideo) po to, by wypracować coś na kształt – jak się czasami rzecz nazywa – interdyscyplinarnych *visual studies*. Przede wszystkim jednak nieustannie poszukuje tych wszystkich sytuacji, w których film funkcjonuje (i funkcjonował) poza kinem, dlatego i dawniej, i obecnie ten obszar „pomiędzy” jest dla badacza szczególnie bliski, co wynika z przekonania, że *filmoznawstwo, które skutecznie odgradziło się jaskinią platońską od filmu poza kinem* dziś nie ma już racji bytu. Pogląd to ciągle wywołujący grymas wielu teoretyków pragnących utrzymać swego rodzaju czystość „gatunkową” szeroko pojętej wiedzy o audiowizualności. Propozycje Gwoźdźcia w tej materii od lat są niezmiennie i w moim pojęciu znakomicie realizują wymogi badań interdyscyplinarnych, jakie przed badaczami stawia technokultura, z natury niejako właśnie twór hybrydalny i realizujący się we wszelakich zestrojach „inter” (-medialnych, -artystycznych, -estetycznych, -formalnych etc.). Przykładowo – nie sposób zrozumieć formowania się kultury ruchomego obrazu lat 1925-1935 bez tropienia styków kina z rodzącą się wówczas telewizją, owym: *Telewidzenie[m] filmu – widzenie[m] filmu na odległość* (s. 32), tak jak nie sposób ignorować roli teatru w stykach z kinem, ich wzajemnych relacji (*teatr staje się elementem kultury filmowej, a film interweniuje w scenę, tworząc spektakle medialnych interfejsów*, s. 79).

Wim Wenders to postać frapująca, godny i wymagający partner intelektualny, interlokutor zapraszający do namysłu nad współczesną kulturą audiowizualną, a przy tym przecież znaczący jej współtwórca, postać rozpoznawalna nie tylko w gronie subtelnych znawców kina, ale i za sprawą przynajmniej kilku filmów, które odniosły spory sukces (choćby *Paris, Texas, Buena Vista Social Club, Million Dollar Hotel*). To także twórca, który – jak pisze autor – *nigdy (...) nie myśląc katedry naukowca z powinnościami artysty* (s. 190), proponuje swoją historię i teorię mediów, a jednocześnie odświeża *formułę autorefleksyjności w kinie* (s. 190). Ale jak pokazuje Andrzej Gwóźdź, już nie tylko o samo kino – czy więc: tworzenie, funkcjonowanie oraz życie (i śmierć) ruchomych obrazów –

tu chodzi, tylko o opis kondycji człowieka w świecie zdominowanym przez obraz. Choć już Heidegger znakomicie ten syndrom uchwycił, w dużej jednak mierze na zasadzie antycypacji, to dopiero dziś można i należy nieustannie próbować go opisywać, stosując narzędzia refleksji filozoficznej. Czyli takiej, która stawia pytania, nie dbając zbyt o oczywistość odpowiedzi. Takiej pogłębionej refleksji ciągle brakuje, dobrze że znajdują się tacy, którzy próbują sprostać, nie zawsze z pełnym sukcesem, tym wyzwaniom współczesności.

PIOTR ZAWOJSKI

Andrzej Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, UNIVERSITAS, Kraków 2004, ss. 219.