

Muzyka w filmach Wima Wendersa

MARTA PIOTROWSKA

Filmowcy nadal próbują opowiadać historie za pomocą obrazów, wciąż próbują przynieść piękno i prawdę, lecz nie wspiera twój historii i twych obrazów lepiej niż muzyka.

Wim Wenders

My life was saved by Rock and Roll – tekst piosenki zespołu Velvet Underground jest jak refren powracający w licznych wypowiedziach Wima Wendersa. Patetyczny ton tych słów nie jest jedynie zgrabną retoryką, ale wskazuje, jak istotny okazał się rock and roll dla twórcy należącego do pokolenia dorastającego w powojennych Niemczech, dla którego pustka kulturowa kraju oznaczała brak wszelkich wartości. Powracając do swych młodzieńczych fascynacji, Wenders wspomina, iż to właśnie ta muzyka ocaliła całe pokolenie od samotności, wyzwalała kreatywny potencjał, stawała się bodźcem do samorealizacji, do podejmowania decyzji dotyczących dalekosiężnych celów¹. Jak żartobliwie kiedyś zaznaczył – gdyby nie muzyka rockowa, byłby teraz prawnikiem. Muzyka wiązała się z poczuciem tożsamości, poszukiwanej nie tylko przez stawiającą pierwsze kroki na drodze do kształtowania swej osobowości młodzież. Dla Wendersa to właśnie muzyka rozwinęła jego świadomość jako artysty i dojrzałego twórcy filmowego podejmującego dialog z kulturą, odpowiedzialnego zwłaszcza za „rozmowę” między dwiema kulturami: niemiecką, pozbawioną spójności, wykorzenioną ze swej tradycji i alternatywną – amerykańską, masową, oferującą wypełnienie pustki kulturowej.

Filmy Wendersa tętnią muzyką. Czy jest to amerykański rock and roll czy niepokojące brzmienia gitary Rya Coopera, melancholijny portugalski Madredeus czy też kubańskie dźwięki Buena Vista Social Club – w każdym przypadku muzyka stanowi integralną część filmu. Częściej jednak niż jako tło, „podkład” służący podkreśleniu, dopełnianiu nastroju czy wzmacnianiu emocji muzyka będzie istnieć jako autonomiczny element, nierzadko ingerujący w opowiadanie filmowe. I to często przez pryzmat muzyki Wenders będzie podejmował kluczowe zagadnienia charakteryzujące teoretyczny dyskurs o kinie. To ona stanowi wehikuł kina zdolny przenosić, dzięki swej elastyczności, zarówno emocje, jak i obrazy i znaczenia w sposób przewyższający możliwości wizualnej narracji. Staje się czynnikiem uzupełniającym lukę niemożliwą do wypełnienia przez sam tylko obraz, przyczynia się do stopniowego zacierania podziału, a także zależności pomiędzy obrazem i dźwiękiem. Muzyka, zwłaszcza amerykańska, zdaniem

Wendersa coraz wyraźniej zastępuje zmysłowość, którą utraciły filmy: połączenie bluesa, rocka i muzyki country stworzyło coś, co nie może być już dłużej doświadczane jedynie przez słuch, ale co daje się zobaczyć, i co formuje obrazy w przestrzeni i czasie ².

Alabama: 2000 light years (1968-1969) – ta krótka szkolna etiuda stanowi przełom w twórczości Wendersa dokonany za sprawą coraz bardziej świadomego wykorzystywania możliwości tkwiących w ścieżce dźwiękowej. We wcześniejszych filmach krótkometrażowych dominował obraz, będący zresztą podstawą eksperymentów formalnych: powtarzający się cyklicznie w *Same Player Shoots Again* (1967), statyczny niemal w *Silver City* (1968) czy choćby łączony z rysunkiem komiksowym, jak w *Filmie policyjnym* (1968). I choć obrazom tym często towarzyszyła muzyka, to dopiero w *Alabama* przestała służyć wyłącznie jako tło, stając się nie tylko integralną częścią dzieła, współgrającą z aspektem wizualnym, lecz także elementem dominującym, samodzielnym czynnikiem określającym wypowiedź filmową.

Można próbować opisać *Alabamę* jako film, który jest oparty na utworze *All Along The Watchtower* czy też raczej na różnicy pomiędzy dwiema wersjami tejże piosenki w wykonaniu Boba Dylana i Jimmy'ego Hendrixa ³. I jakkolwiek takie ujęcie może wydawać się nieco cyniczne, to trudno byłoby jednak podejść do filmu od strony fabularnej. Nie jest to bowiem historia „o człowieku, który...”. Sam Wenders określił ten film jako *after-story, after-action film* ⁴. Należałoby go raczej traktować jako refleksję na temat dialektyki widzialnego i niewidzialnego, czy też jako dyskusję o estetyce filmowej uwikłanej w swoisty mariaż z muzyką.

Film rozpoczyna się ujęciem w planie ogólnym, z „wieży widokowej”, obiecującym spojrzenie wszechogarniające. Ujęcie to (powtórzone w dalszej części) jest jednym z trzech przeplatających się ze sobą planów składających się na całość filmu, tworzących swoisty rytm nieczym powracający refren. Pozostałe dwa to „wydarzenia” w klubie będącym miejscem spotkań młodzieżowego gangu oraz ujęcia z wnętrza samochodu prowadzonego przez głównego bohatera (Paul Lys). Historia, którą oferuje film, staje się możliwa do zrekonstruowania tylko dzięki naszej – widzów – skłonności do nadawania spójności wszelkim, nawet bezładnym obrazom, a z takimi właśnie, niedookreślonymi, mamy tu do czynienia. Spotkanie, na które przybywa bohater i na którym dostaje rewolwer wraz z zadaniem do wykonania, wydaje się jedynie pretekstem do wysłuchania kilku utworów płynących z szafy grającej, chwytem uprawomocniającym obecność muzyki: żadnej akcji, jedynie pojedyncze słowa, postacie nieczym sonnambulicy pogrążeni w hipnotycznym śnie. W ten trans zapada również przybywający mężczyzna, przechadzając się tam i z powrotem wzdłuż sali w rytm muzyki. Rozwój fabularny zostaje wstrzymany, muzyka, wciągając do współpracy kamerę, która podąża rytmicznie za bohaterem, staje się siłą nadającą dynamizm statycznemu, zastygłemu w bezruchu postaciom. Otrzymawszy zadanie, bohater udaje się samochodem na wyznaczone miejsce.

Ujęcia z wnętrza auta przedstawiające przesuwający się za oknem krajobraz stanowią zapowiedź tego, co będzie powracać w kolejnych filmach Wendersa, a mianowicie estetyki filmu jako estetyki szyby samochodowej (ekranu), za którą (na którym) jest projektowany krajobraz (film). Interesujące potraktowanie tego

zagadnienia pojawia się już w *Alabamie* – Wenders próbuje tu naruszyć wypracowane przez tradycję filmową konwencje związane z współistnieniem warstwy wizualnej i podporządkowanej jej ścieżki dźwiękowej. Obrazy przesuwające się na ekranie są niewyraźne, „nieprzedstawiające”, ustępują miejsca muzyce zawłaszczającej sobie obraz, potraktowanej tym samym jako motor, siła napędowa kina, podtrzymująca i zarazem napędzająca spektakl filmowy. Wenders podkreśla tu źródłową tożsamość obu elementów (tj. muzyki i kina) przez wykorzystanie konstytutywnej dla nich cechy rozwijania się w czasie, kładąc nacisk na trwanie: często pozwala muzyce wybrzmieć do końca, nie nadużywa cięć montażowych, starając się w pełni wykorzystać wartość trwania.

Natomiast kolejne ujęcie całkowicie podważa dominującą w kinie funkcję spojrzenia i informacyjną funkcję obrazu. Widok z „wieży obserwacyjnej”, który na początku filmu zapowiadał możliwość poznania wzrokiem, wykorzystany jest tutaj w sposób przewrotny, ma ukazać brak zasadności czynności poznawczych polegających na samym tylko patrzeniu. Zbrodni, którą popełnia bohater, nie widać. Spojrzenie z wysokości, które powinno oferować poczucie wszechogarniania, zostaje doprowadzone do skrajności, przeistaczając się w swe przeciwieństwo; z tak dużej odległości, z tak wysokiego punktu obserwacyjnego z trudem można rozpoznać sylwetkę mężczyzny, który na dodatek znika w bramie budynku – niechym za ramą kadru. Statyczna kamera nie umożliwia już wglądu w wydarzenia: nie widać zbrodni, nie wiemy, co się wydarzyło. Tym samym Wenders podaje w wątpliwość poznanie oparte wyłącznie na wiedzy polegającej jedynie na patrzeniu.

Bohater odjeżdża. Obraz znika. A muzyka brzmi coraz głośniejsz. Tym krótkim filmem, albo raczej eksperymentem formalnym, Wenders już w sposób wysoce świadomy zapowiada kontrowersyjną tematykę (podejmowaną zarówno przez filmowców, jak i teoretyków) związaną ze „śmiercią kina” (co powróci w dojrzałym *Lisbon Story* /1994/) spowodowaną śmiercią kamery⁵. To ona odpowiada bowiem za stopniowe zanikanie obrazu i wreszcie za pusty ekran. Cykliczność wynikająca z rytmu przeplatających się ujęć, powracających obrazów okazuje się pozorną, w rzeczywistości mamy tu bowiem do czynienia z postępującą degradacją – degradacją spojrzenia warunkującego kinematograficzny spektakl. Provokacyjny temat, jak i podejście do tej kwestii – dalekie: *2000 lat świetlnych od domu*, od tradycji – stają się polemiką z konwencjami przedstawieniowymi, próbą szukania rozwiązania na innych płaszczyznach wypowiedzi filmowej. Kolejny film Wendersa potwierdza, że odnajduje rozwiązanie na gruncie muzyki.

3 amerykańskie longplaye (1969) to czysta refleksja dotycząca kina, obrazów i muzyki. Ścieżkę dźwiękową tej szkolnej etiudy stanowi komentarz Wendersa i Petera Handke na temat amerykańskiej muzyki, przeplatany trzema utworami w wykonaniu Van Morrisona, Creedence Clearwater Revival i Harveya Mandela. Natomiast ścieżka wizualna to przede wszystkim ujęcia z jadącego samochodu – rozwinięcie i jednocześnie bardziej twórcze potraktowanie estetyki zapoczątkowanej w poprzednim filmie. Wzajemne zależności tkwiące u podstaw dialektycznej relacji obrazu i dźwięku zostają poważnie naruszone: to muzyka ewokuje obrazy, determinuje je, przyczyniając się zarazem do pomniejszania nadawanego im znaczenia. U Wendersa filmowy obraz jest zastępy: statyczny widok z bal-

konu na sąsiedni blok, „zdjęta” w bezruchu dziewczyna nawiązuje do estetyki nieruchomej fotografii; czy też nieciekawe, nieestetyczne, niedbałe ujęcia z placu budowy – wszystko to sprawia wrażenie, iż sam obraz nie potrafi poradzić sobie z narzucaną mu rolą. Okazuje się nieprzedstawiający, bo to, co może zaoferować, jest jałowe, pozbawione znaczącej treści. Ekran jest pusty – rażący białą ekran kina samochodowego, do którego udaje się bohater, staje się metaforą pustki.

Wenders proponuje zatem pewną modyfikację zastanych form percepcji; można ją opisać, odwołując się do Kantowskiego motywu wzniosłości, a dokładniej jego postmodernistycznej wersji zaproponowanej przez Jean-François Lyotarda. Wzniosłe uczucie (jak przedstawiał je Kant) jest dwuznaczne: przyjemność związana z istnieniem Idei pochodzi bowiem z pewnego braku, niemożliwości przedstawienia owych Idei, co przywołuje *konflikt między dyspozycjami podmiotu, dyspozycją pojmowania czegoś a dyspozycją „przedstawiania” czegoś*⁶. U Wendersa sprowadzi się to do konfliktu między podstawową dla kina funkcją reprezentacji (i przez to przywoływania znaczenia) a tym, co nieprzedstawialne lub dające przedstawić się jedynie negatywnie (jako że kino nie ucieknie przed obrazowaniem), co będzie puste – jak ujęcie ekranu, urastające do rangi metafory. Wykorzystując filmowe środki ekspresji, reżyser przenosi na grunt kina postmodernistyczną estetykę, która *wzbrania się przed pocieszeniem dobrymi formami, przed konsensem smaku (...) dopomina się nowych przedstawień, nie po to, by się nimi rozkoszować, ale by mocniej odczuwać, że istnieje nieprzedstawialne*⁷.

Owa pustka bijąca z ekranu domaga się jednak pewnego wypełnienia. Poszukując wyjścia z sytuacji, Wenders powołuje się na muzykę, która staje się namiastką wizualnego aspektu kina, pełniącą funkcję zastępczą, próbującą zapełnić lukę po „nieobecnym” obrazie. Dla reżysera muzyka jest punktem wyjścia innego rodzaju postrzegania i przez to przyczynia się do odmiennego podejścia do sztuki filmowej⁸. W 1970 Wenders wyraził to w artykule o Van Morrissonie, którego muzyka *oferuje ci poczucie i pojęcie o tym, czym mogłyby być filmy: postrzeganiem, które nie musi się zawsze ślepo opierać na znaczeniach, czy twierdzeniach, ale które pozwala coraz bardziej rozprzestrzeniać się twym zmysłom*⁹. Muzyka zdolna jest wnieść do kina zmysłowość, a przez to sugestywnie wyrażać idee. To ona, sugeruje Wenders, wydaje się odpowiedzialna za znaczenia, od których uwolniły się obrazy.

Muzyka wprowadza także do filmu dynamizm. Wspomniana już estetyka przedniej szyby samochodu, dominująca w utworze Wendersa, oparta na rozwijaniu się filmu w czasie – nieuchronnie przywołuje muzykę (nieodłącznie towarzyszącą każdej podróży), która okazuje się tożsama z konstytutywnym dla kina aspektem trwania, tym samym staje się antidotum na niemoc statycznego obrazu.

W przeciwieństwie do filmu poprzedniego, który był refleksją krytycznie odnoszącą się do współczesnej estetyki doprowadzającej do „śmierci kina”, ten film jest poszukiwaniem lekarstwa na postępującą degradację obrazu, co Wenders próbuje odnaleźć, wykorzystując muzykę. Opowiadając się za jej wizualnym ujęciem, reżyser podkreśla, iż to właśnie ona poszerza percepcję, wzbogaca ją o takie elementy, jak emocje, ruch i czas, zawsze obecne, rzadko jednak świadomie wykorzystywane. Poszukiwanie nowych rozwiązań na gruncie muzycznym

powinno się okazać skuteczną receptą na pewną skostniałość form sztuki kinematograficznej.

Pełnometrażowy debiut (praca dyplomowa w monachijskiej Wyższej Szkole Telewizyjnej i Filmowej) *Summer in the City* (1969-1971) wyrósł z pragnienia Wendersa, aby przenieść na ekran listę ulubionych utworów¹⁰. Fabuła nie jest skomplikowana: Hans (Hans Zischler) wychodzi z więzienia, próbuje rozpocząć nowe życie, odwiedza dawnych przyjaciół, włóczy się po ulicach, po to tylko, aby się przekonać, jak bardzo wszystko się zmieniło i jak trudny jest powrót. Dlatego historia wydaje się jedynie pretekstem umożliwiającym wykorzystanie szerokiego repertuaru rockowych hitów. Film – dedykowany w podtytule zespołowi the Kinks – rzeczywiście wibruje od muzyki, oprócz „Kinksów” mamy tu Lovin’ Spoonful, The Troggs czy też Chucka Berry’ego. Po raz pierwszy jednak Wenders podjął próbę, niezwykle dojrzałą koncepcyjnie, łączenia muzyki i obrazu, wykorzystania możliwości tkwiących w ich integralnej kombinacji, co sprowadza się do rozwiązania formalnego polegającego na prowadzeniu narracji na dwóch poziomach, wizualnym i dźwiękowym.

W *Summer in the City* rola muzyki w procesie opowiadania nie ma jednorodnego charakteru. Należy zatem przyrzeć się bliżej jej różnorodnym aspektom. Z jednej strony jej funkcję w strukturze narracyjnej można określić jako ekstradiegetyczną¹¹, wprowadzającą spójność do prezentowanych wydarzeń. Słowa piosenek stanowią naddany komentarz dopełniający historię. Gdy Hans spotyka się ze swym przyjacielem (Wim Wenders), gdy grają razem w bilard, słyszymy *See Your Friends* w wykonaniu zespołu the Kinks; gdy opuszcza Monachium, uciekając przed ścigającym go gangiem – *I’m Free*¹². Lecz muzyka spełnia też funkcję dodatkowego narratora, przejmującego część procesu opowiadania na poziomie, który można by nazwać metadiegetycznym¹³. Jest to wyraźne zwłaszcza w scenie, gdy Hans idzie wzdłuż kanału ochronnego, skulony, z wysoko postawionym kołnierzem. Ujęciom tym towarzyszy tytułowa piosenka *Summer in the City* w wykonaniu Lovin’ Spoonful. Muzyka przywołująca skojarzenia z ciepłem, latem, słońcem stoi w wyraźnej opozycji do czarno-białych obrazów przedstawiających zimowe, szare Niemcy. Poszerza fabułę o komentarz, tym razem ironiczny, pogłębia o kolejne treści, podkreślając jeszcze bardziej beznadziejną sytuację, w jakiej znajduje się bohater.

Utwór Wendersa jest filmem wyobcowania, filmem o pękniętej i niemożliwej do odnowienia komunikacji między ludźmi¹⁴. Atmosferę alienacji wzmacnia zabieg wprowadzenia drugiego poziomu „zwierzeń” Hansa. Wiele dialogów powtarzanych jest przez niego jeszcze raz w formie nałożonego niemal równocześnie głosu z offu, w mowie zależnej¹⁵. Chwyt ten utwierdza wyobcowanie, lecz także przez pozorną w istocie synchroniczność wzbogaca portret o wewnętrzne rozdarcie bohatera miotającego się między dążeniami, tęsknotami a ponurą rzeczywistością. Nadaje schizofreniczny rys pęknięcia tożsamości będącego skutkiem luki w egzystencji spowodowanej pobytem w więzieniu. W jednej ze scen Hans długo kontemplanuje swe zdjęcia, tak jakby chciał utwierdzić się w prawdziwości swego istnienia.

Summer in the City jest jednak przede wszystkim filmem milczenia. Milczenia między ludźmi, bo tak naprawdę nikt nie jest zainteresowany lub zdolny do



Až na koniec świata, reż. Wim Wenders (1991)

Lisbon Story, reż. Wim Wenders (1994)



rozmowy z drugim człowiekiem¹⁶. Wenders podejmuje ów motyw również na płaszczyźnie opowiadania. W wielu ujęciach całkowicie odcina obraz od przynależnego mu dźwięku. Brak ów wzmacnia poczucie samotności, powiększa pustkę. Strukturalne wykorzystanie ciszy wspomaga narrację, sprawia, że bezpośrednio, namacalnie niemal daje się odczuć panującą alienację. Pozbawienie obrazu muzyki szczególnie dotkliwie jest odczuwane w scenach jazdy samochodem, pod koniec filmu. Ujęcia te stoją w wyraźnej opozycji do wcześniejszych, również z wnętrza jadącego auta, którym poprzednio towarzyszyły utwory rockowe. Ciśsza, dzięki posłużeniu się kontrastem, ilustruje postępujący proces oddalania się bohatera od rzeczywistości, nadaje historii charakter niemal oniryczny¹⁷.

Filmy składające się na dojrzałą twórczość reżysera nie są już tak radykalne w swych koncepcjach jak jego szkolne etiudy. Aczkolwiek stonowane, to jednak z dużą świadomością powracają do wątków zaproponowanych we wcześniejszych dziełach. Bez względu na zakres refleksji muzyka w filmach Wendersa nigdy nie jest traktowana jako przypadkowa, ale jako zintegrowany z całością, niezwykle istotny składnik spektaklu. Nie jest też „niezauważalna” czy też jedynie dopełniająca przedstawienie, lecz jako samoświadomy element często decyduje o rozwoju linii fabularnej, a także pomaga prowadzić narrację. W ten sposób muzyka wchodzi w specyficzne związki z pozostałymi elementami filmowego przedstawiania, podkreślając jednocześnie różnorodność wykorzystywanych środków ekspresji.

Sposób, w jaki Wenders posługuje się muzyką, powoduje relatywizację podziału dźwięku na diegetyczny i niediegetyczny. Równocześnie autonomizacja diegezy jest trudna do utrzymania. Zamiast tego adekwatne wydaje się wskazanie na dźwięk diegetyczny i ekstradiegetyczny, przy czym przedrostek „ekstra” należy odczytać jako pewną nadwyżkę raczej niż w znaczeniu czegoś dodanego z zewnątrz¹⁸. Muzyka – amerykańska, utożsamiana z tamtejszą kulturą, z postrzeganiem jako wyzwalać podejściem do życia – po którą tak chętnie sięgają bohaterowie filmów, oferująca poczucie wolności, chwile oderwania od często nieciekawej egzystencji, doskonale spełnia swą eskapistyczną funkcję, staje się środkiem ratującym przed nudą (*Z biegiem czasu* /1975/) czy też jałowością życia (*Strach bramkarza przed rzutem karnym* /1971-1972/). Takie podejście narzuca muzyce rolę ekstradiegetycznego, wewnętrznego komentarza.

Sposób potraktowania przez Wendersa warstwy dźwiękowej ma związek z istnieniem i rozwojem narracji, a także z aspektem estetycznym. Muzykę w filmach Wendersa *widzieć*, co zmusza do uznania heterogeniczności porządków reprezentacji. Wizualną warstwę wypełniają szerokiego asortymentu maszyny do słuchania, grania czy śpiewania, wśród których dominują wszechobecne szafy grające, ikony kultury masowej. U niemieckiego reżysera nie są one jednak pustym, czysto estetycznym znakiem, ale przyczyniają się również do tworzenia spójności fabularnej. W *Alabamie* płynąca z szafy grającej muzyka ratowała bohaterowi życie. Josef Bloch (Arthur Brauss) ze *Strachu bramkarza*... już niemal automatycznie wrzuca monety do kolejnego urządzenia stanowiącego rodzaj przystanku w jego ucieczce przed rzeczywistością. Natomiast Bruno (Rüdiger Vogler), kinomechanik z filmu *Z biegiem czasu*, wymienił projektor na szafę grającą, którą wozi po kraju w swej ciężarówce. Kolejnym przedmiotem z serii

lifesaving equipments, ratującym tym razem przed samotnością, jest przenośny, podręczny odtwarzacz Bruna; muzyka pomaga przełamać barierę między bohaterami, przyczynia się do nawiązania przyjaźni, tym samym stanowi zwieńczenie kluczowych momentów rozwoju fabuły.

Z podobnymi rozwiązaniami fabularnymi, dopełniającymi narrację, mamy do czynienia w przypadku koncertów, na które udają się bohaterowie. Owe kluczowe dla opowiadanej historii wydarzenia zostają dodatkowo wzmocnione słowami piosenek (z czym spotkaliśmy się już w *Alabamie* i *Summer in the City*), co staje się ciekawym chwytem wzbogacającym narrację filmową. I tak w filmie *Alicja w miastach* (1973-1974) Winter (Rüdiger Vogler) zostawia małą Alicję (Yella Rottländer) na posterunku policji, zmienia jednak decyzję po koncercie Chucka Berry'ego i postanawia kontynuować podróż mającą na celu odnalezienie rodziny dziecka. Podczas koncertu artysta wykonuje piosenkę *Memphis*, której słowa wywołują wrażenie, że jest to utwór o kobiecie, podczas gdy pod koniec okazuje się on opowieścią o sześciolatniej dziewczynce. *From Her To Eternity* Nicka Cave'a z *Nieba nad Berlinem* (1986-1987) dopełnia ponadczasowe przesłanie rodzącej się między bohaterami miłości i jednocześnie ponadczasowy charakter samego filmu. W *Tak daleko, tak blisko* (1992-1993) Cassiel (Otto Sander) wysłuchuje koncertu Lou Reeda śpiewającego *Why Can't I Be Good*, która to piosenka podkreśla niemoc byłego anioła, lecz zarazem staje się bodźcem do przyjęcia na powrót postawy altruistycznej. Świadome wykorzystanie ścieżki dźwiękowej, twórcze potraktowanie przez reżysera muzyki zaznacza ważność tychże składników wypowiedzi filmowej, a jednocześnie integrujące podejście do wszystkich elementów składających się na narrację. *Chodzi bowiem o to, iż obraz, efekty dźwiękowe, dialog i ścieżka muzyczna są całkowicie nierozłączne, jeśli chodzi o doświadczenie odbiorcze, i że tworzą one kombinatorium ekspresji*¹⁹.

Poszukując muzyki do swych filmów, Wenders najczęściej czerpie z repertuaru popularnych utworów, czego najjaskrawszym przykładem jest *Aż na koniec świata* (1990-1991), w którym wykorzystano kilkadziesiąt piosenek znanych wykonawców (m.in. R.E.M., Nicka Cave'a, Lou Reeda, Depeche Mode, Petera Gabriela czy U2), co przeczy przekonaniu, iż o wartości muzyki filmowej decyduje jej niezauważalność. Tym bardziej że jeśli utwór już wcześniej był popularny, to jeszcze dobitniej zaznaczy swą obecność. W filmie tym muzyka wspomaga montaż, przyczynia się do nadawania spójności dość pokawałkowanej historii, do zagwarantowania obrazom koherencji znaczeniowej. Choć w większości nie należy do świata przedstawionego, ma udział w narracji, choćby jako komentarz, jak tytułowa *Until the End of the World* w wykonaniu U2. Jak bowiem zauważa C. Gorbman, *nastrój każdej muzyki na ścieżce dźwiękowej, bez względu na to czy jest ona diegetyczna, czy też nie, będzie odczuwany w zależności z przedstawianymi wydarzeniami*²⁰.

Wenders zaprasza muzyków do współpracy, która jednak wykracza daleko poza tradycyjne zadanie komponowania ścieżki dźwiękowej. Współpraca z Ryem Cooderem, który stworzył muzykę do filmów *Paryż*, *Texas* (1983-1984) i *Koniec przemocy* (1997), zaowocowała dokumentem muzycznym o grupie starszych wykonujących kubańską muzykę – *Buena Vista Social Club* (1999); to Ry był bowiem inicjatorem całego przedsięwzięcia „wskrzeszania” zespołu. Natomiast wokalista U2 Bono był pomysłodawcą i autorem pierwszej wersji scenar-

riusza do *Million Dollar Hotel* (2000). Niekonwencjonalne formy współpracy doprowadzające do zderzenia dwóch osobowości, reżysera i muzyka, to kolejne próby poszukiwania nowych możliwości, nowych źródeł potencjału twórczego tkwiącego w powiązaniu muzyki z filmem.

Ukoronowaniem filmowego dyskursu o muzyce filmowej jest jednak *Lisbon Story* (1994) – film będący refleksją nad kinem kończącym sto lat, refleksją nostalgiczną nad odchodzącym w przeszłość dawnym kinem, epoką niewinności i beztrojski obrazów. Lecz także refleksją krytyczną nad przyszłością filmu jako samoświadomej sztuki odpowiedzialnej zarówno w stosunku do rzeczywistości, jak i dialogu kulturowego prowadzonego przez artystów.

Jeden z pierwszych obrazów filmu przedstawia stronę tytułową gazety z nagłówkiem *Ciao Federico!* odnoszącym się do odejścia Felliniego. Śmierć reżysera zamyka pewną epokę, epokę artystów-wizjonerów, dla których istota kina tkwiła przede wszystkim w obrazach. To koniec fascynującego spektaklu. Wraz z nim przemija urok i magia płynąca niegdyś z ekranu. *Lisbon Story* to film, w którym Wenders próbuje zmierzyć się ze zmierzchem estetyki dawnego kina, które swą siłę czerpało z obrazów, którego potencjał tkwił w możliwości prezentowania rzeczywistości, utrwalania ulotnych i niepowtarzalnych momentów. To także opowieść o obrazach filmowych przełomu wieków, a również refleksja nad ich przyszłością, tożsamością, która wydaje się zagrożona zarówno technologicznych podstaw, jak i przez ekstrawagancję pomysłów artystów zagrażających tym samym tożsamości samego spektaklu filmowego.

Problem przedstawiania to zarazem główny czynnik odpowiedzialny za podzielany przez większość krytyków i twórców pogląd dotyczący kryzysu kina. Poszukując sposobów wyjścia z owej zapaści, Wenders proponuje przesunięcie akcentów w procesie filmowej reprezentacji. Uprzywilejowana pozycja obrazu zostaje mocno naruszona. Jego funkcję zaczyna przejmować dźwięk i muzyka, składniki sprowadzane zwykle do nieingerującego tła, spełniające jedynie pomocniczą rolę choćby wzmacniania nastroju czy też podsycania emocji. Postmodernistyczne tendencje – a z takimi mamy do czynienia w przypadku filmu Wendersa – dokonują przewartościowania: dźwięk i muzyka nie są już traktowane jako „niezauważalne”, lecz ich wyraźne i świadome wykorzystanie sprawia, że zajmują *świat równoległy* odnośnie do wizualnej narracji filmu²¹. Na tym obszarze będzie więc zachodzić przekroczenie dialektyki pomiędzy obrazami pełniącymi funkcję przedstawieniową a nieprzedstawiającymi elementami muzycznymi. Muzyka u Wendersa jest także odpowiedzialna za akt przekraczania porządków: diegetycznego i niediegetycznego, niedotyczący jedynie tradycyjnego podziału na dźwięk przynależny do świata przedstawionego i znajdujący się poza nim, ale związany z całościowym ujęciem narracji filmowej.

Inspiracją dla reżysera okazał się lizboński zespół Madredeus. Ich nastrojowe utwory, zawdzięczające swój urok przede wszystkim niezwykle głośowi i osobowości wokalistki Teresy Salgueiro, wywarły wpływ na Wendersa, który zdecydował się napisać scenariusz powierzający muzykom znaczną rolę i zaprosić ich do współpracy. Wpływ zespołu okazał się decydujący, nie tylko skomponował on songi składające się na ścieżkę dźwiękową, muzycy występują także jako bohaterowie, a ich występy tworzą punkty ogniskujące fabułę. Z podobnym

(choć o mniejszym znaczeniu) rozwiązaniem spotykaliśmy się już we wcześniejszych filmach Wendersa: w *Alicji w miastach* Winter wybiera się na koncert Chucka Berry'ego, w przypadku *Nieba nad Berlinem* to Nick Cave And The Bad Seeds występują gościnnie na scenie, a w *Tak daleko, tak blisko* – Lou Reed. Lecz w *Lisbon Story* funkcja muzyki zostaje znacznie rozszerzona. To ona pełni tu rolę „przewodnika” po tekście filmowym, przyczyniając się jednocześnie do dekonstrukcji świata przedstawionego.

Mamy tu bowiem do czynienia z uwikłaniem się w sytuację nierozstrzygalną, uniemożliwiającą jednoznaczne wyznaczenie granic, oddzielenie dwóch płaszczyzn: fikcji fabularnej i rzeczywistości pozaekranowej. Obecność muzyków w filmie zwykle jest traktowana jako nieproblematyczna, pod warunkiem jednak, że film jest dokumentem muzycznym lub zapisem koncertu. W filmie fabularnym jednak pojawienie się artystów – na tej samej płaszczyźnie fabularnej, co fikcyjni bohaterowie – jako rzeczywistych artystów, posługujących się swymi autentycznymi, spoza ekranowej rzeczywistości, nazwiskami i wykonujących swą własną muzykę, jest chwytem wprowadzającym nierozstrzygalność między fikcją a światem realnym, elementy obydwu światów współegzystują obok siebie na równych prawach, uniemożliwiając sprowadzenie ich statusu do jednej tylko płaszczyzny, jednoznaczne określenie przynależności.

Muzyka w *Lisbon Story* narusza hierarchiczne uporządkowanie tekstu, istotnie wpływając na spójność linii fabularnej. Komponowanie muzyki do filmu Friedricha (Patric Bauchau) współgra z poszukiwaniami dźwięków podejmowanymi przez Philipa Wintera (Rüdiger Vogler). Rodzące się uczucie Philipa do Teresy podkreśla emocjonalny charakter „całego tego zgiełku” towarzyszącego powstawaniu filmu. „Numery muzyczne” w danym momencie podporządkowują sobie wydarzenia fabularne, nie służą jednak rozwojowi akcji, lecz pełnią funkcję autoteliczną, stanowiąc chwyt uprawomocniający, umożliwiający muzyce wybrzmienie do końca. Składają się one na poziom wyszczególniony przez C. Gorbman jako *czyste muzyczne kody, generujące muzyczny dyskurs*²². Natomiast pozaekranowa historia zespołu – wyjazd muzyków w trasę koncertową – podporządkowuje jedną z linii ciągu przyczynowo-skutkowego, przyczyniając się do nierównomiernego rozłożenia momentów obecności zagęszczonych na początku filmu: próby przed koncertami, świętowanie sukcesu oraz dominująca w drugiej części filmu nieobecność muzyków, zwłaszcza Teresy (szczególnie bolesna dla Philipa), wreszcie powrót wokalistki jako kulminacja osobliwego związku miłosebnego. Wenders wspomina powrót Teresy na plan zdjęciowy, zwracając jednocześnie uwagę na przeplatanie się fikcji i rzeczywistości w pracy nad filmem: nie miał bowiem pewności, kto cieszył się bardziej z jej powrotu: fikcyjny Winter, wcielający się w jego rolę aktor Rüdiger Vogler czy cała ekipa filmowa.

Muzyka Madredeus stanowi także gest przekroczenia ustalonych porządków pomiędzy dźwiękiem diegetycznym a niediegetycznym. Wenders polemizuje z tradycyjnym ujęciem tej kwestii, wskazuje jednocześnie na relatywizację dokonywania sztywnych podziałów. Utwory lisbońskiego zespołu przynależące do świata przedstawionego niekiedy zmieniają swój status i zaczynają funkcjonować jako tło, ich rola zostaje złagodzona, wyciszona. Wydaje się, iż muzyka *stopniowo wyzwala się z diegezy, przenosząc się na kolejne sekwencje*²³. U Wendersa takie podejście nie jest bynajmniej oczywiste. Jest pewna nieścisłość

w stwierdzeniu, iż ta sama muzyka – w przypadku, gdy mówimy o ciągłości – może należeć do dwóch różnych porządków. Związek Madredeus ze światem przedstawionym jest tak wyraźny, iż wykluczenie go z tej płaszczyzny wydaje się nieadekwatne. W tym momencie właściwy wydaje się inny podział, mianowicie na dźwięk „on” mający źródło w ramie kadru oraz dźwięk „off” pochodzący spoza kadru²⁴. W ten sposób można zinterpretować scenę rozgrywającą się podczas ostatniego spotkania przed wyjazdem muzyków w trasę koncertową. Zespół nagrał właśnie nową piosenkę, która opowiada o Tagu. Słyszymy ten utwór, choć muzycy nie wykonują go w tym momencie: świętują wyjazd, melancholijnie zapatrzeni w przepływającą rzekę, co pozwala przypuszczać, że muzyka nie należy do świata przedstawionego, lecz służy jako tło dla wzmocnienia nastroju tego szczególnego wieczoru. Teresa pyta Philipa: *Jak ci się podoba?* ten nie ma pewności: *Co? Piosenka czy rzeka?* Dźwięk diegetyczny domagałby się wizualnego źródła w obrazie, niediegetycznego natomiast nie słyszałby bohater. Jest jednak inaczej, co doprowadza do zachwiania wypracowanych wzajemnych relacji pomiędzy muzyką a światem przedstawionym.

Dźwięk w *Lisbon Story* jest kolejnym, obok muzyki, czynnikiem dekonstruującym filmowe przedstawienie. Będąc w dialektycznej relacji z obrazem, rozbił ich integrację i przyczynia się do przesunięcia punktu ciężkości z elementu przedstawiającego (domena wzroku) na nieprzedstawiający (domena słuchu). Gestem umniejszającym dominującą pozycję kamery, na której spoczywa odpowiedzialność za umożliwianie spektaklu kinematograficznego, jest gest dźwiękowca Wintera nakazujący milczenie stojącej w rogu kamery, co pozwoliłoby na niezakłócony wizualnym czynnikiem, czysty spektakl dźwięku. Gest ten ma także znaczenie o znacznie dalej sięgających konsekwencjach, prowadzi bowiem do podważenia hegemonii wzroku.

Już sam fakt, iż Wenders czyni głównym bohaterem dźwiękowca, który przybywa do Lizbony na wezwanie zrozpaczonego reżysera, niepotrafiącego poradzić sobie z wyrykającymi mu się obrazami, aby ten pomógł mu ratować film, prowadzi do podważenia prawomocnej funkcji aspektu wizualnego. (Nawiasem mówiąc to, że Philip dotarł do Lizbony, zawdzięcza mężczyźnie, który nie dał się skusić na samochód, zgadza się jednak podwieźć Wintera do miasta, gdy ten dorzuca do swej oferty znajdujące się w aucie radio wraz z magnetofonem kasetowym.) Zachwianie hierarchii przyczynia się do uprzywilejowania roli dźwięku niebędącego już marginalnym suplementem w stosunku do obrazu, ale świadomym swej pozycji, pełnoprawnym elementem filmowego przedstawiania, współistniejącym, jak też przejmującym funkcję dominującą.

Ścieżka dźwiękowa zostaje w filmie Wendersa wzmocniona, dźwięk wyostrojony, wyraźny, z łatwością rozpoznawalny, staje się „przewodnikiem” i zarazem nicią scalającą fabułę, jednocześnie determinującą rozwój wydarzeń, gdyż to właśnie kolekcjonowanie odgłosów staje się głównym zajęciem Wintera. To głos prowadzi go do rozpoznania przyjaciela. Philip przekazuje Friedrichowi wiadomość – przesłanie, swoistą „pocztę głosową”, list nagrany na taśmie magnetofonowej.

Lisbon Story to panorama miasta. Pejzaż miejski, *landscape* ustępuje jednak miejsca *soundscape* (określenie samego Wendersa): panoramicznym dźwiękom Lizbony, zawdzięczającym swój urok dzwonom historycznych tramwajów, szelstowi szczotek pucybutów, trzepotowi gołębi skrzydeł, delikatnemu skrzy-

pieniu towarzyszącemu ostrzeniu noży. To dźwięk daje obraz miasta. Mamy tu do czynienia z przeniesieniem funkcji poznawczej przypisanej temu, co widziane na składnik wypowiedzi filmowej do tej pory uważany za nieprzedstawiający, na dźwięk właśnie, co rozbija jedność – i wyłączność – wizualną na heterogeniczność elementów przedstawiających, pozbawiając obraz dotychczasowej dominacji.

Ta niejednorodność zostaje dodatkowo podkreślona – i potwierdzona zarazem – czytaniem na głos wierszem (wzmocnionym reprezentacją graficzną) portugalskiego poety Pessoa, będącym komentarzem do rozpatrywanego zagadnienia: *I listen without looking – słucham nie patrząc i w ten sposób widzę*. Dokonujące się przez dźwięk rozszerzenie percepcji znamionuje zachwianie wiary w postrzeganie wzrokowe. (Tym samym Wenders dołącza do grona teoretyków mediów wyrokujących, jak np. Paul Virilio, o *śmierci oka*.) Przekonanie takie leży u podstaw rozgoryczenia reżysera Friedricha, który – jako lekarstwo na bezradność reżyserów ślepo zapatrzonych w obraz, co jest konsekwencją bezradności samych obrazów niepotrafiących oddać rzeczywistości – proponuje eksperyment, który eliminuje całkowicie spojrzenie: film jest rejestrowany zarzuconym na plecy kamkorderem, automatycznie i przypadkowo, bez udziału oka. Tak kontrowersyjna w swej skrajności „terapia” nie może się oczywiście zakończyć powodzeniem. Rzecz nie polega na tym, aby zupełnie wyeliminować spojrzenie czy pozbawić film obrazu. Wszak nie chodzi tu o narzucenie dyktatu dźwięku, lecz o konstruktywne wykorzystanie go, oparte na współpracy pomiędzy ścieżką dźwiękową i wizualną.

Dźwięk bardzo często zostaje wzmocniony tak, że przeradza się w swą parodię: nieczosne brzęczenie muchy, dzwoniący bez powodu dokuczliwie budzik, czy też zwiastujące niebezpieczeństwo kichnięcie grożące zacięciem żyłką podczas golenia. Przerysowując tradycyjne konwencje, Wenders pragnie zwrócić uwagę na autonomiczność ścieżki dźwiękowej, a umożliwia mu to wspomniana „elastyczność” dźwięku, który pozwala na znacznie większą swobodę wobec diegezy niż warstwa wizualna²⁵. Przesunięcia względem siebie obydwu ścieżek, ich pozorny „brak zgrania” występujący w filmie Wendersa: dźwięku z nieobecnym, odpowiadającym mu obrazem, czy też dźwięku wyprzedzającego obraz – to w istocie refleksyjne „spojrzenie” na dźwięk, uznanie go za samodzielny, a nie dublujący czy sprowadzany do funkcji dopełniającej przedstawienie składnik filmu.

Lisbon Story to w istocie refleksyjne wykorzystanie możliwości tkwiących w muzyce i dźwięku, to film o poszukiwaniu nowych rozwiązań wspomnianego już poszerzania percepcji. Niekoniecznie wzrokowej, gdyż coraz częściej tracimy zaufanie do obrazu. Zbyt szybko tracimy z oczu napis *Ciao Federico!* – obraz staje się ulotny, niepewny, znika po kilku chwilach.

MARTA PIOTROWSKA

- ¹ Zob. W. Wenders, *Perceiving movement. Conversation with Taja Gut*, w: tegoż *On Film. Essays and Conversations*, Faber and Faber, London 2001, s. 309.
- ² W. Wenders, *Emotion Pictures. Slowly Rockin' On*, w: tegoż *On Film*, dz. cyt., s. 56.
- ³ Sam Wenders kiedyś tak opisał swój film, zob. J. Dawson, *Wim Wenders, Zoetrope*, New York 1976, s. 18.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Por. tamże.
- ⁶ J. F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?* przeł. M. Gołębiewska, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Warszawa 1996, s. 37.
- ⁷ Tamże, s. 42.
- ⁸ Zob. S. Kolditz, *3 Amerikanische LP's*, w: P. W. Jansen, W. Schütte (red.), *Wim Wenders*, Hanser Verlag, München 1992, s. 113.
- ⁹ W. Wenders, *Van Morrison*, w: tegoż *On Film*, dz. cyt., s. 60. Podkreślenie autora.
- ¹⁰ Zob. W. Wenders, *Le Souffle de l'Ange*, w: tegoż *On Film*, dz. cyt., s. 248.
- ¹¹ Por. C. Gorbman, *Narrative Film Music*, „Yale French Studies” 1980, nr 60, s. 197.
- ¹² Zob. S. Kolditz, *Summer in the City*, w: P. W. Jansen, W. Schütte (red.), dz. cyt., s. 120.
- ¹³ Por. C. Gorbman, dz. cyt., s. 197.
- ¹⁴ Zob. S. Kolditz, *Summer in the City*, dz. cyt., s. 118.
- ¹⁵ Choć chwyt ten nie był na początku planowany, po zakończeniu prac z kręceniem okazało się, że głos jest w niektórych miejscach ledwo co zrozumiały. Wenders był więc zmuszony ratować sytuację, co wniosło do filmu nowe znaczenia.
- ¹⁶ Zob. tamże.
- ¹⁷ Zob. C. Gorbman, dz. cyt., s. 193.
- ¹⁸ Por. D. Percheron, *Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis*, „Yale French Studies” 1980, nr 60, s. 18.
- ¹⁹ C. Gorbman, dz. cyt., s. 190.
- ²⁰ Tamże, s. 198.
- ²¹ Por. C. Gorbman, *Film music*, w: J. Hill, P. Church Gibson (red.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York 1998, s. 45.
- ²² Zob. C. Gorbman, *Narrative Film Music*, dz. cyt., s. 185.
- ²³ D. Percheron, dz. cyt., s. 18.
- ²⁴ Zob. tamże, s. 16-17.
- ²⁵ Zob. C. Gorbman, *Narrative Film Music*, dz. cyt., s. 196.



Až na koniec světa, reż. Wim Wenders (1991)