

# Wima Wendersa notatki o modzie Yohji Yamamoto

AGNIESZKA MARIA WASIECZKO

Wim Wenders kupił kiedyś marynarkę zaprojektowaną przez japońskiego krawca Yohji Yamamoto. Marynarka wydawała mu się tak doskonała, że aż niezauważalna. Kolekcje Japończyków zawsze wprawiały europejską publiczność w zdumienie. Ten wirtuoz formy i piewca czerni jest poszukiwaczem kamienia filozoficznego mody, uniwersalnej recepty na strój doskonały i ponadczasowy. Wenders podąża za awangardowym kreatorem japońskim do jego pracowni w Tokio. Tam przy pracy nad najnowszą kolekcją oraz na dachu paryskiego Centrum Pompidou i przy stole bilardowym przeprowadza z nim wywiad. Dokument *Notatki o modzie i miastach (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)* powstał dzięki spotkaniu dwóch artystów, reżysera i krawca. Wyłania się temat sensu sztuki i rzemiosła artystycznego. Ale w tym bezpretensjonalnym filmie, podobnym do luźno spisane notatnika, chodzi jeszcze o coś więcej niż o sztukę. Japoński projektant-filozof, traktując szycie ubrań jako *myślenie o ludziach* prezentuje własną wizję mody.

Widok z okna samochodu przemierzającego paryskie ulice. Na konsoli pod przednią szybą stoi przenośna kamera Sony, na której ekranie widzimy odtwarzane obrazy, zarejestrowane jednak podczas przejażdżki po ulicach Tokio. Wenders pyta o pojęcie *indywidualności (Identität)*, stosunek do wizerunku i jego odbicia, roli mody w kreowaniu nowego obrazu rzeczywistości. Współczesna moda zatracza oryginalność. Wenders próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy moda ma coś wspólnego z kinem. Powstał 70-minutowy materiał złożony ze swobodnych refleksji Wendersa, monologów Yamamoto i ich wspólnych rozmów o modzie, konsumpcji, tożsamości – a w końcu o istocie pracy twórczej u schyłku XX wieku.

Film kręcono w 1988 roku w Paryżu i w Tokio. *Notatki o modzie i miastach* można uznać za śmiały eksperymentem sztuki operatorskiej, w którym jednocześnie wykorzystano elektroniczne i optyczne media filmowe. Mała kamera wideo i duża kamera optyczna to dwa niezależne źródła obrazu. Obiektywny zapis głównej kamery kontrastuje z niespokojnymi obrazami ulic miast, które podglądamy na monitorze przenośnej kamery wideo wiezionej samochodem. W swym filmie Wenders prawie zupełnie unika rejestrowania zdarzeń. Kręconym z ręki zdjęciom holenderskiego operatora Robby'ego Müllera towarzyszy komentarz reżysera. Filmowy kadr staje się impresyjnym uzupełnieniem strzępów rozmów, które w różnych miejscach prowadzi z Yamamoto. Zmontowane dzieło filmowe przypomina puzzle złożone z poszatkowanych obrazów.

Wenders, który w swych filmach często podejmował temat wykorzenia człowieka we współczesnej kulturze amerykańskiej, zamierzał poświęcić swój film japońskiemu projektantowi, który jest prawie jego rówieśnikiem, a i w biografii obydwu artystów można dopatrzeć się wielu punktów zbieżnych. Obaj pochodzą z jednego pokolenia, które podczas II wojny światowej utraciło tożsamość, korzenie i poczucie „narodowości”. Na ich losach wojna pozostawiła silne piętno, choć sami jej nie przeżyli. Obaj wychowali się bez ojców. Ojciec Yamamoto był zawodowym żołnierzem zesłanym podczas wojny na Syberię, gdzie został zabity. Jak powiada słynny projektant japoński, wojna nigdy się dla niego nie skończyła i nigdy nie nastąpił „okres powojenny”. Odkąd skończył cztery czy pięć lat, dorastał w otoczeniu intymnej bliskości kobiet.

Dla Wendersa Yamamoto jest przykładem postaci żyjącej jednocześnie na styku dwóch kultur, na granicy przenikania się dwóch epok, przeszłości i teraźniejszości. Uczucia związane z zagrożeniem i niszczeniem tradycji wielokrotnie uczynił problemem swych wczesnych filmów.

– *Jakie lubisz miasta, Johji?*

– *Jakie miasta... lubię wszystkie wielkie miasta. Urodziłem się w Tokio i jestem bardziej tokijski niż japończykiem. Sądzę, że Tokio nie ma swej narodowości. Ludzie mego pokolenia, którzy urodzili się w Tokio lub w innym wielkim mieście, mają często „poczucie narodowości”. Ja jednak lubię ten stan „braku poczucia”. Dlaczego podoba mi się Paryż? Z powodu jego chaosu. Zapytany o ulubione miasta odpowiedział: Paryż i Tokio. Istotnie, w filmie Yamamoto, któremu obce jest owo poczucie narodowości, w Paryżu mówi po japońsku, a w Tokio po angielsku. Tokio, supermetropolię pełną nieładu i chaosu, zdominowało bezładne wymieszanie tradycji i nowoczesności. Jest symbolem miasta pozbawionego tożsamości i metaforą współczesnej generacji.*

Projektant mówi o sobie, że jest nomadą w świecie mody i wciąż w innych miejscach globu szuka bodźców do tworzonej wizji mody przyszłości.

– *Dawniej myślałem, że moje ubiory nie mają narodowości. Sądzę, że pracuję dla ludzi, którzy jej również nie mają. Moda, którą tworzę, nie jest przeznaczona dla japończyków ani dla Francuzów, ani dla Amerykanów. Nie powinna mieć żadnej narodowości.*

To zachwiane poczucie tożsamości odnajduje w Paryżu: – *Wtedy dotarło do mnie, że jestem japończykiem. Kiedy Yohji Yamamoto po raz pierwszy przyjechał do Paryża, ku jego zdziwieniu był tam odbierany jako „przedstawiciel typowej mody japońskiej”. Wielokrotnie mu powtarzano: *Reprezentuje pan modę japońską. Zawsze protestował: *Nie reprezentuję mody japońskiej. To prawda, jestem japończykiem, urodziłem się w Japonii, ale nie jestem przedstawicielem typowej mody japońskiej.***

Na pierwszym planie w filmie Wendersa jest oczywiście kreator mody Yohji Yamamoto i miasta, które lubi: Paryż i Tokio. W centrum rozważań niemieckiego reżysera stoi jednak pytanie o odpowiedzialność za konkretne działania: w przypadku Yamamoto – za sycie ubrań, Wendersa – za kręcenie filmów. Dlatego reżyser mierzy się z pojęciem „indywidualności”, „tożsamości”. Co to jest „indywidualność”? – pyta na początku, kiedy ruchliwą kamerą wodzi beznamietnie po obrazach przesuwających się za szybą samochodu.

Pojęcie identyczności (tożsamości), jedności bytu i obrazu (wizerunku), funkcji i symbolu zaczęło odgrywać coraz większą rolę, odkąd Walter Benjamin



Wim Wenders i Yoji Yamamoto

w eseju *Dzieło sztuki w wieku technicznej reprodukcji* dostrzegł szansę przed fotografią jako reprodukcją dzieła sztuki.

Na początku filmu Wenders powiada: *Mieszkamy w miastach. Miasta mieszka- kają w nas... Przemija czas. Wymieniamy słowa, zmieniamy przyzwyczajenia, opinie, zmieniamy ubrania, zmieniamy się sami. Wszystko zmienia się dość szyb- ko, a głównie obrazy. Bez zastanowienia, na oślep wychwytyjemy bombardujące nas obrazy, tęskniąc za spokojem i smakiem ciszy. Wewnętrznie rozdarty czło- wiek zadaje sobie pytanie: co to jest tożsamość (identyczność, indywidualność)? Po czym można ją poznać? Czym jest współbrzmienie pomiędzy obrazem, który sobie sami wytwarzamy, i między nami samymi? – Aby przekonać się, kim jest człowiek, poznać jego wnętrze, jego wartość, stworzymy sobie wizeru- nek nas samych i próbujemy ten obraz dostrzec ponownie – odpowiada Wim Wenders.*

Niemiecki reżyser pyta japońskiego projektanta o punkt wyjścia w jego pra- cy. Wielki krawiec twierdzi, że chce tworzyć rzeczy prawdziwe, aby odnaleźć własną tożsamość i autentyczny kontakt z życiem. Interesuje się przede wszy- stkim ludźmi, którzy *ubrań nie tylko używają, lecz razem z nimi żyją*. Tworzenie mody oznacza na początku zastanawianie się nad ludźmi. Projektant pracuje przede wszystkim w kontakcie z innymi i lubi ich poznawać, rozmawiając z ni- mi. O czym myślą, czym się zajmują?

– *Ostatnio stały mi się bliskie ludzkie słabości i braki. – Projektant analizuje je, bo być może to one decydują o naturze człowieka. Myślenie o ludziach i two- rzenie dla nich ubrań nie sprawia mi trudu. To przychodzi samo z siebie. Czy jednak lubię ludzi – sam nie wiem – wątpi.*

Zachowanie indywidualności stało się główną obsesją XX wieku. Jej wartości Yamamoto odkrywa u Augusta Sander, przedwojennego niemieckiego artysty-foto- grafika, który uwiecznił siermiężną codzienność Republiki Weimarskiej. Japoński projektant przegląda album z fotografiami *Menschen des 20. Jahrhunderts (Ludzie XX wieku)*. Na kartach oglądamy zwykłych szarych ludzi różnych profesji. Ludzi odzianych w wełniane samodziiałowe spodnie i marynarki, proste lniane koszule, robocze uniformy i fartuchy, czapki i meloniki. Zdjęcia wyzbyte pozy odstawiają szarą rzeczywistość.

– *Na tych zdjęciach interesują mnie przed wszystkim twarze, które ukrywają zawód i życie tych postaci. Podziwiam też ich ubrania.*

Niekiedy projektant przypatruje się na ulicach twarzom i ubiorom anonimo- wych przechodniów, po czym próbuje sobie wyobrazić ich profesje. Potem sprawdza, czy wyobrażenia były słuszne. Przyjemność sprawia mu odmalowy- wanie portretów ludzi w wyobraźni. Ale kiedy dziś przygląda się im, niezwykle rzadko udaje mu się odgadnąć zawód, jaki mogą wykonywać. Wszyscy wydają mu się tacy sami.

W pracy nad kolekcją Yamamoto zajmuje się głównie proporcjami ciała Europejek, które są całkowicie różne od proporcji Japonek. Ale tworząc na potrzeby rynku wewnętrznego, modele dopasowuje dla kobiet japońskich. Praca nad modelem zaczyna się od tworzywa, materiału i od „pomysłu”. Potem kreator przechodzi do formy. Jednak nie wie, co jest ważniejsze. Być może pewne formy potrzebują określonych materiałów lub materiały doma- gają się konkretnych form: *Być może najpierw liczy się dla mnie „pomysł”*,

*a potem stopniowo opracowuję materiał, zastanawiam się nad formą, którą powinienem przyjąć – mówi.*

Faworyzowanym kolorem kolekcji Yamamoto jest czerń. Dla niego to coś więcej niż barwa czy jej brak. To wypracowany element estetyki.

*– Czerń jest ostatecznym następstwem wszystkich barw. Mieszając je, uzyskujemy czerń. To, że tworząc stroje i modę, sięgam po nią, jest dla mnie oczywiste. Zawsze chcę zajmować się tylko sylwetką, kształtować formę. Do tego nie potrzebuję żadnej barwy. Łatwiej jest mi też oddać fakturę. Kiedy mam nowy pomysł, zawsze wychodzę od czerni. Jasne barwy mnie nudzą – mówi Yohji.*

Znamienna jest ta ucieczka od barwnych akcentów w kolekcjach Yamamoto i wzajemne przenikanie stylistyki filmowej i estetyki kolekcji japońskiego projektanta. Oto wspólna cecha kolorystyczna: czerń jako silny akcent kadrów filmowych, znajduje rozwinięcie i dopowiedzenie w modelach ubiorów projektanta. Pozbawione barwy szaty kontrastują z klarownością i przezroczystym, jasnym tonem obrazów filmowych Tokio i Paryża autorstwa Robby'ego Müllera, holenderskiego operatora i stałego współpracownika Wendersa.

W swym kontemplacyjnym, „sakralnym” charakterze modele Yohji Yamamoto zbliżają się do estetyki typowej dla klasycznej sztuki japońskiej. Monochromatyczna gama barwna, rezygnacja z wielobarwności w kompozycji i ascetyczna prostota, naturalność, harmonia, precyzja w posługiwaniu się środkami wyrazu to podstawowe idee sztuki japońskiej, które od dawna znają Europejczycy. Sztuka japońska była tradycyjnie najbardziej intymnym wyrazem duchowości japońskiej, szintoistycznej (pierwotnej religii Japonii polegającej głównie na kulcie sił przyrody i duchów przodków). W 572 r. z Chin do Japonii przeszedł buddyzm mahajanistyczny i wkrótce zyskał poparcie dworu cesarskiego. Za datę wprowadzenia buddyzmu zen do Japonii przyjmuje się rok 1191. W szczególności najbardziej kontemplacyjne malowidła, rysunki tuszem, kaligrafia i słynna „sztuka picia herbaty” były przepojone duchem zen. Początki japońskiego malarstwa przed wprowadzeniem buddyzmu nie zostały jeszcze definitywnie zbadane. Malowidła ścienne odnalezione we wnętrzach grobów kurhanowych z V-VII wieku świadczą o wczesnym wpływie sztuki kontynentu – Chin i Korei. Jednak prawdziwy rozkwit twórczości malarskiej rozpoczął się po wprowadzeniu buddyzmu w połowie VI w. Wraz z nowym wyznaniem Japonia przyjęła cywilizację i kulturę chińską stojącą w tym czasie u szczytu możliwości twórczych. Przywożone przez kapłanów i uczonych dzieła malarstwa sakralnego, a także napływający z Chin i Korei artyści stworzyli wzory ikonograficzne i formalne, które przyswoili i twórczo przetworzyli artyści japońscy. Dzieła te były najpierw kopiowane, a następnie stały się inspiracją dla rodzimych malarzy – mniichów. Rezygnowali oni z wielobarwności i realistycznej dosłowności przedstawień, a swoje postrzeganie rzeczywistości istniejącej poza sferą zjawisk usiłovali wyrazić tylko przez walory tuszu, przez budowanie kompozycji linią prowadzoną z siłą i kaligraficzną zwięzłością określającą formy. *Suibokuga* to malarstwo tuszowe polegające na uzupełnianiu linii lawowaniem rozwodnionym tuszem i malowaniu kompozycji rozpluwającymi się plamami tuszu kładzionymi pędzlem na mokre tło szybko, spontanicznie, jak gdyby w gwałtownym olśnieniu. Malarstwo to (choć pochodzi z religijnej myśli buddyjskiej) unikało tradycyjnych tematów ikonograficznych (np. wyobrażeń bóstw), podobnie jak zen opiera się na indywidualnym, pozaintelektualnym doznaniu – oświeceniu zwanym *satori*.

Typową poezją kręgów zen było haiku – oszczędny zapis ulotnego wrażenia. Na przełomie XVI i XVII wieku malarze ilustrowali haiku niezwykle lapidarnymi w formie kompozycjami zwanymi *haiga*.

Toshimitsu Hasumi w książce *Zen in Japanese Art*<sup>1</sup> określił sztukę japońską zen jako *doświadczenie duchowe*. Książka Toshimitsu Hasumiego jest szczególna, dlatego że mówi o niektórych zasadniczych ideach estetycznych filozofa Kitarō Nishidy. W tej tradycyjnej japońskiej koncepcji sztuki nie stwierdzamy rozchodzenia się sztuki i duchowości. Przeciwnie, pod wpływem jednoczącej mocy dyscypliny zenistycznej i intuicji sztuka, życie i oświadczenie duchowe łączą się w nierozzerwalną całość. Wkładem zen do sztuki jest więc to, że nadaje on jej głęboki wymiar duchowy i właściwie przekształca ją w doświadczenie kontemplacyjne, w którym budzi się *ukryta w naszym wnętrzu pierwotna świadomość, dzięki czemu możliwa jest aktywność duchowa*.

Funkcja piękna polega zwłaszcza na tym, że jest ono epifanią absolutnej i pozbawionej kształtu pustki, która nie ma nic wspólnego z negacją ani pesymizmem, czyli mówiąc inaczej, nie ma żadnego związku z *néant* Sartre'a. Jest *dokładnym przeciwieństwem gardzącego światem nihilistycznego pesymizmu i absolutną afirmacją życia, gdyż zen i sztuka zen traktują byt jako samoistne przejawienie się owego nie ukształtowanego Niczego*. W jakim stopniu na dzieła Yohji Yamamoto wpłynęła tradycja zenistyczna zakorzeniona w sztuce japońskiej?

Projekty Yamamoto są arcydziełami asymetrii. W jego modelach, zwłaszcza płaszczy o obszernych formach, znajdujemy liczne fałdy, ruchome paski, asymetryczne zapięcia, które można regulować. Zgodnie z rodzimą tradycją nie ekspozuje ciała, proponuje funkcjonalność nie wykluczającą pewnej dowolności.

– *Perfekcyjnie symetryczny przedmiot (w tym też człowiek) nie jest piękny. W moich oczach wszystko musi być asymetryczne. Rzeczy perfekcyjnie symetryczne są brzydkie. Nie można w nich śledzić gestu ludzkiej ręki i trudu tworzenia. Człowiek nie może tworzyć przedmiotów doskonałych, lecz obarczone pewnym błędem. Kiedy raz stworzyłem formę prawie symetryczną, chciałem ją zniszczyć* – powiada.

Tkanina to magiczne tworzywo, którego możliwości projektant usiłuje zgłębić. Bada fizyczne właściwości materii i ciała ludzkiego. Swoich asystentów stale uczy zmuśnej sztuki kroju, bez której nie mają czego szukać w jego atelier. Jego nauczycielką była matka: *Natychmiast po ukończeniu studiów Haute Couture przyjechałem do Paryża – wspomina Yohji. – Wtedy nową regułę prêt-à-porter odkryli Kenzo, Saint-Laurent, Sonia Rykiel. Kiedy potem wróciłem do Tokio, pomagałem najpierw w sklepie mojej matki. Była ona krawcową w naszej dzielnicy. Chciałem rozwijać się manualnie. Taka koncentracja jest piękna!*

Yamamoto poszukuje uniwersalnej zasady i tworzywa nowoczesnego stroju. Podkreślając osobowość ubierającego się człowieka, projektant podobnie jak współcześni artyści czyni z odbiorcy współtwórcę swego dzieła. Wbrew zasadom sztywnego krawiectwa europejskiego strój można nosić na wiele sposobów. *Tanzen* – tradycyjna japońska długa suknia z kapturem – staje się płaszczem, w który można się owinać. Projektant odrzuca ozdobne detale, a do sylwetki odnosi się bez respektu. Drapowania luźnych szat zawsze oddają ruchy ciała. Dzięki eklektyzmowi i bogatym źródłom inspiracji ubiór wymyka się jednoznacznym inter-

pretacjom. Yamamoto wprowadził efektowne zmiany do starożytnej formy kimona, używając niezliczone metry wełny i weluru, stworzył na nowo płaszcze ery wiktoriańskiej i kapelusze. Sięgnął po zakonne habity i opończe, szaty liturgiczne, ceremonialne stroje japońskie, wszelkie ubiory robocze, a nawet skorzystał z doświadczeń sztuki *origami*.

Warto tu wspomnieć na marginesie, iż w okresie Edo (1603-1868) jednostronny strój *kosode* staje się podstawowym ubiorem mężczyzn i kobiet noszonym przez wszystkie warstwy społeczne: arystokracje, wojskowych, kupców, mieszczan i rzemieślników. Dziś do tego właśnie tradycyjnego stroju odnosimy nazwę kimono. Luźno leżące odzienie z zachodzącymi na siebie z przodu połami, bez guzików, przewiązane tylko wokół talii lub bioder pasem, było podstawową formą ubioru, który zaczął się pojawiać jeszcze w X wieku. Dla ludzi, których zwykłą pozycją przy siedzeniu jest spoczywanie na kolanach lub siedzenie ze skrzyżowanymi nogami na słomianej macie, takie odzienie było niezbędne. Funkcjonalna obszerność ubioru skojarzona z ogólnym brakiem zainteresowania eksponowaniem kształtu ciała ludzkiego doprowadziła do wykształcenia ubioru o bardzo prostym kroju. Podobną wizję mody szkicuje też w swych kolekcjach Yamamoto.

Yohji Yamamoto pracuje nad starymi albumami fotografii. Co cennego w nich odnajduje?

– *Widzę w nich autentycznych mężczyzn i kobiety, ludzi, którzy nie nosili modnych ubrań, lecz rzeczywistość i to jest moje wyobrażenie idealnej mody –* powiada. – *Człowiek nie tylko „konsumuje” modę, lecz żyje również własnym życiem.*

Myśl o ubraniu niczym własnej skórze przypomina o wiecznej niewydolności kultury, która wciąż oddziela się od rzeczywistości zamiast z nią łączyć.

Yamamoto – nawet na tle grupy japońskich projektantów w Paryżu – postrzegany jest jako indywidualista-samotnik. Pracuje nad sezonowymi kolekcjami, ale jego zamiarem jest stworzenie ubrania, które opierałoby się wciąż niestałym prądom. *Dzisiaj w modzie jest moda* – mówi. Ten dziwny krawiec nie lubi pojęcia mody.

Unika nowinek, zmiennych stylów. Chce szyć „prawdziwe płaszcze”, takie, jakie widzimy na przypadkowych ludziach uwiecznionych w obiektywie Artura Sandera. Pragnie tworzyć styl niezauważalny, wyzwalający. W konsekwencji powstają ubiory, które trudno z czymkolwiek pomylić.

Zazwyczaj konsumujemy rzeczywistość zamiast przeżywać ją. Chcemy odróżnić się od świata, zamiast się z nim stapiać i w tej chęci odróżnienia tracimy indywidualność: *Wszystko podlega konsumpcji! Ludzie nie potrafią wyobrazić sobie najprostszych rzeczy, takich jak: kamienie, drzewa... niczego. Sądzą, że mogą wszystko kupić* – mówi Yamamoto. – *Dlatego jestem bardzo szczęśliwy, gdy wracam do tych starych fotografii. Wtedy ubodzy ludzie nie mogli kupować i żyli otoczeni najprostszymi, starodawnymi przedmiotami. Mając 12 lat, marzyłem o modelowaniu świata. Myślałem, że byłoby wspaniałe móc zaprojektować czas. Przyszłość mnie nie interesuje. Nie mam do niej zaufania. Do dziś ciągnę za sobą swą przeszłość. Człowiek zawsze stoi pomiędzy wczoraj i jutrem, szukając równowagi.*

Wenders w filmie *Notatki o modzie i miastach* stale poszukuje zaginionego, „prawdziwego” obrazu, który byłby nośnikiem formy utrwalonego odbicia chwili

li, wycinka rzeczywistości. Centralna dewiza reżysera według Norberta Groba, jego monografisty, brzmi następująco: *Whats going on across the world*<sup>2</sup>. Jednak jego zainteresowania skupiają się od dawna na obrazach, które w możliwie wier-ny i prawdziwy sposób oddałyby życie w danym momencie, oddałyby upływ czasu, zdarzenia, które wydarzyły się w tym konkretnym, a nie innym momencie. Podobnie jak kolekcje Yamamoto, obrazy filmowe u Wima Wendersa stają się świadectwem przemijania i upływu czasu. Podczas gdy duża kamera filmuje panoramę miasta, świadectwem działań japońskiego projektanta staje się zapis na taśmie video. Dlatego w rezultacie *Notatki o miastach* nabierają dwuwymiarowego charakteru: dokumentalnej wizji (nakręconej ruchliwą, przenośną kamerą) i wizjonerskiego dokumentu (kręconego główną kamerą). Można tu postawić pytanie: czy obraz ludzi XX wieku przełożony na język mediów elektronicznych jest tożsamy z tymi, które zostały uwiecznione przez aparat fotograficzny Augusta Sander'a czy kamerę filmową Johna Cassavetes'a? Jednak podobnie jak wątpliwości Yamamoto również pytanie Wendersa musi pozostać w filmie bez odpowiedzi.

Japońscy projektanci zjawili się w Paryżu – bastionie tradycyjnego krawiectwa – z odmienną estetyką i całkiem nowym spojrzeniem na modę. Połączyli ich wspólne korzenie, konsekwencja, stanowczość i subtelny artyzm. Sceptycy przewidywali, że ich popularność minie, gdy spowszednieje urok egzotyki. Ale to nie tylko kwesta ubrań – kryje się za tym pytanie: jak uczynić sztukę naturalną? Jak odnajdować gotowe formy sztuki w rzeczywistości, która nie wie o tym, że jest piękna? Wenders głosi pochwałę wideo – spontanicznego kina przyszłości, które pozwoli podręczną kamerą notować refleksję o świecie. *Neutralny obraz magnetyczny* – uważa Wenders – *lepiej przylega do rzeczywistości*. Układa się na niej tak miękko jak materiały, z których Yamamoto szyje ubrania. Ideał sztuki przezroczystej, potocznej i osobistej zarazem. Czas pokaże, czy Yohji miał rację, sądząc, że czarny zawój zapanuje nad modą następnych dziesięcioleci.

AGNIESZKA MARIA WASIECZKO

<sup>1</sup> T. Hasumi, *Zen in Japanese Art*, trans. z niem. J. Petrie, Routledge and Kegan Paul, London

1965; Philosophical Library New York 1962.  
<sup>2</sup> N. Grob, *Wenders*, Berlin 1991, s. 268.

*Notatki o modzie i miastach (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)*, reż. Wim Wenders – film z udziałem Yohji Yamamoto, prod. Road Movies Produktion we współpracy z Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1989.

P.S. Tłumaczenia wypowiedzi postaci występujących w filmie (na podstawie ścieżki dialogowej) – autorka. Analiza filmu w 1999 roku oparta na zbiorach wideoteki Instytutu Goethego w Paryżu. Za pomoc w dotarciu do kopii wideo nieosiągalnej w zbiorach polskich pragnę podziękować p. Wojciechowi Sikorze oraz Funduszowi Pomocy Niezależnej Literaturze Polskiej (Fonds d'Aide aux Lettres Polonaises Independantes) w Tournan-en-Brie pod Paryżem.