

Angelologiczny traktat filmowy pomiędzy sztukami. O „Niebie nad Berlinem” Wima Wendersa

Film *Niebo nad Berlinem* (1987), interpretowany najczęściej jako poetycka historia o aniołach, będąca pretekstem do przedstawienia tajemniczej aury Berlina – przestrzeni symbolicznej tak w wymiarze historyczno-politycznym, jak i duchowo-egzystencjalnym – spotyka się z dużym uznaniem wśród odbiorców^[1]. Widz do tego stopnia bywa zauroczony wizją Wendersa, iż zazwyczaj bezkrytycznie i bez dystansu przyjmuje ten wyrafinowany obraz filmowy, pozwalając sobie na bezrefleksyjne oglądanie. A jest to film wieloznaczny, z założenia poruszający swym patosem i powagą. Być może dlatego nie sposób nie ulec urokowi Wendersowskich postaci i – niestety – potraktować je na równi z innymi, mniej lub bardziej zbliżonymi do ckliwości i kiczu wizerunkami aniołów^[2], reprezentatywnymi dla potężnej fali pseudo-angelologicznych zainteresowań karmiących współczesną wyobraźnię masową^[3].

Wiele przemawia jednak za tym, by uznać ten film za dzieło sztuki filmowej *par excellence*, za przemyślaną, wielopoziomową konstrukcję tak w planie formalnym i metaartystycznym, jak i ze względu na ciekawy intersemiotyczny przekład znaków, wywodzących się z tradycji i kulturowego zaplecza zachodniej myśli angelologicznej. *Niebo nad Berlinem* jest swoistym traktatem filmowym i zarazem zręcznym apokryfem, posiadającym nie tylko poetycką głębię, lecz także solidne podłoże intelektualne. Stanowi tym samym – jak każdy prawdziwy traktat – ważny głos w dyskusji i ciekawą reprezentację dla kulturowej dysputy o metafizyce i o kondycji duchowej – tak ludzkiej, jak i anielskiej natury.

Do analizy filmu skłaniałby zatem nie tylko prosty odruch współczucia, wypływający z ubolewania nad losem dwóch dziwnie smutnych aniołów, Damiela i Cassiela, którzy widzą świat w białoczarnych barwach. Przyczyną zainteresowania nie byłby również wyłącznie spontaniczny zachwyt dla ciekawego, choć tradycyjnego chwytu zastosowanego przez reżysera, czyli swoistej „symfonii myśli ludzkich”, którym przysłuchują się aniołowie, a wraz z nimi my, widzowie, łącząc status wszechwiedzącego narratora z tradycyjnej powieści

[1] Zob. A. Gwóźdź, *Aniołowie nad Berlinem*, w: *Wim Wenders. Wydano z okazji przeglądu filmów Wima Wendersa*, Kraków 1993, s. 64–67. Przedruk za: „Kino” 1988, nr 4.

[2] Zob. K. Kaczor, *Upadłe anioły. O Ewolucji postaci aniołów we współczesnej kulturze popularnej, w: Anioł*

w literaturze i kulturze, pod red. J. Ługowskiej i J. Skałwińskiego, Wrocław 2004, s. 325–330.

[3] Por. A. Grzegorzczak, *Anioł po katastrofie. Szkice z filozofii kultury*, Warszawa 1995. A. Lewicki, *Od Wspaniałego życia do Anioła w Krakowie. Filmowe obrazy anioła*, w: *Anioł w literaturze...*, s. 331–339.

z dwudziestowieczną, postfreudowską techniką strumienia świadomości. Wydaje się, że tego typu zabiegi wizualno-narracyjne nie są w całościowej koncepcji tego filmu jakimś wyjątkowym, szczególnie istotnym elementem składowym. Służą one raczej – jako wdzięczny, atrakcyjny efekt – budowaniu złożonych płaszczyzn ideowych. Nie tyle więc przedstawiona historia będzie podstawą głębszej refleksji nad filmem, co raczej całościowa koncepcja spłotu relacji pomiędzy światem ludzkim a światem bytów duchowych oraz sposób jej przedstawienia przy wykorzystaniu potencjału techniki audiowizualnej.

Wenders w *Niebie nad Berlinem* próbuje uchwycić naturę tego, co duchowe i niedostępne dla wzroku, pragnie uczynić widzialną tę rzeczywistość, która jest umiejscowiona poza spojrzeniem, poza okiem kamery i znajduje się paradoksalnie poza możliwościami wyrazu przez język sztuki. Precyzyjnie oddaje tę metodę Andrzej Gwóźdź, odnosząc się wprawdzie do *Tak daleko, tak blisko* (*Faraway, so close*, [1992]), filmowej kontynuacji *Nieba nad Berlinem*, ale dotyczy ona analogicznych działań reżyserskich:

[...] oku kamery przypada w udziale anielska funkcja substytuowania owego anielskiego spojrzenia dla widza. Zestaw technologii kinematograficznej zostaje zatem włączony do odsłaniania „innych” światów, a film jawi się opowieścią uzbrojonego w boską moc oka, któremu dana jest możliwość widzenia. [...] Mówiąc inaczej, spojrzenie kamery podlega tej samej transcendencji spojrzenia, co widzenie aniołów. [...] Wydaje się, iż Wenders dotyka tu bardzo istotnej kwestii – powiada mianowicie, iż technika kinematograficzna potrafi odkryć przed naszymi oczami także to, co niewidzialne, niewidoczne gołym okiem i co nie podlega prostej mediacji ze świata na taśmę^[4].

Pomysł uchwycenia ponadnaturalnej rzeczywistości wyróżnia się wśród innych popularnych i artystycznych form ujęcia utkanego z anielskiej motywiki tematu, gdyż nie poprzestaje on jedynie na tradycyjnym wypełnieniu schematu fabularno-wizualnego. Nie kryjąc inspiracji płynących z wysokich kręgów kultury, a więc między innymi z *Elegii duinejskich* Rilkego, *Anioła historii* Benjamina i z *Raju utraczonego* Milтона, Wenders zakreśla znacznie szerszy krąg oddziaływań, pozwalających rozpoznać ambitne założenia i wyzwania przede wszystkim formalne, a dopiero w drugiej kolejności – tematyczne. Takie ujęcie wydaje się być zgodne z intencjami reżysera. W jednym z wywiadów stwierdza on: „Mimo że długo już moim zawodem jest opowiadanie historii za pomocą obrazów, nigdy nie traktowałem tego jak zawód. Może dlatego, iż wydaje mi się, że **obrazy są dla mnie ważniejsze od historii**” [K.L.][5]. Najciekawsze są bowiem te aspekty filmu Wendersa, które łączą ze sobą obie płaszczyzny, to jest takie, w których sfera fikcji przeplata się z zabiegami prowadzonymi na poziomie formy i w których obie współtworzą szeroki plan sensu, wydobywający

[4] A. Gwóźdź, *Technologie widzenia czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 167.

[5] Cyt. za: A. Gwóźdź, op. cit., s. 135.

głębię tego wielotworzywowego przekazu i przesłania. Wszystkie te zabiegi są oczywiście zaprojektowanym procesem budującym obraz całości.

W eseju zatytułowanym *Erste Beschreibung eines recht unbeschreiblichen Filmes. Aus dem ersten Treatment zu „Der Himmel über Berlin” / Pierwszy opis pewnego naprawdę nieopisywalnego filmu. Z pierwszych przymiarek do „Nieba nad Berlinem”*^[6] Wenders rzuca nieco światła na swą koncepcję. Możemy tam odnaleźć cenne tropy pozwalające rozszyfrować jej istotne elementy, tak na poziomie przedstawionej historii, jak i formy. Punktem wyjścia wydaje się stwierdzenie Wendersa, iż film ten jest komedią^[7]. Ta genologiczno-formalna sugestia jest z pewnością bardzo znacząca. Od razu rodzi skojarzenia skierowane w kierunku tradycji wielkich dzieł kultury – *Boskiej komedii* Dantego, *Komedii ludzkiej* Balzaka czy *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego. Jak wiadomo, autorzy tych dzieł, niezależnie od okoliczności i czasu ich powstania, za każdym razem stawali przed przerastającym artystyczny przekaz zadaniem opisania i przedstawienia kondycji ludzkiej, uwzględniającym szerokie spektrum zależności, w jakie zdaje się być uwikłana natura człowieka. Mam na myśli sferę transcendentno-duchową, oglądaną z perspektywy eschatologicznej, sferę egzystencjalną ujętą w ramy najpoważniej rozumianego realizmu albo problematykę związaną z miejscem człowieka w historii i w apokaliptycznie rozpoznawanych momentach przełomu dziejów. Wenders w *Niebie nad Berlinem* łączy poniekąd wszystkie te trzy płaszczyzny – płaszczyznę symbolicznej eschatologii, permanentnego realizmu i ponadhistorycznej refleksji uwikłania w dziejowość. Świadomość nieprzedstawialności tych tematów i swoistej niewystarczalności artystycznych narzędzi, by je właściwie uchwycić, może budzić w twórcy z jednej strony poczucie uczestniczenia w rzeczywistym *theatrum mundi*, w którym człowiek, niczym aktor na scenie, nie jest w stanie przeniknąć całości widowiska, drugiej zaś świadomość ta – wynikająca niejako z poczucia małości względem tych „wielkich problemów-narracji” – ustala perspektywę komedii jako jedyną, która pozwala uwzględnić taki stan rzeczy i stworzyć poniekąd (po)korny, choć i (prze)korny dystans względem podejmowanych w dziele zagadnień. Zapewne podobnie myśli Wenders, kiedy *Niebo nad Berlinem* nazywa komedią, „święcie poważną komedią”.

Komiczną ramę dla filmu buduje również swoista przedakcja, przedstawiona we wspomnianym szkicu (zapewne w celu wyjaśnienia wyboru angelologicznego tworzywa fabuły) jako potencjalny wariant historii aniołów zamieszkujących niebo nad Berlinem. Już sama sug-

NIE-BOSKA, CHOĆ
ESCHATOLOGICZNA
KOMEDIA

[6] W. Wenders, *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*, hrsg. von M. Töterberg, Frankfurt am Main 1988, s. 93–104.

[7] Zob. ibidem, s. 98. „[...] die Lust auf eine Komödie! DER HEILIGE ERNST EINER KOMÖDIE!” / „[...] ochota na komedię! NA ŚWIĘCIE POWAŻNĄ KOMEDIĘ!”

stia „potencjalności wariantu”, będąc być może zarazem fałszywym tropem świadomie wprowadzonym przez twórcę do gry skojarzeń odbiorczych, przyczynia się do powstania prawdziwie komediowego dystansu wobec przedstawionej w filmie opowieści. Ta „literacka uwertura” odejmuje w pewnym sensie postaciom aniołów nieco niepokojącej i tajemniczej aury, jakkolwiek zarazem pogłębia filmowe przesłanie.

Oto w niebie rozgrywa się drugi bunt aniołów, którzy nie mogą pojąć i przyjąć, iż Bóg nie interweniuje bezpośrednio w ludzkie problemy i cierpienie. Bóg, za karę zsyła zbuntowanych w przestrzeń nieba usytuowaną nad Berlinem^[8]. Odtąd aniołowie będą przyglądać się poczynaniom ludzkim, wnikać – niczym sam Bóg – w tajemnice ich myśli i serc, nie będą jednak mogli bezpośrednio wpływać na ich losy. Są zawieszani nad Berlinem, poddani próbie bezczynności i biernej obserwacji. Z jednej strony zostają pozbawieni możliwości bezpośredniego kontaktu z Bogiem, z drugiej zaś nie mają również bezpośredniego kontaktu z ludźmi. Nałożywszy karę, Bóg pozostawia im jednak wolność wyboru – mogą zrezygnować z trwania w stanie zawieszenia i wybrać ludzki los, tracą jednak wówczas nieśmiertelność i anielskie atrybuty.

Taką ramę mniej więcej wprowadza logika przedakcji. Wynikają z niej dalsze konsekwencje. Anioły z filmu Wendersa, przebywając jako byty duchowe poza czasem i przestrzenią, funkcjonują również w niedookreślonym, niejasnym i migotliwym kontekście filozoficzno-kulturowym.

Nie możemy zatem ich jednoznacznie opisać jako aniołów upadłych, gdyż z tradycyjnie pojmowaną „klasą demonów” nic ich właściwie nie łączy. O demonach wspomina jedynie raz Damiel, przywołując obraz siły sprawczej „demonicznego tchnienia”. To filmowe ujęcie jest zapewne celowym nawiązaniem do specyficznego klimatu malarstwa Hieronima Boscha, a jego funkcja polega na estetyzującym – wizualnym i komicznym zarazem – dopełnieniu tematu rozmowy Damienia i Cassiela o potrzebie czynnego działania, którym dysponują obserwowani ludzie oraz – niepoddane „karze zawieszenia nad Berlinem” – anioły (i demony).

Aniołów z filmu Wendersa nie możemy również zaliczyć do grona bytów duchowych przynależnych do zastępów niebieskich czy chóru aniołów stróżów. Co prawda, przyglądają się oni ludzkim losom, śledzą ich działania i towarzyszą wszelkim poczynaniom, nie mają wszakże tej mocy sprawczej, którą według angelologicznych traktatów posiadają zastępy anielskie^[9].

Obecność aniołów jest wyczuwana w filmie przez niektórych ludzi, zwłaszcza przez dzieci, ich dotyk może wpływać na pozytywne ukierunkowanie ludzkich myśli, pomagają oni także przekraczać lu-

[8] Ibidem, s. 99.

[9] Zob. H. Oleschko, *Aniołów dyskretny lot*, Kraków 1996, s. 59–72.

dziom próg śmierci. Najistotniejsze jest jednak to, że anioły Wendersa w odróżnieniu od innych czystych substancji subtelnych, najwnikliwiej opisanych w kręgu europejskiej tradycji angelologicznej przez Pseudo-Dionizego Areopagite^[10] i Tomasza z Akwinu, znają – jak sam Bóg – ludzkie myśli. Obserwują nie tylko ich zewnętrzne przejawy, co według angelologicznych traktatów czynią aniołowie, ale po prostu słyszą wewnętrzny głos ludzki, monolog duszy^[11]. Zapewne według koncepcji twórców filmu, Wendersa i scenarzysty Petera Handkego, jest to jeden z elementów decydujących o wyjątkowym statusie kary, nałożonej na nie za podniesiony bunt. Otóż pomimo danej im boskiej władzy czytania w myślach, aniołowie kochający ludzi i podziwiający ich jako „koronę stworzenia” nie mogą wpływać na ludzkie losy – ograniczaliby bowiem tym samym ich wolną wolę.

Ciekawy dialog z angelologiczną tradycją stanowi również rozwinięcie koncepcji dotyczącej natury aniołów. I tutaj działania Wendersa przypominają isticz komediową potyczkę z potencjalnym zbiorem anielskich atrybutów. Są one jednak wyrazem konsekwentnych nawiązań do tradycji i z pewnością nie pozostają jedynie prostym użyciem przypadkowych elementów wywodzących się z estetyczno-filozoficznego kanonu. Zgodnie z tradycyjnymi ujęciami, anioły poznają świat intelektualnie, nie za pomocą zmysłów. W jednym z omówień czytamy:

To, co ludzie poznają zmysłowo, aniołowie ogarniają bezpośrednio i umysłem: nie posiadając zmysłów, substancje anielskie nie mogą poznawać przy ich pomocy. Władza poznawcza aniołów nie jest zatem zasadniczo różna od władzy poznawczej rozumu, jest natomiast nieporównywalnie doskonalsza^[12].

Podobnie jest w filmie Wendersa. Aniołowie nie rozpoznają kolorów, widzą świat w czarni i bieli, nie doświadczają smaków i zapachów, poznają niejako esencjonalny kontur rzeczywistości, zamiast jej istotowej pełni, symbolizowanej tutaj przez typowo ludzką umiejętność jednoczesnego doświadczania doznań duchowych i zmysłowych. Dość przewrotnie przedstawiona w filmie (nie)doskonałość anielskiej natury ma być dla widza czytelną sugestią dowartościowania i konieczności uznania zalet natury ludzkiej. Damiel i Cassiel skrycie te zalety kontemplują i wyrażają prawdziwy zachwyt nad człowiekiem. Potwierdzają to między innymi następujące fragmenty ich rozmów:

[10] O znaczeniu prac Pseudo-Dionizego Areopagity dla idei filozoficznych XX i XXI wieku świadczyć mogą dobitnie słowa Leszka Kołakowskiego, który w rozmowie ze Zbigniewem Mentzlem stwierdził, że w tradycji chrześcijańskiej myśl o tym, iż świat naszego doświadczenia nie jest ostateczny, wyraziła się najpełniej w tekstach Pseudo-Dionizego. Jak mówi Kołakowski, „[...] nie jest [on – K.L.] pisarzem łatwym w czytaniu. Ale ma niesłychanie celne intuicje, obok których

nie można przejść obojętnie, chociaż prawie niemożliwe jest ich wyłożenie”. *Czas ciekawy, czas niespokojny. Z Leszkiem Kołakowskim rozmawia Zbigniew Mentel*, Kraków 2008, cz. II, s 187.

[11] Zgodnie z założeniami angelologii św. Tomasza z Akwinu do ludzkich myśli nie mają dostępu ani dobre ani złe duchy. Zob. H. Oleschko, op.cit., s. 68.

[12] Ibidem, s. 67.

To wspaniale żyć duchem, świadkować dla wieczności, rejestrować to, co duchowe w ludzkich umysłach. Ale czasem mam już dość tej mojej duchowej egzystencji i ciągłego unoszenia się nad ziemią. Chciałbym poczuć swój ciężar, skończyć nieskończoność, związać się z ziemią. Chciałbym przy każdym kroku, przy każdym powiewie wiatru, móc powiedzieć: teraz, teraz i teraz. A nie na zawsze i na wieczność. [...] Zawsze we wszystkim uczestniczyliśmy jedynie na pozór. Pozorne zapasy, pozorne zwichnięcie biodra, pozorne łowienie ryb. Siedzenie przy stolikach, picie i jedzenie, wszystko na pozór. Pieczone barany i wino w namiotach na pustyni. Pozorne [...].

Głęboka wrażliwość i przenikliwość spojrzenia pomaga aniołom w uchwyceniu istoty obserwowanych zdarzeń. Film proponuje ciekawe rozwinięcie tej koncepcji. Otóż według sugestii Wendersa ludzie w wielu wypadkach przypominają właśnie pod tym względem anioły – są równie wrażliwi i przenikliwi. W bytach duchowych wyzwala to poczucie więzi i głębokiego pokrewieństwa z nimi. Ta koncepcja jest nie tyle sentymentalnym, patetycznym gestem uwznioślenia ludzkiego statusu ontologicznego, ile raczej „święcie poważnym”, choć i komycznym „zmrużeniem oka” – jakby próbą uświadomienia faktu, że również człowiek – niezależnie od etapu swego życia lub uprawianej profesji (w filmie widzimy taksówkarza, artystkę cyrkową, aktora, statystów, muzyka, badacza historii) – jest zdolny dostrzegać całą złożoność i głębię zjawisk, ów ukryty, transcendentalny wymiar otaczającej rzeczywistości. Taką umiejętnością, w przekonaniu twórców filmu, obdarzeni są przede wszystkim artyści. Tak więc im właśnie – jako „byłym aniołom” – dedykowany jest film...

GRA SFER... WIZUALNYCH

Jak pisał Gadamer: „[...] rzeczywiste pojęcie, rzeczywiste doświadczenie dzieła sztuki istnieje tylko dla tego, kto «współgra», tzn. kto wnosi swój udział, wynik własnej aktywności. [...] Każde dzieło pozostawia każdemu, kto zaczyna z nim obcować, pewną przestrzeń gry, którą on sam musi wypełnić”^[13]. Zagadnienia sztuki i sztuki nieustannie przeplatają się w filmie Wendersa z motywem gry – zarówno w planie formalnym jako przestrzeń gry z odbiorcą dzieła, jak i w planie tematycznym. Gra jako akt wykonawczy, jako występ na scenie, na arenie cyrkowej, na planie filmowym, gra jako przejaw świadomego działania wynikającego z faktu rozszyfrowania jej reguł, wreszcie gra jako rozrywka i zabawa. W pewnym sensie wszystkie postaci w tym filmie nieustannie zajęte są poszukiwaniem klucza do interesującej ich gry i w większości przypadków stawka gry jest naprawdę wysoka.

Warto rozwinąć ten artystyczny trop, na który naprowadzają nas sugestie twórców filmu. Zostają w nim stematyzowane i wizualizowane nawiązania do gry w przestrzeni ludzkich działań, w której ist-

[13] H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 34 i 35.

nieje sztuka, a wraz z nią piękno – tak wnikliwie rozpoznawane przez aniołów. Oto Peter Falk grający siebie samego, gwiazda kina popularnego i były anioł w jednej osobie przybywa do Berlina, by jako porucznik Colombo wziąć udział w kręceniu zdjęć do filmu szpiegowskiego z okresu II wojny światowej. Następuje interesujące przenikanie się światów i piętrzenie planów gry. Bardzo istotny jest także wątek koncertu charyzmatycznego Nicka Cave'a z zespołem *The Bad Seeds*. Poznajemy przestrzeń gry areny cyrkowej z Marion tańczącą na trapezie. Poza odniesieniami bezpośrednio nawiązującymi do działań artystycznych – wraz z Damielem i Cassielem – przyglądamy się temu, co rozgrywa się na scenie teatru świata, w codzienności ludzkich losów. Uwagi twórców filmu nie uchodzi również tak zwana scena historii dziejów. W budowaniu symbolicznego statusu tego planu i podkreślaniu jego niezwyklej wagi widać bezpośrednie inspiracje płynące z pism Waltera Benjamina. Jesteśmy tu konfrontowani z istotnymi aktami historii, przedstawiane są one w obrazach filmowych i w opowieściach historyka / rapsoda Homera, marzącego o stworzeniu epopei o pokoju tudzież o uchwyceniu istoty dziejowości i sensu przemijania. Plan historyczny odnajdziemy jednocześnie w opowieściach aniołów na temat przemian, jakie zachodziły w przestrzeni ówczesnego, podzielonego murem Berlina, od czasów prehistorycznych do współczesności. Tworząc kolejne ujęcia Wenders niejako powtarza myśl Benjamina:

Prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożeganie^[14].

Gra jest czynnikiem permanentnym, organizującym nie tylko fabularną, ale i formalną stronę filmu. W takim podejściu do artystycznego tworzywa rozpoznajemy działania świadome, które pod pretekstem przedstawienia jedynie pozornie naiwnego i sentymentalnego anielskiego tematu są przede wszystkim nastawione na prowadzenie gry z widzem. Rezultaty tej gry są nader interesujące.

Rozpoznany w stanie badań plan gier wizualnych w *Niebie nad Berlinem* odgrywa tu zdecydowanie pierwszoplanową rolę^[15]. Wspominany wcześniej zabieg czarno-białej prezentacji świata widzianego oczami aniołów jest więc nie tylko wdzięcznym i poetyckim zabiegiem przedstawienia nadnaturalnej rzeczywistości, lecz także sposobem wprowadzenia odbiorcy w przestrzeń, znajdującą się poza sferą ludzkiej percepcji. Łatwo ulegamy sugestii, iż widzimy zapis rzeczywistości, zachodzący na siatkówce anielskiego oka, gdy tymczasem jest to ewidentna gra prowadzona z odbiorcą i jego przyzwyczajeniami. Wprowadzenie anielskiej perspektywy w filmie prowokuje reżysera do

[14] W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 415 („Poznańska Biblioteka Niemiecka”, t. 2).

[15] Zob. A. Gwóźdź, *Technologie widzenia...*, s. 167; R. Rauh, *Wim Wenders und seine Filme*, München 1990; P. Buchka, *Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme*, München – Wien 1983.

swoistej rozgrywki z tworzywem filmowym i jego możliwościami wyrazu tego, co nieprzedstawialne. Koncept ten nie jest oczywiście nowy, wpisuje się w szeroki krąg tradycji europejskiej sztuki i związany jest z estetyką wzniosłości, a zwłaszcza z jej rozpoznaną dwudziestowieczną nostalgiczną odmianą, która reprezentowaną przez malarstwo abstrakcjonistów czy nostalgiczne uobecnienia nieprzedstawianego w obrazach Giorgia de Chirico, Pieta Mondriana albo Wasylija Kandynskiego. W *Niebie nad Berlinem* Wenders realizuje niejako filmowy wariant tej estetyki.

Równie znaczących zabiegów wizualnych jest w tym filmie zdecydowanie więcej: panoramiczne ujęcia, prezentacja miejskiej przestrzeni z lotu ptaka, dynamiczna zmiana obrazów, ruchome kadry, skupienie na szczegółach zwłaszcza w scenach w bibliotece, motyw poruszających się skrzydeł zapełniających cały kadr jako gra z anielskimi atrybutami lub znaczące przejścia od czarno-białych ujęć do kolorowych, podkreślające zmianę perspektywy z anielskiej na ludzką i wiele innych tego typu efektów. Sposób prezentacji elementów fikcji filmowej jest podporządkowany regułom gry prowadzonej z jej tworzywem, która ma między innymi na celu wprowadzanie efektu deziluzji i sztuczności, a tym samym również wspomnianego komediowego dystansu. Paradoks polega na tym, że przy pomocy takich zabiegów, a więc świadomie wprowadzanych chwytów fabularno-wizualnych, Wenders opowiada swą „święcie poważną komedię”, konsekwentnie realizując założenia wstępne tego filmowego traktatu o wieczności i przemijaniu.

MUZYKA
I TĘSKNOTA
ZA SFERYCZNĄ
HARMONIĄ

Tytuł ballady Nicka Cave'a *From Her to Eternity* (*Od niej do wieczności*), będący przewrotnym i wymownym nawiązaniem do zekranizowanej powieści Jamesa Jonesa *From Here to Eternity* (*Stąd do wieczności*), można uznać za manifestacyjne motto filmu Wendersa, który problematykę trwania i wieczności czyni istotnym kontrapunktem do przedstawianej na pierwszym planie historii. Ten pierwszy plan, stanowiący w filmowej dierezie wspomniany już specyficzny melanz fabuły i efektownego spowolnienia obrazu, nie musi być nadrzędnym przedmiotem refleksji i analizy. Równie silnie zajmujący jest plan drugi – muzyczno-słowny kontrapunkt do rozgrywających się wydarzeń, odpowiedzialny za efekty spowolnienia, obcości i oderwania, które budują specyficzny dla tego filmu nastrój, inkrustowany po części bądź to patosem, bądź to nutą melancholii. Jaką funkcję pełni muzyczny kontrapunkt w *Niebie nad Berlinem* i na ile można mu przypisywać znaczenie zsemantyzowanego, choć niezwerbalizowanego przekazu? Czy pozwala wnikać w głęboką warstwę jego treści, umożliwiając rozszyfrowanie przesłania?

Misterna konstrukcja tego filmu jest zorganizowana niejako na prawach logiki muzycznej – z przewodnimi tematami, obrazami, ujęciami, z refrenicznymi zwrotami w ramach poetyckiego komentarza zdarzeń czy wreszcie z melicznym potraktowaniem słowa jako podsta-

wowego składnika „mowy związanej”, wyrażającej głębsze i bardziej zintensyfikowane treści niż zwykły język. Konstrukcja ta spełnia pod wieloma względami wszelkie założenia autentycznej „kompozycji muzycznej”. Co jednak ważne, nie tylko strukturę formalną tego filmu można analizować według kryteriów muzycznych. Całe dzieło wprost przepojone jest muzycznością. To muzyka organizuje jego układ czasowo-przestrzenny, a obecne w nim specyficznie muzyczne poczucie czasu odnajduje swe przełożenie na sposób konstrukcji poszczególnych ujęć i sekwencji filmowych. Spostrzeżenie Alicji Helman dotyczące znaczenia warstwy muzycznej we współczesnym kinie znajduje tutaj dokładne potwierdzenie:

We współczesnym filmie częściej niż muzyka jako taka potrzebna jest sytuacja muzyczna tworząca pewną całość w przebiegu akcji. Jest ona wtedy albo dla tego przebiegu niezbędna, albo go interpretuje na jakiejś wyższej płaszczyźnie, dla której to, co można zobaczyć lub usłyszeć w dialogu, okazuje się niewystarczające^[16].

Kompozycja dźwiękowa stanowi w *Niebie nad Berlinem* nie tylko ilustracyjną osnowę dla prezentowanych zdarzeń, lecz także równorzędną wobec nich płaszczyznę, przepojoną znaczeniami niejako niezależnymi, symultanicznymi i dopełniającymi się, tak jak kontrapunkt dopełnia warstwę słowno-wizualną. Jeśli dodamy do tego jeszcze równie atrakcyjny temat całości dzieła, potraktowany z komediowym dystansem i ze świadomym rozpoznaniem wagi poruszanych tu spraw, to szybko się okaże, iż film Wendersa jest niezwykle pojemnym przekazem artystycznym, do którego można zastosować również strategie analityczno-interpretacyjne, z pozoru drugoplanowe, a związane ściśle z tłem muzycznym.

Można by zatem – nie zapominając, iż chodzić może tylko o daleką analogię – zaryzykować porównanie tego filmu z renesansowym motetem – wielogłosowym i wielojęzycznym zarazem, podporządkowanym jednak nadrzędnym zasadom polifonii opartej na przenikaniu się *cantus firmus* i kontrapunktu. Film Wendersa wykazuje wiele podobieństw do tak pomyślanych muzycznych konstrukcji. Co więcej, także z uwagi na dobór kontekstu tematycznego i związanej z nim motywiki anielskiej wiele łączy go na pewno ze sztuką renesansową.

Pespektywa muzyczna narzuca również inny, znaczący dla tej analogii krąg skojarzeń, związany z niezwykle żywotnym w okresie renesansu oraz wskrzeszonym poniekąd na potrzeby filmu toposem muzycznej harmonii sfer, który pełni – jak sądzę – bardzo istotną funkcję w tym filmie. Bo też zgodnie z tradycyjnym ujęciem tego toposu możemy wskazać na trzy odmiany muzycznej harmonii: *musica mundana* – niesłyszalna dla ludzkiego ucha harmonia wyrażająca ład wszechświata, *musica humana* – odzwierciedlająca duchową harmo-

[16] A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 160–161.

nię natury ludzkiej i *musica instrumentalis* – wykonywana i tworzona przez ludzi^[17]. Jakie zastosowanie znajdowałaby ta koncepcja w odniesieniu do filmu Wendersa? Poprowadźmy dalej tę grę analogii i interpretacyjnych skojarzeń.

Wariant instrumentalny harmonii muzycznej (*musica instrumentalis*) reprezentowałyby w nim wszelkie ujęcia i sceny, w których muzyka pojawia się bezpośrednio, w kontekście wynikającym z przebiegu akcji. Byłyby to popularne piosenki płynące z radia, francuskie *chansons* śpiewane przy ognisku przez Marion i pozostałych członków trupy cyrkowej, a przede wszystkim – koncert Nicka Cave’a i zespołu *The Bad Seeds*. Ciekawy zabieg formalny, zastosowany przez Wendersa i twórcę muzyki Jürgena Kniepera, polega na tym, że fragmenty muzyczne funkcjonują również poza przestrzenią fikcji filmowej, zachowując względem niej swoistą autonomię i niosą tym samym jak gdyby podwojony przekaz zarówno w realnej, jak i w filmowej przestrzeni.

Koncert zespołu *The Bad Seeds* i Nicka Cave’a jest niezwykle znaczącym ogniwem kształtującym przesłanie filmowe. Jest on ważny nie tylko z tego względu na to, że właśnie Marion słucha muzyki Cave’a, odnajdując w niej głębokie ukojenie, lecz także dlatego, że w finale filmu na koncercie tej grupy Damiel – w symbolicznej przestrzeni dźwięków – odnajduje Marion. Ballady Nicka Cave’a wyrażają przede wszystkim ową specyficzną, ziemską aurę harmonii muzycznej, nacechowane są bardzo przejmującą atmosferą nostalgii, tęsknoty, a nawet smutku, a plan dźwiękowy został wzmocniony dodatkowo niezwykle wymowną treścią. Szczególnie dwie ballady pełnią istotną funkcję; są to: wspomniana już ballada *From Her to Eternity* i ballada *The Carny* (*Kuglarz*). Pierwsza z nich jest opowieścią o tęsknocie za miłością, która nigdy nie znajduje spełnienia, pozostawiając jednocześnie poczucie egzystencjalnego osamotnienia w perspektywie wieczności. „Od niej do wieczności” – od ludzkiego krzyku i bólu, poczucia trwogi, rozpacz czy niespełnienia do tęsknoty za wiecznością. Owa „wieczność” w tym kontekście może być odczytywana jako wyrazisty symbol „innego świata”, niedoścignionej harmonii, zakrojonej na miarę Królestwa Niebios czy – właśnie – harmonii sfer. Refren ballady należy odczytywać przede wszystkim jako swoisty manifest tęsknoty za autentyczną miłością. Tylko ona jest w stanie przenieść ludzką egzystencję w inny wymiar.

Druga ballada wzmacnia przesłanie koncertu. Jest sugestywnym obrazem życia jako wędrówki, jako występu cyrkowego klauna, życia, któremu sens nadają nawet najmniejsze gesty przywiązania. Kuglarz odchodzi, rezygnuje z dalszej wędrówki wtedy, gdy śmierć zabiera mu konia, który ciągnął jego cyrkowy wóz. Sfera *instrumentalis*,

[17] Zob. J.J. James, *Muzyka sfer. O muzyce nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

muzyka tworzona przez człowieka – reprezentowana w filmie przez koncert *The Bad Seeds* – jest przejmującym wyrazem lęku przed tragiczną pustką egzystencji, pozbawionej mistycznej więzi z innymi ludźmi i/lub tym, co prawdziwie duchowe.

Równie znaczące w tym kontekście wydaje się nawiązanie do drugiej odmiany muzycznej harmonii, a więc do *musica humana*, która według założeń topicznych miałaby być wyrazem piękna ludzkiej natury, harmonijnej relacji między duszą a ciałem^[18]. Właściwą wagę tej muzyki pojmują wyłącznie anioły. Dla nich jest ona niejako odbiciem ładu panującego we wszechświecie, przekładającego się na ideę mikro- i makrokosmosu.

W jaki sposób Wenders buduje nawiązania do tej sfery? Można wskazać co najmniej dwie metody. Pierwsza z nich to swego rodzaju poetycko-meliczna zasada prezentacji ludzkich przemyśleń słyszalnych przez anioły. Wskazać można na wiele jej konkretyzacji, które – w skrócie rzecz ujmując – opierają się na założeniu, iż piękno ludzkiej duszy najpełniej oddaje pokrewna muzyce poezja. To dlatego myśli, wielu spotykanych przez aniołów ludzi przybierają formę wierszowaną i są najczęściej prezentowane z muzycznym podkładem instrumentalnym. Z perspektywy anielskiej nawet myśli małych dzieci są najprawdziwszą poezją.

Wenders stosuje w tym przypadku bardzo ciekawy chwyt słowno-wizualny, przedstawia dziecko w towarzystwie rodzica, który użycza mu brzmienia swego głosu. Poetyckie wersy, wypowiedziane przez osobę dorosłą, płynące w tle obrazów z centralnie ukazaną postacią dziecka, prezentują myśli tegoż dziecka, nadając im odpowiednią doniosłość i wagę. Oto reprezentatywne fragmenty dziecięcych myśli:

Pocieszenie, jakie przynosi uniesienie głowy ku otwartej przestrzeni,
Ku oświetlonym przez słońce kolorom połyskującym w oczach
wszystkich ludzi. [...]

Wreszcie szalona, już nigdy sama,
Wreszcie szalona, wreszcie odkupiona.
Wreszcie szaleństwo, wreszcie pokój
Wreszcie wewnętrzne światło.

Równie poetycko brzmią refleksje Marion. Głęboką wymowę mają filozoficzno-egzystencjalne monologi wewnętrzne statystów filmowych. Przemyślenia historyka Homera układają się z epeicznym rozmachem w formę rapsodycznej pieśni. Starzec powiada sam o sobie: „Z anioła poezji stał się szlifierzem pozytywek, ignorowanym i wyśmiewanym. Poza światem, na skraju ziemi niczyjej”. Tę poetycką harmonię ludzkich myśli słyszą aniołowie i otwarcie zachwycają się jej pięknem, dyskretnie zapisując w swych notesach wybrane fragmenty lub z nimi związane sytuacje poetyckie. Szczególnie wymowna pod

[18] Zob. ibidem, s. 37 i 119.

tym względem jest scena w bibliotece, w której myśli przebywających tam osób, czytających różnojęzyczne dzieła, układają się przepiękną symfonię czy raczej – pozostając przy renesansowym kręgu skojarzeń – w wielogłosowy i wielojęzyczny motet.

Druga metoda nakładania na płaszczyznę słowno-wizualną dodatkowych, znaczących sensów związanych z muzyką, polegałaby na wprowadzeniu muzycznych tematów charakteryzujących konkretne sytuacje; muzyka towarzyszy poszczególnym ujęciom, scenom i sekwencjom. Motywy i tematy muzyczne są dźwiękowym ekwiwalentem danej osoby lub sytuacji. Funkcją takiego zabiegu jest najczęściej uwydatnienie duchowych aspektów ludzkiej natury, przykuwających uwagę aniołów. Muzyka nie tylko je dookreśla, lecz także nadaje specyficzny ton sposobowi ich percepcji; jest swoistym znakiem, symbolem tego, co nieujawnione w warstwie słownej i wizualnej^[19]. I tak na przykład motywem charakteryzującym Homera jest „słodki” skrzypcowy temat, rozwijający się na kształt muzycznej arabeski^[20]. Podkreśla on symbolicznie harmonię i duchowe piękno tej postaci, uchwycone niejako z perspektywy wieczności. Myślom Marion, tęskniącej za miłością i mistycznym doświadczeniem „powagi istnienia”, nieprzypadkowo wtórują ballady Nicka Cave’a. Następuje tu ciekawa multiplikacja planów *musica humana* i *instrumentalis*^[21].

Klasyfikacja ta nie wyczerpuje oczywiście całej różnorodności muzycznej filmu Wendersa.

Muzyka pogłębia tu wymowę wielu ujęć. Zwłaszcza tych, w których ukazane są sceny prezentujące panoramiczne obrazy Berlina. Bardzo ciekawa jest też muzyczno-wizualna etiuda, swoista „figura anioła”, wyrażona za pomocą środków filmowych. W tle czarno-białego obrazu słyszymy kwartet smyczkowy z wiolonczelą na pierwszym planie. Jest to jak gdyby muzyczne preludium na temat anielskiej natury. Obraz uchwycony przez oko kamery skacze, szybko się zmienia, przemieszcza w rytm muzyki, aż wreszcie ulega zamazaniu (nieostrość). Kamera zachowuje się tak, jakby chciała uchwycić sposób percepcji świata właściwej dla aniołów. Przenikanie się planów – dźwiękowego i wizualnego – prowadzone jest niezwykle konsekwentnie.

W jednej ze scen powraca motyw na wiolonczelę grany w tle kadru z poruszającym się na pierwszym planie skrzydłem anioła. Następuje nagły przeskok w inny czas; widzimy zburzone miasto, słyszymy

[19] Zob. Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 236–243.

[20] Trop „muzycznej arabeski” zapożyczam od Debussy’ego, który pisał o niej jako specyficznej metodzie ornamentacji stosowanej między innymi przez Palestrinę i J.S. Bacha: „W muzyce Bacha nie charakter melodii nas wzrusza, lecz jej linie, częściej nawet równoległy ruch kilku linii, których przypadkowe czy umyślne spotkanie wywołuje emocję. Przy tej koncep-

cji ornamentalnej muzyka nabiera pewności mechanizmu, który bezbłędnie działa na publiczność i wywołuje obrazy” [K.L.]. C. Debussy, *Monsieur Croche*, przeł. A. Porębowiczowa, posłowie S. Jarociński, Kraków 1961, s. 38.

[21] Za Zofią Lissą można w tym wypadku również mówić o realizacji założeń związanych z wielowarstwowością i wielofunkcyjnością muzyki w filmie. Zob. Z. Lissa, op. cit., s. 259–268.

alarm bombowy, w podniebnej przestrzeni ukazuje się nam samolot wojskowy wśród chmur i ognia. Po chwili kadr ze skrzydłem anielskim i znów przeskok w inną czasoprzestrzeń – oto Marion ćwiczy na trapezie, w tle muzyka cyrkowa z charakterystycznym motywem granym przez dwa saksofony pełnym specyficznej, groteskowo-cyrkowej powagi, znużenia, niepokoju i tajemniczości.

Powróćmy jednak do muzycznego planu sceny w bibliotece. Z wielu względów jest ona najbardziej znacząca. To w niej następuje niezaprzeczalne nawiązanie do toposu harmonii sfer (*musica mundana*). Oto bowiem wielogłosowy i wielojęzyczny motet (*musica humana*) z wybijającymi się co pewien czas znaczącymi motywami – z niezwykle doniosłym hebrajskim wezwaniem do Boga, przejętym zapewne od żydów, z obrazem tytułowej strony starego traktatu o końcu świata, z fragmentem starej partytury – ukazuje pełną harmonii sferę ludzkich myśli, która stopniowo przechodzi w muzykę bez słów (*glossolalię*), nasuwając skojarzenia z anielskimi chórami, z natchnioną twórczością Hildegardy z Bingen, z pieśnią pochwalną, uosabiającą boską harmonię.

Anioły zesłane w przestrzeń nieba nad Berlinem niejako z tęsknotą wsłuchują się w tę muzykę, kontemplują ją czerpiąc z niej siły. Są one w pewnym sensie oddzielone od uczestniczenia w jej powstawaniu – nie tworzą zastępów anielskich, została im jednak dana możliwość słyszenia jej harmonii i piękna. Ta muzyczna przestrzeń – harmonia sfer – jest bardzo czytelnym i właściwie jedynym, tak wyraźnym znakiem obecności Boga. W filmie Wendersa jest on Bogiem ukrytym (*Deus absconditus*). Jego istnienie sygnalizuje jedynie muzyka, rozbrzmiewająca jako *musica mundana* w wielu miejscach filmu. Również poza biblioteką, jako tło wielu ujęć filmowych. Muzyka ta, nasuwająca jednoznaczne skojarzenia z toposem harmonii wszechświata, zostaje uchwycona i zarejestrowana za pomocą środków filmowych przez artystę, paradoksalnie przyjmującego w ten sposób ich anielską, specyficzną „nadberlińską” perspektywę za własną.

Ów paradoks jest jednak kolejnym zabiegiem, bardzo misternie wplecionym w tematyczno-formalną tkankę filmu. Perspektywa artysty, twórcy filmowego i anioła staje się tu przecież harmonijną całością. Potwierdza ją poetycka rama filmu – pisany ręką anioła „traktat o człowieku”, z charakterystycznym refrenem: „Als das Kind Kind war... / „Kiedy dziecko było dzieckiem...”, refrenem, głoszącym chwałę ludzkiego doświadczenia ziemskiej egzystencji.

Formalnie rzecz ujmując, refren ten jest kolejnym ważnym kontrapunktem, równoległą opowieścią do prezentowanej historii. Opowieść tę snuje Damiel, który – podobnie jak wielu innych aniołów – przybrał ludzką postać po to, by niejako „wyrwać się z wieczności”, by znaleźć wybawienie od „kary bezczynności”, a tym samym doświadczyć ziemskiej egzystencji niejako okrężną drogą i – być może – powrócić kiedyś do mistycznego zjednoczenia z niebiańską harmonią anielskich zastępów. Ballada *From Her to Eternity* Nicka Cave’a jest

zatem wielce wymownym drogowskazem, potwierdzającym właściwie obrany kierunek wybawienia przez miłość, a reguły gry, które zakładają taki wybór, są w jakimś sensie „święcie poważnym” i komediowym zarazem przejawem wspaniałomyślności kogoś (Kogoś?), kto właśnie taki finał – niosący odkupienie „zbuntowanym aniołom” – zaplanował.