



AKADEMIA DOKUMENTALNA

***Sól ziemi*, reż. Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, 2014**

Wim Wenders

Choć Wenders i Herzog są oczywiście odmiennymi artystami o różnych wrażliwościach, trudno – zwłaszcza na zajęciach o kinie dokumentalnych, na których oglądamy filmy obydwu – nie zwrócić uwagi na podobieństwa w ich losach i drodze twórczej. Obaj urodzeni w tym samym okresie (Wenders 1945, Herzog - 1942), obaj związani byli z ruchem Nowego Kina Niemieckiego. Zarówno Herzog jak i Wenders, zwłaszcza w późniejszej fazie twórczości, zasłynęli dość licznymi filmami dokumentalnymi - właśnie jako twórców dokumentów poznajemy ich na tych zajęciach, choć skądinąd są w historii kina znani jako autorzy znaczących filmów fikcji. Obaj także stali się reżyserami „wędrownymi” – nie tylko dlatego, że zrobili międzynarodową karierę, ale też dlatego, że wątek podróży (rozumianej dosłownie i metaforycznie) stał się jednym ze znaków firmowych ich kina.

Wenders debiutował pod koniec lat sześćdziesiątych, filmami krótkometrażowymi; jego filmy pełnometrażowe z lat siedemdziesiątych są wysoko cenione przez historyków i teoretyków kina autorskiego. Ich bohaterowie wędrują, często bez celu, po miastach i po bezdrożach, tworzą krótkie, na czas podróży jedynie zawierane sojusze, mają problem z własną historią: w jakimś sensie poruszają się, nawet jeśli tylko metaforycznie, w obszarze ruin i opuszczenia. Historia Niemiec, zwłaszcza ta dramatyczna - ale także historia niemieckiego romantyzmu - są tu dobrze widoczne.

Z tego okresu pochodzą między innymi pamiętne filmy, takie jak trylogia *Alicja w miastach* (1974), *Fałszywy ruch* (1975), *Z biegiem czasu* (1976) z udziałem Rüdiger Voglera jako głównego bohatera; czy *Amerykański przyjaciel* (1977) z rolami Bruno Ganz i Denisa Hoppera.

Zwłaszcza *Alicja w miastach*, podobna nieco do *Papierowego księżycy* Bogdanovicha opowieść o wspólnej wędrówce (Nowy Jork, Monachium, Wuppertal, Zagłębie Ruhry) pozbawionego celu, pieniędzy i natchnienia dziennikarza oraz małej, opuszczonej dziewczynki i *Z biegiem czasu* (tu wspólnie wędrują dwaj mężczyźni, a ich szlak wyznaczają prowincjonalne kina, w których jeden z nich konserwuje aparaturę), do dziś wzbudzają wielki sentyment kinomanów.

W drugim z wymienionych filmów pojawia się wątek, który na pewien czas zdominuje twórczość Wendersa: wątek kina, miłości do kina, kinofilii; i śmierci „prawdziwego” kina związanej z kulturowymi przemianami, komercjalizacją, a także przemianą medialną: dominacją telewizji, narodzinami wideo.

Kolejne filmy poświęcone były temu problemowi właśnie: autotematyczny *Stan rzeczy* z 1982, nakręcony częściowo w USA, a także dokumenty, z których część przypomniął zeszłoroczny (2015) festiwal *Docs Against Gravity: Film Nicka. Lśnienie nad wodą* (1979), *Pokój 666* (1982), *Tokyo-ga* (1985). Lata osiemdziesiąte przyniosły też takie, mające już ustabilizowaną pozycję w historii kina, utwory, jak *Paris, Texas* (1984) i *Niebo nad Berlinem* (1987). Jednocześnie środek ciężkości filmów Wendersa zaczął przenosić się z Niemiec, przez obszar międzynarodowy, do Stanów Zjednoczonych. Tam powstał *Film Nicka* i część *Stanu rzeczy*, tam - po niezwykle, rozciągniętym na kilka kontynentów *Aż na koniec świata* (1991) czy portugalskiej (pokrewieństwo ze *Stanem rzeczy*) *Lisbon story* (1994) - rozgrywa się akcja takich filmów jak *Koniec przemocy* (1997), *Million Dollar Hotel* (2000), *Kraina obfitości* (2004), *Nie wracaj w te strony* (2005). Kolejny pełnometrażowy film fabularny Wendersa, *Spotkanie w Palermo*, 2008, ponownie rozgrywa się w Europie i powraca w nim problem refleksji nad obrazowaniem (zwłaszcza obrazami elektronicznymi), który zajmował go od dawna, a z całą pewnością od pamiętnego *Lśnienia nad wodą*.

Niezależnie od autorskich filmów fabularnych, był również Wenders autorem dokumentów: poza wymienionymi: *Lśnieniem*, *Tokyo-ga* i *Pokojem 666* (wszystkie poświęcone kinu) warto przywołać *Notatki o strojach i miastach* (1989, o projektancie mody Yojim Yamamoto), *Buena Vista Social Club* (1999, o pełnym wigoru kubańskim zespole, pamiętającym czasy sprzed rewolucji Fidela Castro), czy *The Soul of a Man* (2003, o amerykańskich artystach bluesa). W 2011 nakręcił trójwymiarowy film będący hołdem dla niemieckiej tancerki i choreografki Piny Bausch (*Pina*).

Oś zainteresowania wielu z tych filmów wydaje się wspólna z nachyleniem problemowym Wendersowskich utworów fabularnych: bardzo często jest to medytacja o sztuce i artystach, spleciona z refleksją nad samym medium kina, jego rolą jako medium porządkowania i odkrywania rzeczywistości i nad przemianami, jakim podlega kino w epoce nowych mediów; jeśli dodatkowo artyści, o których opowiada Wenders, są filmowcami, każde ujęcie filmu wydaje się wieloznaczne i oddziałujące zarówno na poziomie narracji, jak i meta-narracji.

Sól ziemi

Sól ziemi wydaje się spójna z zainteresowaniami reżysera – to film o zasłużonym fotografie, który jest autorem monumentalnych projektów zdjęciowych, docierających do różnych, często ekstremalnych, wymiarów współczesnej rzeczywistości. W filmie słyszymy narrację zza kadru i oglądamy dziesiątki nieruchomych fotografii – to one często są bodźcem, który zachęca Salgado do wspomniania swojego życia i opowiadania o kolejnych projektach fotograficznych.

Salgado, z wykształcenia ekonomista, zmuszony przez wojskowy reżim do emigracji z Brazylii, doktorat zrobił we Francji i pracował dla Banku Światowego. Fotografiami zajął się późno; zasłynął jako autor monumentalnych cykli fotograficznych, ukazujących robotników, migrantów ciągnących po świecie za chlebem, ofiary głodów i wojen. Dopiero w ostatnim okresie – co Wenders i Juliano Salgado również dokumentują – Salgado poświęcił się fotografiom przyrody (kolejny wielki projekt, pokazujący dziewicze zakątki ziemi, nosi tytuł *Genesis*).

Jednym z najważniejszych wątków w filmie jest psychiczna ewolucja fotografa. To on, nie zaś klisze, aparaty i cyfrowe matryce jest lustrem, w którym odbija się współczesna, globalna rzeczywistość. I to on musi psychicznie znieść widok, który mu się ukazuje. Ponadto, Wendersa i Salgado (współautora filmu i zarazem syna głównego bohatera) interesuje życie rodzinne fotografa, który ma co prawda żonę i dzieci – z którymi łączy go, poza rodziną, także zawodowa relacja – zarazem jednak nie ma go przy nich, pozostają na obrzeżach jego świata, w najlepszym wypadku stając się pomocnikami wielkiego artysty. Ten wątek sprawiał, jak się wydaje, nieco kłopotów twórcom *Soli ziemi*. Film, opowiadany jednocześnie przez Sebastiao Salgado, Juliano Salgado i Wima Wendersa pozbawiony jest jednoznacznej perspektywy autorskiej. Toteż takie problemy zostały jedynie zasugerowane.

Film opowiada o wielu projektach Salgado, jednak momentem przesilenia zawodowego, a zarazem kulminacją opowiadanej w filmie historii, jest wędrówka fotografa do „jądra ciemności“, którym jest jedna z największych współczesnych zbrodni i zarazem katastrof humanitarnych, ludobójstwo w Rwandzie (i jego reperkusje, takie jak fale uchodźców, którzy umierali wyniszczeni w innych krajach Afryki; wątek ten pojawił się również w *Fotografie wojennym* Christiana Frei). Nieruchome kadry fotografii Salgado, którym w filmie towarzyszy narracja zza kadru, pokazują rwandyjskich uchodźców w Kongo. Narrator skupia się na szaleństwie masowej śmierci, której towarzyszą pozornie racjonalne, a jednak zarazem przerażające i nieadekwatne, biurokratyczne rytuały: przez kongijski las deszczowy biegnie linia kolejowa, wśród pogrążonych w beznadziei, umierających ludzi krąży mężczyzna z kalkulatorem, prowadzący przenośny kantor wymiany walut.

Przedstawienie bliskiej relacji między racjonalnością i szaleństwem łączy się z wypowiedzianym wprost cytatem z poświęconej powtórności Belgijskiego Konga książki Josepha Conrada *Jądro ciemności*. Skądinąd wiemy o przynajmniej częściowo kolonialnych źródłach etnicznej nienawiści w Rwandzie. Jednak, inaczej niż Brytyjczyk Marlow z *Jądra ciemności*, narrator *Soli ziemi* (którego tożsamości nie możemy do końca ustalić – czy jest nim Wenders, Juliano czy sam Sebastiao?) potrafi odpowiedzieć na pytanie, jak wydobyć się z ciemności. Nie jest bowiem jedynie świadkiem i tym, który ukazuje straszliwą rzeczywistość; potrafi również leczyć zadane rany. Pochodzący z Brazylii fotograf zawiera przymierze z przyrodą, w ten sposób broniąc się również przed doświadczeniem kryzysu humanizmu. *Sól ziemi* pokazuje inicjatywę o nazwie Instituto Terra, prowadzoną przez Sebastiao Salgado i jego żonę, Lelię Wanick Salgado od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W dolinie rzeki Doce, na wysuszonych obszarach rancho rodzinnego Salgadów, bohaterowie odtwarzają charakterystyczny dla tych obszarach Las Atlantycki. Tym samym, jak chce Juliano Salgado, film opowiada o „odbudowywaniu rajów“, podkreślając, że takie działanie, na szeroką skalę, jest możliwe.

Niektóre wątki z tego tekstu zostały rozwinięte w artykule Matyldy Szewczyk *Powraca las. Spojrzenie po „złotym wieku”*, w: *Sztuka w kinie dokumentalnym*, red. Paulina Kwiatkowska, Matylda Szewczyk, Warszawa 2016.

BIBLIOGRAFIA

Andrzej Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004

Magdalena Kempna-Pieniążek, *Marzyciele i wędrowcy: romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*, Wrocław 2013

W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna* (fragmenty o Conradzie), przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2009

Anna Tatarska, *Trudny jak ojciec* (rozmowa z Julianem Ribeiro Salgado), "Wysokie obcasy", 24.10.2015

Janusz Wróblewski, *Raj odbudowany* (rozmowa z Juliano Salgado), "Polityka" nr 19 (3008), 6.05–12.05. 2015.