



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Grzegorz Małecki

Uniwersytet Wrocławski

**MARZYCIELE I WĘDROWCY.
ROMANTYCZNA TOPOGRAFIA TWÓRCZOŚCI
WERNERA HERZOGA I WIMA WENDERSA
— OMÓWIENIE KSIĄŻKI
MAGDALENY KEMPNEJ-PIENIAŻEK**

Wydana nakładem Oficyny Wydawniczej ATUT w 2013 roku praca Kempnej-Pieniążek dotyka filmoznawczych i filozoficznych problemów związanych z twórczością dwójki reprezentatywnych dla nowego kina niemieckiego reżyserów¹. Książka, która ukazała się w serii „Niemcy — Media — Kultura”, skupia się na tropieniu śladów „racjonalnej” romantyczności w obrazach obu filmowców oraz wpisaniu ich w szerszy kontekst współczesnych reinterpretacji romantyzmu. Opracowanie podzielone jest na siedem rozdziałów, poprzedzonych wstępem oraz zakończonych podsumowaniem. Badaczka nie pominęła także indeksu filmów Herzoga i Wendersa oraz wyszczególniła osoby i pozostałe dzieła filmowe, do których nawiązywała. Klarowność i treściowe uporządkowanie sprawiają, że książkę tę czyta się bardzo sprawnie — język, jakim operuje Kempna-Pieniążek, jest bardzo konkretny, a styl przejrzysty i „pociągający”.

¹ Notabene sama autorka pracy podkreśla umowność terminu „nowe kino niemieckie”, porównując go do „polskiej szkoły filmowej” — powołuje się w tym miejscu na słowa wypowiedziane przez samego Wernera Herzoga w wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Stanisławskiemu. Tradycyjnie w poczet przedstawicieli nowego kina niemieckiego zalicza się twórców filmowych, których debiuty miały miejsce na przełomie lat 60. i 70. — Herzoga, Wendersa, Rainera Wernera Fassbindera, Ulrike Ottinger, Margarethe von Trotte.

Trzeba przyznać, że autorka przygląda się twórczości obu artystów z iście romantyczną wrażliwością, zwracając uwagę już na początku rozprawy na rzecz badaj najbardziej znamienne dla analizowanych dzieł i stojących za nimi osób:

Werner Herzog i Wim Wenders to twórcy, których „znajduje się w drodze” — nie tylko bohaterowie ich filmów często podróżują, przemieszczają się z jednego miejsca w drugie, lecz także sami reżyserzy nieustannie wędrują w poszukiwaniu historii, realizując swoje dzieła pod najróżniejszymi szerokościami geograficznymi².

Ta poznawcza pasja, odkrywanie nowych obszarów, eksplorowanie nieznanego i będącego „na marginesach”, skupienie na człowieku i umiejscowienie go w relacji z naturą i kulturą to, jak się wydaje, najważniejsze czynniki konstytuujące „racjonalny romantyzm”. Takim terminem Kempna-Pieniążek pragnie się posłużyć w odniesieniu do twórczości filmowej Herzoga i Wendersa. Należy przychylić się do tej koncepcji, którą autorka opiera na spostrzeżeniach Agaty Bielik-Robson. Ta badaczka natomiast traktuje romantyzm w kategorii „niedokończonego projektu” zachodniej cywilizacji. W ślad za jej myślą Pieniążek pragnie obronić „dziedzictwo romantyzmu przed popularną kliszą, postrzegającą w nim skłonność do irracjonalizmu, gorączki i szaleństwa”. Wykorzystując strategię autorki *Innej nowoczesności*, proponuje przyrzeć się obrazom dwójki niemieckich reżyserów niekoniecznie, albo nie tylko, przez pryzmat skostniałych kategorii i toposów, lecz przede wszystkim w odniesieniu do romantyzmu jako mentalnej, pojęciowej i światopoglądowej mapy-matrycy.

W rozdziale pierwszym — *My, romantycy?* — autorka wspomina o niezwykle istotnym problemie związanym z określeniem tożsamości paradygmatu romantycznego w polskiej i europejskiej kulturze. Stawia, jak sądzę, słuszną tezę, że „przez wiele lat polskie myślenie o romantyzmie było zdominowane przez postrzeganie tylko jednego z jego wariantów, tyrtejsko-martyrologicznego”³. Podkreśla również błędne założenie polskiego literaturoznawstwa, które nakazuje oddzielać romantyzm od tego, co później, wyrazistą cezurą. Inaczej zaś sytuacja kształtowała się na Zachodzie, gdzie romantyzm wciąż traktowany jest jako część współczesności. Badaczka powołuje się na opinie kilku znawców tematu (Jacka Lyszczyzny, Charlesa Taylora, Marshalla Bermanna, Henriego Peyre’a) i podobnie jak oni pragnie widzieć w tym nurcie światopoglądowym żywą część nowoczesności. Kempna-Pieniążek przytacza wybrany fragment z pracy Bielik-Robson, który najlepiej wyraża ideę romantyzmu rozumianego jako sposób oglądu rzeczywistości:

Bo też romantyzm, ów niedokończony projekt innej nowoczesności, [...] pojęty źródłowo i radykalnie, odsłania swoją polityczną skuteczność w anarchicznym demobilizowaniu każdej

² M. Kempna-Pieniążek, *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*, Wrocław 2013, s. 12.

³ Na marginesie warto nadmienić, iż ten właśnie sposób myślenia jest wciąż wykorzystywany w doraźnych celach politycznych przez niektóre środowiska.

możliwej ideologii, która [...] zawsze dąży do autorytarnej wyrazistości i unifikacji, gubiąc po drodze jednostkę. Romantyzm to nie eskapistyczne marzycielstwo, lecz, dokładnie odwrotnie: protest, mentalny bój, antyteza⁴.

W świetle tych spostrzeżeń należałoby traktować obu reżyserów jako kontynuatorów romantycznej formacji myślowej — ich filmy zdają się pokazywać „inny” romantyzm — „esencjonalny i podskórny”, a przez to zdecydowanie trudniejszy do wytropienia.

Kempna-Pieniążek wpisuje początek karier obu filmowców w szerszy kontekst historyczno-społeczny. Lata 60. minionego wieku to okres kontestacji, sprzyjający romantycznym protestom. Autorka zauważa, że w tym czasie romantyzm ujawnił się jako „mechanizm twórczej niezgody, wewnętrzny krytyk *modernitas*”. Za Konradem Klejsą dodaje, iż „uczestnicy ruchu kontestacyjnego [...] kwestionowali konformistyczne zachowania podporządkowane wymogom ekonomicznego systemu i dające widoki na materialny sukces”, jednocześnie podkreślając odrębny charakter niemieckich ruchów, które przesunęły akcent ze społeczeństwa na politykę. Dla Niemców istotne stało się rozliczenie z doświadczeniem nazizmu, na które baczną uwagę zwracała przede wszystkim generacja ’68, która najwyraźniej próbowała „uporać się z niewygodnym dziedzictwem na drodze »dystansu moralnego«”. Przywoływany przez autorkę omawianej pracy Marshall Berman uważa, że dla modernistów kontakt z przeszłością jest wyjątkowo uciążliwy — czas miniony jest nieuchwytny i „bezciesny”. Gdy patrzymy wstecz, nie możemy znaleźć punktu zaczepienia, a wszystko, co było, zdaje się w rozkładzie. Pieniążek zwraca uwagę na ten „modernizm z duchami” jako jedno z istotnych źródeł twórczości niemieckich reżyserów. Píše:

Podejmowane przez obu twórców — choć oczywiście na innych prawach — próby uchwycenia przeszłości (osobistej i zbiorowej, niemieckiej), nieustanne podróże ku temu, co minęło, eksplorowanie historii (w tym historii kina), pytania o tożsamość, sięganie do tradycji (również filmowej), a także status reżyserów-wędrowców będących ciągle „poza domem” zdają się wskazywać na głęboko romantyczno-modernistyczną proveniencję ich dzieł. Herzog i Wenders dzielają wątpliwości epoki, na którą przypadły ich prawdziwie formacyjne lata, te, które ukonstytuowały ich jako twórców⁵.

Należy przy tym wyraźnie podkreślić, że obaj odżegnywali się wyraźnie od politycznego zaangażowania, stanowiącego przecież czynnik konstytutywny niemieckiego kina kontestacyjnego.

Poza wszelkimi podobieństwami światopoglądowymi opisywanych klasyków niemieckiego kina dzieli ich jedna podstawowa rzecz — filmowe wykształcenie. Herzog postanowił zostać reżyserem-samoukiem i już w wieku dwudziestu lat zadebiutował krótkometrażowym *Heraklesem*. Wenders zaś przez dwa lata studiował

⁴ M. Kempna-Pieniążek, cyt. za: A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 23–24.

⁵ M. Kempna-Pieniążek, *op. cit.*, s. 29.

medycynę i filozofię, które porzucił na rzecz Wyższej Szkoły Telewizyjno-Filmowej w Monachium⁶. Jego pracą dyplomową był pełnometrażowy film *Lato w mieście* (1970). Jak się okazało, dla obu twórców znalazło się miejsce w przestrzeni wypowiedzi artystycznej — co więcej, to właśnie ci reżyserzy stali się najbardziej znani, a ich, pod wieloma względami podobny, styl stał się wyrazistym przykładem typowo europejskiej wrażliwości filmowej. Jak pisze Kempna-Pieniążek: „Herzog i Wenders wkraczali [...] w świat kina w momencie, kiedy szczególnemu dowartościowaniu w sztuce reżyserii uległa jedna z kluczowych dla romantyzmu kategorii: indywidualizm”. Należy zatem przyznać rację badaczce, która zauważa, iż obaj reżyserzy są „obciążeni tradycją »człowieka antytetycznego«” — poety poszukującego swej istoty poza narzucanymi przez kulturę i społeczeństwo maskami.

Zarysowanie okoliczności historyczno-społecznych i wpisanie działań twórczych obu reżyserów w kontekst nowego kina niemieckiego staje się istotnym elementem zrozumienia języka filmowego Herzoga i Wendersa. Dla autorki wciąż najważniejsze jednak pozostaje uzasadnienie tezy o trwaniu romantycznego paradygmatu jako nośnika pewnych postaw i wartości. W tym celu postanawia podzielić dalszą część książki na sześć rozdziałów — po trzy poświęcając każdemu z twórców — i przyjrzeć się ich twórczości z osobna. Wydaje się to najzupełniej racjonalnym konceptem — nie dochodzi bowiem do zbędnego połączenia interpretacji i myślowego chaosu, co pozwala na esencjonalne potraktowanie dzieł obu reżyserów.

Już na początku drugiego rozdziału Pieniążek stawia słuszną tezę dotyczącą całej twórczości reżysera *Stroszka*. Jej zdaniem Herzog to wytrawny romantyczny ironista, poruszający „problemy istotne dla umysłowości doby romantyzmu”. Sam artysta, z typową dla siebie powagą, rzekł tak: „jeśli chodzi o ironię, najwyraźniej mam poważny i oczywisty defekt”. Należy to, rzecz jasna, uznać za klasyczną w jego przypadku prowokacyjną kreację własnego wizerunku oraz biograficznej legendy. Dlatego też badaczka stara się odpowiedzieć na fundamentalne pytanie: czy „»Herzog-człowiek« i »Herzog-autor« to dwa zupełnie inne podmioty?”. Powołując się na opinie Paula Cronina, Gideona Bachmanna i Timothy’ego Corrigan, dowodzi, że *casus* Herzoga jest znakiem zmiany w rozumieniu powinności autora, gdy coraz wyraźniej zacierają się granice między kinem popularnym a artystycznym. Referując pogląd Corrigan, zauważa, iż „Herzog-autor” to swego rodzaju konstrukt — zespolenie idei filmowego autora z elementami kina komercyjnego, pomieszanie faktów i legend dotyczących podejścia do pracy oraz stosunku do świata. Twórca *Woyzecka* staje się zatem postautorem czy też artystą-wizjonerem, jednocześnie wykorzystującym strategię marketingowe, jak i je parodiującym⁷.

⁶ Reżyser *Alicji w miastach* powrócił do monachijskiej szkoły jako wykładowca. Efektem pracy ze studentami był film *Bracia Skladanowscy* z 1995 roku.

⁷ Na marginesie warto nadmienić, że reżyser zmienił nazwisko — naprawdę nazywa się Stipeti — *Herzog* zaś oznacza w języku niemieckim „książę”. Sam artysta mówił tak: „pomyślałem, że wśród filmowców powinien być ktoś taki jak Count Basie czy Duke Ellington”.

O niebywałej pewności siebie oraz przekonaniu o swej niezwykłości niechaj świadczy stwierdzenie reżysera, który jeszcze jako młodzieniec proponował operatorowi Thomasowi Mauchowi współpracę „z największym niemieckim reżyserem, którym miał nadzieję zostać”.

Werner Herzog na przestrzeni wielu lat swej artystycznej działalności zwiedził wszystkie kontynenty. Kempna-Pieniążek uważa, iż w jego wypadku trzeba mówić o dwóch typach wędrowki — „[...] autentyczny wyjazd poprzedzony jest wysiłkiem imaginacyjnym”. Na potwierdzenie tej tezy autorka przytacza słowa Bachmanna, który pisze, że reżyser „często wyobraża sobie krajobrazy, a potem nie tylko szuka, ale znajduje w naturze miejsca, które dokładnie odpowiadają jego wyobrażeniom”. Odwołuje się również do wywiadów z samym twórcą, który stwierdza, „że podczas podejmowanych przez niego podróży liczy się nie tyle przemierzana przestrzeń, ile wędrowka przez własne wewnętrzne terytoria”⁸. Dla romantyzmu kluczowym kierunkiem podróży był zawsze Wschód, stanowiący swoistą „polemikę z Zachodem”. Dla Herzoga najważniejszymi terenami eksplorowania człowieka w zetknięciu ze światem są Ameryka Południowa oraz Afryka. Autorka znów powołuje się na Bachmanna, który pisze, iż „ulubione miejsca Herzoga to dżungle, pustynie, wyspy, wąwozy. Im bardziej odległe i niegościnnie miejsca, tym bardziej Herzog jest nim zainteresowany”. Zajmuje się nimi nie tylko w obrębie swoich poszukiwań dokumentalnych, ale są one nieodłącznym tłem dzieł fabularnych. Pieniążek wspomina o wyraźnej w twórczości niemieckiego reżysera inspiracji malarstwem Caspara Davida Friedricha, przytaczając słowa artysty: „Obrazu nie da się wynaleźć, trzeba go doznać”. Idąc za tą myślą, Herzog w praktycznie każdym ze swoich filmów „zaprasza do kontemplowania natury”. Z typowo romantycznymi pejzażami mamy do czynienia w *Szklanym sercu*, *Zagadce Kaspara Hausera*, *Aguirre, gniewie bożym*, *Fitzcarraldzie*. Badaczka podkreśla bardzo istotny wymiar archetypiczny wszystkich przestrzeni i zjawisk atmosferycznych (jaskinie, przepaści, chmury, mgła, góry, lasy, pustynie, dżungle, skały). Jej zdaniem zarówno Friedrich, jak i Herzog „tropią symbole nieskończoności, trwania, pamięci, znikomości człowieka i przemijalności jego dążeń, wierzeń, pomników”. Reżyser *Stroszka* rozpatruje naturę w dwóch uzupełniających się perspektywach trwania — statycznej i dynamicznej. Z jednej strony mamy do czynienia ze stałością, wiecznością i majestatycznością, z drugiej zaś szybkością, żywiołowością, zmiennością. Niezwykle interesujące wydaje się jednak przede wszystkim to, na co zwraca uwagę badaczka w dalszej części pracy, to jest ambiwalentny stosunek Herzoga do powiązania mitu natury z toposem Arkadii. Cytując Alana Singera, który pisze, iż „kategoria romantycznej wzniosłości zabarwia się u Herzoga ironią, stając się *de facto* wzniosłością postmodernistyczną”, Kempna-Pie-

⁸ Topos romantycznej wędrowki nie tylko nierozzerwalnie łączy się z zadawaniem pytań o kształt i „treść” otaczającego świata, lecz także z wątpliwościami związanymi z własnym w nim położeniem. Esencjonalne wydaje się w tym kontekście stwierdzenie Herzoga z arcydzielnych *Spotkań na krańcach świata* — „moje dziwne pytania” (tłum. autora).

niążek dodaje, że prezentowana romantyczna natura „bywa [...] groźna, mroczna, niebezpieczna”, a „jej podwójność [...] może przyprawić o szaleństwo”. Twórca *Woyzecka* stara się zatem zawsze dualistycznie postrzegać zjawiska — nie tylko afirmuje naturalną harmonię przyrody, lecz także, stosując taktykę ironicznego dystansu, próbuje uchwycić jej złowrogą potęgę. Słusznie pisze autorka książki o tym, że „każda z przestrzeni prezentowanych w jego [Herzoga — G.M.] dziełach — a także każdy z obrazów — może stać się medium kontaktu z nieświadomym, poszukiwania »zapomnianego języka«, sięgania w głąb konstytuujących tożsamość współczesnego człowieka opozycji lub kontaktu z tradycją”.

Kempna-Pieniążek zwraca także uwagę na sposób portretowania środowisk miejskich. Pisze:

pozornie wszystko wydaje się w porządku: jasne kamienice, czyste podwórka, szerokie ulice, otwarte okna, zadbane parki. Ten pozorny ład bywa jednak często czymś w gruncie rzeczy wstrętnym, kryje się bowiem za nim ciasnota umysłowa, połączona z bezdusznym, tęnym pragmatyzmem.

Herzog klasyfikuje przestrzeń miasta jako skupisko mrocznych instynktów, drobnomieszczańskich wartości, a ich mieszkańców ma za marionetki w rękach autorytarnej władzy. Wszyscy bohaterowie niemieckiego reżysera uciekają od cywilizacji, w naturze szukając wyzwolenia (Fitzcarraldo, Cobra Verde, Aguirre, Rocca, Zishe), lub — jak Kaspar Hauser — nie są w stanie przejść procesu akulturacji i umiejscowienia.

Herzog mówi o sobie tak: „nigdy nie byłem turystą [...], bo turysta niszczy kulturę”. Reżyser stawia zdecydowanie na piesze wędrówki, które porównuje do istoty kręcenia filmów. Jak zauważa Pieniążek, stara się on uciec „jak najdalej od zachodniego, ufundowanego na mieszczańskich wartościach świata”. Takimi drogami prowadzi także kamerę i swoich bohaterów — przez bezdroża, pustkowia, ruiny, by wyprowadzić ich „poza margines mapy [...], do miejsc jeszcze nieodkrytych, niedostępnych, czy nieskażonych cywilizacją”. Badaczka odnosi się również do „katalogu” postaci zasiedlających kadry filmów Herzoga — wszyscy oni są „dziwni (wręcz dziwaczni), zachowują się w sposób ekstrawagancki, mają nad wyraz oryginalne cele i pragnienia — [...] niezwykłości, osiągnięcia niemożliwego, przełamania wszelkich granic [...]”. Nieprzystawalność do normalnego świata i buntowniczy zapał prowadzą prawie wszystkich protagonistów niemieckiego twórcy do samotności albo szaleństwa. Należy przy tym wyraźnie podkreślić, i tak też czyni Kempna-Pieniążek, że Herzog

daleki jest od promowania romantycznych klisz związanych z bezwzględną afirmacją buntu [...]. Jego filmy, zwłaszcza dokumentalne, często *implicite* wskazują na zwyrodnienia, jakim we współczesnym świecie podlegają wywiedzione z romantycznych ideałów wartości, takie jak indywidualizm czy bunt właśnie⁹.

⁹ Zainteresowanych odsyłam do będącego znakomitą ilustracją tej tezy filmu Timothy’ego Treadwella *Człowiek niedźwiedź*, opowiadającego historię samotnego bojownika o życie w zgodzie z naturą.

Reżyser chce przede wszystkim udowodnić, że kinowy obraz może być narzędziem poznania, a zrozumienie istoty pewnych zjawisk dokonać może się najlepiej na granicy, na krawędzi. Odwołując się do stwierdzeń Marii Janion, Kempna-Pieniążek pragnie nazwać filmowe poszukiwania Herzoga „romantyczną antropologią egzystencjalną”. Negacja doskonałości rozumu, antycywilizacyjny i antyracjonalistyczny ton, skrajne miejsca i niezwyčajni bohaterowie, kontemplacja natury i człowieka — to najistotniejsze elementy romantycznego „mapowania” świata. A to wszystko podlane sosem autorskiej ironii, wykorzystywanej w imię nie tyle modnej postmodernistycznej dekonstrukcji, ile dotarcia do prawdy. Konkluzją niech będą słowa samego reżysera, które przytacza autorka pracy: „W kinie występują głębsze pokłady prawdy. Istnieje także coś takiego jak prawda poetycka i ekstatyczna. Jest tajemnicza i ulotna, a uchwycić ją można tylko poprzez zmyślenie, wyobrażenie i stylizację”.

O ile Wernera Herzoga pociąga potęga natury, o tyle Wim Wenders lubuje się w penetrowaniu przestrzeni miejskich. Sam siebie określa mianem „niemieckiego romantyka zakochanego w mieście”. Ujmując całościowo filmowe wojaże twórcy *Niebo nad Berlinem*, Kempna-Pieniążek pisze:

„szukanie” Wendersa i próba znalezienia „klucza” do jego dzieł same w sobie przypominają podróż — po kontynentach, miastach, pustkowiach, ale także i po historii kina, jego konwencjach, uwikłaniu w procesy zachodzące we współczesnej kulturze, wreszcie po tak istotnych w ponowoczesnych dyskursach problemach, jak podmiotowość, tożsamość, czy poczucie (brak) zakorzenienia.

By zmierzyć się z filozoficznymi wędrowkami reżysera, badaczka proponuje tropić „»sprytny«, »racjonalny« romantyzm jego dzieł”.

Kempna-Pieniążek analizę rozpoczyna od ogólnego scharakteryzowania bohaterów obrazów Wendersa. W przeciwieństwie do Herzogowskich „profesjonalnych marzycieli”, tutaj mamy do czynienia raczej z jednostkami, które nie mogą „wyskoczyć poza margines mapy”. Badaczka proponuje użycie wobec nich terminu *flâneur*, który rozumie jednak ponowocześnie¹⁰. Jest to figura „miejskiego wędrowca znajdującego przyjemność w przebywaniu w miejscach publicznych, które dostarczając ogromnego materiału obserwacyjnego, umożliwiają równocześnie zachowanie dystansu [...]”. Powołując się na Marka Bieńczyka, autorka książki traktuje postać *flâneura* jako metaforę romantycznej melancholii, która dotyka wielu bohaterów dzieł niemieckiego reżysera — anioła Damiana i Marion (*Niebo nad Berlinem*), Wintera (*Lisbon Story*), Howarda (*Nie wracaj w te strony*), Philipa (*Alicja w miastach*), Finna (*Spotkania w Palermo*). Jak pisze Kempna-Pieniążek: „wszyscy oni zdradzają przejawy »mocnej« melancholii w »słabym« podmiocie, przy czym ich słabość ma wiele źródeł, z których być może najważniej-

¹⁰ XVI-wieczne rozumienie tego terminu miało charakter zdecydowanie pejoratywny. Określeniem tym „obdarzano” włóczęgów, ludzi lubujących się w bezcelowym wałęsaniu się, obiboków. Dopiero w XIX stuleciu słowo to zyskało nowy wymiar.

szym jest zachwiane poczucie tożsamości”. Kluczową kwestią jest tutaj poczucie straty, jakiegoś wewnętrznego braku oraz związanej z tym alienacji. Bohaterowie Wendersa są, jak pisze badaczka,

w trakcie [...] procesu ustalania własnych horyzontów sensotwórczych. Żaden z nich nie podejmuje się jednak tego zadania z ochotą — większość to wszak uciekinierzy próbujący się wyzwolić z dotychczasowego życia, którzy dopiero po pewnym czasie zaczynają rozumieć, że zburzenie jednego porządku wymaga skonstruowania innego.

Ten brak zakorzenienia, pewności, jednorodnej tożsamości związany jest również z szerszym kontekstem historyczno-kulturowym. Chodzi tutaj oczywiście o brak ciągłości w Niemczech po II wojnie światowej — nieaprobowanie amerykańskiej wersji współczesności oraz odrzucenie własnej mrocznej przeszłości pozostawiło Niemców w kulturowej próżni.

Tropiąc kolejne elementy „sprytnego” romantyzmu Wima Wendersa, Kempna-Pieniążek wskazuje na ważny dla niemieckiego reżysera fenomen podróży. Podobnie jak u Herzoga, mamy tutaj do czynienia z podwójnie rozumianą wędrówką — z jednej strony to geograficzne przemierzanie przestrzeni (w tym wypadku eksplorowanie miast), z drugiej zaś „podróż wewnętrzna [...] w poszukiwaniu samego siebie, własnej tożsamości”. Co istotne, w obrazach Wendersa można także odnaleźć dodatkowe znaczenia związane z tym motywem. Reżyser bardzo chętnie odwołuje się do ogólnego problemu wszystkich sztuk audiowizualnych w dobie cyfryzacji i nadmiaru informacji. Ważne stają się refleksje — nie tylko *stricte* filmowe i medioznawcze, lecz także antropologiczne i filozoficzne — nad miejscem i statusem obrazów w tej szalenie dynamicznej rzeczywistości. Odpowiedzią Wendersa na współczesną supremację skrótu myślowego i zachwianie statusu metafory jest „poetyka długich ujęć i wewnętrznych monologów, spokojnego montażu i precyzyjnego konstruowania znaczeń”. Kempna-Pieniążek przytacza stwierdzenie Andrzeja Gwoźdźcia, który tak określa filmowe mowy reżysera: „[...] uprawia [...] swego rodzaju archeologię mediów. Jest bez wątpienia wytrawnym imagologiem naszych czasów”. Wenders próbuje w swoich dziełach zmierzyć się zatem z problemem tożsamości pojmowanej „jako przestrzeń między rzeczywistym »ja« a »moim« wyobrażeniem o nim [...]”, a kluczowym środkiem do znalezienia rozwiązania ma być refleksja nad statusem obrazu w kulturze.

Jak słusznie zauważa autorka rozprawy, przestrzeniami niezwykle nośnymi znaczeniowo w kontekście kategorii melancholii mogły być pejzaże Stanów Zjednoczonych. Dla reżysera z powojennej Europy miał to być kraj niezwykle fascynujący, dlatego Wenders zrealizował tam kilka obrazów, zachowując przy tym ich „europejskość”. Okazuje się jednak, że twórcę spotkał niemały zawód — otóż zakorzeniona w umyśle wizja Ameryki nie znalazła odzwierciedlenia w rzeczywistości. Reżyser *Alicji w miastach* rozczarował się własnym amerykańskim snem — uznał tę przestrzeń za pustą, pozbawioną głębi i zarażającą swoją próżnością, przez co uniemożliwiająca odnalezienie własnej tożsamości. „Ameryka zaraża »chorobą

obrazów«— jak stwierdza badaczka, a na tę Wenders nie chciał zapaść. Azylem w tej przestrzeni okazały się tylko amerykańskie kino oraz muzyka. Po tym rozczarującym doświadczeniu reżyser już w latach 80. zainteresował się kierunkiem wschodnim. Kempna-Pieniążek wysnuwa tezę, iż tym, co zafascynowało twórcę w tej rzeczywistości (dokumenty *Tokyo-Ga* i *Notatki o strojach i miastach*), była przede wszystkim możliwość uczenia się oraz znalezienia niektórych odpowiedzi na problemy związane z kondycją współczesnego człowieka.

W obszarze zainteresowań Wendersa pozostaje także refleksja autotematyczna — dyskurs metafilmowy, w którym podróże audiowizualne stanowią namysł nad historią kina oraz jego rolę we współczesnym świecie. Dla niemieckiego reżysera kino drogi nierozdzielnie wiąże się z kinematograficznym postrzeganiem rzeczywistości. Bohaterowie niektórych filmów oraz elementy treści i formy tychże (*Amerykański przyjaciel*, *Z biegiem czasu*, *Bracia Skladanowscy*, *Lisbon Story*) stanowią oczywisty hołd dla wspaniałej historii rozwoju X muzy. Wydaje się również, że wszystkie motywy autotematyczne i metafilmowe są próbą ukonstytuowania reżyserskiej świadomości i odnalezienia „ideału autentyczności”.

W rozdziale szóstym — *Byt melancholijny i poszukujący* — autorka przygląda się bliżej postaci przewodnika, który jest nieodłącznym towarzyszem podróżników Wendersa. Kempna-Pieniążek traktuje ciceronów w kategoriach „niewidocznych« przewodników, będących figurami ich własnej [bohaterów — G.M.] melancholii”. W tej grupie znajdują się dzieci, anioły, wampir i zmarli artyści. Szczególnie interesujący wydają się aniołowie z *Nieba nad Berlinem*, którzy kumulują w sobie kilka porządków. Przede wszystkim związani są z historią — mogą przemieszczać się między epokami i często odwołują się do przeszłości. Zachowują cechy czysto duchowe, ale brakuje im możliwości sensualnego odbierania świata. Traktowani są bardziej w kategoriach powierników ludzi niż wysłanników Absolutu — nie mogą uobecnić się w ludzkim życiu, jedynie „spróbować wlać nieco otuchy w serca zagubionych mieszkańców metropolii”. Jak zauważa badaczka, „anioł jest zatem kolejnym z melancholijnych »słabych« podmiotów. Może obserwować, ale nie potrafi działać; przemieszcza się swobodnie w przeszłości i teraźniejszości, ale nie jest mu dane ich zmieniać”. By spróbować zrozumieć i uzdrowić rzeczywistość, jeden z aniołów staje się człowiekiem — tym samym spaja w sobie porządek duchowy i materialny. Wenders stawia w tym filmie jasną diagnozę — ludzie oddalają się od siebie, dzielą się, cierpią przywiązani do codziennych spraw, a ludzka egzystencja pozbawiona jest wymiaru duchowego.

Wydaje się, że bohaterowie *Nieba nad Berlinem*, będącego szczytowym, jak sądzę, osiągnięciem filmowym Wendersa, są najlepszą ilustracją przesłania reżysera dotyczącego roli przewodników w jego obrazach, ale i we współczesnym świecie — mają oni wskazać zarówno postaciom, jak i widzom istnienie pierwiastka niematerialnego, możliwość głębszego poznania i zrozumienia rzeczywistości, a także umożliwić próbę pokonania melancholii i ukonstytuowania własnej tożsamości.

W ostatnim rozdziale Kempna-Pieniążek dowodzi, że Wenders wpisuje się w koncepcję podmiotu romantycznie poznającego świat. Jednocześnie zastrzega, iż reżyser sprzeciwia się jednoznacznie negatywnemu stosunkowi do poznania naukowego, czemu daje wyraz w refleksji nad materialnym wymiarem rozwoju kinematografii. „Racjonalny romantyzm” rzeczywiście wydaje się kategorią najbardziej adekwatną do treści filmów Wendersa. Jak pisze badaczka, twórcy zależy na tym, „by sercem tworzyć obrazy na magicznym celulojdie”. Ten „inny romantyzm” i związaną z nim postawę twórczą najlepiej wyrażają słowa Marii Cieśli-Korytowskiej, które przytacza Pieniążek: „to nie tylko postawa badacza-naukowca, ale coś więcej — aktywność utożsamiana jest z twórczością [...], akt poznania z aktem tworzenia”¹¹.

Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa Magdaleny Kempnej-Pieniążek to fascynująca podróż ścieżkami dokonań niemieckich twórców filmowych. Wraz z autorką możemy spojrzeć na twórczość obu reżyserów przez pryzmat współczesnych reinterpretacji romantyzmu, co stanowi ciekawe wyzwanie — nie tylko filmo- i kulturoznawcze, lecz także antropologiczne oraz filozoficzne. Praca ta może stanowić przyczynek do swego rodzaju autorefleksji dotyczącej własnego miejsca we współczesnym świecie, roli społecznej czy poczucia tożsamości. Autorka z humanistyczną wrażliwością i docieklivością udowadnia niezwykłość podróży filmowych Herzoga i Wendersa, dla których w szybko zmieniającej się rzeczywistości wciąż najważniejszy pozostaje człowiek.

DREAMERS AND WANDERERS: ROMANTIC TOPOGRAPHY OF WERNER HERZOG'S AND WIM WENDERS' CREATIVE ACTIVITY — REVIEW OF MAGDALENA KEMPNA-PIENIĄŻEK'S BOOK

Summary

The author of the discussed book looks for the romantic tracks in the films of two German directors. Kempna-Pieniążek refers to the concept of rational romanticism, treated as an unfinished project of Western civilization. The background of her work is the historical and social context of creating Herzog's and Wenders' movies. However, the most important is for the researcher finding in the works of German artists the clues of romantic world outlook, which disclose in appealing to the categories of romantic irony, rebellion, melancholy, the constant one's wayfaring, anti-civil and anti-rational discourse. The book, written clearly and substantially, is divided into seven chapters. Kempna-Pieniążek with humanistic sensitivity and inquisitiveness proves the wondrousness of film journeys of Herzog and Wenders, for whom in a quickly changing reality the most important still remains the man.

Translated by Grzegorz Małecki

¹¹ M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 191–192, cyt. za: M. Kempna-Pieniążek, *op. cit.*, s. 251.