

Piotr Czerkawski

Śladami niemieckich mistrzów

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/1, 102-107

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr Czerkowski

Śladami niemieckich mistrzów

Following the German masters

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

Słowa kluczowe: Werner Herzog, Wim Wenders, kino niemieckie, romantyzm we współczesnym kinie, melancholia, film autorski

Key words: Werner Herzog, Wim Wenders, German cinema, romanticism in the modern cinema, melancholy, author cinema

Werner Herzog i Wim Wenders, niemieccy reżyserowie filmowi sukcesywnie podążający w wyznaczonych sobie przed laty kierunkach, cieszą się sławą reżyserów – wędrowców. Eksplorowane przez nich trasy, choć pozornie odległe, krzyżują się czasem w zaskakujących okolicznościach. Książka Magdaleny Kempnej-Pieniążek stara się rzucić trochę światła na te swoiste „spotkania na krańcach świata”. We wstępie do książki jej autorka przywołuje przykład najbardziej oczywisty – występ Herzoga w zrealizowanych przez Wendersa dokumentach *Pokój 666* (1982) i *Tokyo-Ga* (1985). Jednocześnie zwraca uwagę na wkład niemieckich twórców w projekt *Dziesięć minut później – trąbka* (2002). Tematyczną dominantę tego nowelowego filmu stanowią – podejmowane często przez obu reżyserów – rozważania nad pojęciem czasu w kinie. W opinii katowickiej filmoznawczyni znacznie ważniejsze niż pojedyncze kontakty okazują się jednak dzielone przez Wendersa i Herzoga zainteresowania fabularne, a także poszukiwania stylistyczne. Autorka odnajduje podobieństwa między oboma reżyserami w ich doświadczeniach biograficznych, poglądach na rzeczywistość, a także skłonności do autokreacji. Przede wszystkim zwraca jednak uwagę na obecne w filmach obu twórców odwołania do tradycji romantycznej. Istotność tego wątku zostaje szczególnie mocno podkreślona w tytule omawianej publikacji: *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*.

Racjonalni romantycy

Na początku książki autorka przywołuje słowa Krzysztofa Stanisławskiego: „Wendersowskie [...] filmy [...] i działania na pierwszy rzut oka są jakby zupełnie przeciwstawne Herzogowskiej kontemplacji, choć jak się później okazuje, opowiadają jednak w gruncie rzeczy o tym samym – o alienacji człowieka, o zagubieniu w świecie, którego nie postrzega on jako swój”¹. Poczucie niedopasowania do otaczającej rzeczywistości stanowi jeden z najważniejszych składników często przywoływanej przez autorkę wrażliwości romantycznej. Katowicka badaczka podkreśla, że jej rozumienie romantyzmu znacząco wykracza poza perspektywę tyrtejsko-martyrologiczną i że podąża za myślą Agaty Bielik-Robson i traktuje romantyzm jako „niedokończony projekt”. Według Kempnej-Pieniążek, „Autorka *Innej nowoczesności* stwierdza, że jej celem jest obrona »dziedzictwa romantyzmu przed popularną kliszą postrzegającą w nim skłonność do irracjonalizmu, gorączki i szaleństwa«. Strategia proponowana przez badaczkę może, jak sądzę, zostać z powodzeniem zastosowana w odniesieniu do twórczości reprezentantów nowego kina niemieckiego” [MW 10]. Dodaje:

Podstawowa teza tej książki zakłada, że Werner Herzog i Wim Wenders, wbrew obiegowym opiniom i interpretacyjnym kliszom dotyczącym zwłaszcza dzieł pierwszego z nich, promują w swoich filmach szczególnie typ racjonalnej romantyczności [...]. „Racjonalny romantyzm” u Herzoga wyraża się bowiem przede wszystkim za sprawą ironii (romantycznej, oczywiście), a u Wendersa manifestuje się w motywie „mocnej” melancholii „słabego” podmiotu [MW 12].

Podobieństwa między Herzogiem i Wendersem zaczynają się już na poziomie biografii. Urodzeni w latach czterdziestych reżyserzy w młodości czuli się naznaczeni przez niechlubną przeszłość swojej ojczyzny. Kempna-Pieniążek zauważa, że:

Podjęmowane 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 podzielają wątpliwości epoki, na którą przypadły ich prawdziwie formacyjne lata, te, które ukonstytuowały ich jako twórców [MW 29].

Obaj reżyserzy wyrażali pragnienie buntu przeciw nierozliczonej nazistowskiej przeszłości, a także współczesności zdominowanej przez miłą kulturę masową. W cytowanym przez autorkę wywiadzie Herzog zauważał: „W dziejach naszego filmu istnieje jakby wielka dziura – bowiem po wspaniałym okresie ekspresjonizmu nastąpiła pustka. Młodzi filmowcy niemieccy

¹ M. Kempna-Pieniążek, *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wenera Herzoga i Wima Wendersa*, Wrocław 2013 [dalej: MW], s. 9.

nie mają swojej historii filmu. Jesteśmy sierotami. Nie mamy ojców, mamy tylko dziadków” [MW 36]. Poetyka ekspresjonizmu odcisnęła na wrażliwości Herzoga trudne do zignorowania piętno. Najsilniej jego fascynacje objawiły się w *Nosferatu wampirze* (1979), będącym wariacją na temat arcydzieła Friedricha Wilhelma Murnaua *Nosferatu – symfonia grozy* (1922). Tak wyraziste nawiązania pozostają jednak w twórczości Herzoga rzadkością. Co więcej, ten niemiecki reżyser przyznaje dziś: „Jestem jednym z tych, którzy rzadko chodzą do kina. Oglądam najwyżej dwa, trzy filmy rocznie”².

Zupełnie inaczej przedstawia się strategia Wendersa. Twórca *Paris, Texas* (1984) sprawia wrażenie kinofila rodem z czasów francuskiej Nowej Fali. Niemiecki reżyser ma w swoim dorobku film poświęcony niemieckim pionierom kina zatytułowany *Bracia Składanowscy* (1995), a także *Film Nicka* (1980), celuloidowe epitafium dla słynnego amerykańskiego reżysera Nicholasa Raya. Także ostatni – jak do tej pory – fabularny film Wendersa, *Spotkanie w Palermo* (2008), został pomyślany jako hołd złożony Ingmarowi Bergmanowi i Michelangelo Antonioniemu. Charakteryzująca reżysera miłość do kina nie ogranicza się wyłącznie do wyrazów sympatii składanych ulubionym twórcom. Jak zauważa Kempna-Pieniążek, wiele filmów Wendersa zawiera refleksje na temat współczesnej kondycji X muzy, a także wpływu technologicznych przemian na istotę kina. W sposób najbardziej wyrazisty problematykę tę ujmuje chyba *Lisbon Story* (1994) – historia dźwiękowca, który przybywa do Lizbony, aby pomóc w dokończeniu filmu zaprzyjaźnionego reżysera. Zamiłowanie Wendersa do eksperymentów formalnych znalazło natomiast wyraz chociażby w świetnie przyjętej *Pinie* (2011). Dokument poświęcony teatrowi baletowemu Piny Bausch uznaje się za jeden z dowodów na artystyczny potencjał drzemiący w technologii 3D – wykorzystywanej głównie przez twórców hollywoodzkich blockbustów. Bardzo podobne pochwały uzyskała zresztą zrealizowana w tej samej technologii rok wcześniej *Jaskinia zapomnianych snów* (premiera 2011) Herzoga.

Eksploracja marginesów

Chociaż Herzog i Wenders są uważani za wybitnych twórców Nowego Kina Niemieckiego, nie czują szczególnego związku z tym nurtem. Autorka *Marzycieli i wędrowców...* pisze:

z zestawienia tych dwóch głosów wyłania się zaskakujący wizerunek reżysera jako jednego z najważniejszych przedstawicieli nowego kina niemieckiego, ale i w jakiś sposób jego *outsidera*, indywidualisty *par excellence*. Podobne wątki wybrzmiewają także w licznych wypowiedziach Wernera Herzoga, który podkreśla, że nowe kino niemieckie nie było dla niego nigdy istotnym punktem odniesienia, ponieważ kręcił filmy jeszcze przed jego zaistnieniem [MW 41].

² W. Herzog, *Kapuściński koloryzował? Wspaniale*, [online] <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,8005513,Werner_Herzog_w_TOK_FM_Kapuscinski_koloryzowal_Wspaniale_.html>, dostęp: 21.01.2014.

W przeciwieństwie do takich reżyserów, jak Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff czy Margarethe von Trotta, Herzog i Wenders unikali w swoich filmach otwartych manifestacji politycznych. Autor *Paris, Texas* przez pewien czas mieszkał wprawdzie w komunie hipisowskiej, ale wspominał po latach: „W czasie, gdy ja chodziłem wieczorami oglądać amerykańskie westerny – oni rozprawiali o imperializmie” [MW 29].

Obaj twórcy bardzo szybko zaczęli odnosić sukcesy za granicą. Podróże z kamerą stały się domeną zwłaszcza Herzoga, uważanego za jednego z niewielu reżyserów, którzy mieli okazję realizować filmy na wszystkich kontynentach. Kempna-Pieniążek wyraźnie podkreśla, że twórca *Fitzcarraldo* (1982) nie ma jednak nic wspólnego z powierzchownym turystą powielającym mity na temat dalekich krain. Autorka pisze:

Rację ma Jakub Majmurek, kiedy stwierdza, że nawet jeśli Herzog w swoich dziełach krąży wokół europejskiej fantazji kolonialnej, to tylko po to, by ją przekroczyć; w ostatecznym rozrachunku egzotyczna sceneria jego dzieł nie jest tłem dla „afirmacji zachodniej cywilizacji”, a prezentowane przez niego „krajobrazy, fauna i flora, lokalne populacje, ich zwyczaje, kultura” nie są „redukowane do zasobów wykorzystywanych do produkcji przeznaczonych dla zachodniego widza fantazji, której prawdziwą treścią nie jest jakkolwiek rozumiana natura, ale celebrowanie technologii umożliwiającej wyprodukowanie egzotycznych obrazów” [MW 127].

Choć Wenders realizował filmy między innymi w Portugalii i w Japonii, najgłośniejszym echem odbiły się jego wyjazdy do Stanów Zjednoczonych. Kolejne relacje z podróży po USA układają się w kronikę zawiedzionych nadziei. W jego przytaczanym przez Kempną-Pieniążek wierszu-eseju *American Dream* można przeczytać:

Wszystko tam było – autostrady, wielkie znaki i motele, stacje benzynowe i supermarkety, i nic poza tym! To znaczy: miałem nadzieję, że coś się za tym kryje; szukałem i niczego nie znalazłem. Jechałem przez wiele dni [za: MW 151].

Autorka *Marzycieli i wędrowców...* poświęca dużo uwagi Wendersowskiemu rozczarowaniu Ameryką i uzasadnia je w sposób następujący:

Na czym opierał się amerykański sen Wendersa? Być może na fascynacji wolnością, przestrzenią, kontrkulturą. Szybko okazało się jednak, że Stany Zjednoczone nie mogą zaoferować tego, co dla Europejczyka najważniejsze – poczucia tożsamości. Wręcz przeciwnie – jak dowodzą przemyslenia i losy Wintera z *Alicji w miastach* – Ameryka tożsamości skutecznie pozbawia. [...] Ameryka redukuje ludzkie potrzeby do komfortu i luksusu, ogłupia potokiem pozbawionych istotnego znaczenia przekazów, kolonizuje (pod)świadomość poprzez wpływ mediów [MW 180].

Pod podobnymi słowami z pewnością podpisałby się także Herzog, polemizujący z mitem Ameryki jako „ziemi obiecanej” w przygnębiającym *Stroszku* (1977). Pełna goryczy wizja Stanów Zjednoczonych powraca także w późnych filmach reżysera. Film *Zły porucznik* (2009) – opisujący realia Nowego Orleanu niedługo po ataku huraganu Katrina – stanowi obraz przeżartego korupcją,

pełnego przemocy miejskiego molocha. *Synu, mój synu, cóżeś ty uczynił* (2009) przedstawia natomiast Amerykę jako chaotyczną krainę, w której rzeczywistość coraz bardziej przypomina fabułę filmu klasy B. Także najnowszy, jak na razie, dokument tego reżysera, czteroodcinkowy telewizyjny miniseriał *On Death Row* (2012–), można odczytać jako stanowczy protest przeciwko obowiązującej w niektórych stanach USA karze śmierci.

Ja, autor

Bodaj najciekawsze fragmenty *Marzycieli i wędrowców...* dotyczą uprawianej przez obu reżyserów autokreacji. Dbałość o własny wizerunek, z jednej strony, wpisuje się w romantyczny mit indywidualizmu, z drugiej – pozostaje w pełni dopasowana do kinowej *politique des auteurs*. Zgodnie z sugestiami Kempnej-Pieniążek, Wenders określa samego siebie jako „romantyka zakochanego w mieście” i mógłby posłużyć za przykład współczesnego *flaneura* – „miejskiego wędrowca znajdującego przyjemność w przebywaniu w miejscach publicznych, które dostarczając ogromnego materiału obserwacyjnego, umożliwiają równocześnie zachowanie dystansu” [MW 153]. Autor *Buena Vista Social Club* (1999) jest intelektualistą, który wzbogaca swoje filmy o cytaty z dzieł Pessoa czy Benjamina. Przy okazji reżyser prezentuje się jako członek artystycznej bohemy i często obsadza swych sławnych znajomych w epizodycznych rolach. Na takich prawach w *Spotkaniu w Palermo* pojawili się między innymi Milla Jovovich i Lou Reed.

Kwestia autokreacji pozostaje jeszcze bardziej rozbudowana u Herzoga. Proces gry z własną tożsamością zaczyna się już na poziomie nazwiska reżysera. Kempna-Pieniążek przywołuje wypowiedź autora *Stroszka*, który tłumaczy, że zdecydował się powrócić do nazwiska matki: „»Herzog« w języku niemieckim znaczy »książe«; pomyślałem, że wśród filmowców powinien być ktoś taki jak Count Basie czy Duke Ellington” [MW 51]. Budowaniu wizerunku ekscentryka służą również wypowiedzi, przykładowo: „Jestem Bawarczykiem z końca średniowiecza. Mimo to jestem bardzo realny” [MW 57] czy „Jestem człowiekiem z krwi i kości. Wszystkie filmy, które zrobiłem, to raczej dzieło siłacza niż wytwór intelektu” [MW 57]. Według autorki, biografia Herzoga stanowi – typowe dla romantyków – połączenie prawdy i mitu. Od podobnych określeń nie odżegnywałby się zapewne sam reżyser, przyznający otwarcie, że w filmach uznawanych za dokumentalne zdarza mu się konfabulować i koloryzować rzeczywistość. Właściwość tę często dostrzegają stykający się z twórczością Herzoga badacze. Dariusz Czaja w swojej analizie filmu dokumentalnego *Śmierć na pięć głosów* (1995) pisał: „Herzog filmuje nie tyle rzeczywistość, ile swoje jej widzenie. Filmowy portret Gesulada zdradza wyraźny dukt pędzla jego twórcy”³. W przytaczanej przez Kempną-Pieniążek *Deklaracji z Minnesoty* Herzog uzasadnia swoją postawę następująco:

³ D. Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wołowiec 2010, s. 128.

„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” [za: MW 66]. Kolejną ważną cechą wizerunku Herzoga pozostaje skłonność do rozsadzania powagi jego filmów za sprawą niespodziewanych erupcji humoru. Kempna-Pieniążek zauważa, że w wiele z nich obfitują chociażby dokumentalne *Spotkania na krańcach świata* (2007):

Kiedy Herzog z pełną powagą pyta jednego z zoologów o to, czy to prawda, że istnieją pingwiny – geje, kiedy sięga po kiczowate pejzaże z małą – kowbojem, a zwłaszcza kiedy z dobroduszną drwiną przerywa i streszcza nieco przydługie i „natchnione” wypowiedzi swoich rozmówców idealistów, nie sposób nie dopatrzeć się w jego zabiegach wywiedzionych z ducha powieści Sterne’a elementów gry zarówno z bohaterami filmu, jak i z widzami [MW 68].

Prawdziwie wisielcze poczucie humoru Herzog demonstruje także w wywiadach. Pytanie dziennikarza przywołującego popularny mit, jakoby Ian Curtis, wokalista Joy Division, popełnił samobójstwo po obejrzeniu *Stroszka*, reżyser skwitował uwagę: „I co człowiek ma pomyśleć po czymś takim? Czy był to komplement, czy wyraz dezaprobaty?”⁴.

Ze znawstwem i z pasją

Pełna anegdot i ciekawostek, lecz przede wszystkim przenikliwych obserwacji książka Kempnej-Pieniążek stanowi kompetentną analizę twórczości dwóch popularnych twórców kina europejskiego. Autorka jest w stanie przebić się przez dotyczące obu reżyserów stereotypy i myślowe schematy. Podąża szlakiem marzycieli i wędrowców, by uważnie rozglądać się na boki i objąć swym spojrzeniem możliwie najszerszy horyzont interpretacyjny. W jej strategii czuć nie tylko naukową dyscyplinę, lecz także pasję, z którą znawcy kina oddają się refleksji na temat swoich ulubionych reżyserów. Dzięki temu romantyczna topografia twórczości Herzoga i Wendersa dostarcza czytelnikom nie tylko pożytecznej wiedzy, lecz także autentycznej przyjemności lektury.

⁴ W. Herzog, *Nie boję się piekła*, [online] <<http://www.newsweek.pl/nie-boje-sie-piekla,58491,1,1.html>>, dostęp: 21.01.2014.