

Ameryka Wima Wendersa ¹

MARCIN GIŻYCKI

*Czy śniono by o Ameryce na całym świecie,
gdyby nie było filmów?*

Wim Wenders ²

W 1969 roku Wim Wenders zanotował taką oto myśl na temat filmu Sergia Leone *Pewnego razu na Zachodzie*: *Film Leone (...) pokazuje niezaangażowanemu widzowi przepych produkcji: najbardziej skomplikowane ruchy kamery, najbardziej wyrafinowane najazdy i panoramy, fantastyczne dekoracje, wspinających aktorów, wielką budowę torów kolejowych wyłącznie na pokaz, by pociąg mógł przejechać nimi tylko raz. No i Monument Valley, prawdziwą Monument Valley w Ameryce, gdzie John Ford kręcił swoje westerny, a nie zrobioną z tektury z podpórkami z tyłu. Dokładnie w tym momencie filmu, w którym niezaangażowany widz zaczyna czuć podziw, mnie zrobiło się smutno, kiedy oglądałem film po raz drugi. Poczułem się jak turysta, „westernowy turysta”* ³.

Dwudziestoczteroletni wówczas Wenders, który dopiero w następnym roku miał zrealizować swój dyplomowy film w monachijskiej szkole filmowej, nie przypuszczał, że jego samego spotka w przyszłości podobny zarzut o tworzenie pocztówkowej, pełnej klisz wizji Ameryki ⁴.

Fascynacja Wendersa Ameryką, częsta w końcu wśród europejskich filmowców, przybrała kliniczny niemal wymiar. Żaden inny twórca nie zrealizował tylu filmów w Ameryce, które byłyby, jeśli nie konieczne formalnie europejskie, to przynajmniej jako takie postrzegane. Żaden inny europejski reżyser nie wypowiadał się publicznie równie obszernie na temat Ameryki i swojego nią zainteresowania, jak Wenders właśnie. Nie jest to jednak, jak to się dalej okaże, uwielbienie bezkrytyczne. Nie jest to też miłość obustronna.

Autorzy rozpraw o Wendersie z reguły podkreślają, że jego zamiłowanie do kultury amerykańskiej wzięło się z typowej dla całej generacji młodych twórców niemieckich wychowanych już po wojnie reakcji na duchową pustkę, jaką wytworzyła niedawna przeszłość ich kraju ⁵. Niemożność utożsamienia się z kulturą własnego narodu, przynajmniej od czasu dojścia Hitlera do władzy, powodowała, że zwracali się oni chętnie ku temu, co oferowały im Stany Zjednoczone ⁶, a zwłaszcza kino *noir*, w którym odnajdowali bliskie sobie niepokoje o kształt nowego ładu społecznego po historycznej zawierusze. Oczywiście wojna w Wietnamie stała się kolejnym rozczarowaniem, ale zrodziła atrakcyjną dla młodych Niemców kontrkulturę, z którą mogli się utożsamić.

Trudno jednakże nie zauważyć, że także młodzi, chociaż nieco starsi od Wendersa, reżyserzy francuscy z pokolenia Nowej Fali z nabożeństwem oglądali dzieła tych samych filmowców amerykańskich ⁷, a jego rówieśnicy w Warszawie

słuchali z nie mniejszą niż on ekscytacją piosenek Boba Dylana. A przecież wojenne doświadczenia Niemców, Francuzów czy Polaków były diametralnie różne. Ekspansja amerykańskiej kultury, i tej masowej, i tej adresowanej do bardziej wymagającego odbiorcy (*vide* ekspresjonizm abstrakcyjny w malarstwie), jest więc zjawiskiem powszechnym, a nie ograniczonym do jednego, pokonanego kraju.

Casus Wendersa jest więc przede wszystkim wynikiem jego szczególnych, indywidualnych upodobań, wykraczających poza trendy pokoleniowe. Wedle własnych, zapewne przesadzonych, słów znał on już kilkadziesiąt amerykańskich filmów, zanim zobaczył jakiekolwiek dzieło europejskiego reżysera⁸. Miłość do kina amerykańskiego na tym się nie skończyła, czego ślady można dostrzec w całym dorobku Wendersa. Na filmie *Człowiek z Zachodu* Anthony'ego Manna uczył się montażu, a zdobytą w ten sposób wiedzę zastosował w *Strachu bramkarza przed rzutem karnym* z 1972 roku. W innych swoich wczesnych filmach nawiązywał, mniej lub bardziej otwarcie, do Alfreda Hitchcocka, Johna Forda czy Nicolasa Raya. W *Alicji w miastach* (1974) znalazła się na przykład scena ukazująca parę bohaterów (dziennikarz i mała dziewczynka) na przystanku autobusowym w pobliżu lotniska i drogowskazu z napisem „North-West” (nawiązanie do *Północ, północny zachód* Hitchcocka). W tym samym filmie Philip Winter (dziennikarz) ogląda *Młodego Lincolna* Johna Forda na ekranie telewizora w motelu (po przerwaniu programu reklamami bohater wpada w furję i demoluje odbiornik). Cytaty z filmów między innymi Raya można odnaleźć z kolei w *Z biegiem czasu*. To tylko kilka przykładów nieustannego hołdu, jaki Wenders składa wielkiemu kinu hollywoodzkiemu.

Swoją pierwszy film rozgrywający się w Ameryce, chociaż fotografowany jeszcze w Europie, głównie w Hiszpanii, Wenders nakręcił w 1973 roku. Była to *Szkarłatna litera*, adaptacja prozy Nathaniela Hawthorna. Tej narzuconej młodemu reżyserowi kostiumowej ekranizacji w gwiazdorskiej obsadzie (Senta Berger, Lou Castel) żadną miarą nie można zaliczyć do jego udanych dzieł. Opowiadanie historii, jak się miało zresztą wkrótce okazać, nie było nigdy mocną stroną Wendersa, którego siła tkwi raczej w obrazach i niespiesznej obserwacji wydarzeń, niekoniecznie dążących do sprecyzowanego celu. „*Szkarłatna litera*” – pisał Wenders zaraz po ukończeniu filmu – *jest dokumentem ograniczeń, z jakimi nie mam zamiaru mieć więcej do czynienia. Nie mam ochoty robić więcej filmów, w których nie może pojawić się ani samochód, ani stacja benzynowa, ani telewizor czy budka telefoniczna*⁹.

W następnym roku jednak udało się Wendersowi zrealizować w pełni autorski film częściowo w Stanach Zjednoczonych. Była to *Alicja w miastach*, pozycja niewątpliwie bardzo ważna w całym dorobku reżysera, w której pełno jest samochodów, stacji benzynowych, telewizorów i budek telefonicznych. Nas film ten będzie interesować przede wszystkim jako pierwsza znacząca wypowiedź Wendersa na temat Ameryki. Jest to, przynajmniej w punkcie wyjścia, opowieść o niemieckim dziennikarzu, który ma napisać reportaż z podróży przez USA, nie jest jednak w stanie wywiązać się z zadania. Zamiast pisać tekst, robi polaroidowe fotografie wszystkiego, co spotyka na drodze. Później, co ma tutaj już mniejsze znaczenie, akcja przenosi się do Niemiec, przez które bohater wędruje razem z pozostawioną pod jego opieką małą dziewczynką w poszukiwaniu jej dziadków.

Jednym z powodów twórczej impotencji Philipa jest rozczarowanie, jakiego doznaje w zderzeniu swojej wizji Ameryki z Ameryką prawdziwą. Bohater skarży się na przykład swojej byłej dziewczynie, którą odwiedza w Nowym Jorku: *To była okropna podróż. Zaraz po opuszczeniu Nowego Jorku wszystko jest identyczne. (...) Miałem wrażenie, że tak już zostanie na zawsze.* Słowa te odzwierciedlają spostrzeżenia samego reżysera, którego *alter ego* jest niewątpliwie Philip. W jednym z wywiadów Wenders powiedział: *Kiedy byłem dzieckiem, Ameryka była dla mnie miejscem, do którego nie można było pojechać. Pierwszy mój tam wyjazd (...) przyniósł wielki zawód. Raj z dziecińczych marzeń wydał mi się pusty i zepsuty*¹⁰.

Rozczarowanie Philipa-Wendersa¹¹ wynika więc z konfrontacji mitu z rzeczywistością. W poetyckim tekście *The American Dream* Wenders wykladał bardziej szczegółowo swoje wrażenia z tej pierwszej podróży:

*Wszystko tam było – autostrady,
wielkie znaki i motele,
stacje benzynowe i supermarkety, i
nic poza tym!
To znaczy: miałem nadzieję, że coś za tym się kryje;
szukałem i niczego nie znalazłem.
Jechałem przez wiele dni.
Krajobrazy zmieniały się z wolna,
robiło się cieplej, bardziej południowo,
ale miasta,
a raczej to, co rościło sobie na mapie pretensje do tej nazwy,
przynajmniej jeśli chodzi o liczbę mieszkańców i zajmowany obszar,
były wszystkie identyczne.
Takie same szerokie ulice,
a przy nich wyłącznie
neonowe motele,
neonowe bary szybkiej obsługi,
neonowe stacje benzynowe
i neonowe supermarkety.
I nic więcej.
Nie było „miast” i życia miejskiego.
Wszystkie te miejsca, przez które przejechałem,
stały się w mojej pamięci nierozróżnialne
(...)
Przerażony wróciłem do Nowego Jorku
i poczułem ulgę. To było miasto!
Prawdziwe miasto*¹².

Był też drugi powód rozczarowania: wszechobecność obrazów służących reklamie. O tym też pisał w *Amerykańskim śnie*:

*Ameryka, kraj obrazów.
Kraj zrobiony z obrazów.
Kraj stworzony dla obrazów.*

*Nawet pismo stało się tutaj obrazkowe,
jak nigdzie indziej.
Z nieskończoną inwencją
z liter i cyfr
uczyniono tutaj znaki, nowe ikony.
Wszędzie obrazy i znaki;
na wielkich tablicach, fotograficzne, malowane, neonowe.
Tylko tu stały się one osobną sztuką.
Tylko tu znaki i symbole tak się zdewaluowały.
Tylko tu oczy mają tyle roboty,
przywykłe do ciągłej pracy.
Tylko tu udało się wizję w takim stopniu zaprzęgnąć
w służbę uwodzenia.
Toteż nie ma drugiego miejsca równie wypełnionego pragnieniami,
ponieważ nigdzie indziej wizja nie jest tak uzależniająca.*

I nigdzie indziej, przeto, wizja nie uległa takiej erozji ¹³.

Do tej „erozji obrazów” przyczyniła się też telewizja. Pierwsze zetknięcie się z nią w Ameryce Wenders opisał równie plastycznie:

*Początkowo patrzyłem na to,
jak działał ów straszliwie hałaśliwy, niesmaczny, wykalkulowany,
niegodny system obrazów z pełną przerażenia fascynacją.
Aż nagle stałem się jego ofiarą.
Stałem się zwierzęciem sparaliżowanym strachem
na drodze w nocy
oślepionym światłami reflektorów.
Tak właśnie gapilem się w to migające światło* ¹⁴.

Wszystkie te spostrzeżenia znalazły odbicie w *Alicji w miastach*. Jest tam i monotonia amerykańskiej prowincji, i atakujące kierowcę billboardy (sekwencja przyrównywana do podobnej w *Zabryskie Point* Antonioniego), i telewizja z reklamami, której bohater nie może znieść. Pozytywnym wyjątkiem jest Nowy Jork, szklany, strzelisty, fascynujący, w którym przechował się mit Ameryki.

Ameryka, jaką Wenders zobaczył w 1973 roku i pokazał w *Alicji w miastach* (z wyjątkiem rzeczonoego Nowego Jorku), była więc jakby gorszą kopią wyobrażenia tego kraju, jakie nosił w sobie od dawna. Rzeczywistość okazała się mniej atrakcyjna od jej reprezentacji.

Wendersowski mit Ameryki brał się oczywiście z kina. Tego kina, które było już przeszłością na przełomie lat 60. i 70., gdy Wenders pisał: *Na jakie jeszcze filmy warto chodzić, poza kilkoma wyjątkami? Oglądanie staje się uświadamianiem utraconego. Brakuje mi życzliwości, dbałości o detale, dogłębności, powagi, spokoju, humanitaryzmu filmów Johna Forda. Brakuje mi twarzy, które są po prostu sobą, krajobrazów, które nie są tylko tłem, historii, które, nawet jeśli są śmieszne, nigdy nie są głupie, aktorów grających zawsze w jakiś sposób samych siebie* ¹⁵.

To wszystko, zdaniem Wendersa, ulotniło się z kina amerykańskiego. Odrodziło się natomiast w piosenkach Boba Dylana czy zespołów Grateful Dead albo

The Birds¹⁶ (dlatego też odtrutką na monotonię amerykańskiego Mid-Westu jest dla Philipa radio grające aktualne przeboje). Najlepsze nowe filmy amerykańskie, takie jak *Swobodny jeździec*, odzwierciedlają ducha tej muzyki. Ale to już inna historia.

Mimo rozczarowania Ameryka nie przestała pociągać Wendersa. W 1977 roku ukończył on *Amerykańskiego przyjaciela* na podstawie powieści *Ripley's Game* Patricii Highsmith. Akcja filmu rozgrywa się co prawda głównie w Europie i tylko trzykrotnie przenosi się do Nowego Jorku, niemniej zawiera dalsze interesujące komentarze reżysera na temat Ameryki i hollywoodzkiego kina.

Amerykański przyjaciel jest opowieścią o nieuleczalnie chorym na leukemię hamburskim ramiarzu, Jonathanie Zimmermannie, którego wynajmuje paryski gangster Raoul Minot do zamordowania kilku konkurencyjnych gangsterów. Francuzowi podsuwa z kolei Jonathana Tom Ripley, podejrzany amerykański biznesmen o mafijnych powiązaniach, który z zasłyszanej rozmowy dowiaduje się o śmiertelnej chorobie ramiarza i słusznie przypuszcza, że mógłby on być skłonny do podjęcia za pieniądze ryzyka w celu finansowego zabezpieczenia żony i syna po swojej śmierci.

Ripley wnosi do filmu zestaw atrybutów „amerykańskości”, które Wendersa zawsze pociągały. Nosi kowbojski strój, jeździ starym cadillakiem, a w domu ma szafę grającą, dystrybutor coca-coli i świecący znak firmowy „Canada Dry”. Pół-gangster, pół-kowboj, neurotyk, jest niejako wysłannikiem mitycznej Ameryki, tej z hollywoodzkich gatunków filmowych: Hitchcockowskiego thrillera, westernu, filmu gangsterskiego czy *noir*. Przybywa trochę jak wysłannik piekieł po duszę naiwnego Jonathana, który przyjmuje zlecenie skuszony tyleż chęcią zarobienia, ile perspektywą zaznania przygody, jak z amerykańskiego filmu (pierwszą ofiarą ma być zresztą Amerykanin)¹⁷. Kiedy anioł próbujący zbawić Jonathana, wcielony w postać jego żony, przynosi mu dobrą nowinę, że wyniki jego ostatnich testów medycznych nie są wcale złe, ramiarz zdradza gangstera i porzuca go obok płonącego samochodu symbolizującego piekło. Ale zły duch sięga po swoje i pozornie wyzwolony, szczęśliwy Jonathan umiera nagle na pustej plaży¹⁸. Ostatnie ujęcie, jak i pierwsze, przenosi nas do Nowego Jorku, do współnika Ripleya, tajemniczego malarza Derwatta (świetna rola Nicholasa Raya), kierującego swoimi sprawami niejako zza światów, oficjalnie bowiem uchodzi on za zmarłego (z ukrycia fałszuje własne obrazy). Może też Jonathan musi umrzeć i dlatego, że jako jedyny poznał się na fałszyfikatach Derwatta?

Ameryka jest rodzajem nałogu, zdaje się mówić Wenders, przynajmniej ta uosobiona w kinie. Nie da się jej porzucić bez konsekwencji. I nie należy też z nią igrzać. A jeszcze lepiej nie dać się złapać w jej pułapki.

Thomas Elseasser interpretował nawet *Amerykańskiego przyjaciela* jako metaforę stosunków z jednej strony Europy i Hollywoodu, a z drugiej Ameryki i Niemiec: *Niemcy Zachodnie, uosobione w postaci Jonathana, początkowo odrzucają załoty Ameryki reprezentowanej przez Ripleya w wykonaniu Denisa Hoppera. Jonathan odpowiada na dobrą wolę i jowialność kowboja z moralizatorską wyższością. Ale wkrótce ich stosunek staje się bardziej dwuznaczny. Nie tylko skrywana niechęć i egocentryzm Jonathana zostają wystawione na próbę i w końcu przełamane przez Ripleya. Wydaje się, że Jonathan potrzebuje Ripleya, by dowiedzieć się od niego, kim sam jest, czyli ile jest wart*¹⁹.

Na innym poziomie, dodawał dalej Elseasser, film Wendersa mówi o dwóch Amerykach. Pierwsza to Ameryka brutalna, kraj zbrodni, wyzysku, ciemnych interesów, walki o władzę, pornografii, pokretnych międzynarodowych spisków, Ameryka zimna i nieprzyjazna, okrutna i agresywna. Tę Amerykę można dostrzec w mafijnych wątkach filmu. Ale jest też druga Ameryka, którą symbolizuje przyjaźń Ripleya – to kraj bezpośrednich stosunków między ludźmi i tolerancji²⁰.

Wenders otwarcie pisał, że Jonathan jest jego kolejnym *alter ego*: *Pomyślałem, że mógłby robić podobne rzeczy, jakie sam robię, na przykład oprawiać obrazy. Mógłby też reperować zabawki i przedmioty z epoki początków kina. To pozwoliło mi dokładniej wyobrazić sobie jego życie. (...) Aby jeszcze bardziej utożsamić się z Jonathanem, kazałem mu nucić moje dwie ulubione piosenki: „There is too much on my mind and there is nothing I can do about it” grupy The Kinks oraz, na końcu, w samochodzie Ripleya, „Baby you can drive my car” Beatlesów²¹. Wszystkie role gangsterów Wenders obsadził znajomymi filmowcami (Samuel Fuller, Daniel Schmidt, Gerard Blain, Peter Lilienthal, Jean Eustache i Nicholas Ray), co jeszcze podkreśla fakt uwikłania bohatera w świat mitów filmowych.*

Sukces *Amerykańskiego przyjaciela* (także, co trzeba podkreślić, u amerykańskiej krytyki) przyniósł Wendersowi kontrakt na zrealizowanie *Hammetta* (1982) dla Francisca Forda Coppoli. Wieść niesie, że propozycja zrealizowania tego filmu dotarła do Wendersa, gdy był w Australii. W podróż wziął ze sobą dwie książki, obie autorstwa Dashiella Hammetta: *Szklany klucz* i *Czerwone żniwo*²². Uznał to za dobry omen. Szczęśliwa gwiazda nie świeciła jednak długo na tą produkcję.

Hammett nie miał być filmem biograficznym. Była to adaptacja powieści Joe’a Goresa pod tym samym tytułem, w której postać sławnego pisarza została wpłątana w fikcyjne wydarzenia. Przerabianie pierwotnej wersji scenariusza ciągnęło się miesiącami. Kolejno angażowani do tej pracy pisarze, od samego Goresa poczynając, albo rezygnowali, albo byli zwalniani. Zdjęcia też trwały długo, głównie z tego powodu, że Coppola zażądał zmiany zakończenia niemal gotowego już filmu. Siedemdziesiąt procent materiału trzeba było nakręcić od nowa. Wreszcie, po czterech latach produkcji, film został ukończony i niestety rozczarował i krytykę, i samego reżysera, który zanotował: *Mam wrażenie, że ani treść, ani obrazy nie należą do mnie, tylko do studia i producenta*²³.

Wenders winą za porażkę obarczał nawet nie tyle ingerencje producentów, gdyż *Hammett*, jak sam mówił, nie miał być jego dziełem autorskim, ile zbyt długie przygotowania do produkcji²⁴. Film był już wymęczony, zanim rozpoczęły się do niego zdjęcia. Z drugiej jednak strony Wenders nie chciał być wyłącznie realizatorem cudzego scenariusza. Miał własną wizję filmu – a zwłaszcza jego tytułowego bohatera – której niestety nie udało mu się do końca przemycić. *Chciałem pokazać byłego detektywa, który zaczął pisać, gdy zachorował: jak znajduje swój styl i staje się pisarzem opisującym swoje własne doświadczenia, jak przetwarza je w literaturę. (...) Coppola podzielał w zasadzie moją wizję, ale produkował ten film dla Orion Pictures, a oni chcieli mieć film akcji*²⁵.

Tym, co się niewątpliwie w ukończonym filmie ostało z Wendersa, są kolejne dowody jego miłości do klasyki hollywoodzkiego kina. Widać je przede wszystkim w nawiązaniach do *Sokoła maltańskiego* Johna Hustona (na podstawie powieści Hammetta). Statuetka czarnego ptaka stoi na biurku bohatera; Frederic Forrest, odtwórca głównej roli, naśladuje sposób mówienia Humphreya Bogarta

itd., itp. Niektóre odniesienia są tak subtelne, że rozpoznać je mogą tylko wytrawni kinomani. Elisha Cook, który u Hustona grał młodego gangstera Wilmera, w *Hammetcie* pojawia się na przykład jako... podstarzały taksówkarz. Niestety, wszystkiego tego było za mało, żeby uchronić film od porażki. Jak wyraził się jeden z krytyków: byłby to może nawet i nie najgorszy produkt klasy B, gdyby nie kosztował 15 milionów dolarów ²⁶. Niemniej po latach *Hammett* wcale nie wydaje się tak złym filmem, jak można by wnosić z recenzji, które ukazały się po jego premierze. Jest to całkiem stylowy pastisz wczesnych filmów *noir*, interesująco sfotografowany, utrzymany w gęstej, klaustrofobicznej atmosferze.

Swoje frustracje związane ze współpracą z Coppolą i hollywoodzkimi producentami Wenders zawarł w trzech filmach nakręconych w przerwach w realizacji *Hammeta* i tuż po jego zakończeniu: *Łśnieniu nad wodą* ²⁷ (1980), *Stanie rzeczy* (1982) i krótkometrażowym *Odwrotnym kącie widzenia* (1982).

Łśnienie nad wodą jest dość dziwnym hołdem dla Nicholasa Raya, którego Wenders zawsze uważał za jednego ze swoich mistrzów. Twórcę *Buntownika bez powodu* Wenders poznał w 1976 roku, krótko przed realizacją *Amerykańskiego przyjaciela* i specjalnie dla niego (i razem z nim) stworzył postać malarza Derwatta ²⁸. Podczas jednego z przestojów w produkcji *Hammetta* śmiertelnie chory na raka Ray zaprosił Wendersa do Nowego Jorku w celu zrealizowania wspólnie filmu inspirowanego tą postacią. Taki film już nie powstał, chociaż wiele się o nim dyskutuje w *Łśnieniu*...

Łśnienie... nie jest filmem łatwym do zakwalifikowania. Jest to pseudodokument opowiadający o ostatnich tygodniach życia wielkiego reżysera i o rozterkach pomagającego mu młodszego kolegi, czyli samego Wendersa. Pseudodokument, gdyż jak zapewniał Wenders, sceny między obydwojma reżyserami były inscenizowane, a nawet, zdarzało się, wielokrotnie powtarzane ²⁹. Niemniej choroba Raya jest jak najbardziej rzeczywista i w tym sensie film jest także przerażająco prawdziwym i dlatego też bardzo bulwersującym obrazem umierania. Ten aspekt *Łśnienia*... wywołał zresztą wiele uzasadnionych zarzutów o cyniczne wykorzystanie słabości starego człowieka (desperacko chcącego zrealizować swoje ostatnie dzieło) w celu przypatrywania się jego agonii.

Jon Jost, który brał udział w przygotowaniach do produkcji *Łśnienia*... lecz się z nich wycofał, gdy uznał, że Ray nie jest już w stanie w sposób odpowiedzialny uczestniczyć w projekcie, zaatakował Wendersa szczególnie ostro: *Branża filmowa od dawna znana jest z okrucieństwa i niewrażliwości. W ostatnich miesiącach życia Nick Ray chciał mieć coś dla siebie, chociaż zapewne nie bardzo wiedział, co by to miało być. Z pewnością nie był to ten film – z tego szybko zdał sobie sprawę. A potrzebował po prostu odrobiny uczucia. W zamian otrzymał ekipę filmową zdolną do widzenia życia wyłącznie za pomocą mechanicznych środków kinematograficznych. Przejechali go maszyną filmową i teraz pokazują jatkę* ³⁰.

Jak słusznie zauważyła Kathe Geist, Wenders pojawił się u Raya ze swoją obietnicą zrealizowania wspólnie filmu trochę jak Ripley u chorego na białaczkę Jonathana ³¹. Związek między oboma filmami podkreśla też pierwsza scena *Łśnienia*, która jest niemal repliką analogicznej sceny w *Amerykańskim przyjacielu*. I jedna, i druga rozgrywa się w tym samym miejscu: przed domem i w studiu Nicholas Raya, do którego przybywa w pierwszym przypadku Wenders, a w drugim grający Ripleya Dennis Hopper.

Rejestrując umieranie Raya, Wenders przygląda się jednak czemuś więcej niż śmierci starego człowieka. Obserwuje agonię Ameryki ze swojego dzieciństwa, odchodzenie jednego z twórców jego własnego *american dream*.

Pozostawiając na boku problemy etyczne, jakie musi budzić ekranowa eksploatacja niefingowanej choroby w jej ostatnim stadium, należy w *Lśnieniu...* widzieć też mały traktat na temat granic swobody artystycznej. Jednym z powodów uwielbienia Raya przez młodszych reżyserów europejskich był jego bunt przeciwko Hollywood. W poszukiwaniu większej wolności twórczej Ray opuścił w latach 60. fabrykę snów i po dłuższym czasie spędzonym w Europie osiadł w Nowym Jorku. Paradoksalnie jednak wolność okazała się o tyle iluzoryczna, że nie zaowocowała ani jednym skończonym dziełem. Ceni się więc Raya za to, co zdziałał w ramach kinematografii hollywoodzkiej, którą później zbojkotował.

W jednej ze scen *Lśnienia nad wodą* Nick pyta Wima, jaki jest budżet *Hammetta*. 10 milionów dolarów – pada odpowiedź. Za jeden procent tej kwoty mógłbym zrealizować... „*Lśnienie nad wodą*” – powiada stary reżyser po chwili namysłu. Jednakże po wyniesieniu się z Hollywood Ray nie wyreżyserował nic nawet za taką sumę. I film Wendersa-Raya jest też w dużym stopniu opowieścią o tym, jaką cenę musi artysta płacić, by pozostać sobą w skomercjalizowanym świecie.

W pierwotnym zamyśle Raya, wyłożonym przez niego w *Lśnieniu...* w rozmowie z Wendersem, miał to być film o starzejącym się, chorym, niegdyś znanym malarzu, którego obrazów już nikt nie kupuje, wobec czego kradnie on z galerii własne dawne dzieła, dla niepoznaki wieszając w ich miejsce falsyfikaty, także własnej roboty. Za uzyskane ze sprzedaży oryginałów pieniądze malarz kupuje dżonkę i wyrusza nią ze swoim sąsiadem i przyjacielem, właścicielem chińskiej pralni, w rejs do Chin, gdzie jak sądzi, będzie mógł być uleczony. Jest to jednak w istocie podróż w przeznaczenie, bowiem *pożeglować powoli do Chin*³² znaczy tyle w amerykańskim angielskim, co wkrótce umrzeć. Wysłuchawszy tej opowieści, Wenders oponuje. *Dlaczego nie ma to być film po prostu o tobie? O reżyserze, który wykrada swój nieukończony film z laboratorium?* I nie mamy pewności, czy pytając, Wenders nie mówi o sobie, Coppoli i *Hammetcie*.

Lśnienie nad wodą jest więc rozliczeniem Wendersa z Hollywood, tym mitycznym i tym dzisiejszym. Ale jest to też po trosze, od pierwszych ujęć pokazujących Wendersa w drodze do pracowni Raya na SoHo, film o Nowym Jorku jako Mekce indywidualistów i ekscentryków. Podobnie jak wcześniej w *Alicji w miastach* Nowy Jork jest tu przeciwstawiony reszcie zuniformizowanej Ameryki.

Prawdziwą rozprawą z Hollywoodem i panującym w nim systemem produkcyjnym jest jednak dopiero *Stan rzeczy* nakręcony przez Wendersa podczas kolejnej przymusowej przerwy w zdjęciach do *Hammetta*. Pomysł filmu narodził się spontanicznie, gdy Wenders odwiedził w Portugalii ekipę Raúla Ruiza czekającą na taśmę i pieniądze na dalszą realizację filmu *Território* (*Terytorium*). Tam też natknął się na opuszczony hotel przy plaży. Wenders przejęty scenerią, jak i sytuacją chwilowo bezrobotnych filmowców uwieczonych w odludnym miejscu, postanowił zrobić szybko film wykorzystujący jedno i drugie.

Stan rzeczy to opowieść o niemieckim reżyserze Friedrichu Munro, który utknął w środku produkcji wraz ze swoją ekipą gdzieś w Portugalii z powodu braku taśmy i środków obiecanych mu przez jego amerykańskiego producenta Gordona. Zdesperowany decyduje się wreszcie pojechać do Los Angeles i odszu-

kać tam winowajcę przestoju, który ukrywa się przed wierzycielami. Friedrichowi udaje się go jednak cudem odnaleźć. Spędzają noc na rozmowie w jeżdżącym w kółko po Hollywood Boulevard samochodzie turystycznym, podczas gdy Gordon próbuje przekonać reżysera, że jego pomysł realizacji czarno-białego i niemal pozbawionego fabuły filmu jest anachroniczny. Rano obaj zostają zabici przez ścigających Gordona gangsterów.

Wenders niewątpliwie utożsamiał się w dużym stopniu z Friedrichem. Dał mu filmografię, w której odbijała się jego własna ³³. Włożył w usta Friedricha własne słowa. Kiedy reżyser w filmie mówi do swojej ekipy: *Historie istnieją tylko w historiach, podczas gdy życie toczy się w czasie i nie musi zamieniać się w historie*, to nie mamy wątpliwości, że mówi w imieniu samego Wendersa ³⁴. Można się też domyślać, że w nocnej rozmowie Friedricha z Gordonem porbrzmiewają echa rozmów twórcy *Stanu rzeczy* z Coppolą i innymi producentami hollywoodzkimi ³⁵.

Kiedy Gordon przekonuje europejskiego reżysera, że uwielbia czarno-białe kino, jakiego wyznawcą jest Friedrich, ale nie ma to żadnego znaczenia, bo dystrybutorzy tego nie lubią, powtarza zapewne argumenty Coppoli z dyskusji nad projektem *Hammetta*. Warto pamiętać bowiem, że Coppola w początkach swojej kariery pozostawał pod silnym wpływem francuskiej nowej fali.

Stan rzeczy w ogóle jest rodzajem dziwnego (bo skąpego w słowa) platońskiego dialogu na temat różnic między kinem europejskim i amerykańskim. Dyskutującymi są zresztą nie tylko Friedrich i Gordon, lecz także inni członkowie ekipy filmowej. Niektórych z nich Wenders również obdarzył swoimi poglądami. Kathe Geist zwróciła na przykład uwagę na poniższą rozmowę, w której znalazł się niemal dokładny cytat z jednej z wypowiedzi Wendersa ³⁶:

Mark: *Nigdy właściwie nie myślałem o czerni i bieli, zanim zobaczyłem nakręcone materiały. Wiesz co mam na myśli? Widzi się kształty rzeczy.*

Joe: *Cóż, życie jest kolorowe, ale czerń i biel jest bardziej realistyczna.*

Wenders z kolei powiedział kiedyś: *Uważam, że biel i czerń jest bardziej realistyczna niż kolor. Może brzmi to jak paradoks, ale tak właśnie jest* ³⁷.

Wydawać by się mogło, że pozycja Wendersa w tym dyskursie jest jednoznaczna: opowiada się on, jak i Friedrich, po stronie niespiesznego kina refleksyjnego, obserwacyjnego, w którym zdarzenia toczą się jak w życiu, niekoniecznie podporządkowane literackiej dramaturgii. Tym bardziej zaskakuje deklaracja reżysera, że nie tylko Friedrich jest jego *porte-parole*, ale także, po części, Gordon ³⁸.

Gordon jest niewątpliwie postacią rozdartą – miłośnik europejskiego kina (inaczej nie podjąłby się finansowania filmu Friedricha), który szuka kompromisu w Hollywood (*Gdybym robił ten sam film z amerykańskim reżyserem, amerykańskimi aktorami i w kolorze, to w ciągu sześciu miesięcy stałbym się panem świata* – mówi). Chciałby pożenić to, co najlepsze po obu stronach barykady: intelektualizm filmu autorskiego z dynamiką produkcji amerykańskich. Dokładnie na to samo liczył Wenders, gdy jechał do Stanów Zjednoczonych, więc klęska Gordona jest i jego klęską. *Chciałem zrobić coś, co odzwierciedlałoby moją własną pozycję między dwoma kontynentami i moje strachy przed zrealizowaniem filmu w Ameryce* – napisał reżyser w autorskim komentarzu do *Stanu rzeczy* ³⁹.

Obraz Hollywoodu z trzeciej części filmu nie jest zachęcający. Odarta z koloru stolica światowego przemysłu filmowego wygląda jak jeden wielki parking

poprzecinany sześciopasmowymi ulicami, przy których od czasu do czasu stoją bary szybkiej obsługi. Fabryka snów okazuje się jeszcze jednym mitem, który żałośnie podtrzymują wtopione w ziemię gwiazdy z nazwiskami jego twórców: widomy znak dla pielgrzymów, że dotarli do Ziemi Świętej. Stąd i słowa piosenki, którą nuci ukrywający się przed gangsterami Gordon, mają ironiczną wymowę: *Hollywood. Hollywood, nie ma drugiego miejsca, w którym każdy tak dobry żywot by wiódł*.

Nadto jest to miejsce, w którym najmniej chodzi o sztukę, a najwięcej o pieniądze. Pieniądz bowiem jest tu bogiem. To w Hollywood Friedrich dowiaduje się, że scenarzysta jego filmu zainwestował w projekt 200 000 dolarów, a wszystko po to, żeby się znaleźć w napisach czołowych. Dzięki temu stanie się tu wreszcie kimś, co oczywiście gwarantuje mu zwrot inwestycji. *Jest tam tylu pisarzy – mówił Wenders – (może jeden scenariusz na sto trafia do realizacji), że najważniejszą dla nich rzeczą jest (...) znalezienie się w czołówce. Wartość filmu ma znaczenie drugorzędne. Dopóki pisarz nie ma swojego nazwiska na ekranie, nie uczestniczy w grze*⁴⁰. I tak koło się zamyka: jesteś kimś – masz pieniądze; ale „bycie kimś” można sobie kupić, jeśli się ma środki.

Hollywood Wendersa ze *Stanu rzeczy*, ale także z *Końca przemocy* i *The Million Dollar Hotel*, Hollywood współczesne, to świątynia fałszywego boga.

*Kiedyś istniało
„Amerykańskie Kino”,
które stało się
najdoskonalszą formą opisu Ameryki,
a w swoich najlepszych realizacjach
także najpełniejszym wyrazem Amerykańskiego Snu.
Tego kina już nie ma*⁴¹.

Tak pisał Wenders w cytowanym już poemacie *The American Dream*, a podobne myśli można znaleźć w jego licznych tekstach krytycznych i wywiadach. *Stan rzeczy*, jak i wcześniejsze filmy reżysera, zawiera liczne aluzje do tego starego Hollywood. Przede wszystkim nazwisko Friedrich Munro (do którego koledzy zwracają się „Fritz”) nawiązuje do dwóch wielkich reżyserów niemieckich, którzy wyemigrowali do Ameryki: Friedricha Murnaua i Fritza Langa. Film, który kręci Munro, to *remake* zapomnianego thrilleru z 1961 roku *Most Dangerous Man Alive* Allana Dwana, jednego z pionierów amerykańskiego kina (tak przynajmniej twierdzi Gordon w rozmowie z Friedrichem, chociaż niektórzy komentatorzy w to powątpiewają, wskazując raczej na film Rogera Cormana *The Day the World Ended* jako na pierwowzór filmu w filmie⁴²). Charakterystyczne są też odwołania do Johna Forda. Friedrich czyta powieść Alana Le Maya na podstawie której Ford nakręcił western *Poszukiwacze*. W starym kinie w Hollywood, koło którego przejeżdża bohater, poszukując Gordona, ten film jest akurat wyświetlany. Wreszcie Friedrich, jak zauważyli Robert Kolker i Peter Beicken, nosi płaszcz Doca Hollidaya z *Miasta bezprawia* Forda⁴³.

Dopełnieniem *Stanu rzeczy* stał się krótkometrażowy *Odwrócony kąt widzenia – Nowy Jork, marzec 1982*⁴⁴, który Kolker i Beicken nazwali *zrodzoną z depresji medytacją nad złym doświadczeniem Wendersa przy realizacji „Hammetta”*⁴⁵.

AMERYKA WIMA WENDERSA



Alicja w miastach, reż. Wim Wenders (1974)

W intencji reżysera film jest refleksją nad pustką amerykańskiego kina komercyjnego. *Amykańskie filmy wyglądają coraz bardziej jak zwiastuny samych siebie. Wiele rzeczy w Ameryce staje się autoreklamą w wyniku zalewu i inflacji obrazów bez znaczenia* – stwierdzał Wenders w komentarzu do filmu ⁴⁶.

Odwrócony kąt widzenia zestawia uliczne migawki z krzykliwej 42. ulicy Nowego Jorku (głównie fasad kin z wielkimi reklamami filmów) z migawkami z montażu *Hammetta* odbywającego się równocześnie w trzech osobnych pokojach, w których kilku montażyistów pracuje niezależnie od siebie, każdy nad innym fragmentem filmu, stosując tradycyjną zasadę: ujęcie – przeciwujęcie (tytułowy *reverse angle*). Jest to oczywiście przemysłowy sposób produkcji filmów, w którym nie ma miejsca na autorstwo filmowe. Tak może powstawać towar, ale nie dzieło sztuki.

Upadek kina amerykańskiego, czy szerzej kultury wizualnej tego kraju, jest zresztą, o czym już wcześniej była mowa, jednym ze stałych wątków wypowiedzi reżysera. Wenders pochyla się też w *Odwróconym kącie widzenia* nad albumem Edwarda Hoppera, malarza nostalgicznej Ameryki, którego twórczość jest antytezą dzisiejszej ikonosfery Stanów Zjednoczonych. Echa obrazów tego artysty można też odnaleźć w niektórych późniejszych filmach Wendersa, na przykład w *Paris, Texas* i *The Million Dollar Hotel*.

Wydaje się, że realizacja *Stanu rzeczy* i *Odwróconego kąta widzenia* była dla Wendersa rodzajem *katharsis*, uwolnieniem się z amerykańskiego kompleksu. Jego kolejny i chyba najbardziej znany film fabularny *Paris, Texas* (1984) dzieje się już w całości w USA i zawiera znacznie mniej akcentów krytycznych pod adresem amerykańskiej kultury obrazów niż *Alicja w miastach* czy *Stan rzeczy*.

Wyraża raczej stan pogodzenia się z Ameryką, jej jakby ponownego odkrycia, o którym Wenders także mówił w *American Dream* (napisanym tuż po ukończeniu *Paris, Texas*):

*Mieszkam już w USA siedem lat.
To dosyć czasu, żeby nauczyć się odróżniać
własne wyobrażenia o Ameryce
od amerykańskiej rzeczywistości.
Już wiem, że pustka na zachód od Hudsonu
jest również Ameryką, może nawet prawdziwszą.
Wiem też, że jeszcze dalej na Zachodzie, w Arizonie
Utah czy Nowym Meksyku, jest Ameryka,
której najbardziej wypatrywałem.
Wiem wreszcie, że jeszcze dalej, na Zachodnim Wybrzeżu,
w Los Angeles, zaczyna się inna planeta,
która również nazywa się „Ameryka”.
Nie marzę już więcej o Ameryce,
w której w końcu żyję i którą nawet polubiłem.
Ale nie znaczy to, że ją na wskroś poznałem.
Przeciwnie, wciąż mnie zaskakuje,
zwłaszcza ilekroć wracam ze „Starego Świata”,
z Europy⁴⁷.*

Ostatnie słowa są szczególnie tu ważne, zaświadczać bowiem, że nawet po siedmiu latach mieszkania w Stanach Zjednoczonych Wenders nie przestał być zewnętrznym obserwatorem tego kraju⁴⁸. Warto to mieć na uwadze, jako że w *Paris, Texas* ta „zewnętrzność” spojrzenia jest dość zamaskowana. Jest to pierwszy „amerykański” film Wendersa, nad którym miał on całkowitą kontrolę, w którym główny bohater nie jest przybyszem z Europy, jak też akcja ani razu nie przenosi się poza Stany Zjednoczone.

A jednak już sam tytuł nieuchronnie rodzi europejskie skojarzenia. Skąd ten Paryż w Teksasie? Skąd ta kombinacja, jak ujęli to Robert Kolker i Peter Beicken, *miasta będącego uosobieniem najwyższej cywilizacji (z amerykańskiego punktu widzenia) z symbolem amerykańskiej przemocy (z europejskiej perspektywy)?*⁴⁹ Wenders twierdził, że przyszło mu do głowy, iż taki tytuł, wzięty od autentycznego miasteczka nad Czerwoną Rzeką, na które natknął się podczas pracy nad scenariuszem, dobrze oddawałby „wewnętrzne rozdarcie” Trávisa, głównego bohatera⁵⁰: *To było miejsce, gdzie poznali się jego rodzice i gdzie on sam został poczęty. I on, i matka byli później torturowani powtarzanym w nieskończoność przez ojca żartem, że spotkał swoją przyszłą żonę w Paryżu. W końcu ojciec sobie poszedł. Paryż w Teksasie stał się miejscem rozstania. Dla Trávisa jest to miejsce mityczne, na którym on sam musi zjednoczyć swoją rozproszoną rodzinę*⁵¹. Czyż jednak tytuł ten nie odzwierciedla też rozdarcia samego reżysera, zamerykanizowanego Europejczyka (który *notabene* studiował między innymi w Paryżu), który ustami Friedricha (a właściwie Murnaua) mówi w *Stanie rzeczy* o sobie, że nigdzie już nie czuje się w domu?⁵²

Kolker i Beicken widzą w ogóle w *Paris, Texas* refleksję nad Ameryką jako mieszaniną wielu kultur i źródeł tego dopatrują się już w fakcie, że film ten jest

wynikiem europejsko-amerykańskiej współpracy (amerykański scenarzysta – niemiecki reżyser, europejskie pieniądze – amerykański dystrybutor, niemiecka aktorka, która gra Amerykankę i mówi z teksańskim akcentem itd.). Niemniej w filmie nie dochodzi do konfrontacji między Starym i Nowym Światem. Jest w nim natomiast rzeczywiście wiele momentów podkreślających wieloetniczność amerykańskiego społeczeństwa⁵³. Lekarz w klinice na pustyni jest Niemcem. Służąca w domu Hendersonów (brat i francuska bratowa Trvisa) pochodzi z Meksyku (co prowadzi do zabawnej rozmowy między nią i Travisem na temat tego, jak powinien wyglądać i zachowywać się prawdziwy ojciec). Na budynku klubu porno w Huston wymalowana jest Statua Wolności o murzyńskich rysach. Inne graffiti przedstawia twarz Indianki. Nawet Travis ma po matce hiszpańską krew, co może tłumaczyć siłę, która ciągnie go do Meksyku.

Wenders wyznał w jednym z wywiadów, że po *Stanie rzeczy* czuł potrzebę zrobienia filmu, który odnosiłby się do spraw spoza świata kina, zrywałby z obsesyjnym nawiązywaniem do cudzych dzieł⁵⁴. Nie całkiem mu się to udało, bowiem już pierwsza scena *Paris, Texas*, ukazująca Trvisa przemierzającego pieszko pustynię w palącym słońcu, nawiązuje do podobnej sceny z *Poszukiwaczy* Johna Forda⁵⁵, a cały film komentatorzy przyrównywali do westernu. Faktem jest jednak, że tego puszczenia oka do kinomanów jest w *Paris Texas* mniej niż w poprzednich dziełach reżysera. Więcej jest natomiast jego ulubionych amerykańskich rekwizytów: krążowników szos, stacji benzynowych, moteli, budek telefonicznych, billboardów czy kolorowych telewizorów (wciąż nie tak rozpowszechnionych na początku lat 80. ubiegłego wieku w Europie, jak po drugiej stronie Atlantyku).

Z komentarzy samego Wendersa wynika, że *Paris, Texas* miał być w jakimś stopniu portretem Ameryki: *Staraliśmy się tak skonstruować film, żeby pokazać w nim wszelkiego typu i rozmiaru miasta amerykańskie. (...) Miał to być znacznie bardziej złożony film, ponieważ planowałem początkowo przebyć całą Amerykę. Chciałem przejechać wprawdzie przez Alaskę, później Środkowy Zachód, a następnie przez Kalifornię do Teksasu. Byłaby to bardzo kręta podróż przez Amerykę. Ale mój scenarzysta, Sam Shepard, wyperswadował mi ten pomysł. Powiedział: „Nie zwracaj sobie głowy takim slalomem. Możesz znaleźć całą Amerykę w jednym stanie, w Teksasie”. Nie znałem jeszcze wówczas Teksasu tak dobrze, ale zaufałem tym słowom. Dwa miesiące jeździłem po Teksasie i przyznałem Samowi rację. Było tam wszystko, co chciałem zawrzeć w filmie – Ameryka w miniaturze⁵⁶.*

Podczas tych podróży po Teksasie i południu Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu lokalizacji do *Paris, Texas*, Wenders, jak wcześniej Philip Winter w *Alicji w miastach*, robił zdjęcia. Powstała z nich później fascynująca książka⁵⁷, ukazująca Amerykę prowincjonalną, Amerykę, w której czas zatrzymał się w latach pięćdziesiątych, Amerykę, w której wciąż można odnaleźć ducha *Buntownika bez powodu*. Właśnie, już tylko ducha, bowiem fotografie te pokazują równocześnie krajinę, z której życie dawno już uleciało: zabite deskami kina, zarosnięte trawą stacje benzynowe, łuszczące się billboardy, porzucone motele. Jest w tym świecie rozsypującej się materii jakieś urzekające piękno. Wenders odnalazł w końcu swoją mityczną Amerykę, a raczej to, co po niej zostało. Jak to ujęli Robert Kolker i Peter Beicken: *Ameryka w „Paris, Texas” jest baśniową krainą złożoną z olśniewających obrazów, scenografią z pustyni i miast, czasami*



Paris, Texas, reż. Wim Wenders (1984)

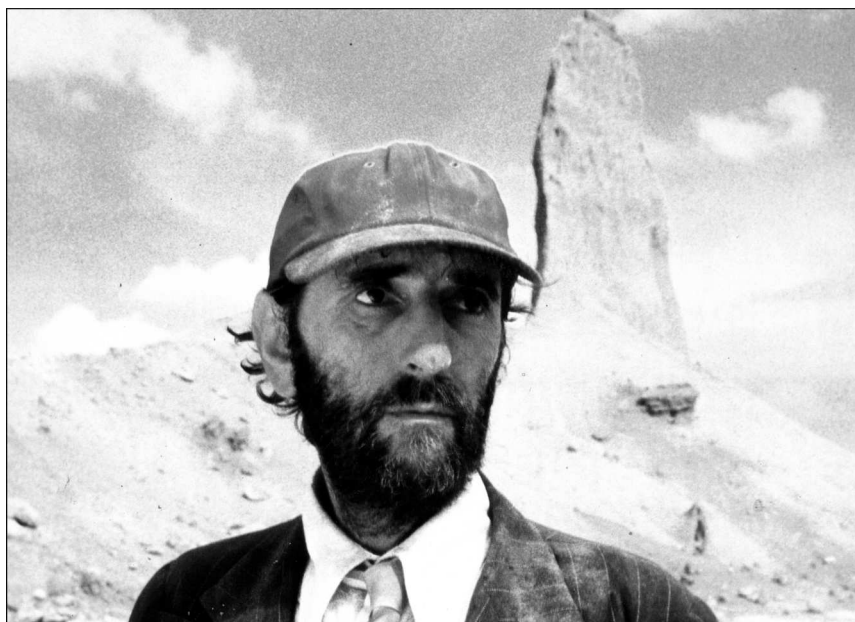
wręcz nieprzyjazną człowiekowi, w której musi on walczyć, by stworzyć sobie wygodną przestrzeń⁵⁸.

Paris, Texas jest w dużej mierze opowieścią o szukaniu tego ducha mitycznej Ameryki, „Ameryki astralnej”, jak by powiedział Jean Baudrillard; Ameryki metafizycznej. Sam reżyser przyrównał film do *Odysei: W Salzburgu przeczytałem po raz pierwszy „Odyseję”*. Ten mit nie miałby sensu w pejzażu europejskim, ale mógłby się rozgrywać w zachodnich Stanach⁵⁹. Tyle że Travis nie wraca z wojny. Już raczej z wędrówki w poszukiwaniu utraconego spokoju dziewiczej Ameryki, tej sprzed europejskiego najazdu, takiej, jaką zastał Kolumb, przechowanej jeszcze w dzikich rejonach Południowego Zachodu, w ich pustyniach i górach, a dobijanej przez cywilizację obrazów, której uosobieniem jest Los Angeles.

Po *Paris, Texas* Wenders przez dłuższy czas stronił od tematyki amerykańskiej⁶⁰ (jeśli nie liczyć krótkiego epizodu dziejącego się w San Francisco w *Aż na koniec świata*). Powrócił do niej dopiero po trzynastu latach w nieudanym i pretensjonalnym *Końcu przemocy* (1997). Jest to niewątpliwie najbardziej hollywoodzki (po *Hammecie*) z filmów reżysera, mimo że są w nim typowe dla niego motywy i obsesje, obecne oczywiście i w dwóch późniejszych i bardziej interesujących dziełach: *The Million Dollar Hotel* (1999) i *Kraj obfitości* (2004).

Wszystkie te filmy, z *Aż na koniec świata* (1991) włącznie, dotyczą w dużym stopniu cywilizacji obrazów, z którą bohaterowie próbują sobie radzić, produkując jeszcze więcej obrazów: fotografii i filmów. W *Aż na koniec świata* kolekcjonowanie obrazów prowadzi do samozniszczenia bohaterów. W *The Million Dollar Hotel* detektyw Skinner obsesyjnie fotografuje. W *Końcu przemocy* rzą-

AMERYKA WIMA WENDERSA



Paris, Texas, reż. Wim Wenders (1984)

dowa organizacja podpatruje obywateli ukrytymi kamerami (pod płaszczykiem wprowadzania w życie systemu, który ma ułatwić walkę z przestępczością). W *Kraju obfitości* opętany terrorystyczną paranoją Paul rejestruje wszystko na wideo. Jego siostrzenica też ma aparat fotograficzny w ręku, gdy powraca po latach do Ameryki.

Powracają też znane rekwizyty i obrazy: ruchome domy, samochody mieszkalne i stare kabriolety, wiecznie włączone telewizory i kieszonkowe magnetofony, podupadłe budynki, na których fasadach zachowały się resztki dawnego splendoru i dzikie pustynne przestrzenie między pełnymi szklanych wieżowców miastami.

Ale są też w tych filmach nowe tony. O ile wcześniejsze amerykańskie filmy Wendersa odnosiły się krytycznie do ikonosfery, widzialnej na pierwszy rzut oka rzeczywistości tego kraju, współtworzonej przez billboardy czy telewizję, to w *Końcu przemocy*, a zwłaszcza w *The Million Dollar Hotel* i *Kraju obfitości* reżyser zaczął penetrować bardziej ukryte oblicze Ameryki. Przede wszystkim, w jeszcze większym stopniu niż w *Paris, Texas*, zainteresowała go wieloetniczność społeczeństwa amerykańskiego z wszystkimi jej implikacjami.

Multikulturalizm Ameryki odgrywa dużą rolę zwłaszcza w *The Million Dollar Hotel* i *Końcu przemocy*. Tytułowy hotel jest w istocie przytułkiem dla ludzi o wszelakich kolorach i odcieniach skóry, nieprzystosowanych do życia w materialistycznie nastawionym społeczeństwie (choć marzących o swoich piętnastu minutach sławy). W *Końcu przemocy* to meksykańska społeczność w Kalifornii stanowi nieprzenikną dla wszędobylskich kamer enklawę, w której może się bezpiecznie ukrywać bohater, skądinąd producent filmowy, poszukiwany przez policję i przestępczą agencję rządową. W mniejszościach etnicznych, w wielokulturowości

jest nadzieja, zdaje się mówić Wenders, że nie zostaniemy całkowicie połknięci przez ułudną, skorumpowaną i pustą cywilizację obrazów. I to różnorodność stylów życia i wolność samoekspresji czyni z Ameryki krainę tak interesującą.

W minispółeczności zamieszkującej The Million Dollar Hotel zawiera się jednak i głębsza metafora. Jest to – jak mówił sam reżyser w wywiadach ⁶¹ – mikrokosmos, w którym odzwierciedla się duża część społeczeństwa amerykańskiego po rządach Reagana i Busha seniora. To zbiorowisko ludzi, którym zabrano ubezpieczenia i inne środki do życia. To antyteza Ameryki, której wielkim credo jest „równość i sprawiedliwość”.

Jeszcze dalej posunął się Wenders w odmalowywaniu obrazu alternatywnej Ameryki w *Kraju obfitości*. Film ten zderza idealizowaną wizję Stanów Zjednoczonych młodej Amerykanki, która spędziła większą część życia, podróżując z ojcem po najbiedniejszych i najniebezpieczniejszych zakątkach świata, z rzeczywistością ubogich przedmieść Los Angeles, w których głód i przemoc są stałym elementem codzienności. O filmie pisano (powołując się zresztą na samego Wendersa), że stawia podstawowe pytanie: jak to się dzieje, że w *najbogatszym i najpotężniejszym narodzie na świecie może być tylu bezdomnych na ulicach, nie mówiąc o milionach obywateli pozbawionych odpowiedniego ubezpieczenia zdrowotnego* ⁶².

Kamera Wendersa dostrzega w *Kraju obfitości* – jeśli nie liczyć kilku początkowych migawek centrum miasta – wyłącznie brzydotę, brudne ulice, nędzne domy, zdegradowane pejzaże. Nawet pustynia nie ma tu w sobie nic mistycznego. Jest spalona słońcem nicością, służącą co najwyżej za przygodne wysypisko śmieci – niczym więcej. Ten dość ponury obraz ściemniony jest jeszcze atmosferą terrorystycznej histerii, zbiorowej podejrzliwości wobec każdego, kto ma ciemniejszy odcień skóry. To oczywiście jest już Ameryka po 11 września, Ameryka, w której budzą się ze snu rasistowskie upiory.

Znamienne, że główną bohaterką filmu Wenders uczynił osobę głęboko religijną, niemal świętą. Mówił o tym w jednym z wywiadów: *Bardzo to niepokoi amerykańskich dystrybutorów: jak pokazywać ten film w kraju, gdzie najbardziej zatwardziała prawica całkowicie przywłaszczyła sobie religię. Wydaje się, że nie można być jednocześnie lewicowcem i chrześcijaninem. Sam jestem wierzący i chcę pokazać, że bycie chrześcijaninem nie ma nic wspólnego z fundamentalizmem Busha. Wręcz odwrotnie – oznacza solidarność z biednymi i wykorzystywanymi. Chrystus zawsze głosił tę prawdę. Daleko mi do poglądów republikańskich* ⁶³.

Kraj obfitości to film niezwykle tani (kosztował milion dolarów). Powstał z odruchu, z protestu, z nagłej potrzeby. Wenders wyznawał, że miał już dość atmosfery strachu i ksenofobii wywołanych wydarzeniami 11 września i wojną w Iraku, zamierzał po raz kolejny wrócić do Europy. Zamiast tego postanowił w końcu zrobić film. *Chciałem wywołać szok* – mówił w wywiadzie dla niemieckiej gazety. – *Ten bogaty kraj jest wydrążony w środku, panuje w nim susza i bieda – w sensie mentalnym, duchowym, społecznym i politycznym* ⁶⁴.

To właściwie cud, że tak motywowany i szybko wykonany projekt (zdjęcia trwały zaledwie 16 dni i wykonano je kamerami cyfrowymi), wypełniony dość jednowymiarowymi, przerysowanymi postaciami, nie przekształcił się w papierową agitkę. Częściowo stało się tak dzięki aktorom, a częściowo dzięki temu, że

Ameryka w tym filmie, jak wcześniej w *Alicji w miastach* czy *Stanie rzeczy*, znów jest postrzegana niejako zewnętrznymi oczami, bowiem Lana, główna bohaterka, córka misjonarza, chociaż tu się urodziła, to wychowała się na obczyźnie (do Stanów przyjeżdża z Izraela, gdzie pracowała wśród Palestyńczyków). Lana jest też z racji wychowania szczególnie wyczulona na krzywdę ludzką – ostrzej ją widzi i głębiej przeżywa od większości swoich zamożnych pobratymców.

Pod wieloma względami najbardziej oryginalną i osobistą wypowiedzią filmową Wendersa o Ameryce jest film w jego dorobku pozornie marginalny: muzyczny dokument *The Soul of a Man* (2002) zrealizowany w ramach zainicjowanego przez Martina Scorsese cyklu filmów o bluesie. Wenders wielokrotnie w swoich tekstach i wypowiedziach mówił o roli, jaką w jego życiu odegrała amerykańska muzyka rockowa lat 50., 60. i 70. ubiegłego wieku. Pisał o tym na przykład w *American Dream*:

(...) w piosence *Velvet Underground* powiedziano:

„Rock’n’roll ją uratował...”

Niewątpliwie tak było w moim przypadku

(...)

To, że muzyka ta przyszła z Ameryki, nie było dla mnie zaskoczeniem po radości, jaką wcześniej dały mi komiksy i filmy.

Ameryka była krajem, dzięki któremu poznałem smak przyjemności⁶⁵.

Wenders kiedy jeszcze był studentem, zrealizował krótkometrażowy film *Trzy amerykańskie longplaye* (1969), w którym wyobrażał sobie Amerykę, słuchając swoich ulubionych płyt z tego kraju. Ponieważ nie stać go było na bilet, poszukiwał Ameryki na przedmieściach i w okolicach Monachium.

W *The Soul of a Man* Wenders, jak przed nim Benard Tavernier w *Mississippi Blues*, podjął podróż do źródeł rock and rolla, czyli bluesa, muzyki czarnych mieszkańców południowych Stanów. Skupił się na biografiach i spuściźnie trzech wielkich muzyków: niewidomego Willie’go Johnsona, Skipa Jamesa i JB Lenoira. Dwaj pierwsi nagrywali swoje pieśni jeszcze na przełomie lat 20. i 30. i byli reprezentantami bluesa wiejskiego. JB Lenoir należał już do pierwszej generacji bluesmanów wielkomiejskich. W ich losach odzwierciedla się historia amerykańskich Murzynów przywiezionych niegdyś w kajdanach z Afryki do pracy na plantacjach bawełny, gdzie stworzyli swoją muzykę. Później wędrowali z nią, już jako wolni ludzie, w poszukiwaniu pracy do dużych miast na północy. Śpiewali o cierpieniach, poniżeniach i smutkach obywateli drugiej kategorii wielkiego kraju, któremu gdy historia wzywała, służyli jako mięso armatnie.

Wenders starał się pokazać życiorysy swoich bohaterów właśnie na tle historii kraju, stąd liczne wykopiowania z kronik filmowych obrazujące ciężką pracę Murzynów przy zbiorze bawełny, Ku-Klux-Klan, Martina Luthera Kinga. Najważniejsza jest jednak oczywiście muzyka, i ta pochodząca z nagrań archiwalnych, i ta interpretowana z wielkim sercem przez plejadę znanych współczesnych muzyków, białych i czarnych (Lou Reed, Cassandra Willson i inni).

Sam reżyser pojawia się również na czarno-białym filmie sprzed ćwierć wieku (fragment *Lata w mieście* Wendersa z 1970 roku). Z komentarza można się dowiedzieć, jak to, gdy był jeszcze studentem szkoły filmowej, piosenka Johna Mayalla *The Death of JB Lenoir* rozbudziła w nim ciekawość dowiedzenia się

czegoś więcej o jej tytułowym bohaterze. Tak się zaczęła przygoda Wendersa z prawdziwym bluesem (a nie jego białą imitacją).

Amerykańska przygoda Wendersa wciąż trwa.

MARCIN GIŻYCKI

¹ Niniejszy tekst jest fragmentem książki *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w USA* przygotowywanej do druku w wydawnictwie słowo/obraz terytoria.

² W. Wenders, *American Dream*, w: tegoż: *Emotion Pictures*, London-Boston 1991, s. 119.

³ Tamże, s. 24.

⁴ J. Hoberman (*Doomed Loves*, „Village Voice”, 20 XI 1984, s. 52) wyraził się na przykład o *Paris, Texas*, że jest to mieszanka amerykańskich banałów (*hodge-podge of received Americana*).

⁵ K. Geist, *The Cinema of Wim Wenders: From Paris, France to Paris, Texas*, Ann Arbor-London 1988, s. X i dalsze; R. Bromley, *From Alice to Buena Vista. The Films of Wim Wenders*, Westport-London 2001, s. 18.

⁶ *Konieczność zapomnienia dwudziestu lat wytworzyła dziurę i ludzie starali się wypełnić ją, asymilując amerykańską kulturę* – to słowa samego Wendersa; cyt. za: J. Stanford, *The New German Cinema*, New York 1980, s. 104.

⁷ Uważa się, że była to z kolei reakcja na gwiazdorskie „kino jakości” dominujące we Francji w latach 40. i 50.

⁸ K. Geist, dz. cyt., s. 81. Geist podaje tę informację za wywiadem Wendersa dla „Village Voice” (T. Curtis Fox, *Wenders Crosses the Border*, „Village Voice”, 30 X 1972).

⁹ W. Wenders, *The Logic of Images: Essays and Conversations*, London-Boston 1991, s. 8. Jak to często mimo deklaracji filmowców bywa, nie był to jednak ostatni jego film bez telewizorów czy stacji benzynowych.

¹⁰ M. Ciment, *Entretien avec Wim Wenders*, „Positif”, 1980, nr 236 (listopad); cyt. za: K. Geist, dz. cyt., s. 36.

¹¹ Nawet nazwisko Philipa ma wiele liter wspólnych z nazwiskiem reżysera: Winter.

¹² Wenders, *The American Dream...* dz. cyt., s. 129-130.

¹³ Tamże, s. 120, 121.

¹⁴ Tamże, s. 128.

¹⁵ W. Wenders, *Emotion Pictures...* dz. cyt., s. 49.

¹⁶ Wenders podkreślał, że ta muzyka pochodzi z Zachodniego Wybrzeża, stron, w których narodziła się kinematografia amerykańska,

a nie ze „zeuropeizowanego” Wybrzeża Wschodniego (tamże, s. 50).

¹⁷ A. Graf (*The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway*, London-New York 2002, s. 47) odmawia co prawda Ripleyowi roli sprawczej w zbrodniach Jonathana, argumentując, że Amerykanin próbuje nawet zapobiec dalszym morderstwom, zapomina jednak, iż to Ripley nasyła Minota na hamburskiego rzemieślnika i faktycznie aktywnie mu pomaga w popełnieniu drugiego i trzeciego zabójstwa. Inną sprawą jest to, że między Niemcem i Amerykaninem nawiązuje się nic sympatii, w której Geist (dz. cyt., s. 68 i dalsze) i niektórzy inni komentatorzy dopatrują się nawet podtekstów homoseksualnych. Nie zmienia to jednak faktu, że początkowe działania Ripleya motywowane są chęcią dania nauczki Jonathanowi za obraźliwe zachowanie z początku filmu. Dlatego też po zdradzie ramiarza Ripley mówi do siebie, że ich rachunki są teraz wyrównane.

¹⁸ Ten wątek faustowski rozwinął Thomas Elsaesser (*American Friends: Hollywood Echoes in the New German Cinema*, w: *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95*, red. Geoffrey Nowell-Smith i Steven Ricchi, London 1998, s. 150-151).

¹⁹ Tamże, s. 150.

²⁰ Tamże, s. 150, 151.

²¹ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 98, 99.

²² K. Geist, dz. cyt., s. 82. Sam Wenders podaje trochę inną wersję wypadków: miał ze sobą trzy książki i jedną z nich było *Czerwone żniwo* (W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 100).

²³ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 22.

²⁴ Tamże, s. 100.

²⁵ Tamże, s. 259.

²⁶ B. Garfield, *Ve Vere Young Then: The Filming of „Hammett”, „Armchair Detective”*, 1984, nr 2, s. 123.

²⁷ Taki tytuł przyjął się w literaturze polskiej (P. C. Seel, B. Zmudziński, *Wim Wenders*, Kraków

- 1993), chociaż ewidentnie powinno być *Błyskawica nad wodą* (*Lightning over Water*).
- ²⁸ W powieści o Derwacie tylko się mówi.
- ²⁹ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 102.
- ³⁰ Pisał o tym m.in. J. Jost (*Wrong Move*, „Sight and Sound”, 1981, nr 2, s. 94-96).
- ³¹ K. Geist, dz. cyt., s. 89.
- ³² *To take a slow boat to China* (W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 102)
- ³³ W filmografii Friedricha znajdują się m.in. takie filmy, jak *Schauplätze* (tytuł pierwszego, zaginionego filmu Wendersa), *Tremor of Forgery* (tytuł książki Patricii Highsmith, którą Wenders kiedyś chciał sfilmować) i *American Hunter* (oczywiście nawiązanie do *Amerykańskiego przyjaciela*).
- ³⁴ Stwierdzenie to jest nie tylko z natury bardzo Wendersowskie, ale nawiązuje też w sposób oczywisty do tytułu wcześniejszego filmu Wendersa: *Z biegiem czasu*.
- ³⁵ Gordon mówi nawet, że przyjmował reżyserów w Chateau Montmartre, co przypomina nazwę hotelu Chateau Marmont w Los Angeles, którego właścicielem jest Coppola.
- ³⁶ K. Geist, dz. cyt., s. 93.
- ³⁷ Wypowiedź cytowana w: J. Dawson, *Filming Highsmith*, „Sight and Sound”, 1977-1978, Winter, s. 36.
- ³⁸ Wypowiedź cytowana w: C. Chase, *At the Movies*, „The New York Times”, 1 VII 1983.
- ³⁹ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 103.
- ⁴⁰ Z wywiadu W. Schütte *Goodbye to the Booming Voice of the Old Cinema*, przedrukowanego w: W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 40.
- ⁴¹ W. Wenders, *The American Dream...* dz. cyt., s. 133.
- ⁴² Corman zresztą wystąpił w *Stanie rzeczy* w roli adwokata Gordona. Był też producentem *Territorio Ruiza*, filmu, z którego problemów produkcyjnych wziął się *Stan rzeczy*.
- ⁴³ R. P. Kolker, P. Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge-New York-Oakleigh 1993, s. 98.
- ⁴⁴ Oryg. *Reverse Angle: NYC March '82*; ponownie trzymam się polskiego tytułu z filmografii Wendersa u Seela i Zmudzińskiego (dz. cyt.), ale *reverse angle* to po polsku „przeciwujęcie”.
- ⁴⁵ R. P. Kolker, P. Beicken, dz. cyt., s. 90.
- ⁴⁶ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 22. Myśl ta, na co zwróciła uwagę Geist (dz. cyt., s. 106), powtarza tezę Theodora Adorna (*Transparencies of Film*, „New German Critique”, 1981-1982, jesień-zima, s. 206), z tą różnicą, że Adorno pisał o kinie komercyjnym w ogóle.
- ⁴⁷ Tamże, s. 130.
- ⁴⁸ Doskonale wyczuli to amerykańscy krytycy recenzujący (niemal wyłącznie krytycznie) *Paris, Texas*.
- ⁴⁹ R. P. Kolker, P. Beicken, dz. cyt., s. 118.
- ⁵⁰ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 106.
- ⁵¹ R. P. Kolker, P. Beicken, dz. cyt., s. 118.
- ⁵² *Pamiętaj, nie ma domu czy państwa, w którym czułbym się u siebie* – to cytat z listu Friedricha Murnaua do matki; patrz: L. H. Eisner, *Murnau*, Berkeley 1973, s. 13.
- ⁵³ Nawiasem mówiąc klinika z początku filmu znajduje się w miejscowości o symbolicznej nazwie Terlingua – czyżby „język ziemi” łączący wszystkie języki?
- ⁵⁴ K. Dickerman, *Wim Wenders: An Interview*, „Film Quarterly”, 1984-1985, nr 2 (zima), s. 7.
- ⁵⁵ Zwracają na to uwagę R. P. Kolker i P. Beicken, dz. cyt., s. 116.
- ⁵⁶ W. Wenders, *The Logic of Images...* dz. cyt., s. 66, 67.
- ⁵⁷ W. Wenders, *Written in the West*, München 1987.
- ⁵⁸ R. P. Kolker, P. Beicken, dz. cyt., s. 137.
- ⁵⁹ W. Wenders, *Logic of Images...* dz. cyt., s. 106.
- ⁶⁰ Po zrealizowaniu *Paris, Texas* Wenders nawet odgrażał się, że nie będzie już robić filmów w Ameryce (A. Ferenczi, *La religion des Etats-Unis, c'est l'Amerique*, „Telereama” 2004, nr 2854, 22 IX, s. 34-38), jednakże w 1996 zamieszkał w USA na stałe.
- ⁶¹ Wenders mówił o tym m.in. w wywiadzie dla firmy Solopan zamieszczonym na DVD z polską edycją filmu.
- ⁶² Redakcja „Deutsche Welle”, *Attacking the „Land of Plenty”*, „Deutsche Welle” 12 X 2004, wydanie internetowe: www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1357459,00.htm l.
- ⁶³ A. Ferenczi, dz. cyt., s. 36.
- ⁶⁴ Z wywiadu dla „Suddeutsche Zeitung” cytowanego w: Redakcja Deutsche Welle, *Attacking...* dz. cyt.
- ⁶⁵ W. Wenders, *American Dream*, dz. cyt., s. 126.