Res Rhetorica

ISSN: 2392-3113

Retoryka granic
Rhetoric of the Borders

12 (3) 2025

ISSUE EDITORS: ANNA BENDRAT, ELŻBIETA PAWLAK-HEJNO

IWONA GRODŹ
POLSKIE TOWARZYSTWO BADAŃ FILMU I MEDIÓW
https://orcid.org/0000-0003-0151-6909
iwonagrodz@op.pl

„Wyzwolić oko ze stanu zamętu". Retoryka przestrzeni, tożsamości i migracji w filmach Wima Wendersa

"Liberating the eye from confusion": The rhetoric of space, identity, and migration in the films of Wim Wenders

Abstract

Artykuł podejmuje analizę retoryki granic w wybranych filmach niemieckiego reżysera i fotografa Wima Wendersa (ur. 1945), jednej z czołowych postaci „Nowego Kina Niemieckiego". W centrum uwagi znajduje się sposób, w jaki granice – zarówno przestrzenne, kulturowe, jak i symboliczne – są konstruowane, przedstawiane i kwestionowane w jego filmach rozgrywających się w amerykańskiej scenerii, takich jak *Alicja w miastach* (1974), *Amerykański przyjaciel* (1977) czy *Paryż, Teksas* (1984). Analiza koncentruje się na retorycznych środkach obrazowania granic jako metafor separacji i liminalności: między rzeczywistością a fikcją, centrum a peryferiami, swojskością a obcością. Przyjmując perspektywę retoryki wizualnej i kulturowej, autorka stawia pytania o to, w jaki sposób Wenders formułuje krytykę mitu Ameryki oraz jak jego filmy negocjują znaczenia przynależności, migracji i inności. Ameryka, ukazana z zewnętrznej perspektywy reżysera i jego bohaterów, staje się przestrzenią retorycznego napięcia – jednocześnie obietnicą i pustką. Celem artykułu jest ukazanie, jak Wenders poprzez formę filmową i wizualne tropy angażuje się w debatę o przekraczaniu granic tożsamości, geografii i kultury.

This article explores the rhetoric of borders in selected films by German filmmaker and photographer Wim Wenders (b. 1945), a key figure in the New German Cinema. It focuses on how boundaries – spatial, cultural, and symbolic – are constructed, represented, and challenged in Wenders's films set in or referring to the American landscape, including *Alice in the Cities* (1974), *The American Friend* (1977), and *Paris, Texas* (1984). The analysis foregrounds the rhetorical function of borders as metaphors of separation and liminality: between reality and fiction, belonging and alienation, center and periphery. Adopting the perspective of visual and cultural rhetoric, the author asks how Wenders critiques the myth of America and how his films rhetorically negotiate meanings of identity, migration, and otherness. America, seen through the external lens of the director and his characters, becomes a site of rhetorical tension – at once a promise and a void. The aim is to demonstrate how Wenders, through film form and visual tropes, engages in a transnational dialogue on the boundaries of identity, geography, and cultural imagination.

Key words

retoryka granic, Wim Wenders, mit Ameryki, film, tożsamość, migracja
rhetoric of the borders, Wim Wenders, American myth, film, identity, migration

License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).
The content of the license is available at http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Received: 29 May 2025 | Accepted: 2 September 2025
DOI: https://doi.org/10.29107/rr2025.3.6

Res Rhetorica, ISSN 2392-3113, 12 (3) 2025, p. 115

IWONA GRODŹ
POLSKIE TOWARZYSTWO BADAŃ FILMU I MEDIÓW
https://orcid.org/0000-0003-0151-6909
iwonagrodz@op.pl

„Wyzwolić oko ze stanu zamętu”. Retoryka przestrzeni, tożsamości i migracji w filmach Wima Wendersa

Wprowadzenie

Weźmy kubek amerykańskiej kawy. Takiej, jaką można znaleźć wszędzie. Każdy może ją zrobić. (…)
Weźmy teraz włoskie espresso. (…)
Estetyka podania góruje nad działaniem trawiennym. To nie jest napój, to jest dzieło sztuki. Zestawienie to może służyć za metaforę różnic między Ameryką a Europą – różnic, o których mówi się dziś coraz częściej i nie bez uszczypliwości z obu stron Atlantyku.
(Judt 2005:37)[1]

Europa i Ameryka stoją dziś wobec konieczności redefinicji własnej tożsamości w obliczu dynamicznych procesów globalizacji, które przekształcają układ sił politycznych, gospodarczych i kulturowych na świecie. Ważnym medium uczestniczącym w tym procesie jest kino – utrwalające obrazy, wizualizujące różnice i upowszechniające wzorce kulturowe (Jarkowiec 2024, 320–321). W tym sensie, nawet jeśli nie zawsze jest to w pełni uświadamiane, kino zyskuje wymiar polityczny (Giżycki 2005). „Polityczny” oznacza tu zdolność do inicjowania dialogu z rozmaitymi ograniczeniami i uwarunkowaniami, które w konsekwencji konstytuują różne formy „granic”.

W przypadku Europy są to w dużej mierze granice widoczne – zarówno w wymiarze politycznym, jak granice państw, jak i w mniej uchwytnym, światopoglądowym. Ameryka natomiast konfrontuje się częściej z granicami niewidocznymi, wyznaczanymi przez kolor i odcień skóry, a także przez symboliczne i medialne reprezentacje rzeczywistości. To właśnie ten wymiar odsyła do szczególnie interesującego rozumienia granicy: z jednej strony jako przestrzeni „pomiędzy”, która lokuje się między fikcją a realnością (por. Baudrillard 2001), z drugiej – jako kresu

1. Tłumaczenie autorskie (zob. też Giżycki 2005).

jednego porządku i jednocześnie początku drugiego. W tym ujęciu granica staje się kategorią rozpoznania, rozumienia i świadomości tego, w jaki sposób Ameryka jest postrzegana przez filmową Europę oraz Europa przez filmową Amerykę.

„Granice" – rozumiane także jako granice rozpoznania i świadomości – stanowią fundamentalne pojęcie kultury, która zawsze jest zakorzeniona w określonej topografii miejsca. W tym sensie granice mogą jawić się zarówno jako ograniczenie, jak i wyzwanie. Jak pisze Jarosław Gara (2022, 30), „granice jako limity zamykają jakąś perspektywę, z kolei granice jako wyzwania perspektywę tę otwierają". W pierwszym przypadku granica pełni funkcję destruktywną, odnosząc się do doświadczeń braku, niedostępności bądź utraty. W drugim, może generować postawy konstruktywne, pozwalając przekształcać pierwotne blokady w warunki sprzyjające ruchowi, zmianie i postępowi. Efektem tak rozumianej „granicy" bywa doświadczenie odmienne od dotychczasowych, wymykające się wcześniejszym schematom.

Niezależnie od ujęcia, pojęcie granicy domaga się stałego dookreślania i systematyzowania, gdyż uwidacznia się przede wszystkim w konkretnych zderzeniach z jej obecnością. Dlatego istotne staje się zarówno przekraczanie granic, jak i ich zachowywanie; konfrontowanie się z nimi, ale i unikanie ich; wyznaczanie oraz przesuwanie. Kluczowa jest przy tym świadomość siebie, własnych celów oraz czasoprzestrzennych możliwości.

Oswojenie i zrozumienie idei granicy dokonuje się poprzez doświadczenie ruchu, które urzeczywistnia to, co potencjalne. Ruch ten odsyła do symboliki „zakorzenienia", „samoprzedłużenia" czy „przełomu" (Patočka 2019, 100–119). W istocie jest to droga do samookreślenia w czasoprzestrzeni poprzez „samokształcenie", „samorealizację", „transgresję", „autoafirmację" i „transcendowanie". Każdorazowo oznacza on proces angażujący, który aktualizuje, odnawia i redefiniuje nowe możliwości, wyzwania i zagrożenia (Gara 2022, 48).

Generatorem, jednym z wielu, tak pojętego „ruchu" jest podróż – w tym przypadku artysty-filmowca, z Europy do Ameryki. Bezpośrednią inspiracją do podjęcia tych rozważań były filmowe wyobrażenia Ameryki i nałożone nań pojęcie „granica", rozumiane bardzo szeroko i wieloaspektowo. Mam na myśli przede wszystkim koncepcję „granic", które definiujemy z perspektywy geograficzno-kulturowej[2], w drugiej

2. Współczesne ujęcia granicy są znacznie bardziej złożone i wielowymiarowe, wskazując na jej funkcję nie tylko separacyjną, ale także integracyjną i performatywną. Edward W. Soja (1996) w swoich rozważaniach o przestrzeni i geografii społecznej podkreśla, że granice są nie tyle „stałymi barierami", ile „procesami przestrzennymi", które kreują i rekonstruują tożsamość społeczną. Granice kształtują sposób, w jaki jednostki i grupy definiują siebie względem „Innych" i organizują swoje doświadczenie przestrzenne. W konsekwencji granice są dynamiczne i podlegają negocjacjom, co jest szczególnie widoczne w kontekstach postkolonialnych, migracyjnych czy zimnowojennych podziałów, takich jak Berlin podzielony murem.

odsłonie społeczno-symbolicznej, zmysłowo-emocjonalnej[3], a nade wszystko filmowo-metaforycznej[4]. Tak więc granica może być rozumiana jako linia zamykająca lub oddzielająca pewien określony obszar. Jako koniec, kres czegoś albo między czymś. Jako „granica" między bytami lub w nich. Sens tego pomiędzy, odsyła nie tyle do lokowania obiektów w kontekście jakiejś całości i jej dopełnienia, ale równoprawnej przyległości (Kubicka 2012, 225)[5]. W końcu pytania, które wracają jak powtórzenia, „czy granice istnieją 'rzeczywiście'? Czy są tylko konstruktem myślowym" (Kubicka 2012: 209)?

W centrum zainteresowania jest więc, nie tylko w dosłownym rozumieniu, koncepcja „granicy", ale w dużej mierze eksploracja metaforycznych granic, takich jak granice między rzeczywistością i fikcją. Przyjmując tę perspektywę, celem rozważań będzie odpowiedź na pytanie, w jaki sposób granice są konstruowane, przedstawiane i kwestionowane w filmach reprezentanta „Nowego Kina Niemieckiego"[6] Wima Wendersa (ur. 1945)[7]? I w jaki sposób te obrazy wpływają i odzwierciedlają współczesne postawy społeczne wobec migracji, inkluzji i różnorodności?

Wim Wenders o Ameryce

„Kraj". „Ojczyzna" lub „kraj macierzysty". „Duży kraj" lub „wielki szeroki świat" ... Właściwie to już dawno nie żyję w żadnym kraju. Spędzam więcej czasu w podróży niż w domu, podróżuję po całym świecie – nawet, jeśli wolisz, „na koniec świata". Świat naprawdę staje się coraz bardziej „globalną wioską" każdego dnia.
(Wenders 1991: 436)[8]

3. W filozofii fenomenologicznej, zwłaszcza w myśli Maurice'a Merleau-Ponty'ego, granica nie jest tylko zewnętrzną linią podziału, lecz także miejscem zetknięcia się percepcji i ciała z innym światem (Merleau-Ponty 2001). Przekraczanie granic to proces doświadczeniowy, który angażuje ciało i umysł w nowy sposób rozumienia przestrzeni i relacji z innymi. Ta perspektywa jest niezwykle inspirująca dla analizy filmów Wendersa, gdzie bohaterowie często doświadczają granic jako punktów przejścia między różnymi stanami bytu i świadomości.
4. Ważne będzie ponadto wskazanie na sposoby wykorzystania języka metaforycznego w filmie do opisywania i poruszania się po problemach społecznych i wskazywania różnic między przestrzenią publiczną i prywatną, w kontekście myślenia, o mniej lub bardziej widocznych, granicach.
5. Podejmując próbę przybliżenia znaczenia semantyki pojęcia „granica", mam świadomość złożoności tematu (aspekty: filozoficzny, kulturowy czy leksykalny), co wpływa na użycie zarówno samego słowa, jak i jego rozumienia (por. m.in.: Kubicka 2012).
6. „Nowe Kino Niemieckie" – „to określenie używane do wyodrębnienia formacji filmowej o nowofalowym, autorskim, wyraźnie kontestacyjnym charakterze, zapoczątkowanej manifestem w Oberhausen w 1962 roku i trwającej do początku lat 80. ubiegłego wieku" (Brzezińska 2015: 175). Twórcy tego kina, m.in.: Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog czy Wim Wenders, umieszczani są jako autorzy „grający z filmową tradycją i niemiecką tożsamością", a więc poniekąd z ideą „granicy", choć każdorazowo rozumianej inaczej (zob. m.in. Fiuk 2012).
7. Mimo tego, że bardzo trudno jest patrzeć na inne kultury obiektywnie, to i tak „Nie jest wykluczone, że prawdziwe oblicze Ameryki może objawić się jedynie Europejczykowi…" (Baudrillard 2001: 41). Filmy Wendersa, na ten temat, zdają się tę myśl potwierdzać, przede wszystkim z uwagi na rozpoznawalność powtarzajacych się od lat, tematów i motywów, np.: podróży, kontemplacji aktu widzenia, fascynacji Ameryką, opowiadaniem o niemożności komunikowania się i samotności, roli obrazów w życiu człowieka, sytuacji kina i nowych technologii.
8. Tłumaczenie autorskie.

Twórczość Wima Wendersa odznacza się wyraźnym zainteresowaniem motywem podróży, przestrzeni i tożsamości. Reżyser ten od lat 70. XX wieku angażuje się w eksplorację kultury i krajobrazu Ameryki. Jego filmy często podejmują temat tożsamości, przestrzeni oraz symbolicznej roli Ameryki jako miejsca marzeń, przemian i konfrontacji kulturowych. W szczególności dzieła realizowane w Stanach Zjednoczonych, jak *Paris, Texas* (1984) czy *Koniec przemocy* (1997), są nie tylko artystycznym dialogiem z amerykańską kulturą, ale także głęboką refleksją na temat granic – geograficznych, kulturowych i osobistych. Dlatego w jego filmach tak ważna jest symbolika dróg, mostów, ścian jako metafor granicznych. Z kolei granice egzystencjalne i psychologiczne są doświadczeniami niemal wszystkich postaci Wendersa, które często konfrontują się z własnymi granicami związanymi z samotnością czy poszukiwania sensu i jego horyzontu. Choć Wenders nie jest pierwszym reżyserem europejskim, który starał się, mimo krytyki, „zamerykanizować" swoje filmy (Kauffmann 1984, 27), nie zmienia to faktu, że w jego twórczości spojrzenie to okazało się w szczególny sposób wyostrzone, oznaczało bowiem nie tylko pokazanie Ameryki, ale nade wszystko ujawnienia w „widzeniu widzenia" (Gwóźdź 2004, 133), swoistą „mobilizację widzenia" (Gwóźdź 2004, 13).

Ameryka to „niespełniona miłość Wima Wendersa" (Giżycki 2005). Żaden inny twórca nie zrealizował tylu filmów w Ameryce. Sam reżyser mówił o Stanach jako o śnie, pytając choćby „Czy śniono by o Ameryce na całym świecie, gdyby nie było filmów?" (Wenders 1986, 119). Źródłem i konsekwencją tego snu-śnienia, w dużej, mierzy były filmy, które Wenders oglądał w młodości, m.in.: Alfreda Hitchcocka, Johna Forda czy Nicolasa Raya. Sny i marzenia zwykle generują nierealistyczne widzenie, dlatego zapewne krytykowano tego reżysera za tworzenie stereotypowego i banalnego obrazu USA (Hoberman 1984, 52).

Wim Wenders urodził się 14 sierpnia 1945 roku w Düsseldorfie. Porzucił studia medyczne i filozoficzne i poszedł do szkoły filmowej w Monachium. W latach 1968-1971 pisał recenzje filmowe, a w 1970 nakręcił swój pierwszy pełnometrażowy film fabularny *Lato w mieście*. W 1979 filmowiec wyjechał na kilka lat do Ameryki. Od tego czasu dość często zmieniał miejsca zamieszkania, stając się „artystą globalnym". Paradoksalnie jednak, pomimo bycia uważanym za jedną z czołowych postaci „Nowego Kina Niemieckiego" i „kultowego" filmowca dzięki filmom takim jak: *Alicja w miastach* (1974), *Paryż, Teksas* (1984) i *Niebo nad Berlinem* (1987), Wenders w ostatnich latach odegrał stosunkowo niewielką rolę w dziedzinie badań filmowych na temat Ameryki widzianej przez Europejczyków. Względny brak uwagi poświęcanej temu reżyserowi przez badaczy studiów filmowych nie jest nowym zjawiskiem (zob. m.in. Delers, Sulzer-Reichel 2020, 1). Warto zatem przyjrzeć się bliżej wybranym jego filmom o Ameryce, zwłaszcza

że Wenders poświęca wiele miejsca zagadnieniu tożsamości, którą ściśle wiąże z miejscem i granicami.

Szkarłatna litera (1973), adaptacja prozy Nathaniela Hawthorne'a, to pierwszy film tego reżysera, choć zrealizowany w Europie, opowiadający o USA. Niestety okazał się produkcją, która nie wpisała się na trwałe do historii kina. Dobrze oceniono natomiast kolejną realizację Wendersa, *Alicję w miastach* (1974), którą reżyser częściowo nakręcił w Stanach Zjednoczonych. To w tym projekcie pojawiły się po raz pierwszy obrazy, powtarzane potem w kolejnych produkcjach, takie jak: amerykańskie samochody, typowe stacje benzynowe, budki telefoniczne i wszechobecna magia ekranów telewizorów. Głównym bohaterem jest niemiecki dziennikarz Philip Winter, który ma napisać reportaż z podróży przez USA. To zadanie okazuje się trudniejsze niż zakładał bohater. Powodem tej niemocy twórczej, a więc doświadczenie „granicy" weny pisarskiej, był w dużej mierze kontrast, jaki dziennikarz dostrzega po przyjeździe do Stanów między swoim wyobrażeniem na temat tego kraju, a prawdziwą Ameryką. To rodzi frustrację. W filmie przybysz z Niemiec mówi, że jego podróż była okropna, bo zaraz po opuszczeniu Nowego Jorku wszystko wydawało mu się identyczne. Miał wrażenie, że tak już zostanie na zawsze. Jedyną kreatywną aktywność, jaką bohater mógł w sobie wskrzesić, pokonując „granicę" niemocy i zobojętnienia, było robienie zdjęć wszystkiego, co udało mu się zobaczyć. Obrazy to siła i magia Ameryki.

Telewizja, reklamy i cały przemysł wizualny przyczyniły się do „erozji obrazów", które w przypadku Wendersa spowodowały, że przeżywał podróż do Ameryki jako rodzaj przerażenia, paradoksalnie, zabarwionego fascynacją. Śladem tych wszystkich doświadczeń: wizualnych i emocjonalnych, jest *Alicja w miastach*. Dlatego zapewne widzimy tam wszechobecną hegemonię bilbordów oraz monotonne obrazy prowincji amerykańskiej. Tylko Nowy Jork jawił się w tym ujęciu Wendersa jako przestrzeń, w której mit Ameryki otrzymał swoje adekwatne urzeczywistnienie.

Alicja w miastach jest więc zarówno krytyczna wobec Stanów Zjednoczonych, co jest wynikiem spojrzenia kogoś z zewnątrz, turysty i artysty zarazem, a nade wszystko rozczarowania reżysera amerykańską telewizją i reklamą. Z drugiej, odnajdujemy w nim ślady kultu kina drogi oraz mistrzów takich jak John Ford i Alfred Hitchcock. To ponadto film, w którym Wenders ujawnił wszystkie istotne cechy swojego stylu filmowego i podjął najważniejsze wątki obecne w całej jego twórczości: wizja Ameryki, motyw podróży, poszukiwanie tożsamości i namysł nad sposobami percepcji w kulturze obrazów, a co ważniejsze ich „granicami". Prawda o Ameryce i medialne wyobrażenia na jej temat – okazały się granicznymi, a nie tożsamymi obszarami poznania. Powierzone spojrzenie, obce Wendersowi, uzmysłowiło mu, że brak w takim „amerykańskim oglądaniu *vel*

widzeniu" świadomości, życzliwości, szacunku do szczegółów, dogłębności, powagi, spokoju, humanitaryzmu, twarzy. Nie zmienia to faktu, że paradoks Ameryki polega na tym, jak zdaje się mówić reżyser w *Alicji…*, że mimo rozczarowań, nie przestaje fascynować.

Kolejnym filmem Wendersa, w którym wizja Ameryki odgrywa kluczową rolę, jest *Amerykański przyjaciel* na podstawie powieści *Ripley's Game* Patricii Highsmith z 1977 roku. Większość jego akcji dzieje się poza USA, ale jest w tym filmie też Nowy Jork i sporo odniesień do tego kraju. Jest to opowieść o chorym na leukemię hamburskim ramiarzu, Jonathanie Zimmermannie, który zostaje wciągnięty w porachunki gangsterów. Postacią, która staje się łącznikiem z Ameryką, jest amerykański biznesmen o mafijnych powiązaniach Tom Ripley (w tej roli Dennis Hopper). Atrybutami kultury Stanów, które fascynowały Wendersa, a które są znakami rozpoznawczymi tej postaci to: kowbojski strój, stary *cadillac*, szafa grająca, dystrybutor *coca-coli* i świecący znak firmowy „Canada Dry", które Ripley ma w domu. Dzięki tym wszystkim artefaktom staje się on ucieleśnieniem mitycznego Amerykanina rodem z filmów hollywoodzkich. Biznesmen jest ponadto wcieleniem „złego ducha", który – za przysłowiową „garść dolarów" – chce przejąć duszę Jonathana.

W *Amerykańskim przyjacielu* mamy dwa ujęcia, w których widzowie wraz z bohaterem zostają przeniesieni do Nowego Jorku. W tym mieście przebywa malarz i znajomy Ripleya, Derwatt (zagrał go Nicholas Ray), który jako zmarły fałszuje swoje własne obrazy. Ramiarz jako jedyny rozpoznaje jego oszustwa. Tak więc choć w USA rozgrywają się zaledwie trzy sceny, to jednak tworzą one rodzaj ramy narracyjnej dla całej opowieści. Ripley, jest rodzajem łącznika między nimi oraz światem głównego bohatera.

Obrazy Ameryki w *Amerykańskim przyjacielu* przypominają te widziane w kinie, stają się niczym emblematy tego kraju, które choć piękne i kuszące, okazują się uzależniające i niebezpieczne. Dzięki nim film nabiera metaforycznego charakteru, staje się obrazem, w którym chodzi o spotkanie, niejako „na granicy" życia i śmierci, rzeczywistości i fikcji, nie tylko dwóch bohaterów pochodzących z innych światów, ale przede wszystkim dwóch kultur: europejskiej i amerykańskiej. Jonathan reprezentuje tę pierwszą, Ripley drugą. Choć Niemiec początkowo jest wyraźnie zdystansowany wobec tego, co oferuje mu bohater z Ameryki, to ostatecznie zarówno on, jak i „dary" nowego świata, stają się mu bliskie. To dzięki Ripley'owi ramiarz może określić swoją własną tożsamość. Wenders nawiązuje przy okazji do podwójności Ameryki, która z jednej strony może być postrzegana jako kraj skrywanych instynktów i ciemnych interesów, a z drugiej: kraj tolerancji, w którym „granice" między antagonizmami przestają być tak oczywiste.

Postać Jonathana Zimmermanna jest, podobnie jak dziennikarz z *Alicji w miastach*, *alter ego* reżysera. Rolę gangsterów, z kolei, grają znajomi filmowcy Wendersa. Dzięki tym wszystkim zabiegom powiązanie bohatera ze światem filmowej mitologii staje się jeszcze bardziej czytelne. Film okazał się sukcesem, który „otworzył drzwi", autorowi *Nieba nad Berlinem*, do krainy snów – Hollywood, oznaczał bowiem możliwość podpisania kontraktu na zrealizowanie *Hammetta* (1982) dla Francisa Forda Coppoli.

Niemniej *Paryż, Teksas* (1984), nagrodzony Złotą Palmą, jest tym filmem, w którym Wenders uwolnił się od amerykańskiego kompleksu. To film, który mógł być spełnieniem jego marzeń o staniu się „reżyserem amerykańskim" (Geist 188, 111-125). Miejscem akcji tego obrazu są Stany, których obraz nie jest już tak często krytykowany. Reżyser prezentuje w nim nieco inne, bo aprobujące, spojrzenie na Amerykę. Widzi ten kraj z nowej perspektywy, nie tyle zafascynowanego jej mitologią i jednocześnie rozczarowanego rzeczywistością widza, ale odkrywcy, który próbuje nań spojrzeć bez stereotypowych wyobrażeń i oczekiwań, będących wytworem kultury masowej oraz amerykańskiego kina. Tym razem to „granica" czasu staje się kluczem do zrozumienia przemiany, która zaszła w Wendersie przez siedem lat pobytu w USA. Reżyser potrzebował lat, żeby oswoić się z rzeczywistością tego kraju, żeby zrozumieć, że wyobrażenia a rzeczywistość rzadko kiedy są tożsame. Po raz pierwszy Wenders zdaje się dojrzale mówić, że nie ma jednej prawdy o Ameryce. Ma ona wiele twarzy: pustynną i monotonną, ale i wieloetniczną i różnorodną. Granicami takiej polifonicznej Ameryki są nie tyle podziały na stany, czy ukształtowanie geograficzne poszczególnych regionów, ale pochodzenie i mentalność ich mieszkańców. To kraj, w którym pierwotną monotonię zastępuję z czasem zaskoczenie i zrozumienie, że poznać Ameryki na wskroś nie sposób. *Paryż, Teksas* to więc poniekąd opowieść o wielokulturowości amerykańskiego społeczeństwa i niejednoznaczności nawet dosłownego rozumienia granic.

Do tej pory to punkt widzenia i doświadczenia przybysza z Europy, „starego świata", jak wielokrotnie jest ten kontynent nazwany, także przez Wendersa, zakłócały i mąciły jasność widzenia USA. „Granica" tkwiła więc w oku. To ona nie pozwoliła dostrzec tego, co istotne i mogące fascynować – możliwość i otwartość na wypełnienie nowymi, nieznanymi jeszcze nikomu, obrazami, znaczeniami. Wenders wiedział jednocześnie, że mimo upływu czasu, przekraczania granic przestrzennych i czasowych, ciągle pozostaje obserwatorem, kimś z zewnątrz.

W filmie *Paryż, Teksas*, choć nie wprost, widzenie z dystansu też jest obecne. Mimo tego, że to film, w którym postać wiodąca nie jest Europejczykiem, a wszystkie wydarzenia rozgrywają się w USA, to sugestia w tytule, że może chodzić też o Paryż, nie pozwala przejść obok tego sensu obojętnie. Tego miasta jednak w filmie nie ma, jest ono natomiast aluzją do symbolicznej granicy wewnątrz głównego

bohatera, Travisa. Dowiadujemy się, że Francja to kraj jego korzeni. Urodził się on w Paryżu. Gdy ostatecznie odszedł od rodziny, Paryż stał się miastem-symbolem utraconego zjednoczenia jego rodziny. Granica terytorialna między odległymi w przestrzeni miastami stała się też granicą emocjonalną. Odsyłała do miasta europejskiego, w którym było poznanie, miłość i początek historii Travisa oraz do Teksasu w odległej Ameryce, w którym doszło do rozpadu owej jedności rodziny, rozstania jej członków. Uporanie się z przeszłością to rodzaj przekroczenia niewidzialnej granicy, którą trzeba pokonać, żeby móc rozpocząć mozolną drogę do odszukania własnej tożsamości w nowej przestrzeni pustyni i wielkich amerykańskich miast (Lev 1993, 61).

Teksas, z kolei Wenders przedstawił jako „USA w miniaturze", a jednocześnie „stary", jakby zatrzymany w czasie, portret tego kraju, gdzie można odnaleźć miejsca rodem z filmów z Jamesem Deanem. Są to obrazy miejsc „przetrawionych" przez czas: porosłe chwastami, nieczynne, rdzewiejące lub porzucone. Wenders widzi rozpad, który go jednak fascynuje, bo to pozostałość po jego prywatnej wizji Ameryki. To opowieść o poszukiwaniu Ameryki nietkniętej, Ameryki dzikiej, którą obecnie zastąpiły obrazy, wyobrażenia, filmy. W ten sposób Wenders ponownie ujawnia też granicę w sobie, z jednej strony Niemca zafascynowanego USA, z drugiej obcego, który w kraju swoich marzeń czuje się *outsiderem*.

Po tym filmie Wenders na jakiś czas niemal całkowicie porzucił wątki amerykańskie. Powrócił do Ameryki w tryptyku filmowym: *Koniec przemocy* (1997), *The Million Dollar Hotel* (1999) i w *Krainie obfitości* (2004). Mimo tego, że we wszystkich wskazanych produkcjach pojawiają się znane z innych filmów Wendersa motywy, to jednak w swoich późniejszych filmach reżyser ukazuje Amerykę przede wszystkim jako „światowe centrum" produkcji obrazów.

„Retoryczność granicy" w filmach Wendersa

> *Dzięki zrozumieniu narzędzi i metod, których używają twórcy filmowi , aby wywołać reakcje u odbiorców, będziemy lepiej przygotowani do interpretacji i radzenia sobie z nimi.*
> (Harrington 1973, V)[9]

„Retoryka granicy" w filmie to sposób, w jaki film pokazuje realne, fizyczne granice, np. granice państwowe, mury, płoty, strefy militarne czy obozy – i wykorzystuje je, by przekazać określone idee, emocje, wartości. Choć granica występuje dosłownie, to twórcy filmowi często używają jej jako narzędzia retorycznego do budowania przekazu poprzez *ethos*, *pathos* i *logos* – czyli podstawowych środków perswazji według Arystotelesa.

9. Tłumaczenie autorskie.

„Retoryka granicy" w sensie symbolicznym odnosi się natomiast do sposobu, w jaki pojęcie „granicy" jest wykorzystywane jako symbol w komunikacji artystycznej, np. filmowej, a więc nie w sensie geograficznym, ale jako metafora oddzielenia, ograniczenia, przejścia tożsamości lub rodzaj wyzwania.

Jak „działa" w filmie tak pojęta, dosłownie i metaforycznie, „retoryka granicy"? To *de facto* świadome używanie jej w celu na przykład budowania przekazu mówiącego o „ochronie naszych granic" nie tylko w sensie fizycznym, ale jako obronie kultury, wartości, narodu. Ponadto „tworzenia kontrastu", który może ukazywać bohatera „na granicy obłędu", „na granicy życia i śmierci" – podkreślając ekstremalność sytuacji. W następnej kolejności, działaniem retoryki granicy, jest „mobilizacja emocji": granice często budzą lęk (przed obcym), ale też nadzieję (na nowe życie po ich przekroczeniu).

W filmach Wendersa granica jawi się nie tyle jako znak narodowej suwerenności, ale coś fikcyjnego, co zostaje sztucznie, tj. arbitralnie, narzucone. Dodatkowo jest postrzegana tak samo często symbolicznie jak literalnie. Na przykład z egzystencjalnego punktu widzenia, może chodzić o granicę życia i śmierci (zob. motyw granicy istnienia po trudnym doświadczeniu). Jeżeli horyzontem poznawczym jest kultura czy sztuka, to „przekraczanie granic" w filmach Wendersa można odczytać jako motyw odwagi, wolności lub buntu.

Z kolei „retoryka granicy" w sensie dosłownym w przypadku tego twórcy odnosi się do wypowiedzi i przekazów, w których granica (np. państwowa, fizyczna, terytorialna) jest przedstawiana w sposób bezpośredni (bohaterowie rozmawiają na ten temat lub widzimy obrazy, które ten motyw wizualny aktywizują), ale z wykorzystaniem środków retorycznych: *ethosu*, *pathosu* i *logosu*.

Pierwszy chwyt retoryczny odsyła do wiarygodności nadawcy, jego autorytetu i/lub doświadczenia. Jako osoba od lat podróżująca Wenders wie, jakie ograniczenia (ale i zagrożenia) mogą stąd wynikać. Granica w jego przekazie jest ukazywana więc jako „trudna" przestrzeń, która wymaga ponownego przemyślenia, reinterpretacji, zarówno otwarcia jak i ochrony przez osoby świadome wszystkich konsekwencji ich ustanawiania.

Pathos, który odwołuje się do emocji odbiorcy, w perspektywie idei „granicy", odsyła do niej jako konstruktu nacechowanego emocjonalnie, który może wywoływać zarówno lęk, dumę, jak i nadzieję lub poczucie zagrożenia, uwięzienia, ograniczenia, braku dostępu. Przekaz Wendersa wzbudza refleksję, ukazując granicę jako miejsce nieobojętne, ale naznaczone koniecznością przejścia wewnętrznej przemiany, a więc też cierpienia i dramatów ludzkich.

Na koniec pozostaje odwołanie się do *logosu* w filmach autora *Alicji w miastach*, czyli środka opartego na spójnej argumentacji i faktach. Niemiecki reżyser nawiązuje w większości filmów do racjonalnych przesłanek, wynikających

choćby z przebiegu fabularnego (podróż motywowana konkretnymi celami zawodowymi czy osobistymi). Jego opowieści wykorzystują logiczne argumenty, dane i przepisy prawne, by usprawiedliwić określone działania bohaterów. W tym sensie, granica jest tu przestrzenią regulowaną przez prawo i procedury – nie emocje.

Środek retoryczny	**Jak działa „retoryka granicy" (perspektywa dosłowna, zewnętrzfilmowa) w filmach Wendersa?**
Ethos	Reżyser jako osoba podróżująca, a więc mająca doświadczenie przekraczania realnych granic, kwestionująca sensowność idei granic, podróżnik, artysta, który jest całe życie „w drodze", a więc „na granicy" różnych państw
Pathos	W filmach Wenders aktywizuje emocje, które są mu bliskie, bo znane z osobistych doświadczeń podróżowania. Chodzi o takie emocje jak otwartość na obcość, która przychodzi jednak z czasem, a nie od razu. Wynika ona z tego, że reżyser stale był/jest/będzie obcy dla innych. Ponadto, związane z ową otwartością, zrozumienie i wyrozumiałość dla migrantów, poczucie narodowej tożsamości, ale nie ślepe weń zapatrzenie, bo Wenders widzi nie tylko zalety, ale i wady swojego narodu, podobnie jak widzi nie tylko zalety Ameryki (to wszak kraj marzeń z czasów jego młodości), ale i wady.
Logos	Oparcie filmowych opowieści na logicznych przesłankach. Wynikających z realnych doświadczeń licznych podróży samego reżysera. Wiąże się z tym racjonalne przedstawianie i uzasadnienie konstrukcji fabuły filmów, w których temat granicy jest podejmowany.

Jeżeli chodzi o perspektywę wewnątrzfilmową, to warto zauważyć, że Wenders często nie pokazuje w swoich filmach granic dosłownie (jako przejść granicznych czy murów). Zdecydowanie bardziej skupia się na znaczeniu przenośnym. Trzy filmy Wima Wendersa: *Alicja w miastach*, *Amerykański przyjaciel* i *Paryż, Teksas*, choć różne fabularnie i formalnie, łączy motyw granicy – fizycznej, kulturowej, emocjonalnej – który jest wykorzystywany w sposób retoryczny, czyli służy przekazaniu określonych idei, nastrojów i wartości.

Wenders konstruuje w nich retoryczność granicy poprzez obraz, dźwięk, postaci i przestrzeń (Harrington 1973, zob. też Płażewski 1982), używając klasycznych retorycznych środków: *ethos*, *pathos*, *logos*. Jak to działa w każdym z tych trzech filmów? Na przykład w *Alicji w miastach* obecne jest odniesienie zarówno do granicy geograficznej i językowej – między USA a Niemcami, jak i symbolicznej: między obcością a domem. Dodatkowo można mówić o granicy emocjonalnej – między dorosłym a dzieckiem, między samotnością a pragnieniem nawiązania relacji (bliskości). Główny bohater to dziennikarz w kryzysie – *outsider*. Jego wiarygodność budowana jest przez autentyczność obserwacyjną, a nie przez wiedzę o statusie społecznym. Jako narrator, uczy się empatii i odpowiedzialności. W relacjach z młodszą od niego bohaterką przekracza granicę obcości – pojawia się ciepło, zaufanie, subtelne emocje. Jeżeli chodzi o wskazanie konkretnej sceny, w której środki filmowe zostały wykorzystane w sposób retoryczny, to najlepszym przykładem jest scena na lotnisku. Główny bohater wydaje się być nieco zagubiony i zmęczony. Kamera często kadruje go w odbiciach szyb, lustrzanych powierzchniach, rozmytych refleksach. W ten sposób obraz sugeruje oddzielenie,

barierę, brak kontaktu z otoczeniem. Widz odczuwa wyobcowanie bohatera, które jest uniwersalne, a jednocześnie budzi współczucie i identyfikację. Inną sceną może być podróż samochodem pustą drogą. Narracja wizualna opiera się na ukazaniu bezkresnych form liniowych poprzez wykorzystanie kadrowania jazdy często z wnętrza samochodu. Dzięki środkom czysto plastycznym droga jawi się jako metafora poznania, logicznie prowadząca do samopoznania i relacji. Film nie szantażuje emocjonalnie, ale delikatnie prowadzi widza przez uczuciowe zmiany. Realna granica, obecna w takich przestrzeniach jak na przykład: lotnisko, droga, staje się okazją do zadania pytań o tożsamość, przynależność i komunikację. Podróż to logiczny sposób poznania siebie, a struktura „drogi" jest konstrukcją refleksyjną.

W kolejnym filmie *Amerykański przyjaciel* reżyser przywołuje ideę granicy moralnej, chodzi o współistnienie dwóch światów: dobrego i złego (przestępczego). Ważna jest też granica kulturowa (bohaterami są Amerykanin i Niemiec) oraz egzystencjalna – między życiem a śmiercią, prawdą a fikcją. Główna postać w tym filmie, Ripley, to osoba dwuznaczna – antybohater. Zimmermann, z kolei, reprezentuje zwykłego człowieka wciągniętego w przestępczy świat. Film „gra" na konflikcie *ethosów*: czy uczciwość ma wartość w świecie korupcji? Przykładowo narracja wizualna w czasie pierwszego spotkania Zimmermanna i Ripleya opiera się na ostrych kontrastach światła i cienia oraz zbliżeniach na twarze. Ujawnia to dobitniej ich odmienność, obcość. Film generuje u odbiorcy uczucie niepokoju i emocjonalnego zagubienia. Granica przekroczona przez bohatera (morderstwo) wywołuje wewnętrzny dramat. Film oparty jest na logicznej strukturze – analiza mechanizmu manipulacji, strachu, desperacji – „wciągnięcia" w zło. Granica moralna zostaje „zracjonalizowana" jako jedyna opcja.

W ostatnim przykładowym filmie, *Paryż, Teksas*, aktualizowana zostaje granica psychiczna i emocjonalna oraz przestrzenna. Pierwsza odsyła do zawieszenia między przeszłością a teraźniejszością oraz samotnością a życiem w relacji z innymi. Drugą ustanawiają konkretne przestrzenie: pustynia, pogranicze USA i Meksyku oraz motyw bycia „w drodze". Travis to postać „znikąd" – moralnie milczący, nieoceniający, ale konsekwentnie dążący do naprawienia relacji. Jego *ethos* buduje się przez czyny, nie słowa. Dzięki temu film silniej porusza widzów, którzy mogą się wczuć w konkretne sytuacje związane z tym bohaterem. Przykładowo w scenie na pustyni reżyser stosuje szerokie ujęcia pustyni, tworząc rodzaj metafory wizualnej: pustynia jako granica, przestrzeń między przeszłością a nowym początkiem. Z kolei w czasie rozmowy z byłą żoną przez lustro weneckie, Travis odważa się opowiedzieć historię, która powoli okazuje się być jego własną. Lustro, umożliwiające widzenie tylko z jednej perspektywy, staje się granicą emocjonalną, antycypacją świata ekranów komunikacji między ludźmi. Granica emocjonalna

jest bolesna, ale prowadzi do *katharsis*. Narracja filmowa jest natomiast czytelna, logiczna, chodzi o podróż w głąb siebie, rekonstruowanie relacji, odkrywanie tożsamości.

Film	**Scena**	**Typ granicy**	***Ethos***	***Pathos***	***Logos***	**Skutek perswazyjny (widz)**
Alicja w miastach	lotnisko i droga	geograficzna, emocjonalna (lotnisko)	*outsider* jako opiekun	subtelne emocje więzi	droga jako samopoznanie	empatia, identyfikacja z bohaterem
Amerykański przyjaciel	scena zabójstwa	moralna, kulturowa (scena morderstwa)	zderzenie etosów: cynik *vs* zwykły człowiek	napięcie, zagubienie	logika zła i manipulacji	napięcie, refleksja nad dobrem i złem
Paryż, Teksas	rozmowa przez lustro	emocjonalna, przestrzenna (np. rozmowa przez szybę)	etos milczenia i odkupienia	głęboki dramat rodzinny	logiczna podróż do pojednania	*katharsis*, głęboka refleksja

Retorykę granicy w filmie można analizować jako złożony system środków, który oddziałuje perswazyjnie na widza, operując nie tylko na poziomie treści, ale też formy audiowizualnej i narracyjnej. Granica (symboliczna, fizyczna, emocjonalna, kulturowa, językowa itd.) może być tematem, strukturą, zabiegiem stylistycznym, emocjonalnym i poznawczym. Filmy Wima Wendersa doskonale pokazują, jak ten motyw działa retorycznie, przez różne warstwy filmu.

Widać to już na poziomie podstawowym, tj. poczucia realności, a więc granicy między dokumentaryzmem a fikcją, tym co „realne" a „filmowe". Autor *Amerykańskiego przyjaciela* często stosuje naturalne światło, autentyczne lokalizacje, nienachalny dźwięk, by zatrzeć granicę między filmem a życiem. W *Alicji w miastach* zdjęcia amerykańskiej prowincji mają quasi-dokumentalny charakter. Widz „czuje", że to prawdziwe miejsca, mimo że fabuła jest fikcyjna. Celem jest przekonanie widza, że przeżywane emocje są „prawdziwe", a nie wyreżyserowane. Podnosi to wiarygodność całego przekazu.

Przestrzeń wizualna zostaje ustanowiona poprzez: kadry, ujęcia, sceny i sekwencje. W filmach Wendersa kadry często „dzielą" przestrzeń między bohaterami, np. słupem, framugą czy inną ramą wizualną (zob. m.in. *Alicję w miastach*). Bohaterowie są w istotnych scenach filmowani na tle jakiś „przeszkód", które są znakami ich przemian. Sekwencje podróży, z kolei, służą jako narracyjna rama – granica czasu, etapu życia, decyzji. Ważnym elementem jest w tym kontekście też punkt widzenia kamery (jej umiejscowienie i ruchy, które wykonuje), który w tym przypadku może być odczytany jako granica między subiektywnym a obiektywnym spojrzeniem. Wenders często kadruje przez szyby, lustra, ramy – sugerując,

że widz nie patrzy bezpośrednio, ale przez „filtr" (np. jak Travis w *Paryż, Teksas*). Granica między tym, co widzi bohater, a co widzi kamera, buduje napięcie poznawcze. Zmusza widza do krytycznego spojrzenia, uświadamia, że nie wszystko da się zobaczyć wprost. Tworzy ironiczny dystans lub paradoks (widząc, nie widzimy).

W kontekście myślenia o retoryczności granicy ważna jest struktura narracji, montaż i rytm filmu. Na przykład nielinearne opowiadanie w *Paryż, Teksas* odsyła do granicy między przeszłością a teraźniejszością, czyni z niej przestrzeń rozmytą, niejasną, kłopotliwą do określenia. Montowanie fragmentów pejzażu z ruchem bohaterów może być interpretowane jako rodzaj intymnego, ale fragmentarycznie dostępnego (podzielonego licznymi granicami wiedzy i niewiedzy) dziennika. Często montaż nie wyjaśnia wszystkiego wprost, lecz pozostawia luki. Widz sam musi „przekroczyć granicę" zrozumienia.

Dodatkowo Wenders celowo stosuje wolne tempo, pauzy, powolny montaż, co kontrastuje z klasycznym rytmem narracyjnym, gdyż chce zbudować (i podkreślić jednocześnie) granicę między kontemplacją a akcją. Widz jest zmuszany do cierpliwości. Reżyser tym samym przekracza granicę typowych oczekiwań narracyjnych. Buduje film jako doświadczenie, a nie tylko rozwój akcji, fabuły. W tym sensie skłania widza do zmiany perspektywy (*logos*).

We wskazanych filmach funkcję retoryczną spełniają też środki stylistyczne, takie jak: metafora i symbol oraz kategorie estetyczne: paradoks i ironia. W pierwszym przypadku „retoryczność granicy" w trzech wybranych filmach Wendersa jest zestawiona z wizualnymi wyobrażeniami: pustynią, szybą/szybami, drogą, motelami, lustrem. Są to plastyczne metafory i symbole – odsyłające do sensów naddanych. Na przykład lustro w *Paryż, Teksas* to rodzaj bariery emocjonalnej między głównymi postaciami. Natomiast droga w *Alicji w miastach* przywodzi na myśl przestrzeń poznania i zaufania. Z kolei mroczne wnętrza w *Amerykańskim przyjacielu* korelują z myśleniem o granicy między światłem a ciemnością, dobrem a złem. Jeżeli chodzi o paradoks, to ujawnia się w *Paryż, Teksas* w scenie, gdy Travis wraca do bliskich, zasadniczo tylko po to, by zniknąć. Ironia sytuacyjna, natomiast polega na tym, że bohaterowie tych filmów często szukają domu, ale odnajdują siebie w drodze, czyli poza nim. Te konstrukcje wprowadzają dystans poznawczy i emocjonalny, który pozwala widzowi zastanowić się nad własnymi granicami: kim jestem? co znaczy przekroczyć coś? Funkcja retoryczna wszystkich tych symboli, figur stylistycznych i kategorii estetycznych uruchamia myślenie metaforyczne, które ma większą siłę emocjonalną niż dosłowne wyjaśnienie (*pathos* koreluje z *logosem*).

Jeżeli chodzi o warstwę dźwiękową, to istotnym elementem w filmach Wendersa, jest podkreślenie granicy między ciszą a dźwiękiem, czy słowami,

efektami akustycznymi a muzyką. Niemiecki reżyser często „gra" ciszą jako granicą. Dobrym przykładem jest *Paryż, Teksas*, w którym sporo jest fragmentów bez dialogu. Istotną funkcję retoryczną spełniają też przejścia między diegetycznym a niediegetycznym dźwiękiem (np. dźwięk, który staje się muzyką). Warstwa audialna podkreśla w ten sposób osamotnienie głównego bohatera, a z drugiej strony – ujawnia *logos* (racjonalizuje) przez uporządkowanie percepcji (świat dźwiękowy wyznacza przestrzeń psychologiczną bohatera) – sens działań i zachowań postaci.

Element filmowy	**Typ granicy**	**Retoryczna funkcja**
poczucie realność *vs* fikcja	ontologiczna	stopień uwiarygodnienia przekazu (*ethos*)
kamera - punkt widzenia (ruch kamery, obiektu)	epistemologiczna	wzbudzenie refleksji (*logos*, ironia)
kadry, sceny, sekwencje	fizyczna/symboliczna	metafory przemiany, dystansu
narracja i montaż	czasowa/poznawcza	widz jako współuczestnik znaczenia
rytm	oczekiwania, kontemplacja	zmiana percepcji, wymuszenie obecności „tu i teraz"
symbol i metafora	językowa/wizualna	perswazja przez obraz (*pathos* + *logos*)
paradoks i ironia	egzystencjalna	krytyczna autorefleksja widza
warstwa audialna (efekty akustyczne, słowa, muzyka cisza)	sensoryczna	tworzenie przestrzeni emocji (*pathos*)

Perswazyjne skutki „retoryki granicy" w filmach Wendersa to przede wszystkim wzbudzenie empatii i współodczuwania. Widz zostaje emocjonalnie wciągnięty w losy bohaterów, którzy przechodzą przez „granice": samotności, bólu, winy, odrzucenia. Po drugie, bohaterowie Wendersa to często *outsiderzy*, wędrowcy, milczący świadkowie – niepozorni, ale autentyczni. Ich etyczna siła nie wynika z pozycji społecznej, lecz z ich wyborów, lojalności, cichego działania. Dzięki temu widz wierzy takim postaciom. Zamiast oceniać, zaczyna słuchać i rozumieć. Przesuwa się jego sposób myślenia: z zewnętrznego na wewnętrzny. Ponadto Wenders buduje opowieści w sposób, który nie daje gotowych odpowiedzi, ale prowokuje do myślenia. Granica nie jest tu tylko tematem, ale staje się narzędziem poznania: „kim jestem?", „czy można wrócić?", „czy da się naprawić przeszłość?" Skutkuje to tym, że widz wchodzi w stan refleksji egzystencjalnej. Przekaz filmowy, z czasem, „dojrzewa" w jego świadomości.

Widać więc, że retoryczność „granicy" w filmach Wendersa nie odsyła tylko do miejsca, to raczej stan egzystencjalny. Reżyser wykorzystuje minimalizm formy, ciszę, krajobraz jako elementy retoryczne. Wenders nie moralizuje. Jego kino

perswaduje przez doświadczenie: widz sam „przechodzi przez granicę" razem z bohaterem. Filmy nie przekonują więc nachalnie, ale poprzez nastrojowość, refleksyjność i subtelne kontrasty. Granica to miejsce napięcia, ale i przemiany, a retoryka (*ethos*, *pathos*, *logos*) służy pokazaniu, jak człowiek może się zmieniać, przechodząc przez nią. Opowieści filmowe o Ameryce tego reżysera są tego najlepszym dowodem.

Zakończenie

Wenders to etnograf amerykańskich ikon i ruin; nie filmuje USA, lecz ich cień.
(Graf 2002, 89).

Fascynacja amerykańskimi krajobrazami i miejskimi widokami była stałym elementem filmów Wendersa, począwszy od widoków panoramy Nowego Jorku sfotografowanych z Empire State Building w *Alicji w miastach*. Wczesne filmy Wendersa eksplorują niejednoznaczną relację między kulturą niemiecką i amerykańską, ponieważ odnosi się ona zarówno do norm kulturowych, jak i sposobów widzenia. Jego filmy eksplorują rozległe krajobrazy, wyobcowanie i poszukiwanie tożsamości, często przedstawiając Stany Zjednoczone oczami osób z zewnątrz. Podobnie jak u innych europejskich twórców, takie spojrzenie „z zewnątrz" było wielokrotnie krytykowane (Giżycki 2005).

Do najciekawszych i najczęstszych taktyk opowiadania o Ameryce w filmach Wendersa można zaliczyć, z jednej strony: mityzację amerykańskiego krajobrazu, ukazanie amerykańskiego snu, którego status jest uwikłany w sferze medialnej, a z drugiej wskazanie Stanów jako miejsca wyobcowania i poczucia pustki.

W pierwszej odsłonie, której przejawem jest mityczny amerykański krajobraz: Wendersa fascynują otwarte drogi, pustynie i rozświetlone neonami motele, które pojawiają się w *Alicji w miastach*, *Paryżu, Teksasie* i wielu innych filmach. Reżyser „przemyca" w nich romantyczną wersję Ameryki widzianą w klasycznych westernach i filmach drogi. Krajobrazy często symbolizują wolność, ale także samotność, gdzie postacie szukają sensu w ogromnej pustce. Wielu jego bohaterów czuje się zagubionych lub wyobcowanych, co odzwierciedla zarówno osobistą, jak i kulturową alienację. Wystarczy wskazać, że w *Alicji w miastach* niemiecki dziennikarz w USA zmaga się z poczuciem wykorzenienia i oderwania od amerykańskiego stylu życia. Natomiast w *Paryżu, Teksasie,* Travis wędruje po pustyni, oderwany od swojej przeszłości i rodziny. W filmie *Amerykański przyjaciel*, z kolei, Ameryka jest widziana oczami europejskiego outsidera. Film ukazuje zarówno urok amerykańskiej kultury popularnej i estetyki *noir*, ale także jej dwuznaczność.

W kolejnej strategii narracji Wenders przywołuje stereotyp, w którym media i amerykański sen tworzą rodzaj amalgamatu. Europejski reżyser krytykuje wpływ amerykańskich mediów, w szczególności telewizji i fotografii, które kształtują sposób, w jaki świat postrzega Amerykę. Już *Alicja w miastach* zestawia prawdziwą Amerykę z oczekiwaniami napędzanymi przez media, pokazując kraj, który wydaje się zarówno znajomy, jak i obcy.

Z tym wątkiem, podobnie jak z poprzednimi, łączy się wyobrażenie Ameryki jako krainy niespełnionych marzeń. Podczas gdy Wenders podziwia kulturę amerykańską, przedstawia również jej mroczną stronę – trudności ekonomiczne, utracone tożsamości i zmagania tych, którzy nie pasują do głównego nurtu. W filmie *Stan rzeczy* Hollywood jest przedstawione jako miejsce twórczego i osobistego kryzysu, odzwierciedlając zmagania samego Wendersa z amerykańskim przemysłem filmowym. W ten sposób Wenders już nie buduje mitów, ale je analizuje, przetwarza i dyskontuje.

Gdy teraz skupimy się na filmach Wendersa, w których temat Ameryki łączy się z metaforycznym rozumieniem różnych granic, to kluczową strategią okaże się przedstawienie i eksploracja napięcia między wolnością, w tym wolnością artystyczną, a presją komercyjną. Z jednej strony w obrazach Wendersa na ten temat Ameryka przedstawiana jest jako kraina kreatywności i izolacji, z drugiej strony to miejsce, w którym dochodzi do swoistego zawieszenia, niemocy twórczej czy uwięzienia w przestrzeni między sztuką a komercją.

Wim Wenders, poprzez swoją filmową eksplorację Ameryki i motywu granic, wnosi znaczący wkład do refleksji nad przestrzenią, tożsamością i globalizacją. Jego filmy nie tylko dokumentują fizyczne krajobrazy, ale przede wszystkim badają metaforyczne granice, które definiują współczesne doświadczenie jednostki i społeczeństwa. Wenders przedstawia Amerykę jako miejsce ambiwalentne – pełne paradoksów, które jest zarazem źródłem inspiracji jak i uczucia przesilenia. Przestrzeń staje się areną, na której zderzają się marzenia i rzeczywistość, wolność i ograniczenia, a granice okazują się być zarówno barierami, jak i punktami przełomu. Jego filmy mogą być więc traktowane jako ważne studia przypadku dla badaczy zainteresowanych teorią przestrzeni, kulturą wizualną oraz problematyką migracji i tożsamości w epoce globalizacji. Twórczość Wendersa zachęca do refleksji nad tym, jak granice, zarówno fizyczne, jak i symboliczne, umożliwiają podjęcie próby odnalezienia wspólnego miejsca pomiędzy „ja" i „innością". W ten sposób opowieść o Ameryce w twórczości tego reżysera staje się uniwersalną opowieścią o kondycji człowieka współczesnego, wpływając na procesy kształtowania się tożsamości, a także nad rolą sztuki w przekraczaniu tych granic i budowaniu dialogu międzykulturowego.

Konkludując, wiele filmów Wendersa krytykowano za powierzchowność, sztuczność dialogów, pocztówkowe obrazy, banalność przesłania. Twierdzono, że europejski reżyser używa klisz bez głębszego wnikania w ich sens. Tworzy dzieła odbijające obrazy innych, imituje spojrzenie, kreując kolejny stereotypowy, a więc nieprawdziwy i pusty, obraz USA. Nie zauważono, że przenikliwość tego reżysera polegała na tym, że w swoich filmach dobitnie obnażał, a nie tylko werbalizował (Baudrillard 2001), wizję Ameryki jako tak pochłoniętej przez obrazy na swój temat, że przestającej być nawet przez samą siebie postrzeganą inaczej niż przez pryzmat obrazu, tracąc tym samym realny byt. „Wenders – jak zauważył Andrzej Gwóźdź – stara się raczej wyzwolić oko ze stanu zamętu, ale by móc to uczynić, musi czasami ten zamęt przedstawić. Przyjmuje więc status obserwatora czułego na ewolucję maszyn widzenia i skutki kulturowe, jakie niesie ze sobą ich zastosowanie" (2004, 190). Uprawia mądrą krytykę widzenia, bo ma narzędzie, żeby jego obserwacja zachęcała do myślenia. Powtarzalność, lapidarność, nadmiar cytowania – to więc nie bezrefleksyjność proponowanego przezeń widzenia, ale „prawdziwa przygoda widzenia, dzięki której możliwe jest niemożliwe, przeniknięcie zasłony czasu i przestrzeni" (Gwóźdź 2004, 193).

Bibliografia

Baudrillard, Jean. 2001. *Ameryka*. Tłum. Renata Lis, Warszawa: Wydawnictwo „Sic!"

Brzezińska, Marta. 2015. „Wobec kanonu. Współczesny film niemiecki wobec tradycji Nowego Kina Niemieckiego". *Kwartalnik Filmowy* 89/90: 175-188).

Delers, Olivier, Martin, Sulzer-Reichel. 2020. "Introduction: New Perspectives on Wim Wenders as Filmmaker and Visual Artist". W: *Wim Wenders*, red. Olivier Delers, Martin Sulzer-Reichel, 1-26. London: Bloomsbury Academic.

Einstellungen/Wim Wenders. 1993. Red. von Gerd Gemünden, Michael Töteberg. Frankfurt:Verlag der Autoren,

Fiuk, Ewa. 2012. *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków.* Wrocław: Wydawnictwo „Atut".

Gara, Jarosław. 2022. „Metafora granicy i heurystyka doświadczeń (po)granicznych oraz ich znaczenie dla myślenia i działania pedagogicznego". *Studia z Teorii Wychowania* XIII, 2 (39): 27-53.

Geist, Kathe. 1988. *The Cinema of Wim Wenders: From Paris, France to Paris, Texas*. London: Ann Arbor.

Giżycki, Marcin. 2005. „Ameryka Wima Wendersa" (Fragment książki przygotowywanej do druku w wydawnictwie słowo/obraz terytoria). *Kwartalnik Filmowy* 49/50: 189-207.

Giżycki. Marcin. 2005. *Wenders do domu!* Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Gwóźdź, Andrzej. 2001. „Ekrany, stroje, miasta – tożsamości". *Kwartalnik Filmowy* 33: 180-186.

Gwóźdź, Andrzej. 2004. *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wiem Wenders.* Kraków: Wydawnictwo „Universytas".

Gwóźdź, Andrzej. 2018. *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich interpretacje.* Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Harrington, John. 1973. *The rhetoric of film.* New York: Holt, Rinehart and Winston, INC.

Hoberman, James. 1984. “Doomed Loves”. *The Village Voice* (20 XI): 52.

Jarkowiec, Maciej. 2024. *Na bulwarach czyhają potwory. Filmowa historia Ameryki*. Warszawa: Wydawnictwo “Agora”.

Judt, Tony. 2005. *Europe vs. America. The New York Review of Books* (10 II): 37; https://www.nybooks.com/articles/2005/02/10/europe-vs-america/

Kolker, Robert Phillip, Beicken, Peter. 1993. *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire.* Cambridge-New York-Oakleigh.

Kubicka, Emilia. 2012. „O pojęciu granica - raz jeszcze”. *Linguistoca Copernicana* 1 (7): 209-227.

Kauffmann, Stanley. 1984. “Invasion of the Culture Snatcher”. *The New Republic* XII: 27.

Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo „Aletheia”.

Patočka, Jan. 2019. *„Świat naturalny” w medytacjach autora po trzydziestu trzech latach*. Tłum. A. Bystrzycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Płażewski, Jerzy. 1982. *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.

Soja, Edward. W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places.* Oxford: Blackwell.

Tokarz, Mateusz. 2016. „Baudrillard, Paryż, Teksas. Wyobraźnia filmowa w socjologii i filozofii Jeana Baudrillarda”. *Kwartalnik Filmowy* 93/94: 201-213.

Wenders, Wim. 1986. *Emotion Pictures. Reflections on the Cinema.* London-Boston: Faber & Faber.

Wenders, Wim. 1991.*The Logic of Images: Essays and Conversations*. London-Boston: Faber & Faber.

Wenders, Wim. 2018. *The pixels of Paul Cézanne: and reflections on other artists*. Tłum. Jen Calleja. London-Boston: Faber & Faber.