

Ewa Wojno-Owczarska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-0222-4222

## Znaki upływającego czasu

w filmie Wima Wendersa *Niebo nad Berlinem* (1987)  
oraz dziele Toma Tykwera *Biegnij, Lola, biegnij* (1998)

### Wprowadzenie

W niniejszym artykule porównuję filmy *Niebo nad Berlinem* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) oraz *Biegnij, Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998), aby wykazać, że dzieła te, powstałe w okresie powojennym, prezentują odmienne obrazy stolicy Niemiec, stając się dokumentami swej epoki. Skłaniają także widza do refleksji nad nieuchronnym upływem czasu. Obaj twórcy nawiązują w swobodny sposób do tradycji melodramatu filmowego. Ukazując wzruszającą historię miłosną, Wim Wenders podejmuje zagadnienie rozrachunku z niemiecką przeszłością oraz przedstawia wybrane miejsca pamięci. W dziele *Biegnij, Lola, biegnij* Toma Tykwera charakterystyka tytułowej postaci odbiega od wyobrażeń o bohaterkach melodramatów, zaś ironia sytuacyjna podkreśla dystans reżysera do przedstawionych w jego filmie dylematów współczesnej pary zakochanych.

### *Niebo nad Berlinem* (1987) Wima Wendersa

Film *Niebo nad Berlinem* powstał w wyniku współpracy Wima Wendersa z poetą Peterem Handke. Dzieło wyróżnia podniosła atmosfera, wynikająca m.in.

z nastrojowej muzyki Jürgena Kniepera oraz zdjęć Henriego Alekana, „mistrza od kunsztownego światłopisania za pomocą kamery” (Gwóźdź: 222). Niemiecki poeta naszkicował zarys akcji filmu. Centralnymi aspektami poruszonymi w tym dziele są przemijanie i wpływ biegu historii na jednostkę. Produkcja stanowi przykład melodramatu, w którym sentymentalizm wiąże się zarówno z wątkiem miłosnym, jak i ze wspomnieniami bohaterów o dawnym Berlinie<sup>1</sup>.

Spacerując po stolicy Niemiec, anioł o imieniu Daniel trafia do miejscowego cyrku, gdzie zakochuje się w Marion, atrakcyjnej artystce pochodzenia francuskiego. Wyznaje ona, że do podzielonego Berlina przywiodła ją tęsknota za wielką miłością. Bez niej egzystencja na Ziemi wydaje się artystce jałowa. Daniel obserwuje piękną kobietę wykonującą akrobacje na trapezie w przebraniu anioła, symbolizującym tęsknotę za egzystencją, której nie determinuje ludzka ułomność czy warunki polityczne. Przed ich pierwszym spotkaniem artystka intuicyjnie wyczuwa bliskość bohatera, jednak może zobaczyć ukochanego dopiero po jego rezygnacji z nieśmiertelności.

Cechą charakterystyczną melodramatu filmowego jest to, że para zakochanych musi w imię miłości pokonać dzielące ich różnice oraz zmierzyć się z innymi przeszkodami. W dziele Wendersa mamy do czynienia z uczuciem w zasadzie niemożliwym do spełnienia. Daniel (w tej roli Bruno Ganz) zakochuje się w śmiertelnej kobiecie (granej przez francuską aktorkę Solweig Dommartin). Na początku filmu przybysz ze sfer niebieskich wyznaje, że jego status, daleki od ziemskich spraw, zaczyna mu ciążyć. Słowa te skłaniają widza do zastanowienia się nad tym, czy bohater melodramatu zdecyduje się zrezygnować z roli posłańca bożego po spotkaniu z fascynującą kobietą, czy też pozostanie wierny roli, jaką wyznaczył mu Stwórca. Dylemat ten jest charakterystyczny dla czasów nowożytnych; średniowieczni myśliciele zalecali poddać się swemu przeznaczeniu. Podejmowanie świadomych decyzji wydaje się natomiast domeną współczesności.

Przed zburzeniem muru berlińskiego nie każdy mógł decydować o sobie. Mimo to para zakochanych odnajduje się w niemieckiej metropolii, podążając za głosem serca, a nie rozsądku. Anioł rezygnuje z odporności na cierpienie

---

<sup>1</sup> Wiele filmoznawców podkreśla, że w drugiej połowie XX wieku w kinie niemieckim obecna jest nadal atmosfera nostalgii związana z reminiscencją wybranych wydarzeń historycznych (por. m.in. Appadurai, 1996; Boym, 2001).

i fizyczny ból w zamian za możliwość spędzenia kilku chwil z piękną artystką. Głębokie uczucie łączące bohaterów pokonuje wszystkie bariery, czyniąc przesłanie filmu ponadczasowym: miłość wznosi się ponad wszelkie ograniczenia. Dyskusyjna wydaje się kwestia, czy egzystencja posłańców niebios obdarzonych nadprzyrodzonymi mocami może dać poczucie spełnienia. Aniołowie w filmie Wendersa potrafią odróżnić dobro od zła, ale świat w ich oczach wydaje się nieurozmaicony. Po upadku z nieba główny bohater zyskuje status śmiertelnika. Dopiero wówczas dostrzega całą paletę barw z ich różnorodnymi odcieniami, co reżyser podkreśla nagłą zmianą: czarno-białe zdjęcia zostają zastąpione filmem w kolorze.

Zgodnie z przesłaniem zawartym w cytowanym na początku *Nieba nad Berlinem* wierszu Handkego, Wenders podejmuje zagadnienie, w jakim stopniu interpretacja rzeczywistości zależy od wieku i dojrzałości obserwatora. Film rozpoczyna się recytacją utworu „Als das Kind Kind war” [Kiedy dziecko było dzieckiem]<sup>2</sup>. Percepcja niewinnego dziecka wydaje się podmiotowi lirycznemu idealna, daleka od norm społecznych i przyzwyczajęń nabywanych z wiekiem. Jest to zatem film o budowaniu świadomości tego, kim jesteśmy, w miarę upływu czasu. Jednym z fundamentalnych pytań stawianych sobie przez człowieka wydaje się to, czym są kategorie wyróżnione przez Kanta: czas i przestrzeń, do których w wierszu Handkego nawiązuje podmiot liryczny: „Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?” [Kiedy zaczął się czas i gdzie kończy się przestrzeń?]. Uczucie łączące parę głównych bohaterów wydaje się ponadczasowe, jednak ceną za jego urzeczywistnienie jest rezygnacja Daniela z nieśmiertelności. Definiowanie, czym jest przestrzeń, może zależeć natomiast od sytuacji politycznej: mieszkańcom Berlina nie wolno opuszczać stref wyznaczonych przez władze. Daniel i wybranka jego serca to para śmiałków przełamujących konwencje, w przeciwieństwie do obywateli NRD, którzy widzą rzeczywistość w podzielonym Berlinie przez pryzmat narzuconych im zasad. Jedynie aniołowie unoszą się swobodnie ponad niemiecką metropolią.

---

<sup>2</sup> Słowa te parafrazuje także główna bohaterka melodramatu, która wspomina swoje dzieciństwo. Zgodnie z zapiskami Handkego, wiersz cytowany w filmie Wendersa powstał 23 września 1986 r. w Wals (jest to miejscowość nad jeziorem w pobliżu Salzburga, por. <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1501> [dostęp: 31.03.2020]).

W scenie rozgrywającej się w klubie muzycznym w zachodniej części Berlina, gdzie główny bohater – po utracie nadprzyrodzonych zdolności – postrzega rzeczywistość w kolorze, czerwień sukni artystki sprawia, że wydaje się ona wyjątkową, pewną siebie i podejmującą samodzielne decyzje postacią z krwi i kości, ucieśnieniem męskich żądz, namiętności i grzechu, na wzór biblijnej nierządniczy. Opis odzianej w purpurę kobiety w 17. rozdziale *Księgi Objawienia* niektórzy interpretują jako zapowiedź odejścia protestantów od instytucji Kościoła. Pojawienie się ubranej w czerwoną suknię kusicielki, która wcześniej występowała w przebraniu niewinnego anioła, zapowiada w filmie Wendersa porzucenie przez kochanków życia zgodnego z dogmatami wiary. Reżyser podejmuje tu zagadnienie utraty niewinności, zachęcając widza do refleksji nad tym, jak zmienia się postrzeganie świata wraz z upływem czasu. Kulisy romansu Marion i Daniela tworzy bowiem podzielona murem niemiecka stolica, co stanowi o ponadczasowej wartości tego melodramatu.

Reżyser przedstawia nie tylko perypetie zakochanych, ale i wybrane miejsca pamięci<sup>3</sup>, skłaniając widza do refleksji nad nieuchronnym upływem czasu oraz skomplikowanymi dziejami Niemiec. Przełamuje także konwencje, wprowadzając w swym dziele elementy intertekstualne: Peter Falk, odtwórca głównej roli w popularnym serialu kryminalnym o ekscentrycznym detektywie, występuje również w filmie Wendersa. W jednej ze scen młodzi berlińczycy na widok postaci granej przez amerykańskiego aktora wspominają serial *Porucznik Colombo*. Obok zdjęć miejsc pamięci, niemiecki reżyser wykorzystuje zatem w swoim dziele także wybrane elementy charakterystyczne dla kultury masowej i nowych czasów<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Pojęcie *lieu de mémoire* wprowadzone przez Pierre'a Norę odnosi się m.in. do miejsc, postaci i wydarzeń historycznych, które są istotne dla kształtowania się tożsamości narodowej. Prace francuskiego autora spotkały się z krytyką niektórych badaczy. Zarzucano mu m.in. koncentrację na idei państwa narodowego. Publikacje Pierre'a Nory zainspirowały jednak wielu naukowców do dalszych studiów nad teorią miejsc pamięci (por. Nora, 1984; 1986; 1992).

<sup>4</sup> W dziele Tykwera znajdujemy natomiast nawiązania do jego pozostałych filmów, na przykład aktor Andreas Petri wydaje się kojarzyć reżyserowi ze służbą zdrowia. Grana przezeń postać ratuje życie swojej filmowej siostrze w *Śmiertelnej Marii* (*Die tödliche Maria*, Niemcy 1994). W *Biegnij, Lola, biegnij* Petri pojawia się natomiast na ekranie w scenie wypadku, w którym uczestniczy karetka pogotowia. Inny aktor niemiecki, Heino Ferch, wystąpił zarówno w tym filmie, jak i we wcześniejszej produkcji Tykwera *Sen zimowy* (*Winterschläfer*,

W filmie Wendersa występują zarówno sekwencje ukazujące tragiczne następstwa II wojny światowej, masowe groby i zniszczenia, jak i zdjęcia odbudowy miasta po 1945 roku. Dzieło skłania widza do refleksji nad tym, że teraźniejszość zawsze jest determinowana przez wydarzenia z przeszłości, choć w dzisiejszym świecie coraz mniej uwagi poświęca się miejscom pamięci oraz zagadnieniu tożsamości. Na zakończenie pokazu autentycznych zdjęć narrator w filmie Wendersa zadaje pytanie, dlaczego – mimo wielu inicjatyw pokojowych – ludzkość wciąż na nowo wszczyna wojny. Ujęcia wybranych *lieux de mémoire* przeplatają się w dziele *Niebo nad Berlinem* ze scenami fikcyjnego filmu o okresie nazizmu, do którego obsady należy postać grana przez Petera Falka<sup>5</sup>. Wenders wskazuje, że wiedza współczesnej publiczności dotycząca historii współczesnej coraz częściej opiera się na obrazach medialnych, a nie na realnych przeżyciach czy relacjach naocznych świadków. Brakuje także refleksji nad wydarzeniami z przeszłości.

W monografii *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (2004) zagadnienie to podejmuje również Alison Landsberg, przedstawiając teorię dotyczącą kształtowania się wyobrażeń widzów o czasach minionych pod wpływem filmów (por. Landsberg: 8). Zdaniem autorki kultura masowa łączy ludzi z różnych krajów, przyczyniając się do powstawania ponadnarodowych społeczności, które budują swą tożsamość na podstawie medialnych obrazów rozpowszechnianych na całym świecie. Po przeanalizowaniu prac Pierre'a Nory, Laury Otis i Maurice'a Halbwachsa badaczka dochodzi do wniosku, że ich twierdzenia przestały być aktualne, ponieważ to produkcje filmowe determinują wyobrażenia współczesnego człowieka o minionych czasach. Na fakt ten wskazuje również Wenders, ukazując w swoim dziele zarówno autentyczne zdjęcia wybranych *lieux de mémoire*, jak i fragmenty fikcyjnego filmu, którego akcja toczy się w okresie III Rzeszy.

---

Niemcy 1997). Zdaniem wielu badaczy każdy z filmów tego reżysera stanowi „hermentyczny intertekst” pełen nawiązań do innych dzieł artysty (por. Schlipphacke: 127).

<sup>5</sup> Reżyser sięga po metodę stosowaną m.in. przez Szekspira, który podejmował tematy tabu w formie „teatru w teatrze”, czyli fikcyjnego przedstawienia ukazywanego w jednej ze scen dramatu.

Bohater filmu *Niebo nad Berlinem*, w którego rolę wciela się Peter Falk, początkowo nie interesuje się historią Niemiec<sup>6</sup>. Jego samolot kołuje nad podzielonym miastem, a na horyzoncie widać charakterystyczną sylwetkę wieży telewizyjnej. W trakcie podróży samolotem do Berlina Amerykanin zauważa, że obrazy metropolii na całym świecie wydają się do siebie podobne. W zglobalizowanym świecie mężczyzna może bez przeszkód przemieszczać się z kraju do kraju, w przeciwieństwie do obywateli wschodniego sektora. W dalszej części filmu bohater przechadza się po mieście, odwiedzając m.in. miejsca pamięci związane z kulturą żydowską. Zdjęcia zbombardowanego Kościoła Pamięci (Gedächtniskirche) przypominają widzom o okresie II wojny światowej. Zniszczone zabytki są świadectwem tragicznych wydarzeń w historii Niemiec. Przedstawione w dziele *Niebo nad Berlinem* nowoczesne budowle, na przykład bryła centrum kultury „Haus der Kulturen der Welt” nad Szprewą, świadczą natomiast o postępie architektonicznym w drugiej połowie XX wieku. Reżyser podkreśla specyficzny status stolicy Niemiec, miasta, w którym spotykają się przeszłość i przyszłość. Opowieści aniołów o katastrofie radzieckiego samolotu oraz o amerykańskim żołnierzu przypominają o aktualnej sytuacji politycznej. Kontrastują one ze swobodną atmosferą w zachodnich sektorach, pełnych blichtru i luksusu.

Wenders przedstawia tu Berlin z punktu widzenia tzw. przeciętnych ludzi. Podczas nocnego spaceru ulicami miasta para głównych bohaterów mija oświetlone szyby wystawowe z kosztownymi towarami, biżuterią i artykułami elektrycznymi, które wskazują na nadejście nowej epoki zdominowanej przez materializm. Reżyser filmu podkreśla, że w zachodniej części Berlina panują pozory normalności. Zakochani spotykają się w klubie muzycznym, gdzie koncertuje ekscentryczny wokalista Nick Cave. Jego awangardowy zespół nosi w filmie Wendersa fikcyjną nazwę *Crime and the City* [Przestępstwo i miasto], którą można odczytać jako ironiczny komentarz do konsumpcyjnego stylu życia<sup>7</sup>. Jest ona symboliczna również z punktu widzenia głównego bohatera, upadłego anioła, który poznaje cienie i blaski świata ludzi śmiertelnych.

---

<sup>6</sup> Sylwetka zmęczonego życiem, zgryźliwego aktora to także ostrzeżenie, kim może stać się anioł Daniel, opuszczając szeregi boskich posłańców.

<sup>7</sup> Zespół rockowy założony w 1983 r. przez Nicka Cave'a i Micka Harveya nosi nazwę *The Bad Seeds*.

Ironia często pozwala twórcom drugiej połowy XX wieku na podważenie dominujących narracji kulturowych i politycznych, uwydatniając rysy na pozornie idealnych obrazach<sup>8</sup>. W filmie Wendersa służy ona przełamaniu nadmiernie nostalgicznej atmosfery, np. po upadku z nieba Daniel budzi się u stóp muru berlińskiego, naprzeciwko graffiti z napisem „szatan”, co można odczytać jako ironiczny komentarz do nowej sytuacji, w jakiej bohater znalazł się po utracie nadprzyrodzonych zdolności. Kilka minut później jego anielska zbroja spada na ziemię z hukiem. W melodramacie *Niebo nad Berlinem* sceny nacechowane ironią nie wysuwają się jednak na plan pierwszy. Wenders koncentruje się na problematyce rozrachunku z przeszłością i podziału Niemiec po II wojnie światowej oraz związanych z nimi dylematach tzw. przeciętnych obywateli.

Zagadnienia te podejmowało wielu niemieckich twórców po 1945 roku. Ulrich Schamoni ukazuje w dziele *Ono* m.in. kobietę odwiedzającą mogiły na cmentarzu po drugiej stronie muru berlińskiego. W swoim filmie reżyser przedstawia także problemy powojennej generacji (główna bohaterka urodziła się w 1942 r.). Jak stwierdza Andrzej Gwóźdź, „pulsujący neonowym światłem tytuł filmu [*Ono*] jest jak zapowiedź nowego, innego pokolenia, nieobarczonego przeszłością, żyjącego w zamerykanizowanym świecie cudu gospodarczego”, pozbawionego „garbu minionej epoki” (Gwóźdź: 115). Świat nowych wartości, koncentrację na karierze i zysku materialnym reprezentuje w filmie Schamoniego postać maklera rozważającego sprzedaż terenu, na którym pochowano ofiary wojny. Reżyser podkreśla różnice między obywatelami mieszkającymi po obu stronach muru berlińskiego, obejmujące również ich mentalność.

Podobne problemy porusza Wenders w *Niebie nad Berlinem*. Reżyser wskazuje m.in. na odmienny status materialny i styl życia mieszkańców obu części niemieckiej stolicy. Daniel i Cassiel podziwiają na drugim brzegu Szprewy reklamy zachodnich marek, takich jak Mercedes-Benz czy szampan firmy Deinhardt, towary niedostępne dla mieszkańców wschodniej części Berlina. Wenders często przedstawia tętniące życiem miasto z lotu ptaka, niczym z perspektywy

---

<sup>8</sup> Jak twierdzi David Forster Wallace, ironia staje się dla artystów XX w. celem samym w sobie, odwracając uwagę od istotnych problemów. Autor wyraża obawy dotyczące tego, czy parodia i cynizm faktycznie prowadzą do odnowy w dziedzinie kultury, dlatego twórcy postmodernistyczni zaczynają rezygnować z ironicznego dystansu do ukazywanej rzeczywistości (por. Wallace, 1993: 183 i 171).

aniołów, co sugeruje dystans do powojennej rzeczywistości ukazanej w jego filmie oraz umożliwia porównanie sektorów podzielonej metropolii.

Należy wspomnieć, że przed rozpoczęciem produkcji *Nieba nad Berlinem*, to jest w 1983 roku, podczas festiwalu w Monachium (I edycji tzw. *Münchener Filmfest*) reprezentanci Nowego Filmu Niemieckiego w ramach protestu przeciwko kontroli twórczości artystycznej podpisali dokument nazwany *Oświadczeniem monachijskim (Münchener Erklärung)*. Dzięki dystansowi do ukazywanej rzeczywistości, Wenders podkreśla problematyczną sytuację twórców w krajach bloku wschodniego. Główna bohaterka filmu, Marion, narzeka na trudne warunki pracy i poziom, jaki reprezentuje orkiestra towarzysząca jej cyrkowym występom. Obrazy te budzą skojarzenia m.in. z twórczością Aleksandra Klugego (por. *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*, 1968). W swoim dziele Wenders ukazuje rzeczywistość okresu zimnej wojny w krytycznym świetle. Marion obawia się tego, co przyniesie jej przyszłość po bankructwie cyrku; ma szansę pracować poza nim wyłącznie jako kelnerka. Status mieszkańców podzielonego miasta, w tym artystów, to przeciwieństwo wolności aniołów – bywalców niepodzielonego „nieba nad Berlinem”, którzy mogą przemieszczać się bez żadnych przeszkód<sup>9</sup>. Cyrk Alekan, w którym występuje główna bohaterka, jest metaforą pseudoegzystencji w państwach bloku wschodniego. Subtelna ironia podkreśla dystans reżysera do świata przedstawionego w filmie; na przykład nazwa cyrku, w którym występuje Marion, brzmi tak samo, jak nazwisko twórcy zdjęć w produkcji *Niebo nad Berlinem*.

Wenders wskazuje na narastające problemy społeczne w podzielonej metropolii. Nad miastem krążą anioły, jednak tzw. przeciętni ludzie marzą o lepszym życiu na Zachodzie. Pewna uczennica sprzedaje swoją młodość jako prostytutka, aby sfinansować planowaną ucieczkę ze wschodniej części Berlina. Powojenne pokolenie znajduje się w niezwykle trudnej sytuacji, dostrzegając brak perspektyw rozwoju, o czym świadczy scena samobójstwa ukazana przez

---

<sup>9</sup> Mur berliński, mierzący 168 km, istniał prawie 30 lat, to jest od 13 sierpnia 1961 r. do 9 listopada 1989 r. Otaczał trzy sektory zachodnie, oddzielając je zarówno od części wschodniej, jak i od przedmieść metropolii. Powstał na mocy postanowień władz ZSRR i rządu NRD z sierpnia 1961 r., powołujących się na konieczność powstrzymania fali uciekinierów kierujących się do sektorów zachodnich. Żołnierze straży granicznej otrzymali rozkazy, aby do nich strzelać.



Wendersa. Po śmierci berlińczyka Daniel popada w zadumę. Spacerując po stolicy Niemiec, przywołuje w pamięci obrazy, które kojarzą mu się ze szczęściem. W kolejnej scenie, siedząc na statule zwanej Aniołem Pokoju (Friedensengel), obserwuje życie powojennego miasta i jedną z jego głównych arterii komunikacyjnych. W latach 90. XX wieku drogą tą będą podążać tłumy uczestników tzw. *Love Parade*. W filmie Wendersa Anioł Pokoju stanowi jednak miejsce pamięci łączące czasy minionej świetności cesarstwa z trudnymi latami po zakończeniu II wojny światowej. Po okresie wolności, który symbolizuje wspomniana statua, od 1945 roku – w strefie radzieckich wpływów – nastąpił okres zniewolenia.

Główna bohaterka melodramatu Wendersa ucieleśnia krytykę czasów jej współczesnych. Wywodząca się z kraju wolności obywatelskich Francuzka wie dzie żywot artystki w mieście, w którym jednak nic nie jest prawdą, podobnie jak w świecie cyrkowych sztuczek. Kobieta stwierdza, że chciałaby się obudzić z tego sennego koszmaru. Nawiązując do tematu ograniczenia swobód obywatelskich, Marion podkreśla, że w niemieckiej metropolii niełatwo się zgubić: poruszając się po mieście, człowiek zawsze napotyka na swej drodze mur berliński. Mur jest w filmie Wendersa także miejscem pamięci, przypominającym widzom o okresie, kiedy obywatele NRD musieli respektować granice wyznaczone przez komunistyczne władze. 9 listopada 1989 roku mur berliński, oddzielający część wschodnią miasta od sektorów zachodnich, przestał pełnić swoją pierwotną funkcję, a po zjednoczeniu Niemiec stał się pamiątką czasów zimnej wojny. Recepcja *Nieba nad Berlinem* po jego prapremierze w 1987 roku była inna niż obecnie. Tło historyczne produkcji filmu trafnie opisuje Andrzej Gwóźdź: „Była jesień 1986 roku, kiedy reżyser rozpoczął zdjęcia w podzielonym mieście: Berlin w ostatniej fazie miasta rozdartego murem na zimnowojenne strefy okupacyjne” (Gwóźdź: 115). Zdaniem krytyka, dzięki kontaktom międzynarodowym i doświadczeniu przy produkcji dzieł z gatunku „filmów miejskich”, do których można zaliczyć *Tokyo-Go* (RFN–USA, 1985), reżyser potrafił „świeżo spojrzeć na niemieckie sprawy” i dobrać dla podejmowanych zagadnień odpowiednią formę (Gwóźdź: 221).

Wiele scen występujących w *Niebie nad Berlinem* skłania widza do refleksji nad upływem czasu i przemijaniem. Wenders przedstawia m.in. berlińską bibliotekę, gdzie zbierają się aniołowie śledzący myśli śmiertelników, z których jeden przegląda spisana po hebrajsku historię stworzenia, inny partyturę

utworu H.W. Henzega *Das Ende einer Welt* [Koniec świata]. Reżyser ukazuje nieuchronny upływ czasu również na przykładzie postaci starszego mężczyzny. Obdarzenie go przez twórców scenariusza imieniem Homer można traktować jako przejaw ironii: antyczny wieszcz opisywał świetność i upadek Troi, zaś bohater filmu *Niebo nad Berlinem* wspomina dawny blask stolicy Niemiec. Staruszek nie przypomina wielkiego poety; z trudem pokonuje schody wiodące na wyższe piętra biblioteki. Bohater stwierdza, że brakuje mu jego dawnych słuchaczy. Pogodził się z nieuchronnym przemijaniem, jednak wierzy, że jego opowieści „żyją dalej”. Czas odcisnął swoje piętno na jego smutnej twarzy. Mężczyzna wspomina także bohatera sztuki H. von Hofmannsthala *Jedermann* (1911), której tytułowa postać umiera, dlatego jednoznacznie kojarzy się z przemijaniem.

Po wyjściu z biblioteki Homer błądzi po stolicy Niemiec. Wszędzie dostrzega różnorodne symptomy upływu czasu. Z uwagi na liczne zniszczenia wojenne, bohaterowi trudno jest zorientować się w topografii Berlina, na przykład nie może odnaleźć Placu Poczdamskiego. Jak stwierdza Gwóźdź, już Peter Schamoni uwiecznił w swej twórczości „gruzowisko [tego] placu [...], z całą brzydotą opuszczonego (z politycznej konieczności) terenu w środku podzielonego miasta [...], wypełnionego chwastami i wypalonego przez bomby” (Gwóźdź: 116). To samo miejsce ukazuje Wenders w filmie *Niebo nad Berlinem* dwa lata przed zjednoczeniem Niemiec.

W okresie powojennym, wraz z historycznymi budynkami i placami, odeszły w zapomnienie dawne zwyczaje. W jednej z nieistniejących już kawiarni Homer spędzał popołudnia na rozmowach i przeglądaniu prasy. Nie przetrwał wojny również kiosk z papierosami, w którym mężczyzna zaopatrywał się w tytoń. Początek nowej ery w historii miasta symbolizują także nowoczesne środki transportu ukazane w filmie Wendersa. Aniołowie Damiel i Cassiel przebywają w zachodnioniemieckim salonie samochodowym, ulicami mkną różnorodne pojazdy, a dzieci dowozi do szkoły autobus.auta berlińczyków przedstawione w kolejnych scenach, budzące niegdyś podziw, w XXI wieku wydają się zabytkowymi modelami. Homer wspomina jednak czasy, kiedy w stolicy Niemiec jeździły wozy konne. Bohater zachował w swej pamięci m.in. Ericha Hamanna, słynnego producenta słodczy, który korzystał z tego środka

transportu<sup>10</sup>. W miejscu gwarnych ulic i placów Homer odnajduje w powojennej rzeczywistości tylko pustkę. Ponadto berlińcy nie są tak przyjaźnie nastawieni do siebie nawzajem, jak za dawnych lat. W opowiadaniu starszego mężczyzny pojawia się także temat tabu, jakim jest okres nazizmu<sup>11</sup>. Homer wspomina dzień, w którym na domu towarowym Wertheim, założonym przez rodzinę żydowską, zawisły flagi ze swastykami. W okresie III Rzeszy firmę przejęli naziści. W drugiej połowie XX wieku budynek domu towarowego Wertheim należał natomiast do globalnych koncernów: najpierw przejął go Hertie, następnie Karstadt. Homer wspomina dawne dzieje miasta. Reprezentuje zatem w filmie *Niebo nad Berlinem* minioną epokę. W towarzystwie Damiana mężczyzna powoli przemieszcza się wzdłuż muru berlińskiego, a nad nimi góruje charakterystyczna sylwetka wieży telewizyjnej, która wskazuje na początek nowych czasów<sup>12</sup>.

W dalszej części dzieła jeden z aniołów zapytuje, czy w dzisiejszych czasach istnieją jeszcze granice. Chodzi tu nie tylko o odmienne systemy polityczne, ale i podziały społeczne. Reżyser sygnalizuje m.in. obecność emigrantów w stolicy Niemiec. Scenariusz filmu podkreśla skomplikowaną strukturę społeczną w podzielonym mieście. Poznajemy ją m.in. za sprawą aniołów, którzy czytają w myślach śmiertelników w trakcie wspólnej podróży metrem. Dzięki temu widz może wysłuchać różnorodnych historii mieszkańców Berlina.

W świadomości niektórych bohaterów filmu obecna jest refleksja nad wydarzeniami okresu nazizmu oraz przemijaniem. Życie metropolii toczy się jednak własnym rytmem, co Wenders podkreśla, prezentując najważniejsze arterie komunikacyjne Berlina i jego mieszkańców w rozpadzionych samochodach. Wśród obywateli obecne jest także poczucie zagrożenia wynikające z wyścigu zbrojeń w okresie zimnej wojny, na co wskazuje m.in. graffiti na betonowej ścianie budynku: „Wer Bunker baut, baut Bomben” [Kto buduje bunkry,

---

<sup>10</sup> Por. [http://hamann-schokolade.de/01\\_Geschichte/geschichte.html](http://hamann-schokolade.de/01_Geschichte/geschichte.html) [dostęp: 21.03.2020].

<sup>11</sup> Reprezentanci Nowego Kina Niemieckiego, m.in. Volker Schlöndorff, Werner Herzog i Rainer Werner Fassbinder, zajmowali się również problematyką rozrachunku z okresem nazizmu. Zdaniem Schlipphacke, podejmowanie przez nich tematów związanych z wydarzeniami okresu III Rzeszy nie oznacza regresu w rozwoju kina. Porównując dorobek tych artystów z twórczością reżyserów w USA, autorka dochodzi do wniosku, że przejście z modernizmu do postmodernizmu było w Niemczech jedynie opóźnione (por. Schlipphacke: 114)

<sup>12</sup> Berlińska wieża telewizyjna została zbudowana w latach 1965–1969.

buduje bomby]. Pulsująca życiem, chociaż podzielona na sektory metropolia, w której wiele miejsc pamięci przypomina o minionych wydarzeniach, to obraz odmienny od wizerunku wolnego miasta w filmie *Biegnij, Lola, biegnij*. Kilka lat po zburzeniu muru berlińskiego tytułowa bohaterka dzieła Tykwersa przemierza niemal puste ulice i place kojarzące się niektórym filmoznawcom z fenomenem *tabula rasa* i możliwościami, jakie niesie przyszłość.

### *Biegnij, Lola, biegnij* (1998) Toma Tykwersa

W dziele *Biegnij, Lola, biegnij* od pierwszej chwili uwaga widza skupia się na zagadnieniu upływu czasu. Również ta produkcja rozpoczyna się cytatem z literatury światowej. Fragment poematu Thomasa Stearnsa Eliota *Little Gidding* (1942), wykorzystany przez Toma Tykwersa na początku filmu, przedstawia ludzką egzystencję jako ciągle poszukiwanie, kończące się powrotem do punktu wyjścia<sup>13</sup>. W utworze jest mowa o tym, że człowiek najczęściej nie wyciąga żadnych wniosków ze swych doświadczeń życiowych. Drugi cytat na początku filmu to wypowiedź Seppa Herbergera, słynnego piłkarza i trenera: „Nach dem Spiel ist vor dem Spiel” [Koniec gry to jej początek]. Zasada ta znajduje również zastosowanie w grach komputerowych, gdzie akcja toczy się wciąż na nowo. Wypowiedź Herbergera należy odczytać jako metaforę ludzkiej egzystencji. Reżyser skłania widza do refleksji nad upływem czasu i ograniczonymi możliwościami wyciągnięcia nauki z własnych błędów. Parafrazując wiersz Handkego, człowiek zawsze pozostanie tym samym dzieckiem, co na początku swego istnienia. Śledząc losy bohaterów melodramatów Wendersa i Tykwersa, widz poznaje liczne symptomy upływu czasu odzwierciedlające się w topografii słynnej metropolii.

W realnym życiu nikt nie jest w stanie cofnąć wskazówek zegara i naprawić błędów, które doprowadziły do podjęcia złych decyzji. Taką możliwość

---

<sup>13</sup> “We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time” (Eliot, 1942). Poemat T.S. Eliota ukazał się po raz pierwszy drukiem w 1942 r. w czasopiśmie *New English Weekly*, a także w formie broszury. Tytuł utworu nawiązuje do nazwy niewielkiej miejscowości w pobliżu Cambridge, do której poeta odbył pielgrzymkę. Poemat *Little Gidding* wchodzi także w skład 4-częściowego cyklu poezji opublikowanego w 1943 r.

otrzymuje natomiast główna bohaterka filmu *Biegnij, Lola, biegnij* (w tej roli Franka Potente), przeżywa bowiem wydarzenia tego samego dnia trzy razy z rzędu. Za pierwszym razem traci życie w trakcie strzelaniny podczas próby kradzieży. W drugiej wersji filmowej historii o współczesnych zakochanych chłopak Loli (w tej roli Moritz Bleibtreu) ginie pod kołami karetki pogotowia. Dopiero za trzecim razem, kiedy para bohaterów kieruje się przede wszystkim troską o dobro innych, wszystko kończy się szczęśliwie, a dziewczyna wygrywa w kasynie wysoką nagrodę.

Współczesny melodramat filmowy *Biegnij, Lola, biegnij* skłania do refleksji nad tym, że nasze życie bywa dziełem przypadku. Tykwer nawiązuje tu do tzw. teorii efektu motyla, na której oparto m.in. scenariusze późniejszych produkcji *The Butterfly Effect* (USA, 2004) i *The Butterfly Effect 2* (USA, 2006). Niemieckiego reżysera zainspirował *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego (Polska, 1981) opowiadający trzy wersje fikcyjnej historii z życia studenta o nazwisku Długosz (w tej roli Bogusław Linda). W zależności od tego, czy główny bohater dotrze na czas na dworzec kolejowy, czy też przybiegnie na peron spóźniony, jego losy potoczą się inaczej. Kieślowski realizuje tu również postulat poszukiwania nowego języka filmowego, odzwierciedlającego ludzkie rozterki na tle sytuacji społeczno-politycznej, wyrażony w eseju *Głęboko zamiast szeroko* (1981) opublikowanym w przededniu wprowadzenia stanu wojennego. Podczas gdy bohater filmu *Przypadek* rozważa dylematy związane z politycznym konformizmem, decyzje podejmowane przez postacie w filmie Tykwer'a determinują ich życie osobiste. W zależności od tego, który wariant historii prezentowany jest na ekranie, Lola i Manni giną lub udaje im się uciec przed śmiercią. Podobnie jak w produkcji Kieślowskiego, ich losami rządzi przypadek, a pozornie błahe szczegóły mają wpływ na dalsze życie bohaterów, zgodnie z teorią efektu motyla.

Centralnym motywem powtarzającym się we wszystkich trzech wersjach filmowej historii o współczesnej parze zakochanych, jest szalony bieg Loli ulicami Berlina. Tykwer wykorzystuje tu motyw ucieczki, który wydaje się charakterystyczny dla kina przełomu XX i XXI wieku. Występuje on również w innych dziełach tego reżysera, na przykład w produkcji *Niebo* (*Heaven*, Niemcy/Francja/Włochy, 2002), opartej na scenariuszu Kieślowskiego. Niektórzy badacze interpretują scenariusz *Biegnij, Lola, biegnij* jako alegorię fantazji Niemców o dekonstrukcji własnej historii i ucieczki od przeszłości. Jest to

bowiem film niemal pozbawiony nawiązań do czasów minionych, w przeciwieństwie do dzieła Wendersa<sup>14</sup>.

W drugiej połowie XX wieku dużą popularnością cieszyły się w Niemczech m.in. komedie, które są apolityczne z natury. Współcześni filmoznawcy analizują także niemieckie produkcje innego typu z tego okresu, m.in. przykłady gatunku zwanego *Heimatfilm*, który rozwijał się również w czasach III Rzeszy. Zdaniem Schlipphacke, powojenny film niemiecki rzadko kojarzy się z kinem eksperymentalnym czy postmodernistycznym, a nowatorska twórczość Toma Tykwaera stanowi na tym tle jeden z nielicznych wyjątków. Podobnego zdania jest wielu innych krytyków, m.in. Eric Rentschler (2000) i Sabine Hake (2002). W opinii filmoznawców Tykwer należy do najbardziej obiecujących reżyserów naszych czasów. Sabine Hake nazywa produkcję *Biegnij, Lola, biegnij* „kwintesencją postmodernizmu” (Hake: 192). Schlipphacke sytuuje natomiast dzieło Tykwaera „pomiędzy” estetyką Nowego Kina Niemieckiego a „ahistoryczną apatią” innych niemieckich produkcji okresu powojennego (Schlipphacke: 115). Zdaniem autorki filmy tego reżysera reprezentują moment przejściowy w historii kina niemieckiego i świadczą o podejmowaniu przez nich próby zbliżenia się do „globalnej estetyki postmodernizmu”, co potwierdza również sam twórca w licznych wywiadach prasowych (por. Schlipphacke: 115; Elsaesser: 346; Tykwer, „Interview”).

W opinii Davida Forstera Wallace’a postmodernistyczny cynizm wpływa negatywnie na zdolność współczesnych twórców do opowiadania historii o wzorcowych, cnotliwych postaciach (por. McCaffery, 1993). W XX wieku odwróciły się także tradycyjne role przypisywane bohaterom melodramatu. Ukochanego Loli cechuje głęboki cynizm. Podaje on w wątpliwość stwierdzenie dziewczyny, że miłość pokona wszelkie przeciwności losu. Jego odpowiedzi na pytania Loli często utrzymane są w ironicznym tonie. W filmie Tykwaera to młoda kobieta stara się uratować z opresji chłopaka, który wydaje się raczej bezradny w zaistniałej sytuacji. Ironia losu polega jednak na tym, że w tak ważnym dniu skradziono Loli skuter. Ponieważ bohaterka nie stawia się na umówione spotkanie, jej chłopak o imieniu Manni postanawia wrócić do domu metrem,

---

<sup>14</sup> Zdaniem wielu krytyków brak zainteresowania współczesną historią jest charakterystyczny dla przedstawicieli postmodernizmu (por. Schlipphacke: 113).

gdzie przez nieuwagę pozostawia torbę z pieniędzmi stanowiącymi zapłatę za skradzione diamenty. Bohater próbuje po nią zawrócić, jednak kontrolerzy biletów zatrzymują go siłą na peronie. Tykwer montuje w tej części filmu sekwencje ujęć przedstawiających egzotyczne, kolorowe miasta – miejsca, które można zwiedzić, jeśli dysponuje się tak wielką sumą pieniędzy. W przeciwieństwie do filmu Wendersa, bohaterowie dzieła *Biegnij, Lola, biegnij* mogliby podróżować po całym świecie. Przeszkodą jest nie tylko ich pochodzenie społeczne, ale także pechowy zbieg okoliczności.

Sentymentalizm jest obecny w wybranych scenach melodramatu Tykwera, jednak przejawia się w dylematach pary zakochanych; nie opiera się zatem na wspomnieniach wydarzeń i postaci historycznych czy obrazach miejsc pamięci. Tytułowa bohaterka filmu decyduje się uczynić wszystko, aby uratować swego chłopaka. Poświęcenie dziewczyny dla ukochanego i walka o wspólne szczęście pozwalają zakwalifikować dzieło Tykwera jako przykład melodramatu filmowego, w którym wiele elementów odbiega od tradycji tego gatunku. Brak tu liniowego przebiegu akcji. Niektóre sceny cechuje oniryzm, a zakończenie pozostaje otwarte (por. Schlipphacke: 111). Charakterystyka głównych bohaterów również odbiega od konwencji melodramatu.

Dla Manniego ten feralny dzień miał być sprawdzianem dojrzałości oraz dowodem na to, że młody człowiek może zostać przyjęty do przestępczego półświatka i zagwarantować dostatnie życie swojej dziewczynie. W pierwszym wariacie filmowej historii zakochanych chłopak Loli decyduje się okraść pobliski supermarket, aby zdobyć pieniądze, które jest winien przestępcom. Impulsywność i brak skrupułów bohaterów filmu można interpretować w duchu egzystencjalizmu: Sartre zakłada, że każdy człowiek tworzy świat własnych wartości i określa, co jest dla niego w życiu najważniejsze. Manni nie zwraca uwagi na to, czy jego uczynki są zgodne z prawem i wartościami moralnymi, w przeciwieństwie do Loli, która stara się znaleźć bezpieczne wyjście z kłopotliwej sytuacji.

Tytułową bohaterkę cechuje nowoczesny wygląd oraz sportowy ubiór w połączeniu z toporną, metalową biżuterią. Jej niemal androgeniczna postura jest daleka od wyobrażeń o współczesnej *femme fatale*, chociaż imię bohaterki kojarzy się ze słynnymi rolami kobiecymi w dziełach *Błękitny anioł* Josefa von Sternberga (*Der blaue Engel*, Niemcy 1930), *Lola Montes* Maxa Ophülsa

(Francja 1955) oraz *Lola* Jacques'a Demy'ego (Francja 1961). Zdaniem Schlipphacke „antypostmodernistyczny” charakter produkcji *Biegnij, Lola, biegnij* wyraża się m.in. w „dekonstrukcji” postaci wspomnianych heroin (por. Schlipphacke: 112 i 117). Lola w filmie Tykwersa stanowi także przeciwieństwo delikatnej, lecz zmysłowej kusicielki w dziele Wendersa *Niebo nad Berlinem*. Wyróżnia się dzięki nienaturalnie czerwonym włosom, budzącym skojarzenia m.in. z asertywną, przełamującą konwencje Pippi Pończoszanką z cyklu powieści Astrid Lindgren.

Zmuszona do podjęcia samodzielnej decyzji, młoda bohaterka filmu Tykwersa poznaje dylematy dorosłych. Uczucie, którym darzy Manniego sprawia, że bez wahania opuszcza prywatną przestrzeń<sup>15</sup> pełną starych lalek Barbie,<sup>16</sup> zdjęć zakochanej pary i tandetnych futrzanych serduszek, aby rzucić się w pogoń ulicami Berlina, rozpoczynając wciąż na nowo wyścig z czasem o życie – swoje i ukochanego. Zdaniem Schlipphacke, film Tykwersa przedstawia „utopijną fantazję o ucieczce od czasu i miejsca” (Schlipphacke: 128). Opuszczenie ograniczonej przestrzeni panieńskiego pokoju jest równoznaczne z porzuceniem przez dziewczynę świata dzieciństwa i nostalgii oraz więzi rodzinnych. Ironicznym akcentem w tej scenie jest powolny spacer żółwia, kontrastujący z hektycznym pośpiechem bohaterki. Elementy wyposażenia w domu Loli na pozór symbolizują tradycyjny, mieszczański styl życia. Ciemny kolor ścian oraz stare czasopisma i inne śmieci w pokoju dziewczyny mogą jednak wskazywać na to, że czuje się ona uwięziona w tej ograniczonej przestrzeni.

Niczym w klasycznym melodramacie, w obliczu zagrożenia bohaterka początkowo zwraca się po pomoc do partnera matki zajmującego prestiżowe stanowisko w jednym z berlińskich banków. Lola ma nadzieję otrzymać od niego wsparcie finansowe. Dziewczyna dowiaduje się jednak, że nie jest córką bankiera. Film nie odzwierciedla zatem tradycyjnych konstelacji rodzinnych.

---

<sup>15</sup> Każdy z filmów niemieckiego reżysera nawiązuje początkowo do tradycyjnej struktury melodramatu, również dlatego, że dom pełni w nich centralną rolę.

<sup>16</sup> Jedna z nich ma krwistoczerwone włosy, podobnie jak Lola. W tle widać także sylwetkę lalki o imieniu Ken. Do jego idealnego wyglądu może nawiązywać kolor włosów Manniego, to jest farbowany blond. Młodzi ludzie upodabniają się w filmie Tykwersa do wzorców popkultury. Manni okazuje się jednak zniewieściałym kochankiem, który pozostawia poważne decyzje Loli. Młody mężczyzna ubolewa, że nie wypełnił zadania, które miało być przepustką do ich wspólnego, szczęśliwego życia.



Bogaty ojczym porzuca Lolę i jej matkę, zabraniając im wstępu do swego biura. Bohaterka znajduje się w tragicznym położeniu. Zegar z ogromnym wahadłem z czołówki filmu przypomina, że czas biegnie w sposób nieubłagany. Motyw ten pojawia się również w kolejnych scenach<sup>17</sup>. Desperację dziewczyny poszukującej wyjścia z trudnej sytuacji symbolizuje jej przenikliwy krzyk. Pod jego wpływem pękają zarówno szklane butelki w domu Loli, jak i tarcza zegara w gabinecie ojczyma. Ostry kolor farbowanych włosów, a także karminowe boa z piór w pokoju dziewczyny wskazują na to, że niechętnie dostosowuje się ona do konwencji mieszczańskich i będzie poszukiwać alternatywnego rozwiązania. Po wyjściu z banku Lola rozmawia z nieznajomą, która pokazuje jej blat swego zegarka i przypomina o upływie czasu. W oczach kobiety młoda bohaterka jest nadal dzieckiem potrzebującym pomocy, również w czekających ją wyborach życiowych.

Scenariusz *Biegnij, Lola, biegnij* nawiązuje jedynie w swobodny sposób do konwencji melodramatu. Oprócz wątku miłosnego zawiera m.in. elementy krytyki społecznej odnoszące się do lat 90. ubiegłego wieku. W centrum Berlina Lola mija kosztowne samochody, reklamy kart kredytowych i biur podróży umożliwiających wyprawy po świecie. Ojczym dziewczyny ma dobrze płatną pracę w banku, jednak odmawia pomocy swej pasierbicy. Jego podwładna udaje, że spodziewa się z nim dziecka i zmusza mężczyznę do porzucenia Loli. Ciężarna kobieta pragnie ułożyć sobie życie, ponieważ dla niej czas także biegnie w sposób nieubłagany, jednak buduje przyszłość swego związku na kłamstwie. Tykwer przedstawia świat jemu współczesny w krytycznym świetle, w tym uwarunkowania finansowe determinujące życie dorastającej młodzieży i berlińczyków czynnych zawodowo. Materializm jest znakiem lat 90. ubiegłego wieku, ukazanych w dziele niemieckiego reżysera z dużą dozą ironii. W pierwszej z trzech wersji historii Loli, nieznajomy cyklista proponuje biegnącej dziewczynie swój rower, ale domaga się zapłaty za przysługę. Znakiem nowych czasów jest także posiadanie polisy na życie w banku, chociaż w przypadku bohaterki filmu okazuje się ona nieprzydatna – zgromadzone środki są niewystarczające, aby ocalić parę zakochanych przed zemstą ze strony przestępców i śmiercią.

---

<sup>17</sup> Motyw zegara odgrywa również ważną rolę w filmie Tykwer *Śmiertelna Maria (Die tödliche Maria)*, Niemcy, 1994).

Podobne przykłady ironii sytuacyjnej występują również w innych scenach dzieła, np. kontakt telefoniczny między parą zakochanych urywa się nagle, ponieważ młodemu mężczyźnie w trakcie rozmowy kończą się fundusze na karcie telefonicznej. Z dialogu bohaterów wynika, że dziewczyna miała odwiedzić Manniego do domu po sprzedaży kradzionych diamentów, jednak spóźniła się na umówione spotkanie, gdyż w tym feralnym dniu skradziono jej skuter. Zamiast pomóc chłopakowi przewieźć zapłatę za szlachetne kamienie, bohaterka dociera pod niewłaściwy adres na drugim krańcu podzielonego niegdyś miasta, w którym nadal istnieją ulice o takich samych nazwach. Pomyłka taksówkarza to kolejny przykład ironii sytuacyjnej. Scena ta przywodzi jednak na myśl istnienie równoległych rzeczywistości, nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Reżyser przypomina tu o okresie, w którym stolica Niemiec była jeszcze podzielona.

Ironia sytuacyjna występuje także w innych scenach tego dzieła. W drugiej wersji filmowej historii zakochanych Manni jest ofiarą wypadku, a w kolejnej – jego sprawcą. W obu przypadkach bohaterka mija na ulicy bezdomnego, który niesie znalezione w metrze torbę z pieniędzmi. Dziewczyna nie zwraca jednak na niego uwagi. Ironia sytuacyjna polega tu na tym, że starania Loli, aby zdobyć pieniądze dla Manniego, były w zasadzie niepotrzebne. W trzecim wariantcie historii zakochanych odzyskują oni wprawdzie torbę z drogocenną zawartością, ale Manni przez dłuższy czas nie wie o wygranej Loli w kasynie. Dzięki ironii sytuacyjnej Tykwer podkreśla, że nikt nie docenia ogromnego poświęcenia dziewczyny, aby uratować ukochanego. Ojczym Loli kręci głowę z dezaprobatą, kiedy ona rozważa, czy zwrócić się do niego o pomoc. Reżyser daje widzom do zrozumienia, że bohaterka podejmuje błędną decyzję.

Biegając ulicami miasta, młoda buntowniczka spotyka na swej drodze przechodniów, których mogłaby poprosić o wsparcie: grupę zakonnic (wskazujących na instytucję Kościoła) oraz policjantów, widocznych w scenie na Bebelplatz na tle fasady Uniwersytetu Humboldtów; są to symbole władzy państwowej i potęgi intelektualnej. Nikt nie przychodzi jednak z pomocą zdesperowanej dziewczynie, nawet instytucje powołane do tego, by wspierać obywateli.

Oprócz wspomnianej uczelni, w filmie Tykvera brakuje zdjęć miejsc pamięci, na przykład scen przedstawiających Bramę Brandenburską czy statwę Anioła Pokoju, które w produkcji *Niebo nad Berlinem* pełnią funkcję symboliczną. W przeciwieństwie do mieszkańców podzielonej stolicy Niemiec

w dziele Wendersa, Lola przemieszcza się bez przeszkód między różnymi dzielnicami miasta. Odwiedza Kreuzberg zamieszkały przez emigrantów, eleganckie ulice w zachodniej części metropolii, zaniedbany Friedrichshain oraz skomercjalizowane centrum, którego zdjęcia przywodzą na myśl medialne obrazy potężnych budynków i kosztownych samochodów w innych częściach świata. Film przekazuje wiele informacji na temat rozwoju Berlina w latach 90. ubiegłego wieku. Podczas szalonego biegu Loli w tle widać na przykład żurawie budowlane przypominające o tym, że oblicze stolicy Niemiec zmienia się bez ustanku. Nawiązania do historii miasta nie wysuwają się tu na pierwszy plan (por. Schlipphacke: 135). Wiele scen w dziele *Biegnij, Lola, biegnij* mogłoby rozegrać się w każdej innej stolicy europejskiej. Jedynie wybrane fragmenty filmu wskazują na spuściznę przeszłości, na przykład zdjęcia na moście Oberbaumbrücke, który bohaterka pokonuje we wszystkich wariantach historii. Most ten pełni symboliczną funkcję jako dawna „ziemia niczyja” w podzielonym niegdyś Berlinie. Tykwer nie odrzuca zatem całkowicie nawiązań do najnowszej historii Niemiec, chociaż pod względem estetycznym jego dzieło wyróżnia się dzięki zastosowaniu innowacyjnych środków wyrazu.

Wprowadzenie przez reżysera fragmentów filmu animowanego oraz elementów futurospekacji (zwykle w trybie *fast motion*), związanej z postaciami przechodniów mijanych przez dziewczynę, przywodzi na myśl scenariusz gry komputerowej lub teledysku z lat 90. ubiegłego stulecia. Nowatorski charakter produkcji Wendersa koresponduje z oprawą muzyczną z gatunku techno (ze śpiewem solowym w wykonaniu Franki Potente, odtwórczyni głównej roli). Sekwencje bardzo krótkich scen podkreślają wysiłek kobiety dynamicznie biegnącej przez berlińskie ulice. Dzięki zastosowaniu technologii multimedialnej, reżyser dostosowuje się do gustów i oczekiwań przedstawicieli młodego pokolenia, których fascynują nowe media w służbie popkultury. Tytułowa bohaterka filmu Tykwer również znajduje się na progu dorosłości. Morał filmowej opowieści odpowiada stylistyce melodramatu, w którym bohaterowie muszą pokonać przeciwności losu, aby urzeczywistnić marzenia; zawsze można próbować odwrócić wyrok fatum, jak czyni to Lola. Podchodząc do perypetii pary zakochanych z pewną dozą ironii, niemiecki reżyser kreuje tu silną, wyemancypowaną bohaterkę, z którą identyfikuje się współczesny widz.

Podobnie jak Wenders, również Tykwer ukazuje czasy jemu współczesne z punktu widzenia tzw. przeciętnych ludzi zmagających się z problemami finansowymi i żyjących na granicy prawa<sup>18</sup>, bez perspektyw na lepsze jutro. Niewielu z nich potrafi pokonać narzucone im ograniczenia. Lola trafia do pętli czasowej, z której trudno się wyzwolić. Na przykładzie jej losów reżyser krytykuje zawrotne tempo życia mieszkańców nowoczesnych metropolii. W każdym z trzech wariantów filmowej historii Loli na początku dzwoni czerwony aparat telefoniczny, którego kolor wskazuje na połączenie alarmowe. Po jego odebraniu dziewczyna ma tylko dwadzieścia minut na uratowanie ukochanego. W przeciwieństwie do bohaterów gier komputerowych, a także aniołów w filmie Wendersa, bohaterka nie ma jednak nadnaturalnych zdolności. Zarówno do banku, jak i do swego chłopaka dociera skrajnie wyczerpana. Charakterystyka obu postaci odbiega od wzorców melodramatu filmowego. Główni bohaterowie filmu to ekscentryczna para kochanków walczących u progu dorosłości ze skutkami społecznej alienacji oraz trudnymi warunkami życia w rozwijającym się, lecz nieprzyjaznym wielkim mieście u schyłku XX wieku.

## Podsumowanie

Filmowe obrazy Berlina w dziełach Wendersa i Tykwera wskazują na nieuchronny upływ czasu: oblicze tej metropolii zmienia się nieustannie. Obaj twórcy przedstawiają życie stolicy Niemiec z punktu widzenia tzw. przeciętnych obywateli. W porównaniu do wizerunku miasta podzielonego na sektory w dziele Wendersa, Tykwer ukazuje w swojej produkcji obraz nowoczesnej metropolii bliski czasom współczesnym. Niektórzy bohaterowie *Nieba nad Berlinem* odwiedzają miejsca pamięci związane z historią Niemiec. Tytułowa postać filmu *Biegnij, Lola, biegnij* przemierza natomiast w zawrotnym tempie dzielnice położone po obu stronach nieistniejącego już muru berlińskiego, w tym most Oberbaumbrücke rozpięty nad Szprewą, między dawnymi strefami wpływów obu systemów politycznych.

---

<sup>18</sup> W czołówce filmu zwraca uwagę prezentowanie odtwórców poszczególnych ról w pozach, które przypominają zdjęcia aresztantów.

Filmy Wendersa i Tykwersa, docenione przez krytyków z uwagi na ciekawą tematykę i formę, przyczyniają się do propagowania odmiennych wyobrażeń o stolicy Niemiec. W dziele *Niebo nad Berlinem* reżyser koncertuje się na przestrzeni lokalnej i historii kraju, co jest cechą charakterystyczną również dla Nowego Kina Niemieckiego. Przedstawiciele tego nurtu chętnie podejmują tematy związane z kształtowaniem się tożsamości człowieka i najnowszą historią. Jedynie postać grana przez Petera Falka nawiązuje w swych wypowiedziach do przestrzeni globalnej, wskazując na podobieństwa między miastami na całym świecie. W dziele *Biegnij, Lola, biegnij* Tykwer kontrastuje natomiast obrazy z życia berlińczyków z kolorowymi zdjęciami metropolii w różnych częściach świata; w tym sensie również jego produkcja nie jest całkiem apolityczna. Opuszczenie przez tytułową postać przestrzeni panińskiego pokoju ma tu wymiar symboliczny: oznacza porzucenie dotychczasowego stylu życia na rzecz realizacji własnych marzeń. Oba filmy skłaniają do refleksji nad tym, w jakim stopniu zmieniają się środki wyrazu i percepcja wytworów kultury w miarę upływu czasu. *Niebo nad Berlinem* cechują wysmakowane, w większości czarno-białe zdjęcia i czytelne nawiązania do wybranych wydarzeń w historii Niemiec oraz związanych z nimi miejsc pamięci. W filmie Tykwersa przebieg akcji odpowiada logice kolorowych gier komputerowych, bez odniesień do przeszłości i bez jednoznacznego zakończenia. W obu dziełach na oczach widzów, zamiast dawnych placów i ulic, wyrasta coraz bardziej nowoczesna metropolia. Wenders i Tykwer skłaniają publiczność do refleksji, czy w pędzie ku postępowi współczesny człowiek znajdzie czas na zastanowienie się nad tym, skąd pochodzi i dokąd zmierza, a nie tylko nad tym, co ma wartość materialną.

## Bibliografia

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Arthofer, Julia. *Das Verhältnis von Narration und Montage in „Lola rennt“: Eine Film-analyse*. München: GRIN Verlag, 2020.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

- Bucholz, Sabine. *Symbolik im Film am Beispiel von Tom Tykwers „Lola rennt“*. München: GRIN Verlag, 2008.
- Eliot, Thomas Stearns. *Little Gidding*. London: Faber & Faber, 1942.
- Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany: History Identity Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Ganter, Matthias. *Wim Wenders und Jacques Derrida. Zur Vereinbarkeit des Filmschaffens von Wim Wenders mit Jacques Derridas dekonstruktiver Literaturtheorie*. Marburg: Tectum, 2003.
- Gwóźdź, Andrzej. *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich interpretacje*. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2018.
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. New York: Routledge, 2002.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Jedermann: das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*. Berlin: Fischer Verlag, 1911.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992.
- „Postmodernism and Consumer Society”. Tegoż. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*. New York: Verso, 1998.
- Kieślowski, Krzysztof. „Głęboko zamiast szeroko”. *Dialog* 1 (1981): 109–111.
- Kroll, Thomas. *Der Himmel über Berlin – säkulare Mystagogie? Wim Wenders' Spielfilm als Herausforderung für die praktische Theologie*. Münster: LIT, 2008.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- McCaffery, Larry. „An Interview with David Foster Wallace”. *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 1–18.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire: La Nation*. Paris: Gallimard, 1986.
- *Les lieux de mémoire: La République*. Paris: Gallimard, 1984.
- *Les lieux de mémoire: Les France*. Paris: Gallimard, 1992.
- Papastergiou, Christos. „The Leftover City: Leftover Sites as Disruptors od Urban Narratives in the Work of J.G. Ballard, Jim Jarmusch, and Wim Wenders”. *informa* 13 (2020): 208–221.
- Radeck, Heike, red. *Die Filmsprache Tom Tykwers*. Hofgeismar: Evangelische Akademie, 2004.

- Rentschler, Eric. „From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus”. *Cinema and Nation*. Red. Mette Hjort, Scott Mackenzie. New York: Routledge, 2000. 260–278.
- Rogowski, Christian. *Wings of Desire*. Rochester–New York: Camden House, 2019.
- Schlipphacke, Heidi. „Melodrama’s, Other: Entrapment and Escape in the Films of Tom Tykwer”. *Camera Obscura* 21.2.62 (2006): 108–143.
- Sinka, Margit. „Tom Tykwer’s *Lola rennt*: A Blueprint of Millennial Berlin”. *Glossen* 11 (2000). [www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/lola.html](http://www.dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft11/lola.html) [dostęp: 20.03.2021].
- Töteberg, Michael, red. *Szenenwechsel: Momentaufnahmen des jungen deutschen Films*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Tykwer, Tom. „Interview”. *Votivkino*. August 1998. [www.votivkino.at/votivkino/328intv.htm](http://www.votivkino.at/votivkino/328intv.htm) [dostęp: 12.08.2004].
- *Lola rennt*. Westdeutscher Rundfunk (WDR)/X-Filme Creative Pool, 1998.
- *Lola rennt* [VHS]. VPS Film-Entertainment, 1999.
- Wallace, David Foster. „E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction”. *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 960–976.
- „David Lynch Keeps His Head”. Tegoż. *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again*. New York: Back Bay, 1998 : 146–212.
- Wenders, Wim, Peter Handke. *Der Himmel über Berlin*. Argos Films/Road Movies Filmproduction/Westdeutscher Rundfunk (WDR), 1987.
- *Der Himmel über Berlin: ein Filmbuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- *Der Himmel über Berlin: Werkausgabe*. München: Atlas Pictures, 1996.

### Signs of Passing Time in Wim Wenders’s *Wings of Desire* (1987) and Tom Tykwer’s *Run Lola Run* (1998)

#### Summary

The article deals with the question of passage of time in Wim Wenders’ *Der Himmel über Berlin* and Tom Tykwer’s *Lola rennt*. Both directors show contemporary love stories in their works. Their film productions can be seen as examples of a melodrama, but they also depict the social and geopolitical situation in Berlin in two different temporal contexts.

While Wenders shows the divided capital of Germany during the Cold War, Tykwer presents a rapidly developing metropolis at the end of the 20<sup>th</sup> century. The situational irony which characterizes the filmic work of Tykwer in particular highlights the creator's distance to the melodramatic dilemmas he cinematically ponders on.

**Keywords:** comparative studies, film reception, Wim Wenders, Tom Tykwer

**Słowa kluczowe:** komparatystyka, recepcja filmu, Wim Wenders, Tom Tykwer