

SZYMON ULIASZ

badacz niezależny

Homo Patiens. O Krainie ciszy i ciemności

Homo Patiens. On The Land of Silence and Darkness

Artykuł recenzowany

Abstract

This essay is dedicated to Werner Herzog's documentary film *Land of Silence and Darkness. From the life of the deaf Fini Straubingen* (1971). It is a chapter of a doctoral thesis entitled *Documentary film as (anthropological) essay? The work of Werner Herzog* (Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, Jagiellonian University, supervisor: Prof. Dariusz Czaja, 2024). The text is a detailed analysis and interpretation of Herzog's film. The author recalls the origins of the film, its previous interpretations (e.g. by William F. Wert), which he places in the broader context of the German director's oeuvre and his approach to documentary filmmaking. Despite the passage of time, *Land of Silence and Darkness* still proves to be an extraordinarily insightful study telling the story of the deaf-blind, of an existence we cannot understand, about the loneliness and oblivion that comes from constantly being in silence and darkness (although it is neither total silence nor absolute darkness), about the impossibility of understanding and expressing oneself, the consequence of which is the isolation of the deaf-blind. The humanist message of the documentary is all too clear, and the perspective adopted is close to committed anthropology. The question Herzog suggests the viewer may ask themselves after watching the film is: *What would be left of my life if I were deaf and blind? How would I live, how would I overcome my loneliness and allow myself to be understood?*

Keywords: Herzog; documentary film; deafblind

Abstrakt

Esej poświęcony jest filmowi dokumentalnemu Wernera Herzoga *Kraina ciszy i ciemności. Z życia głuchoniewidomych Fini Straubingen* (1971). Jest to rozdział pracy doktorskiej zatytułowanej *Film dokumentalny jako esej (antropologiczny)? Twórczość Wernera Herzoga* (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Jagielloński, promotor: prof. dr hab. Dariusz Czaja, 2024). Tekst jest szczegółową analizą i interpretacją filmu Herzoga. Autor przywołuje genezę powstania filmu, dotychczasowe jego interpretacje (m. in. William F. Wert), które umiejscawia w szerszym kontekście twórczości niemieckiego reżysera oraz jego podejścia do materii filmu dokumentalnego. Mimo upływu czasu *Kraina ciszy i ciemności* wciąż okazuje się niezwykle wnikliwym studium opowiadającym o głuchoniewidomych, o istnieniu, którego nie możemy zrozumieć, o samotności i zapomnieniu wpływającym z ciągłego przebywania w ciszy i ciemności (choć nie jest to ani totalna cisza ani absolutna ciemność), o niemożności zrozumienia i wypowiedzenia siebie, czego konsekwencją jest izolacja głuchoniewidomych. Humanistyczne przesłanie dokumentu jest aż nadto wyraźne, a przyjęta perspektywa bliska antropologii zaangażowanej. Sugerowane przez Herzoga pytanie, jakie może zadać sobie widz po obejrzeniu filmu brzmi: *Co zostałoby z mojego życia, gdybym był głuchy i ślepy? Jak mógłbym żyć, jak przezwyciężyć samotność i pozwolić się zrozumieć?*

Słowa kluczowe: Herzog; film dokumentalny; głuchoniewidomi

O autorze

Szymon Uliasz – antropolog kultury i filmowiec, autor teledysków i krótkich form eksperymentalnych, doktor nauk humanistycznych. Jako reżyser zrealizował trzy filmy dokumentalne: *Pogłosy, powidoki* (2011), *Błędne mapy* (2014), *Ucho wewnętrzne* (2016). Film fabularny *Scinki* (2012) otrzymał nagrodę im. Andrzej Munka przyznaną przez Szkołę Filmową w Łodzi za debiut reżyserski. W latach 2015–2021 prowadził zajęcia poświęcone filmowi dokumentalnemu w IEiAK UJ, w latach 2021–2023 audycję *Piosenki snu* w Radiu Kłang w Chorzowie. Mieszka w Krakowie; więcej: szymonuliasz.pl.

„Inny” to nie ten ktoś, kto uczestniczy we wspólnej całości, w tym, co mi znane. Inny jest poza Tym-samym, poza owym horyzontem, w którym Ja żyje i tworzy. Nie daje się objąć, nie daje się przeniknąć. Może to być inny człowiek, może to być także Bóg, gdy tylko w epifanii twarzy innego człowieka wzywa nas, kwestionuje nasz egoizm. Inny jest absolutnie inny, transcendentny wobec mojego świata, a jednak, gdy wzywa, zobowiązuje¹.

Barbara Skarga

1.

Kraina ciszy i ciemności jest bezpośrednią konsekwencją dokumentu Wernera Herzoga zatytułowanego *Upośledzona przyszłość* (*Behinderte Zukunft*, 1970), w którym podjął on próbę opisu podstawowych problemów dotyczących funkcjonowania osób z niepełnosprawnościami w Niemczech Zachodnich. Z perspektywy czasu reżyser postrzega wcześniejszy film jako nazbyt konwencjonalny, za mało drapieżny. Dziś ostrzej wypowiedziałby się na temat braku akceptacji tych osób przez ich otoczenie – wówczas sygnalizował jedynie potrzebę zmiany w prawodawstwie i nakręcił film polityczny². Początkowo miał on opowiadać o życiu mężczyzny na wózku inwalidzkim, lecz reżyser zaczął interesować się tym tematem szerzej, nie ograniczając się do przedstawienia losów jednego bohatera. Powstał dokument zaangażowany, *utility work*, obraz użyteczności publicznej³ sygnalizujący złożony problem: poczucie izolacji od społeczeństwa doskwierające osobom z niepełnosprawnościami oraz ich opiekunom.

Na początku lat 70. XX wieku w Niemczech Zachodnich żyły ponad cztery miliony osób z niepełnosprawnością, natomiast według przywoływanych przez reżysera badań większość Niemców deklarowała, że nie chciałaby mieć ich w swoim najbliższym otoczeniu. Próbuąc dowiedzieć się, jakie możliwości oferuje im państwo, Herzog wraz z operatorem wybrał się, by posłuchać mowy ówczesnego prezydenta Gustava Heinemanna. Podczas przemówienia pierwszy raz zetknął się z Fini Straubingen⁴ – scenę tę możemy zobaczyć w środkowej części *Krainy ciszy i ciemności*. Prezydent mówi tam o zaniebanej grupie niezdolnej „bronić swoich praw, w naszym społeczeństwie dobrobytu, gdzie liczy się tylko produkcja [...]. Społeczeństwo powinno zapewnić im więcej niż tylko prawo do życia, jest im winne pełną integrację w różnych aspektach”⁵. Gdy Herzog zauważył tłumaczenie przemowy za pomocą języka dotykowego na dłoni Fini, natychmiast zwrócił na to uwagę operatora, odwrócili kamerę i w ten sposób rozpoczęła się fascynacja jej osobą oraz praca nad kolejnym filmem⁶. W następnej scenie bohaterka przed kamerą zdaje relację z tego, co osobiście powiedziała Heinemannowi podczas indywidualnego spotkania: „Panie prezydencie, proszę pomyśleć także o głuchoniewidomych, uwolnić nas od naszej izolacji, pomóc nam znaleźć tych, którzy przełamują naszą samotność”. Taką osobą, za sprawą uwagi, jaką poświęca Fini oraz innym głuchoniewidomym jest – przynaj-

SZYMON ULIASZ

Homo Patiens. O Krainie ciszy i ciemności

mniej przez czas realizacji filmu – sam reżyser. Dzieje się więc tak, jakby rzeczywistość sama otwierała przed artystą drzwi do kolejnych opowieści, a z jednego tematu spontanicznie wyłaniał się następny⁷.

O trudnym do skodyfikowania sposobie pracy Barwarczyka ciekawie wypowiadał się artysta multimedialny Artur Żmijewski, podkreślając jego niepowtarzalny zmysł, jeśli chodzi o zadawanie pytań rzeczywistości i wywoływanie jej do odpowiedzi:

Herzog po prostu śledzi wydarzenia i reaguje na nie. [...] Kamera to narzędzie poznawcze. Zadajesz pytanie, czekasz na odpowiedź, a rzeczywistość jej udziela. Kamera jest pośrednikiem – ona widzi i zapisuje tę odpowiedź. Herzog ma niezwykle, zwrotny kontakt z rzeczywistością, bo ona wie, że on czeka na jej odpowiedź. [...] ma szczęście i jest uważny. [...] umie zadawać pytania w taki sposób, że rzeczywistość to pytanie rozumie i umie udzielić odpowiedzi. On jest w dobrej komitywie z tą siecią symbolicznych powiązań, z językiem – zna kod dostępu. I umie to opowiedzieć językiem swojego kina. Te filmy są ekwiwalentem tekstu naukowego, analitycznego – a jednocześnie zawierają w sobie zdziwienie i grozę. Rzeczywistość widzi w nim sojusznika, dzieli się z nim wiedzą. Nie jest tak, że Herzog bije głową w mur i tam nic nie ma, tylko cisza. Nie, on zadaje pytania i padają na nie odpowiedzi.

Co jest tutaj istotne z perspektywy antropologii wizualnej? Kamera służy nie tylko ekspresji artystycznej – odpowiednio użyta staje się narzędziem poznawczym. W cytowanej rozmowie Żmijewski podkreśla to wielokrotnie; przypominam o tym, ponieważ „na razie nauka mówi do filmowców raczej jak do dzieci, z protekcyjnym lekceważeniem”⁸. Co to jednak oznacza, że twórca „jest w dobrej komitywie z siecią symbolicznych powiązań, z językiem – zna kod dostępu” i potrafi to „opowiedzieć językiem swojego kina”? Przyjrzyjmy się, w jaki sposób próbuje on uzyskać wstęp do świata głuchoniewidomych i czego się o tym świecie dowiadujemy z samego filmu. W rozmowie z Croninem Herzog wspomina spotkania



Kraina ciszy i ciemności (1971, reż. Werner Herzog).

z Fini w trakcie realizacji filmu oraz czas, który spędzi-
li wspólnie poza planem filmowym. Jak twierdzi, sam
szybko nauczył się języka dotykowego⁹ i zdobył zaufanie
protagonistki. Orientowała się ona o jego nadejściu na
skutek poziomych ruchów powietrza wywoływanych
przez wentylator połączony z dzwonkiem do drzwi. Pra-
ca nad filmem trwała ponad rok, a reżyser z operatorem
towarzyszyli bohaterce, która w tym czasie spotykała się
z głuchoniewidomymi.

2.

Kraina ciszy i ciemności to paradygmatyczny przy-
kład „nowatorstwa i konsekwencji” dokumentalisty.
Nie z uwagi na temat, ponieważ fascynacja odmiencami
funkcjonującymi na marginesie społeczeństwa to stały
element jego twórczości, lecz ze względu na nastawie-
nie (pozbawioną sentymentalizmu empatię wobec boha-
terów), konstrukcję i formę filmu. Warto zauważyć, że
sam reżyser nie uważa się za outsidera czy ekscentryka,
a to, co my skłonni jesteśmy postrzegać jako „osobliwe”
i umiejscowione poza horyzontem naszego codziennego
życia, stanowi oś jego filmowych fascynacji¹⁰. Swoich bo-
haterów woli postrzegać jako normalne istoty egzystujące
pośród anormalnego społeczeństwa¹¹. Wert pisze, że opo-
wieść została nakręcona

z takim ciepłem i wiernością wobec filmowej protago-
nistki, z powściągliwością i szacunkiem. Ten film nie
jest mniej stylizowany od innych filmów Herzoga, lecz
jego stylistyka określona jest przez temat, a rezultat jest
jedyny w swoim rodzaju: to, co przypuszczalnie jest nie-
normalne, staje się normalne, niepełnosprawność prze-
kształca się w sprawność, cały film staje się rozumowym
i uczuciowym doświadczeniem, chodzi bardziej o uczest-
nictwo niż oglądanie¹².

Opowieść zrealizowana w 1971 roku zawiera już
charakterystyczne elementy języka, które będą przez ar-
tystę eksplorowane w kolejnych filmach przez następne
dekady. *Kraina ciszy i ciemności* przedstawia fragmen-

ty egzystencji ludzi pozbawionych języka mówionego.
Widzenie i słyszenie z konieczności zostają zastąpio-
ne dotykem. „U osób normalnych adaptacja fizyczna
i społeczna zależy głównie od «receptorów odległości-
owych»: wzroku i słuchu. U głuchoniewidomych opiera
się ona na ruchu, dotyku, wibracjach i powonieniu”¹³.
Dokument Herzoga podaje w wątpliwość twierdzenie,
jakoby człowiek istniał wyłącznie poprzez Słowo, w ję-
zyku miał swój początek i poprzez niego się konstitu-
ował („Na początku było Słowo” – J 1,1). Stawia przed
nami trudne pytania dotyczące myśli, emocji oraz wy-
obrażeń w hermetycznym i idiosynkratycznym świecie
głuchoniewidomych. Próbę poszukiwania odpowiedzi
oraz samą możliwość obcowania z tymi pytaniami-
hipostazami otwiera przed nami postać charyzmatycz-
nej bohaterki filmu, Fini Straubinger.

3.

Przewodniczka po świecie głuchoniewidomych opo-
wiada o sobie we fragmencie zatytułowanym *Wspomnie-
nia*. Przypomnijmy jej historię. Ojciec umarł, gdy miała
sześć lat. Trzy lata później spada ze schodów. W strachu
przed karą ukrywa upadek, prosi sąsiada, by nie mówił
o nim jej mamie. Od tamtego czasu zaczyna odczuwać
ból w głowie, lecz dopiero trzeci lekarz skojarzył dolegli-
wości z dramatycznym wypadkiem. Gdy chodziła jeszcze
do szkoły, przestała widzieć linie w zeszycie, nie mogła już
nauczyć się haftowania i została odesłana do domu – ten
moment przypomina sobie jako „początek końca”. Prze-
staje widzieć, mając niespełna szesnaście lat. Większość
czasu spędza w łóżku, odczuwa monsturalne bóle oczu.
Po dwóch latach rozpoczynają się trudności z rozpozna-
waniem dźwięków; najpierw przestała słyszeć na prawe
ucho, później stopniowo na lewe, aż do słyszalności le-
dwie pięciu procent dźwięków. Różne osoby obiecywały
Fini odwiedziny, lecz później nie przychodziły, a jeśli już
się pojawiały, to rozmawiały wyłącznie z jej matką. „A ja
pozostawałam w cichym świecie” – wspomina.

Przepaść pomiędzy światem osoby głuchoniewidomej
a osobami niedotkniętymi dysfunkcją zmysłów paraliżu-
je, wydaje się, że wymaga (zbyt) wielkiego poświęcenia
i w konsekwencji pozostawia bezradnymi wobec takiej
osoby nawet jej przyjaciół i bliskich. Bohaterka filmu
przebywała w łóżku i izolacji około trzydziestu lat, cza-
sami nie była w stanie się poruszyć. Udało jej się prze-
zwyciężyć ból i pokonać uzależnienie od morfiny, przez
wiele lat łagodzącej fizyczne cierpienie. Jej życie nabrało
sensu, kiedy zaczęła nieść wsparcie i otuchę podobnym
sobie, poświęciła się pracy charytatywnej, organizując
spotkania integracyjne środowiska, które zaczęła repre-
zentować. Dlatego też zgodziła się przyjąć propozycję
Herzoga i przed kamerą opowiedzieć o swoim świecie.
Miała wówczas 56 lat.

Wydaje się znaczące, że bohaterka ciągle potrafi mó-
wić, choć robi to ostrożnie i powoli, ponieważ nie słyszy
własnego głosu. Film będący rodzajem wnikliwego stu-

dium głuchoniewidomych opowiada o istnieniu, którego nie możemy zrozumieć, o samotności i zapomnieniu wypływającym z ciągłego przebywania w ciszy i ciemności (choć nie jest to ani totalna cisza, ani absolutna ciemność), o niemożności zrozumienia i wypowiedzenia siebie, czego konsekwencją jest izolacja. Humanistyczne przesłanie dokumentu jest aż nadto wyraźne, a przyjęta perspektywa bliska antropologii zaangażowanej. Herzog przestrzega:

Słabi i poniżani to awangarda humanizmu. Gdzie dziś dla nich nie ma miejsca, jutro może go zabraknąć bez reszty. Kto gardzi kalectwem, wkrótce może gardzić samym sobą, bo nic go w porę nie ostrzeże przed erozją jego własnego człowieczeństwa¹⁴.

Religia długo pozostawała jedynym źródłem siły dla Fini, przebywającej w zupełnej samotności, poza społeczeństwem i historią. Przeżyła II wojnę światową, ledwie rejestrując zniszczenie, jakie się wówczas dokonało. Jedyne, co potrafi sobie przypomnieć, to głód i uciekanie do piwnicy podczas bombardowań¹⁵. Podobnie było w przypadku schizofreników opisywanych przez Antoniego Kępińskiego. Sfera ich przeżyć, będąca częstokroć całym ich światem, przysłała rzeczywistość obozu koncentracyjnego, a okrucieństwo i dramat wydarzeń dziejących się wokół nich pozostawały niezauważone wobec intensywności ich świata wewnętrznego.

Herzog nawiązuje do wypowiedzi Fini na temat nieobecności wspomnień z czasów wojny, zamykając film zdaniem wyświetlonym na czarnej planszy: „Gdyby wybuchła teraz wojna światowa, nawet bym tego nie zauważyła”. Pojawia się ono po następującej scenie: wraz z Fini odwiedzamy pięćdziesięcioletniego Henricha Fleischmanna, głuchego od urodzenia, niewidomego od 35. roku życia, mieszkającego z opiekującą się nim matką, jedyną osobą, której się nie obawia (wyłącznie na jej dotyk reaguje z ufnością; rozpoznaje ją po pierścionku). Odrzucony przez społeczeństwo „zapomniał jak się mówi i pisze” i całkowicie pogrzyźł się w swoim świecie. Szukał ciepła innego ciała i jakiejś formy współlistnienia pośród zwierząt. Przez długi czas żył w stodole z krowami, co przypomina historię Kaspara Hausera.

Mimo że scena ta jest jedynie epizodem – trwa około ośmiu minut – Herzog postrzega pana Fleischmanna jako jedną z najważniejszych postaci spośród bohaterów wszystkich swoich filmów. Od czasu, gdy przestał mówić, co wiąże się z utratą wzroku, zdarzało się jeszcze czasem, że wypowiadał jakieś słowo. Ostatnim razem, a było to mniej więcej pięć lat przed spotkaniem z Fini, powiedział „śnieg” – kiedy matka po burzy śnieżnej otworzyła okno i położyła jego rękę na śniegu. To ona opowiada o jego alienacji: „nie zna nawet swoich braci [...] nie wie kim są, nie chce widywać obcych”. Widzimy, że Henrich nie szuka kontaktu, nie jest ciekawy dotyku Fini ani obecności innych ludzi. Odchodzi na stronę i w odosobnie-

niu obejmuje drzewo, bada je, dotykając gałęzi, podnosi z ziemi jesienny liść i błdzi, ostrożnie idąc po ziemi jak po kruchym lodzie, na chwilę zatrzymuje się, aż w końcu jego stara matka podchodzi, bierze go pod ramię i zwracając z powrotem do domu. To ludzki dramat uchwycony w jednej scenie będącej rejestracją nieinscenizowanej sytuacji, a działającej z mocą uniwersalnej metafory opisującej kondycję człowieka.

4.

Film otwiera opis pejzażu: „Widzę przed sobą wiejską drogę prowadzącą przez puste pola i chmury pośpiesznie przelatujące nad nimi” – Fini wygłasza tekst napisany dla niej przez reżysera, pojawia się czarno-biały kadr o ziarnistej fakturze, jakby wyrwany ze snu, przestrzeń nieprzypisana żadnemu miejscu. Kobięcy głos opowiada dalej: kiedy była dzieckiem, zanim straciła wzrok, oglądała konkurs skoków narciarskich i wciąż powraca do niej obraz człowieka szybującego w powietrzu, widzi jego twarz. „Chciałabym, żebyś to zobaczył” – mówi głuchoniewidoma. Rozgrywanie filmowych historii na opozycjach to częsty zabieg stosowany przez reżysera¹⁶, który w jednej z wypowiedzi, wyrażając niechęć do *cinéma-verité*, nawiązuje do tej sceny:

A tak naprawdę nigdy tego nie przeżyła. Poprosiłem ją o powiedzenie tego tekstu. W filmie brzmi to tak, jakby opowiadała o własnych przeżyciach. Ale poprzez fakt, że to mówi, wychodzi na jaw prawda o niej samej, prawda, która bez tego nigdy nie byłaby tak oczywista¹⁷.

Szybujący mężczyzna to Walter Steiner, pasjonat lotów narciarskich oraz idei wyzwolenia w locie, legendarny szwajcarski skoczek narciarski, trzykrotny mistrz świata, bohater kolejnego dokumentalnego eksperymentu, rozpoczynającego się spowolnionym, hipnotyzującym ujęciem lotu. Skoczek wyłania się z uskoju skoczni i leci niczym ptak. Trwa to krótką chwilę, mniej więcej tyle co wieczność, w spowolnionym ujęciu jakieś pół minuty. W następnej scenie bohater zajmuje się korzenioplastyką. Naturalne i amorficzne formy korzeni drzewa łączą



Fini Straubinger i Henrich Fleischmann z matką, *Kraina ciszy i ciemności* (1971, reż. Werner Herzog).



Henrich Fleischmann, *Kraina ciszy i ciemności*
(1971, reż. Werner Herzog).

się w jego pracach z kształtami figuratywnymi. Młody lotnik rzeźbi i pokazuje szkice rozpadającej się („jak po wybuchu”)¹⁸ materii drzewa. „Tutaj widać, jak wszystko się rozpada, cała energia jeszcze pełna napięcia” – opisuje Steiner.

Widzimy jeden z upadków młodego mistrza na skoczni narciarskiej i jeszcze kilka innych skoków różnych lotników zakończonych niebezpiecznymi upadkami. Film zaczyna się więc w taki sposób, że już pierwsze obrazy przywołują skojarzenia związane z pojęciami rozpadu, destrukcji, eskapizmu, ale też marzenia, czegoś nierealnego. Temat muzyczny stworzony przez współpracującą z Herzogiem przy jego najgłośniejszych filmach fabularnych krautrockową grupę Popol Vuh zmienia „temperaturę” lotu i spowolnione ujęcia unoszącego się w powietrzu skoczka powodują, że obrazy zyskują nowy wymiar. Majestatyczne, wręcz nieludzkie piękno samego lotu wygrywa z duchem rywalizacji. To zresztą ciekawe, że kiedy następuje kulminacja tematu muzycznego, towarzyszą jej obrazy skoków zakończonych upadkami. Obraz oczyszczony jest z kojarzonego z nim zazwyczaj komentarza sprawozdawcy sportowego; nie wiemy, jaką odległość osiągnął skoczek ani jakie noty otrzymał od sędziów, skupiamy się na samym locie.

Tworząc portret młodego sportowca i artysty, reżyser odwołuje się nie tylko do samego doświadczenia, lecz także do mitu, niegasnącego w człowieku pragnienia, by „latać”. Historie związane z awiacją to również dzieje niepowodzeń i upadków. Podejmując ryzyko lotu, skoczek musi przezwyciężyć strach; w środowisku skoczków mówi się jednak o „tremie” lub o „respekcie”, lecz nie o strachu. Sam fakt istnienia mamucich skoczni narciarskich powoduje, że skoczków zaczynamy nazywać lotnikami i konkurs skoków zmienia się w konkurs „lotów”.

Przed samym skokiem podnosi się puls, serce zaczyna bić szybciej i z percepcją człowieka dzieje się coś takiego, że bywa ona porównywana do stanu tuż sprzed wypadku samochodowego. Odbiór upływu czasu u osoby, której umysł przewiduje wypadek, zmienia się, czas się wydłuża. Dokładnie pamiętam to doznanie: kiedy sam spowodowa-

łem wypadek, wjeżdżając na drogę z pierwszeństwem przejazdu, sekundy tuż przed nieuniknionym już zderzeniem z nadjeżdżającym samochodem rozciągały się w nieskończoność. Spowolnione ujęcia lotu zbliżają nas do tego przeżycia, aczkolwiek euforia spowodowana samym lotem jest z pewnością doświadczeniem dodatnim, ekstatycznym i być może w jakiś sposób wyzwalającym: „Kiedy lecisz, zaczynasz rozumieć, o co w tym chodzi!” – mówi Steiner. Herzog zderza najpiękniejsze ujęcia lotów z archiwalnymi nagraniami niebezpiecznych, nieudanych lądowań. Spowolnione zdjęcia tworzą jakby studium upadku i błędu. Ciało, od którego już odpadły narty, toczy się bezwolnie jak manekin i obija w dół stoku.

To samo ujęcie lotu pojawia się więc w tych dwóch filmach w różnych kontekstach i za każdym razem inaczej oddziałuje na wyobraźnię widza. Za pierwszym razem, w ekspozycji filmu o głuchoniewidomych, staje się „fantomem marzeń Fini”, metaforą kondycji głuchoniewidomych, pozbawionych stałych punktów oparcia w przestrzeni. Można je również interpretować jako wewnętrzną potrzebę wyzwolenia się z wszechogarniającego poczucia zagubienia w świecie, a słowa bohaterki: „Chciałabym, żebyś to zobaczył” odczytuję jako zaproszenie do świata głuchoniewidomych. Wert zauważa:

Ironia tkwi w tym, że my widzimy, a ona nie. Herzog wprowadził ciemne kadry, by za ich pomocą wypunktować w filmie momenty, w których bohaterowie nie widzą i by później mogły się pojawić początkowe obrazy w wyblakłych kolorach, które mogą być albo przypuszczalnym określeniem koloru świata protagonistki, albo też wspomnieniem tego koloru¹⁹.

Marzenie człowieka o lataniu to jedna z obsesji Herzoga i powraca ono także w jednej ze scen *Krainy ciszy i ciemności*. Reżyser zabiera Fini, jej przyjaciela i panią Julię w „pierwszy lot” samolotem, a my obserwujemy ich ekscytację i autentyczną radość. Scenie towarzyszy muzyka; nie wiemy, o czym piszą sobie na dłoniach, siedząc w samolocie, jednak ten obraz wystarczy, by uświadomić sobie, że przeżywają wspólnie coś pięknego, co jest w ich życiu rzadkością. Poczucie wyalienowania wydaje się łączyć skoczka Steinera i Fini, jednak ich pragnienia zmierzają w przeciwnych kierunkach. Ona stara się swoje wyobcowanie przezwyciężyć, wesprzeć głuchoniewidomych, których traktuje jak braci i siostry „w przeznaczeniu”. „Jestem taka sama jak wy” – mówi wszystkim odwiedzanym, pragnie uświadomić im, że nie są całkowicie odosobnieni i dogonnie skazani na izolację. U Steinera samotność wydaje się natomiast celem, do którego dąży:

Właściwie powinienem być na świecie całkiem sam. Ja, Steiner. Poza mną żadnej żywej istoty. Żadnego słońca, kultury. Ja, nagi na wysokiej skale. Żadnego wiatru, śniegu, żadnych ulic, banków, pieniędzy, czasu i oddechu. Wtedy na pewno nie czułbym lęku²⁰.

Mówi to patetycznie słowami pisarza Roberta Walsera, a jego skoki stają się rodzajem transgresji. Fini swoją misję realizuje równie heroicznie, lecz w zupełnie inny sposób. Niemal przez cały film obserwujemy sposób, w jaki komunikuje się z głuchoniewidomymi. To, co dokładnie jest wystukiwane na dłoni, nie zawsze jest tłumaczone. Jak konstatuje Wert, „przypatrywanie się gestom dłoni i przysłuchiwanie się głosom sprawia wrażenie oglądania filmu dwujęzycznego – takiego, w którym tłumaczy się język mówiony, a nie tłumaczy języka rąk”²¹. W filmie Herzog trzykrotnie puentuje poszczególne sceny napisanymi przez siebie zdaniami wyświetlanymi na czarnej planszy. Po ujęciu lotu Steinera czytamy: „Zawsze podskakuję, kiedy jestem dotknięta. Lata mijają na czekaniu”. Metafory i poetyckie sentencje, którymi posługuje się reżyser, opisują realną egzystencjalną sytuację bohaterów i zdają się brzmieć tak, jakby ich autorami byli głuchoniewidomi, których oglądamy. Pojawiają się zawsze w odpowiednim momencie, dzięki nim zyskujemy szczególny rodzaj wglądu w niedostępne nam doświadczenia i życie wewnętrzne bohaterów.

Cały film ma konstrukcję eseju, w którym scen aranżowanych jest zdecydowanie mniej; właściwie zaliczyć do nich można wyłącznie opisywaną wcześniej ekspozycję. Dominuje bezpośrednia dokumentalna rejestracja, od czasu do czasu wzbogacona o ostrożny komentarz Herzoga opisujący kontekst sytuacji. Pojawiają się także trzy śródtytuły odnoszące się do następujących po nich sekwencji: *Pierwszy lot*, *Wspomnienia* oraz *Głuchoniewidomi od urodzenia*. Jedną ze scen to urodziny Fini. Gościni opiekują się tłumacze, bez których wspólne spotkanie nie byłoby możliwe. Radość sprawia już samo rozpoznanie, kto jest kim. Oficjalną część uroczystości stanowi wiersz wypowiedziany drżącym, zacinającym się głosem przez panią Julię, opisujący sytuację zgromadzonych. Jego tematem jest odosobnienie i pokorna próba udźwignięcia ciężkiego losu, tak by starać się pozostać „szczęśliwym”, nie tracić nadziei. Potem wspólnie odwiedzają ogród botaniczny. Obserwujemy, jak poznają formy i faktury kolczastych roślin.

Te wspólne wycieczki pokazują radość głuchoniewidomych płynącą z przebywania razem i poznawania kształtów realnego świata. Przypomina ona radość dziecka, kiedy po raz pierwszy rozpoznaje kształty przedmiotów, roślin i zwierząt, poznaje słowa, dzięki którym może je nazwać. Podobny charakter ma wizyta w zoo. Wydaje się, jakby wydobywanie głuchoniewidomych z izolacji nie było wcale czymś trudnym; łatwo sprawić im nieco radości, lecz nie ma ludzi, którzy chcieliby to robić – te oficjalne spotkania oraz wycieczki z przewodnikami i tłumaczami są jednak dużym wyzwaniem logistycznym dla organizatorów.

Podczas podróży pociągiem w kolejnej scenie Fini zdaje relację z tego, jaką trudnością i ciężarem jest dla niej samej reprezentowanie głuchoniewidomych i troska o ich sprawy. Od czterech lat podróżuje po Bawarii w imieniu Ligi dla Niewidomych, wraz z dzielną panią Mittermeier

(tłumaczką i opiekunką) odwiedzają głuchoniewidomych. Spotkania te są mniej oficjalne. Poznajemy niespełna pięćdziesięcioletnią Else Fährer przebywającą w klinice psychiatrycznej. Została tam umieszczona, ponieważ po śmierci jej matki nikt nie chciał się nią zająć. Odzwierciedla to bezradność systemu. Zdecydowanie nie jest to miejsce dla niej, ponieważ nikt z personelu nie potrafi się z nią porozumieć, nie prowadzi się tam zajęć z języka dotykowego, nikt też nie posługuje się alfabetem Braille’a, którego nauczyła się w ciągu dwóch lat spędzonych w szkole dla niewidomych. Nie mając możliwości praktykowania języka, zapomniała jego podstawy. Podobnie jak w przypadku Fleischmanna, jedyną osobą potrafiącą się z nią porozumieć była jej matka. Fährer dotykała dłońmi ust mamy i w ten sposób odczytywała słowa. Po jej śmierci całkowicie zamknęła się w sobie. Matki szczególnie głęboko przeżywają traumę związaną z niepełnosprawnością własnych dzieci. I nie da się tej traumy do końca przepracować. W odniesieniu do głuchoty zjawisko to opisuje Magdalena Dunaj:

Słyszcząca matka, która płacze i na nowo przeżywa moment uświadomienia sobie głuchoty własnego dziecka, nie jest jedynie figurą narracji. Podczas mojej pracy zawodowej wielokrotnie spotykałam się ze słyszącymi matkami, które płakały nad głuchotą własnych dzieci. Czas nie wydawał się być czynnikiem łagodzącym traumę. Łzy pojawiały się bez względu na to czy od momentu ujawnienia się głuchoty minęło pięć, dziesięć czy trzydzieści lat²².

Fini wraz ze swą tłumaczką nie widzą żadnej możliwości kontaktu z głuchoniewidomą. Sekwencję zamyka dojmujący obraz: portret siedzącej na łóżku Else. W dalszym planie na kolejnych łóżkach inne pacjentki kliniki, choć nie są głuchoniewidome, wszystkie z osobna w jednym kadrze wyglądają jak odizolowane od siebie planety dryfujące w czasie i przestrzeni bez właściwości. Milczącym i nieobecnym wzrokiem „patrzą” w kamerę. „Kiedy puszczaś moją rękę, to tak jakby dzieliły nas tysiące mil” – puentuje Herzog.



Fini Straubinger i Henrich Fleischmann z matką, *Kraina ciszy i ciemności* (1971, reż. Werner Herzog).

5.

W drugiej części filmu dowiadujemy się, na czym polega tłumaczenie dotykowe, czyli system zastępujących litery kresek i kropek wystukiwanych na dłoni. Posługiwanie się alfabetem Lorma²³ wymaga wprawy i trzeba zachować szczególną ostrożność, pamiętając o kierunku ruchów (na przykład litery H, G, B to krótkie przesunięcia wykonywane od dołu dłoni). Odwiedzamy kolejne osoby niezdolne opanować język dotykowy. To rodzeństwo, Ursula i Joseph Riedmeier – ona głucha i niedowidząca, czytająca z ruchu ust, on niewidomy, ledwie słyszy na jedno ucho, mówi własnym dialektem, którego nikt nie rozumie. Nie mają opiekuna ani żadnej osoby, z którą mogliby ćwiczyć naukę alfabetu, a mimo to zachowują pogodę ducha. W ostatniej części filmu (*Głuchoniewidomi od urodzenia*) odwiedzamy młodych chłopców – rok zajęło opiekunowi nauczenie ich kilku znaczeń dotykowego alfabetu. Obserwujemy, jak oswajają lęk związany z wejściem do basenu i zanurzeniem się pod wodę. Podczas nauki wykorzystywana jest metoda vibracji. Nauczanie dzieci głuchoniewidomych od urodzenia, nieposiadających żadnych wspomnień ani pamięci dotyczących języka, wydaje się niezwykle trudne, wymaga uporczywych ćwiczeń i wielkiej cierpliwości.

Co i jak myślą te osoby, jak odczuwają, jakie mają wyobrażenia o świecie i innych? Przedstawienie im pojęć takich jak „dobro” czy „zło” wydaje się nierealne. „Jakimi pojęciami filozoficznymi dysponuje głuchoniemy? Jakie są jego metafizyczne wyobrażenia?” – zastanawia się na początku *Poezji myślenia* George Steiner i zaraz odpowiada, że każda próba pomyślenia jakiejś myśli jest „nieuchronnie językowa”²⁴. Kodowanie w słowa, rozpoznawanie przedmiotów poprzez dotyk i nazywanie ich w przypadku bohaterów filmu Herzoga to trud nazwania najprostszych rzeczy. Metafizyczne wyobrażenia są w filmie właściwie nieobecne, choć czasami rezultaty nauki mogą być zdumiewające. Opiekun chłopców przywołuje postać Heleny Keller (urodziła się w 1880 roku, straciła wzrok i słuch w dziewiętnastym miesiącu życia, miała niesamowite wyniki jeśli chodzi o naukę języków, czytała i pisała). Twier-



Wielka ekstaza snycerza Steinera (1974, reż. Werner Herzog).

dziła, że odkrycie języka w świecie głuchoniemym jest jak narodziny duchowości: „Każda rzecz miała nazwę, a każda nazwa dawała życie nowej myśli. Po powrocie do domu czegokolwiek się dotknęłam, dygotało życiem”²⁵ – wspomina przełomowy moment podczas nauki języka ze swoją nauczycielką i przewodniczką Anną Sullivan, kiedy zaczęła kojarzyć przedmioty z nazwami. Zasłużona opiekunka uczyła ją

ręcznego alfabetu, wyczuwanego dłonią, i kojarzenia nazw z przedmiotami, które rozpoznawała za pomocą dotyku, gestykulacji i pantomimy. Jednocześnie uczyła się wyrażać litery palcami, a wkrótce potem pisać. Mówić nauczyła się dopiero po trzech latach i to bardzo słabo²⁶.

Autobiograficzna *Historia mojego życia*, zawierająca najwcześniejsze wspomnienia, to momentami wstrząsająca literatura, jak cytowany poniżej opis dnia utraty wzroku i słuchu, którego, jak się wydaje, nie mogła pamiętać²⁷. Akapit jest dziwnie wyczyszczony, niczym wyjęty z dziewiętnastowiecznej powieści, a do tego całkiem straszny:

Szczęśliwe dni nie trwały długo. Przeminięła krótka wiosna, melodyjna pieśnią gili i ptaków przedrzeźniaczy, jedno lato bogate w owoce i róże, jedna złościście purpurowa jesień, pozostawiając swe dary u stóp żywiołowego dziecka. W posępnym miesiącu lutym przyszła choroba, która zamknęła mi oczy i uszy i pogrążyła w mroku nieświadomości niby nowo narodzone dziecię. Było to ostre przekrwienie żołądka i mózgu. Doktor nie rokował mi życia. Ale stało się inaczej. Pewnego dnia o świecie gorączka ustąpiła tak nagle, jak przyszła. Wielka radość zapanowała w rodzinie, bo nikt, nie wyłączając lekarza, nie przypuszczał, że straciłam na zawsze wzrok i słuch²⁸.

Opisywany dzień jest jak dramatyczny wyrok, przychodzi nagle i bezpowrotnie zmienia wszystko w życiu Heleny. Nie może już posługiwać się wzrokiem, ale problem dźwięku nie był w jej przypadku tak jednoznaczny. Jak pisze Ralf Barton Perry:

Nie mogła otrzymywać bodźców słuchowych uszami, a więc nie mogła rozróżniać tonów. Natomiast fale dźwiękowe działały i działają na jej ciało i wzbudzały wrażenia wibracyjne i rytmiczne. [...] Wachlarz jej dotykowych, krtaniowych, wibracyjnych, ruchowych i węchowych odczuwań jest nieskończenie bogaty. Potrafi czytać palcami nastroje ludzi na twarzach, tak jak widzący czytają je oczami. Umie myśleć, porównywać, pamiętać, przewidywać, kojarzyć, wyobrażać sobie, spekulować i czuć²⁹.

Sprzed zachorowania pamięta jedynie słowo „woda”, wraca do niego wielokrotnie. Uczy się z Anną Mansfield Sullivan, rozpoczynając naukę 3 marca 1887 roku, Helena

ma niespełna siedem lat. Początkowo poznaje poprzez kształty, bawi się lalką, a nauczycielka pisze jej na dłoni słowo „lalka”. Zaczyna ją naśladować: „W ciągu następnych dni nauczyłam się pisać do ręki bezmyślnie bardzo wiele wyrazów [...]. Ale dopiero po kilku tygodniach odgadłam, że każda rzecz ma nazwę”³⁰.

Pochłania lektury zapisane Braille’em, w autobiografii wymienia między innymi Homera („Ciemność wieczna, wieczyste zaćmienie, / Bez nadziei na świtanie”³¹), Szekspira, Goethego, Moliera, Racine’a, Balzaka, Hugo i Schillera. Uczy się niemieckiego z bardzo dobrym skutkiem, francuskiego i łaciny z gorszym, ale potrafi pisać, studiuje w college’u i kiedy tylko dowiaduje się o przypadku Ragnhild Kaata, głuchociemnej dziewczynki z Norwegii, którą nauczono mówić, zapragnęła tego samego. Nauka mówienia polega na wyczuwaniu poruszeń i drgań, gdy trzyma się jedną ręką na gardle, drugą zaś na ustach; chodzi więc o fizyczne, cielesne odczuwanie dźwięku. Keller wspomina metodę Sary Fuller:

przesuwała lekko moją dłoń po swojej twarzy, żebym mogła wyczuć położenie jej języka i warg przy wymowie dźwięku. [...] Nigdy nie zapomnę zdziwienia i radości, gdy wypowiedziałam pierwsze zdanie: „Jest ciepło”. Prawda, że zgłoski rwały się i zacinęły, ale to już była ludzka mowa³².

W przypadku głuchoniewidomych od urodzenia, których oglądamy u Herzoga, aparaty słuchowe służą do nauki dykcji, pozwalają chłopakom wyczuwać fale dźwięku. Uczą się mówić, powtarzać poszczególne słowa techniką opisywaną przez Keller. Powtórzenie słowa nie jest jednak równoznaczne z jego rozumieniem. Edukacja dzieci głuchoniewidomych od urodzenia to proces długotrwały, a wyobrażenia i myśli chłopców, jeśli istnieją, choćby w formie niewyartykułowanej, pozostają dla ich opiekunów tajemnicą. O społeczności głuchoniewidomych nie możemy powiedzieć tego, co o ludziach niesłyszących, którzy posługują się językiem migowym lub czytają z ruchu ust. Angielski neurolog Oliver Sacks zauważa, że tworzą oni odrębną, autonomiczną społeczność, nie tylko pod względem lingwistycznym i językowym, lecz także kulturowym. Język migowy pozwala im na wyrażenie wszystkiego, co są w stanie odczuć i pomyśleć³³.

6.

Helena Keller była zafascynowana przyswajaniem nowych pojęć, ale wspomina też o niesformułowanych wrażeniach (przedmyślach), czymś, czego nie była w stanie nazwać, a co wyraźnie odczuwała. Steiner ostrożnie pisze o intuicji poprzedzającej sam język: „Nie wiemy, czy one istnieją, czy może istnieć myśl przed wypowiedzeniem”³⁴. Oglądając *Krainę ciszy i ciemności*, mam wrażenie, że coś istnieje przed językiem, mimo że to komunikacje językowe stanowią definicyjne cechy tego, co ludzkie. Obserwujemy ludzi, którzy z wielkim trudem przyswajają



Wielka ekstaza snycerza Steinera (1974, reż. Werner Herzog).

przystosowany do ich możliwości kod. „Strefa egzystencjalna poprzedza poznawczą” – to znów Steiner, tym razem parafrazujący Sartre’a³⁵. Sacks sporo miejsca poświęca związkowi pomiędzy myślami i językiem. Przytacza przykłady głuchych, którzy po nauczaniu się języka migowego wspominają swoje życie sprzed jego opanowania i potwierdzają istnienie przedmyśli. Cytuje również wypowiedź Einsteina, który zapytany o istotę swoich procesów myślowych, pisał:

Tym, co najprawdopodobniej jest nośnikiem treści myśli i ich elementem składowym, są pewne znaki oraz pewne mniej lub bardziej określone wyobrażenia [...] o charakterze zarówno wizualnym, jak i fizycznym (*muscular*). Słowa i inne znaki umowne stają się niezbędne dopiero w dalszej kolejności w przebiegu procesu myślowego³⁶.

Okazuje się więc, że choć myśl nie jest jeszcze językiem, to język, symbole i wyobrażenia są niezbędnym czynnikiem wpływającym na rozwój myśli:

bez tych czynników, bez interakcji z nimi staje się ona martwa, umiera w umyśle, nie wydając żadnych owoców. To właśnie jest źródło lęków dla wszystkich głuchych nie umiejących posługiwać się językiem czy innymi środkami wyrazu³⁷.

Do doświadczenia Heleny Keller nawiązuje Ernst Cassirer. Moment, kiedy zaczyna ona nazywać przedmioty („narodziny duchowości w świecie głuchoniewidomych”), jest dla jej rozwoju przełomowy. Pojawia się u niej euforyczny stan opisywany jako „głód nazw”, ten nagły poznawczy wstrząs przynosi niemal obsesyjną potrzebę nazywania wszystkiego, z czym się zetknie. Filozof pisze w tym kontekście o „rewolucji intelektualnej”:

Dziecko zaczyna widzieć świat w nowym świetle. Nauczyło się używać słów nie tylko jako mechanicznych znaków czy sygnałów, ale jako całkowicie nowego narzędzia myśli. Otworzył się przed nim nowy horyzont



Fini Straubinger i Vladimir Kokol, *Kraina ciszy i ciemności* (1971, reż. Werner Herzog).

i od tej pory będzie poruszało się do woli w tej nieporównanie rozleglejszej i swobodniejszej przestrzeni³⁸.

Kiedy osoba głuchoniewidoma zaczyna posługiwać się językiem dotykowym ze świadomością, iż każda rzecz ma swoją nazwę, przestaje być zależna wyłącznie od „jakości swego materiału zmysłowego”. Język dotykowy daje głuchoniewidomym dostęp do „myśli symbolicznej i wyrazu symbolicznego”, umożliwiając rozwój.

Keller w autobiografii zwraca także uwagę na to, jak wielką rolę w obcowaniu ze sztuką odegrał dotyk („czy ręka nie jest wrażliwsza na piękno rzeźby niż oko”³⁹), który pozwalał jej wyczuwać linie i poznawać kształty starożytnej rzeźby. Najwięcej czasu poświęca jednak na czytanie, a to, co czyta, przepływa przez nią do tego stopnia, iż nie potrafi odróżnić własnych myśli od tego, co przeczytała. W wieku jedenastu lat zostaje przyłapana na nieświadomym plagiacie, gdy pisze powiastkę *Król Mróz*. Wydawało jej się, że mówiąc językiem dzieci, „wymyśliła sobie bajkę” i zapisała ją na tabliczce Braille’a, żeby nie zapomnieć. Opowiadanie, które zdołała odtworzyć z pamięci, zostało napisane przed jej urodzeniem przez Margaret T. Canby i ukazało się w książce *Ptaszek i jego zaczarowani przyjaciele*. Miała ją pani Zofia, u której Helena spędzała lato w 1888 roku, choć nie są w stanie sobie przypomnieć, czy ją czytały. To zdumiewające, że po czterech latach potrafiła odtworzyć bajkę *Mroźne wróżki*, częściowo używając własnych słów. Wydarzenie to stało się dla niej źródłem traumy i niepokoju. Czy to, co pisze, to jej słowa, czy raczej fałszywa pamięć uruchomiona przez zapomnienie języka, który sam o sobie w ten sposób przypomina? Czytając ponownie bajkę, rozpoznaje zaczerpnięte sformułowania i orientuje się, iż posługiwała się nimi również przy innych okazjach. Asymilacja oraz naśladownictwo okazują się głównymi sposobami pierwszych przeobrażeń myśli w słowa. Bardzo trudno było jej wyjść poza przeczytane zdania, tak by opisać własną kondycję swoimi słowami:

trudność w pisaniu polega na wyrażeniu za pomocą języka właściwego wykształconemu umysłowi – naszych

mętnych pojęć, na poły uczuć, na poły myśli, gdy jesteśmy zaledwie kłębkami instynktownych dążeń⁴⁰.

Pisze to niezwykle zdeterminowana głuchoniewidoma, postrzegana jako postać wybitna, biorąc pod uwagę jej „rozwój umysłowy i zdolność wypowiedzania się”⁴¹. Odzwierciedla to skalę trudności, z jaką muszą się mierzyć osoby głuchoniewidome podczas nauki, a przecież nie wszyscy mają możliwość indywidualnej pracy z nauczycielami. Pod koniec autobiografii Keller opisuje smutek związany z odosobnieniem i niedostępnością świata:

Milczący, bezlitosny los zagradza mi drogę. Chętnie zakwestionowałabym jego despotyczny dekret, gdyż moje serce nie wyżyło się jeszcze nieokiełzanych, namiętych uniesień. Jednakże język nie chce wypowiedzieć cisnących się na usta gorzkich, daremnych słów. Spadają w głąb serca jak niewylane łzy. W mojej duszy panuje wielka cisza. Innym razem znów przybliży się uśmiechnięta nadzieja i szepce: „Radość jest w samozapomnieniu”⁴².

Keller nie chce się nad sobą użalać, lecz sygnalizuje obecność rozpacz i wydaje mi się, że tym samym wyraża ją w sposób mocniejszy, unikając histerycznego tonu. Jej zapiski korespondują z pojawiającymi się w filmie słowami Fini. W pewnym momencie opisuje ona kondycję głuchoniewidomych dosłownie. To ważna wypowiedź:

Ludzie myślą, że głuchota oznacza ciszę, ale to błąd. Jest to ciągle dźwięk przechodzący od delikatnego buczenia przez trzaskające dźwięki do równomiernego buczenia, co jest najgorsze. Nie wiesz, co robić. To naprawdę trudne i czasami powoduje, że jesteśmy drażliwi. To samo dotyczy niewidomych. Nie jest to totalna ciemność. Często widzisz różne kolory: czarny, szary, biały, niebieski, zielony, żółty...

Opisywane przez bohaterkę filmu Herzoga zjawisko deprywacji związanej z niesłyszeniem oraz niewidzeniem wywołuje stres, jest źródłem niepewności i niepokoju, bólu, zarówno fizycznego, jak i psychicznego; utrudnia, a częstokroć uniemożliwia nawiązanie kontaktu ze światem zewnętrznym. *Kraina ciszy i ciemności* jest dojmującym doświadczeniem konfrontacji widza z częściową lub całkowitą utratą samodzielności przez poszczególne jednostki.

Sam obraz wywołuje skrajne reakcje, szczególnie wśród osób, które nie zetknęły się wcześniej z fenomenem głuchoniewidzenia. Świadczy o tym reakcja studentów. Po projekcji wychodzili na korytarz, otwierali okna, ponieważ było im duszno oraz ciężko na ciele i umyśle. Mówili, że było to dla nich bardzo trudne doświadczenie. Dokument zadziałał w sposób niemal organiczny, psychofizyczny, dlatego interpretacja filmu podkreślająca, że chodzi w nim raczej o „współodczuwanie” aniżeli o chłodny, racjonalny ogląd, nie wydaje się przesadzona.

Szczególnie mocna w tym kontekście jest scena, w której obserwujemy Vladimira Kokola. Ma dwadzieścia dwa lata i nie opanował żadnego języka, ponieważ nie ma takiej możliwości. Zajmuje się nim wyłącznie ojciec. Widzimy go bawiącego się piłką, nie chodzi. Wydaje się monadą, innym rodzajem istoty rosnącej, dryfującej gdzieś w ciemnościach, zapachach, wibracjach i dotyku. Przez chwilę bawi się radiem, wyczuwając jego wibracje. Ubrany jest w białą koszulę, krawat i błękitny sweter. Obserwujemy, jak siedzi pozostawiony samemu sobie, po chwili Fini siada obok niego, próbuje się z nim skomunikować, lecz bezskutecznie.

Wartość poznawcza filmu zasadza się więc także na zobrazowaniu przepaści dzielącej widzących widzów od niewidomych bohaterów oraz na wglądzie w kondycję głuchoniewidomych. Jest to próba wnikięcia w kompletnie inny świat komunikujący się w innym języku, próba wprawienia widza w rodzaj zadziwienia innym sposobem obcowania, inną formą istnienia. Za drugim razem, kiedy Fini próbuje opisać sprzężoną dysfunkcję w zakresie wzroku i słuchu z perspektywy wewnętrznej, posługuje się metaforą, co jest szczególnie bliskie wrażliwości Herzoga jako filmowca. W kontekście poznawczej roli, jaką metafory odgrywają w naszym życiu, ciekawe jest również jej stwierdzenie, iż nie potrafi inaczej opisać sytuacji głuchoniewidomych. Słowa maluje ona następujący obraz:

ślepotą jako czarna rzeka, płynąca jak melodia, powoli, ku wielkim wodospadom. Na ich brzegach drzewa i kwiaty, i śpiewające ptaki. I druga rzeka, przejrzysta jak najczystszy kryształ, płynąca z drugiej strony, powoli i bezdźwięcznie. W głębi znajduje się jezioro, ciemne jak przepaść, gdzie rzeki spotykają się. Tam znajdują się skały i woda pieni się, przepływając przez nie, cicho i powoli wpływa do ponurego zbiornika, gdzie stoi w śmiertelnym spokoju, zakłócanym od czasu do czasu przez fale – walkę głuchoniewidomych.

Ten wyobrażony obraz (niezależnie od tego, czy są to słowa Fini, czy podobnie jak w ekspozycji filmu tekst został napisany dla bohaterki przez reżysera) jest opisem głębokiej depresji, jaka dotyka głuchoniewidomych, natomiast życiowa postawa Fini jest heroiczną i pełną godności formą zmierzania się z nią. Sytuacje przedstawione w dokumencie dzieją się w różnych miejscach i przestrzeniach, ale jednocześnie w innym wymiarze. To wyobrażenia bohaterki, opisywane poprzez metaforę, lecz stoi za nią realne doświadczenie. „Wyobrażone spojrzenie sprawia, że realne staje się czymś wyobrażonym i samo z kolei urealnia się, oddając nam jakąś rzeczywistość”⁴³ – pisał Deleuze, a zdanie to, opisujące zarówno obraz kreowany w słowach przez Fini, jak i metaforyczny lot skoczka narciarskiego z początku filmu, mówi o poznawczych właściwościach języka filmowego. W interpretacjach filmu główna protagonistka była porównywana do świętej (Wert), cytowany wcześniej Pflaum nazywa ją „zbawicielką”. Píše tak:

W tym hermetycznie zamkniętym świecie głuchych i niewidomych Fini Straubinger staje się za sprawą Herzoga zbawicielką, która lepiej niż „zdrowi” potrafi pomóc innym głuchym i niewidomym w wydostaniu się z izolacji. Tak więc film *Kraina milczenia i ciemności* stał się filmem o porozumiewaniu się lub też, jak twierdzi Herzog, o „niesamowitej trudności wypowiadania się”. A komunikowanie się, zredukowane nawet do samego zmysłu dotyku, zawsze oznacza doświadczenie świata, a może także stawanie się człowiekiem i narodziny⁴⁴.

7.

Pytanie, jakie w kontekście omawianego filmu sugeruje widzowi reżyser, brzmi: „Co zostałoby z mojego życia, gdybym był głuchy i ślepy?”. Z pozoru może ono wydawać się prowokacją, wszak osoba codziennie posługująca się wzrokiem i słuchem mogłaby pomyśleć, iż nie sposób tego sobie nawet wyobrazić, a jednak pytanie jest całkiem poważne i dokument Herzoga to konkretna odpowiedź poszerzająca nasz horyzont poznawczy. Mimo kilku przygnębiających scen rzuca na świat głuchoniewidomych także światło, łącząc perspektywy zewnętrzną z wewnętrzną.

Aby przezwyciężyć ową niemoc w wyobrażeniu sobie życia osób z niepełnosprawnością – a równoczesne niesłyszenie i niewidzenie jest niepełnosprawnością „złożoną, sprzężoną, wielozakresową, wieloraką, współobecną i wieloobojawową”⁴⁵ – należy przyjrzeć się doświadczeniom osób głuchoniewidomych. Jak podkreślają redaktorki i redaktor monografii poświęconej fenomenowi głuchoniewidzenia:

Doświadczenia osób głuchoniewidomych wskazują jednak na coś zupełnie innego – nie tylko z dużą samodzielnością radzą sobie w sytuacjach życia codziennego, ale także czerpią radość i satysfakcję z kontaktów z bliskimi, obcowania z kulturą i sztuką, uprawiania sportu czy uczenia się języków obcych⁴⁶.

Widzimy to szczególnie w postawie samej Fini, podczas wypełnionych empatią spotkań, wizyt w ogrodzie botanicznym oraz w zoo, czyli w momentach umożliwiają-



Fini Straubinger z podopieczną, *Kraina ciszy i ciemności* (1971, reż. Werner Herzog).



Fini Straubinger, *Kraina ciszy i ciemności*
(1971, reż. Werner Herzog).

jących im integrację i wspólną aktywność. W kontekście zmiany naszego postrzegania osób z niepełnosprawnościami interesująca jest rozprawa Georges'a Canguilhema zajmującego się epistemologiczną historią nauki. Poddaje on radykalnej krytyce scjentystyczno-pozytywistyczne założenia, podkreślając kryzys samych podstaw naszej wiedzy. Canguilhem analizuje pojęcia „normalnego” i „patologicznego”, a wychodząc od fizjologii, zahacza o etyczny wymiar postrzegania choroby, dlatego rzecz wydaje mi się adekwatna również w odniesieniu do trwałych, równoczesnych dysfunkcji zmysłów wzroku i słuchu:

Choroba nie jest czymś upadkiem, agresją, przed którą się ustępuje, ale pierwotnym, makromolekularnym defektem. Jeśli organizacja jest pierwotnie rodzajem języka, to genetycznie uwarunkowana choroba (*maladie*) nie jest przekleństwem (*malédiction*), lecz nieporozumieniem. Można źle odczytać hemoglobinę, tak jak można źle odczytać rękopis. Tutaj jednak chodzi o słowo, które nie wyszło z czyichkolwiek ust, o pismo, które nie wyszło spod czyjejkolwiek ręki. Za wadą (*malfaçon*) nie kryje się żadna zła wola (*malveillance*). Być chorym znaczy być złym, jednak nie w znaczeniu, w jakim o chłopcu mówi się, że jest zły, ale w takim, w jakim mówi się, że

jest zła o ziemi. Choroba nie ma już niczego wspólnego z indywidualną odpowiedzialnością. Tutaj nie można już mówić o nieostrożności, przekroczeniu miary, a nawet, jak w wypadku epidemii, o odpowiedzialności zbiorowej. Jako istoty żywe jesteśmy wytworem prawa rozwoju życia, jako chorzy wytworem uniwersalnego połączenia miłości i przypadku⁴⁷.

Choroba nie powinna i nie może być kojarzona ze złem, natomiast w świadomości potocznej często tak właśnie się dzieje. Lęk przed niepełnosprawnością i kojarzenie jej ze złem przyczyniają się do wyrzucenia osób chorych poza margines życia społecznego. Canguilhem w ramach racjonalizacji negatywnych wartości życiowych proponuje pojęcie „błędu” jako synonimu choroby, ponieważ wywołuje ono mniej emocji i nie jest tak obciążone negatywnymi skojarzeniami:

W porównaniu z niezgodą na śmierć, bólem, trudem życia, czyli racjami istnienia medycyny, błąd odczytania enzymatycznego przeżyty zostaje przez cierpiącego z jego powodu człowieka jako wynik niewłaściwego postępowania, niezawinionego przez postępującego w ten sposób.

Co szczególnie istotne z perspektywy głuchoniewidomych, odrzuca on „definiowanie anormalności jako społecznego niedostosowania”, ponieważ wiąże się ono z „akceptacją poglądu, zgodnie z którym jednostka powinna zaaprobować faktycznie istniejące społeczeństwo, a więc przystosować się do niego niczym do uznanej jednocześnie za dobro rzeczywistości”⁴⁸.

W tym kontekście warto przywołać uwagi Claude'a Lévi-Straussa o pozytywnych aspektach warunków patologicznych:

Ślepi lub kulawi, jednoocy lub jednoręcy to często występujące w świecie figury mitologiczne, które nas wprawiają w zakłopotanie, ponieważ ich stan uważany za ułomność. Jeśli jednak dzięki usunięciu jednego z elementów system staje się nieciągły, a przez to logicznie bogatszy, mimo że liczbowo uboższy, to na podobnej zasadzie mity często nadają pozytywne znaczenie kalekom lub chorym ucieleśniającym tryb zapośredniczenia. Wyobrażamy sobie chorobę bądź kalectwo jako zubożenie bytu, a więc zło. Ale jeżeli śmierć jest równie realna jak życie i jeżeli w konsekwencji istnieje tylko byt, wszystkie warunki, nawet patologiczne, są na swój sposób pozytywne. „Mniej bytu” ma równe prawo do zajmowania pełnego miejsca w systemie, skoro jest jedyną wyobrażalną formą przejścia między dwoma „pełnymi” stanami⁴⁹.

Relacja pomiędzy jednostką a środowiskiem, w jakim żyje, powinna być rozpatrywana jako proces dynamiczny, a wpływ środowiska na jednostkę należy dostosować do

organicznych i percepcyjnych możliwości poszczególnych osobników. Tak, aby nie były one skazane na izolację i samotność wyłącznie z powodu niemożliwości przystosowania się (organicznych, psychicznych, komunikacyjnych, intelektualnych etc.). i przyswojenia bodźców pochodzących z zewnątrz. Dałoby to szansę na kształtowanie własnego środowiska w zgodzie z organicznymi, indywidualnymi możliwościami jednostki oraz na rozwijanie ich. Oczywiście w przypadku głuchoniewidomych olbrzymią rolę odgrywa dzisiaj technologia, lecz jest to temat na osobny tekst.

Nie ma uniwersalnej odpowiedzi na pytanie, gdzie szukać norm i miar możliwości takich energii. Odpowiedź, jak twierdzi autor książki *Normalne i patologiczne*, tkwi

wyłącznie w historii każdego z nas. [...] Normy jakiegoś starca mogłyby być uznane za brak u człowieka dorosłego. To uznanie indywidualnej i czasowej względności norm nie jest równoznaczne ze sceptycyzmem wobec wielości, ale z tolerancją dla różnorodności⁵⁰.

W innym miejscu gęstego, analitycznego studium Canguilhem pisze – i słowa te już wprost można odnieść do bohaterów dokumentu Herzoga:

Różnorodność nie jest jednak chorobą. Anomalia nie oznacza patologicznego. Patologiczne implikuje *pathos*, konkretną i bezpośrednią świadomość cierpienia i takie samo poczucie beznadziei, świadomości życia, które doznało uszczerbku⁵¹.

Świadomość taką wyczuwamy u Fini Straubingen, gdy mówi o „początku końca”, wspominając ostatnie dni w szkole, albo kiedy opisuje sytuację głuchoniewidomych, porównując ich walkę do fal rozbijających się o skały. Jeśli równoczesna utrata wzroku i słuchu jest nieodwracalna, nie możemy już mówić o ciągłości życiowej, lecz o możliwościach reorganizacji, powstaniu zupełnie nowego „wymiaru życia”. I o tym właśnie wymiarze widzącym i słyszącym widzom opowiada Werner Herzog w dokumencie *Kraina ciszy i ciemności*, aby choć odrobinę zmienić nasze spojrzenie.

Psychiatra i psychoterapeuta Viktor Frankl, więzień obozu koncentracyjnego w Auschwitz, w analizie egzystencjalnej „w samym centrum swego pola widzenia stawia sens cierpienia, godność człowieka i poczucie odpowiedzialności”⁵². Zwraca uwagę na obecne w innych ujęciach tendencje do deprecjonowania, mianowicie na dążenie do nieuznawania w drugim człowieku jego istoty ludzkiej i do odarcia go tym samym z jego godności. Przykład: w ujęciu psychoanalitycznym człowiek zostaje zdegradowany do instynktów nim rządzących, „Ty” staje się *id*, człowiek przestaje być kimś, a staje się czymś⁵³. Frankl podejmuje próbę zdemaskowania psychologii demaskującej, ale krytyce poddaje także inne instrumentalne ujęcia, jak psychologizm czy socjologizm. Proponuje spojrzenie na człowieka jako na skomplikowaną całość, co jego zdaniem najlepiej robi



Pierwszy lot, *Kraina ciszy i ciemności* (1971, reż. Werner Herzog).

analiza fenomenologiczna i egzystencjalna. Interesuje go przede wszystkim „subiektywno-duchowa egzystencja” człowieka.

Film Herzoga wydaje mi się głęboko poruszającą konkretyzacją takiego ujęcia. Nie wiem, czy Herzog czytał Frankla, i nie sądzę, by miało to jakiegokolwiek znaczenie. Wydaje mi się jednak, że ujęcie Frankla zyskuje, gdy przeczytamy go przez soczewkę filmu Herzoga. I odwrotnie: film Herzoga wybrzmiewa inaczej w kontekście lektury Frankla. Oczywiście: książka i film to dzieła najzupełniej autonomiczne, ale gdy czytam je jedno przez drugie, okazuje się, iż wzajem się dopełniają i uzupełniają. Dokument Herzoga jest rodzajem wglądu, w którym przenikające się wzajemnie sfery dokumentalnej obserwacji, kreacji i wyobraźni przyprowadzają widza o dreszcz współczucia. Nie jest to już wyłącznie teoretyczne przytakiwanie, lecz momentami dojmujące poczucie beznadziei i empatii wobec osób głuchoniewidomych.

Książka Frankla dotyczy etycznych powinności człowieka, potrzeby posiadania sensu, ontologicznej metafizyki (kategorie „powinności”, „wartości” i „sensu” w psychoterapii). Człowiek ma do dyspozycji wyłącznie sens partykularny, co oznacza, że nasza egzystencja nie ma sensu, ponieważ sama nim jest⁵⁴. Przekaz zawarty w książce dociera do mnie z większą mocą, „konkretyzuje się” po obejrzeniu filmu Herzoga, który z „płaszczyzny faktów” przenosi opowieść na „płaszczyznę egzystencji”. Zdania z Frankla „oświełają” kadry z opowieści o Fini Straubingen i jej podopiecznych:

Cierpienie ma nie tylko etyczną godność, ale także wzniosłość metafizyczną. [...] Postawiony nad przepaścią człowiek spogląda w otchłań i na jej dnie dostrzega tragiczną strukturę bytu ludzkiego. Tam w głębi objawia mu się prawda, że byt ludzi jest ostatecznie cierpieniem, i że ostatecznym przeznaczeniem człowieka jest – cierpieć: być *Homo Patiens*. Prawdę tę człowiek cierpiący odkrywa poza dobrem i złem, pięknem i brzydotą, przeżywając ją nieefektywnie, bez sentymentów i resentymentów⁵⁵.

- * Artykuł opiera się na rozdziale pracy doktorskiej zatytułowanej *Film dokumentalny jako esej (antropologiczny)? Twórczość Wernera Herzoga*, obronionej w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, promotor: prof. dr hab. Dariusz Czaja, 2024.

Przypisy

- ¹ Barbara Skarga, *Wstęp*, [w:] Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 20.
- ² Zob. Werner Herzog, *A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2014, s. 88.
- ³ W dorobku Herzoga filmem tego rodzaju, o którym warto wspomnieć, jest również dokument zatytułowany *From one second to the next* (2013), będący częścią kampanii „It Can Wait”, opowiadający o tragicznych konsekwencjach wysyłania wiadomości tekstowych podczas prowadzenia samochodu. Opowieść składa się z poruszających świadectw ofiar i sprawców wypadków, które w sposób nieodwracalny zmieniły ich życie.
- ⁴ Zob. *A Guide for the Perplexed*, dz. cyt., s. 88.
- ⁵ Cyt. za: *Kraina ciszy i ciemności*, reż. Werner Herzog, 1977. W dalszej części tekstu wszystkie cytaty nieoznaczone przypisaniami podaję za listą dialogową filmu.
- ⁶ „Dzień, w którym po raz pierwszy zobaczyłem Fini, był dniem, kiedy postanowiłem zrobić o niej film”; *A Guide for the Perplexed*, dz. cyt., s. 89.
- ⁷ Rozmowa z rzeczywistością. Z Arturem Żmijewskim rozmawiają Jakub Majmurek i Agnieszka Wiśniewska, [w:] Herzog, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 162–172.
- ⁸ Otóż kiedy w przywoływanej rozmowie Majmurek stwierdza: „O sztuce nie mówimy, że jest nauką poznawczą, że produkuje wiedzę”, Żmijewski natychmiast zaprzecza: „Co to znaczy, że «nie mówimy»? Kim jest owo «my»? Ja wciąż o tym mówię”; tamże, s. 170.
- ⁹ „Zajmuje to tyle czasu ile nauka pisania” – mówi Herzog. Zob. *A Guide for the Perplexed*, dz. cyt.
- ¹⁰ Zob. *Adequate Imagery*, [w:] *A Guide for the Perplexed*, dz. cyt., s. 78.
- ¹¹ Zob. Jerzy Armata, *Kraina ciszy i ciemności*, www.sfp.org.pl, dostęp: 13.12.2020.
- ¹² William F. Wert, *Uświęcanie codzienności. Praktyka dokumentalna Wernera Herzoga („Kraina ciszy i ciemności”)*, przeł. Izabella Stanisławska, [w:] Werner Herzog, Peter C. Seel, Bogusław Zmudziński, Kraków 1994, s. 78.
- ¹³ Zob. Ralf Barton Perry, *Wstęp*, [w:] Helena Keller, *Historia mojego życia*, przeł. Janina Sujkowska, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 12–13.
- ¹⁴ Cyt. za: Krzysztof Stanisławski, Werner Herzog, Kampania Artystyczna, Warszawa 2012, s. 198.
- ¹⁵ *Adequate Imagery*, [w:] *A Guide for the Perplexed*, dz. cyt., s. 84.
- ¹⁶ Zob. Marta Brzezińska, *Gabinet osobliwości Wernera Herzoga*, Filmweb.pl, 30.04.2010.
- ¹⁷ Cyt. za Hans Günther Pflaum, *Obrazy stanu cywilizacji*, [w:] Werner Herzog (1994), dz. cyt., s. 58.
- ¹⁸ Cytaty nieoznaczone inaczej pochodzą z filmu *Wielka ekstaza snycerza Steinera*, reż. Werner Herzog, 1974.
- ¹⁹ W.F. Wert, *Uświęcanie codzienności*, dz. cyt., s. 79.
- ²⁰ Werner Herzog, *Wielka ekstaza snycerza Steinera*, napis w filmie, cyt. za K. Stanisławski, Werner Herzog, dz. cyt.
- ²¹ W.F. Wert, *Uświęcanie codzienności*, dz. cyt., s. 79.
- ²² Magdalena Dunaj, *GŁUCHY-ŚWIAT. Głuchota w perspektywie antropologii zaangażowanej* [rozprawa doktorska], Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015, s. 21.
- ²³ Język dotykowy to alfabet Lorma. Jego twórcą był austriacki pisarz i filozof Hieronimus Lorm (1821–1902), który był osobą słabowidzącą, a w wieku 60 lat całkowicie stracił wzrok.
- ²⁴ George Steiner, *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, przełożył Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2016, s. 9.
- ²⁵ Helena H. Keller, *Historia mojego życia*, dz. cyt.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Keller zaznacza, że nie pamięta wszystkiego dokładnie: „fakty i fantazja zlewają się ze sobą. Kobieta odmalowuje przeżycia dzieciinne tak, jak je sobie wyobraża”; tamże.
- ²⁸ Tamże, s. 19.
- ²⁹ Tamże, s. 12.
- ³⁰ Tamże, s. 27.
- ³¹ Tamże, s. 89.
- ³² Tamże, s. 49.
- ³³ „Język migowy, którego używamy między sobą, wiernie odzwierciedla rzeczywistość i pozwala nam na dokładne przekazanie myśli, a jednocześnie poszerza nasz zakres rozumienia, zmuszając nas do ciągłej obserwacji i analizowania. To język żywy; przekazuje nasze uczucia i rozwija naszą wyobraźnię. Żaden inny język nie pozwala tak dokładnie przekazywać głębokich uczuć” – pisze cytowany przez neurologa Pierre Desloges, niesłyszący, który po opanowaniu języka migowego czuje się „wyzwolony”. Cyt. za Oliver Sacks, *Zobaczyć głos. Podróż do świata ciszy*, przeł. Adam Małaczyński, Zys i S-ka, Poznań 2011, s. 42.
- ³⁴ G. Steiner, *Poezja myślenia*, dz. cyt.
- ³⁵ Tamże, s. 91–92.
- ³⁶ O. Sacks, *Zobaczyć głos*, dz. cyt., s. 70–71.
- ³⁷ Tamże, s. 72.
- ³⁸ Ernst Cassirer, *Od reakcji zwierzęcych do odpowiedzi ludzkich*, [w:] tegoż, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. Anna Staniewska, Aletheia, Warszawa 1998, s. 82.
- ³⁹ H. Keller, *Historia mojego życia*, dz. cyt.
- ⁴⁰ Tamże, s. 55–56.
- ⁴¹ Tamże, s. 101.
- ⁴² Tamże, s. 91.
- ⁴³ Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 236.
- ⁴⁴ H.G. Pflaum, *Obrazy stanu cywilizacji*, dz. cyt.
- ⁴⁵ Zob. Marzena Zaorska, *Stan równoczesnego nie(do)słyszania i nie(do)widzenia jako niepełnosprawność złożona, sprzężona, wielozakresowa, wieloraka, współobecna i wieloobjawowa*, [w:] Świat osób głuchoniewidomych. Wyzwania współczesności, red. Ewa Domagała-Zyśk, Grzegorz Wiącek, Małgorzata Książek, Episteme, Lublin 2017, s. 13–24.
- ⁴⁶ Tamże, s. 7.
- ⁴⁷ Georges Canguilhem, *Normalne i patologiczne. III. Nowe pojęcie patologii: błąd*, przeł. Paweł Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 238–239.
- ⁴⁸ G. Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, dz. cyt., s. 243.
- ⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. Maciej Falski, Aletheia, Warszawa 2010, s. 58.
- ⁵⁰ G. Canguilhem, *Normalne i patologiczne*, dz. cyt.
- ⁵¹ Tamże, s. 106.
- ⁵² Viktor E. Frankl, *Homo Patiens*, przełożyli przeł. Roman Czarniecki i Józef Morawski, Pax, Warszawa 1984, s. 27.
- ⁵³ Tamże, s. 39.
- ⁵⁴ Zob. tamże, s. 63–67.
- ⁵⁵ Tamże, s. 76–77.