

„Kwartalnik Filmowy” nr 118 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1152>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Magdalena Kempna-Pieniążek
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0002-2569-5596>

Aeronautes. Herzogowskie ujęcie z lotu ptaka

Słowa kluczowe:

Werner Herzog;
kino dokumentalne;
ujęcie z lotu ptaka

Abstrakt

Autorka artykułu podejmuje temat charakterystycznych Herzogowskich ujęć z lotu ptaka. Postrzegając kino dokumentalne Wernera Herzoga jako projekt epistemologiczny, badaczka zwraca uwagę na funkcję, jaką podniebna perspektywa pełni w poszukiwaniu nowych, „niezużytych” obrazów, czyli w procesie, który w opinii reżysera stanowi kluczowe zadanie ludzkości. Podążając za badaczami takimi jak Teresa Castro, Eric Ames, Brad Prager oraz Laurie Ruth Johnson, autorka dowodzi, że ujęcia tego typu mają w kinie Herzoga przede wszystkim funkcję poznawczą, służąc konstruowaniu „obcych geografii”, w których realnie istniejący pejzaż zostaje przekształcony w „krajobraz duszy”. Centralne miejsce w argumentacji zajmuje *Biały diament* (*The White Diamond*, 2004), będący metafilmem, w którym Herzog komentuje swoje praktyki wizualne, a także ujawnia zarówno powody oraz proces powstawania, jak i zysk płynący z przyjmowania perspektywy aeronauty.

Jeden z wątków *Białego diamentu* (*The White Diamond*, 2004) Wernera Herzoga – filmu dokumentującego przeprowadzony przez Grahama Dorringtona test sterowca umożliwiającego fotografowanie warstwy koron lasu deszczowego – prezentuje próbę spenetrowania groty ukrytej za wodospadem Kaieteur w Gujanie. Wysilek członków zespołu, z trudem opuszczających zawieszoną na linie kamerę w kierunku jaskini, zostaje zestawiony z łatwością, z jaką ptaki z rodziny jerzykowatych przemierzają tę przestrzeń. Zwierzęta – których łacińska nazwa, jak informuje Dorrington, brzmi *Aeronautes saxatalis*¹ – są przedstawione w filmie jako te, które mają dostęp do miejsc i widoków nieosiągalnych dla ludzi, stając się w ten sposób przedmiotem rozmaitych domysłów, legend i mitów. Starania głównego bohatera *Białego diamentu* zmierzają, jak się wydaje, do pozyskania umiejętności, które dla aeronautów są czymś naturalnym. Cichy, płynny lot lekkiego sterowca tuż nad koronami drzew ma dać ludziom wgląd w miejsca i zjawiska do tej pory nieoglądane.

W *Białym diamentcie* pojawia się w związku z tym wiele ujęć zrealizowanych z lotu ptaka. Nie jest to pierwszy film Herzoga, w którym możemy oglądać takie obrazy – tzw. *aerial views* od lat stanowią charakterystyczny element stylu reżysera. Jest to jednak dzieło, w którym obrazom o takim charakterze towarzyszy rozbudowany metakomentarz. Jego swoistość polega na tym, że nie zostaje on wyrażony wprost, lecz zasygnalizowany – na przykład w ptasim wątku ukazanym we fragmentach, w których oko kamery (zazdrośnie?) podąża za aeronautami białogardłymi przecinającymi niebo, a także w prologu, gdy Herzog komentuje pierwsze próby lotu podejmowane przez człowieka. Pomysł naśladowania ptaków – jak sponad kadru tłumaczy reżyser – okazał się wówczas ślepą uliczką. By sięgnąć nieba, ludzie musieli wypracować własne metody latania. Tak, jak zrobił to Dorrington, który zbudował oryginalny sterowiec, i tak, jak Herzog, który z biegiem lat udoskonalił własną metodę prezentowania filmowych pejzaży z podniebnej perspektywy.

W artykule poświęconym między innymi *Rekolekcjom na temat mroku* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) Matthew Gandy określa charakterystyczne Herzogowskie ujęcia z lotu ptaka jako *dające silne poczucie wszechwiedzy*². Strategię konstruowania pejzażu za pomocą takich obrazów badacz uznaje za wysoce ambiwalentną, jako że nie tylko opiera się ona na melancholijnej kontemplacji katastrofy (I wojna w Zatoce Perskiej), lecz także estetyzuje obrazy konfliktów i zniszczeń, przede wszystkim zaś jest uwikłana w proces tworzenia kolejnych wykluczeń. *Herzoga interesują ekstremalne krajobrazy, w których dochodzi do testowania granic bohaterów filmowych; ci poszukiwacze przygód są jednak niezmiennie na wprost szalonymi mężczyznami rasy kaukaskiej. Krajobraz staje się maskulinistyczną metaforą odwagi, wytrzymałości i samorealizacji: góry mają być zdobyte, lasy spenetrowane, lodowe pustkowia przemierzone. Kobiety są prawie nieobecne w kinie Herzoga (...)*³ – stwierdza autor. W takim rozumieniu ujęcie z lotu ptaka stanowiłoby przede wszystkim metaforę (pragnienia) dominacji, a może nawet zawłaszczenia, w pewien sposób korespondując ze znanymi i chętnie komentowanymi praktykami twórczymi Herzoga. William Van Vert pisze o niemieckim twórcy jako reżyserze tyranizującym swoich współpracowników⁴, a Brad Prager nazywa go „zdolnym mesmerystą”, hipnotyzującym odbiorców swoich dokumentów między innymi za pomocą własnego głosu, dla niektórych brzmiącego *mądrze, dla innych paternalistycznie, dla jeszcze in-*



Biały diament, reż. Werner Herzog (2004)



Rekolekcje na temat mroku, reż. Werner Herzog (1992)

nych esencjonalnie niemiecko⁵. Eric Ames z kolei zwraca uwagę na sposoby, w jakie Herzog przejmuje kontrolę nad projektami innych twórców, jako przykład podając *I Am My Films – A Portrait of Werner Herzog* (1978), zrealizowany wprawdzie przez Christiana Weisenborna i Erwina Keuscha, lecz ostatecznie zdominowany przez osobowość tytułowego bohatera⁶.

Uwagi te można byłoby odnieść do wielu innych filmów. Chociaż dokument *Szczęśliwi ludzie: rok w tajdze* (*Happy People: A Year in the Taiga*, 2010) powstał w oficjalnej współpracy z Dmitrijem Wasiukowem, *Inferno* (*Into the Inferno*, 2016) oraz *Ogniste kule: goście z innych światów* (*Fireball: Visitors from Darker Worlds*, 2020) – z Clive'em Oppenheimerem, a reżyserem *Last Exit: Space* (2022) jest syn Herzoga Rudolph, to na poziomie zarówno formy, jak i treści trudno wytropić w tych dziełach ślady perspektywy innej niż autorska strategia twórcy *Spotkań na krańcach świata* (*Encounters at the End of the World*, 2007)⁷. Co więcej, jak słusznie wspomina Prager, za sprawą dużej aktywności komunikacyjnej i gotowości do komentowania własnych dzieł Herzog *rzuca długi cień*⁸ również na większość prób interpretacji jego filmów, często z góry określając sposób ich rozumienia.

Zaproponowane przez Gandy'ego odczytanie Herzogowskich ujęć z lotu ptaka, choć z pewnością współgrające z legendą biograficzną oraz renomą reżysera, chciałabym poddać tutaj rewizji. Podejmowane w ostatnich latach przez badaczy próby politycznej, ideologicznej czy genderowej krytyki filmów Herzoga⁹, kwestionujące na przykład obecne w nich podejście do Innego, uznają za ważne i interesujące. W tym miejscu pozostawię je jednak na marginesie rozważań, ponieważ nie pozwalają one postrzegać dzieł niemieckiego reżysera jako projektu epistemologicznego, a może nawet eksperymentu myślowego, w którym konkretne środki wyrazu pełnią funkcję instrumentów badawczych. Sądzę, że Herzogowskie ujęcie z lotu ptaka nie tyle stanowi wyraz pragnienia dominacji nad materią dzieła, ile odgrywa istotną rolę w poszukiwaniu nowych, „niezużytych” obrazów, służy zatem realizacji celu, który reżyser uznaje za najważniejsze zadanie całej ludzkości. Boska perspektywa to nie tylko metafora ironicznego dystansu czy środek, za pomocą którego autor buduje atmosferę wzniosłości. Ujęcia tego typu pełnią przede wszystkim funkcję poznawczą, służąc scharakteryzowaniu kondycji ludzkiej w obliczu ogromu świata i wszechświata; nie tyle sprzyjają poczuciu wszechwiedzy, ile raczej przypominają o tym, jak wielu rzeczy jeszcze nie wiemy.

W mojej argumentacji centralne miejsce będzie zajmował *Biały diament* jako film komentujący zarówno powody, jak i potencjalne efekty spoglądania na świat z podniebnej perspektywy. Zdaniem Kristoffera Hegnsvada, zwracającego uwagę na mnogość (w większości niedokończonych) wątków obecnych w tym dziele, jest to modelowy przykład Herzogowskiego „kina I” (*a cinema of the And*), zrealizowany za pomocą metody, którą reżyser miał doprowadzić do perfekcji na planie *Spotkań na krańcach świata, gdzie znajdujemy się na Antarktydzie i spotykamy naukowca i naukowca, i naukowca, z których każdy żyje swoją pracą i czymś jeszcze. Jest doktorem nauk humanistycznych i osobą obsługującą zmywarkę; filozofem i kierownicą ciężarówki i tak dalej*¹⁰. W ujęciu duńskiego autora *Biały diament* jest więc przede wszystkim metafilmem komentującym typową dla dokumentów Herzoga metodę rizomatycznego¹¹, niehierarchicznego budowania narracji z wielu luźno splecionych wątków. Moim zdaniem, ukazując wysiłki Grahama Dorringtona związane z konstruowaniem sterowca, który mógłby wznieść operatora kamery ponad

dżunglę, Herzog formułuje również metawypowiedź na temat własnych praktyk wizualnych. Praktyki te reżyser stosuje zarówno w filmach fabularnych, jak i tych, które określane są mianem dokumentalnych¹². To jednak w tych drugich – w szczególności w dziełach wpisujących się w tzw. nurt pejzażowy¹³ – ujęcia z lotu ptaka są zestawiane częściej w sekwencjach montażowych, które pozwalają na ich pogłębioną interpretację.

Pierwsze loty

Znaki życia (*Lebenszeichen*, 1968), z otwierającą je długą panoramą greckiego pejzażu, są najprawdopodobniej pierwszym filmem Herzoga, w którym zastosowano ten typ ujęcia w sposób przypominający jego dzisiejsze funkcjonowanie w dziełach reżysera¹⁴. Od tego czasu powstało wiele takich obrazów. Dojrzałym wariantem tej koncepcji jest pierwsze pejzażowe arcydzieło Herzoga *Fata Morgana*, a jedną z jej najśłynniejszych realizacji – *Rekolekcje na temat mroku*, film składający się w znacznej mierze z Herzogowskich *aerial views*. Z czasem ewoluowała rola tych ujęć, rozrastały się ich potencjalne znaczenia, a wraz z rozwojem techniki różnicowały sposoby ich realizacji: obok zdjęć rejestrowanych z dachów samochodów pojawiały się obrazy kręcone z pokładów helikopterów, samolotów, motolotni, sterowców, a nawet z kamer zawieszonych na linach służących do wspinaczki wysokogórskiej. W ostatnich jak dotąd dokumentach Herzoga, takich jak na przykład *Ogniste kule...*, możemy oglądać zdjęcia wykonane za pomocą dronów i specjalistycznego sprzętu umieszczonego na orbicie ziemskiej. Nie zawsze, rzecz jasna, są to ujęcia kręcone z udziałem reżysera lub jego operatorów – Thomasa Maucha czy Petera Zeitlingera – na co Herzog zwracał uwagę w kontekście słynnych fragmentów *Rekolekcji na temat mroku* przedstawiających płonące pola naftowe: (...) *zjęcia nakręcono na dwa dni przed moim przyjazdem do kraju. Operator – ekspert w zakresie fotografii lotniczej – wiedział, czego oczekiwałem: tak wielu nieprzerwanych ruchomych ujęć krajobrazu, jak to możliwe*¹⁵.

Wypowiedź ta zachęca do nieulegania pokusie utożsamiania Herzogowskich ujęć z lotu ptaka z perspektywą samego reżysera. Podobną rolę odgrywają fragmenty *Białego diamentu*, w których reżyser wyraźnie zaznacza, kiedy dokładnie znajdował się na pokładzie sterowca Grahama Dorringtona, a kiedy z inżynierem podróżowały inne osoby pracujące na planie. Twórca zdecydował się nawet na umieszczenie w filmie sceny sprzeczki z Dorringtonem pragnącym samotnie odbyć pierwszy lot sterowcem. Ostatecznie konflikt został rozstrzygnięty na korzyść Herzoga, który zabrał na pokład kamerę. Zaskakujące może wydawać się jednak to, że w tej części filmu oglądamy głównie zdjęcia sterowca wykonane z ziemi, nie zaś materiał nakręcony z powietrza, a gdy w końcu go widzimy, to w kontekście sugerującym wyraźnie, iż powstał on bez osobistego udziału autora filmu. Z czym punktem widzenia powinniśmy zatem utożsamiać owe *aerial views*? I dlaczego reżyser – zarówno w samych dziełach, jak i w pozafilmych wypowiedziach – pozostawia tak wyraźne tropy nakazujące oddzielenie perspektywy, z jakiej w jego filmach zostają ukazane pejzaże od jego osobistego punktu widzenia?

Wydaje się, że istotną rolę odgrywa tu tradycja kina niemieckiego. Werner Herzog – reżyser, który chętnie przywołuje w filmach muzykę Richarda Wagnera

i ukazuje monumentalne pejzaże górskie – siłą rzeczy prowokuje do porównywania jego dzieł (w szczególności dokumentalnych) z kinem Trzeciej Rzeszy, zwłaszcza z osiągnięciami Leni Riefenstahl. Otwierająca *Triumpf woli* (*Triumph des Willens*, 1934) scena przylotu Adolfa Hitlera do Norymbergi, w której umieszczona na pokładzie samolotu kamera ukazuje formujące się na ulicach miasta równie szeregi zwolenników NSDAP, to fragment realizacyjnie podobny do części rozwiązań stosowanych przez Herzoga (np. do ujęć z kabiny pilota znajdujących się w drugiej sekwencji *Spotkań na krańcach świata*), niosący jednak radykalnie odmienne od nich przesłanie. W filmie Riefenstahl podniebna, boska perspektywa zostaje utożsamiona z Hitlerem. To jego spojrzenie – nie tylko jako polityka i *Boga zstępującego z nieba*, ale również *emanacji samej natury, uosobienia jej mocy i ładu*¹⁶ – zostaje obdarzone umiejętnością porządkowania rzeczywistości znajdującej się w dole. Herzog zdecydowanie dystansuje się względem takiej totalizującej strategii. W jego filmach ujęcia z lotu ptaka związane są z tak wieloma podmiotami (bohaterami opowiadającymi o swoich podniebnych przygodach, pilotami, operatorami kamery, autorami cytowanych archiwaliów, a także z nim samym) i źródłami (np. kamerą kręcącą się bezwolnie na linie zawieszanej nad wodospadem), że stają się po prostu wielopodmiotowe, a może nawet bezpodmiotowe.

Nie bez przyczyny w filmach reżysera pojawia się wiele sytuacji, w których postaci – z własnej woli, przypadkowo lub na potrzeby realizacji filmu – przyjmują pozycję sprzyjającą oglądowi rzeczywistości z podniebnej perspektywy. Znajdziemy wśród nich profesjonalnych lotników i astronautów (*Operacja Świt / Rescue Dawn*, 2006 /, *Mały Dieter chciałby latać / Little Dieter Needs to Fly*, 1997 /, *Last Exit: Space* / 2022 /), inżyniera aeronautyki (*Biały diament*), skoczków narciarskich (*Wielka ekstaza snycerza Steinera / Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1973 /) oraz alpinistów (*Gasherbrum – Śnieżna góra / Gasherbrum – Der leuchtende Berg*, 1984 /, *Krzyk kamienia / Cerro Torre: Schrei aus Stein*, 1991 /). Motyw lotu odgrywa kluczową rolę w *Skrzydłach nadziei (Julianes Sturz in den Dschungel*, 1999), opowiadających historię Juliane Koepcke – jedynej ocalałej pasażerki samolotu, który rozbił się nad dżunglą, oraz *Odległej błękitnej planecie (The Wild Blue Yonder*, 2005), ukazującej sfrustrowanego kosmitę. Nawet głuchoniewidomą Fini Straubinger – bohaterkę *Krainy ciszy i ciemności* – widzimy w trakcie ekscytującej podróży samolotem.

Co więcej, ujęcia z lotu ptaka korespondują z często przytaczanymi przez bohaterów relacjami na temat marzeń i snów, a niekiedy nawet bezpośrednio im towarzyszą. Gdy w *Spotkaniach na krańcach świata* jeden z glaciologów opowiada o śnie, w którym spacerował po górze lodowej B-15, w kadrze pojawiają się zarejestrowane z pokładu śmigłowca ujęcia tej góry. Obrazy te stanowią filmowy sygnał poznawczej mocy snów, bowiem, jak się wydaje, w swojej romantycznej epistemologii Herzog tak właśnie postrzega tę psychiczną aktywność.

Spojrzenie z lotu ptaka jest prezentowane w filmach reżysera zarówno jako motywacja, jak i najistotniejszy zysk z podróży w przestworzach. Nieprzypadkowo wątek ten powraca jako rama w *Last Exit: Space*. W jednej z pierwszych sekwencji przedstawiciel duńskiej grupy Copenhagen Suborbitals Carsten Olsen mówi, że wysiłki podejmowane w celu zorganizowania pierwszej amatorskiej wyprawy na orbitę są podsyte jego marzeniem o spojrzeniu na Księżyc z kosmosu. Z kolei w jednej z ostatnich sekwencji astronauta Michael Foale dobitnie

podsumowuje swoje liczne doświadczenia związane z podróżami w kosmos: *Rzeczą, która najbardziej mnie napędzała, było patrzenie na Ziemię*. Można się domyślać, że dla bohatera namiastką tych doświadczeń są loty szybowcem, obok którego kilkakrotnie go oglądamy. Również dla Grahama Dorringtona latanie sterowcem stanowi echo młodzieńczych marzeń o podróży w kosmos, których realizacja zakończyła się wypadkiem i utratą części palców. Osiągnięcie perspektywy aeronauty nie jest bowiem łatwe – często wiąże się nie tylko z ogromnym wysiłkiem i osobistymi wyrzeczeniami, lecz także z koniecznością poniesienia ofiary, niekiedy nadzwyczaj tragiczną. Dla Dietera Denglera, zestrzelonego nad Laosem w czasie konfliktu w Wietnamie, ceną za realizację marzenia o lataniu okazała się długa i bolesna niewola; z kolei Dorrington był świadkiem śmierci operatora Dietera Plagego, z którym w latach 90. testował swój sterowiec na Sumatrze.

Co stoi za tą potrzebą patrzenia na świat z lotu ptaka, tak silną, że dla jej realizacji bohaterowie są w stanie tyle poświęcić? W opisach, które padają z ust postaci (ale czy na pewno z ich? Wiadomo przecież, że Herzog często zmyśla takie narracje¹⁷), pojawiają się sformułowania nasuwające skojarzenia z kategorią wzniosłości. Lotnicy i astronauta mówią o doświadczeniach, w których poczuciu niezwykłości oglądanego z góry pejzażu towarzyszy uświadomienie sobie nikłości ludzkiej egzystencji. Herzog jest jednak reżyserem świadomym tego, że *porzuciwszy od XVIII w. fenomen lotów człowieka doprowadził do głębokich przemian w kulturowej wyobraźni. Zmienił sposób, w jaki są postrzegane środowiska, w których żyjemy, i uformował jeden z głównych wektorów nowoczesnej ekspansji mobilności*¹⁸. Sam zresztą nieprzypadkowo rozpoczyna *Biały diament* od odwołań do XVIII-wiecznych eksperymentów oraz dalszej historii lotów.

U Herzoga, podobnie jak w refleksji Siegfrieda Kracauera – którego koncepcje, czego dowodzi Joanna Sarbiewska¹⁹, są bardzo użyteczne w interpretacji filmów niemieckiego reżysera – funkcje ujęć z lotu ptaka wykraczają poza referencjalność, uruchamiając myślenie o samym procesie widzenia i postrzegania. Wbrew temu, co w odniesieniu do Herzogowskiego „kina I” sugeruje Hegnsvad, *Biały diament* nie jest kluczowym zlepkiem niedokończonych wątków. Wszystkie przywoływane przez twórcę motywy wiążą się przecież z widzeniem i patrzeniem, każda z opowieści dotyczy tego, co zostało zobaczone lub – wręcz przeciwnie – czego nie dało/nie da się zobaczyć. Członkowie ekipy filmowej chcą z o b a c z y ć , co kryje się za wodospadem Kaieteur; zatrudniony do pomocy przy obsłudze sterowca przedstawiciel lokalnej społeczności Mark Anthony Yhap p a t r z y na wodospad przez kroplę wody (chciałby też z o b a c z y ć dawno niewidzianych krewnych, a kiedy zostaje zabrany w podróż, żałuje, że nie ma z nim jego ukochanego koguta, któremu chciałby p o k a z a ć świat); dzieci z pobliskiej indiańskiej wioski, zdaniem Dorringtona, n i e w i d z i a ł y przelatującego sterowca, ponieważ był to obiekt niemieszczący się w ich spektrum poznawczym (podobnie jak w przywoływanej przez bohatera opowieści z czasu przybycia Europejczyków do Nowej Zelandii Maorysi nie byli w stanie z o b a c z y ć okrętu Jamesa Cooka); Dieter Plage w czasie realizacji filmów przyrodniczych w i d z i a ł niezwykle sytuacje z udziałem dzikich zwierząt; z kolei Graham Dorrington p a t r z y ł na śmierć samego Plagego, a teraz chce z o b a c z y ć las deszczowy z pokładu sterowca i chyba właśnie z powodu tego silnego pragnienia przyjęcia perspektywy aeronauty jest on dla Herzoga tak in-

teresującym bohaterem. Jak bowiem, nawiązując do Kracauera, tłumaczy Teresa Castro, widok z lotu ptaka *nie tylko ujawnia naturę rzeczy, które do tej pory były ukryte i niewidziane, lecz także jest narzędziem dającym dostęp do ich zawartości*²⁰. U Herzoga dostęp ten nie jest człowiekowi po prostu dany, trzeba go sobie cierpliwie wypracować lub zdobyć w akcie bezprzykładnej odwagi.

Obce geografie

We wprowadzeniu do książki poświęconej twórczości Wernera Herzoga Kristoffer Hegnsvad cytuje wypowiedź Jonathana Demme'a, twórcy głośnego thrillera *Milczenie owiec* (*The Silence of the Lambs*, 1991), zastanawiającego się nad tym, co znalazłoby się pod nazwiskiem autora *Fata Morgany* na wizytówkach (o ile niemiecki twórca w ogóle zdecydowałby się na ich używanie) – *nie reżyser, producent ani autor. Na wizytówce znalazłby się napis: „Wcześniej niewidziane obrazy, wcześniej niesłyszane dźwięki i myśli”*²¹. Powracające często – zarówno w filmowych narracjach, jak i pozafilmowych wypowiedziach – przekonanie Herzoga, że żyjemy wśród zużytych obrazów i potrzebujemy nowych²², nadaje szczególny charakter stosowanym w jego filmach ujęciom z lotu ptaka. Poszukiwanie „niezużytych” obrazów, których dostarczycielem ma być kino Wernera Herzoga, często wiąże się z przekształcaniem realnie istniejących i oglądanych z odpowiedniego dystansu miejsc w *uderzająco obce geografie*²³. Reżyser opracował tę technikę do perfekcji już na planie *Fata Morgany*, gdzie rejestrowanie pejzażu za pomocą ruchomej kamery usytuowanej na dachu samochodu lub na pokładzie niewielkiego samolotu sprawiło, że *to, co powinno być obrazami z podróży, uległo radykalnej dekontekstualizacji*²⁴. Podobnie rzecz ma się z pejzażem zniszczeń wojennych ukazanych w *Rekolekcjach na temat mroku* i opisanym przez Lutza Koepnicka jako *filmowany z perspektywy (...) nieważkiego i płynącego helikoptera. Widzimy leje po bombach, spalone czołgi i ciężarówki, lądowiska, które zrobiły się bezużyteczne, a w końcu całkowicie zdewastowany talerz anteny satelitarnej; w tle rozbrzmiewa muzyka Wagnera, sprawiając, że to, co już jest niesamowite w zrujnowanym krajobrazie, staje się jeszcze bardziej obce*²⁵.

O tym, że fotografowanie świata z podniebnego punktu widzenia może prowadzić do wytworzenia radykalnie obcych obrazów, wiedzieli już pionierzy tego typu zabiegów. Teresa Castro opisuje takie zdjęcia jako *unikatową fuzję makroskopowej wizji i mikroskopowej obserwacji: Kontemplacja świata z góry umożliwia niespotykane dotąd poszerzenie pola widzenia. (...) jest zatem widzeniem makroskopowym, które pozwala na objęcie gołym okiem rozległości określonego terytorium. Jednak wysokość punktu widzenia łączy się ze światem, który stopniowo się zmniejsza i traci charakterystyczną objętość*²⁶.

To, że mikroskopowo-makroskopowa metoda jest w istocie bliska Herzogowi, zostaje w *Białym diamentcie* podkreślone za pomocą motywu oglądania wodospadu Kaieteur przez kroplę wody. W filmie czynność tę przypisuje się Markowi Anthony'emu Yhapowi, który twierdzi, że takiej właśnie kontemplacji oddaje się podczas wędrówek w poszukiwaniu leczniczych ziół. W sekwencji tej pojawia się ujęcie przedstawiające obraz wodospadu zamknięty w kropli deszczu. Padające wówczas uwagi Herzoga na temat wszechświata mieszczącego się właśnie w takiej kropli odsyłają niemal wprost do metody polegającej na przyji-



Fata Morgana, reż. Werner Herzog (1971)



Skrzydła nadziei, reż. Werner Herzog (1998)

mowaniu perspektywy, w której to, co wielkie, ulega mikroskopowemu pomniejszeniu, dzięki czemu może być postrzegane w nowy sposób.

Perspektywa astronauty wiąże się jednak nie tylko z optycznym pomniejszeniem przedmiotu oglądu, lecz również zredukowaniem obserwującego podmiotu do samego spojrzenia. Uwaga Koepnicka o tym, że w *Rekolekcjach na temat mroku* płynący ponad pejzażem helikopter wydaje się całkowicie pozbawiony wagi, jest słuszna: Herzogowski astronauta, unosząc się, traci swój ciężar, stopniowo osiąga stan nieważkości, przy czym proces ten zaczyna się jeszcze na ziemi, co w *Białym diamentcie* zostało pokazane i wprost, i metaforycznie. Dla sterowca Grahama Dorringtona niebezpieczne mogą być nawet niewielkie podmuchy wiatru; w jednym z ujęć Herzog ujawnia też, że statek jest tak zbalansowany, iż wystarczy wyjąć z niego małą butelkę wody, by zaczął się samoistnie unosić.

Aby jednak lot zakończył się sukcesem – czyli zrobieniem unikatowych zdjęć warstwy koron drzew – konieczna jest także innego rodzaju lekkość: Dorrington musi zrzucić z siebie ciężar, jakim jest dla niego wspomnienie śmierci Dietera Plagego. Następuje to między dwiema próbami lotu. Pierwsza z nich, w trakcie której na pokładzie sterowca znajduje się Herzog, kończy się częściową porażką z powodu niewielkiej usterki technicznej. Zanim nastąpi druga, pomyślna, Dorrington w długim monologu opowiada przed kamerą o szczegółach wypadku, który miał miejsce na Sumatrze, a także o swoich odczuciach związanych z tragiczną śmiercią operatora. Montaż sugeruje, że dopiero po tym wyznaniu bohater jest w stanie doświadczyć pierwszego, w pełni udanego lotu sterowcem.

Obcość geografii oglądanej przez astronautę – szczególnie silnie odczuwalna w „księżycowych” ujęciach (aktywnych) kraterów w filmach takich jak *Pod wulkanem* (*La Soufriere – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*, 1977) czy *Inferno* – wiąże się ze szczególną rolą pejzażu jako „krajobrazu duszy”. Komentując ujęcie otwierające *Znaki życia*, reżyser stwierdza, że ma ono dać widzowi wystarczająco dużo czasu, by *wniknął w głębię krajobrazu, a krajobraz wniknął w niego*²⁷. Taka strategia służy zamyśleniu i kontemplacji²⁸, jej efektem jest jednak coś jeszcze.

W *Mały Dieter chciałby latać* i *Skrzydłach nadziei* – filmach nie tylko zrealizowanych w podobnym czasie (w latach 1997-1999), lecz także korespondujących ze sobą na płaszczyźnie tematycznej i formalnej – pojawiają się sceny, w których bohaterowie, Dieter Dengler i Juliane Koepcke, są prezentowani w ujęciach z lotu ptaka. Kamera z wolna oddala się od nich, ukazując otaczający pejzaż – w przypadku Denglera są to samoloty, a w przypadku Koepcke majestatyczna dżungla. Postaci stopniowo stają się zaledwie punktami w przestrzeni. Ujęcia te można czytać na różne sposoby, w zależności od przyjętego kontekstu: Eric Ames pisze o nich jako o aktach odkupienia²⁹, z kolei Lúcia Nagib – dostrzegając podobne rozwiązania w *Aguirre – gniewie bożym* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) – twierdzi, że strategia ukazywania protagonistów na tle majestatycznego pejzażu tak, iż ludzka sylwetka osiąga maleńkie rozmiary, tłumaczy poniekąd „donkichoterską” postawę bohaterów wobec „miażdżącego” środowiska³⁰. Jeśli jednak przyjmujemy, że głównym tematem filmów Wernera Herzoga jest poznanie³¹, to ujęcie łączące metodę makroskopową i mikroskopową okaże się szczególnie pożądanym narzędziem oglądu rzeczywistości także z innych powodów. Laurie Ruth Johnson komentuje tę koncepcję w odniesieniu do filmu *Gasherbrum...*, w którym maleńkie postaci dwóch wspinaczy zostają ukazane na tle rozległego białego tła.

Zdaniem badaczki widok ten *wbrew intuicji sugeruje, że jest wiele rzeczy, których nie możemy zobaczyć*; co więcej: Herzog osiąga ten efekt, *przytłaczając nas rozległą panoramą, którą możemy zobaczyć*³². Mikroskopijno-makroskopowe ujęcia z lotu ptaka odgrywają zatem niebagatelną rolę w Herzogowskiej epistemologii, służąc z jednej strony jako sugestia, że dużo pozostało do poznania, z drugiej zaś dekontekstualizując realnie istniejący pejzaż w taki sposób, by stał się „krajobrazem duszy”, zgodnie z koncepcją, której źródłem Johnson upatruje w *dwóch konkurujących ze sobą modelach epistemologicznych z końca XVIII w. (...) pierwszy z nich skupia się na zdobywaniu wiedzy poprzez gromadzenie wrażeń zmysłowych dotyczących wyglądu rzeczy i wywodzi z renesansowej koncepcji poznania przez widzenie. Model ten akcentuje badanie i mapowanie dokonywane w trakcie podróży. Drugi model, którego reprezentantem jest Johann Gottfried Herder, lokalizuje wiedzę wewnątrz jaźni – zgodnie z nim, psyche w pewnym sensie jest już mapą świata*³³. Modele te spotykają się w filmach Herzoga, między innymi w *Białym diamencie*. Pierwszy znajduje odzwierciedlenie w wypowiedzi Dorringtona, który jako jedną z motywacji swoich działań przedstawia pragnienie zbadania górnych warstw dżungli po to, by odkryć żyjące tam gatunki roślin o leczniczych właściwościach. Manifestacją drugiego jest natomiast zachodząca w filmie korelacja między realizacją projektu Dorringtona i dokonującą się przed kamerą konfrontacją bohatera z traumą wywołaną nagłą śmiercią Dietera Plagego³⁴.

Rzut kartograficzny

Latanie zmieniło kulturę wizualną. Fotografie i filmy ukazujące widoki z pokładu balonów czy samolotów od początku były uznawane za wartościowe poznawczo. Jak przypomina Teresa Castro, w pierwszych dekadach XX w. traktowano je instrumentalnie i funkcjonalnie: (...) *niemal ślepa i powszechna wiara w obiektywizm metod reprodukcji technicznej – takich jak fotografia i kino – akcentowała teleologiczną tendencję, zgodnie z którą obrazy indeksalne zrealizowane z powietrza stanowiły naturalne zastępstwo obrazów kartograficznych*³⁵. W scenach otwierających *Biały diament* Herzog przywołuje ujęcia archiwalne podobne do tych, które Castro opisuje w eseju. Wydaje się, że ukazując wysiłek pionierów fotografii lotniczej i trudności techniczne związane z obecnością operatorów i kamer na pokładach pierwszych samolotów, reżyser sugeruje, iż odwieczne ludzkie marzenie o lataniu było i jest *de facto* marzeniem o oglądaniu Ziemi z nowej (dla człowieka) perspektywy, uzyskiwaniu dostępu do widoków, które na co dzień są niedostępne, i utrwalaniu tych widoków na kliszy fotograficznej czy filmowej (*W celuloidzie pokładamy nadzieje* – mówi z uśmiechem Dorrington siedzący na pokładzie sterowca).

Nie wszystkie ujęcia z lotu ptaka, które znajdujemy w filmach Herzoga, służą dekontekstualizacji przestrzeni. Niektóre z nich pozwalają na przeprowadzenie procesu mapowania przestrzeni i to w niemal dosłownym rozumieniu. Dzieje się tak choćby w *Spotkaniach na krańcach świata*, gdzie widok bazy płetwonurków oglądanej z pokładu śmigłowca zostaje przez reżysera opatrzony „kartograficznym” komentarzem: *Kierujemy się do (...) obozu nurków, usytuowanego na brzegu oceanu. Na prawo widać zamarznięte morze, w którym [pracownicy bazy] nurkują. Sam obóz został zbudowany na stałym lądzie*. Spojrzenie z lotu ptaka, które służy zapoznaniu się z topografią terenu, nie jest obce reżyserowi. Oko kamery,

chcąc pozyskać wiedzę o konkretnych elementach, z uwagą zwraca się ku danej przestrzeni. W *Last Exit: Space*, w którym padają pytania o możliwość kolonizacji kosmosu ten typ spojrzenia zostaje sparafrazowany w niezwyklej wertykalnych ujęciach „wycelowanych” w niebo. Głębia, która ma zostać zbadana, mroczną otchłania, do której niczym do krateru wulkanu zagląda kamera, jest tu przestrzeń kosmiczna – kierunki takie jak „góra” i „dół” przestają obowiązywać. Ujęcia przypominające patrzenie w niebo z dna studni czy głębokiego jaru, które pojawiają się w filmie Rudolpha Herzoga, odniesione do relacji przestrzennych panujących w kosmosie, mogą być zatem równie dobrze traktowane jako spojrzenie z lotu ptaka na tę część wszechświata, która jest widoczna z Ziemi.

Rozumiana dosłownie kartograficzna wartość ujęć zrealizowanych z podniebnej perspektywy na ogół ustępuje jednak miejsca procesowi mapowania przestrzeni rozumianej jako „pejzaż duszy”. W filmie *Mały Dieter chciałby latać* Herzog snuje narrację o wrażeniach bohatera swojego filmu: *Ale z powietrza Wietnam wcale nie wydawał się prawdziwy. Dla Denglera był niczym siatka na mapie*. Fragment ten – podążając za myślą Jennifer Fay – komentuje Eric Ames, którego zdaniem sygnalizowanie takiego dystansu i perspektywy bezosobowej jest techniką pozwalającą wytrzymać spektakl przemocy przedstawiany przez towarzyszące opowieści zdjęcia³⁶.

Związki fotografii lotniczej i wojny są złożone i sięgają co najmniej lat 1914-1918, w szczególności zaś dokumentacji zniszczeń dokonanych w I wojnie światowej – dokumentacji, warto dodać, prowadzonej między innymi w celu przeprowadzenia procesu rekonstrukcji. Teresa Castro za szczególnie interesujący uznaje francuski film nieznanego autora *En dirigeable sur les champs de bataille* (1919). Jego obrazy postrzega jako element programu kartografii wizualnej, która z założenia miała mieć potężną wartość propagandową; obrazy te służyły budowaniu postaw patriotycznych poprzez eksponowanie zarówno męczeństwa kraju, jak i energicznego zaangażowania w dzieło odbudowy³⁷.

W *Rekolekcjach na temat mroku* – filmie, w którym Herzog postępuje się ujęciami z lotu ptaka, by zaprezentować zniszczenia wojenne – element propagandowy jest nieobecny; trudno także dostrzec w tym procesie mapowania terytorium ruin jakiś element rekonstrukcji. Wydźwięk obrazów, który nasuwa już otwierający film pseudocytat z Pascala, jest stricte apokaliptyczny. Wbrew temu, co sugeruje Matthew Gandy, nie nazwałabym – podobnie jak Lutz Koepnick – strategii reżysera czysto estetyzującą, ponieważ u Herzoga estetyzacja nie ma na celu usprawiedliwienia, swoją drogą i tak niemożliwego do usprawiedliwienia, świata ani nie zawiera totalizującego impulsu niwelowania granic między polityką a sztuką, etyką a estetyką. Wręcz przeciwnie, estetyzacja jest tym, co kieruje naszą uwagę ku granicom samej estetyki, a przez to stawia obserwatora przed wyzwaniem dotyczącym postrzegania (na nowo) zarówno świata, jak i siebie samego, odkrywaniem kolejnych dróg percepcji³⁸. Negatywnym punktem odniesienia staje się tu ponownie twórczość Leni Riefenstahl (a także Richarda Wagnera)³⁹, w której wspomniane przez autora granice uległy celowemu rozmyciu.

Kluczową kwestią wydaje się wysokość, z jakiej realizowane jest ujęcie. U Herzoga jest ona zazwyczaj w pewien sposób ograniczona, co wskazuje Eric Ames w analizie *Rekolekcji na temat mroku*, w których zamiast widoku zniszczeń wojennych prezentowanych z wysokiego punktu widzenia (mogącego prze-

kształcić filmowany teren *w płaski obraz wzorów pozostawionych przez bomby*) otrzymujemy obrazy zrealizowane z niskiego pułapu, skośne i ruchome⁴⁰. Co więcej, z danej tu wysokości w każdej chwili można, a nawet trzeba zejść, by – jak obrazowo ujmuje to Kristoffer Hegnsvad – *stanąć znów mocno na ziemi*, co w *Rekolekcjach...* dzieje się, gdy majestatyczne ujęcia z helikoptera są przerywane sekwencjami ukazującymi bezimienne ofiary wojny, które w wyniku traumy utraciły mowę⁴¹.

Herzogowskie ujęcia z lotu ptaka, mimo że czasem realizowane z wysokości stratosfery, nigdy nie wiążą się z osiągnięciem stanu całkowitej nieważkości i dystansu, którego nie dałoby się pokonać. Nawet wtedy, gdy kamera oddala się od fotografowanego obiektu, nigdy nie znajduje się za daleko. Zabieg ten stosowany jest również w przypadku obrazów pochodzących z innych źródeł. Nawet w *Last Exit: Space* ukazującym Ziemię z orbity wciąż oglądamy naszą planetę ze stosunkowo niskiego pułapu (widzimy wyraźny zarys górnych warstw atmosfery), a nie – dajmy na to – z odległości Księżyca. Sensem Herzogowskiego dystansu nie jest bowiem ucieczka, lecz przyjęcie perspektywy aeronauty, zdolnego dostrzec z unikatowego punktu widzenia to, co do tej pory nie było oglądane.

Istotne wydaje się także to, że preferowane przez reżysera ujęcia z lotu ptaka nie są nieruchome. Miejsca, z których zostały zrobione, mogą być mniej lub bardziej określone (niekiedy zdradza je cień helikoptera lub dźwięk silników), nigdy jednak nie służą stworzeniu statycznego kadru. Mówiąc krótko: filmy Herzoga oferują nam wgląd nie tyle w gotową mapę, ile w proces mapowania przestrzeni, a być może i czasu. Na ostatni z wątków zwraca uwagę Laurie Ruth Johnson, analizując szczególnie dynamiczne ujęcia z lotu ptaka z *Jaskini zapomnianych snów* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) prezentujące Pont d'Arc. Przyjętą tu strategię autorka określa jako *swego rodzaju dotykanie lub taniec z odległą przeszłością*⁴². Przywołane przez Johnson sensualne i kinestetyczne porównania nie są przypadkowe. Zwraca na nie uwagę również Brad Prager, którego zdaniem Herzogowska strategia eksplorowania pejzażu służy nie tylko poszukiwaniu nowych, dotąd niewidzianych obrazów, lecz także zachęcaniu widzów do odbierania tych obrazów *raczej z poziomu zmysłów niż z poziomu „ratio”*⁴³. Wydaje się, że również w tym kontekście zastosowanie ujęć z lotu ptaka ma szczególne znaczenie, jako że uruchamiają one szczególny tryb percepcji, oscylujący między tym, co wizualne, i tym, co kinestetyczne⁴⁴.

*Spojrzenie z lotu ptaka (...) staje się szczególnym sposobem myślenia o świecie*⁴⁵ – notuje Teresa Castro w kontekście historii tego motywu w kinie. Czy to w pochodzących z epoki Lumière'ów ujęciach, w których ludzkie postaci *zostają zredukowane do ruchomych plamek, nieodróżnialnych od ich cieni (...), świat zamienia się w liliputowską fantazję, a oko nabiera guliwerowskich wymiarów*⁴⁶, czy to w koncepcji kina-oka Dżigi Wiertowa, *wolnego od ograniczeń ludzkiej niezmienności, dążącego do ciągłości ruchu, wznoszącego się w niebo, a następnie schodzącego ku ziemi* rzeczona perspektywa *ilustruje nową formę percepcji i nowy sposób patrzenia na świat*⁴⁷. Wydaje się, że Werner Herzog podąża za tą ideą. Jego sposób myślenia o świecie za pomocą ujęć z podniebnej perspektywy jest przy tym mocno uwikłany w proces mediowania między wiedzą i niewiedzą, a także między tym, co widoczne,

i tym, co niewidoczne. Dokonujące się za pomocą tego typu spojrzenia mapowanie krajobrazu można zatem rozumieć także jako proces wytyczania granic siatki kartograficznej, wskazywania wciąż niezbadanych marginesów mapy, o których mówią bohaterowie *Spotkań na krańcach świata*.

Biały diament, jako film autotematyczny (w końcu jego głównym wątkiem jest realizacja ujęć dzungli), kieruje uwagę zarówno ku powodom oraz procesowi powstawania, jak i zyskowi płynącemu z charakterystycznych Herzogowskich ujęć z lotu ptaka. Wśród tych pierwszych najistotniejsze wydaje się pozyskiwanie za pomocą obrazów wiedzy – pragmatycznej (odkrywanie sekretów natury), a także duchowej (zdekontekstualizowane ujęcia pejzażu przekształcają się w „krajobrazy duszy”). Z kolei proces powstawania wymaga wielkiego wysiłku woli, przyjęcia pozycji aeronauty i zgody na poniesienie ofiary (utracone palce Dorringtona, śmierć Dietera Plagego). Zyskiem wreszcie jest osiągnięcie możliwości oglądania świata z unikatowej makroskopowo-mikroskopowej perspektywy, znajdowanie „niezużytych” obrazów i dostrzeżenie „białych plam” na mapie – miejsc, w których ludzka wiedza osiąga swój kres, oferujących widoki, nienadające się jeszcze – być może – do oglądania. Ostatecznie przecież Herzog nie pokazuje w *Białym diamentcie* wnętrza groty znajdującej się za wodospadem Kaieteur, uzasadniając tę decyzję szacunkiem dla rdzennych Amerykanów z Gujany, którzy uznają to miejsce za święte. To, co się w nim znajduje, pozostaje tajemnicą znaną ptakom z gatunku *Aeronautes saxatalis* – niemym strażnikom widoków niedostępnych dla ludzi.

¹ W polskiej dystrybucji filmu (zob. wydanie DVD *Świat według... Wernera Herzoga*, kolekcja Planete Doc Review DVD, wyd. Against Gravity, 2010), ptaki te nazywane są po prostu jerykami (ang. *swifts*). Nazwa *Aeronautes saxatalis*, na którą powołuje się Dorrington, odnosi się *de facto* tylko do gatunku znanego jako aeronauta białogardły.

² Zob. M. Gandy, *The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism and the Politics of Documentary Filmmaking*, w: *A Companion to Werner Herzog*, red. B. Prager, Wiley-Blackwell, Malden – Oxford 2012, s. 531.

³ Tamże, s. 543.

⁴ Zob. W. Van Wert, *Last words: Observations on a New Language*, w: *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, red. T. Corrigan, Routledge, London – New York 2014, s. 53.

⁵ B. Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Columbia University Press, London – New York 2007, s. 1.

⁶ E. Ames, *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2012, s. 218. Zob. także J.-Ch. Horak, *W. H. or the Mysteries of Walking in Ice*, w: *The Films of Werner Herzog...* dz. cyt., s. 23-24.

⁷ Dlatego też w dalszej części artykułu będę traktować *Last Exit: Space* jako Herzogowski dokument. Niemiecki reżyser pełnił na planie funkcje producenta wykonawczego; jest także narratorem. Pod względem podjętego tematu *Last Exit...* wydaje się zresztą kontynuacją zrealizowanego dwa lata wcześniej filmu o meteorach *Ogniste kule: goście z odległych światów*.

⁸ Zob. B. Prager, dz. cyt., s. 2.

⁹ Zob. np. E. Ames, *The Case of Herzog: Re-Opened*, w: *A Companion to Werner Herzog...* dz. cyt., s. 393-415; E. Carter, *Werner Herzog's African Sublime*, tamże, s. 329-355; W. Lehman, *A March into Nothingness: The Changing Course of Herzog's Indian Images*, tamże, s. 371-392.

¹⁰ K. Hegnsvad, *Werner Herzog: Ecstatic Truth and Other Useless Conquests*, tłum. C. C. Thomson, Reaktion Books, London 2021, s. 202.

¹¹ Zdaniem Hegnsvada istnieją podstawy do interpretacji twórczości Herzoga w duchu myśli Gilles'a Deleuza. Tak bowiem, jak Deleuze dążył do rozsądzania restrykcyjnych struktur i uwalniania myśli, tak Herzog dąży do odnajdywania nowych, nieskażonych, wolnych od wszelkich uwarunkowań obrazów. Zob. tamże, s. 172.

- ¹² W wywiadach reżyser podkreśla swoją niechęć do kategoryzowania jego filmów z uwagi na ich (domniemaną) przynależność do gatunków fikcyjnych lub niefikcyjnych i twierdzi, że takie podziały go nie interesują. Zob. np. K. Wetzel, *Interview with Werner Herzog*, w: *Werner Herzog: Interviews*, red. E. Ames, University Press of Mississippi, Jackson 2014, s. 41; D. Sponsel, J. Sebenig, „Revolver” *Interview: Werner Herzog*, tamże, s. 141.
- ¹³ Odwołuję się tutaj do zaproponowanego przez Emmanuela Carrère’a podziału twórczości Wernera Herzoga na nurt pejzażowy, reprezentowany m.in. przez *Fata Morgana* (*Fata Morgana*, 1970), oraz nurt humanistyczny, do którego należą np. *Kraina ciszy i ciemności* (*Land des Schweigens und Dunkelheit*, 1971). Zob. E. Carrère, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, tłum. I. Dembowski, w: *Werner Herzog*, red. B. Zmudzinski, P. C. Seel, Goethe-Institut, Kraków 1994, s. 91.
- ¹⁴ Co prawda już w *Heraklesie* (*Herakles*, 1962) pojawiają się ujęcia wojskowych samolotów zrzucających bomby, ale w dziele tym – postrzeganym dziś przez reżysera jako wprawka montażowa (zob. P. Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, London – New York 2002, s. 13) – nie ma długich ruchomych ujęć z lotu ptaka. Prawdopodobnie nie było ich także w *Zabawie w piasku* (*Spiel im Sand*, 1964) – filmie, którego Werner Herzog do dziś nie pozwala dystrybuować. W *Ostatnich słowach* (*Letzte Worte*, 1967), narkotycznych tuż przed *Znakami życia*, na dodatek w podobnej greckiej scenarii, pojawia się już kilka stricte pejzażowych ujęć, zrealizowanych jednak w planie ogólnym, a nie totalnym.
- ¹⁵ P. Cronin, dz. cyt., s. 247. Zob. także: E. Ames, *Ferocious Reality...* dz. cyt., s. 70.
- ¹⁶ Zob. M. Przyłipiak, *Triumpf woli*, „*Studia Filmoznawcze*” 2002, nr 23, s. 158.
- ¹⁷ Z powodu ograniczonej objętości artykułu pozostawiam na marginesie refleksje o wielu kluczowych dla twórczości Herzoga kategoriach, takich jak „prawda ekstatyczna” czy „prawdziwe zmyslenie”, które zostały szczegółowo omówione w innych opracowaniach. Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2020; też, *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2013.
- ¹⁸ M. Dorrian, F. Pousin, *Introduction*, w: *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, red. M. Dorrian, F. Pousin, I. B. Tauris, New York 2013, s. 1.
- ¹⁹ Zob. J. Sarbiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- ²⁰ T. Castro, *Aerial Views and Cinematism, 1898-1939*, w: *Seeing from Above...* dz. cyt., s. 128-129.
- ²¹ Cyt. za: K. Hegnsvad, dz. cyt., s. 18.
- ²² *Trzeba jak archeolog drążyć i szukać w naszym zdewastowanym krajobrazie czegoś nowego. Czasami trzeba stoczyć walkę, by znaleźć nieprzetworzone i świeże obrazy* – mówi reżyser. Zob. P. Cronin, dz. cyt., s. 66-67.
- ²³ Zob. B. Prager, dz. cyt., s. 84.
- ²⁴ E. Ames, *Ferocious Reality...* dz. cyt., s. 55.
- ²⁵ L. Koepnick, *Archetypes of Emotion: Werner Herzog and Opera*, w: *A Companion to Werner Herzog...* dz. cyt., s. 162.
- ²⁶ T. Castro, dz. cyt., s. 119.
- ²⁷ Zob. P. Cronin, dz. cyt., s. 39.
- ²⁸ Zob. B. Prager, dz. cyt., s. 84.
- ²⁹ Zob. E. Ames, *Ferocious Reality...* dz. cyt., s. 200.
- ³⁰ Zob. L. Nagib, *Physicality, Difference, and the Challenge of Representation: Werner Herzog in the Light of the New Waves*, w: *A Companion to Werner Herzog...* dz. cyt., s. 74.
- ³¹ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Lekcje ciemności...* dz. cyt., s. 193.
- ³² L. R. Johnson, *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Camden House, Rochester 2016, s. 94-95.
- ³³ Zob. L. Johnson, *Werner Herzog's Romantic Spaces*, w: *A Companion to Werner Herzog...* dz. cyt., s. 511.
- ³⁴ Co istotne, drugi z wymienionych modeli nie jest charakterystyczny tylko dla zachodniej kultury; jego działanie w kinie Herzoga Johnson pokazuje m.in. na przykładzie wypowiedzi Dalajlamy zawartych w *Kole czasu* (*Rad der Zeit*, 2003). Zob. tamże.
- ³⁵ T. Castro, dz. cyt., s. 123.
- ³⁶ Zob. E. Ames, *Ferocious Reality...* dz. cyt., s. 194.
- ³⁷ T. Castro, dz. cyt., s. 124.
- ³⁸ L. Koepnick, dz. cyt., s. 163.
- ³⁹ Zob. tamże.
- ⁴⁰ Zob. E. Ames, *Ferocious Reality...* dz. cyt., s. 69.
- ⁴¹ Zob. K. Hegnsvad, dz. cyt., s. 56.
- ⁴² L. R. Johnson, *Forgotten Dreams...* dz. cyt., s. 26.
- ⁴³ B. Prager, dz. cyt., s. 83.
- ⁴⁴ Zob. T. Castro, dz. cyt., s. 118.
- ⁴⁵ Tamże, s. 132.
- ⁴⁶ Tamże, s. 119.
- ⁴⁷ Tamże, s. 126.

**Magdalena
Kempna-Pieniążek**

Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Prowadzone przez nią badania dotyczą głównie współczesnych wariantów autorstwa filmowego, filmowych pejzaży, estetyki *noir* i *neo-noir* oraz problemów duchowości i religijności w kinie. Autorka kilku monografii, m.in. *Formuły duchowości w kinie najnowszym* (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga* (2020), a także artykułów publikowanych na łamach czasopism takich jak „Kwartalnik Filmowy” i „Studia de Cultura”; współredaktorka tomów *Filmowe pejzaże Europy* (2017) oraz *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020).

Bibliografia

- Ames, E.** (2012). *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Ames, E.** (2012). The Case of Herzog: Re-Opened. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 393–415). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Carter, E.** (2012). Werner Herzog’s African Sublime. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 329–355). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Carrère, E.** (1994). Werner Herzog – twórca Woyzecka (tłum. I. Dembowski). W: B. Zmudzinski, P. C. Seel (red.), *Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 91–100). Kraków: Goethe-Institut.
- Castro, T.** (2013). Aerial Views and Cinematism, 1898–1939. W: M. Dorrian, F. Pousin (red.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture* (wyd. 1, ss. 118–133). New York: I. B. Tauris.
- Cronin, P.** (2002). *Herzog on Herzog*. London – New York: Faber and Faber.
- Dorrian, M., Pousin, F.** (2013). Introduction. W: M. Dorrian, F. Pousin (red.), *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture* (wyd. 1, ss. 1–10). New York: I. B. Tauris.
- Gandy, M.** (2012). The Melancholy Observer: Landscape, Neo-Romanticism and the Politics of Documentary Filmmaking. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 528–546). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hegnsvad, K.** (2021). *Werner Herzog: Ecstatic Truth and Other Useless Conquests* (tłum. C. C. Thomson). London: Reaktion Books.
- Horak, J.-C.** (2014). W. H. or the Mysteries of Walking in Ice. W: T. Corrigan (red.), *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* (wyd. 2, ss. 23–43). London – New York: Routledge.
- Johnson, L.** (2012). *Werner Herzog’s Romantic Spaces*. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 510–527). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Johnson, L. R.** (2016). *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House.
- Kempna-Pieniążek, M.** (2013). *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Kempna-Pieniążek, M.** (2020). *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.

- Koepnick, L.** (2012). Archetypes of Emotion: Werner Herzog and Opera. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 149-167). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lehman, W.** (2012). A March into Nothingness: The Changing Course of Herzog's Indian Images. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 371-392). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Nagib, L.** (2012). Physicality, Difference, and the Challenge of Representation: Werner Herzog in the Light of the New Waves. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (wyd. 1, ss. 58-79). Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Prager, B.** (2007). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London – New York: Columbia University Press.
- Przyłipiak, M.** (2002). Triumf woli. *Studia Filmoznawcze*, (23), ss. 155-164.
- Sarbiewska, J.** (2014). *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sponsel, D., Sebenig, J.** (2014). „Revolver” Interview: Werner Herzog. W: E. Ames (red.), *Werner Herzog: Interviews* (wyd. 1, ss. 136-146). Jackson: University Press of Mississippi.
- Wert, W. van** (2014). Last Words: Observations on a New Language. W: T. Corrigan (red.), *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* (wyd. 2, ss. 51-72). London – New York: Routledge.
- Wetzel, K.** (2014). Interview with Werner Herzog. W: E. Ames (red.), *Werner Herzog: Interviews* (wyd. 1, ss. 29-41). Jackson: University Press of Mississippi.

Keywords:

Werner Herzog;
documentary;
aerial shot

Abstract

Magdalena Kempna-Pieniążek

Aeronautes: Herzogian Aerial Shots

The author of the essay takes up the subject of characteristic Herzogian aerial shots. Understanding Werner Herzog's documentaries as an epistemological project, she draws attention to the role of sky-high perspective in his search for new, “unused” images – that is, in the process which, in Herzog's opinion, is mankind's key task. Following researchers such as Teresa Castro, Eric Ames, Brad Prager, and Laurie Ruth Johnson, the author proves that Herzog's aerial shots have a cognitive function and are used as a means of constructing “alien geographies”, in which real landscapes are transformed into “landscapes of the soul”. *The White Diamond* (2004) is placed at the centre of this discussion, being a metafilm in which Herzog comments on his own visual practices, and reveals both his motivations and the realization process, as well as the benefits of adopting the *aeronautes'* perspective.