

Heidegger kina w optyce heideggerowskiej



ANDRZEJ ZALEWSKI

Joanna Sarbiewska, autorka książki *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, postawiła przed sobą zadanie nie lada: zinterpretować całościowo wieloznaczną twórczość wybitnego niemieckiego filmowca, tak by interpretacja ta zawierała propozycję oryginalną na tle piśmiennictwa jemu poświęconego. Ponieważ wspomniane piśmiennictwo jest niezmiernie bogate, wytyczenie sobie celu w postaci napisania nowatorskiej pracy o tym twórcy jest miarą ambicji autorki – ambicji w tym wypadku tak dużych, że aż pojawia się niebezpieczeństwo ich przerostu. Uważam jednak, że niebezpieczeństwo to zostało zażegnane, zaś autorka przedstawiła wartościową, kunsztowną rozprawę, która mieści się w standardach innowacyjnych publikacji na temat reżysera.

Autorka, co nie brzmi zbyt zaskakująco, koncentruje się głównie na najbardziej cenionym i znanym okresie twórczości Herzoga, zainicjowanym przez *Znaki życia* (1967) i zamkniętym przez *Fitzcarraldo* (1982). W mniejszym stopniu włącza do swojego wywodu uwagi na temat wybranych późniejszych dzieł dokumentalnych reżysera: *Dzwonów z głębin* (1993), *Koła czasu* (2003), *Białego diamentu* (2004) i innych. Niezależnie jednak od skupienia uwagi na pierwszym okresie Sarbiewska całą drogę twórczą niemieckiego mistrza traktuje, jak się wydaje, jako jedną niepodzielną całość. Tu zaś czyni sugestie, które przynajmniej mnie samemu pozwalają w nowy sposób wejrzeć w Herzogowskie kino i rozwiązać drażniące od wielu lat problemy. Jestem wręcz wdzięczny autorce, że swoimi rozważaniami pomogła mi znaleźć (choćby prowizoryczną) odpowiedź na pytanie: dlaczego po wspaniałym piętnastolecu 1967-1982, nasyconym klasycznymi obrazami fabularnymi i dokumentalnymi, nastąpiło u reżysera wyraźne załamanie się twórczości fabularnej? Dlaczego po *Fitzcarraldo* reżyser oddaje się nadal z pasją dokumentowi, ze znakomitymi najczęściej rezultatami, ale realizuje od tego czasu tylko nieliczne filmy fabularne o – mówiąc oględnie – dyskusyjnej wartości artystycznej? Bo nawet relatywnie nowe fabuły Herzoga, takie jak *Zły porucznik czy Synu mój, synu, cóżeś ty uczynił?*, gromadzące sporą liczbę pochlebnych opinii (obok sceptycznych, chyba nie mniej częstych), obfitują w mechaniczne repetycje dawnego idiomu i odbiegają wyraźnie poziomem od wczesnych arcydzieł. Rozważania Sarbiewskiej pokazują, że nastawienie na fabularny concept odgrywa u niemieckiego filmowca rolę w gruncie rzeczy drugorzędą, choć na początku nic tego nie zapowiadało.

Herzog ma duszę artysty wyczulonego na magiczny wymiar samej rzeczywistości, dążącego do poszanowania jej integralnej niesamowitości, nic więc zaskakującego, że od pewnego momentu mógł „przestawić się” z kreowania jej drogą fabularyzacji na dokumentowanie za pomocą kamery i swoich heroicznym „podróżom do kresu nocy”. Wyjaśnienie to, którego autorka udziela w sposób pośredni, ale nadzwyczaj klarowny, koresponduje z charakterem twórczości Herzoga i brzmi dla mnie przekonująco.

Joanna Sarbiewska w swojej egzegezie dorobku reżysera korzysta w zasadzie z dwóch wzorców opisu i interpretacji, z których pierwszym jest wzorzec romantyczno-ekspresjonistyczny. Sam jego wybór nie jest niczym zaskakującym: Herzoga często objaśnia się w tym duchu, kluczem do tych objaśnień czyniąc chociażby malarstwo Caspara Davida Friedricha, do którego Herzog mniej lub bardziej świadomie nawiązuje swoimi obrazami (autorka dopisuje jeszcze do tego wpływy stylistyki Caravaggia i Georges’a de la Toura). Sarbiewska nie kopiuje jednak po prostu wzorów romantyczno-ekspresjonistycznej eksplikacji twórcy, lecz je wzbogaca o nowe, istotne elementy. Bada na przykład, jak powtarzające się schematy stylistyczne Herzogowskich filmów (w tym ulubione przez niego chwytły filmowe związane z kształtowaniem ruchu) korespondują z ogólniejszą, romantyczną orientacją jego dzieł. Autorka kreśli swoje analizy w ramach podziału Herzogowskich bohaterów na „odmieńców” i „szaleńców”, a także podziału jego filmów na te z dominującymi elementami pejzażowymi i te skupione bardziej na losach niezwykłych postaci. Poruszając się wewnątrz tych schematów klasyfikacyjnych, autorka książki niezwykle finezyjnie pokazuje, w jaki sposób tematyczne preferencje twórcy, których przedmiotem jest szaleństwo, ciemne moce natury ludzkiej, niezwykle zakątki krajobrazu, filtrują się przez jego umiejętności i predyspozycje filmowca.

Książka Joanny Sarbiewskiej nie odsłaniałaby jednak pełni swej oryginalności, gdyby autorka nie starała się wyjść w niej poza dominujący model Herzogowskiej egzegezy i nie przedstawiła własnej perspektywy widzenia tej fascynującej twórczości. Znajduje ją, dość paradoksalnie, w realizmie, od którego filmy Herzoga, jak się zdaje, odstają na maksymalną odległość. Jednak „realizm” autorka pojmuje inaczej, niż zwykło się to czynić w tekstach filmoznawczych i – trzeba jej przyznać – niespotykanym raczej rozumieniem tego terminu pozytywnie zaskakuje. Mówi mianowicie o „realizmie metafizycznym”, „realizmie głębokim”, „realizmie istoty” lub używa pokrewnych sformułowań. Podąża więc niejako tropem Herzogowskiej tzw. *Deklaracji z Minnesoty* (1999) postulującej odnajdywanie prawdy w wymiarze istot, a nie faktów. W ten sposób typowe dla Herzoga nastawienie na *das Unheimliche* łączy się z penetracją i odsłanianiem głębokich pokładów rzeczywistości, spinając na pozór tylko przeciwstawne bieguny mimetyzmu i kreacji. Autorka wykorzystuje nawet rdzenie realistyczne koncepcje kina André Bazina i Siegfrieda Kracauera, które skutecznie przykłada do Herzogowskich przedstawień obrazowych, wykazując tym samym istotne, jakże paradoksalne nastawienie tego kina na rzetelne odzwierciedlanie rzeczywistości, tyle że rzeczywistości innego porządku niż naturalny.

Poprzestanie jednak na takiej konkluzji, już i tak uwidoczniającej wyjście poza interpretacyjny kanon dotyczący Herzoga, dawałoby wciąż niepełny obraz recenzowanej książki. Dyskurs o realizmie istoty wkomponowuje się bowiem u Sar-

biewskiej w jeszcze inny układ problemowy, usytuowany dość przewrotnie względem poprzedniego. Autorka wykazuje znakomitą orientację w filozoficznych nurtach ostatnich kilku dekad, umiejętnie wpisując związane z nimi implikacje w tok swojego wywodu. Mimo iż nazwisk filozofów inspirujących Sarbiewską jest w jej książce bardzo wiele, na czoło wysuwa się tu chyba postać Martina Heideggera. Heidegger dla całej XX-wiecznej filozofii pozostaje animatorem nurtów post- i antymetafizycznych, krytykiem mitologii obecności w ideologiach zachodniego świata, a także świadkiem i krytykiem zwyrodnień, do jakich „obecnościowe” myślenie, trwające w kulturze Zachodu przez ponad dwa tysiące lat, prowadzi. Na pozór wydaje się dziwne, że autorka angażuje tego wyraźnie antymetafizycznego filozofa, i to z pełną wobec niego rewerencją, w pracy eksplorującej właśnie metafizyczne głębie Herzogowskich filmów. W istocie jest to zabieg głęboko przemyślany, sięgający pod powierzchnię doraźnych skojarzeń terminologicznych. Uniwersum Herzogowskie, składające się z szaleńców, odmieńców oraz dziwnych i nieoczekiwanych zdarzeń, jest bardzo trudne do racjonalizacji, o ile w ogóle na nią podatne; najczęściej jesteśmy zmuszeni przyznać, że obrazy niemieckiego reżysera nie oferują żadnych prawd możliwych do wysłowienia, a jedynie pozostawiają widza w stanie, można by rzec, dyskursywnej bezradności. Jednak to właśnie jest również cechą Heideggerowskiego piśmiennictwa i jego sposobu myślenia.

Sarbiewska nie skonstruowała bynajmniej *iunctim* łączącego Herzoga z Heideggerem; impuls do tego wyszedł od badaczy filmowych bodaj jeszcze w latach 80., w reakcji na ówczesne dokonania artysty, ale został powtórzony i nagłośniony w niektórych znacznie późniejszych pracach (np. w książce Brada Pragera *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth* z 2007 r. czy u autorów drobniejszych rozpraw i artykułów: Benjamin Noysa, Matthew Gandy’ego, Alfa Seegerta, a w Polsce Jakuba Majmurka). Po prawdzie reakcja Herzoga na te próby heideggeryzacji jego twórczości jest jak na razie nader wstrzemięźliwa; odcinanie się od filozofii i postawy intelektualisty należy do jego stałych praktyk autoprezentacyjnych już od wczesnych faz kariery. Charakterystyczny incydent na tym tle miał miejsce w trakcie publicznej dyskusji z Herzogiem w New York Public Library w 2007 r., kiedy to reżyser, zagadnięty o Heideggera, oznajmił, że niczego z niego nigdy nie przeczytał, a filozofia jest mu raczej obca. Ostatnio ów dystans wobec filozofii i Heideggera miał on zresztą okazję podtrzymać w nowej książkowej edycji rozmów z brytyjskim filmowcem i producentem Paulem Croninem wydanej w roku 2014. Z drugiej strony stawianie takiego problemu w debatach i publikacjach dowodzi jednak, wbrew samowiedzy ekscentrycznego mistrza kina, ugruntowanej świadomości związku obu niemieckich twórców na poziomie głoszonych przez nich idei.

Mimo to „heideggeryzm” obrazów Herzoga nadal jest bardziej załączkowym pomysłem niż rozwiniętą strategią badawczą. Przejścia od pomysłu do strategii próbuje dokonać właśnie Sarbiewska; w sposób oryginalny wykorzystwała ona paralele między tymi wielkimi osobowościami niemieckiej kultury, można powiedzieć, że udrożniła szlak, który wcześniej nie był zbyt ubity, choć był już widoczny. Efekty twórczej pracy Heideggera i Herzoga są równie idiosynkratyczne, tak samo niepodatne na jakikolwiek sensownie brzmiący, uporządkowany, dyskursywny przekaz. Gdy jeden posługuje się dziwotworami słownymi w celuo ddania swej niewykładalnej inaczej myśli, drugi szokuje niezwykłą zawartością kadrów i ich połączeń,

by próbować uprzystępnąć widzowi coś, co w inny sposób do uprzystępnienia się nie nadaje. Joanna Sarbiewska wiedziała więc, co robi, kojarząc ze sobą postacie z tak różnych dziedzin; w dodatku łącząc filozofa-erudytę z reżyserem, którego źródła inspiracji leżą na obszarach odległych od tekstów pisanych. By w ten sposób spleść ze sobą przemyślenia filmoznawcze i filozoficzne, potrzebna jest interdyscyplinarna biegłość, której autorce nie tylko nie brakuje, ale którą to umiejętność ma opanowaną wręcz do perfekcji.

Nieco żałuję, że nie znalazły się w rozprawie liczniejsze partie poświęcone interpretacji Herzoga w duchu dekonstrukcji, której Heidegger także jest patronem, choć dalekim i jedynie pośrednim. Sarbiewska kwituje to podejście zaledwie paroma drobnymi, cierpkimi wzmiankami we wstępie książki, choć ono akurat znakomicie wpasowywałoby się w jej model egzegezy dzieła niemieckiego filmowca, w którym – wbrew dosłownemu rozumieniu nazw „metafizyka” i „realizm” – nacisk kładzie się bardziej na dyskontynuację, dyspersję i rozkład znaczenia niż na jego zwartość i klarowność. Uwagę tę traktuję jednak jako marginalną: nie domagam się od autorki uwzględniania na siłę optyki dekonstrukcyjnej, ponieważ samoświadomość Joanny Sarbiewskiej jest na tyle dojrzała i zdradza taki stopień konsekwentnego namysłu nad poruszonymi problemami, że jestem gotów uznać, iż ma ona pełne prawo do suwerennego kształtowania metodologii opisu Herzogowskich dokonań.

Książkę Joanny Sarbiewskiej o Wernerze Herzogu rekomenduję więc wszystkim, którzy lubią się przedzierać przez gęstwą znaczeń nie tylko filmowych, lecz i filozoficznych.

ANDRZEJ ZALEWSKI

Joanna Sarbiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.