

Obraz szukający prawdy – „realizm metafizyczny” jako realizacja filmowej ontologii fenomenologicznej

JOANNA SARBIEWSKA

Niniejszy tekst będzie skoncentrowany wokół problemu specyficznej relacji między obrazem filmowym, fenomenologiczną kategorią podmiotu i ontologią rzeczywistości. Już na wstępie rozważań należy wyjaśnić proponowane tu rozumienie pojęcia „rzeczywistość” – będzie mnie interesowała rzeczywistość w sensie ontologicznym, „głębokim”, swoista ukryta prawda bytu, a nie rzeczywistość jako wytwór stosunków społecznych, a zatem umowny konstrukt świata. Wydaje się bowiem, że te dwa odmienne pojęcia (rzeczywistość, świat) często podlegają utożsamieniu. Przedstawiając koncepcję „realizmu metafizycznego” na gruncie obrazu filmowego, będę ją tym samym przeciwstawiać estetycznej konwencji realizmu rozumianej jako bierna, mimetyczna rejestracja światowego *status quo*. Punktem wyjścia jest tu rodzaj niezgody na potoczne i utarte rozumienie rzeczywistości, które implikuje bierną postawę akceptacji zastanego kształtu świata, co nadaje światu niejako mechanicznie etykietkę tego, co rzeczywiste, a więc prawdziwe. W tym miejscu należy postawić zasadnicze pytanie o kategorię realności w jej etymologicznym znaczeniu (realne jako prawdziwe) i podać w wątpliwość jej proste i jednoznaczne utożsamienie z kategorią świata. W kontekście metafizycznym świat może bowiem oznaczać dokładną antytezę prawdy – porządek wygenerowanej społecznie iluzji (czy – mówiąc inaczej – odpowiednik Heideggerowskiego „Sie”). By jednak uniknąć radykalizmu swoistego ontologicznego manicheizmu, warto dodać, iż fenomen świata nie jest z samej swej istoty antytetyczny względem rzeczywistości (tego, co istnieje naprawdę), może natomiast stanowić jej zjawiskową otoczkę, ukrywającą „niewidzialne”. W niniejszym tekście termin „świat” będzie właśnie określał materialno-empiryczną, „powierzchniową” warstwę rzeczywistości, a nie społecznie usankcjonowane, powszechne konwencje myślenia o niej.

Idąc dalej, proponowana tu koncepcja „realizmu metafizycznego” zakwestionuje wyraźny dualizm podmiotu i przedmiotu, któremu w porządku epistemologicznym odpowiada opozycja idealizmu i realizmu. Właśnie rodzaj oglądu kontemplacyjnego, otwarty w filmowym widzeniu, łączy niejako sprzeczności, prowadząc *per visibilia ad invisibilia* drogą filmowej intuicji fenomenologicznej. Zarysowaną propozycję odniosę do obrazów filmowych Wernera Herzoga, choć należy zaznaczyć, iż według mnie, w swym zasadniczym kształcie (przy jedno-

czesnym uwzględnieniu różnic) znajduje ona zastosowanie także w odniesieniu do twórczości innych reżyserów, takich jak Andriej Tarkowski, Carlos Reygadas czy Abbas Kiarostami. W istocie można tu mówić o swoistym fenomenie kina metafizycznego, w którym mamy do czynienia z filmowym wariantem ontologii fenomenologicznej.

Obrazy „odkrywające” i obrazy „projekcyjne”

Przedstawiona tu koncepcja wyrasta z przekonania, iż medium filmu w szczególności podejmuje problematykę ontologiczną i epistemologiczną, uaktywniając specyficzny spłot relacji między obrazem, podmiotem i rzeczywistością. Należałoby zacząć od ontologicznej specyfiki tegoż medium, którą poddaje refleksji m.in. André Bazin¹. W myśl jego wywodu obraz filmowy w pełni zaspokaja swoistą obsesję realizmu właśnie przez fakt swojego ontycznego i genetycznego związku z samym modelem, a więc realnym istnieniem. Bazin podkreśla, iż proces mechanicznej reprodukcji implikuje całkowitą eliminację subiektywizmu artystycznej kreacji – kamera wyzwala rzeczywistość z poznawczej deformacji, pozwalając „przemówić” tajemnicy samej rzeczywistości. Teoretyk wierzy w obiektywizm filmowej percepcji, w jej niezafałszowany kontakt z realnością, która wcześniej (na gruncie innych sztuk, z wyjątkiem fotografii) pozostawała w ukryciu. Wydaje się oczywiste, że tak rozumiana obiektywność, która wyklucza podmiotowy udział w procesie twórczym, ma wymiar nie tylko utopijny, ale i wyłącznie przedmiotowy; jednak koncepcja autora nabiera sensu w perspektywie podziału reżyserów na tych, którzy „wierzą w obraz” i tych, którzy „wierzą w rzeczywistość”. Reżyserzy „wierzący w rzeczywistość” szukają treści swych dzieł w strukturze bytu, reżyserzy „wierzący w obraz” natomiast w tworzonym przez siebie obrazie, gdzie ogromną rolę odgrywają kreacyjne środki wyrazu subiektywnie interpretujące rzeczywistość – plastyka obrazu i montaż.

Według mnie trafność Bazinowskiej intuicji trzeba jednak nieco zmodyfikować w jej dalszych implikacjach. I tak warto dokonać rozróżnienia między subiektywnością a subiektywizmem². Subiektywność będę traktować jako podmiotowy akt poznawczy, poszukujący prawdy, która przekracza granice „ja” – elementem konstytutywnym jest tu więc rodzaj relacji o charakterze dialektycznym. Subiektywizm natomiast będzie tu oznaczać akt poznawczy immanencji, wyczerpujący się w fikcji wokół „ja” i negujący wszelką możliwość transgresji. W odniesieniu do obrazu filmowego proponuję zatem mówić z jednej strony o obrazach, w których subiektywny akt percepcji (kamera) jest nakierowany na odkrywanie rzeczywistości (istoty rzeczy) przez jej intensywną kontemplację, a z drugiej – o obrazach projekcyjnych, zamkniętych w immanencji solipsyzmu, w których nie istnieje bytowe, transcendentne odniesienie. Innymi słowy – kreacji (twórczości) „odkrywającej”, poszukującej istoty, należałoby przeciwstawić kreację „projekcyjną”, zorientowaną subiektywistycznie i relatywistycznie.

Nietrudno zauważyć, że obecnie mamy do czynienia z dominacją drugiego typu obrazów i odrzuceniem Bazinowskiego rozpoznania – wraz z poststrukturalnym zakwestionowaniem binarnego przylegania obrazu (percepcji) i rzeczy, refutacją metafizyki obecności, można mówić jedynie o wymiarze epistemicznym, gdzie unieważnieniu podlega wszelka transcendencja. W paradygmacie poststrukturalis-

tycznym obraz jest pozbawiony wymiaru ontologicznego, manifestując się jako „symulakr” zrywający z zasadą ekwiwalencji znaku i rzeczywistości³. Należy podkreślić, iż estetyka postmodernistyczna zupełnie kwestionuje kategorię realności, znosząc opozycję prawdy i fikcji. Tym samym można mówić o całkowitej konstytucji „rzeczywistości” w artefaktach kultury (obszarze języka). Nietrudno również zauważyć, że współczesne teorie estetyczne akcentują radykalne odejście od wszelkiej formuły ontologicznej referencji i przemianę statusu widzialności – obraz (fotograficzny, filmowy) przestaje być odciskiem, śladem rzeczy i staje się wyłącznie domeną artystycznej kreacji, która sprowadza się do konstrukcji obrazu mentalnego⁴. Można powiedzieć, iż nowożytny prymat filozofii świadomości znajduje pewną kontynuację w myśli postmodernistycznej, realizującej z jednej strony wariant skrajnego solipsyzmu, a z drugiej – wariant lingwistyczny. Oba warianty negują istnienie autentycznej, źródłowej realności, stanowiącej byt transcendentny. O ile jednak filozofia świadomości, wychodząc od podmiotowego doświadczenia, znajduje często jego korelat w przestrzeni rzeczywistości, o tyle w nurtach solipsystycznym i lingwistycznym można dostrzec swoistą implozję bytu bądź to na rzecz całkowitej immanencji „ja”, bądź immanencji języka/dyskursu, co zasadniczo przekształca istotę poznania.

Filmowy „realizm metafizyczny” konstituuje się natomiast na gruncie obrazu, który poszukuje prawdy bytu (istoty rzeczy). Właśnie w tym kontekście warto wyłonić rolę fenomenologii w proponowanej tu koncepcji. Zarys specyfiki filmowej ontologii fenomenologicznej (na przykładzie twórczości Herzoga) przedstawię więc w nawiązaniu z jednej strony do filmowej refleksji Bazina, z drugiej – do fenomenologii Edmunda Husserla (a ściślej – jego redukcji fenomenologicznej)⁵.

Herzogowski „realizm metafizyczny” w świetle teorii Bazina

Jak już wspomniałam, teoria Bazina kładzie szczególny nacisk na samą specyfikę medium filmowego, a więc możliwość rejestracji realnego bytu w całej jego wieloznaczności i nieokreśloności, poza deformującą i fragmentaryczną interpretacją percepcji subiektywistycznej. W tym porządku znaczeń kamera filmowa pozwala wizualnie zaistnieć milczącej tajemnicy samej rzeczywistości. Tak rozumianą mechaniczną reprodukcję realizują preferowane przez Bazina estetyczne środki wyrazu: stosowanie inscenizacji w głąb, autonomia semantyczna długich ujęć, rezygnacja z nadawania znaczeń przez linearny montaż i plastykę obraz. Nietrudno zauważyć, iż Bazinowska ontologiczna koncepcja realizmu nie stanowi koncepcji racjonalistycznej. Według Bolesława Michałka Bazin wikła się w niezamierzony przez siebie paradoks. Miałby on polegać na tym, iż teoretyk wymaga od języka filmu chłonięcia realności, czego rezultatem ma być ukazanie właśnie tego, co nie-realne, irracjonalne, co jest tajemnicą. Jak wskazuje Michałek, rzeczywistość tylko wtedy jest dla Bazina prawdziwa, jeżeli jest niezinterpretowana, jeżeli zawiera tajemnicę. Film realistyczny miałby więc służyć do skonstatowania istnienia tajemnicy, jej afirmacji, a nie do jej zgłębienia, przeniknięcia w autorskiej interpretacji świata⁶. Wydaje się, że myśl Michałka wychodzi z założenia, iż tajemnica bytu stanowi wartość opozycyjną wobec realizmu, a element metafizyczny stoi w sprzeczności z tym, co właściwe fizycznej rzeczywistości, poddającej się filmowej rejestracji. Mamy tu do czynienia ze specyfiką refleksji dychotomicznej, „wyklu-

czającej”, a jednocześnie empirycznej i racjonalnej, z określonym, preferowanym przez Michałka rozumieniem realizmu. Według mnie nie można mówić o paradoksie w koncepcji Bazinowskiego realizmu, gdyż zasadza się on na odmiennych przesłankach. I właśnie twórczość Herzoga wpisuje się niejako w Bazinowskie rozpoznanie – obrazy niemieckiego reżysera „utrafiają” w rzeczywistość, daleko wykraczając poza zwykłą rejestrację materialnej widzialności. To rejestracja nastawiona na ujawnianie istoty, ukrytej prawdy bytu, niedostępnej zarówno potocznej czy racjonalnej percepcji świata, jak i oglądowi innych sztuk. Można zaryzykować twierdzenie, że eksponowane przez Bazina realistyczne środki wyrazu (konkretna struktura estetyczna), stosowane konsekwentnie w Herzogowskiej praktyce filmowej (o czym za chwilę), odpowiadają metodzie fenomenologicznej, pełniąc niejako funkcję redukcji na gruncie obrazu filmowego, która służy pogłębionej ontologii – odsłonięciu „niewyraźalnej”, „niewidzialnej” struktury rzeczywistości.

W tym miejscu warto zaprezentować sposób, w jaki tak pojęta filmowa ontologia fenomenologiczna realizuje się w twórczości Herzoga. Widać to szczególnie wyraźnie w „wizyjnych” („pejzażowych”) obrazach reżysera ⁷, charakteryzujących się w wymiarze estetycznym mocno wyeksponowaną „zastygłą” strukturą i preferowaniem całościowych ujęć rzeczywistości. Zastosowane w nich środki wyrazu – inscenizacja w głąb, długie, autonomiczne semantycznie ujęcia i uwidacznianie oscylacji między ruchem a bezruchem, przy znacznym zaakcentowaniu momentu bezruchu w obrębie rejestrowanej rzeczywistości – mają na celu ujawnienie istotowych obszarów bytu, niedostępnych potocznej percepcji, skoncentrowanej na linearnym przebiegu zdarzeń, a więc konstytuują one „realizm metafizyczny”.

Bazin, pisząc o filmach Friedricha Wilhelma Murnaua, kwestionuje przekonanie o malarskości ich kompozycji; podkreśla, że owa kompozycja obrazu nie uzupełnia ani nie deformuje rzeczywistości, ale stara się wysledzić jej głębszą strukturę, ukazać istniejące już w niej współzależności i przyjąć je same za podstawę dramatu. Także w filmach Ericha von Stroheima najważniejsza jest, według francuskiego teoretyka, obserwacja samej rzeczywistości, która za sprawą inscenizacji opartej na przyglądaniu się jej z bliska i uporczywie, sama wyjawia swój sens. Obrazy wymienionych reżyserów nie dodają więc niczego do rzeczywistości, tylko ją odkrywają ⁸. Te Bazinowskie konstatacje można według mnie z powodzeniem odnieść także do praktyki filmowej Herzoga, jednak trzeba przy tym wskazać znaczącą różnicę dotyczącą ontologiczno-estetycznej wartości bezruchu ⁹. Herzogowski „realizm metafizyczny”, nastawiony na ujawnianie głębokiej struktury rzeczywistości, koncentruje się w filmach „wizyjnych” na bytowości „zastygłej”, „barokowej”. W ujęciu Bazina „barokowość” stanowi z jednej strony wartość przekroczoną w obrazie filmowym dzięki rejestracji ruchu ciągłego ¹⁰, z drugiej – byłaby raczej wyrazem autorskiej „wiary w obraz”, a więc realizacją kreacyjnych właściwości plastyki obrazu. W filmach Herzoga jednak kamera, rejestrując rzeczywistość, w której ontologiczną przewagę zyskuje bezruch, stara się jakby odsłonić istotowy wymiar bytu. Tym samym owa „barokowość” obrazu nie deformuje rzeczywistości zgodnie z wymogami wyobraźni plastycznej reżysera, niczego do niej nie dodaje, ale ją niejako intensyfikuje, dzięki czemu przekracza potoczny ogląd świata zjawisk i dociera do tego, co ontologicznie obecne, ale „niewidzialne”. W tym kontekście jest więc bez wątpienia wyrazem Herzogowskiej „wiary w rze-



Tam, gdzie śnią zielone mrówki, reż. Werner Herzog (1984)



Fata morgana, reż. Werner Herzog (1971)

czywistość”. Zdzieranie zasłon powierzchownego oglądu świata i wyzwalenie ukrytej „twarzy” bytu wydaje się fundamentalną wartością ontologii Herzogowskiego obrazu. W rozwijanym tu porządku znaczeń szczególnie wybrzmiewają słowa reżysera, który w dokumencie *Biały diament* (2004) zamierza polecieć sterowcem nad lasami Amazonki i sfilmować obszary istniejące, ale do tej pory nieujawnione, „zakryte”: „Wierzymy w celuloid”. Warto dodać, że wiara artysty w rejestracyjno-poznawczą moc obrazu analogowego (filmowej referencji), wbrew współczesnym filozoficznym (i technologicznym) modom, implikuje wiarę w obecność filmowanej rzeczywistości, w tkwiącą w niej niejako immanentnie prawdę, która czeka na odkrycie.

Owo odkrywanie ontologicznie istotowych obszarów bytu wyraźnie eksponują sceny z filmu *Fata Morgana* (1971). To dokument stanowiący interpretację mitu Stworzenia. Warto w tym miejscu przywołać refleksję Amosa Vogela dotyczącą tego dokonania Herzoga: „(...) Powiodła mu się tutaj sztuka, która na pierwszy rzut oka może wydawać się przewrotna i trudna. Pracując wraz ze swym operatorem na materiale branym z rzeczywistości (cóż za wspaniała, „kosmiczna” polemika z dokumentalną rzeczywistością i *cinéma vérité*), zdecydował się odkryć to, co me-

tafizyczne, tkwiące pod tym, co zwykle i pospolite, jak również przywrócić pierwotną formę sardonicznej interpretacji mitu Stworzenia. Dokonał tego w *Afryce, w surrealistycznym krajobrazie, w Afryce, której nigdy nie było, w świecie, który istnieje zawsze*¹¹. Choć Vogel akcentuje surrealistyczny aspekt Herzogowskiego obrazu, to zwraca również uwagę na dwa istotne według mnie elementy – na odkrywanie tego, co metafizyczne w wyglądach pozornie zwyczajnego i oswojonego percepcyjnie świata oraz na uniwersalny, wieczny wymiar istniejącego bytu, który zostaje niejako ujawniony w obrazie reżysera. I tak w pierwszych ujęciach *Fata Morgany* nieruchoma kamera rejestruje osiem razy lądowanie samolotu. Za każdym razem można dostrzec subtelne zmiany w kolorystyce tła i coś na kształt narastającej upalnej pary, która coraz bardziej „rozmywa” kontury samolotu. Jürgen Theobaldi konstatuje, iż w scenie tej jest widoczne zafascynowanie początkiem, jednym ujęciem, jednym punktem, do którego powraca kamera, co wzmacnia intensywność dzieła Herzoga (podobną fascynację początkiem można zaobserwować w obrazie skoczni narciarskiej, od której wciąż odbija się snycerz Steiner w *Wielkiej ekstazie snycerza Steinera*)¹². Warto dodać, że w owej scenie dokonuje się intensyfikacja percepcji rzeczywistości – powtarzająca się rejestracja lądującego samolotu odziera jakby rzeczywistość z oczywistości jej rozpoznania, wskazując przy tym jej głębszy, ontologiczny wymiar. Wydobywaniu tego głębszego wymiaru bytu służy więc swoista „obsesyjność” w rejestrowaniu powtarzalności tego samego ruchu, dzięki której traci on swoją pozorną zwyczajność i niezauważalność. Tę samą uporczywość oglądania jednego, powtarzającego się ruchu można dostrzec w ostatniej scenie filmu *Nawet karły były kiedyś małe* (1970) – widzimy w niej wielbłąda, któremu



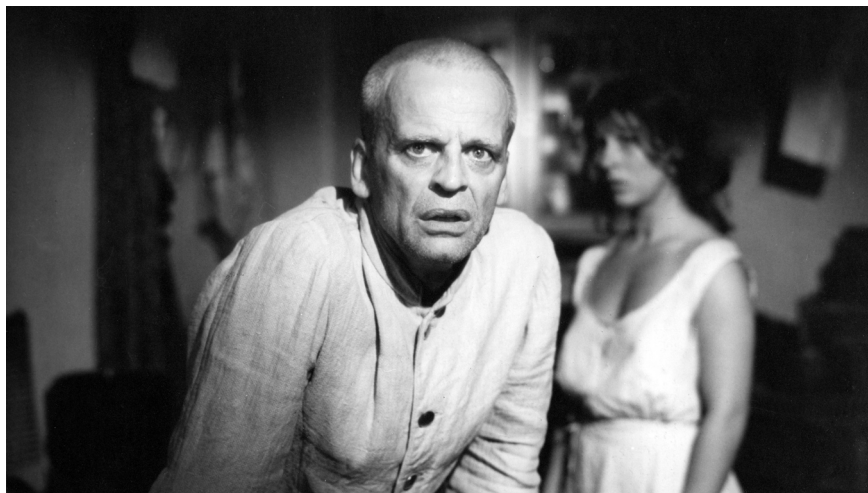
Fata morgana, reż. Werner Herzog (1971)



Cobra Verde, reż. Werner Herzog (1987)

podcięto przednie kończyny – próbuje on raz po raz się podnieść. Kamera obserwuje ten ruch w bardzo długim, statycznym ujęciu, co wyraża widza z codziennych percepcyjnych przyzwyczajęń i każe mu wniknąć w samą istotę obrazu¹³.

Kolejne sceny *Fata Morgany* pokazują pustynię, a spoza kadru daje się słyszeć komentarz, iż jest to *świat pogrążony w ciszy i bezruchu*. Kamera raz wykonuje travellingi, ukazując „zastygłą”, nieruchomą realność, innym razem zatrzymuje się, by rejestrować w długich ujęciach powolne pulsowanie rodzącego się wewnątrz kadru ruchu życia. Można również dostrzec ujęcia zupełnie pozbawione ruchu, całościowo „zastygłe”, które obrazują pustynny bezkres, jakby wieczny wymiar bytu istniejący poza konkretnym czasem. I znów spoza kadru dobiega głos narratora: *Niewidzialne było twarzą ziemi; była tam tylko nicność; była tam tylko cisza, nieruchomość i ciemność*. Wydaje się, że te słowa i towarzyszące im obrazy rzeczywistości określają w pewnym stopniu status ontologiczny wszystkich dzieł Herzoga – swoisty bezkres, bezruch i bezczas, które ujawniają „niewidzialne” obszary bytu stanowią w jego twórczości fundamentalne formy



Woyzeck, reż. Werner Herzog (1979)

obrazowe. W *Fata Morganie* są one bezpośrednio związane z powstawaniem świata, który wyłania się z Nicości (w *Lekcjach ciemności* – z jego upadkiem, a więc powrotem do Nicości), natomiast w pozostałych filmach reżysera funkcjonują już niezależnie, jako konstytutywne czynniki struktury ontologicznej obrazu. Warto w tym miejscu przywołać rozważania Tomasza Majewskiego dotyczące nudy i odrealnienia w odbiorze filmowym. Autor, nawiązując m.in. do refleksji Sorena Kierkegaarda i Martina Heideggera, wskazuje, iż doświadczenie nudy wiąże się bezpośrednio z doświadczeniem nicości, która stanowi ontologiczną właściwość bytu. Kierkegaard zwraca uwagę, że *nuda spoczywa na nicości, co wślizguje się w byt*, Heidegger natomiast stwierdza, iż w znudzeniu ujawnia się całość bytu¹⁴. Majewski, wykorzystując terminologię Heideggera, konstatuje, że nuda łączy możliwością otwarcia naszej percepcji na wymiar ontologiczny za cenę utraty zróżnicowań ontycznych, czyli kosztem utraty intensywności doświadczenia poszczególnych dostępnych zmysłowo rzeczy. Taką esencjalizację istnienia, uobecnianie całości bytu, czyli czystego, wydarzającego się bycia, dostrzega on w casusie *Stalkera* Andrieja Tarkowskiego i w filmie *Z biegiem czasu* Wima Wendersa¹⁵. Podobne zjawisko ontologizacji bytu, esencjalizacji istnienia w obrazie filmowym można zaobserwować także w *Fata Morganie* i innych dziełach Herzoga. Eksploracji owego czystego istnienia służy u Herzoga swoista redukcja świata przedstawionego do uniwersalnej istoty bytu, którą obrazuje „zastygła”, „wizyjna” struktura¹⁶. Warto zauważyć, że ta rezygnacja z koncentracji kamery na linearnym przebiegu zdarzeń, na różnorodności migotliwych „przepływów” codziennego świata zjawisk, a tym samym „zatrzymanie” ruchu na rzecz ekspozycji bezruchu, tylko pozornie stanowi wartość „nierealistyczną”. W obrazie filmowym Herzoga służy właśnie „realizmowi metafizycznemu”, a więc zrywa z rozumieniem realizmu właściwym percepcji racjonalno-empirycznej i wyzwala percepcję pogłębioną. Według Theobaldy’ego kamera jest w filmach reżysera nie tylko urządzeniem, które umożliwia przeniesienie jakiegoś obiektu z rzeczywistości na taśmę filmową, ale przede wszystkim dopiero tworzy ten obiekt i nie bę-

dzie wielkiej przesady w powiedzeniu, że krajobrazy Herzoga nie istnieją poza jego filmami. *Fata Morgana* jest przy tym filmem pozbawionym akcji, a olśniewająco piękna obcość ukazanych krajobrazów mieści się pomiędzy osobistą wizją a obiektywizmem dokumentu. Jednym z osiągnięć tego dzieła jest w opinii badacza fakt, iż pokazywane krajobrazy nie zostały jeszcze wyeksploatowane; obce, dalekie, nieoswojone za pośrednictwem plakatów biur podróży stają się częścią obrazu jakiegoś mitycznego święta stworzenia, otwierają oczy na niewidziane¹⁷. Jak więc widać, Theobaldy akcentuje element kreacji w obrazach Herzoga¹⁸, ale zwraca także uwagę na ważny aspekt w rozważanym przeze mnie porządku znaczeń – na uwidacznianie w rejestracji filmowej nieoswojonych, niewidzianych dotąd, acz niezmiennie obecnych obszarów bytu.

Podobne obrazy „zastygłej”, „wizyjnej” natury można zaobserwować w *Lekcjach ciemności* (1992). Tu jednak mamy do czynienia nie z obrazem Stworzenia świata, ale z krajobrazem jego upadku, katastrofy wywołanej przez destrukcyjne działanie cywilizacji. Kamera, wykonując travellingi, ukazuje najpierw góry spowite mgłą, a następnie obrazy zniszczenia i pustki – płonące nad Zatoką Perską szyby naftowe, ropę, która zalewa lasy, pustynię pełną wraków, szczątków samochodów, gdzie nie ma już człowieka – to swoisty powrót do Nicości¹⁹. Filmowi patronuje motto z Blaise’a Pascala: *Upadek światów gwiazdnych dokona się tak, jak ich stworzenie – w doskonałej piękności*. Obrazom wymarłego świata towarzyszy podniosła muzyka Wagnera, Schuberta, Prokofiewa i Verdiego oraz apokaliptyczne komentarze spoza kadru, które podkreślają katastroficzny wydźwięk całości. Mimo że film ten z jednej strony odwołuje się do konkretnej historii, z drugiej – kreuje na jej bazie specyficzną, apokaliptyczną wizję końca świata, to przede wszystkim eksponuje uniwersalną, realnie istniejącą przestrzeń bytu, która ujawnia swój kształt w wyniku oglądu kamery. Totalny, całościowy ogląd rzeczywistości, skoncentrowany na „zastygłej” bytowości, podkreślają ujęcia z lotu ptaka, wprowadzając wyraźnie metafizyczną perspektywę. Rejestracja „martwoty” świata stanowi nie tylko uchwycenie konsekwencji niszczycielskich działań cywilizacji, ale zwraca uwagę na fundamentalny, wieczny, „nicościowy” aspekt bytu, który zostaje odsłonięty wskutek anihilacji percepcji ontycznych różnicowań, właściwej codziennemu, potocznemu oglądowi materialnej rzeczywistości. Podobnie jak w *Fata Morganie* powstawanie świata, tak tu jego upadek staje się pretekstem dla konstytucji „realizmu metafizycznego” – przekroczenie tego, co dostępne zmysłowo, unaocznia nieskończoność, pozwala zaistnieć w obrazie „niewidzialnej” bytowej obecności.

Kluczową figurę „realizmu metafizycznego”, występującą w większości filmów Herzoga, stanowi ujęcie realizujące wspomnianą wcześniej koincydencję ruchu i bezruchu – ukazanie elementu ruchomego, który zostaje niejako „wchłonięty” w nieruchomą całość zarejestrowanego bytu. Nieruchoma kamera w długim ujęciu, z wykorzystaniem inscenizacji w głąb, „wpatruje się” w ruchomy element ludzki, który stopniowo, wchodząc w głąb kadru, jednoczy się jakby z całością „zastygłego”, bezkresnego bytu, stając się jego częścią, „przenikając” do jego wnętrza. I tak w *Woyzecku* (1978) figura ta pojawia się m.in. w scenie samobójstwa bohatera – widzimy go wchodzącego do stawu z nożem w rękę (narzędziem zbrodni), w głąb „zastygłej” natury, powoli całkowicie znikającego pod wodą; w *Szklanym sercu* (1976) w jednym z ostatnich ujęć obserwujemy łódkę płynącą w głąb bezkresnego oceanu; również bohater filmu *Tam, gdzie śnią zielone mrówki* (1983) w ostatniej

scenie idzie w głąb nieruchomej, „martwej” przestrzeni australijskiego pustkowia, ostatecznie w niej zanikając. W *Krzyku kamienia* (1991) natomiast kamera wykonuje travelling z lotu ptaka wokół szczytu góry, ukazując protagonistę na szczycie jako znikomy punkt, pogrążonego w monumentalnej przestrzeni gór. Z pewną modyfikacją mamy również do czynienia w analogicznych scenach w filmach *Nosferatu – wampir* (1978) i *Cobra Verde* (1987) – ostatnie ujęcie *Nosferatu* ukazuje Jonathana na koniu znikającego w odmętach pustynnego piasku, przy czym sam piasek jest również w ruchu, jakby „faluje”; podobnie w *Cobra Verde* w przedostatniej scenie widzimy konwulsyjne ruchy Cobry zmagającego się z liną, by wciągnąć łódź na morze, a samo morze jest także elementem ruchomym, niespokojnym. W końcu bohater upada bezsilnie, „wtapiając się” w otaczającą, bezkresną przestrzeń.

Trzeba jednak zaznaczyć, że figura ta realizuje się w filmach Herzoga z przewagą ujęć, w których ukazywana natura jest nieruchoma, wyrażając wieczny, niezmienny aspekt bytu. Ekspozycji całościowej, totalnej wizji rzeczywistości służy najczęściej inscenizacja w głąb, ale również travellingi, panoramy wykonywane z lotu ptaka, które podkreślają ogrom bytu i znikomość pierwiastka ludzkiego. Bazin zwraca uwagę, że jednoujęciowa scena z głębią ostrości pozwala zachować obraz w czasie i przestrzeni, przedstawiając inscenizowane wydarzenie w całej jego fizycznej jednolitości. Przywołany środek estetycznego wyrazu powoduje również, iż sposób kontaktowania się widza z obrazem jest bardziej zbliżony do sposobu kontaktowania się z rzeczywistością, a strukturze obrazu zostaje przywrócona jej wieloznaczność, zredukowana przez jednoznaczność montażu analitycznego²⁰. Rejestracja nastawiona na ujawnianie wieloznaczności i nieokreśloności „realnego”, eksponująca jego fizyczną jednolitość i metafizyczne właściwości, cechuje właśnie filmy Herzoga. Owe właściwości reżyser dostrzega najczęściej na tych obszarach natury, które najpełniej obrazują nieskończoność – pojawia się więc ocean, morze, pustynia, góry, bezkresna dżungla, a także wiele ujęć nieba. Immanuel Kant, przywołując obrazy gwiazdzonego nieba, morza czy oceanu w analizie estetyki wzniosłości konstatuje, iż *musimy (...) umieć dopatrzeć się wzniosłości oceanu w samym tylko widoku, jaki ukazuje się naszym oczom, gdy jest spokojny, jako jasne, ograniczone jedynie przez niebo zwierciadło wód, gdy zaś jest niespokojny, jako otchłań zagrażająca pochłonięciem wszystkiego*²¹. Herzogowskie obrazy realizują w tym kontekście Kantowską koncepcję „negatywnego przedstawienia”, które przez negację tego, co zmysłowe, otwiera nieskończoność przekraczającą naszą zdolność rozumienia²². Mielibyśmy zatem do czynienia z przedstawieniem wskazującym na niemożność adekwatnego ujęcia tego, co „nie-wyrażalne” i „nieprzedstawialne”.

Kilkakrotnie w dziełach reżysera pojawia się niezwykle ujęcie, realizujące w pewnym stopniu analizowaną wyżej figurę, ale i ją modyfikujące, stanowiące obraz kontemplacji bytu w formie modlitwy. I tak w dokumencie *Dzwony z głębin* (1993), poświęconym rosyjskiej duchowości (zarówno prawosławnej wierze, jak i przesądom), w jednym z ujęć nieruchoma kamera rejestruje czołgających się po cienkim lodzie, w głębi kadru, pielgrzymów, którzy poszukują podwodnego miasta Kitezh. W pierwszym planie widzimy natomiast kobietę opowiadającą, jak słyszała dzwony z głębin i chór cherubinów. Wcześniej pojawiają się sceny obrazujące modlących się i chodzących na czworakach ludzi, którzy wierzą, że znajdują się na świętym wzgórzu, gdzie Bóg uzdrawia (tu kamera jest jednak ruchoma, sytuuje

się blisko postaci, brak też inscenizacji w głąb). W dokumencie *Koło czasu* (2003), poświęconym z kolei buddyjskiej duchowości, kamera w długich, statycznych ujęciach ukazuje pielgrzymów przemierzających pustynną, świętą ziemię, wykonujących rytualne gesty i kładących się na nią, w głębi kadru zaś widnieją Himalaje. Te kontemplacyjne obrazy realizują właściwą omawianej figurze koincydencję ruchu pierwiastka ludzkiego i bezruchu zarejestrowanego obszaru bytu (łód, wzgórze, pustynna ziemia, góry), ale element ludzki nie zostaje tu ostatecznie „wchłonięty”, tylko celebruje byt w formie modlitwy, jednoczy się z nim niejako przez dotykającą, cielesną wręcz bliskość obecności. Ukazywana rzeczywistość stanowi przestrzeń *stricte* sakralną, reprezentując jednocześnie konstytutywną dla obrazu Herzoga głęboką, ontologiczną strukturę. W tym kontekście ciekawe ujęcie pojawia się w dokumencie *Spotkania na krańcach świata* (2007), traktującym o życiu naukowców na Antarktyce. Widzimy w nim trzech z nich leżących na lodzie (nad oceanem), wsłuchujących się w dźwięki (odgłosy) wydawane pod lodem przez foki. I choć mamy tu do czynienia z przestrzenią laicką, to ów gest wskazuje na podobną próbę kontaktu z „niewidzialną” rzeczywistością, swoiste tropienie ukrytej struktury istnienia, ujawnianie jej bytowej obecności. W analizowanym porządku znaczeń szczególnie wybrzmiewają słowa samego reżysera, padające spoza kadru w innej scenie tego filmu, która obrazuje pracę nurków. Twierdzi on, że nurkowanie jest jak *wchodzenie w inną rzeczywistość, zejście do katedry*, a sami nurkowie, przed wykonaniem tejże czynności, *milczą jak księża przygotowujący się do mszy*. Trzeba podkreślić, iż wszystkie obrazy Herzoga stanowią w zasadzie *sui generis* kontemplację istotowego wymiaru bytu, której służą przywołane estetyczne środki wyrazu, przy czym jest ona najbardziej dostrzegalna w ekspozycji bezkresnych, „zastygłych” przestrzeni natury. Praca kamery Herzoga przypomina ową pracę nurków – odsłania to, co istniejące, lecz „zakryte”, przez intensywny, wnikliwy i milczący ogląd.

Swoistym podsumowaniem tej części rozważań może być wypowiedź jednego z bohaterów dokumentu *Spotkania na krańcach świata*, naukowca-fizyka. Poszukuje on we wszechświecie niemal niewykrywalnych cząstek neutrino, które przenikają otaczającą nas materię – można je zmierzyć, ale nie można ich dotknąć. Cząstki te są elementarne, wpłynęły bezpośrednio na powstanie wszechświata, konstytuują znaną nam materię, jednak istnieją jakby w odrębnym wszechświecie. Fizyk konstatuje, że choć rozumie neutrino matematycznie i intelektualnie, to wciąż ma tajemnicze, wewnętrzne uczucie, że jest tu coś, co go otacza, jak *jakiś duch czy Bóg*, a prowadzone przez niego badania są jak *mierzenie świata duchów*. Wydaje się, że analogiczny charakter ma twórczość Herzoga, ale miejsce matematycznego rozumienia i „mierzenia” zajmuje tu mechaniczna reprodukcja rzeczywistości. Kamera reżysera rejestruje widzialny świat fizyczny, by odkryć w nim to, co go konstytuuje i jednocześnie transcenduje, a jest nieuchwytnie i nieokreślone. Filmowe tropienie „niewidzialnego” stanowi formę uobecniania najgłębszej realności bytu. Znamienne w tym porządku znaczeń są również słowa innego protagonisty *Spotkań na krańcach świata*, rosyjskiego filozofa, przywołującego myśl Alana Wattsa, podług której *wszechświat ogląda siebie naszymi oczyma, a naszymi uszami słucha swoich kosmicznych harmonii. Jesteśmy świadkami, przez których jest on świadom swojej chwały, swojej wspaniałości*²³. Właśnie kamera Herzoga pełni niejako rolę ontologicznego świadka, pozwalającego wybrzmieć temu milczącemu, kosmicznemu „językowi”.

Michał Paweł Markowski zauważa, że na gruncie europejskiej myśli o obrazie można mówić o dwóch opozycyjnych filozofiach reprezentacji – pierwsza (estetyczna) odsyła niejako do samej siebie i uobecnia to, co widać, czego można dotknąć, co dostępne jest zmysłom, druga natomiast (idealistyczna) – uobecnia to, do czego odsyła i do czego zmysły nie mają dostępu. Pierwsza kieruje spojrzenie ku zewnętrznej stronie rzeczy (idolom), afirmując świat zjawisk – powierzchnię, druga – ku jej istocie (ikonom), obrazując sam byt – głębię. Dla obu z nich tradycja platońska stanowi negatywne pole odniesienia – *ani ikony, ani idole nie mają prawa istnieć w świecie, z którego wykluczono wszelkie przedstawienia*. Dalej autor stwierdza: *Gdy między pierwowzorem a odwzorowaniem odczujemy nieprzekraczalną przepaść, a pierwowzór wymknie się wszelkiemu widzialnemu przedstawieniu, łatwo odkryjemy, że wkraczamy w sferę platonizmu lub ikonoklazmu rozmaitej maści. Gdy z kolei odwzorowanie zapanuje niepodzielnie nad pierwowzorem, skazując go wręcz na nieistnienie, wówczas zatryumfuje estetyczna wizja obrazu, domagająca się dłań pełnej autonomii. Gdy zaś między wzorem a odwzorowaniem ustanowiona zostanie względna równowaga, wówczas obraz stanie się epifanią bytu*²⁴. Według mnie nie ulega wątpliwości, że w twórczości niemieckiego reżysera mamy do czynienia właśnie z epifanią bytu.

Husserlowska redukcja fenomenologiczna na gruncie obrazu Herzoga

W świetle redukcji fenomenologicznej Husserla kamera filmowa (subiektywny akt percepcji) pełni rolę aktu intencjonalnej czystej świadomości, który jest skierowany na bezpośredni, intuicyjny wgląd w istotę rzeczy. Owa wyjściowa subiektywność stanowi więc formę „oczyszczoną” z wszelkich wyobrażeń i uprzedniej wiedzy (zarówno potocznej, empirycznej, jak i rozumowej) i ma prowadzić do ujawnienia obiektywnej esencji oglądanego fenomenu. Warto zaznaczyć, iż samo przetransponowanie metody filozoficznej na płaszczyznę filmowej ontologii implikuje znaczące modyfikacje. Przede wszystkim projekt Husserlowskiej fenomenologii jest projektem idealizmu transcendentального, a więc przebiega w przestrzeni świadomości podmiotu, z której wyłączony (zawieszony) zostaje świat realny, jak również świat psychicznych przeżyć jednostki. Husserl w *Ideji fenomenologii* tak określa swoje cele badawcze: *Dla fenomenologii (...) która ma być teorią poznania, dla istotowej nauki o poznaniu („a priori”), odniesienie empiryczne pozostaje wyłączone. W ten sposób powstaje fenomenologia transcendentálna (...). Transcendentálna fenomenologia jest fenomenologią konstytuującą świadomości. (...) Zainteresowanie transcendentálne, zainteresowanie transcendentálnej fenomenologii kieruje się ku świadomości jako świadomości, kieruje się tylko ku fenomenom, fenomenom w dwojakim sensie: w sensie przejawu, w którym przejawia się coś obiektywnego, a z drugiej strony w sensie czegoś obiektywnego rozpatrywanego tylko o tyle, o ile się właśnie w przejawach przejawia, i to rozpatrywanego „transcendentálnie, przy wyłączeniu wszelkiego empirycznego uznania [w bycie]. (...) Rozjaśnienie związków zachodzących między prawdziwym bytem a poznawaniem, i w ogóle przebadanie korelacji między aktem, znaczeniem i przedmiotem jest zadaniem transcendentálnej fenomenologii (albo transcendentálnej filozofii)*²⁵. W tym miejscu trzeba wyłonić trzy zasadnicze kwestie: po pierwsze – filozof wyraźnie rozróżnia bytowość realną (empiryczną) od bytowości

obiektywnej (transcendentalnej, ogólnej); po drugie – pojawia się pytanie, jaka w istocie zachodzi relacja między podmiotem a „prawdziwym bytem”; i wreszcie po trzecie – trzeba ukazać owe rozstrzygnięcia w odniesieniu do obrazu filmowego.

I tak redukcja fenomenologiczna na gruncie obrazu filmowego, biorąc pod uwagę wspomnianą już, ontologiczną specyfikę medium, dokonuje się w materialnej rzeczywistości, a nie w przestrzeni filozoficznej świadomości transcendentalnej. Ta istotna różnica ma jednak swoje granice, gdyż celem fenomenologicznej *epoché* jest utrafienie obiektywnej rzeczywistości, a w konsekwencji – także bytu realnego. Świadczy o tym dalszy wywód filozofa: *Na tej drodze ostatecznie osiągniemy też zrozumienie, jak realny transcendentny obiekt może zostać utrafiiony (jak przyroda może być poznana) w akcie poznawczym (...)*²⁶. Husserlowskie rozróżnienie obiektywnego (transcendentalnego) i realnego (empirycznego) ma więc w konsekwencji, w wyniku redukcji, prowadzić niejako do odkrycia tego, co obiektywne (*eidos*) w tym, co realne. W odniesieniu do obrazu filmowego obiektywne będzie zatem oznaczać istotowo realne, zarejestrowane w procesie mechanicznej reprodukcji, będące niejako „podszewką” zjawiskowej rzeczywistości i ujawnione dopiero dzięki fenomenologicznemu oglądowi kamery. Zarówno filozofia Husserla, jak i kamera Herzoga próbują „oczyścić” percepcję (świadomość) z właściwości oglądu potocznego, wszelkich uprzednich założeń i rozumowej wiedzy, z naiwności „postawy naturalnej”, by przez intuicyjny wgląd dotrzeć do istoty rzeczy. Husserlowskie „wewnętrzne oko”, intencjonalny akt czystej świadomości odpowiada zatem estetycznym środkom wyrazu w Herzogowskim obrazie. Redukcja filozoficzna ma więc prowadzić od immanencji subiektywnej świadomości ku obiektywnej transcendencji rzeczy, podczas gdy w dziele reżysera, za sprawą ontologicznej specyfiki medium filmowego, mamy niejako bezpośrednio do czynienia z wynikiem fenomenologicznej operacji – obszarem istotowej rzeczywistości. Warto w tym miejscu dodać, że całość Husserlowskiej redukcji tworzą dwa jej rodzaje – transcendentalna i ejdetyczna. Redukcja transcendentalna zajmuje się owym właściwym *epoché*, „braniem w nawias”, zawieszaniem rzeczywistości świata i sądów o nim w celu wygenerowania czystej świadomości transcendentalnej. Redukcja ejdetyczna natomiast dotyczy już samego „oczyszczania” przedmiotu w oglądzie fenomenologicznym z cech przypadkowych i nieistotnych, empirycznie jednostkowych, by uchwycić jego ogólną, absolutną, jawiącą się w swej samoprezentacji, konstytutywną esencję. Herzogowski obraz, operując w fizycznej rzeczywistości, realizuje przede wszystkim właśnie redukcję ejdetyczną, której filozoficzna transcendentalność podlega transpozycji w realną, bytową obecność²⁷.

Wydaje się, iż w porządku mechanicznej reprodukcji problematyczna staje się kategoria fenomenologicznej intencjonalności – nie tyle intencjonalności aktu poznawczego, czyli nakierowania czystej świadomości (oka kamery) na oglądany przedmiot, ile intencjonalności jako sposobu istnienia owego przedmiotu. Dla Romana Ingardena, nawiązującego w estetyce filmu do Husserlowskiego pojęcia „przedmiotu intencjonalnego”, bytowość filmu artystycznego jest tworem fikcyjnym, fantomowym, o pozorach rzeczywistości, a jedynie film reportażowy ukazuje realne, autonomiczne w swym istnieniu rzeczy²⁸. Trzeba podkreślić, że Ingardena zajmuje głównie przestrzeń konstytucji przedmiotu intencjonalnego w świadomości widza, w której ma on osiągać status „pozorowania”. Według mnie jednak także w artystycznym (fabularnym) obrazie filmowym mamy do czy-

nienia z ontologią realności, przez wzgląd na jego genetyczne i ontyczne związanie z samym modelem, przez sam fakt mechanicznej reprodukcji, nieporównywalnej z żadnym innym narzędziem rejestracji. W świetle interesującego mnie porządku znaczeń, z którego wyłączam sferę odbioru, proces rozpoznawania rzeczywistości w trakcie recepcji, jak również intencje twórcy, obraz filmowy jest zanurzony w realnym żywiole, a redukcja przebiega w samym łonie materii. Oko kamery, jako odpowiednik intencjonalnej czystej świadomości, jest nastawione wyłącznie na odkrywanie istoty konstytuującej się w fizycznym świetle, a obraz uwidacznia już sam efekt redukcji.

Niemiecki fenomenolog formułuje w formie pytania jedną z najbardziej spornych kwestii swojej filozofii, podnoszoną przez wielu badaczy: *jak poznanie może [wykroczyć] poza siebie, jak może ono utrafić byt, którego nie sposób odnaleźć w ramach świadomości?*²⁹. Husserlowska metoda reprezentuje bez wątpienia w punkcie wyjścia idealizm transcendentálny, ale wątpliwości pojawiają się wraz ze sposobem rozumienia jej punktu dojścia. Według niektórych krytyków, wbrew intencjom filozofa, po redukcji nie ma już możliwości powrotu do świata naturalnego³⁰. Pojawiają się również konstatacje, iż sama redukcja zasadza się na specyficznej aporii, próbując na gruncie subiektywnej świadomości wyłączyć podmiot empiryczny, wyeliminować poznawczy subiektywizm przez powołanie czystej świadomości transcendentalnej³¹. Wojciech Krysztofiak natomiast, analizując opozycję realizmu i idealizmu epistemologicznego, podkreśla, że idealisci mogą akceptować korespondencyjną koncepcję prawdy (wbrew stwierdzeniu Ingardena, iż u idealistów nie zachodzi korespondencja między intencją aktu poznawczego a obiektywną własnością przedmiotu poznania)³². Według mnie fenomenologia Husserla potwierdza przekonanie Krysztofiaka – subiektywny akt czystej świadomości ma tu prowadzić do oglądu obiektywnej istoty, a sensory intencji pokrywają się ostatecznie z momentami rzeczywistości, uzyskując tożsamość myśli i bytu. Wydaje się również, że próba rozróżnienia percepcji empirycznej, subiektywistycznej i percepcji subiektywnej, transcendentalnej nie jest bezzasadna w świetle zadania, jakie stawia sobie Husserlowski projekt, choć niewątpliwie trudna do przeprowadzenia na gruncie podmiotowej jaźni³³. W tym kontekście właśnie obraz filmowy, przez wzgląd na ontologiczną naturę medium, jest w stanie pełniej zrealizować fenomenologiczny postulat docierania do rzeczy samej, czyniąc z kamery wnikliwego obserwatora widzialnego świata, obserwatora, który potrafi przekroczyć powierzchniowy porządek zmysłowy przez intensywną kontemplację tego, co niedostrzegalne, a bytowo esencjonalne.

Intuicyjny wgląd w istotę rzeczy charakteryzuje zarówno filozoficzną metodę fenomenologiczną, jak i pracę kamery Herzoga. Husserl konstatuje: *Zatem możliwie mało rozumowania, ale możliwie czysta intuicja; faktycznie nawiązujemy do sposobu wyrażania się mistyków, gdy ci opisują ogląd intelektualny nie będący wiedzą rozumową. Cała zaś sztuka polega na tym, by dopuścić do głosu tylko oglądające oko [wyróżnienie – J. S.] i wyłączyć przy tym wszelkie splecione z oglądaniem domniemanie transcendujące, rzekome posiadanie [czegoś] jako współdanego, [wylączyć] to, co współpomysłane i ewentualnie to, co dodatkowo winterpretowane przez dołączającą się refleksję*³⁴. Ten zredukowany do istotowej kontemplacji ogląd danego fenomenu, bezpośrednia naoczność rezygnująca z pośredniej myśli pojęciowej przypomina Bergsonowską koncepcję intuicyjnego do-

świadczenia realności jako poznawczego widzenia. Dla Henri'ego Bergsona intuicja to wzrok, który widzi istotę bytu, jednak tak rozumiany różni się od zmysłu wzroku właściwego percepcji potocznej, zewnętrznej. Filozof definiuje intuicję jako *ten rodzaj współodczuwania, za pomocą którego przenikamy wewnątrz jakiegось przedmiotu, aby utożsamić się z tym, co ma on w sobie jedyne, a więc niewyraźnego* ³⁵. Bergson wierzy, iż owa kontemplacja (przypatrywanie się) umożliwia autentyczny, pełny kontakt z rzeczywistością, znosząc tym samym granicę między ontologią a epistemologią, przedmiotem a podmiotem. Co ważne, jako podstawę poznania intuicyjnego wprowadza on kategorię obrazu, gdzie obraz stanowi zarówno przedmiot, niezależny od epistemicznej subiektywności, jak i podmiotową percepcję, czyli postrzeżenia danych obrazów ontologicznych ³⁶. Jak słusznie zauważa Małgorzata Jakubowska, obrazy intuicyjne byłyby zatem powrotem do całkowitej tożsamości obrazów ontologicznych i epistemologicznych, *dotknięciem absolutu* ³⁷. Takie rozumienie intuicyjnego doświadczania istoty bytu jako widzenia „niewyraźnego” dotyczy także twórczości Herzoga, przy czym wydaje się, że specyfika obrazu filmowego umożliwia jeszcze pełniejszą realizację Bergsonowskiego pragnienia kontaktu z samym „jądrem” rzeczy ³⁸. Również oko kamery Herzoga nie stanowi odpowiednika zwykłego zmysłu wzroku, ujmującego świat w poznawcze schematy, ale trzeba podkreślić, iż percepcja Bergsonowska jest mimo wszystko bardziej empiryczna, wiąże się z indywidualnym postrzeganiem zmysłowym, a ogląd Herzogowski – choć przebiegający w świecie materialnym – bliższy operacji Husserlowskiej czystej świadomości, owemu „wewnętrznyemu oku”, nakierowanemu intencjonalnie na kontemplację ogólnej istoty. Redukcja fenomenologiczna na gruncie obrazu reżysera dokonuje się bowiem w przekroczeniu przypadkowości i zmienności świata zjawisk, zaniechaniu percepcji psychologicznej, cielesnej, w celu całościowego ogołocenia fenomenu do tego, co w nim konstytutywne i absolutne, milczące i ukryte, co stanowi obiektywną prawdę. Herzoga, podobnie jak Husserla, interesuje bytowość uniwersalna i niezmienna, Bergsona zaś – jednostkowa i dynamiczna.

Odkrywanie głębokiej struktury rzeczywistości umożliwia subiektywny akt widzenia „oczyszczonego”, nastawionego wyłącznie na wydobywanie esencji fenomenu z jego warstwy powierzchniowej. Obraz Herzoga wskazuje swoistą dwoistość materii, która odpowiada dwoistości fenomenu w Husserlowskiej filozofii – fenomen składa się z tego, co empiryczno-materialne (zjawiskowe), bezpośrednio dostępne i z ukrytej głębiej istoty odsłanianej dopiero dzięki redukcji. Sposób, w jaki reżyser filmuje rzeczywistość – stosowanie autonomicznych semantycznie, długich ujęć, ekspozycja całościowych, „zastygłych”, Bazinowskich struktur, „oczyszczonych” z elementów przypadkowych i nieistotnych, minimum montażu i intensywne kontemplacje – pozwala dotrzeć do tego, co wieczne i pozapojęciowe, „niewyraźne”. Herzoga interesują wymykające się racjonalnemu poznaniu, nieokreślone i nieprzeniknione obszary bytu, gdyż właśnie one stanowią jego prawdę. „Wiara w rzeczywistość” jest tu więc niejako próbą „dotknięcia” kosmicznego absolutu, który wymyka się wszelkim formom intelligibilnej semantyzacji. To wszystko dokonuje się w materii, implicytnej dla procesu mechanicznej reprodukcji, a nie na gruncie Husserlowskiej świadomości transcendentalnej czy myślowej abstrakcji intuicji mistycznej. W efekcie obraz reżysera uwidacznia jakby dialektyczną przestrzeń styku fizycznego i metafizycznego, „widzialnego” i „nie-

widzialnego”. Moment epistemiczny (fenomenologiczna redukcja na gruncie obrazu) jest zatem w pełni tożsamy z ujawnianiem ontologii źródłowej, milczącej obecności „realnego”. Percepcja filmowa nie stanowi odpowiednika subiektywistycznej, projektującej podmiotowości, ale pełni raczej funkcję subiektywności świadka otwartego na „zakryty” przed potocznym czy dyskursywnym oglądem byt, który zostaje „utrafiony” w procesie mechanicznej reprodukcji. Zredukowana, Husserlowska istota rzeczy wyłania się na gruncie Herzogowskiego obrazu w wyniku transgresji porządku empirycznego, co umożliwia wyzwolenie głębokiej, „nie-wyraźalnej” warstwy ontologicznej³⁹.

Filmowe okno na „transcendentne”

Nie ulega wątpliwości, że niniejszy tekst postuluje uczynienie z ontologicznej specyfiki medium filmowego drogi kontaktu z zapomnianą, bytową obecnością. Przywrócenie semantycznej nośności i aktualności realistycznej koncepcji Bazina nie stanowi tu manifestacji postawy reakcyjnej, ale ma uświadomić rangę utraty, która doprowadziła filmową (i filozoficzną) refleksję do zamknięcia w redukcyjnym paradygmacie relatywnych konstruktów epistemicznych, zupełnie negujących transcendencję ontologicznej referencji. Zarówno podmiotowy solipsyzm, jak i lingwistyczny poststrukturalizm kwestionują możliwość odkrycia rzeczywistości, jawiącej się jako autentyczna źródłowość. Wydaje się, iż właśnie filmowy kontakt z realnością, rozumiany jako milcząca, intuicyjna kontemplacja, która prowadzi *per visibilia ad invisibilia*, ma szansę z jednej strony przekroczyć tradycyjny, logocentryczny model metafizyki, z drugiej – uwolnić podmiotową percepcję z izolacji w projekcyjnej przestrzeni *episteme*. Właśnie w próbie kontaktu, otwarcia i szacunku wobec tego, co milcząco odrębne, istniejące poza granicami logocentrycznego zawłaszczania czy lingwistycznej implozji, zasadnie i wiarygodnie brzmią zapytywania o samą rzeczywistość i możliwość jej poznania. Być może jedynie radykalne wychylenie się zarówno z solipsystycznej, jak i dyskursywnie konstruowanej immanencji i stanięcie na progu transcendentnej, nieprzeniknionej obecności pozwoli na nowo odnaleźć zagubione ścieżki rzeczy, które prowadzą w głąb.

JOANNA SARBIEWSKA

¹ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, tłum. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 9-17; A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, w: tegoż, dz. cyt., s. 58-76. Obok Bazina wielkim piewą mechanicznej reprodukcji i związanych z nią możliwości poznawczych kina jest oczywiście Siegfried Kracauer, a na gruncie polskim – prekursorski wobec obu – Karol Irzykowski. Zob.: S. Kracauer, *Teoria filmu: wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975; K. Irzykowski, *X muza: zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977.

² Owo rozróżnienie pojawia się zarówno w fenomenologii Edmunda Husserla (o czym w dalszej

części artykułu), jak i w filozofii personalistycznej – zob. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Kraków 1969, s. 56-61.

³ Nawiązuję tu oczywiście do Baudrillardowskiej teorii „symulakrów” – zob. J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. T. Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 175-189.

⁴ Mam tu na myśli prace dotyczące estetyki obrazu: A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007; F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007; L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formal-*

- nej, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008; a także pracę poświęconą antropologii obrazu – H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007. Trzeba tu jednak dodać, że obok prac apoteozujących całkowite przekroczenie analogowego odniesienia obrazu filmowego czy fotograficznego do rzeczywistości (zob. np. „czysta widzialność” Lamberta Wiesinga) można również spotkać teorie „kompromisowe”, starające się, mimo dominacji tendencji kreacyjnej, zachować też to, co „fotograficzne”, ale w zmienionym, zgodnym z współczesną estetyką kształcie (zob. np. koncepcja François Soulages’a).
- ⁵ Koncepcję „realizmu metafizycznego” odnoszę również do innych wariantów fenomenologii – Martina Heideggera i Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Wątki te poddaję analizie w mojej pracy *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, która ukaże się nakładem wydawnictwa „Słowo/obraz terytoria”.
- ⁶ B. Michałek, *Paradoksy André Bazina*, w: A. Bazin, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 255.
- ⁷ Emmanuel Carrère wskazuje dwa główne nurty Herzogowskiej twórczości – „pejzażowy” i „humanistyczny”. W pierwszym z nich konstytutywnym elementem obrazu są kontemplacyjne obrazy natury i zintegrowane z nią postacie, co pozwala mówić o zjawisku panteistycznej ekstazy; drugi zaś charakteryzują ostre, gwałtowne uczucia: cierpienie, bunt, a nade wszystko współczucie. Zob. w: E. Carrère, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie” 1980, nr 2/3, s. 102. Filmy „humanistyczne” koncentrują się więc przede wszystkim na ukazywaniu jednostki w jej uwikłaniu w życie społeczne.
- ⁸ A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, dz. cyt., s. 63. Do reżyserów „wierzących w rzeczywistość”, oprócz Murnaua i Stroheima, Bazin zalicza również Roberta Flaherty’ego, Jeana Renoira, Orsona Wellesa i reżyserów włoskiego neorealizmu – Roberta Rosselliniego i Vittoria de Sikę. Warto podkreślić, iż teoria Bazina wpłynęła na późniejszą autorską praktykę filmową – w sposób bezpośredni na twórczość reżyserów francuskiej Nowej Fali, ale nie tylko – realistyczną Bazinowską estetykę można dostrzec właśnie w filmach Herzoga, a także Michelangelo Antonioniego, Andrieja Tarkowskiego, Ingmara Bergmana, Federico Felliniego czy Piera Paolo Pasoliniego, a obecnie – Carlosa Reygadasa i Abbasa Kiarostamiego.
- ⁹ O relacji między bezruchem w Herzogowskim obrazie a malarstwem barokowym w świetle teorii Bazina już pisałam – zob. w: J. Sarbiewska, *Ruch i bezruch w obrazie. Relacje między obrazem filmowym Wernera Herzoga a malarstwem barokowym w świetle teorii André Bazina*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 45-51.
- ¹⁰ Więcej na ten temat zob. w: A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, dz. cyt.
- ¹¹ Cyt. za: K. Stanisławski, *Nowe kino niemieckie*, Sopot 1998, s. 207-208.
- ¹² J. Theobaldy, *Podróże w szaleństwo*, tłum. M. Ciechomska, „Film na Świecie” 1986, nr 331/332, s. 111.
- ¹³ W interpretacji antropologicznej przywołana scena podkreśla przede wszystkim okrucieństwo karła, patrzącego na cierpienie i agonię zwierzęcia z nieskrywaną satysfakcją, znajdującą wyraz w sadystycznym, „mechanicznym” i nieludzkim śmiechu. Zwierzę natomiast pozostaje niejako „zawieszony” między życiem a śmiercią.
- ¹⁴ Cyt. za: T. Majewski, „Nicość, co wślizguje się w byt...”. *Uwagi na temat nudy i odrealnienia w odbiorze filmowym*, w: *Film: fabryka emocji*, red. K. Klejsa, T. Kłys, Kraków 2003, s. 12-13.
- ¹⁵ T. Majewski, dz. cyt., s. 12-21.
- ¹⁶ O redukcji fenomenologicznej piszę w dalszej części artykułu.
- ¹⁷ J. Theobaldy, dz. cyt., s. 112, 116-117, 119.
- ¹⁸ Warto zaznaczyć, że twórczość niemieckiego reżysera jest powszechnie wpisywana w nurt kreacyjny (w ostatnich latach pojawiają się również odczytania postmodernistyczne), a nie realistyczny. Problem stanowi tu zapewne dość jednostronne rozumienie realizmu. Te kwestie nie są jednak przedmiotem niniejszego tekstu; podejmuję je w mojej pracy *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*.
- ¹⁹ *Lekcje ciemności* odnoszą się do I wojny w Zatoce Perskiej i niszczycielskich działań Sad-dama Husajna, akcentując wątki ekologiczny i antywojenny. Mnie jednak interesuje tu wyłącznie ontologiczny wymiar ukazanej rzeczywistości.
- ²⁰ A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, dz. cyt., s. 71-73.
- ²¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 174.
- ²² Tamże, s. 180.
- ²³ Cyt. Ze ścieżki dźwiękowej filmu *Spotkania na krańcach świata*, z wypowiedzi bohatera tego dokumentu, rosyjskiego filozofa.
- ²⁴ M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 13-14, 23, 25, 30-31. Warto przypomnieć, iż autorem dystynkcji między idolem a ikoną jest współczesny francuski fenomenolog Jean-Luc Marion.
- ²⁵ E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1990, s. 6-7. Warto

przypomnieć, że termin „fenomen” jest w tradycji filozoficznej rozumiany wieloznacznie. W tradycji platońskiej stanowi on jedynie zjawiskowy pozór prawdziwego bytu (wpływ tego rozumienia widać np. u Kanta w jego rozróżnieniu świata fenomenów i niedostępnych ludziemu poznaniu noumenów – „rzeczy samych w sobie”). Odmienne znaczenie owego terminu pojawia się właśnie u Husserla. Husserl wskazuje na dwojaki sens fenomenu – fenomen jako przejaw, akt świadomości, w którym przedstawia się obiektywny przedmiot i wreszcie jako sam przejawiający się przedmiot.

²⁶ Tamże, s. 23.

²⁷ Trzeba tu dodać, iż redukcja ejdetyczna dotyczy także bohaterów filmów reżysera, o czym pisze Mariusz Orski – zob. w: tegoż, *Uwagi o twórczości Wenera Herzoga*, „Dialog” 1979, nr 12, s. 149. Mnie jednak interesuje tu głównie bytowość samego świata natury ukazanego w obrazie. Metoda fenomenologiczna Husserla obejmuje zaś zarówno świat rzeczy, jak i przeżyć.

²⁸ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 201-203.

²⁹ E. Husserl, dz. cyt., s. 12.

³⁰ O zarzucie solipsyzmu i innych stawianych Husserlowskiej fenomenologii (m.in. logocentryzmu) pisze Iwona Lorenc w: tejże, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 92-96.

³¹ Te uwagi Merleau-Ponty’ego i Ferdinanda Felmanna przypominają Lambert Wiesing w: tegoż, dz. cyt., s. 304. Merleau-Ponty konstatuje: *Gdybyśmy byli absolutnym umysłem, redukcja nie stanowiłaby problemu* – więcej o tym zob. w: tegoż, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 11-12.

³² W. Krysztofiak, *Problem opozycji realizmu i idealizmu epistemologicznego. Analityczne studium nad ontologią negatywnych stanów rzeczy Romana Ingardena*, Lublin 1999, s. 135-136.

³³ W modyfikacjach zachodzących w myśli filozofa widać, że on sam jest świadom tej trudności. W *Badaniach logicznych* mamy bowiem jeszcze do czynienia z opisową, psychologiczną fenomenologią (immanencją i transcendencją empiryczną), przekroczoną potem w *Ideach czystej fenomenologii* w kierunku transcendentalizmu (immanencji i transcendencji intencjonalnej). W *Medytacjach kartezjańskich* zaś Husserl próbuje rozprawić się z narosłymi na skutek tego „przejścia” problemami.

³⁴ E. Husserl, dz. cyt., s. 76. Operacja Husserlowskiego oglądania rzeczywiście przypomina intuicyjny wgląd mistyków, metodę teologii negatywnej reprezentowaną przez Mistrza Eckharta czy Pseudo-Dionizego Areopagite, która polega na intelektualnej negacji tego, co nie należy do istoty (negacja negacji), a więc materii, ciała, czasu. W konsekwencji proces ten ma prowadzić do pozarozumowego doświadczenia Absolutu, przebiegającego w przestrzeni milczącej kontemplacji, poza językiem.

³⁵ H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, w: tenże, *Myśl i ruch. Dusza i ciało*, tłum. K. Bleszyński, Warszawa 1963, s. 19. Cyt. za: M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Kraków 2003, s. 54.

³⁶ Poglądy Bergsona przytaczam za: M. Jakubowska, tamże, s. 54-58.

³⁷ Tamże, s. 58.

³⁸ Należy tu podkreślić, iż koncepcje rzeczywistości u Bergsona i Herzoga są jednak odmienne. Analiza koncepcji Bergsona przekracza ramy niniejszego artykułu.

³⁹ Ten postulat przekroczenia przestrzeni ontycznej i uznania zjawiskowej codzienności za swoisty przejaw percepcyjnego błędzenia (*irren*) pojawia się także w ontologii Heideggera, o czym piszę więcej w przywoływanej już pracy na temat twórczości Herzoga.