

Otchłań, męka, przekroczenie

PAULINA KWIATKOWSKA

Georg Büchner, zdaniem jednych romantyk, a zdaniem innych przeciwnik romantyzmu i twórca dramatu naturalistycznego, żył zaledwie dwadzieścia cztery lata, pisał szybko i zdecydowanie. Jego *Woyzeck* to dramat, który stał się bodźcem do powstania opery, trzech filmów i niezliczonych adaptacji teatralnych. Każdy, kto zetknął się z tym dramatem, pozornie tak chłodnym i wyważonym, a w rzeczywistości pełnym agresji, musi ulec jego sile – lektura zawsze staje się zobowiązaniem, pytaniem domagającym się odpowiedzi.

Woyzeck Herzoga nie jest ani prostą ekranizacją dramatu, ani też swobodną wariacją na temat wybranych wątków czy postaci; to wspólne dzieło pisarza i reżysera. Herzog nie tylko świetnie rozumie Büchnera, ale również odczuwa go tak intensywnie, że jest w stanie uwewnętrznić wydarzenia dramatu; sprawić, by stały się jego intymnym przeżyciem.

Zdaniem Canettiego Büchner w *Woyzecku* dokonuje przewrotu literackiego polegającego na odkryciu i opisanu tego, co małe: *Odkrycie to zakłada istnienie litości, ale tylko wtedy, jeśli pozostaje ona w ukryciu, jeśli jest niema, jeśli nie dochodzi do głosu; wówczas to, co małe, pozostaje nienaruszone*¹. Budując dramat bohatera, Büchner rzeczywiście powstrzymuje się przed jakimikolwiek komentarzami. Może właśnie dlatego uważa się, że *Woyzeck* jest pierwszym dramatem zapowiadającym naturalizm – ostrość konfliktów i pozorna obojętność pisarza mogą dawać podstawę takiej oceny. Büchner, rezygnując z podejścia moralnego, z ingerowania w kreowany przez siebie świat, opuszcza bohatera, czyniąc go całkowicie samotnym i bezbronnym, indywidualizuje go – nie jest to jednak równoznaczne z postrzeganiem *Woyzecka* w kategorii „małości”. Jest on niewinny, szczerzy, społecznie istotnie mały, ale jeśli potraktować go tak właśnie, jak sugeruje to Büchner, czyli *bez litości*, bez pochopnego wzruszenia nad jego sytuacją, jednocześnie dobrze ją rozpoznając, bez sztucznej troski, ale z ciekawością wnikliwego obserwatora – dostrzega się wielkość *Woyzecka*, potęgę jego człowieczeństwa. Podobnie jak Büchner, mileży też Herzog; mileży i obserwuje swego bohatera. Nawet jeśli ukazuje go w sytuacjach wybitnie poniżających, nie umniejsza go. Przeciwnie, właśnie w ten sposób daje mu możliwość bycia człowiekiem.

W przeciwieństwie do *Aguirre* i *Zagadki Kasparsa Hausera*, w *Woyzecku* bohater nie ewoluuje w sensie społecznym, nie ucieka od społeczeństwa, nie walczy z nim, nie przystosowuje się do niego. *Woyzecka* poznajemy już w bardzo konkretnej, niezminiającej się w trakcie całego filmu sytuacji społecznej, która zresztą w samym bohaterze nie budzi najmniejszej wątpliwości. *Woyzeck* jest jednostką niespołeczną, w tym sensie, że nie potrzebuje się ustosunkowywać do zastanego systemu; ma w nim swoje miejsce, spełnia narzucone mu funkcje. Cały

rozwój jego osobowości odbywa się poza społeczeństwem, w sferze doznań ściśle wewnętrznych. Tak jak świat zewnętrzny ma tylko pozorny wpływ na bohatera, oddziałuje wyłącznie na jego fizyczność, na ciało, tak i stany jego świadomości, wszelkie wewnętrzne przemiany są z góry skazane na całkowitą obojętność ze strony społeczeństwa. Między jednostką a światem, w którym jest osadzona i w którym działa, nie zachodzi żadna wymiana. Woyzeck nie może liczyć na zrozumienie, nawet najbliżsi potrafią mu tylko współczuć, bez współodczuwania. Materialnie należy więc do społeczeństwa, jednak duchowo rozwija się w całkowitym od niego oderwaniu. Oglądając film Herzoga, może nawet bardziej niż czytając dramat Büchnera, uczestniczymy w procesie wewnętrznego rozwoju bohatera, stajemy się świadkami jego immanentnego doświadczenia. Człowiek jest nie tylko głównym bohaterem, ale przede wszystkim podstawowym tematem tego filmu i dlatego, jeszcze przed analizą strony artystycznej, szczególnie ważna wydaje się dokładna rekonstrukcja sytuacji, która jest punktem wyjścia całego dzieła.

Film otwiera jedna z nielicznych w nim scen panoramicznych, dająca nam konkretny obraz miejsca, gdzie toczyć się będzie akcja (w *małym miasteczku, nad wielkim, cichym stawem*); wrażenie sielskości, z wyraźną jednak nutą niepewności, dopełnia muzyka z pozytywki². W następnej scenie poznajemy głównego bohatera w sytuacji dobitnie go charakteryzującej, określającej jednoznacznie jego miejsce w tej idyllicznej rzeczywistości. Przy historycznym dźwięku skrzypiec wbiega Woyzeck, obraca się, prezentuje broń: rozpoczyna się przejmująca scena musztry wojskowej. Bohater jest człowiekiem podporządkowanym, uległym, zgnębionym, w jego wykrzywionej, napiętej twarzy maluje się przerażenie, pozbawione jednak jakiegokolwiek rysu buntowniczego. Woyzeck robi przysiady i pompki, czołga się do stóp przelozonego, pozwala się kopać, deptać po swoim ciele. Z pewnością nie chodzi tu o realistyczną krytykę okrutnych stosunków panujących w wojsku, musieliby w niej uczestniczyć także inni, podobni Woyzeckowi szeregowcy. Tymczasem bohater jest sam. W całym filmie potęgowane jest to wrażenie izolacji, osamotnienia Woyzecka, oprócz niego w podobnej sytuacji znajduje się jeszcze tylko jego przyjaciel Andres. Można odnieść wrażenie, że w tym cichym miasteczku stacjonuje pułk wojska, w którym, oprócz Kapitana i Tamburmajora, służy tylko dwóch żołnierzy³. Już na samym początku widać więc, że scena musztry wojskowej jest umowna: problem określenia pozycji społecznej bohatera jest w niej drugorzędny, ważniejsze jest natychmiastowe przeniesienie rozważań o człowieku ze sfery zewnętrznych konfliktów do sfery ściśle wewnętrznej; ta okrutna tresura nie ma na celu zniszczenia jedynie ciała, fizyczności bohatera, ale wnika w jego psychikę, rani i zdręcza ducha – reakcje bohatera nie są więc tylko reakcjami społecznego dostosowania, ale raczej wewnętrznej ucieczki.

Poznajemy pozostałych bohaterów, którzy dookreślają miejsce Woyzecka w ich wspólnej rzeczywistości, ograniczają pole jego funkcjonowania, zaciskając wokół niego coraz ciaśniejszą pętlę. Kapitan, którego życie opiera się, wbrew siłom przyrody, na absolutnej bierności, na postępującej martwocie, próbuje wszystko wokół siebie spowolnić, zatrzymać pęd istnienia. Kapitan nie może znieść żadnego żywiołu, który mógłby zawładnąć jego najbliższym otoczeniem, i w najbardziej odrażający sposób rujnuje jedyne szczęście w życiu swojego fry-

zjera – miłość. Zupełnie inną postacią, mającą jeszcze bardziej zgubny wpływ zarówno na fizyczność, jak i na duchowość Woyzecka, jest Doktor. Wygląda na to, że nie ma on zbyt wielu zajęć w tym, zaludnionym właściwie wyłącznie przez statystów, miasteczku i dlatego może bez przeszkód oddawać się swojej jedynej pasji, pseudonaukowym badaniom. Jego ulubionym zwierzęciem doświadczalnym jest Woyzeck. Doktor ma być uosobieniem racjonalności, ale to racjonalność chora, opierająca się wyłącznie na doświadczeniach pozbawionych sensu, absurdalnych i nietwórczych. Doktor niczego właściwie nie chce udowodnić, niczego odkryć, jedynie znaleźć potwierdzenie swoich paranoicznych teorii. Szczególnie pasjonuje go obserwowanie reakcji i zachowań ludzkich w sytuacjach ekstremalnych, jednak sprzecznie z jakąkolwiek racjonalnością sam te sytuacje kreuje tak, że w efekcie żadna z nich nie ma nic wspólnego z rzeczywistością. Jeśli przyjmiemy, że Woyzeck jest szalony, to trzeba zaznaczyć, iż popada w szaleństwo właśnie na skutek eksperymentów Doktora, który leczy *ciało kosztem cielesności*⁴, człowieka kosztem człowieczeństwa.

Warto jeszcze wspomnieć o kilku innych postaciach, które kształtują świat wokół Woyzecka i tym samym mają znaczący wpływ na jego rozwój. Maria, w momencie gdy ją poznajemy, jest już od lat kochanką Woyzecka, ma z nim nieślubne dziecko, toteż w miasteczku cieszy się wątpliwą reputacją. Świadoma tego wie, że w miarę spokojne i ustabilizowane życie zawdzięcza głównie Woyzeckowi. Docenia to. Tylko ona i Andres ufają Woyzeckowi, nie uznają go za szaleńca, chcą go chronić i pomóc mu, a zarazem nieświadomie przyspieszają proces przemian wewnętrznych, jakim podlega. Maria jest bardzo żywa, naturalna, kobieca, mimo czynionych sobie wyrzutów, nie potrafi zapanować nad swoją naturą i zdradza Woyzecka z Tamburmajorem. To kolejna szczególnie odrażająca postać, uosabiająca brutalną, prymitywną siłę. Mimo że kompletnie ograniczony, pozbawiony jakiegokolwiek refleksyjności, uważa się za człowieka lepszego i wyższego.

Zaledwie tych kilka postaci wystarczyło, zarówno Büchnerowi jak i Herzogowi, do precyzyjnego opisania rzeczywistości. Nie ma być to jednak ani opis realistyczny, na to jest zbyt mało szczegółowy, zbyt ostro zarysowują się w nim kontrasty, ani też całkowicie wymaginowany, przesadnie odrealniony, wizyjny. Posłużenie się tymi ludzkimi (i nieludzkimi) typami pozwoliło na stworzenie wyraźnych, czytelnych podstaw, na których można by prześledzić proces wyodrębniania się człowieka. Niewątpliwie Woyzeck jest w pełni człowiekiem, umieszczonym w konkretnej sytuacji przemocy silnego nad słabym, prymitywnego nad wrażliwym, intelektualnego nad intuicyjnym, społecznego nad niespołecznym. Oczywiście jest, że takie okoliczności wystawiają jednostkę na szczególnie ciężką próbę, w trakcie której, wbrew siłom antyludzkim, musi potwierdzić swoje człowieczeństwo. Woyzeck podejmuje tę walkę, ale na innej płaszczyźnie niż jego przeciwnicy, rezygnuje z walki zewnętrznej i przenosi ją w sferę wewnętrznych przeżyć. Na początek najważniejsze jest rozpoznanie na różnych płaszczyznach tragicznej sytuacji, w której Woyzeck jako człowiek się znajduje. Można pojmować ją w kategoriach bardziej psychiatrycznych, jako szaleństwo, schizofrenię. Można od takiego spojrzenia przejść jeszcze dalej i spróbować dostrzec w tych wewnętrznych zmaganiach rysy doświadczenia inicjacyjnego, szamańskiego. Należy wreszcie pamiętać, że walka o własną tożsamość, jaką toczy

Woyzeck, jest wydarzeniem ściśle dramatycznym i przez to staje się Artaudowskim obrazem ludzkiej męki w rzeczywistym teatrze okrucieństwa.

Poddany wojskowej tresurze, zadrażniony i głodzony przez Doktora, zdradzony przez Marię, upokorzony przez Tamburmajora, Woyzeck pozornie pozbawiony zostaje ludzkiej godności. *Woyzeck, człowiek jest wolny!* – stwierdza Doktor zbulwersowany w swojej wypaczonej naukowości faktem, że jego podopieczny oddał moc na ścianę, że nie zapanował nad mięśniami, podległymi przecież woli. To, co lekarz nazywa wolnością, jest więc tylko *wolnością do poddania się każdemu nadużyciu ludzkiej natury, wolnością do niewolnictwa*⁵, stanem, w jakim trwa cyrkowa małpka przebrana za żołnierza i astrologiczny koń potrafiący liczyć do czterech. Jednak Woyzeck uważa siebie za coś więcej niż doświadczalne zwierzę. Wie, że jest tylko prostym człowiekiem, że społecznie stoi niżej niż Doktor, ale czuje, jak rozwija się w nim świadomość prawdy. Wszyscy, z którymi chce się tą prawdą podzielić, szyczą z niego, widzą w niej dowód szaleństwa i wrodzonej głupoty Woyzecka, który coraz bardziej osaczony, odpychany i degradowany zewnętrznie, zamyka się i izoluje w swoim wnętrzu. Jego położenie można określić jako sytuację szach-matu, powoli zaczyna pojmować, że *żaden ruch nie jest możliwy, a bezruch jest tak samo nieznośny*⁶. Nie może niczego zmienić w świadomości innych, społeczeństwo wyznaczyło mu już miejsce, zorganizowało czas i przestrzeń, przydzieliło konkretne obowiązki, zadbało o dopuszczalne rozrywki i pozorne przyjemności. Rzeczywistość jest skostniała i jednostka tak wrażliwa jak Woyzeck nie ma na nią żadnego wpływu, pozostaje mu tylko tłumiony bunt, ucieczka w głąb siebie, walka nie tyle przeciw czemuś czy z kimś, ale o coś, o samego siebie, o poznanie własnego człowieczeństwa. W tej najgłębszej izolacji, w jaką został zepchnięty, otwierają się przed nim zupełnie nowe możliwości odkrycia samego siebie, inne przestrzenie, które musi poznać. Woyzeck godzi się na podjęcie męki doświadczenia wewnętrznego, na *podróż do kresu możliwości człowieka*⁷. Wyprawa, którą podejmuje bohater, poprowadzi go do samego źródła natury i będzie jego próbą inicjacyjną. Zewnętrznie jednak relacje z tej wędrówki mogą być odbierane jako przejaw szaleństwa.

Człowiek z każdej strony osaczony, który ma jednak dość sił, by zachować wiarę w siebie, obmyśla sobie strategię, która pomaga mu przetrwać w sytuacji nie do wytrzymania; ta strategia w psychiatrii nosi miano schizofrenii. *Wygnany ze sceny bytu jest teraz obcym, cudzoziemcem przesyłającym nam rozpaczliwe znaki z pustki, w jakiej się znalazł, pustki zaludnionej przez istoty, o których nawet nie śnimy*⁸. Głosy, które słyszy Woyzeck, są oczywiście głosami jego wnętrza, a właściwie głosami świata, w którym różnice przestrzenne przestają mieć znaczenie; to, co mu mówią, czego od niego żądają, wynika wyłącznie z niego samego. Stają się dla niego przewodnikami, którzy wiodą go w głąb labiryntu istnienia, gdzie we wszechogarniających ciemnościach współdziałają ze sobą siły niszczyielskie, niosące zagładę, i twórcze, dające życie. W tych otchłaniach bohater poznaje swoją naturę, odczuwa jej powinowactwo z naturą rzeczywistości, naturą istnienia. Jednocześnie narasta lęk przed zagubieniem się, zatraceniem w czeluściach bytu, przed zerwaniem nici Ariadny i pozostaniem na zawsze „poza”, w zawieszaniu między dwoma światami. Woyzeck po omacku szuka ratunku, naiwnie widzi go w innych, w tych, którzy wiodą spokojne, po-

zbawione metafizycznych zmagani życie i pozornie wydają się trwałym oparciem. Chcąc wytłumaczyć to, co się w nim dzieje, przekazać innym przesłanie płynące z wnętrza człowieka, Woyzeck posługuje się często językiem Biblii, jako tym, który z jednej strony jest na tyle fantastyczny, by oddać jego stan, a z drugiej może być jeszcze społecznie zrozumiały. Okazuje się jednak, że słowa Apokalipsy brzmią obco w społeczeństwie, w którym lepiej jest rozumiany dyskurs tresury, zdrady i samozakłamania. Ten całkowity brak kontaktu ze światem zewnętrznym powoduje, że bohater zaczyna postrzegać w kategoriach rzeczywistości wyłącznie swoje wnętrze; rodzi się nowy świat, immanentny, rządzący się własnymi prawami, stawiający zagubionej w nim jednostce surowe wymagania.

W doświadczeniu Woyzecka wszystko ulega podwojeniu, on sam czuje się rozbity na dwa światy, intensywniej odczuwa siebie w wewnętrzności, ale pozostaje też w nim śladowa pamięć zewnątrz. Natura jawi mu się jako żywioł podwójny – z jednej strony związany z siłami rządzącym światem, zachowaniami ludzi, rzeczywistością, a z drugiej ukryty, wyzwalający głębokie moce przyrody. Słyszy głosy z dwóch różnych, jak mu się wydaje, światów, odbiera sprzeczne komunikaty, gotów jest toczyć w sobie zażartą walkę o integrację i spójność natury. Właśnie ta wola walki jest warunkiem poznania natury, przeniknięcia jej istoty; by ją zgłębić, trzeba *ważyć się na to, żeby być niemoralnym jak natura*⁹. Trzeba też nauczyć się jej języka, umieć odczytać przesłanie zaszyfrowane w dziwnych formach, w jakie układają się grzyby, w szepcie wiatru i maków, w rysunku drogi, którą wieczorami toczy się ludzka głowa.

Woyzeck, posługujący się podwójnym językiem natury, zdaniem Doktora przejawia wszelkie oznaki szaleństwa, ma swoją piękną *idée fixe*, wszystko to, co można złożyć na pojęcie schizofrenii. Okazuje się jednak, że termin ten jest dla wielu szalenie wygodny i pojemny, określa się nim przeróżne stany świadomości, których często jedyną wspólną cechą jest to, że odstają od potocznie rozumianej normalności, nie dają się ani przyporządkować ani co gorsza wyleczyć. *Ludzie bez rozumu to typy, które społeczeństwo rozpoznaje i rozpoznawszy izoluje: oto rozpustnik, oto marnotrawca, oto homoseksualista, mag, samobójca, bezbożnik. Miarą nierozumu zaczyna być stopień odchylenia od normy społecznej*¹⁰. Woyzeck zachowuje się dziwnie, mówi o rzeczach odległych, w sposób nazbyt skomplikowany, jego apokaliptyczne wizje nie mieszczą się w ciasnym umyśle Doktora, przeszkadzają mu, utrudniają prowadzenie nieśmiertelnych eksperymentów, szczęśliwie jednak można im przyczepić etykietkę szaleństwa – *aberratio mentalis partialis* w fazie drugiej. To oczywiście nic nie znaczy, jest jeszcze bardziej niezrozumiałe niż prorocze i mroczne słowa Woyzecka, ale dla Doktora te pseudomedyczne terminy są czymś znanym, czymś, co niesie mu uspokojenie, tak jak Kapitana koi widok wiszącego nieruchomo na ścianie munduru. Cały problem izolacji Woyzecka, jego wykluczenia społecznego tkwi tak naprawdę w języku. Między nim a ludźmi, wśród których żyje, nieustannie dochodzi do zaburzenia komunikacji, jednak winnym tego zaburzenia okrzyknięty zostaje wyłącznie bohater, to on ponosi odpowiedzialność za to, że jest niezrozumiały. W *Woyzecku* Doktor i Kapitan nie mają problemów z porozumiewaniem się, wspólny im bełkot stwarza normę społeczną i rzeczywiście z takiego punktu widzenia to, co mówi Woyzeck, jest i n n e. Może sprawiać wrażenie, jakby nie rozumiał słów, jakby nadawał im zupełnie odmienne, osobiste znacze-

nie, nawet „tak” i „nie” tracą dla niego swoją oczywistość, ale trzeba pamiętać, że *szaleństwo to nie błąd językowy, ale mowa, wypowiadająca poniżej tego, co mówi, coś, czego jest zarazem jedynym możliwym kodem*¹¹. By poznać drogę, jaką kroczy Woyzeck, nie można, jak Doktor czy Kapitan, kurczowo trzymać się społecznych podcieni, trzeba wyrwać się ze swoich przyzwyczajzeń i podążyć za bohaterem, spróbować usłyszeć głosy, które on słyszy i zobaczyć rzeczy, które tylko on widzi.

Podstawową zasadą, o której trzeba pamiętać, rozpoczynając tę podróż do wnętrza, jest przymus biegu. Woyzeck pozostaje w ciągłym ruchu, wszędzie biegnie; symbolizuje to oczywiście ucieczkę, ale i jeszcze coś więcej – wyprzedzenie. Ponieważ wszystko jest ruchem, a *rzeczywistość, i od wewnątrz, i z zewnątrz, i w nas samych, i w rzeczach, jest ruchem samym*¹² – Woyzeck, aby doświadczyć tego, co wewnętrzne u jego ruchliwej podstawy, musi wciąż przyspieszać. Pęd duszy wyrwijącej się poza samą siebie, poza „teraz”, ku czystej i najgłębszej, kosmicznej ruchliwości będącej nią samą. Doświadczenie zgłębiania samego siebie nie jest łatwe, toteż Woyzeck cierpi; to, co uświadamia sobie na drodze samopoznania, napawa go przerażeniem, pojmując to, czego nikt przed nim nie pojął. *Każdy człowiek to przepaść. Kręci się w głowie, gdy spojrzeć w dół. W otchłaniach duszy trwa ciągły ruch, pęd w nieokreślonym kierunku, nie sposób pochwycić żadnego stałego punktu, każde uczucie wymyka się myśli. Woyzeck nie nadąza, czuje, że wszystko przed nim umyka, nie może pochwycić otaczających go głosów, znaleźć trwałego śladu zdrady, udowodnić Marii jej winy, poznać, czym jest niewinność. Jedyną stałą jest ruch. Ruch, o którym nie wiadomo, czy ma jakiś określony kierunek, czy też jest samym chaosem zmierzającym donikąd. Woyzeck wchodzi w uliczkę bez wyjścia, tutaj wszelka możliwość się wyczerpuje, możliwe wymyka się, a niemożliwe pustoszy*¹³. Samonapędzająca się pustka, pełna odwiecznego ruchu. Z tego doświadczenia rodzi się najwyższa trwoga, poczucie boskości, absolutu, męka i rozkosz. *Nie mógłbyś stać się lustrem rozdierającej rzeczywistości, gdybyś nie musiał rozbić siebie...*¹⁴ Rozbić, czyli poświęcić, zatracić w zbawczej agonii. Doświadczenie wewnętrzne jest dla samego siebie autorytetem, lecz każdy autorytet trzeba odkupić i to jest właśnie ten moment, w którym szaleństwo otwiera się na śmierć, zaczyna domagać się ofiary.

Głosy płynące z wnętrza początkowo poddawały Woyzeckowi tylko pewne przerażające, prorocze wizje, które mógł odczuwać jako zbliżanie się końca rzeczywistości, nastawanie ciemności. Z czasem głosy zaczynają domagać się ofiary, coraz krwawszej, *słowo ofiara znaczy, że ludzie, z własnej woli, wprowadzają pewne dobra w niebezpieczny region, w którym szaleją niszczyielskie siły*¹⁵. Doświadczenie wnikania w siebie niesie za sobą coraz większą odpowiedzialność, stopniowo przeradza się w doświadczenie inicjacyjne. Woyzeck ma dokonać nie tylko przekroczenia, nie tylko wejścia w naturę bytu, ale również musi stamtąd powrócić. Jego ofiara, cierpienie mają mieć zbawczy charakter, przywrócić równowagę w świecie, który może uchodzić za przeklęty, gdzie człowiek jest niszczoney i katowany, zwierzę zmuszane do cyrkowych sztuczek, kobieta zdradza, *gdzie wszystko pławi się we wszeteczeństwie*. Bohater powinien podjąć wysiłek przebłagania natury, przywrócenia porządku, działając zgodnie z odwiecznym scenariuszem inicjacyjnym: cierpienie, męka, śmierć i zmartwychwstanie.

Każda inicjacja, niezależnie od swej natury, zawiera okres rozdzielania i pewną liczbę prób i tortur¹⁶. Także Woyzeck jest zmuszony do przejścia na specjalną dietę, je wyłącznie groch, co w połączeniu z niesamowitym wysiłkiem fizycznym doprowadza go do skrajnego wycieńczenia. Pojawiają się dreszcze, zawroty głowy, odczuwa na przemian gorąco i zimno, wszystko to symbolizuje „chorobę inicjacyjną”, narastające napięcie między światem rzeczywistym a światem duchów, z którym bohater nawiązuje powoli kontakt. Woyzeck zaczyna słyszeć dobiegające z wnętrza ziemi głosy, które rozsadzają mu głowę, ma wizje i prorokuje. Potęguje się jego społeczna izolacja i wykluczenie; zdradzony przez kochankę doznaje ostatecznego upokorzenia, najwyższej męki, widząc ją w ramionach Tamburmajora, prowokującą go i proszącą o jeszcze. Całkowicie osamotniony *nowicjusz stara się „umrzeć” dla zmysłowości świeckiej, aby „odrodzić się” w zmysłowości mistycznej*¹⁷. Sceną kulminacyjną, najwyższego napięcia męki, prowadzącą bezpośrednio do śmierci, jest wizja na polu maków. Maki już w mitologii greckiej symbolizowały Sen, Śmierć i Noc¹⁸, rosły na brzegach rzeki Zapomnienia. Chrześcijaństwo rozwinęło tę symbolikę o szaleństwo, a przede wszystkim zmartwychwstanie, jako konsekwencję snu niebiańskiego. W tym krajobrazie, gdzie zieleń przyrody, symbolizująca *stworczą moc ziemi*¹⁹, jednoczy się z żywiołem wiatru, tworząc wyraźną oś chromatyczną zieleń – błękit, Woyzeck otrzymuje ostateczne potwierdzenie nakazu wewnętrznego, integruje się z siłami natury, dochodzi do najwyższego wtajemniczenia; torturowany, wewnętrznie rozrywany na kawałki, zostaje popchnięty do postawienia decydującego kroku.

Początkowo, chcąc dokonać jednocześnie przekroczenia i powrotu, decyduje się złożyć ofiarę z Marii – tak rozumie swoją misję, wezwanie, by *zadźgać na śmierć*. *Chce w tej nieugiętej rozpacz doznawać powolnej rozkoszy ostatecznej srogości, być twardym i być raczej gwarantem śmierci niż ofiarą*²⁰. Prowadzi Marię nad jezioro, które w tradycji często pojawia się jako tło zdarzeń miłosnych lub jako miejsce śmierci, a przede wszystkim symbolizuje przejście od życia do śmierci²¹. W tym przypadku zielony brzeg jeziora, oświetlony niewidocznym dla nas czerwonym blaskiem księżycy, staje się sceną przejmującego dramatu ofiarowania. Zgodnie ze scenariuszem inicjacyjnym rytuał ten ma być wyłącznie symboliczny, po przyjęciu ofiary powinno nastąpić zmartwychwstanie, przywrócenie ładu. Początkowo można odnieść wrażenie, że tak właśnie będzie i tym razem, aż do momentu, gdy widzimy konającą Marię, jej pełną przerażenia, zakrwawioną twarz, nie wierzymy w jej śmierć. Scena zaszytowania Marii przywołuje mityczny porządek, powolny ruch, zwolnienie tempa potwierdza charakter ofiarny tego obrzędu, zdaje się *wypadkową nagromadzonych i połączonych ze sobą harmonijnie mocy*²². Śmierć zostaje usunięta z kadru, obserwujemy tylko, zdawałoby się symboliczne, ciosy, ani przez chwilę nie widać, jak nóż wbija się w ciało, nie ma też na nim śladów krwi. Maria jednak kona, jej ofiara zostaje potwierdzona i uświęcona najbardziej dramatyczną i wzruszającą sceną rozpacz Woyzecka. Jego cierpienie, które okazuje się kolejną, najdrastyczniejszą próbą inicjacyjną, zostaje wyciszone, złagodzone muzyką Vivaldiego i tylko twarz wyraża niewyobrażalną mękę, usta krzyczą słowa, które muszą być przekleństwem rzucanym samej naturze²³. Woyzeck kompletnie oszołomiony powraca do karczmy i tu natura zadaje mu ostateczny cios, odrzuca krwawą ofiarę

i domaga się, jak kiedyś Maria od swojego kochanka: *Jeszcze! Jeszcze!*. Wbrew oczekiwaniom spokój i naturalny porządek nie zostały jeszcze przywrócone, tłum dalej tańczy i pije, nic się nie zmieniło, wszystko trwa w pierwotnym chaosie. Okazuje się, że proces inicjacyjny szamana nie jest jeszcze zakończony, ciągle trwa Kosmiczna Noc, Woyzeck musi powrócić nad jezioro, gdzie wreszcie dociera do niego daremność najwyższej w jego mniemaniu ofiary. Pojmuje teraz, że jedyną ofiarą, której okrucieństwo dorównałoby okrucieństwu natury, jest złożenie samego siebie. By dokonać rytualnego oczyszczenia, Woyzeck wchodzi do wody, zaczyna ścierać z siebie ślady przelanej krwi ofiarnej. Powoli znika, pochłania go ciemność i jezioro; znowu nie wiemy, czy jego samobójstwo jest prawdziwe, czy jest oczekiwaną ofiarą, czy tylko jej symbolem.

Nastaje ranek. Noc Kosmiczna kończy się, chaos zostaje opanowany. Miejsce, gdzie dokonał się obrzęd złożenia ofiary, wygląda już zupełnie inaczej – groźny, czarny staw okazuje się sielskim oczkiem wodnym. Słońce świeci mocniej, jaśniej niż zwykle, ludzie przechadzają się wolno. Skończył się czas ciemności i biegu. Ład został przywrócony, podwójna natura przyjęła podwójną ofiarę. Śmierć była piękna.

Jedynym świadectwem rytuału, który doprowadził do przemienienia rzeczywistości, są leżące na brzegu jeziora zwłoki. Obok nich stoi trumna, nie ma więc wątpliwości, że Maria poniosła śmierć, nie zamartwychwała. Być może jej ofiara była zupełnie daremna. Nikt nie mówi jednak nie o Woyzecku, nie znaleziono jego ciała, nie ma żadnego śladu jego istnienia. Jego śmierć i zamartwychwanie pozostają więc wyłącznie symboliczne. Może on sam był tylko symbolem.

Woyzeck Georga Büchnera i Wernera Herzoga objawia mit o człowieku; nie o jego narodzinach i nie o śmierci, ale o trwaniu. Człowiek staje się w nim otchłanią, która w wiecznym pędzie, zmienności zapada się w samą siebie, szuka granic i pożąda ich przekroczenia. Zna rozkosz mięki i mękę rozkoszy płynące z samopoświęcenia. Dąży do śmierci, by wydać jej wojnę i zwyciężyć. Pochłania pochłaniającą go naturę, mówi wszystkimi językami, doświadcza życia w możliwości pójścia jak najdalej.

Zbawcza agonia, czyli powrót do źródeł kultury

W eseju *Teatr i okrucieństwo* Antonin Artaud wskazując na dzieła czy tropy literacko-kulturowe, które miały zostać przetworzone i wystawione, *nie licząc się z tekstem*²⁴, w ramach Teatru Okrucieństwa, na ósmym miejscu wymienił *Woyzecka* Georga Büchnera. Szczególnie ciekawe jest uzasadnienie tego wyboru; Artaud zastrzegł, że utwór niemieckiego pisarza nie jest w pełni zgodny z zasadami nowego teatru, ale pragnął na jego przykładzie pokazać, *co można scenicznie wyciągnąć z okruszonego tekstu*²⁵.

Büchner, Artaud, a na końcu Herzog mieli w gruncie rzeczy bardzo podobną koncepcję społeczeństwa, wyizolowanego w nim człowieka, jego szaleństwa, mięki i zbawienia. Dla tych trzech twórców głównym tematem i podstawowym celem jest pokazanie jednostki w momencie heroicznej walki, zaś punktem wyjścia staje się zdiagnozowanie stanu kultury i społeczeństwa, z uwzględnieniem wszystkich zwyrodnień i deformacji, które sprawiają, że kultura staje się obca człowiekowi. Artaud i Herzog mówią wprost o degradacji kultury, a przede



wszystkim o jej nieadekwatności; kultura posługuje się schematami i nie znajduje już środków wyrazu, które byłby jednocześnie społecznie zrozumiałe i porwijące, które potrafiłyby nie tylko dotrzeć do jednostki, ale i zranić ją, sprowokować. Zdaniem Artauda *głowa dzisiejszego Europejczyka to jaskinia, gdzie przesuwają się bezsilne cienie, które Europa bierze za swoje myśli*²⁶. Społeczeństwo zostaje odcięte od kultury, człowiek od natury, ciało od rozumu. W filmach Herzoga, szczególnie dokumentalnych, ale także fabularnych (np. *Nawet karty były kiedyś małe*, *Zagadka Kaspara Hausera* czy *Stroszek*) z łatwością dostrzeżemy, do czego może dojść kultura oparta wyłącznie na przesłankach racjonalnych.

Tymczasem zadaniem kultury jest przywrócenie człowieka naturze polegające na objawieniu mu jego własnej natury i natury wszechrzeczy, wyrwanie ze skostniałych ram społecznych. Proces wyzwolenia jednostki, zniszczenia współczesnego porządku społecznego musi jednak być rewolucyjny, a nie ewolucyjny, konieczne są radykalne zerwania i przekroczenia, walka, w trakcie której *rzeczy muszą zdechnąć, by odnowić się i wynurzyć na nowo*²⁷. Miejscem, gdzie zdaniem Artauda ma dojść do ostatecznej konfrontacji, do odrodzenia kultury i wyzwolenia człowieka, jest teatr. Herzog zakładał, że współczesność domaga się silniejszych, bardziej dosadnych bodźców i dlatego swoje przesłanie wołał sfilmować, wyrazić w obrazach. Obaj chcieli jednak tego samego: jak najsilniej działać na widza, porwać go, pokonać to, co w nim słabe, by wyzwolić moc. Nie przypadkiem więc też obaj skierowali swą uwagę na Woyzecka. Jego zbawczą agonię należy rozumieć możliwie najszerzej, odwołując się do dawnego, najbardziej rozbudowanego znaczenia tego słowa. Z greckiego „agonia” to nie tylko konanie i trwoga – pojęcie to łączyło się także z zawodami sportowymi i wyrażało rywalizację, atletyczne lub teatralne zapasy. Woyzeck zmaga się z wrogimi siłami, w walce jednoczy się z naturą, dogorywa, zwija się w dzikim bólu, w nim toczą zacięty bój życie i śmierć; przez śmierć zaś zwycięża życie. Człowiek płonie na stosie kultury w imię nowej kultury. Nowej, a zarazem pierwotnej; takiej, jaka była, zanim została zdeformowana i zdewaluowana. Woyzeck, jako Inny ofiarowujący siebie za Wszystkich, symbolizuje powrót do natury, która w człowieku odwiecznie jest samą czystością kultury.

Całopalny stos dramatyczny u Büchnera, teoretyczno-sceniczny u Artauda czy filmowy u Herzoga rozprzestrzeniają się – w oczyszczającym ogniu cierpi nie tylko człowiek, płoną tam wszystkie jego przekonania, iluzje, przesady, rodzi się prawda, samowiedza. Proces całopalenia przechodzi na naszych oczach bohater dramatu pisanego, potem inscenizowanego, przenosi się on na czytelnika i widza, ale, co równie ważne, poddają lub lepiej oddają mu się również sami twórcy. Büchner i Artaud doprowadzają swoją mękę i ofiarę do stanu natężenia potocznie uważanego za szaleństwo²⁸. Herzog pozostaje w pewnym oddaleniu od stosu, nie jest męczennikiem kina, jak męczennikiem teatru był Artaud, jednoczy jednak w sobie całą pasję swoich poprzedników, przenosi ją, nie na swoje życie, ale na plan filmowy, jemu oddaje swoje siły vitalne. Nie oznacza to przecież, że jest słabszy; zresztą intensywność jego filmów wymaga bezwarunkowych poświęceń ze strony całej ekipy, widzów, a przede wszystkim jego samego. Herzog w ramach swojej twórczości nie znosi żadnych kompromisów, jest nieugięty, surowy, realizuje swe wizje z uporem bliskim samozatrącenia, dlatego

w każdym obrazie odczuwa się drapieżność żądną uległości, stanowczość, która ma porwać świadomych, siłę wyzwalającą pragnienie walki, a wreszcie potrzebę, by *udzielić głosu skazanemu, który ma splonąć na wspaniałym, ale jednak całopalnym stosie*²⁹. Herzog chciał, podobnie jak Artaud, by jego sztuka rozszarpała odbiorcę, by trzymała go w najwyższym napięciu i pozwalała odetchnąć dopiero po ostatecznej przemianie. *Czyż najbardziej zniewalającym obrazem jaki można zobaczyć na ekranie telewizora, nie jest wybuch bomby atomowej? Nie nie jest w stanie bardziej mnie zafrapować. Dlaczego tak się dzieje? Nie bardzo umiem wyjaśnić. Umiejętność fascynowania pochodzi od diabła*³⁰.

Herzog podkreślał, że jest *człowiekiem z krwi i kości, być może nawet atletą, a wszystkie filmy, które zrobił, to raczej dzieło silacza, niż wytwór intelektu*³¹. Takiej samej siły, równie wielkich poświęceń wymagał od swojej ekipy, głównie aktorów. Podobnie uważał Artaud, który z kolei atletą nazywał aktora³² i oczekiwał od niego nie tylko wyuczenia się słów składających się na rolę, ale przede wszystkim doskonałego panowania nad ciałem, głosem, spojrzeniem w przestrzeni teatralnej. Aktor powinien *posługiwać się swą uczuciowością tak, jak zapaśnik swoją muskulaturą*³³, musi dotrzeć do namiętności, poczuć je, ale jednocześnie w pełni nad nimi panować, nie uważać ich za czyste abstrakcje. Herzog potrzebował do swoich filmów aktorów, którzy nie tylko graliby powierzone im role, ale jednocześnie interpretowali je każdym ruchem ciała, każdym gestem i miną. Dlatego wielokrotnie, mimo wielu konfliktów, powracał do współpracy z Klausem Kinskim. Urzekła go plastyczność jego ciała, ogromne możliwości wyrazu, był dla niego i geniuszem, i zwykłym dewiantem, paranoi-kiem, *wcielonym diabłem*³⁴. Wymagał od niego zbyt wiele, wymagał rzeczy niemożliwych, a Kinski mimo szczerzej nienawiści, pogardy robił jeszcze więcej i jeszcze lepiej, niż nakazywał reżyser. Ich współpraca opierała się na najdzikszych awanturach, ciągłych groźbach, mieli na siebie równie destrukcyjne, jak twórczy wpływ. Trzeba jednak przyznać, że obaj poświęcali wszystko w imię dzieła filmowego. Tak jak chciał tego Artaud, aktor w filmach Herzoga stawał się męczennikiem, *przejrzystym ciągiem agonalnych symptomów*³⁵. Sam Kinski, choć pozornie tak twardy i nieugięty, przyznaje: *(...) ta rola pozostawiła we mnie straszliwe spustoszenie, jakbym już od niepaniętych czasów cierpiał jak Woyzeck. To malaria duszy z ciągłymi nawrotami. Moja egzystencja jest tylko pożywką dla wszystkich wstrząsów tego świata, tych, co były, są i będą. Każde życie, każda śmierć przechodzi przeze mnie w swoich wibracjach. Cały kosmos wlewa się we mnie, szaleje we mnie i nade mną, przelatuje przeze mnie pozostawiając ruiny. (...) Ogarnia mnie, rządzi mną, osacza i czyha na każdym kroku. Wysysa się i rozprzestrzenia w moim wnętrzu. Jest w szpiku kostnym, w mózgu, we krwi, w kościach, mięśniach, flakach, w jądrach, w spermie, w oczach, uszach, w nosie, w kubkach smakowych, w moim śmiechu i łzach, w myślach i uczuciach, w strachu i odwadze, w rozpacz i nadziei, w słabości i sile – zawsze i wszędzie*³⁶. Kinski w *Woyzecku* staje się więc dokładnie tym, czym miał być aktor w Teatrze Okrucieństwa – płonie, czuje się jednością w sobie i jednością w świecie, każda część jego osoby jest też częścią prawdy istnienia. Tylko taki Inny ma siłę, jest siłą, potrafiącą rzucić się bezpośrednio na widza, wciągnąć go w teatralne całopalenie, ożywić w nim zmartwiałą naturę, wyzwolić pragnienie odrodzenia.

Teatr w filmie

Werner Herzog, mówiąc o swojej metodzie twórczej, podkreślał, że nie zajmuje się ciągle opowiadaniem jednej historii, w każdym filmie *pojawiają się elementy jemu właściwe, tworzy się specyficzna konstrukcja*³⁷, dzieło całkowicie odrębne i samodzielne. Podstawą, punktem wyjścia zawsze staje się obraz, najpierw *wykreowany, a następnie sfilmowany* i mimo różnorodności tych obrazów, wszechstronności reżysera *ponad tymi wszystkimi elementami istnieje identyczny materiał wyjściowy: język wspólny wszystkim jego filmom*³⁸. Herzog wzbraniał się przed systematyzowaniem swoich dzieł, niechętnie godził się nawet na (wydawałoby się najprostszy) podział na filmy fabularne i dokumentalne. Dla niego istotny był człowiek i niezależnie od tego, czy jego historia była prawdziwa, czy wymyślona, Herzog opowiadał ją i pokazywał, posługując się równie indywidualnym sposobem obrazowania, który odsłaniał prawdę, sytuując gotowe dzieło poza kategoriami realizmu i fikcji.

W *Woyzecku* Herzog, wbrew posądzeniom o minimalizm, zbytnią surowość i rygoryzm, osiąga absolutną doskonałość w panowaniu nad obrazem; obraz filmowy oddaje przestrzeń teatralną, nie stając się przy tym spektaklem teatru telewizji, nie tracąc nic z mocy dzieła filmowego. Przestrzeń, światło, ruch, praca kamery, a nawet dobór plenerów, scenografia czy sposób pojawiania się na planie statystów mają na celu nie tylko spotęgowanie dramaturgii, ale i teatralności tego dzieła.

Zasadą leżącą u podstaw wszystkich zabiegów artystycznych jest całkowita wierność pierwowzorowi literackiemu. Herzog „słucha” Büchnera, rozumiejąc go, nie daje się ponieść fantazji, realizuje krok po kroku plan pisarza i jak nie robił tego w sferze treści, tak i od strony artystycznej czy wręcz technicznej nie dodaje nic, co mogłoby zburzyć harmonię dramatu romantycznego. Zachowuje dokładny, wierny tekstowi podział filmu na sceny, żadnej nie pomija i nie dodaje, porządkuje je tylko zgodnie ze swoją intuicją i wymaganiami dramaturgii dzieła filmowego. Pozostaje wierny koncepcji Büchnera, który nie ukończywszy *Woyzecka*, nie zdążył określić dokładnie następstwa scen. Herzog, podobnie jak Büchner, mimo że opisuje wewnętrzne zmagania, otchłani, jaką nosi w sobie człowiek, nie ukazuje dosłownie procesów, przemian i przekroczeń zachodzących w tych niepoznawalnych głębiach. Ani w dramacie, ani w filmie nie mamy jednoznacznego obrazu wprost oddającego stan psychiczny bohatera. Jedyne, co jest nam dane, to chaotyczne, urywane i krótkie relacje *Woyzecka* z jego przeżyć wewnętrznych. Konsekwentnie czytelnik, a za nim widz muszą pozostać na zewnątrz; nikt nie ma dostępu do tego ukrytego świata, jesteśmy skazani jedynie na wiarę. Pisarz może posługiwać się tylko słowem, Büchner stara się więc, by kwestie wygłaszane przez *Woyzecka* mówiły odpowiednio dużo o tym, co się z nim dzieje, ale jednocześnie, by brzmiały dla nas obco, złowieszczo, by nie dawały czytelnikowi poczucia wszechwiedzy; nie ma go ani autor, ani odbiorca, ani też reżyser. Dla tego ostatniego jedynym narzędziem komunikacji jest obraz, gdyż zgodnie z diagnozą Herzoga do współczesnego człowieka kultury przekaz wizualny dociera szybciej i skuteczniej niż werbalny. Herzog jest jednak tak samo oszczędny i powściągliwy jak Büchner, nie „szasta” obrazami, nie pokazuje więcej, niż jest to niezbędne. Wizja otchłani, apokalipsy i podwójnej natury

właściwie nie znajduje odzwierciedlenia na ekranie, wszystko dzieje się we wnętrzu bohatera, a reżyser stara się tylko zasygnalizować najistotniejsze przemiany.

Herzog, mimo zupełnie innych, być może większych możliwości, jakie daje film, zdecydował się rozegrać dramat na scenie. Przestrzeń w *Woyzecku* wyznaczają pewne elementy wskazujące na jej charakter teatralny. Miasteczko, w którym toczy się akcja filmu, istnieje naprawdę – zdjęcia zrealizowano w Czechach, w Telcu. Mimo tej świadomości, oglądając gotowy film, możemy odnieść wrażenie, że miasto, z rynkiem, kamienicami, katedrą, jest po prostu dopracowaną w najdrobniejszym szczególe makietą teatralną. Nawet sceny panoramiczne, których nie ma zresztą zbyt wiele, nie zmniejszają poczucia iluzoryczności. Miasteczko wydaje się całkowicie martwe, rodzi się przekonanie, że poza ściśle określonym planem filmowym nie ma w nim mieszkańców. Scena jarmarku tylko na pierwszy rzut oka przeczy temu wrażeniu nierealności, teatralności świata; gdy przyjrzeć się dokładniej, widać, że ludzie zgrupowani są tylko w centralnej części placu – poza nim trwa bezruch i pustka. Kamienice wyglądają jak atrapy, jak dekoracja wykonana z tektury, za ich namalowanymi oknami nie ma śladów życia, a trudno zadowolić się wyjaśnieniem, że wszyscy mieszkańcy bawią się akurat na rynku. Przeciwnie, ludzi jest bardzo niewiele i wszyscy, z wyjątkiem głównych bohaterów, są tylko statystami. Jako statyści milczą, stają się wyłącznie tłem, podobnie jak mała karuzela czy skoncentrowane w jednym miejscu, jakby ustawione na scenie, wypełniające i harmonizujące kadr filmowy zwierzęta. Także przestrzenie we wnętrzach, mieszkanie Marii, gabinet Doktora czy karczma bardziej przypominają te, z którymi spotykamy się w teatrze niż te, do których przyzwyczaił nas film. Pomieszczenia są z jednej strony odizolowane, wytworzone poza przestrzenią; trudno sobie wyobrazić, że mogłyby naprawdę być częścią konkretnej kamienicy. Scena, w której Maria wraz z sąsiadką stoi w oknie i obserwuje paradę orkiestry wojskowej, tylko pogłębia wrażenie iluzoryczności, w kadrze widzimy przez cały czas to jedno okno, umieszczone wydawałoby się, tuż nad ziemią, na poziomie wzroku, mimo że Tamburmajor patrzy wyraźnie wyżej. Jednocześnie wnętrza, podobnie jak w teatrze, stają się otwartą bryłą, pozbawioną ściany frontalnej, dzięki czemu widz może podglądać to, co dzieje się na scenie. Kamera nigdy nie wykonuje ruchu obrotowego, nigdy nie pokazuje tego, co jest za nią. W ten sposób linia kamery staje się jednocześnie rampą, granicą, której nie przekracza ani widz, ani aktor, w większości scen aktorzy wręcz unikają zbliżania się do niej, czasami robi to tylko Woyzeck, by spotęgować wrażenie osaczenia, by potwierdzić wolę ucieczki poza ten mały świat sceny.

Kolejnym czynnikiem budującym tę specyficzną, tak bardzo teatralną przestrzeń filmową jest światło. *Ponieważ w grę wchodzi szczególnie działanie światła na umysł, należy poszukiwać nowych efektów świetlnych wibracji, nowych sposobów rozlewania światła falami lub skupieniami albo jakby salwami ognistych strzał. (...) Aby stworzyć szczególne jakości tonów świetlnych, trzeba wprowadzić w światła element gęstości, rzadkości, nieprzejrzystości, aby móc wywoływać wrażenie ciepła, zimna, gniewu, strachu itd.*³⁹ Herzog starał się praktycznie wykluczyć światło naturalne, nawet w scenach plenerowych pozbawił je intensywności. Niebo jest zawsze stalowoszare, ciężkie, matowe, właściwie nie odbija promieni słońca, jest nieświetliste. Woyzeckowi wydaje się tak twarde, zwarte,

jednocześnie groźne i nieprzyjemne, że poddaje mu myśli samobójcze. Dopiero w scenie końcowej, gdy po ofiarowaniu równowaga świata zostaje przywrócona, a natura prześlana, po raz pierwszy niebo rozjaśnia się, wszystko tonie w promieniach słońca, które nadają zieleni nową, żywą, prawdziwie intensywną barwę. Jest to w gruncie rzeczy jedyna scena, która nie mieści się w przestrzeni teatralnej – wcześniej, w trakcie całego filmu, Herzog operuje wyłącznie światłem sztucznym. Reżyser wcale nie ukrywa obecności tych nienaturalnych źródeł światła na planie, przeciwnie, podobnie jak w teatrze, pozwala nawet dokładnie ustalić miejsce, z którego wychodzi ostry snop światła, w którym stoi reflektor. We wnętrzach nie ma nawet iluzji, że światło pada z okna lub z innego, widocznego w kadrze źródła, nie widzimy lampy czy świecy. Tylko gdy Maria usypia swojego syna, bierze do ręki lustro, które staje się wtórnym źródłem jasności, odbija jednak światło wytworzone poza kadrem, poza sceną.

W innym miejscu, gdy Maria, już po zdradzie i poważnej rozmowie z Woyzeckiem, czyta Biblię, Herzog pozwolił sobie na jedną ze swoich ulubionych parafraz malarskich, zmodyfikowaną jednak zgodnie ze stosowaną w filmie grą światła. Można odnieść wrażenie, że jest to proste nawiązanie do obrazów Jana Vermeera, utrzymane w tonacji wyraźnie zbliżonej do kolorystyki płótna *Dziewczyna czytająca list*. Maria siedzi przy stole, widzimy ją z profilu, twarz rozjaśnia padające z lewej strony intensywne światło, plecy i ramiona pochylonej kobiety pozostają w cieniu; po chwili jednak okazuje się, że nie wszystko się zgadza. W tle widzimy okno, które w przeciwieństwie do malarskiego wzorca nie jest świetlną plamą – wypełnia je jednolita szarość, makieta nieba. Światło, jak we wszystkich poprzednich scenach, jest sztuczne i pochodzi z umieszczonego po lewej stronie sceny, na wysokości twarzy Marii, reflektora. Herzog, tak wrażliwy na plastykę obrazu, dbający o harmonię i doskonałą kompozycję każdego kadru, czerpiący inspiracje z dzieł dawnych mistrzów, nie zapomina o narzuconym samemu sobie wymogowi sceniczności, wystrzega się sprzeczności i niekonsekwencji, ale nie rezygnuje z własnego stylu, z poczucia filmowego piękna.

Należałoby się obawiać, że wyeliminowanie światła naturalnego na planie łatwo może doprowadzić do zatarcia się różnic między dniem a nocą, szczególnie w scenach rozgrywających się we wnętrzach. Jednak także tutaj Herzog, znawca, a także praktyk teatru, sięgnął po sprawdzony na scenie zabieg. Dzięki niemu w pomieszczeniach porę dnia możemy poznać po intensywności i kontrastowości sztucznego oświetlenia. Odnosimy wrażenie, że na zewnątrz panuje jednostajna szarość albo że w ogóle nie ma zewnątrz... Gdy Herzog chce wytworzyć iluzję wieczoru, posługuje się mocniejszymi, bardziej punktowymi reflektorami, które rzucają ostre cienie, dzięki czemu przestrzeń nieoświetlona toną w mroku. Takie kontrastowe światło służy też potęgowaniu emocji, wzmaganiu napięcia, określa często stany psychiczne bohaterów, co również jest zabiegiem bardziej teatralnym niż filmowym. Gdy Woyzeck rozmawia z Marią o jej grzechu i niewinności, jego twarz na zmianę rozjaśnia się lub zapada w ciemność. Po jego wyjściu Maria płacze, zwiesza głowę i kryje twarz w czerni. Herzog nie ustawia reflektorów tylko z jednej strony, ale ich układ rozplanowuje tak, by operując światłem, kształtować atmosferę ujęcia. Także filmując w plenerach, nie rezygnuje z użycia sztucznego światła. W scenie, w której Woyzeck i Andres ścinają gałęzie w lesie za miastem, tło – jezioro i miasteczko w oddali – tonie

w szarym świetle dnia, natomiast bohaterowie są dyskretnie oświetleni cieplejszymi, lekko rozproszonymi, żółtawymi promieniami, których źródłem ponad wszelką wątpliwość jest reflektor, a nie słońce. Herzog zresztą konsekwentnie pomija trudne do oddania na scenie zjawiska atmosferyczne; gdy podczas sceny nad jeziorem Maria wskazuje na czerwony, krwisty księżyc, kamera ani na chwilę nie odrywa się od bohaterów, nie pokazuje nam nieba, a kochankowie pozostają w białawym świetle teatralnego reflektora, któremu reżyser nie stara się nadać nawet pozorów czerwieni. Sztuczność tego „naturalnego” światła księżyca można obserwować w kolejnej scenie nad brzegiem jeziora, gdy Woyzeck wraca na miejsce złożenia ofiary i widzi zwłoki Marii fosforyzujące w upiornie jaskrawym snopie skoncentrowanego światła jarzeniówki. Bohater, wchodząc coraz głębiej do wody, wychodzi poza zasięg tych promieni, zapada się w ciemność, pochłania go czerń, z której nie ma już powrotu.

Zdjęcia do *Woyzecka* powstawały bardzo szybko, zaledwie w trzy tygodnie, co również doprowadziło do wybitnej teatralizacji całego przedsięwzięcia. Ekipa została zmuszona do zwiększenia tempa i intensywności pracy, a przede wszystkim rezygnacji z powtarzania ujęć⁴⁰. Wiele scen kręcono tylko raz, ograniczając się wyłącznie do przygotowania ich poza planem. Tak stresująca atmosfera kojarzy się z pracą nad przedstawieniem teatralnym, gdzie wszystko jest jednorazowe, gdzie nie ma miejsca na powtórki. Jednocześnie specyficzne, szczególnie forsowne tempo doprowadziło do widocznej na ekranie dramatyzacji. Można wyczuć narastające napięcie, straszną presję czasu, która wymuszała dążenie do osiągnięcia najdoskonalszego efektu. Herzog zmobilizował aktorów i innych członków ekipy do nieludzkiego wysiłku, nie tylko fizycznego; doprowadził do tego, że przed kręceniem ostatniej sceny, ofiarowania Marii, sam Kinski żądał kręcenia jednorazowego, bez prób i bez powtórek. Dzięki temu wyczuwa się, że ta najbardziej dramatyczna scena jest niepowtarzalna, że wydarzyła się raz, a jej siła nie wynika z długiej pracy, nieskończonych modyfikacji, ale płynie wprost z tego, co działo się na planie. Ten ostatni dzień zdjęć był dniem największego wyczerpania, wszyscy znajdowali się na skraju załamania nerwowego; przez trzy tygodnie, bez przerwy i odpoczynku, Herzog zmuszał swoich ludzi do życia tylko życiem Woyzecka. Osiągnął tym samym maksimum realizmu, niepolegającego jednak na realizmie obrazu, szczegółu, na realizmie historycznym, ale na doskonałej prawdziwości napięcia emocjonalnego. Aktorzy nie tyle identyfikowali się z granymi przez siebie postaciami, ile raczej poddali się narzuconym im uczuciom, przedziwnie zbieżnym z tymi, które targały bohaterami dramatu. Herzog nie posunął się tym razem do zastosowania hipnozy jak w przypadku *Szklanego serca*, ale żądając od swoich aktorów nadludzkiego wysiłku i niebywałej koncentracji wszystkich sił, myśli i emocji wyłącznie na własnej roli, doprowadził do swego rodzaju identyfikacji. Eva Mattes po zakończeniu kręcenia sceny własnej śmierci dostała ataku hysterii, Kinski przez całe tygodnie nie mógł się otrząsnąć z dziwnego wrażenia, że ciągle stoi na granicy i jest naprawdę bliski popadnięcia w szaleństwo. Z jednej więc strony Herzog nie dążył do realizmu, przeciwnie – w całym filmie czuje się teatralną iluzję, grę, dużo wyraźniej nawet niż w przeciętnym filmie, który jednocześnie wiernie rejestrując rzeczywistość i maskując obecność kamery, zmierza uparcie do wzbudzenia w widzu poczucia obserwacji istniejącego świata. Z drugiej strony nadał swojemu teatrowi tak

wielką moc, że stał się on silniejszy niż rzeczywistość, bardziej pochłaniający. Widz, podobnie jak w teatrze, pozostaje na zewnątrz, obserwuje to, co dzieje się na scenie, widzi kurtynę, która odgradza go od wykreowanej rzeczywistości i tylko od talentu kreatora zależy, czy publiczność przestanie być obojętna i da się ponieść, poprowadzić w głąb iluzji.

Woyzeck, mimo całej swojej teatralności, pozostaje jednak filmem i chociaż przestrzeń ukształtowana przez sztuczne oświetlenie, minimalizację krajobrazów i izolację bohaterów, jest już przestrzenią teatralną, to przecież nam dane jest widzieć ją w kinie. Oglądamy więc przedstawienie już sfilmowane, oglądamy je okiem kamery i nigdy, z woli reżysera, nie zapominamy o jej obecności. Kamera w *Woyzecku* nie jest tą epicką kamerą, którą najchętniej posługuje się współczesne kino, nie podgląda, nie obserwuje, nie stwarza iluzji, że jest żywym uczestnikiem wydarzeń czy wszytkowiedzącym obserwatorem. Tutaj kamera pozostaje doskonałym urządzeniem, które ułatwia pokazanie rzeczywistości; pozoru rzeczywistości. Oglądając *Woyzecka*, ciągle czujemy ruch panujący na planie, widzimy ludzi dbających o odpowiednie ustawienie oświetlenia, o to, by kamera zawsze patrzyła na to, co wyznacza jej reżyser. Kamera dramatyzuje przestrzeń, staje się granicą dzielącą dwa światy, na świat za nią i świat przed nią. W odróżnieniu od przestrzeni teatralnej świat za nią nie jest jednak widownią.

Początkowo, oglądając *Woyzecka*, można odnieść wrażenie, że sposób filmowania jest aż nazbyt prosty, że reżyser zdobył się tylko na najmniejszy wysiłek i nie wykorzystał wszystkich możliwości technicznych sprzętu, jakim dysponował⁴¹. Wystarczy jednak raz uprzytomnić sobie teatralność tego filmu, by nie mieć już wątpliwości, że Herzog stworzył dzieło inne, nowe, ale znowu doskonałe i dopracowane w najdrobniejszym szczególe. Wszystko to, co widzimy na ekranie, ma swój cel i coś znaczy, ale równie istotne jest wszystko to, czego tam nie ma, z czego reżyser świadomie zrezygnował. Herzog po pierwsze utrzymał wyznaczony przez Büchnera podział na sceny, często było to dla niego tak istotne, że cała scena została sfilmowana bez cięć montażowych⁴². Zdecydował się na tak śmiały eksperyment, by osiągnąć efekt największego opanowania, prostoty. Kamera jest, co najważniejsze, pokorna wobec reżysera i bezdyskusyjna wobec widza. W centrum jej zainteresowania stoi zawsze człowiek. Herzog operuje głównie planami amerykańskimi i półzblizeniami. Nie są to oczywiście plany, które mogłyby być charakterystyczne dla teatralnego oglądu rzeczywistości, pozwalają jednak na szczególnie wnikliwą prezentację bohatera, świata, w którym żyje i jego wewnętrznych problemów. W jednym ujęciu widzimy więc nieco mniej, niż moglibyśmy zobaczyć w teatrze, ale dzięki temu możemy skoncentrować się na tym, co najważniejsze. Herzog nie pozwala na najmniejsze nawet rozproszenie uwagi, nigdy nie pokazuje rzeczy mniej istotnych, nie robi zbędnych, wyłącznie retardacyjnych przerywników. Film jest krótki, ale nie ma w nim nawet jednego ujęcia błahego, każde słowo i każdy kadr są równie decydujące w języku artystycznym Herzoga. Nie liczy się tempo, ale harmonia pojedynczego ujęcia, intensywność całych sekwencji, wreszcie siła oddziaływania filmu. Reżyser stwarza wrażenie niesamowitego spokoju, który jednak stopniowo przeradza się w napięcie. Kamera jest prawie nieruchoma, w trakcie całej sceny pozostaje w jednym miejscu, tak zresztą jak widz w teatrze, to raczej aktorzy zbliżają się bądź oddalają. Po wygłoszeniu swojej kwestii, odegraniu

wyznaczonego fragmentu, schodzą z pola widzenia, ze sceny, a kamera nigdy za żadnym z bohaterów nie podąża, mimo że często daje się odczuć taką pokusę. Jednak kamera jest opanowana, nie aspiruje do bycia wszechwiedzącą, czeka na dalszy rozwój wypadków, dzięki temu także w widzu wzmagają się ciekawość, niecierpliwość, chęć dowiedzenia się jak najwięcej. Herzog osiągnął wspaniały efekt, każda kolejna scena jest wyczekiwana przez widzów, a nie narzucona im.

Oczywiście w ramach jednej sceny dokonują się często pewne drobne przemieszczenia, ale zazwyczaj można je wychwycić dopiero po kilkakrotnym obejrzeniu filmu. Dzieje się tak dlatego, że każdy ruch kamery odbywa się dokładnie wtedy, gdy jest konieczny, można mieć złudzenie, że to my sami, koncentrując wzrok na bohaterze, śledząc jego wędrówkę na planie, spowodowaliśmy to niewielkie przesunięcie obrazu. Najczęściej to aktorzy podchodzą do kamery, rzadko mamy do czynienia z wyraźnymi zbliżeniami. Kamera nigdy jednak nie zapomina o bohaterze; gdy Woyzeck w scenie u Doktora chodzi po gabinecie, kamera posłusznie przemieszcza się zgodnie z rytmem jego kroków. Gdy bardzo napięty, niespokojny o Marię, biegnie po pokoju, w którym jest też Andres, kamera również przesuwa się nieco szybciej. Zna jednak swoje miejsce, nie jest narzucającym się śledczym. W momencie gdy Woyzeck biegnie przez plac, ona pozostaje w bezruchu, pokazuje tylko oddalającą się, zmniejszającą postać bohatera. W *Woyzecku* Herzog szczególnie oszczędnie posługiwał się wszelkimi dodatkowymi zabiegami artystycznymi. Właściwie wszystkie sceny są filmowane z tej samej perspektywy, kamera zawsze jest ustawiona na jednakowym poziomie, niezbędne ruchy wykonuje tylko w poziomie. Bardzo rzadko, w obrębie jednej sceny, dochodzi do znaczącej zmiany planu. Dopiero pod koniec filmu, gdy wzmagają się napięcie, dostrzegalne stają się pewne modyfikacje. W scenie, w której Woyzeck prowadzi Marię nad jezioro, najpierw widzimy ich w planie ogólnym, w oddali, jak powoli zbliżają się do tafli wody. Dopiero gdy są już blisko, gdy otacza ich morze roślinności, a ich postaci są zdublowane przez odbicia w jeziorze, następuje jedno z bardzo nielicznych zauważalnych cięć montażowych i kamera ponownie operuje, najbardziej naturalnym dla tego filmu, planem amerykańskim. Dokładną odwrotność możemy uchwycić w opozycyjnej scenie, gdy Woyzeck powraca w nocy w nad jezioro i tak jak wcześniej wynurzał się z Marią z przepelnionej zielenią przestrzeni, tak teraz znika w wielkiej czerni. Trudno jednak nie zauważyć, że ta zmiana stosowanych planów ma już znaczenie filozoficzne i wypływa raczej ze specyficznego stosunku reżysera do krajobrazu.

Scen pejzażowych, szczególnie w planach totalnych, czy nawet ogólnych, jest w *Woyzecku* niewiele, a dodatkowo większość z nich przypomina raczej makiety, wielkie płótna tworzące scenografię przedstawienia teatralnego. Film otwiera szeroka panorama miasteczka, której towarzyszy opis miejsca akcji, ale trudno ten martwy widoczek uznać za prawdziwy krajobraz, szczególnie znając emocjonalne podejście Herzoga do zdjęć tego rodzaju. Makieta miasteczka pojawia się także później, w scenie z Andresem, i jest dokładnym powtórzeniem czołówki. Sceną centralną, momentem najwyższego napięcia w filmie jest wizja Woyzecka na polu maków. Tutaj właśnie najdoskonalej realizuje się Herzoga teoria krajobrazu. *Konkretne wydarzenie może rozegrać się tylko w określonej scenerii, w innym miejscu będzie ono miało całkiem inny przebieg. Zawsze poszukuje takiej scenerii, w której człowiek może odczuć swoją godność*⁴³. Woy-

zeck wchodzi w kontakt z siłami przyrody, słyszy ich głosy, rozumie je. Herzog, niezbyt skłonny do operowania efektami specjalnymi, nie pozwolił nam ich słyszeć; pozostajemy w sferze umownej normalności, ale szczególnie sugestywny pejzaż przekonuje nas o prawdziwości reakcji bohatera. Nie widzimy, co dzieje się w jego wnętrzu, ale niezwykłość krajobrazu staje się symbolem, doskonałą metaforą tego niepoznawalnego stanu. Powoli i my zaczynamy słyszeć w poszumie wiatru poruszającego łanem makówek ciche, stanowcze: *Zadźgaj na śmierć...* Jak pustynia, tak i pole maków jest *raczej stanem ducha aniżeli krajobrazem*⁴⁴.

Herzog posłużył się także innym zabiegiem charakterystycznym dla języka filmu, zupełnie niescenicznym, ale budującym nastrój niemożliwy do osiągnięcia w inny sposób. Scenę morderstwa Marii widzimy w zwolnieniu, dzięki czemu moment ofiarowania wydaje się bardziej podniosły. Po pierwsze, spowolnienie zyskuje wymiar symboliczny, uświęca atmosferę najwyższej ofiary. Po drugie każdy gest Woyzecka staje się niezwykle wyraźny, możemy dokładnie go prześledzić, mamy wrażenie nieskończoności tego obrzędu. Czujemy jego potworność, wykrzywiona twarz Woyzecka, na której każdy grymas utrzymuje się nieznośnie długo, zadaje widzowi ból. Widzimy skondensowane cierpienie, zostajemy włączeni w ten powolny rytm, a kontrastowo szybka, agresywna muzyka, potęguje iluzję uczestniczenia w pogańskim akcie męki. Również na zwolnieniu sfilmowano moment agonalnej rozpacz, gdy Woyzeck uprzytamnia sobie śmierć ukochanej. Tym razem powolność, wyciszenie krzyku, zastąpienie go łagodną muzyką Vivaldiego można odebrać jako wyraz szacunku Herzoga dla swojego bohatera. Nie odwrócił się od jego męki, pokazał nam ją na ekranie, ale nie dał jej poznać, ukazał tylko odbicie.

Oprócz perfekcyjnie oddanej teatralności dramatu Büchnera, najistotniejsza w filmie Herzoga jest wielka dbałość o piękno i harmonię. Każdy kadr jest doskonale rozplanowany, kompozycyjnie zamknięty. Herzog zrezygnował z licznych odniesień malarskich, ale wzmocnił malarskość. Doprowadził do tego, że nawet pojedyncze ujęcie staje się osobnym, skończonym dziełem budzącym najwyższe emocje. Nie jest jednak reżyserem igrającym z emocjami. Traktuje siłę swoich obrazów bardzo poważnie. Stopniuje uczucia, wyzwała nastroje, świadomie prowadząc je w odpowiednim kierunku. Panuje nad tym, dokąd widzie swojego widza. Kreując atmosferę, posługuje się też muzyką – jak sam podkreślał, muzyka w filmie nie ma być osobnym przesłaniem, nie powinna nieść odrębnych treści, ale uzupełniać to, co już się dzieje, podtrzymywać nastrój. *Jedyne, co mogę stwierdzić to fakt, że od początku wiem, że muzyka, której używam, jest jedyna, najlepsza, dopasowana do danego filmu*⁴⁵, stosunek muzyki do obrazu jest *czysto emocjonalny i intuicyjny*⁴⁶. W *Woyzecku* dobór ścieżki dźwiękowej opierał się na kontrastowości, poszczególne fragmenty muzyczne są jednocześnie opozycyjne względem siebie i tworzą rodzaj kłamry czy ramy dla akcji. Film rozpoczyna i kończy sielankowa muzyka z pozytywki, w scenie finałowej symbolizuje przywróconą równowagę, jest w pełni zgodna z atmosferą wydarzenia, ze sposobem filmowania i ciepłym, naturalnym oświetleniem. Na początku filmu ma być raczej zapowiedzią tego, co się musi stać, melodią proroczą. Muzyka skrzypiec, ostra, bardzo ekspresywna, pojawia się często w trakcie całego filmu. Zawsze jednak łączy się z tym, co można rozpoznać jako zło

gnębiące Woyzecka, jako szal świata, jako przewrotnego ducha podwójnej natury. Te dzikie dźwięki⁴⁷ towarzyszą musztrze wojskowej, zabawie w karczmie czy wreszcie scenie zabójstwa Marii. Zaraz potem słyszymy kontrastową ciepłą melodię, fragment koncertu Vivaldiego. Fragment ten doskonale harmonizuje scenę, spaja ją. Herzog pokazał dramat miłości, nie banalizując jej, nie narzucając nazbyt romantycznej konwencji.

Czym więc naprawdę może być *Woyzeck* Wernera Herzoga? Filmem łączącym najlepsze cechy sztuki wysokiej. Dziełem zawdzięczającym swoją spójność i harmonijność wielkiej erudycji reżysera. *Herzog używa wszystkich zdobyczy kina i podporządkowuje się jego umowności. Jednak jakże kusząca wydaje się myśl, że Herzog zaczął robić filmy tylko dlatego, że nie mógł stworzyć innego, bardziej bezpośredniego sposobu na dotarcie do ludzi. Byłby to najprawdopodobniej podstawowy kompromis, na który musiał pójść w życiu*⁴⁸. Herzog jest nie tylko rzemieślnikiem znającym tajniki swojego zawodu, ale artystą całkowicie oddanym swojej pasji, gotowym na największe poświęcenia, nieprzerwanie składającym ofiarę z samego siebie. *Woyzeck* to kolejny krok na jego drodze samopoznania, ale też dzieło całkowicie odrębne, absolutne. Zrodzone z wielkiej fascynacji Herzoga wersją literacką dramatu, z potrzeby przełożenia tego utworu na wszystkie dostępne języki sztuki, kultury. Wielka synteza sztuk: literatura, która staje się sfilmowanym przedstawieniem teatralnym, kryjącym ujęte w ramy obrazy, noszące jeszcze ślady dawnych obrzędów; muzyka wypełniająca przestrzeń pełną symboli. Herzog, stosując nowe osiągnięcia techniki, powrócił do pierwotnych źródeł sztuki, wydobyl harmonię z chaosu. Film ten sytuuje się poza realnością i iluzją; najważniejsze jest tu pożądanie prawdy. Forma kinematograficzna i jej realizacja stają się językiem, medium dramatycznym, dla którego muzyka i malarstwo są czynnikami harmonizującymi, spajającymi. Film *Woyzeck* Wernera Herzoga pokazuje stos ofiarny, na którym płonie Człowiek. Człowiek każdej kultury, człowiek poza pojęciami, poza podziałami, poza dziedzinami sztuki.

PAULINA KWIATKOWSKA

¹ E. Canetti, *Sumienie słów*, tłum. M. Przybyłowska, I. Krońska, Kraków 1999, s. 268.

² Zob. K. Stanisławski, *Wernera Herzoga odmieńcy i pasjonaci*, w: *Werner Herzog*, red. M. Behlert, Kraków 1994, s. 33.

³ Wrażenie osamotnienia, jednostkowości znajduje wyraz także w scenie z Andresem, gdy Woyzeck oddaje mu swoje rzeczy. Kamera specjalnie pokazuje szerszy plan, który obejmuje także ciąg pustych łóżek w koszarowej sypialni, zajęte i używane są wyłącznie posłania dwóch bohaterów.

⁴ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 89.

⁵ E. Canetti, dz. cyt., s. 266.

⁶ R. D. Laing, *Polityka doświadczenia. Rajski ptak*, tłum. A. Grzybek, Warszawa 1996, s. 118.

⁷ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 58.

⁸ R. D. Laing, dz. cyt., s. 135.

⁹ F. Nietzsche, *Wola mocy*, Warszawa 1910, s. 488.

¹⁰ M. Foucault, dz. cyt., s. 104.

¹¹ M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, „Literatura na Świecie”, 1988, nr 6/203, s. 149.

¹² H. Bergson, *Mysł i ruch. Dusza i ciało*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1963, s. 123.

¹³ G. Bataille, dz. cyt., s. 93.

¹⁴ Tamże, s. 180.

- ¹⁵ Tamże, s. 181.
- ¹⁶ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 98.
- ¹⁷ Tamże, s. 107.
- ¹⁸ Zob. M. I. Maciotti, *Mity i magie ziół*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, hasło: Mak, s. 93; J. Hall, *Leksykon symboli sztuki wschodu i zachodu*, Kraków 1997, hasło: Mak, s. 233.
- ¹⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, hasło: Zieleni roślin, s. 474.
- ²⁰ G. Bataille, dz. cyt., s. 100.
- ²¹ Zob. J. Batmiński, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, Lublin 1999, t. 1, hasło: Jezioro, s. 335.
- ²² J. E. Cirlot, dz. cyt., hasło: Rytuał, s. 359.
- ²³ Zob. G. Bataille, *Teoria religii*, tłum. K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 38: *Triup jest w pewnym sensie najdoskonalszą afirmacją ducha. Ostateczna niemoc i nieobecność powodowane przez śmierć objawiają samą istotę ducha, podobnie jak krzyk zabijanego jest najwyższą afirmacją życia.*
- ²⁴ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 115.
- ²⁵ Tamże, s. 116.
- ²⁶ A. Artaud, *L'Homme contre le Destin*, cyt. za: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1988, s. 55.
- ²⁷ A. Artaud, *Teatr...* dz. cyt., s. 93.
- ²⁸ Büchner przed śmiercią mający, ma wizje, panicznie boi się, że zostanie aresztowany, popada w delirium, umiera w stanie określonym jako szaleństwo. Artaud jeszcze na długo przed śmiercią został uznany za szaleńca, kilka lat spędził w szpitalu dla psychicznie chorych, gdzie jego izolacja pogłębiła się.
- ²⁹ G. Bachmann, *Człowiek na wulkanie. Portret Wenera Herzoga w: Werner Herzog*, dz. cyt., s. 51.
- ³⁰ Wywiad z Wernerem Herzogiem, w: *Werner Herzog*, dz. cyt., s. 22.
- ³¹ Tamże, s. 19-20.
- ³² Zob. A. Artaud, *Teatr...* dz. cyt., s. 143: *Tam gdzie atleta opiera się, by rozpocząć bieg, tam również opiera się aktor, by wyrzucić z siebie spazmatyczne wołanie, którego bieg kieruje się jakby ku wnętrzu człowieka.*
- ³³ Tamże, s. 144.
- ³⁴ Wywiad z Wernerem Herzogiem, dz. cyt., s. 22.
- ³⁵ L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 124.
- ³⁶ K. Kinski, *Ja chcę miłości*, tłum. M. Wasilewska, Warszawa 1992, s. 336-337.
- ³⁷ Wywiad z Wernerem Herzogiem, dz. cyt., s. 15.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ A. Artaud, *Teatr...* dz. cyt., s. 112.
- ⁴⁰ Zob. J. Roy, *Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, „Literatura”, 1986, nr 1 (40), s. 81: *Jezeli robi się próby z aktorami, traci się na spontaniczności. Nakrećam scenę raz lub dwa razy. Jezeli wtedy nie wszystko jest tak, jak ma być, oznacza to, że dialog jest zły. Wtedy wprowadzam zmiany. Czasami nawet wycinam całe sceny, jezeli aktorzy nie mogą ich zagrać bez wysiłku.*
- ⁴¹ Herzog podkreśla (może nawet symulować...) fakt, że cały film nakrecono przy użyciu jednej tylko kamery. W żadnej ze scen nie ma takiego montażu i takiej zmiany ujęć, które sugerowałyby obecność więcej niż jednej kamery na planie, nigdzie nie pojawia się zestawienie ujęć, których nie mogłaby przekazywać jedna kamera.
- ⁴² Zob. Wywiad z Wernerem Herzogiem, dz. cyt., s. 20. *Rada jest prosta: nie ciąć taśmy, ale pracować ciągle na jednym ujęciu. W ten sposób widz ciągle obserwuje tło, które powraca, może śledzić pracę kamery.*
- ⁴³ *Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, dz. cyt., s. 80.
- ⁴⁴ *Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, dz. cyt., s. 60.
- ⁴⁵ Tamże, s. 24.
- ⁴⁶ D. Constantini, *Mówi Werner Herzog*, Film na Świecie, 1980, nr 2-3(258-259), s. 95.
- ⁴⁷ Zob. A. Artaud, *Teatr...* dz. cyt., s. 111-112: *Konieczność głębokiego i bezpośredniego działania na wrażliwość za pośrednictwem zmysłów każe, w dziedzinie dźwiękowej, poszukiwać całkowicie niezwykłych jakości i wibracji dźwięków, jakości, których współczesne instrumenty nie posiadają i które skłaniają do przywrócenia instrumentów dawnych i zapomnianych, lub do budowania nowych. Skłaniają również do szukania, już poza muzyką, instrumentów lub przyrządów, stworzonych ze specjalnych zestawień lub nowych stopów metali, przyrządów, które mogłyby objąć nowy diapazon oktaw, wydawać dźwięki lub hałasy nieznośne, przeszysujące.*
- ⁴⁸ G. Bachmann, *Człowiek...* w: *Werner Herzog*, dz. cyt., s. 54.