

Masyw i zdrada

1. Należy przede wszystkim dobrze zrozumieć i usytuować Herzogowski sprzeciw wobec określenia „metafizyk” oraz jego nienawiść do *cinéma vérité*. Bez tego uznamy jego kino za nadprzyrodzone albo mimetyczne – pominiemy to, co w tym kinie cielesne, i to, co w nim teatralne. Duch i natura przesłonią materię i sztuczność. Zrozumieć i usytuować ów sprzeciw oraz ową nienawiść, pamiętając zarazem o osobliwym wrażeniu reżysera, iż robi swoje filmy, jak gdyby nie istniała historia kina.

Spytajmy wprost: w którym momencie zaczyna się kino? Na czym polega jego – nie tyle ściśle chronologiczny, ile genetyczny – początek, w jaki sposób każdorazowo się ono „rodzi”? Albo jeszcze inaczej: z czego wyłoniłaby się i jak przebiegałaby historia, która – jak gdyby nie istnieje dla Herzoga?

2. Mogłoby na przykład chodzić o rodzaj przejścia od realizmu do naturalizmu, w pierwszym rzędzie zaś – o porzucenie tego pierwszego¹⁹².

337 Realizm to gwarancja zasadniczej odpowiedniości postaci i otoczenia – zachodzi tu swoista wymiana oparta na zawłaszczeniu: stąd zresztą prymat postaci, bohatera. Ktoś lub coś staje się bohaterem, ponieważ narzuca światu, odciska w nim własny kształt. Czasem oczywiście to się nie udaje – realizm jest sztuką walki, gwałtu, przygody; zawsze jednak zmierza do odtworzenia określonego systemu ech rozbrzmiewających pomiędzy jakimś ośrodkiem, który zyskuje rangę bohatera, a tym, co wokół niego. Walka o serce dziewczyny, spór o tron, napad na bank, droga do sławy, historia upadku – postać lokuje się bądź szuka swego miejsca; jest to możliwe dzięki wyjściowej korespondencji między zdarzeniami, ściślej: sama ta korespondencja dochodzi do skutku dzięki lokalnej spójności świata. Świat jest w pobliżu, pod ręką – ani za blisko, ani za daleko, dokładnie w takiej odległości, że pozwala zachować integralność poszczególnym ośrodkom-bohaterom. To właśnie dlatego interakcje oznaczają pozostawianie rozpoznawalnych śladów. W istocie mamy tu do czynienia z najprawdziwszą magią, ze swoistą wędrówką esencji (otoczenie wyrażające postać: komnata królowej, mieszkanie mieszczanina, słowa kochanka, strzał rewolwerowca). Tak pojęty realizm może co najwyżej rejestrować trasy tych wędrówek, od początku niejako poruszając się w żywiole prawdy-odbicia (nie jest się realistą, ponieważ się rejestruje,

¹⁹² Na temat realizmu i naturalizmu zob. *Od banatu do Glenna Goulda: z genealogii Artysty* oraz *Trzy formuły. Noir w dziejach kina* w niniejszym tomie.



ale – przeciwnie – rejestruje się, ponieważ jest się realistą, wyznawcą esencji i reguły spójności na lokalnym poziomie).

Niewykluczone, że nigdy nie było tak rozumianego realizmu – ani w literaturze, ani w kinie. Od czegoś takiego jednak zdaje się odcinać tendencja „naturalistyczna”, nie stanowiąca odrębnego kierunku, a raczej siłę-dominantę, podobnie zresztą jak siła realistyczna, realizm jako siła. Naturalizm (a bodaj nikt nie uchwycił tego trafniej niż Eisenstein, przywołujący przy tej okazji Zolę) oznacza (1) rozbicie integralności poszczególnych elementów (wychodzenie na zewnątrz, wylewanie się, ekspansja), (2) zerwanie z zasadą podobieństwa/zawłaszczenia świata (wnikanie, penetracja, agresja tego, co inne, niepodobne, na poziomie mikro), (3) kres rejestracji (poszukiwanie nowych reguł kompozycji). Ani świat, ani bohater nie muszą się znajdować na pierwszym planie – przeciwnie, ich dezintegracja tyleż ich ze sobą komunikuje, co tworzy zupełnie odrębne konstelacje, bardziej samoistne, gwałtowniejsze, mniej widoczne. Zamiast ech zgiełk. Kto wie, czy kino – z istoty niejako, z „ekranowej” konieczności – nie rodzi się, między innymi, w obrębie owego zgiełku, którego niepodobna opanować, a który można co najwyżej montować. Montaż jako sztuka kompozycji wszystkich agresji, napadów i pożądań, tworzących każdy element wypełniający powierzchnię ekranu (za Eisensteinem moglibyśmy określić tę materię mianem „patetycznej”). Prawda w tym uniwersum musi zostać skonstruowana – charaktery, nastroje, atmosfery, rzeczy najbardziej ulotne i najbardziej solidne wyłaniają się jako efekty-kompozycje. Kompozycje zastępują esencje, a narodziny – pozostawianie śladów.

3. Osobliwa pozycja Herzoga dałaby się może wstępnie scharakteryzować jako wyjście poza realizm, ale nie w kierunku patosu, odświeżania coraz to nowych trybów „podprogowej” wymiany sił, wzajemnych okrucieństw i napaści, nie w kierunku dezintegrującej „natury”, żywiołu genezy i montażu. Stąd zresztą wrażenie „metafizyczności”, i to w najbardziej trywialnym sensie – przekroczenie zażyłości ze światem opartej na magii odbicia, spójnej struktury otoczenia ześrodkowanego wokół piętnującej je postaci w naturalny sposób zdaje się prowadzić ku temu, co pozaświatowe; wszak nie drąży się w głąb czy – ściślej – w poprzek, wszędzie odnajdując uniwersalne przenikanie się, ekspandowanie, złożone systemy rozpadu i rekonfiguracji... Skoro nie zgiełk i nie echo – czy zatem cisza?

Siła naturalizmu, jego twórczy potencjał, wielość, jaką wydobyl, żądanie, jakie postawił przed artystami, czyniąc z nich reżyserów i naukowców zarazem, dając im do ręki całą „naturę”, by na niej

eksperymentowali, zawsze jednak w imię ujawnienia jej najgłębiej ukrytych mocy, vitalności raczej niż wąsko pojętej zwierzęcości, życia obejmującego najbardziej sztuczne wytwory awangard – wszystko to wiąże się z pewną fundamentalną dwuznacznością, którą zamazywać mogą jedynie zaślepieni wyznawcy i zajadli wrogowie. Otóż całą naturalistyczną żywotność, ów patetyczny wybuch starć i zetknięć, potęgę penetracji, owo nastawanie na siebie poszczególnych elementów trzeba jednocześnie widzieć w perspektywie rozpadu realistycznej zasady korespondencji. Nie tracimy wówczas bynajmniej wspomnianych wątków agresji, ogólnej żywotowości – stają się one jedynie wynikiem ogólnej i potęgującej się utraty i oddalenia. To one właśnie – „rosnąca pustynia”, pustka i dystans – to one odczuwane są jako napaśtliwe, nachalne, to stąd idzie uderzenie. Brak więzi jako cios. Reakcja jest równie gwałtowna, a do tego, z racji braku naturalnych dotąd powiązań, nieopanowana, zaskakująca. Trudno się w czymkolwiek rozpoznać. Każde poruszenie, działanie, myśl, sen, fakt, że stoimy bądź siedzimy, nasz zawód i nasze lenistwo, dosłownie wszystko okazuje się popędem, tzn. czymś w nas, dzięki czemu dokąds kroczymy bądź kimś się okazujemy. Stawanie się innym, nie-sobą jako odpowiedź na ucieczkę. Pogoń przez pustynię.

Wbrew wszelkim pozorom nie jest to droga Herzoga. Co więcej, z punktu widzenia tak pojętego naturalizmu zatrzymuje się on na progu, nie wkracza czy raczej nie goni. Obca mu jest raptowność zwierzęcia i patos ekspandujących zewsząd materii. Nie ucieka jednak w nadprzyrodzoność, „metafizykę”. Trwa wobec – oto formuła atletyzmu. Otoczenie bowiem nie poddaje się zawłaszczeniu – nie staje się jednak polem przenikania, ośrodkiem atakujących substancji, twórczych i destrukcyjnych. Jest lite, masywne. Natura jako masyw i postać jako atleta; masywność i atletyzm stanowią dwie podstawowe jakości uniwersum Herzoga.

4. Świat jest zawsze obok. Już nie odpowiada echem, nie atakuje też jednak, ani nie umyka. Stoi obok – także więc „pod” lub „za”. To mgła wypełniająca połowę ekranu na początku *Aguirre* – snująca się rzeka, potem dżungla wzdłuż rzeki. Nieprzenikniona głębia albo ściana (gdy niebo odbija się w wodzie). Natura w stanie uśpienia, ziemia, która się jeszcze nie obudziła, jak powiada Herzog (albo „nierucho- mość czasu”, bezpośrednio związana z nieprzeniknionością materii – nie ma tu jeszcze miejsca na historię, w tym być może i na historię kina).

Istota masywu wychodzi w pełni na jaw, kiedy przyrzeć się jego korelatom, sytuacji, która zarysowuje się w jego sąsiedztwie. Bohaterowie

– dawniej wkraczający ze swym piętnem, które natychmiast odciskali na świecie – stają się teatralni; niezdarni i skartowaciali. Owo skartowacenie dotyczy w równym stopniu ich samych co relacji między nimi oraz światów, które tworzą. Przeprowa przez dżunglę – obok wiszącego masywu mgły – nie jest etapem odwiecznej walki z naturą, wdzieraniem się w jej niedostępne gęstwiny; w pewnym sensie odbywa się tam co najwyżej społeczny spektakl, którego teatralność ujawnia się z każdą sekwencją coraz wyraźniej. Rzecz nie tyle w bezradności wobec otoczenia, przegranych zmaganiach, ile w niezdarności w obliczu sennej natury, niemożności starcia. Postać się miota – jak popędzający Indian Aguirre – ponieważ nie sięga tego, co obok spoczywa w letargu. Wszystko przychodzi z trudem, choć zarazem bez oporu – najbardziej bowiem męczy arbitralność, przez którą wszelkie decyzje i działania wydają się nieprzekonujące, jak gdyby urojone, mimowolne. Nic i nikt nie emanuje, nad niczym nie unosi się czar – natura, niegwałtowna (jak owo zwierzątko, co w zasadzie nigdy się nie budzi) nie pomaga swym brakiem sprzeciwu: pozostaje wyłącznie atletyka.

341 Masyw nie atakuje – można się weń osunąć, dać się przezeń pochłonąć (jak działo spadające w przepaść, żona Ursui niknąca w dżungli, tratwy zabrane przez przybór wody; nawet mrący jak muchy Indianie zdają się przynależeć do owego wielkiego snu – jak gdyby ich śmierć, słabość, bierność tworzyły pierwszą pochyłość, po której wyprawa Hiszpanów ześlizguje się w przepaść). Nie sposób go zdobyć, skolonizować, w pewnym sensie niepodobna wejść z nim w kontakt. Błędem jest przekonanie o możliwym w nim zanurzeniu bądź jakiegś formie komunikacji: nagłego zarażenia dzikością (nie ma mowy o dotarciu do „jądra ciemności”). Bez wątplenia masyw to pewna figura śmierci: bardziej odbioru (życia) niż natarcia, czającej się w sąsiedztwie nieagresji, czegoś wegetującego raczej niż impulsywnego, co, owszem, może generować różnice, wobec czego różnice zyskują rację bytu, co jednak w niczym się przez to nie zmienia.

5. Istnieje u Herzoga silne i tajemnicze pokrewieństwo między masywem i słońcem, masywnością i światłem.

Z pewnością istnieje społeczna dystrybucja jasności i cienia, polityka stopniowania i różnicowania obszarów mrocznych i rozświetlonych – z tym też wiąże się cały system możliwych odbić, hierarchia zawłaszczeń. Sama konfrontacja z naturą nierzadko przebiega pod hasłem rozpraszania jej mroków: oto duch wydobywa się z nich, by na powrót się w nie zanurzyć. Solarna moc, jakkolwiek niebezpieczna czy

wręcz zabójcza, daje się przechwycić i wykorzystać – w zasadzie przenika wszystkie sfery ludzkiego świata. Bogactwo uwikłań w życie i dzieje człowieka, w język, myślenie i działanie, czyni ze słońca jedną z tych figur, które należy umieszczać u podstaw samej możliwości figuracji. Parafrazując sformułowanie Derridy, można by powiedzieć, że ilekroć zaczynamy o czymś mówić bądź myśleć, pojawia się gdzieś słońce.

Kres realizmu oznacza między innymi rozkład tej ekonomii światła i ciemności (misjonarz niosący Słowo Boże niczym pochodnię). Herzog powiada wprost: moje postacie nie mają cienia; przychodzą z ciemności; światło je zabija. Jak choćby opętanego przez rubinowe szkło Pana w *Szklanym sercu* („słońce sprawia mi ból”) czy hrabiego Draculę w *Nosferatu*. Dach, który rozkazał zbudować na łodzi Aguirre, także chroni od słońca. A jednak to ujęciu jego twarzy, już na końcu, po ostatnich słowach, towarzyszy przeciwużęcie rozpalonego słońca. Zwykle zanurzeni w ciemnościach, bohaterowie ci wychodzą ku światłu – przez moment są „tutaj”, mówi Herzog, a potem wracają. To wyjście jest zarazem, mówiąc najbardziej neutralnie, nie przesądając na razie natury tego ruchu, wyjściem ku masywowi, jest wyrazem atletyzmu. Określenie atletów mianem „synów słońca”, jak czynią to tubylcy złapani przez załogę Aguirre, można odczytać nie tylko jako potwierdzenie głębokiej przynależności, ale i wskazanie rzeczywistego źródła sprawstwa – masyw nie atakuje, ale i jego nie sposób zaatakować ani zdobyć.

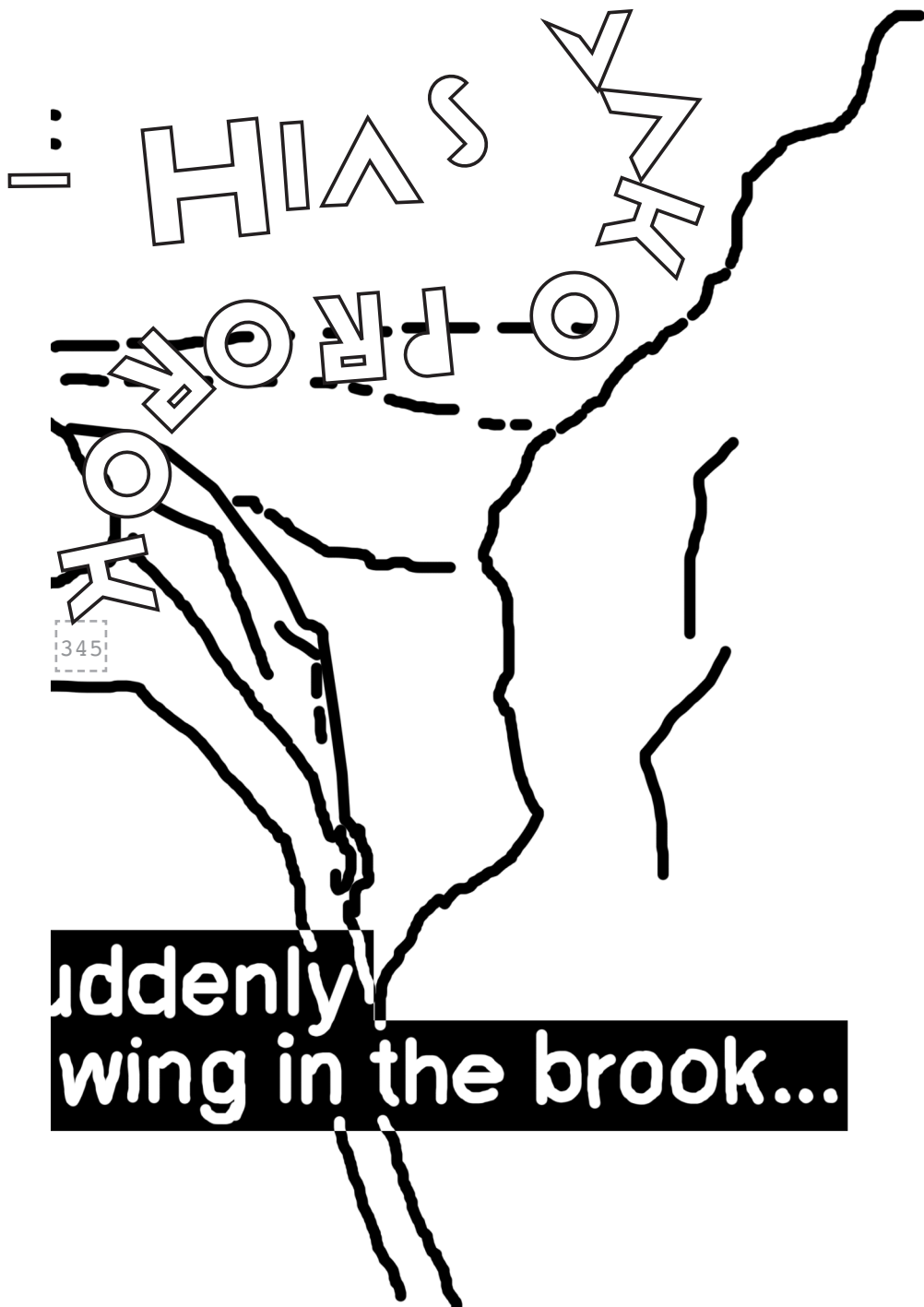
Problem charakteru relacji z uśpioną naturą należy do najtrudniejszych w kinie Herzoga. Co więcej, jest to – zdaje się sugerować reżyser – jedyne naprawdę precyzyjne sformułowanie szerszego problemu oddziaływania w ogóle, wpływu, kontaktu czy – szerzej – doświadczania czegokolwiek (sam podkreślał przy jakiejś okazji istotny z tego punktu widzenia *casus* propagandy nazistowskiej, właśnie jako pewnego przypadku w dziejach metod oddziaływania). W tym sensie zawsze interesowała go jedynie fizyka, kwestie fizyczne, niemożliwe do rzeczywistego postawienia na gruncie realistycznego esencjalizmu i mimetyzmu. Naturalizm, rzecz jasna, postawi je na swój własny sposób, w ramach teorii montażu i kompozycji sił – będzie to jednak wbrew pozorom zagadnienie wstępne, rozwiązane dzięki podstawowym założeniom dotyczącym percepcji, myślenia czy wreszcie samej techniki filmowej. Kłopotem okaże się raczej uzyskiwanie za ich pomocą określonych efektów, nie natomiast samo oddziaływanie, sam wpływ. Tymczasem masyw, uśpione Obok, stanowi Herzogowską wersję zagadki fizyki jako fizyki oddziaływań. Zauważmy od razu, że fizyka, o jakiej tu mowa, jest fizyką oddziaływań międzyludzkich,

pewną antropofizyką – to na tym bowiem obszarze kwestia wpływu stanowi dziś rzeczywisty problem, inaczej może niż np. za czasów Leibniza i Newtona (stąd waga obecnie takich postaci jak Hitler czy Goebbels, także przecież zainteresowanych wpływem jako wpływem na ludzi).

6. Uśpiony masyw nie istnieje bez teatru niezdarności. Niezależnie od aspiracji, wykonywanych gestów, podejmowanych przedsięwzięć społeczeństwa kroczą w ciemnościach – co znaczy, że są ślepe i zmierzają do autodestrukcji; niczym hutnicy w *Szklanym sercu*, którzy z otwartymi oczami, jak we śnie, idą w nieszczęście. Ślepotą jest tutaj synonimem uprawianej zbiorowo arbitralności, w zasadzie równoznacznej ze zbiorową halucynacją (to wątek swoście platoński w dziele Herzoga: w *Szklanym sercu* Hias poucza przybyłych doń po pomoc, że olbrzym to złudzenie, efekt nisko stojącego słońca padającego na kartą; w *Nosferatu* z kolei zamek Draculi zdaniem Cyganów to wytwór wyobraźni – „platonizm” ten nie obejmuje jednak całej metafizyki uczestnictwa, która funduje istnienie cieni; Herzog byłby tu zdecydowanie dualistą, co ściśle wiąże się ze statusem masywu). Wobec masywu człowiek kartłowacieje. Sprowadzony do pustej formy, dąży do samozagłady. 343 Sama konfrontacja formy z jej masywnym towarzyszem przebiega pod znakiem śmierci. Wydobycie tła, czającego się w sąsiedztwie, to wręcz synonim okrucieństwa.

Jak wiadomo, słynna teza, iż to karty są koncentratem, ekstraktem z istoty człowieczeństwa, nie jest pozbawiona zasadniczej dwuznaczności. Dotyczy – co widzimy niemal w każdym filmie Herzoga – przede wszystkim ekscentryków, outsiderów, pasjonatów i zgnębionych. Wprawdzie Herzog stawia ich zwykle w centrum – wszyscy inni, sprowadzeni do nagiej, arbitralnej formy, są tak naprawdę na zewnątrz, jedyni prawdziwi outsiderzy – nie eliminuje to wszakże wątku ekskluzywności. Nieprzypadkowo tytuły jego filmów to zwykle imiona – to ich nosiciele, dzięki nieuczestniczeniu w normalnej społecznej wymianie, powiada Herzog, wyprowadzają z ciemności, pomagają znaleźć drogę. Jest to zresztą zgodne z laboratoryjną, swoście prenatualistyczną metodą reżysera (pamiętajmy o naukowych ambicjach naturalistów) – przy czym nie mamy tu do czynienia z laboratorium zwierzęcości, jakimś bestiariem; zgodnie z planami badawczymi sformułowanymi swego czasu przez Herzoga atletyczne warunki służą wygenerowaniu zachowań ludzkich. Imiona nie nazywają zbiorowiska afektów i popędów, splątanej geografii i geologii powiązań (Eisensteinowski Iwan Groźny), lecz pewien ośrodek koncentracji, centrum





**Suddenly!
wing in the brook...**

skarłowacenia w obliczu masywu. O tyle i tylko o tyle wolno uznać Herzogowskich wizjonerów za jego *alter ego*. Kiedy Hias roi o upadku i zagładzie („zwycięstwo małych”, „czas sprzątnia ławek”), kiedy Aguirre inscenizuje koronację szlachcica-pasibrzucha na cesarza – widzą i tworzą wówczas dokładnie to, co pokazuje nam Herzog, ustawiając masyw: człowieka niezdarnego.

Ten zanik ekskluzywności, skarłowacenie jako uniwersalny sposób istnienia – właściwy nie tylko tzw. outsiderom – dwuznaczność, która tym samym powstaje, oznaczają, rzecz jasna, że nie ma wyraźnej granicy ekscentryzmu: nie ma określonej chwili, w której wyprawa do Eldorado schodzi z wytyczonej trasy. Gdy świat sytuuje się obok, oderwanie, pewna fundamentalna halucynacyjność okazuje się atrybutem wszystkich razem i każdego z osobna. To, co nazwalismy karłowaceniem, a czego znamieniem jest halucynacja, obejmuje zatem oba aspekty: arbitralność i wizyjność. Mający zbiorowość i mający jednostka. Nie wiadomo, kiedy pusty gest przeradza się w załazek omamu, kiedy równoległe podążanie w dół (obok mgły zawieszanej w sąsiedztwie stoku) zaczyna być skręcaniem ku... Masyw od początku ma charakter „atrakcyjny”, status czegoś, co przyciąga.

To dlatego prócz rojeń o ślepotie i zagładzie zbiorowości Hias ma też wizję nowej krainy: „widzę nową ziemię”. I dlatego Aguirre nie tylko parodiuje cesarstwo, ale ogłasza również założenie najczystszej dynastii.

7. Problem oddziaływania, fizyki relacji z masywem postawiony zostaje przez Herzoga jako problem zdrady. Zdrada – zwłaszcza „wielka zdrada”, nad którą nie ma już większej – przebiega w kilku etapach. Implikuje poza tym określony tryb działania. Nie ogranicza się zatem do zwykłego buntu.

Po pierwsze, zerwanie z realistycznym modelem kontaktu. Kiedy Pizarro – zaraz po długiej sekwencji wstępnej, gdy cała ekspedycja zstępowała w dżunglę, osuwając się od czasu do czasu w otchłań litej mgły – zgodnie z odwieczną tradycją wdzierania się, zawłaszczania i zdobywania proponuje budowę tratw i spływ rzeką, Aguirre odradza tak naiwną konfrontację. Ingerencja cywilizacji może polegać wyłącznie na dziecinnyim wybruku – atak na rzekę to ciągła ślepota na czyhające Obok: mgła przyjmująca spadającą armatę i woda wciągająca tratwę to tylko dwa różne wcielenia masywu, „nie pomożemy im” (wyprawa idąca na pomoc walczącym z wirem przypomina ewentualne zejście po stoku po działo, które właśnie runęło w dół). Długie ujęcie kłębiącej się wody potwierdza niechęć buntownika wobec kontaktu z uśpionym żywiołem.

Zarazem jednak – po drugie – owa wola niekontaktu, stanowiąca, jak powiedzieliśmy, przede wszystkim świadectwo zerwania z realistycznym teatrem cywilizacji, zawiązuje intymną więź z masywem. Najpierw, gdy okazuje się, że ludzi porwanych przez wiry zabili Indianie, Aguirre nie dopuszcza do ich pogrzebu. Strzałem z działa rozbija tratwę ze zwłokami, które nikną ostatecznie w wodzie. To wydanie ciał na pastwę masywu, swoiste uśpienie trupów – zamiast ich symbolicznej spirytualizacji – unieważnia wszelkie formy społecznego pośrednictwa, oznacza zawarcie sojuszu z okrutnym sąsiadem. Co znamienne, Aguirre działa w tym momencie przez pośrednika – to Perucho, zaufany pomocnik, człowiek od czarnej roboty wypala z armaty (także Dracula, bohater *Nosferatu*, ma swego pomocnika). Sojusz nigdy nie polega na osobistym uczestnictwie, bardziej natomiast na zniesieniu rytualnych ograniczeń. Tak iż w sumie reguła braku kontaktu stanowi jedynie przygotowanie do bezpośredniego odniesienia. Niekontakt i bezpośredniość – oto najogólniejsza formuła wielkiej zdrady. Sojusz potwierdza się odtąd coraz wyraźniej. Choćby za pośrednictwem zwierzątka, które „przesypia całe swoje życie”, a które Aguirre darowuje córce, tej samej, z którą potem, w swojej ostatniej wizji, ożeni się w imię ustanowienia nowej dynastii. Kiedy rzeka kolejnej nocy zabierze resztę tratw, jak gdyby na potwierdzenie swych świeżych zaślubin ze zdrajcą, nic już nie stoi na przeszkodzie, by ten rozkazał budować nowe, otwarcie wypowiadając posłuszeństwo swemu dowódcy. Zerwanie kontaktu-ingerencji – unieważnienie rytualnych granic fundujących ten kontakt – bezpośrednia relacja – jawny bunt: te cztery elementy tworzą pierwszą fazę odstępstwa. Jak widać, bunt to nie zdrada, lecz efekt zdrady. Ona sama wynika z „atrakcyjnej” siły masywu.

Faza druga przybiera postać komiczną. Organizacja „cesarstwa” na tratwie, deklaracja zerwania z Hiszpanią i detronizacja Habsburgów, „atak” na wioskę tubylców, zachowanie szczątkowych zasad, także hierarchii – krótko mówiąc: jawna parodia społecznego teatru („czymże jest tron?”) nie służy przy tym, jak się zdaje, demaskacji czy deprecjacji, lecz – przeciwnie – utrzymaniu, na ile to tylko możliwe, stanu arbitralności i czystej formy. To karłowacenie w obliczu masywu. Jakkolwiek wątpliwa byłaby granica między prawdą a pozorem jako jej źródłem (pusty gest jako gwarant znaczenia), chodzi mimo wszystko o ich maksymalne zbliżenie dzięki maksymalnemu obniżeniu poziomu, kiedy najślabsza choćby aura nie będzie już otaczała majestatu (cesarz i kibel, nic więcej). Pozór bez efektu splendoru albo zdrada formuły prawdy.

To z pewnością wynik sąsiedztwa masywu – niezależnie od autorskich koncepcji i dokonań Herzoga, winniśmy też zapewne przyjrzeć się wszystkim tym, większym i mniejszym, społecznościom, w których równolegle postępowały degradacja i formalizacja. Co pełniło wówczas rolę uśpionej natury? Co się działo obok? Nie może przy tej okazji ująć naszej uwadze okoliczność, iż każdy taki proces implikuje obecność ośrodków zdrady. Powiedzieliśmy wcześniej, że swoista ekskluzywność niektórych postaci, outsiderów, pasjonatów, zanika z racji roli, jaką odgrywają w ramach laboratoryjnej metody Herzoga. To dzięki nim bowiem w dużej mierze wychodzi na jaw zbiorowe majaczenie, tak iż halucynacja okazuje się naczelną i uniwersalną cechą człowieka – nigdy nie wiemy, kogo pociągnie otchłań, kiedy pozór rozwinie się w urojenie. Wszak Aguirre nie płynie sam, a pod koniec wizje ma nawet klecha. Teraz jednak musimy dodatkowo stwierdzić, iż jakkolwiek wizjonerstwo, wielka idea, pomysł nie wystarczą za kryterium zewnętrzne, są jednak wewnętrznym warunkiem wszelkiej zdrady. Innymi słowy: nawet najbardziej tępy żołdak, posłuszny swej roli do granic śmieszności, uległy wobec społecznej teatralizacji ciała i umysłu (Woyzeck?), może nagle ujawnić niezwyklej potencjał majaczenia. Nie zmienia to faktu, że społeczne wyrodnienie znaczenia, stan arbitralności zakłada dokonującą się gdzieś halucynacyjną izolację. O ile więc stopniowy rozkład płynącego cesarstwa, równoznaczny z postępującą formalizacją i jałowością jego tyleż imponujących, co arbitralnych „dokonań” (objęcie we władanie niedostępnych terytoriów, sześciokrotnie większych od Hiszpanii, podział masywu – nieba, wody i dżungli – przez państwo z siedzibą na płynącej tratwie), może pełnić do pewnego stopnia funkcję miary zdrady, to jednak nie wyjaśnia jej natury. Zdrada prawdy implikuje bowiem jako swoją rację zdradę pozoru (nieprzypadkowo wybuch majaceń wśród załogi następuje po śmierci „cesarza”, ucieleśniającego pozór – przy czym porządek chronologiczny jest tu dokładnie przeciwny porządkowi racji).

Sojusz z czającym się obok masywem na prawach niekontaktu i bezpośredniości oznacza niejako podróż w dół (,,wiosłujcie na środek rzeki!”). Wysięk atlety, nominalnie rzecz biorąc, polega na utrzymaniu tego kursu – realnie zaś na rygorystycznej, tzn. ścisłej i konsekwentnej autodezorientacji (porzucenie nawet znaków-pozorów). Herzog ujmuje ten ruch w figurę koła albo formułę zapętlenia – jest to w istocie inna nazwa trwania w obliczu tego, co czyha obok nas.

8. A jednak Herzog przyznaje, że nie lubi takich postaci jak Aguirre – owszem, fascynują go, ale tylko na podobieństwo bomby atomowej:

fascynacja ta podszyta jest elementem diabelskim. Czy istnieje jakieś inne niż czysto prywatne preferencje źródło tej dwuznaczności? Nie dotyczącej chyba np. Hiasa ze *Szklanego serca*. Wedle jakiego kryterium dzielą się atleci?

Proces autodezorientacji nieuchronnie prowadzi do majaczeń – wszelako nowe obrazy, będące jego efektem, do których wedle Herzoga pomagają znaleźć drogę bohaterowie-atleci, są, nie zapominajmy, świadectwem zarówno niekontaktu, jak i bezpośredniego odniesienia. Dotykamy tu ponownie kluczowego problemu wpływu, zagadki „atrakcji” masywu. Z jednej strony istnieje oczywiście głęboki związek między masywem a śmiercią – jego okrutną nieagresywność, która więcej ma w sobie z gościnności aniżeli odpychającej niechęci, można by wręcz utożsamić z obcością, dystansem, owym biernym zewnętrzem, co przyjmie każdego, ale wyłącznie po to, by nikt nie mógł się w nim odnaleźć. „Obok” nie oznacza nic innego – to sama neutralność i dal. W tym kontekście należy też chyba umieszczać ataki Indian – podobnie jak wiry i przepaście są niczym otwory w masywie, przez które człowiek się weń osuwa (ich kanibalizm, okrzyki z brzegu „mięso płynie!” to jedynie jawne potwierdzenie obranego wcześniej kierunku wyprawy, tego, który wyznaczył między innymi strzał z działa do trupów). Z drugiej jednak strony nawet najbardziej zapętlone i suwerenne halucynacje zachowują silną więź z masywem: nie dochodzi tu, rzecz jasna, do magicznej wędrówki jakości (coś z masywu „przeskakuje” na wizję), raczej do bezpośredniego wyrażenia tej osobliwej sytuacji sąsiedztwa. Być może, co więcej, coś takiego jak wyrażanie ziszcza się wyłącznie w warunkach tego rodzaju zbliżenia, wyjścia z ciemności, wówczas jednak zawsze za cenę ekspresji tego, z czym pozostajemy w niekontakcie. Inaczej rzecz ujmując: autoekspresja nie istnieje.

Nic bardziej złożonego i dwuznacznego aniżeli ekspresja (sam Herzog powiada, iż jego filmy traktują o niesamowitej trudności wypowiedzenia się). Kiedy Aguirre dociera do ostatniego etapu swej wielkiej zdrady, kiedy zaczyna przede wszystkim zgłębiać obszar własnego chcenia, kiedy w jego samozapętleniu obrazy wydają się komunikować i korespondować wyłącznie z jego wolą („Jeśli ja, Aguirre, zechcę...”), właśnie wówczas najintensywniej oddaje się we władanie masywu: „ziemia, po której stąpom, widzi mnie i drży”. Mający Aguirre staje się obrazem, wyrażającym ruchy uśpionej natury. W którym momencie? Otóż chwilę później, gdy ujęciu majaczącego towarzyszy jego głos z offu, snujący wizję kazirodztwa, podbojów i inscenizacji historii na wzór sztuk teatralnych. W brzmieniu tego głosu drży sama ziemia, wyraża się masyw. Najprawdopodobniej ta właśnie

ewolucja – od obrazów sąsiedztwa mgły-masywu z początku filmu, przez liczne portrety uśpionia (rzeka, ciągnąca się wzdłuż rzeki džungla) bądź otworów (wiry, Indianie), aż po brzmienie masywu w głosie atlety-obrazu – niepokoju Herzoga: suwerenna wizja, krótko mówiąc, która staje się bezpośrednim wyrazem zewnętrznego wpływu. To chyba nazywamy zwykle opętaniem albo nawiedzeniem czy – jak chce Herzog – diabelstwem.

Czy istnieją inne obrazy?

Wydaje się, że w *Szklanym sercu* Herzog wskazał pewną możliwość. Przede wszystkim z racji odmiennego usytuowania swego laboratorium. Hias-wizjoner już na początku wyraża własną więź z masywem: „zapadam się, zapadam się”. Co więcej, z tego zapadania się i wznoszenia powstaje nowa kraina, „widzę nową ziemię”. To widzenie, wizjonerstwo Hiasa przyjmuje potem postać proroctw, spełniających się na naszych oczach przepowiedni. Mamy tu do czynienia jak gdyby z odwróceniem sytuacji z *Gniewu bożego*. Teatralność zbiorowej egzystencji – temat mniej więcej środkowych części obu filmów – nie musi być inscenizowana, ponieważ się o niej opowiada. O ile Aguirre wiąże się z masywem tajemnym stosunkiem niekontaktu i bezpośredniości, który narasta w nim jako działanie-halucynacja, by na koniec zabrzmieć w jego głosie, o tyle Hias-głos jest ośrodkiem wysnuwania wizji-proroctw, których urzeczywistnienie potwierdza jedynie ich więź z uśpioną naturą, każe nam je uznać za jej kontemplację. Dwie sekwencje: obraz – halucynacja – głos oraz głos – wizja – kontemplacja. Aguirre dociera do punktu, gdzie świat staje się pewną materią, o ile zyskuje bezpośredni wyraz. Na tym polega opętanie, diabelska logika wpływu. Hias tymczasem lokuje się w takim miejscu, gdzie świat staje się raczej ideą (albo snem), jako że można go jedynie percypować (Hias widzi poniekąd sny uśpionej natury). Tak należy traktować sfilmowaną wizję z zakończenia filmu, kiedy to grupa ludzi pod wodzą pierwszego wątpliwego wyrusza łodzią w morze, by dotrzeć nad przepaść na krańcu świata. Czyż nie jest to podróż ku ścianie masywu, którą odbył już raz Aguirre? Tym razem jednak zapowiedziana jako sen-idea, aby dzięki tej metamorfozie wszystko stało się lekkie.

Co w takim razie z oddziaływaniem? Jego logika także ulega odwróceniu. Finałowa sekwencja z *Gniewu bożego* ukazywała samozapełnienie, autonomiczną ideę jako wyraz realnego opętania – w *Szklanym sercu* opowieść o tej samej być może wędrownie zyskuje status suwerennego obrazu, przedmiotu kontemplacji. Nasze sny i majaki z pewnością są świadectwem jakiegoś zewnętrznego wpływu. Niewykluczone jednak, że aby coś na nas wpłynęło, musi nam się najpierw przyśnić.

Przywoływane filmy:

Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, gniew boży, 1972)

Herz aus Glas (Szkłane serce, 1976)

Nosferatu – Phantom der Nacht (Nosferatu – wampir, 1979)

Bibliografia:

Werner Herzog, red. P.C. Seel, B. Żmudziński, Kraków 1994

351

**„Zapadłam się”
Zapadłam się**

**Czy istnieją
inne obrazy?**