

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.7

**Magdalena Kempna-Pieniążek**

ORCID 0000-0002-2569-5596

Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Krajobraz poza czasem.**

**Pejzaż azjatyckiej dżungli w filmach i prozie Wernera Herzoga**

## Wprowadzenie

Wśród licznych przestrzeni ukazywanych w filmach Wernera Herzoga szczególnie miejsce zajmuje dżungla. Niektóre z prezentujących ją ujęć stały się wręcz swoistymi wizytówkami kina niemieckiego reżysera – otwierające *Aguirre, gniew Boży* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) sceny ukazujące konkwistadorów z trudem brnących przez amazońską dżunglę czy sekwencja mozolnego przeciągania statku parowego przez pokrytą gąszczem górę w *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982) należą wszak do najbardziej znanych i najczęściej cytowanych fragmentów dzieł tego twórcy<sup>1</sup>. Chociaż na miejsca akcji swoich filmów Herzog obiera wszelkiego typu niegościnne lokalizacje – od lodowców Antarktydy, przez szczyty aktywnych wulkanów, po rozgrzaną słońcem Saharę – to dżungla zdaje się w kinie autora *Spotkań na krańcach świata* (*Encounters at the End of the World*, 2007) przestrzenią najistotniejszą – taką, w której swój najpełniejszy wyraz odnajdują jego refleksje o człowieku i naturze<sup>2</sup>.

Szczególne zainteresowanie reżysera dżunglą znajduje potwierdzenie nie tylko w licznych filmach (zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych<sup>3</sup>), lecz także w tym,

---

1 Są one przywoływane zarówno w filmach dokumentalnych o reżyserze (takich jak *Moje filmy to ja. Portret Wernera Herzoga*, (*Was ich bin, sind meine Filme*, reż. Ch. Weisenborn, E. Keusch, 1978), i w dziełach o quasi-autobiograficznym charakterze (na przykład *Mój ukochany wróg / Mein liebster Feind – Klaus Kinski*, reż. W. Herzog, 1999), a także w mockumencie *Incydent w Loch Ness* (*Incident at Loch Ness*, reż. Z. Penn, 2004) czy – na zasadzie cytatu lub parodii – w tekstach kultury popularnej (przykładowo w 14. odcinku 28. sezonu serialu *Simpsonowie* (*The Simpsons*, reż. M. Kirkland i in., 1989–), zatytułowanym *Fatzcarraldo*).

2 Na szczególną istotność przestrzeni dżungli w swojej twórczości reżyser zwraca uwagę między innymi w filmie dokumentalnym Lesa Blanka *Brzemień snów* (*Burden of Dreams*, 1982). Wątek tego typu archetypicznych przestrzeni w dziełach Herzoga był tematem moich szerszych rozważań w innych miejscach (Kempna-Pieniążek, 2013: 95–125; 2023: 154–160).

3 Oprócz wymienionych już *Aguirre...* i *Fitzcarraldo*, a także omawianych tutaj *Mały Dieter chciałby latać* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) oraz *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*, 2005), warto w tym kontekście zwrócić szczególną uwagę na filmy takie jak *Skrzydła nadziei* (*Julianes Sturz in den Dschungel*, 1999), *Biały diament* (*The White Diamond*, 2004) oraz *10 ty-*

że to właśnie jej Herzog poświęcił swoją pierwszą, wydaną w 2022 roku powieść, zatytułowaną *Zmierzchanie świata*. W utworze będącym próbą poetyckiej rekonstrukcji losów japońskiego żołnierza z czasów II wojny światowej Hiroo Onody (1922–2014), który – nie zdając sobie sprawy z zakończenia zbrojnego konfliktu – spędził dwadzieścia dziewięć lat na filipińskiej wyspie Lubang, nieustannie prowadząc partyzancką walkę, dżungla odgrywa rolę zdecydowanie wykraczającą poza standardowe tło wydarzeń. Choć nie można o niej mówić jak o pełnoprawnej bohaterce tego utworu, to z pewnością funkcjonuje w nim jako byt swoisty, tajemniczy i w pełni autonomiczny.

W niniejszym artykule zamierzam poddać analizie obrazy dżungli zawarte w dwóch ściśle związanych ze sobą filmach Wernera Herzoga – dokumencie *Mały Dieter chciałby latać* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) oraz fabularnej *Operacji Świt* (*Rescue Dawn*, 2005). Punktem odniesienia będą dla mnie refleksje o tej przestrzeni zawarte zarówno w *Zmierzchaniu świata*, jak i w chętnie udzielanych przez reżysera wywiadach. Mimo iż akcja wymienionych dzieł toczy się w różnych dżunglach – w przypadku obu filmów w Laosie i Tajlandii, w powieści natomiast na Filipinach – to w opisie i sposobie przedstawiania tych miejsc nie widać zasadniczych różnic. Co więcej, wydaje się wręcz, że w kinie Herzoga żadne różnice nie występują między dżunglami azjatyckimi a na przykład południowoamerykańskimi. W zasadniczej swojej części artykuł ten będzie zatem dotyczył tego, w jaki sposób niemiecki reżyser przekształca pejzaż azjatyckiej dżungli istniejącej jako realne miejsce w ponadczasowy i uniwersalny krajobraz duszy.

Moje rozumienie pejzażu opieram na spostrzeżeniach badaczek i badaczy takich jak Beata Frydryczak (2013), Barbara Kita (2017), Ilona Copik (2017) oraz Martin Lefebvre (2007). Zakładam, że w filmach Herzoga – zgodnie z terminologią zaproponowaną przez ostatniego z wymienionych autorów (Lefebvre, 2007: 24) – dochodzi do przekształcenia miejsca akcji w krajobraz. Nie mamy tu do czynienia ze standardowym dla kina głównego nurtu pejzażem-tłem, który „uczestniczy (...) w referencyjnym zakotwiczeniu świata diegetycznego, ma być rozpoznawalny, powinien być autentyczny, sprawiać wrażenie czystej prawdziwości, potwierdzając fabułę, w której uczestniczy” (Kita, 2017: 21). Herzogowskie krajobrazy wpisują się raczej w typ pejzażu ekspresji, który „wnosi (...) do filmu swą funkcjonalność narracyjną, wychodzi poza zdolność konotacyjną, «nie redukuje się więc do obiektów spisanego świata (...)», lecz otwiera się na najbardziej różnorodne konfiguracje filmowe” (Kita, 2017: 22). Szczególną funkcję w takim ukonstytuowaniu roli pejzażu pełni spojrzenie, wydobywające na pierwszy plan to, co do tej pory znajdowało się na marginesie, pozwalające na kontemplację przestrzeni (Lefebvre, 2007: 28).

Obserwując ten proces w filmach Wernera Herzoga, swoją analizę rozpocznę od opisu dżungli jako miejsca, w którym toczy się akcja omawianych tu dzieł, po to, by następnie pokazać, jak za pomocą charakterystycznych dla siebie środków formalnych reżyser przeobraża je i podporządkowuje nadrzędnym ideom swojego kina. Specyficzne podejście twórcy do zagadnień takich jak prawda czy poznanie, szczegółowo omówione w innych opracowaniach (Kempna-Pieniążek, 2020; Sarbiewska,

---

*sięcy lat starsi* (nowela z filmu *10 minut później: Trąbka / Ten Minutes Older: The Trumpet*, reż. S. Lee i in., 2002).

2014), nie będzie tu dla mnie najistotniejsze. Choć bez wątpienia operacje, jakich Herzog dokonuje na krajobrazie azjatyckiej dżungli, mają swoje źródła w jego koncepcji prawdy ekstatycznej<sup>4</sup>, to w tym miejscu chciałabym postawić akcent raczej na estetyczne niż na epistemologiczne aspekty przestrzeni, w których artysta lokuje swoje opowieści o człowieku skonfrontowanym z potęgą natury.

### Dżungla: miejsce

Dieter Dengler (1938–2001), amerykański pilot niemieckiego pochodzenia, został zestrzelony nad Laosem w lutym 1966 roku. Jego losy jako jeńca, a następnie uciekiniera – omówione dwukrotnie, bardziej szczegółowo w *Mały Dieter chciałby latać* i skrótowo w *Operacji Świt* – prezentowane są przez Herzoga jako wysiłek woli człowieka zmuszonego stawić czoła dwóm potęgom: wojnie i naturze. Uwięziony przez Laotańczyków współpracujących z Wietkongiem bohater trafia do obozu jenieckiego, z którego po pewnym czasie ucieka, podejmując desperacką próbę przedarcia się do rzeki Mekong. Morderczą podróż Dengler odbywa w towarzystwie jednego z towarzyszy niedoli, Duane’a Martina, a po jego tragicznej śmierci kontynuuje ją sam, nękany przez głód, wilgoć i halucynacje, aby ostatecznie – po dwudziestu trzech dniach – zostać uratowanym przez amerykańskich żołnierzy.

Wojna i natura decydują także o losach innego z bohaterów dzieł Herzoga – porucznika Hiroo Onody, który w styczniu 1945 roku trafia na wyspę Lubang z rozkazem utrzymania jej pod japońską okupacją do czasu powrotu na te tereny Cesarskiej Armii. Działania Onody mają mieć charakter walki partyzanckiej. Od swojego bezpośredniego przełożonego bohater otrzymuje rozkaz: „Odtąd nie ma żadnych reguł, wy sami ustalacie reguły. (...) Z wyjątkiem jednej reguły (...) Nie wolno wam zginąć z własnej ręki. Jeśli was wezmą do niewoli, dostarczycie nieprzyjacielowi mnóstwa błędnych informacji” (Herzog, 2023: 31). W chaosie związanym z ewakuacją wyspy zanikają sprawdzone kanały komunikacyjne. W efekcie do Onody nie docierają potwierdzone informacje o końcu wojny, a bohater – wraz z maleńkim oddziałem złożonym z przypadkowo spotkanych japońskich żołnierzy – przez kolejnych dwadzieścia dziewięć lat prowadzi w dżungli swoją partyzancką walkę.

W złożonej metaforyce Herzogowskiej dżungli dwa znaczenia zdają się powracać szczególnie często. Po pierwsze, przestrzeń ta funkcjonuje w kinie niemieckiego reżysera jako synekdocha całej natury. Nie jest przypadkiem, że w *Brzemieniu snu* (*Burden of Dreams*, 1982) – filmie Lesa Blanka zrealizowanym na planie *Fitzcarralda* – Herzog wygłasza swoje słynne komentarze na temat horroru, jakim jest natura, stojąc pośrodku dżungli. Podobne poglądy autor przedstawia zresztą w często udzielanych wywiadach, niejednokrotnie konfrontując własne ujęcie natury z podejściem zaobserwowanym u aktora, z którym nakręcił swoje najważniejsze filmy fabularne, Klause Kinskiego:

Dżungla jest miejscem (...) pobudzenia umysłu, jako fantazji i iluzji, marzeń, wzrostu i rozkwitu. Kinski zawsze powtarza, że dżungla jest niezwykle erotyczna. Ale myli się;

---

<sup>4</sup> Scharakteryzowanej w jedynym filmowym manifeście Herzoga *Deklaracji z Minnesoty* z 1999 roku (Herzog, 2010: 112–113).

ona jest obsceniczna. To obsceniczny krajobraz, naga obscena. Wszędzie trwa jawna kopolacja – tuż pod twoimi stopami, tuż przed twoimi oczami – po prostu wszędzie (Steinborn, von Naso, 2014: 68).

Nieustający wzrost i rozród, ale także przemoc, śmierć i rozkład dokonujące się w naturze, której ekstremalnym obrazem jest właśnie dżungla, to wątki, do których w tym artykule przyjdzie jeszcze powrócić. W tym miejscu jednak warto zwrócić uwagę na drugie ze znaczeń często przypisywanych tej przestrzeni Herzoga – jest nim więzienie.

Dengler i Onoda tkwią w pułapce, z której nie sposób samodzielnie się wydostać: pierwszy z nich brnie przez gąszcz, wypatrując ratunku z nieba i nieustannie próbując ściągnąć na siebie uwagę amerykańskich lotników; drugi natomiast oczekuje rozkazu, który pozwoli na opuszczenie powierzonego mu posterunku. W obu historiach o dżungli mówi się jako o przestrzeni skrajnie nieprzyjaznej. „To istne zielone piekło” – stwierdza Akatsu (Herzog, 2023: 67), jeden z podwładnych Onody; w *Operacji Świt* Dengler słyszy z kolei od swojego przyjaciela Duane’a: „Ta dżungla cię wykończy”. W innej scenie ten sam bohater wprost stwierdza, że dżungla to więzienie. Strażnicy pilnujący Denglera i jego towarzyszy są pewni siebie nie tylko dlatego, że dysponują bronią, lecz także za sprawą przekonania, że przetrzymywani w obozie jeńcy nie mieliby dokąd uciec. Wszak – jak szybko zostaje poinformowany protagonista – korony drzew tworzą nieprzenikloną warstwę, przez którą lotnicy nie są w stanie zobaczyć ani usłyszeć niczego, co dzieje się w obozie. Już wcześniej zresztą Dengler miał okazję się o tym przekonać. Tuż po zestrzeleniu upatrywał co prawda w dżungli schronienia przed wzrokiem i kulami wroga, kryjówka jednak szybko okazała się potrzaskiem: upał, owady, nieznośna wilgoć i problemy ze zdobyciem wody zdatnej do picia wycieńczyły bohatera, który – wdrapując się w akcie desperacji na skałę – zobaczył rozpościerającą się we wszystkich kierunkach, niemal niekończącą się przestrzeń nieprzeniknionej zieleni.



Fot. 1. Dżungla jako więzienie. Kadr z filmu *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*, 2005)

Obóz, do którego ostatecznie trafia Dengler, jest otoczony drewnianą palisadą. Typowy dla takich miejsc środek, uniemożliwiający, a przynajmniej utrudniający ucieczkę, w świetle wydarzeń, jakie będą miały później miejsce, wydaje się mieć jeszcze inną funkcję. Zdają się to sygnalizować już ujęcia w planie totalnym, ukazujące znikomość przestrzeni obozu na tle ogromu otaczającej go natury – góry oraz porastającej jej zbocza gęstej roślinności. Kiedy Dengler i jego towarzysze uciekają z obozu, niemal natychmiast zostają skonfrontowani z bezwzględnością i bezlitosną potęgą dżungli. Nie mogąc dojść do porozumienia, współwięźniowie rozdzielają się; większość z nich znika w dżungli, by już nigdy z niej nie wrócić. Duane i Dengler razem przedzierają się przez gąszcz, nieustannie nękani nie tylko przez głód i brak odpowiedniego wyposażenia (zwłaszcza obuwia), lecz także przez kolejne plagi: błotną lawinę, niemiłosierny deszcz oraz pijawki. Wydaje się, że dżungla gotowa jest pochłonąć ich w każdej chwili, co zresztą Dengler zdaje się dostrzegać, gdy w jednej ze scen niczym całunem okrywa swojego śpiącego przyjaciela wielkim liściem. Biorąc pod uwagę skalę cierpień, jakich doświadczają bohaterowie, można się zastanawiać nad tym, czy drewniana palisada, która otaczała obóz jeniecki, rzeczywiście miała na celu powstrzymanie ich przed ucieczką, czy też raczej miała ochronić zarówno ich, jak i strażników przed żarłoczną i wszędobylską dżunglą, gotową przekroczyć każdą granicę w swoim niepomowanym pędzie ku ekspansji. Życie w dżungli lub na jej skraju oznacza konieczność nieustannego zachowywania czujności i strzeżenia własnych granic. Kiedy te upadną, dżungla szybko i bez wahania zajmie kolejne terytoria, czego Duane i Dengler doświadczają, gdy w trakcie swojej wędrówki natrafiają na opuszczoną osadę, już częściowo pochłoniętą przez gąszcz. „To tylko dżungla” – odpowiada wówczas wycieńczony Duane na nadzieje Dietera związane z możliwością znalezienia w tym miejscu schronienia.



Fot. 2. Obóz w cieniu żarłoczej dżungli. Kadr z filmu *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*, 2005)



W dokumencie *Mały Dieter chciałby latać* Dengler relacjonuje część swojej historii w Laosie i Tajlandii (w której notabene nakręcono także większość ujęć *Operacji Świt*), otoczony dżunglą i lokalnymi mieszkańcami, którzy na potrzeby realizacji filmu przyjmują różne role – biernych obserwatorów, pomocników, a czasem także aktorów pomagających bohaterowi w odegraniu wybranych scen z czasu jego niewoli. Powrót do realnie istniejącego miejsca, w którym przed laty wydarzyło się coś istotnego, to strategia chętnie stosowana przez Herzoga. W przestrzenie związane z ich największymi traumami reżyser zabierał jednak zarówno Juliane Koepcke, jedyną ocalałą z lotniczej katastrofy, do której doszło w Peru w 1971 roku (*Skrzydła nadziei*), jak i dziennikarza Michaela Goldsmitha opowiadającego o imperium Bokassy (*Bokassa. Echa mrocznego imperium / Echos aus einem düstern Reich*, 1990). Działanie to zdaje się nieść znaczenia wykraczające poza kwestię uwiarygodnienia opowieści bohaterów. Powrót do znanych miejsc, a także odtworzenie niegdyś wykonywanych czynności i gestów z jednej strony mogą być odczytane jako akt terapeutyczny<sup>5</sup>, z drugiej zaś wydobywają, wręcz ujawniają performatywny charakter filmów niemieckiego reżysera. Wędrując po raz kolejny przez dżunglę, Dieter Dengler i Juliane Koepcke otrzymują szansę uwolnienia się od swoich traum, opowiedzenia swoich historii, podzielenia się nimi z twórcą i widzami. Trudno jednak nie zauważyć, że to odtworzenie odbywa się na prawach i w warunkach radykalnie odmiennych od ich oryginalnych historii.



Fot. 3. Powrót do realnie istniejącego miejsca. Dieter Dengler w filmie *Mały Dieter chciałby latać* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997)

5 Z takim rozumieniem polemizuje Laurie Ruth Johnson, której zdaniem w filmie *Mały Dieter chciałby latać* sceny tego typu tylko pozornie odsyłają do głębi doświadczenia bohatera, w gruncie rzeczy podkreślając jedynie otchłań dzielącą przeszłość od teraźniejszości i niemożność dotarcia do pełnej wiedzy na temat minionych wydarzeń (Johnson, 2016: 102–103).

W obszernej pracy na temat kina dokumentalnego Wernera Herzoga Eric Ames zwraca uwagę na silnie performatywny charakter tej twórczości (Ames, 2012a: 11–16). Choć – jak dowodziłam w innym miejscu (Kempna-Pieniążek, 2020: 15–50) – Herzog w gruncie rzeczy realizuje lub cytuje wiele różnych typów dokumentalizmu – w filmach takich jak *Mały Dieter chciałby latać* czy *Skrzydła nadziei* dominującym trybem konstruowania opowieści rzeczywiście wydają się akty performatywne, Schechnerowskie (Schechner, 2006: 50) „zachowane zachowania” bądź też „zachowania w dwójnasób”. Powtórzenie traumatycznej historii odbywa się jednak nie tylko w kontrolowanych warunkach – w poczuciu relatywnego bezpieczeństwa zapewnianego przez obecność członków ekipy filmowej oraz kamery – lecz także z istotną różnicą w podziale ról i obowiązków. Oto Laotańczycy i Tajowie, potomkowie niegdysiejszych oprawców, stają się pomocnikami Denglera; wykonują jego polecenia, współpracują z nim podczas prezentowania techniki rozpalania ognia w dżungli, bez protestu pozwalają się dotykać i ustawiać w taki sposób, aby bohater mógł jak najefektywniej zilustrować daną część swojej opowieści. W czasie niewoli było odwrotnie – to Dengler, aby przetrwać, musiał się podporządkowywać rozkazom i aktom pozbawiającym go sprawczości<sup>6</sup>.

Performanse, w jakie Herzog wikła bohaterów swoich filmów, pozostają zatem w szczególnej relacji z czasem i pamięcią, z jednej strony mają służyć odtworzeniu przeszłości, sięgnięciu do niej poprzez sytuacje stymulujące pracę pamięci, z drugiej jednak, stanowiąc świadectwo tego, jak odmienna jest terażniejszość od tego, co było niegdyś, nasuwają myśl o nieuchronnej przemijalności rzeczy i świata. W *Skrzydłach nadziei* prawidło to ilustrują sceny, w których Juliane Koepcke odnajduje w dżungli pokryte rdzą i roślinnością, stare i omszałe szczątki samolotu, którym leciała. Chociaż jednak bohaterka wyjechała z Peru i osiągnęła sukces jako biologka, a Dengler nie musi już bać się Laotańczyków, w związku z czym dobrowolnie pozwala sobie założyć kajdanki, by odegrać sceny ze swojego uwięzienia, jest coś, co nie uległo nawet najmniejszej zmianie od czasu tragedii doświadczonej przez bohaterów – dżungla.

### **Dżungla: czas**

W filmach Wernera Herzoga dżungla jest synonimem natury, a zarazem swoistą antynomią historii. Choć podobnie jak ona ma związek z czasem, to jej relacja z nim jest odwrotna od tej, na której oparte są dzieje ludzkich cywilizacji. O ile historia jest konstruowana na fundamencie czasu, o tyle dżungla go unieważnia. Zamknięci w „zielonym więzieniu” bohaterowie Herzoga – zarówno Dieter Dengler, jak i Hiroo Onoda – wkraczają w sferę bezczasu, odrywają się od głównego nurtu wydarzeń (czyli od historii), do którego ostatecznie powracają, jednak za cenę olbrzymiego wysiłku.

---

6 Celowo rezygnuję tutaj z odczytywania filmów Wernera Herzoga w kontekście wątków (neo)kolonialnych czy imperialnych. Próby takie były podejmowane przez innych badaczy i badaczki (np. Carter, 2012; Ames, 2012b), a moją dyskusję z nimi przedstawiłam w innym miejscu (Kempna-Pieniążek, 2020: 161–163).

W sposób eksplicytny o relacji dżungli i czasu pisze Herzog w *Zmierzchniu świata*:

Czas, dżungla. Dżungla nie uznaje czasu, jak gdyby – niczym dzieci tych samych rodziców, które stały się sobie obce – jedno z drugim nie miało nic wspólnego i łączyła je najwyżej wzajemna pogarda. Po nocach następują dni, ale pół roku naprawdę nie ma, jedynie miesiące, kiedy pada bardzo obficie, i miesiące, kiedy pada mniej. Odwiecznie i nieodmiennie wszystko dusi wszystko inne, aby zdobyć dla siebie więcej słonecznego światła, a przerywniki bezświatlnych nocy nie naruszają przemożnej, nieubłaganej obecności dżungli (Herzog, 2023: 51).

Czas staje się dla bohaterów czymś nieuchwytnym i nieregularnym, „zatrzymuje się na całe tygodnie” lub „raczej jest nieobecny. Potem przyspiesza, przeskakuje tygodnie, miesiące, tylko dlatego, że powiew wiatru zakręcił liśćmi” (Herzog, 2023: 139–140). Herzog opisuje ten specyficzny rozpad czasu za pomocą rozmaitych metafor. Niekiedy ruchy i zachowania bohaterów wnikaających w dżunglę zdają się spowalniać: „zwykły gest wydaje się rozciągać na minuty, na tygodnie (...). A może to tylko rzadkie sekundy, nigdy przedtem w ten sposób niepostrzegane, nabierają rozciągłości miesięcy?” (Herzog, 2023: 53). Innym razem lata zdają się mijać szybko i niezauważalnie: „Tchnienie wiatru porusza dżunglę, w powietrzu unoszą się strzępy pajęczyn, razem z nimi ulatują miesiące, nic ich nie zatrzyma, ani drżenie gałęzi, ani mżący deszcz” (Herzog, 2023: 69). Najczęściej jednak czas po prostu zanika, czego doświadczają nie tylko Onoda i jego towarzysze, lecz także chłopcy pracujący na polach ryżowych:

Dzień zbliża się do końca, ale poza tym czas się nie ujawnia, jakby był czymś zakazanym – wydaje się, że naprawdę nie istnieje nawet chwila obecna, skoro każdy wykonany ruch jest już przeszłością, a każdy kolejny bezpośrednio następującą przyszłością. Wszyscy tutaj tkwią poza historią, która uporczywie przemilcza teraźniejszość. Ryż się sadi, zbiera, znowu sadi. Królestwa rozwiewają się w lotny opar (Herzog, 2023: 94).

Mimo docierających do nich co jakiś czas sygnałów Onoda i jego towarzysze nie przyjmują do wiadomości, że wojna już się skończyła, a prowadzona przez nich walka nie ma sensu. Znalezione wśród drzew ulotki łatwo uznać za oszustwo, skoro zawierają błędy w zapisie japońskich słów, a rozbrzmiewające w dżungli komunikaty wydają się niewiarygodne – to pewnie tylko wroga propaganda. W końcu morze wokół wyspy i niebo nad nią ciągle roją się od wojskowych jednostek; to, że kierunek ich aktywności wydaje się zmieniać w czasie, łatwo wytłumaczyć przesuwaniem się linii frontu. Herzog nie ocenia decyzji Onody dotyczącej tego, by kwestionować wszystkie sygnały i upierać się przy dalszym prowadzeniu działań zbrojnych. Postawę bohatera można oczywiście potraktować jako wynik oddziaływania ideologii czy głęboko uwewnętrznionego kodeksu japońskiego żołnierza, który nie chce opuścić stanowiska bez rozkazu wydanego przez bezpośredniego przełożonego. Autora interesuje jednak coś innego – proces wtapiania się w dżunglę oraz jego konsekwencje związane, po pierwsze, z odczuwaniem czasu i, po drugie, ze stopniową utratą poczucia rzeczywistości otaczającego świata.



Pobyty w dżungli to u Herzoga doświadczenie o charakterze transgresyjnym, na ogół wiążące się z popadaniem w obłąd, czego dowodzi już słynna sekwencja z finału *Aguirre, gniewu Bożego*, ukazująca głównego bohatera na kręcącej się wokół własnej osi tratwie mknącej w dół rzeki. Onoda i Dengler, inaczej niż Aguirre, nie tracą zdrowego rozsądku – może dlatego, że ich ambicje są znacznie mniejsze. Nie pragną oni zawładnąć dżunglą; chcą w niej jedynie przetrwać i – jeśli to możliwe – wypełnić otrzymane rozkazy. Obaj jednak doświadczają halucynacji i zacierania się granicy między rzeczywistością a majakiem. W filmie *Mały Dieter chciałby latać* Dengler opisuje moment, w którym zobaczył w dżungli swojego dawno zmarłego ojca; w *Operacji Świt* bohater jest z kolei nawiedzany przez wizję swojego zabitego przyjaciela Duane'a.

Herzog nie opisuje dżungli w plastyczny sposób. Jej językowy obraz ukształtowany jest przez zaledwie kilka powtarzających się leksemów, takich jak zieleń, deszcz, mgła, butwiejące liście czy pajęczyna. Istotę dżungli autor próbuje jednak wyrazić za pomocą metafor i porównań, na ogół takich, które przypisują jej pewną sprawczość: „W tym miejscu dżungla przerzuciła dach nad wąską rzeczulką” (Herzog, 2023: 12) – czytamy o dopływie Wakayamy. Kiedy Onoda i jego towarzysze Shimada decydują się na wejście do niej, „pochłania ich ściana zieleni” (Herzog, 2023: 50). Dżungla jest w *Zmierzchniu świata* żywym organizmem: „drgającym w rytualnych mękach elektrycznej ekstazy” (Herzog, 2023: 8), gdy przechodzi przez nią burza, na co dzień „wyginającym się i prężącym jak wędrujące gąsienice” (Herzog, 2023: 157). Jej żywotność jest na swój sposób potworna, napędzana przez wzajemnie uzupełniające się siły nieustającego rozkładu i niekontrolowanego rozrodu. Żołnierze z małego oddziału Onody muszą starannie reperować swój ekwipunek i chronić skromne porcje żywności, którym nieustannie zagraża błyskawicznie rozprzestrzeniająca się pleśń. Ich ubrania niemal dosłownie rozpadają się pod wpływem wilgoci. W *Operacji Świt* Dengler i Duane doświadczają podobnych trudności, nie mając butów, wędrują przez gąszcz z jedną tylko przypadkowo znaną podeszwą, przymierając głodem, podczas gdy dżungla niemal dosłownie zdaje się żywić nimi, co dosadnie pokazują ujęcia pijawek tkwiących w ich ciałach. Cierpienia obu mężczyzn są w pełni realne, jednak ich doświadczenie dżungli ciągle wymyka się racjonalnemu poznaniu. Bohaterowie nie tylko nie są w stanie określić, czy znajdują się jeszcze w Laosie, czy już w Tajlandii, lecz także przeżywają chwile zwątpienia w realne istnienie otaczającego ich świata. Jeśli bowiem historia jest u Herzoga przeciwieństwem dżungli, to jej bliźniakiem wydaje się sen:

Tu mimochodem coś się zaczyna, jak gdyby niepostrzeżenie zyskali niedostępne towarzystwo, naturalne rodzeństwo snu, niepodważalne jak sen: bezkształtny czas lunatykowania, chociaż wszystko jest rzeczywiste, bezpośrednie, namacalne, przeraźliwe, i bezwzględnie obecne – dżungla, bagna, pijawki, moskity, krzyk ptaków, pragnienie, świąd skóry. Sen ma swój własny czas, przewija się w szalonym tempie w przód albo wstecz, utyka, nieruchomieje, wstrzymuje oddech, robi gwałtowny sus jak spłoszone znieścacka dzikie zwierzę (Herzog, 2023: 75).

Już sam dobór tych animalnych porównań przywołuje skojarzenia z dżunglą, która – jak wiemy z poprzednich cytatów – drga, wygina się i pręży. Czas dżungli jest

czasem snu; doświadczenie tej przestrzeni rozpada się na serię krótkich ujęć, które w swojej migawkowości i ulotności sygnalizują upływ wielu dni, tygodni i miesięcy. Co ciekawe – inaczej niż w swoich filmach, słynących z długich, kontemplacyjnych ujęć prezentujących monumentalną naturę – w *Zmierzchaniu świata* Herzog opisuje dżunglę głównie w skali mikro. Uwagę narratora przykuwają drobiazgi:

Odezwie się nocny ptak, i oto cały rok upłynął. Kropla wody na woskowym liściu bananowca na moment łapie promień słońca, i upłynął kolejny rok. Którejś nocy milionowa kolumna mrówek wynurza się z nicości, sunie między drzewami, bez początku i końca; maszerują tak uparcie przez wiele dni, równie nagle i zagadkowo znikają, i znowu upłynął rok (Herzog, 2023: 75).

W takim sposobie obrazowania łatwo dostrzec podobieństwa do opisywanej przez Joannę Sarbiewską typowej dla filmów Herzoga „kracauerowskiej” techniki mediowania między tym, co widzialne i niewidzialne: „Zbliżenia małych elementów materii ukazują jej mikroskopijne konfiguracje, nowe aspekty świata, pozwalając w znanym ujrzeć nieznanie” (Sarbiewska, 2014: 273,0/426). Nic dziwnego, że w takiej przestrzeni, która – choć teoretycznie już rozpoznana – ujawnia się jako nieopięta i obca, bohaterów dopadają wątpliwości. Onoda zastanawia się:

Czy to możliwe, że ta wojna tylko mi się śni? Czy możliwe, że leżę ranny w lazarecie i wreszcie po latach odzyskuję przytomność, a ktoś mi mówi, że to był tylko sen. Czy ta dżungla jest tylko snem, i deszcz, i wszystko? Czy wyspa Lubang jest tylko tworem fantazji i istnieje tylko na fikcyjnych mapach dawnych odkrywców, gdzie morze zamieszkują potwory, a ludzie mają psie i smocze głowy? (Herzog, 2023: 104).

O śnie mówi także Duane w *Operacji Świt*. Co ciekawe, to właśnie on w filmie Herzoga najczęściej wypowiada się o naturze dżungli. Więcej nawet, Duane stopniowo wnika w dżunglę, robi to jednak inaczej niż Onoda, który w *Zmierzchaniu świata* staje się „ruchomą cząstką dżungli” (Herzog, 2023: 137), podpatrując i naśladując występujące w niej mechanizmy mimikry. O ile japoński porucznik nieustannie strzeże integralności swego rozumu, ustawiając na granicy między jawą a snem swoisty obiekt-kotwicę – rodowy miecz, który każdego roku wydobywa z ukrycia i starannie pielęgnuje, o tyle Duane stopniowo pozwala się dżungli skonsumować. Podczas gdy choroby i wycieńczenie pochłaniają jego ciało, jego wypowiedane w majakach przenikliwe uwagi na temat relacji między dżunglą a snem świadczą o tym, że także jego dusza i rozum są pożerane przez wszechobecną i żarłoczną naturę.

Wyjście z dżungli oznacza powrót do czasu historycznego. Onoda przeżywa szok, gdy napotkany w dopływie Wakayamy młody Japończyk Norio Suzuki opowiada mu o wydarzeniach takich jak wojna w Korei, konflikt wietnamski czy lądowanie na Księżycu. Psychologiczne skutki obcowania z dżunglą są długotrwałe. W filmie *Mały Dieter chciałby latać* Herzog pokazuje dom Denglera wypełniony obrazami otwartych drzwi oraz wyposażony w zawsze pełną na wypadek nagłej potrzeby spiżarnię, w finale natomiast prezentuje bohatera na polu pełnym samolotów, stwierdzając, że najbezpieczniej Dengler czuje się wtedy, kiedy może wzbić się w niebo – jak można się domyślać, dlatego, że jego bezkres i otwartość kontrastują z dławiącą

ciasnotą dżungli. Historię Onody Herzog wieńczy refleksją o jeszcze głębszej przemianie świadomości:

Gdzie zaczyna się to, co uchwytne, i gdzie zaczyna się pamięć o tym? Dlaczego – często się zastanawiał – nie miałoby się okazać, że jego nieskończony marsz w dżungli nie był złudzeniem? Miliony kroków pouczyły go, że terażniejszości nie ma, nie może być. Każdy z tych kroków był zaraz przeszłością, każdy następny – przyszłością. (...) Sądźmy, że żyjemy w terażniejszości, ale terażniejszości w ogóle nie może być. Idę, żyję, prowadzę wojnę? A te wszystkie trasy, które przebył, idąc tyłem, aby zmylić przeciwnika? Idąc tyłem, też zmierza się ku przyszłości (Herzog, 2023: 154–155).

Biorąc pod uwagę chętnie stosowaną przez Herzoga strategię przypisywania autentycznie istniejącym postaciom wypowiedzi, które nigdy nie zostały przez nie wygłoszone<sup>7</sup>, można uznać za wysoce wątpliwe to, by zacytowane tu przemyślenia rzeczywiście należały do Hiroo Onody. Z pewnością za to korespondują one z odczuwaniem rzeczywistości charakterystycznym dla kina Wernera Herzoga – odczuwaniem, które manifestuje się również w szczególnej konstrukcji pejzażu w jego filmach.

### **Dżungla: ani miejsce, ani czas – tylko pejzaż**

Recenzując *Operację Świt*, Roger Ebert (2007) pisał, że jest to film, który ogląda się bez najmniejszej wątpliwości co do tego, że „jesteśmy w dżungli. (...) Ekran ciągle wygląda na mokry i zielony, a aktorzy z trudem przedzierają się przez dławiącą roślinność. Niemalże czujemy zapach rozkładu i wilgoci”. Rzeczywiście, w filmie z 2005 roku materialna obecność dżungli jest znacznie bardziej przytłaczająca niż we wcześniejszym *Mały Dieter chciałby latać*, w którym Dengler częściej ukazywany jest w innych przestrzeniach, na przykład w swoim wygodnym amerykańskim domu. Funkcje, jakie w omawianych tu filmach – zwłaszcza w *Operacji Świt* – pełnią ujęcia dżungli, zdecydowanie wykraczają jednak poza dostarczanie widzom wrażenia autentyczności i wiarygodności przedstawianej historii.

O tym, że Herzog dąży do przekształcenia miejsca akcji w pejzaż, świadczą już powracające w obu filmach ujęcia z lotu ptaka ukazujące bomby spadające na laotańską dżunglę i rozproszone w niej obiekty. W obu dziełach ujęcia te ulegają procesowi estetyzacji, między innymi za sprawą zastosowania *slow motion* oraz muzyki (adaptowanej – zaczerpniętej z dorobku Béli Bartóka – w *Mały Dieter...* i oryginalnej – skomponowanej przez Klause Badelta – w *Operacji Świt*). Znaczenie tych ujęć oświetla narracja filmu dokumentalnego prowadzona przez Herzoga, w której

---

7 Praktyka ta jest dobrze udokumentowana dzięki wypowiedziom samego reżysera, który nie ukrywa, że jest autorem między innymi słynnego monologu Fini Straubinger (*Kraina ciszy i ciemności / Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971) na temat skoku narciarskiego, otwierającego *Rekolekcje na temat mroku (Lektionen in Finsternis)*, 1992) cytatu rzekomo zaczerpniętego z pism Pascala oraz pomysłu na to, by Dieter Dengler w filmie dokumentalnym mu poświęconym wielokrotnie powtarzał (niewystępujący w autentycznym życiu bohatera) gest zamykania i otwierania drzwi świadczący o jego satysfakcji z odzyskanej wolności. O intencjach stojących za tą strategią oraz o licznych jej przykładach Herzog mówi na przykład w wywiadzie rzece udzielonym Paulowi Croninowi (Cronin, 2002).

widok dżungli z pokładu samolotu jest w swojej dziwności porównywany do „odległego barbarzyńskiego snu”. Krajobrazy miejsc dotkniętych wojną to motyw często powracający w filmach niemieckiego reżysera – wystarczy wspomnieć choćby w całości poświęcone temu zagadnieniu *Rekolekcje na temat mroku* (*Lektionen in Finsternis*, 1992) – w opowieściach o Denglerze nabierają one jednak dodatkowych znaczeń. W *Małym Dieterze...* nieprzypadkowo zostają skonfrontowane z pejzażem powojennych Niemiec, w których bohater dorastał, a które Herzog nazywa „sennym krajobrazem surreality” (*dreamscape of the surreal*). Dla reżysera, który jednym z głównych celów swojej twórczości uczynił poszukiwanie nowych, „niezużytych” obrazów, takie pejzaże są niezwykle cenne.

Kreśląc swoją teorię pejzażu, Herzog często mówi o „krajobrazach duszy”:

W moich filmach krajobraz jest zawsze krajobrazem wewnętrznym. Dżungla w *Aguirre, gniewie Bożym* czy w *Fitzcarraldo* to ludzka kondycja; to gorączkowy sen, delirium, krajobraz niemal wymyślony. Krajobrazy mogą być „inscenizowane”, będąc własnością naszych dusz. To łączy mnie z Casparem Davidem Friedrichem, który próbował dokładnie tego samego, oczywiście przy użyciu innych środków i w innych czasach. Pytanie zawsze brzmiało: jak przedstawić krajobrazy duszy? (Reitz, 2014: 117)

Laurie Ruth Johnson skłonna jest nawet uznać Herzogowskie pejzaże (górskie, wulkaniczne, amazońskie i inne) za swoiste psycho-topografie, „w których pewne aspekty życia wewnętrznego bohatera lub reżysera zostają uwidocznione w naturze” (Johnson, 2016: 78). Strategia, jaką posługuje się reżyser, konstruując tego typu krajobrazy, polega głównie na dekontekstualizacji obrazów realnie istniejących miejsc i przekształcaniu ich w „uderzająco obce geografie” (Prager, 2007: 84). W filmach prezentujących laotańską i tajlandzką dżunglę strategia ta przejawia się w tendencji do ich uwalniania z prymatu czasu, a w pewnym sensie także przestrzeni – choć zarejestrowane w realnych miejscach i konkretnych chwilach, ujęcia te zostają przez reżysera usytuowane poza tymi porządkami.

Osiągnięciu tego efektu służą rozmaite techniki. Oprócz słynnych Herzogowskich ujęć z lotu ptaka, obliczonych na ukazywanie „z unikatowej perspektywy tego, co do tej pory nie było oglądane” oraz uruchamianie szczególnego trybu „percepcji, oscylującego między tym, co wizualne, i tym, co kinestetyczne” (Kempna-Pieniążek, 2022: 88) szczególną uwagę zwraca audiosfera tych filmów oraz specyficzna, zarezerwowana w kinie niemieckiego reżysera w zasadzie tylko dla dżungli, technika zawężania perspektywy.

Chociaż zasadniczo opowiadają tę samą historię, *Mały Dieter...* oraz *Operacja Świt* charakteryzują się odmiennym podejściem do relacji między obrazem i dźwiękiem/słowem. Film dokumentalny z 1997 roku jest w dużej mierze oparty na słowie mówionym, nie tylko Dengler opowiada w nim swoją historię, lecz także Herzog spoza kadru na bieżąco ją komentuje, dopowiada, a niekiedy – gdy wypowiedzi bohatera stają się zbyt szczegółowe – skraca. W *Operacji Świt* audiosfera jest kształtowana zasadniczo inaczej, wiele scen rozgrywa się bez udziału dialogów i muzyki ilustracyjnej, a bohaterowie często szepczą – nawet wtedy, gdy już znajdują się daleko od jenieckiego obozu, w odludnych miejscach. Zrealizowanym w planie pełnym ujęciom przedstawiającym Dietera i jego oprawców biegnących przez most

wybudowany gdzieś w głębszy nie towarzyszą w zasadzie żadne dźwięki. W całym filmie to dżungla zdaje się mieć największe prawo do zabierania głosu – szum deszczu, bzyczenie owadów i krzyki ptaków sprawiają wrażenie znacznie bardziej donośnych niż wypowiedane szeptem dialogi.

W obu filmach stosunkowo niewiele jest ujęć pejzażowych zrealizowanych w szerokich planach. Kojarzone z kinem Herzoga sceny o kontemplacyjnym charakterze, prezentujące górskie szczyty, pustynie czy lodowce, w *Małym Dieterze...* i *Operacji Świt* występują sporadycznie. W filmie dokumentalnym Dengler spogląda co prawda w zamyśleniu między innymi na wodospad i rzekę przypominające miejsca, w których przeżywał swój dramat, a w *Operacji Świt* wdrapuje się na górę, z której ogląda ogrom swojego zielonego więzienia, nie są to jednak ujęcia zrealizowane w duchu romantycznej wzniosłości. Sam Herzog, komentując *Operację Świt*, mówi o tym, że jest to film, w którym wspólnie z Denglerem „jesteśmy uwięzieni w leśnym więzieniu... Nie ma szerokiej perspektywy” (Zalewski, 2006). Na fakt ten zwraca uwagę również Laurie Ruth Johnson, która jednakże dostrzega pewne różnice między *Małym Dieterem...* a *Operacją Świt*. Jej zdaniem, chociaż w obu tych dziełach – podobnie jak będący ich bohaterem Dengler – widzimy „tylko kilka stóp dżungli przed sobą”, to w filmie fabularnym zabieg ten został podporządkowany nie tyle charakterystycznej dla Herzoga strategii dekontekstualizowania krajobrazu, co raczej umożliwianiu zidentyfikowania się z bohaterem w opresyjnej sytuacji (Johnson, 2016: 106). Spostrzeżenia autorki są rzecz jasna słuszne – w końcu *Operacja Świt* jest jednym z najbardziej komercyjnych filmów Herzoga, zrealizowanym z gwiazdorską obsadą i relatywnie wysokim budżetem – sądzę jednak, że można na tę kwestię spojrzeć z jeszcze innej perspektywy.

Chociaż *Mały Dieter chciałby latać* i *Operacja Świt* zasadniczo opowiadają tę samą historię, to inaczej stawiają w niej akcenty. W filmie dokumentalnym ekspozowana jest przede wszystkim biografia Denglera oraz to, co on sam ma do powiedzenia na temat nie tylko swojego pobytu w dżungli, lecz także swojej przeszłości. W najbardziej szczegółowy sposób bohater relacjonuje nie ucieczkę z obozu, lecz horror i tortury, jakich w nim doświadczył. W *Operacji Świt*, zrealizowanej już po śmierci Denglera, Herzog podąża z kolei głównie tropem własnych zainteresowań i intuicji – tych samych, które po upływie kolejnych kilkunastu lat znajdą wyraz w *Zmierzchnianiu świata* – i wysuwa na pierwszy plan wątek dżungli jako pejzażu szaleństwa, w którym najbardziej podstawowe umiejętności ludzkiego umysłu – postrzeganie czasu i przestrzeni, zanikają, a człowiek jest stopniowo pochłaniany przez naturę. W powieści z 2022 roku Hiroo Onoda wie, że „Nie wolno mu (...) być po prostu dżunglą, po prostu częścią przyrody” (Herzog, 2023: 140). Pamięć o misji, którą mu powierzono, nie pozwala mu na całkowite pograżenie się we śnie i lunatykowaniu. Od czasu do czasu bohater daje zatem wyraz swojej sile woli i przypomina mieszkańcom wyspy Lubang o swej obecności. W końcu „Za jego sprawą dżungla ma być czymś więcej niż dżunglą – krajobrazem, nad którym zawisła aura niebezpieczeństwa, czyhającej śmierci” (Herzog, 2023: 45–46). W pewnym sensie rzeczywiście tak się dzieje. Upiorna opowieść o japońskim żołnierzu prowadzącym samotną, bezsensowną, szaleńczą walkę gdzieś na Filipinach staje się legendą, która w 1974 roku sprowadza na Lubang młodego Suzukiego. Dla Herzoga jest ona z kolei



żywą ilustracją jego intuicji dotyczących obłądę tkwiącego w naturze. Może nie ma nic dziwnego w tym, że krajobrazy dżungli w filmach reżysera – tak jak w *Operacji Świt* – rzadziej podlegają dekontekstualizacji niż inne przestrzenie; w końcu bez nadmiernego „inscenizacyjnego” wysiłku ze strony twórcy dżungla sama w sobie wydaje się już „uderzająco obcą geografiją”.

\*\*\*

Komentując realizację *Fitzcarralda*, Werner Herzog mówił: „W dżungli nawet to, co fantastyczne, jest możliwe. Tam wszystko się mnoży; jest witalność, jest życie, gnicie i mord – wszystko tam jest. Są tam największe uczucia i fantazje” (Steiborn, von Naso, 2014: 68). W swoim dorobku artystycznym twórca przejawia silną skłonność do uniwersalizowania tej przestrzeni. Wspominając swoje spotkanie z Hiroo Onodą, mówi: „szybko nawiązaliśmy dobry kontakt, zbliżyliśmy się do siebie w toku wielu rozmów, bo pracowałem w trudnych warunkach w dżungli i umiałem z nim gadać oraz zadawać mu pytania, jakich nikt inny mu nie zadawał” (Herzog, 2023: 152). Transgresyjne doświadczenie dżungli jednoczy ludzi, którzy je przetrwali. Nieważne, czy była to dżungla amazońska czy laotańska – choć geograficznie odległe od siebie, wszystkie tego typu przestrzenie są u Herzoga opisywane za pomocą tych samych środków i metafor.

W *Zmierzchaniu świata* Onoda dochodzi w pewnym momencie do wniosku, że „Rzeczywistość wyposażona jest w ukryte kody albo kody wzbogacone są rzeczywistością, jak żyły kruszcu w skale” (Herzog, 2023: 139). Herzogowskie pejzaże azjatyckich dżungli – i wszelkich innych dżungli – odrywają się od realnego miejsca i czasu, stając się krajobrazami duszy pogrążonej w obłądę. Różnice kulturowe zdają się nie mieć w tym przypadku dla reżysera większego znaczenia. Istotna wydaje się za to inna możliwość, którą trafnie puentuje Kristoffer Hegnsvad, komentując słynne ujęcie z *Aguirre...*, ukazujące tratwę kręcącą się wokół własnej osi:

Herzog uniemożliwia dokonanie rozróżnień między obrazami, które są subiektywnymi gorączkowymi wizjami, fantazją szaleńca i obiektywnym spojrzeniem z zewnątrz. Co jednak najważniejsze, (...) kreuje jakąkolwiek-dowolną-przestrzeń (*any-space-whatever*), w której widz nie czuje, że rozróżnienie między tymi perspektywami ma w ogóle jakieś znaczenie (Hegnsvad, 2021: 191).

## Bibliografia

- Ames, E. (2012a). *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Ames, E. (2012b). *The case of Herzog: Re-opened*. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (393–415). Malden–Oxford: Wiley-Blackwell.
- Carter, E. (2012). *Werner Herzog's African sublime*. W: B. Prager (red.), *A Companion to Werner Herzog* (329–355). Malden–Oxford: Wiley-Blackwell.
- Copik, I. (2017). *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Cronin, P. (2002). *Herzog on Herzog*. London–New York: Faber and Faber.
- Ebert, R. (2007). *The jungle is the prison*, July, 12, <https://www.rogerebert.com/reviews/rescue-dawn-2007>, 23.10.2023.
- Frydryczak, B. (2013). *Krajobraz. Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN.
- Hegnsvad K. (2021). *Werner Herzog. Ecstatic Truth and Other Useless Conquests*, C.C. Thomson (tł.). London: Reaktion Books.
- Herzog, W. (2010). *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, J. Mojsak (tł.). W: A. Wiśniewska, J. Kutyla (red.), *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej* (112–113). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Herzog, W. (2023). *Zmierzchanie świata*, M. Łukasiewicz (tł.). Warszawa: PIW.
- Johnson, L.R. (2016). *Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House.
- Kempna-Pieniążek, M. (2022). Aeronautes. Herzogowskie ujęcie z lotu ptaka. *Kwartalnik Filmowy*, 118: 76–92.
- Kempna-Pieniążek, M. (2013). *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Kempna-Pieniążek, M. (2020). *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Kempna-Pieniążek, M. (2023). Wielkie ucieczki. Wolność i przestrzeń w „Niepokonanych” Petera Weira i „Operacji Świt” Wernera Herzoga. *ETHOS*, 141: 145–166.
- Kita, B. (2017). *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), *Filmowe pejzaże Europy* (7–27). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lefebvre, M. (2007). *Between setting and landscape in the cinema*. W: M. Lefebvre (red.), *Landscape and Film* (19–59). New York–London: Routledge.
- Prager, B. (2007). *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. New York: Columbia University Press.
- Reitz, E. (2014). *Werner Herzog*. W: E. Ames (red.), *Werner Herzog. Interviews* (115–124). Jackson: University Press of Mississippi.
- Sarbiewska, J. (2014). *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*. Poznań: słowo /obraz terytoria, e-book.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka: wstęp*, T. Kubikowski (tł.). Wrocław: Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego.
- Steiborn, B., von Naso, R. (2014). *“Fitzcarraldo”: A conversation with Werner Herzog*. W: E. Ames (red.), *Werner Herzog. Interviews* (59–81). Jackson: University Press of Mississippi.
- Zalewski, D. (2006). *The Ecstatic Truth: Werner Herzog’s Quest*, „The New Yorker”, April 16, <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth>, 23.10.2023.

## Krajobraz poza czasem. Pejzaż azjatyckiej dżungli w filmach i prozie Wernera Herzoga

### Abstrakt:

Tematem artykułu są obrazy azjatyckich dżungli zawarte w dwóch ściśle związanych ze sobą filmach Wernera Herzoga: dokumencie *Mały Dieter chciałby latać* (1997) oraz fabularnej *Operacji Świt* (2005), a także w powieści *Zmierzchanie świata* (2022). Autorka analizuje sposób, w jaki niemiecki reżyser przekształca pejzaż realnie istniejącego miejsca w ponadczasowy i uniwersalny krajobraz duszy. W tym celu dokonuje opisu dżungli jako lokacji, w której toczy się akcja dzieł omawianych w artykule, po to, by następnie pokazać, jak za pomocą charakterystycznych dla siebie środków formalnych reżyser przeobraża ją i podporządkowuje nadrzędnym estetycznym ideom swojego kina.

**Słowa kluczowe:** Werner Herzog – filmy, Werner Herzog – proza, dżungla w kinie, filmowy pejzaż

## Landscape Beyond Time. Asian Jungle in Werner Herzog's Films and Prose

### Abstract:

The subject of the article is the images of Asian jungles presented in two closely related films by Werner Herzog: the documentary *Little Dieter Needs to Fly* (1997) and the feature film *Rescue Dawn* (2005), as well as the novel *The Twilight World* (2022). The author analyses the way in which the German director transforms the landscape of a real place into a timeless and universal landscape of the soul. In order to do so, she describes the jungle as a location in which the films discussed in the article are set, and then shows how, using his characteristic formal means, the director transforms it and subordinates it to the dominant aesthetic ideas of his cinema.

**Keywords:** Werner Herzog – films, Werner Herzog – prose, jungle in cinema, film landscape

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