

УДК 008

**Demkowicz-Dobrzańska Krystyna****STROSZEK, BRUNO – PIEKŁO WYGNANIA****Демковіч-Добжанська К.****СТРОШЕК, БРУНО – ПЕКЛО ВИГНАННЯ**

*Стаття присвячена аналізу фільму Вернера Герцога «Строшек», який відсилає до філософії екзистенціалізму. У фільмі розглядається питання існування та відчуження Строшека, особливої людини. Головну роль у цій драмі зіграв непрофесійний актор, якого звали Бруно С. Це рішення режисера дало можливість відтворити метафоричний зміст історії. Саме ці ідеї постановник підкреслює й утверджує, оформлюючи картину відповідним чином.*

**Ключові слова:** Вернер Герцог, Строшек, екзистенція, чужий, відчуження, тотожність.

**Демкович-Добжанска К.****СТРОШЕК, БРУНО – АД ИЗГНАНИЯ**

*Статья посвящена анализу фильма Вернера Герцога «Строшек», который отсылает к философии экзистенциализма. В фильме рассматривается вопрос существования и отчуждения Строшека, исключенного человека. Главную роль в этой драме сыграл непрофессиональный актер, которого звать Бруно С. Это решение режисера дало возможность отобразить метафорическое содержание истории. Именно эти идеи постановщик подчеркивает и утверждает, оформляя картину соответственным образом.*

**Ключевые слова:** Вернер Герцог, Строшек, экзистенция, чужой, отчуждение, тождество.

**Demkowicz-Dobrzańska K.****STROSZEK, BRUNO – THE HELL OF EXILE**

*This paper analyzes «Stroszek», the film of Werner Herzog, in reference to existential philosophy. The work considers a problem of existence and*

*alienation of Stroszek, an excluded man. The leading part in the film acts non-professional actor, called Bruno S., and this exertions transposes the piece on metaphorical level. Also formally director accentuates isolation and alienation of Stroszek.*

**Key words:** *Werner Herzog, Stroszek, existence, alien, alienation, identity.*

*Albo ta litość budząca, niezwykła i osamotniona postać snuje się z trudem po obojętnej berlińskiej ulicy, której ostatnie promienie bladego zachodzącego słońca nadają światło jak z obrazów Caspara Davida Friedricha. Widać od tyłu jego łysiejącą głowę, biedne, czerwone, zniekształcone ręce nikną w zbyt obszernych rękawach nędznego palta.*

Lotte Eisner, *Ballada Brunona S.*

Werner Herzog to twórca chyba już dziś nieco zapomniany, pomimo iż wciąż realizuje filmy, najczęściej dokumentalne. Nadal też, zgodnie ze swoją pasją, podróżuje czy raczej wędruje po całym świecie, aby zarejestrować swoją kamerą jakiś nowy, poruszający, nadzwyczajny obraz. W latach sześćdziesiątych zaszeregowany został do formacji «młode kino niemieckie», można rzec – na fali powstających na przełomie lat 50 i 60 nowych prądów w światowej kinematografii. Był jednym z niezależnych reżyserów, którzy dołączyli do sporządzających słynny już Manifest w Oberhausen 1962r., deklarujący niepodległe i twórcze stanowisko młodych filmowców wobec skostniałego dotychczasowego kina. Historia kina jednak tak się potoczyła, iż niemieccy twórcy byli zwartą grupą jedynie w momencie deklarowania sprzeciwu wobec minionego kina. Nie stworzyli kolejnej «nowej fali» na wzór francuskich kolegów czy zbuntowanego, zaangażowanego społecznie kina w stylu Brytyjczyków. Tacy reżyserzy jak Kluge, Fassbinder czy Schlöndorff od debiutanckich filmów zaprezentowali własny styl. Podobnie jak wyżej wymienieni, Herzog przyznawał się do formacji młodych, ale o tyle tylko, o ile chodziło o zaprzeczenie konwencjonalnemu kinu. On także, a może przede wszystkim, podążał od początku własną drogą (również w sensie dosłownym – reżyser uwielbia bowiem piesze wędrowki), wiernie realizował własne wizje – sny na ekranie. Wcześniej też zaliczony został do elitarnego grona Autorów filmowych – reżyserów, którzy wycisnęli własne piętno na historii kina, poczynając już od lat pięćdziesiątych. Sam jednak woli mówić o sobie w kategoriach

rzemieślnika w średniowiecznym rozumieniu tego słowa<sup>1</sup>, tzn. kogoś, kto wręcz fizycznie czuje materię, w której tworzy i świetnie nad nią panuje: «Nie jestem metafizykiem, ale człowiekiem wyglądającym jak atleta i wszystkie moje filmy to dzieła atlety, nie intelektualisty (...) Ta fizyczna praca w dekoracji na planie pozwala mi zorientować się w przestrzeni, a znajomość przestrzeni to kluczowy moment w realizacji filmu.»<sup>2</sup>. Tego rodzaju fizyczne podejście do pracy w filmie charakteryzuje Herzoga jako reżysera, który swoje historie buduje na fundamencie widzialnej rzeczywistości. Również głównie rzeczywiste doświadczenia stanowią dla niemieckiego twórcy punkt wyjścia zarówno w kinie dokumentalnym, jak i fabularnym.

Jeśli chodzi o stosunek do współpracowników, to Herzog niepodzielnie panuje nad ekipą. Posiada cechy można powiedzieć demiurgiczne, które wyzyskuje w celu uzyskania zamierzonego efektu w każdym możliwym detalu, od kąta nachylenia kamery do elementu dekoracji na planie. Z pewnością sprzyja takiemu podejściu fakt, iż od lat współpracuje ze stałym zespołem realizatorów (najczęściej współpracujący operator kamery T. Mauch lub J. Schmidt-Reitwein, ta sama od lat montażystka itd.) co bez wątplenia pomaga osiągnąć jak najlepszy efekt. Dzięki temu udaje mu się budować – kolejnymi filmami – coś na kształt dzieła życia.

W niniejszym szkicu chcę zwrócić uwagę na szczególny utwór Herzoga, mianowicie *Stroszek* z 1976r. To jeden z niewielu filmów fabularnych tego reżysera, w którym akcja dzieje się współcześnie: w realiach przedmieść niemieckich oraz – w drugiej części filmu – w Ameryce.

---

<sup>1</sup> Średniowiecze jak wiadomo w centrum stawia Boga jako najdoskońszszego stwórcę, artystę; Deus Artifex. Za: S. Kobielius, Średniowieczna koncepcja Boga, W: Zło w świecie, Kolekcja Communio Pallotinum, Poznań 1992. W tym kontekście deklaracja Herzoga może się wydawać nieco przesadzona, zwłaszcza, że tryb jego pracy na planie filmowym jest zawsze bardzo intensywny; reżyser niepodzielnie, wręcz demiurgicznie panuje nad całością. Nie ma też, w moim odczuciu, mowy o rzemiośle w średniowiecznym pojęciu – a przynajmniej nie w ścisłym znaczeniu tego słowa, gdyż w tamtej epoce twórcą był anonimowy i wykonywał swoją pracę najlepiej jak potrafił na chwałę Bożą, bez podkreślania własnej roli jako kreatora.

<sup>2</sup> Werner Herzog: atleta czy metafizyk? Wywiad dla «Image et Son», Za: «Film» 1979, nr 45.

Fenomen filmu polega w dużej mierze na genialnej decyzji dotyczącej obsady głównej roli. Otóż Werner Herzog powierzył ją amatorowi, człowiekowi bez własnego miejsca, którego egzystencja naznaczona była cierpieniem niemal od urodzenia – Bruno S. bowiem niemal 20 lat spędził w zakładach zamkniętych. Najpierw matka chciała się go pozbyć, następnie społeczeństwo, które zawsze izolowało się na różne sposoby od ludzi odstających od tzw. normy. Herzog odkrył Bruna dzięki filmowi dokumentalnemu Lutza Eisholza *Bruno – der Schwarze, es blies ein Jaeger wohl in sein Horn* z 1970r. Zaangażował go najpierw do głównej roli w filmie o Kasparze Hauserze, co okazało się szczęśliwym rozwiązaniem, gdyż Bruno S. nadał filmowi o dziewiętnastowiecznym znajdzie niepokojącą aktualność. Podobnie stało się w przypadku *Stroszka*. To dzięki Brunowi, jego bagażowi życiowemu, film zyskał ciężar gatunkowy. On nie musi grać – wystarczy, że jest i jego obecność jest niemal esencjonalna. Żaden grymas nie gości na jego twarzy, nic nie zdradza targających nim emocji, jednak owa oszczędność mimiki może wyrazić więcej niż pełna ekspresji twarz profesjonalnego aktora. Jego bezradna, nieco sztywna sylwetka wnosi na ekran z porażającą szczerością całe swoje jestestwo bez żadnego retuszu. Ten film istnieje dzięki Brunowi S. i jak mówi reżyser: *film ten powinien być monumentem dla Bruna*<sup>3</sup>. W pozostałych rolach także wystąpili amatorzy (oprócz Evy Mattes), m.in. znany ze wspomnianej *Zagadki Kaspara Hausera* Clemens Scheitz, który wnosi do filmu ciekawą osobowość wraz z osobliwymi zainteresowaniami, np. magnetyzmem zwierząt czy obliczaniem świata na nowo. Ponadto ludzie o charakterystycznych twarzach grający sutenerów są w rzeczywistości również osobliwymi postaciami (jeden z nich był karany za rozbój). Wszyscy występują pod własnymi nazwiskami, to gra bowiem istotną rolę w filmie<sup>4</sup>. Herzog pozwala, aby takie postaci budowały film, który staje się jednocześnie hołdem dla ludzi żyjących na marginesie społeczeństwa. Można powiedzieć, że reżyser odkrywa tych ludzi dla świata; ze skrawków ich realnego życia konstruuje własne uniwersum.

W filmie Bruno gra człowieka o biografii niemal identycznej jak jego własna, czyli waga bundę z Zachodniego Berlina, którego sposobem na życie jest grywanie w podwórkach ubogich dzielnic (jest

<sup>3</sup> W. Herzog, Stroszek. Drehbuch, Manuskript, s. 1.

<sup>4</sup> Tamże.

umuzykalniony, gra na kilku instrumentach). Występuje pod własnym imieniem i pod nazwiskiem Stroszek. Większość jego życia upływa w poprawczakach lub zakładach karnych; również w momencie opuszczania przez niego zakładu karnego rozpoczyna się akcja. Stroszek wychodzi z więzienia na wolność, żegnany serdecznie i obdarowany drobnymi prezentami przez towarzyszy z celi oraz zapatrzony w dobrodusze zalecenia dyrektora, aby dobrze się prowadził. Nie powinien mianowicie pić alkoholu, gdyż zawsze potem, jak pokazywała przeszłość, popełniał jakieś wykroczenia. Bruno dał węgierskie słowo honoru, iż nie będzie więcej pił, po czym pierwsze kroki po opuszczeniu zakładu skierował do baru. Tam spotyka znajomą, prostytutkę Ewę, o którą targuje się kilku barowych bywalców. Bruno z dobroci serca proponuje poniewieranej dziewczynie nocleg we własnym mieszkaniu, którego doglądał w czasie jego nieobecności przyjaciel, pan Scheitz. Na początku wszystko się układa, Bruno, Ewa i pan Scheitz zgodnie wspólnie egzystują, Bruno przygrywając na akordeonie lub cymbałach w brudnych, biednych podwórkach, Ewa trudniąc się swoim ulicznym rzemiosłem... Z czasem okazuje się, że Ewę nudzi poukładanie życia. Ucieka kilka razy na ulicę, do dawnych przyjaciół, mimo że jest źle traktowana. Pewnego razu po kolejnej awanturze obiecuje Brunowi, że z nim zostanie i proponuje, aby wyjechać stąd jak najdalej. Zresztą bandyckie najścia byłych «opiekunów» ulicznych Ewy na mieszkanie Stroszka zdarzają się nader często, co staje się nie do zniesienia, gdyż sutenerzy maltretują również Stroszka. Jedyne wyjście wydaje się ucieczka jak najdalej z tego miasta. Najlepiej do Ameryki – kraju nieograniczonych możliwości, który od zawsze był miejscem zmitologizowanym i ziemią obiecaną dla tych, którzy szukają swego miejsca. Okazuje się także, że stary przyjaciel ma tam siostrzeńca, który posiada zakład samochodowy, a więc Bruno miałby pracę. Po krótkim namyśle wyjeżdżają za pieniądze zarobione przez Ewę. W Stanach, po krótkiej euforii i zachłyśnięciem nowością, dopada ich brutalna rzeczywistość: Ewa odchodzi z przygodnym kierowcą tira, a ich komfortowy dom na kołach zakupiony na raty w wyniku niepłacenia odsetek zostaje zlicytowany. Bruno i jego stary przyjaciel Scheitz postanawiają zemścić się na złośliwym systemie – urządzają groteskowy napad, w wyniku którego rabują 22 dolary. Niebawem podczas zakupów zostaje aresztowany ekscentryczny staruszek, opierający się energicznie i przeklinający znowę systemu. Brunonowi udaje się zbiec. Jedzie przed siebie, tra-

fia do indiańskiego wesołego miasteczka niedaleko granicy z Kanadą. Zapuszcza motor ciężarówki, która jeździ w kółko, następnie uruchamia wszystkie automaty z kurami i królikami, które tańczą drażnione prądem. Wsiada wreszcie w kolejkę i po chwili słyszymy wystrzał.

Tak w skrócie przedstawia się fabuła filmu, który może przywodzić na myśl egzystencjalne utwory Wima Wendersa: *Alicja w miastach* czy *Amerykański przyjaciel*. Różnica jednakże polega na tym, że Wenders, filmując swoich osamotnionych, poszukujących domu bohaterów, zwykle wpisuje swoje historie w dialog kultur: europejskiej i amerykańskiej, w skrócie rzecz ujmując. Historii Wenera Herzoga nie da się sprowadzić tylko do takiej opozycji, choć peregrynacje kulturowe pojawiają się u tego reżysera nader często, nie one jednak stanowią o specyfice jego dzieł. O niniejszym filmie można powiedzieć, iż jest wyjątkowy – reżyser nie pojechał tutaj na kraj świata, aby sfilmować zadziwiający pejzaż. W tym dziele forma została sprowadzona do minimum, podporządkowana nadrzędnej idei utworu; ascetyczna, ale dzięki temu maksymalnie ewokująca znaczenia. Egzystencja głównego bohatera, Stroszka, pozostaje beznadziejna od początkowych scen do ostatnich mimo krótkich jaśniejszych chwil, które pojawiają się dosłownie na mgnienie. Człowiekowi temu brak perspektyw zarówno w Zachodnim Berlinie po opuszczeniu zakładu karnego, jak i w stanie Wisconsin. Dlaczego tak się dzieje? Otóż wydaje się, że twórca świata przedstawionego w filmie *Stroszek* poczynił założenie o bezgranicznej obcości człowieka w świecie i takim jego osamotnieniu, przed którym nie ma schronienia w najdalszym zakątku globu. To samotność totalna, zaś ogarnięty nią główny bohater jest postacią tragiczną, ponieważ dla niego brak pozytywnego rozwiązania – każdy wybór zakończy się klęską. Stosując odpowiednie zabiegi stylistyczne, reżyser sugestywnie przedstawia tę historię wyobcowania. Kompozycja poszczególnych scen, a nawet ujęć jest, jak już wspomniano, bardzo precyzyjnie inscenizowana i ma na celu odzwierciedlenie nie tylko zamknięcia bohatera, ale i podkreślenie jego pogłębiającego się osamotnienia. Utwór poraża autentyzmem dzięki stylizacji zdjęć na dokument pokazujący życie biednych przedmieść, ludzi z marginesu społecznego. Sprzyja temu monochromatyczna tonacja barw, w jakiej utrzymany jest utwór. Mimo walorów formalno-estetycznych decydującym elementem konstrukcyjnym filmu jest ustawienie postaci względem siebie, ich wzajemne relacje. Otóż te relacje stopniowo się rozluźniają, zanikają.

Na to zwraca szczególną uwagę Herzog już w scenariuszu: *postaci powinny, w miarę klarownego następstwa wydarzeń, naturalnie się usuwać*<sup>5</sup>. Zabieg ten sprawia, że historia z jednej strony staje się przejrzysta, wyczyszczona z niepotrzebnych epizodów (co widać w scenariuszu, z którego wiele scen nie znalazło się w filmie), z drugiej zaś skupiona w miarę upływu czasu coraz bardziej na głównym bohaterze. Stroszek stopniowo, coraz częściej pozostaje w kadrze sam.

Film rozpada się na dwie części nie tylko na płaszczyźnie zdarzeń – przemieszczenie się bohaterów z rodzinnego miasta do Ameryki. Ta diametralna zmiana losu zostaje podkreślona specyficzną kompozycją i sposobem kadrowania, tonacją, sposobem oświetlenia. W pierwszej części filmu, kiedy akcja toczy się w Berlinie Zachodnim, kadry zwykle stanowią kompozycje zamknięte. Tak jest w scenie otwierającej film, kiedy kompozycja kadru jest skończona, centryczna, gdzie punkt środkowy stanowi zakratowany otwór okienny, przez który wpada nieco światła. Natomiast druga część filmu fotografowana jest w taki sposób, iż w kadrze jest mnóstwo przestrzeni i światła, kompozycja zwykle bywa otwarta. Dominują też plany ogólne i panoramy, ukazujące bezkresny horyzont. W ten sposób podkreślony zostaje bezmiar świata, który nie jest oznaką bezkresnej wolności, lecz zagubienia w nim bohatera. Bohaterowie fotografowani są bądź z boku, bądź lekko z góry, co potęguje jeszcze dystans i uwypukla znikomość człowieka. Zwłaszcza widoczne jest to w scenie licytowania domu na kółkach. Kamera jakby unosi się i z góry «obserwuje» Stroszka, który właśnie zostaje pozbawiony ostatniej rzeczy, jaką jeszcze posiadał.

Ujęcie w czołówce filmu pokazuje długi więzienny korytarz zakończony zakratowanym wyjściem. Obraz ten w moim odczuciu sugeruje rozumienie całego filmu jako przestrzeni zamkniętej dla bohatera na zawsze. Z tego pierwszego ujęcia bowiem nie wynika, czy ktoś będzie opuszczać ten zakratowany świat, czy nie. Można z tego wnioskować, że wolność głównego bohatera jest (będzie) jedynie pozorna; po prostu ujęcie krat zniknie w dalszej części filmu, ale wymowa metaforyczna pozostanie. Scena ma według mnie znaczenie kapitalne, bowiem antycypuje późniejsze wydarzenia i sposób ich rozumienia przez odbiorców. Stanowi metaforę świata jako miejsca, z którego nie ma ucieczki, gdziekolwiek bowiem bohater skie-

---

<sup>5</sup> W. Herzog, Stroszek. Drehbuch, Manuskript, s. 1.

ruje swoje kroki, czeka nań niewidzialny mur, opór i agresja świata: a to porachunki dawnych kolegów Ewy, które mu zatruwają życie, to znów nieubłagane zasady spłacania rat kredytu mieszkaniowego, przed którym nie ma ucieczki, to wreszcie ostateczne odejście Ewy.

Ta otwierająca film scena zyskuje jeszcze inne znaczenia: Stroszek, który załatwił już wszystkie formalności u dyrektora więzienia, nadaje z radości sygnał na trąbce, bo – jak sam o sobie mówi – *Bruno wychodzi na wolność*. Natychmiast po tych słowach widzimy ujęcie świata na zewnątrz, które pokazuje rozmyte, zniekształcone postaci i odrealnioną, jakby rodem ze snu rzeczywistość. Po chwili kamera oddala się i dostrzegamy, że to był miraż, odbicie w lampie w celi i Stroszek się temu odbiciu przygląda. Zmontowanie tych dwu ujęć ze sobą nabiera charakteru ironicznego: Bruno mówi o wolności, ale nie wie, jakiego rodzaju wolność go czeka i przede wszystkim – w jakiej rzeczywistości? Przecież on, wieloletni podopieczny różnych zakładów zamkniętych posiada raczej mierne pojęcie o świecie zewnętrznym. Stroszek prawdopodobnie ma jakieś wyobrażenie «świata na zewnątrz», ale jest ono deformacją rzeczywistości; ma podobne kształty i rytm, ale to zupełnie odmienny świat... Stąd obraz odbity w lampie jawi się jako nader dobitny komentarz do jego słów. To także supozycja, że Stroszek nie odnajdzie się w rzeczywistym świecie, gdzie panują inne reguły, których on w gruncie rzeczy nigdy nie miał sposobności sobie przyswoić.

Poczucie klaustrofobicznego uwięzienia w rzeczywistości przynosi na myśl późniejsze kadry, ukazujące zaciemnione podwórka, w których grywa Bruno. Kamera powoli, okrężnym ruchem, ogarnia szare, brudne blokowiska, do których nie dochodzi światło dnia; zresztą dni też są jakieś pochmurne, bez słońca. Te obrazy sprowadzają na myśl jakieś koszmarnie miejsca na końcu świata, dokąd może tylko Żyd Wieczny Tułacz się zapędził w swym nieustannym biegu przez wieczność... Pogłębia to wrażenie osamotnienia bohatera tym bardziej, że w kadrach prawie nigdy nie pojawiają się osoby trzecie, czasem tylko jakieś dziecko z ciekawością zajrzy Stroszkowi w twarz. To tak, jakby trójka bohaterów żyła sama w wielkim mieście. Bliźniaczym uczuciem dla osamotnienia w tym filmie jest zagubienie – i ta cecha wydaje się dokładniej charakteryzować status ontyczny Stroszka. Poczucie samotności implikuje świadomość własnej sytuacji, w miarę dokładne zorientowanie w przestrzeni życiowej. Tymczasem Bruno zdaje się być zdezorientowany – on nie wie nic,

nie rozumie, dlaczego tak a nie inaczej w jego życiu. To zagubienie można odczytać ze scenariusza, który bardzo dokładnie określa sytuację emocjonalną i duchową bohaterów. Na przykład gdy w tekście jest mowa o scenie, w której widzimy Stroszka ciągnącego wózek z instrumentem opustoszałą ulicą, Herzog tak charakteryzuje sytuację i postać: (...) *Idzie spokojnie i cicho, idzie zagubiony*.<sup>6</sup> Coś jeszcze widać w kadrze, kiedy kamera filmuje Stroszka z boku lub z tyłu: bezradność i opuszczenie. Chodzi jakby kuśtykał, lekko zgarbiony, w wysłużonym palcie, i zawsze sam, opustoszałą, jakby wymarłą ulicą.

Po kolejnej ucieczce Ewy Bruno błąka się bez celu po wyludnionym mieście. Męczy go jego niezrozumienie świata i jego odosobnienie, a także to, że inni go upokarzają albo w ogóle omijają. Scenariusz znów tu opisuje scenę w mieszkaniu, która wypadła z filmu. Biegający w zdenerwowaniu Bruno wykrzykuje w połowie do siebie, w połowie do Scheitza: *Precz z Brunem (...) Bruno jest czarnym murzynem. Precz z nim*. I chyba najbardziej dojmujące, bolesne słowa w całym utworze (obecne tylko w scenariuszu, w filmie obrazy są bardziej wymowne), jakie wygłasza Bruno: (...) *Bruno nie ma żadnych życiowych uprawnień, on może tylko oglądać świat w kawałkach, przez kraty więzienia. Ale tu na zewnątrz przecież więzienie nie jest widoczne. Najpierw mu (Brunowi – K.D.) się odbierze wszystko, co ma, a potem, potem precz z nim. To nazywam piekłem wygnania*.<sup>7</sup>

Nie potrafi się bronić przed pogardą i poniewierką sutenerów, którzy traktują go gorzej niż robaka<sup>8</sup> – nachodzą go w domu i upokarzają niszcząc instrumenty muzyczne, które Stroszek nazywa swoimi przyjaciółmi. Cały jego przyjazny świat zostaje podeptany. Załamany tym, a także kolejną ucieczką Ewy – udaje się do znajomego lekarza i zadaje mu pytania, na które ten nie zna również odpowiedzi. Pocięsza jednak i uspokaja swego dawnego podopiecznego z zakładu karnego. Prowadzi Bruna na oddział wcześniaków, aby zademonstrować mu niewiarygodną siłę uchwytu noworodka. Tłumaczy też w sposób racjonalny brak przystosowania Bruna, zanik mechanizmów obronnych. Bruno po prostu zbyt długo przebywał w zakładach za-

<sup>6</sup> W. Herzog, *Stroszek...* Hanser Verlag, Muenchen 1977, s. 31.

<sup>7</sup> W. Herzog, *Stroszek...*, s. 42.

<sup>8</sup> Skojarzenie z twórczością Franza Kafki nasuwa się samo, zwłaszcza przychodzi tu na myśl opowiadanie *Przemiana* (*Verwandlung*), będące nader dobitną metaforą nędznej egzystencji człowieka.

mknętych, nie mógł więc nauczyć się bronić przed agresją i obcością świata. Racjonalne wyjaśnienia nie zadowalają Stroszka, jego najważniejsze pytania pozostają bez odpowiedzi.

Mogłoby się wydawać, iż w filmie brakuje scen pogodnych. Otóż nieliczne są, jednak są w taki sposób inscenizowane, że raczej stają się ironicznym komentarzem do dalszego biegu wypadków. Na przykład scena bardzo charakterystyczna i jednocześnie jedna z najpiękniejszych w filmie to ujęcie Brunona grającego na cymbałach z radości, że mieszka z nim Ewa: *Bruno zagra teraz na cymbałach, bo teraz Bruno ma przy sobie Ewę*. Śpiewa przy tym niewybredną balladę o byle jakich losach pewnej służącej i jej absztyfikanta, którą w rezultacie można odczytać jako komentarz i zapowiedź losów jego związku z Ewą. Scena ta została zamknięta w symetrycznej, scentralizowanej kompozycji. Kontrapunktem dla radosnej w odczuciu Stroszka (i w pierwszym momencie widza) wymowy sceny jest brunatna jej tonacja, nikle oświetlenie – zdjęcie sprawia wrażenie prawie nieoświetlonego. Trudno też mówić o kolorze – tonacja kadru jest ciemna, monochromatyczna. W rezultacie całość bardziej przypomina dziewiętnastowieczne kompozycje realistów, z upodobaniem odtwarzających ubogie podwórka i życie ich mieszkańców. Ich wymowa zwykle bywa daleka od optymistycznej, gdyż celem tej formacji nie tyle było realistyczne przedstawienie fragmentu rzeczywistości, ile pokazanie nędznej egzystencji swoich bohaterów. Nie przypadkiem jak się wydaje Herzog komponując poszczególne kadry odwołuje się do tej właśnie estetyki.

Jedna z nielicznych radosnych scen to ta, w której troje przyjaciół siedzi przy stole i studiuje mapę, a dokładniej – mapę Stanów Zjednoczonych, do których zamierzają się udać. Gdy są już w Ameryce, oglądają panoramę Nowego Yorku z punktu widokowego, a Bruno nadaje sygnał trąbką – na znak, że rozpoczynają nowe życie. Tyle że już w aucie okazuje się, że nie znają języka – w swej beztrójce nie przewidzieli, iż tu też zostaną skazani na margines życia, gdyż nie będą w stanie się porozumieć. Z czasem jedynie Ewa uczy się angielskiego; ona zdoła przystosować się także tutaj, da sobie radę potem już bez Stroszka.

I chyba ostatnia w całym filmie pogodna scena, w której widzimy Ewę i Stroszka w kuchni nowo zakupionego domu na kółkach, kiedy ona przygotowuje posiłek, zaś on gra na akordeonie. Ewa pieśczołliwie głaszcze Stroszka. Łagodne światło padające z okna delikatnie

rozjaśnia szczęśliwe twarze. Spokój i sielankowość tego ujęcia przywodzi na myśl holenderskich XVII i XVIII wiecznych mistrzów, genialnie operujących światłem. Znakomicie potrafili uchwycić ulotne chwile ważne w życiu swoich modeli, którymi zwykle bywali mieszczanie. Analogia ujęcia herzogowskiego do epoki malarzy rodzajowych scen tym mocniej podkreśla ulotność i uludę szczęścia w życiu Stroszka. Bowiem w niedługim czasie zaczynają się nieporozumienia i kłopoty, a wszystko powoli się chyli ku upadkowi. Nie zmienia tej sytuacji fakt, że w początkowym przekonaniu bohaterów Ameryka jest krajem wielkich możliwości, a co za tym idzie – wszystko jest możliwe – czyli «jakoś to będzie». Otóż nie było.

Dla skontrastowania życia w Ameryce z życiem w Berlinie twórcy zastosowali estetykę niemal impresjonistyczną – pełną światła, przestrzeni. Niczym nieograniczony horyzont metaforycznie oddaje wielkie nadzieje nowo przybyłych bohaterów do Nowego Świata. Tyle że w tym przestronnym ujęciu ludzie wydają się niewiarygodnie mali. Stopniowo też w kadrze zamiast trójki przyjaciół pojawia się tylko dwóch – Scheitz i Stroszek, by wreszcie pozostał w nim tylko Stroszek. Staje się tak wówczas, gdy rzeczywiście los odebrał mu już wszystko, co mógł: niespłacone mieszkanie, Ewę, Scheitza. Samotność w życiu oddana plastycznie jako samotność w kadrze. Teraz powinno się dokończyć ostatnie stadium dramatu – powinien odejść Bruno.

Wydaje się, że myśl o śmierci towarzyszyła Stroszkowi, odkąd wyszedł z więzienia. Mówi o niej wprost, kiedy po raz pierwszy wchodzi do swego mieszkania i zaczyna grać na swoich dawno nie używanych instrumentach. Wówczas patrząc na Ewę, pyta retorycznie: *co się stanie z przyjaciółmi, gdy Bruno umrze, niech ktoś mi odpowie?* (Warto tu zwrócić uwagę, że Bruno mówi o sobie zawsze w trzeciej osobie, co podkreśla jego wyobcowanie i dystans). Dlatego wydaje się, iż w sytuacji, kiedy Bruno nie miał już żadnego elementu łączącego go ze światem, postanowił ze sobą skończyć. Wsiada ze strzelbą w elektryczną kolejkę, wjeżdża do góry, kamera przesuwa się z kabiny, unosi do góry, ukazując kres linii elektrycznej wysoko w górze – i to jest pożegnanie Bruna.

To zmowa, spisek, jak mówi stary przyjaciel, Klemens Scheitz, sprzysiężenie systemu przeciwko dwóm samotnym ludziom w ogromnym kraju, jakim jest Ameryka. Wykrzykuje te słowa po licytacji ich domu, kiedy tracą jedyną ostoję w obcym kraju, którego języka nie rozumieją. Bunt Scheitza, drobnego, zgarbionego staruszka,

który z zapalem inicjuje napad na drobne w przydrozonym sklepiku, jest oczywiscie groteskowy. Scheitz uosabia wszystko, co kojarzy sie z bezradnoscia i kruchoscia. W filmie tym postac ta moze byc rozumiana jako figura czlowieka czynnie sprzeciwiajacego sie wyznaczonej mu roli jednego z wielu trybow w systemie spolecznym czy w bezgranicznym kosmosie. Wówczas bunt drobnej jak pyl istoty ludzkiej zawsze wyda sie komus spoglajacemu z boku smieszny, wręcz absurdalny. Ten – mimo iz absurdalny i smieszny – lecz jednak aktywny bunt Scheitza zderzony zostaje z biernoscia Stroszka. Glówny bohater nie potrafi sie bronie przed wrogością z zewnatrz, ale tez nie chce podjac zadnego wysilku czy próby, aby stac sie czescia rzeczywistosci, w ktorej zyje. Swój pobyt w swiecie traktuje jak wygnanie, zaś kilka przedmiotów (instrumenty), stary przyjaciel, który opiekowal sie mieszkaniem oraz gwarkiem Beo w czasie jego wyroku oraz Ewa – to jedyne elementy łączące go ze spoleczeństwem poza kratami. Gdy stopniowo znikaja z jego zycia (najpierw po wyjeździe z Berlina zostawia za soba swoje mieszkanie, w nim pianino i inne przedmioty, potem w Ameryce opuszcza go Ewa, następnie przyjaciel Scheitz zostaje arestowany), Bruno traci motywacje. Sprawy powoli przybieraja taki obrót, jak przewidzial to Bruno jeszcze w Berlinie, iz najpierw mu sie odbierze wszystko, a potem precz z nim.

W swietle przedstawionej historii egzystencja czlowieka jawi sie jako absurdalna. Widać w filmie wiele aluzji do filozofii egzystencjalistów dwudziestowiecznych, zwłaszcza Alberta Camusa<sup>9</sup>. Myśliciel wiele mówi o godności czlowieka i jego świadomości absurdalności własnego bytu. Wydaje się jednak, że poczucie wyobcowania w swiecie, brak zadomowienia w nim czy wręcz odczucie ontologicznego «odcięcia» nie jest wyłącznie specyfiką dwudziestowieczną. Tego rodzaju refleksja nad losem czlowieka ma znamiona uniwersalności i pojawia się co pewien czas czy to w sztukach plastycznych, czy w literaturze. Najsilniejszy wydzwięk zdaje się miec jednak w wieku dwudziestym i wybitny tego dowód znajdujemy już w twórczości literackiej Franza Kafki. Teoretyczne ujęcia problemu egzystencji czlowieka podejmowalo wielu współczesnych filozofów, aby wspomnieć najbardziej kojarzących się z tym zagadnieniem – J. P. Sartre'a i A. Camusa. Ten motyw zdaje się być także jednym z fundamentalnych problemów, poruszanych przez Herzoga w innych jego filmach.

<sup>9</sup> Zob. *Mit Syzyfa czy Człowiek zbuntowany*.

Przywołajmy dla przykładu scenę otwierającą jego wcześniejszy o dwa lata film, *Zagadka Kaspara Hausera* (niemiecki tytuł lepiej oddaje sens całości – *Jeder für sich und Gott gegen Alle*): widzimy w niej głównego bohatera przykutego w brudnej piwnicy, niemal bez światła.<sup>10</sup> Scena ta przywodzi na myśl model świata jako zamkniętej przestrzeni, w której człowiek jest uwikłany w różnego rodzaju zależności: społeczne, emocjonalne, polityczne, będąc jednocześnie kimś nie z tego świata, kimś ontologicznie z tym światem nietożsamym...

Przy takiej perspektywie egzystencjalistycznej postawa Stroszka, deklarująca nawet bierną, ale jednak niezgodę na świat, wydaje się jedyną z możliwych, gdyż zachowuje godność. W każdym razie zawsze pozostaje wybór, a to zdaje się być najważniejszym przesłaniem filmu Wernera Herzoga.

---

<sup>10</sup> Bardzo istotne znaczenie ma fakt, że zarówno w *Stroszku*, jak i *Zagadce Kaspara Hausera* Herzog powierzył główną rolę tej samej osobie – Brunonowi S., włączędze wywłaszczonego z własnego miejsca na ziemi, o czym już była mowa.