

Magdalena KEMPNA-PIENIAŻEK

WIELKIE UCIECZKI Wolność i przestrzeń w „Niepokonanych”¹ Petera Weira i „Operacji Świt”² Wernera Herzoga

Odmienne postawy obu reżyserów względem globalnego Hollywood skutkują innym stosunkiem do systemu gatunków filmowych: Weir zwykle poddaje się jego rygorom do pewnego stopnia i sprawnie wykorzystuje jego konwencje w celu nawiązania kontaktu z szerszą publicznością, podczas gdy Herzog na ogół traktuje Hollywood z dezynwolturą i ironią, czego dowodzą między innymi jego dość ekscentryczne (meta)komentarze do własnych dzieł.

„Powiedz mi, jaka jest przestrzeń, w której żyjesz, a powiem ci, jaka jest twoja wolność”³ – pisał ks. Józef Tischner w eseju *Przestrzeń jako projekt wolności*. Zdaniem autora, „podstawowe metafory, służące do bliższego określania naszej wolności, są zakorzenione w wyobrażeniu przestrzeni. [...] nie jesteśmy w stanie żadnym aktem refleksji uchwycić tego, jak wygląda nasza wolność w niej samej, możemy jednak odczytać kształt wolności z wyglądu przestrzeni, jaką wokół siebie budujemy”⁴. W niniejszym artykule przyjmuję założenie, że owe kształty wolności zakodowane w przestrzeni znajdują drogę do tekstów kultury, w tym do kina, które je powiela, utrwala, a czasem wchodzi z nimi w dyskusję.

Interesować będzie mnie rola, jaką pejzaż i przestrzeń odgrywają w dwóch autorskich reinterpretacjach problemu wolności stanowiącego fundament struktury filmu jenieckiego (ang. prisoner of war movie). *Niepokonani* Petera Weira oraz *Operacja Świt* Wernera Herzoga to dzieła zrealizowane w podobnym czasie, przez twórców wywodzących się spoza Hollywood, lecz uwikłanych z nim w dialog. Oba sięgają po zadomowiony w kinie głównego nurtu, czyli tak zwanym mainstreamie, motyw wielkiej ucieczki, unikają jednak konwencjonalnego podejścia do tematu wolności, wykorzystując w tym celu znaczeniową rolę pejzażu. Aby dowieść słuszności tej tezy, zamierzam dokonać krótkiej charakterystyki filmów jenieckich i następnie przejść do analizy *Operacji Świt* i *Niepokonanych*. W związku z przyjętą tu metodologią

¹ *Niepokonani* (*The Way Back*), Stany Zjednoczone, 2010, reż. P. Weir.

² *Operacja Świt* (*Rescue Dawn*), Stany Zjednoczone, 2006, reż. W. Herzog.

³ J. Tischner, *Przestrzeń jako projekt wolności*, w: *Europa – fundamenty jedności*, red. A. Dylus, Fundacja Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1998, s. 7.

⁴ Tamże.

opierać się będą z jednej strony na wybranych elementach studiów nad tym gatunkiem filmowym, z drugiej zaś na teorii filmowego pejzażu, rezygnując tym samym z refleksji bliższych klasycznej aksjologii. Zamiast zgłębiać istotę pojęcia wolności, chciałabym bowiem spróbować odpowiedzieć na pytanie, jakie kształty przyjmuje ona w dziełach Herzoga i Weira, za pomocą jakich metafor obaj twórcy próbują dotrzeć do jej sedna i co odróżnia ich strategie mówienia o wolności od innych filmowych narracji na temat tej wartości.

IMPERATYW UCIECZKI FILMY JENIECKIE

Niepokonani oraz *Operacja Świt* wykorzystują konwencję, którą w niniejszym artykule nazywać będę filmem jenieckim. W polskim filmoznawstwie funkcjonuje co prawda termin „film obozowy”, jest on jednak stosowany w odniesieniu do realizacji takich, jak *Ostatni etap*⁵ Wandy Jakubowskiej czy *Pasażerka*⁶) Andrzeja Munka, których akcja została częściowo lub w całości osadzona w nazistowskich obozach koncentracyjnych. W pracach anglojęzycznych dzieła takie rozpatrywane są jako przynależne do nurtu określanego jako Holocaust films, rzadziej zaś jako concentration camp films⁷. Inaczej niż w tego rodzaju filmach, w przypadku prisoner of war movies istotne są nie tylko czas i miejsce akcji, lecz także status głównego bohatera: jeńca wojennego (na przykład Dietera Denglera w *Operacji Świt*) lub żołnierza będącego więźniem politycznym (jakim jest Janusz Wieszczyk w *Niepokonanych*). Polski przykład realizacji tej formuły stanowi nowela „Ostinato lugubre” z filmu *Eroica*⁸ Andrzeja Munka, z akcją osadzoną w niemieckim oflagu.

Prisoner of war movies to formuła trudna do sklasyfikowania. Z uwagi na ograniczoną objętość artykułu pomijam rozważania dotyczące tego, czy można nazwać ten typ filmu osobnym gatunkiem, czy też może raczej jest to podgatunek w ramach jakiejś szerszej kategorii – rozpatrzenie tej kwestii wymagałoby odniesienia się do skomplikowanego statusu współczesnych ga-

⁵ *Ostatni etap*, Polska, 1947, reż. W. Jakubowska.

⁶ *Pasażerka*, Polska, 1963, reż. A. Munk.

⁷ Zob. np. E. P e r r a, *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to Present*, Peter Lang, Oxford – Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Wien 2010; L. B a r o n, *The First Wave of American Holocaust Films, 1945-1959*, „The American Historical Review” 115(2010) nr 1, s. 90-114; M. T a l a r c z y k - G u b a ł a, *Untouchables: Women's Bodies in Wanda Jakubowska's Concentration Camp Films*, „Studies in Eastern European Cinema” 7(2016) nr 2, s. 114-126; t a ż, *Więźniarki i polityka. „Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej i inne filmy obozowe w perspektywie studiów kobiecych w badaniach Holocaustu*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 4 (92), s. 142-158.

⁸ *Eroica*, Polska, 1957, reż. A. Munk.

tunków filmowych, na który zwracają uwagę liczni badacze⁹. Na potrzeby niniejszego szkicu zakładam, że film jeniecki jest strukturą (quasi-)gatunkową, definiowaną poprzez szereg konwencji, głównie fabularnych. Istotne jest także to, że ze względu na swoją specyfikę i tematykę plasuje się on w obszarze zainteresowań zarówno znawców kina wojennego¹⁰, jak i badaczy zajmujących się filmem więziennym (ang. prison movie)¹¹. Jego graniczny status zazwyczaj skazuje go na bytowanie na obrzeżach refleksji dotyczących wspomnianych gatunków, o czym może świadczyć nikła liczba opracowań mu poświęconych, jak i nikła uwaga autorów, którzy co prawda dostrzegają jego specyfikę, z reguły jednak po to, by oddzielić filmy jenieckie od właściwego obszaru swoich badań¹². Chociaż o poszczególnych dziełach realizujących tę konwencję sporo się pisze¹³, film jeniecki rzadko podlega osobnemu rozpatrywaniu teoretycznemu¹⁴. Luka ta jest zastanawiająca w świetle dużych sukcesów tej formuły kina: jak zauważają autorzy *Encyclopedia of Film Themes, Settings and Series*, wszystkie trzy główne podtypy amerykańskich filmów „jenieckich” (wyróżnianych na podstawie kryterium miejsca akcji) doczekały się głośnych i oscarowych realizacji, takich jak *Stalag 17*¹⁵ Billy’ego Wildera oraz *Wielka ucieczka*¹⁶ Johna Sturgesa (z fabułami osadzonymi w nazistowskich obozach jenieckich), *Most na rzece Kwai*¹⁷ Davida Leana (gdzie akcja ma miejsce w obozie japońskim) czy *Łowca jeleni*¹⁸ Michaela Cimino (scenerii dostarcza

⁹ Zob. np. R. Altman, *Gatunki filmowe*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012; K. Loska, *Kino gatunków – wprowadzenie*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 1998, s. 11n.; t e n ż e, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 8.

¹⁰ Por. R. Eberwein, *The Hollywood War Film*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, s. 26-28.

¹¹ Por. K. Kehrwald, *Prison Movies: Cinema Behind Bars*, Wallflower, London – New York 2017, s. 21, EPUB.

¹² Por. tamże, s. 20. Por też: J. Bennett, *Representations of Prison Escape in Films*, w: *Prison Breaks: Toward a Sociology of Escape*, red. T.M. Martin, G. Chantraine, Palgrave Macmillan, London 2018, s. 269.

¹³ Zob. np. D. Polan, *Dreams of Flight: „The Great Escape” in American Film and Culture*, University of California Press, Oakland 2021; A.M. Scholz, *The „Bridge on the River Kwai” (1957) Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German Past*, „German History” 26(2008), nr 2, s. 219-250; J. Hellmann, *Vietnam and the Hollywood Genre: Inversions of the American Mythology in „The Deer Hunter” and „Apocalypse Now”*, „American Quarterly” 34(1982) nr 4, s. 418-439.

¹⁴ Zob. R. Armstrong, M. Williams Armstrong, hasło „Prisoner of War”, w: *Encyclopedia of Film Themes, Settings and Series*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina – London 2001, s. 160n.

¹⁵ *Stalag 17*, Stany Zjednoczone, 1953, reż. B. Wilder.

¹⁶ *Wielka ucieczka (The Great Escape)*, Stany Zjednoczone, 1963, reż. J. Sturges.

¹⁷ *Most na rzece Kwai (The Bridge on the River Kwai)*, Wielka Brytania – Stany Zjednoczone, 1957, reż. D. Lean.

¹⁸ *Łowca jeleni (The Deer Hunter)*, Wielka Brytania – Stany Zjednoczone, 1978, reż. M. Cimino.

tam obóz wietnamski)¹⁹. Nie sposób także zapomnieć o ważnych europejskich filmach realizujących tę formułę: jednym z jej wczesnych arcydzieł byli wszak *Towarzysze broni*²⁰ Jeana Renoira, z akcją toczącą się w czasach pierwszej wojny światowej.

Uplasowany między filmem więziennym a kinem wojennym, film jeniecki czerpie z obu tych gatunków. Z pierwszego z nich zapożycza kluczowe tematy przetrwania w obliczu opresyjnej władzy oraz szansy na odkupienie²¹. Z kolei dynamika jego rozwoju w amerykańskim kinie głównego nurtu, które stanowi punkt odniesienia dla przedstawionych dalej analiz, wiąże się z tendencjami charakterystycznymi dla kina wojennego: o ile filmy jenieckie z czasów drugiej wojny światowej lub tuż-powojennych na ogół eksponują heroizm i determinację bohaterów, o tyle realizacje o tej samej tematyce, również osadzone w czasach drugiej wojny światowej, ale nakręcone już w trakcie trwania konfliktów w Korei czy w Wietnamie, albo zawierają nutę goryczy (jak choćby *Wielka ucieczka*²²), albo w znacznym stopniu skupiają się na tematyce kosztów i absurdalności wojny (przykładem może być *Most na rzece Kwai*)²³. Wynika to stąd, że chociaż druga wojna światowa utrwaliła się w zbiorowej pamięci Amerykanów jako wojna „dobra” (the good war)²⁴ – czyli taka, w której udział amerykańskich sił zbrojnych nie budził wątpliwości moralnych – to etyczna ocena militarnego zaangażowania w Korei i Wietnamie nie była już tak jednoznaczna, co przyczyniło się także do kwestionowania sensu wcześniejszych konfliktów.

Zdaniem Kevina Kehrwalda, filmy więzienne w gruncie rzeczy nie opowiadają o zbrodni. Mimo to pisze on: „Zbrodnie mogą się w nich pojawiać. Nie są też filmami o przestępcach per se, choć przestępcy z pewnością się w nich pojawiają. [...] Konflikt systemu penitencjarnego [...] i ludzkiego pragnienia swobodnego decydowania o sobie staje się obszarem tematycznej eksploracji”²⁵. Zasada ta dotyczy także filmu jenieckiego, w którym wyrażane przez bohaterów pragnienie wolności staje się przyczynkiem do poruszania rozmaitych tematów, na przykład tożsamości narodowej, powinności wobec ojczyzny czy podziałów społecznych. Nie jest przypadkiem, że największą popularnością – zarówno wśród widzów, jak i wśród producentów – cieszą się te filmy więzienne, które opowiadają o ucieczkach. Redaktorzy tomu *Prison Breaks: Toward*

¹⁹ Por. Armstrong, Willems Armstrong, hasło „Prisoner of War”.

²⁰ *Towarzysze broni* (*La grande illusion*), Francja, 1937, reż. Jean Renoir.

²¹ Por. Kehrwald, dz. cyt., s. 16.

²² Por. Polan, dz. cyt., s. 10.

²³ Por. Berwein, dz. cyt., s. 37.

²⁴ Por. Polan, dz. cyt., s. 11.

²⁵ Kehrwald, dz. cyt., s. 16. O ile nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – M.K.P.

a *Sociology of Escape* twierdzą, że motyw ten jest „fascynujący nie tylko dlatego, że stanowi rodzaj testu dla instytucji więzienia i władzy centralnej, lecz być może także dlatego, że pobrzmiewają w nim echa naszego codziennego pragnienia wolności”²⁶, na przykład chęci ucieczki przed niesatysfakcjonującą pracą, nieudanym związkiem czy trudami codziennej egzystencji. „I to właśnie dlatego, że dosłownie rozumiana ucieczka i ucieczka metaforyczna zawsze są, eksplcytnie lub nie, mocno ze sobą powiązane, filmy więzienne z tym motywem są tak pociągające”²⁷ – konkludują badacze²⁸. Oba analizowane tutaj dzieła wykorzystują tak właśnie rozumiany motyw drogi do wolności. Ich tematem jest podjęta przez bohaterów ucieczka: w przypadku *Niepokonanych* – z radzieckiego łagru, w przypadku *Operacji Świt* – z laotańskiego obozu jenieckiego. Ucieczki te mają jednak wymiar metaforyczny: w filmie Weira temat wolności zostaje ściśle skorelowany z motywem przebaczenia, w dziele Herzoga natomiast – z motywem przetrwania w nieprzyjnym świecie.

Jak już jednak wspomniano, prisoner of war movies nie są standardowymi filmami więziennymi, lecz obszarem, w którym istotną rolę odgrywają konwencje kina wojennego (lub antywojennego). Uwikłane w relację z narracjami historycznymi oraz dyskursami ideologicznymi, dzieła tego typu z większym trudem niż prison movies poddają się zabiegom mającym na celu włączenie ich do filmowej kultury głównego nurtu. Konteksty historyczne i polityczne mogą nakładać pewne ograniczenia na możliwości realizowania motywu ucieczki, czyniąc metaforę tych dzieł mniej uniwersalną i przesuwając akcent z kosmopolityzmu, od zarania właściwego widowiskom hollywoodzkim²⁹, na wątki narodowościowe.

O szansach i zagrożeniach związanych z kodowaniem tak zwanych wartości tradycyjnych w kulturze popularnej można powiedzieć wiele³⁰, z perspektywy wątków podjętych w tym artykule istotne jest jednak głównie to, że popkultura na ogół odzwierciedla ideologię dominującą³¹. Zważywszy, że współczesna kultura głównego nurtu zdominowana jest przez treści, narracje i formaty amerykańskie³², należy się spodziewać, że i w prisoner of war movies poszczególne idee ukazywane będą z perspektywy amerykańskiej. Wydaje się

²⁶ G. Chantraine, T.M. Martin, *Introduction: Toward a Sociology of Prison Escape*, w: *Prison Breaks: Toward a Sociology of Escape*, s. 21.

²⁷ Tamże.

²⁸ Por. K e h r w a l d, dz. cyt., s. 16.

²⁹ Por. R. Syska, *Początki kina amerykańskiego*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 204-206.

³⁰ Zob. P. Z w i e r z c h o w s k i, *Bóg, miłość, wolność, Kaczor Donald, Enter. Tradycyjne wartości i kultura popularna*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2000, nr 1, s. 83-89.

³¹ Por. tamże, s. 86.

³² Por. F. M a r t e l, *Mainstream. Co podoba się wszędzie na świecie*, tłum. K. Sikorska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 437.

to szczególnie istotne, ponieważ wolność postrzegana jest jako jedna z wartości centralnych dla amerykańskiej tożsamości narodowej. „Wolność określa, czym jest, Ameryka”³³ – pisze George Lakoff, a Anne-Marie Slaughter stwierdza dobitnie: „Wolność rezyduje w samym sercu amerykańskiej tożsamości”³⁴. Choć trudno jest amerykańskie rozumienie wolności precyzyjnie zdefiniować (autorka dochodzi do wniosku, że jest ono „ufundowane na wolności ekspresji – prawie do myślenia i wypowiedzania tego, co się myśli”³⁵), a ponadto współcześnie zdaje się ono podlegać w dyskursie społecznym i politycznym reinterpretacji³⁶, to w dalszym ciągu „dla wielu Amerykanów wolność stanowi niemal synonim samej Ameryki”³⁷.

Nic dziwnego zatem, że również w filmach jenieckich, których gatunkowa formuła okrzepła w kinie hollywoodzkim po drugiej wojnie światowej, wolność traktowana jest jako wartość niekwestionowalna i niepodlegająca negocjacji. W roku 1937 Jean Renoir ukazywał w *Towarzyszach broni* różne sensory wolności: pojęcie to znaczyło wszak coś innego dla arystokraty kapitana de Boieldieu niż dla wywodzącego się z klasy robotniczej porucznika Marechala³⁸. Z kolei w *Eroice* Andrzej Munk w przenikliwy sposób ukazywał marzenie o wolności jako napędową siłę polskiej tożsamości. W hollywoodzkich realizacjach pragnienie wolności często jest również motorem działań bohaterów, nie zawsze jednak wartość ta poddawana jest refleksji. Jako ilustracja tej tezy posłużyć może jeden z klasyków gatunku, *Wielka ucieczka* Johna Sturgesa, której bohaterowie podejmują próby ucieczki z niemieckiego obojgu już w pierwszej godzinie swojego pobytu w obozie. Nie ulega wątpliwości, że pragnienie uwolnienia się napędza protagonistów, mimo iż samo słowo „wolność” pojawia się w tym prawie trzygodzinnym filmie nader rzadko – w sposób najbardziej eksplicytny w jednej z wypowiedzi Rogera Bartletta – architekta tytułowej wielkiej ucieczki – który nazywa nazistów „wrogami wszystkich, którzy kochają wolność”. Wolność to zatem najwyższa wartość,

³³ G. L a k o f f, *Whose Freedom? A Battle Over America's Most Important Idea*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2006, s. 9.

³⁴ A. M. S l a u g h t e r, *The Idea That Is America: Keeping Faith With Our Values in a Dangerous World*, Basic Books, New York 2007, s. 10.

³⁵ Tamże, s. 15.

³⁶ P o r. L a k o f f, dz. cyt., s. 9n.

³⁷ S l a u g h t e r, dz. cyt., s. 10.

³⁸ Warto wspomnieć w tym kontekście także o późniejszym filmie Jeana Renoira, *Kapral w matni* (*Le caporal épinglé*, Francja 1962). Ta adaptacja powieści Jacques'a Perreta (zob. J. P e r r e t, *Le caporal épinglé*, Éditions Gallimard, Paris 1972) rozpatrywana jest jako dzieło korespondujące z *Towarzyszami broni* na poziomie konstrukcji fabuły oraz idei. Zarazem ukazuje ono fundamentalną zmianę, jaka zaszła w organizacji obozów jenieckich między pierwszą wojną światową (w której czasach toczy się akcja *Towarzyszy broni*) a drugą wojną światową (będącą czasem akcji *Kaprala w matni*).

a jej odzyskanie stanowi powinność człowieka honoru. Wszak, jak w pierwszych minutach filmu stwierdza kapitan Ramsey, obowiązkiem każdego oficera jest próbować uciec.

AUTORZY I GATUNEK

Z dwóch omawianych w tym artykule dzieł *Niepokonani* są filmem bliższym prawidłom hollywoodzkiego widowiska. Fakt ten ma związek z charakterem twórczości Petera Weira, który już w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku nawiązał owocną relację z Hollywood, w efekcie czego powstały: dobrze przyjęty przez publiczność i krytykę *Świadek*³⁹ oraz zdecydowanie mniej doceniane, choć istotne dla dorobku australijskiego autora *Wybrzeże Moskitów*⁴⁰. W późniejszych latach Weir dobrze odnalazł się w obszarze przeżywającego rozkwit Indiewood. Jego dzieła doskonale realizowały nadrzędną ideę tego kina⁴¹: sięgając po sprawdzone formuły gatunkowe, na przykład komedię romantyczną (w *Zielonej karcie*⁴²) lub film przygodowy (w *Panu i władcy. Na krańcach świata*⁴³), i wchodząc w twórczy dialog z dotychczasowym emploi współpracujących z reżyserem gwiazd (na przykład Robina Williama w *Stowarzyszeniu umarłych poetów*⁴⁴ czy Jima Carreya w *Truman Show*⁴⁵), przemawiały do szerokiej publiczności, równocześnie jednak – za sprawą charakterystycznych tematów oraz rozwiązań formalnych – rozpoznawane były jako filmy autorskie, wykraczające poza standardową ofertę kina głównego nurtu. Podobnie rzecz ma się z *Niepokonanymi* – adaptacją powieści Sławomira Rawicza *Długi marsz*⁴⁶, opowiadającej o ucieczce i morderczej wędrowce przez Azję mieszanej narodowościowo grupy więźniów, zesłanych w czasach drugiej wojny światowej do radzieckiego łagru. Dzieło to, co zresztą zauważyli krytycy⁴⁷, łączy elementy wystawnego gatunkowego widowiska (zrealizowanego z udziałem takich gwiazd, jak Ed Harris czy Colin

³⁹ *Świadek (Witness)*, Stany Zjednoczone, 1985, reż. P. Weir.

⁴⁰ *Wybrzeże Moskitów (The Mosquito Coast)*, Stany Zjednoczone, 1986, reż. P. Weir.

⁴¹ Por. G. King, *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*, I.B. Tauris, London – New York 2009, s. 94.

⁴² *Zielona karta (Green Card)*, Stany Zjednoczone – Australia – Francja, 1990, reż. P. Weir.

⁴³ *Pan i władca. Na krańcu świata (Master and Commander: The Far Side of the World)*, Stany Zjednoczone, 2003, reż. P. Weir.

⁴⁴ *Stowarzyszenie umarłych poetów (Dead Poets Society)*, Stany Zjednoczone, 1989, reż. P. Weir.

⁴⁵ *Truman Show (The Truman Show)*, Stany Zjednoczone, 1998, reż. P. Weir.

⁴⁶ Zob. S. Rawicz, *Długi marsz*, tłum. L. Rybicki, M. Świerkocki, Gord, Gdańsk 2001.

⁴⁷ Por. P. Bradshaw, *The Way Back – Review*, „The Guardian” z 23 XII 2010, The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2010/dec/23/the-way-back-review>.

Farrell) z aurą kameralnego dramatu psychologicznego i typowym dla kina Weira spojrzeniem na naturę.

Wypracowany przez Weira model współpracy z mainstreamem to wzorcowa realizacja idei kina transnarodowego⁴⁸ oraz globalnego Hollywood, które „przystało być miejscem istniejącym w sensie fizycznym, stając się idea”⁴⁹, przy czym – jak twierdzi Serena Formica – „przypadek Petera Weira jest na tym tle szczególnie interesujący, ponieważ – mimo iż przeniósł się on do Hollywood w rozumieniu «modelu produkcji» [...] – nigdy nie emigrował do Hollywood rozumianego jako «fizycznie istniejące miejsce», wciąż mieszkając w Australii”⁵⁰. Co ciekawe, sytuacja Wenera Herzoga jest zgoła odwrotna: pod koniec lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku niemiecki reżyser na stałe zamieszkał w Los Angeles, nigdy jednak nie przeniósł się do Hollywood we wspomnianym przez autorkę rozumieniu „modelu produkcji”. Jego relacje z wielkimi wytwórniami, zainicjowane w podobnym czasie, jak kontakt Weira z Hollywood, okazały się trudne, w wyniku czego projekt *The Conquest of Mexico* nie został nigdy zrealizowany⁵¹, a amerykański fabularny debiut Herzoga nastąpił dopiero w roku 2001 za sprawą *Niezwykłego*⁵².

W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Herzog skoncentrował swoją uwagę na kinie dokumentalnym. To w tym czasie w roku 1999 napisał swój jedyny manifest, *Deklarację z Minnesoty*⁵³ poświęconą prawdzie w filmach dokumentalnych, a także zrealizował film *Mały Dieter chciałby latać*⁵⁴, opowiadający o amerykańskim pilocie niemieckiego pochodzenia, Dieterze Denglerze, który w czasie konfliktu wietnamskiego został wzięty do niewoli w Laosie. W 2006 roku, już po śmierci Denglera (zm. 2001), historia ta stała się kanwą trzeciego zrealizowanego w Ameryce fabularnego filmu Herzoga, *Operacji Świt*. Współfinansowanie projektu przez wytwórnię MGM, a także udział w jego realizacji gwiazd większego formatu, jak Christian Bale, i forma-

⁴⁸ Por. M. Kempna-Pieniążek, P. Pieniążek, *Inny/Obcy. Transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 57-116.

⁴⁹ S. Formica, *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*, Intellect, Bristol-Chicago 2012, s. 5.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Zob. M. Kempna-Pieniążek, *Niedokończona konkwista. O niezrealizowanym projekcie filmowym Wenera Herzoga*, „Prace Kulturoznawcze” 22(2018) nr 3, s. 41-52.

⁵² *Niezwykły (Invincible; Unbesiegt)*, Wielka Brytania – Niemcy – Irlandia – Stany Zjednoczone, 2001, reż. W. Herzog.

⁵³ Zob. W. Herzog, *Deklaracja z Minnesoty*, tłum. Ł. Mojsak, w: *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. A. Wiśniewska, J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 112n.

⁵⁴ *Mały Dieter chciałby latać (Little Dieter Needs to Fly; Flucht aus Laos)*, Niemcy – Wielka Brytania – Francja, 1997, reż. W. Herzog.

tu mniejszego, jak Jeremy Davies, w połączeniu z autorskim statusem Herzoga ustanowiły w *Operacji Świt* typową dla Indiewood kombinację elementów mainstreamowych z prestiżowymi.

Odmienne postawy obu reżyserów względem globalnego Hollywood skutkują innym stosunkiem do systemu gatunków filmowych: Weir zwykle poddaje się jego rygorom do pewnego stopnia i sprawnie wykorzystuje jego konwencje w celu nawiązania kontaktu z szerszą publicznością, podczas gdy Herzog na ogół traktuje Hollywood z dezynwolturą i ironią, czego dowodzą między innymi jego dość ekscentryczne (meta)komentarze do własnych dzieł⁵⁵. W *Niepokonanych* oraz w *Operacji Świt*, zachowując pozorną wierność fabularnemu schematowi filmu jenieckiego, obaj autorzy modyfikują go zgodnie ze swoimi autorskimi poetykami. Filmy te mają podobną strukturę, obejmującą krótką przedakcję (sekwencję na lotniskowcu w *Operacji Świt* i scenę przesłuchania Janusza oraz jego żony przez NKWD w *Niepokonanych*), czas niewoli i pobytu w obozie, przygotowanie i realizację planu ucieczki, podróż mającą na celu opuszczenie wrogiego terytorium oraz finał informujący o dalszych losach protagonistów. Charakterystyczną cechą obu dzieł jest wyeksponowanie etapu wędrówki. To właśnie między innymi za jego sprawą *Niepokonani* i *Operacja Świt* różnią się od innych prisoner of war movies, w których motyw podróży przez wrogie terytorium na ogół zajmuje mniej czasu ekranowego niż okres niewoli: w *Wielkiej ucieczce* poświęcono mu na przykład tylko około 40 z prawie 165 minut seansu, a w *Moście na rzece Kwai* znajdziemy zaledwie kilka krótkich scen ukazujących majora Shearsa, któremu udaje się wyrwać z obozu zarządzanego przez pułkownika Saito. Tymczasem w *Operacji Świt* wędrówka Dietera obejmuje ponad jedną trzecią, a morderczy marsz bohaterów *Niepokonanych* niemal trzy czwarte seansu. Strategia taka prowadzi do rozchwiania gatunkowej struktury dzieła Weira: rozpoczyna się ono niczym standardowy film jeniecki, później oscyluje wokół tematów typowych dla filmu obozowego, a następnie zmienia się w swego rodzaju film drogi. W *Operacji Świt* podobny efekt budują wypowiedzi bohaterów niezwiązane z fabułą oraz ujęcia redundantne z perspektywy filmowej dramaturgii, na przykład prezentujące technikę rozpalania ognia w dżungli czy ukazujące mieszkańców laotańskich wiosek.

W równie swobodny sposób obaj autorzy podchodzą do kwestii adaptacji. Ich dzieła stanowią udratyzowane i selektywne ekranizacje historii uznawanych w momencie realizacji filmów za przynajmniej częściowo autentyczne. Wprawdzie wiarygodność opowieści Sławomira Rawicza została zakwestionowana⁵⁶, to jednak w trakcie powstawania *Niepokonanych* Peter Weir miał

⁵⁵ Por. np. K. S t a n i s ł a w s k i, *Werner Herzog*, Stowarzyszenie Kampania Artystyczna, Warszawa 2012, s. 80, przyp. 1.

⁵⁶ Szerzej na ten temat zob. M. K e m p n a - P i e n i ą ż e k, *Bardzo długi marsz: „Niepokonani” Petera Weira wobec prozy Sławomira Rawicza*, „Postscriptum Polonistyczne” 2016, nr 1(17), s. 105-114.

powody, by sądzić, że pierwowzorem fabuły książki rzeczywiście była jakaś ucieczka. Reżyser nie tylko pomija te wątki *Długiego marszu*, które wydają się najmniej wiarygodne (na przykład motyw yeti), lecz także zmienia osobowy skład grupy i pogłębia psychologiczne portrety uciekinierów, wśród których znajdują się Polacy: Janusz, Tomasz i Kazik, Litwin Voss, pochodzący z Jugosławii Zoran, Amerykanin każący mówić do siebie „Mister Smith”, obozowy „urka” Walka oraz napotkana w drodze młodzieńca Polka Irena. W *Operacji Świt* rozwinięty został z kolei wątek sporu między więźniami, o którym w pierwowzorze filmu, dokumencie *Mały Dieter chciałby latać*, Dengler zaledwie wspomina; znacznie mniej miejsca poświęcono za to losom bohatera sprzed jego udziału w wojnie. Zmiany tego typu sygnalizują, że ani Weira, ani Herzoga nie interesuje wierne opowiadanie historii, które poznali – już na wstępie są one dla nich nośnikami sensów wykraczających poza (quasi-)dokumentalną wartość. Elastyczne podejście do gatunkowych schematów i do (rzekomo) autentycznych wydarzeń to jednak dopiero pierwszy etap autorskich operacji, jakich na tkance filmu jenieckiego dokonują reżyserzy. Głównym obszarem ich działań jest bowiem stanowiąca ideowe centrum prisoner of war movies koncepcja wolności, a jeden ze sposobów jej redefinicji stanowi wykorzystanie filmowego pejzażu.

PEJZAŻ UWOLNIONY I ZNIEWOLONY

Operacja Świt i *Niepokonani* nie są jedynymi dziełami Herzoga i Weira, w których ich autorzy mówią o wolności i zniewoleniu za sprawą specyficznej konstrukcji przestrzeni. W roku 1998 Weir nakręcił *Truman Show*, jeden ze swoich najbardziej znanych filmów, którego bohater, funkcjonując w iluzji wolności, w istocie jest więźniem z pozoru idyllicznego miasteczka Seahaven – wielkiego symulakrum stworzonego na potrzeby reality show. Z kolei Herzog zrealizował film *Otchłań. Opowieść o życiu i śmierci*⁵⁷, a następnie miniseriał *Rozmowy w celi śmierci*⁵⁸, ukazujące skazańców oczekujących na egzekucję jako jednostki odizolowane i wyalienowane, przebywające w klaustrofobicznych przestrzeniach stanowych więzień, ale wciąż niezależne intelektualnie i duchowo.

W obu przypadkach liczba miejsc akcji jest niewielka: w *Truman Show* większość scen rozgrywa się w Seahaven, w dokumentalnych projektach Her-

⁵⁷ *Otchłań. Opowieść o życiu i śmierci (Into the Abyss)*, Stany Zjednoczone – Wielka Brytania – Niemcy, 2011, reż. W. Herzog.

⁵⁸ *Rozmowy w celi śmierci (On Death Row)*, Stany Zjednoczone – Wielka Brytania – Austria, 2012-2013, reż. W. Herzog.

zoga z kolei – w więziennych pokojach widzeń. W *Niepokonanych* i *Operacji Świt* tymczasem jednym ze skutków eksponowania etapu podróży bohaterów przez wrogie terytorium jest wzrost znaczenia obrazów natury, które w filmach jenieckich, podobnie jak w filmach więziennych, zwykle są liczebnie ograniczane. W prison movies otwarta przestrzeń kojarzy się z wolnością, dlatego widoki takie są w wypadku tego gatunku rzadkością. Pokazuje to Kevin Kehrwald w analizie sekwencji otwierającej *Ucieczkę z Alcatraz*⁵⁹, która prezentuje rozległy pejzaż Zatoki San Francisco po to, by kamera zaraz wycofała się za kraty⁶⁰. W efekcie następuje dookreślenie miejsca akcji: tytułowa wyspa jawi się jako „pozbawiona nadziei, zamknięta przestrzeń, świat, w którym zrezygnowani mężczyźni patrzą z tęsknotą na odległe miasto, uświadamiając sobie, że ich najlepsze dni już minęły”⁶¹. W jednym z klasyków filmu jenieckiego, *Stalagu 17*, podobne sensory sugerowane są, kiedy bohaterowie filmu zdobywają lunetę, za pomocą której – jak się dowiadują – można oglądać Alpy. Okazuje się jednak, że nikt nie jest zainteresowany takimi widokami. Odległe góry to symbol wolności, która dla większości postaci jest nieosiągalna; zamiast ścigać je wzrokiem, jeńcy wolą skierować oko lunety na sąsiednią część obozu, w której przebywają rosyjskie więźniarki.

W *Niepokonanych* oraz *Operacji Świt* ujęcia przestrzeni rozpościerających się poza obozem niosą bardziej złożone sensory. Otwarte pejzaże nie są obietnicami wolności, a jeśli niosą bohaterom nadzieję na jej odzyskanie, to jest to nadzieja wyjątkowo trudna. Wszak wyrwanie się z rąk oprawców to dopiero pierwszy etap drogi do wolności; drugim jest stawienie czoła naturze: dżungli w *Operacji Świt*, tajdze, pustyni i górcom w *Niepokonanych*. Zresztą już w pierwszych chwilach swojego uwięzienia bohaterowie obu dzieł słyszą, że karabiny żołnierzy i zasieki z drutu kolczastego nie są ich największym problemem: „Dżungla jest twoim więzieniem” – informuje Dietera jeden z towarzyszy niedoli, a komendant radzieckiego łagru mówi do nowo przybyłych zesłańców: „To Syberia jest waszym więzieniem [...]. To przyroda jest waszym strażnikiem. A jest ona tu bezlitosna”. I rzeczywiście, wędrując najpierw przez tajgę, a później przez pustynię, protagoniści filmu są narażeni na skrajne temperatury, głód, pragnienie, plagę komarów, zamiecie śnieżne i burze piaskowe. Podobnie rzecz ma się z Denglerem i jego towarzyszem Duane’em, którzy w czasie podróży przez dżunglę nękani są przez pijawki, uporczywy deszcz, chłód i gęstą roślinność. W *Niepokonanych* pojawiają się ponadto widowiskowe ujęcia monumentalnej przyrody, na której tle sylwetki bohaterów sprawiają wrażenie delikatnych i kruchych. Niektóre z tych obrazów skonstruowane są

⁵⁹ *Ucieczka z Alcatraz (Escape from Alcatraz)*, Stany Zjednoczone, 1979, reż. D. Siegel.

⁶⁰ Por. K e r h w a l d, dz. cyt., s. 11.

⁶¹ Tamże, s. 12.

w sposób sugerujący posiadanie przez naturę jakiegoś rodzaju podmiotowości. Spacerując po jednej z jaskiń, Mister Smith dostrzega dwa otwory, swoim kształtem i rozmieszczeniem kojarzące się z wyglądem ludzkich oczu. Jeśli jednak widok ten sprawia wrażenie, że przyroda przygląda się wysiłkom bohaterów, to jej wzrok pozostaje obojętny na poczynania postaci.

Film Petera Weira to wzorcowy przykład procesu, który Martin Lefebvre nazywa przekształcaniem miejsca akcji w krajobraz⁶². O ile kino narracyjne zdominowane jest przez podejście, zgodnie z którym wydarzenia muszą toczyć się „gdzieś”, ale to „gdzieś” stanowi dla nich zaledwie tło⁶³, o tyle w niektórych realizacjach – za sprawą intencji autorów czy też przyjętej przez widzów strategii odbiorczej – przestrzeń nabiera szczególnego znaczenia. Najistotniejszą rolę pełni w tym procesie spojrzenie (ang. gaze), które wydobywa i ustanawia w centrum coś, co do tej pory znajdowało się na marginesie⁶⁴. Taki rodzaj spojrzenia, pozwalający na kontemplowanie przestrzeni, czyni pejzaż autonomicznym, wyzwala go (choć na chwilę) spod dyktatu fabuły, uwalnia z jego narracyjnej funkcji⁶⁵. W *Niepokonanych* pierwszy taki moment ma miejsce tuż po ucieczce bohaterów z łagru, gdy kończy się śnieżna zamięć: ogłuszający dźwięk wichru i muzyka ilustracyjna nagle milkną, a przed okiem kamery – zamiast szaleńczo wirujących płatków śniegu – rozpościera się spokojna zimowa panorama. Jest to punkt zwrotny filmu: w tym momencie kończy się obozowa część akcji i rozpoczyna właściwa podróż bohaterów, przy czym autonomizacja pejzażu i uwolnienie spojrzenia kontemplacyjnego wskazują, że wędrówka bohaterów będzie czymś więcej niż tylko przemieszczaniem się w przestrzeni.

Tak skonstruowane pejzaże nadają *Niepokonanym* wymiar opowieści mitycznej, może nawet religijnej. Zawarte w filmie obrazy przestrzeni w wysokim stopniu korespondują przy tym z metaforą, o której w cytowanym już eseju pisał Tischner: „Przestrzeń zamknięta – więzienie – jest wyrazem braku wolności. Płaska przestrzeń ziemi jest obrazem wolności «jednowymiarowej», zdolnej do poruszania się we wszystkie strony, ale tylko po płaszczyźnie. Szczególnym znakiem wolności jest przestrzeń otwarta ku górze, w którą mogą wlatywać ptaki i istoty wyposażone w skrzydła [...]. Tam, gdzie wolność przybrała postać nadziei, przestrzeń przybiera formę drogi, po której może poruszać się wędrowiec. Gdzie wolność została przesycona lękiem, przestrzeń przybiera formę kryjówki, w której można się schronić przed groźbami

⁶² Por. M. L e f e b v r e, *Between Setting and Landscape in the Cinema*, w: *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, Routledge, New York – London 2007, s. 24.

⁶³ Por. tamże.

⁶⁴ Por. tamże, s. 28.

⁶⁵ Por. tamże, s. 29.

świata”⁶⁶. Droga bohaterów filmu Weira nieprzypadkowo wiedzie w górę – od Syberii po Wyżynę Tybetańską i Himalaje (to ów „szczególny znak wolności”, o którym pisał Tischner); nieprzypadkowo także, napotykając w drodze mongolskich jeźdźców, protagoniści przedstawiają się jako pielgrzymi. Na mapie ich podróży znajdują się punkty o symbolicznym znaczeniu, takie jak cudem odnalezione na pustyni źródło wody czy zniszczona świątynia. W trakcie wędrówki postaci wykonują także symboliczne gesty, na przykład Irena obmywa i wyciera rąbkiem swojej halki stopy Mister Smitha. W kluczowej dla fabuły długiej sekwencji przeprawy przez pustynię niesiony przez bohaterów na ramionach skromny dobytek przyjmuje kształt krzyża, Irena ma na głowie kapelusz przypominający koronę cierniową, a tuż przed śmiercią niesiona jest przez byłego księdza Vossa, pełniącego w tej scenie rolę budzącą skojarzenia z Szymonem z Cyreny. Finałem pustynnego epizodu jest znalezienie, a następnie zabicie i zjedzenie węża. W czasie całej wyprawy kluczową rolę pełni woda, ukazywana w filmie jako źródło życia oraz żywioł o właściwościach oczyszczających – chwil wytchnienia bohaterowie doświadczają zawsze nad wodą, gdzie mogą zmyć z siebie brud i krew. Wszystko to sprawia, że droga do wolności ukazana w filmie Petera Weira może być interpretowana jako podróż duchowa, w której coraz mniejsze znaczenie mają konteksty historyczne, a ukazywane pejzaże tracą swoją geograficzną specyfikę na rzecz symboliki chrześcijańskiej.

Taka kreacja przestrzeni ma ścisły związek z głębokim sensem wędrówki bohaterów. Wbrew pozorom bowiem nie o dosłownie rozumianą wolność osobistą im chodzi. Dla części z nich podróż przez Azję to w gruncie rzeczy pielgrzymka pokutna. Na przykład dla Mister Smitha przetrwanie stanowi próbę zadośćuczynienia za tragiczny błąd, jakim było sprowadzenie do Rosji syna, zamordowanego później przez komunistów. W jednym z kluczowych dialogów bohater przyznaje, że bliska jest mu perspektywa, z którą spotkał się w obozie: prawdziwą wolność (w domyśle: wolność od cierpienia) niesie jedynie śmierć; Smith uważa, że na wolność taką sobie nie zasłużył – i prawdopodobnie nigdy nie zasłuży, ponieważ jedyna osoba, która mogłaby udzielić mu przebaczenia, jego syn, już nie żyje. Świadomość popełnionych win towarzyszy również Vossowi, który tuż po tym, jak zniszczono jego kościół, w akcie nienawiści zabił młodego rosyjskiego strażnika. Podobnie jak Smithowi, prawdziwą wolność może Vossowi przynieść dopiero śmierć – bohater zamierza wrócić na front, by oddać swoje życie w walce. Grzechem obciążającym sumienie Ireny jest z kolei kłamstwo – w scenie przy ognisku dziewczyna wyznaje towarzyszom, że jest córką polskich komunistów, a nie – jak wcześniej twierdziła – ofiarą agresji Związku Radzieckiego na Polskę. „Wszyscy robiliśmy straszne rzeczy,

⁶⁶ Tischner, dz. cyt., s. 7.

by przetrwać” – mówi do niej Smith, poniekąd usprawiedliwiając jej postawę. Pod jego wpływem Irena nie tylko zobowiązuje się do prawdomówności, lecz także przyznaje się przed pozostałymi uciekinierami do wcześniejszych kłamstw. Wyswobodziwszy się z ciężaru winy, dziewczyna staje się dla bohaterów aniołem dobroci – w dalszej części filmu to wokół niej koncentruje się większość mesjańskich i pasywnych aluzji, a jej śmierć – podobnie jak śmierć Kazika i Tomasza – jest ofiarą na rzecz odzyskania wolności, poniesioną w drodze; koresponduje zarazem ze stwierdzeniem Smitha, że śmierć to wyzwolenie ostateczne. W zgodzie z religijną logiką dzieła Weira najbardziej niewinni jako pierwsi dostępują tego uwolnienia – wszyscy z wyjątkiem Janusza, który podejmuje pokutną pielgrzymkę w intencji swojej żony. Bohater wie, że wypowiedziane w zakończeniu przesłuchania przez oficera NKWD zdanie „Świadek, jesteście wolni” wcale nie przywróciło wolności jego żonie. Wręcz przeciwnie, kobieta, która swoimi zeznaniami obciążyla męża, będzie żyła w poczuciu winy niczym w więzieniu. Dopiero powrót Janusza i udzielone przez niego przebaczenie zwróca jej spokój i wolność.

Jednostkowe historie bohaterów pokazują, że w *Niepokonanych* wolność pozostaje ściśle skorelowana z przebaczeniem – z możliwością jego otrzymania oraz z umiejętnością jego udzielenia. Werner Herzog w *Operacji Świt* przedstawia inne rozumienie tego pojęcia, co znajduje wyraz między innymi w konstrukcji przestrzeni w jego filmie. Reżyser unika na przykład eksponowania monumentalnych widoków przyrody, mimo że w innych jego dziełach często pojawiają się spektakularne ujęcia krajobrazu, kojarzące się z malarstwem Caspara Davida Friedricha i z romantyczną wzniosłością. Natura, która otacza Denglera, nie jest obiektem estetycznej kontemplacji: to wrogie, pełne niebezpieczeństw środowisko, które Dieter musi jak najszybciej opuścić, by przeżyć. Inaczej niż w *Niepokonanych*, pejzaż traci w *Operacji Świt* swój autonomiczny status w momencie, w którym protagonista zostaje uwięziony. Otwierające sceny – przeniesione zresztą z dokumentu *Mały Dieter chciałby latać* – ukazywały jeszcze krajobraz uwolniony z narracyjnej funkcji: widzieliśmy w nich niepowiązane z fabułą ujęcia przedstawiające dżunglę i spadające na nią bomby. Charakterystyczne dla kina Herzoga wykorzystanie widoków z lotu ptaka (ang. aerial views) przeobrażało realnie istniejące miejsce w „uderzająco obcą geografie”⁶⁷, uruchamiając zarazem kontemplacyjny ogląd rzeczywistości. Uwięziony w dżungli, torturowany i nekany głodem, Dengler nie będzie już zdolny przyjąć takiej perspektywy – co więcej, nie będzie jej w stanie przyjąć także widz, który – jak trafnie stwierdza Laurie Ruth Johnson

⁶⁷ B. Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*, Wallflower Press, London – New York 2007, s. 11.

– podobnie jak Dieter, widzi tylko „kilka stóp dżungli przed sobą”⁶⁸. O tym, że taka była jego intencja, mówił zresztą sam Herzog: „Naprawdę jesteśmy z nim [Denglerem] przez cały czas, uwięzieni w tym leśnym więzieniu... Nie ma szerokiej perspektywy”⁶⁹. Spojrzenie Dietera uwalnia się dopiero w powietrzu – w owej wspomnianej przez Tischnera przestrzeni otwartej ku górze. Świadczy o tym także to, że w *Operacji Świt*, choć podejmuje próbę przedarcia się do rzeki Mekong, Dieter nieustannie zdaje się spodziewać ratunku z nieba: widok przelatujących nad dżunglą wojskowych samolotów i helikopterów dodaje mu energii, a kiedy – mimo podjętych wysiłków – ratunek nie nadchodzi, bohater wykrzykuje swój żal w stronę chmur.

Zdaniem Laurie Ruth Johnson, w *Małym Dieterze...* Herzog przedstawia wizję ludzkiego życia jako rozpostartego między biegunami „wolności i uwięzienia, wzlotu i upadku”⁷⁰. W filmie tym – oraz w późniejszej *Operacji Świt* – słowo „wolność” przywoływane jest rzadko, na dodatek w konwencjonalnym znaczeniu wydostania się z wrogiego terytorium. Reżyser jednak na takim rozumieniu nie poprzestaje i szuka głębszego sensu wolności w przestrzeniach, rekwizytach i sytuacjach mających związek z formacyjnymi (i najbardziej traumatycznymi) doświadczeniami bohatera jego filmów. Wspominając realizację *Małego Dietera...*, mówi, że w domu Denglera jego uwagę przykuły zawieszane na ścianach obrazy przedstawiające otwarte drzwi⁷¹. Widok ten stał się inspiracją dla zaprezentowania w pierwszych sekwencjach filmu szczególnego rytuału, polegającego na kilkukrotnym otwieraniu i zamykaniu przez bohatera drzwi swojego domu. Działanie to, pozbawione pragmatycznego sensu, zostaje przedstawione jako symboliczny gest oznaczający wolność: swobodne otwieranie i zamykanie drzwi jest wszak przywilejem, którego więźniowie są pozbawieni. Co ciekawe, w swoim prywatnym życiu Dengler nie miał zwyczaju przypisywanego mu w filmie. O wykonanie wspomnianego gestu poprosił go reżyser, co pozwala nam patrzeć na to zachowanie jak na działanie o charakterze performatywnym, tłumaczące zarazem fascynację bohatera obrazami otwartych drzwi. Eksponując ten motyw, Herzog wnika w głębokie, może nawet nieuświadomione przekonania Denglera dotyczące natury wolności, unikając zarazem rozpatrywania jej w odniesieniu do amerykańskiej tożsamości narodowej, z którą bohater dwóch jego filmów – amerykański weteran wojenny – otwarcie się utożsamia. Jak się okazuje, w umyśle Denglera idea wolności wyraża się w symbolicznych skojarzeniach związanych z motywem

⁶⁸ L.R. Johnson, *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Camden House, Rochester 2016, s. 106.

⁶⁹ Cyt. za: D. Zaleski, *The Ecstatic Truth: Werner Herzog's Quest*, „The New Yorker” z 24 IV 2006, The New Yorker, <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth>.

⁷⁰ Johnson, dz. cyt., s. 97.

⁷¹ Por. P. Cronin, *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, New York 2002, s. 266.

otwierających się drzwi i okien. Źródłem tych skojarzeń jest przywoływana zarówno w *Małym Dieterze...* jak i w *Operacji Świt* sytuacja z czasu drugiej wojny światowej. Dengler opowiada o wielkim wrazeniu, jakie w czasie bombardowania rodzinnego Wildbergu wywarł na nim oglądany z okna domu przelot bombowca z otwartym (sic!) kokpitem. Chwila ta, urastająca w pamięci bohatera do rangi objawienia, jest przez niego definiowana jako moment narodzin jego marzeń o lataniu. Decyzję o emigracji do Ameryki bohater przedstawia jako wynik prostego rozumowania: w powojennych Niemczech przemysł lotniczy prawie nie istniał; najszybszą drogą do spełnienia snu o lataniu było wstąpienie do armii amerykańskiej.

Herzog nie dyskutuje z bohaterem swojego filmu na temat tego rozumowania. Archiwalia towarzyszące opowieści Denglera sugerują jednak, że jego marzenie o lataniu jest de facto snem o wolności. Wiele wskazuje, że wolność ta jest równoznaczna z poczuciem bezpieczeństwa – świadczy o tym zresztą ostatnia scena *Małego Dietera...*, ukazująca bohatera na polu pełnym samolotów; Dengler nazywa tę przestrzeń rajem, miejscem dającym pełne poczucie bezpieczeństwa. Choć jest amerykańskim weteranem wojennym deklarującym swoją miłość do ojczyzny, w głębi duszy Dengler pozostaje niemieckim chłopcem uwięzionym w bombardowanym mieście, pragnącym znaleźć się na miejscu przelatującego obok alianckiego pilota, czującego się na tyle swobodnie, by otworzyć w locie kokpit samolotu.

Zarówno w *Operacji Świt*, jak i w *Małym Dieterze...* wolność kojarzona jest z przestrzeniami nawet niecałkowicie otwartymi, lecz takimi, których otwartość lub zamknięcie mogą być świadomie i samodzielnie kontrolowane. Nic dziwnego, że w *Operacji Świt* pierwszą rzeczą, na której Dieter koncentruje swoje wysiłki po znalezieniu się w obozie, jest wykonanie z kawałka metalu kluczyka, dzięki któremu będzie mógł zdejmować kajdany swoje i towarzyszy. Kluczyk ten jest dla niego tym, czym pełny plecak dla Libora Zichy, jednego z pracowników stacji badawczej na Antarktydzie ukazanej w *Spotkaniach na krańcach świata*⁷². W jednej z sekwencji tego filmu Zicha, określany jako „uciekinię z za żelaznej kurtyny”, nie jest w stanie opowiedzieć o doświadczonej przez siebie traumie głodu, prezentuje za to zawartość swojego plecaka, zawsze spakowanego na wypadek konieczności szybkiej ucieczki z jakiegoś miejsca. „Moim zdaniem to, co masz przed sobą, jest najlepszym opisem wolności” – komentuje Herzog, a mężczyzna odpowiada: „Właśnie tak. To moja wolność”.

⁷² *Spotkania na krańcach świata (Encounters at the End of the World)*, Stany Zjednoczone, 2007, reż. W. Herzog.

*

Kiedy bohaterowie *Niepokonanych* docierają do granicy Związku Radzieckiego i Mongolii, obozowy „urka”, Walka, postanawia opuścić swoich towarzyszy, mimo iż wie, że prędzej czy później zostanie złapany. „Co z Ameryką?” – pyta go Janusz, nawiązując do wcześniejszych planów uciekiniera. W odpowiedzi słyszy: „Wolność? Nie wiedziałbym, co z nią zrobić”. Decyzja Walki oraz jego słowa wskazują, że *Niepokonani* są filmem podejmującym refleksję na temat kluczowej dla filmu jenieckiego wartości, a zarazem że refleksja ta odmienna jest od tej zawartej na kartach powieści Rawicza, w której postać Walki nie występuje i w której posłowie czytamy: „Wolność jest jak tlen. I mam nadzieję, że *Długi marsz* przypomina, iż wolność raz utraconą trudno jest odzyskać”⁷³. Owszem, protagonistów *Niepokonanych* napędza pragnienie wolności – świadomy trudów wyprawy Janusz z przekonaniem mówi, że ginąc w drodze, jego towarzysze „przynajmniej umrą jako wolni ludzie”. Dla większości bohaterów jednak – jak się okazuje – jej odzyskanie nie jest celem samym w sobie. Postawa Walki pokazuje nawet, że w ogóle nie musi ono być celem; historia „urki” jest wszak ilustracją lęku przed wolnością. Przywykły do życia w totalitarnym systemie, który co prawda traktuje go przedmiotowo, ale oferuje jakieś miejsce w społecznej strukturze, Walka obawia się sytuacji, w której musiałby samodzielnie kształtować swój los i na nowo zdefiniować siebie. Jego podróż nie jest jednak bezcelowa – Walka kończy ją jako człowiek, który być może po raz pierwszy dokonał autorefleksji i zrozumiał, że wolność nie jest kluczem do bezproblemowego życia. Wręcz przeciwnie: to wyzwanie i trud, zaczynający się być może od próby odpowiedzi na pytanie „Quo vadis?”, widniejące na koszulce Gene’a, jednego z bohaterów *Operacji Świt*.

Peter Weir i Werner Herzog podejmują dyskusję z konwencjami kina jenieckiego zarówno na poziomie formy, jak i treści. Organizując fabuły swoich dzieł wokół motywu wędrówki, wiążą przedstawione w filmach opowieści ze swoimi autorskimi poetykami, oddalając się zarazem od mainstreamowego podejścia do struktury prisoner of war movies. W zaproponowanych przez nich reinterpretacjach tej konwencji istotną rolę pełni pejzaż, w którym zakodowane zostało między innymi oryginalne podejście do centralnego dla filmu jenieckiego problemu wolności. Ani w *Niepokonanych*, ani w *Operacji Świt* nie jest ona utożsamiana z perspektywą amerykańską, mimo że wśród głównych bohaterów obu filmów znajdują się Amerykanie. De facto nie jest ona utożsamiana z żadną narodową perspektywą, choć w *Niepokonanych* sygnalizuje się jej silny związek z polską tożsamością, w końcu ostatnie słowa

⁷³ S. R a w i c z, „Posłowie”, w: tenże, *Długi marsz*, s. 271.

padające w filmie to wieńczący sekwencję archiwalnych materiałów napis „Wolna Polska” („Poland free”).

„Lubię was [Polaków – M.K.P.] za to, że nie godzicie się z niesprawiedliwością i dążycie do wolności” – mówi w jednej z pierwszych scen rozgrywających się w obozie aktor Chabarow. I chociaż charakterystyka ta doskonale koresponduje z osobowością Janusza, to włożenie jej w usta postaci zakłamej i niewiarygodnej sytuuje ją na pozycji stereotypu. Doskonale znając prawa hollywoodzkiego widowiska, Weir świadomie posługuje się typowymi dla mainstreamu uproszczeniami i generalizacjami, nigdy jednak na nich nie poprzestając – o czym świadczy choćby to, że większość postaci przedstawionych w *Niepokonanych* reprezentuje kulturowo utrwalone typy postaw względem wolności, dla których analogie znaleźć można w innych filmach jenieckich. Chabarow jest na przykład podobny do Gene’a z *Operacji Świt* – śni o wolności, żywi się marzeniem o niej, ale nie jest w stanie podjąć realnej walki o nią. Dowcipniś Zoran przypomina wesołków Harry’ego i Zwierzaka ze *Stalagu 17*, oswajających grozę obozu za pomocą sztubackich żartów, Mister Smith natomiast reprezentuje amerykański pragmatyzm i indywidualizm – cechy w rozmaity sposób realizowane między innymi przez Hiltsa z *Wielkiej ucieczki* czy Shearsa z *Mostu na rzece Kwai*. Tego rodzaju typy osobowościowe są w *Niepokonanych* rozbudowywane i niuansowane.

Działając w obszarze Indieewood i realizując wysokobudżetowe filmy wpisujące się w konwencje filmu jenieckiego, Herzog i Weir w pewien sposób odzyskują najważniejszą dla tego gatunku ideę wolności, poddając ją pod dyskusję i – nomen omen – uwalniając ją z tendencji dominujących w amerykańskim kinie głównego nurtu. Ani w *Niepokonanych*, ani w *Operacji Świt* wolność nie jest wartością przyjmowaną bezrefleksyjnie. Wręcz przeciwnie: Weir i Herzog pytają o głęboki sens bycia wolnym. Odmienne podejście do pejzażu sygnalizuje odrębne perspektywy przyjęte przez autorów: tam, gdzie Weira interesuje metaforyczny wymiar wędrówki i podróż duchowa, tam Herzog koncentruje się na wysiłku woli i możliwości przetrwania w drastycznych warunkach. Wspólny dla obu dzieł motyw bezlitosności, a w najlepszym razie obojętności natury może być przy tym interpretowany jako wątek ściśle korespondujący z refleksjami na temat natury wolności. O ile w standardowych prisoner of war movies jest ona prezentowana jako najwyższe dobro i zarazem prawo, którego bohaterowie zostali pozbawieni, o tyle w *Niepokonanych* i w *Operacji Świt* jest ona nie tylko pragnieniem bohaterów, lecz także wyzwaniem, któremu – jak pokazują przykłady Walki, Chabarowa i Gene’a – nie każdy może sprostać.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Armstrong, Richard, and Mary Willems Armstrong. *Encyclopedia of Film Themes, Settings and Series* (s.v. "Prisoner of War"). Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, 2001.
- Altman, Rick. *Gatunki filmowe*. Translated by Maria Zawadzka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Baron, Lawrence. "The First Wave of American Holocaust Films, 1945–1959." *The American Historical Review* 115, no. 1 (2010): 90–114.
- Bennett, Jamie. "Representations of Prison Escape in Films." In *Prison Breaks: Toward a Sociology of Escape*. Edited by Tomas Max Martin and Gilles Chantraine. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Bradshaw, Peter. "The Way Back—Review." *The Guardian*, December 23, 2010, The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2010/dec/23/the-way-back-review>.
- Chantraine, Gilles, and Tomas Max Martin. "Introduction: Toward a Sociology of Prison Escape." In *Prison Breaks: Toward a Sociology of Escape*. Edited by Tomas Max Martin and Gilles Chantraine. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Cronin, Paul. *Herzog on Herzog*. New York: Faber and Faber, 2002.
- Eberwein, Robert. *The Hollywood War Film*. Chichester: Wiley–Blackwell, 2010.
- Formica, Serena. *Peter Weir: A Creative Journey from Australia to Hollywood*. Bristol and Chicago: Intellect, 2012.
- Hellmann, John. "Vietnam and the Hollywood Genre: Inversions of the American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*." *American Quarterly* 34, no. 4 (1982): 418–39.
- Herzog, Werner. "Deklaracja z Minnesoty." Translated by Łukasz Mojsak. In *Herzog: Przewodnik Krytyki Politycznej*. Edited by Agnieszka Wiśniewska and Julian Kutyła. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- Johnson, Laurie Ruth. *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House, 2016.
- Kehrwald, Kevin. *Prison Movies: Cinema Behind Bars*. London and New York: Wallflower Press, 2017.
- Kempna-Pieniążek, Magdalena. "Bardzo długi marsz: Niepokonani Petera Weira wobec prozy Sławomira Rawicza." *Postscriptum Polonistyczne*, no. 1 (17) (2016): 105–14.
- . "Niedokończona konkwiata: O niezrealizowanym projekcie filmowym Wernera Herzoga." *Prace Kulturoznawcze* 22, no. 3 (2018): 41–52.
- Kempna-Pieniążek, Magdalena, and Przemysław Pieniążek. *Inny/Obcy: Transnarodowe i transgresyjne motywy w twórczości Petera Weira*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017.
- King, Geoff. *Indiewood, USA: Where Hollywood Meets Independent Cinema*. London and New York: I.B. Tauris, 2009.
- Lakoff, George. *Whose Freedom? A Battle Over America's Most Important Idea*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

- Lefebvre, Martin. "Between Setting and Landscape in the Cinema." In *Landscape and Film*. Edited by Martin Lefebvre. New York and London: Routledge, 2007.
- Loska, Krzysztof. "Kilka uwag o problemie gatunku filmowego." In *Wokół kina gatunków*. Edited by Krzysztof Loska. Kraków: Rabid, 2001.
- . "Kino gatunków – wprowadzenie." In *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Edited by Krzysztof Loska. Kraków: Rabid, 1998.
- Martel, Frédéric. *Mainstream: Co podoba się wszędzie na świecie*. Translated by Karolina Sikorska. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2011.
- Perra, Emiliano. *Conflicts of Memory: The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to Present*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York and Wien: Peter Lang, 2010.
- Perret, Jacques. *Le caporal épinglé*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.
- Polan, Dana. *Dreams of Flight: "The Great Escape" in American Film and Culture*. Oakland: University of California Press, 2021.
- Prager, Brad. *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. London and New York: Wallflower Press, 2007.
- Rawicz, Sławomir. *Długi marsz*. Translated by Leszek Rybicki and Maciej Świerkocki. Gdańsk: Gord, 2001.
- Scholz, Anne-Marie. "The Bridge on the River Kwai (1957) Revisited: Combat Cinema, American Culture and the German Past." *German History* 26, no. 2 (2008): 219–50.
- Slaughter, Anne-Marie. *The Idea That Is America: Keeping Faith With Our Values in a Dangerous World*. New York: Basic Books, 2007.
- Stanisławski, Krzysztof. *Werner Herzog*. Warszawa: Stowarzyszenie Kampania Artystyczna, 2012.
- Syska, Rafał. "Początki kina amerykańskiego." In *Historia kina*. Vol. 1. *Kino nieme*. Edited by Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, and Rafał Syska. Kraków: Universitas, 2009.
- Talarczyk-Gubała, Monika. "Untouchables: Women's Bodies in Wanda Jakubowska's Concentration Camp Films." *Studies in Eastern European Cinema* 7, no. 2 (2016): 114–26.
- . "Więźniarki i polityka: Ostatni etap Wandy Jakubowskiej i inne filmy obozowe w perspektywie studiów kobiecych w badaniach Holocaustu." *Kwartalnik Filmowy*, no. 4 (92) (2015): 142–58.
- Tischner, Józef. "Przestrzeń jako projekt wolności." In *Europa – fundamenty jedności*. Edited by Aniela Dylus. Warszawa: Fundacja Akademii Teologii Katolickiej, 1998.
- Zalewski, Daniel. "The Ecstatic Truth: Werner Herzog's Quest." *The New Yorker*, April 24, 2006, <http://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth>.
- Zwierzchowski, Piotr. "Bóg, miłość, wolność, Kaczor Donald, Enter: Tradycyjne wartości i kultura popularna." *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, no. 1 (2000): 83–89.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Magdalena KEMPNA-PIENIAŹEK – Wielkie ucieczki. Wolność i przestrzeń w *Niepokonanych* Petera Weira i *Operacji Świt* Wernera Herzoga

DOI 10.12887/36-2023-1-141-10

Tematem artykułu jest rola, jaką odgrywa przestrzeń w prezentowaniu problemu wolności w filmach *Niepokonani* (2010) Petera Weira oraz *Operacja Świt* (2006) Wernera Herzoga. Obaj reżyserzy sięgają po strukturę filmu jenieckiego, unikają jednak konwencjonalnego podejścia do tematu wolności, wykorzystując w tym celu znaczeniową rolę pejzażu. O ile w standardowych prisoner of war movies wolność jest ukazywana jako najwyższe dobro i zarazem prawo, którego bohaterowie zostali pozbawieni, o tyle w *Niepokonanych* i w *Operacji Świt* jest ona nie tylko pragnieniem bohaterów, lecz także wyzwaniem, któremu nie każdy może sprostać. Organizując fabuły swoich dzieł wokół motywu wędrówki, Herzog i Weir wiążą przedstawione w filmach opowieści ze swoimi autorskimi poetykami. W pierwszej części artykułu autorka charakteryzuje filmy jenieckie, a następnie poddaje analizie *Operację Świt* i *Niepokonanych*, stawiając pytania, za pomocą jakich metafor ich twórcy próbują dotrzeć do istoty pojęcia wolności i co odróżnia ich strategie od innych filmowych narracji na temat tej wartości.

Słowa kluczowe: film jeniecki, wolność – motyw filmowy, Werner Herzog, Peter Weir, filmowy pejzaż

Kontakt: Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

E-mail: magdalena.kempna@us.edu.pl

Tel. 32 2009318

<https://us.edu.pl/instytut/inok/osoby/magdalena-kempna-pieniazek/>

Magdalena KEMPNA-PIENIAŹEK, The Great Escapes: Freedom and Space in Peter Weir's *The Way Back* and Werner Herzog's *Rescue Dawn*

DOI 10.12887/36-2023-1-141-10

The subject of the article is the role of space in the presentations of freedom found in Peter Weir's *The Way Back* (2010) and Werner Herzog's *Rescue Dawn* (2006), respectively. Both directors draw on the structure of the prisoner of war movies, but avoid a conventional approach to the theme of freedom by making use of the semantics of landscape. While in standard prisoner of war movies freedom is shown as the highest value and a right of which the protagonists have been deprived, in the case of *The Way Back* and *Rescue Dawn*, non-confinement turns out not only a desire the protagonists cherish, but also a challenge not each of them is capable of meeting. Both Herzog and Weir build up the plots of their movies around the motif of wandering, thus relating them to their

authorial poetics. In the opening part of the article, the author characterizes the prisoner of war films as a genre and then analyzes *Rescue Dawn* and *The Way Back*, considering the metaphors and symbols by means of which each of the two directors wishes to find the essence of the concept of freedom. The author also investigates the strategies that distinguish Weir's and Herzog's works from other film narratives exploring the value in question.

Keywords: prisoner of war movies, freedom as a film motif, Werner Herzog, Peter Weir, landscape in film

Contact: Instytut Nauk o Kulturze, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski, ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice, Poland

E-mail: magdalena.kempna@us.edu.pl

Phone: +48 32 2009318

<https://us.edu.pl/instytut/inok/osoby/magdalena-kempna-pieniazek/>