

Magdalena Kempna-Pieniążek

Instytut Nauk o Kulturze

Uniwersytet Śląski

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

ORCID: 0000-0002-2569-5596

## Zamknięci w nieskończonej otchłani. Przestrzeń kosmiczna (i jej poetyka) w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga

Kadr otwierający film *Odległa błękitna planeta* (*The Wild Blue Yonder*) z 2005 roku jest pierwszym w twórczości Wernera Herzoga ujęciem związanym z przestrzenią kosmiczną. Związanym, rzecz jasna, na płaszczyźnie wyobraźni, a nie indeksalnego odniesienia. Zarejestrowane na Antarktydzie podwodne ujęcia zostały poddane przez reżysera dekontekstualizacji – w filmowej narracji służą one jako ilustracja środowiska planety, z której pochodzi główny bohater tego (*quasi*-)dokumentalnego<sup>1</sup> dzieła: nieszczęśliwy kosmita, trafiający na Ziemię gdzieś z okolic Andromedy. Wbrew pozorom, zabieg ten nie służy oswojeniu tego, co odległe i niepojęte za pomocą dobrze znanych obrazów. Wręcz przeciwnie, dziwne podwodne geografie Antarktydy zarówno tutaj, jak i w nieco późniejszych *Spotkaniach na krańcach świata*

---

<sup>1</sup> Filmy Wernera Herzoga trudno jest jednoznacznie sklasyfikować gatunkowo, a nawet rodzajowo. Sam reżyser twierdzi, że takie podziały go nie interesują [zob. np. K. Wetzel, *Interview with Werner Herzog* (1976), w: *Werner Herzog. Interviews*, red. E. Ames, Jackson 2014, s. 41]. *Odległa błękitna planeta* jest doskonałym przykładem charakterystycznej dla Herzoga strategii zacierania granic między kinem dokumentalnym i fabularnym: z jednej strony pojawiają się w niej utrzymane w popularnonaukowej konwencji wypowiedzi naukowców (głównie fizyków i astrofizyków) dotyczące m.in. współczesnego pojmowania czasu i przestrzeni oraz związanych z tym możliwości podróży kosmicznych, z drugiej natomiast główną osią narracyjną dzieła jest monolog granego przez Brada Dourifa kosmity, z niepokojem obserwującego wysiłki ludzi pragnących sięgnąć gwiazd.

(*Encounters at the End of the World*, 2007) mają reprezentować pejzaże radykalnie obce i niedostępne.

W *Odległej błękitnej planecie* widzę trzy wątki, które charakteryzują poetykę przestrzeni kosmicznej w filmach Wernera Herzoga. Pierwszym z nich jest paradoks zamknięcia w nieskończonej otwartości. W odróżnieniu od standardowych filmów popularnonaukowych (realizowanych np. przez BBC), akcentujących głównie ogrom przestrzeni kosmicznej i olbrzymie spektrum tkwiących w niej możliwości eksploratorskich, Herzog ukazuje głęboki wszechświat jako obszar, w którym ludzkość skazana jest na zamknięcie. Bezmiar przestrzeni i panujące w niej drastyczne warunki skłaniają reżysera do snucia wizji mrocznej otchłani, w której człowiek może przetrwać o tyle, o ile zasadniczo się od niej odizoluje, zamknie się w ciasnych promach kosmicznych, gdzie jego mięśnie ulegną zanikowi, a relacje społeczne będą się pogarszać z każdą pokonaną minutą świetlną. Drugi wątek wiąże się z konfrontacją dwóch możliwych sposobów penetracji wszechświata: w filmach Herzoga utopijnemu projektowi międzygwiazdnych podróży przeciwstawione zostają pożytki płynące z coraz uważniejszej obserwacji głębokiego kosmosu. Trzeci motyw ma charakter estetyczny: obrazy przestrzeni kosmicznej w filmach Wernera Herzoga podlegają dekontekstualizacji, różniącej się jednak od tego typu zabiegów obecnych w innych dziełach niemieckiego autora.

Swoje refleksje opierać będę na wątkach zawartych w *Odległej błękitnej planecie* oraz w zrealizowanym wspólnie z wulkanologiem Clive'em Oppenheimerem filmie *Ogniste kule: goście z odległych światów* (*Fireball: Visitors from Darker Worlds*, 2020). W obszarze moich zainteresowań mieści się także dokument *Last Exit: Space* (2022), w Polsce dystrybuowany pod niefortunnym tytułem *W kosmos z Herzogiem*<sup>2</sup>, którego reżyserem nominalnie jest Rudolph Herzog, ale producentem wykonawczym oraz narratorem Werner Herzog, co pozwala na postrzeganie niemieckiego twórcy jako co najmniej jego współautora<sup>3</sup>. Metodologiczny punkt odniesienia dla przedstawionych tutaj rozważań stanowią ustalenia badaczy astrokultury (Daniel Sage, Elizabeth A. Kes-

---

<sup>2</sup> Z uwagi na to, że ów polski tytuł w zasadniczy sposób zniekształca sens dzieła Rudolpha i Wernera Herzogów, w dalszych częściach artykułu będę się posługiwać tytułem oryginalnym filmu, tj. *Last Exit: Space*.

<sup>3</sup> Może nawet jego właściwego autora. Stwierdzenie takie wydaje się uzasadnione w świetle często komentowanej przez badaczy praktyki przechwytywania czy też zawłaszczania przez Herzoga cudzych projektów w jakiś sposób związanych z jego własną osobą. Zob. E. Ames, *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*, Minneapolis – London 2012, s. 218; J.-Ch. Horak, *W.H. or the mysteries of walking on ice*, w: *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*, red. T. Corrigan, London – New York 2014, s. 23–24.

sler, Kornelia Boczkowska), z kolei interpretacyjnym kontekstem moich analiz są rozpoznania związane z funkcjonowaniem pejzażu w kinie Wenera Herzoga, szczegółowo omówione w innych miejscach<sup>4</sup>. W artykule tym zakładam, że w filmach niemieckiego reżysera następuje proces, który Martin Lefebvre określa jako przekształcanie miejsca akcji w krajobraz. Mówiąc inaczej, przestrzeń w filmach Herzoga nie jest jedynie tłem przedstawionej historii<sup>5</sup>, lecz nabiera szczególnego znaczenia za sprawą przyjętej przez reżysera strategii, polegającej na usytuowaniu pejzażu w centrum zainteresowania i uczynieniu go autonomicznym elementem dzieła filmowego, uwolnionym z czysto narracyjnej funkcji<sup>6</sup>. W innych dziełach autora *Odległej błękitnej planety* strategia ta służy m.in. uczynieniu krajobrazu obiektem kontemplacji. W filmach, o których mowa w tym artykule, dzieje się jednak inaczej: o ile ziemskie pejzaże nadal pełnią w nich rolę kontemplacyjną, o tyle przestrzeń kosmiczna funkcjonuje na innych zasadach.

### *Werner Herzog's Cosmos?*

Kino Wenera Herzoga to zasadniczo kino otwartych przestrzeni. Właściwy mu sposób ukazywania ekstremalnych środowisk – od szczytów aktywnych wulkanów, przez amazońską dżunglę i gorącą pustynię, po lodowce Antarktydy – opiera się na podstawowych opozycjach: w herzogowskich pejzażach natura zostaje skonfrontowana z kulturą, a to, co widoczne, uruchamia myślenie o tym, co przed wzrokiem ukryte lub zasadniczo niedostępne ludzkiemu poznaniu. W ciągu lat akademickiej refleksji nad poetyką tych przestrzeni pojawiło się wiele propozycji interpretacyjnych: jej źródła doszukiwano się w niemieckim romantyzmie<sup>7</sup>, jako jej podstawową inspirację

---

<sup>4</sup> Zob. np. M. Kempna-Pieniążek, *Beneath the surface: On the significance of the underground and underwater landscapes in selected documentaries by Werner Herzog*, „Polish Journal of Landscape Studies” 2020, nr 6, DOI: 10.14746/pls.2020.6.8; teje, *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wenera Herzoga i Wima Wendersa*, Wrocław 2013, s. 117–147.

<sup>5</sup> Zob. M. Lefebvre, *Between setting and landscape in the cinema*, w: *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York–London 2007, s. 24.

<sup>6</sup> Zob. tamże, s. 29. Więcej na temat roli filmowego pejzażu oraz relacji zachodzących między takimi elementami dzieła filmowego, jak miejsce akcji, przestrzeń, krajobraz i topografia zob. I. Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice 2017, s. 17–61; B. Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, w: *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pieniążek, Katowice 2017, s. 7–24.

<sup>7</sup> Zob. np. L.R. Johnson, *Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Rochester 2016.

ukazywano malarstwo Caspara Davida Friedricha<sup>8</sup>, szukano jej powinowactwa z myślą Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Siegfrieda Kracuaera i André Bazina<sup>9</sup>, ale także poddawano ją gruntownej krytyce jako przejaw perspektywy patriarchalnej i kolonialnej<sup>10</sup>.

W świetle problemów poruszanych w tym artykule szczególnie ciekawe wydają się spostrzeżenia dotyczące często pojawiającego się w filmach Herzoga zestawiania otwartych przestrzeni z ujęciami zanurzonych w nich ludzkich sylwetek, kadrowanych w coraz dalszych planach, stopniowo „malejących” na tle otaczających je pejzaży. Lúcia Nagib uważa, że taki zabieg w pewien sposób tłumaczy „donkichoterską” postawę bohaterów filmów Herzoga – konkwistadorów, podróżników, szalonych naukowców i inżynierów – wobec otaczających ich „miażdżących” środowisk<sup>11</sup>. Laurie Ruth Johnson z kolei stwierdza, że widoki tego typu „wbrew intuicji sugerują, że jest wiele rzeczy, których nie możemy zobaczyć”, przy czym Herzog osiąga ten efekt, „przytłaczając nas rozległą panoramą, którą możemy zobaczyć”<sup>12</sup>. Przestrzeń kosmiczna w znaczący sposób odwraca, a równocześnie potwierdza takie spostrzeżenia. Odwraca, ponieważ, jak mówi bohater *Odległej błękitnej planety*, w czasie kosmicznej wędrówki niczego nie można zobaczyć: „Nie ma słońca. Nie ma na co patrzeć. [...] Nie ma poczucia bliskości jakiegoś miejsca. Statek staje się wyspą”. Potwierdza, gdyż wiadomo, że nieprzenikniona czerń skrywa ogrom galaktyk, o których wciąż niewiele wiemy. Kosmos jest więc w kinie Herzoga ekstremalnym doświadczeniem otwartej przestrzeni, którego analogią – aż trudno w to uwierzyć, ale jednak – w skali mikro staje się przebywanie na Antarktydzie. Tak mówi o nim w *Ognistych kulach...* sam reżyser: pięć miesięcy bez nocy, pięć tysięcy kilometrów wędrówki bez możliwości napotkania choćby jednego człowieka.

Dzieła Herzoga sytuują się w opozycji do filmów z gatunku *space documentaries*, poczynając od *Carl Sagan's Cosmos: A Personal Voyage* (reż. Adrian Malone) z 1980 roku po *Wszechświat (Universe)* (reż. Ashley Gething) z 2021 roku. Swoją niechęć do filmów popularnonaukowych niemiecki reżyser demonstrował przed laty w formie zjadliwych komentarzy na temat

---

<sup>8</sup> Zob. np. J. Wojnicka, *Człowiek i natura. Romantyczny pejzaż w filmie Herzoga*, w: Werner Herzog, wyd. P.C. Seel, B. Zmudziński, Kraków 1994, s. 129–143.

<sup>9</sup> Zob. J. Sarbiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, Gdańsk 2014.

<sup>10</sup> Zob. np. E. Carter, *Werner Herzog's African Sublime*, w: *A Companion to Werner Herzog*, red. B. Prager, Malden-Oxford 2012, s. 329–355.

<sup>11</sup> Zob. L. Nagib, *Pshysicality, Difference, and the Challenge of Representation: Werner Herzog in the Light of the New Waves*, w: *A Companion to Werner Herzog*, s. 74.

<sup>12</sup> L.R. Johnson, *Forgotten Dreams*, s. 94–95.

filmu przyrodniczego, mówiąc o „bardzo głupich dokumentach”, „czymś potwornie nudnym o zwierzętach gdzieś w Serengeti, wszystkich uroczych i puszystych” i twierdząc, że nawet filmy pornograficzne zawierają więcej nagiej (*nota bene*) prawdy niż tego typu realizacje<sup>13</sup>. Herzog zwracał uwagę na sposób, w jaki popularnonaukowy dyskurs zafałszowuje obraz natury przez sprowadzenie jej do kategorii bliskich naszemu codziennemu doświadczeniu. Swój dystans wobec gatunku *space documentary* reżyser przejawia w mniej manifestacyjny sposób, sygnalizując na przykład, że bliższe są mu koncepcje fantastyki naukowej niż filmu popularnonaukowego. W końcu *Odległa błękitna planeta*, składająca się głównie z archiwaliów pozyskanych od agencji NASA, podwodnych (autentycznych) ujęć Antarktydy oraz fragmentów wywiadów z naukowcami, nosi znaczący podtytuł: *Fantazja science fiction*. Zabieg ten wydaje się oczywisty w świetle Herzogowskiej koncepcji faktu, postrzeganego nie jako molekuła prawdy, lecz zaledwie powierzchni, skrywająca trudno dostępną prawdę głęboką, nazywaną także „ekstazytyczną”. Nauki ścisłe operują głównie faktami; nic dziwnego zatem, że reżyser kieruje swoją uwagę ku konwencjom science fiction, posługującym się zmyśleniem i stylizacją, będącymi – wedle Herzogowskiej epistemologii – narzędziami umożliwiającymi sięgnięcie do wspomnianych głębszych pokładów prawdy<sup>14</sup>.

Istotne wydaje się również to, że w standardowych *space documentaries* nader często stosuje się strategię łagodzenia poczucia bezdomności i bezsilności towarzyszącego obserwacji wszechświata za sprawą szczególnego typu „udomowionej” wzniosłości – „udomowionej”, czyli takiej, w której bezkres kosmosu zostaje przedstawiony za pomocą kategorii bliskich ludzkiej codzienności, na przykład nakładów pracy, dostępnych materiałów i potencjału<sup>15</sup>. Jak dowodzi Kornelia Boczkowska, w realizacjach tego typu trywializacja doświadczenia przestrzeni kosmicznej następuje za sprawą rozmaitych środków, na przykład w serialu *Carl Sagan's Cosmos* i jego remake'u zatytułowanym *Kosmos (Cosmos: A Spacetime Odyssey*, reż. Ann Druyan i in.) z 2014 roku pojawiają się udramatyzowane sekwencje, w których gospodarze

<sup>13</sup> Zob. P. Cronin, *Herzog on Herzog*, London–New York 2002, s. 16–17.

<sup>14</sup> Swoje rozumienie prawdy, rozmaitych jej pokładów oraz sposobów docierania do niej Werner Herzog przedstawił w swoim jedynym manifestie. Zob. W. Herzog, *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, przeł. J. Mojsak, w: *Herzog. Przewodnik krytyki politycznej*, red. A. Wiśniewska, J. Kutyla, Warszawa 2010, s. 112–113.

<sup>15</sup> Zob. K. Boczkowska, *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan's "Cosmos" and Its Sequel*, „Kultura Popularna” 2017, nr 4, s. 27.

tych programów „poruszają się” ultranowoczesnym „statkiem wyobraźni” lub spacerują po „kosmicznym kalendarzu”, ich wypowiedziom towarzyszą zabiegi typu *slow motion*, a w poszczególnych odcinkach elementy animacji i ujęcia zarejestrowane w studiu są przeplatane udramatyzowanymi sekwencjami zrealizowanymi z udziałem aktorów<sup>16</sup>.

Badania przeprowadzone m.in. przez Daniela Sage’a oraz Elizabeth A. Kessler pokazują, że tego typu reinterpretacje pojęcia wzniosłości nie są właściwe tylko serialom popularnonaukowym, choć z pewnością ich nasilenie się obserwujemy od czasu ekspansji telewizji<sup>17</sup>. Trop ten wydaje się charakterystyczny dla całej (zachodniej) astrokultury, poczynając od funkcjonowania agencji takich jak NASA, przez rozmaite instytucje upamiętniające wysiłki związane z eksplorowaniem przestrzeni kosmicznej (takie jak analizowane przez Sage’a National Air and Space Museum w Waszyngtonie), po obecność tego typu wątków we współczesnych mediach. We wszystkich tych obszarach da się zaobserwować tendencję, którą Kessler opisuje na przykładzie publikowanych przez NASA zdjęć z teleskopu Hubble’a: „poprzez powtórzenia romantycznych tropów, [...] ponownie ewokują [one – przyp. M.K.P.] uczucie wzniosłości” i zachęcają odbiorcę do doświadczania wszechświata jako „niedostępnego człowiekowi, choć równocześnie sytuującego się w zasięgu naszych systemów wiedzy”<sup>18</sup>.

Pomijam w tym miejscu relację łączącą ten typ wzniosłości z koncepcjami Immanuela Kanta, Edmunda Burke’a czy François Lyotarda, o której pisali inni badacze<sup>19</sup>. W tym miejscu istotne jest głównie to, że inaczej niż w typowych *space documentaries*, w filmach Herzoga kosmos nie jest przestrzenią ekscytującej przygody, a jego ogrom nie podlega procesowi „udomowienia”. W swojej mrocznej, jednostajnej bezkresności nie jest też szczególnie atrakcyjny, w odróżnieniu od różnorodnych ziemskich pejzaży: jezior, gór, pustyń czy lasów, licznie reprezentowanych we wszystkich omawianych tu dziełach. Co ciekawe, w odniesieniu do przestrzeni kosmicznej zdaje się nie ujawniać charakterystyczne dla innych filmów Herzoga napięcie między wzniosłością a pięknem, bynajmniej nie tożsame z jakościami przypisywanymi estetyce

<sup>16</sup> Zob. tamże, s. 28.

<sup>17</sup> Zob. tamże, s. 27.

<sup>18</sup> E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis – London 2012, s. 5.

<sup>19</sup> Zob. np. D. Sage, *How Outer Space Made America. Geography, Organization and Cosmic Sublime*, Farnham – Burlington 2014, s. 2–4; K. Boczkowska, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20<sup>th</sup> century American and Soviet space art*, Poznań 2016, s. 220–226; teźże, *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film*, s. 27–29.

*picturesque*. Pejzaże Herzoga nie lokują się „w połowie drogi między spokojnym i uporządkowanym pięknem oraz budzącą grozę [...] wzniosłością”<sup>20</sup>, lecz raczej – podobnie jak obrazy Caspara Davida Friedricha – są „równocześnie piękne (dostarczają przyjemności i uczucia komfortu), jak i wzniosłe (budzące odczucie wypełnionego lękiem podziwu, a nawet egzystencjalnego przerażenia, jak w przypadku obrazu samotnej sylwetki ludzkiej skonfrontowanej z ogromem oceanu w *Mnichu nad morzem*)”<sup>21</sup>. O ile cytowane w *Last Exit: Space* ujęcia Ziemi zarejestrowane z orbity, z charakterystyczną linią górnych warstw atmosfery, a także „grające” odległą błękitną planetę podwodne ujęcia Antarktydy mogą jeszcze wpisywać się w taką strategię, o tyle wizualizacje głębokiego kosmosu w filmach reżysera mają z nią niewiele wspólnego.

Wiąże się to z faktem, że w „kosmicznych” filmach Herzoga motywowi przytłoczenia ekstremalną przestrzenią towarzyszy motyw ekstremalnego zamknięcia. W *Odległej błękitnej planecie* wątek ten zostaje zasygnalizowany przez dobór ujęć zarejestrowanych na pokładzie promu Atlantis: Ziemię oglądamy w nich przez okna, których ramy są w kadrze doskonale widoczne, sygnalizując, iż obserwator pozostaje w przestrzeni ściśle zamkniętej i ograniczonej. W *Last Exit: Space* podobny efekt jest osiąganym poprzez ukazywanie komputerowych symulacji prezentujących niewielkie statki kosmiczne mknące przez czerni kosmosu, a także poprzez wypowiedzi, w których porównuje się sytuację astronautów do statusu „złotej rybki w akwarium”. To kolejny wątek, który w wizji reżysera wiąże kosmos z Antarktydą, gdzie – jak dobitnie zostało pokazane w *Spotkaniach na krańcach świata* – przetrwanie człowieka jest możliwe tylko dzięki umiejętności odgrozdzenia się od nieprzyjawnego środowiska za pomocą odpowiedniego budownictwa, pojazdów oraz szczelnych skafandrów umożliwiających nurkowanie w Morzu Rossa.

Prezentując wizję życia w przyszłych pozaziemskich koloniach, Herzog mówi o ludziach tkwiących w przeciwpromiennych bunkrach, delektujących się drinkami sporządzonymi z własnego moczu, a zawarte w filmie wypowiedzi kolejnych ekspertów układają się w litanię problemów towarzyszących międzygwiazdnej podróży: stłoczenie w ciasnej przestrzeni przez okres życia nawet pięciuset pokoleń, duże różnice temperatur, zabójcze promieniowanie ultrafioletowe, deficyty wody, tlenu i pokarmu, katastrofalne wybuchy na Słońcu, brak ochrony pola magnetycznego, nieustanne bom-

<sup>20</sup> K. Boczkowska, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20<sup>th</sup> century American and Soviet space art*, s. 222–223.

<sup>21</sup> L.R. Johnson, *Forgotten Dreams*, s. 120.

bardowanie kosmicznym promieniowaniem, wysokie ryzyko genetycznych mutacji, nie wspominając już o problemach z interakcjami społecznymi oraz prokreacją na statkach generacyjnych dysponujących ograniczoną pulą genów i grawitacją tak słabą, że uprawianie seksu będzie na nich o tyle możliwe, o ile wcześniej uda się opracować skafandry pozwalające partnerom na zbliżenie się do siebie. Mówiąc krótko: zarówno w *Odległej błękitnej planecie*, jak i w *Last Exit: Space* efektywność podróży międzygwiazdnych traktowana jest sceptycznie, aczkolwiek również z przekonaniem, że ludzka ciekawość najpewniej doprowadzi do realizacji najbardziej ryzykownych pomysłów.

Co ciekawe, w wątku podróży kosmicznych przywoływanym w dokumentach Herzoga trudno dopatrzeć się wzniosłości technologicznej, obecnej w filmach (fabularnych i dokumentalnych) reżysera co najmniej od lat 70. XX wieku, czyli od czasu realizacji *Szklanego serca* (*Herz aus Glas*, 1976). Charakterystyczne zestawienia naturalnych pejzaży z ujęciami prezentującymi wielkie maszyny, np. gigantyczny autobus w *Spotkaniach na krańcach świata* czy ciężki sprzęt wykorzystywany w czasie gaszenia płonących pól naftowych w *Rekolekcjach na temat mroku* (*Lektionen in Finsternis / Lessons of Darkness*, 1992) skłaniają niektórych badaczy<sup>22</sup> do postrzegania filmów Herzoga jako integrujących manifestacje wzniosłości związanej z przyrodą i wzniosłości inspirowanej techniką. Wydawałoby się, że eksploracja kosmosu jest tematem sprzyjającym rozwijaniu tego tropu. Tymczasem zarówno w *Ognistych kulach...*, jak i w *Last Exit...*, choć technika jest w nich wątkiem bardzo istotnym, nie występują spektakularne ujęcia prezentujące technologiczne zaplecze najgroźniejszych kosmicznych przedsięwzięć. Zamiast podziwiać starty rakiet czy ogromne hale, w których się je produkuje, oglądamy techniczną stronę astrokultury w wariacie mikro, np. w postaci obsługiwanej dwuosobowo aparatury do badania mikrometeorytów (*Ogniste kule...*) czy amatorskiej inicjatywy grupy Copenhagen Suborbitals budującej maleńkich (w porównaniu z promami Atlantis) rozmiarów wehikuł mający posłużyć do załogowego lotu na ziemską orbitę (*Last Exit...*). Można się domyślać, że powody tej strategii są rozmaite. W opozycji do optymistycznych popkulturowych i popularnonaukowych narracji prezentujących życie na stacji orbitalnej jako dziwaczne, ale jednak dość komfortowe, a przynajmniej ekscytujące i obfitujące w zabawne wydarzenia, Herzog pokazuje przedsięwzięcia dysponujące budżetami i możliwościami znacznie mniejszymi niż te, którymi operuje NASA, a przez to realizowanymi w spartańskich warunkach,

<sup>22</sup> Zob. N. Heringman, *Herzog's 'Heart of Glass' and the Sublime of Raw Materials*, w: *A Companion to Werner Herzog*, s. 256–260.



w obliczu których jeszcze mocniej wybrzmiewa motyw niegościnnosci i wrogiego bezmiaru wszechświata. Niemieckiego reżysera interesują projekty realizowane przez grupki pasjonatów oraz indywidualnie podejmowane inicjatywy, często pozbawione jakichkolwiek związków z centralnie zarządzanym przemysłem kosmicznym lub przedsięwzięciami finansowanymi przez prywatne korporacje.

Nie bez znaczenia wydaje się także to, iż manifestacje kosmicznej technologicznej wzniosłości zostały zawłaszczone przez inne medialne narracje – ikoniczne ujęcia prezentujące start rakiety z przylądka Canaveral pełnią przecież obecnie rolę swoistej reklamy agencji NASA, podobnie jak cyfrowo opracowane zdjęcia z teleskopu Hubble’a, o których pisze Elizabeth Kessler, zwracając uwagę na to, że ich wartość naukowa jest relatywnie niska w porównaniu z ich walorem promocyjnym<sup>23</sup>. Z perspektywy Herzogowskiej estetyki takie widoki są już nie tylko zmanipulowane, lecz także skomercjalizowane i wyeksploatowane, nie spełniając nadrzędnego celu, jaki reżyser stawia obrazom zawartym w swoich dziełach: „Trzeba jak archeolog drążyć i szukać w naszym zdewastowanym krajobrazie czegokolwiek nowego. Czasami trzeba stoczyć walkę, by znaleźć nieprzetworzone i świeże obrazy”<sup>24</sup>.

## Otwieranie wszechświata

Przemierzanie przerażającej próżni nie jest jedynym sposobem eksploracji przestrzeni kosmicznej. O ile – w świetle naszych aktualnych możliwości technologicznych i biologicznych – podróże do obcych światów wydają się mrzonkami, o tyle obserwowanie głębokiego kosmosu to opcja ciekawa nie tylko poznawczo, lecz także estetycznie. Już w pierwszych minutach *Ognistych kul...* oraz *Last Exit: Space* prezentowane są spektakularne obrazy nocnego nieba zarejestrowane na Hawajach. Oglądana z tej perspektywy przestrzeń kosmiczna nie wydaje się ani pusta, ani przerażająca: jest pełna blasku gwiazd poruszających się w doskonałym rytmie; to już nie obraz próżni i piekła samotności, lecz bezmiar piękna i – jak w *Ognistych kulach...* stwierdza jeden z interlokutorów Clive’a Oppenheimera – prelude do kontaktu z Absolutem. W obu filmach sporo miejsca poświęcono obserwacji przestrzeni kosmicznej: *Ogniste kule...* ukazują m.in. Watykańskie Obserwatorium Astronomiczne w Castel Gandolfo, z kolei w *Last Exit: Space*

<sup>23</sup> Zob. E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos*, s. 7–9.

<sup>24</sup> P. Cronin, *Herzog on Herzog*, s. 66–67.

mowa jest o Kosmicznym Teleskopie Keplera. W filmie zacytowana zostaje znacząca wypowiedź astronomki Lucianne Walkowicz na temat roli ostatniego z wymienionych urządzeń: jej zdaniem Teleskop Keplera „otworzył dla nas wszechświat”. O ile zatem próby bezpośredniej eksploracji kosmosu prowadzą do zamykania ludzi w kapsułach, w których skazani są na powolną degenerację, o tyle opracowywanie coraz doskonalszych metod obserwacji głębokiego kosmosu skutkuje prawdziwym otwarciem tej przestrzeni dla ludzkiego poznania.

Oba wątki – fizycznej oraz obserwacyjnej eksploracji kosmosu – zbiegają się w zagadnieniu nieuchronnej zagłady. W *Odległej błękitnej planecie* motyw ten został przedstawiony za pomocą historii kosmity, którego rasa opuściła planetę krążącą wokół umierającej gwiazdy. W *Last Exit: Space* pojawia się wątek kryzysu ekologicznego, w *Spotkaniach na krańcach świata* wprost mówi się o czekających nas w przyszłości katastrofach naturalnych, a w *Ognistych kulach...* wspomina się o tym, że uważne obserwowanie nocnego nieba ma nam pozwolić dostrzec zmierzające w naszą stronę niebezpieczne komety czy asteroidy. Świadomość tego, że – z powodów naturalnych, kosmicznych czy ekologicznych – Ziemia nie zawsze będzie mogła nam służyć jako dom, stanowi silną motywację do opracowania planu podróży międzygwiazdnych. Kryzys, jakim dotknięta jest ludzkość, zdaniem Herzoga, dotyczy jednak nie tylko naszej fizycznej, lecz także duchowej egzystencji. Powracające często – zarówno w filmowych narracjach, jak i w pozafilmowych wypowiedziach autora – przekonanie, że żyjemy wśród zużytych obrazów i potrzebujemy nowych, nadaje szczególny charakter zawartym w filmach Herzoga wyobrażeniom kosmosu. Poszukiwanie „niezużytych” obrazów często wiąże się bowiem z przekształcaniem realnie istniejących miejsc w „uderzająco obce geografie”<sup>25</sup>.

Przestrzeń kosmiczna stwarza co najmniej dwie interesujące możliwości dla realizacji tego planu. Po pierwsze, wejście na ziemską orbitę daje szansę przyjęcia nowej perspektywy oglądu rzeczywistości. To radykalna realizacja charakterystycznych dla filmów Herzoga *aerial views*, ujęć z lotu ptaka, których rola jest złożona, zazwyczaj jednak rozpościera się między funkcjami poznawczymi i estetycznymi. Po drugie, zdjęcia i filmy dostarczane przez sondy takie jak Cassini czy teleskopy takie jak Kepler w swojej ekscentryczności po

---

<sup>25</sup> Zob. B. Prager, *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London – New York 2007, s. 84. Technika ta została przez reżysera opracowana już na planie *Fata Morgany* (1970), gdzie rejestrowanie pejzażu za pomocą ruchomej kamery, usytuowanej na dachu samochodu lub na pokładzie niewielkiego samolotu, sprawiło, że „to co powinno być obrazami z podróży, uległo radykalnej dekontekstualizacji” [E. Ames, *Ferocious Reality*, s. 55].

prostu wpisują się w Herzogowską ideę nieużytych obrazów – przynajmniej do momentu, w którym zostaną poddane cyfrowej obróbce mającej na celu włączenie ich do komercyjnego obiegu (aktualnie proces ten można obserwować na przykładzie zdjęć z teleskopu Jamesa Webba publikowanych przez NASA w aurze spektakularnych wydarzeń z udziałem prominentnych polityków<sup>26</sup>).

Podstawową trudnością jest jednak pozyskiwanie takich materiałów. W odróżnieniu od ziemskich pejzaży, które rejestrować może ekipa pracująca na planie, nie są one bezpośrednio dostępne reżyserowi lub jego współpracownikom. Problem ten częściowo rozwiązuje kontakt z agencją NASA, zaangażowaną w produkcję *Odległej błękitnej planety* czy z National Science Foundation, która sfinansowała *Spotkania na krańcach świata*. W ostatnich latach Herzog chętnie podejmuje współpracę z takimi organizacjami, co skłania do zadawania pytań o to, na ile zdaje sobie sprawę z uwikłania tych instytucji w proces tworzenia szczególnej relacji między przestrzenią kosmiczną a miejscem, jakie we współczesnych geografiach i geopolitykach zajmują Stany Zjednoczone Ameryki Północnej. Jak bowiem słusznie przypomina Daniel Sage, kosmiczne idee obecne w mediach, mimo przypisywanego im waloru transcendentności, od dawna są połączone ze zdecydowanie ziemskimi geografiami: „narodami, miejscami, lokalnościami, relacjami, organizacjami, pejzażami, muzeami i kulturami popularnymi”<sup>27</sup>. „Mapowanie” kosmosu, jakie obserwujemy w kulturze masowej, nie ma zatem zbyt wiele wspólnego z kosmografią jako taką, z całą pewnością może być za to postrzegane jako rzutowanie w przestrzeń kosmiczną *quasi*-kartograficznej siatki pojęć opisujących nasze ziemskie polityki i relacje<sup>28</sup>, przy czym rolę dominującą pełni tu dyskurs amerykański<sup>29</sup>.

W związku z tym w popkulturowych narracjach o eksploracji kosmosu – w tym w tzw. *space documentaries* – tak często pobrzmiwają iście westernewe motywy: rubieży Układu Słonecznego przemierzane przez sondy Voyager kojarzą się z pasem pogranicza, promy kosmiczne służą za współczesne

---

<sup>26</sup> Zob. np. B. Kołodziejczyk, *Przełomowe zdjęcie. Głębia wszechświata w obiektywie teleskopu Jamesa Webba*, <https://wydarzenia.interia.pl/zagranica/news-przelomowe-zdjecie-glebia-wszech-swiata-w-obiektywie-teleskop.nId,6151464> [dostęp 06.08.22].

<sup>27</sup> D. Sage, *How Outer Space Made America*, s. 4.

<sup>28</sup> Dlatego – za Danielem Sage’em – w artykule tym mówię o „geografiach kosmosu”, nie zaś o „kosmografii” czy „kosmografiach”.

<sup>29</sup> Na marginesie niniejszych rozważań pozostawiam kwestię innych astrokultur, przede wszystkim rosyjskiej, której ciekawą analizę – w konfrontacji z amerykańskim kosmizmem – przedstawiła Kornelia Boczkowska. Zob. tejże, *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20<sup>th</sup> century American and Soviet space art*.

dyliżanse, astronauta to dzielni pionierzy, naukowcy reprezentują cywilizację, której kaganek chcemy nieść „dzikim” planetom, a zagrażające naszej misji asteroidy pełnią rolę czających się gdzieś tam w kanionie bandytów bądź Indian. Wątki te nie są przypadkowe. Jak przekonuje Daniel Sage, „eksploracja kosmosu to w przeważającej mierze etnocentryczna i neokolonialna sprawa”, w końcu tylko nieliczne państwa dysponują zapleczem finansowym, gospodarczym i technicznym pozwalającym wysyłać ludzi w przestrzeń kosmiczną<sup>30</sup>. Popkulturowe wyobrażenia na jej temat są zakorzenione we wrażliwości neokolonialnej nie tylko pod względem ideologicznym, lecz także estetycznym. W przekonujący sposób pisze o tym Elizabeth A. Kessler, dostrzegająca w – jakże często cytowanych w mediach – obrazach z teleskopu Hubble’a „uderzające podobieństwo do ziemskich geologicznych i meteorologicznych formacji, szczególnie do tych ukazywanych w romantycznych pejzażach amerykańskiego Zachodu”<sup>31</sup>, utrwalanych np. przez przedstawicieli Hudson River School: Thomasa Cole’a, Frederica Edwina Churcha czy Alberta Bierstadta. Analizując opracowane przez NASA i szeroko rozpowszechnione przez media zdjęcia m.in. Galaktyki Wir, autorka dowodzi, że amerykańscy

astronomowie nie stworzyli swoich wizji mgławic, galaktyk i gwiazdnych przestrzeni w obiektywnej próżni. [...] Bogata i ideologicznie złożona kultura wsparła wysiłki naukowców w procesie przekładu danych na obrazy. Zamiast stworzyć coś całkowicie nowego, astronomowie, pracujący w czasie wielkiej technologicznej zmiany, w której wyniku cyfrowe technologie przekształciły system produkcji i dystrybucji obrazów, przenieśli już istniejący model wizualizowania i prezentowania tematu eksploracji do nowej fazy odkryć. Mit amerykańskiego pogranicza stał się ramą, przez którą oglądane było nowe [kosmiczne – przyp. M.K.P.] pogranicze<sup>32</sup>.

Względy ideologiczne i estetyczne decydują zatem o tym, że zachodnie popularne narracje o eksploracji przestrzeni kosmicznej wydają się przedłużeniem opowieści o kolonizacji Dzikiego Zachodu.

W filmach Herzoga wypowiedzi rzeczników takich narracji oraz zwolenników udomowionej wzniosłości często są cytowane: pojawiają się w nich osoby, które tłumaczą, jak żałośnie krótki odcinek podróży do najbliższej gwiazdy mogłoby nam zapewnić wykorzystanie całego paliwa dostępnego na Ziemi i jak będzie wyglądała nasza przyszłość, gdy już rozsiądziemy

<sup>30</sup> Zob. D. Sage, *How Outer Space Made America*, s. 8.

<sup>31</sup> E.A. Kessler, *Picturing the Cosmos*, s. 5.

<sup>32</sup> Tamże, s. 10–11.

się w – *notabene* – „nowych światach”, a nasza rodzima planeta stanie się „rezerwatem”. Wypowiedzi te pojawiają się w bliskim sąsiedztwie innych narracji, na przykład przedstawicieli ruchu religijnego Dolina Świtu wyznającego wiarę w UFO czy krytyków korporacji, uważających, że działalność Elona Muska doprowadzi do zorganizowania pozaziemskich kolonii na wzór magazynów firmy Amazon. Sąsiedztwo to świadczy o tym, że Herzog próbuje zdystansować się względem wszelkich ideologii działających w obszarze astrokultury, a współpraca z wielkimi instytucjami, takimi jak NASA, służy mu głównie do pozyskiwania środków i materiałów niezbędnych do realizacji filmów, w tym zdjęć z przestrzeni kosmicznej. Wciąż jednak są to materiały już gotowe, w których koncepcyjnym przygotowaniu twórca nie brał udziału; jego rola sprowadza się do ich montażowego i narracyjnego opracowania, a możliwość dopasowania ich do własnej stylistyki jest ograniczona.

Dekontekstualizacja pejzażu, tak charakterystyczna dla kina Herzoga, musi zatem przebiegać tu inaczej: za pomocą nie ustawień kamery, lecz na przykład narracji i dźwięku. Dzieje się tak w *Odległej błękitnej planecie*, gdzie astronauta biorący udział w autentycznej misji programu Galileo zostają zaprezentowani jako członkowie wyprawy kolonizacyjnej; ich rzekomy pobyt na odległej błękitnej planecie ilustrują z kolei filmy zarejestrowane na Antarktydzie, którym w otwierających ujęciach towarzyszy dźwiękowe tło złożone z muzyki w stylu kina science fiction oraz odgłosów rejestrowanych w stacjach orbitalnych. Warto przy tym zauważyć, że taka muzyczna ilustracja odbiega od standardowych rozwiązań znanych z innych *space documentaries*, w których – w celu ewokowania wzniosłości – często wykorzystuje się muzykę symfoniczną, czego najlepszym przykładem jest spektakularna ścieżka dźwiękowa stworzona na potrzeby serialu *Wszechświat* przez Anże Rozmana. Tymczasem na planie swoich dokumentów o kosmicznej tematyce Herzog konsekwentnie współpracuje z holenderskim wiolonczelistą Ernstem Reijsegerem, którego muzyka tworzy w jego filmach efekt obcości, nie zaś udomowionej, oswojonej wzniosłości.

Sposobem na dekontekstualizację kosmicznych pejzaży, a zarazem na ucieczkę od zdominowanych przez fakty popularnonaukowych narracji jest także jedna ze stałych strategii Herzoga: powoływanie się na mit. W *Ognistych kulach...* naukowe wypowiedzi na temat meteorytów zostają zatem skonfrontowane z tradycyjnymi wierzeniami rozmaitych ludów, m.in. Aborygenów czy mieszkańców Polinezji, z którymi rozmawia współtwórca filmu, wulkanolog Clive Oppenheimer, a występująca w *Last Exit...* astronomka Lucianne Walkowicz obserwuje z bliska jeden z kosmogonicznie motywowanych rytuałów rdzennych mieszkańców Hawajów. W kinie niemieckiego reżysera mityczne narracje są traktowane jako równorzędne względem dyskursu na-

ukowego. Herzogowska epistemologia zakłada wszak, że fakty to nie to samo co głęboka prawda, do której sięgnięcie nie jest łatwe: mit może się okazać w tym procesie narzędziem równie przydatnym co nauka<sup>33</sup>.

Ustalenia badaczy astrokultury wskazują na to, że narracje na temat eksploracji kosmosu, jakimi obecnie dysponujemy i które są nam przekazywane przez media (w tym kino, telewizję i Internet), także stają się obszarem działania mitów, tyle że zakorzenionych w bardziej współczesnych kulturowych fenomenach. Nic w tym dziwnego, wszak – jak dowodzą antropolodzy – obserwacje astronomiczne niemal w każdej kulturze były wykorzystywane do kreowania społecznych i politycznych relacji<sup>34</sup>. Przywołując zarówno dawne, jak i obecne – w tym konkurujące ze sobą – kosmiczne dyskursy, Herzog odziera zatem współczesną kosmologię z iluzji obiektywizmu i ideologicznej neutralności.

\*  
\* \*

Przestrzeń kosmiczna w filmach Wernera Herzoga nie jest wolna od paradoksów: opisywana jest w kategoriach doświadczenia zarówno radykalnego zamknięcia, jak i ekstremalnej otwartości; prezentuje się jako ostatnia nadzieja ludzkości, a równocześnie największe zagrożenie dla ludzkiej cywilizacji; oferuje możliwości pozyskiwania nieużytych obrazów, które jednak są prawie niedostępne. Od innych przestrzeni ukazywanych w filmach Herzoga różni ją tryb prezentacji, w większym stopniu opierający się na narracji i dźwięku niż na obrazie, wciąż jednak wpisujący się w charakterystyczną dla kina Herzoga strategię dekontekstualizacji.

W obszernym atlasie herzogowskich topografii kosmos funkcjonuje od niedawna. *Odległa błękitna planeta* powstała co prawda już prawie dwadzieścia lat temu, biorąc jednak pod uwagę to, że Herzog realizuje filmy dokumentalne nieprzerwanie od 1962 roku, nie jest to wcale dawno temu. Obecność tego wątku wydaje się w dużej mierze podyktowana ewolucją zainteresowań samego autora. Tradycyjna klasyfikacja, zaproponowana przez Emanuela Carrère'a<sup>35</sup>, zgodnie z którą w dorobku Herzoga można wymienić nurt pejzażowy oraz nurt humanistyczny, już od jakiegoś czasu oczekuje na uzupełnienie. Ów trzeci nurt nazwałabym naukowo-poetyckim. Składają się

<sup>33</sup> Więcej na ten temat zob. M. Kempna-Pieniążek, *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, Poznań 2020, s. 139–142.

<sup>34</sup> Zob. D. Sage, *How Outer Space Made America*, s. 9.

<sup>35</sup> Zob. E. Carrère, *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, przeł. I. Dembowski, w: *Werner Herzog*, s. 91–100.

nań filmy, których bohaterami są naukowcy lub eksperci z różnych dziedzin, a spora część czasu ekranowego zostaje poświęcona wizualizacjom ich badań. W filmach takich jak *Spotkania na krańcach świata*, *Jaskinia zapomnianych snów* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), *Lo i stało się. Zaduma nad światem w sieci* (*Lo and Behold, Reveries of the Connected World*, 2016) czy *Inferno* (*Into the Inferno*, 2017) Herzog przygląda się cyfrowym symulacjom Groty Chauveta, mikroskopowym ujęciom pierwotnych organizmów i nieczytelnym dla przeciętnego odbiorcy komputerowym mapom nieba. Obrazy te zdają się przy tym pełnić w filmach niemieckiego reżysera funkcję *stricte estetyczną*<sup>36</sup> – Herzog i bohaterowie jego filmów nie objaśniają lub też w nikłym stopniu objaśniają znaczenia wykresów, diagramów i map. Są to kolejne „niezużyte”, niekonwencjonalne obrazy, służące ponadto budowaniu w dziełach reżysera atmosfery technologicznej wzniosłości, która nie tylko nie wyklucza, lecz wręcz uzupełnia motyw obecnej w tych filmach wzniosłości związanej z obrazami natury. Niestandardowe *space documentaries*, jakimi są *Ogniste kule...* czy *Last Exit: Space*, stanowią istotną część tego nurtu, czyniąc zarazem z Herzoga bodaj jedyne go wciąż aktywnego dokumentalistę, w którego filmach zobaczyć można obrazy zarówno ze wszystkich kontynentów, jak też Ziemię oglądaną z prawdziwie kosmicznej perspektywy.

## Bibliografia

- Ames Eric (2012), *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Boczkowska Kornelia (2016), *The impact of American and Russian cosmism on the representation of space exploration in 20<sup>th</sup> century American and Soviet space art*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Boczkowska Kornelia (2017), *The Homely Sublime in Space Science Documentary Film: Domesticating the Feeling of Homelessness in Carl Sagan’s “Cosmos” and Its Sequel*, „Kultura Popularna”, nr 4 (54), s. 24–34.
- Carrère Emanuel (1994), *Werner Herzog – twórca Woyzecka*, przeł. I. Dembowski, w: *Werner Herzog*, wyd. P.C. Seel, B. Zmudziński, Kraków: Secesja, s. 91–100.
- Carter Erica (2012), *Werner Herzog’s African Sublime*, w: *A Companion to Werner Herzog*, red. B. Prager, Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, s. 329–355.
- Copik Ilona (2017), *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

---

<sup>36</sup> O tym, że w takim ich prezentowaniu można dostrzec związki z zakorzenioną w epoce romantyzmu tendencją do poetyzowania nauki zob. M. Kempna-Pieniążek, *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, s. 174–176.

- Cronin Paul (2002), *Herzog on Herzog*, London–New York: Faber and Faber.
- Heringman Noah (2012), *Herzog's 'Heart of Glass' and the Sublime of Raw Materials*, w: *A Companion to Werner Herzog*, red. B. Prager, Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, s. 256–280.
- Herzog Werner (2010), *Deklaracja z Minnesoty. Prawda i fakt w kinie dokumentalnym*, przeł. J. Mojsak, w: *Herzog. Przewodnik krytyki politycznej*, red. A. Wiśniewska, J. Kutyla, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 112–113.
- Horak Jan-Christopher (2014), *W.H. or the mysteries of walking on ice*, w: *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*, red. T. Corrigan, London–New York: Routledge, s. 23–42.
- Johnson Laurie Ruth (2016), *Forgotten Dreams. Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*, Rochester: Camden House.
- Kempna-Pięiążek Magdalena (2013), *Marzyciele i wędrowcy. Romantyczna topografia twórczości Wernera Herzoga i Wima Wendersa*, Wrocław: ATUT.
- Kempna-Pięiążek Magdalena (2020), *Beneath the surface: On the significance of the underground and underwater landscapes in selected documentaries by Werner Herzog*, „Polish Journal of Landscape Studies”, nr 6, DOI: 10.14746/pls.2020.6.8.
- Kempna-Pięiążek Magdalena (2020), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Kessler Elizabeth A. (2012), *Picturing the Cosmos. Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Kita Barbara (2017), *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, w: *Filmowe pejzaże Europy*, red. B. Kita, M. Kempna-Pięiążek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 7–24.
- Kołodziejczyk Bartosz (2022), *Przełomowe zdjęcie. Głębia wszechświata w obiektywie teleskopu Jamesa Webba*, <https://wydarzenia.interia.pl/zagranica/news-przelomowe-zdjecie-glebia-wszechswiata-w-obiektywie-teleskop-nId,6151464> [dostęp 6.08.2022].
- Lefebvre Martin (2007), *Between setting and landscape in the cinema*, w: *Landscape and Film*, red. M. Lefebvre, New York–London: Routledge.
- Nagib Lúcia (2012), *Physicality, Difference, and the Challenge of Representation: Werner Herzog in the Light of the New Waves*, w: *A Companion to Werner Herzog*, red. B. Prager, Malden-Oxford: Wiley-Blackwell, s. 58–79.
- Prager Brad (2007), *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London–New York: Wallflower Press.
- Sage Daniel (2014), *How Outer Space Made America. Geography, Organization and Cosmic Sublime*, Farnham–Burlington: Ashgate.
- Sarbiewska Joanna (2014), *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wetzel Kraft (2014), *Interview with Werner Herzog (1976)*, w: *Werner Herzog. Interviews*, red. E. Ames, Jackson: University Press of Mississippi, s. 29–41.
- Wojnicka Joanna (2014), *Człowiek i natura. Romantyczny pejzaż w filmie Herzoga*, w: *Werner Herzog*, wyd. P.C. Seel, B. Zmudziński, Kraków: Secesja, s. 129–143.



## Confined in an Infinite Abyss: Outer Space (and Its Poetics) in Werner Herzog's Documentaries

### Abstract

The subject of the article is the poetics of outer space in Werner Herzog's documentaries. The author discusses *The Wild Blue Yonder* (2005), *Fireball: Visitors from Darker Worlds* (2020) and *Last Exit: Space* (2022, directed by R. Herzog, produced by W. Herzog), focusing on three main themes. The first of them is the paradox of confinement in infinite openness. Unlike standard space documentaries, which emphasise the vastness of outer space and its enormous range of exploration possibilities, Herzog portrays the deep universe as an area in which humanity is doomed to be confined. The second theme is the confrontation of two possible ways of penetrating the cosmos: in Herzog's films, the utopian project of interstellar voyages is confronted with the benefits of deep space observations. The third motif is of an aesthetic nature: the images of outer space in Werner Herzog's films are decontextualised in a different way than the landscapes presented in his other works.

**Keywords:** Werner Herzog, astroculture, outer space in audiovisual culture, space documentaries