

Michał Filipczuk
Akademii Ignatianum w Krakowie
michalef@poczta.fm

Chaos i ciemność. Kilka uwag o *Zagadce Kaspara Hausera* Wernera Herzoga

I była zgroza nagłych cisz!
I była próżnia w całym niebie!
A ty z tej próżni czemu drwisz,
kiedy ta próżnia nie drwi z ciebie?

Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*.

„Kto mnie tu postawił? Na czyj rozkaz i z czyjej woli przeznaczono mi to miejsce i ten czas?”¹. Próbując dokonać analizy powstałego w 1974 roku filmu Wernera Herzoga pt. *Zagadka Kaspara Hausera*, trzeba przede wszystkim uświadomić sobie jego budowę, odsłonić naczelną zasadę konstrukcyjną, ujawnić metodę artystyczną, którą posłużył się reżyser. Dzięki tym kilku niejako przedwstępnyim zabiegom interpretacyjnym będziemy mogli właściwie odczytać zawarte w dziele Herzoga znaczenia oraz wpisane w nie przesłanie.

Niemiecki reżyser, dokonując adaptacji powieści Jakuba Wassermana pt. *Dziecię Europy*², w sposób niezwykle konsekwentny dąży do ograniczenia materiału fabularnego, kręgu obecnych w nim postaci i zdarzeń. Jest to zabieg artystyczny w pełni świadomy, nie zaś, jak by się mogło z pozoru wydawać,

¹ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1989, s. 72.

² J. Wasserman, *Dziecię Europy*, Warszawa 1999.

wymuszony trudnościami adaptacyjnymi. Herzogowi udało się bowiem, dzięki wspomnianej wyżej konsekwencji w doborze środków artystycznych, ująć bieg przedstawianych zdarzeń w ramy klasycznej paraboli, nadając mu tym samym znaczenie dodatkowe, głębsze i wykraczające poza sekwencje ukazywanych faktów. Autor filmu twórczo spożytkował właściwości, zdawałoby się już nieco zapomnianego gatunku, tj. przypowieści, „w którym przedstawione postacie i zdarzenia nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”³. Herzog, przedstawiając na ekranie świadectwo własnej lektury powieści Wassermana i, by ująć rzecz nieco bardziej ogólnie, całej autentycznej historii Kaspara Hausera, podążył nie tyle drogą fabularyzacji, co zasadniczo odmienną od niej drogą alegoryzacji. I okazał się tutaj spadkobiercą niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, który w miejsce filmu będącego wyrazem wiary w rzeczywistość i posługującego się reprodukcją, wprowadza dzieło oparte w głównej mierze na obrazie, na wierze w siłę artystycznej kreacji⁴. Drogą alegoryzacji podążył jednak twórca niemiecki jeszcze dalej, włączając w nadrzędną ramę paraboli szereg obrazów obdarzonych metaforycznym, czy wręcz symbolicznym, znaczeniem: począwszy od, wprowadzającego widza w Herzogowski obraz, wizerunku wody, poprzez malarskie zarysy krajobrazów, symboliczną scenę nauki chodzenia Kaspara, cyrku oszustów, a kończąc na ujętej niezwykle skrótowo i zaskakująco scenie zabójstwa głównego bohatera. Poetycką proveniencję najpełniej zdradzają obrazy sennych wizji głównego bohatera. Powyższe zabiegi postrzegane są przez krytykę filmową jako jedna z naczelnych właściwości stylistycznych filmów Herzoga, które „z natury są obrazowe tzn. są montażem obrazów, a nie zapisem jakiejś historii. Często przypominają po prostu serię przezroczy, w których krajobraz zawsze jest nośnikiem symbolicznych znaczeń”⁵. Takiemu ujęciu wtóruje sam Herzog, który, wypowiadając się o funkcji, jaką w jego dziele pełnią kadry-obrazy, w jednym z wywiadów zauważył: „Krajobraz nie powinien być jak z hollywoodzkiego filmu czy pocztówki, ale raczej jak ekstatyczny [...] krajobraz niemalże z ludzkimi cechami, gdzie byłyby widzialne: dramat, pasja i ludzki patos”⁶.

Taką metodę budowania dzieła filmowego odnajdujemy również w innych filmach reżysera, w których tak naprawdę nie „ma znaczenia ani czas, ani miejsce akcji. Jedno i to samo przeznaczenie łączy hiszpańskiego kon-

³ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 412.

⁴ A. Helman, A. Madej, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice 1985, II, s. 17.

⁵ Tamże, II, s. 81.

⁶ W. Herzog, *Mój ukochany wróg* (1999). DVD, Anchor Bay Entertainment 2004. Cyt. za I. Sarzyński, *Aguirre i Fitzcarraldo. Analiza operatorska postaci w filmach Wernera Herzoga*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2015, s. 254. Zob. też: J. Sarbiewska, *Ruch i bezruch w obrazie*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54–55, s. 46.

kwistadora Aguirre szukającego w XVI w. legendarnego Eldorado u stóp Andów ze współczesnym kloszardem berlińskim Stroszkiem, dla którego pierwotnej, naiwnej osobowości amerykański sen dobrobytu i szczęścia skończył się podobnym obłędem samotności”⁷.

Wskazanie metody twórczej jest jednak zaledwie pierwszym krokiem w procesie interpretacji dzieła i musi pociągnąć za sobą odnalezienie uzasadnienia dla użycia owej metody. Najpierw jednak musimy sobie uświadomić, iż „twórczość Herzoga jest czymś więcej niż tylko kinem czy tylko programem estetycznym; jest przede wszystkim próbą sformułowania światopoglądu”⁸. Przywołując powyższe stwierdzenie nie można jednak pominąć deklaracji samego reżysera: „[...] proszę zrozumieć – nie jestem filozofem. Nie jestem intelektualistą. Robię filmy, by się od nich uwolnić, tak jak ktoś, kto się pozbywa zmory”⁹.

Herzog nie podejmuje się co prawda ukazania poprzez film kompletnego, w pełni spójnego, systemu filozoficznego, ale będąc (obok Volkera Schlöndorffa, Reinera Wernera Fassbindera, Wima Wendersa czy Margarethe von Trotta) przedstawicielem tzw. „nowego”, „młodego” artystycznego kina niemieckiego, wykorzystuje uprawianą przez siebie sztukę do prezentacji własnej, subiektywnej wizji świata i człowieka. I czyni to w pełni świadomie: „Lubię podchodzić aż ku granicy nieprawdy, by odkryć w ten sposób intensywniejszą postać prawdy”¹⁰. Prawdę tę zawarł w filmie *Zagadka Kaspara Hausera* w postaci sekwencji obrazów. O ile jednak ich kolejne odsłony, o czym już była mowa, odsyłają do bogatego zasobu ukrytych znaczeń, o tyle te znaczenia z kolei kierują uwagę widza ku rozległemu, lecz wyraźnie zarysowanemu kręgowi dzieł literackich i filozoficznych. I wbrew stwierdzeniu jednego z krytyków filmowych¹¹ obecność owych, rozłożonych równomiernie na przestrzeni całego filmu, odesłań i tropów łatwo dostrzec, a ich kierunek wskazać i dookreślić.

Kontekstem dla moich rozważań będą wybrane wątki filozoficzne XX-wiecznych filozofów egzystencji. Zarazem poglądy egzystencjalistów będą dla mnie w niniejszym tekście jedynie tłem interpretacyjnym dla analiz filmu niemieckiego twórcy: przywołuję je jedynie wówczas, gdy parantele z filmem Herzoga wydają mi się uderzające. Uzasadniona jest bowiem

⁷ Werner Herzog, red. M. Behler, Kraków 1994, s. 72.

⁸ A. Helman, A. Madej, *Niemiecki ekspresjonizm...*, s. 91.

⁹ *Każdy dla siebie... rozmowa z Wernerem Herzogiem*, „Film na Świecie” 1975, nr 11–12, s. 74.

¹⁰ Werner Herzog..., s. 58.

¹¹ „[...] było co najmniej kilka intelektualnych kontekstów, w które Herzog mógł z powodzeniem wcielić sprawę Kaspara, jednakże reżyser nie wykorzystał żadnego z nich”. J. Niecikowski, *Każdy dla siebie i wszyscy przeciw wszystkim*, „Film” 1976, nr 13.

w moim przekonaniu teza o głębokim pokrewieństwie między egzystencjalistami z jednej oraz Herzogiem z drugiej strony; pokrewieństwo w zakresie wizji świata, koncepcji człowieka, czy nawet czegoś tak nieuchwytnego jak klimat dzieła.

Ostatnie z wymienionych pokrewieństw ujawnia się już na płaszczyźnie filmowych obrazów, zwłaszcza tych przedstawiających statyczne, puste, zdawałoby się „martwe” krajobrazy, które można czytać zarówno w duchu romantyczno-symbolicznym jako pejzaże wewnętrzne¹² – a wtedy będą symbolizować pustkę głównego bohatera (Kaspar Hauser mówi w filmie: „Jestem w środku taki pusty”) – jak i w duchu ateizującego egzystencjalizmu: można je wówczas interpretować jako wizerunek świata bez Boga. Wydaje się, że tę drugą interpretację potwierdza sam reżyser, broniąc swych filmów przed określaniem ich mianem utworów metafizycznych¹³. I z pewnością ma rację w tym sensie, że nie ma mowy o metafizyce tam, gdzie zanegowane zostało istnienie Absolutu¹⁴. Można więc Herzoga, podobnie jak przywołanego na wstępie Leśmiana, nazwać piewą „pustej transcendencji”¹⁵.

W centrum zainteresowań niemieckiego reżysera jest jednak nie tyle sam świat, co raczej człowiek w świecie; człowiek, którego Herzog postrzega, zgodnie zresztą z wymową będącej punktem wyjścia dla filmu powieści Wassermana, jako nieodgadnioną tajemnicę, czemu sam daje wyraz w tytule swego dzieła *Zagadka Kaspara Hausera*¹⁶. Na płaszczyźnie wyższych znaczeń można więc utożsamiać postać znajdy z tajemnicą ludzkiego istnienia. Tak właśnie postrzegają Kaspara bohaterowie powieści. Jeden z nich, Feuerbach mówi: „Dla mnie to nie jest osobliwy przypadek, to

¹² W nieco innym kontekście zwraca na to uwagę Maria Janion, pisząc: „[...] krajobrazy ogrywiają u Herzoga rolę *wewnątrzegzystencjalną* – [reżyser] nigdy nie prowadzi ich w charakterze ozdoby czy kuriozum. Pejzaż jest dla Herzoga jak melodia – od niego zaczyna się film, a nie od jakiejś historii, którą pragnąłby opowiedzieć”. M. Janion, *Byt rozpaczliwy i szalony*, „Kino” 1984, nr 3, s. 34. Cyt. za: I. Sarzyński, *Aguirre i Fitzcarraldo...*, s. 258.

¹³ „Przyjęło się wśród krytyków filmowych rozpatrywać pańskie filmy w kategoriach metafizyki. Czy według Pana pańskie filmy poddają się takiemu opisowi? WH: Myślę, że to błąd, podstawowy błąd, jaki się popełnia pisząc o moich filmach”. *Werner Herzog...*, s. 19.

¹⁴ Dlatego już na wstępnym etapie niniejszych rozważań nie mogę się zgodzić z tezą Joanny Sarbiewskiej, iż Kaspar Hauser „przypomina zerwany kontakt z pierwotną formą Transcendencji [...]”. Nieco dalej autorka dodaje: „Herzogowska postać pełni w pewnym sensie funkcję medium [...] kontaktuje się z Absolutem”. J. Sarbiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga*, Gdańsk 2014, s. 39–40. Rzecz w tym, że w wizji świata, jaką odnajdujemy w filmie Herzoga, nie ma miejsca na Absolut, ani na Transcendencję, co – mam nadzieję – stanie się jasne w dalszym toku wywodu.

¹⁵ Zob. J. Trznadel, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, *Poezje wybrane*, Wrocław 1991.

¹⁶ Warto zaznaczyć, że oryginalny tytuł filmu brzmi: *Zagadka Kaspara Hausera, czyli każdy dla siebie, a Bóg przeciw wszystkim* [„JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE”]. Oryginalna wersja jeszcze dobitniej wpisuje się w nurt filozoficzny, będący kontekstem niniejszych rozważań.

kwestia całego życia. Oto ja osiwały w znojach, stawiam poprzez tę sprawę pytanie losowi”¹⁷, inny zaś, Daumer, dodaje: „To jest objawiona legenda czasów zamierzchłych. Zagadkowe coś ze świata »nie wiedzieć skąd«”¹⁸. Ten ostatni w innym miejscu zauważa: „Tkwi w tym wszystkim misterium. Nie odsłonią go żadne ordynarne środki”¹⁹.

Sam reżyser w jednym z wywiadów tak charakteryzuje protagonistę swego dzieła:

Tytułowy bohater to ktoś, kto jakby spadł na Ziemię z innej planety. Ale gdy przyrzeć mu się dokładnie, [...] to okazuje się, że mieszczańskie społeczeństwo zachowuje się tak zadziwiająco, że Kaspar Hauser, człowiek nie dotknięty w ogóle tym, co społeczne, co wyuczone, naraz zaczyna zadawać pytania, kwestionować te zachowania. I zauważamy wtedy, że wszyscy dookoła są ekscentrykami. Jedynym człowiekiem, który nadaje rzeczywistości jakiś sens, który jest ludzki i który jakoś nas porusza, jest właśnie Kaspar²⁰.

Deklaracja to nader istotna, gdyż Herzog niedwuznacznie nawiązuje swym dziełem polemikę z ujęciem podobnego problemu, tzn. akulturacji „dzikiego dziecka”, jakie zaprezentował w nakręconym w 1970 roku filmie o takim właśnie tytule, *Dzikie dziecko*, Jacques Truffaut. Bohater obrazu Truffauta staje się człowiekiem dzięki zbawiennemu wpływowi cywilizacji – dopiero poddany jej konwencjom zyskuje pełnię swego człowieczeństwa; zaś cały eksperyment wychowawczy, któremu podlega najda, wieńczy pełny sukces. Niemiecki twórca nie podziela podobnego optymizmu.

Trudno znaleźć – zauważa Andrzej Werner – przykład równie jaskrawej opozycji [...] jak ta, którą w stosunku do francuskiej apoteozy uczłowieczenia przez Rozum, Kulturę (cywilizację) przynosi niemiecki film Herzoga. Analogii trzeba by poszukiwać właśnie u źródeł, to znaczy w sporze między naiwną [...] oświeceniową wiarą w wyróżnione dużą literą wartości [...] a światem demonów rozpełnanych przez niemiecki romantyzm. Herzog jest jednak dzieckiem [...] XX wieku i w swym romantycznym buncie idzie jeszcze dalej. [...] [w jego wizji] akulturacja przypomina bezmyślną, tępą, a często okrutną tresurę [...] wszystkie te uświęcone gesty i służące im przedmioty to twory całkowicie umowne, konwencjonalne i wymienne [...] łyżka, widelec i sposób zachowania się przy stole, które są wyróżnikiem człowieczeństwa, stają się w tej roli po prostu śmieszne²¹.

¹⁷ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 170.

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ Tamże, s. 57.

²⁰ Wywiad Hansa Gunthera Pflauma z Wernerem Herzogiem w: *Herzog. Przewodnik Krytyki Politycznej*, oprac. zbior., Warszawa 2010, s. 13.

²¹ A. Werner, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 116.

Wypada dodać, iż nie oznacza to, że u Herzoga mamy do czynienia z jakąś prostą, bezproblematyczną apoteozą Natury, czy – tym bardziej – uwspółcześioną wersją mitu „dobrego dzikusa”, co wszak również stanowiłoby konstrukt wspomnianego oświeceniowego racjonalizmu w wersji popularnej.

Grubym uproszczeniem byłoby jednak postrzeżenie Hausera li tylko jako *exemplum* człowieka w stanie natury, jako postać dzikiego dziecka schwytanego w sidła cywilizacji: mamy tu raczej do czynienia z metaforą ludzkiej kondycji jako takiej. Tę uniwersalizację osiągnął Herzog również dzięki zastąpieniu historycznej i pojawiającej się w książce Wassermana postaci dziecka („chłopca”) postacią dorosłego, której związek ze współczesnym nam współczesnym światem dodatkowo podkreśla postać naturszczyka Brunona S., grającego w filmie tytułową rolę.

Zastanówmy się teraz, gdzie tak naprawdę zaczyna się historia Kaspara Hausera. Na płaszczyźnie filmowej fabuły jego historia bierze początek wraz z początkiem przedstawianych zdarzeń; jednak na płaszczyźnie interesującego nas odczytania alegorycznego – rozpoczyna się ona dopiero w momencie pozostawienia głównego bohatera na rynku miasta. Wtedy tak naprawdę „narodził się” on dla świata²² – jak również i dla samego siebie. Okres w życiu bohatera poprzedzający ów fakt przedstawiony jest przez Herzoga jako zamieszkiwanie strefy mroku, nieświadomości; strefy, do której odsyła nas sfilmowany obraz rozległej wody, podobnej mitycznemu Styksowi niosącemu umarłych do królestwa Hadesu. Nie bez znaczenia jest również to, iż Kaspar przez większość czasu spędzonego w niewoli pogrążony jest we śnie, funkcjonującym w kulturze jako symbol nieistnienia, śmierci („Śnie, który uczysz umierać człowieka / I okazujesz smak przyszłego wieka”²³).

„Więzień” sądzi, że jest jedynym człowiekiem na ziemi. Zamknięty w piwnicy, przykuty do podłogi, nie ma żadnego kontaktu ze światem zewnętrznym, z ludźmi”²⁴. Co ciekawe, stan ten postrzega on z perspektywy czasu jako korzystny dla siebie, pisząc w swym pamiętniku: „W lochu było mi dobrze, bom nie widział świata i nie znał ludzi”²⁵. Czas spędzony w piwnicy można więc uznać za czas nieistnienia, czy też przed-istnienia, z czym współbrzmi jedna z prawd filozofii egzystencjalizmu, iż byt jednostki nie jest izolowany, lecz zespolony jest ze światem, przede wszystkim z innymi ludźmi: jeżeli człowiek istnieje, to tylko w świecie, wraz z innymi (Heideg-

²² Anaïs Nin stwierdza: „Historia Kaspara Hausera traktuje o jedynym w historii ludzkości wypadku ‘narodzenia się człowieka dorosłego’”. „Film na Świecie” 1975, nr 11–12, s. 75.

²³ J. Kochanowski, *Do snu*, [w:] tegoż, *Fraszki*, Wrocław 1957, s. 60.

²⁴ P. Kajewski, *Zagadki natury*, „Odra” 1976, nr 6, s. 93.

²⁵ J. Wasserman, *Dziecię Europy...*, s. 239.

gerowskie *Mitsein*). Cechą ludzkiego istnienia jest świadomość bycia, nie tylko własnego ale i cudzego, a świadomości takiej nie posiadał Kaspar aż do momentu pojawienia się w miasteczku. Dlatego też dopiero wówczas zaczyna się jego właściwa egzystencja.

Kaspar nie jest jednak sam; odwiedza go ubrana w czarny płaszcz tajemnicza postać, jej istnienie, choć wytłumaczone racjonalnie w liście pozostawionym bohaterowi, jest w gruncie rzeczy mgliste, niepewne, o niestabilizowanym statusie ontologicznym. Postać owa wkracza w świat „więźnia” z zewnątrz i bez zapowiedzi, przybывая o nieznannej porze, z nieznanego miejsca, by odejść w mrok, również w nieokreślonym kierunku. Jej obecność jest przez Kaspara przeczuwana i dostrzegana głównie po jej efektach (przyniesione jedzenie, zmienione ubranie); wizyty nieznanego odbywają się bowiem na ogół poza zasięgiem świadomości bohatera, gdy jest on pogrążony we śnie. Dlatego właśnie Hauser, już w okresie swego świadomego życia, zaczął utożsamiać czarną postać z Bogiem, nadając jej imię „Ty”, co przywodzi na myśl starotestamentowego Jahwe, powiadającego o sobie: „Jestem, który Jestem”. Obraz Boga łączy się w umyśle znajdy z nieznanym przybyszem, będącym dlań „[...] tajemniczą istotą, która dźwignęła niebo i kryła się wszędzie [...]”²⁶, o której mówił jeszcze: „Ty przyjdzie – musi przyjść! [...] I spojrział uroczyście na niebo zachodnie jakby w przekonaniu, że Ty kroczy w powietrzu”²⁷.

Kaspar postrzega zatem człowieka z lochów jako Boga, która powołał go do istnienia, wyprowadzając na świat i przenosząc ze strefy mroku w strefę światła. To przeniesienie ukazał Herzoga na dwóch zasadniczych płaszczyznach, warunkujących dwie różne możliwości jego odczytania.

Pierwszą z nich jest wspomniana płaszczyzna religijna, sakralna. Tajemniczy opiekun podnosi „martwego” mężczyznę z ziemi, mówiąc mu: „Wstań”, podobnie jak Chrystus mówi do Łazarza: „Łazarzu wyjdź! I wyszedł umarły, mając nogi i ręce powiązane opaskami, a twarz jego była owinięta chustą. Rzekł do nich Jezus: Rozwiążcie go i pozwólcie mu odejść”²⁸.

W scenie nauki chodzenia Kaspara religijne ujęcie spleta się jednak – i to byłaby płaszczyzna druga – z silnie ugruntowanym w kulturze i literaturze toposem „świata jako teatru”, w którym człowiek odgrywa rolę marionetki w rękę czy to Boga, czy losu, przeznaczenia, czy wreszcie śmierci²⁹. W ta-

²⁶ Tamże, s. 48.

²⁷ Tamże, s. 38–39.

²⁸ Ewangelia według św. Jana, 11, 43–44.

²⁹ Wystarczy przytoczyć fraszkę Jana Kochanowskiego *O żywocie ludzkim*: „Wszystko to minie jako polna trawa; / Naśmiawszy się nam i naszym porządkom, / Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom”. J. Kochanowski, *Fraszki...*, s. 4.

kim ujęciu pozorem okazuje się wolność człowieka, jego wyborów i działań, gdyż tak naprawdę kierowane są one wpływem sił wyższych, których człowiek nie tylko nie jest w stanie przezwyciężyć, ale nawet pojąć. Taki sposób widzenia świata odnajdujemy również w powieści Wassermana, w której ważną rolę odgrywa motyw maski, przebrania, kostiumu. Dyplomata mówi więc do Daumera: „[...] są tu w grze jakieś moce tajemne, które nie ulegną się przed niczem, aby przeszkodzić waszym badaniom, dotyczącym przeszłości Kaspra. Tymczasem kontentują się tem, że pociągają nici za kulisami, kryjąc się w mroku”³⁰. Bohaterowie nie tylko postrzegają świat jako teatr, ale też siebie samych jako aktorów, dlatego lord Stanhope mówi do Feuerbacha: „[...] ale dlaczego masz mi pan wierzyć? Może noszę tylko maskę lepiej niż inni”³¹. Podobnie postrzega otaczającą go rzeczywistość tytułowy bohater, któremu „zdawało się, że wszystkie wyrazy mają sens podwójny. Nie rozumiał stroju, uśmiechu, min ludzkich, gwaru towarzyskości. Nie wiedział, czego ludzie chcą od niego, nie rozumiał wreszcie siebie”³².

Herzog nie tylko wykorzystał motyw teatru w sensie, o jakim mówi Wasserman, ale dodatkowo znacznie go rozbudował, nadając mu alegoryczne, czy nawet symboliczne znaczenie. Dokonał tego, wprowadzając obszerną scenę oddania Kaspara Hausera do cyrku, gdzie przedstawia się go jako jeden z cudów świata. Co znaczące, wystąpił tu Kaspar m.in. obok postaci karła, o której przy okazji innego swego filmu, „Nawet karły były kiedyś małe”, Herzog stwierdza: „karły to nie potwory – karły to także my”³³. Można więc zaryzykować tezę, iż postać XIX-wiecznego znajdy – wraz z postaciami karła, Stroszka, Aguirre i wielu innych – pełni w filmach Herzoga rolę swoistego średniowiecznego Everymana, dając w ten sposób świadectwo kondycji ludzkiej. Przytoczona powyżej diagnoza owej kondycji, zaproponowana przez niemieckiego reżysera potwierdza tezę egzystencjalistów, że „gesty, które egzystencja narzuca, kontynuuje się z wielu powodów, wśród których pierwszym jest przyzwyczajenie”³⁴; robimy bowiem wszystko mniej więcej tak, jak wszyscy inni; tak jak to „się robi”. Owo „się” (Heideggerowskie „das Man”) włada człowiekiem i dlatego nie jest on naprawdę sobą.

Zanim jednak Kaspar doświadczy osobiście działania owych życiowych konwencji, przeżyje stan, który egzystencjaliści za Heideggerem określają

³⁰ J. Wasserman, *Dziecię Europy...*, s. 89.

³¹ Tamże, s. 171.

³² Tamże, s. 88.

³³ *Każdy dla siebie... Rozmowa z Wernerem Herzogiem*, „Film na Świecie” 1975, nr 11–12, s. 75.

³⁴ A. Camus, *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 13.

mianem „wrzucenia w świat”. Kaspar znalazł się bowiem u progu sytuacji egzystencjalnej: tak jak każdy inny człowiek, nie mając wpływu na to czy się urodzi i będzie istnieć. Jest jakby „wrzucony” w istnienie, ale może je uznać albo potępić³⁵. Tak też, choć już z dwuletniej perspektywy czasowej, postrzega swoją sytuację tytułowy bohater powieści Wassermana, mający „wrażenie, że jakaś straszliwa tajemnica przedrzeźnia wszystkie ruchy świata, do którego wprowadził go przypadek”³⁶. Takie „wrzucenie w świat” jest dla jednostki bolesne zwłaszcza wówczas, gdy zostanie uświadomione, Kaspar mówi więc do Daumera: „Ja myślę, że moje przyjscie na świat to musiał być duży cios³⁷. Naczelną zaś cechą świata jest jego obcość, której odczucia nie udało się w „chłopcu” przezwyciężyć pomimo szeregu usilnych starań otoczenia – z Daumerem i jego rodziną na czele. „Z czasem zdał sobie Kacper sprawę, że żyje w środowisku chłodu i zupełnej obcości. Rzucił nim wichur obojętnie”³⁸. Wysiłki ludzi, którzy przyjmowali kolejno znajdy nie mogły jednak przynieść pożądanego efektu, bowiem „obcość” tkwi immanentnie w samym świecie, będąc w gruncie rzeczy pochodną jego niezrozumiałości.

Opiekunowie Kaspara próbują go oswoić go z nową rzeczywistością poprzez nazywanie jej kolejnych elementów, a przez to budowanie w świadomości Kaspara jej w miarę pełnego, niebudzącego już grozy, obrazu. Znajda wprowadzany jest więc w ludzką rzeczywistość właśnie poprzez język, lecz jest to proces skomplikowany, co uświadamia nam również sam Wasserman, pisząc: „Jakiż to trud był nauczyć patrzeć chłopca, spoufalić z rzeczami, które go przestraszały – wszystkie zgoła swoją obcością, wrazić w pamięć nazwy tylu nowych przedmiotów”³⁹. „Uczeń świata” mógłby zatem powtórzyć słowa bohatera Różewiczowskiego: „Szukam nauczyciela i mistrza / niech przywróci mi wzrok, słuch i mowę/ niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia/ niech oddzieli światło od ciemności”⁴⁰. Słowa, których uczy się niedawny mieszkaniec królestwa mroku, powołują do istnienia całą rzeczywistość, bowiem pierwotny, boski akt kreacji powtarza się z chwilą narodzin każdego człowieka. Dlatego słowa, które słyszy Kaspar („To, co jest przed nocą zwie się „wczoraj”, co tkwi za nią będzie Jutrem”. Od wczoraj do jutra płynie czas podzielony na godziny. To jest drzewo, to

³⁵ Por. tamże, s. 349.

³⁶ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s.41.

³⁷ W. Herzog, *Zagadka Kaspara Hausera*, 1974.

³⁸ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 121.

³⁹ Tamże, s. 45.

⁴⁰ T. Różewicz, *Ocalony*, [w:] *Poezja naszego wieku*, red. M. Wojterska, Warszawa 1989, s. 325.

krzak, to trawa, to kamień, to liście, kwiat i owoc”⁴¹) są jakby powtórzeniem biblijnych formuł zaczerpniętych ze starotestamentalnej „Genesis”: „I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą. [...] Potem rzekł Bóg: »Niech się zbiorą wody spod nieba na jedno miejsce i niech się ukáže suchy ląd!« I tak się stało. Wtedy nazwał Bóg suchy ląd ziemią, a zbiorowisko wód nazwał morzem”⁴².

Jednak wiele pojęć i formuł, których nauczył się Kaspar, pozostało dlań niezrozumiałych, a co gorsza, bezużytecznych, w podjętej przez niego próbie zrozumienia świata i życia. Słowa i rzeczy nie przystają do siebie, „długa jest droga od rzeczy do nazwy. Trzeba gonić za uciekającym wyrazem. Dosięgnięty zatracza naraz wartość”⁴³. Nasz bohater pisze więc w swej autobiografii: „Brakuje mi jeszcze tylu słów, jest tyle rzeczy, których nie mogę pojąć”⁴⁴. Najbardziej zaś puste i niepojęte jest dlań słowo „Bóg”, którego istotę stara mu się przybliżyć odwiedzający dom Daumera pastor. Kaspar tłumaczy księdzu, iż nie odczuwa wewnętrznej potrzeby kontaktu z Bogiem, dodając: „w niewoli o niczym nie myślałem i nie mogę sobie wyobrazić, że Bóg stworzył z niczego wszystko, jak pan to mówi”⁴⁵. Bóg zostaje wygnany ze świata, „los staje się sprawą ludzką i określaną przez ludzi”⁴⁶. Człowiek nie może więc liczyć na żadną pomoc. Chciałby zrozumieć sens istnienia, ale nikt mu go nie wyjawia. Chciałby wiedzieć, jak ma żyć, ale nikt mu nie da wskazówki. Istota ludzka niczego nie znajduje poza samą sobą, co inny autor egzystencjalistyczny, Jean Paul Sartre wyraził przy pomocy kategorii pozostawienia samemu sobie (*delaissee*). Tę bolesną prawdę musiał odczuwać Kaspar, mówiąc „Ludzie dla mnie [są] jak wilki”.

O czym już była mowa, wraz z odrzuceniem Absolutu dokonano się w kulturze zanegowanie metafizycznej interpretacji świata i przekreślenie wiary w możliwość odkrycia sensu istnienia poprzez metafizykę. Nie dziwi więc fakt, że historie, o których opowiada w filmie Kaspar Hauser, a które wykraczają poza świat rzeczywisty, nie mają i mieć nie mogą – wskutek zakwestionowania transcendencji – żadnego definitywnego zakończenia. Wierny słowom znajdy („wymyśliłem historię o pustyni, ale znam tylko jej początek”) Herzog urywa oniryczno-symboliczną opowieść w pół obrazu. Jak się później okaże, kresem poznania owej historii jest śmierć, z którą główny bohater konfrontuje się w sposób niespodziewany, poprzez oni-

⁴¹ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 45.

⁴² *Genesis, Pierwsza Księga Mojżeszowa*, 1–8, 9.

⁴³ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 45.

⁴⁴ Werner Herzog, *Zagadka Kaspara...*

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ A. Camus, *Dwa eseje...*, s. 110.

ryczne wizje, będące jedną z form jej zapowiedzi, co Kaspar opisuje następująco: „Widzę morze, widzę góry i dużo ludzi, którzy idą pod górę jak na procesji, jest duża mgła, nie widzę wszystkiego, dokładnie na końcu jest śmierć”.

Wizję śmierci rozbudowuje Herzog poprzez kolejne odsłony, zbliżające się w swej pesymistycznej wymowie do dramatu Maeterlincka „Ślepcy”. Oba te teksty spod znaku symbolizmu – tekst wygłaszany przez Kaspara oraz tekst belgijskiego modernisty – łączy ze sobą motyw podróży, poszukiwania, skazanego na niepowodzenie, gdyż prowadzonego przez niewidomego przewodnika. Młodzieniec przekazuje nam dręczącą go wizję: „Widzę, jak duża karawana idzie przez pustynię, a karawanę prowadzi stary przewodnik i on jest ślepy”.

Odrzucenie wiary – w myśl założeń egzystencjalizmu – rodzi poczucie absurdu istnienia, które utraciło swoją nadrzędną sankcję. Człowiek poszukuje więc racjonalnych uzasadnień własnej egzystencji, „żąda od siebie, by umiał żyć jedynie z tym, co wie, radził sobie z tym, co jest i nie odwoływał się do niczego, co niepewne”⁴⁷. Dlatego też osoby zainteresowane historią Kaspara, proponują liczne, rzekomo oparte na faktach hipotezy dotyczące jego pochodzenia, przyczyn i celu pojawienia się w świecie. Jednak „wiedza, która powinna wszystkiego nauczyć, kończy się na hipotezie [...]”⁴⁸. Sam Kaspar na stawiane mu pytania dotyczące jego własnej osoby („Co tu robisz? Dokąd się wybierasz? Skąd jesteś?”)⁴⁹ udziela odpowiedzi z pozoru bezsensownych, ale tak naprawdę jedynie słusznych, i jedynie możliwych – lub też nie daje ich wcale. I nie chodzi tutaj bynajmniej o całkowitą negację rozumu, albowiem „istnieje pewna sfera, w obrębie której jest on skuteczny: porządek doświadczenia ludzkiego. Dlatego chcemy, aby wszystko było jasne. Jeśli nie potrafimy tego osiągnąć, jeśli przy tej okazji rodzi się absurd, to właśnie w zetknięciu skutecznego, ale ograniczonego rozumu z wciąż odradzającą się irracjonalnością”⁵⁰. Wykroczenie poza wyżej wspomnianą sferę naraża człowieka, a więc i Kaspara Hausera, na oskarżenia o nielogiczność, jak to się stało w scenie rozmowy protagonisty filmu z profesorem historii z miasteczka⁵¹. Zaś „po sekcji zwłok pisarz miejski, spisujący protokół o Hauserze, biegnie do domu, żeby zanotować ważne odkrycie. Biegnie uliczkami miasta ta karykatura humanisty i woła:

⁴⁷ Tamże, s. 48.

⁴⁸ Tamże, s. 24.

⁴⁹ W. Herzog, *Zagadka Kaspara...*,

⁵⁰ A. Camus, *Dwa eseje...*, s. 36.

⁵¹ Kaspar Hauser jako rozwiązanie zagadki proponuje pytanie, którego profesor nie przyjmuje, mówiąc; „Nie ma innego pytania według religii logiki”. W. Herzog, *Zagadka Kaspara...*

nieprawidłowa przysadka! – i z tymi słowami jego pokraczna figura oddala się. Odpisana skądś notatka zastępuje prawdziwe poznanie”⁵².

Konsekwencją braku zrozumienia otaczającej człowieka rzeczywistości jest poczucie absurdu – w myśl znanego dictum przywołanego już Sartre’a, iż „Absurdem jest, żeśmy się urodzili i absurdem, że umieramy”⁵³. W tych właśnie kategoriach ujmują życie przybysza bohaterowie powieści Wassermana, również Daumer, stawiający dramatyczne pytanie: „Istota bez przeszłości czyliż może mieć przyszłość?”⁵⁴. Świadectwem tego, iż Hauser doznaje w życiu poczucia absurdu, są momenty buntu: „nieraz rwał się z duszy chłopca krzyk: ‘Ależ to jest nieprawda!’. Lecz powstrzymywał się, gdyż sam nie wiedział, co ma być ową nieprawdą”⁵⁵. I swój bunt kierował przeciwko ludziom, krzycząc: „Ale czego wy chcecie ode mnie? Czy jestem zwierzęciem?...rzeczą?...własnością waszą? Nie wolnoż mi nic posiadać dla siebie?”⁵⁶.

Co ciekawe, Kaspar Hauser początkowo, zaraz po jego odnalezieniu, nie odczuwa lęku, nawet gdy zostaje poddany próbom „ognia” (płomień świecy zbliżany do otwartych oczu znajdy) i „szpady” (niebezpieczne ciosy wykonywane tuż przy jego twarzy). Dopiero z czasem rodzi się w „uczniu świata” poczucie zagrożenia, o czym Kaspar mówi przywołując metaforyczne obrazy: „Zobaczyłem w ogrodzie moje imię. Wczoraj ktoś był w ogrodzie i podeptał moje imię, a ja długo płakałem. Chcę na nowo posadzić tę grządkę”. Te mające się wkrótce spełnić przeczucia i obawy dotyczą oczywiście problemu śmierci, będącej częstym, wręcz obsesyjnym tematem filmów Herzoga, o czym mówił sam reżyser w odniesieniu do innego swego dzieła kręconego podczas erupcji wulkanu: „Myślę, że ta wyprawa i film są dowodem, że w jakiś sposób zawarłem umowę ze śmiercią”⁵⁷. Herzog często podejmuje metaforycznie ujęty motyw wędrówki ku ostatecznemu kresowi, a „w jego filmach uderza to, że wszystkie są opisem drogi, u zakończenia której czeka śmierć. Ale każdy z nich jest równocześnie opowieścią o życiu, w który wbudowano imperatyw buntu, walki z własnymi słabościami i wiary w niemożliwe”⁵⁸.

Przeczucie bliskiego końca staje się w życiu Kaspara coraz bardziej realne. W pewnym momencie mówi on: „Zdawało mi się, że ktoś przyszedł do

⁵² T. Sobolewski, *Każdy dla siebie*, „Film” 1997, nr 1, s. 8.

⁵³ J.P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kielbasa, Kraków 2007, cz. IV, rozdz. 1, & 1.

⁵⁴ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 58.

⁵⁵ Tamże, s. 123.

⁵⁶ Tamże, s. 242.

⁵⁷ *Werner Herzog...*, s. 48.

⁵⁸ *Werner Herzog...*, s. 50.

mnie z daleka i zawołał do mnie z dołu”⁵⁹. Kaspar otrzymuje również, nie pozostawiające już wątpliwości ostrzeżenia, o których pisze Wasserman: „Pewnego razu do domu Daumera wpadła kartka: „Niechaj strzeże się ten dom i jego gospodarz i obcy, który w tym domu przebywa”⁶⁰. Przytoczone tu słowa zdają się powtórzeniem alegorii przytoczonej przez Chrystusa na temat kruchości i niepewności istnienia ludzkiego: „A to zważcie, że gdyby gospodarz wiedział, o której porze złodziej przyjdzie, czuwałby i nie pozwoliłby podkopać domu swego”⁶¹. Kaspar doświadcza ostatniej przed śmiercią próby, gdy zostaje raniony w głowę przez czarną, zakapturzoną postać, pozostawiającą mu w ten sposób swoiste „memento Mori” wzmocnione słowami: „Kacprze, musisz umrzeć”⁶².

Dokonując w swym filmie utożsamienia postaci byłego opiekuna chłopca z tajemniczą osobą zabójcy, Herzog dokonał jej swoistego odrealnienia, sugerując pojmowanie jej jako mrocznej, nieokiełznanej siły, która nie tylko powołuje do życia, ale też je odbiera. Tak oto reżyser i tym razem niejako uzgadnia przesłanie swego filmu z egzystencjalistyczną wizją świata: człowiek wyszedł z mroku i w mroku znajduje swój ostateczny kres. Taką też interpretację sugeruje sam Herzog, mówiąc: „Moje postacie nie mają cieni. Przychodzą z ciemności. A przecież tacy ludzie nie mogą mieć cieni. Światło ich zabija. Przez moment są tutaj, a potem wracają ciemność”⁶³.

Ważne jest również i to, że owa tajemnicza, czarna postać, której obecność stale odczuwa Kaspar Hauser, a której działania po raz ostatni tak boleśnie doświadczy w ostatnich chwilach życia, urasta w filmie do rangi symbolu i przybiera postać przeznaczenia, o którym Wasserman pisze: „Mieszło się tu jakieś fatum, którego on, Feuerbach, nie był w stanie odwrócić. Szło za chłopcem od urodzenia”⁶⁴. Ucieczka od przeznaczenia tożsama jest ze zbliżaniem się ku jego wypełnieniu. Dlatego Lord Stanhope mówi do Kaspara: „[...] jakkolwiek słuszne są twoje pretensje i nadzieje, pierwszy krok, który uczynisz w kierunku do nich, oznacza zgubę twoją, pierwsze słowo nieostrożne oznacza śmierć. Będziesz zniweczony nim wyciągniesz palec!”⁶⁵.

⁵⁹ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 123.

⁶⁰ Tamże, s. 56.

⁶¹ Ewangelia wg. św. Mateusza, 24, 43.

⁶² J. Wasserman, *Dzieci Europy*, s. 95.

⁶³ *Werner Herzog...*, s. 52.

⁶⁴ J. Wasserman, *Dzieci Europy...*, s. 244.

⁶⁵ Tamże, s. 196.

Powyższą wizję świata można określić mianem „tragizmu” w sensie nieomal starogreckim: wszystkie działania bohatera prowadzą do nieuchronnego wypełnienia się przeznaczenia, któremu na próżno stara się on wymknąć, co tylko zbliża go do nieuchronnej katastrofy: śmierci lub ostatecznej klęski życiowej.

Antyczne proveniencje historii Kaspara Hausera potwierdza dodatkowo zawarty w niej motyw „winy tragicznej”, zwanej też „winą niezawinioną”, który pojawia się w wypowiedziach tytułowego bohatera i innych postaci, analizujących jego życie i śmierć. Chłopiec „samotny rozmyślał nad tem, że rozdrażnił ludzi niewiadomą winą, że chcą się go pozbyć”⁶⁶. Podobne – egzystencjalistyczne z ducha – nastawienie podziela, jak się zdaje, również proboszcz Fufmann, dając mu wyraz już po śmierci Kaspara: „Nie ponoszę winy! Albo raczej nie mam więcej win, niż ich przypada na ogół na ciało śmiertelnika. Winowajcami jesteśmy my wszyscy, którzy wędrujemy po ziemi”⁶⁷. Wydaje się jednak, że w tym momencie wspólna wędrówka Herzoga, Wassermana i filozoficznych egzystencjalistów dobiega końca; niemiecki reżyser podążył bowiem własną drogą w odczytaniu parabolicznej historii ludzkiego losu. A uczynił tak, nie do końca podziеляjąc tak zwany przez samych egzystencjalistów ich „heroiczny” stosunek do samej egzystencji. Autorzy spod znaku tej filozofii u kresu swych rozważań na temat istnienia, jego przyczyn, sensu i celu, niejako wbrew własnej pesymistycznej wizji świata, dokonują dość nieoczekiwanej i paradoksalnej apoteozy życia, widząc w nim zarówno wartość „samą w sobie” jak i wartość jedyną. Dlatego Albert Camus, autor dwudziestowiecznej wersji mitu Syzyfa powiada, iż „w przywiązaniu człowieka do życia jest coś silniejszego od wszystkich nieszczęść świata. Sąd ciała wart jest sądu umysłu, a ciało cofa się przed nicością”⁶⁸. Takie myślenie bliskie jest również samemu Wassermanowi: wkłada on w usta głównego bohatera swej powieści słowa, które świadczą niezbitnie o być może nie do końca uświadomionym, za to silne doznawanym poczuciu wartości istnienia i konieczności jego obrony. W przypiływie nieokreślonego lęku Kaspar Hauser mówi: „Ach! raczej nie wiedzieć, zdusić głos krwi, żyć w poniżeniu, byleby żyć, żyć, żyć!”⁶⁹.

Tej rozpaczliwej, wypowiedzianej niejako w desperacji wiary w życie zdaje się nie podzielać jednak sam Werner Herzog, jakby nie znajdując zrozumienia i uzasadnienia dla – chyba jednak niekonsekwentnego w świetle założeń samego egzystencjalizmu – chwalonego przez Camusa czy wręcz

⁶⁶ Tamże s. 123.

⁶⁷ Tamże, s. 334.

⁶⁸ A. Camus, *Dwa eseje...*, s. 15.

⁶⁹ J. Wasserman, *Dziecię Europy...*, s. 197.

przezeń postulowanego „postępowania umysłu, który biorąc za punkt wyjścia bezsens świata, kończy na znalezieniu jego znaczenia i głębi”⁷⁰. Herzog zdaje się zarzucać egzystencjalistom, że zatrzymali się w pół drogi. Dlatego bohater filmowy nie powtarza zgodnego z ich filozofią zdań swego powieściowego pierwowzoru, ograniczając się do jakże dalekiego od optymizmu, a wyrażającego tęsknotę za strefą mroku stwierdzenia: „Jestem zmęczony...”. Zdanie to wypowiada Kaspar Hauser na łożu śmierci. Jego ostateczne odejście, zgodnie zresztą z wielokrotnie przywoływaną zasadą alegoryzacji, ukazał Herzog w konwencji jawnie symbolicznej, dając do zrozumienia, iż koniec istnienia jednostki jest tak naprawdę tożsamy z końcem świata.

Prawdę tę zawarł Herzog w alegorycznym obrazie miasta, stanowiącym zarazem podstawę konstrukcji ramowej całego dzieła. Owa rama opiera się na obrazowej, a przez to i znaczeniowej analogii pomiędzy sceną pojawienia się Kaspara w świecie, a sceną jego „odejścia” ze świata. W obu scenach symbolem rzeczywistości, a zarazem malarskim tłem zdarzeń uczynił Herzog miasteczko, ukazując je jako martwe i puste. Ożywia się ono wraz z wkroczeniem w nie przybysza (otwieranie się okien, pojawianie się ludzi, głosów), ponownie zamierając i pustosząc z chwilą śmierci Kaspara. Herzog musiał dokonać wyprowadzenia kamery ze świata, bowiem unicestwiony został główny przedmiot jej zainteresowania. Wraz z końcem historii bohatera filmu utraciła swe uzasadnienie historia rzeczywistości, w której on sam zaistniał, czy może raczej: utraciła swe uzasadnienie rzeczywistość powołana do istnienia tylko dzięki owemu bohaterowi. Takie właśnie zakończenie filmowej wersji losów Kaspara współbrzmi z wymową „Piosenki o końcu świata”, w której Czesław Miłosz pisze: „A którzy czekali błyskawic i gromów / Są zawiedzeni. / A którzy czekali znaków i archanielskich trąb / Nie wierzą, że staje się już / [...] / Innego końca świata nie będzie, / Innego końca świata nie będzie”⁷¹.

I nie doda Herzog już niczego więcej, jakby w poczuciu, że sztuka „nie wnosi ładu tam, gdzie go nie ma. Nie rozsypuje węzłów, które są niemożliwe do rozsypiania. Nie rozświetla ciemności. Ale właśnie ujawnia chaos, niemożliwość, ciemność”⁷².

⁷⁰ A. Camus, *Dwa eseje...*, s. 39–40.

⁷¹ C. Miłosz, *Piosenka o końcu świata*, [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 1987, s. 128.

⁷² Z. Bienkowski, *Modelunki*, Warszawa 1966, s. 200.

Michał Filipczuk

Chaos and Darkness. A Few Comments on *The Enigma of Kaspar Hauser* by Werner Herzog

“The Enigma of Kaspar Hauser” by Werner Herzog could be treated as an allegory of the human condition, akin to the vision of writers belonging to the broadly defined existentialist tradition – as far as the world vision and the conception of man, presented in the movie, are concerned. As the aforementioned allegory we can treat life history of the movie’s protagonist, Kaspar Hauser, the child of nature, thrown by an unknown dark force into completely incomprehensible for him human civilization, into the world of an absent – or negated – Absolute. It’s best formulaic description – “the empty Transcendence” – we can find in the poetry of Bolesław Leśmian. To some extent Herzog’s work could be treated as an evocation of so understood transcendence and as an expression of the existentialists’ diagnosis of our human fate: the man comes out of darkness and in the darkness he finds his ultimate destination.

Keywords: “The Enigma of Kaspar Hauser” by Werner Herzog, Bolesław Leśmian, “the empty Transcendence”

Słowa kluczowe: „Zagadka Kaspara Hausera” Wernera Herzoga, Bolesław Leśmian, „pusta transcendencja”