Konstrukcija istine u filmovima Wernwra Herzoga

Heraković, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:608156

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

ODSJEK FILMSKE I TV REŽIJE, USMJERENJE IGRANI FILM

Student: Filip Heraković

KONSTRUKCIJA ISTINE U FILMOVIMA WERNERA HERZOGA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr.sc. Bruno Kragić, docent

Zagreb, 2018.

SADRŽAJ:

1. Uvod

2. Werner Herzog
   2.1. Život i filmografija
   2.2. Autorska osobnost i svjetonazor

3. Odnos činjenica i istine
   3.1. Film i realizam
   3.2. *Minnesota Declaration* i *On the absolute, sublime and ecstatic truth*

4. Konstruiranje istine: analiza primjera
   4.1. *Aguirre, gnjev božji (1972)*
   4.2. *Fitzcarraldo (1982)*
   4.3. *Gesualdo: Smrt za pet glasova (1995)*
   4.4. *Zvona iz dubine (1993)*
   4.5. *Fatamorgana(1971), Lekcije tame (1992), Divlji modri beskraj (2005)*

5. Zaključak

6. Popis literature

7. Popis filmova

1. UVOD

Kao medij koji je u stanju fotografski i fonografski detaljno zapisati i reproducirati svijet koji nas okružuje, film je možda od svih umjetnosti najviše opterećen pitanjem istinitosti onoga što prikazuje. Unatoč tome što je nastao iz želje da se stvarnost nekako obnovi, nizom postupaka autori su filmom u mogućnosti i kreirati stvarnost onako kako je vide i kakvoj teže.

Namjera ovog diplomskog rada je da, koristeći primjere iz opusa njemačkog redatelja Wernera Herzoga, prikaže odnos činjenica i istine u njegovom stvaralaštvu te načine na koji autor konstruira istinu unutar svog stvaralačkog univerzuma. Werner Herzog je autor iznimno bogatog opusa nastalog od sredine 60-ih godina 20. stoljeća pa sve do danas. Unatoč tome što stvara u raznim filmskim rodovima pa tako podjednako snima i dokumentarne i igrane filmove, kroz kompletno njegovo stvaralaštvo provlače se srodne teme, obilježene jakim autorskim svjetonazorom koji kao konstantan motiv karakterizira i ambivalentan odnos prema činjenicama.

Osim svojim filmovima, Werner Herzog skrenuo je pozornost na sebe i svojom osobnošću. Od najranijih dana njegova je karijera obilježena brojnim anegdotama i mitovima o njegovim postupcima i razmišljanjima. Spomenimo najpoznatije – iz oklade je pojeo vlastitu cipelu, prebacio je brod preko brda na snimanju *Fitzcarralda*, a, kad je za vrijeme intervjua bio nastrijeljen zalutalim metkom, dovršio je razgovor a ranjavanje odbacio kao „samo površinsku ogrebotinu“. I dok bi u slučaju nekih drugih autora sve ostalo samo na anegdotama te bi ih se moglo promatrati kao interesantan kuriozitet ili crticu nečijeg karaktera, u Herzogovom slučaju teško je odvojiti njegovo stvaralaštvo od javne persone. Herzog je svjestan mitologije koja se stvorila oko njega; dapače aktivno ju stvara, a čini se da barem u jednakoj mjeri kao što njegovi filmovi stvaraju mit o njemu, tako se i on sam kreativno napaja vlastitom mitologijom. O sebi pokušava stvoriti sliku redatelja autentične vizije, ogromne kreativne energije kod kojeg ništa nije lažno, a s tom slikom korespondira i autorska opsesija koja se provlači kroz gotovo cijeli njegov opus: potraga za istinom na filmu.

I dok bilo kakvo razmatranje „istine“ ima neizbježne filozofske implikacije, ovaj rad bavit će se istinom isključivo u onom smislu u kojem je i poima sam Herzog. On koristi termine poput *dublje istine*, *poetske istine*, *ekstatične istine* kako bi označio ono za čime traga svojim filmovima. U tekstu *Minnesota Declaration* iz 1999, Herzog razlaže svoj stav koji nas upućuje na koji način trebamo gledati na istinu u kontekstu njegovog stvaralaštva, te kako se ona, po Herzogu, postiže: *„ Postoje dublji slojevi istine u filmu, poput poetske, ekstatične istine. Misteriozna je i neuhvatljiva, a može se dosegnuti samo izmišljotinama, maštom i stilizacijom.“*

Holly Rogers komentira očite kontradikcije u redateljevom stavu kao ne toliko paradoksalne kako se na prvi pogled čini. Smatra da unatoč Herzogovoj sklonosti ka izmišljenom i stiliziranom njegove dokumentarne filmove nikako ne treba držati fikcionalnim djelima. Herzog u potpunosti napušta ambiciju stvaranja zapisa stvarnog svijeta na filmu, već zapisuje poetsku istinu koja je inspirirana stvarnim svijetom. Ovakvom logikom, Herzogovo prigrljavanje filmske konstrukcije približava ga i samom etimološkom korijenu dokumentarnog, latinski *docere*. Time njegova želja nije samo pokazati već podučavati i ukazati na istinu koja leži unutar svijeta kojeg snima.

Ovaj rad sastavljen je od tri segmenta – prvi se bavi Wernerom Herzogom osobno, njegovom biografijom i filmografijom, autorskim svjetonazorom i osobnošću. Ovaj segment pruža kontekst u kojem treba promatrati njegov rad, u skladu sa tezom da se njegove filmove ne može analizirati izvan konteksta njegove autorske osobnosti. Drugi dio bavit će se odnosom činjenica i istine; namjera tog segmenta je da pruži teorijski okvir autorovog razmišljanja o problematici istine na filmu. Treći segment je analiza odabranih filmova iz Herzogove filmografije koje smatram amblematskima za temu kojom se rad bavi. Filmovi su odabrani po nekoliko kriterija: subjektivna procjena njihove važnosti u redateljevoj karijeri, brojnosti elemenata koje se želi analizirati te želji da se obuhvate radovi nastali u što širem vremenskom razdoblju. U analizi su ciljano zastupljeni i igrani i dokumentarni filmovi. Analiza će se baviti metodama kojima Herzog „konstruira“ istinu koristeći razne oblike filmskog izražavanja, organizacije građe ili modifikacije povijesnih materijala. Budući da je Herzog vrlo otvoren u komentiranju vlastitih postupaka i autorskih namjera, u analizi će se koristiti i intervjui s

Herzogom, dnevnici sa snimanja i ostali autorovi medijski istupi u cilju boljeg razumijevanja korištenih postupaka.

Svrha je rada pružiti uvid u specifičan autorski svjetonazor značajnog redatelja te kroz primjere iz njegovog opusa ispitati postupke koje koristi u svom radu a koji su rezultat autorovog osobnog pogleda na svijet. Herzog svojim postupcima relativizira filmske rodove i miješa fikciju s fakcijom na jedinstven način kao produkt autentične autorske vizije, te je razumijevanje autorovog odnosa prema pojmu istine u filmu ključno za razumijevanje kompletnog redateljevog opusa.

2. WERNER HERZOG

2.1. ŽIVOT I FILMOGRAFIJA

Werner Herzog rođen je 1942. godine u Münchenu, a djetinjstvo provodi u zabačenom planinskom selu Sachrang na samoj njemačko-austrijskoj granici (Cronin, 2002). Iako najpoznatiji kao redatelj i scenarist, u filmskoj industriji sudjeluje i kao producent i glumac, a svoj glas posudio je kao narator u mnogim svojim dokumentarnim filmovima. Njegova redateljska filmografija je pozamašna: autor je ukupno 64 filmskih i televizijskih djela različitih rodova i različitih trajanja. Kroz karijeru fokus mu je bio uglavnom na režiji dugometražnih dokumentarnih i igranih filmova s povremenim izletima u kratki metar, vezanim uglavnom za ranu fazu stvaralaštva. Preciznije, Herzog je režirao devetnaest dugometražnih igranih filmova, sedam kratkih igranih filmova, dvadeset i devet dugometražnih dokumentarnih filmova, osam kratkih dokumentarnih filmova, te jednu dokumentarnu televizijsku seriju.

Najranija faza Herzogovog stvaralaštva započinje kratkim igranim filmom Heraklo (*Herakles*, 1962). Radi se o kratkom filmu sa *snagatorima* koji treniraju u teretani. Sam Herzog film danas naziva besmislenim, ali naglašava da se radilo o jako dobroj vježbi (Cronin, 2014: Shower Curtain). Netom pošto je dovršio svoj prvi kratki film osvaja nagradu Carl Mayer za tada još nesnimljeni scenarij koji će kasnije postati njegov dugometražni debi *Znakovi života* (*Lebenszeichen,* 1968) U međuvremenu, snima još nekoliko kratkih igranih filmova, koji obilježavaju ovu fazu prije prvog dugometražnog filma.

Film *Znakovi života* skreće pozornost na sebe i svog autora ulaskom u službeni program Filmskog festivala u Berlinu gdje osvaja nagradu žirija. Sedamdesete godine 20. st. Herzogu donose nisku vrlo uspješnih filmova među kojima su najvažniji: *Fatamorgana* (*Fatamorgana*, 1971), *Aguire, gnjev božji* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), *Tajna Kaspara Hausera* (*Jeder für Sich und Gott gegen alle*, 1974), *Nosferatu* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979). Ovo razdoblje možemo nazvati i periodom Herzogovog autorskog oblikovanja budući da se tu počinju jače nazirati tendencije i motivi koje će nastaviti razvijati i u ostatku karijere.

Početkom osamdesetih izlazi Herzogov najuspješniji film tog razdoblja, *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982) Ipak, nakon toga primat postupno preuzimaju dugometražni dokumentarni filmovi koji postaju i najbrojniji rod u Herzogovoj filmografiji. Štoviše, na neko vrijeme Herzog odustaje od dugometražnog igranog filma. U posljednjem desetljeću 20. st. snimio je samo jedan igrani film *Krik kamena* (*Cherro Torre: Schrei aus Stein*, 1991), koji i po samom autoru nije baš uspio i koji, zbog producentskih uplitanja, ni ne smatra svojim (Cronin, 2014: Reveries and Imagination). Nakon tog filma slijedi zaokret – dokumentarni film postaje Herzogov kreativni fokus pa do kraja devedesetih gotovo svake godine (s iznimkom 1996) izbacuje po jedan dugometražni dokumentarni film. Važan predmet analize u ovom radu biti će upravo dokumentarni filmovi nastali u ovoj fazi: *Lekcije tame* (*Lektionen in finkstern*, 1992), *Zvona iz dubine* (*Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia*, 1993) i *Gesualdo* (*Gesualdo: Tod für Funf Stimmen*, 1995).

21. stoljeće za Herzoga donosi nastavak visokog ritma rada – većinu njegove recentne produkcije i dalje čine dokumentarni filmovi uz povratak igranom filmu. Iako je veći dio svoje karijere izbjegavao rad u američkom studijskom sistemu te većinu filmova radio u vlastitoj produkciji, u ovom razdoblju po prvi put radi s visokim budžetima i velikim hollywoodskim zvijezdama poput Christiana Balea u *Bijegu u zoru* (*Rescue Dawn*, 2005), Nicholasa Cagea u *Lošem poručniku* (*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*, 2009) ili Nicole Kidman u *Kraljici pustinje* (*Queen of the Desert*, 2015).

Na području dokumentarnog filma ovo desetljeće mu donosi prvu i jedinu nominaciju za Oscara za *Susrete na kraju svijeta* (*Encounters on the End of the World*, 2007), dokumentarni hit *Grizzly man* (*Grizzly Man*, 2004.) i tehnološki eksperiment s 3D tehnikom u *Spilji zaboravljenih snova* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2012)

U zaključku, Herzogova filmografija bogata je ne samo svojim obujmom, već i različitošću stilova, rodova i tehnika, kao i najrazličitijim produkcijskim uvjetima u kojima su filmovi nastajali. Svrha ovog kratkog pregleda je da pruži okvirnu informaciju o radu redatelja, budući da poznavanje okvirnog konteksta njegovog stvaranja pruža vrijednu pomoć u razmatranju teme ovog rada.

Filmografija (dugometražni film):[1]

Dugometražni igrani filmovi:

- *Znakovi života* (*Lebenszeichen,* 1968)
- *I patuljci počinju mali (Auch Zwerge haben klein angefangen,* 1970)
- *Aguirre, gnjev božji* (*Aguirre, Der Zorn Gottes,* 1972)
- *Tajna Kaspara Hausera* (*Jeder für Sich und Gott gegen alle*, 1974)
- *Srce od stakla (Herz aus Glass,* 1976)
- *Strozsek* (*Strozsek,* 1977)
- *Nosferatu* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979)
- *Woyzeck* (*Woyzeck,* 1979)
- *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo,* 1982)
- *Wo die grünen Ameisen träumen, 1984.*
- *Zelena kobra* (*Cobra Verde*, 1987)
- *Krik kamena* (*Cherro Torre: Schrei aus Stein*, 1991)
- *Nepobjedivi* (*Invincible*, 2001)
- *Divlji modri beskraj* (*Wild Blue Yonder*, 2005)
- *Bijeg u zoru* (*Rescue Dawn,* 2006)
- *Loš poručnik* (*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*, 2009)
- *Kraljica pustinje* (*Queen of the Desert*, 2015)
- *Sol i vatra* (*Salt and Fire*, 2016)

Dugometražni dokumentarni filmovi:

- *Die fliegenden Ärtze von Ostafrika*, 1969.
- *Behinderte Zukunft,* 1971.

---

[1] Za nazive svih filmova korišteni su njihovi službeni hrvatski prijevodi, s izvornim nazivom u zagradi. U slučajevima kad prijevod ne postoji, ostavljen je samo izvornik.

- *Fatamorgana (Fatamorgana,* 1971)
- *Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner,* 1974.
- *Beobachtungen zu einer neuen Sprache,* 1976.
- *Huie's Sermon*, 1981.
- *God's Angry Man, 1981.*
- *Ballade vom kleinen Soldaten,* 1984.
- *Gasherbrum - Der Leuchtende Berg,* 1984.
- *Wodaabe - Die Hirten der Sonne,* 1989.
- *Echos aus einem düsteren Reich*, 1990.
- *Jag mandir,* 1991.
- *Lekcije tame* (*Lektionen in finsternis,* 1992)
- *Zvona iz dubine (Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia,* 1993)
- *Die Verwandlung der Welt in Musik,* 1994.
- *Gesualdo (Gesualdo: Tod für Fünf Stimmen,* 1995)
- *Mali Dieter želi letjeti (Little Dieter Wants to Fly,* 1997)
- *Julianes Sturz in den Dschungel,* 1998.
- *Mein liebster Feind - Klaus Kinski*, 1999.
- *Wheel of Time*, 2003.
- *The White Diamond*, 2004.
- *Grizzly man* (*Grizzly Man*, 2005)
- *Susreti na kraju Svijeta* (*Encounters on the end of the World*, 2007)
- *Spilja izgubljenih snova* (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010)
- *Happy People: A Year in the Taiga*, 2010.
- *Into the Abyss*, 2011.
- *Lo and Behold, Reveries of the Connected World, 2016.*
- *Into the Inferno, 2016*

2.2 AUTORSKA OSOBNOST I SVJETONAZOR

Kroz desetljeća svog djelovanja, Werner Herzog je o sebi izgradio javnu sliku koja je s vremenom postala neodvojiva od njegovog filmskog stvaralaštva do te mjere da je teško analizirati njegove filmove izvan konteksta autorske osobnosti koji se i sam trudi konstruirati. U nizu idiosinkratičnih stavova i pogleda na svijet koje iznosi kroz svoje izvanfilmsko stvaralaštvo poput dnevnika, intervjua i slično moguće je jasno prepoznati ideje koje stoje iza stilskih postupaka koje primjenjuje u svom radu. Pojedini autori zapažaju da se konzistentan autorski lik može se iščitati iz Herzogovih filmova, knjiga, scenarija, intervjua te tekstova i filmova o njemu. (Horak, 2014). Neki iznose stav da je njegova osobnost i snažnija od samih filmova, uzimajući u obzir Herzogove uporne pokušaje da svojom osobnošću nadmaši svoje filmove pretvarajući ih u puki privjesak pažljivo konstruiranoj legendi oko sebe kao osobe (Nagib, 2012: 59). Može se povući paralela da kao što u vlastitim filmovima "istinu" pokušava doseći mješanjem stvarnosti sa fikcijom, iskrivljavanjem činjenica i izmaštanim nadogradnjama stvarnosti, tako pažljivo proizvodi vlastitu autentičnost sličnim postupcima.

Tijekom 70-ih i ranih 80-ih godina 20. stoljeća, Herzog je često povezivan s pokretom novog njemačkog filma. Novi njemački film je period u povijesti njemačkog filma koji započinje kasnih šezdesetih i traje do osamdesetih godina 20. st., za vrijeme kojeg počinje djelovati nova generacija mladih njemačkih filmskih autora. Osim Herzoga, istaknutiji pripadnici generacije su i Fassbinder, Wenders, Schlöndorff, von Trotta i drugi. Prema Corriganu, radi se o grupi autora koju u prvom redu povezuje zajednički povijesno-kulturni kontekst, a ne eventualne zajedničke stilske i tematske preokupacije. Sam Herzogov odnos prema takvim asocijacijama je dvojak; s jedne strane i sam se identificira kao pripadnik grupe redatelja koji predstavljaju novi njemački film, a s druge teži naglasiti svoju unikatnost i autentičnost pa tako za svoju generaciju redatelja rođenu nakon Drugog svjetskog rata kaže: "*našim filmovima dominiramo kinematografijom*; *mi i jesmo njemački film.*", iz čega je jasno je kako se i sam vidi kao dio kolektiva (Corrigan, 2014).

Od samih početaka, Herzogov rad je gotovo zasjenjen anegdotama koje se tiču njegovog karaktera ili principa rada, a neke od tih anegdota poprimaju i mitske dimenzije, što se u jednoj

mjeri može pripisati i samom Herzogu. Čini se kako produkcija svakog od njegovih filmova rađa bar jednu priču koja u sebi sadrži bol i patnju, koje, iako možda neistinite, imaju svoju ulogu u stvaranju mita (Horak, 2014: 30). Tako je svoje prve filmove navodno financirao od novca zarađenog radeći noćne smjene u tvornici čelika. Snimajući *Znakove života* (*Lebenszeichen*, 1968), navodno se sukobljava s grčkom vojnom huntom, prijeteći da će ubiti onoga tko ga pokuša uhititi. Na snimanju *Fatamorgane (Fata morgana*, 1971) u Kamerunu doista je i bio uhićen te navodno maltretiran u tamošnjem zatvoru (Horak, 2014: 30). Poznat je primjer opklade s redateljem Errolom Morrisom da će, ukoliko Morris dovrši svoj prvi film, pojesti vlastitu cipelu. Ne treba ni spomenuti, cipela je pojedena. Snimanje filma *Fitzcarraldo* (*Fitzcarrado*, 1982) također sadrži niz anegdota prikazanih u dokumentarnom filmu Les Blanka *Teret snova* (*Burden of Dreams*, 1982). Kako bi parni brod koristeći samo snagu mišića prebacio preko brda poput lika u svom filmu, Herzog je "žrtvovao" najmanje jednog pripadnika lokalnog plemena koji su radili na filmu, a gotovo i prouzročio smrt kompletne ekipe inzistirajući na prolasku brodom kroz opasne brzace rijeke Amazone. U *Teretu snova*, suočen s nizom produkcijskih poteškoća koje prijete prekidanjem snimanja, Herzog dramatično izjavljuje: "*Ukoliko napustim ovaj projekt, biti ću čovjek bez snova.(…) Živim ili umirem s ovim projektom.*"

Takve anegdote stvaraju visoko romantiziranu sliku o Herzogu kao redatelju u sukobu s vrijednostima i maksimama buržujskog društva (Horak, 2014: 31). Kako piše Brigitte Peucker u tekstu *Izvođenje autentičnosti* (*Performing Autenthicity*, 2012), već sredinom osamdesetih godina Jan-Christopher Horak piše o Herzogovom stvaranju javnog imidža kao svjesnoj marketinškoj strategiji (Peucker, 2012: 39). U tom kontekstu, Horak se posebno osvrće na Herzogov dnevnik *O hodanju po ledu* (*Vom Gehen im Eis*, 1978). U tom dnevniku Herzog opisuje svoje trotjedno pješačenje od Münchena do Pariza kako bi posjetio teško bolesnu Lotte H. Eisner, njemačku povjesničarku filma i svoju blisku prijateljicu. Horak navodi kako Herzog svojim postupcima i namjerno nečitljivim novinskim izjavama i inače aktivno stvara kult oko sebe kao redatelja, ali da ta tendencija nigdje nije očita kao u *O hodanju po ledu,* nazivajući je *istinskim katalogom herzogijanske mitologije* (Horak, 2014: 31). Herzog sebe portreira kao usamljenog lutalicu, ponekad i kao lopova i autsajdera, vizionara uhvaćenog između snova i stvarnosti koji krči svoj put kroz negostoljubivu prirodu (Horak, 2014: 31-32). Horak primjećuje da je u

stvarnosti prostor kojim je hodao jedan od najnaseljenijih i razvijenijih u Zapadnoj Europi, daleko od mističnih i okrutnih predjela iz Herzogove mašte. Unatoč gustoj naseljenosti kraja, Herzog je tvrdio kako ljude rijetko sreće, a u susretima s njima sebe opisuje kao da je on sam sličan Kasparu Hauseru ili Stroszeku, nesposoban ovladati vlastitim govorom: "*Od silne usamljenosti glas mi nije funkcionirao, mogao sam samo cviliti. Osjećao sam se osramoćeno što ne mogu pronaći svoju pravu visinu glasa pa sam brzo pobjegao*." (Horak, 2014: 33).

Osim u medijskim istupima i pisanim radovima neke posebnosti dolaze do izražaja i u specifičnostima u stvaralačkom procesu. Daniel Zalewski u reportaži sa snimanja filma *Bijeg u zoru* (*Rescue Dawn*, 2006) objavljenoj u časopisu *New Yorker* prenosi kako članovi filmske ekipe Herzogu otvoreno govore da njegove redateljske odluke smatraju čudnima, impulzivnima pa čak i amaterskima. Izražavaju iznenađenost njegovim nepoznavanjem vlastitog scenarija (prema vlastitom priznanju, posljednji put ga je pročitao tri godine prije početka snimanja), ravnodušnošću prema pogreškama kontinuiteta ili započinjanjem snimanja s glumcima nedovršene šminke, dok Herzog svoje odluke brani željom za postizanjem maksimalne autentičnosti. U tom kontekstu ljuti ga prevelik broj asistenata režije koji mu je dodijeljen ili nerazumijevanje na koje nailazi kad osobno želi biti *stand-in* za namještanje rasvjete (Zalewski, *The New Yorker,* 24. travanj 2006). Na tom tragu je i ideja koju prakticira kroz svoje cjelokupno filmsko stvaralaštvo po kojoj je fizička uključenost autora od presudne važnosti za postizanje onoga što on smatra autentičnim ili istinitim. Za Herzoga film zahtijeva određenu tjelesnost koja uključuje i napor da se stopi sa materijalnim svijetom te u konačnici i sa samom slikom (Peucker, 2012: 36).

Iz navedenog je vidljivo da svako tumačenje filmova Wernera Herzoga svoje ishodište ima u osobnim aspektima autora. Lucia Nagib piše kako Herzog pokreće mitologiziranje, viktimizaciju i heroizaciju samoga sebe rijetko viđenom kompetentnošću te tako ostavlja jako malo prostora za nezavisnu kritiku njegovog rada (Nagib, 2012: 60). Ipak, obzirom da su njegovi filmovi i on osobno predmet izučavanja mnogih autora, evidentno je da taj prostor ipak postoji.

3. ODNOS ČINJENICA I ISTINE

3.1 FILM I REALIZAM

Kao medij koji je u stanju fotografski i fonografski detaljno zapisati i reproducirati svijet koji nas okružuje, film je možda od svih umjetnosti najviše opterećen pitanjem istinitosti onoga što prikazuje. Kako navodi Christopher Williams u uvodu svoje knjige *Realism and the Cinema*, u raspravama o odnosu realnosti i umjetnosti film zauzima posebno mjesto. Prema Williamsu, zbog niza kulturnih okolnosti gledatelji posjeduju tendenciju da prizore kakve im nudi film shvaćaju kao "realistične", ili ih bar kao takve žele pojmiti. Dokazi za tu tvrdnju djelomično leže u tome da je film svoj početni utjecaj najviše ispunjavao u činjenici da je sposoban gotovo znanstvenom preciznošću reproducirati vizualne aspekte svakodnevnih života (Williams, 1980: 1).

S druge strane, Ante Peterlić (2009) na temu realizma piše kako je on "*samo splet konvencija koje se mijenjaju od vremena do vremena, kojima se postiže iluzija realnosti, odnosno, razlikovanje u odnosu na druge istovremene (književne, filmske…) pojave.*" No, zbog fotografske sličnosti koju posjeduje, na filmu se to pitanje postavlja na drugačiji način. Zbog svojih mimetičkih sposobnosti, pa makar taj mimetizam bio samo prividan, legitimno je zapitati se je li ono što vidimo "istina" (Peterlić, 2009: 187).

Upravo propitivanjem prikazivanja istine na filmu bave se neki od najznačajnijih pokreta i doktrina u povijesti filma. Pokretač jednog od njih je Dziga Vertov (1896–1954) sa serijom dokumentarističkih filmskih novosti pod naslovom *Kino-pravda (Film istina)*. Vertov objašnjava svoju doktrinu nizom tekstova i manifesta kojima je autor. Kao jedna od bitnih točaka, nameće se zaključak kako filmaš nikada ne smije intervenirati u prizoru jer film treba donositi "istinu" o ljudima, svijetu i životu te tu "istinu" ne smije isfabricirati režijom (Peterlić, 2009: 145). Po uzoru na *Kino-pravdu*, u Francuskoj se potkraj 50-ih godina javlja se dokumentaristički stilski pokret *cinéma verité*, kasnije često zamjenjivan i izjednačen s američkim pokretom *direct cinema*.

Budući da se Werner Herzog u svojem manifestu *Minnesota Declaration* referira na *cinéma verité* kao svojevrsni antipod vlastitim filmskim pogledima, važno ih je definirati i napraviti distinkciju između tih pojmova. O'Connell pruža definicije oba pojma: *cinéma verité* označava dokumentarističku metodu koju karakterizirira uporaba lako prenosive opreme i visoka razina autorove uključenosti u aktivnosti snimanog subjekta. To može biti u obliku pitanja ili traženja da subjekt iznese svoje misli o snimanim zbivanjima. Metoda i naziv se pripisuju francuskom antropologu Jean Rouchu i sociologu Edgaru Morinu (O'Connell, 1992: viii). *Direct cinema* je metoda koju također karakterizira uporaba lako prenosive opreme, ali i niska uključenost autora koji djeluje isključivo kao promatrač snimanih zbivanja. Metodu su razvili Robert Drew, Richard Leacock i drugi. Naziv potječe od Drewa nakon što mu je postalo jasno da termin *cinéma verité* ne opisuje primjereno njihove namjere (O'Connell, 1992: xiv). Nadalje, piše o Connell, termin cinema verite (bez akcenata i kurziva) danas se uglavnom primjenjuje kao naziv za sve vrste snimanja nenamještenih aktivnosti. Termin *direct cinema* pritom nije naišao na široku prihvaćenost, dok se termin *cinéma verité* često pogrešno koristi (O'Connell, 1992: xiv).

Referirajući se na metodu cinéma verité u tekstu *Minnesota Declaration*, Werner Herzog termin koristi upravo u smislu općeg termina koji bi trebao obuhvatiti sva nastojanja da se vjerodostojno prikaže neko zbivanje s minimalnim intervencijama autora. Pritom metodu kritizira kao po njegovom mišljenju površnom u svojem nastojanju da na filmu dosegne "istinu". U opreci filmskim razmišljanjima realista, prema Herzogu "istina" nije nešto dohvatljivo samo objektivom kamere. Za njega, potrebna je upravo umiješanost autora, te redateljske intervencije u stilu i sadržaju da bi se dozvao dublji smisao u filmu.

3.2 *MINNESOTA DECLARATION* I *ON THE ABSOLUTE, SUBLIME AND ECSTATIC TRUTH*

Dva teksta kojima je Werner Herzog autor ključna su za razumijevanje njegovog pristupa autorstvu. Radi se o *Minnesota Declaration* i *On the absolute, sublime and ecstatic truth*. I po riječima samog autora, tekstovi su pisani s određenim ironičnim odmakom (postupak i inače karakterističan za Herzogov rad), no svejedno pružaju rijetko eksplicitan uvid u razmišljanje nekog autora o vlastitom stvaralaštvu.

On the absolute, sublime and estatic truth tekst je napisan 1999. povodom prikazivanja filma *Lekcije tame* na festivalu u Milanu. Herzog tekst započinje istim citatom koji se i nalazi na početku filma *Lekcije tame*: "*The collapse of the stellar universe will occur—like creation—in grandiose splendor*" ispod kojeg je potpisan Blaise Pascal. Odmah potom, Herzog priznaje manipulaciju – autor citata je on sam, iako ga lažno pripisuje Pascalu. Herzog objašnjava da to čini iz praktičnih razloga – kad gledatelj pročita taj citat na početku filma, on je, još i prije nego što je ugledao prvi kadar, u povišenom stanju te ga redatelj kao autor do kraja filma ne pušta iz tog stanja. Samo iz te uzvišenosti moguće je stvoriti istinu koja ima dublje značenje od puke faktualnosti.

U pokušaju da približi vlastitu perspektivu što bi trebala biti istina na filmu i kako do nje doći, navodi događaj iz vremena snimanja *Fitzcarralda* kojeg opisuje kao temeljni za vlastito promišljanje o toj problematici. Snimajući u peruanskoj prašumi, svi statisti i dio filmske ekipe bili su pripadnici domiclinog naroda Machiguenga. Nakon nekog vremena, kao dio naknade za svoj rad i davanje dozvole za snimanje na njihovoj zemlji, zatražili su potporu u njihovoj borbi da se njihovo pravo na teritorij između dvije rijeke gdje žive i formalno prizna. Herzog prihvaća te nakon niza neuspješnih pregovora s nadležnim ministarstvima, uspijeva dogovoriti sastanak sa samim peruanskim predsjednikom. Po dolasku u Limu, delegati Machiguenga izrazili su želju da odu vidjeti ocean – naime u njihovoj tradiciji nije bilo potvrde da ocean uopće postoji već samo predaja. Zatražili su od Herzoga bocu kako bi djelić oceana mogli ponijeti kući. Na njegovo pitanje nije li to onda i samo djelić te istine, odgovorili su da, ako je samo dio istinit, onda je takav i cijeli ocean. Prema Herzogu, od tada mu je pitanje od čega je sastavljena neka istina (ili stvarnost, što on izjednačava) veći misterij nego što je ikada bio.

U zaključku, Herzog konačno objašnjava svoju motivaciju za primjenu specifičnih postupaka koje primjenjuje u radu:

„*Naš osjećaj za stvarnost doveden je u pitanje. No time se više uopće ne bih bavio, budući da ono što me pokreće nikad nije ni bila stvarnost već ono što se nalazi iza nje: traženje istine.*“

Nadalje, Herzog objašnjava kako smatra da je u umjetnosti, književnosti i filmu moguće doseći te dublje slojeve istine – ali samo uz jasnu viziju i s uporabom stila i vještine. U tom kontekstu, citat kojim započinje film *Lekcije tame* po njemu nije krivotvorina već sredstvo kojim pokušava dohvatiti sadržaj dublji od puke faktualnosti.

Minnesota Declaration je manifest koji je Herzog napisao povodom svog gostovanja na Minnesota Film Festivalu. Podnaslovljen kao *Istina i činjenice u dokumentarnom filmu*, kroz dvanaest točaka pokušava rasvijetliti način na koji pristupa svom dokumentarnom stvaralaštvu. Tekst karakteriziraju Herzogu svojstvene idiosinkratičnosti, humor i golemi ironični odmak netipičan za sadržaj koji pretendira biti manifest. Prema Herzogu, tekst je pisan s određenom „figom u džepu“ i s namjerom da provocira, ali kao rezultat dugogodišnjih promišljanja ideja kojima se bavi od svojih najranijih dokumentarnih filmova (Cronin, 2014). Mnoga od tih promišljanja proizlaze iz nemogućnosti da i sam definira svoje filmove *Zvona iz dubine* (*Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia,* 1993), *Gesualdo* (*Gesualdo: Tod für fünf Stimmen,* 1995) i *Mali Dieter mora letjeti* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997) kao dokumentarne filmove, smatrajući da izmiču tim definicijama te da je varljivo tako ih nazivati (Cronin, 2014). U želji da istraži „istinu ekstaze“, kako je sam naziva, zapisao je dvanaest točaka iza kojih stoji da osnovna ideja da istinu nikad ne možemo točno znati, ali joj se možemo približiti (Cronin, 2014). Unatoč tome što ta deklaracija sadrži niz specifičnosti u izražaju, poput Herzogu svojstvene slikovitosti koja povremeno oduzima razumljivost sadržaju, *Minnesota Declaration* i formom i sadržajem predstavlja zanimljiv dodatak njegovom filmskom stvaralaštvu. Upravo i zbog korištenog stila funkcionira kao doslijedan preslik Herzogovih filmova u obliku filmskog manifesta.

Točke Manifesta su sljedeće:

1. Takozvani Cinéma Verité (*film istine*, op.a.) lišen je istine unatoč svojim naporima. Doseže samo površinu istinu, istinu računovođa.
2. Poznati predstavnik pokreta *cinéma verité* javno je rekao da se istina može pronaći uzimanjem kamere u ruke s trudom da se bude iskren. Podsjeća na kakvog noćnog čuvara u zgradi Vrhovnog suda koji prezire zakone i sve te silne procedure. „Smatram da“, kaže, „bi trebao postojati samo jedan zakon, a to je da zločinci idu u zatvor.“
   Nažalost, dijelom je u pravu, i to u mnogo slučajeva.
3. *Cinéma verité* zamjenjuje istinu sa činjenicama te stoga promašuje bit. Opet, činjenice ponekad posjeduju bizarnu moć da svoju inherentnu istinu čine nevjerojatnom.
4. Činjenice stvaraju norme, istina prosvijetljenje
5. Postoji dublji sloj istine u filmu te postoji poetska istina. Misteriozna je i neuhvatljiva, a može se dosegnuti samo kroz izmišljanje, maštu i stilizaciju.
6. *Cinéma verité* autori podsjećaju na grupu turista koji samo fotografiraju, a okruženi su ruševinama od fakata.
7. Turizam je grijeh. Putovanje pješice vrlina.
8. Svako proljeće, hrpe ljudi na snježnim saonicama propadnu kroz led koji se počeo topiti te se utope u jezeru. Vrše se pritisci na novog guvernera da se problem riješi novom legislativom. On, bivši hrvač i tjelesni čuvar, odgovara na najmudriji način: „Ne možete zabraniti glupost.“
9. Rukavica je bačena.
10. Mjesec je dosadan. Majka priroda ne zove i ne obraća vam se. Eventualno ledenjaci prde. I ne slušaj Pjesmu života.
11. Budimo zahvalni što Svemir ne poznaje osmijeh.
12. Život u oceanima mora da je pakao. Ogroman, nemilosrdan pakao stalne i neposredne opasnosti. Toliko je pakleno da su za evolucije neke vrste – uključujući i ljude – izgmizale iz mora i preselile na kopno gdje se *Lekcije tame* nastavljaju.

4. KONSTRUIRANJE ISTINE: ANALIZA PRIMJERA

4.1 AGUIRRE, GNJEV BOŽJI

U ovom poglavlju pokušat će se na temelju konkretnih primjera pružiti uvid u načine kojima je Werner Herzog u filmu *Aguirre, gnjev božji* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) prilagodbom stvarnih povijesnih materijala i vizualnim otklonima od realističnog pripovjedanja stvara podtekst filma. Film je inspiriran nekolicinom povijesnih izvora, međutim u njemu postoji niz namjernih otklona i iskrivljavanja tih izvora u svrhu postizanja dublje "istine" u priči o Aguirreu, španjolskom konkvistadoru. Aguirre se sa grupom vojnika upušta u potragu za mitskim El Doradom duž rijeka Orinoco i Amazona. Herzog oko Aguirreove potrage plete gustu, snoliku atmosferu koja, što potraga više odmiče, postaje sve intenzivnija.

Herzog povijesne događaje i ličnosti instrumentalizira i prilagođava svojoj viziji. Iako on sam to ne skriva, zanimljivo je da je u vrijeme kad je film izašao, kritika informacije iznesene u filmu uglavnom prihvaćala kao činjenice, a sam film povijesno izuzetno preciznim. Stiles navodi primjere iz osvrta filmskih kritičara; tako Vincent Canby (*New York Times*, 4. travanj, 1977) piše kako je "*Aguirre, gnjev božji* povijesni film koji slijedi događaje onako kako su nam znani", a na sličnom tragu bez preispitivanja vjerodostojnosti povijesnih činjenica su i Penelope *Gilliatt (The New Yorker)* i Richard Shickel *(Time Magazine)* dok Tony Rayns *(Sight and Sound)* ipak sumnja u točnost svih informacija (Stiles, 1989: 162-163). Ovakva recepcija filma obzirom na povijesnu vjerodostojnost dokazuje da unatoč izmjenama film zadržava uvjerljivost unutar svojeg konstrukta, a svakako može i poslužiti kao indikacija koliko smo kao gledatelji skloni informacije koje dolaze sa ekrana prihvaćati bez zadrške što je sklonost koji Herzog obilato iskorištava u svom radu.

Prvotnu inspiraciju za film Herzog je pronašao u knjižici za mlade koju je pronašao kod prijatelja u kući (Stiles, 1989: 161). U knjizi je pronašao kratki tekst od svega petnaest redaka koji je govorio o konkvistadoru Lope de Aguirreu, koji je tragao za El Doradom i samog sebe zvao "gnjevom božjim". Prema Herzogu, u knjižici je opisano kako je povijesni Lope de Aguirre

pokrenuo pobunu za vrijeme ekspedicije, sebe proglasio vođom, a španjolskog kralja svrgnutim Proputovao je Amazonu cijelom dužinom do Atlantskog oceana, potom napao španjolsku vojsku sa svojim iscrpljenim i "polumrtvim" ljudima da bi napokon bio uhvaćen i suđen (Cronin, 2014: Adequate Imagery). Fasciniranom Herzogu je tih petnaestak redaka bilo dovoljno da odluči snimiti film o takvoj ličnosti. Prema Herzogovim riječima, Aguirre ga je fascinirao jer je bio prva osoba koja se odlučila suprotstaviti španjolskoj kruni i proglasiti nezavisnost južnoameričkog teritorija od Španjolske. Također, Herzog nadodaje kako je povijest inače na strani pobjednika, dok je Lope de Aguirre jedan o njenih velikih gubitnika (Cronin, 2014: Adequate Imagery). Za svojeg filmskog Aguirrea, zamislio je prkosnu ličnost, fantika prepunog bijesa koji se ne buni samo protiv političkih moćnika već i protiv prirode same (Cronin, 2014: Adequate Imagery). Već po navedenim karakteristikama, kod Aguirrea možemo prepoznati tip likova kakvi se dominantno provlače kroz Herzogovu filmografiju. Nadalje, prema Herzogovim riječima u razgovoru s Croninom, kroz trajanje filma vidimo da nije samo Aguirre lud – već je pomaknuta cijela situacija. Na odnosu Aguirrea s okolinom Herzog postavlja okvir filma kao put u ludilo, groznicu prepunu deluzija dok likove guta džungla, pristup kakav će kasnije Francis Ford Coppola iskoristiti kao uzor za svoju *Apokalipsu sada (Apocalypse Now,* 1979). Upravo su to centralni motivi koje Herzog pokušava izraziti prilagođavanjem povijesnih materijala i stilizacijom ambijenta prašume.

Film započinje uvodnim tekstom koji glasi:

Nakon španjolskog osvajanja i pljačke carstva Inka, Indijanci su [u trenutku nemoći] izmislili legendu o El Doradu, zemlji koja se navodno nalazi u neprohodnim močvarama Amazonskih plemena. Velika ekspedicija španjolskih pustolova vođenih Gonzalom Pizzarom upustila se u peruanska brda krajem 1560. Jedini dokument koji je ostao za ovom izgubljenom ekspedicijom je dnevnik redovnika Gaspara de Carvajala.

Za redatelja poznatog po naglašavanju važnosti vizualnog, početi tekstom čini se kao neuobičajen odabir. Međutim, može se pretpostaviti da upravo u tom postupku leži razlog iz kojeg je film inicijalno od kritike primljen kao povijesno vjerodostojan film. Pripisujući događaje iz filma de Carvajalovom dnevniku, Herzog filmu priskrbljuje povijesni legitimitet, a kod

gledatelja skida zadršku pri prihvaćanju informacija s ekrana kao “istinitih”. Ovaj postupak može se usporediti s onim s početka *Lekcija tame* gdje film započinje “citatom” Blaise Pascala – zapravo mišlju kojoj je sam autor kako bi gledatelja stavio u “uzvišeni” položaj.

Svećenik Gaspar de Carvajal na čijem je navodnom dnevniku baziran *Aguirre, gnjev božji* tako je u potpunosti izmišljen. kao i njegov dnevnik. Stiles piše kako je svećenik, kao što je i bilo uobičajeno, doista pratio ekspediciju iz 1560. ali nije vodio dnevnik. To je zato činio vojnik Francisco Vasquez. Prema Stiles, Herzog ovom promjenom unosi zrnce ironije u film stavljajući svećenika u kontekst pothvata koji je sve samo ne kršćanskog karaktera. Također govori i o spremnosti Crkve da sudjeluje u financijski unosnim pothvatima (Stiles, 1989: 163). Herzog unosi dodatne slojeve i sitnijim datumskim izmjenama – dok je stvarna ekspedicija svoj početak imala u rujnu, u filmu ona počinje na sam Božić pri čemu su religijske implikacije jasne: *rođenje Spasitelja u čije su ime počinjene nebrojene strahote kroz stoljeća zbog kolonijalizacije i pokrštavanja* (Stiles, 1989: 165).

Iako u film stavlja uvodni tekst kao referentan, u praksi Herzog koristi dvije stvarne ekspedicije i spaja ih u jednu za potrebe priče. Iako doista 1560. započela ekspedicija u potrazi za El Doradom njom nije zapovijedao Pizzaro već Don Pedro de Ursua dok je Pizzaro vodio jednu od ranijih ekspedicija, iz 1540. U vrijeme koje opisuje Herzog, Pizzaro je već 12 godina bio mrtav (Stiles, 1989: 162). U tom kontekstu vrijedi se zapitati zašto Herzog iskrivljava povijesne detalje koji naoko nisu presudni poput imena zapovjednika. Stiles nudi jedan od mogućih odgovora, a to je da je Herzog vjerojatno želio ime koje je u povijesti snažnije povezano s španjolskim osvajanjem Novog svijeta – braća Pizzaro poznate su povijesne ličnosti. Stariji Francisco osvojio je Peru 1533. te je slijedeće godine osnovao grad Limu da bi tamo bio i ubijen nekoliko godina kasnije. Mlađi Gonzalo se tada buni protiv novog vladara Perua te na njega organizira atentat kako bi sebe proglasio za novog vladara. Gonzalo Pizzaro svrgnut je 1548. godine, kada je i ubijen odrubljivanjem glave (Stiles, 1989: 162). Također, za pretpostaviti je da ova promjena upućuje i na Herzogov stav prema ulozi konkvistadora u tom dijelu povijesti te da koristi amblematsko prezime Pizzaro kao simbol svih europskih osvajača i njihovih zločina počinjenih u “otkrivanju” Novog svijeta. To je možda i najeklatantniji primjer konstrukcije njegove simboličke

stvarnosti, dublje istine. To što Gonzalo Pizzaro nije vodio tu konkretnu povijesnu ekspediciju – manje je važno. Isti je duh opsjedao sve lidere osvajačkih pohoda, a očito je prema Herzogu najbolje sadržan u imenu Pizzaro.

Werner Herzog se u razgovoru s Paulom Croninom dotiče i stilskih odabira kojima je namjera dočarati srž priče o Aguirreu. Kako kaže, "*u Aguirreu se priča polako kreće prema deliriju te kako se publiku uvodi u srž stvari postaje halucinatorna*" (Cronin, 2014: Adequate Imagery). U istom razgovoru, kao primjer takve stilizacije spominje nekoliko kadrova kao primjere takvih stilizacija. Prvi je namjerno preko svake mjere produženi kadar divljih voda rijeke Urubamba koji se pojavljuje odmah nakon uvodne sekvence.



Herzog o tom kadru kaže:

"*Voda je bila toliko divlja, gotovo ključala od bijesa, izvan okvira onoga što bi čovjek mogao uopće izdržati. Tri sekunde tog kadra bile bi dovoljne, ali cijela minuta priprema publiku na groznicu koja slijedi.*" (Cronin, 2014: Adequate Imagery)

Takve trenutke u filmu Herzog naziva "zamrznutim trenucima", te ističe kako oni možda nisu značajni za priču kao takvu, ali se povezuju s filmom mnogo dublje, s njegovom "unutarnjim pripoviješću" (Cronin, 2014: Adequate Imagery). Kao trenutak do kojeg su halucinatorne kvalitete filma već opipljive Herzog navodi scenu koja se pojavljuje otprilike na polovici filma. Radi se o "krunidbi" Don Fernanda de Guzmana, slabića izabranog pod direktnim Aguirreovim utjecajem, sve kako bi preko njega mogao vladati iz sjene. Prema Herzogovim riječima, u sceni postoji jedan visoko stilizirani kadar, a radi se o tablou u kojem svi likovi na trenutak pogledaju direktno u kameru, što podsjeća na kakvu devetnaestostoljetnu fotografiju (Cronin, 2014: Adequate Imagery).



Kako Herzog objašnjava Croninu, pri građenju adekvatne atmosfere, logika ne igra nikakvu ulogu, već je sve u grandioznim stilizacijama. Navodi nekoliko primjera kroz film gdje se povodio oniričkim kvalitetama prizora više nego onime kako bi se oni odvili u stvarnosti. Primjerice, supruga Don Pedra de Ursue kroz cijeli film nosi plavu haljinu, a onog trenutka kad zakorači u džunglu – s pretpostavkom da iz nje neće izaći – nosi bogatu, kraljevsku krinolinu koja ostaje u savršenom stanju, čak i kad sve oko nje truli (Cronin, 2014: Adequate Imagery). Herzog se dotiče i scene kad vojnici naiđu na napušteni brod na stablu. Kad ugleda drveni brod u krošnjama stabala, objašnjava Herzog, publika se pita je li to stvarno ili samo još jedna halucinacija. Publici se možda čini nestvarno, ali vojnicima koji putuju na splavi ne izgleda toliko neuobičajeno. Prema Herzogu, namjera te scene je da izgleda nestvarno stoga je ciljano snimana po gustim oblacima za vrijeme kišne sezone kada oblaci stvaraju zlokoban ugođaj (Cronin, 2014: Adequate Imagery). Završnu scenu filma, u kojoj Aguirre okružen majmunima stoji na splavi, Herzog opisuje kao trenutak u kojem su nadrealne kvalitete i groznica džungle već u potpunosti preuzele Aguirrea i njegove fantazije – do te mjere da za sve što tada vidimo na ekranu postoji mogućnost da je halucinacija.

4.2 FITZCARRALDO

Analiza filma *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982) imat će dvije glavne preokupacije: prva je komparacija *Fitzcarralda* s filmom *Aguirre, gnjev božji* i sličnostima u principima oblikovanja sadržaja filma i tretmanu povijesnog materijala, a druga je analiza središnje metafore i najzahtjevnijeg produkcijskog postupka u filmu – prebacivanja broda preko brda – u kontekstu Herzogove potrage za autentičnošću.

Fitzcarraldo je pustolovni povijesni film o Brianu Sweeneyu Fitzgeraldu, poznatom i kao Fitzcarraldo, koji je odlučan prebaciti parobrod preko brda kako bi došao do predjela Amazone iznimno bogatog kaučukom. Džungla kao mjesto radnje je prva sličnost s filmom *Aguirre, gnjev božji*, a inicijalna ideja za film i proizlazi iz želje da se ponovno snima u Peruu. Pokretač ideje za film je José Koechlin, suradnik koji je pomagao pri snimanju filma *Aguirre, gnjev božji*. Predložio je Herzogu da ponovno snimaju u peruanskoj džungli i predložio priču o Carlosu Fitzcarraldu, povijesnoj ličnosti i peruanskom bogatašu koje se bavio gumom. Herzog priznaje da ga inicijalno ta priča nije zanimala sve dok mu Koechlin nije ispričao detalj kako je Fitzcarraldo rastavio brod te ga dio po dio prenio preko brda (Cronin, 2014: Defying Gravity).

Pri pisanju scenarija ponovno se poslužio sličnim tretmanom povijesnog kao i u slučaju snimanja filma o Aguirreu, s tom razlikom da ovaj put nije postojao konkretan predložak na kojem je film baziran. Ipak, kao i u prethodnom slučaju Herzog vrlo slobodno interpretira povijest pa tako stvarnom Carlosu Fitzcarraldu pridružuje osobine drugih industrijalaca tog vremena ili ga u potpunosti slobodno nadograđuje. Inspiriran *gumenim barunima* koji su u brazilskom Manausu usred prašume izgradili Teatro Amazonas još prije početka 20. st., Herzog dolazi do ideje da njegov Fitzcarraldo svojom avanturom želi financirati izgradnju opere u srcu prašume (Cronin, 2014: Defying Gravity). Također, Herzog se snimanju u prašumi ponovno vraća sa tipičnim *herzogovskim* junakom. Fitzcarraldo i Aguirre su obojica sličan tip *osvajača*, intenzivni karakteri koji demonstriraju zavidnu upornost kako bi postigli svoje ciljeve, pritom posjedujući, za Herzoga tipičnu, dozu grandioznosti u svojim postupcima. Oba su lika ujedinjena u tijelu istog glumca, Klausa Kinskog.

Vraćanjem snimanju u amazonskoj prašumi, Herzog se vraća i tematiziranju kolonijalne prošlosti Južne Amerike. Dok u *Aguirre, gnjev božji* istražuje začetke osvajanja, u *Fitzcarraldu* se bavi kolonijalizmom na (prividnom) umoru u sredini industrijske revolucije. Pritom su oba lika u potrazi za materijalnim bogatstvima Novog svijeta – Aguirre za mitskim El Doradom i njegovim zlatom, a Fitzcarraldo za kaučukom skrivenim duboko u prašumi.

Prema Herzogovim riječima, po završetku pisanja scenarija, glavno je pitanje bilo: "*Kako prebaciti parobrod od svojih 340 tona, u jednom komadu, više od jedne milje preko planine, u prašumi, stotinama kilometara od najbližeg grada?*" (Cronin, 2014: Defying Gravity). Naime, bilo kakvo fingiranje nije dolazilo u obzir. U pretprodukcijskoj fazi, dok je postojala opcija da snimanje filma financijski potpomognu holivudski studiji, Herzogu je ponuđeno da se ta sekvenca napravi pomoću maketa i snimi u botaničkom vrtu u San Diegu što Herzog odlučno odbija te odlučuje snimiti film u vlastitoj produkciji budući da je to bio jedini način da scenu napravi onako kako želi (Cronin, 2014: Defying Gravity). Herzog u svom dnevniku *Osvajanje beskorisnog: Razmišljanja sa snimanja Fitzcarralda*, zapisuje: "(…) *pravi parobrod mora biti prebačen preko planine, ne zbog realizma, već stilizacije poput grandiozne opere*." (Herzog, 2009: Begin Reading). Radilo se o velikom ljudskom i produkcijskom riziku – zbog svoje iznimne kompleksnosti za osmišljavanje pothvata su inicijalno bili zaduženi inženjeri sa Sveučilišta u Bremenu, međutim njihova se rješenja nisu pokazala izvedivima. Potom je posao preuzeo brazilski inženjer, međutim on je tvrdio da je najveći mogući nagib svega 20 posto. Na kraju Herzog preuzima stvar u svoje ruke, zaustavlja snimanje na dva tjedna i dolazi do rješenja (Cronin, 2014: Defying Gravity).



Prema Herzogu, usred svih problema sa planiranjem te sekvence uvijek je bio suočen s istim pitanjem: *Zašto jednostavno iz scenarija ne izbaciš scenu?* Odgovor je uvijek bio isti:

Učiniti to, bilo bi izgubiti središnju metaforu moje priče (Cronin, 2014: Defying Gravity). Priča o Fitzcarraldu je priča o pobjedi lakoće i mašte nad težinom i stvarnošću te ushićenju koje slijedi nakon pobjede (Cronin, 2014: Defying Gravity). Za Herzoga biti autentičan ne znači biti vjeran realizmu, već do kraja, pa i u praksi filmske proizvodnje, biti vjeran srži svoje priče. Iz toga proizlazi da bi za Herzoga fingiranje ove sekvence ili pribjegavanje bilo kakvim vizualnim efektima oduzelo dublju "istinu" filmu, te Fitzcarraldov poduhvat svelo na obični događaj čije implikacije počinju i završavaju u fizičkom svijetu. No, Herzoga realističnost fizičkog svijeta ne zanima. Kako opisuje u razgovoru s Paulom Croninom: "*cijela je ta stvar pretvorena u operu groznice i imaginacije, visoko-stilizirane i grandiozne fantazije koja isparava iz džungle. Film izaziva osnovne prirodne zakone: brodovi ne bi smjeli letjeti iznad planina*." (Cronin, 2014: Defying Gravity).

4.3 ZVONA IZ DUBINE

Film *Zvona iz dubine* (*Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia*, 1993), je jednosatni dokumentarni film u kojem se Herzog bavi prikazom vjere i praznovjerja u Rusiji kroz priču o Vissarionu, mistiku koji tvrdi da je inkarnacija Isusa Krista te legendu o izgubljenom gradu Kitzehu. Herzog ponovno koristi intervju kao primarnu dokumentarističku metodu. Iako je na površini namjera filma poslužiti kao etnografski prikaz običaja ljudi u Rusiji, *Zvona iz dubine* sadržavaju obilne količine fikcije te pažljivo namještene i stilizirane kadrove.

Prema Herzogu, ovaj film, a pogotovo dio koji se odnosi na izgubljeni grad, jedan je od najboljih primjera na što misli kad kaže da se izmišljanjem i stilizacijom može doprijeti do dubljih razina istine (Cronin, 2014: Fact and Truth). Nadalje, kako Herzog tvrdi, preuzima činjenicu da mnogi ljudi vjeruju da se tom jezeru nalazi davno izgubljeni grad te istražuje tu situaciju kako bi pronašao snažnije poetsko razumijevanje priče. U razgovoru s Paulom Croninom, govori kako je za to vjerovanje saznao kad je došao u Rusiju te su mu stanovnici ispričali legendu. Grad Kitzeh je, prema vjerovanju, stoljećima bio sustavno pljačkan i uništavan od Huna i Tatara. Stanovnici su zazvali Božju pomoć, a on je poslao arhanđela koji je grad bacio na dno jezera gdje ljudi mogu živjeti miru i blagoslovu (Cronin, 2014: Fact and Truth).

Jedan od upečatljivijih kadrova u filmu svakako je onaj u kojem hodočasnici pužu po zaleđenom jezeru u molitvi i nadi da će ugledati djelić grada na dnu. I iako hodočasnici doista dolaze na jezero, oni dolaze ljeti i obilaze ga u vjeri da će vidjeti djelić izgubljenog grada. Herzog opisuje način na koji je kadar nastao:

"*Bio sam tamo početkom zime s namjerom da snimim hodočasnike kako gledaju kroz led (…) Nažalost, nije bilo nikoga pa sam unajmio dva pijanca iz obližnjeg grada da odglume hodočasnike. Jedan od njih je zabio glavu u led i izgleda kao da je u dubokoj meditaciji. Istina je da je samo duboko spavao.*" (Cronin, 2014: Fact and Truth).



I dok je moguće da Herzog u ovom kasnijem istupu pretjeruje, pa bi neke detalje možda trebalo uzeti sa rezervom, dobro opisuje na koji način se odvija Herzogova potraga za "istinom". Postojeći vjerski zanos želio je opisati snažnijim prizorom nego onim koji se odvija u stvarnosti pa se dosjetio hodočasnika na ledu, a ne oko jezera, što svakako čini vizualno dojmljiviji doživljaj. Time dobiva prizor koji je svojom snagom ekvivalentan intenzitetu zanosa koji osjećaju njegovi protagonist pritom sačuvajući srž koju u sebi nosi stvarni običaj.

Dok je gore naveden primjer kompletno izrežiranog prizora, Herzog govori i o tome kako zateknute situacije manipulira dajući im novi kontekst u filmu:

"*Putovali smo prema lokaciji (…) kada sam u daljini ugledao smrznuto jezero s desecima ljudi na njemu. Izbušili su rupe u ledu i pecali u tišini. Zbog hladnoće su se pogrbili leđima u smjeru vjetra, licima svi okrenuti u istom smjeru. Izgledalo je kao da su u dubokoj meditaciji pa ih film proglašava hodočasnicima u molitvi.*" (Cronin, 2014: Fact and Truth).

Kako bi prizor bio još upečatljiviji, Herzog u njemu režira čak i drugi plan. Prisjeća se kako su na dan snimanja na jezeru bili i klizači – zamolio ih je da prođu kroz kadar polako, u specifičnom ritmu, imajući na umu glazbu kojom bi podložio prizor. Nakon nekoliko repeticija uspjeli su pogoditi pravi tempo te učiniti ono što je Herzog tražio s velikom preciznošću (Cronin, 2014: Fact and Truth). Još jedan primjer pridavanja novog značenja zateknutog prizora su primjeri u kojima Herzog za pjevače koji pjevaju svjetovne pjesme – starac pjeva o ljepoti planine, a dječaci neku tradicionalnu ljubavnu pjesmu – u filmu tvrdi da pjevaju vjerske himne (Cronin, 2014: Fact and Truth). U tom slučaju predmet autorovog interesa nisu konkretni starac i konkretni dječaci, već ga više od detalja zanima cjelina. Manipulacija određenom situacijom samo je sredstvo da bi se doprijelo u srž glavne teme. Herzog si postavlja pitanje: "*Kako u samo*

šezdeset minuta uprizoriti dušu cijele nacije?" (Cronin, 2014: Fact and Truth). Prema njemu, scena sa pijanim hodočasnicima na neki način predstavlja Rusiju – cijela nacija je u potrazi za izgubljenim Kitezhom. Tvrdi da ruski gledatelji tu sekvencu u pravilu smatraju najboljom u filmu. Prema Herzogovom mišljenju, to je stoga što razumiju tu strast i vjerski zanos ljudi koji s toliko koncentracije gledaju u dno, tražeći izgubljeni grad (Cronin, 2014: 9. Fact and Truth). Iako bi se u ovoj izjavi Herzogu moglo spočitnuti svođenje cijelog naroda na stereotip, a time i dovesti u pitanje autentičnost filma, upravo je u toj izjavi jedan od konstantnih motiva Herzogovog opusa, kao što su strast i zanos. Pa kao što unutar filma Herzoga više zanima cjelina nego dio, tako unutar njegovog kompletnog stvaralaštva možemo reći da je važnije promatrati opus nego pojedinačni film. Budući da dijele niz tematskih i stilskih preokupacija ostalim filmovima iz njegove filmografije, *Zvona iz dubine* u tom su slučaju reprezentativni primjer Herzogove potrage za istinom na filmu.

4.4 GESUALDO

Gesualdo (*Töd für funf Stimmen,* 1995), dokumentarni je film snimljen 1995. za njemački televizijski kanal ZDF. Film se bavi životom i radom skladatelja Carla Gesualda, koji je osim po skladanju madrigala stilski neuobičajenih za 16. st. kada je živio, bio poznat i po činjenici da je ubio svoju ženu i njezinog ljubavnika. Film, izuzetno epizodične strukture, putem Herzogove naracije, intervjua i niza izvedbi Gesualdovih djela, prenosi priču o skladateljevom radu i mnogim mitovima o njegovom životu.

Lik Carla Gesualda po mnogočemu je tipski lik za Herzogove filmove. U središtu njegovih filmova, kako dokumentarnih, tako i igranih, često su likovi koje pokreću opsesije i manije, poput Aguirrea (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), Timothyja Treadwella (*Grizzly Man,* 2005) i naposlijetku Fitzcarralda (*Fitzcarraldo,* 1982). Upravo poput Fitzcarralda, Gesualdo je protagonist pogonjen manijom, ali i glazbom pa je iz te perspektive jasno kako je pobudio redateljev interes. (Rogers, 2012: 188-189). Prema riječima samog Herzoga, nikad ga nitko nije fascinirao poput Gesualda, osobe jednako intrigantnog života i umjetničkog stvaralaštva (Cronin, 2014: Fact and Truth). Još jedan detalj svakako možemo zamisliti kao doprinos Herzogovom interesu. Rogers piše da je više slučajeva gdje je interes za Gesualda u drugih skladatelja ili proučavatelja graničio sa fiksacijom – Stravinski je u čast 400. obljetnice Gesualdova rođenja skladao *Monumentum pro Gesualdo* koji sadrži orkestracije njegovih madrigala, a kasnije je višekratno hodočastio u Gesualdov dvorac, a engleskog je skladatelja Petera Warlocka fiksacija gotovo dovela do samoubojstva (Rogers, 2012: 189). Protagonist koji ima toliku moć zaokupljanja pažnje svakako ima karakteristike poželjnog filmskog lika. Tome u prilog ide i činjenica da Gesualdo nije bio vješt kompozitor unutar glazbenih konvencija tog vremena. Upravo suprotno, korištenjem disonanci, neuobičajenih intervala i kromatskih harmonija, Gesualdo je razvio stil koji je bio u jasnom raskoraku sa raširenim stilom svojih suvremenika (Rogers, 2012: 189). Kad Gesualdu kao opsesivnom umjetniku koji propituje stilske konvencije svog medija i koji je kao rezultat toga neshvaćen, pridodamo tragičnu sudbinu, rezultat je svakako tipski pripadnik Herzogovog imaginarija filmskih likova.

Gesualdo se svrstava u rod dokumentarnih filmova, no kao i kod mnogih drugih Herzogovih filmova žanrovske i rodovske definicije su poprilično fluidne. Štoviše, *Gesualdo* je amblematski primjer Herzogovog ispreplitanja dokumentarnog s fikcijom. Herzogovim riječima, taj film je "*bjesomučno izvan kontrole, većina priča koje prenosi su izmišljene i namještene, a opet sadrži najdublju moguću istinu o Gesualdu*" (Cronin, 2014: Fact and Truth). Prema Rogers, prvi indikatori da film nije sasvim vjerodostojan su susreti koji se odvijaju u dvorcu, a najočitiji je onaj sa ženom koja tvrdi da je Maria d'Avalos, Gesualdova ubijena žena. Isprva čujemo samo njen glas, potom ju kamera prati po cijelom dvorcu, dok ju konačno ne uhvati. Na Herzogovo pitanje tko je, ona odgovara da je reinkarnacija Marie d'Avalos. Herzog ističe da je ovim postupkom "naglašava dubok utjecaj koji Gesualdova glazba ima već stoljećima". Nastavno na Herzogovu interpretaciju, Rogers zaključuje da u simboličkom smislu ovaj susret sugerira kontrapunkt između Gesualdove gotovo mitološke ostavštine iz prošlosti i ruiniranog dvorca koji danas egzistira (Rogers, 2012: 197). Takvo kontrapunktiranje je tipičan primjer Herzogovog konstruiranja "poetske istine" koja egzistira u diskrepanciji između izmaštanog, stiliziranog susreta s Gesualdovom ubijenom ženom (glumi ju talijanska glumica Milva) i zatečenog, zapuštenog dvorca kakav je danas.

Vjerojatno se slična interpretacija o snazi Gesualdovog utjecaja može pripisati i drugoj sekvenci koju Herzog navodi kao primjer potpune fabrikacije u filmu. Radi se o sekvenci u kojoj se dječak priprema za jahanje konja, potom i jaše, da bi snimanje prekinuo "ravnatelj" psihijatrijske bolnice. "Ravnatelj" potom objašnjava da je snimanje prekinuo kako bi zaštitio pacijente bolnice, uključujući i dvojicu koji su uvjereni da su Gesualdo. Problem je, kaže, kako ih držati razdvojenima (Cronin, 2014: Fact and Truth). Očitu izmišljenost ove scene potvrđuje i sam Herzog, a navodi čak i da "ravnatelja" glumi čovjek koji je inače njegov agent (Cronin, 2014: Fact and Truth).

U postavljanju "fiktivnih" scena unutar svojih dokumentarnih filmova, Herzog prema vlastitim riječima, piše i precizne tekstove za ono što treba biti izgovoreno. Kada je u lokalnom muzeju naišao na glineni disk s ugraviranim simbolima, odlučio ga je iskoristiti u kontekstu s Gesualdom iako u stvarnosti s njime nema nikakve veze (Cronin, 2014: Fact and Truth).

Direktor muzeja izvodi unaprijed napisani monolog o disku, a potom i čita pismo koje je Gesualdo uputio svom alkemičaru tražeći od njega pomoć u dešifriranju ugraviranih simbola. (Cronin, 2014: Fact and Truth). Iz sadržaja pisma saznajemo da je Gesualdo izgubio razum zaluđen simbolima s diska i svojom nemogućnošću da ih razumije. Pročitani tekst je u potpunosti izmišljen, ali prema Herzogu odražava činjenicu da je Gesualdo pred kraj života imao mentalnih problema (Cronin, 2014: Fact and Truth). Naime, Gesualdo je gotovo sam srušio cijelu šumu koja je okruživala njegov dvorac jer je bio uvjeren da će ga progutati, a plaćao je i mladiće kojima je zadaća bila bičevati ga (Cronin, 2014: Fact and Truth). Herzog u film plasira još jednu izmišljenu informaciju – Gesualdu pripisuje i ubojstvo njegovog dvoipolgodišnjeg sina, iako za to, unatoč indicijama, ne postoje povijesni dokazi, čime dodatno povećava opipljivost Gesualdovog mentalnog stanja.

Iako je kroz trajanje filma ponekad teško dokučiti gdje je granica između činjeničnih podataka o Gesualdovom životu, a gdje se radi o Herzogovim intervencijama, završni kadar filma potencijalno upućuje gledatelja na ključ u kojem se film treba iščitavati. U posljednjoj sceni filma, koji se zbiva na festivalu srednjeg vijeka, kamera zahvaća mladića koji glumi viteza i koji razgovara s majkom na mobitel. On joj govori da će ubrzo doći kući jer će film o Gesualdu ionako ubrzo završiti, a potom pogleda ravno u objektiv kamere. Prema Rogers, taj metafikcijski postupak funkcionira kao redateljevo priznanje svih fikcionalnosti kojima film obiluje (Rogers, 2012: 198). U konačnici, upućuje nas da *Gesualdo* nije film o stvarnom Gesualdu i njegovoj stvaralačkoj biografiji već o mitu koji iz njega proizlazi. Na tom je tragu i zaključak Holly Rogers da fiktivni elementi u Gesualdu nisu *netočnosti*, već svojevrsno istraživaje mogućnosti ponovnog zamišljanja Gesualda. Rogers povlači paralelu sa filmom *Amadeus* (1984) Miloša Formana, jednom od najpoznatijih filmskih biografija uopće, također filmu o skladatelju. U tom filmu činjenice se također izmiču u korist mitologizacije protagonista, pa je u njemu tako – povijesno netočno – Salieri planirao Mozartovo ubojstvo, dok je Mozart skladao rekvijem za vlastitu smrt. (Rogers, 2012: 198). Kao rezultat, piše Rogers, dobivamo filmove koji precizno opisuju, ali ne događaje kako su se doista odvijali, već način na koji publika gleda na te likove – pogled ne kako je nekad bilo, već kako je danas (Rogers, 2012: 198).

4.5 FATAMORGANA, LEKCIJE TAME, DIVLJI MODRI BESKRAJ

Između tri filma Wernera Herzoga: *Fatamorgana* (1971), *Lekcije tame* (*Lektionen in Finsternis,* 1992), *Divlji modri beskraj* (*Wild Blue Yonder,* 2005) postoje snažne veze u pristupu građi i načinu na koji je organizirana te se iz tog razloga obrađuju pod istim nazivnikom. Sva se tri filma u širem smislu mogu svrstati pod dokumentarne filmove, stoga će se ova analiza usmjeriti na njihove fikcionalne elemente koji ove filmove čine tipičnima za Herzogov opus. Pritom se radi o filmovima nastalim u velikim vremenskim razmacima, stoga će poslužiti i kao primjer za promatranje kako se redateljev pristup mijenjao kroz desetljeća.

Paul Cronin *Divlji modri beskraj* opisuje kao *poetsku mješavinu znanstvene fantastike i dokumentarne stvarnosti*, a njegovom dojmu Herzog pridružuje i *Fatamorganu* i *Lekcije tame*, smatrajući ih snažno povezanima (Cronin, 2014: Blowing the Fuses). Glavna značajka i vezivno tkivo ova tri filma je da su zamišljeni izvan okvira strogih podjela filmskih rodova. Budući da miješaju stvarne snimke s fikcionalnom nadogradnjom ponajviše se nalaze na razmeđi dokumentarnog i igranog filma, iako sloboda kojom tretiraju filmsku priče se može protumačiti i kao naginjanje prema principima eksperimentalnog filma.

Fatamorgana je snimana u naletima od kraja 1968. i tijekom 1969, dok je Herzogova karijera bila još u počecima. Film je trebao imati jasnu znanstveno-fantastičnu potku – priča je trebala biti o vanzemaljcima i drevnim astronautima koji dolaze na Zemlju i snimaju njene stanovnike. No, već prvi dan snimanja, suočen sa vizualnom snagom pustinje, Herzog odbacuje tu ideju (Cronin, 2014: Blasphemy and Mirages). Film na kraju čine neplanski snimljeni, dokumentaristički kadrovi praćeni *voice-over* naracijom koja sadrži fikcionalnu nadogradnju. Inspirirana prizorima zateknutima u Sahari, naracija nas vodi kroz priču u tri djela: *Stvaranje*, *Raj* i *Zlatno doba*.

Tekst uvodne trećine *Fatamorgane*, pod naslovom *Stvaranje*, nastala je na temelju majanske svete knjige *Popol Vuh*. Prema Herzogu, prizori koje gledamo u prvoj trećini korespondiraju sa mitom o Stvaranju koji se nalazi u toj knjizi. Prizori srušenih aviona, hrpa odbačenih strojeva i bačvi s uljem, plameni iz rafinerija i leševi životinja na kakve su naišli u pustinji, Herzoga su inspirirali da adaptira *Popol Vuh* u naratorski tekst (Cronin, 2014: Blasphemy and Mirages).

Naime, Herzog je upravo u tim prizorima vidio misao sadržanu u majanskoj svetoj knjizi – da je prvo Stvaranje bio takav neuspjeh da su Bogovi počeli ispočetka – sve da bi na kraju izbrisali ljude s lica Zemlje (Cronin, 2014: Blasphemy and Mirages). Iako je u ovom primjeru jasan vjerski podtekst, u suštini se radi o motivu čovjeka i prirode na suprotnim stranama, motivu koji se sustavno provlači kroz Herzogov opus. Ta je borba prisutna u mnogim njegovim filmovima od *Aguirre, gnjev božji*, *Fitzcarralda*, *Bijeg u zoru* (*Rescue Dawn*, 2005). Herzog spominje povezanost ovog dijela s filmom *Lekcije tame,* naglašavajući da se i jedan i drugi film bave onime što on zove *osramoćenim krajolicima* (Cronin, 2014: Blasphemy and Mirages). Za razliku od *Stvaranja*, *Raj* i *Zlatno doba* nisu adaptacije već autorski tekst inspiriran prizorima zateknutim na snimanju u Sahari.

Lekcije tame snimljene su u Kuvaitu kada je Sadam Hussein naredio palež kuvaitskih naftnih izvora. Film prikazuje zbivanja oko požara, ali lišena stvarnog političkog konteksta već kroz specifično Herzogovo očište. *Lekcije tame* započinju navodnim citatom Blaisea Pascala: *The collapse of the stellar universe will occur—like creation—in grandiose splendor.* Taj citat, kasnijom uporabom na početku Herzogovog manifesta *Minnesota Declaration*, postaje simbolom njegovih nazora o ulozi činjenica na filmu. Naime, kako stoji u samom manifestu, autor citata nije Pascal nego sam Herzog. Objašnjava da to čini iz praktičnih razloga – kad gledatelj pročita taj citat na početku filma, on je još i prije nego što je ugledao prvi kadar u povišenom stanju, te ga redatelj do kraja filma ne pušta iz tog stanja. *Samo iz te uzvišenosti moguće je stvoriti istinu koja ima značenje dublje od puke faktualnosti.* Komentirajući uvodni kadar filma u kojem gledamo izmaglicu od prašine i zemlje koje podižu kamioni, a *voice-over* proklamira da je to „planet u našem sunčevom sustavu (...) obavijen maglom“, Herzog zaključuje da takvi postupci „*nisu laž već intenzivni oblik istine*“ (Cronin, 2014: Fact and Truth). Iako su i *Lekcije tame* pune fikcionalnih začina dokumentarnim snimkama, za razliku od prije spomenute *Fatamorgane* ovaj put se Herzog oslanja i na formalne stilizacije kojom dopire do svog sadržaja. Štoviše, kako otkriva u razgovoru s Croninom prvi kreativni impuls za ulazak u snimanje filma upravo i počiva na Herzogovoj iritiranosti površnim kratkim kadrovima iz televizijskih reportaža koji ne otkrivaju ništa, te odlučuje snimiti film u kojem će se prepustiti ritmu dugih, neprekinutih kadrova.

Svoju motivaciju objašnjava na sljedeći način: „*Želio sam vidjeti te prizore u dugim, gotovo beskrajnim kadrovima. Samo tada te slike otkrivaju svoju stvarnu snagu*.“ (Cronin, 2014: Fact and Truth). Rezultat je film s kadrovima visoke likovne kvalitete, ali koji unatoč tome što formom priziva pažnju na sebe, nikako ne ostaje dužan u sadržajnom i emotivnom smislu. Herzog to naziva s*tilizacijom užasa* i smatra da upravo ta stilizacija omogućuje dublji ulazak u središte problema (Cronin, 2014: Fact and Truth), što je precizan primjer onoga što podrazumijevamo kao „dublje istine“. Iako faktografski neopterećen, Herzog je u ovom filmu pronašao srž problema i znao ga filmski, slikovno ispričati čime je emotivni dojam kudikamo konkretniji od onoga koji može stvoriti ista tema ispričana reportažnim stilom. U razgovoru s Croninom Herzog kaže: „*Ovo je film o zlu za koje su ljudi sposobni (...)*“. Upravo zato u filmu izbjegava činjenice koje bi film kontekstualizirale u stvarne događaje, pa se stoga nigdje u filmu ne spominje Kuvajt kao mjesto radnje kao ni uzroci požara. Svoju temu upravo izbjegavanjem partikularnog produbljuje i uspijeva poopćiti na razinu filma o čovječanstvu i našoj civilizaciji. Unošenje činjenica povezanih sa političkim kontekstom bilo bi uteg koji bi film spustio na razinu konkretnog dokumenta jednog rata.

Herzog *Lekcije tame* eksplicitno povezuje s *Fatamorganom* kao nastavak istih tematskih preokupacija: „*krajolici u Lekcijama tame nisu samo osramoćeni; oni su u potpunosti oskrnavljeni (...) film se odvija kao da su vanzemaljci sletjeli na zemlju i pokušavaju komunicirati s nama*“ (Cronin, 2014: Fact and Truth). Taj znanstveno-fantastični odjek sadržaj je i u *voice-overu.* Po prokušanom receptu, Herzog zateknutim prizorima pridaje novo značenje dajući im drugi kontekst putem naratorovog komentara. Pa tako na običan signal koji daje vatrogasac čujemo komentar; *prvo biće koje smo susreli pokušava s nama komunicirati.* Na prizor u kojem vatrogasci iz preventivnih razloga pale jezero od nafte kako ne bi kasnije prouzročilo još veći problem, Herzogova naracija deklamira *kako su ti ljudi obuzeti ludilom i više ne mogu živjeti bez vatre* (Cronin, 2014: Fact and Truth). Herzog time stvara specifičan svijet fantazije i ludila koji na taj način progovara više o našem svijetu nego stotine savršeno točnih podataka.

Trinaest godina nakon *Lekcija tame*, izlazi *Divlji modri beskraj.* Za Herzoga, u odnosu na *Fatamorganu* i *Lekcije tame* ovaj film predstavlja još jedan korak dalje: „*Zanemario sam sva filmska pravila. Spalio sam sve osigurače*.“ (Cronin, 2014: Blowing the Fuses).

U čemu se očituje ovo zanemarivanje pravila o kojemu Herzog govori? Radi se o filmu disparatne strukture u kojem narator ponovno vodi priču mimo dokumentarnih zbivanja u slici, postupak koji smo već vidjeli u prethodna dva filma. No, dok su tamo film sačinjavali isključivo kadrovi snimljeni za potrebe filma, ovdje to nije slučaj. Herzog odlazi korak dalje i asocijativnom metodom bira kadrove i scene iz raznih arhiva te snima sve što je imalo nekakav futuristički karakter u sebi. Uostalom, kao startnu točke za snimanje filma Herzog navodi pronalazak starog skladišta u kojem je bila arhiva NASA-e sastavljena od snimaka i fotografija koje su snimili astronauti. Prema njegovim riječima, radi se o kolekciji materijala koji predstavljaju povijest čovjekovog istraživanja svemira (Cronin, 2014: Blowing the Fuses). Koncept filma kao da je manifestni primjer Herzogovog filmaškog svjetonazora – on preuzima sve arhivske snimke, obogaćuje ih novima koje je sam snimio te ih potom dekontekstualizira, u konačnici im pridajući novo značenje. Radnja filma se u širem smislu radi o vanzemaljcu čiji planet umire, a ukoliko se prisjetimo tema koje se provlače kroz *Fatamorganu* i *Lekcije tame*, može se zaključiti da je nakon *osramoćenih* i *oskrnavljenih krajolika* logičan narativni luk završiti sa smrću planeta. Iako planeta u pitanju u ovom slučaju nije Zemlja, u alegorijskom smislu svakako je. Trolist *Fatamorgana – Lekcije tame – Divlji modri beskraj,* iako ne spadaju u najvažnije Herzogove filmove, svakako čine kičmu njegovih tematskih i stilskih preokupacija u potrazi za istinom.

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu se pokušalo na temelju primjera konkretizirati na koji se način u filmovima Wernera Herzoga ostvaruje jedna vrlo apstraktna zamisao – konstruiranje istine. Iako termin poput "konstruiranja" zvuči nepovezivo s umjetničkom djelatnošću te čak nosi tehnički prizvuk, u zaključku možemo konstatirati da Herzog upravo to i čini – njegovo iznošenje poetske istine u filmovima koje režira rezultat je pažljive konstrukcije korištenjem neuobičajenih stilskih postupaka, manipulacije povijesnim činjenicama, miješanja fikcije i fakcije, rekontekstualiziranja zateknutih prizora pa do otvorenih lažiranja podataka u dokumentarnom filmu. Taj način rada u savršenom je skladu s njegovom egidom: *Postoje dublji slojevi istine u filmu, poput poetske, ekstatične istine. Misteriozna je i neuhvatljiva, a može se dosegnuti samo izmišljotinama, maštom i stilizacijom.*

Dio rada posvećen je i Herzogovoj javnoj percepciji i osobnosti. Naime, u Herzogovom slučaju posebno je teško odvojiti autora od njegovih djela, a na primjeru *Fitzcarralda* najbolje se može uočiti i na koji način se pretapaju jedno u drugo.

Kako bismo bolje razumjeli kontekst u kojemu se oblikuje Herzogov stvaralački svjetonazor ovaj rad se posvetio razradi svojevrsnog teorijskog okvira za za analizu filmova. On proizlazi iz Herzogovih razmišljanja u tekstovima *Minnesota Declaration* i *On the absolute, sublime and estatic truth*. Herzog u njima razlaže svoj filmski i životni svjetonazor, način na koji on sam poima svrhu onoga što radi. Ta dva teksta su kičma koja bi trebala nositi sve interpretacije Herzogovog rada te su i u ovom radu uzeti kao okvir unutar kojeg su pisane analize filmova.

Analize filmova doista su pokazale prisutnost svih nazora iz manifesta i u praktičnom radu. Budući da Herzog ima velik opus, nisu svi elementi jednako prisutni u svim stvaralačkim fazama, međutim u svim desetljećima rada prisutan je isti element: želja da se vizualizira ono što je oku nevidljivo.

Otkad je filma on je obilježen svojim, u komparaciji s ostalim umjetnostima, visokim stupnjem sličnosti sa stvarnošću. Samim time je opterećen i teretom istinitosti koju bi sa sobom trebao

nositi. No, film je područje mnogih svijetova i svaki je autor u prilici stvoriti svoj. Herzog stvara svoj autentični svijet samo inspiriran ovim našim i to postiže izmišljotinama, maštom i stilizacijama. Pritom briše razliku između filmskih rodova, činjenica i fikcije, sebe i svojih filmova. Koliko ga to približava istini? Svaki autor ima svoju istinu, a Herzog je tim postupcima uspio prenijeti svoj subjektivni doživaj istine. U svakom slučaju, sadržaj svojih filmova obogatio je dodatnom vrijednošću.

6. POPIS LITERATURE:

1. Corrigan, Timothy (2014), Producing Herzog: from a body of images. U: The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History (ur. Timothy Corrigan). Routledge, str. 3 – 23.
2. Cronin, Paul (2014), Werner Herzog: A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin. London: Faber & Faber Limited
3. Cronin, Paul (2002), Herzog on Herzog. London: Faber & Faber Limited
4. Herzog, Werner (2009), Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo. New York: HarperCollins
5. Horak, Jan-Christopher (2014), W.H. or the mysteries of walking on ice. U: The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History (ur. Timothy Corrigan). Routledge, str. 23 – 45
6. Nagib, Lucia (2012), Physicality, Difference and Challenge of Representation: Werner Herzog in the Light of the New Waves. U: A Companion to Werner Herzog (ur. Brad Prager). Wiley-Blackwell, Chicester, str. 58 – 80
7. O'Connell, P.J. (1992), Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America. Carbondale, Edvardsville: Southern Illinois University Press
8. Peucker, Brigitte (2012), Herzog and Autherism: Performing Authenticity. U: A Companion to Werner Herzog (ur. Brad Prager). Wiley-Blackwell, Chicester, str. 35 – 58
9. Peterlić, Ante (2009), Povijest filma: Rano i klasično razdoblje. Zagreb: Hrvatski filmski savez
10. Rogers, Holly (2012), Death for Five Voices: Gesualdo's Poetic Truth. U: A Companion to Werner Herzog (ur. Brad Prager). Wiley-Blackwell, Chicester, str. 187 – 208
11. Stiles, Victoria M. (1989), „Fact and Fiction: Nature's Endgame in Werner Herzog's Aguirre, the Wrath of God", *Literature/Film Quarterly* 17 (3): 161-167.
12. Williams , Christopher (1980), Realism and Cinema. London, Henley: Routledge & Kegan Paul
13. Zalewski, Daniel (2006) „The Ecstatic Truth", The New Yorker, 24. travanj 2006. https://www.newyorker.com/magazine/2006/04/24/the-ecstatic-truth (23.4.2018)
14. *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary cinema Lessons in Darkness,* http://www.wernerherzog.com/docs/doc_text_absolute.pdf (12.7.2017)
15. *On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Trut,* http://www.wernerherzog.com/docs/doc_text_absolute.pdf (12.7.2017)

7. POPIS ANALIZIRANIH FILMOVA

1. *Aguirre, gnjev božji* (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972)
   Redatelj: Werner Herzog
   Scenarist: Werner Herzog
   Producent: Werner Herzog (Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk)

2. *Divlji modri beskraj* (*Wild Blue Yonder*, 2005)
   Redatelj: Werner Herzog
   Scenarist: Werner Herzog
   Producent: Werner Herzog (Werner Herzog Filmproduktion, Tetramedia, West Park Pictures)

3. *Fatamorgana (Fatamorgana,* 1971)
   Redatelj: Werner Herzog
   Scenarist: Werner Herzog
   Producent: Werner Herzog (Werner Herzog Filmproduktion)

4. *Fitzcarraldo* (*Fitzcarraldo*, 1982)
   Redatelj: Werner Herzog
   Scenarist: Werner Herzog
   Producent: Werner Herzog, Lucki Stipetić (Werner Herzog Filmproduktion, Pro-ject Filmproduktion, Filmverlag der Autoren)

5. *Gesualdo* (*Gesualdo: Tod für fünf Stimmen,* 1995)
   Redatelj: Werner Herzog
   Scenarist: Werner Herzog
   Producent: Lucki Stipetić (ZDF)

6. *Lekcije tame* (*Lektionen in finsternis,* 1992)
   Redatelj: Werner Herzog
   Scenarist: Werner Herzog
   Producent: Paul Beriff, Werner Herzog, Lucki Stipetić (Canal+, Werner Herzog Filmproduktion)

7. *Zvona iz dubine (Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia,* 1993)

   Redatelj: Werner Herzog

   Scenarist: Werner Herzog

   Producent: Lucki Stipetić, Ira Barmak, Alessandro Cecconi (Werner Herzog Filmproduktion, Momentous Events)