

**W**ernerja Herzoga sem prvič in edinkrat v življenju poslušal pred desetiimi leti v Cankarjevem domu. Tedaj sem si od vsega najbolj zapomnil, da je bil pripravljen vse svoje filme zamenjati za en sam skok na planiški velikanki. Vedeli smo, da je posnel **Veliko ekstazo lesorezca Walterja Steinerja**, poznali smo tudi njegove velike filme **Kaspar Hauser**, **Nosferatu** in **Fitzcarraldo** — a niti sanjalo se mi ni, da bom deset let pozneje vso slojevitost opusa tega avtorja dobesedno odkril med retrospektivo v ljubljanski Kinoteki. Zdaj skoraj verjamem, da za vsako delo pride pravi čas, da smo za nekatere knjige in mnoge filme v določenem trenutku še preprosto premajhni. Če bi bila zgodba o novem nemškem filmu družinska saga, tedaj bi lahko rekel, da sem tri sinove blede matere spoznaval drugega za drugim, vsakega ob svojem času. Rainerja Wernerja Fassbinderja odkriješ v gimnaziji, navduši te njegova cepitev najstniške ekscesnosti na sirkovsko melodramo. Wenders pride z univerzo, melanholični modrec potihem pridiga o slepem videnju in umrlih podobah. Herzog pa udari kot strela z jasnega v trenutku, ko se tudi sam že skoraj ujameš v krogotok življenja. Prebudi te, oklofuta, pripravi, da se z vsem znanjem tega sveta ozreš nazaj na prve korake: toda kdaj, hudiča, se je vendar vse obrnilo narobe?

Univerzum Wernerja Herzoga je po svoji nepredimi kompaktnosti, v kateri nemudoma in nezgrešljivo prepoznaš obsedantne teme, ključne figure in vodilne motive, podoben filmskim opusom kakšnega Dreyerja, Ozuja ali Lyncha. Od tod fascinacija nad najdevanjem podobnosti, domnevna modrost komparacije. Toda tisto, kar zares šokira pri Herzogu, je neka radikalna primitivnost, ki se izmika sleherni klasifikaciji, saj vsaka od njenih pojavnosti postavi pod vprašaj ravno sam smisel klasificiranja. Kako vendar primerjati ponorelega pritlikavega nadzornika pritlikavcev in bodeči kaktus? Naj mi bo oproščena povsem naivna in z ničimer dokazljiva hipoteza, toda ob ogledu Herzogovih filmov me je ves čas spremljala misel, da se je zanj vsa drama človeštva pričela z iznajdbo — parnega stroja! Z drugimi besedami: z industrijsko revolucijo. Če je vsa logika transformacije toplotne energije v mehanično povzeta v pretvorbi premočrtnega gibanja (sem-ter-tja gredi) v kroženje (vrtenje koles) — tedaj si upam trditi, da predstavlja celoten Herzogov opus en sam obupan poskus znova

# WERNER HERZOG - ZDRAVNIK CIVILIZACIJE

prebiti tako vzpostavljeno krožno gibanje. Kako razpreti perfekcijo vrtenja v krogu z vektorjem prihodnosti — to je formula specifično herzogovskega ludizma. To ni le

donkihотовski boj z mlino na veter, to je boj za mline na veter, ki bodo znali vrtenje utirati v preboj kroga. Tragičnost njegovih poskusov izvira iz preprostega dejstva, da

nam jih posreduje prav medij, ki bi ga ne bilo brez krožnega gibanja, brez teka kamere in brnenja projektorja. Industrijo bi radi porazili s komunikacijo? Prav, le po-



Tudi skratje so začeli mali

skusite — a ne pozabite, da v samem jedru komunikacije zeva industrijska logika perfektnega krogotoka! Ta paradigma ujetosti v krog je nedvomno do popolnosti izpeljana v živi verigi prenašalcev sporočil proti koncu filma **Cobra Verde**. Klaus Kinski pričakuje besedo odrešitve iz daljave, zato »telegrafira« ponjo. V ta namen uporabi neskončno dolgo verigo teles, v kateri sleherni sel krožno maha z belimi zastavicami. To krožno gibanje se prenaša naprej — in sporočilo potuje po premici v prihodnost. Za hip se zdi, da je čas premagan, da smo priče triumfu civilizacije, četudi za ceno eksploatacije telesa. Toda medij je sporočilo — zato se to po isti poti vrne nazaj v zlonosni obliki smrtno obsodbe. »Končno se je nekaj zgodilo«, dahne Cobra Verde, ki ga bo na koncu filma v daljave odplavilo prav sem-ter-tja gibanje morskih valov. Odrešen bo kroga, saj edinole smrt hodi sem ter tja.

Edina priča njegove agonije je nekakšno nevzdržano humanoidno bitje, monstruozni pohabljenec, ki mora zaradi nerazvitih nog skakljati po vseh štirih. Herzog bo ta smrtonosno morbidni konec podpisal z vzklikom »Sužnji bodo prodali svoje gospodarje in zrasla jim bodo krila«. V tem finalnem vzkliku sicer lahko prepoznavamo svobodoljubne težnje po odpravi suženjstva, a je Herzogovemu univerzumu veliko bližje, če v njih zaslutimo odmev Nietzscheja: *naši gospodarji so sužnji, ki zmagujejo v univerzalnem zasušnjevanju... Nihilizem je namreč prav zmagovalce sužnjeva, ta splošna zmaga reaktivnih sil in volje po negaciji. Ko je življenje reducirano na same reaktivne procese, postane bolno. In kvečjemu takšnemu bolnemu življenju se lahko dozdeva, da je večno vračanje krogotok, povratek istega in vrnitev k istemu. Selezdravljeni Zaratustra, ta veliki rekonvalescent devetnajstega stoletja, zares dojame, da nima večno vračanje ničesar opraviti s površno naravno samoumevnostjo, ki je na voljo živalim, niti z žalobno moralno kaznijo, ki je na voljo ljudem: večno vračanje pomeni biti selektiven, biti izbirčen. »Večno vračanje je ponovitev; toda ponovitev, ki izbira; ponovitev, ki odreši. Čudežna skrivnost osvobodilne in izbirčne ponovitve.« (Gilles Deleuze, Nietzsche, 1965, str. 40).*

Morda je potreben prav ta skok iz mehanike v metafiziko, ta »kontroliran padec« iz travme parnega stroja in industrijske revolucije v ekstazo večnega vračanja in skrajne izbirčnosti, da bi doumeli konsistentnost Herzogovega opusa. Zagotovo ni naključje, da Gilles Deleuze Herzoga v *Podobi-gibanju* brez obotavljanja imenuje »metafizika, najbolj metafizičnega med vse-

mi filmskimi avtorji« (str. 240). Če hočemo dojeti upravičenost te trditve, si moramo nekoliko pobliže in z nekoliko daljšim citatom pogledati, kaj taisti Deleuze zapiše v uvodu v drobno knjižico o Nietzscheju. Po tihem upam, da nam bo prav ta citat pomagal pri lažjem razumevanju Herzoga kot dostojnega dediča nemške idealistične filozofije in nemške romantike:

*»Nietzsche vpeljuje v filozofijo dvoje izraznih sredstev, aforizem in pesnitev. Obe formi implicirata novo pojmovanje filozofije, novo podobo misleca in misli. Ideal spoznanja in odkritja resnice Nietzsche nadomesti z interpretacijo in vrednotenjem. Prva fiksira »pomen«, vselej parcialen in fragmentaren; druga določa hierarhično »vrednost« pomenov in totalizira fragmente, ne da bi omilila ali ukinila njihovo pluralnost. Aforizem je namreč obenem umetnost interpretacije in tisto, kar je treba interpretirati; pesnitev je obenem umetnost vrednotenja in tisto, kar je treba vrednotiti. Interpret je fiziolog ali zdravnik, tisti, ki obravnava pojave kot simptome in govori v aforizmih. Vrednoti pa umetnik, ki obravnava in ustvarja »perspektive«, ki se izražajo s pesnitvijo. Filozof prihodnosti je umetnik in zdravnik — z eno besedo, zakonodajalec.*

*Ta podoba filozofije je obenem zelo stara, celo najstarejša. Je namreč podoba pred-sokratskega misleca, »fiziologa« in umetnika, tistega, ki svet razlaga in vrednoti. Kako razumeti to bližino prihodnosti in izvornosti? Filozof prihodnosti je obenem raziskovalec starih svetov, vrhov in votlin, ustvarja pa le pod pogojem, da se spominja nečesa, kar je bilo bistveno pozabljeno. In to »nekaj« je po Nietzscheju enotnost misli in življenja. Kompleksna enotnost: en korak za življenje, en korak za misel. Načini življenja navdihujejo oblike mišljenja, načini mišljenja tvorijo oblike življenja. Življenje aktivira misel, misel pa po svoje afirmira življenje. Te predsokratske enotnosti si celo misliti ne znamo več. Poznamo le še primere, ko misel brzda in pohabi življenje, ga spametuje, in ko se življenje maščuje tako, da obnori misel in se pogubi z njo. Ostaja nam le še izbira med povprečnimi življenji in norimi misleci. Preveč pametna življenja za misleca, preveč nore misli za živčnega: Kant in Holderlin. Toda krasno enotnost je treba še najti, tako da norost ne bo več edina — enotnost, ki iz življenske anekdote naredi aforizem misli, iz vrednotenja misli pa novo perspektivo življenja.« (Deleuze, Nietzsche, str. 18).*

V tem dolgem citatu se skrivajo mnogi Herzogovi junaki: Aguirre, Kaspar Hauser, Stroszek, Nosferatu, Woyzeck, Fitzcar-



raldo, Cobra Verde... Zdi se, da ta obupan poskus celjenja nezaceljive rane med mišljenjem in življenjem druží celo junake, ki jih Herzogovi interpreti v siceršnjih klasifikacijah postavljajo vsaksebi: tako velike osvajalce čezmernega okolja na sledi halucinatoričnih vizij (Aguirre, Fitzcaraldo, Cobra Verde) kot nekoristne izmečke, reducirane na debilno taktilnost (Kaspar Hauser, Strozsek, Nosferatu, Woycezk).

Toda kako znotraj samega filmskega medija kreativno izrabiti to napetost med Velikim in Majhnim, med vizijo in taktilnostjo? Kje zarezati bolečo rano? Zdi se mi, da je mogoče Herzogov rez zaznati na najbolj produktivni točki — na mestu nemogoče spoja zvoka in podobe. Neštete so režiserjeve izjave o pozornosti, ki jo namenja snemanju, montaži in efektom zvočnega traku: od pesmi ptic v tropskih gozdovih filma *Aguirre*, ki naj kontrastirajo megalomanski govor »božje jeze«, do natančno izbrane glasbe v *Kasparju Hauserju*. Še več, v Herzogovih intervjujih najdevamo »življenjske anekdote z močjo aforizma misli«, ki dejansko ponujajo novo perspektivo na njegov opus. Ko je bil še otrok, je zvoke, ki jih je slišal med nočnimi sprehodi, pripisoval »petju zvezd«. Formula je jasna in presenetljivo enostavna: gibanje + svetlobna telesa = glasba. Ta sanjska otroška enotnost ni prav daleč proč od romantične fantazme o glasbi kot idealni obliki komunikacije, ki bi hranila užitek glasu, a ne podlegala usodni črki logosa. Izkaže se, da je včasih gibanje treba ustavi-

ti, da bi lahko prisluhnili glasbi (Herzog razlaga, da je Mozartovo *Čarobno piščal* za začetek in konec *Kasparja* izbral med vožnjo z avtom, ki jo je prekinil, ker se glasba z radia ni dobro slišala!), spet drugič pa šele glasba podeli pravi pomen na videz nevtralnemu gibanju kamere po pokrajini (sipine *Fata morgane* postanejo »ženske« šele, ko jih Herzog — znova! — ozvoči z Mozartom). V tej nezaceljivi rani med vidnim in slišanim, med videom in audiom, se spletajo niti Herzogovega opusa. Če življenje gledamo, tedaj nam misel govori — in ni bolj tragičnih prizorov od tistih, v katerih smo priče neposrednemu učinku glasu obnorele misli na gibljivo živo telo.

Tak je zame finalni prizor filma **Tudi škratje so začeli mali**. Po tem, ko so zaman poskušali prebiti celo serijo koncentričnih krogov (ustanove za pritlikavce; kroženja avtomobila; ritualov prve poročne noči in nedeljskega obreda), so se pritlikavci odločili za ekscentrično soočenje z animalično realnostjo: pobiti prasca, hipnotizirati kokoši, križati opico — in končno, najbolj mučno od vsega: spraviti kamelo na kolena! Kaj je v tem zaključnem prizoru tako zelo neznosnega? Prav dejstvo, da na živo telo neposredno vpliva, ga muči in habi, tisti zvok, ki ga po definiciji pripisujemo lucidni misli in uživaškemu telesu: *smeh*.

Pritlikavec s svojim smehom (ki ga Herzog v intervjuju za *Positif* imenuje smeh vseh smehov, kvintesenca smeha) spravlja kamelo na kolena, že hip za tem pa skuša

znova vstati. Novo režanje, novo klečanje. V tej drži, ki ohranja zadnje noge pokonci, prednje pa nenehno klecajo in se znova in znova vzvračajo, lahko vidimo anticipacijo tistega, kar se bo kasneje (v *Cobra Verde*) zgodilo s človeško figuro: ponižana in razžaljena. Tako se nam skupaj še z nekaterimi finali drugih Herzogovih filmov že svita svojevrstna brezizhodnost, ki bi jo — glede na že zapisane nietzschejanske zglede — lahko mimo poimenovali *kronična obolest civilizacije*. In na tej točki se Herzog, naj je slišati še tako presenetljivo, morda najbolj približa drugima dvema sinovoma blede matere, Wendersu in Fassbinderju. Lamentacije nad piškavostjo zgodb in korumpiranostjo podob pri Wendersu, klinična vivisekcija nemške družbe od vojne do danes pri Fassbinderju — simptomi so različni, diagnoza na las podobna.

## STOJAN PELKO

*Pričujoče besedilo predstavlja uvod v daljši tekst, ki bo v rubriki Slovar cineastov objavljen v eni od prihodnjih števil letošnjega letnika EKRANA*