

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
TEATRO IR KINO FAKULTETAS
KINO IR TELEVIZIJOS KATEDRA

ELENA KAIRYTĖ

Vaizdo režisūra

TIKROVĖS SAMPRATA VERNERIO HERCOGO DOKUMENTINIAME KINE

Magistrinis tiriamasis darbas

Vadovė (doc., dr. Lina Kaminskaitė - Jančorienė)

Vilnius, 2020

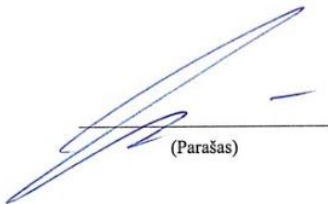
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

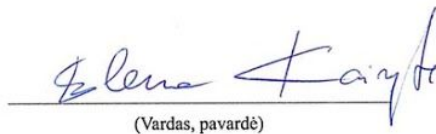
2020 Rugpjūčio m. 03 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „Tikrovės samprata Vernerio Hercogo dokumentiniame kine“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.



(Parašas)



(Vardas, pavardė)

TURINYS

IVADAS	4
1. V. HERCOGAS APIE EKSTAZINĘ TIESĄ: „MINESOTOS DEKLARACIJA“ IR „APIE ABSOLIŪČIĄ KILNIĄ IR EKSTAZINĘ TIESĄ“	7
2.EKSTAZINĖ TIESA KAIP PAGRINDINĖ KŪRYBINĖ PRIEMONĖ V. HERCOGO KINE. DOKUMENTINIŲ FILMŲ ANALIZĖ	9
2.1 Ekstazinės tiesos ištakos: filmas „Tylos ir tamsos šalis“ ("Land des Schweigens und der Dunkelheit", 1971 m.)	9
2.2 Peizažas kaip poetinis elementas: filmas „Tamsos pamokos“	11
2.3 Garsas kaip istorija: filmas „Varpai iš gilumos“	14
2.4 Legenda vardan tikrovės: filmas „Gesualdo: mirtis penkiems balsams“	15
2.5 Herojaus realybė ar autorinė tiesa? Filmas „Žmogus lokys“	17
3. V. HERCOGO FILMŲ AKTUALUMAS ŠIUOLAIKINIO DOKUMENTINIO KINO KONTEKSTE	20
IŠVADOS	22
LITERATŪROS SĄRAŠAS	24
PRIEDAI	25
SANTRAUKA	29

IVADAS

Kino režisierius Verneris Hercogas - kultinė asmenybė dokumentinio ir vaidybinio kino kontekste. Jo suformuota kino estetika ir autentiškas požiūris į kūrybinį procesą tapo savotiška mokykla ir pavyzdžiu kino profesionalams. Režisierius turi daugybę savo kūrybos pasekėjų visame pasaulyje, ne išimtis ir Lietuva - daugelis šiuolaikinių dokumentinio ir vaidybinio kino kūrėjų, tokių kaip: Audrius Stonys, Giedrė Beinoriūtė, Arūnas Matelis, pabrėžia, kad V. Hercogas atvėrė jiems naują supratimą apie kiną ir jo galimybes. Taigi V. Hercogo kūrybos įtaką galime išvelgti ne tik minėtųjų lietuvių režisierių kūryboje, bet ir jų mokinių - jaunosios kino kartos darbuose.

Originali V. Hercogo kino kalba dažnai siejama su autoriaus filmų temų ir pasirinktos kino formos derme. Dauguma režisieriaus filmų išsiskiria kino plastika, kylančia išskirtinai iš pasirinktos temos. Savo dažnai reflektuojamoje kūryboje, V. Hercogas savo filmus gali išaiškinti kaip matematinę formulę, taigi tai nėra autorius, kurio kūrybinės priemonės yra grynai intuityvios, V. Hercogas tiksliai ir sąmoningai renkasi vieną ar kitą kino priemonę, kad realizuotų konkrečius savo sumanymus: ar tai būtų montažas, ar garso takelio pasirinkimas, galų gale - išskirtinis režisieriaus bruožas - užkadriniai jo komentarai.

Šis aspektas - paties autoriaus reflektuojama sava kūryba - buvo vienas pagrindinių renkantis magistrinio darbo temą, kitas aspektas - savo magistriniame praktiniame darbe tyrinėju panašius dalykus, su kuo beveik visą gyvenimą dirbo V. Hercogas - tai siekis ieškoti tikrovės ir tiesos, sugalvotoje realybėje. Savo kūrybiniuose darbuose nuolat susiduriu su tuo pačiu klausimu - kokiomis priemonėmis ir būdais galima kištis į dokumentuojamą realybę, nepaminant ribos tarp to ką nori sukurti ir to, ką diktuoja tai į ką sufokusuotas filmo „žvilgsnis“ - herojų, lokaciją, kontekstą, temą. Su tuo pat klausimu susiduriu ir kurdama savo praktinį magistrinį darbą, dokumentinį trumpametražį filmą - „Mėnulis“, kurio pagrindu tapo italų poeto Tonino Guerros eilėraštis. Šio eilėraščio temą atsinešėme į pasirinktos herojės kontekstą ir toliau jau ieškojome meninių sąlyčio taškų su jos tikrove.

Tyrimo objektas. V. Hercogo dokumentinio kino darbai. Nors pats režisierius nemėgsta savo darbų skirstyti į dokumentinius ar vaidybinius ir dažnai svarsto apie šių žanrų susiniveliavimą, vis dėlto šiame darbe bus nagrinėjami tie filmai, kurie kaip įprasta yra įtraukiami į dokumentinio kino sąrašus. Šiame žanre, V. Hercogas ypatingą dėmesį skyrė tiesos paieškai. Šia tema jis yra parašęs manifestą „Minesotos deklaracija“, kurioje išdėstė pagrindinius tiesos kine principus, o manipuliavimui tikrove yra suteikęs specialų terminą - *ekstazinė tiesa*.

Temos aktualumas ir naujumas. Pasirinkta darbo tema - „Tikrovės samprata Vernerio Hercogo kine“ - sukoncentruota į vieną pagrindinių V. Hercogo kūrybos temų, kurią režisierius nuolat tyrinėjo savo darbuose ir apie ją rašė refleksijose. Laisvas tikrovės interpretavimas, siekiant meninės tiesos arba V. Hercogo žodžiais tariant: „ekstazinės tiesos“, tai nuolat atsikartojantis šio režisieriaus kūrybinis motyvas. Tai ypač aktuali tema šiais laikais, kai dažnas dokumentinio kino kūrėjas susiduria su apribojimais filmuoti. Šiuo metu, kai žmonių duomenų apsauga ypač stipri, be sutikimo nebegalima filmuoti beveik nieko. O sutikimas ar susitarimas, savaime iškreipia santykį tarp filmuojančio ir besifilmuojančio bei panaikina ribą tarp tikrovės ir herojaus noro teisingai bei gražiai save reprezentuoti. Taigi kuriantiems dokumentinius filmus, tenka ieškoti naujų būdų, kaip išpildyti savo kūrybinę mintį ir išsakyti tai, ką norėta. Šiuo atveju, ypatingai įdomu pasigilinti į kitokias, netiesiogines realybės interpretavimo formas, kokias naudojo V. Hercogas. Kitas svarbus aspektas - Lietuvoje šis režisierius nors ir mėgstamas, ir tikrai turėjęs didelę įtaką mūsų lietuviškajai dokumentikos kino mokyklai, bet nėra daug analizuotas, literatūros apie jį - ypatingai mažai.

Tyrimo problema. V. Hercogas yra vienas žinomiausių mistifikatorių kino istorijoje, taigi šio meninio tyrimo problematika yra: dokumentalumo samprata V. Hercogo kine. Nagrinėjant V. Hercogo filmus, ryškėja atsikartojantys elementai, kuriuos naudodamas režisierius pildė savo autorinę konceptą: pasitelkdamas literatūrą, montažą, specifinius rakursus, jis kūrė temas, potemes, potekstes. Jo filmų herojai tapdavo ne istorijos epicentru, bet priemone, padedančia artikuliuoti autoriaus mintį, dažnai peržengiančią kasdienybės ar socialinių problemų ribas. Savo dokumentiniuose kino filmuose V. Hercogas dažnai kvestionuoja ribą tarp tikrovės ir melo. Šie klausimai geriausiai atsispindi režisieriaus 1999 m. perskaitytame manifeste „Minesotos deklaracija“¹, kuriame jis prieštaravo Cinema Verité² principams, argumentuodamas kuo manipuliavimas tiesa yra pateisinamas.

Tyrimo tikslas ir uždaviniai.

Tikslas

Išnagrinėti V. Hercogo režisūrines priemones, kuriant vadinamąją *ekstazinę tiesą*, pateikiant autoriaus kūrybinę sistemą.

¹ Šį manifestą V. Hercogas pirmą kartą perskaitė "Walker Art Center", Minesotoje, balandžio 30 d., 1999 m.

² *Cinéma-verité* (pranc. tiesos kinas) - dokumentinių filmų kūrimo metodas, grindžiamas tikrovės akimirkų fiksavimu. Plito 7 dešimtmetyje Prancūzijoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose, kelerius metus gyvavo kaip savarankiška kino kryptis. Cinéma-vérité atsirasti įtakos turėjo neorealizmas, filmavimo technikos ištobulėjimas (rankinės kameros, jautrios kino juostos sukūrimas). Cinéma-vérité metodą rusų režisieriaus Dz. Vertovo kino pravdy (tiesos kinas) pagrindu sukūrė prancūzų kino režisierius J. Rouchas ir sociologas E. Morinas (Vasaros kronika / Chronique d'un été 1961). *Iš visuotinės lietuvių enciklopedijos, 2003 m., sud. J. Tumelis*

Uždaviniai:

1. Įvardinti pagrindinius V. Hercogo savirefleksijų principus;
2. Remiantis užsienio kinotyrininkų darbais, išanalizuoti filmus, kurie geriausiai atspindi *ekstazinės tiesos*, kaip pagrindinės meninės priemonės, idėją;
3. Aptarti pagrindines režisūrines priemones, kuriomis autorius kuria *ekstazinę tiesą*;
4. Aptarti V. Hercogo idėjų aktualumą šiuolaikiniam kinui.

Tyrimo metodas. Šiame darbe naudojamosi aprašomuoju analitiniu ir lyginamuoju metodu, siekiant perprasti V. Hercogo kūrybinį metodą ir režisūrines priemones. Analizuojant pasirinktus filmus ir juos lyginant, bus išgryninta šio darbo tema - V. Hercogo tikrovės samprata dokumentiniame kine.

Darbo struktūra. Darbą sudaro keli skyriai: pirmajame susipažįstame su pagrindinėmis V. Hercogo kūrybinėmis idėjomis, sukoncentruotomis „Minesotos deklaracijoje“ ir darbe „Apie Absoliutą, Taurumą ir Ekstazinę tiesą“. Antroji dalis - pasirinktų dokumentinių filmų analizė, tendencijų paieška, pagrindinių režisūrinių priemonių sudarymas į sistemą. Bus analizuojami filmai, kuriuose geriausiai atsispindi ekstazinės tiesos idėjos: „Tylos ir tamsos šalis“ ("Land des Schweigens und der Dunkelheit", 1971 m.); „Tamsos pamokos“ ("Lektionen in Finsternis", 1992 m.); „Varpai iš gilumos“ ("Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia", 1993 m.), „Gesualdo: mirtis penkiems balsams“ ("Tod für fünf Stimmen", 1995 m.), „Žmogus lokys“ ("Grizzly Man", 2005 m.). Šiame tiriamajame darbe didžiausias dėmesys bus skirtas filmo sudedamosioms dalims, kitaip tariant kino priemonėms, kurias naudoja režisierius: užkadriniam balsui, temos pasirinkimui, herojų atrankai, jų personažo kūrimui filme, montažui, garsui. Kiekvieną skyrių apibendrina baigiamosios pastabos, kuriose pateikiama skyriuje analizuotų problemų santrauka. Darbas baigiamas išvadomis, pateikiami atradimai, pastebėjimai, ribotumai.

1. V. HERCOGAS APIE EKSTAZINĘ TIESĄ: „MINESOTOS DEKLARACIJA“ IR „APIE ABSOLIŪČIĄ KILNIĄ IR EKSTAZINĘ TIESĄ“

„Minesotos deklaracijoje“³ kaip kino manifeste, V. Hercogas suformulavo svarbiausias moralines kūrybines idėjas, atspindinčias daugumoje režisieriaus darbų. Vienas pagrindinių dalykų, kurių siekė šis režisierius, anot jo paties, buvo noras per giluminę tiesą kinematografijoje atrasti didžiąją poeziją: „kai perskaitai puikią poemą, tu intuityviai žinai, kad joje yra giluminė tiesa. Tau nereikia analizuoti poemos akademiniu būdu. Tu tiesiog žinai tai intuityviai. Taip pat yra ir su kinu. Geraisiais momentais kine, tave tiesiog ištinka, tau smogia kažkoks lyg nušvitimas, ir tai yra giluminė tiesos forma, aš ją vadinu ekstazine tiesa. Tai ir yra, ko aš siekiu savo dokumentiniuose ir vaidybiniuose filmuose“⁴.

Šios idėjos vedamas, V. Hercogas ėmė naudoti kūrybines priemones, leidžiančias drąsiai remtis savo fantazija kaip pagrindiniu įrankiu dokumentikoje - pasitelkiant realybę, kurti legendas ir sufantazuotus pasaulius. Įsigilinus į šiuos du svarbiausius režisieriaus tekstus-savirefleksijas, kuriose jis išsamiai kalba apie ekstazinę tiesą, galima aiškiau suprasti šio kūrybinio metodo priežastis ir išraiškos priemones. Toliau pateikiami keli „Minesotos deklaracijos“ principai, gerai atspindintys šios deklaracijos ypatybes:

4. Faktai kuria normas, o tiesa - švietimą.
5. Kine yra gilesnių tiesos sluoksnių, ir yra toks dalykas kaip poetinė, ekstazinė tiesa. Ji yra mistinė ir nepagaunama, ją galima pasiekti tik išsigalvojimų, vaizduotės bei stilizavimo pagalba.
6. *Cinema Verité* kūrėjai primena turistus, kurie daro nuotraukas, apsupti faktų griuvėsių.
7. Turizmas yra nuodėmė, o keliavimas pėsčiomis - dorybė.
10. Mėnulis yra nuobodus. Motina gamta nesikreipia į tave, nekalba su tavimi, nors ir ledynas galiausiai pirsteli. Tad nesiklausykite *Gyvenimo dainos*.
12. Gyvenimas vandenynuose turėtų būti visiškas pragaras. Neaprėpiamas, negailėstingas, pastovaus bei tiesioginio pavojaus pragaras. Toks pragaras, kad evoliucijos metu kai kurios

³ Visa deklaracija talpinama oficialiame V. Hercogo puslapyje:

<https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2>

⁴ Blumenthal, K.M. "Of gods and grizzlies: The Non-Aesthetic of Nature and the new Kinship of Werner Herzog and Caspar David Friedrich", *Senior Thesis*, History of Art Bryn Mawr College, 2006, p.6.

rūšys, įskaitant ir žmogų, iššliaužė ir pabėgo į mažus, tvirtos žemės kontinentus, kur tęsiasi *Tamsos Pamokos*.

„Minesotos deklaracijoje“ V. Hercogas svariais ir sąmojingais argumentais „apsigina“ savo metodą laisvai interpretuoti jį supančią tikrovę ir kurti autentišką kinematografinę formą, realybę paverčiančia savotiška mitologizuota pasaka.

Kitame savo darbe „Apie Absoliučią, Kilnią ir Ekstazinę tiesą“⁵ V. Hercogas ne mažiau ryškiais pavyzdžiais įvardina svarbiausius savo kūrybinio darbo principus. Šio teksto pradžioje, V. Hercogas komentuoja filmą „Tamsos pamokos“: „Vartodamas šią citatą kaip įžangą, aš iškeliu [vok. keliu] žiūrovą, prieš jam dar pamatant pirmąjį kadra, į aukštesnį lygmenį, iš kurio jis „įžengs“ į filmą. Aš, filmo autorius, neleisiu jam nusileisti iš to aukščio iki kol pasibaigs filmas. Tik tokioje pakilumo [vok. kilnus] būsenoje kažkas gilesnio tampa įmanoma, tokia tiesos forma, kuri yra priešprieša tam, kas yra paprasčiausi faktai. Aš ją vadinu ekstazine tiesa.“⁶ Toliau šią mintį režisierius vysto potėmėje apie ekstazinę tiesą: „Mūsų ištisas realybės suvokimas yra kvestionuojamas. Tačiau aš daugiau nenoriu apsistoti ties šiuo faktu, nes tai, kas mane jaudina niekada nebuvo susiję su realybe, o klausimu, kas už jos slypi [anapus; vok. už jo]: tiesos klausimu. Kartais faktai viršija mūsų lūkesčius - jie turi neįprastą, keistą galią atrodyti neįtikėtinais.“⁷

Noras interpretuoti realybę ir bandymas perteikti mus supančią tiesą poetiniame lygmenyje, yra pagrindinis V. Hercogo kūrybos bruožas, kuris kaip esminė vedamoji jėga lydi visus jo filmus. Iš čia gimsta ir V. Hercogo kaskart skirtinga filmų forma, atliepianti būtent tą temą, kuri vystoma filme.

⁵ Šiame tekste V. Hercogas nagrinėjo savo kūrybinį pasirinkimą, kuriuo filmą „Tamsos pamokos“ jis pradėjo paties išgalvota citata, kuriai suteikė filosofo Blaise Pascal fiktyvią autorystę. Čia pateikiami V. Hercogo teksto "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth" fragmentai.

⁶ Herzog, V. "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth", <https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2>

⁷ Ten pat., <https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2>

2.EKSTAZINĖ TIESA KAIP PAGRINDINĖ KŪRYBINĖ PRIEMONĖ V. HERCOGO KINE. DOKUMENTINIŲ FILMŲ ANALIZĖ

2.1 Ekstazinės tiesos ištakos: filmas „Tylos ir tamsos šalis“ ("Land des Schweigens und der Dunkelheit", 1971 m.)

Filmo herojė - nuo vaikystės kurčnebylė moteris Fini Straubinger, savo gyvenimą nusprendusi pašvęsti, padedant kitiems kurčnebyliams žmonėms. Filmą sudarytas iš herojės bendravimo su aplinka fragmentų: lankymasis Miuncheno zoologijos ir botanikos sode, skrydis lėktuvu, bendravimas su kurčnebyliais vaikais ir suaugusiais, ir bandymas jiems suteikti socialinį ir dvasinį gerbuvį.

V. Hercogas šiai istorijai pasirenka kinematografiškai neįmantrią formą, kiek primenančią televizinius filmus: čia yra ir kalbančių galvų⁸, ir reportažiškai užfiksuotų herojės kasdienybės akimirkų. Anot Timothy Corrigan, vienintelis kartas, kai šiame filme V. Hercogas naudoja lingvistiškai vaizdu išreikštą filmo koncepciją, yra pradžioje, kai pradedama juodu kadru ir Fini Straubinger balsu, kuris sako: „Priešais save aš matau kelią, vedantį per suartą lauką, o virš jo debesys plaukia“. Ši „vidinio vaizdo“ nupasakojimą, Hercogas jungia su kadru į išplaukusį, flikeriuojantį ir nefokusuotą vaizdą, kuriame suartas laukas ir debesys, plaukiantys virš jo. Šiuos vaizdus lydi švelni, šviesi styginių muzika. Toliau seka daugiau juodų kadru, F.Straubinger tęsia: „Vaikystėje, kai dar galėjau matyti ir girdėti, žiūrėdavau slidžių šuolininkų varžybas. Negaliu pamiršti to vaizdo. Kaip tie vyrai skrodė ore. Aš koncentruodavausi į jų veidus. Norėčiau kada nors tai vėl pamatyti“. Sulig paskutiniaisiais herojės žodžiais muzika tęsiasi, o ekrane pasirodo slidžių šuolininkai ir kamera juos lydi iki kol jie lengvai nusileidžia ant žemės, paskutiniam šuolininkui pasiekus žemę, muzika nutyla. Abu kadrus, atgijusius iš F.Straubinger atsiminimų, lydi muzika, o pasirodžius šuolininkams, logiškai peršasi kalnų vėjo garsas, bet V. Hercogas čia tęsia su ta pačia muzika. Šis trumpas fragmentas iliustruoja labai svarbų V. Hercogo kūrybos bruožą - toji muzika jam svarbi ne dėl noro perteikti emocinę herojės vidinio pasaulio ekspresiją, bet muzika jungiant du atskirus pasaulius į vieną, suabsoliunti ir sudvasinti filmo istoriją.⁹

V. Hercogas šią F.Straubinger vaikystės istoriją sugalvojo, į realios herojės lūpas „įdėjo“ žodžius, kurie jam pasirodė svarbūs, taip pritaikydamas vaidybiniam kinui būdingą metodą - darbą su aktoriais ir parašytais teksta. Taigi nuo pirmos scenos, žinant kūrybinio proceso aplinkybes,

⁸ Kalbančios galvos (*angliškai* Talking heads) - tai neoficialus terminas, naudojamas apibūdinti dažniausiai televizijos laidos vedėjo ar kitos asmenybės, kalbančios tiesiogiai su auditorija, kadrai, kai ekrane matoma tik viršutinė kalbančiojo kūno dalis ar tik galva. Šie kadrai būna nufilmuoti vidutiniu arba stambiu planu.

⁹ Corrigan, T., The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History, Routledge, London, 1986, p.77

trinama riba tarp dokumentinio ir vaidybinio kino. Ne kartą V. Hercogas yra pasisakęs ir apie tai, kad neverta jo filmų skirstyti į dokumentinius ar vaidybinius, per daug plona riba tarp jo filmų ir to, kokiais elementais šie žanrai įvardinami kinotyrimame lauke.

Filme „Tylos ir tamsos šalis“ naudotos meninės priemonės, vėliau atsikartos ir kituose V. Hercogo filmuose, siejamuose su *ekstazine tiesa*. Ypač jau minėti, režisieriaus sukurti tekstai, skambantys tikrų, dokumentiškai realių žmonių lūpose. Šis metodas kūriniui suteikia epiškumo išpūdį ir iš vieno žmogaus gyvenimo, tampa žmonijos istorija. Įdomu, kad V. Hercogas subtiliai išlaiko ribą tarp išgalvoto pasaulio arba pasiūlytų priemonių ir realaus gyvenimo. Kaip veikia šis būdas, V. Hercogas gan aiškiai yra įvardinęs, pasakodamas apie savo filmą „Sombre imperijos aidai“ (1990 m): „Geras pavyzdys yra paskutinė „Sombre imperijos aidų“ scena. Apšiurusiame zoologijos sode mes radome vieną liūdniausių dalykų, kuriuos kada nors esu matęs: beždžionė, priklausoma nuo nikotino, ačiū ją pripratinsiuems girtuokliams kareiviams, kurie ir išmokė ją rūkyti. Michael'as Goldsmith'as pažiūrėjo į mane, tada į beždžionę ir sako, „Nebegaliu daugiau“ ir liepė man išjungti kamerą. Į ką aš jam iš už kameros atsakiau „Michael'ai, manau, kad tai yra kadras, kurį turiu tęsti“, o jis man atsako „Tikrai jei pažadėsi, kad tai bus paskutinis kadras šiame filme.“ Taigi, kol dialogas ir gyvūnas buvo mano suplanuoti ir scenarijuje užrašyti elementai, nikotino priklausomybę turinti beždžionė buvo tikra.“¹⁰

Filme „Tylos ir tamsos šalis“ yra kartinė scena, kurioje sugalvotose aplinkybėse atgyja realybė ir iš šių dviejų polių gimsta poetiška ir labai humanistiška scena, aiškiai formuluojanti režisieriaus autorinę poziciją ir talpinanti savyje daug liūdesio, bet tuo pat dar daugiau šviesos. Ši scena gimė V. Hercogui sumanius, kad F.Straubinger, kuri niekada nėra skridusi lėktuvu, turi būtinai tą padaryti. Taigi matome ją, kartu su taip pat kurčėbyle drauge ir jos vyru lipančius į mažą lėktuvą. Kitame kadre jie jau sklendžia dangumi. Ir šiose aplinkybėse gimsta visiškai unikali filmo plastika ir emocija. F.Straubinger ir jos draugė yra tokios susijaudinusios iš džiaugsmo, kad viena per kitą negali pasidalinti išpūdžiais. Kurčėbylių kalba - specialiomis pirštų kombinacijomis badant pirštais į delnus - jos jaudinasi ir skuba viena kitai pasakoti ką jaučia.

Šiame filme V. Hercogas imasi sudėtingos temos dokumentiniame kine, nes herojų neišgalumas dažnai gali uždominuoti kaip pagrindinė tema ir daugiau niekam vietos nebelieka. Visgi V. Hercogas pasirinkdamas ganėtinai klasikinę filmo formą ir vaizdu nesistengdamas tirštinti ar poetizuoti herojų aplinkybių ir tuo nepiršdamas savo autorinės pozicijos, leidžia priartėti prie herojų širdies, jų dvasinio pasaulio ir filmo kontekste jie tampa tam tikru filosofiniu simboliu, o jų pasaulio tyla ir tamsa įgauna poetinį diskursą.

¹⁰ Cronin, P., Herzog on Herzog, Faber and Faber, London, 2002, p.242

F.Straubinger skrydžio scena šią filmo poetiką iliustruoja geriausiai. Apie tai rašo ir T.Corrigan, šios scenos poetiką jis įvardina kaip transformaciją iš juslinio suvokimo į dvasinį. Transformacija ekrane rodoma net tiesiogiai, kai viename kadre lėktuvas pakyla nuo žemės, o kitame mes jau matome dangumi skrendančią F.Straubinger, atitrūkusią nuo savo žemiškojo konteksto. Daug kas V. Hercogą nuolat bando priskirti estetams avangardistams, bet ši jautri ir emocionali scena įrodo, kad jis kur kas artimesnis neoromantikams. Juk net ir filmo pavadinime, kuriame užrašyta „tylos ir tamsos šalis“ slypi akivaizdžiai poetinė metafora.¹¹

Viso filmo metu, režisierius kuria tam tikrą vidinį herojų peizažą, priemonę, kuri V. Hercogo kūryboje esti leitmotyvu. Visuose jo filmuose peizažas tampa pirmu arba paskutiniu akordu, apibendrinančiu temą. Skirtingai nei įprasta, peizažas jo filmuose reiškia ne išorinį konteksto nusakymą, kur vyksta veiksmas, bet įvaizdį to, kas vyksta herojaus arba temos viduje. Šiuo atveju, filmo „Tylos ir tamsos šalis“ peizažas įgauna tamsos išraišką, kuria pradedamas ir pabaigiamas filmas. Šio filmo pabaigoje, vėl pasirodžius juodam ekranui, užbaigiama F.Straubinger fraze (žinoma, sugalvota V. Hercogo): „Jei pasaulyje dabar prasidėtų karas, aš to net nepastebėčiau“.

2.2 Peizažas kaip poetinis elementas: filmas „Tamsos pamokos“

(„Lektionen in Finsternis“, 1992 m.)

Po Persijos įlankos karo, Kuveite buvo sukelti naftos gaisrai. Likus savaitei iki juos užgesinant, V. Hercogas nufilmavo apie tai filmą - apokaliptinį peizažą, su niūriu dangumi, išdeginta žeme ir siaučiančiomis liepsnomis. Šį filmą jis įvardino kaip poetinio-mokslinės fantastikos žanro kūrinį, kuriame nėra nė vieno kadro, kur mūsų žemė būtų atpažįstama. Visas filmas nufilmuotas iš paukščio skrydžio, o vaizdą lydi Richardo Vagnerio, Sergejaus Prokofjevo ir Gustavo Malerio muzika. Tik du kartus čia pasirodo Kuveito žmonės ir abu - moterys, mamos, sutraumuotos karo patirčių. Greta tamsaus konteksto, filmo kadrai neįtikėtinai gražūs ir estetiški, talpinantys savyje destruktiją, tragediją ir grožį vienu metu.¹² Dėl šio nevienpusiško išpūdžio, V. Hercogas dažnai buvo kaltinamas karo romantizavimu.

Šio filmo vaizdai yra kaip mirażas: realus peizažas tampa siurrealiu, nes spalvos, kompozicijos, kadru sekos ritmas ir filmo garsas mintyse sinchronizuoja su matytais vaizduojamojo meno darbais: menininkų dueto Christo ir Jeanne-Claude objektų arba Michael'o

¹¹ Corrigan, T., *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*, Routledge, London, 1986, p. 78

¹² Remtasi filmo aprašymu festivalio IDFA International Documentary Film Festival Amsterdam kataloge, 2012 m.

Heizer'io skulptūrų.¹³ V. Hercogas, pasitelkdamas peizažą kaip meninę priemonę, kuria visai kitokią istoriją apie karą, nei esame įpratę matyti. Kurti filmą karo tema visada rizikingas žingsnis, nes kad ir kaip nešališkai ar objektyviai būtų bandoma pasakoti istoriją, vis tiek bus palaikoma viena ar kita kariaujančių pusė. Greičiausiai dėl to, V. Hercogas ir buvo taip puolamas, tik pasirodžius filmui. Kaltinimas romantizuojant karą buvo iššauktas būtent dėl pasirinktos filmo formos - atsitraukti nuo žmonių ir susifokusuoti į žemę kaip personažą apskritai, lyg viską stebėtum iš į žemę atvykusio marsiečio požiūrio taško ir fokusuotumeis ne į sukulto gaisro aplinkybes, o į ugnies ir ją gesinančių plastiką, veidus, mediatyvius peizažus. Filmų žiūrėjimo taisyklės, V. Hercogas nubrėžia pačioje filmo pradžioje, kai keičiantis peizažams tolumoje pasirodo ryškiu gaisrininko kostiumu apsirengęs žmogus, gesinantis ugnį. V. Hercogo užkadrinis balsas pasakoja: „Planeta mūsų saulės sistemoje. Plačios kalnų grandinės, debesys, paskendę rūke. Pirmoji būtybė, kurią pamatėme, bandė kažką mums pasakyti“¹⁴. V. Hercogas ir toliau visus žmones, gesinančius gaisrą, filme vadina būtybėmis, taip atitoldamas nuo realybės ir filmui suteikdamas pasakiškumo, arba kaip pats sakė - mokslinės fantastikos atmosferos.

V. Hercogo naudojamus peizažus galima įvardinti kaip tam tikrą emocinę kartografiją, atsikartojančią beveik visuose jo filmuose. Dirbęs beveik visuose pasaulio žemynuose ir net dvidešimtyje skirtingų šalių, V. Hercogas fizinę aplinką tendencingai atkartoja su tam tikru vienodumu. Reljefas jo dokumentiniuose filmuose dažniausiai yra atskirtas nuo referencinio pasaulio ir orientuotas į vidinį pasaulį. Efemeriškos jo vizijos atveria paradoksalią erdvę, kuri tuo pat atspindi ir fizinį pasaulį, kuriame gyvename. Tokia praktika įprasta vokiečių mene, literatūroje ir kine, tačiau tai labai neįprasta dokumentinio kino kontekste. V. Hercogas tam turi aiškią argumentaciją: „Tikras kraštovaizdis man nėra tiesiog dykumos ar miško vaizdavimas. Jis rodo vidinę proto būseną, pažodžiui - vidinę žemės plotmę ir Žmogaus siela yra matoma per mano filmuose pateiktus kraštovaizdžius. Ar tai būtų Agirės džiunglės, ar Fata Morganos dykuma, ar degantys Kuveito naftos laukai „Tamsos pamokose“¹⁵.

Greta peizažo, filmą sudaro kiti gerai atpažįstami V. Hercogo kūrybos elementai: išgalvota frazė filmo pradžioje, ryškus autorinis konceptas, padiktavęs estetinę formą ir su niekuo nesupainiojamas V. Hercogo užkadrinis balsas: „Esu istorijų pasakotojas ir filme panaudojau užkadrinį balsą, kad filmo žiūrovus nukelčiau į tamsią juodą žemę, esančią kažkur mūsų saulės

¹³ Prager, B. "A Companion to Werner Herzog", Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012, p.37

¹⁴ Ištrauka iš V. Hercogo filmo „Tamsos pamokos“: "a planet in our solar system. Wide mountain ranges, clouds belentruaded in mist. The first creature we encountered try tried to communicate something to us".

¹⁵ Ames, E. "Herzog, Landscape, and Documentary", Cinema Journal: Vol.48, No.2, University of Texas Press, 2009, p. 21

sistemoje“.¹⁶ Užkadrinis režisieriaus balsas yra nuolatinis jo kūriniių leitmotyvas. Ši režisūrinė priemonė kuria įdomų efektą, viena vertus, pasakojimas tampa labai asmeniškąs, kita vertus - suabsoliutintas ir epiškas, nes V. Hercogo užkadrinis balsas turi dieviškumo, „bylojimo iš aukščiau“ pojūtį. „Leiskit man pasakyti vieną dalyką apie užkadrinį balsą iš esmės. Mano dokumentikoje nuolat išgirsit mano balsą. Viena iš to priežasčių yra ta, kad geriau jau duosiu žiūrovams klausytis mano pasakojimo anglų kalba, nei kalbėsiu vokiškai ir dar jie turės skaityti subtitrus. Manau, kad tai sustiprina ryšį su tuo, ką aš iš tikrųjų norėjau pasakyti filme. Be to, aš niekada nemėgau tų nupoliruotų, patosinių balsų, kuriais kalba apmokyti aktoriai“.¹⁷

Anot Brad'o Prager'io, filmo „Tamsos pamokos“ užkadrinis balsas atlieka dar ir lyrinę funkciją. Jo balsas mus užkabina ir veikia emociškai. Hercogo kalbą lydi muzika: kaip ir ankstesniuose filmuose "La Soufriere" (1977 m.) ir „Nosferatu - nakties vampyras“ ("Nosferatu—The Vampyre", 1979 m.), „Tamsos pamokas“ lydi Vagnerio operos, piešiančios muzikinius pasažus ir keldamos mirties nuojautą.¹⁸

Šio filmo pradžioje pasirodo Blezo Paskalio (Blaise Pascal)¹⁹ frazė: „Žvaigždžių visatos žlugimas įvyks - kaip ir sukūrimas - su grandioziniu didingumu“²⁰. Iš tiesų, tokios frazės B.Paskalis niekada nėra pasakęs, ją sugalvojo pats Hercogas ir panaudojo ją kaip dar vieną savo režisūrinį įrankį. „Paskalio pseudo citata, nuo pirmos filmo minutės pakelia jus į lygį, kuriame įvyks kažkas reikšmingo. Mes iškart atsiduriame poezijos srityje - ir nesvarbu ar žiūrovas žino, kad citata yra klastotė - ta frazė sukuria gilesnį akordą nei paprastas reportažas. Su Paskaliu jūs esate panardinamas į kosmosą dar prieš pasirodant pirmajam kadru i ekrane ir iš jo nenusileidžiate iki pat filmo pabaigos. <...> Po to seka mano balsas, kur sakau: „štai plačios kalnų grandinės..“, nors iš tiesų ten buvo nufilmuotos sunkvežimių padangų sukuriamos dulkių dirvos ir krūvos. Šios „kalnų grandinės“ buvo ne didesnės nei pėdos aukščio. Aš nuolat sakau jauniems žmonėms, kurie dvejojami klausia apie istoriją, sumanymą ir fantaziją, kad būtent tai ir yra kinas.“²¹

Filmas „Tamsos pamokas“, ryškus V. Hercogo idėjos apie ekstazinę tiesą pavyzdys. Viena vertus, jis nuo pradžios iki pabaigos kūrybiškai suklustotas, bet kita vertus, šioje meninėje manipuliacijoje viskas yra tikra: filmuojami žmonės ir vietos tikri, karo kontekstas taip pat neišgalvotas, bet kūrybiška, drąsi ir žaisminga filmo forma iš tiesų iškelia filmą tarp tų kūrinių, kurie nepavaldūs laikui ir praėjus daugeliui metų, apie Kuveito karą mums pasako kur kas daugiau,

¹⁶ V. Hercogas apie užkadrinį balsą. Cronin, P., Herzog on Herzog, Faber and Faber, London, 2002, p.249

¹⁷ Ten pat.

¹⁸ Prager, B. "A Companion to Werner Herzog", Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012, p.37

¹⁹ Blaise Pascal - Prancūzų filosofas, matematikas, fizikas, gyvenęs 17a.

²⁰ "The collapse of the stellar universe will occur – like creation – in grandiose splendor."

²¹ Cronin, P. "Herzog on Herzog", p. 243

nei archyviniai nuogos tiesos reportažai. Užkadrinio balso užduotas pasakiškumas ir siurrealistiniai vaizdai, leidžia mums nusikelti toliau už politinio konteksto ribų ir šią jautrią istoriją pamatyti iš autorinio požiūrio taško. Juk tokia ir yra pagrindinė meno užduotis - atverti naują dugną, gylį, o ne pateikti sausų faktų kompiliaciją. Ir jei marsiečiai iš tiesų kada nors nusileistų į mūsų planetą ir pamatytų šį filmą, manau, aiškiai pajustų apie ką buvo mūsų planeta Žemė.

2.3 Garsas kaip istorija: filmas „Varpai iš gilumos“

("Bells from the Deep: Faith and Superstition in Russia", 1993 m.)

Garsas V. Hercogo filmuose dažnai naudojamas kaip priemonė naudoti potekstes rodomam vaizdai, kuriant „antrą dugną“ ir istorijos daugiasluoksniškumą. Savo filmuose režisierius mėgsta naudoti daug muzikos. Hercogo susidomėjimas muzika, ne kartą tam tikru būdu pritraukė jį prie personažų, apsėstų muzikos. Vienas įsimintiniausių tokių personažų, žinoma, yra Fickaraldas iš to paties pavadinimo filmo²². Dokumentika taip pat ne išimtis, štai filme „Varpai iš gilumos“ garsas pasitelkiamas kaip vienas pagrindinių elementų, pasakojančių istoriją. Filme Hercogas leidžiasi į kelionę po Sibirą ir atranda čia dvasinį ir ganėtinai groteskišką jo pasaulį: nuo šamanų ritualų iki šventiko, laikančio save naujuoju Jėzumi. Savo forma „Varpai iš gilumos“ artimas filmui „Tamsos pamokos“, struktūra čia vėl sudaryta kaip poema ir realybė joje labai sąlyginė, tokia, kokią nori mums papasakoti Hercogas, nes kaip pamename iš jo tekstų, cinéma vérité principas toli gražu nėra jo kūrybinė siekiamybė.²³

Pats V. Hercogas apie filmą pasakoja taip: „Aiškiai apibūdinti visos šalies sielą filme, be abejo, labai sunki užduotis, bet būtent tai aš ir norėjau padaryti šiame darbe. Kaip įmanoma parodyti rusų sielą per penkiasdešimt penkias minutes? Jaučiau, kad tai galima padaryti, bet reikia atkreipti dėmesį į keletą elementų ir kad vienas iš jų buvo „tiesos“ klausimas. <...> Taigi pradėjau kurti, išradinėti ir per vaizduotę ir kūrybą tapau sąžiningesnis nei tie maži biurokratai.“

Taigi manipuliacija garsu Hercogui tapo labai patogia ir teisinga priemone, kuriant poetinę filmo tiesą. Juk garsas kur kas mažiau realus nei vaizdas, jis mus atitolina nuo faktų ir fokusuoja į jausmus, kuriuos jaučiame girdėdami filmo medžiagą. B. Prager apie garsą šiame filme rašo kaip apie galimybę, kuri leidžia mums panirti į utopinį Hercogo projektą. Filmą veikėjai piligrimai teigia

²² Kalbama apie 1982 m. V. Hercogo filmą "Fitzcarraldo", kuriame pagrindinis veikėjas (jį vaidina Hercogo ilgametis filmų bendrakūrėjas, aktorius Klausas Kinskis), fanatiškas operos mylėtojas ir inžinierius, nusprendžia džiunglių glūdumoje pastatyti Operos teatrą. Filmą kūrybinis procesas apipintas įvairiomis legendomis, vertinama, kad tai vienas geriausių filmų kino istorijoje apie žmogaus fanatizmą ir beprotišką aistrą.

²³ Ames, E. "Werner Herzog: Interviews", The University Press of Mississippi, USA, 2014, p.123

girdintys varpus, tad kai kuriuos filmo kadrus lydi garso takelio akompanimentas, kuriame ir skamba varpai, ir šiuo atveju skambantys varpai nebėra vien tik vidiniai herojų balsai, akustiniai mirazai, liekantys skambėti tik herojų viduje. Dviprasmiškas garso erdvumas tampa kanalu tarp klajoklių sienų, tarp ekstazės matymo ir kildesio, tarp tikėjimo ir prietarų. Kai ekrane pasirodo filmo pavadinimas, girdime varpus ir matome ant ledo šliaužiojantį piligrimą. Šiame fragmente garsas veikia kaip *nediegetinis*²⁴, tai užkadrinis efektas papildantis dominuojantį vaizdą. Filmo eigoje Hercogas siekia garso transformacijos ir filmo pabaigoje, kai vėl grįžtame prie ant ledo šliaužiojančio piligrimo, šis garso efektas jau tampa *diegetiniu* arba bent jau *metadiegetiniu*²⁵. Mes pradėdami girdėti iš personažų akustinio taško: iš senos moters, pasakojančios apie šventoje vietoje matytą viziją, per garsą mes dalinamės nusikendusios Atlantidos, mitinio Kitežo miesto, akustine vizija. Filmas ir baigiasi su akustine vizija, pakankamai simbolišku Hercogo režisūriniu sprendimu, kur jis protingai susilaiko nuo konkrečių vaizdų. Nes jei tikėjimas gali būti įrodytas dokumentiškai, tai varpo skambesio transformacija filmo metu paverčia šį filmą dokumentika apie sielą.²⁶

2.4 Legenda vardan tikrovės: filmas „Gesualdo: mirtis penkiems balsams“

(„Tod für fünf Stimmen“, 1995m.)

Filme pasakojama istorija apie 16 a. italų kompozitorių Karlą Džezualdą (Carlo Gesualdo), kurio gyvenimas apipintas šiurpiomis legendomis.²⁷ Filme skirtingi žmonės pasakoja istorijas apie Džezualdo gyvenimą, o juos vis papildo gyvai atliekami Džezualdo madrigalai. V. Hercogas apie filmą yra sakęs: „Daugelis istorijų šiame filme yra sugalvotos ir surežisuotos, vis dėlto jose yra giliausios įmanomos tiesos apie Džezualdą. Aš galvoju apie visus savo „dokumentinius“ filmus ir „Mirtis penkiems balsams“ yra labiausiai nekontroliuojamas ir arčiausiai mano širdies esantis filmas.“²⁸

²⁴ Garsai gali būti *diegetiniai* – kurių šaltinis priklauso vaizduojamo, matomo filmo pasauliui (pvz., melodija, kurią pianinu groja filmo veikėja; dviejų matomų ekrane herojų dialogas; miško, jūros ošimas ir t.t.) ir *nediegetiniai* – ne susiję su erdve, o įrašomi atskirai ir vėliau sumontuojami su vaizdu (pvz., pianino melodija veikėjams vaikščiojant miške). Iš „Meno avilio“ žodyno.

²⁵ Terminas, kurį 1987 m. pirmą kartą panaudojo Claudia Gorbman. Metadiegetinis - reiškia garsą, kurį įsivaizduoja personažas.

²⁶ Prager, B. "A Companion to Werner Herzog", Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012, p.174

²⁷ Istoriskai manoma, kad K.Džezualdas nužudė savo žmoną Doną Mariją ir jos meilužį, kai aptiko juodu kartu lovoje.

²⁸ *Most of the stories in the film are completely invented and staged, yet they contain the most profound possible truths about Gesualdo. I think of all my 'documentaries', Death for Five Voices is the one that really runs amok, and it is one of the films closest to my heart.* Prager, B. "A Companion to Werner Herzog", Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012, p.196

Struktūriškai filme sukoncentruota visa *ekstazinės tiesos* esmė. Režisierius visiškai laisvai interpretuoja istorinės asmenybės legendą, kurdamas apie ją išgalvotas istorijas, anot Hercogo, suteikiančias Džezualdai tikrumo, aiškumo. Tiesa, Džezualdo asmenybė jau savaime prašosi interpretavimo, nes istoriškai žinomus vos kelis sausus faktus apie jo gyvenimą, reikia sujungti, pasitelkiant fantaziją ir tam Hercogas turi pilną teisę, nes visa žmonijos istorija juk yra istorikų interpretacija.

Tris kartus įvykdyta žmogžudystė, melancholija, manija, apsidėmimas ir avangardinis kompozicinis stilius: kad ir kokia tiesa būtų už Džezualdo pasakojimo (dviguba žmogžudystė yra vienintelis dalykas, kuris istoriškai neabejotinai įvyko), dabar jos nebeįmanoma sužinoti, nes kompozitorius buvo palaidotas prieš penkis šimtus metų. Michael'as Renovas (Michael Renov) šį dokumentinį filmą apibūdino pagal keturias funkcijas: įrašyti, atskleisti ar išsaugoti; įtikinti ar skatinti; analizuoti ar tardyti; ir išreikšti. Visgi, nors ir pripažįstant, kad kiekviena šių funkcijų turi potencialą, Renovo manymu, vaidybinis ir dokumentinis filmai yra tvirtai įgalinę semiotinius terminus, pasakojimo ir performanso prasme, tarsi, „dvi sritys gyvenančios viena kitai“. Iš tikrųjų, dokumentinėje tikrovėje yra daugybė „fiktyvių“ elementų, momentų, kai, tikėtina, objektyvus pasaulio suvokimas susiduria su kūrybinio įsikišimo būtinybe. Tarp šių fiktyvių elementų, būtina paminėti personažo konstravimą, atsirandantį pasitelkiant idealias ir įsivaizduojamas herojaus kategorijas, vartojant poetinę kalbą ar muzikinį akomponimentą ir taip stiprinant emocinį kūrinio poveikį.²⁹

Apie būtinybę stilizuoti ir falsifikuoti savo kūrinius, pats Hercogas sako: „Aš nematau savęs kaip dokumentinio kino kūrėjo. Tai kažkas kito, nes aš labai stipriai stilizuoju savo dokumentiką; klastoju, režisuoju. <..> „Mirtyje penkiems balsams“ kiekvienas kadras buvo parašytas, surepetuotas ir perfilmuotas šimtą kartų. Visgi kiekvienam, kuris žiūri šį filmą, atrodo, kad jis tiesmukiškai dokumentinis.“³⁰

Šiame filme labai svarbus ir dar vienas elementas, kuris suteikia režisieriui laisvę lengvai ir drąsiai interpretuoti visus savo filmuojamus herojus: ar tai būtų prieš penkis šimtus mirusi istorinė asmenybė, ar dabar gyvenantys Sibiro piligrimai. V. Hercogas turi puikų humoro jausmą, kuris stipriai veikia ir jo filmų stilių. Skoningas humoras leidžia jam subtiliai ironizuoti savo herojus, tuo pat išlaikant jiems pagarbą. V. Hercogo humoras dažniausiai atsiskleidžia per ryškius personažus, kuriems jis turi puikią meninę uoslę. Filme „Gesualdo: Mirtis penkiems balsams“ tokių personažų apstu: dirigentas, Džezualdo muzikos fanatikas; senyvų kulinarų pora vis kartojanti, kad Džezualdo

²⁹ Prager, B. "A Companion to Werner Herzog", Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012, p.194

³⁰ Ames, E. "Werner Herzog: Interviews", The University Press of Mississippi, USA, 2014, p.131

buvo velnias; felliniško seksualumo moteris, lakstanti po apleistą Gesualdo pilį ir dainuojanti jo madrigalus; ir daug kitų ryškių ir juokingų charakterių. Šiame filme Hercogas užčiuopia kažką visiškai unikalaus ne tik apie Džesualdo, bet ir apie itališką charakterį apskritai. Kaip ir filme „Varpai iš gilumos“, Hercogui čia pavyko apčiuopti dalį Italijos sielos.

2.5 Herojaus realybė ar autorinė tiesa? Filmas „Žmogus lokys“ ("Grizzly Man", 2005m.)

Pagrindinis filmo herojus - Timotis Tredvelas (Timothy Treadwell) - amerikiečių gamtosauginingas, dokumentinių filmų kūrėjas ir laukinių lokių apsėstas žmogus, trylika savo gyvenimo vasarų praleidęs Katmajaus nacionaliniame parke Aliaskoje, gyvendamas tarp rudųjų lokių ir lapių. Savo buvimą Aliaskoje Tredvelas dokumentavo, filmuodamas reportažus mėgėjiška kamera. Po jo mirties (kartu su drauge jis žuvo Aliaskoje, užpultas lokių), daugiau nei šimtą valandų filmuotos medžiagos atrado V. Hercogas ir, žinoma, iš to sukūrė filmą.

Filmas „Žmogus lokys“ tradiciškai savo struktūroje talpina V. Hercogo ekstazinės tiesos idėjas. Tiesa, žanro prasme, tai kitoks filmas, nei anksčiau šiame darbe nagrinėti. Filme nebe toks ryškus poetinis, estetizuotas pagrindas, poetika filme kuriama per konkretaus žmogaus labai realistiškai nufilmuotus gyvenimo fragmentus (realistiškumą stipriai kuria Tredvelo mėgėjiškas filmavimo būdas). Pagrindiniu režisūriniu įrankiu čia tampa montažas ir autorinė Tredvelo filmuotos medžiagos interpretacija. Paties V. Hercogo sukurtų ir specialiai filmui nufilmuotų kadru čia mažai: žinoma, neapsieinama be Aliaskos peizažų, organiškai derančių su Tredvelo medžiaga ir kelių interviu su filmo herojų pažinojusiais: buvusia žmona ar tėvais. Paradoksas, kad nors Hercogas šio filmo pats beveik ir nefilmavo, bet tai vienas ryškiausių jo darbų, herojaus realybės ir autorinės tiesos prasme. Pradedant filmo ašimi - kur išsiskiria pagrindinis filmo autoriaus ir filmo herojaus požiūris į gamtą (kas yra filmo centrinė tema) - Timočiui Tredvelui gamta yra aistra ir pašaukimas, tuo tarpu V. Hercogui - gamta yra priemonė papasakoti apie tai, kas neapčiuopiama ir kas galiausiai pražudė pagrindinį filmo herojų.

Kirsten Moana Thompson šį Hercogo požiūrio tašką įvardina antropomorfizmu³¹. Tai nėra pirmas kartas, kai Hercogas kelia klausimą apie tai, ką reiškia matyti gamtą, kaip tu pats nori ją matyti, arba įsivaizduoti, kad ji „kalba“ su mumis. Viena vertus, čia atsispindi tendencija, kuria Hercogas atmeta masinį požiūrio tašką, panašiai buvo ir Minesotos deklaracijoje, kai jis perspėjo mus: „Mėnulis yra nuobodus. Motina gamta nesikreipia į tave, nekalba su tavimi, nors ir ledynas

³¹ Antropomorfizmas (gr. *anthropos* – žmogus + *morphe* – pavidalas), forma, žmogaus bruožų priskyrimas gamtai, dievų vaizdavimas žmogaus pavidalu, dievybės sužmoginimas.

galiausiai pirsteli. Tad nesiklausykite *Gyvenimo dainos*.“³² Bet tuo pat metu, filme yra scenos, kuriose Hercogas nori mums parodyti gamtos veidą, arba bent jau duoti pajusti tą šaltą peizažo fizionomiją. Hercogas čia užsiima tuo, ką būtų galima įvardinti *prosopopeia*, nuo graikiško žodžio reiškiančio veidą, *prosopon*, kuris taip pat gali reikšti ir išraišką to, kas jungia veidą ir balsą su negyvu objektu. Visgi, Hercogas supranta, kad visa tai yra tik mūsų pačių gamtos projektavimas, nes pati gamta iš savęs „nekalba“.³³

Viso filmo metu, Tredvelas savo video kamera, tarsi, uždeda šydą tarp savęs ir žiūrovo, o Hercogas taip konstruoja istoriją, kad žiūrintysis nuolat konfrontuotų su tuo ką mato. Hercogas tą įvardina kaip specifinę kino patirtį: aš nežinau ką reiškia liesti lokį; aš nesu tas, kuris bėga per tundrą; aš nesu ta moteris, kuri bėga už kameros; aš nesu apsėstas; aš nesu miręs.³⁴

Taigi montažą šiame filme V. Hercogas naudoja kaip pagrindinę režisūrinę priemonę savo autoriniam požiūriui ir ekstazinės tiesos idėjoms plėtoti. Greta to, išryškėja ir Hercogui būdingos priemonės, kurios atsikartoja iš filmo į filmą ir kuria savitą režisieriaus stilių. Vienas jų, tai jau anksčiau aprašytas ir Hercogo filmams būtinas, užkadrinių komentarų metodas. Jie padeda plėtoti režisieriaus mintis, stebint Tredvelo filmuotą medžiagą. Galima sakyti, kad tokiu būdu susijungia du autoriai: Tredvelas su savo vizualine medžiaga ir Hercogas su užkadriniais komentarais.

Kita priemonė, nemažiau įdomi, unikali ir būdinga būtent šiam režisieriui, tai ilgas scenų tęsimas, kai įprastai scena jau turėtų nutrūkti, o kamera išsijungti. Dažniausiai šią priemonę Hercogas naudoja imdamas iš filmo herojų interviu. Jiems kalbant tai ką jie nori kalbėti arba yra pasiruošę kalbėti, staiga atsiranda ilgos tylos pauzės, kurių režisierius nebando užpildyti, o tiesiog ramiai laukia, ir tomis akimirkomis blyksteli savitas tiesos jausmas. Lyg akimirka tie žmonės būna iš tiesų tikri, nes paprasčiausiai būna išmušti nejaukios tylos pauzės. Apie tai Hercogas kalba ir „Žmogaus lokio“ užkadriniame komentare, kai Tredvelas nusifilmavęs vieną iš savo reportažų, eina išjungti kameros. Tuo metu, ekrane matome kelias sekundes „tuštumos“: „Tredvelas, matyt, nesuprato, kad tie tuštumos momentai talpina savy keistą, paslaptinę grožį ir kad kartais vaizdai savaime gyvena, po savo paslaptinę žvaigždę“.

Taigi šiais būdais, net ir dirbdamas su asmeniniu herojaus archyvu, Hercogas sukūrė autentišką istoriją, tokią, kokią jis režisūriškai norėjo papasakoti, nors ir palikdamas galimybę

³² *The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life*, - ši V. Hercogo frazė gimė, kai, pasak jo, jis pažiūrėjo dokumentinį filmą apie amerikiečių aktorę Katherine Hepburn ir kai ši buvo paklausta, ko palinkėtų jauniems žmonėms, atsakė - „Klausykite Gyvenimo dainos“.

³³ Thompson, K.M. „The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth (Directors' Cuts)“, Apple Books, 2007, p. 293

³⁴ Prager, B. „A Companion to Werner Herzog“, Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012, p.420

žiūrovui nuspręsti pačiam ką čia ką tik pamatė ir ką apie visa tai mąsto. Tredvelo istorija visgi sunkiai perprantama - kaip ir kiekvieno žmogaus gyvenime, čia ryškėja tamsių ir šviesių pusių, tik šio herojaus atveju, visa tai atsiskleidžia ryškiau, nes jo vedamoji gyvenimo jėga buvo apsėdimas. Visgi ką apie visa tai mano, žiūrovas nusprendžia pats, nes Tredvelo istorija, kaip ir gamta apskritai, yra mūsų žiūrinčiųjų projekcija.

3. V. HERCOGO FILMŲ AKTUALUMAS ŠIUOLAIKINIO DOKUMENTINIO KINO KONTEKSTE

Dokumentika šiais laikais yra tokia populiari ir skirtinga, kad ją reiktų suprasti kaip kompleksinį, įvairiausių sričių ir kontekstų veikiamą lauką. Skaitmeninė revoliucija ir greitai besivystančios technologijos yra vienas pagrindinių veiksnių, darančių įtaką šiandieninei dokumentikai. Technologijai tobulėjant atsirado galimybė pigiau filmuoti, todėl milžiniškai išaugo dokumentinio kino kiekis, o kasdien populiarėjant socialinėms medijoms - atsirado galimybė čia pat sukurtus filmus ir parodyti.³⁵ Anot kino istorikės Betsy A. McLane, milžiniškas interneto naudojimo augimas, paskatino daug diskusijų apie pokyčius ir dokumentikos srityje. Tarkime, tokia interneto svetainė kaip "Youtube" pasiūlė naują žiūrėjimo ir video platinimo kampą. Taigi technologijoms tobulėjant ir atsirandant galimybei vis pigiau ir pigiau filmuoti, nerimaujama dėl dokumentikos žanro evoliucijos ir jos autentiškumo.³⁶ Augant dokumentinių filmų kiekiui, tampa vis sudėtingiau įvardinti pagrindines šiuolaikinio dokumentinio kino savybes ar žanrus, visgi net ir tokioje gausoje filmai dažniausiai skirstomi į dvi pagrindines kategorijas - tai į žiūroviškumą orientuotą kiną, dažnai artimą žiniasklaidai, ir autorinį kiną, kuriame ryškus dokumentikos kūrėjo vaidmuo, tikrovės aktualumas ir iš to atsirandanti meninė forma. Anot kino istorikų Daniel Marcus ir Selmin Kara, yra gausybė darbo būdų, kurie pretenduoja į terminą „dokumentika“. Yra daug besipraktikuojančių ties kūrinio forma, ir yra tiek daug šalutinių dokumentikos veiklų, kad kuo labiau į jas giliniesi, tuo painiau viskas atrodo. Šiuo atveju, dokumentika yra tokia artima mūsų post-post-moderniam pasauliui: nepaprastai turtingam informacija ir niuansais, kad kartais tai tampa tik patiems sau svarbiais dalykais. Visgi mėginant periodizuoti ir bandant pritaikyti ryškėjančias nevienalytes kino praktikos savybes, tendencijas ir estetiką, dažnai praleidžiamas vienas svarbiausių dokumentikos principų - naujomis garso ir vaizdo technologijomis dokumentuojant pasaulį, ieškoti naujų būdų kaip susisiekti su realybe.³⁷

Šiame kontekste V. Hercogo kinas užima ypatingą vietą, nes jo kinas atitinka būtent šiandienos refleksijos kriterijų. Tobulėjant technologijoms, keičiasi ir Hercogo kūrybiniai sprendimai ir forma, visgi jo filmų centre visuomet svarbesnė tema, laikas ir kontekstas, o forma, atrodo, atsiranda po to. Apie Hercogą rašoma kaip apie režisierių, žiūrovus sodinantį į traukinį be atgalinio bilieto, kur į pasaulį jie žiūri per naują objektyvą ir niekada nebegrįžta tokie, kokie išvyko.

³⁵ Chapman, J. "Issues in Contemporary Documentary", Polity Press, UK, 2009, p.1

³⁶ McLane, B. "A New History of Documentary", Continuum International Publishing Group, UK, 2012, p.335

³⁷ Marcus, D., Kara, S, "Contemporary documentary", Routledge, New York, 2016, p.2

³⁸ Skirtinguose šaltiniuose, kuriuose analizuojamas šiuolaikinis dokumentinis kinas, V. Hercogas dažnai minimas kaip režisierius-reiškinys, savyje talpinantis žanrą, būdą, stilių ir balsą. Rašoma, kad jo filmografijos analizė tuo pat būtų ir jo asmenybės analizė, nes jo filmus, kuriems būdingas suasmenintas stilius, būtų sunku atskirti nuo režisieriaus asmenybės. Ir nors Hercogas pasirenka savirefleksinį stilių, jis tuo pat laikosi atstumo ir tokiu būdu išlaiko auditoriją atokiau nuo savo herojų ir nuo savęs paties.³⁹

Šiuolaikiniame dokumentikos kontekste, išskirtinis šio režisieriaus bruožas vis dar yra ir gebėjimas žiūrovus panardinti į sukurta pasaulį, kuriame jie vėl imtų tikėti savo akimis ir ausimis. Atrodytų toks paprastas bruožas, iš tiesų yra ypatingai svarbus šiandieniniame kontekste, pilname medijos, informacijos, faktų, kuriuos ilgainiui tampa sunku atsirinkti ir suprasti. V. Hercogas savo filmais bando sugrąžinti žmogaus gebėjimą mąstyti ir jausti savo galva ir širdimi.

³⁸ Ten pat.

³⁹ McLane, B. "A New History of Documentary", Continuum International Publishing Group, UK, 2012, p.335

IŠVADOS

Šiandieniniame kontekste, kai mūsų kasdienybę vis labiau užima virtuali realybė, ypatingai įdomu atsigręžti į V. Hercogo kiną. Įsigilinus į jo „Minesotos deklaracijos“ manifestą ir idėjas apie ekstazinę tiesą, galima daryti išvadą, kad šios idėjos, režisieriaus aprašytos dar 1999 m. yra aktualios ir šiomis dienomis. Iš tiesų, gal net ir dar labiau aktualios, nei anuomet. Nes tai, ką Hercogas rašė apie realybę, ypač virtualią, šiuo metu yra išplitę dar didesne progresija (ypač po COVID-19), tapo labai sunku įvardinti kas yra mus supanti realybė ir darosi akivaizdu, kad realybę kiekvienas projektuojame savaip. Taigi pagrindinė Hercogo meninė priemonė - interpretuoti matomą aplinką ir savaip apie ją papasakoti - tampa mūsų kasdienybė.

Kalbant iš meninės perspektyvos, taip pat galima paantrinti, kad Hercogo kinas neprarado aktualumo. Visų pirma, tai lemia jo universalios ir laikui nepavaldžios filmų temos, kuriose neapsiribojama socialiai tik tuo metu reikšmingais įvykiais. Kitas svarbus elementas - tai jo naudojamos režisūrinės priemonės, jau tapusios tam tikra hercogiška režisūros mokykla. Ko gero, dėl to jis toks mėgstamas daugelio režisierių, ypač pradedančių kurti.

Išskiriant svarbiausias režisūrinės Hercogo priemones, kuriomis jis kūrė savą ekstazinės tiesos poetiką, galima įvardinti šio režisieriaus kūrybinę sistemą, ją sudaro šie elementai:

- **ekstazinės tiesos metodas:** Hercogas visiškai laisvai jaučiasi realiose filmo aplinkybėse ir su dideliu užsidegimu tą realybę interpretuoja, dažnai prikurdamas, utirnuodamas.
- **aiški filmo tema:** išgryninta ir aiški režisieriaus pozicija filmo temos atžvilgiu. Savo filmuose Hercogas nedvejoja, jis aiškiai artikuliuoja ką galvoja ir siekia, kad žiūrovą ši mintis pasiektų.
- **užkadrinis balsas:** gerai atpažįstama Hercogo meninė priemonė, leidžianti jam plėtoti savo meninę poziciją, nes už kadro visuomet kalbama pirmu asmeniu ir tokiu būdu Hercogas dalyvauja savo filmuose kaip herojus-stebėtojas.
- **meninė garso koncepcija:** Hercogas filmuose sąmoningai kuria ne tik vaizdinę, bet ir garsinę dramaturgiją. Išmoningai ją naudodamas kaip įrankį žiūrovo emocijoms valdyti. Taip pat jis mėgsta naudoti ir muziką, daugelis jo filmų herojų netgi yra apsėsti muzikos.
- **unikalūs personažai:** šiuo atžvilgiu Hercogui labai sekasi. Jo filmų herojai neįtikėtinais įdomios, spalvingos asmenybės, dažnai kuo nors apsėstos. Apsėdimo leitmotyvas, ypač dažnas Hercogo filmuose.
- **humoro jausmas:** tai formuoja subtilią Hercogo filmų intonaciją, kuri nėra įžūli, nors kartais ir smarkiai ironiška. Humoras jam suteikia galimybę kurti ir interpretuoti savo herojų

gyvenimus, paverčiant tokią interpretaciją savotišku žaidimu, kurio taisyklių dažniausiai Hercogas ir neslepia.

- **fantazija ir autorinis požiūris:** Hercogo filmai, ypač dėl asmeninio užkadrinio pasakojimo pirmuoju asmeniu ir lakios vaizduotės, visuomet intriguoja, sunku nuspėti kokia bus nauja jo filmo tema ir kūrybinis raktas apie ją papasakoti.

- **filmo temos padiktuota, unikali filmo forma:** Hercogas neapsiriboja vienu kino žanru. Dokumentiką jis laisvai gali jungti su mokslinės fantastikos žanru ir taip sukurti unikalią kino estetiką.

Visi šie elementai susijungia į vientisą ir gerai išartikuliuotą ekstazinės tiesos sistemą, aprašytą „Minesotos deklaracijoje“ ir darbe „Apie Absoliutą, Tyrumą ir Ekstazinę tiesą“. Panašu, kad ši sistema yra ilgaamžė, nes joje veikia du pagrindiniai elementai: kūrybinė fantazija ir autentiškas autorinis požiūris į supantį pasaulį. Dėl to V. Herogas toks populiarus režisierius, kuriuo ypač seka jauni, dar tik savo sistemą kuriantys kino kūrėjai. Jo sistema universali ir leidžia kurti paveiklį filmo struktūrą, neprarandant savo meninės individualybės.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Knygos

1. Blumenthal, K.M. "Of gods and grizzlies: The Non-Aesthetic of Nature and the new Kinship of Werner Herzog and Caspar David Friedrich", Senior Thesis, History of Art Bryn Mawr College, 2006.
2. Corrigan, T., The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History, Routledge, London, 1986.
3. Cronin, P., Herzog on Herzog, Faber and Faber, London, 2002.
4. Chapman, J. "Issues in Contemporary Documentary", Polity Press, UK, 2009.
5. Marcus, D., Kara, S, "Contemporary documentary", Routledge, New York, 2016.
6. McLane, B. "A New History of Documentary", Continuum International Publishing Group, UK, 2012.
7. Meno avilio metodinės medžiagos terminų žodynas:
<http://www.menoavilys.org/files/various/11%20zodynelis.pdf>
8. Prager, B. "A Companion to Werner Herzog", Blackwell Publishing Ltd., USA, 2012.
9. Thompson, K.M. "The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth (Directors' Cuts)", Apple Books, 2007.
10. Visuotinė lietuvių enciklopedija, sud. J.Tumelis, 2003 m..

Straipsniai

11. Ames, E. "Herzog, Landscape, and Documentary", Cinema Journal: Vol.48, No.2, University of Texas Press, 2009
12. Herzog, V. "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth",
<https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2>
13. Minesotos deklaracija <https://www.wernerherzog.com/complete-works-text.html#2>

PRIEDAI

Priedas Nr.1

„Minesotos deklaracija“ (1999 m.)

1. Anot deklaracijos, taip vadinamas *Cinema Verité* savyje neturi *verité* (pranc. k. *verité* - tiesa). Jis paprasčiausiai pasiekia paviršutinišką tiesą, buhalterijų tiesą.
2. Vienas gerai žinomas *Cinema Verité* veikėjas viešai yra paskelbęs, kad tiesa yra lengvai randama paėmus į rankas kamerą ir bandant būti nuoširdžiu. Jis primena naktinį sargą dirbantį Aukščiausiąjame teisme, kuris piktinasi rašytinių įstatymų bei teisinių procedūrų kiekiais. „Anot manęs“, jis sako, „turėtų būti vienas vienintelis įstatymas: blogi vyrukai turi sėsti į kalėjimą“. Deja, jis tik iš dalies yra teisus, bet daugumai iš daugelio - didžiąją laiko dalį.
3. *Cinema Verité* sumaišo faktus ir tiesą, tokiu būdu „išardama tik akmenis“. Vis dėlto, faktai kartais turi nepaprastą ir keistą galią, kurios dėka net prigimtinė tiesa atrodo neįtikėtina.
4. Faktai kuria normas, o tiesa - švietimą.
5. Kine yra gilesnių tiesos sluoksnių, ir yra toks dalykas kaip poetinė, ekstazinė tiesa. Ji yra mistinė ir nepagaunama, ją galima pasiekti tik išsigalvojimų, vaizduotės bei stilizavimo pagalba.
6. *Cinema Verité* kūrėjai primena turistus, kurie daro nuotraukas, apsupti faktų griuvėsių.
7. Turizmas yra nuodėmė, o keliavimas pėsčiomis - dorybė.
8. Kiekvienais metais pavasarį didžiulis skaičius žmonių nuskęsta Minesotos ežere, įlūždami su snigomobiliais po betirpstančiu ledu. Naujasis gubernatorius yra spaudžiamas priimti įstatymą, apsaugantį nuo šios nelaimės. Jis, buvęs imtynininkas ir asmens sargybinis, turi tik vieną išmintingą atsakymą į tai: „Jūs negalite leisti įstatymų prieš kvailumą.“
9. Tokiu būdu yra metamas iššūkis.
10. Mėnulis yra nuobodus. Motina gamta nesikreipia į tave, nekalba su tavimi, nors ir ledynas galiausiai pirsteli. Tad nesiklausykite *Gyvenimo dainos*.
11. Mes turime būti dėkingi, kad Visata nežino apie šypsojimąsi.
12. Gyvenimas vandenynuose turėtų būti visiškas pragaras. Neaprepiamas, negailėstingas, pastovaus bei tiesioginio pavojaus pragaras. Toks pragaras, kad evoliucijos metu kai kurios rūšys, įskaitant ir žmogų, iššliaužė ir pabėgo į mažus, tvirtos žemės kontinentus, kur tęsiasi *Tamsos Pamokos*.

„Apie Absoliutą, Taurumą ir Ekstazinę tiesą“ (2010 m.)

Vartodamas šią citatą kaip įžangą, aš iškeliu [vok. keliu] žiūrovą, prieš jam dar pamatant pirmąjį kadrą, į aukštesnį lygmenį, iš kurio jis „įžengs“ į filmą. Aš, filmo autorius, neleisiu jam nusileisti iš to aukščio iki kol pasibaigs filmas. Tik tokioje pakilumo [vok. kilnus] būsenoje kažkas gilesnio tampa įmanoma, tokia tiesos forma, kuri yra priešprieša tam, kas yra paprasčiausi faktai. Aš ją vadinu ekstazine tiesa.

Virtualios realybės išpuoliai

Nuo tada tai, kas sudaro tiesą, arba paprasčiau tariant, tai, kas sudaro realybę - tapo didesne paslaptimi, negu kada nors prieš tai. Du įsiterpę dešimtmečiai iškėlė precedento neturinčius iššūkius mūsų realybės sąvokai. Kai aš kalbu apie išpuolius prieš mūsų suvokimą apie realybę, aš kalbu apie naujas technologijas, kurios per paskutinius dvidešimt metų tapo įprastais, kasdienio naudojimo vienetais: skaitmeniniai specialūs efektai, kurie sukuria naujas bei įsivaizduojamas realybes kine. Nėra taip, kad aš noriu demonizuoti šias technologijas; jų pagalba žmogiškoji vaizduotė pasiekė nuostabių dalykų - pavyzdžiui, įtikinamai reanimavo dinosaurus ekrane. Tačiau, pagalvojus apie visas įmanomas virtualios realybės formas, kurios tapo mūsų kasdienio gyvenimo dalimi - Internetu, video žaidimuose, realybės TV; kartais taip pat ir keistuose mišriuose formose - klausimas, kas yra „realioji“ realybė pastoviai kyla iš naujo.

<...>

Prieš keletą metų keistu būdu, t.y. incidento metu, kuris įvyko Venecijos paplūdimyje Los Andže, man pačiam teko įsitikinti, kokia painia tapo realybės sąvoka. Draugo kieme vyko barbekiu (steikų) vakarėlis, ir jau buvo tamsu, kai mes išgirdome keletą šūvių, į kuriuos niekas pernelyg rimtai nereagavo, iki kol virš mūsų nepakilo policijos malunsparniai su prožektoriais, ir per garsiakalbį mums nebuvo liepta grįžti vidun, į namą. Mes sudėliojome įvykio faktus retrospektyviai: berniukas, kurį apibūdino liudininkai, buvo trylikos-keturiolikos metų, jis slampinėjo prie restorano, vieno kvartalo atstumu nuo mūsų. Kai porėlė išėjo iš restorano, berniukas sušuko, „Tai vyksta iš tikrųjų“, nušovė abu iš pusiau automatinio ginklo ir paspruko ant riedlentės. Jo taip ir nepagavo. Tačiau bepročio žinutė [vok. Ambasada] buvo aiški: tai ne video žaidimas, šitie šūviai yra realūs, tai yra realybė.

Jausmo aksiomos

Tas pats dalykas yra su emociniu operos pasauliu [vok. emocinis pasaulis]. Jausmai yra tokie abstraktūs, jų nebeįmanoma priskirti prie kasdienės žmogiškos prigimties, nes jie buvo

sukoncentruoti ir iškelti iki didžiausio įmanomo laipsnio, tad pasirodo savo grynojoje formoje; nežiūrint viso to, operoje mes suvokiam juos kaip natūralius. Jausmai operoje veikia kaip aksiomos matematikoje - tai, kas negali būti labiau koncentruota ir negali būti toliau paaiškinta. Tačiau jausmo aksiomos operoje veda mus pačiais slapčiausiais keliais į tiesioginį kelią link taurumo. Šitoj vietoj kaip pavyzdį būtų galima pacituoti "Casta Diva" iš Belinio operos Norma.

Ekstazinė tiesa

Mūsų ištisas realybės suvokimas yra kvestionuojamas. Tačiau aš daugiau nenoriu apsisistoti ties šiuo faktu, nes tai, kas mane jaudina niekada nebuvo susiję su realybe, o klausimu, kas už jos slypi [anapus; vok. už jo]: tiesos klausimu. Kartais faktai viršija mūsų lūkesčius - jie turi neįprastą, keistą galią atrodyti neįtikėtinais.

Tačiau vaizduojamuosiuose menuose, muzikoje, literatūroje ir kine yra įmanoma pasiekti gilesnį tiesos sluoksnį - poetinės, ekstazinės tiesos, kuri yra mistinė ir kuriai suvokti reikia pastangų; ji yra pasiekama per viziją, stilių ir amatą. Šiame kontekste aš matau Blaise Pascal citatą apie žvaigždžių visatos žlugimą ne kaip netikrą [padirbinys; vok. netikras], bet kaip būdą padaryti įmanomą ekstazinį patyrimą vidinės, gilesnės tiesos. Tokia pat nepadirbta tiesa, kaip ir Mikelandželo skulptūra Pietà, kurioje Jėzus yra vaizduojamas kaip 33 metų vyras kartu su savo motina, Dievo motina, kuriai yra 17 metų.

Volteris Štaineris (Walter Steiner), šveicarų skulptorius bei daugkartinis skrydžių su slidėmis (ski-flying) pasaulio čempionas, pakelia save į orą, tarsi, būtų religinėje ekstazėje. Jis skrenda taip gąsdinančiai toli, kad įžengia į mirties regioną: tik kiek toliau ir jis nenusileis ant stataus šlaito, o nukris už jo ribų. Galop Štaineris kalba apie jauną varną, kurią jis užaugino ir kuri jo vienišoje vaikystėje buvo jo vienintelė draugė. Varna mėtė vis daugiau ir daugiau plunksnų, kas, ko gero, buvo susiję su maistu, kuriuo Štaineris ją šėrė. Kitos varnos užpuolė ją ir galop taip baisiai ją iškankino, kad Štaineris turėjo tik vieną pasirinkimą: deja, man teko ją nušauti, sako Štaineris, nes buvo kančia žiūrėti, kaip jos broliai ją kankina už tai, kad ji nebegalėjo daugiau skristi. Ir tuomet, per staigų montažą mes matome Štainerį - vietoj savo varnos - skrendantį, labai estetizuotame kadre, sulėtintame, užlėtintame iki begalybės. Tai yra didingas žmogaus skrydis, kurio veidas yra perkreiptas mirties baimės, tarsi, apimtas religinės ekstazės. Tuomet, netrukus prieš mirties zoną - už šlaito, plokštumoje, kur jis būtų sutraiškytas nuo smūgio, lyg būtų nušokęs ant šaligatvio nuo Empire State Building pastato - jis nusileidžia švelniai, saugiai, ir tuomet, kadre pasirodo tekstas. Tekstas yra šveicarų rašytojo Roberto Volserio (Robert Walser):

Aš turiu būti vienut vienas šiame pasaulyje

Aš, Štaineris, ir joks kitas gyvas padaras.

*Be saulės, be kultūros; Aš, nuogas ant aukštos uolos
Be audros, be sniego, be bankų, be pinigų
Be laiko ir be kvėpavimo.
Tuomet, pagaliau, aš nebebijočiau pagaliau.⁴⁰*

⁴⁰ *I should be all alone in this world
Me, Steiner and no other living being.
No sun, no culture; I, naked on a high rock
No storm, no snow, no banks, no money
No time and no breath.
Then, finally, I would not be afraid any more.*

SANTRAUKA

Kino režisierius Verneris Hercogas - kultinė asmenybė dokumentinio ir vaidybinio kino kontekste. Jo suformuota kino estetika ir autentiškas požiūris į kūrybinį procesą tapo savotiška mokykla ir pavyzdžiu kino profesionalams. Ne išimtis ir Lietuva - šio režisieriaus kūryba turėjo įtakos ne tik vidurinėsios kartos lietuvių dokumentinio kino autoriams, bet ir jų mokiniams. Nepaisant to, V. Hercogo kūryba Lietuvoje labai mažai analizuota, literatūros lietuvių kalba apie jį - ypatingai mažai. Dėl tos priežasties, šiame darbe tiriamos V. Hercogo dokumentinio kino ypatybės, o pagrindiniu darbo tikslu tampa - V. Hercogo darbo su tikrove ir jos interpretavimu kūrybinės sistemos sudarymas.

Tiriamajame darbe naudojamas aprašomasis analitinis ir lyginamasis metodai. Remiantis V. Hercogo savirefleksijomis ir analizuojant pasirinktus dokumentinius filmus, išgryninamos režisūrinės priemonės, susijungiančios į vientisą autorinę šio režisieriaus kūrybinę sistemą.

Pirmoje darbo dalyje aprašomos dvi pagrindinės V. Hercogo savirefleksijos: „Minesotos deklaracija“ ir „Apie Absoliutą, Taurumą ir Ekstazinę tiesą“. Antroje darbo dalyje analizuojami penki režisieriaus dokumentiniai filmai: „Tylos ir tamsos šalis“, „Tamsos pamokos“, „Varpai iš gilumos“, „Gesualdo: mirtis penkiems balsams“ ir „Žmogus lokys“. Filmai analizuojami akcentuojant skirtingas V. Hercogo režisūrinės priemones: autorinį realybės interpretavimą, užkadrinį balsą, garsą, peizažą, montažą ir kita.

Tiriamojo darbo išvadose pateikiamos susistemintos V. Hercogo kūrybinės priemonės, kuriomis jis naudojasi interpretuodamas ir atvaizduodamas tikrovę savo dokumentiniuose filmuose. Šie kūrybiniai elementai jungiasi į vientisą ir gerai išartikuluotą ekstazinės tiesos sistemą, aprašytą režisieriaus savirefleksijose. Išvadose teigiama, kad V. Hercogo kinas neprarado aktualumo ir šiais laikais, tai lėmė universalios filmų temos ir autentiška meninė filmų forma.

"The Concept of Reality in Werner Herzog Documentary Cinema"

SUMMARY

Film director Werner Herzog is a cult personality in the context of documentary and feature film. His cinematic aesthetics and authentic approach to the creative process have become a kind of school and an example for film professionals. Lithuania is no exception - the work of this director influenced not only the Lithuanian film authors of the middle-generation, but also their students. Nevertheless, W.Herzog's work has been very little analyzed in Lithuania and there is almost no literature about him in Lithuanian language. For this reason this master work examines the features of Herzog's documentary film. It's main goal is to design a creative system for Herzog's work with reality and its interpretation.

The research part of the work uses Descriptive analytical and comparative methods. Based on W.Herzog's self-reflections and analysis of the selected documentaries, this work defines specific directing that merges to a single author's creative system.

The first part of the work describes two main self-reflections of W.Herzog: "Minnesota Declaration" and "On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth". The second part of the work analyzes five director's documentaries: "Land of Silence and Darkness", "Lessons of the Darkness", "Bells from the Deep", "Gesualdo: Death for Five Voices" and "Grizzly Man". The films are analyzed by emphasizing W.Herzog's different directing tools: author's interpretation of reality, behind-the-scenes voice, sound, landscape, editing and etc.

The conclusions of the research work systematize W.Herzog's creative tools, which he uses to interpret and depict reality in his documentaries. These creative elements merge into a cohesive and well-articulated system of ecstatic truth described in the director's self-reflections. The conclusions state that W.Herzog's cinema has not lost its relevance even today because of the universal cinematic themes and the authentic artistic form of his films.