



Werner Herzog med en af hovedpersonerne i *Grizzly Man* (2003). Det fremgår i øvrigt ikke af filmens pressemateriale, om billedet er manipuleret.

# Bogholdersandhed versus poetisk sandhed

## Werner Herzog som 'dokumentarist'

Af Lars Movin

"Jeg har aldrig skelnet mellem mine spillefilm og mine 'dokumentarfilm'.  
For mig er de alle sammen bare film ..."  
Werner Herzog, 2002

Det store biografpublikum kender primært den tyske instruktør Werner Herzog (f. 1942) for hans spillefilm. Fjorten stykker er det blevet til, senest *Rescue Dawn* (2006). Mest berømt er han for de fem af dem, som er skabt i et stormfuldt samarbejde med skuespillerfænomenet Klaus Kinski (1926-91) – heriblandt *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972, *Aguirre,*

*den gale erobrere*), *Fitzcarraldo* (1982) og *Cobra Verde* (1987). Men faktisk ligger langt den største del af Herzogs omfattende produktion inden for dét, vi normalt betragter som det dokumentariske felt. Blot med den lille tilføjelse, at instruktøren selv afviser at anerkende det begreb. Dokumentarisme findes ikke, siger han. I filmhistorikeren Paul Cronins udmærkede

interviewbog fra 2002 – *Herzog on Herzog* – sættes dokumentarisme således konsekvent i anførelsestegn:

Ordet 'dokumentarisme' bør anvendes med største forsigtighed, idet vi synes at have en meget præcis opfattelse af, hvad det betyder. Dette hidrører dog udelukkende fra vores behov for let at kunne kategorisere film og fra manglen på et mere passende begreb for en hel kategori af film. Selv om de som regel bliver betegnet som sådan, vil jeg mene, at det er misvisende at kalde film som *Glocken aus der Tiefe* (1995, *Bells from the Deep*) og *Tod für fünf Stimmen* (1995, *Death for Five Voices*) for 'dokumentarfilm'. De er blot forklædt som 'dokumentarfilm'. (Cronin 2002: 239)

Herzog henviser til, at det er almindeligt anerkendt, at digtere bedre end nogen andre er i stand til at udtrykke en "dyb, iboende, mystisk sandhed", men at mange filmmagere ikke desto mindre agerer, som om de ikke var bevidste om dette. Og så tilføjer han, at "kun gennem opfindsomhed og konstruktion og iscenesættelse kan man nå et mere intenst niveau af sandhed, som vi ellers ikke har adgang til."

Fire år senere, i starten af oktober 2006, var Herzog hovedperson ved en todages masterclass på Den Danske Filmskole. Her uddybede han sit synspunkt:

Man bør ikke lave et klart skel mellem dokumentarisme og fiktionsfilm. De fleste af mine såkaldte dokumentarfilm er helt eller delvist konstruerede. Ikke at de er konstruerede med henblik på at fortælle en løgn, de er snarere konstruerede med henblik på at formidle en dybere sandhed, en ekstatiske sandhed. Man kan sige, at de er stilerede, og at de alle har berøring med mine spillefilm. Og så er der én ting, der er sikker, og det er, at de ikke er *cinéma vérité*, for den type film gengiver efter min mening blot en overfladisk sandhed. Til *cinéma vérité*-folkene ærgrelse kalder jeg det en bogholdersandhed. Dét har de taget mig ilde op. Men jeg diskuterer med dem så ofte, jeg kan.

**Minnesota-manifestet.** Lige siden Herzog i 1962 debuterede med *Herakles*, en ti mi-

nutter lang montageøvelse, hvor optagelser af en bodybuilder krydsklippes med *found footage* af katastrofiske scenarier, tilsat blød jazzmusik, har hans virke udfordret filmmediets klassiske kategorier. Han afviser som nævnt at betegne sine egne 'dokumentarfilm' som dokumentariske, men hævder til gengæld polemisk, at han betragter spillefilmen *Fitzcarraldo* som "sin bedste dokumentarfilm" – hvormed han formodentlig mener, at når der slæbes en floddamper over et bjerg i filmen, så slæbes der også en floddamper over et bjerg i virkeligheden. Han har således gang på gang brudt med konventioner og forventninger, og ikke mindst i dokumentariske kredse har man haft vanskeligt ved at kapere hans helt særlige forhold til sandhedsbegrebet. Mellemværendt med specielt *cinéma vérité*- eller Direct Cinema-generationen har i tidens løb fået Herzog til at radikalisere sine formuleringer yderligere, og i 1999 gik han så vidt som til at udarbejde et dokument – den såkaldte *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema* – hvori han i tolv punkter (under overskriften "Lessons of Darkness") gennemgår sit forhold til virkelighed, sandhed og dokumentarfilm.

Første punkt lyder:

Den såkaldte *cinéma vérité* er blottet for *vérité*. Den opnår kun en overfladisk sandhed, bogholder-sandhed.

Manifestet blev skrevet en nat på et hotelværelse på Sicilien, hvor Herzog lå søvnløs med jetlag og zappede rundt mellem de mange tv-kanaler. Som sædvanlig var han irriteret over den ringe kvalitet i de såkaldte dokumentarprogrammer, men lavede så op, da han kom forbi en pornofilm. Han blev umiddelbart slået af den tanke, at porno i det mindste var mindre prætenttøst og præsenterede sig på en mere ærlig

måde end tv-dokumentarerne. Porno var *film-film*, mente Herzog. Ligesom musicals og kung fu-film og andre genrefilm kunne siges at være det. I et øjeblik inspiration satte han sig til tasterne og opsummerede sin poetik i tolv punkter. Og kort efter tog han papiret med til Minneapolis, hvor hans film blev vist i en retrospektiv serie på Walker Art Center. Heraf navnet: *The Minnesota Declaration*.

Siden har Herzog selv peget på det fjerde punkt som et af de mest centrale: "Fact creates norms, and truth illumination." Fakta skaber normer, sandhed oplysning. Hans argumentation går på, at han ikke er specielt interesseret i virkelighed, men snarere går efter en dybere sandhed, en ekstatisk sandhed. Hvormed han mener noget, der er hinsides billederne. Noget, der skaber en indsigt hos publikum på en måde, som rækker videre end fakta eller noget visuelt genkendeligt. Noget, der skaber genklang i sjælen (selv om han også kun nødtigt bruger dét begreb).

Ikke at Herzog ikke interesserer sig for dokumentarfilm eller anerkender deres eksistensberettigelse. Mange af hans favoritfilm tilhører den dokumentariske genre – heriblandt Errol Morris' *Vernon, Florida* (1981), Jonathan Caouettes *Tarnation* (2003) og Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil* (2006). Men han fastholder, at begrebet dokumentarisme blot dækker over en måde at fremstille eller forholde sig til virkeligheden på, og at det ikke betyder noget for ham, om man bruger den ene eller den anden betegnelse. Det er film det hele. Og det er manipulation det hele. Som han forklarede på Filmskolen:

Hvis cinéma vérité havde nogen værdi overhovedet, var det som et svar på 60'erne – med politisk opstand og Vietnam-krigen og så videre. Det var et nogenlunde legitimt, men også meget fattigt svar på alt dét. I dag står vi over for noget helt nyt og ukendt, og det betyder, at vores begreb om

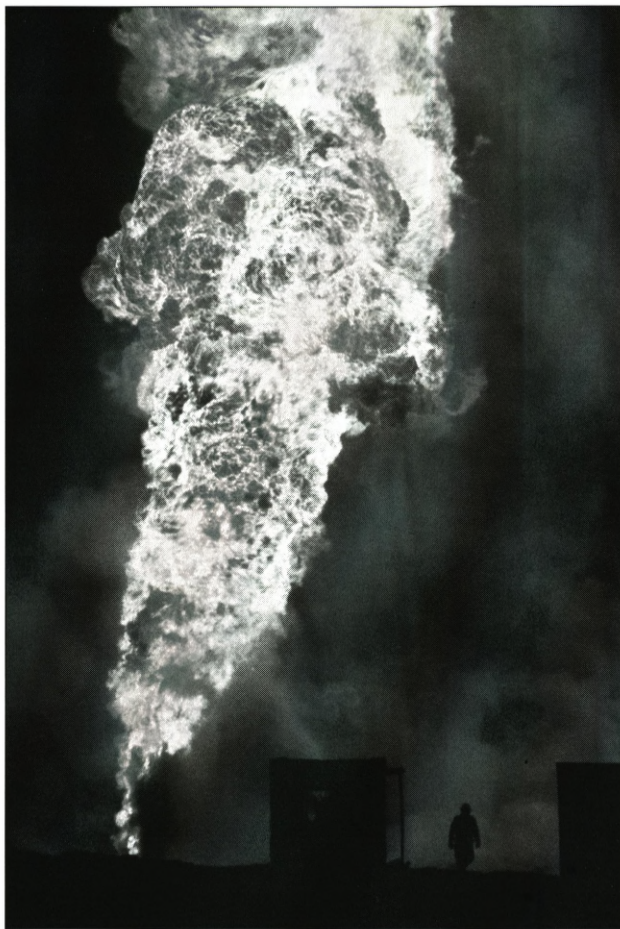
virkeligheden ændrer sig med dramatisk hast, ikke mindst i kraft af den digitale teknologi. Nu kan man skabe dinosaurer på lærredet, hvilket jeg hilser velkommen, for de har meget at gøre med vores fantasi og vores dybeste drømme og forestillinger. Men vi har også såkaldt 'reality tv', et mærkeligt fænomen, der foregiver at være virkelighed. Eller 'wrestlemania' på amerikansk tv, en meget fascinerende måde at konstruere en pseudovirkelighed på – det er virkelige kampe, men samtidig er det også en ny og undergravende form for drama, der formodentlig er lige så rå og blodig som de gamle græske dramaer fra tiden før Sofokles. Og vi har redskaber som Photoshop, der betyder, at vi ikke længere ved, om de billeder, vi præsenteres for, er virkelige eller manipulerede. I lyset af disse radikale forandringer er vi nødt til at finde frem til nye måder at forholde os til begrebet virkelighed på. Jeg er ikke specielt interesseret i fakta, de er som regel ret kedelige, og virkeligheden i sig selv fascinerer mig ikke specielt meget. Jeg søger snarere efter noget, der findes bag overfladen, noget flygtigt, en eller anden form for oplysning, illumination.

**Mystikken om Herzog.** En af årsagerne til, at Werner Herzog har appelleret til mange og provokeret endnu flere, er formodentlig, at han i årenes løb har været ferm til at opbygge myter og mystik omkring sin offentlige persona. Allerede ved udgangen af 60'erne fik han det meste af sin generation på nakken og blev udstødt fra det 'gode selskab', da han optog spillefilmen *Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970, *Også dværge er begyndt i det små*) med dværge i alle roller. I midt-70'erne blev han kaldt "gal" og "kynisk", da han sammen med to fotografer hastede til en vulkan i udbrud på Guadeloupe for at optage filmen *La Soufrière* (1977) om den sidste mand, der nægtede at forlade øen, selv om alle andre var blevet evakueret. Samme år fik han et helt hold af skuespillere hypnotiseret under optagelserne til spillefilmen *Herz aus Glas* (*Heart of Glass*). Og i 1992 tog han umiddelbart efter afslutningen af den første Golf-krig til Kuwait for at lave *Lektionen in Finsternis* (*Lessons of Darkness*), hvor

han dels manøvrerede en helikopter rundt mellem de fjorten hundrede grader varme flammer fra de brændende olielkilder, som den irakiske hær havde antændt under deres tilbagetrækning, dels selv gik rundt og filmede på steder i ørkenen, hvor massevis af landminer stak frem af sandet. Blot for at nævne nogle få eksempler på hans excentriske adfærd.

På lignende vis har Herzog med stor dygtighed formået at udnytte rygter om eksempelvis livstruende episoder under optagelserne til at forøge sine films fascinationskraft. Tænk blot på den megen ståhej om, hvordan han angiveligt satte de lokale indianeres liv på spil i forbindelse med optagelserne til *Fitzcarraldo*. Eller på de legendariske konfrontationer mellem ham og Kinski under tilblivelsen af alle deres fælles projekter. Resultatet har været, at Herzog har fået et renommé som manisk og farlig, at han i offentlighedens bevidsthed i nogen grad er smeltet sammen med sine filmpersoner, og at grænserne mellem fiktion og virkelighed, mellem fup og fakta, langt hen ad vejen er blevet visket ud.

Hvilket præcis er en pointe hos Herzog. Hvis han ikke interesserer sig for virkelighed i normal forstand, er han til gengæld dybt optaget af mytologi. Og af mennesker. Og gerne mennesker med en snert af galsskab eller fanatisme. Mennesker, der er villige til at lade sig konfrontere med deres sande jeg under ekstremt pres. Kort sagt mennesker med en vis lighed med Werner Herzog. Som han siger i Cronins interviewbog, kunne han selv have spillet hovedrollen i alle sine film. Samtidig påpeger han, at alle hans karakterer i en vis forstand tilhører samme familie, hvad enten de er fiktive eller ikke-fiktive. Der synes således at gå en lige linje fra hovedpersonen i en af Herzogs allerførste film, *Letzte Worte* (1967, *Last Words*), en gammel tyrkisk



*Lektionen in Finsternis*  
(1992, *Lessons of Darkness*, instr. Werner Herzog).

mand, der som den sidste tilbageblevne på Spinalonga, en ø for spedalske, måtte fjernes med magt – via særlingen Bruno S., der mere eller mindre spillede sig selv i spillefilmene *Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974, *Gåden om Kaspar Hauser*) og *Stroszek* (1976) – via den mand i *La Soufrière*, som nægtede at lade sig evakuere fra den (måske) eksploderende vulkan på Guadeloupe – via den østrigske bjergbestiger Reinhold Messner i *Gasherbrum - Der leuchtende Berg* (1984, *The Dark Glow of the Mountains*), som på trods af at have mistet sin bror under en

ekspedition alligevel måtte sætte ud på nye og endnu mere halsbrækkende opgaver – og op til Timothy Treadwell i *Grizzly Man* (2006), den frygtløse 'bjørnehvisker', der endte med selv at blive ædt af en af de kæmpemæssige gråbjørne, som han i David Lettermans *Late Show* nogen tid forinden havde beskrevet som ufarlige "party animals". Som prikken over i'et møder vi i Herzogs seneste værk, *Encounters at the End of the World* (2007), en hel stribe enspændere, der er taget til Antarktis for at komme vidderne, urkraften eller tilværelsens grammatik lidt nærmere. Alle disse karakterer kunne siges at være versioner eller ekkoer af deres kronikør og dukkefører:

De kaster ikke skygge, de er uden fortid, de kommer alle ud af mørket. Jeg har altid tænkt på mine film som ét stort værk, som jeg nu har arbejdet på i 40 år. Karaktererne i denne enorme historie er alle desperate og ensomme rebeller uden et sprog, som de virkelig kan kommunikere med. Derfor vil de uundgåeligt komme til at lide. De ved, at deres oprør er dømt til at fejle, men de fortsætter uden tøven, sårede, kæmpende uden hjælp fra omverdenen. (Cronin 2002: 68)

Og, tilføjer han senere: "Jo flere år, jeg har lavet film, des mere går det op for mig, at det er det virkelige liv, jeg filmer, mit liv. [...] Jeg er et mærkeligt væsen, der på sin bevægelse gennem livet trækker et spor i sandet efter sig. Sporet er mine film." (Ibid.: 202)

Påstanden understøttes af, at størsteparten af Herzogs spillefilm er baseret på autentiske historier – fra tidlige værker som *Aguirre, der Zorn Gottes* og *Kaspar Hauser* over *Fitzcarraldo* og *Cobra Verde* og helt frem til *Invincible* (2001) og *Rescue Dawn*. Alle er de portrætter af virkelige personer. Og alle er de optaget ude i en virkelighed, der har fået lov til at sive ind i fiktionen. I sine mere end 40 år som instruktør har Herzog kun tilbragt én dag i

et filmstudie. Han følte, at al spontanitet blev dræbt, og vendte aldrig tilbage. Sådan agerer en ægte dokumentarist. En livets kronikør.

**Fysisk og åndeligt mod.** Hvis Herzog vedkender sig manipulation og mytologisering, afviser han til gengæld, at han er farlig for sine omgivelser, eller at han skulle have løbet unødige risici under sine filmproduktioner:

Jeg tror, at folk viser mere af deres inderste væsen og fortæller mere om, hvem de dybest set er, når de udsættes for ekstremt pres. Men jeg ville ikke kunne sidde her og tale med dig, hvis jeg nogensinde havde udsat nogen for livsfare for at få en optagelse i kassen. Jeg har aldrig bevidst opsøgt farlige locations, og jeg har aldrig taget idiotiske chancer, ligesom jeg aldrig ville drømme om at gøre det. Jeg vil ikke nægte, at jeg – som alle instruktører – ind imellem har løbet en mindre risiko, men kun under kontrollerede og professionelle forhold. (Cronin 2002: 19)

Det sidste er det nok ikke alle hans tidligere samarbejdspartnere, der vil skrive under på. Men efter at have tilbragt to dage i selskab med Herzog i forbindelse med seminaret på Filmskolen er man tilbøjelig til at give Cronin ret i, at Herzog først og fremmest fremstår som en "behagelig, generøs og beskeden mand, der tilfældigvis er i besiddelse af en ekstraordinær visionær kraft og en bemærkelsesværdig intuitiv intelligens." (Ibid.: viii)

Men hvad ved vi egentlig om Werner Herzog? Vi ved, at hans biografi er fyldt med huller og fascinerende anekdoter, og at de oplysninger, vi har, er gentaget så ofte, at de nærmest er blevet til en remse. Og så ved vi, at det er med god grund, når Cronin indleder sin samtalebog med ordene: "Det meste af det, du har hørt om Werner Herzog, er usandt."

Okay, hvad er det så, vi har hørt? Vi har hørt, at hans rigtige navn er Werner H.

Stipetic. Vi har også hørt, at han blev født den 5. september 1942 i München. At han voksede op i Sachrang, en afsides beliggende bjerglandsby i Bayern. At han som barn ikke kendte til fjernsyn, og at han så sine første film – to dokumentarfilm – som elleve-årig. At han første gang talte i telefon som sytten-årig. Og at han som fjorten-årig begyndte at vandre. Ikke sådan små ture ud i landskabet. Nej, på sin første tur gik han rundt om Albanien, dengang et totalt lukket land, hvilket netop havde gjort ham nysgerrig. Som Herzog sagde til de fremmødte på Filmskolen:

At rejse til fods er noget, jeg vil anbefale alle, der laver film. Ikke bare som motion, men med en dyb og stærk motivation. Og uden hensyn til distance. Tre måneder til fods giver mere styrke og indsigt og viden og sans for at observere end tre år på en hvilken som helst filmskole. Det har noget at gøre med fysisk mod. Det er min erfaring, at folk, der er fysisk modige, normalt også er åndeligt modige.

Hvorefter Herzog gav sig til at fortælle om, hvordan han umiddelbart før sit bryllup gik mere end 1.000 kilometer blot for at banke på sin tilkommendes dør og stille hende ét spørgsmål. På den måde ville spørgsmålet have mere vægt, mente han, end hvis han havde stillet det i telefonen eller i et brev. Eller hvis han var kommet med fly eller tog. Senere – i 1984 – satte han som en slags politisk statement ud på en vandretur hele vejen rundt om Øst- og Vesttyskland, startende fra hjembyen Sachrang, et projekt, der dog blev afbrudt af sygdom efter to tusind kilometer (siden gennemførte forfatteren Wolfgang Büscher netop denne rute).

Herzogs mest berømte vandring fandt dog sted ti år forinden, nemlig i november-december 1974, da han i et forsøg på at redde den legendariske tyske filmhistoriker Lotte Eisner fra at dø gik fra München

til Paris, hvor hun boede. Herzog havde mødt Eisner i 60'erne, og hun havde støttet ham i en periode, hvor han fik meget lidt opbakning i Tyskland – ja, hvor han rutinemæssigt blev omtalt som “den fascistiske filmmager Werner Herzog”. Nu havde han så modtaget en besked om, at Eisner havde fået et slagtilfælde, og han mente, at selve den gestus – at tilbagelægge den lange strækning til fods, og oven i købet i bidende kulde – kunne indgive hende ny livskraft. Og måske virkede det. Eisner levede i hvert fald næsten ti år mere efter Herzogs besøg og døde først i 1983, umiddelbart efter at have bedt sin unge protegé om tilladelse til det. Selv dokumenterede Herzog sin pilgrimsfærd i notabogen *Vom Gehen im Eis* (1978, nyligt genudgivet på engelsk under titlen *Of Walking in Ice*).

Tilbage til biografien. I gymnasietiden begyndte Herzog at sende manuskripter og idéer til filmproducenter, blot for at modtage det ene afslag efter det andet. I stedet besluttede han selv at producere sine film og tog natarbejde som svejser på et stålværk for at rejse den fornødne kapital. I 1961 gik han i gang med sin første film, nitten år gammel. Det var *Herakles*, som han i dag ikke betragter som en rigtig film, snarere et eksperiment med at skabe struktur og fortælling ud af nogle tilsyneladende uforenelige elementer. Siden har han skrevet, produceret og instrueret omkring 50 film, udgivet en række bøger samt iscenesat et par håndfulde operaer. Direkte adspurgt betragter han sig selv som *storyteller*.

Hvad har vi ellers hørt? At han aldrig bruger storyboard (“et redskab for kujoner”). At han ikke bryder sig om kunstneriske eller intellektuelle film, men foretrækker “rene” film, der “bevæger sig på lærredet uden at stille spørgsmål.” Og at han hævder ikke at vide, hvad æstetik er,

men træffer alle beslutninger ud fra konkrete, fysiske og pragmatiske kriterier eller omstændigheder.

Så er der de mere kuriøse sider – dem, der nærmest er blevet til en remse: At Herzog hævder aldrig eller kun meget sjældent at drømme (måske drømmer han kun i sine film, måske er filmene hans drømme?). At han som helt ung havde ambitioner om at blive skihopper, men opgav efter en vens alvorlige styrt (siden har han været nærmest besat af tanken om at flyve). At han hævder at være ude af stand til at forstå ironi. At han hævder ikke at kende sin egen øjenfarve og konsekvent undgår at se sit spejlbillede i øjnene (han bryder sig ikke om introspektion og navlepilleri). At han betragter psykoanalysen som en af det 20. århundredes største fejltagelser, fordi det ikke er sundt for mennesket at kende alle sindets dunkle kroge (derfor er hans film ikke psykologiske, snarere antropologiske; derfor er de ikke et blik ind i individuelle sjæle, men mere almene undersøgelser af, hvad det er, der gør os til mennesker). At han er dybt mistroisk over for idéen om kunst og hader at gå på museer. At han så vidt muligt undgår hoteller og restauranter. At han lavede nogle af sine første film på et 35mm-kamera, han havde stjålet fra filmskolen i München (han følte, at han havde en "naturlig ret" til det). At han fik sin første opgave som operainstruktør uden nogensinde selv at have set en opera (og at han stadig ikke bryder sig om genre, efter selv at have instrueret adskillige). At han ikke har sunget, siden han i skolen af en lærer blev tvunget til at rejse sig op og synge for resten af klassen. At han ikke opfatter sig selv som excentrisk eller uansvarlig. At han betragter det som sin pligt at lave film. At han ikke tror på skæbnen og kun nødtigt forsøger at sætte ord på de dybeste strenge i eksistensen. At han ikke

er religiøs og ikke tror på en større plan eller mening med tilværelsen, men snarere opfatter universet som ét stort kaos, ondskabsfuldt, grumt og nådesløst.

**Generationskløften.** Werner Herzog kendte ikke sin far, og som så mange andre tyskere i sin generation voksede han op med en fornemmelse af, at forældrenes generation havde fejlet. Det var dem, der havde lagt Tyskland i ruiner. Det betød, at han både menneskeligt og kunstnerisk orienterede sig mod bedsteforældrenes generation. Og det var hér, Lotte Eisner (1896-1983) kom ind i billedet, som en levende forbindelse til fortiden. Eisner havde kendt alle de store – fra Lumière-brødrene og Méliès via Eisenstein og Murnau til Kurosawa og Buñuel. Hun havde været med til at grundlægge La Cinémathèque Française (sammen med Henri Langlois). Og så havde hun skrevet en række autoritative bøger om tysk ekspressionistisk film, heriblandt referenceværket *L'Écran démoniaque* (1952, *The Haunted Screen*). Og nu havde hun så givet Herzog et kunstnerisk ridderlag, idet hun efter at have set hans første spillefilm, *Lebenszeichen* (1968, *Livstegn*), havde skrevet til Fritz Lang, at tysk film omsider var genopstået. Helt konkret førte Herzogs identifikation med tysk film i mellemkrigstiden til, at han i 1979 genindspillede Murnaus *Nosferatu* (1922) under titlen *Nosferatu: Phantom der Nacht* (*Nosferatu the Vampyre*) med Klaus Kinski i hovedrollen.

På et mere personligt plan førte Herzogs søgen efter identitet og rødder til, at han, da han som femten-årig opdagede, at hans bedstefar havde været arkæolog på en af De Dodekanesiske Øer, straks satte ud på en rejse til Grækenland for at gå i sin forfaders fodspor. Hvilket igen kom til at resultere i, at han i 1967 optog nogle af



*Letzte Worte* (1968, *Last Words*, instr. Werner Herzog).

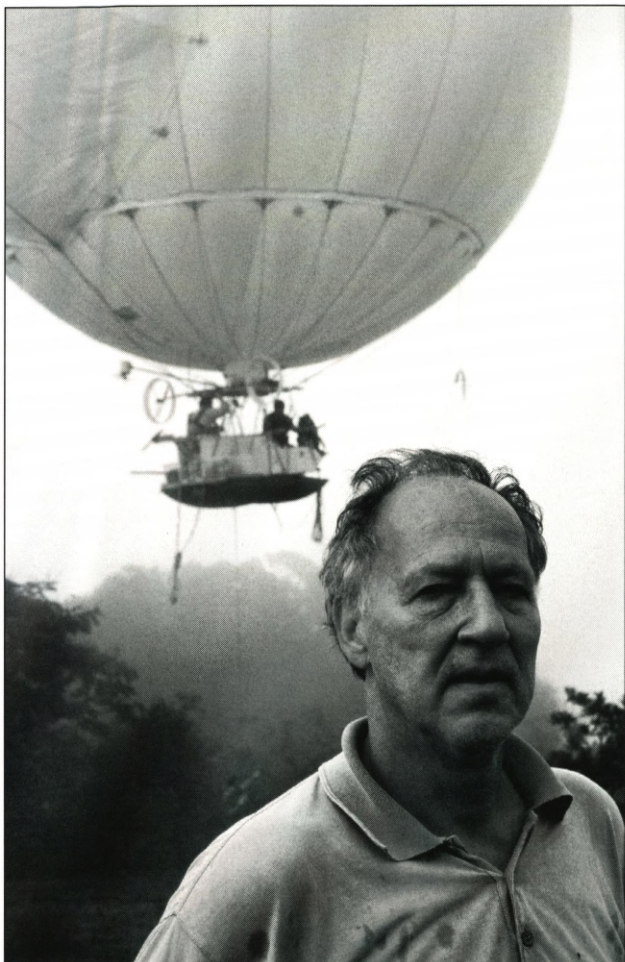
sine første film i Grækenland, nemlig kortfilmen *Letzte Worte* og debutspillefilmen *Lebenszeichen*. Det var i øvrigt på ungdomsrejsen til Grækenland, mens Herzog sammen med et æsel – à la Robert Louis Stevenson i *Travels with a Donkey in the Cévennes* (1879) – vandrede til fods fra den ene ende af Kreta til den anden, at han ved et tilfælde kom igennem den dal med de mange tusind vindmøller, som senere kom til at indgå i en nøglescene i spillefilmen.

**Tilfældet ind ad bagdøren.** Det kan være vanskeligt at afgøre præcis, hvor Herzogs dokumentariske spor starter, men i en vis forstand kunne det være med *Letzte Worte*. Ganske vist fremstår filmen mest som et eksperiment, men råmateriale har en dokumentarisk karakter, og dens tilblivelse er karakteristisk for Herzogs metode. Den

blot tretten minutter lange sort/hvide film er skudt helt spontant på Kreta og den nærliggende ø Spinalonga i løbet af de sidste dages forberedelser til optagelserne af *Lebenszeichen* (på råfilm, som Herzog mente, han kunne undvære til spillefilmen).

Spinalonga har en lang og omtumlet historie. På kanten mellem det 19. og 20. århundrede var øen beboet af tyrkiske muslimer, men fra 1903 blev det besluttet, at den skulle bruges som en koloni for spedalske. Indholdsmæssigt tager Herzogs film som nævnt afsæt i en lokal legende om den sidste tyrkiske mand, der var blevet tilbage på Spinalonga, efter at alle andre havde forladt øen. Da manden på et eller andet tidspunkt omkring Anden Verdenskrig omsider gav efter og tog over til Kreta, efterlod han ifølge overleveringerne et fodspor på klip-





*The White Diamond* (2004, instr. Werner Herzog).

pen, og på det sted er siden blevet opført et kapel. I filmen lader Herzog forskellige grækere fortælle om denne mand, der aften efter aften kom og spillede lyre på en lokal taverna, men som aldrig sagde et ord. Inden optagelserne blev de medvirkende instrueret i at fortælle den samme historie eller sige de samme replikker igen og igen, indtil de fik at vide, at nu kunne de stoppe. Sådan foregik filmoptagelser, sagde han til dem. Og i filmen veksles mellem disse absurde repetitive monologer og optagelser af en ældre mand, angiveligt den legendariske tyrker, som stirrer tavst ind i kameraet. Via

de aparte greb drages udsagnetenes ægthed i tvivl, og materialets dokumentariske karakter undermineres.

Under sit besøg på Filmskolen fortalte Herzog, at han betragter filmen som vigtig, fordi den lærte ham, at han kunne bryde med reglerne, uden at himlen af den grund faldt ned over hovedet på ham:

Det var et af de helt afgørende øjeblikke i mit liv som filmmager, fordi det var hér, jeg traf beslutningen om, at hvis materialet lægger op til at følge et usædvanligt spor, så skal man glemme alt om regler og dramaturgi og bare gøre det.

Et dogme, Herzog siden har levet op til i film efter film. Helt op til *The White Diamond* (2004), en af hans seneste 'dokumentarfilm', optaget i regnskoven i Guyana i Sydamerika. Her får fortællingen lov til at køre af sporet i en grad, så den person, der er hovedperson i starten – en britisk ingeniør, Graham Dorrington – ved filmens slutning stort set er forsvundet ud af billedet til fordel for en bifigur, en lokal rastafari ved navn Mark Anthony Yhap. Herzog vil stadig ikke vedkende sig titlen som dokumentarist, men ikke desto mindre udviser han i situationer som denne den sande dokumentarists evne til at lade virkeligheden styre fortællingen i uventede retninger. Havde han 'blot' været en *storyteller*, som han selv hævder, kunne han have holdt sig til den historie, han var sat ud for at fortælle.

Måske er evnen til at improvisere, at lade tilfældet spille ind og at være i stand til at ændre kurs under et filmprojekt, i virkeligheden Herzogs vigtigste adelsmærke som instruktør. Selv om han med sin nærmest maniske energi og stædighed kan fremstå som en almægtig skikkelse, der i ekstrem grad er i kontrol over sine projekter, kan hans film siges først og fremmest at være præget af det, man kunne kalde en

tilfældets poetik. Det kan lyde paradoksalt, men at tanken ikke er ham fremmed, bekræftede Herzog på Filmskolen – dog med visse forbehold:

Livet er fyldt med tilfældigheder. Og så længe der er autentisk liv i en film, vil den altid blive i det mindste nogenlunde god. Det handler om at lade livet og tilfældet slippe ind ad bagdøren, så der kan ske noget, som man ikke havde forudset. Men hvis man kun fulgte i hælene på tilfældet, hvis man bare arbejdede ud i det blå, ville det ikke føre nogen steder hen, så ville det bare være kaos og forvirring. Man er nødt til at have et sammenhængende fundament af forklaringer og visioner, og man er nødt til at have et eller andet perspektiv på tingene. Først når éns perspektiv ligger nogenlunde fast, kan man åbne op for, at alt muligt andet også kan komme ind. [...]

Hvis vi tager *The White Diamond* som eksempel, så var jeg yderst selektiv i forhold til de uforudsete ting, der skete under optagelserne i Guyana. Det er ikke sådan, at jeg bare driver for vinden. Det var et tilfælde, at jeg midt i forløbet fandt en ny hovedperson, men da jeg først havde fundet ham, begyndte jeg bevidst at styre ham i forhold til den vision, jeg allerede på forhånd havde for filmen. Jeg begyndte at skrive hans replikker, og jeg begyndte at udvikle ham som karakter. Det er rent faktisk en meget disciplineret proces, en disciplineret søgen efter tilfældet, en disciplineret måde at inkorporere livet på, uden at man af den grund ændrer substansen i det projekt, man har sat i gang. Det er dét, jeg prøver på.

**Luftspejlinger i Afrika.** Efter *Lebenszeiten* vendte Herzog blikket mod Afrika. Det var et kontinent, hvor han også havde rejst som ganske ung, oprindeligt for på første hånd at være vidne til den kaotiske situation i Congo – og derigennem måske at forstå det barbari, hans eget land var blevet kastet ud i en generation forinden. Som han udtrykker det i interviewbogen: “Jeg er fascineret af tanken om, at vores civilisation er som et tyndt lag af is over et dybt ocean af kaos og mørke ...” (Cronin 2002: 2).

Til sit eget held blev Herzog imidlertid så syg på vejen ned gennem Sudan, at han

måtte vende om – senere fik han at vide af den polske journalist og forfatter Ryszard Kapuscinski, at størstedelen af de journalister og andre europæere, som var sluppet ind til rædslerne i det østlige Congo, var blevet dræbt.

Nu ville Herzog vende tilbage til Afrika, ikke til Congo, men til landene omkring Sahara, hvor han havde planer om at optage en science fiction-film. Den skulle handle om aliens fra planeten Andromeda, der kommer til en undergangstruet planet med påfaldende ligheder med Jorden. Men allerede på den første optagedag blev han fuldstændig opslugt af ørkenens magiske, men også nådesløst nøgne og bedrageriske landskaber, og han besluttede at skrinlægge manuskriptet og i stedet bare lade fotografen skyde løs ved saltsøerne i Chott Djerid, omkring Hoggerbjergene i Algeriet samt på diverse locations i Niger, Elfenbenskysten, Uganda og flere andre steder.

Den film, der kom ud af rejsen, blev således improviseret frem – og den var det første af Herzogs værker, der blev til under den type ekstreme forhold, som siden skulle blive hans kendemærke. Instruktøren selv fik malaria, fotografen fik ødelagt sine ene hånd i et biluheld, og filmholdet kom i fængsel flere gange, først i Cameroun og siden i Den Centralafrikanske Republik. Sidstnævnte land blev på det tidspunkt styret med hård hånd af den kannibalistiske diktator Jean-Bédél Bokassa – samme Bokassa, som senere åbenlyst begyndte at identificere sig med Napoleon og sågar udråbte sig selv til kejser, hvorefter han blev styrtet og sat i fængsel. I 1990 vendte Herzog tilbage til Afrika og lavede en film om ham, *Echos aus einem düsteren Reich* (*Echoes from a Sombre Empire*), et relativt konventionelt stykke udforskende dokumentarisme, men samtidig et klassisk herzog'sk fantast- eller antihelteportræt, som

på sin vis peger frem mod hovedværket fra de senere år, *Grizzly Man* (hvor instruktøren heller ikke havde direkte adgang til hovedpersonen, men måtte indkredse ham via vidneudsagn og andre former for konstruktioner).

Tilbage til Afrika 1970. Efter måneders strabadserende optagelser vendte Herzog hjem med et materiale, som han først i klipperummet fandt en struktur til. Resultatet blev *Fata Morgana* (1971), der – sammen med senere værker som *Lektionen in Finsternis* og *The Wild Blue Yonder* (2005) – udgør et særligt spor i den dokumentarisk orienterede del af Herzogs oeuvre. En slags filmiske drømmerier, der måske kan sammenlignes med forfatteren William S. Burroughs' såkaldte videnskabsfantasier. Altså tekstlige konstruktioner, hvor der i et pseudovidenskabeligt sprog, et eller andet sted mellem essay og fiktion, leges med idéer, visioner og scenarier for på den måde enten at advare om forestående farer eller at udkaste mulige udviklingsveje.

*Fata Morgana* er således ikke en dokumentarfilm, og måske endda endnu mindre end mange andre af Herzogs film. Når den alligevel synes at stå centralt i denne sammenhæng, hænger det sammen med, at det tilsyneladende er hér, Herzog første gang i en større målestok udfolder det, vi kunne kalde en dokumentarisk impuls. Som nævnt lod han allerede på første optagedag sit medbragte manuskript overskygge af landskaberne, altså de kulisser og den virkelighed, historien skulle have udspillet sig i, og kastede sig i stedet spontant ud i at lave en film båret af ren skuelyst og iagttagelsesglæde. Cinematografisk ekstase. I en vis forstand kan *Fata Morgana* således siges at være Herzogs svar på Walther Ruttmanns *Berlin, die Sinfonie der Grosstadt* (1927) eller Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (1929). Når Vertov i forteksterne

til sin film eksempelvis hævder, at den repræsenterer “et eksperiment i filmisk kommunikation af synlige begivenheder,” kunne ordene lige så vel passe på Herzogs værk.

Formelt er *Fata Morgana* inddelt i tre afsnit: “Skabelsen”, “Paradis” og “Den Gyldne Tidsalder” – overskrifter, der organiserer stoffet og bidrager til at styre aflæsningen af billederne, samtidig med at de trækker dem væk fra deres oprindelige kontekst og over i et fiktivt (eller kontemplativt) univers. En bevægelse, der accentueres af brugen af musik og voice-over. Under store dele af filmen løber der på lydsiden arabisk-klingende syrerock komponeret af Florian Fricke fra gruppen Popol Vuh. Gruppens navn er lånt fra titlen på Quiché-indianernes hellige bog – et værk, der netop indeholder den mytologiske mayatekst fra det 17. århundrede, som Herzog har sakset fra i filmens narrative spor (og hér hører det med til historien, at teksten læses af Lotte Eisner).

*Fata Morgana* er med andre ord gennemsyret af mytologiske og private referencer og som sådan snarere en blanding af et personligt statement og et filmisk eksperiment end et værk, der genremæssigt kan placeres i en kendt kategori. Og allerede i indledningens insisterende montage af stort set identiske teleoptagelser af fly, der lander i varmedis, signaleres det da også, at herefter er alle fortløjninger til vante narrative former kappet. I stedet tager filmen sin beskuer med op på et højere (filosofisk) abstraktionsniveau, hvor den holder sig samtlige fem kvarter. Da monotonien i den indledende sekvens omsider brydes, afløses flyoptagelserne af ørkenmotiver, bølgende bakker og endeløse saltflader, indimellem punkteret af mystiske spor efter en svunden civilisation, havarerende fly, maskindele og brændende oliebrønde. Først

atten minutter inde i filmen ses det første levende væsen, en ensom skikkelse vanderende i varmemiljøet langt borte. Herefter begynder flere mennesker at dukke op, samtidig med at mennesket introduceres i lydsidens skabelsesberetning. Og kameraet trænger nu ind i noget, der minder om resterne af en by, hvor en ukendt katastrofe har hærget. I filmens anden del snævrer tematikken ind omkring ørkenens dobbelthed mellem paradys og helvede, og fortællerstemmen suppleres nu af diverse *on-camera* karakterer, som taler om at leve i de guldne landskaber. Og i tredje del – optaget på Lanzarote – skifter stemningen igen, nu til en række absurde tableauer, en slags postapokalyptisk eller postparadisisk tilstand, hvor uskyld er afløst af dekadence og tragikomisk meningsløshed. Alt i alt en mystisk logbog, en diffus civilisationskritik og en billedskøn kommentar til menneskets flygtige og ubetydelige tilstedeværelse i det store verdensalt. Abstrakt dokumentarisme, kunne man måske kalde det. Selv om det bør tilføjes, at hvis filmen overhovedet dokumenterer noget, må det være, at luftspejlinger rent faktisk kan filmes. Altså en dokumentarfilm om noget, der ikke findes. En filmisk fastholdelse af illusioner.

Mens Herzog var i Afrika, lavede han i øvrigt en af sine få helt konventionelle dokumentarfilm, *Die fliegenden Ärzte von Ostafrika* (1969, *The Flying Doctors of East Africa*), en bestillingsopgave til organisationen af samme navn. Filmen følger en gruppe læger i Kenya, Tanzania og Uganda, som flyver rundt til svært tilgængelige egne og landsbyer, og den benytter traditionelle dokumentariske greb som reportage, interviews og speak. Dog fornemmes instruktørens temperament i en række forhold: i vægtningen af utilsørede optagelser fra blodige feltoperationer; i de til tider groteske sammenstød mellem situationens gru

og de nøgternt fortællende hvide læger; samt i den tid, der hen imod slutningen bruges på at fortælle om afrikanernes anderledes forhold til billedsprog. For eksempel brugte man i en oplysningskampagne om faren ved infektion fra fluer på et tidspunkt nogle plancher med billeder af fluer, men de indfødte kunne ikke forholde sig til disse plancher på anden måde end ved at sige, at så store fluer havde man ikke i Afrika. En mere traditionelt orienteret filmmager havde formodentlig moret sig over anekdoten, men holdt den ude af sin fortælling.

Herzog betragter filmen som en brugsfilm og forærede den efterfølgende til organisationen, så de kunne anvende den i deres arbejde. I dag er han stolt over, at den indtjente så mange penge, at lægerne kunne købe et nyt fly.

**Menneskets ubodelige ensomhed.** De tidlige 70'ere var en frugtbar periode for Herzog. Kort efter *Fata Morgana* lavede han endnu en film, der skulle indvinde nyt terræn og blive stående som et hovedværk. Det var *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (1971, *Land of Silence and Darkness*), et portræt af en 65-årig døvblind kvinde, Fini Straubinger. Filmen hører til blandt Herzogs mest lavmælte og empatiske portrætter, idet den tilsyneladende blot følger hverdagen for sin hovedperson, som har viet sit liv til at undervise og opmuntre andre med samme handicap. Men ved nærmere eftersyn kan spores en række herzog'ske greb undervejs. For eksempel viser det sig, at det ikke er alle de tanker og udsagn, der tillægges Straubinger, som skal tages for pålydende. Som tidligere nævnt drømte Herzog som barn om at blive skihopper, og i 1974 levede han i en vis forstand sin drøm ud per stedfortræder, da han optog filmen *Die große Ekstase des*

*Bildschnitzers Steiner (The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner)* med det schweiziske skihop-fænomen Walter Steiner. I den film kædes hovedpersonens besættelse af skihop sammen med menneskets urgamle drøm om at flyve, samt med ønsket om at kunne frigøre sig fra afhængigheden af andre mennesker – to genkommende temaer hos Herzog. Og når Straubinger i starten af *Land des Schweigens und der Dunkelheit* 'tilfældigvis' taler om som barn at have set en skihopper, et billede, hun nu bærer i sig efter at være blevet blind, er det i realiteten en replik, Herzog har skrevet til hende – og som hun indvilgede i at sige, fordi hun følte, at den var et sandt udtryk for hendes sindstilstand. Ikke bogholdersandt, men poetisk sandt.

På lignende vis må det siges at være et brud med den klassiske dokumentarismes kodeks, når Herzog i filmen tager sin hovedperson og hendes ligeledes døvblinde veninde, Juliet, med ud på deres livs første flyvetur – blot for at kunne filme deres reaktion. Et greb, der går igen i stort set samtlige Herzogs 'dokumentarfilm'. Han trækker sine karakterer ind i sit laboratorium og udsætter dem for påvirkninger, som får deres personlighed til at træde tydeligere frem. Han filmer dem ikke bare, som de er.

I slutningen af *Land des Schweigens und der Dunkelheit* er der en scene med en døvblind mand, der gør et særligt indtryk. Manden er godt 50 år gammel, han har været døv fra fødslen, blev blind som 35-årig og holdt siden op med at tale. Som voksen har han i årevis levet sammen med kørne i en stald, fordi ingen ville tage ansvaret for ham, og nu er han blevet anbragt hos sin mor på et plejehjem. I slutsekvensen sidder Fini Straubinger sammen med mor og søn på en bænk i en lille have bag plejehjemet. På et tidspunkt rejser sønnen sig og

begynder at bevæge sig, indtil han kommer til et træ og rammer dets grene med sit hoved. Han begynder at udforske grenene systematisk med hænderne. Han bliver ved og ved, og scenen får lov til at folde sig ud over lang tid. Efter at mor og søn omsider har forladt haven, står Straubinger alene tilbage og venter tilsyneladende på, at nogen skal hente hende. Så kommer et skilt med ordene: "Hvis en verdenskrig brød ud nu, ville jeg end ikke bemærke det." Sætningen (der slutter filmen) skal tydeligvis foregive at være Straubingers tanke i situationen. Men det er Herzog, der har skrevet den. Dog insisterer han på, at den meget præcist udtrykker hendes sindstilstand i dét øjeblik. Et højdepunkt af ekstatiske sandhed.

Herzog fremhæver *Land des Schweigens und der Dunkelheit* som en af sine egne favoritter, formodentlig fordi den rammer så rent og direkte ned i nogle af hans hovedtemaer: menneskets ubodelige ensomhed, vanskeligheden ved at kommunikere, lidelse som eksistentielt grundvilkår, naturens nådesløse grusomhed. Kombineret med en undersøgelse af, hvad det vil sige at være menneske – set gennem ekstremer.

**Kunsten at knække en jernmand.** Metoden med at udsætte sine karakterer for indtryk eller oplevelser, som de ikke ellers ville være blevet udsat for, eller måske ligefrem at udsætte dem for pres eller stress, udvikler Herzog i de følgende år i en række portrætfilm, der kan siges at udgøre endnu et spor i hans produktion – måske hans bud på iscenesat dokumentarisme. Det drejer sig om *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, *Gasherbrum - Der leuchtende Berg*, *Little Dieter Needs to Fly* (1997) og *Julianes Sturz in den Dschungel* (2000, *Wings of Hope*).

Springer vi direkte til den anden – Ga-

*sherbrum - Der leuchtende Berg* – handler den om en østrigsk bjergbestiger, Reinhold Messner, som i 1970'erne blev berømt for at indføre en ny stil i bjergbestigning, en såkaldt alpin stil eller *free style*, hvor man klatrer uden hjælp fra ekstra ilt eller bærere og kun med en minimal udrustning, som kan transporteres i en lille rygsæk. Messner var således den første i verden til at bestige Mount Everest på disse betingelser. Og i filmen udfører han og en kollega, Hans Kammerlander, et projekt, som aldrig før har været forsøgt: at bestige to mere end 8.000 meter høje bjerge, Gasherbrum 1 og 2, lige efter hinanden, uden ilt eller hjælpere. Filmholdet følger dem til en basecamp cirka 5.000 meter oppe, og resten af turen dokumenterer Messner selv på Super-8.

Som forventet er det ikke de tekniske detaljer omkring bjergbestigning, der primært optager Herzog. Snarere er han interesseret i Messner som menneske. Hvad driver ham? Hvorfor sætter han gang på gang sit liv på spil for at nå toppen af et bjerg? Og i det omfang Herzog overhovedet interesserer sig for landskaberne, er det som en slags ydre manifestationer af sin hovedkarakters indre. På samme måde som John Ford ikke filmer Monument Valley som en turist, men fordi klippeformationerne korresponderer med personernes psyke og sindstilstand. Alt dét forklarer Herzog på forhånd til Messner. Og så beder han ham om at tage med filmholdet til Nanga Parbat, et bjerg i den pakistanske del af Himalaya for at optage nogle af scenerne dér. Stedet er ikke tilfældigt valgt. Nanga Parbat var det første større bjerg, Messner havde besteget. Og det var dér, han i 1970 havde mistet sin yngre bror, som var forsvundet under en lavine. Messner indvilger i at tage med, og vil oven i købet bestige det samme bjerg igen – og så har Herzog sin film.



*Gasherbrum – Der leuchtende Berg*  
(1985, *The Dark Glow of the Mountains*, instr. Werner Herzog).

På den første optagedag står de op klokken seks, og ved et usædvanligt tilfælde er bjerget den morgen ikke indhyllet i skyer, men ses krystalklart. Messner – der er rutineret og medievant efter mange tv-interviews – er i sit es og stiller sig op foran bjerget og begynder at fortælle løs på en glat og professionel måde, men Herzog afbryder ham og siger, at det ikke kan bruges. I stedet begynder instruktøren at spørge ind til brorens død og får overraskende Messner til at sige, at han ikke føler, at broren døde i hans sted, men at det var ham selv, der døde, og at han derfor har et særligt forhold til døden. Så spørger Herzog ham, hvordan han fortalte sin mor om brorens død, og dét spørgsmål rammer en sprække og får den ellers hårdhuede mand til at bryde grædende sammen foran kameraet. Nu er Herzog inde bag facaden, hvor han gerne vil være. Senere i filmen siger Messner, at hvis han ikke kunne klatre, ville han formodentlig give sig til at vandre – bare gå og gå, indtil verden hørte op. Fornemmer man Herzogs pen bag dén replik? Måske, måske ikke ...

**Tilbage til junglen.** Til gengæld lægger

Herzog ikke skjul på, at han selv har ført pennen til nogle af replikkerne i sine to nyere portrætfilm, *Little Dieter Needs to Fly* og *Julianes Sturz in den Dschungel*. To historier, der begge har tætte berøringsflader til instruktørens eget liv. Og to historier, der i så høj grad lægger op til identifikation, at Herzog uden blusel kan give sig til at drømme på sine hovedpersoners vegne.

Idéen til *Little Dieter Needs to Fly* – i øvrigt det dokumentariske forlæg for Herzogs seneste spillefilm, *Rescue Dawn* – opstod egentlig, fordi den tyske tv-station ZDF ville have Herzog til at fortælle om nogle af sine mange ekstreme projekter til en serie med overskriften *Rejse til helvede*. Blandt de forslag, der kom på bordet, var oplevelserne i Afrika under optagelserne til *Fata Morgana* og strabadserne i Perus regnskov under tilblivelsen af *Fitzcarraldo*. Men Herzog tager som tidligere nævnt generelt afstand fra introspektion og navlepilleri – på trods af at han igen og igen laver film, der kan siges at være forklædte selvportrætter – og i stedet foreslog han ZDF at lave en film om en anden person. Og det emne, man endte med at enes om, var Dieter Dengler (1938-2001), en tyस्कødt pilot,

der havde arbejdet for det amerikanske luftvåben under Vietnam-krigen, og som i 1965 var blevet skudt ned over Laos, hvor han var blevet taget til fange af Vietcong. Som krigsfange var Dengler blevet udsat for tortur, men på mirakuløs vis var det lykkedes ham at flygte og siden at overleve i seks måneder i junglen, indtil han blev fundet af amerikanske kolleger. Efter i en periode at have været genstand for stor mediebevågenhed var han forsvundet fra offentlighedens søgelys, men Herzog fandt frem til ham i en lille by i det nordlige Californien og overtalte ham til at tage med tilbage til Laos for at opsøge de steder, hvor han havde haft sine grufulde oplevelser 30 år forinden.

Da de to mænd mødtes, viste det sig, at Dengler var på nogenlunde samme alder som Herzog, at han ligesom Herzog var vokset op faderløs og under fattige kår i en lille by i Sydtykland (Dengler i Schwarzwald, Herzog i Alperne), samt at han ligesom Herzog havde set meget op til sin bedstefar (Denglers bedstefar var berømt og berygtet for at være den eneste person i landsbyen Calw i delstaten Baden-Württemberg, som ikke havde stemt på Hitler).

Herzog havde således alle muligheder for at forstå sin hovedperson. Men hvis man tror, at han brugte dén omstændighed til at lave et bogholdersandt portræt, har man ikke forstået Herzogs metode og temperament. Som sædvanlig gik han efter en dybere sandhed, en poetisk sandhed. Og den fandt han ved at forsyne sin hovedperson med et sæt af drømme og replikker, som stammede direkte fra instruktørens eget reservoir af fantasier og visioner.

I starten af filmen er der eksempelvis en scene, hvor Dengler ankommer til sit hus i bil, stiger ud, åbner og lukker bildøren et par gange, hvorefter han går op til huset, hvor han gentager handlingen med at åbne

*Little Dieter Needs to Fly* (1997, instr. Werner Herzog).



og lukke døren flere gange, både da han står udenfor og er på vej ind, og efter at han er kommet indenfor. Alt sammen i én indstilling. Siden kommer han ud igen og siger til filmholdet, lettere forlegen, at hans adfærd måske kan virke underlig, men at selve dette frit at kunne åbne og lukke døre har repræsenteret frihed for ham, siden han slap ud af sit fangenskab i Laos. Det virker plausibelt, men scenen er ene og alene Herzogs påfund, forklarede han under sit besøg på Filmskolen. I starten strittede Dengler imod således at agere som en skuespiller i en film, der skulle give sig ud for at være et dokumentarisk portræt, men så gjorde instruktøren ham opmærksom på, at han havde bemærket, at Dengler i sin stue havde syv eller otte malerier hængende, alle forestillende åbne døre. Dengler havde ikke selv tænkt over, hvorfor han havde anskaffet netop de billeder, men han måtte give sin portrættør ret i, at motivet tilsyneladende korresponderede med noget i hans underbevidsthed. Den indledende scene fortalte altså noget sandt. Selv om den var opdigtet.

Senere i filmen findes flere lignende eksempler på, at Herzog har fortolket træk i sin hovedperson og omsat dem til filmiske handlinger eller motiver. Mest markant måske i en sekvens fra Sea World i San Diego, hvor Dengler er placeret foran et akvarium med vandmænd. Han forklarer, at han har taget filmholdet med til netop dét sted for at vise, hvordan han oplever døden – som noget, der minder om goblernes slowmotion-bevægelser i et flydende univers. Sagen er blot den, at det er Herzog, der har taget sin hovedperson med til Sea World, ikke omvendt. Og at sammenligningen mellem gobliner og døden aldrig var faldet Dengler ind. På Filmskolen forklarede Herzog:

På én måde er sådan en scene konstrueret. Men på en anden måde er den vokset naturligt ud af historien og vores samvær. Det er ikke en manipulation, der går imod Dieter Denglers oplevelse af tingene, men noget, der hjælper publikum til en dybere forståelse af ham. Jeg følte, at jeg bedre kunne udtrykke hans syn på døden, end han selv kunne, og i den forstand opfattede jeg det som min rolle at uddybe og understrege noget, som allerede var der. Det er sådan, film fungerer for mig. [...]

På den måde er *Little Dieter Needs to Fly* et godt eksempel på, hvordan jeg arbejder med såkaldt dokumentarisme. Jeg prøver at bevæge mig i en retning, som jeg mener, at dokumentarismen burde bevæge sig i. Ikke at jeg postulerer, at alle skal gøre det på min måde. Tværtimod, alle skal finde deres egen måde, og det er opmuntrende at se, at der i dag er mange flere eksempler på, at folk finder deres egen vej ind i dokumentarismen.

Metoden foldes yderligere ud i *Julianes Sturz ins Dschungel*, hvor det igen er instruktøren, der har skrevet alle sin hovedpersoners drømme. I 1971 var Herzog ved at indspille *Aguirre*, i den peruvianske regnskov, og på juleaftensdag havde han og hans hustru reserveret pladser på et fly ud til det område, hvor optagelserne fandt sted. I sidste øjeblik viste det sig imidlertid, at flyets destination var blevet ændret, og Herzog-parret besluttede ikke at tage med. Senere hørte de, at flyet var styrtet ned, og at samtlige 92 passagerer formodedes at være omkommet. Det sidste var ikke helt rigtigt. Tolv dage senere dukkede en sytten-årig kvinde ved navn Juliane Koepcke op, forkommen og chokeret, men i live. Ikke alene havde hun helt mirakuløst overlevet styrtet, hun havde også været i stand til at klare sig på egen hånd i regnskoven og finde tilbage til civilisationen.

Det tog Herzog lang tid at finde frem til Koepcke, som nu levede anonymt og under et andet navn, og det tog ham endnu længere at overtale hende til at tage med ham tilbage til det sted i Perus regnskov, hvor hun var styrtet ned næsten 30 år forinden.



Men da hun omsider havde indvilget i at fortælle sin historie, fik han hende til gengæld også til at gå hele vejen. For eksempel fik han hende i flyet på vejen ud til ulykkesstedet til at sætte sig på præcis den samme plads, sæde 19F, som hun havde siddet på dengang. Han forklarede hende, at det ville være godt for filmen, hvis hun lod sig udsætte for det pres. Det accepterede hun. Ligesom hun accepterede at gøre de drømme, Herzog havde skrevet til hende, til sine egne. I en poetisk sandheds tjeneste.

### Freakshows og musikalske drømmerier.

Der kunne findes eksempler på poetisk sandhed i samtlige Herzogs såkaldt dokumentariske film. Og hvordan hans stræben efter en *ecstasy of truth* har artikuleret sig i årenes løb, er der nu bekvem adgang til at studere, idet ikke færre end 25 titler – størsteparten af den del af produktionen, der ikke er spillefilm – nyligt blev samlet i en dvd-boks med titlen *Werner Herzog: Documentaries and Shorts*. Eksemplerne ville i princippet ligne hinanden, men afslutningsvis bør nævnes et par af de mere frække brud på dokumentarismens traditionelle overenskomst mellem filmmager og publikum.

I 1993 rejste Herzog rundt i Sibirien for at lede efter vidnesbyrd om de mange former for religiøsitet og overtro, som kun fandtes i det skjulte under kommunismen, og som nu efter Sovjetunionens kollaps var myldret frem til overfladen. Resultatet blev filmen *Glocken aus der Tiefe*, et fascinerende indblik i en ellers ukendt verden. Blot med den lille tilføjelse, at en del af filmens eksempler enten er ganske langt ude på et mytologisk overdrev eller det pure opspind.

Åbningsscenen er årgangs-Herzog: På lydsiden høres den ildevarslende lyd af klokker i det fjerne, mens billedsiden viser

nogle skikkelser, der maver sig rundt på en isdækket sø, tilsyneladende i en slags selvpinerisk religiøs tilbedelse. Virkeligheden er dog mere prosaisk. For at illustrere en lokal myte, som fortælles af en ældre kvinde senere i filmen – den handler om en hellig by, Kitezh, der er forsvundet på bunden af en sø – har Herzog hyret nogle lokale fyldebøtter til at lægge sig ud på isen. Af filmen kan man få det indtryk, at de kigger efter den mytologiske by, i realiteten ligger de blot og sparer sammen til den næste flaske vodka. På lignende vis er der ikke skyggen af religiøsitet i de tuvin-ske strubesangeres musik, som høres flere gange undervejs – Herzog hørte tilfældigvis om dem under sin research og kunne ganske enkelt bare godt lide deres aparte sangteknik.

I *Glocken aus der Tiefe* har Herzog med andre ord strakt sin metode så vidt, at selv betegnelsen poetisk sandhed knap nok er dækkende. Hér rækker det ikke længere blot at henvise til den sædvanlige skelnen mellem facts og sandhed. Det kan siges, at instruktøren i det mindste aldrig selv har lagt skjul på disse forhold – i starten af denne artikel er han citeret for at sige, at *Glocken aus der Tiefe* blot er “forklædt som dokumentarfilm” – om end han hævder, at alle filmens elementer (i hans eget hoved) faktisk har deres berettigelse. Alligevel kan man få det indtryk, at hvor film som *Land des Schweigens und der Dunkelheit* og *Little Dieter Needs to Fly* er lavet med indlevelse og respekt for de portrætterede, bliver *Glocken aus der Tiefe* aldrig meget mere end et katalog over kuriositeter, et fragmentarisk freakshow. Og at man ikke bliver meget klogere af at se filmen – bortset fra at man får bekræftet, at der også i det tidligere Sovjetunionen findes mennesker, som tror, at der er mere mellem himmel og jord, end kommunismen lod ane.

Mindst lige så radikal er fremgangsmåden i en af Herzogs måske mest fascinerende film, rent visuelt, nemlig *Lektionen in Finsternis*. Om end det hér skal bemærkes, at filmen ikke ikklæder sig dokumentarismens gevandter, men placerer sig som anden del af den trilogi, der indledtes i 1970 med *Fata Morgana*, og som i 2005 blev afsluttet med *The Wild Blue Yonder*. Altså dét, vi tidligere kaldte filmiske drømmerier, en slags science fiction af pseudovidenskabelig og pseudodokumentarisk tilsnit.

Ligesom *Little Dieter Needs to Fly* startede *Lektionen in Finsternis* som en bestillingsopgave. Af tv-stationen Canal+ var Herzog blevet opfordret til at lave en film om brandfolkenes heroiske arbejde med at slukke de brændende oliekluder i Kuwait efter slutningen af den første Golf-krig. Problemet var imidlertid, at det var en omstændelig proces at få tilladelse til at filme i en krigszone, og brandene ville formodentlig være slukket, inden Herzog og hans filmhold var sluppet igennem bureaukratiet. Undervejs i sin research hørte Herzog tilfældigvis om en anden filmmager, den britiske fotograf Paul Berriff, der også var på vej til Irak for at filme oliebrandene, og som allerede havde alle tilladelser på plads. Herzog opsøgte ham og foreslog bramfrit, at de lavede filmen sammen, med Herzog instruktør. Berriff havde indtil da været i tvivl om, hvordan han skulle gribe opgaven an, og var – ifølge Herzog – kun glad for at slippe for det overordnede ansvar.

Herzog har aldrig lagt skjul på, at film efter hans opfattelse handler om myter, og at landskaber for ham først og fremmest har en mytologisk betydning. I forbindelse med *Lektionen in Finsternis* taler han ligefrem om at "instruere landskaber". Om at "organisere mytologien i et geografisk rum". Ikke overraskende befinder filmen sig således milevidt fra en klassisk krigs-

dokumentar. Og selv om den er optaget umiddelbart efter Iraks invasion af Kuwait, handler den på ingen måde om den politiske virkelighed, ligesom hverken Saddam Hussein eller det faktum, at oliebrandene blev startet af den irakiske hær under deres tilbagetrækning, bliver nævnt. I stedet er Herzog gået efter skønheden i katastrofen og har tilsat de spektakulære optagelser et lydspor af Wagner – plus en poetisk speak, der løfter billederne ud af en konkret virkelighed og over i et mytologisk-filosofisk rum (ligesom maya-teksten i *Fata Morgana*). Metoden fik i øvrigt det kritiske tyske publikum ved præsentationen under filmfestivalen i Berlin til at buhe Herzog ud og spytte efter ham, da han gik på podiet efter visningen.

*Lektionen in Finsternis* er først og fremmest en gennemmusikalsk film, en slags helikopterballer til Wagners musik. Men trods alle de forbehold og underforståede anførelsestegn, man uvægerligt vil lægge ind i en beskrivelse af filmen i en dokumentarisk sammenhæng, er det ikke desto mindre overraskende at høre Herzog fortælle om, *hvor* meget han har manipuleret. For eksempel er det ikke et udtryk for poetisk sandhed, men slet og ret snyd, når det indledende citat ikke – som angivet – er skrevet af den franske matematiker og filosof Blaise Pascal (1623-62), men af Herzog selv: "Universets kollaps vil finde sted som skabelsen – i storslået pragt." Hvorfor? Jo, forklarer Herzog, fordi han gerne fra starten vil hæve publikums forventninger og oplevelse til et højere niveau og dermed give et hint om, hvad det er for en type film, man skal se. Og citatet *kunne* meget vel være skrevet af Pascal, tilføjer han. Så hvorfor ikke bare hævde, at det er det? Det lyder under alle omstændigheder bedre, end hvis der havde stået, at det var skrevet af Werner Herzog. Siger Herzog.



Timothy Treadwell og Jewel Palovak i *Grizzly Man* (2003, instr. Werner Herzog).

Efter det indledende citat tages publikum ved hånden af en svulstig speak, der taler i vendinger à la: "Vidtstrakte bjergkæder med dale hyllet i tåge." Mens man ser netop dét: bjergkæder og dale indhyllede i dis. Bortset fra at de landskaber, der illustrerer speaken, reelt er næroptagelser af små bunker af ørkensand og støv, spor efter olietrucks og gravkøer og lignende. Senere i filmen vises det, hvordan brandfolkene i visse tilfælde ikke bare slukker brande, men også antænder dem. I speaken fortolkes det på den måde, at der er opstået et djævelsk afhængighedsforhold mellem ilden og de mænd, der skal bekæmpe den. De sveder olie, de græder olie, og de kan slet ikke undvære flam-

merne. I realiteten er der dog tale om, at brandfolkene af og til må sætte ild til en oliekilde, hvis ikke de umiddelbart kan standse strømmen, fordi det er for farligt, hvis der danner sig en sø af olie, som senere kan antændes ved et uheld.

Snyd? Måske. På en måde. Men igen: Herzog taler åbent om disse forhold, og spørgsmålet er, om oplevelsen af filmen bliver mindre eller dårligere, fordi ikke alt er, hvad det giver sig ud for. Kan man udelukke, at der i filmens samlede udsigelse ligger en dybere sandhed begravet? En ekstatiske sandhed, som en konventionel dokumentarfilm ikke kunne have gravet frem fra ørkensandet? Under alle omstændigheder accepterede Canal+ resultatet.

Og i dag har filmen indtaget en position som et af højdepunkterne i den omfattende produktion.

**Don Quixote og bjørnene.** I betragtning af, at Herzog nu i snart fire årtier har protesteret imod at blive kaldt dokumentarist, er det paradoksalt, at han på sine ældre dage skulle ende med at få endnu et genembrud til et bredere publikum, denne gang med en formelt set forholdsvis konventionel dokumentarfilm, nemlig *Grizzly Man*. En film, der på én gang er bredt appellerende og så radikal som noget, man tidligere har set fra Herzogs hånd. Filmen handler om idealisten og aktivisten Timothy Treadwell (1957-2003), som havde viet sit liv til at beskytte de store gråbjørne – på amerikansk *grizzly bears* – i Alaskas vildmark. I tretten år i træk tog han hver sommer op til den samme naturpark for at være sammen med de dyr, som han med tiden var kommet til at betragte som sine eneste sande venner. Indtil en skæbnesvanger dag i oktober 2003, hvor han og veninden Amie Huguenard på en af de sidste dage inden deres hjemrejse blev ædt af en de bjørne, som Treadwell ifølge sin egen selvforståelse var sat på jorden til at passe på – også selv om de fleste andre hævdede, at bjørnene på ingen måde var truede, og at han med sin overskridelse af en årtusindgammel grænse mellem dyr og menneske gjorde mere skade end gavn.

Treadwell efterlod tre ting: et blakket renommé som en psykisk ustabil person, der søgte dyrenes selskab, fordi han gang på gang havde lidt nederlag blandt andre mennesker; en organisation ved navn Grizzly People; samt en samling af mere end hundrede timers videobånd med nogle af de mest utrolige optagelser af gråbjørnenes liv, heriblandt en lydoptagelse af Treadwells eget endeligt. Og det var disse

bånd, der kom til at udgøre det sensationelle omdrejningspunkt for *Grizzly Man*, et underholdende og fascinerende, men også forstemmende portræt af en Don Quixote-skikkelse, der ikke alene kæmpede imod usynlige (ikke-eksisterende) fjender, men som også i sin egen fortid skulle vise sig at gemme på en ren slamkiste af fortrængninger og bedrag. Det kom således frem, at Treadwell stort set havde konstrueret hele sin biografi: For det første var han ikke, som han havde hævdet, et forældreløst barn fra Australien, men var vokset op i en harmonisk middelklassefamilie i Florida. For det andet hed han ikke Treadwell, men Dexter. Og for det tredje havde han trukket et dystert spor af nederlag, forliste skuespillerdrømme, alkoholisme, narkomisbrug og kæresteproblemer efter sig – lige indtil han i 1989 første gang kom til Alaska og omsider fandt et sted, hvor han følte sig elsket og respekteret. Hos gråbjørnene.

Timothy Treadwell er med andre ord en klassisk Herzog-figur: en manisk fantast, en engageret ildsjæl, en egensindig tosse, en outsider, en ener og en typisk antihelt, der føler, at han ikke kan kommunikere med andre mennesker. Det ville således være oplagt at placere filmen i selskab med andre Herzog-portrætter som *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, *Gasherbrum - Der leuchtende Berg*, *Little Dieter Needs to Fly* og *Julianes Sturz in den Dschungel*. Men når det alligevel ikke virker rigtigt, hænger det sammen med, at *Grizzly Man* skiller sig ud fra resten af Herzogs oeuvre på ét afgørende punkt, og det er, at instruktøren denne gang ikke har kunnet identificere sig med sin hovedperson. Herzog har i årevis raset imod forestillingen om Moder Natur som et harmonisk og venligt sted, ligesom hele 'disneyficeringen' af den vilde natur er ham stærkt

imod. Og i filmens speak lægger han eksplicit afstand til en række af Treadwells holdninger, hvilket medfører en ny tone af analytisk eller kritisk distance, som er uvant i Herzog-sammenhæng. Instruktøren har tydeligvis vanskeligt ved at kapere sin hovedpersons selvretfærdige og dybest set uansvarlige projekt. Og hvor Treadwell i bjørnenes øjne ser slægtskab og forståelse, ser Herzog kun naturens overvældende indifferens og en dorsk spejden efter føde.

Trods disse nye takter savner *Grizzly Man* ikke autentiske Herzog-øjeblikke. Et højdepunkt blandt disse er, da Herzog omsider (af Treadwells tidligere kæreste, Jewel Palovak) får lov til at lytte til lydoptagelsen af den grusomme dødsscene. Overfaldet er tilsyneladende sket så pludseligt, at Treadwell ikke har nået at få dækslet af videokameraets linse, og det kan derfor ikke med sikkerhed fastslås, hvilken bjørn der var ansvarlig for parrets død. Dog menes det, at der var tale om en bjørn, som ved en tidligere registrering havde fået tatoveret nummeret "141" på indersiden af læben. For en sikkerheds skyld blev denne bjørn efterfølgende aflivet. Herzog lytter til båndet iført hovedtelefoner, med ryggen vendt mod kameraet og front mod den dybt berørte Jewel. Da han har hørt nok, siger han til hende, at hun aldrig, *aldrig*, må lytte til båndet, og at hun bør destruere det snarest muligt. Ellers vil det blive en 'hvid elefant' i hendes liv – en ting, som vil fylde hele hendes tilværelse, og som hun aldrig vil kunne slippe. (En af de tv-stationer, der havde penge i filmen, forsøgte at presse Herzog til at inkludere optagelsen, hvortil han svarede, at han ikke lavede *snuff*-film, og at der er noget, der hedder værdighed omkring selve døden.)

Sekvensen, hvor Herzog lytter til lydoptagelsen – det er det eneste sted i filmen, hvor han selv optræder i billedet – kan

minde om en scene i en anden nyere Herzog-film, *The White Diamond*. Filmen følger den britiske ingeniør Graham Dorrington, der har udviklet et mini-luftskib til brug under en ekspedition i Guyanas regnskov, og undervejs bliver Herzog bekendt med en mystisk hule under et vandfald i junglen, som for de lokale repræsentanter er slags helligdom. Selv om hulen ikke direkte har noget at gøre med filmens historie, bliver han nysgerrig og beslutter at hejse et kamera ned, således at det kan filme det indre af hulen. Hvorefter han bestemmer sig for ikke at vise optagelsen for filmens publikum.

Sådan er det med Herzogs film. Han viser os lige præcis så meget, at nysgerrigheden pirres, og livets poetiske sandhed får lejlighed til at folde sig ud. Og lige præcis så lidt, at magien ikke fordamper under bogholderens fladt belyste blik. Alt andet ville også have været en bjørnetjeneste.

#### Kilder

- Cronin, Paul (red.)(2002). *Herzog on Herzog*. London, Faber and Faber.
- Herzog, Werner (1999). *Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema*. In: Cronin 2002.
- Herzog, Werner (1991). *Of Walking in Ice: Munich - Paris 23 November - 14 December 1974*. London, Jonathan Cape.
- Herzog, Werner (2006). Masterclass på Den Danske Filmskole, 3.-4. oktober 2006.
- Prager, Brad (2007). *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*. London, Wallflower Press.

#### Film omtalt i artiklen

- 1962 Herakles
- 1968 Letzte Worte/Last Words
- 1968 Lebenszeichen/Livstegn
- 1969 Die fliegenden Ärzte von Ostafrika/The Flying Doctors of East Africa
- 1970 Auch Zwerge haben klein angefangen/Også dværge er begyndt i det små
- 1971 Fata Morgana

- |      |  |      |  |
|------|--|------|--|
| 1971 | Land des Schweigens und der Dunkelheit/Land of Silence and Darkness                  | 1990 | Echos aus einem düsteren Reich/Echoes from a Somber Empire |
| 1972 | Aguirre, der Zorn Gottes/Aguirre, Den gale erobrer                                   | 1992 | Lektionen in Finsternis/Lessons of Darkness                |
| 1974 | Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner/The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner | 1995 | Tod für fünf Stimmen/Death for Five Voices                 |
| 1974 | Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle/Gäden om Kasper Hauser            | 1995 | Glocken aus der Tiefe/Bells from the Deep                  |
| 1976 | Herz aus Glas/Heart of Glass   | 1997 | Little Dieter Needs to Fly                                 |
| 1977 | Stroszek   | 2000 | Julianes Sturz in den Dschungel/Wings of Hope              |
| 1977 | La Soufrière   | 2001 | Invincible   |
| 1979 | Nosferatu: Phantom der Nacht/Nosferatu the Vampire                                   | 2004 | The White Diamond  |
| 1982 | Fitzcarraldo   | 2005 | Grizzly Man  |
| 1985 | Gasherbrum – Der leuchtende Berg/The Dark Glow of the Mountains                      | 2005 | The Wild Blue Yonder                                       |
| 1987 | Cobra Verde  | 2006 | Rescue Dawn  |
|      |  | 2007 | Encounters at the End of the World                         |