

Unutrašnji pejzaži u filmu *Tajna Kaspara Hauzera*

Apstrakt: Ovaj rad, u formi studije slučaja, analizira unutrašnje pejzaže u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelja Vernera Hercoga (Werner Herzog). Unutar pojmovno-hipotetičkog okvira postavlja se teza da unutrašnji pejzaži uspešno oslikavaju afektivne i kognitivne doživljaje glavnog lika, i služe kao filmsko sredstvo koje autor koristi za vizualizaciju njegovih snova. Kritičkim pristupom kroz analogiju i upoređivanje sa izvorima i uticajima u istoriji umetnosti, psihologiji, estetici i teoriji filma, cilj rada je da istraži da li Hercogove pejzaže možemo definisati kao objedinitelje prostora i vremena putem kojih se eksternalizuju unutrašnje i mentalne slike čoveka. Polazeći od pretpostavke da filmska struktura njegovih unutrašnjih pejzaža sadrži elemente metafore, asocijacije, simbola, ekspresije, stilizacije, fantazmagorije, skrivenog, nadrealnog i snovitog, zanimalo nas je da li se ovi elementi prepoznaju kao filmsko sredstvo putem kojeg se mogu preneti određene poruke i značenja. Zbog oniričkog svojstva filma kao medija, pokušali smo da ustanovimo u kojoj meri, putem unutrašnjih pejzaža, Hercog predstavlja nikad viđene slike sna. Takođe nas je zanimalo da li koristi pejzaž kao sredstvo putem kojeg slikama daje ljudske osobine kako bi ih oživeo i na taj način postavio u istu ravan sa filmskim likovima. Kao rezultat, ovo istraživanje treba da potvrdi hipotezu o upotrebi unutrašnjih pejzaža kao filmskom sredstvu putem kojeg se mogu eksternalizovati unutrašnji životi likova i vizualizovati dinamika sna.

Ključne reči: unutrašnji pejzaž, oniričko, mentalna slika, eksternalizacija, Hercog

Uvod

U cilju definisanja pojmovno-teorijskog okvira afektivnosti, fokusiraćemo se na pejzaž kao interpretiranje određenog pogleda na stvarnost. Ako je psihologija definisala afektivne vrednosti kao principe koji određuju naše stavove na osnovu osećanja i emocija, onda možemo reći da pejzaž na filmu, a pogotovo unutrašnji pejzaž, ima za cilj da opiše široki prostor filmske naracije i da izazove određene reakcije koje će pozicionirati gledaoca u odnosu na tu naraciju. Kada je reč o pejzažu na filmu, treba napraviti distinkciju između realnog i imaginativnog, izmišljenog. Sa jedne strane, tu su pejzaži koji nastaju snimanjem afilmskih prostora koji realno prikazuju okruženje u kojem se radnja odvija, a pretvoreni u filmsku činjenicu postaju profilmski prostori sa namerom da dopune narativni tok filma i nemaju pretenzije ka skrivenim značenjima. Sa druge strane, zbog svog oniričkog svojstva, izmišljeni ili konstruisani filmski pejzaž je predeo sugestije i njime autor želi da nadogradi realni tok naracije, koristeći različita filmska sredstva. Svrha je produbiti shvatanje teme, odnosa, drame i svega onog što je u funkciji unutrašnjeg preživljavanja lika.

Kada govorimo o izmišljenom ili konstruisanom pejzažu, ističemo Hercogovu terminološku odrednicu – *unutrašnji pejzaž*. Tragajući pre svega za pejzažima koji nisu afilmski prikaz nekog ambijenta i koji ne postoje van filmskog lika, već samo kao eksternalizacija njegovog mentalnog proživljavanja, Hercog pokušava „da artikuliše slike koje sede duboko u nama i da ih učini vidljivim” (Bachman, 1977: 7). Te slike nisu stvarni pejzaži, već metaforički predstavljaju unutrašnje pejzaže, koje Hercog transformiše u realne pejzaže, kroz koje pokušava da eksternalizuje unutrašnja stanja svojih likova. Definišući pristup stvaranju unutrašnjih pejzaža, Hercog kaže:

Polazna tačka mnogih mojih filmova je pejzaž, bilo da je to stvarno, izmišljeno, ili neko halucinantno mesto iz snova, a kada pišem scenario često opisujem pejzaže koje nikada nisam video. Znam da negde postoje i nikada nisam omanuo da ih pronađem. Zapravo, možda bih trebao naglasiti da pejzaži nisu toliko podsticaj za film, već oni postaju sama esencija filma, a ponekad likovi i priča dolaze kasnije, uvek vrlo prirodno (Cronin, 2002: 83).

U ovom postupku, on poseže za inverzijom stvarnosti, skrivenim prostranstvima čovekove psihe, traga za izmišljenim slikama sna, vodeći se pre svega svojim ličnim osećajem kako bi putem vizuelne strukture materijalizovao deo te stvarnosti. Unutrašnji pejzaži koje stvara tako postaju eksternalizacija emocionalnog, mentalnog, visoko individualnog prostora, konstruisanog filmskim sredstvima. U Hercogovoj bogatoj filmografiji *en général*, pejzaži su značajan element filmske ikonologije, oni su deo filmskog prostora i vrsta reči u filmskoj rečenici.

Unutrašnji pejzaž kao prostor afekta i sna

U filmu *Tajna Kaspara Hauzera* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) pratimo razvojni put Kaspara Hauzera koji je zatočen u mračnom podrumu prvih dvadesetak godina svog života. Ne zna da priča, ne zna da hoda, nikad nije video svetlost dana. Neznamac ga izvuče iz te tamnice i postavi na sred gradskog trga, gde ga meštani pronadu i pokušaju da integrišu u zajednicu. Dakle, kao protagonistu imamo odraslu osobu sa intenzivnim unutrašnjim životom, ali bez stečenih socijalnih normi – idealan teren za istraživanje i predstavljanje njegovog unutrašnjeg procesa.

Iako je film igrani, važno je napomenuti da je Kaspar Hauser kontroverzna istorijska ličnost sa početka 19. veka, čija pojava do danas nije u potpunosti rasvetljena. Postoje mnogobrojne teorije koje govore u prilog njegovoj patnji, mučenstvu i zanemarenosti, ali se kao dominantni diskurs posmatranja njegovog postojanja navodi podvala, laž i opsen. S obzirom na inertan karakter bavarskog dvora u 19. veku i činjenicu da ga može naslediti samo muški potomak, najzastupljenija teza govori o genealoškoj manipulaciji radi održanja vlasti. Zbog hipotetičkih pretpostavki i bizarnih dokaza da je Kaspar prvorodeni sin velikog vojvode od Badena, ova teorija od početka nailazi na žestoka neodobravanja. „Mnogi su negodovali zbog njegove [Kasparove] slave, smatrali su da je njegov karakter neprivačan, ogorčeno su komentarisali njegovu aroganciju, lažljivost i apsurdne pretenzije na plemenitost” (Kitchen, 2001: xii). Još jedna teza dovori o ‘divljem detetu’, odraslom u prirodi sa životinjama, fenomenu koji se od 14. veka povremeno beleži u Evropi i pobuđuje kako naučne tako i filozofske spekulacije o prirodi čoveka. Ovom konceptu se takođe mnogi protive, pogotovo tadašnja opozicija, koja slučaj Kaspara Hauzera interpretira kroz diskurs ‘Karlsbadskih dekreta’, čiji cilj je da se putem reakcionarnih ograničenja smene liberalni univerzitetski profesori i proširi cenzura štampe. Napadajući uspostavljeni poredak, „Kasparova priča je poslužila da otvori važnu debatu o odgovarajućoj pravnoj reakciji na zlostavljanje dece” (Kitchen, 2001: xv). Bilo da je stvarna ili izmišljena ličnost intrigantnog porekla, lik Kaspara Hauzera izaziva oprečne doživljaje i zaključke. Da li ‘dete razmaženo od strane korumpiranog društva’, ili dokaz ‘da je opskuran karakter inherentan a ne naučen’ od samog početka njegova ličnost uzbukava maštu, projektujući brojne fantazije i mitologizacije. Međutim, Hercog u filmu ne tretira verodostojnost varijabilnih interpretacija Kasparovog porekla, već predstavlja njegovu kompleksnu ličnost sa izraženim unutrašnjim životom i oprečnom afektivnošću koja istovremeno „izaziva iskrenu naklonost i intenzivnu odbojnost” (Kitchen, 2001: xiii). Bez obzira što se za enigmatičnog Kaspara vezuje manipulativnost i laž, problematizujući time istinitost ne samo priče o njemu već i njegovih doživljaja okruženja, u Hercogovom filmu unutrašnji pejzaži dosledno pokušavaju da nam približe stradalništvo nepatvoreno nevinih žrtvi.

Odmah možemo uočiti analogiju sa prelomnim filmom vajmarske kinematografije, *Kabinet doktora Kaligarija* (*Das Kabinett des Doktor Caligari, r:Robert Wiene, 1920*). Na početku filma, glavni lik Dr. Kaligari na gradskom vašaru predstavlja Ćezarea (Cesare), somnambulistu koji kontinuirano spava dvadeset tri godine, danju i noću, a koji se pred publikom budi iz transa nalik smrti. Dok je vizuelna struktura oba filma komparativna, u motivaciji likova se prepoznaje težnja ka istim postupcima koji su zanimali i vajmarske filmske stvaraoce, a kasnije predstavnike ekspresionističkog pokreta – ekstroverzija afektivnih doživljaja. U prilog ovome govori i teoretičarka filma Lote Ajzner (Lotte Eisner), kada u knjizi *Demonski ekran* kontekstualizuje potrebu Nemaca da se oslobode „jasnoće, preciznosti i celovitosti, i težnje ka neodređenom misticizmu” (Eisner, 1969: 17). Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) nam, u knjizi *Od Kaligarija do Hitlera: Psihološka istorija nemačkog filma*, nudi još širi uvid stavljajući akcenat na socio-psihološki karakter filma. „Psihološke tendencije često poprimaju nezavistan život i umesto da se automatski menjaju sa promenljivim okolnostima, postaju same bitni izvori istorijske evolucije” (Kracauer, 1966: 9).

Lik Kaspara Hauzera tumači Bruno S. – ulični svirač bez formalnog obrazovanja i profesionalnog iskustva, sa dugom istorijom mentalnih bolesti. Unutrašnji pejzaži koje autor oslikava u filmu odraz su ne samo dinamičnog unutrašnjeg života lika Kaspara Hauzera, već i samog protagoniste Bruna S. Obojica imaju sličnu životnu sudbinu koja se odlično uklapa u autorovu viziju o čoveku koji dolazi ‘sa druge strane razuma’, i zato Bruno S. može na ovako autentičan način da prikaže veoma zahtevno stanje potpune ‘čiste’ praznine, razume „Kasparov život kao neku vrstu produženog transa, omeđenog sa oba kraja mrakom i ništavilom” (Kalafatović, 1976/77: 30). Ovaj prostor nepoznatog, u slučaju Kaspara Hauzera, je slika afektivnosti putem koje Herzog gradi unutrašnji život glavnog lika. Ako posmatramo unutrašnji pejzaž kao savremenu društvenu praksu iz diskursa afektivnosti, možemo reći da je „specifični pejzaž onaj deo sveta koji posmatrač vidi iz određene pozicije” (Conzen, 1990: 2). Ako ovu formulaciju posmatramo iz diskursa psihološkog značenja, posmatranje pejzaža iz određene specifične pozicije dovodi do eksteralizacije doživljaja koji se oblikuju u mentalnu sliku percipiranog. Proizvedene mentalne slike tako eksteralizuju implicitne informacije pohranjene u memoriji. „Pomoću mentalnih slika možemo ‘videti’ stvari koje su inače nemoguće u stvarnom posmatranju” (Kosslyn & Moulton, 1993: 42).

Razvojni put Hercogovog Kaspara Hauzera je put odbačene jedinke, koja postaje egzemplar okruženja u kom se zatekao. Sa čistom, detinjom percepcijom stvarnosti, preispituje duboko ukorenjene postulate društva, od crkve i religije, preko matematike i logike, do same suštine života gde na kraju shvata da je neprilagođen. „Samozražavanje se odnosi na eksteralizaciju, ili kako neko pokazuje svetu svoje

interpretacije kulturnih značenja” (Moran, 2010: 82). U svom preispitivanju Kaspar pokazuje elemente kognitivno stečene kreativnosti čija je funkcija da ‘manifestuje latentne aspekte sopstva’, sa namerom da stvori određeno značenje. Sintetički odnos ‘kognitivnih simbola’ (individualne perspektive) i ‘kulturnih artefakata’ (kreativni proizvodi), koji Vigotski (Lev Vygotsky) postavlja kao temelj svog naučno-teorijskog okvira, u Kasparovom dinamičnom odnosu sa sredinom u kojoj živi, predstavlja vrhunac njegovog kreativno – sazajnog procesa. Hercogova namera da vizualizuje mentalne slike ekstremnog konflikta pojedinca sa društvom, u Kasparovom slučaju tako poprima epski karakter. „Dakle, iz vremenski osetljive, dinamičke perspektive, kreativnost je privremena neusklađenost društva i pojedinca koji uče jedni od drugih i razvijaju se uzajamno” (Moran, 2010: 84).

Na samom početku filma, kratkim tekstualnim uvodom se opisuje predistorija radnje koja nas očekuje. Odmah potom sledi kadar koji ćemo definisati kao *Prvi unutrašnji pejzaž* - polje zrelog žita koje se njiše na vetru. U pozadini se čuje muzika Johana Pachelbela (Johann Pachelbel), *Kanon u D-duru*, i vidimo natpis preko slike „Čujete li tu strašnu buku svuda oko vas koju ljudi obično nazivaju tišinom?”¹ Dinamično gibanje zrelog žita koje se u trodimenzionalnom prikazu prostire u nedogled, predstavlja nedorečenost, nepoznavanje i prazninu koja vlada Kasparovim duhom. Prager (Brad Prager) smatra da u Hercogovim filmovima postoji određena ‘otuđenost’ i ‘bezosećajnost’ pejzaža, a za spomenuti citat iz filma kaže: „Ovaj epigraf ili uvećava saznanje da postoji jezik prirode koji smo sprečeni da tumačimo ili priroda jednostavno nema šta da nam kaže” (Prager, 2010: 99). Može li se onda ovaj unutrašnji pejzaž definisati kao fantazmagorična najava onoga što sledi, ili odgovor treba tražiti u autorovoj sklonosti ka vizualizaciji unutrašnjih doživljaja prostora? Narativ i prostor su komplementarno povezani jer utiču jedno na drugo, gradeći i dopunjujući se. „Postupak kadriranja u građenju prostora oslanja se na reprezentaciju prostora, koji tako dobija samostalan narativni karakter” (Dinić Miljković, 2016: 41). Martin Lefevr (Martin Lefebvre) postavlja distinkciju između scene² i prostora, i stavlja akcenat na lični doživljaj prostora kao stečene kognitivne kategorije. Za njega je scena pre svega narativni prikaz određene dramske radnje, ona predstavlja vizuelnu eksternalizaciju priče, dok je pejzaž prostor sugestije koji nije vezan za dramski prostor, već može eksternalizovati unutrašnje doživljaje likova. Na tragu ove ideje Dejvid Melbi (David Malby) „pejzaž vidi kao spoljašnju manifestaciju psihološkog stanja likova, opisujući njegovu ulogu u filmu kao alegorijsku” (Dinić Miljković, 2016: 58). Njegova ideja pejzaža predstavlja sintetički prikaz prostora i likova, sredstvo putem kojeg je moguće alegorijski interpretirati unutrašnje živote tih

1 *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]

2 U knjizi *Landscape And Film*, Lefevr koristi termin *setting*, što bi u doslovnom prevodu značilo opremanje ili pripremanje (nekoj prostora). U kontekstu naše teme, najprigodniji prevod je *scena* [prim.aut.]

likova. Iz ovoga možemo zaključiti da realni pejzaži koje Hercog gradi tako postaju ‘pejzaži uma’, a likovi „avatari određenih apstraktnih ideja”. (Melbye, 2010: 109) Ovakvim filmskim postupcima Hercog se koristi i u drugim filmovima, oslikavajući unutrašnje stanje likova hibridizovanim vizuelnim sredstvima. U prilog ovome navešćemo njegov dokumentarni film *Lekcije tame* (*Lessons of Darkness*, 1992). U filmu se prikazuju zapaljena naftna polja u Kuvajtu – negostoljubiv pejzaž koji je pritom, zbog svoje vizuelne impresivnosti, i kontroverzno privlačan. Snimajući visoke plamene tornjeve iz aviona otkriva nam grotesknu katastrofu ratnih sukoba, stvarajući tako duboko dirljiv spektakl načinjen od uzvišenih unutrašnjih pejzaža koji u gledaocu pobuđuju osećaj lepote i užasa istovremeno. Dakle, ukoliko unutrašnji pejzaž na filmu posmatramo iz diskursa afektivnih vrednosti, možemo reći da poseduje osobine koje mogu uticati na određene emocionalne reakcije publike.



Slika 1. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog

U daljem toku filma stranac izvodi Kaspara iz mračnog podruma i pokušava da ga nauči da hoda. Sledi *Drugi unutrašnji pejzaž* ili montažna sekvenca unutrašnjih pejzaža – u suton, na vrhu brda Kaspar leži potrbuške, ispred njega stranac u mantilu sa cilindrom na glavi sedi okrenut leđima, dim od ugasle vatre promiče kroz kadar. U pozadini čujemo Mocartovu ‘Čarobnu frulu’. Vidimo nekoliko naizgled običnih kadrova pokrajine koja okružuje to brdo. Iako izgledaju kao ‘ubačeni’ opisni kadrovi, kao celina ova scena predstavlja neizvesnost koja čeka Kaspara na njegovom evolucionom putu. Kadrovi su snimljeni u večernjoj izmaglici, ekstremnim teleobjektivom i time se dobija utisak Kasparove ogromne izolovanosti i udaljenosti od svega što ga okružuje. Anri Ažel (Henry Agel) u svom ogledu *Poetski finalitet filma* govori o tome da film u celini teži

poetskom i ‘nadrealizirajućem’ finalitetu, a filmskog stvaraoca poredi sa ‘savremenim pesnikom, hipnotizerom ili mesečarem’, koji u „stvarnosti nalazi znake koje mi na prvi pogled nismo mogli da uočimo; on u njoj otkriva zvuk i smisao koji mi nismo očekivali i koji je često omamljujući” (Ažel, 1971: 467). Za ranu filmsku modernu se vezuje apologetski entuzijazam vezan za mnogobrojne pokušaje eksperimentisanja sa medijem. Kasnija filmska moderna, kojoj pripada i Hercog, na tragu Aželove autorefleksivnosti, koristi unutrašnji pejzaž kao sredstvo za eksternalizaciju unutrašnjih mentalnih slika i afektivnih vrednosti. Kao i filmovi ekspresionističkog razdoblja kinematografije, oni se bave skrivenim prostorima uma i psihe, tragajući za njihovim vizuelnim identitetom. „Forma pejzaža je dakle pre svega forma pogleda, određenog pogleda koji zahteva okvir” (Lefebvre, 2006: xv), a interpretacija tog pogleda formu čini autentičnom i daje joj određene kvalitete. U prilog ovome govori i Ažel kada opisuje prostorno-vremenski izbor mesta za snimanje filmskog materijala, zaradi određenih skrivenih vrednosti, i to opisuje kao „spiritualizaciju pejzaža koja se postiže pomoću svetlosti” (Ažel, 1971: 472). Kao primer možemo uzeti njegov film iz 1976. godine, *Srce od stakla* (*Herz aus Glas*), gde u uvodnoj sekvenci vidimo glavnog lika Hiasa koji nam je okrenut leđima i gleda stado krava koje pasu u magli, i odmah potom planinske vrhove preko kojih kao reka teku oblaci u praskozorju. Mistična svetlost, boja i pejzaž u kom se radnja događa, odmah ukazuju na prisutnost ‘onostranog’ – glavni lik Hias je zapravo prorok koji će spasiti selo od propasti.



Slika 2. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog

Gotovo je nemoguće odvojiti unutrašnje pejzaže u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* od slikarstva. U tom kontekstu ističemo dva umetnika – nemačkog romantičarskog slikara Kaspara Davida Fridriha (Caspar David Friedrich) i neobičnog umetnika holandskog zlatnog doba Herkulesa Zegersa (Hercules Seghers). Fridrih, kojeg Hercog često spominje kao uzor, u svom dugogodišnjem opusu slikao je uglavnom pejzaže po kojima je i danas poznat. Međutim, u celokupnom delu je tragao i istraživao unutrašnje pejzaže – *Monah na obali mora* (1809), *Lutalica nad morskim maglom* (1817), *Muškarac i žena razmišljaju o mesecu* (1824), itd. Skoro svi likovi na njegovim slikama su nam okrenuti leđima, zagledani u neki snoviti, nestvarni pejzaž koji više oslikava njihovo mentalno i emotivno stanje, nego što prikazuje geografske elemente koje vidimo na slici. Kako kod Fridriha, tako i kod Hercoga postoji „jedan poseban osećaj koji nazivamo ‘Entfremdung’ (otuđenje) u prirodnom pejzažu” (Horak, 1979: 227).

To su pejzaži koji postoje samo u našim snovima. Za mene pravi pejzaž nije samo prikaz pustinje ili šume. On mora prikazati unutrašnje stanje uma, doslovno mora biti unutrašnji pejzaž, a to je ljudska duša koja je vidljiva kroz pejzaže predstavljene u mojim filmovima. To je istinska povezanost mene i Kaspara Davida Fridriha. (Cronin, 2002: 136)



Slika 3. *Lutalica iznad morskog magle* (1818), Kaspar David Fridrih

Analogno Hercogu, Zegersova omiljena tema je izmišljeni planinski pejzaž. „Susret sa Zegersom izgledao je kao da je neko pružio ruku kroz vreme i dodirnuo mi ramena. Njegovi pejzaži uopšte nisu pejzaži; to su stanja uma, puna teskobe, pustoši, samoće, stanje vizije nalik snovima.” (Cronin, 2002: 81) Govoreći o svojoj povezanosti sa Zegersom i uticajima na stvaranje filma *Tajna Kaspara hauzera*, Hercog daje analogiju uvodnoj sekvenci svog filma *Agire, gnev božji* (*Aguire, der Zorn Gottes*, 1972), napominjući kako je scena inscenirana i vrlo stilizovana, i da je zapravo unutrašnji pejzaž – „Na neki način, to je moja počast Herkulesu Zegersu. Želeo sam pejzaž koji ima neobičan zanos, nešto što je izvan poimanja samog pejzaža, gde pejzaž postaje halucinacija, kao zamišljeni pejzaž.”³ Hercog vidi, oseća, naslućuje i svakako želi da sa nama podeli vizije jedne druge realnosti koju mi nismo kadri da sami stvorimo, brižno tragajući za što tačnijom predstavom svog duboko unutrašnjeg svetla koje osvetljava sve njegove pejzaže. Ta vizija se prepoznaje u *Fickaraldu* (*Fitzcarraldo*, 1982) koji okrenut leđima (kao po pravilu) u jutranjoj izmaglici posmatra čelični parni brod zaglavljnjen na padini brda, u *Kobri Verde* (*Cobra Verde*, 1987) gde u završnici, u sutonu, Francisko uzalud pokušava da povuče čamac u vodu dok ga začuđeno posmatra mladić oboleo od poliomijelitisa (polio) hodajući kao pas, u *Fata Morgani* (*Fata Morgana*, 1971) gde, posmatrajući pustinjske dine, dobijamo utisak istinske fatamorgane. Dijegetske slike nastale uticajem Zegersovih i Fridrihovitih pejzaža na konstruisane filmske pejzaže kod Hercoga tako postaju samostalni element celokupne vizuelne strukture.



Slika 4. Pejzaž sa gradom na reci (1627), Herkules Zegers

³ Werner Herzog in conversation with Paul Holdengräber [citat]

Onirički karakter filma može doslovno da oživi pejzaž na način na koji ga mi doživljavamo kada se krećemo kroz određenu prirodu ili prostor. Unutrašnji pejzaž, kao samostalni elemenat filmske strukture, na isti način pokušava da sadržaju dodeli gotovo ljudske osobine. Ovo svojstvo možemo opisati kao ‘prosopopeia’, definicija koja dolazi od grčke reči za lice – *prosopon* (πρόσωπον) – što znači da se neživom predmetu daju lice i glas. Pejzaž tako postaje aktivni lik u građenju drame, a svi detalji koji su sastavni deo filmskog pejzaža (rekviziti, doba dana, pogled kroz prozor, slika na zidu u sobi, itd.) postaju dijegetski element ‘kosmofaničnosti filma’ – svojstva koje omogućava da se drama projektuje na ceo univerzum, na živu i neživu prirodu koja nije samo čovek. Zbog svog oniričkog svojstva, film se može porediti sa snom, „jer su oba fenomena distinktivni oblici prerade i predstavljanja stvarnosti” (Daković, 2000-2001: 2). Kao što nikad nećemo moći zaista da vidimo san nekog drugog, tako ćemo sa zadovoljstvom gledati predstavu tog sna na ekranu. To su skriveni predeli kreativnosti putem kojih se na autentičan način mogu interpretirati unutrašnji svetovi, koji su po svom svojstvu nematerijalni. Zato je film povlašćeni medij koji ima mogućnost materijalizacije ovih nikad viđenih slika i unutrašnjih doživljaja.

Mentalne slike koje stvara Herzog, odraz su snažnih unutrašnjih konflikata koje za svoj osnov imaju snove i izmaštani prikaz realnosti. Čak i kad je budan, Kaspar izgleda kao da sanja. U sceni u kojoj ga slepi Florian uči da svira klavir, Kaspar kaže: „Osećam muziku snažno u grudima i odjednom sam toliko star. Zašto mi je sve toliko teško. Zašto ne umem da sviram klavir lako kao što dišem? Ljudi su mi poput vukova.”⁴ Sledi *Treći unutrašnji pejzaž* – jezero u praskozorju po kom plovi čamac u kom sedi Kaspar, vidi se kula tvrđave u kojoj je bio zatočen, dok labud pliva u suprotnom pravcu od čamca. U pozadini se čuje Albinonijev *Adagio*. U ovoj fantazmagoričnoj viziji otuđenja, Herzog nagoveštava nešto što će definisati kao ‘pejzaž sa ljudskim osobinama’ – „Radi se o našim snovima, našim najdubljim emocijama, našim noćnim morama. To nije samo lokacija, to je i stanje našeg uma [...] Pejzaž mora da ima gotovo ljudske osobine. To je vitalni deo unutrašnjih pejzaža likova” (Cronin, 2002: 81-83). Svesno nas uvodi u podsvest lika anticipirajući na pravac kojim se kreće. Poigrava se našom percepcijom realnosti, ali ne u iskustvenom već u saznavnom smislu. Izbegavajući opise nevidljivih, unutrašnjih stanja likova, on direktno dopušta da se zbilja i iluzija sliju u jedno – izmaštani prikaz njegove lične stvarnosti. „Postoje neki filmovi koji ispune ekran vizuelnim elementima koji imaju jasnoću gotovo nezavisnu od svoje teme. Oni manifestuju, ali ne diskutuju, mentalni sklop negde između neizrecivog i sna. Osnovna karakteristika ovakvog filma je neodvojivost stvarnosti i sna” (Kawin, 2013: 67).

4 *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citati]



Slika 5. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog

Hercog pokušava da pronađe prizore koji nisu još viđeni, da ih pronađe ne samo u realnom svetu i prikaže na platnu, već da ih otkrije u nama samima. Mentalne slike koje nam prikazuje postaju organski deo Kasparovog poimanja stvarnosti. Njegova realnost poprima obrise snolikosti iz koje se sve teže budi i ne može da razlikuje stvarnost od sna. Često prepričava nešto što je sanjao kao da mu se dogodilo na javi, a kad govori o tome, kaže: „Sanjalo mi se.”⁵ Psihoanaliza se bavi naracijom snova, a ne snovima *per se*. Za Frojda, tvorca ove metode, nesvesno je istinski nedostupno, a snovi i slike su samo predstave o potisnutim silama koje ih pokreću. U knjizi *Tumačenje Snova* on uvodi termin – latentni sadržaj sna, definišući ga kao „odnos manifestnog sadržaja sna prema njegovim latentnim mislima” (Frojd, 1984: 280). U sceni gde na vrtu sedi sa svojim domaćinom Daumerom, Kaspar mu kaže kako je sanjao Kavkaz. Potom vidimo krupni plan Kaspara zagledanog u daljinu, Albinonijev *Adagio* se pojačava i sledi *Četvrti unutrašnji pejzaž* – dugi švenk preko neke brdovite pokrajine po kojoj su kao termitnjaci postavljene čudne građevine nalik piramidama. Ako znamo da simbolizacija „uočava sadržinu sna kao celinu i pokušava da tu sadržinu zameni nekom drugom, razumljivom i u izvesnom smislu analognom” (Frojd, 1984: 101), onda možemo zaključiti da mentalne slike Kasparove izmaštane vizije sveta predstavljaju korelaciju sa njegovim snovima. Umesto da nam dopusti da čujemo Kaspara kako prepričava svoj san, Hercog nas ostavlja da ga sami odsanjamo, širom otvorenih očiju, kao u transu. Daje nam mogućnost da postanemo aktivni učesnici jednog oniričkog procesa i sami izmaštamo Kasparov san o Kavkazu.

⁵ *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]

Sledi scena u kojoj, za vreme jutarnje mise, Kaspar istrčava iz crkve vidno uznemiren i ljutito kaže Daumeru: „Pevanje kongregacije mi je zvučalo kao užasno urlanje. A kada je pevanje prestalo, pastor je počeo da urla.”⁶ Šokiran, Daumer mu kratko saopštava da se moraju vratiti u crkvu, znajući da će ga društvo zbog ovakvog postupka definitivno prokazati. Po Aristotelu tragički junak je centralni lik tragedije koji ne strada zbog vlastite krivice, već zbog nesrećne sudbine koja mu je donela tu nesreću. Njegov sukob sa ostalim likovima nastaje zbog različitih uverenja, a tragični završetak je krajnji rasplet tragedije u kojem junak teško strada. Postavljajući Kaspara u okvire antičkog tragičnog junaka, odbačenog i marginalizovanog, scena koja sledi potvrđuje ovu tezu. Dok sedi u poljskom toaletu, isti onaj neznanac koji ga na početku filma izvlači iz mračnog podruma, sada ga napada snažno ga udarajući palicom po glavi. Sledi *Peti unutrašnji pejzaž* – olujni oblaci nad morskou pučinom i neko nejasno selo u izmaglici. Da li je to Kasparova neizvesna sudbina, je li to njegov pogled na ‘drugu stranu’ života i bliskost tragičnog završetka njegovog procesa? Svakako da podtekst ove scene krije sirovu fantazmagoriju koja nagoveštava rasplet kao u antičkoj tragediji. Morska pučina koja izgleda skoro kao pustinja, stvara osećaj fatamorgane, iluzije koja će ubrzo dovesti do katarze i Kaspara postaviti na pijedestal antičkog junaka.

Ležeći u krevetu sa zavojem oko glave, Kaspar priča Daumeru kako je video okean i planine obavijene maglom po kojima se penje mnogo ljudi, nešto nalik procesiji. Nije mogao da vidi jasno ali mu se činilo da je na vrhu bila smrt. Sledi *Šesti unutrašnji pejzaž* – padina nekog brda u gustoj magli po kojoj se penje mnoštvo ljudi. Hercogova sklonost ka konstantnom prikupljanju ‘svežih slika’ koje kasnije kontekstualizuje, u ovom slučaju dovela je do hibridizacije, koja je sintetičkom metodom izgradila potpuno novo značenje vizuelne strukture. Sugerišući Kasparovo iskustvo blizine smrti, snimak realne procesije na padinama *Croagh Patrick* u zapadnoj Irskoj, poprima potpuno drugačije, metaforično značenje. Svake godine, zadnje nedelje jula, vernici se penju na ovu planinu kako bi se poklonili svetom Patriku. Preciznost kojom se mogu predstaviti i opisati novi ambijenti, neotkriveni prostori, i detalji u njima, postavlja temelj korelaciji između pejzaža i kartografije. U knjizi *Cinema and Landscape* (2010) Harper i Rajner (Graeme Harper i Jonathan Rayner) govore o analogiji pravljenja geografske karte i filmskog pejzaža, ističući da oboje imaju osobinu ideološkog i geografskog pozicioniranja publike/korisnika.

Interakcija se može porediti sa zajedničkim hodočašćem, u kojem se pojedinac, grupa ili kultura kreće kroz poznati ili novootkriveni pejzaž. Ova veza sa pejzažem, vremenskim i prostornim, kakav je u suštini, može čak da predstavlja osnovu za obred prelaska u kojem se pojačava dubina ili širina poznatog, ili se upoznaje nešto što je ranije bilo nepoznato. (Harper & Rayner, 2010: 15)

⁶ *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]



Slika 6. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog

Realni hodočasnici tako postaju statisti jedne više vizije koja oslikava stanje uma na prelasku svetova. Na taj način se epistemičko-didaktička stvarnost pretvara u metaforu i simbol, gubi se distinkcija između pronađenog i izgrađenog, a realni pejzaž se pretvara u unutrašnji pejzaž. Prager govori o dva pristupa koja mu se čine važnim u Hercogovoj estetici:

S jedne strane želi da nam pokaže svet na načine koje ranije nismo videli ili da nam pruži 'sveže slike'. Ali sa druge strane, što je možda još značajnije, želi da se odupremo gledanju sveta i njegovih filmova kroz prizmu naših racionalnih tendencija, već da umesto toga sa njima saosećamo. (Prager, 2010: 92)

Hercog ne koristi afilmske pejzaže već gradi pejzaže koji su podređeni preživljavanju njegovog junaka. Pošto je nastojanje junaka da preživi esencija filma, samim tim – u dramskom smislu – ti metaforički pejzaži postaju esencija filma.

Finalni unutrašnji pejzaž je zapravo deo sveobuhvatne egzistencijalne pozicije koju nam Hercog sugerise da zauzmemo. Ovakva vrsta pejzaža se ne gradi samo slikama realnog okruženja, već otvara prostor za hibridizaciju različitog materijala koji ne mora nužno da se odnosi na pejzaž. Dok piktorijalisti tvrde da slike (fotografije) nemaju drugo značenje do onog koje predstavljaju u analognom obliku, propozicionalisti se oslanjaju na opisne vrednosti slike u stvarnom ili izmišljenom svetu. Mentalne slike su pak sintetički prikaz koji ima smisao i sadržaj, „istovremeno su i slikovite i opisne”

(Chambers, 1993: 78). Takav dijalektički odnos bi se mogao definisati kao ‘strukturalni opis’ koji predstavlja specifičan pogled gledanja. „Ova specifičnost se postiže organizacionim svojstvima kao što su orijentacija, odnosi između figure i tla, formiranje pojedinačnih elemenata, konfiguracija u dubini i aspekti scene ili objekta koji su opisani na slici” (Chambers, 1993: 93). U završnoj sceni, ležeći na samrtnoj postelji, okružen sveštenicima i svojim domaćinima, u ispovednom činu Kaspar započinje priču kojoj zna samo početak, o karavanu u pustinji kojeg vodi stari slepi Berberin. Sledi finalni, *Sedmi unutrašnji pejzaž* – Berberski karavan u pustinji koji lagano, usporeno, kao kroz san jezdi na kamilama po pustinjskim dinama. Pribegavajući vizuelnoj strukturi koja ukazuje na snažan uticaj ekspresionizma, Hercog koristi ne-dijegetičke super 8mm slike⁷, postičući time osećaj snolikosti i dajući nam utisak gledanja nemih filmova – sveže slike, krupno filmsko zrno, neprekidno treperenje slike i sklonost ka smeđoj boji. Lote Ajsner ovu smeđu boju definiše kao „Rembrantovu boju duše, koja je simbol transcendentalnog, beskonačnog i ‘prostornog’” (Eisner, 1969: 55). Sklonost ka upotrebi smeđih nijansa boje prisutna je i kod Zegersa koji je „slikovite holandske pejzaže pretvorio u uništene pustinje” (Prager, 2010: 98). Nije čudno što film poetira baš u pustinji, koju Hercog smatra za neku vrstu arhetipskog prikaza unutrašnje praznine.

Postoji autorova opčinjenost pustinjom kao nekom vrstom pejzaža u transu ili sna o pejzažu koji je u stanju da se transformiše, da menja lice sveta pred ljudskim očima. Ona je fantazmagorija koja je obično sastavni deo Hercogovih filmova, a u slučaju filma *Tajna Kaspara Hauzera*, ona je krajolik koji je proširen na celo delo. (Cvijanović, 1991/92: 49)

Pustinja se nalazi na pragu onostranog, prolaskom kroz nju čovek se pročišćava i oslobađa svakog ovozemaljskog bremena. Za Kaspara, ona predstavlja povratak praznini u kojoj je odrastao, i na neki način beg od stega nametnutih iskrivljenim društvenim normama u koje nije uspeo da se ukalupi.

⁷ Hercog je poznat po kombinaciji različitog filmskog materijala, što opravdava potrebom po ‘svežim slikama’. U ovom slučaju to je nezavistan materijal snimljen na jednom od njegovih putovanja super 8mm kamerom, a koji dijegetičkom hibridizacijom dobija novo značenje i postaje unutrašnji pejzaž [prim.aut.]



Slika 7. *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), r. Verner Hercog

U završnoj sceni obdukcije Kasparovog tela, zaključuje se kako postoje neobične deformacije na mozgu i da je sigurno to bio uzrok njegovog čudnog ponašanja. Mali gradski činovnik puca od sreće jer je sačinio odličan zapisnik, u kom je konačno rešena velika tajna Kaspara Hauzera. U samom kraju filma ponovo možemo napraviti analogiju sa Kabinetom Dr. Kaligarija, a poslednje replike u oba filma su gotovo identične. *Tajna Kaspara Hauzera* se završava kadrom malog gradskog aparatčika koji kaže: „Ovo će napraviti divan, precizan izveštaj! Deformiteti otkriveni u jetri i na mozgu Kaspara Hauzera. Konačno imamo objašnjenje za ovog čudnog čoveka, i nikada niko neće otkriti ništa slično ovome.”⁸, dok u poslednjem kadru filma *Kabinet doktora Kaligarija* direktor psihijatrijske bolnice kaže: „Konačno razumem njegovu zabludu. On misli da sam ja taj mistični Kaligari. Sada tačno znam kako ću ga izlečiti.”⁹ Još jednom možemo potvrditi tezu o direktnoj analogiji vajmarske kinematografije i ekspresionizma sa stvaralaštvom Venera Hercoga.

Unutrašnji pejzaž je prostor sugestije

Sedam unutrašnjih pejzaža u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* su predeli sugestije, oni ne prikazuju faktografske slike stvarnog sveta koje kognitivno doživljavamo, već impliciraju na duboku subjektivnost kroz koju autor želi da nam prenese određene

⁸ *Tajna Kaspara Hauzera* (1974), reditelj: Werner Herzog [citat]

⁹ *Kabinet doktora Kaligarija* (1920), r. Robert Wiene [citat]

poruke i značenja. Svrha je produbiti shvatanje teme, lika, drame i svega onog što bi omogućilo aktivnije učestvovanje prilikom gledanja filma. Zbog relativnosti naše percepcije stvarnosti, Hercog nam kroz unutrašnji pejzaž predstavlja stilizovanu verziju višedimenzionalne filmske stvarnosti, i na taj način pomera granicu saznanog. Pored toga, on koristi pejzaž kao izražajno sredstvo kako bi ga oživeo i dao mu ljudske osobine. U slučaju ovog filma, unutrašnji pejzaži imaju snažnu slikarsku notu koja je utemeljena kako na slikarstvu srednjeg veka, baroka i romantizma tako i na tradiciji ekspresionizma iz kojeg crpi najviše umetničkog uzora. Hercog gradi autohtoni stil u kojem kombinuje stvarnost i san, onostrano i didaktičko, dokumentarno i igrano. Filmska struktura njegovih unutrašnjih pejzaža sadrži elemente metafore, asocijacije, simbola, ekspresije, stilizacije, fantazmagorije, skrivenog, nadrealnog, fantazmagoričnog i snovitog. Prepoznajući određene afektivne vrednosti, Hercogove pejzaže možemo definisati kao objedinitelje prostora i vremena putem kojih se eksternalizuju unutrašnje i mentalne slike čoveka. Sa druge strane, oniričke vrednosti koje pružaju mogućnost filmskom pejzažu da prikaže nikad viđene slike sna, kod Hercoga dovode do autentične hibridizacije samostalnih elemenata vizuelne strukture, diegetski vezanih sa naracijom. Hercogov unutrašnji pejzaž tako postaje uzvišena poetska vrednost koja je do danas *sine qua non* umetničkog izraza, a zbog svojih dijalektičkih svojstava i višeznačnosti je samostalni element filmske naracije.

Unutrašnji pejzaži u filmu *Tajna Kaspara Hauzera* nas podsećaju na organsko razumevanje prirode i čoveka, povezuju nas sa iskonskim osećajem sebe i sveta, i daju nam mogućnost da, kroz iskustvo gledanja filma, učestvujemo u ritualu povratka na najskrivenije dubine podsvesnog.

REFERENCE:

1. Ažel, Anri. 1971. *Poetski finalitet filma* u Stojanović, Dušan. (ur.) *Filmske sveske*, vol. 3, broj 4. Beograd: Institut za film, 467-473.
2. Bachman, Gideon. 1977. *The Man on the Volcano: A portrait of Werner Herzog in Film Quarterly*. Vol.31, No.1. Oakland: University of California Press, 2-10.
3. Chambers, Deborah. 1993. Images Are Both Depictive and Descriptive in Roskos-Ewoldsen, Beverly., Intons-Peterson, Margaret Jean., Anderson, Rita E., *Imagery, creativity, and discovery: a cognitive perspective*. Amsterdam: North-Holland, 77-99.
4. Conzen, Michael. 1990. *The Making of American Landscape*. London: Routledge.
5. Cronin, Paul. 2002. *Herzog on Herzog*. London: Faber & Faber Ltd.
6. Cvijanović, Darko. 1991/92. *Izdvojene stvarnosti i druga stalna mjesta u igranim filmovima Wenera Herzoga* u Stojanović, Nikola. (ur.) *Sineast Br. 90/91* (48-54). Sarajevo: Zajednica kulture BiH i Kino klub Sarajevo.
7. Daković, Nevena. 2000-2001. *Ekran snova: Psihoanaliza i film* u Daković, Nevena. (ur.) *Filmske sveske* br. 2-3. Beograd: Institut za film.
8. Dinić Miljković, Vesna. 2016. *Narativni prostor filma kao slika afekta – filmovi Larsa fon Trira*. Beograd: FCS.

9. Eisner, Lotte. H. 1969. *The Haunted Screen*. London: Thames & Hudson.
10. Frojd, Sigmund. 1984. *Tumačenje snova*. Novi Sad: Matica Srpska.
11. Harper, Graeme., Rayner, Jonathan. 2010. *Cinema and Landscape*. Bristol: Intellect.
12. Horak, Jan-Christopher. 1979. *Werner Herzog's Écran Absurde in Literature/Film Quarterly*. Special Issue: New German Cinema. Vol. 7, No. 3. Salisbury: Salisbury University, 223-234.
13. Kalafatović, Bogdan. 1976/77. *Prerušena veronauka ili o filmu "Tajna Kaspara Hauzera"* u Stojanović, Nikola. (ur.) *Sineast Br. 34*. Sarajevo: Zajednica kulture BiH i Kino klub Sarajevo, 28-32.
14. Kawin, Bruce F. 2013. *Selected Film Essays and Interviews*. London: Anthem Press.
15. Kitchen, Martin. 2001. *Kaspar Hauser Europe's Child*. London: Palgrave Macmillan.
16. Kosslyn, M. Stephen., Moulton, T. Samuel. 2009. *Mental Imagery and Implicit Memory* in Keith D. Markman., William M.P. Klein., Julie A. Suhr. (ed.) *Handbook of imagination and mental simulation*. New York: Psychology Press, 35-52.
17. Kraeuer, Siegfried. 1966. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German Film*. Princeton University Press.
18. Lefebvre, Martin. 2006. *Landscape and Film*. London: Routledge.
19. Melbye, David. 2010. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
20. Moran, Seana. 2010. *The Roles of Creativity in Society* in Kaufman, James C., Sternberg, Robert J. (ed.) *The Cambridge handbook of creativity*. New York: Cambridge University Press, 74-93.
21. Prager, Brad. 2010. *Landscape of the Mind: The Indifferent Earth in Werner Herzog's films*. Bristol: Intellect Bristol.

VIDEO IZVORI:

1. Werner Herzog in conversation with Paul Holdengräber. (15.04.2019). *Landscapes Of The Soul*. Athens: Onassis Stegi.

Interior Landscapes in the film *The Enigma of Kaspar Hauser*

Abstract: This paper, presented as a case study, delves into the exploration of the interior landscapes depicted in the film *The Enigma of Kaspar Hauser* (1974), directed by Werner Herzog. Under a conceptually-hypothetical framework, the paper proposes the thesis that these interior landscapes effectively convey the affective and cognitive experiences of the main character, serving as a visual representation of his dreams. Employing a critical approach, the analysis draws analogies and comparisons with sources and influences from art history, psychology, aesthetics, and film theory, with the aim of investigating the success of Herzog's method and its recognition as an independent cinematic element in his works. Ultimately, this research endeavors to confirm the hypothesis of Herzog's use of interior landscapes as a cinematic device to externalize the characters' inner lives and visualize the dynamics of their dreams.

Keywords: inner landscape, oneiric, mental image, externalization, Herzog