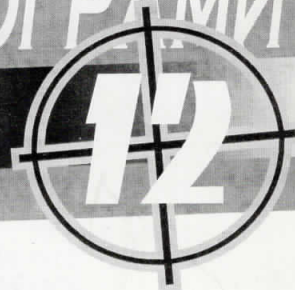
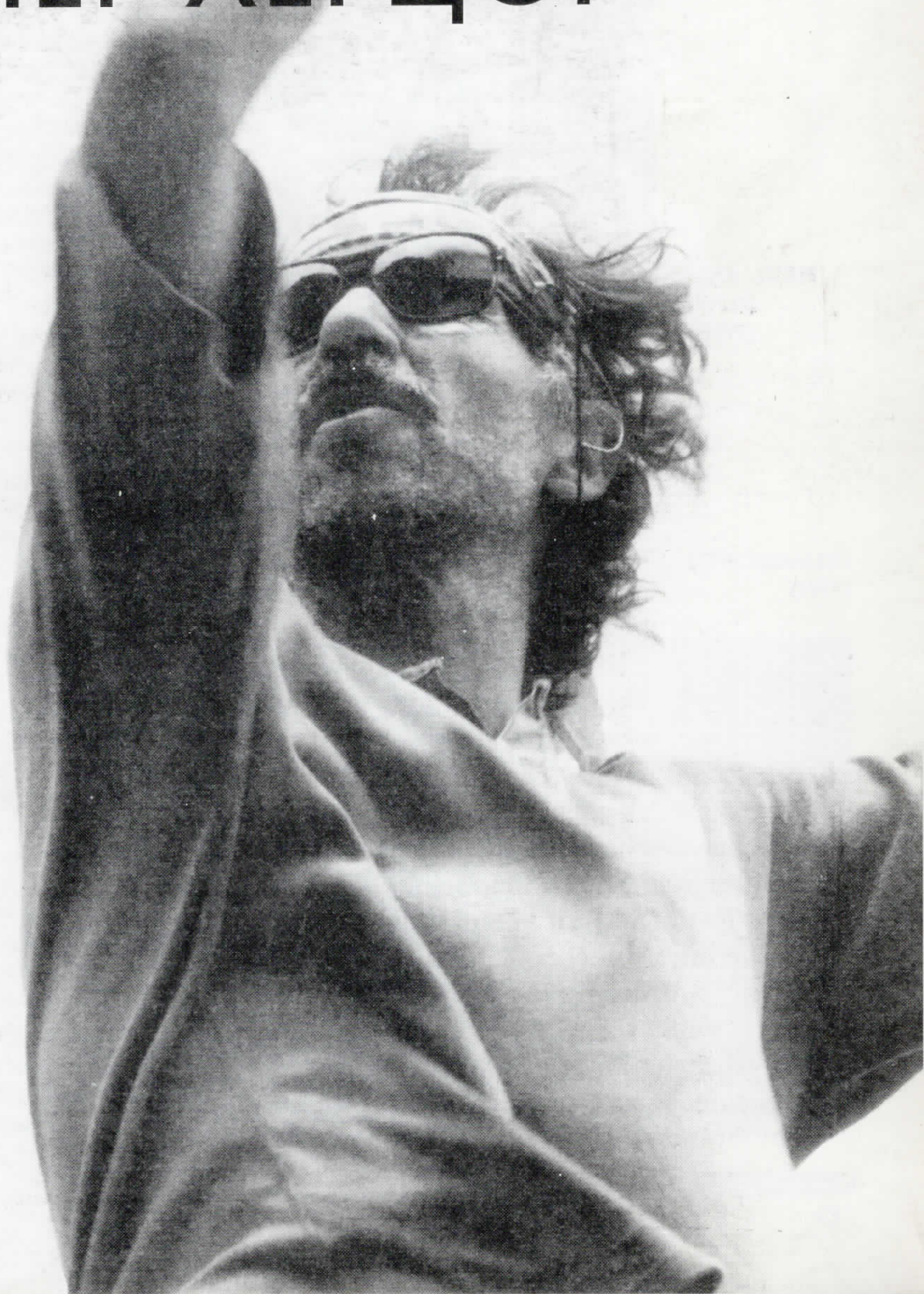


МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ  
ФИЛМСКИ И ВИДЕО ПРОГРАМИ

07. 05. - 21. 05 1996 кино сала на мсу, 20.00 часот



# ВЕРНЕР ХЕРЦОГ



Ханс Гинтер Пфлаум

## СЛИКИ ЗА ЦИВИЛИЗАЦИЈАТА: ВЕРНЕР ХЕРЦОГ



HERZ AUS  
GLAS  
(1976)

Минхенскиот режисер Вернер Херцог, роден 1942, е најденче меѓу германските филмации. Тој е единствена појава не само затоа што своите узори ги бара во едно време кое е со векови пред пронаоѓањето на камерата, во сликарството на еден Гриневалд или Ханс Балдунг Грин, или во музиката на еден Гесуалдо или Карисими, или во јазикот на Мартин Лутер, и кој, според сопственото искажување, работи така како историјата на филмот да не постои. Од неговиот прв игран филм *Знаци на живој-ош* па до неговиот најнов филм *Cobra Verde*, мислењата на

критичарите се поделени повеќе од што е вообичаено меѓу одобрување и отфрлање на неговото дело.

Списанието "Newsweek" го нарекува Херцог "најзначаен германски режисер", во Франција Жил Жакоб го слави како цнов Мурнау, додека, во исто време, рецензентите на еден германски неделник го сместуваат во редот на неуспешните филмации Ш.

Уште една околност го одделува Херцог од неговите колеги: опседнатата физичка готовност со која тој ги реализира своите филмови. За време на снимањето на *Fata Morgana*, филм кој скоро цело време е работен во африканската пустиња, ни затворите ни малтретирањата, ниту заплenuвањето на филмскиот материјал, ниту, пак, маларијата, не можеле да ги натераат Херцог и неговиот тим да се откажат од проектот. За *Aguirre, božijoj gnev* и за *Fitzcarraldo* се осмелил длабоко да навлезе во џунглата на Амазон; само заради една единствена секвенца во *Сџакленошо срце* се изложил на ризикот на едно вратоломно атерирање на Скелиг Рокс во Атлантикот. За филмот *Гасхербрум - светиљечко брдо* тој го следел Рајнхолд Меснер до високите врвови на Хималаите, *La Soufriere* го снима на еден вулкан што избувнува. Како што објаснува Вернер Херцог, за еден филм тој би слегол и во пеколот, и дека отсекогаш знаел дека еден ден ќе стане режисер и дека ќе го сака својот медиум до границата на лудило.

Кога некој толку опсесивно се занимава со филмот, како Херцог, тој со себе, како месечар, носи еден сопствен неспоредлив свет. Само што кај него сега, како кај некој што постојано бара пречекорување на границата, двај да може да се повлече линијата на одделување меѓу документарното и фикцијата, меѓу документарниот и играниот филм. Така, Херцог, во документарниот филм *Земјата на молкој и џемнинаја*, којшто раскажува за глувата и слепата Фини Штраубингер, пишува текстови и ги става во устата на една наводно чисто документарно прикажана жена, затоа што според неговото мислење просто отсликување на луѓе и ствари може да се движи само по надворешната површина.

“Затоа го мразам cinema verite и би сакал еден ден да бидам еден од оние што ќе го погребат, затоа што е тоа само најординарниот и најпримитивниот слој на вистината, каде што филмот и начинот на посматрање и воопшто на гледањето никаде особено далеку не можат да дојдат. Затоа со задоволство одам до работ на невивината без да се обеспокојвам, за да прикажам една поинтензивна форма на вистината. Така, на пример, на Фини Штраубингер и дадов да раскажува за скијачки скокови, којашто таа, наводно, како девојче, кога, сеуште, гледала и слушала, ги доживеала. Но, таа такво нешто никогаш не доживеала. Ја замолив само да го прочита тој текст, иако во филмот тоа звучи како да е нешто што таа навистина го доживеала. Меѓутоа, преку ова што таа го кажува, до нас допира нешто за неа, што инаку никогаш, така да се рече, како вистина не би можело така јасно да се открие.“

Во тој херметички затворен свет на слепата и глувата Фини, таа, преку режијата на Херцог, станува јасен лик на спасение, која е поспособна од “здравите” да им помогне на другите слепи и глуви да излезат од сопствената изолација. Така, *Земјата на молкој и ѓемнинајта* е, пред се, филм за комуникацијата, или, како што вели Херцог, за “ужасната тешкотија, да се биде разбирлив за другите”. А комуникацијата, редуцирана на сетилото за допир, и покрај се, секогаш е искуство и доживување на светот, можеби и станува човек и раѓање.

Во делото на Херцог, двај да постои поважен лик кој нема тешкотии со тоа да биде разбирлив за другите, или кои не страдаат во својата изолација. Во *Стакленото срце* профетскиот Милхијас го претскажува срушувањето на еден стакленик и никој не го слуша. И дури кога фактите ќе го докажат претскажувањето, луѓето ќе се сетат на неговите зборови и ќе го земат тоа за повод да го обележат како главен виновник. Истовремено во предупредувањето на Профетот се крие бунтот против непроменливото: кога би успеал во предупредувањето, тогаш тоа што го видел не би се случило - тоа значи, дека не можел ниту да го предвиди.

Побуната и изолацијата кај Херцог стојат тесно поврзани. Германскиот војник во *Знаци на живојот*, шпанскиот освојувач во *Агире, божијот гнев*, милипутанците во *И мушињата почнале како мали*, смелиот мечтател Фицкаралдо, и бандитот Кобра Верде - сите тие се револтирани јунаци, кои на крајот го доживуваат осамението неуспех. Дури и во документарните филмови се чувствува овој централен мотив на Херцог. Во *Големата експлозија на резбарот Швајцар* секој скок на некогашниот швајцарски светски првак во скијачки скокови е чин на доживување на револт и осаменост - и сепак времето во кое може да се избега од светот може да се измери во секунди. Мигот на револт јунаците на Херцог го доживуваат како фаза на поинтензивен живот.

Критиката секогаш му префрлала на Херцог дека премногу мономански се интересира за необичното и како истражувач го бара монструозното за да постоа воајеристички го набљудува и сецира.

“Точно е дека во моите филмови го нема она што можеби би сте го нарекле граѓанска нормалност. Воопшто има многу работи кои ни се нормални, но кои во моите филмови никогаш не се појавуваат. Можеби поради тоа, а и поради посебноста на

FITZCARRALDO  
(1976)



ликовите кои се појавуваат во моите филмови, многу често се смета дека се тие ексцентрици. Дури велат дека и јас самиот сум ексцентрик. И едното и другото се разбира не е точно. Пред се ова второто - малку и јас се знам себе. Би рекол дека сосема сигурно не сум ексцентрик, туку дека сосема сигурно и припаѓам на средината. Како што, да речеме, Кафка не бил ексцентрик на своето време, туку дека голем ексцентрик на своето време бил Царот Вилхелм II - а тогаш се мислело - дури и ерата била наречена по него - дека е центарот на своето време. А притоа, тој бил душевно болен. Тој сечел дрва. Стотици секој ден, до крајот на својот живот. И бил буквално душевно болен, како што човек не ни може да си претстави. И верувам дека сме опкружени од многу луѓе кои се навистина душевно болни. Каков што е Петар Александар, за кој секој мисли дека го претставува нормалното, има висока гледаност на телевизијата, така што се смета дека ја заслужува нормалноста и нормалноста, онаа граѓанската може со него да се идентификува. Но тука се идентификува едно определено лудило со еден душевно болен. Така треба да се гледа на ова. И ликовите во моите филмови - тоа е јасно организирано - еден човек како Каспар Хаузер, во филмот *Секој за себе и госпоѓа Џојс* е човек кој наизглед како да паднал на земјата од некоја планета. Меѓутоа, ако подобро се погледне, а тоа филмот го покажува од првата до последната минута: целото граѓанско општество, кое е таму, се однесува така чудно, така што Каспар Хаузер, како човек, сеуште недопрен од општественото и наученото, наеднаш почнува да прашува и да се запрашува. И наеднаш се гледа дека тоа се комплетни ексцентрици. А единствениот човек кој има разум и кој е човечен и кој не допира е токму Каспар. И такви се скоро сите мои ликови“.

Каспар Хаузер, најденче, кој 1829 е пронајден во близината на Регенсбург - и неспособен за било каква комуникација - кој станал голем случај на педагошкото истражување, покрај Фицкаралдо, е Херцогов парадигматичен филмски лик. Патот на Каспар во општеството е една единствена страст (Passion). “Мојата појава во светот беше сепак еден тежок пад”, подоцна ќе каже тој.

И во поединечните мотиви, *Секој за себе и госпоѓа Џојс* делува како збир на претходни работи. Како во *Земјата на молкови и џемнината*, тука се работи за комуникацијата со која за режисерот почнува човекувањето, но и за сонштата и мечтите, кои за Каспар Хаузер значат доказ за една повисока свест.

И повторно, протагонистот на Херцог, како слепата и глувата Фини или какао лилипутанците во *И муцуњата почнале како мали*, мерено со нашите норми, е определен со дефект. Со мака се обидува Каспар од тоа да се ослободи, и притоа доживува нежни, неочекувани моменти на среќа, во кои духовниот допир често кореспондира со телесниот - што е еден неупадлив лајтмотив во делото на Херцог.

Позабележливо, скоро како програматски е нешто друго: претходно невидената слика, којашто режисерот се обидува да ја покаже и да ја проектира.

За разлика од тоа кога Херцог овие мотиви ги барал во спектакуларни необични пејсажи, во висорамнината Ласити на Крит, на вулканските камења во Ланцароте, во Сахара и во џунглите на Перу, тој приказната за Каспар Хаузер ја сместува, исклучувајќи ги сликите од сонштата, во познат амбиент; притоа се чини дека режисерот ја избрал Франачка како место на одигрување не само заради историската верност: од една страна, пејсажот на благи ритчиња овозможува волшебни широки тотали, кои, како во сликите на средновековните мајстори, постојано замаглени се отвораат зад ликовите во предниот план; од друга страна, мотивот на дотогаш невидената слика е непосредно сместен во ликот на Каспар Хаузер, кој се појавува меѓу пејсажот и гледачите. Тој самиот овие слики ги гледа за првпат, за првпат ги доживува нам по-



STROSZEK  
(1976/77)

знатите чувства и впечатоци, и прави дотогаш ненаправени нешта - и затоа што за него се така целосно нови, тие и за гледачите ја губат препознатливоста и саморазбирливоста. На нив се гледа со еден неочекувано изменет поглед. Значи, тоа се такви слики кои така се восприемаат како никогаш порано да не се видени.

Само уште во *Stroszek* Херцог се потпира врз оваа метода.

*Fitzcarraldo* настанува во Амазон, *Kage шиио зеленииие мравки сонувааи* во Австралискиот *busch*, *Cobra Verde* во јужноамериканскиот *sertão* и на бреговите на Источна Африка. За еден филмација, кој во странство важи како многу германски, фасцинираноста со далечните светови е неверојатно присутна. Мотивот на кругот како сигнал или симбол на едно безизлезно движење непогрешливо му припаѓа на визуелниот космос на Вернер Херцог. Автомобили без возачи кружат во *И љуџуњаиша иочнале како мали* и во *Stroszek*, вртлозите на реката ја најавуваат пропаста на Агуирес; германскиот војник во *Знаци на животиот* ја губи контролата врз себе, здогледувајќи ги безбројните крила на една ветерница, и во *Kage шиио зеленииие мравки сонувааи* камерата во гроплан го покажува ротирачкиот пропелер на еден авион, со кој на крајот една група аборицини ќе ја најдат смртта во планините. Знамињата што се веат во круг во *Cobra Verde* ја најавуваат катастрофата. Финалето на *Stroszek*, повеќекратно го демонстрира кружното

движење како симбол на безизлезноста: прво како една ужасна комбинација на кокошки и автомати како панаѓурска атракција, потоа губитникот Бруно пушта еден камион да се врти во круг, с додека не почне да гори, и конечно го притиска копчето на една жичара чии кабини остануваат бесконечно да се движат: бескрајно впечатлива слика за еден механизам, на кој Бруно може да му се измолкне само со самоубиство. И патувањето на губитникот Фицкаралдо опишува еден голем круг кој на крајот се затвора.

“То поставува прашањето за лајтмотивите и природно сосема јасно гледате, а и јас го гледам тоа, дека има мотиви кои постојано се навраќаат во моите филмови; како, на пример, автомобилот кој без возач бесконечно се врти во круг и всушност во себе има толку безизлезност, или, на пример, начинот на кој се употребува музиката, или, дека во моите филмови има големи бунтовници, кои завршуваат со големо губитништво, или, тоа каква улога играат невидените слики или визиите од соништа - тоа е сосема точно. Никогаш не би рекол дека е тоа нешто механичко, туку повеќе дека тоа има многу голема врска токму со мене лично, најверојатно, затоа што овие работи никогаш не ме оставаат и затоа што оваа фасцинација скоро со сила мора повторно некако да излезе и... и во

некоја изроденост постојано да се формулира. Претпоставувам, дека можеби некои определени работи пак ќе се појавуваат; тоа, впрочем можете да го утврдите и кај некој како Буњуел, кај кој се повторуваат сосема определени нешта, кои скоро циклично се појавуваат во сите негови филмови, и најверојатно во тоа е и силата, тоа им дава определена единственост, што, верувам, не смее да Ви пречи. Тоа е, најверојатно, повеќе добродетел на филмовите.“

Било да е манија или пресметливост, било да е фасцинација или опсесија - Херцог самиот не се срами да зборува за “принудата” - во секој случај тој е тука да развие една сопствена космологија. Тоналитетот и темите на неговите филмови - можеби со исклучок на чудно неличниот *Носферату* - водат кон едно затворено дело. Притоа, Херцог воопшто не ни помислува на прашањата за стилот и во подготовките за неговите филмови не се задржува многу на некои големи естетски проекти. Во тоа тој повеќе потсетува на режисерите на класичното кино на Холивуд: типичните средства за обликување, од камерата, преку светлото до монтажата, за него изгледаат како сами од себе да си ја бараат функцијата, инсценирањата е во втор план. Квалитетот на неговите сли-



ки (кадри), пред се, се определува од она што Херцог го чувствува, наоѓа, аранжира зад камерата, а не од свесната, доминирачка волја на стилот.

“Стилот е нешто што произлегува сосема само од себе од еден определен начин на работа, како нуспродукт и од едно основно држење (став). Стилот е токму еден елемент кој директно доаѓа од животот, онака како што ништо не можете да направите во врска со тоа како изгледа Вашиот ракопис.“

Да се разгледуваат и споредуваат разните ставови на разни режисери по прашањето на стилот и неговата функција би било, се разбира, бесмислено, особено на примерот на Вернер Херцог. Не само затоа што тој е далеку од тоа да има некој узор од киното, и затоа што како автодидакт и како самотник ги реализира своите проекти; притоа, одлучувачки останува неговиот начин на работа. Пред сценариото (книгата на снимањето) кај него по правило има веќе една интензивна сетилна претстава за готов филм, кој за една естетска пресметка не остава повеќе многу простор. Неговите сценарија не им соодветствуваат на традиционалните претстави скоро во ниедна точка. Во нив одвај да има некои поединости за поставеноста или движењето на камерата, за монтажата, нема конвенционални упатства за режијата и има само многу ретко разработени дијалози. Отприлика една третина на сцените настанува, според сопственото кажување на Херцог, дури во текот на снимањето и тие претходно не се фиксирани во книгата. Кај некои трудови кои настанувале под екстремни физички услов, тоа се немерливостите на местото на снимањето кои променливо влијаат на пишаниот концепт и на имажинацијата на режисерот. Сепак, зачудува тоа како Херцог успева поетските описи на екстремни пејсажи отпосле да ги дополни со камерата. Ова го овозможува точното меѓусебно познавање на режисерот и неговиот тим; Делото на Херцог е обележено и од силниот континуитет на неговите камермани и Cutterin.

Најголемиот јаз меѓу намерите на Херцог и конечниот резултат е во еден филм, кој првично требало да раскаже една научно фантастична приказна за пропаста на една далечна планета. Тој филм е сниман во јужна Сахара и во источна и западна Африка. Бројни незгоди и катастрофи во толкава мера влијаеле врз филмот, што *Fata Morgana* е повеќе една мешавина од апсурдна поезија и документарни снимки, кои, исто така, делуваат апсурдно. Така, *Fata Morgana* најмногу од сите филмови на Херцог му се измолкнува на толкувањето. Херцог значењето на овој труд го гледа, пред се, во еден нов начин на гледање, на тоа нешто да се направи видливо. Веќе самиот наслов сигнализира: се работи за илузии, фатаморгани (прекршувања на светлоста), визији, и ноќни мори. Во архајски пејсажи сретнуваме остатоци на западната цивилизација, кои буквално се губат во песокот. Притоа одат иритирачки текстови од еден гватемалски мит за создавањето и реченици како оваа: “Во рајот човек доаѓа на свет веќе мртов.“ Во глумата лежи своевидна надминување, и токму во *Fata Morgana* станува јасно, како делата на Херцог и соодветствуваат на претставата на поезијата како ритуално дејствување, како чин на заколнување и проклетство. Не е случајно, тоа што по овој филм го снимил *Земјата на молкот и џемнината* - филм кој во своето средиште ја навестува победата над молкот и темнината.

“Поразот е подобар од тоа воопшто да не се биде поразен“, еднаш напишал Херцог; се чини дека тој позитивно ги гледа, пред се, своите губитници. Дури и неговиот најнегативен лик, шпанскиот конквистадор Агире, во моментот на крајно лудило и конечен пораз, го има својот прв човечки миг, толку силно, без оглед на тоа што дотогаш дозволува да се почувствува само фасцинацијата на филмацијата, наспроти радикалното бунтовништво. Ова уште поконкретно се покажува во *Fitzcarraldo*: и таму едно Херцогово јунак се нафаќа со една налудничав идеја, имено, да ја донесе Големата Опера во џунглата на Амазон, и според мислењето на режисерот, баварскиот крал од бајките Лудвиг II особено би го разбрал овој филм. Токму *Fitzcarraldo*, подоцна уште повеќе *Cobra Verde*, разјаснуваат: Херцог раскажува, меѓутоа одбива својата приказна веднаш самиот да ја коментира. Во *Fitzcarraldo* тој го одбива и прашањето за користа што европејците

им ја носат на жителите од други делови од земјата, нека бидат тоа и само “културни добра” што им го носат.

Дотолку *Таму каде што сонувачи зеленише мравки* е исклучок, барем на прв поглед. Поинаку од поранешните дела на Херцог, тука налудничавите не се повеќе сонувачи, туку претставници на тотална целесобразност, соработници на една Mining Company, која во еден пејсаж на аустралиската пустина, бара уран. Тука не се работи толку за некој гигантски револт колку за нужноста да се сочува нешто. Наводно заостанатата култура на абориџините е, всушност, таа која уште го има човечкото достоинство. Во секој случај, Херцог е верен на себе и со овој филм: имено, во неговите длабоки сомнежи во однос на нашите норми и нашата таканаречена нормалност. Она што скршнува, што е туѓо секогаш ја дава смислата на неговото дело.

Ова важи дури и за *Cobra Verde*, најамбивалентниот филм од сите Херцогови филмови. Приказната за сиромашниот селанец од Сертао, кој се бунтува против својата судбина, за еден преплашен бандит кој конечно станува бескрупулозен трговец со робје, веќе не му ја дава на јунакот на филмот невиноста на една целосна опсесија од онаа страна на моралот. За Херцог, *Cobra Verde* не е нечовек, тој е повеќе надчовек, злосторник и жртва во исто време; тој не е осуден, туку не успева. И дури сопствениот увид на бандитот, дека ропството е голем злочин, ја прави разбирлива неговата пропаст. “Конечно нешто да се случи”, вели тој за катастрофата што треба да се сруши над него. Дури кога приказната на *Cobra Verde* до крај ќе се раскаже, Херцог ни дава коментар, кој иритира, пред се, затоа што наизглед воопшто не е подготвен во филмот: “робовите ќе ги продадат своите господари и ќе си израснат крилја.” Небаре може револуционерниот патос на овој инсерт да ја воспостави онаа политичка еднозначност, којашто раскажувачот и инсценаторот дотогаш, можеби дури и со право, не ги интересира, затоа што нивната имагинација никогаш не се разгорува преку пренесување пораки. Меѓутоа, што стои зад ова дело, зад саморазбирањето на Вернер Херцог, кое понекогаш се граничи со свест за мисија. Што стои зад маничното истражување на човечките гранични и екстремни ситуации?

“Сепак, можеби, центар на она што го праваме е потрагата. Се обидувам да артикулирам слики, кои неодојно мора да ги имаме, затоа што со нашите слики заостануваме зад состојбата на нашата цивилизација. И ако не можеме да најдеме адекватен јазик, односно, адекватни слики за состојбата на нашата цивилизација, тогаш тоа е сериозна работа, затоа што тогаш изумира една цивилизација, како што изумреле диносаурусите.

И второто е: јас се обидувам да истражувам и барам, што сме ние како луѓе. Тоа значи, сосема едноставно, јас работам на сликата за човекот. Тоа го прават сите што пишуваат, сите што сликаат. Класичен пример за тоа е Микеланџело: кога ја гледаме Сикстинската капела, односно, откога го имаме ова сликарство, знаеме повеќе за човечкиот патос. И тоа силно го води напред целото човештво, развитокот на човештвото. Веројатно послано од многу политичките надворешни случувања. И веројатно тоа е она што го унапредило човештвото како што тоа го направило воведувањето на компирот во исхраната.”

## ФИЛМОГРАФИЈА:

1962 **Herakles** (кусометражен филм, 12 мин, премонтиран 1965)

1964 **Игра во песокот** *Spiel im Sand* (кусометражен филм, 14 мин.)

1966 **Беспримерна одбрана на тврдината на германскиот крст** *Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz* (кусометражен филм, 14 мин.)

1967 **Знаци на животот\*** *Lebenszeichen* (игран филм, 90 мин.)

1967/68 **Последниот збор** *Letzte Worte* (кусометражен филм, 13 мин.)

1968 **Мерки против фанатикот** *Maßnahmen gegen Fanatiker* (кусометражен филм, 11 мин.)

1968/69 **Летачките лекари од Јужна Африка** *Die fliegenden Ärzte von Ostafrika* (документарен филм, 45 мин.)

1968/69 **Fata Morgana\*** (експериментален филм, 79 мин.)

1969/70 **И цуцунџата почнале како мали\*** *Auch Zwerge haben klein angefangen* (игран филм, 96 мин.)

1970 **Попречена иднина** *Behinderte Zukunft* (документарен филм, 63 мин.)

1970/71 **Земјата на молкот и темнината\*** *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (документарен филм, 85 мин.)

1972 **Агире, божијот гнев\***

*Aguirre, der Zorn Gottes* (игран филм, 93 мин.)

1973/74 **Големата екстаза на резбарот Штајнер** *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (документарен филм, 45 мин.)

1974 **Секој за себе и господ против сите\*** *Jeder für sich und Gott gegen alle* (игран филм, 109 мин.)

1975/76 **How much Wood Would a Woodchuck Chuck** (документарен филм, 44 мин.)

1976 **Со мене нема играње** *Mit mir will keiner spielen* (кусометражен филм, 14 мин.)

1976 **Стаклено срце\*** *Herz aus Glas* (игран филм, 94 мин.)

1976 **Le Soufriere** (документарен филм, 31 мин.)

1976/78 **Строшек\*** *Stroszek* (игран филм, 107 мин.)

1978 **Носферату - фантом на ноќта** *Nosferatu - Phantom der Nacht* (игран филм, 107 мин.)

1978 **Војцек\*** *Woyzek* (игран филм, 81 мин.)

1980 **Вера и валута** *Glaube und Währung* (документарен филм, 43 мин.)

1980 **Huie s Sermon / Huies Predigt** (документарен филм, 43 мин.)

1980/81 **Fitzcarraldo\*** (игран филм, 158 мин.)

1983 **Таму каде што сонуваат зелените мравки** *Wo die grünen Ameisen träumen* (игран филм, 100 мин.)

1984 **Балада за малите војници** *Ballade vom kleinen Soldaten* (документарен филм, 46 мин.)

1984 **Гасхербрум - светлечко брдо** *Gasherbrum - der leuchtende Berg* (документарен филм, 45 мин.)

1987 **Cobra Verde\*** (игран филм, 111 мин.)

1988 **Les Gaulois** (кусометражен филм, 12 мин.)

1988/89 **Wodaabe - пастири на сонцето** *Номадите од јужниот раб на Сахара* *Wodaabe - die Hirten der Sonne Nomaden am Südrand der Sahara* (документарен филм, 43 мин.)

1990 **Ехо од мрачното царство** *Echos aus einem düsteren Reich* (документарно-игран филм, 85 мин.)

1991 **Jag Mandir** *Ексцентричен приватен театар на махараџата од Удаипур* *Jag Mandir das excentriche Privattheater des Maharadscha Udaipur* (документарен филм, 82 мин.)

1991 **Крик од каменот** *Schrei aus Stein* (игран филм, 105 мин.)

1991/92 **Поуки во темницата** *Lektionen in Finsternis* (документарен филм, 52 мин.)

\* филмови вклучени во ретроспективата на В. Херцог

**ВЕРНЕР ХЕРЦОГ** е роден на 5 септември 1942 во Минхен како Вернер Стипетик.

Одраснал на селскиот имот во горнобаварските планини. Студиите по историја, литература и театарската уметност во Минхен и Пицбург ги прекинува. Кон филмската работа приоѓа автодидактички. За првиот игран филм *Знаци на живојот*, на берлинскиот фестивал 1968 година е награден со *Сребрената мечка*; на канскиот филмски фестивал за *Секој за себе и ѝосјод ѝројив сиџе* е награден со Посебната награда на жирито; за режија на филмот *Fitzcarraldo* е награден 1982 во Кан. Сојузната филмска награда за филмот *Знаци на живојот* (1968); 1975 за *Секој за себе и ѝосјод ѝројив сиџе*; 1978 за *La Soufriere*, 1982 за *Fitzcarraldo*, 1984 за *Таму каде што сонуваат зелените мравки*. Од 1963 е сопственик на продуцентската куќа (Werner Herzog Filmproduktion). Живее во Минхен.

Текстот е преведен од книгата:

Jörg-Dieter Kogel: Europäische Filmkunst, Regisseure im Porträt Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 1990

7. 05. - 21. 05.1996, со почеток од 20,00 часот, кино салата на МСУ.

Проекциите се реализирани со помош на:

Германско-македонско друштво за културна соработка и  
Амбасада на Сојузна Република Германија - Скопје

Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72; Одговорен уредник: Зоран Петровски; Уредник: Мирослав Појовиќ; Превод: Бранислав Сарќањац; Ликовно обликување: Ладислав Цветковски; Печат: Принтипоинт; Тираж: 300

Publisher: Museum of contemporary art Skopje, 91000 Skopje, p. box 482, Samoilova b.b. Macedonia, Phon: 389 91 23 63 72; Fax: 389 91 23 63 72; Editor in chief: Zoran Petrovski; Editor: Miroslav Popovic; Translation: Branislav Sarkanjac; Lay-out: Ladislav Cvetkovski; Printed by: Printpoint; Printed in 300 copies