

Werner Herzog, a fényíró sztalker

Echos. Zum dokumentarischen Werk Werner Herzogs

Szerkesztette Alejandro Bachmann, Michelle Koch,
Berlin, Vorwerk 8, 2018, 288 oldal

Az elmúlt másfél évtizedben megszorodtak a tudományos igényű kötetek korunk egyik legelismertebb dokumentumfilmjéről. Hét nyelven nyolc monográfia, egy átfogó életrajz, két, könyv hosszúságú esettanulmány, egy Gilles Deleuze filozófiájából kiinduló kismonográfia, valamint gyakran idézett interjúkötetek taglalják a máig rendületlenül dolgozó Werner Herzog életművét. Kifejezetten dokumentumfilmjeire összpontosító munkákat is találunk spanyolul (Antonio Weinrichter: *Caminar sobre hielo y fuego*, 2007), franciául (Valérie Carré: *La quête anthropologique de Werner Herzog*, 2008), angolul (Eric Ames: *Ferocious reality*, 2012) vagy, mint jelen esetben, németül.

Alejandro Bachmann (Bécsben és Kölnben tevékeny múzeumi kurátor, főiskolai tanár) és Michelle Koch (osztrák szakíró, lapszerkesztő) huszonkét szerzőt felvontató tanulmánykötetének német fogadtatása figyelemre méltó. Végére is olyan alkotó vizsgálatára vállalkoztak, aki nem lehetett próféta a saját hazájában, és akit két évtizeden át a legkülönbélebb (egymásnak is ellentmondó) jelzőkkel illeltek politikai nézetei, közszereplései miatt, sőt nemtelenül támadták. Most mégis elismerő hangú recenziókat lehet olvasni a szóban forgó könyvről és Herzog személyéről. Privát igazságait visszahangozzák, vakmerőségét, poétikai krédóját dicsérik, filmjeinek újranevezésére buzdítanak.

A viszonylag terjedelmes kötetből gondolatgazdagsága okán kiemelkedik a két szerkesztő saját tanulmánya (*A herzogi képek univerzuma*), egy-egy írás Bert Rebhandl (*Kömező: Werner Herzog a tudás határainál*), Barbara Wurm (*„Go ahead”: képek mindennek dacára*) és Manuel Zahn (*„Életjelek”: nyelv és kommunikáció Werner Herzog dokumentumfilmjeiben*) tollából, valamint André Siegers tanulmánya, aki talán a legbőszegesebben merített Herzog szövegeiből.

A rendező gondolkörében egyértelműen otthonosan mozgó tanulmányokban redundáns módon helyenként adatok ismétlődnek, de az is előfordul, hogy míg az egyik szerző bizonytalan a tényeket illetően, addig egy másik ugyanazon vonatkozásban pontos ismeretekkel rendel-

kezik. Hiányérzetet kelt továbbá a komparatisztika sajnálatos mellőzése: Herzog egy-egy filmjének, munkássága valamely jellemzőjének közelebbi vizsgálatakor csak elszórtan bukkan fel megvilágító erejű párhuzam, elgondolkodtató ellentét vagy merész rokonítás. Elmeélt villantó kivétel Christoph Huber észrevétele (*A Werner-játék: A láthatatlan persona, avagy az önábrázoló Werner Herzog mint műveinek idegenvezetője*), aki szerint az Indiába elkalauzoló *Jagmandir: Udaipur maharadszájának excentrikus magánszínháza* (1991) című film hosszú prologusa a nyugat-bengáli zseni, Satyajit Ray nagyszerű *Zeneszalonja* (1958) nyomán született (82.). Mégis, az összevetés hiánya különösen a dokumentum és fikció herzogi határátlépésének boncolgatása kapcsán feltűnő. És a figyelmes olvasót bizony nem kárpótolják a kötet szerzőinek kényszeres kereszthivatkozásai. Egy alaposabb (netán elegánsabb) szerkesztői munka kiigazíthatta volna e hibák zömét. A kötet egészéből mindenesetre meggyőzően kirajzolódik a rendkívüli rendezőegyéniség markáns arcéle. Lásuk jellemző vonásait és dokumentumfilm-esztétikájának tipológiáját!

Werner Herzog művében és személyében egyaránt kultikus figura. Önvallomásaiban, visszaemlékezéseiben felelevenített indulása is legendák homályába vész: szakmai képzésben nem részesült, tehát autodidakta filmes, gyermekéveit a hegyek között töltötte, félnomád körülmények között, tizenegy éves koráig pedig semmit sem tudott a mozi létezéséről. Minden kontinensen forgatott. Nincs még egy (dokumentum)filmes, aki ilyen sokszínűen bemutatta volna az emberi, sőt az emberin túli, előtti és utáni élet kaleidoszkópját. Rogue Film School néven sokadik éve magániskolát működtet kezdő filmeseknek. Az oktatott ismeretek aligha nevezhetők tipikusnak: helyszínválasztás gyalogszerrel (a távnak nincs jelentősége), zárfeltörés, forgatási engedélyek hamisítása a célsországban (Herzog saját tapasztalata nyomán Peru és Ecuador határán) stb. A forgatókönyvíráshoz adott tanácsok sem kevésbé eredetiek: olvasd el az *Eddát* és más, történelmileg távoli, lírai szövegeket, amelyeknek lenyűgöző a hangzása és a képi ereje, ezzel tudod feljavítani a magad kifejező-

készségét; olvass Vergiliust, hogy megtanuld megnevezni a rendkívülit stb. A klasszikus műveltség megszerzésére buzdító Herzog ugyanakkor előszeretettel merül alá a popkultúrában, színészként közreműködik hollywoodi produkciókban, és jellegzetes akcentusa miatt népszerű rajzfilmekhez kölcsönzi hangját. „Világhálós imágója részproduktuma az önálló brandnek: a tipikus európai művészfilmes rendezőnek” (35.). De még ez az önként vállalt guruszerep is valamiképpen hiteles, mondhatni, jól áll neki.

Mediális personájának megalkotása 1979 áprilisában történt, amikor az amerikai Les Blank kamerája előtt és egy elvesztett fogadás miatt elfogyasztotta fokhagymával és fűszerekkel ízesített, kacsaszírból kifőzött cipőjét. Több, hasonlóan hírhedtté vált esemény után a Herzog-imágó csúcspontja (vö. 39.) az *Incident at Loch Ness* című mockumentary (gúny-, esetleg bökdoku – a gúny- vagy bökvess analógiájára) volt 2004-ben a maga kétélű humorával, önleplező és önteremtő gesztusaival meg persze a Kitana Baker megtestesítette szonárszakértő-bikinimoddellel. Hasonló önironikus gesztusfilm a *Végtelen kék mélység* (2005) a Földet elhagyni kényszerülő emberiség végnapjairól.

A Herzog nevezetű mediális-vizuális hibrid azonban nemcsak önmaga eredetijének és kópiájának határait mossa el – akárcsak keleti pandanja, a japán játékfilmes rendezőseni, Kitano Takesi –, hanem a dokumentáció és fikció közötti határokat is. Herzog eloldja a dokumentumfilm műfaját a tényeken alapuló újságírói-oknyomozói munkamódszertől és gondolkodásmódtól. A dokumentumfilmekben szorgalmazott és felkínált, tisztán kognitív megismeréssel szemben egy erős esztétikai érzékelés fenntartását és megélését hangsúlyozza (68.). A faktum, a reáliák és a realitás – különösen pedig a játékfilmes akció – Herzognál a dolgok pusztá felszíne, lencsevégre nem való, képrögzítésre nem méltó szimulákrum. Ráadásul, ahogy az egy öntörvényű, kamerakész alkotótól elvárható, minduntalan beleírja magát a filmjeibe. Testi valójában már ötödik filmjében, a német romantika kimagasló alakjának, Achim von Arnim történetének nyomán írt *Életjelekben* (1968) felbukkant. A kérdező szerepében először a *Fogyatékos jövőben* (1971) lehetett hallani, amely tévéfilmje narrátori szövegét is maga írta. A *Steiner képfaragó nagy extázisa* (1974) jelentősége pedig az, hogy a rendező-tudósító Herzog ez után a plánon kívül is beszélni fog.

Az angolszász szakirodalomban Werner-világot, vizsgált kötetünkben pedig Werner-univerzumot emlegetnek a szakírók. Sok igazság van a Bachmann–Koch szerzőpáros felvetésében, miszerint Herzog sajátos filmművészetéhez bizonyos befogadói taktika szükséges. Ugyanakkor, teszik hozzá, az önmagát költőként értő Herzog nevezetes

krédója az eksztatikus igazságról nem esik távol egy inkább klasszikusabb, megalapozottabb dokumentumfilm-elmélettől és -fogalomtól, így olyanokkal rokonítható, mint John Grierson, Robert Flaherty vagy Alexander Kluge (19.) – ám hadd említsek egy kevésbé kézenfekvő párhuzamot: a pályáját a brit free cinema kötelékében kezdő Vas Róbert már legelső filmetűdjében, a *Refuge Englandben* (1959), az 1956-os magyar emigrációnak emelt lírai mementójában eredeti filmpoézist hívott életre.

Stilizáció és önstilizáció

A *Huie prédikációja* (1981) jóformán maradéktalanul megfelel minden olyan szabálynak, amit a Herzog által egyébként mélységesen megvetett cinéma vérité támaszt

Aguirre,
Isten haragja,
rendező:
Werner Herzog,
1972,
fotó: Cinetel
Hungary



a formailag szabályos dokumentumfilmmel szemben. A brooklyni illetőségű Huie L. Rogers tiszteletest in situ bemutató, negyvenkét perces alkotás közeli beállításaival, óvatos kocszásaival és pontos vágásával a spirituálék és gospelek buzdító hangulatát idézi első pillantásra mértéktartó módon. Ám a film közepétől párhuzamos vágással feltárul a környékbeli utcák pusztuló látványa – minden kommentár nélkül. Vajon ezeket a sivár képsorokat ellentpontnak szánta a rendező? Mindenesetre szerfölött kétségesnek tűnik, hogy magyarázatuk a 16 mm-es film-anyag fizikai korlátaiban volna keresendő (92.). Az utolsó snittben a közvetlenül a kamerába néző, némán álló Huie amerikai plánban látható élőképpen, miközben egy felirat jelenik meg: „Ha az embernek köze lenne a Naphoz, akkor az ma nem kelt volna fel.” Akármennyire is példás a rendező visszafogottsága, ebben az idézőjelek nélküli és az angol nyelvű filmbe ékelte német mondatban rögtön ráismerünk megerősítő gesztusára.

Herzog, a dokumentarista, játékfilmes és közéleti ember kedveli a kontrasztot, az ellentmondásokat. Hajlamos például lekicsinylően nyilatkozni az emberiség gazdasági vagy egyéb fejlődéséről, de elsőként jelentkezett Elon Musk Mars-missziójára, amikor a *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* (2016) alkalmat kínált neki, hogy ajánlkozásával szemmel láthatóan meghökkentse és ki-zökkentse Muskot. A narratív és filmes szöveget sem szokása hibátlanul elvarrni. A neves rendezőtárs, Edgar Reitz fején találta a szöveget, amikor úgy fogalmazott, hogy a gö-zöst a hegygerincen átvonszoló *Fitzcarraldo* (1982) nem más, mint egy ugrás végrehajtása a tipikus Herzog-szü-zséből saját módszerének elemzésébe (113.). Herzog nem „valódi” dokumentarista, nem is „valódi” játékfilmes, hanem olyan történetmondó, akinél a kvázidokumentarista filmjegyzetek mintegy észrevétlenül, a hol ravasz, hol rafinált fogásoknak köszönhetően interszubjektív tapasztalattá sűrűsödnek.

Joggal kérdezhetjük: performatív képsorai, narrátori kommentárjai, sőt még kérdései is a valóságra vonatkoznak-e egyáltalán, vagy inkább önmagukra, illetve más Herzog-képekre egy túl nagyra nőtt Herzog-univerzumban (26.)? Önreferencialitásukban ugyanis feloldódik minden valóságvonatkozás. Öntükröző univerzumában a képek, snittek, beállítások más képekre vagy mozzanatokra történő utalássá válnak, egyfajta mise en abyme-ként. Nem véletlen, hogy Herzog alkotói módszeréről, esztétikájáról és világnézetéről időről időre számos portréban is vall (nem beszélve werkfilmjeiről): *A filmjeim én vagyok* (1978); *Werner Herzog – rendező* (1986); *A világ végéig... aztán tovább. A rendező Werner Herzog eksztatikus világa* (1989); *Találkozás Werner Herzoggal* (2004) stb.

Nosferatu, az éjszaka fantomja című filmje (1979) a német expresszionista némafilm előtti tisztelgés, az utókor

kultikus tiszteletének örvendő Friedrich Wilhelm Murnau ötvenöt évvel korábbi mesterművének újralkotása – és a legvértelenebb vámpírfilm a mozgóképek egyetemes történetében. Edgar Reitz egy laudációban a *Nosferatu*-val kapcsolatban vámpirizmusról beszél. Herzog alkotása az értelemmel szembeni ellenállás kifejeződése, mondja, természettudományos gondolkodásunk filmes tetemre hívása. „A művészeti ágak közül ugyanis csak a film képes szellemidézésre, méghozzá realisztikus mozgóképek gyanánt, amely semmiben nem különbözik a szem reális érzékelésétől. A filmben ténylegesen szellemeket látunk. Sőt, azt mondhatnánk, csakis a vásznon megjelenő alakokhoz tapad valami szellemszerű. Kísértetek ők mind, ezek a szinte kézzel fogható, elevenességgel teli és régen elhunyt alakok.” (112–113.) A vámpirizmus tehát a mozi lényegét jelenti. Abszolút értelemben már csak ezért sem lehet határ fikció és dokumentum között: mindkettő mozgóképek, és mindkettő vámpirizmus. (A Bachmann–Koch szerzőpáros kirojtosodó játékfilmtechnikáról beszél az 1977-es *Bruno vándorlásaiban*, mintha annak cselekménye a pusztta megmutatás által valamiképpen igaznak, valószínűnek hatna – így mutatkozik meg a mozi lehengerlő audiovizuális ereje.)

Herzog dokumentumfilmjeiben csak egy színpadra állított eseményt látunk. A forgatási munka olyan, mint egy performansz, amit végül filmben dokumentálnak. Filmjei gyakran ennek az inszcenálási folyamatnak a közvetlen megfigyelései: *fiction in the making* (24–25.). Előfordul, hogy éppen emiatt kényszerül védekezésre valamely szerencsés fordulatot rögzítő jelenetnél: a *Látogatók a sötétből* című filmjében az antarktisi jégben ökol nagyságú meteoritot talál társaival; narrátori szerepkörében hangsúlyozza, hogy a jelenet nem megrendezett.

Tudatosan és nyíltan inszcenál és stilizál. „Rámenős” kamerahasználattal egyedülálló, a mindennapi valóságból kiemelt képeket alkot. Szereplői gyakran traumatikus tapasztalatának a fenséges magasságok és a visszaretentő mélységek megtapasztalása felel meg. Az interjúk és beszélgetések keretében elhangzó nyilatkozatok és történetek váltakoznak képerken belül és kívül elmondott kommentárjaival, és folytonos párbeszédbe lépnek azokkal. A *Találkozás Gorbacsovval* (2018) is ebben az értelemben vett kettős arckép. A szovjet vezető a film végén elszavalja Lermontov *Kimegyek az útra, még szelíden* című versét (*Выхожу один я на дорогу*). Bár Herzog nem romantikus alkotó, magáénak vallhatná Lermontov világot maga mögött hagyó sorait.

Herzog „kultikus státuszt élvező védjegyeről” (194.), azaz narrátori hangjáról a könyvben önálló tanulmányokat is találunk. Teljes joggal, hiszen stilisztikai fogás ez is. (Milyen termékeny lett volna eltöprengeni e jellegzetes hangálamondás és a film noir egyes szám első személyű

detektív-narrációja viszonyáról! Első hallásra talán megdöbbentő párhuzamba állításuk. Holott közös nevezőjük a német némafilm expresszionizmusa.) Herzog hangja óvatos, eltökélt, pimasz, szenvedélyes, eufórikus, visszafogott és így tovább, az érzelmi skála egészét bejárja (igen kevés rendező-narrátori tónus mérhető hozzá, de Szemző Tiboré talán igen). Apodiktikus lejtését a megtapasztalás hitelesíti. Majdnem minden esetben szemtanúként van jelen, valami kimagaslónak vagy mélyre hatolónak részvevő és elragadtatott krónikásaként, fellelkesült enthuziasztaként. Hol démoni kinézetű védőangyal, hol még fel nem ismert fivér (126.). Hozzászólásai hangját olykor a pátosz árnyalja, mégsem válik patetikussá. Amikor aláfestő zenével kiegészülve a szépre, fenségesre és magasztosra esküszik (mint Ken Russell *Mahlerje*), nem válik giccsessé (ellentétben Russell Csajkovszkij-filmjével).

Atlétika az esztétika előtt

Herzog szívesen megnehezíti a saját dolgát. „Atlétikai nagyravágásában” (96.) minden – látszólagos vagy éppen tényleges – lehetetlenség ellenére vállalja a feladatot. Az élet normális menetétől (Normrealität) való megszabadulni akarása, a fizikai nekigyürkőzés a világnak és az elemeknek lankadatlan kísérlet arra, hogy a nehézségek leküzdésében megjelenítse az egzisztenciális emberit. *A világ végéig...* című filmportréban így vall: „Idegeimre megy a gravitáció. Ellene akarok szegülni, ha kudarcot vallok is. Nehezemre esik esztétikáról beszélni. Magától jön, munka közben, az atlétikai tevékenységből.” A világ nehézségi erejével dacoló atlétikus mozgás megelőzi az esztétikai megfontolásokat vagy igazságokat. A mélyebb, poétikusabb igazság a súlytalanság állapotához hasonlatos, fűzi még hozzá. A stilizáció ezt a mozgásfolyamatot hivatott elősegíteni. A világ fizikai adottsága és fakticitása elleni mozgás az egyedül járható út (97–98.). Ezért a filmkészítés sem holmi polgári foglalkozás, hivatás vagy kenyérkereset, hanem egzisztenciális tét, ami nem egyszer halálos veszélybe sodorta a rendezőt és stábját. Így a hajó fáradtságos és minden jelenlővőre nézve kockázatos áthúzása a hegyen (*Fitzcarraldo*) megérzékíti a filmvászonon a tényleges és roppant erőfeszítést és a filmen kívüli valósággal való sikeres fizikai megküzdést (68.). Hasonló tanulságai vannak Herzog olyan filmjeinek, amelyekben a rendező kataklizmát átélt túlélőket arra vesz rá, hogy a helyszínen „eljártszva” újra átéljék a borzalmakat. A *Kis Dieter repülni akar* (1997) a vietkongok kezére került pilóta rendkívüli sorsát, míg a *Juliane lezuhan a dzsungelben* (1999) egy 1971-es repülőgép-szerencsétlenség egyetlen túlélőjének a történetét tárja fel.

Jégbenjárás (*Vom Gehenim Eis*) című útinaplóját akkor írta, amikor 1974 telén gyalogszerrel elindult München-

ből Párizsba, ahol a nagyszerű német filmtörténész, Lotte Eisner haldoklott. Abbéli várakozásában, sőt elvárásban tett így, hogy idős mentora túléljen. Irracionális és babonás az a gondolat, hit, hogy Eisner megmenthető, ha gyalog teszi meg halálos ágyáig az utat. A roppant terepjárás során a természet kísérleti területté válik. A gyaloglás a jégben a halál elleni Canossa-járássá magasztosul. Herzog naplójából kiviláglik korkritikája: a modern mindennapok a technikai kommunikáció hamis excesszusával igyekeznek elfeledtetni az emberrel visszavonhatatlan magányt, ami ennek lelepleződésével csak rémisztőbbé válik. A gyaloglás korszerűtlen mozgása elébe megy a magálynak, hogy megküzdjön vele. Korszerűtlen még azért is, mert haladásellenes: megkérdőjelezi a technikába vetett vakhitet. A természeti erővel való konfrontáció azonban kialakítja a helyes viszonyt a világhoz és önmagunkhoz. Herzog moziját tehát a lábak felől lehet elgondolni, mert filmes tudása a talpból jön.

A Jégbenjárás „az egzisztencia atlétikájába való implicit bevezetesként olvasható”. Mindez, sommáz az értelmező, a romantika újjáélesztésére emlékeztet (99–101.). Hasonló szellemben értelmezi ugyanezt a vonást egy másik szerző is. Herzog rendezőként nem esztétának tartja magát, hanem atlétának. Döntéseit nem valamely elméleti konstrukció, hanem praktikus mérlegelés útján hozza, koncepció alkalmazása helyett intuícióval vagy rögtönzéssel él. Gyökereihez hű, tősgyökeres bajuvár. Egyre megy, hogy az Amazonas dzsungelében, a szaharai sivatagban vagy az Antarktiszon forgat, végül bajor hazája hegységeit fedezné fel újra, azokat a belső vidékeket, amelyek formálták (76.). Kedveli tehát a félreeső, távoli helyszíneket, a mitikus és intuitív megközelítést, a szélsőséges természeti körülményeket és a szélsőséges emberi természetet. Zokszó nélkül lemond a civilizációs komfortról, a konvencionális beszéd- és gondolkodásmódról, formatanról. Filmstílusa kevésbé stílus, mint inkább esszéisztikus gondolkodásmód, amit a film médiumára alkalmaz (70.). Folyamatosan a rendkívüli képet keresi, a sosem látottat. A filmfelvétel vizuális ereje érdekli, érzéki potenciálja, a nézőre gyakorolt szuggesztív hatása. A nézőt a szívében kell eltalálni. Nem igaznak kell lennie, hanem az igazság felemelő érzését kell kiváltania (68.). Eközben kerüli a digitális képfeldolgozást vagy effekteket, hogy a néző újra hihessen a szemének, még ha hihetlent lát is. Képei „eksztatikus (fizikai) kimerülés jelenségei, amelyeket megelőz egy alapvető atlétikai megértés” (108.). Eltökélt és elkötelezett, mintha csak azt üzenné: hosszú futásomra mindig számíthatok.

A természet erejével való találkozás eszmélésre hívja a küzdő szubjektumot. Csakhogy a természet Herzognál nem a romantika idealizált vágyzónája. Gyakran hangoztatja: önmagában a természetben semmi sem fenséges

vagy vonzó, ellenkezőleg, a természet ostoba, vak, obszcén és elhibázott. Ezért romantikus kontempláció helyett saját aktivizmusát működteti (101.). Nem a földszagú élmény emeli fel a szubjektumot, hanem a kockázatvállalás, amint azt *A grizzlyember* (2005) végkicsengése hirdeti. A nagy vállalás, az emberfölötti tett, az önmagát beteljesítő hübrisz mindig utólag nyeri el – akár komor színezetű – legitimálását. Herzog egyes hősei tényleges atléták (*Steiner képfaragó nagy extázisa; Kegyetlen hegycsúcs; Gasherbrum: a világító hegy*), továbbá modern hőroszok, akik túlnőnek viszonyaikon, és a határok átlépésekor rendszerint kudarcot vallanak. A *Halálson* (2012–2013) televíziós dokumentumfilm-sorozata határátlépők újabb különös típusával, a halálraítéltekkel foglalkozik.

Herzog kamerája szeret jelen lenni a megfelelő pillanatban, és ennek érdekében gyakran valóban mindent elkövet, mégis előfordul, hogy morális okból vagy stilisztikai fogás kedvéért részben vagy egészen lemaradunk valamiről. Az egyik Steiner-interjúból például, ahol a síugró indulatosan a jugoszláv bírók szűklátókörűségét kritizálja, csak hangszávit kapunk. A narrátor Herzog azzal magyarázza a kép hiányát, hogy a felvétel egy cölöpkun-

hóban készült, ahol túl sötét volt a filmezéshez. Ez rávall módszerére. Azért hoz gyanúba valami nagyot, sőt megfoghatatlant (a mindennek dacára történő hősiesség elszárást), mivel pontosan tudja, hogy egyes képek pusztán szuggesztívként erőteljesebben hatnak, intenzívebben hozzák mozgásba a néző képzelőerejét. Hasonlót látunk *A világ zenévé változtatása: Bayreuth premier előtt* című filmjében (1996), amikor egy kéttonnás acélajtó felnyitása után alászállunk a Wagner-archívum szent mélységébe. A szakértő kezek a Trisztán-akkord és az opus ultimum, a *Parsifal* autográf kottájába engednek kurta bepillantást, miközben Herzog egy zseblámpa zavaros fényköreivel világítja meg a kottaoldalakat. *A fehér gyémántban* (2004) csak a sok ezer hegyi sarlósfecske nyer bebocsátást a guyanai Kaieteur-vízesés mögött megbújó barlangba. E tekintetben a legtöbbet elemzett szekvencia *A grizzlyember* tragikus medvetámadása, ami Timothy Treadwell halálát okozta. A huszonhat éves hím medve és a természet „meghökkenő közönye” a grizzlykutató élete és halála iránt csak Herzog kommentárjában jut szóhoz, a halálesetről véletlenül fennmaradt hanganyagot a rendező kegyeleti okból nem mutatta be.

Cobra Verde,
rendező:
Werner Herzog,
1987,
fotó: Cinetel
Hungary



Végletesség és lehetőségérzék

A csúcsteljesítmény gögje, az emberi lélek elveszejtő mélysége, egyszóval a Stefan Zweig-i csillagórák sarkallják a lehetetlen megkísérlésére a herzogi hősöket. Az önhibáján kívül, jugoszláv vendéglátói felelőtlenségéből bekövetkezett esése után a sűrű Steiner úgy érezte, rögtön újra ugrania kell, mert túlságosan tiszteli ezt a sportot. Az újabb, sikeres próbálkozás megerősítette igazában. Ám ehhez előbb ugrania kellett. A filmhez Herzog a Papol Vuh német krautrock együttes zenéjét választotta kíséretül. Kivéve itt. Az extremista pszichéjét helyrebillentő és a magasra törő vágyat ismételten beteljesítő ugráshoz Bach egyik orgonakórálja szól az isteni tapasztalatnak való önkéntes és boldog alávetés – a film záróakkordjára való tekintettel megkockáztatom: a megistenülés – jeleként.

Herzog előszeretettel merészkedik „a magány, a félelem és az utolsó dolgok területére” (85.), ahová csak a sikeresen küzdött Ádamból lett mikrotheosz juthat el. Határozottan öngyilkos vállalkozás volt a *La Soufrière: várakozás egy elkerülhetetlen katasztrófára* (1977), ez a kitörőfélben lévő vulkánon tett kedélyes, helikopteres-gyalogos kirándulás Jörg Schmidt-Reitwein és Edward Lachman operatőrök társaságában, „a premissza tiszta hübriszeként” (84.). A *Cobra Verde* (1987) és készítésének filmnaplója, a *Herzog Afrikában* (Steff Gruber, 1987) szintén olyan rendezőt mutat, aki filmrendezőként minden akadály ellenére megvalósítja vízióit, előrenyomul a más-világba, lehetségesbe, realizálhatóba. Végso soron nem is annyira a reális világgal való autentikus szembenézés válik hangsúlyossá, hanem a világ elgondolásának alternatív lehetősége stilizált dokumentarista felvételek képtöredékeinek összeillesztésével (28.). Mintha Herzog Robert Musil lehetőségérzékével (leszámítva annak ironiáját) pillantana a világra. Lehetőségember, aki a feltételes állítások közegében él, egy finomabb szövedékben, Isten fel nem serkent szándékaként – olvashatjuk karakterjegyeit *A tulajdonságok nélküli emberben*.

A földkerekséget bejáró Herzog igazán ráirányította a figyelmet a kultúrák végletes különbözőségére. A kamerájával rögzített alteritás meghökkentő képzeteket, törzsi szokásokat, vallási hagyományokat tár elénk. Ám a kulturális idegenség sokat hangoztatott problémái és pseudoigazságai helyett, szinte irracionális módon, az elődökkel való találkozás lehetőségeit, az atavisztikus kapcsolat kialakítását keresi – celluloid és fényírás segítségével.

Az imaginárius

Egy zürichi tudományos találkozón tartott, *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás kapcsolatáról* című elő-

adásában Carl Gustav Jung nem pusztán Freud dogmatikus-purgáló pszichoanalízisének kérlelhetetlen bírálatát végezte el. Érvelése szerint a műalkotások a soha nem tétlenkedő (személyes) tudattalan háttérből bontakoznak ki, ám a freudi értelmezőtechnika nagyon egyoldalú és önkényes, amikor kizárólag neurózist lát bennük. A műalkotással szembeni méltányos bánásmód azonban arra int, hogy a művet önjogán ismerjük el: a személyes diszpozíció táptalajából sarjad, gyakran mégis saját(os) törvények szerint nyeri el eleven formáját. Jung ráadásul a szimbolikus művek eredetét a nem személyes, hanem a tudatküszöb alatti, kollektív tudattalanban fedezte fel. Az archetípusok, a kollektív tudattalannak e mnemikus, a priori ősképei mitológikus alakzatok.

Nehéz szabadulni a képzettől, hogy Werner Herzog egyes szuggesztív vagy komor alkotásaiban mintha Jung mitológiai pandemoniumának nyitott volna ajtót, teret. Valahányszor a *Steiner képfaragó nagy extázisa* sportolója átszeli a levegőet, a képsor álomszerű minőséget kap, hiszen a rövid ideig tartó ugrás a lassított felvétel következtében szinte úgy kinyúlik a végtelenségig, mint Eisenstein *Patyomkin páncélosában* az odesszai lépcsősor a montázs-szekvencia által. „A Herzog által kitalált és megvalósított képek – így az egyik elemzői észrevétel – az álmok valóságosságáért kezeskednek, a róla szóló dokumentumfilmek pedig következetesen arra használja, hogy személye által bemutassa, feltárja és tanúsítsa ezt a valóságfelfogást” (107.). A világ fizikai végéig való előrenyomulás nem romantikus kaland, az ilyesmit Herzog hírhedten utálja. Sokkal inkább azért megy ki az ismeretlenbe, járja gyalogszerrel a határokat, hogy egy víziót találjon, beteljesítsen valamit, aztán gyarapodva hazatérjen. Nem a transzcendenst keresi, hanem a transzot, az ekstázist. Ez filmjeinek általános eljárása: a civilizáció peremén a viszonyok áttetszővé válnak, pontosabb és mélyebb pillantás tesznek lehetővé a világra és benne az emberre (102–103.).

A világ végéig... egyik nevezetes önvallomása szerint: „Ha mélyebbre akarunk tekinteni, el kell mennünk a peremig. [...] A moziban az imagináriuson keresztül egy mögöttes realitáshoz jutunk el.” A film médiuma kiszabadítja az embert történeti meghatározottságából, és ebben az értelemben, akár a gyaloglás, korszerűtlen. Ez magyarázza, miként válhat a film története a történelmi determinizmus leküzdésének lehetőségévé: „Mivel az ember belső krónikája, amit Herzog igyekszik feltárni filmjeiben, kivonja magát a történeti fejlődés alól” (103–104.). A mítoszként értett film ellene hat a történelem linearitásának, miközben vámpirizmusával, vizionárius voltával kifejezi és összhangba hozza az ember vágyait és álmait. „Mint a klasszikus időkben, mítoszokat kell kitalálni, amelyekben az emberek magukra ismerhetnek. Ezek a mítoszok ellenszegülnek az eszmetörténetnek, a történelem

linearitásának” (104.). Herzog maga sem tudta megmondani, minek a metaforája a *Fitzcarraldo* gözőse. Ha viszont hallgat jóakaróira, költségkímélő és nem mellel veszélytelen animációval vagy hajómodellel oldhatta volna meg a film intenzív nagyjelenetét. Ám ebben az esetben az pusztá kép marad. „Azáltal nyeri el a mítosz struktúráját, hogy egyszerre tény és fikció. [...] Az ilyen képek kivonják magukat a logosz általi teljes birtokbavétel alól – egyszerre van értelmük és pátoszuk, egyszerre nevetségesek és örültek. A nagyság felé törnek. Fennhéjázók. A világgal szembeni e hübriszben az emberi radikális öntételezésként értelmezhető” (106.). E tekintetben igen közel kerül egy másik kultikus rendező, a chilei-mexikói Alejandro Jodorowsky észbontó-pszichedelikus látomássósságához.

Herzog besorolhatatlan, korai etűdje vagy esszéje a *Fata Morgana* (1971). Minden dokumentarista gyökérzete ellenére leginkább fantasztikusként jellemezhető. „Alapmodellje azoknak a távol eső [unheimlich] és atavisztikus területeknek, amelyeket Herzog és figurái bejárnak a nagy eksztázist keresvén, de mindenekelőtt váratlan katasztrófákat, amelyeket további főbb munkáiban kutatni fog” (80.). A Szaharában és a Száhil övben forgatott alkotás nyilvánvalóan nem egy ismeretterjesztő dokumentumanyag összeállítása céljából készült, például a BBC számára. A kezdő szekvenciában látható nyolc, landoló repülőgép az azonos kamerapozíció miatt egymás tükrözésének tekinthető. Ez az irreális létrejötte (80.), tematikusan pedig minden rákövetkező beállítás megelőlegezése. A narrátor Lotte Eisner, aki Herzog felkérésre egy maja teremtményt olvas fel. Tempós sivatagi fártok, panorámafelvevételek váltakoznak, közeli beállításba csak ritkán kerül néhány helyi lakos portrészerű alakja, oszló állattetem, hősséggel viaskodó állat. Egyik szerzőnk a sivatagi káprázat különösségére hívja fel a figyelmet. A délibáb filmre vehető ugyan, de valójában nem létezik: tisztán optikai jelenség, illuzórikus, a valóság irizáló tükröződése, akárcsak maga a mozi (80.), azaz önreferenciális gesztus. Vizsgált tanulmánykötetünk ezt a nem fikcionális módusának nevezi, vagyis amikor a határok átlépésének kísértetiessége konzerválódik a reális filmképben – a reális lenyomataként, amihez nem ér fel más médium, és aminek voltaképpen megjelenési formája az imaginárius (119.).

A *Fata Morgana* döntően apokaliptikus alaphasszusával (a harmadik, egyben utolsó rész egyik állítása szerint „a Paradicsomban holtan jönnek az emberek a világra”), szerkezeti felépítésével és intenzív, „hagiográf barokk vi-

ziójával”¹ a lángoló kuvaiti olajmezőknek szentelt *Tanórák a sötétben* (1992), valamint a Föld aktív vulkánjairól szóló dokumentumfilm, az *Into the Inferno* (2016) méltó párdarabja. A fizikai valóságnak ezek a herzogoi stilizációi megkísérlik láthatóvá tenni azt, ami alapvetően csak a transzban, az álomban, a képzeletben létezik – az imaginárius körébe tartoznak. Herzog azonban, olvassuk másutt, nem áll meg itt. A végekgig tartó menetelése, vakmerő határátlépése egyszersmind felfedezőút befelé, amelynek során a lenyűgöző-lehetetlen tájak lélektükkörre válnak, de ez az út „nem egyes pszichékre irányul, hanem valami egyetemesre, ami inkább érezhető, semmint pontosan megnevezhető” (80.). Herzog több interjújában elmondja, hogy annak keresésére tette fel az életét, ami legmélyebb lényegünk, ami meghatároz bennünket, emberi lényeket. Ehhez akar megfelelő és méltó képeket felkutatni, megmutatni. Ezen a ponton – nem eltagadva Herzog averzióját minden elméletképzéssel szemben – eszünkbe juthat Hegel egyik művészetdefiníciója: „A természeti dolgok egyszerűen és egyszerűen léteznek. Az ember viszont mint tudat megkettőzi magát; létezik, továbbá önmagáért létezik: kibontakoztatja, szemléli, elképzeli önmagát, tudatosítja önnön lényét; önmagával szembeül. A műalkotás általános szükséglete tehát az emberi gondolkodásban gyökerezik, mivel a műalkotás egyik módja annak, ahogyan az embernek megmutatható, hogy mi ő maga. Ezt teszi az ember a tudományban stb. is, de a művészetben is.”²

A fenséges

A képek ontológiai státuszában feltétlenül hívó Herzog kivezet a modernitás episztemikus egységességéből, racionalizálásából a maga kísérletező jellegével (128.). Úgy is mondhatnánk, dionüszoszi művészetet csinál, és szembebeszél az esztétikai szókratizmussal, ahogyan azt egy ifjú bázeli klasszika-filológus jellemezte *A tragédia születése* című nagy esszéjében. Látomásos filmpoézisével Herzog óva int: nehogyszem elől tévesszük az irracionális fenségest, amit írásos manifestumában (*Minnesota Declaration*, Walker Art Center, 1999. április 30.) eksztatikus igazságnak nevezett (és krédójával vezérkulcsot adott értelmezői bizonytalan kezébe). Ezen inherens igazság felmutatása érdekében történik nála minden: műfaji hátszegés, stilizáció, atlétika, extrémizmus – és amiről a vizsgált tanulmánykötet elvéte ejt szót: az egyensúly visszanyerése. Herzog ugyanis nemcsak filmpoéta, hanem filmkomponista is. Az egyensúlyt keresi a képkockák, beállítások és szekvenciák között, az alkotás egészében. Egy

¹ AMES, Eric: *Ferocious Reality: Documentary According to Werner Herzog*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, 109.

² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. ZOLTAI Dénes, Bp., Atlantisz, 2004, 64–65.

interjúban a tökéletes egyensúly megteremtése miatt nevezte utolérhetetlennek Kurosava Akira *A vihar kapujában* című filmjét, amelyet a formai harmónia másik nagy alakja, a már említett Satyajit Ray egyszer úgy méltatott, hogy abban a japán mester egy balta pontosságával vág.

A fenséges esztétikai minőségének modern és posztmodern, úgy művészeti, mint elméleti elhanyagolásáról itt és most nem nyithatunk zárójelet. Eléréséhez Herzognak a filmnyelvi kíváncsalmakon túl (ritmikus vágás, szimmetrikus elrendezés stb.) eminens módon a nem diegetikus kísérőzene van segítségére. Képei szakralizálásához Herzog gyakran használ „szférikus” zenét kis, repetitív struktúrákkal, hogy például bizonyos helyeket vagy drámai pillanatokat „szent, áhítatos, misztikus, fenséges, sőt apokaliptikus módon” jelenítsen meg (74.). A képi és zenei anyag kontrasztja szintén a fenséges hatását erősíti fel. A *Látogatók a sötétből* című filmjében a kolosszális mexikói Chicxulub-kráter „sírivalóan szomorú” látványáról beszél, miközben hozzárendeli a megnyerően reszelős hangú, az r-eket keményen kipörgető Ana Gabriel *A pesar de todo* című, mariachi stílusú, eleven szerelemes dalát. Mert Herzog számára a zene az egyetlen igazán vigaszt nyújtó művészet. A *Tanórák a sötétben* földöntúli hatású apokaliptikus tájtraumáját szinte mindvégig kiváló ízléssel megválasztott klasszikus zenei művek ellenpontozzák Verditől Arvo Pärtig (lásd még ugyanezen film mottóját, a hamis Pascal-idézetet). A *Látogatók a sötétből* egy másik helyén Rimszkij-Korszakov kevésbé ismert, ám rendkívüli, *Atyánk* című ortodox kórusműve csendül fel a helikopterrel készült panorámafelvétel alatt és az Antarktisz örök jégpáncélja fölött. Aztán Herzog szólal meg karakteres narrátori hangján: „Folytattuk a keresést, de eszünkbe ötlött egy gondolat. Csak öt teljes hónap múlva száll le az éjszaka, és a következő ötezer kilométeren anélkül tudnánk végigsétálni, hogy akár egyetlen lélekkel is találkozoznánk. Ez az űr végső tapasztalata azok számára, akik gyalognak.” Ugyanez az atlétikai attitűd, ugyanez a fenséges eszkepizmus tűnik fel a több mint négy évtizeddel korábbi sportdokumentumfilm, a *Steiner képfaragó nagy extázisa* önstilizációs lezárásában, a síugró portréjához hozzáköltött áldézetben: „Valójában egészen egyedül kellene lennem a világon nekem, Steinernek, és rajtam



kívül más élőlény se legyen. Se nap, se kultúra, csak én, mezítelenül egy magas sziklán, ne legyen vihar, se hó, se utcák, se bankok, se pénz, se idő, se lélegzetvétel. Akkor legalábbis nem félnék többé.”

Jung egykori pszichoanalitikus koncepciójába schilleri fogantatású humanizmus vegyült. Felfogásában a vátesz-szimbolista művészet az emberiséget segítő erőket szabadít fel, folyamatosan neveli a korszellemet stb. Herzog viszont imaginárius odüsszeiái során flóra és fauna olyan terrénúmainak is felkutatja, olyan prehistorikus, földtörténeti léptékű idöket idéz, amelyek kilógnak a civilizált ember által meghódított természetből vagy történelmi távlatából, így végső soron ellehetetlenítik, de legalábbis jócskán megnehezítik egy humanista küldetéstudat, a sztalker sors vállalását. Kozmológiája, ha fogalmazhatunk így, Hérakleitosz töredékének csak az első felével azonosulhat: „Mint találmra odaöntött dolgok halmaza a legszebb a kosmos.”³ Mert miként a természetben, úgy a világegyetemben sem lát rendet, harmóniát, hanem a pusztát, közönyös egzisztálást. Ennél különösebben, idegenebbül nem is csenghet a XXI. századi, tudományos-technikai embernek szegezett herzog Quod vadis kérdése, sötétlő sejtelme – a kusza kozmosz sókristály galaxisainak milliárdjai közül, ahol lomhán cammog a megtúrt fény.

Cobra Verde,
rendező:
Werner Herzog,
1987,
fotó: Cinetel
Hungary

³ Hérakleitosz múzsái vagy a természetről. Pontos irányítás az élet célja felé. Ford. KERÉNYI Károly, Bp., Stemma, 1936, 47.