



## Turnacker Katalin

### *Ami marad: a végtelen kék mélység*

#### *Az ember nélküli élet disztópiája*

#### **Bevezetés**

A rendező életművének 20. század végi szakaszában már megtalálható az elnéptelenedő Föld témája, a *Leckék sötétségben* (Lektionen in Finsternis, 1991/1992) a háborús pusztítás leleplező képi szekvenciái a kihalás végső stádiuma felé haladnak. Herzog konklúziója esztétikai: „*A csillagok pusztulása, mint a teremtés maga, grandiózus szépségben zajlik.*”<sup>1</sup>

2005-ös filmjében, a *Végtelen kék mélységben* ehhez a folyamathoz kapcsolódik, s az ember nélküli élet disztópiáját vázolja fel. A földön bekövetkezett katasztrófák következményeként az emberiség az űrben kutat új élőhely után, amelynek sikertelensége már a film kiindulópontjában rögzül. A főszereplő alien tanúsága szerint azt a bolygót találják meg az asztronauták, amelyiket a földönkívüliek az alkalmatlan életkörülmények miatt már régen elhagytak, s az akkor még letelepedésre alkalmasnak hitt Földre érkeztek. E szokatlan, fordított, a „feje tetejére állított” nézőpontból (ti. az idegen galaxisok már lakhatatlanná váltak) elbeszélte történetben meglehetősen ironikus a megállapítás: az emberi faj ebben a kitérített térben és időben sem képes önmagát fenntartani, végső kipusztulása elkerülhetetlen. Herzog a sci-fi fantasy és a dokumentumfilm műfaji keveredését és az irónia stílusjegyeit alkalmazva fejti ki a jövőre vonatkozó felfogását. A disztópia formájába ágyazza, és logikus rendbe szedi a legfontosabb problémák okait és következményeit: elsőként helyzetképet ábrázol, majd társadalmi-természeti-emberi krízisek láncolatát vázolja fel, a tudományos kutatás módszereinek hatékonyságába vetett hitet rengeti meg, a krízis és káosz matematikájáról gondolkodik el, s legvégül kirajzolódik víziója a kihalt emberi fajról. Tanulmányom a film ezen egymásból következő állításai mellett igyekszik érveket felsorakoztatni: Herzog fikcionális jövőképe egybecseng bizonyos természettudományos kutatások megállapításaival és hasonló konklúzióival; a film választott formája, stílusa – körköröség, fantasztikum, dokumentum, irónia – a bizonyítás és cáfolat oppozicionális dinamikájára épül, amivel a „tudományos objektivitás” és a „művészi individualitás” ütköztetése valósul meg.

<sup>1</sup> Lásd a filmidézetet a *Leckék sötétségben* című film elején. Herzog saját aforizmáját a nyomatékosság kedvéért Pascalnak tulajdonítja. (Kiemelés, fordítás tőlem, T.K.)

## A fenntarthatóság dimenziói

Herzog filmjének főszereplője saját tanúsága szerint túlélő alien – bár külsejében semmi nem különbözteti meg embertársaitól –, aki elbeszéli rendkívüli sikertelenség-történetét. Mivel a földönkívüliek bolygója haldoklott, űrhajóikkal új életkörülmények után kutattak, s eljutottak a Földre. Az idegen civilizáció elpusztult életkörülményeinek megnevezése, mint az invázió oka tágabb dimenzióba helyezi a 21. századi emberiség problémahalmazát. A világűr haldokló bolygóinak víziója, ami a filmelbeszélés kiindulópontját képezi, a perspektivikus előrevetítés tragédiáján túl az élet fogalmának átértékelését irányozza elő. Az ember, mivel szárazföldi lény, Földnek nevezi élőhelyét, valójában a víz bolygójának kellene hívnia. Az űrből látható képe legfontosabb jellemzőjére mutat rá: felületének több mint kétharmadát víz borítja, ahol sokféle életforma bontakozott ki, s jelentősége felmérhetetlen, a fizikai-kémiai-biológiai folyamatokhoz nélkülözhetetlen. Ha az élet nem a tengerekben alakult ki, akkor is vízre volt szükség, hogy a baktérium vagy spóra a földkéreg kőzeteinek mélyéből az óceánba, vagy az űrből a szárazföldre jusson.<sup>2</sup> Bolygónk kívülről nagytotálból látható képe adja Herzog filmi metaforájának természettudományos alapját, amihez kulturális-filmművészeti összefüggéseket társít: a kékség, mélység, végtelenség fogalmait a tágran értelmezett térben és időben elszakítja szokványos használatuktól, más értelmet tulajdonít nekik. Ennek kialakítására az ide érkező idegen, az alien földi életet megfigyelő, külső szemszögét ötvözi a saját történelmét átélő-mesélő belső fokalizációjával. A váltakoztatás e módja alkalmas arra, hogy a tudományos ténytérre törekvés és a személyes reflexió együttese mindvégig az elbeszélés alapját biztosítsa, amelyhez további filmi stratégia társul, nevezetesen a dokumentum-fikció formai-stiláris alkalmazása. Ezek elemzésére a későbbiekben sor kerül, először vegyük sorra a film alienje által tapasztalt földi problémákat.

A tíz szerkezeti egységből álló mozgókép<sup>3</sup> inkább vizuális dominanciájú, zenei aláfestésű fantáziának tekinthető, mintsem a főszereplő narrációjával alátámasztott drámának, ezért helyesebb volna az egyes strukturális egységeket képeknek nevezni: rekviem tíz képben. A film prológuza mindenfajta szövegszerűség előtt megjeleníti a címével is megnevezett metaforájának egyik aspektusát: a végtelen kék vizet. A tengerek mélyének élő szervezetek által benépesített képét a földi modern szélmalomok végtelen terében mozgó apró fénypontok nagytotálja váltja fel. A háborítatlan életjelenség kifejezése találkozik a fejlett civilizáció technikai perfekcionizmussal törekvésével és sivárságával.

<sup>2</sup> Josef H. Reichholf szerint a földönkívüliek, ha idelátogatnának, a víz bolygójának neveznék a Földet. Josef H. REICHHOLF, *A kék bolygó. Bevezetés az ökológiába*, Bp, Dialóg Campus Kiadó, 2010, 15-24.

<sup>3</sup> I. Rekviem egy haldokló bolygóért, II. Az idegen alapítóatyák, III. A roswell-i UFO-rejtély felülvizsgálata, IV. Felderítőút a világ peremére, V. Egy álom halála, VI. A káosztranszport matematikája, VII. A távoli kékség rejtélyei, VIII. Az ideális kolónia utópiája, IX. Az időalagút, X. A visszatérés igaz története.

E vizuális bevezetés előzetes összefoglalása azoknak a tudományos kérdéseknek, amelyeket a film a későbbiekben kibont. A rekviem egy haldokló bolygóért – az első szerkezeti egység címe – kettős vonatkozásban fogható fel: az alien egykori és az „újabb”, a földi élőhelyének pusztulása felett érzett tehetetlenség és szomorúság kifejezéseként. Herzog filmje a földönkívüliek történelmének folyamatait úgy kezeli, mint az emberiség a cro-magnoni ős kialakulásától a paleolitikumon, a földművelés és állattenyésztésen, a középkor eseményein, a világháborúkon át a 20. század végéig zajló történetét. Az elbeszélésben kiemeli azokat a fordulatokat, amelyek a pusztuláshoz vezettek. Elsőként a domesztikáció és állattenyésztés kérdését hozza felszínre, amivel megindult az ember beavatkozása a természet folyamataiba, s amelynek következményeivel most kell számolnia. A letelepedés, a falu és város kialakulása újabb megoldandó társadalmi, környezeti és emberi gondokat vetett fel, amit a középkor és a 20. század világháborúinak „főbűnei” tetéztek. Holisztikus célzatú tudományos kutatások tárták fel az emberiség történelmének azon nagy periódusait, amikor a természeti-társadalmi és kulturális folyamatok radikálisan átalakultak. A tűzhasználat, a növénytermesztés-állattenyésztés, a nyelv kialakulásával kibontakozó fogalmi gondolkodás, az írás elterjedése, a falvak, városok nagy ütemű fejlődése, a természeti erőforrások kiaknázása, a tudomány és technika vívmányainak elterjedése az élet minden területén egyenesen vezetett a globalizálódáshoz, a tág értelemben vett emberi környezet gyors, rohamos átalakításához, sok esetben visszafordíthatatlan pusztulásához.<sup>4</sup>

A filmbeli technikai szuperlények idegen civilizációjának mintegy száz év szükségeltetett nagy terveik megvalósításához – városokat, fővárost alapítanak, létrehozzák a kongresszust, a Pentagont – és a rövid időn belül bekövetkezett kudarcához. Városaik lakatlanná váltak, plázáik romokban állnak, a sivatagos vidéken alig akad életnek nyoma. Bár tudományos-technikai ismereteik és eszközeik sokkal fejlettebbek voltak a földiekénél, előnyükből mégsem tudtak sikertörténetet kovácsolni. A kihalt városképek előtt álló alien a jelenséget az idegenséggel magyarázza: a honvágy, az elkeseredettség, az öngyilkossági kísérletek tanúskodnak a földönkívüliek helyzetéről, társadalmi integrációjuk kudarcáért miatt mindvégig kívülálló maradtak. Az okok keresését azonban sokkal tágabban kezeli a film: a társadalmi összefüggések mellett, a természeti és emberi tényezők feltárását egyaránt lényegesnek tartja.

Az elbeszélő személyes történetében szélesebb horizontú szociális problémák kerülnek felszínre: a diszkrimináció, a karrierizmus, a mediális manipuláció kérdései. Ez utóbbi kirívó példája az, hogy a CIA-nál sem tudásuk,

<sup>4</sup> Az emberiség történelmének utolsó kétszáz évében, a technikai-tudományos-energetikai forradalom időszakában zajlottak a rombolás jelentős folyamatai. Takács-Sánta elemzése szerint három tényező együttes kibontakozása vezetett a mai állapothoz: az európai tudomány fejlődése, a technika komplexitása és kumulációja, a fosszilis energiahordozók és az elektromosság elterjedése. TAKÁCS-SÁNTA András, Bioszféra-átalakításunk nagy ugrásai, Budapest, L'Harmattan, 2008, 33-58.

érdemeik vagy rátermettségük alapján választották ki a munkatársakat, hanem érdekek, összefonódások, kapcsolatrendszerek hasznossága, felhasználhatósága szerint. E machinációk leleplezéséül a fantasy a Roswell-i UFÓ-rejtélyt az alien szemszögéből úgy állítja be, mint az államhatalom egyik nagy hazugságát, amit annak „utasítására” a média alapoz meg és terjeszt el. Az úgy száz évvel korábban érkezett első földönkívülieket, az alapítókat még lelkesen üdvözölték az emberek, az 1947-ben talált UFÓ-k már riadalmat, háttartalan bizonytalanságot, félelmet okoztak, ezért elzárták a leletet és hazugságokat terjesztettek. A rejtély ötven évvel későbbi vizsgálatával a következő tudományos kérdéskör, az ismeretlen eredetű vírus vagy baktérium által okozott világméretű járvány kerül megnevezésre. A film stratégiája szerint ezúttal sem a megmentendő emberiségért folytatott hősiesség kibontakozása és megnyugtató végkifejlete – a műfajfilmek konvencionális megoldásai – a cél, hanem az infekció elterjedéséből eredő következményről való gondolkodás. A tudományos kutatás korlátai, a véges ismeretek, a túlzott önbizalomból eredő torz önkép megrengeti a racionalista, pozitivistá tudománycentrikus világgérfogást, s az eluralkodó pusztulási folyamatok megfékezhetetlensége miatt a fenntartható földi civilizáció lehetősége meghiúsul. A Föld feladása a rombolás súlyos konklúziója: az emberiség új élőhelyének keresése a célja a Tejút végéig, a „világ peremére tartó felfedezőútnak”. E negyedik strukturális egység címe Herzog *Üvegszív* (1976) című filmjének végét megidéző intertextualitás, amelynek történeti íve a rövid idő alatt bekövetkezett radikális természeti-társadalmi változások végkimenetelére figyelmeztet. Az német újfilm hetvenes évekbéli alkotásban a szereplők tapasztalati téridejük, megismerésük, akaratauk kiterjesztéseként csónakba ülnek, hogy eljussanak világuk végéig, ebben a harminc évvel későbbi fantasyben pedig már nincs saját világuk, újat kell keresni, újat kell teremteni. Ám az új szintén illúzió: a matematikusok által kiszámolt egzakt repülési terv (előbb a Vénuszra, aztán a Jupiterre kell eljutni, majd a Naprendszer elhagyni) kudarcot vall, ez új otthon álmának megsemmisüléséhez vezet.

Kubrick *2001: Űrodüsszeiájában* a sci-fi filmek időutazásának motívuma avantgárd szellemiségével, formanyelvével és reményteljes lezárásával lesz egyedi és példaértékű műalkotássá. Herzog filmjében ez az egység az emberiség természeti-társadalmi-humán folyamatainak vége felé tartó tendenciát mutat: a gondolkodó ember útja térhódításától, különböző korszakokon átívelő fejlődésén keresztül, az életét fenyegető, megállíthatatlan visszaeséséig tart. Földi események, jelenségek analógiájára szerveződik az élet a filmben az asztronauták űrhajóján: limitált térben, időben, környezetben immáron nemzedékek óta tengődik az emberiség, mint a bennszülöttek beltenyészetének, lázadásoknak, gyilkosságoknak deformált groteszk képződménye. A túlélésért folytatott küzdelem sebességét tovább kell fokozni, tehát ismét zseniális tudósok és felfedezéseik segíthetnek, reménykeltő (bár roppant illuzórikus)

például a káosztranszport matematikája. Megmaradva a műfaj alapvetésénél – hogy nem vállal(hat)ja az egzakt tudományos megalapozottságot vagy hitelességet –, a filmben a japán kutató a bolygók közötti láthatatlan kapuk, alagutak meglétét ecseteli, amelyeken keresztül az energiatranszport megvalósulhat, s el lehet jutni más galaxisokba. Az elemzés e helyütt nem térhet ki a tudományos elmélet egyes pontjaira, nem célja vitázni annak egyes részeivel, mint ahogy Herzog sem teszi, a galaxisok közti átjárhatóság perspektívájának felvetése számára inkább arra lesz alkalmas, hogy az emberi életre való alkalmazhatóság időbeli és térbeli dimenzióiról vizionáljon. Ezen a ponton lép be újra a galaxisokra is átvitt értelemben a „végtelen kék mélység” metaforája. Vizuális absztrakcióval teszi a sci-fi történetétől függetlenül a kékség-mélység-végtelenség fogalmait szemléletessé, audiovizuális esztétikájából adódóan élvezhetővé. Az emberi értelemben vett pusztulásnak már nincs jelentősége, nem kell okok és okozatok kapcsolatát kutatni, nincs szükség tudományos elméletekre, felfedezésekre. Megszűnt minden, ami biológiai, kulturális, művészeti vonatkozásban emberi.

A filmelbeszélés elején már szóba került az életkörülmények lehetetlensége miatt elhagyott bolygó, a földönkívüliek egykori lakhelye (az alien monológja tartalmazza), ahol most a földről érkezett asztronauták a jégben léket vágtak, és lemerültek a folyékony héliumba. A földtörténeti ősállapotokra utaló szekvencia, az élővilág evolúciójának lehetséges képei az emberiség történeti fejlődésére való hivatkozások sorába illeszkedik. Az ősi fajgazdagság, a harmonikus együttélés ismét felborul az ember megjelenésével, aki nem érti vagy nem akarja megérteni a természeti folyamatokat, azokat racionalizálni, a maga számára hasznossá kívánja tenni.<sup>5</sup> Az emberi faj túlélése érdekében az űrben is ugyanazokat az elveket, elképzeléseket követi, amelyeket a földön alkalmazott, és amelyek élettere teljes megsemmisítéséhez vezettek. Megindul az űr gyarmatosítása, az „ideális kolónia” létrehozása az emberi uralom „tökéletesített paradigmája” alapján. Herzog párhuzamot állít, analógiát teremt a tudományos kísérletek és a fantasy szituációi között. A 20. század közepén kutatók azzal experimentáltak, hogyan élhetne az emberiség egy erős energiamező fölé húzott kupola alatt létesített szárazföldön. Az Amazonas vidékéhez hasonló ideális környezetben ugyan lennének munkahelyek is, de a tömegigényeknek megfelelően főként kényelmesen lehetne vásárolgatni, edzeni, szórakozni.<sup>6</sup> A tudományos kísérletre történő utalás Herzog filmjében az élet megőrzéséért végzett erőfeszítések kudarcá között kap helyet,

<sup>5</sup> Az alien narrációja szerint nem bántak az élőlényekkel tisztelettel, bár azok szólni akartak hozzájuk.

<sup>6</sup> A tudományos ötleteket, hipotéziseket az azokra gyorsan reagáló tömegipar hasznosítja, amint ezt *A búra alatt* (2013) című amerikai sci-fi sorozat is bizonyítja. De még a tömegfigyelemre igényt tartó termék sem tud eltekinteni a természeti-társadalmi kérdések kiélézésétől: az idillikus környezet üvegházában burjánzik a gonoszság, a bűn, a nyereszkedés. Bár a rosszak versus jók akció-sorozatának klisédramaturgiája ismert módon épül fel, mégis meghúzódik mögötte a jövő fölötti aggodalom. (vö. ún. paranoia-filmek).

folytatva ezzel a végkifejlet felé tartó érvelések sorát.

Az elbeszélés verbális szintjén az alien narrációja a fantasztikus történetet erősíti, a vizuális kifejezés intenzitása ezzel szemben többféle szerepű: megszakítja a cselekmény folyamatosságát, a közbeiktatással megteremti a természeti-társadalmi valóval történő kapcsolatot, amit reflexiókkal ugyanakkor meg is kérdőjelez, s végül ez biztosítja az alkotói világkép kvalitását, érvényesülését a néző felé. Egyik legszebb példája az alienek szent helyének tartott völgy és a fölé boruló ég, az ún. „kék katedrális” képi-zenei kifejezése. A narráció tetőpontján teljesedik ki szavak nélkül az audiovizuális metafora: a hideg színárnyalatok folyékony és megszilárdult képződményeinek közegében csak egy-két fekete sziluett emlékeztet az ember jelenlétére. Az élet keletkezésének ősi állapota, a prehisztorikus idő és tér lassú ritmusú képe mindenfajta emberi tevékenységet, tárgyat, eszközt, konnotációt semmissé tesz. És mégis: az embernélküli élet transzcendenciája és grandiózus szépsége kapcsolja össze az archaikus kezdetet és a feltartóztathatatlan véget.

A film montázs szerkezetének két utolsó egysége a sci-fi történet lezárását, ugyanakkor körkörös ívének visszahajtását hivatott betölteni. Az időalagúton át visszatérő asztronauták nem tudták, mennyi ideig voltak távol, s nem sejtették, mi várja őket bolygójukon. Párhuzamos időutazásuk az idő illúzióját eredményezte: nem 15 évig voltak távol, hanem sokkal tovább, s az immáron 820 éve halott Föld az emberiség nemzeti parkja és nyaralóhelye lett. Az emberi populáció élőlények sokféle fajával benépesített egykori otthona visszatért prehisztorikus idejének őszállapotába a kopár hegyeket, fennsíkokat, völgyeket dokumentáló képi zárószekvencia tanúsága szerint. Amennyiben Herzog sci-fijét műfaji szabályok általi konstrukciónak tekintenénk, akkor elbeszélésének ezen a pontján feltűnővé lesznek kauzális ellentmondásai. Struktúrája, esztétikai kifejezése szerint a film az emberiség önmaga miatti otthontalanságának, kipusztulása felé vezető útjának fikciója és dokumentuma, hiszen az ember követői nem találnak élőhelyet a világűrben. A narráció végén mégis a Földdel környező lakható bolygók utópiája merül fel. Mivel Herzog számos módon feltöri a műfaji konvenciókat, ez a megoldás a végkifejletben egyfelől szerzői vízióinak sorát gazdagítja, másfelől gondolkodásának relativizmusát engedi felszínre jutni. A német rendezőtől nem szokatlan, hogy több kérdést sorakoztat egymás mellé, többféle, akár egymásnak ellentmondó alternatívát vázol fel egymás mellett anélkül, hogy állást foglalna, azt befogadóira hagyja. Manifesztáció, bizonyosság hiányában ugyan, de az elbeszélést mindvégig domináló audiovizuális metafora konnotációi miatt az emberi faj kihalása már nem csak távoli prognózis lesz.

A földi fejlett ipari és a még fejlettebb földönkívüli civilizáció egyformán képtelen fenntartani életfeltételeit, egyaránt jövő nélküli, pusztulásra ítélt faj. A filmben közvetlenül nem szerepel utalás Richard C. Duncan ún. Olduvai elméletére, de a sci-fi fantasy végkifejlete hasonló „jövendölést” állít fel

az emberiség helyzetéről. Míg a tudós, Duncan „csak” a közeljövőbeli, a homo habilis szintjére történő visszasüllyedésről beszél, addig Herzog – már csak a sci-fi fantasy okán is – festői-költői-zenei metaforájával embernélkülinek „féli” a világot. Tipikus herzogi bukás-történet visszatérésének is lehetne tartani e munkát, ami abban a vonatkozásban igaz is, hogy a nagy tetteket mozgató elszántság, akarat és ambíció csődjének lehetünk tanúi, ám itt sokkal nagyobb horderejű, sokkal végzetesebb kudarccal víziója tárul elénk, amelynek a mai ember, közvetlenül mi vagyunk a szereplői.

### ***A fantasztikum dokumentumának és a dokumentum fantasztikumának iróniája***

Werner Herzog egyetemes filmtörténeti helye és érdeme szerint kétség kívül a német modernista film egyik stílussteremtő egyénisége titulus birtokosa. A 20. század végén és a 21. elején egyre kevesebb nagyjátékfilmet rendezett, viszont egyre szűkebb időközönként jelentek meg dokumentumfilmeknek nevezett alkotások. A jobb híján alkalmazott filmtörténeti kategóriába – már csak sajátos filmkészítési módszerei miatt is – nehezen illeszthetők Herzog filmjei. Metódusa pályájának kezdetén, a hatvanas évek végén alapozódott meg és bontakozott-teljesedett ki a német újfilm virágkorában, a hetvenes években. A dokumentum és fikció lehetséges összefüggéseit, kölcsönös hatásmechanizmusát kutató-leíró aktuális diskurzus részeként Herzog szintén experimentál a kétféle mozgóképi elviség, matéria, kifejezőeszköz alkalmazásának variációival. Visszatekintve alkotópályájára maga is gyakorta hangoztatja, hogy munkái egységes struktúra elemei, s mivel azok az alkotó képzelet, az intenció, a tapasztalat szuverén leképezései, nehezen vagy egyáltalán nem választhatók szét játék- és dokumentumfilmekre.<sup>7</sup> A kétféle filmkészítés szoros összefonódását, a műnemek határátlépéseit mutatják munkái, a *Kálacsakra* (2003), *A fehér gyémánt* (2004), *A grizzlyember* (2005), a *Találkozások a világ végén* (2007). A fikcionális-dokumentáris egységesség egyik legkövetkezetesebb példája a *Végtelen kék mélység*, ahol a műfaji és az archív mozgóképi karakterisztikum, a fantasztikum és a dokumentum teremti meg a herzogi elbeszélés formai alapját.

E műben a sci-fi narratíva magját a fabula kauzális-időbeli összefüggései, a szüzsé természetfeletti eseményei és az alien, mint főszereplő narrátor alkalmazása adja. A fantasztikus fikció már a filmelbeszélés kezdetén a főhős és a valóság, tágabban az univerzum kapcsolatát, viszonyát boncolgatja, amelynek alapján szerveződik a nézői tudás is. A földönkívüliek története mitikus, a filmben is megnevezett UFÓ-rejtélytől datálhatóan kelt széles körben életre, s idő múltával a különböző kultúrákban hol élénkebb, hol kevésbé virulens

<sup>7</sup> Moritz Holfelder Herzogról írt biográfiájában hivatkozik a rendező álláspontjára és Roger Ebert cikkére a Time Magazinban. Moritz HOLFELDER, *Werner Herzog. Die Biographie*, Langen/Müller 2012, 10. Roger EBERT, Time Magazin, 2009, 30.



módon volt, van jelen. Az újkeletűnek tartható mítosz, a földinél magasabb rendű civilizáció megjelenése és asszimilációs kísérlete bolygónkon olyan események egymásutánjából következik, amely teljességgel irreleváns a világról alkotott tudományos ismereteink tekintetében. Pontosabban, keletkezése idején volt az, mára mindez megváltozni látszik. Egyik okát a robbanásszerűen felgyarapodott, pontosabbá vált tudásanyagban érdemes keresnünk, s abban, hogy képessé váltunk inter- és transzdiszciplináris kutatásokon alapuló egyre tudatosabb igényű cselekvésre. A holisztikus aspektusú egyre gyorsabb ütemű változások természet- társadalom- és humán tudományok terén vezettek többek között az irracionálitáshoz fűződő viszony megváltozásához, főként a relativizmus, a szkepticizmus rengette meg a világról való addigi ismeretek, törvények érvényességét és a beléjük helyezett bizalmat. Az alternatív világok narratívája már nem csak a populáris kultúrában, hanem a művészetek különböző ágaiban, azok között is sokféle formában a filmművészetben szaporodott el. E jelenség okainak bővebb elemzésére e helyütt nem térhetünk ki, inkább arra irányítjuk figyelmünket, hogyan alakítja ki és szervezi át az elismert szerzői filmes Herzog a filmformát, hogyan működteti stiláris eszközeit a világ ezredforduló utáni állapotának jellemzéséhez.

A filmi narrátor, az alien folyamatos jelenléte, mindentudó felsőbbrendű lényként való navigáló-vezető szerepe a fantasztikus narráció biztosítéka, egyúttal hozzá és történetéhez kapcsolódik a nézők bizonytalansága, szkepszise is, hogy mondandóját valószerűnek, részben annak, vagy irreálisnak tartsa. Tzvetan Todorov fantasztikus irodalmi művek kapcsán a fantasztikum első feltételeként azt írja, hogy az „[...] a természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán.”<sup>8</sup> A befogadó bizonytalansága attól függően alakul, hogy tud-e a cselekményre racionális tudományos megalapozottságú magyarázatot találni avagy sem, ha nem talál, akkor valószerűtlennek tartja az olvasottakat-látottakat. A fantasztikum olvasóját-nézőjét egyfajta döntéshez, saját álláspont kialakításához juttatja, ám hezitálásának nem kicsi a tétje, hiszen borzongás és/vagy félelem érzése kerítheti hatalmába. Amennyiben a befogadó egyértelműen a képzelet, a vízió, a percepcionális illúzió fikcionális narratíváját véli felismerni, akkor az nem kezdi ki világának ismert törvényeit, azok stabilitása fennmarad. Amennyiben mégis valóságos cselekményként fogja fel az elbeszélést, akkor a tudományos megismerés, a tudás addigi bástyája látszik beomlani. A befogadó habozása végül feloldódik, Todorov megállapítása szerint az már egy másik műfajba lépést szignalizálja.<sup>9</sup>

Problematikus a művek besorolhatósága műfajokban, alműfajokba, hiszen kérdés az, hogy diakronikus vagy szinkronikus rendszerbe illeszthetőek-e az alkotások, vagy egyszerre tartoznak mindkettőhöz. A film sci-fi műfajának

<sup>8</sup> Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest, Napvilág Kiadó, TÁRStudomány sorozat, Budapest, 2002, 25.

<sup>9</sup> „Amint az egyik vagy a másik választ fogadjuk el, elhagyjuk a fantasztikumot, és valamilyen szomszédos műfajba lépünk: a különösbe vagy csodásba.” TODOROV, *i.m.*, 25.

kialakulása a filmtörténet kezdeti időszakára nyúlik vissza, amit Méliès *Utazás a Holdba* (1902) című világhírűvé vált munkája az első földönkívüliekkel jól példáz. A fantasy a digitális technológia eluralkodásával érte el virágkorát, s az ezredforduló előtti-utáni boomja máig töretlen a műfaji filmiparban. A filmtörténeti folyamatok alakulásában az adott korok szinkronikus ismeretei, eredményei, tudományos, technológiai-technikai, művészeti vívmányai játszanak szerepet, amelyeket a tömegfilmipar gyors ütemben magába szív, felhasznál. Másik probléma a besorolhatóság kritériumait érinti, nevezetesen azt, hogy a műveknek nagy vonalakban közös narratív, formai, stiláris szabályszerűségnek kell megfelelniük, hogy ugyanabba a zsánerbe tartozzanak. Ehhez nagy mennyiségű alkotásnak kell markáns konvenciók alapján elkészülnie. A műfaji rendszer historikus perspektívából jól láthatóan dinamikus változások sorából áll, amely koronként fel-feléledő elméleti diskurzus tárgyát képezi. További probléma az, hogy mindenfajta változékonyság, rugalmasság ellenére sem vagy csak részben illeszthetők be a zsánerstruktúrába az ún. szerzői műfaji filmek, illetőleg olyan rendezők munkái, amelyek inkább tartoznak autonóm művészi tartalmi-formai egységhez, mint konvenciókhoz. Herzog fantasy-ja ennek tipikus példája – igaz eddig a fantasztikum lehetőségeit kiaknázó egyszeri –, és még hosszán sorolhatók lennének a hasonló szerzői esetek (pl. Truffaut, Godard, Wenders).

Amint már arról szó esett, a német rendező műfajok sajátosságaitól nagyrészt függetlenül, a dokumentum és fikció szoros kapcsolatában készíti filmjeit. A Végtelen kék mélység fantasztikus narrációja mellé a dokumentumanyagok kerülnek a repülés történetéből és a világűrűből a NASA hozzájárulásával, engedélyével: az STS-34-es űrsikló űrhajósai fényképezték a film anyagától láthatóan eltérő archív részeket.<sup>10</sup> A fantasztikus utazás asztronautáinak héliumba való lemerülésének képsorai Henry Kaisertől származnak, aki az Antarktison a jég alá merülve készített valószínűtlennek tűnő dokumentatív felvételeket. A dokumentumjellegét továbbá megerősíti a tudósokkal, főként matematikusokkal készített mozgóképi riportok sora: Roger Diehl, Ted Sweetser, Martin Lo szakavatott kommentárjai arra hivatottak, hogy a tudományosság, az objektivitás bázisán alátámaszák a film állításait. A szerzői fantasztikus vízió stiláris eszköze a dokumentatív realizmus, hiszen – ahogy Fellini is megállapítja: „Bizonyos értelemben minden realiztikus. Én nem látok választóvonalat ábrázolás és valóság között. Sok valóságot látok az ábrázolásban. (...) Egy tájnak például különböző rétegei vannak, különböző mélységekben, és ezek közül a legmélyebb, amit csak a költői nyelv képes felszínre hozni, nem feltétlenül a legkevésbé valóságos.”<sup>11</sup> A földönkívüliek történetének

<sup>10</sup> Asztronauták: Donald Williams, kapitány; Dr. Ellen Baker, fizikus; Franklin Chang-Diaz, plazmafizikus; Shannon Lucid, biokémikus; Michel McCulley, pilóta – Herzog köszönetet mond az űrhajósoknak bátorságukért, hogy a film csapatával együtt voltak küldetésükben, valamint a NASA hozzájárulásáért és költői érzékenységéért.

<sup>11</sup> Federico FELLINI, *Játszani, mint a gyermek*, Bp., Háttér kiadó, 2003, 119.

minden egyes képkockája valós fizikai történés, esemény eredménye, s akként tünteti is fel magát. A fantasztikus és a realiztikus egységet alkotva formálja meg az alkotás központi metaforikus képiségét, az ember nélküli végtelen kék mélységet, amelynek nyomán egyfajta „költői értelmezés” lehetősége tárul fel. A sci-fi fantázia nézője a mű vizuális és zenei megjelenítésének absztraháló jellege miatt képes magáévá tenni e megközelítést, még ha a történet konkrét megjelenítése le is köti. Az audiovizuális egységesség kiemelkedő volta egyrésztől a kísérleti zenével foglalkozó muzsikussal és megszállott mélytengeri bűvár, Henry Kaiser antarktiszi jég alatt készített képeinek, azok keretet képező és a narrációban visszatérő montírozásának, másrésztől Ernst Reijseger és Mola Sylla improvizációs zenéjének köszönhető.<sup>12</sup>

A romantikus fenséges csapdáját Herzog iróniája segítségével kerüli el: a kék mélytengeri aljzat apró élőlényeit, a planktonokat az elhagyott bolygó lakóiként mutatja be, akiket a földi hódítók – az alien kommentálása szerint – nem részesítettek kellő megbecsülésben; idegen nyelvük egzotikus zenei intonáció.<sup>13</sup> E megmosolyogtató narratív közlésben meglapul az állatvédők elvakult szemléletének kritikája. Az irónián alapuló humor az filmelbeszélés több pontján fellelhető, például az asztronauták életének epizódjaiban (vidám „lebegő tornamutatványok”, gyakorlatok a kabinban), és legfőképpen a főszereplő földönkívüli kinézetének, mimikájának, tekintetének felvételein. A szerepet megformáló Brad Dourif zilált külseje, örült tekintete nem csak Herzog egykori kedves ellenségét, Klaus Kinskit idézi, hanem benne foglaltatik a színész szerepei általi előélete: egykor zajos siker volt a pszichiátria fiatal lakója, Billy Bibbit tragédiájának megformálása a *Száll a kakukk fészkére* (Milos Forman, 1975) című filmben, majd hosszú sorban következtek a thrillerek és horrorok változatos gonosz gyilkos alakjai. Mivel ez utóbbiak nagy számban követték egymást, a nézők elvárásait jelentősen meghatározták, s bár Herzog alienje inkább semleges, mintsem gonosz, mégis árnyalják Brad Dourif filmbeli megjelenését egykori karakterei.<sup>14</sup> Egyúttal az is igaz, hogy a színész kilépését a műfaji film szerepléséből, kategóriáiból éppen ez a mű segítette elő.

Összegezve: Werner Herzog 2005-ben készült filmje az emberiség létkérdéseit aktuális tudományos kérdéskörökön belül feszegeti, s anélkül, hogy bármely nézet mellett állást foglalna, elgondolkoztat azon, mennyi időnk lehet, amíg eljutunk bolygónk élehetlenné tételéhez. Körkörös struktúrába zárva, a fikció és a dokumentum formai-stilisztikai tárházával, az irónia „fekete humorával” a tudományos kutatás eredményeit megkérdőjelezi, az úrutazás próbálkozásait megcáfolja, az újrakezdés lehetőségeit megghiúsítja. A néző a viszonylag szórakoztató film végén rádöbbenhet arra, hogy a fenntarthatóság, az emberiség számára még megnyugtatóan hangzó alternatíva végső soron nem létezik.

<sup>13</sup> Werner Herzog egy pszichedelikus miniatúrát forgatott mindenkori kedvenc témájáról, a másik másságáról, s közben kihúzta szereplőinek lába alól a talajt. Írja DIEDERICHSEN, *Wir sind dann mal weg, Die Zeit*, 01.11.2007. Nr.45. (Nyers fordítás tőlem T.K.)

<sup>14</sup> Herzog ironikus fogása az is, hogy Dourif hangját adta Chucky-nak a *Gyerekjáték* (1988), *Gyerekjáték 2.* (1990), *Chucky menyasszonya* (1998), *Chucky ivadéka* (2004) hírhedt rosszfiú beszélő baba sorozatgyilkosának, ebben a fantasyben pedig mindvégig az ő narrációját halljuk.



CSERHALMI GYÖRGY

# DÖGKESELYŰ

