

Performa 3 | 2016. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztők:
Kicsák Lóránt
Nemes László

A szám felelős szerkesztője: Kicsák Lóránt

Olvasószerkesztő: Kusper Judit

Kiadja: Eszterházy Károly Főiskola Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Zimányi Árpád dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Győri Zsolt

„Az állatok királyak! Timothy hódít!”

Menekülés, foglyul ejtettség és liminalitás Werner Herzog *Medvebarát* című filmjében¹

Őszintén hiszem, hogy filmjeim képei a Te képeid is. Valahol mélyen a tudatalattidban megtalálod őket, mint alvó barátot, aki felébred a filmjeim képeinek hatására. Olyan érzés, mintha én mutatnálak be a soha nem látott testvérednek... A különbség köztünk mindössze annyi, hogy én világosan meg tudom mutatni ezeket a közös álmunkban élő kimondatlan és érintetlen képeket.²

Timothy Treadwell felvételeit nézve az emberi természet mélysége tárul fel.³

A *Medvebarát* című 2005-ös, Werner Herzog rendezésében készült film Timothy Treadwell-ről, az önjelölt medvevédőről szól. Treadwell tizenhárom nyarat töltött Alaszkában vadon élő grizzlyk közelében; ez idő alatt több mint ezer órányi videofelvételt készített az állatokról és magáról, míg végül 2003 őszén egy kiéhezett példány végzett a sátorozó állatbaráttal és annak barátnőjével. A *Medvebarát*, szó szerint, „kimondatlan és érintetlen képeket”, liminális tapasztalatokat mutat be a megértés, a kultúra, az identitás, a filmes műfajok határait boncolgatva. És mindez már a plakátjára is igaz.

¹ Jelen tanulmány alapját a szöveg angol nyelvű verziója képezi, melyet Géczy Balázs fordított magyarra.

² Paul Cronin (szerk.): *Herzog on Herzog*. London, Faber, 2002.

³ Werner Herzog: What I've Learned. *Esquire* 26 June 2007. Web. 2015. június 14.



A filmplakátok, miközben felkonferálják az alkotást és beszélnek annak értékéről, performatív aktusok keretében invitálják nézőtérre a közönséget. A fentebb látható plakát multimodális diskurzus segítségével teremt kapcsolatot a leendő nézővel és hív életre bizonyos elvárásokat. Színválasztásával, a szürke és az arany vegyítésével határhelyzetben, a vihar előtti égbolt utolsó napsugaraiban villantja fel a tájat. Werner Herzog kétszavas filmcíme, *Grizzly Man*, a két fogalommal és a közöttük lévő feszültséggel szintén egy liminális tapasztalatot ragad meg. A cím grizzly és ember kapcsolatáról semmit többet nem mond, ezért is jó cím. A magyar cím annál beszédesebb, túlinterepreteál – többek között ezért tartom rossznak –, a medvék barátjaként jellemzi a főhős Timothy Treadwellt, vagyis egy barátság-narratívát ígérve fordul potenciális közönségéhez. De vajon tényleg egy barátság történetét meséli el a Treadwell felvételeit és Herzog riportjait montírozó film, különösen annak fényében, hogy a férfit végül felfalja egy medve? A medve fenyegető és vészjósló testtartása sem feltétlenül a barátság gesztusnyelvét idézi meg a grafikán. A kedvesináló rövid felirat – „A természetben vannak határok. Egy férfi élete elmúlt tíz évét ezek áthágásával töltötte” – ugyancsak a határátlépés mint az egymásra találás motívumát hangsúlyozza, melyet a kritika méltató szavai („lenyűgöző”, „csodálatos”, „emlékezetes”, „húsbavágó”) tovább erősítenek, ugyanakkor egyetemes szintre is emelnek. S bár a plakáton olvasható információ tanúsága szerint Werner Herzog készítette a filmet, közismert tény, hogy azt

Treadwell felvételei dominálják, akit a német származású rendező nem ismert személyesen. Tanulmányom fókuszában Treadwell és Herzog vásznon megvalósuló szimbolikus találkozása áll, az a mód, ahogyan filmjében Herzog medve és ember viszonyát, valamint a természet kulturális-társadalmi imaginációit keretbe helyezi és a treadwelli identitásnarratíva teremtőjeként a film szerzőjévé válik.

1. Az identitásnarratíva első szintje: az infantilis Treadwell

A felszínes és az eksztatikus igazság konfliktusa központi szereppel bír Herzog *Minnesota Declaration* című kiáltványában, melyet a rendező bizonyos dokumentarista és néprajzi filmes gyakorlatok polemikus kritikájának szánt. A kirohanás középpontjában a *cinéma vérité* áll, az a felszínes, normatív és dogmatikus dokumentarista módszer, amit Herzog az „ősi tények romjai között fotózgató turista”⁴ sajátjaként jellemez. A kiáltvány minden szellemessége és iróniája ellenére bántó és félreértelmezhető általánosításokban beszél a *cinéma vérité*-ről. Részletesebb meghatározás nélkül a fogalomra tett utalás üres metafora marad, mindannak a gyűjtőneve, amit Herzog megvet a dokumentarista mozi történetében. Teljes homály fedti ugyanis, mely műfajok kerülnek pellengérré. A néprajzzal foglalkozó alkotások? A politikai-agitatív alkotások, a szociográfiák vagy a természetfilmek? Dziga Vertov vagy Robert Flaherty munkái, Perrault, Rouch vagy Gardner filmjei? Esetleg a National Geographic és az Animal Planet-féle tévécsatornáknak dolgozó természetfilmesekkel van a baj? Az sem világos, hogy Herzog mit hiányol a *cinéma vérité*-ből? A spontán, őszinte, pszichológiai mélységű felfedezést? A drámai feszültséget, a társadalmi felelősséget, az intimitást? Sajnálatos módon ezekre a kérdésekre nem kapunk választ a kiáltványból, mely enigmatikus szöveggént tudatosan kerüli meg a konkrétumokat: érzékelteti, de nem fejt ki írója kritikus véleményét.

Úgy hiszem, a szöveg kinyilatkoztató és elutasító hangneme elsősorban Herzog tudományos normák, filmelméleti diskurzusok és kategóriák iránti ösztönös szkepticizmusát tükrözi, azoknak a kételyeknek ad hangot, hogy mennyiben lehet előre lefektetett irányelvek mentén hitelesen beszélni kultúrákról. Csakhogy részletek hiányában a mozi igaz katonái (a zsigerből dolgozó ösztönös rendezők) és annak irodistái (az elvont elméletekhez

⁴ Paul Cronin (szerk.): *Herzog on Herzog*. 301.

illusztrációkat készítő technokraták) között dúló csata, amiről Herzog helyenként apokaliptikus képet fest, legfeljebb vihar egy kanál vízben.

Herzog kategorikus álláspontját tovább gyengíti, hogy a *cinéma vérité*-t nem kis nehézségek árán lehetne azonosítani bármilyen objektív, tudományos ábrázolással, vagy a *légy a falon* típusú dokumentumfilmekkel. Ezek a vonások sokkal inkább a megfigyelő filmet jellemzik, amihez gyakran társul a mindenhatóság illúziója. Ha a kiáltvány tartalmazná a „megfigyelői filmkészítés” vagy – David McDougall terminusával élve – a „tisztán adaptív kamera” kifejezéseket, egyértelmű lenne, hogy a „felszínes igazság, a könyvelők igazsága” a *légy a falon* megközelítésre utal, melyet Catherine Russel szerint a „konvencionálisan az etnográfiahoz kötött objektivitás és empirizmus” ural. Hasonló véleményen van Peter Ian Crawford is, aki szerint a megfigyelői mozi (és bizonyos tekintetben a résztvevő film is), objektivitásának, empirizmusának és pozitivismusának köszönhetően, mereven ragaszkodik a „mimetikus ábrázoláshoz, és az autentikusság, igazság, kontextualizálás és jelentés még mindig relevánsnak és nélkülözhetetlennek tartott fogalmihoz”.⁵ Ennélfogva jogosnak tűnik a vád, miszerint Herzog tévesen tesz egyenlőségjelet a *cinéma vérité* és a megfigyelői mozi közé, és igazságtalanul démonizálja az előbbit mint bürokratikus stílust.

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a kiáltványban kritizált dokumentumfilmész látásmód visszaköszön a *Medvebarát* több jelenetében, és fontos szervezőelvként jelenik meg Treadwell Herzog-féle ábrázolásában. Benjamin Noys szerint a film egy részrehajló birkózómecs „két rivális természetfelfogás”⁶ között, amennyiben Herzog nemcsak elutasítja az ökológiai üzeneteket, de elfogadhatatlanul szentimentális mitologizálásnak tekinti Treadwell „utópikus naturalizmusát”⁷ és a „konvencionálisan konstruktivista vagy humanista természetképét”.⁸ Noys szerint a *Medvebarát* nem más, mint Herzog felsőbbrendű természetértelmezésének tanúsítványa, lévén, hogy „Treadwellnek fogalma sem volt arról, amit csinált”.⁹ Noys értelmezésében a film annak bizonyítéka, hogy „kizárólag Herzog láthatja és közvetítheti a felvételek igazságát. A film egyszerre kezeli Treadwellt rivális rendezőként, és sajátítja ki kézjegyeit és megszállottságát”.¹⁰ Ezzel a gesztussal Herzog a régi dokumentarista ösztönöket tartja életben, a morális fölény és a tudományos felsőbbrendűség pozíciójába helyezkedve a megfigyelői mozi példaértékű szövegévé alakul a film a kezei

⁵ Peter Ian Crawford: *Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities*. P. I. Crawford és D. Turton (szerk.): *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester UP, 1992. 66-82. 78.

⁶ Benjamin Noys: Antiphysis: Werner Herzog's *Grizzly Man*. *Film-Philosophy* 11.3 (2007): 38-51. 48.

⁷ Benjamin Noys: Antiphysis. 48.

⁸ Benjamin Noys: Antiphysis. 43.

⁹ Benjamin Noys: Antiphysis. 42.

¹⁰ Benjamin Noys: Antiphysis. 42.

között. Noys súlyos következtetéseket von le és úgy fogalmaz, hogy a herzogi mozi nem az „aktivizmus, hanem a tett nélküliség, a belenyugvás [inertia] politikáját gyakorolja”.¹¹ A *Medvebarát* egyik jelenetének¹² elemzésekor Noys mind Herzog, mind Treadwell természetképének hitelességét megkérdőjelezi, és egy harmadik nézőpont legitimitása mellett teszi le voksát, ami a természetet úgy konceptualizálja, mint a konceptuális megértés eredendő lehetetlenségét: a természet jelölő-nélküliségét és konceptualizálhatatlanságát.

Egyes kritikusok arra is rámutattak, hogy a legitim hang birtoklásáért folytatott herzogi küzdelem legnyilvánvalóbb bizonyítékai a filmben megjelenő didaktikus dokumentarista stíluselemek: Treadwell felvételeit számos alkalommal ellenpontozzák Herzog hangkommentárjai és interjúi. Ellen Brinks szerint ez a stratégia bizonyítja, hogy Herzog csak „egyetlen legitim módját ismeri az állatokkal való érintkezésnek, méghozzá az »objektív«, tudományos módszert”.¹³ Brinks értelmezésében Herzog kényszeresen kívánja leleplezni azt, amit a természet kisajátítására, romantizálására és fetisizálására irányuló treadwelli kísérleteknek tekint, és ennek érdekében folyamatosan „az emberi és az állati közötti ontológiai különbségeket hangsúlyozza”.¹⁴ Nemcsak szavakkal, hanem az eredeti felvételek szerkesztésének logikájával is. A film nyitójelenetében a következő mondatokat mondja Treadwell: „nemes harcos vagyok és gyengéd, akárcsak egy virág. Olyan vagyok, mint egy légy a falon, megfigyelő, nem beavatkozó, és nem háborítok senkit” (1:12-1:22). A férfi tényleg hitelesnek tűnik, egy olyan ember benyomását kelti, aki egy légynek sem tudna ártani, és aki a határokat tiszteletben tartó igaz természetbarátként, láthatatlanul – a medvepopulációt nem bolygatva – van jelen az alaszakai térben. Ez a távolságtartó viszony lassan megváltozik, amint Treadwell egyre látványosabban kezdi hangsúlyozni saját jelentőségét és jelenlétének szükségességét, majd egyre erőszakosabban követeli magának a természet védőszentjének a szerepét. Ennek a folyamatnak a herzogi ábrázolása körvonalazza a Treadwellről mint ökoharcosról kínált identitásnarratívát, ami ráadásul az őslakos nézőpontjának feleltethető meg. A film Sven Haakanson, alaszakai lakos és a kodiaki Alutiiq Múzeum kurátorának szavaival jelöli ki a bennszülött-perspektívát:

¹¹ Benjamin Noys: *Antiphysis*. 43.

¹² Arra a jelenetre gondolok, amelyik Treadwell utolsó felvételét mutatja be Herzog alábbi kommentárjával: „a legkísértetesebb számomra, hogy a Treadwell által filmre vett medvék arcán sem látok testvériességet, megértést vagy könyörületet, csak a természet elsöprő közönyét. Nem hiszek a medvék titkos világában; ez az üres tekintet csak nyomokban mutat érdeklődést akár még az étel iránt is. Timothy Treadwell számára azonban ez a medve barát, megmentő volt.” (1:36:50-1:37:20)

¹³ Ellen Brinks: *Uncovering the Child in Timothy Treadwell's Feral Tale*. *The Lion and the Unicorn* 32 (2008): 304–23. 318.

¹⁴ Ellen Brinks: *Uncovering the Child in Timothy Treadwell's Feral Tale*. 316.

Ahol felnőttem, a medvék elkerülnek minket, mi pedig őket. Nincsenek hozzánk szokva. A kultúrám nézőpontjából Timothy Treadwell átlépte a határt, amelyet mi 7000 éve tiszteletben tartunk. Ez egy kimondatlan, megismerhetetlen határvonal, de ha átlépjük, keményen meg kell fizetnünk az árát. (30:14-30:32)

A békés egymás mellett élést ősidők óta biztosító, megszenteltelíthetetlen határ koncepciójával felvértezve utasítja el Herzog Treadwell meggyőződéseit, és ábrázolja a vidék iratlan törvényét felrúgó démonként, az Alutiiq nép rémálmaként. Az objektív tudományos nézőpont azért is működhet hatásos kritikai eszközként Herzog kezei között, mert pontosan ez a semleges megfigyelői állapot jelentette Treadwell eredeti, ám végül feladott módszerének az alapját. Később, amint Treadwell antropomorfizáló természetfelfogása nyilvánvalóvá válik, minden reményünk elvész, hogy egy Jane Godall- vagy Diane Fossey-kaliberű alakot ismerjünk meg a férfiban.¹⁵ Treadwell hamar hátat fordít a pártatlan objektív megfigyelői szerepnek, és átlépve a természettudós és a rajongó gyermek közötti határt, szó szerint konfrontálódik az őslakosokkal és „úgy kezd viselkedni, mint aki vadállatok helyett medvebőrbe bújt emberekkel dolgozna”.¹⁶ Herzog tudományos és etikai alapon egyaránt elutasítja Treadwell vállalkozását, azt hangsúlyozva, ahogy a fiatal kalandor a szakmaiság saját maga által lefektetett alapelveit sutba vágva infantilissá válik.

Martin Drenthen ezt az etikai kérdést szövi tovább tanulmányában, miközben hasonló tematikájú filmek kontextusában helyezi el a *Medvebarátot*. A vadon kortárs filmes ábrázolásainak áttekintését összegezve úgy fogalmaz, hogy „a *Medvebarát* nem Treadwell grizzly medvéről kialakított képének helyességéről elmélkedik, hanem Treadwell természet iránti *morális elkötelezettségével* kapcsolatban tesz fel kérdéseket”.¹⁷ Érveinek alátámasztásul Drethen a menekülés dialektikus felfogását idézi meg, ami szerinte különösen hangsúlyos az ember és a természet konfliktusára épülő filmekben: ezek a narratívák kétosztatú értéklogika mentén alkotnak képet a világról. Hozzáteszi, hogy az ökológia iránti modern rajongás különösen erős azokban az emberekből, akik ugyan szembehelyezkednek a szociális

¹⁵ Treadwell az antropomorfizáción – az emberi értékek, normák, kognitív struktúrák és szociálpszichológiai jellegzetességek kiterjesztésén – keresztül feláldozza azt, amit meg akar menteni: elárulja a medvében élő medvét, vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a medvében élő nem embert. A világ antropomorf látásmódja közeli kapcsolatban áll az animizmussal, amit Sigmund Freud *Totem és Tabu* című könyvének harmadik fejezetében az alábbi módon jellemez: „a gondolatok mindenhatóságának hite, a világfeletti uralkodás lehetőségébe vetett rendíthetetlen bizalom és a hozzáférhetetlenség azokkal a könnyen megszerelhető tapasztalatokkal szemben, melyek kioktathatják az embert a világban elfoglalt tényleges helyzetéről”. (Sigmund Freud: *Totem és tabu*. Fordította Pártos György. Budapest, Belső Egészség Kiadó. 2011. 94.)

¹⁶ Ellen Brinks: *Uncovering the Child in Timothy Treadwell's Feral Tale*. 316.

¹⁷ Martin Drenthen: *How to Appropriate Wildness Appropriately: Reflections on the Need to Cultivate the Meaning of Wildness*. *Radboud University Nijmegen*. n.d. Web. 2008 december 12. 12.

ösztönökkel, de azokat nem vetközték le magukról. És mert az ökoeszképista diskurzus a civilizáció vs. természet hierarchizált dichotómiájából táplálkozik, a természet nem jelenthet reális menekülési pályát a civilizációból. Az erre irányuló ökofantáziákat Drenthen a szabad akarat délibábjaként jellemzi: „a vadon-etika bukásra ítéltetett, mert paradox; amikor a vadont a moralitás meghaladása céljából magasztaljuk fel, valójában egy újabb morális vállalkozást hajszolunk”.¹⁸

Drenthen elemzése jól érzékelteti az ökológiai imaginációk „infantilizmusát”, ugyanakkor a vadon meghódításának lehetetlenségére irányuló gondolatai közel állnak Herzogéhoz, aki számára az ilyen hódítási kísérletekkel legfeljebb önmagunkat csaphatjuk be. Ezzel a következtetéssel Astrida Neimanis is egyetért, aki máskülönben elismerően beszél Treadwell (Gilles Deleuze és Felix Guattari terminusával élve) „állat-leendés”-éről [becoming-animal]. Neimanis megjegyzi, hogy a molekuláris összekapcsolódás az állattal nem tekinthető ártatlan szökésvonalnak, nem a civilizáció rétegzett viszonyainak egyszerű magunk mögé helyezését jelenti. Értelmezésében „az állat-leendés már mindig ismerős erőket és mozgásokat is játékba hoz, többek között ránk erőlteti a megakasztás, a leülepítés és az újraretegzés szerveződésikon [plane of organization] állandóan jelenlévő mechanizmusait”.¹⁹ Niemanis szerint Treadwell tragédiája nem az, hogy felfalja a medve, hanem hogy a halála – mint a molekuláris átváltozás autentikus kísérlete – értelmét veszti, mihelyst gyilkosnak minősítik és levadásszák az emberek életét kioltó medvét. A gyilkos medve képzete az antropomorf természetkép és az alaszakai őslakosértékrend hatalmát egyaránt megerősítve válik Treadwell vereségének végső bizonyítékává. A határok áthágását morális tettként értelmező Drenthen a pár tragikus halálát az ember önmaga általi legyőzésének narratívájaként értelmezi. Ezt a narratívát hangsúlyozza maga Herzog is, amikor Treadwellt

¹⁸ Martin Drenthen: *How to Appropriate Wildness Appropriately*. 8. Drenthen, bár nem egyértelműsíti, de az öko-eszképizmus kapcsán megfogalmazott álláspontja a francia posztstrukturalista filozófia bizonyos elemeire támaszkodik, többek között Michel Foucault *Előszó a határsértéshez* című tanulmányára. Ebből idézek: „[a]z emberek belevethetik magukat a megnyíló ürességbe: összeesküvéseket szöhetnek, szabotázsakciók híre kaphat lábra, a legszertartásosabb rend helyét tűzvészek, gyilkosságok vehetik át, a törvény rendje sohasem volt uralkodóbb, hiszen most már a felforgatására törekvőt is bekebelezi. Az, aki ellenében akar új államot kiépíteni, soha nem találja magát szembe mással, mint a hangtalan és őt végtelen előzékenységgel befogadó törvénnyel”. (Michel Foucault: *A kívülség gondolata*. Fordította Angyalosi Gergely. In Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 99-118. 110). Óvatosságra int Jacques Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése* című szövege is, melynek kulsgondolata szerint az ábrázolás még saját berekesztődésének mozzanatában is képes megképezni a szubjektumot, így téve láthatóvá a dialektikus logika meghaladására vállalkozó szabadság illuzórikusságát: „Mindig a dialektika tesz tönkre minket, mert ez számol mindig visszautasításunkkal”. (Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. Fordította Farkas Anikó. Web. 2015. december 24. <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/derrida.html>)

¹⁹ Astrida Neimanis: *Becoming-Grizzly: Bodily Molecularity and the Animal that Becomes*. *PhaenEx* 2.2 (2007): 279-308. 300.

gyermeki lélekként ábrázolja, olyasvalakiként, aki a természetet játszótérnek, a kultúrvilág logikájára szerveződő bemutatóparknak tekinti, a medvelétet pedig azért magasztalja fel, mert alapjaiban félreérti. Ez a narratíva a tudományos kritériumokkal is mérhető objektivitást kéri számon Treadwelltól, és medvékre irányuló imaginációi felett is részben a tudományosság nevében mond ítéletet. Más szavakkal a Minnesota Declaration szellemétől idegen bürokratikus és didaktikus eljárás során bizonyítja Treadwell természet iránti tudatlanságát, álmodozó természetét.

2. Az identitásnarratíva második szintje: Treadwell, a színész

A vizuális antropológus David MacDougall szerint a dokumentumfilm-készítés legnagyobb kihívása a keretbe helyezés mozzanata, melynek során a természetszerűen homályos és előre kiismerhetetlen életet képkeretbe helyezzük és kimerevítjük: „amikor kameravégre kapunk embereket, tárgyakat, eseményeket jelentéssel ruházzuk fel, kiválasztjuk, leírjuk, megítéljük őket. A keretezés háziasítja és szervezi a tekintetet”.²⁰ Fentebb, amikor a „könyvelők mozija” kapcsán megfogalmazott herzogi kritikákat saját filmjére vonatkoztattam, amellet érveltem, hogy a *Medvebarát* Treadwellről kínált képe előítéletes, felszínes, ihletetlen. Célom nem az volt, hogy rendezőről vagy filmjéről bármiféle ítéletet mondjak. Az igazat megvallva, sokkal dörzsöltebbnek tartom Herzogot annál, hogy túl nagy jelentőséget tulajdonítsak a filmben megjelenő instruktív-didaktikus identitásnarratívának. A film mélystruktúrája és önreflexív aspektusai ugyanis arra ösztönzik a nézőt, hogy lépjen túl a hangzatos ítéleteken, és a tekintetet nyíltan háziasítani kívánó filmes kereteket leplezze le.

Értelmezésemben a *Medvebarát* nem egy bukott álmodozó képét helyezi keretbe, hanem a kultúra háziasított alattvalóinak elfojtott álmait viszi színpadra. Azáltal, hogy a kép konstruált voltát, valamint a látás és megértés kulturális háziasításában és normalizálásában játszott szerepét hangsúlyozza, megkérdőjelezi a feltétlen hitet a dokumentarista stílus tényszerűségében és igazságtartalmában. Herzogot leginkább az érdekli a szerepjátásban, hogy miként válik a társadalom a társadalmi identitások performatív aktusokban történő megélése révén fogyasztóivá. Más szavakkal: az igazságait szerepjátásban kifejezni képes

²⁰ David MacDougall: *The Corporeal Image*. Princeton, Princeton UP, 2006. Print. 3.

kultúrát helyezi a film boncasztra.²¹ Vajon ez lenne a német rendező által emlegetett eksztatikus igazság? Tőle idézek:

A mozi mély igazságát csak akkor fedezzük fel, ha nem vagyunk bürokratikus, politikai és matematikai értelemben korrektek. Más szavakkal, kitalálunk dolgokat, és eljátszunk a mindenki számára ismerős „tényekkel”. A kitalálás, a képzelet és a hamisítás által válunk igazabbá, mint a szorgos bürokraták.²²

A kitalálás, a képzelet és a hamisítás, vagyis a mozi performatív gesztusai és a szándékos rendezői manipulációk (mint a fentebb jelzett uralkodó vizuális-szkópikus rendszer kritikája) már Treadwell felvételeiben is jelen vannak. Herzog jó érzékkel ismeri fel, hogy a sporadikusan rögzített képsorokat másként is lehet beszéltetni, mint ökofantáziák kritikáját, illetve az ember–medve kapcsolat visszásságainak bizonyítékalmazát. A német rendező a Treadwell és a felvételei között fennálló viszony tünetszerűségére figyel fel, amit azért tekint beszédesnek, mert a képek nem egy elkötelezett természetfotós, egy önérzetes mesterember, hanem a kamerajelenlétet tudatosan használó ember képei. Ez szinte természetesnek is tűnhet annak tudtában, hogy Treadwell komoly színészi ambíciókat dédelgetett, és akkor fordított hátat a szerinte őt cserbenhagyó Hollywoodnak, miután nem sikerült elnyernie a nyolcvanas évek népszerű tévésorozata, a *Cheers* (1982-93) főszerepét. Herzog többször kiemeli Treadwell komoly traumákkal terhes színészmúltját, sőt, amellet érvel, hogy egy minden korábbinál komplexebb szerep kidolgozása céljából vonult vissza az alaszakai vadonba.²³ Ekkor született meg a „medveszínész”: „[Treadwell] négykézláb térdepel, fúj egy másik medvére, és ebben a pillanatban valahogy maga mögött hagyja azt a színészt, aki nem kapta meg a csapos szerepét a *Cheers*-ben. Könnyeden lép túl rajta, ahogy valami mélyebb felé törekszik”.²⁴ Herzogot e mélyebb szerep felé való törekvés nyűgözi le.

²¹ Ebből a szempontból a *Medvebarát* nem a menekülés motívumát hangsúlyozó *Gerry* (Gus van Sant, 2002) és az *Út a vadonba* (Sean Penn, 2007) című filmmel áll szoros kapcsolatban, hanem olyan alkotásokkal, mint a *Truman Show* (Peter Weir, 1998), az *Egy makulátlan elme örök ragyogása* (Michel Gondry, 2004) vagy az *Anomalisa* (Duke Johnson-Charlie Kaufman, 2015), melyek az identitást szerepalakításként vizsgálják.

²² Paul Cronin (szerk.): *Herzog on Herzog*. 239-240.

²³ Murányi Sándor Olivér erdélyi író, keleti harcművész és természetjáró évek óta keresi Székelyföld erdeiben a medvék társaságát, melyeket papjainak, pszichológusainak, orvosainak és életkedve forrásának tekint, és akikhez élete egy válságos időszakban fordult gyógyírért (Farkas Éva: Medvelesen Székelyföldön. *Turizmus Online*. 2015. június 22. Web. 2016. február 17.). Murányi, Treadwellhez hasonlóan, a nagyvadban azt a felvillanyozó és méltóságteljes létet véli megtalálni, ami szerinte a fogyasztói társadalom tunyaságában, céltalanságában és kisszerűségében elsikkad. A keleti mozgásfilozófiára épülő belső béke megtalálásának jól eladható narratívája Murányinál is a szupermaszkulinitás dicsőítésével párosul, amit *Zordok, a székely szamuráj* című regénye példáz. Élményeit természetfilmek rögzítik, jelenleg *A medvenéző* munkacímű regényén dolgozik.

²⁴ Werner Herzog, Errol Morris: Werner Herzog in Conversation with Errol Morris. *The Believer* March/April 2008. Web. 2009. január 20.

A Hollywoodnak hátat fordító és a medvék közé menekülő Treadwell nem kiábrándult, hanem bukott színész. A kiábrándult színész egy hitevesztett művész, aki felismeri, hogy elvesztette művészetének szent lényegét, jelenléte a színpadon hamis és hazug. A bukott színész ezzel szemben tovább álmodozik a hírnévről, képes mindenből előadást csinálni, mindenhol a potenciális közönséget és a színpadot keresi. És persze a megfelelő szerepet. A medvék között eltöltött nyarak során Treadwell egyre tudatosabban dolgozza ki a minden hájjal megkent, férfiasságában megkérdőjelezhetetlen harcos szerepét. A férfiasság mint szimbolikus kulturális érték iránti tudatosságát Treadwell számos felvételen egyértelműsíti, elsőként a nyitójelenetben:

Egyszer-egyszer összetűzésbe keveredem velük. És akkor a harcosnak feltétlenül samurájja kell válnia! Olyanná kell átváltoznia, aki erősebb, ijesztőbb és merészebb a halálnál. Aki ilyen, az győzni fog, győzni fog! Még a medvékkel is el lehet hitetni, hogy erősebb vagy náluk! És bizonyos értelemben erősebbé is kell válnod a medvéknél, ha életben akarsz maradni velük ezen a vidéken! (00:01:17-00:01:43)

Az emberfeletti hős szerepét alakító Treadwell egy olyan kultúra nyelvét beszéli, amelynek minden szegletét áthatja a versenyszellem, a bizonyítási kényszer és a siker utáni vágy, merthogy egy olyan nemzet nézőinek szánja szavait, melynek teremtésmítoszait a harcedzett férfihősökben gazdag westernnarratívák jelentik. A tudatos szerepkonstrukció során Treadwell olyan identitást konstruál meg kamerája segítségével, amely a zord északi tájon a vadnyugat szellemét és a félelmet nem ismerő párbajhősök emlékét idézi meg. A fentebb idézett mondatok címzettje a mámorító hőskultusz iránt fogékony néző, akit el kell kápráztatni, és akit, ráadásul, csak a minden korábbinál nagyobb kockázatot vállaló hős, a szuperhős tud elkápráztatni. Treadwell már ebben a jelentben is átváltozik a film címében megidézett Grizzlyemberré²⁵: Pókember, Batman és Superman szimbolikus testvérévé, akik mindannyian a társadalom peremén, de a civilizáció alapértékeinek a védelmében tevékenykednek. Treadwell tényleg olyan védőszenti viszonyban áll a medvezervátummal, mint az említett képzeletbeli alakok Gotham városával, New Yorkkal és a bolygónkkal. Ez leginkább abban nyilvánul meg, ahogy az alaszakai vadon fizikai környezetét és mindennapjait Treadwell a szuperhős-narratívák logikáját idézve mutatja be: gonosztevők és kollaboránsok, áldozatok és az igazság bajnokai, megbízható és kerülendő, korrupt és nemes lelkű medvék

²⁵ Érdemes megjegyezni, hogy számos szuperhős neve (Batman – A Denevérember, Pókember, Hawkman - Sólyom, Hangya, A Jaguár, A Légy, Darázs, Fekete Párduc stb.) egy nyelvi performatív aktus keretében valósítja meg ember és állat „házasságát”. Ennek során az emberi intellektus társul az állati ügyességgel és állóképességgel; ugyanakkor ez egy egyenlőtlen keresztezés, az ösztön háziasításának a mozzanata.

lakják e vidéket. Áldozatkészsége alapján akár az öko-szuperhősök családfájának ősapja is lehetne, és Timothy Treadwell tényleg meghal, hogy Grizzlyemberként szülessen újjá, és elfoglalja méltó helyét a populáris kultúra Pantheonjában. A szimbolikus szuperhőssé válás talán az a narratíva, amelyben Treadwell szeretné viszont látni önmagát a vásznon. Herzogot nem e vágy beteljesítése, sokkal inkább e vágy tünetszerűsége érdekli. Ez a vágy ugyanakkor túlmutat az egyes személyek szintjén és a kortárs fogyasztói társadalom pszichopatológiájába enged bepillantást.

Ha fentebb úgy fogalmaztam, hogy Treadwell viszonya a képkerethez nem ártatlan, hanem a tudatos én-teremtés lenyomata, ugyanez elmondható a Herzog által készített interjúkról is. Elég felidézni Treadwell valahai barátnője, Jewel Palovak és Franc G. Fallico, a halottkém közös jelenetét, amelynek során a férfi egy színpadias monológ keretében nyújtja át a nőnek elhunyt szerelme karóráját. Palovak izgatott arckifejezése mintha nem is az elveszettnek hitt emléktárgy visszatértének, hanem a halottkém ihletett előadásának szólna. Egy másik jelenetben a halottkém (aki megjelenésében, beszédmódjában és mozdulataiban a Universal stúdió mára klasszikussá vált *Frankenstein*-adaptációinak szörnyfigurájára emlékeztet) szentimentális-melodramatikus hangnemben részletezi a medvetámadás körülményeit, majd úgy keresi Herzog tekintetét, mint egy színtanoda elismerésre éhes hallgatója a mesterét. Herzog nem vágta ki ezt a sokatmondó pillantást, mert egy pillanatig sem akarta palástolni a filmben megjelenő natúr szereplők színészkedését, hangsúlyos ripacskodásait. Számos további példát találunk a tényekkel való játékra, rendezői beavatkozásra és előre megírt párbeszédre. Ilyen az a jelenet, amikor a szűzies Kathleen Parker Treadwell iránt érzett plátói szerelméről beszél; amikor Warren Queeny az elhunyt barátja hajviseletét méltatja; vagy amikor Treadwell anyja úgy mesél elhunyt fia gyermekkoráról, hogy közben annak kedvenc plüssmackóját szorongatja. Végül, de nem utolsó sorban ott van az a jelenet, amikor a pilóta eldúdolja Bob McDill a telepések és a vadnyugati szellemét idéző „Coyotes” című számát. A pilóta, akit a film konzekvensen modernkori cowboyként ábrázol, egy ponton átkölti a dalszöveget és beemeli Treadwellt a western-mitológiába.²⁶

²⁶ A dal címében szereplő utalás a prérifarkasra, majd a nyelvi játék a vadnyugat ikonikus vadjának nevével egy lehetséges utalás Joseph Beuys *I like America and America likes me* (1974) című képzőművészeti akciójára, melynek keretében a német származású művész három napig egy prérifarkassal összezárva élt egy kiállítóteremben. Az akció során a két élőlény, természetes mód, interakcióba és spirituális közösségbe léptek egymással, szavak nélküli kommunikációjuk bepillantást kínált a sámánizmus valláslélektanába, és a jelenlévő kamerák (fényképsorozat és filmfelvételek is készültek) a szereplők viselkedését mint együttélési stratégiák performatív aktusát örökítették meg.

Ebből a rövid listából is világosan látszik, hogy Herzog a sztereotipikus szerepek felé tolja el a megszólított, elvileg objektív (tényközlő) interjúalanyainak az ábrázolását. A hangsúly a sablonos és eltúlzott alakításukra esik, ahogyan a társadalmi előírásokat és szerepmintákat követve viszonyulnak Treadwellhez és emlékeznek meg róla. Bár helyenként kimondottan komikusan hatnak ezek a jelenetek, nem gondolom, hogy Herzog így akart volna viccet üzni Treadwell emlékéből, célja a kultúra mélyebb, szubjektivitást formáló rétegeinek keretbe helyezése lehetett. Ahogy feloldódik a határ az interjúszituációk komolysága és a szerepjátszás könnyedsége, a dokumentum és a dráma között, úgy sejlik fel a kortárs ember belső igénye és hajlandósága arra, hogy az életéből tévéshow-t varázsoljon. A *Medvebarátban* a kitalálás és a hamisítás azért működhet, mert az interjúalanyok önként megérik a performatív aktusok mélyebb igazságát, és mert nem jelent problémát, ha egy arctalan iparág prototipikus képeivé válnak a kamera előtt: önként és dalolva játsszák el a – személyiség kifejezése helyett a szerepjátszásra kihegyezett – exhibicionizmus kultúrájának forgatókönyveit. Herzog maga is átlépi a fegyelmezett megfigyelő és a játékos résztvevő²⁷ között húzódó határvonalat, amikor az exhibicionizmus kamaradrámájában főszerepet vállal és a leginkább önreflexív szerepet magára osztva eljátssza a nézői elvárások szerint megkonstruált rendező figuráját. Herzog nem kis öniróniával alakítja önmagát, szemünk előtt olvasztja egybe a bohém zseni és a bölcs mentor, a moralizáló prédikátor, a pszichológus és a lelkes kommentátor szerepeit.

Mindazok, akik Treadwellt gyerekes naivsága, egomániája és a könnyelműségéből eredő halálesetek miatt elítélik, Herzogot pedig felmagasztalják azért, mert az önfényező ökoharcost leleplezi²⁸, talán soha nem fogják kellően értékelni a *Grizzly Man* áldokumentumfilmes és performatív rétegeit. Hasonló a helyzet azokkal a kritikusokkal, akik a filmet az ökológiai imaginációk szimbolikus hadszínterének tekintik, ahelyett, hogy a kortárs társadalmi lét kulturális nyelvtanának és pszichopatológiájának diagnosztikus olvasatát keresnék benne. Hamisított jelenetek és megírtnak tűnő párbeszéddek segítségével Herzog mindennapos társas rituálékat szimulál és ráirányítja a nézők figyelmét ezek működésére. E stratégia ékes példája a halállal való találkozás kulturális forgatókönyvét

²⁷ Herzog bizonyos tekintetben a *cinéma vérité* rendezői által lefektetett utat követi, akik számára a valóság rögzítése nem történhet meg performatív rétegek nélkül. Jean-Paul Colleyn úgy jellemzi Jean Rouch-t, a *cinéma vérité* ikonikus alakját, mint aki nemcsak lefektette a szituatív filmzés alapjait, hanem az antropológiai helyzetek teremtésére használta azt: „Sosem próbált észrevétlen megfigyelő vagy a semleges narrátor lenni, gyűlölte a légy a falon metaforát. Mindig a történések dinamikájába helyezte a kamerát, megváltoztatta azokat és reakciókat provokált ki. Maga alkotta az ábrázolt valóságot”. (Jean-Paul Colleyn: Jean Rouch: An Anthropologist Ahead of His Time. *American Anthropologist* 107.1 (2005): 112-115. 113).

²⁸ Számos ilyen véleményt olvashatunk a *Grizzly Man* üzenőfalán az IMDb weboldalon.

eljátszó jelenet, amikor Palovak megosztja Herzoggal a tragikus medvetámadás állítólagos felvételét. Herzog először figyelemmel, később összetört arccal hallgatja a szalagot, majd a felvétel traumatikus hatásaira figyelmezteti a nőt, „fehér elefántnak” bélyegzi azt (olyan tulajdonnak, aminek birtoklása csak bajt okoz), végül arra kéri a láthatóan szorongó nőt, hogy semmisítse meg a felvételt.

- Jewel, ezt soha nem szabad meghallgatnia!
- Tudom, Werner. Soha nem fogom!
- És nem szabad megnéznie a fotókat sem, amiket a halottkém irodájában láttam.
- Soha nem nézem meg őket!
- Rendben.

Az apáskodó, erélyes férfi és az ártatlan, engedelmes lány párbeszéde a Patriarchátus forгатókönyvét idézi, a tanár-diák kapcsolatot éppúgy, mint a terapeuta-páciens viszonyt. Az utasító hangnem egyfelől az empatikus pszichológus és a tapasztalt mentor szerepét ruházza Herzogra, másfelől a civilizáció felelősségteljes hangját szólaltatja meg. A domesztikáció morális imperatívuszát beszélve – „Engedelmeskedned kell, valakinek és hosszú ideig: *különben* tönkremész és elveszted végső önbecsülésed”²⁹ – Herzog határozott és állhatatos hangnemben jósolja meg a végzetet és követel engedelmességet. De vajon a vigasz és a veszteséggel szembeni védelem ígérete valóban megoldás traumáinkra? Howard Stein a traumákkal szembeni védelem önámító jellegét hangsúlyozva így fogalmaz:

[a kulturális védőmechanizmusok] a szorongást kívánják elviselhetővé tenni – ennek érdekében gyakran olyan gondolatokat, fantáziákat és helyzeteket hívnak életre, melyek még szorongatóbbak az eredeti traumánál, és így újabb védművek felhúzását teszik szükségessé.³⁰

Herzog szavai ezt a kulturális védőmechanizmust imitálva óvják meg Pavolakit és a nézőket a halál dokumentumától, pontosabban fojtják el és utalják a kultúra öntudatlan rétegeibe a végső liminális tapasztalat, a halál iránti rajongásunkat, mely rajongást jól érzékeltetik az interneten terjedő hamisított felvételek Treadwell és Huegenard haláltusájáról.

3. Az identitás-narratíva harmadik szintje: Treadwell a Herzog-színész

²⁹ Friedrich Nietzsche: *Túl jön és rosszon*. Fordította Óvári Csaba. Máriabesenyő–Gödöllő, Attraktor, 2010. 26. (kiemelés az eredetiben)

³⁰ F. Howard Stein: *Psychoanalytic Anthropology and the Cultural Unconscious in American Life*. New York, Rodopi, 2004.

Fentebb Treadwell-t az exhibicionizmus kultúrájának termékeként jellemeztem, és identitása fontos elemének tekintetem a technikai apparátussal kialakított viszonyát. Férfiasságának kamera előtti megkonstruálása ösztönzi Herzogot arra, hogy az öntudatos színész identitásnarratíváját mesélje el a filmben. Treadwell élettörténete a bukott színész talpraállásának története, ugyanakkor a partizán-színész (akit Herzog egy interjúban a „mozi igaz katonájának” nevezett) egyes vonásait is magán viseli. A színészek e típusára, mint Bruno S. (Kaspar Hauser, Stroszek) és Klaus Kinski (Don Lope de Aguirre, Carlos Fitzcarroldo és Francisco Manoel de Silva szerepében), nem a lélektan hibátlan ábrázolása vagy a tökéletes színészi játék miatt emlékezünk, hanem mert álmaik hoztak ki belőlük eksztatikus alakításokat. Herzognál az álmok nem materiális vágyak kielégítését célozzák, és az alvással sincsenek kapcsolatban; a rendező említett figurái a társadalmi elismerést és közmegebecsülést nem kereső ébren álmodók. Egyrészt deviáns, testileg elkínzott emberek, akik környezetük számára teherré, haszontalanná váltak, mert a végsőig ragaszkodnak homályos álmaikhoz: létük utolsó mentsvárához. Másrészt fanatikusok, akik monumentális és az emberi élet értéke iránt vak álmaikkal másokat sanyargatva, elveszítik a közösség támogatását, álmaik pedig elértéktelenednek. A közösségi rítusokat inkább bomlasztó, mint ápoló hősök, az ébren álmodók a kimondatlan és érintetlen liminális tapasztalatok vonzásában távolodnak el a hasznosság világától. A partizán-színész legnagyobb pillanatai azok, amikor „kilép mindabból, amit emberiként ismerünk” és elmozdul a „létező legmélyebb szakadék”³¹ felé, majd belép abba a rejtélyes-szorongató állapotba, amit lelki és kulturális védőmechanizmusaink segítenek elfojtani, ám amelyek a liminalitás közös tapasztalataiként és extatikus pillanataiként metafizikus igazságokat rejtenek: a haszontalan élet igazságait.³²

A *Mozgás-kép* című könyvében Gilles Deleuze a Herzog filmjeiben is megjelenő, a metafizikai dimenzió vonzásában születő víziókat két motívum kapcsán vizsgálja. Gondolatmenetem szempontjából az első motívum releváns, vagyis azok a filmek, melyekben „egy túlméretezett ember áll szemben egy ugyancsak túlméretezett környezettel, és elképzeli, hogy a milió méreteihez fogható hatalmas tettet”.³³ Ebből a szituációból Deleuze a cselekvés

³¹Paul Cronin (szerk.): *Herzog on Herzog*. 96.

³²Herzog életművében az eksztatikus álmok ábrázolása nem korlátozódik játékfilmekre, számos dokumentumfilmjében láthatunk mély és sötét szakadékokat lakó karaktereket. Ilyen a síugró Steiner a *The Great Ecstasy of Woodcarver Steiner* (1974) főszereplője, aki nem hobbiból vagy a sport örömeért „repül”, hanem egy mély belső impulzus ösztönzésére. A dokumentumfilm arról mesél, ahogy egy régi trauma hatása alatt Steiner időről-időre rászánja magát, hogy belevesse magát a föld és az ég, az élet és a halál között elterülő liminális térbe: gyerekként egy röpképtelenné vált beteg varjú volt az egyedüli barátja, akit, akárcsak a fiút, kitaláltak a társai. Varjú és a fiú közös élménye ösztönzi a felnőtt Steinert arra, hogy ugrásaival vigye tovább fiatalon elvesztett barátja megtört szökésvonalát.

³³ Gilles Deleuze: *Mozi: a mozgás-kép*. Fordította Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008. 226.

két típusát eredezteti – egyfelől a hősi vagy hipnotikus dimenziót, másfelől a fenséges vagy hallucinatórikus dimenziót. Míg az első esetben a „szellem a Természet által felállított határokkal kerül szembe”, és valós alsóbbrendűség tapasztalatával szembesül, addig a másodikban „a cselekvő szellem a Természet határtalanságáig emelkedik fel”, és egy illuzórikus felsőbbrendűséget él meg.³⁴ Deleuze szerint bár mindkét cselekvés fizikai természetű kihívás, közeli rokonságuk ellenére különböznek egymástól, és gyakran a heroikus tett rendelődik a fenséges alá, leginkább azokban az esetekben, amikor az emberfeletti cselekvések a nagyság egyetemes, szinte transzcendentális operájában kívánnak szerepet vállalni.

Deleuze gondolatait a *Medvebarát* vonatkozásában is relevánsnak tartom: a szuperférfi szerepkonstrukciója során Treadwell a bukott színész identitását a cselekvés heroikus vagy hipnotikus dimenziójának meghódításával törekszik meghaladni. Példáim verbális beszédtek, olyan illokúciós aktusok, melyekben a kijelentés nem pusztán állít valamit, hanem cselekvő ágenciát teremt, mégpedig Treadwell erőteljes testbeszédével és gesztusnyelvével szorosan együttműködve.³⁵ A beszédett és a cselekvő gesztikuláció összjátékának szép példájaként, mindazonáltal a heroikus-hipnotikus dimenzió meghódítására tett fontos kísérleteként tekintem Treadwell egyik utolsó felvételét, amelyen a rá leselkedő fizikai veszéllyel farkasszemet nézve üzen a civilizációnak:

Hadd mondjak valamit, hölgyeim és uraim! Nincs, még egy olyan hely a világon, ami veszélyesebb, izgalmasabb, mint Grizzly Útvesztő. Jöjjenek és táborozzanak itt! Jöjjenek! Jöjjenek, és próbálják utánam csinálni! Maguk meghalának! Maguk meghalának itt! Kurvára meghalának itt. Simán elkapnák magukat! Én megtaláltam a módját. Megtaláltam a módját, hogyan maradhatok életben velük. (1:34:02-1:34:14).

Ezek egy kemény férfi szavai, aki tántoríthatatlanul dacol a természet kihívásaival, aki minden nap, minden órában és percben készen áll szembenézni a természet által felállított határokkal. Majd hangja hirtelen ellágyul, arcának feszes vonásai is ellazulnak, és a

³⁴ Gilles Deleuze: *Mozi: a mozgás-kép*. 227.

³⁵ Érdemes felidézni Fogarasi György a nyelvi és a testi performansia kapcsolatáról írt gondolatait: „a verbális beszédett a gesztikus tettbeszéd visszája vagy inverze csupán, alpműködésében azonban rokon vele. A kettő a konvencionális vagy intézményesség alapzatán azonos szemléletet tükröz, melynek lényege nem abban áll, hogy a beszéd tesz-e szert cselekvőképességre, vagy a cselekvés beszédképességre, hanem egyáltalán magában az átmenetben, iránytól függetlenül, innen oda vagy onnan ide. Ami számít, az maga az átmenet – méghozzá a lokalizálható, tehát kalkulálható átmenet – az egyik modalitásból a másikba, az egyik szintről a másikra, és ebben teljes a megfelelés a cselekvő beszéd és a beszélő cselekvés között.” (Fogarasi György: „Performativitás/teatralitás.” *Apertúra*, 2010. Ősz. <http://uj.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>)

szélsőségeket kereső, adrenalinfüggő kalandor helyett a „nyáj” előtt prédikáló hittérítő hangnemében fojtatja mondandóját:

Nagy ember vagyok-e? Nem tudom... Más vagyok, mint a többiek, és szeretem annyira a medvéket, hogy megtegyem, amit meg kell tennem. Dörzsölt és szívós vagyok... Soha nem adom fel az útvesztőben. Soha. (1:34:14-1:34:41).

A fenyegető-kötözködő beszéd tett egy békülékeny-önvizsgáló modalitást vesz fel, a cél már nem a megfélemlítés, hanem az apostoli küldetéstudat hangsúlyozásával a nézői empátia felkeltése. A felvétel ennek a vallásos elhivatottság-tudatnak a nyomatékosságával zárul: „Ez, ez itt az életem, ez itt a földem” (1:34:42-1:34:44). Az utolsó – Treadwell Grizzly Útvesztővel történő egyesülését hirdető – mondatok akár egy gerillaharcos szájából is elhangozhattak volna, én mégis az identitáserősítés kétségbeesett próbálkozásának tekintem: a hollywoodi kudarcok során megsebzett és a számos sikertelen párkapcsolatban tovább gyengült önkép megerősítését célzó cselekvő beszédnek. Treadwell tehát nemcsak a társadalom megbecsülésére vágyik, amikor a westernhős szupermaszkulin archetípusát viszi színpadra a kamera előtt, hanem önmagát is szuggerálja, és az eksztatikus alakításoktól reméli korábbi értéktelen énjét meghaladni. A heroikus (vagy hipnotikus³⁶) póz egyszerre teszi önteltté és vakká. Minél tudatosabban használja a kamerát a barbár környezetbe került heroikus túlélő narratívájának megkonstruálására, annál közelebb sodródik a pusztuláshoz: saját imaginárius maszkulinitása által megbabonázva elveszíti a felelősségérzetét valós teste iránt. Erre a vakságra, valamint Treadwell liminális térbe helyezetségére mutat rá a fentebbi monológ alatt a vásznon megjelenített felirat: „A halál helye közvetlenül mögöttünk van”. A Grizzly Útvesztő néven ismert természeti környezet a szó eredeti értelmében (mint útvesztő) válik Treadwell birtokává („ez itt a földem”). A felirat mint extradiegetikus elem és „képenkivüliség” egyszerre írja rá a halál jelenlétét Treadwell konstruált önképére és józanítja ki a hipnózis színháza által elvarázsolt nézőket. Nemcsak demitologizálja a szuperférfi narratíváját, hanem rámutat arra is, hogy Treadwell folyamatos kérdése az őt körülvevő veszélyről és a saját képességeiről igazából az öninspiráció rítusa.

Ellen Brinks ugyancsak felfigyelt a földrajzi terek és a személyiség szintek kapcsolatára a filmben. Így fogalmaz: „a gyermekies Treadwellt lenyűgözi a Legelő [Meadows] egalitárius földrajza, miközben a serdülő Treadwell a hierarchikus Útvesztőhöz

³⁶ A Treadwellhez hasonló önszuggeraló hős összegzése lehetne John Huston 1971-es filmjében, a *Levél a Kremlben*-ben Ward karakterének elhangzott, halhatatlan mondata: „Azt mondják, egy hős nem tudja elképzelni a saját halálát, és ez az, ami hőssé teszi”.

tartozik”.³⁷ Treadwell a fajok közötti egyenlőség bibliai látomásával³⁸ azonosuló gyermeki énje a Grizzly Menedékben (Grizzly Sanctuary) a magányos keménylegény identitásstruktúrájává alakul az Útvesztőben. A férfit bekebelezik az útja során megélt szélsőséges szerepek, és ahelyett, hogy eltávolodna a civilizációtól, egyre inkább annak vonzásába kerül. A menedékből az útvesztőbe vezető útja egyfelől a felnőtté válás allegóriája, másfelől a pozitív közmegítelés egyre növekvő étvágyáé is. A téli álom közeledtével nemcsak a medvék válnak egyre elszántabbá az élelemért folytatott harcban, de Treadwell is egyre elkeseredettebben hipnotizálja magát a lelki erőgyűjtés reményében. Talán mert azt érzi, hogy van még mit tökéletesíteni vizuális szerepkonstrukcióján (a társadalomnak szánt Treadwell-image-en), a szokásosnál hosszabb ideig marad az Útvesztőben és válik barátnőjével a medvetámadás áldozatává. Paradox módon a halálsikolyát (pusztuló testének hangjait) rögzítő elektromágneses szalag egyszerre leplezi le Treadwell heroikus-hipnotikus identitását és válik azzá az „akusztikus emlékművé”, amely halála után az internet sztárjává teszi a férfit.

Herzog maga is kiemeli Treadwell identitásföldrajzának kettősségét, a Grizzly Menedékben megismert finom, fenséges és metafizikai személyiség keveredését a kalandosabb és hősiesebb Útvesztőbeli arcával, mely kétarcú identitáskonstrukciót természeti metaforával ragad meg:

[...] a vad, ősi természetben érezte igazán otthon magát. Utunk során érintettük a Grizzly Menedék mögött elterülő gleccsert, a hömpölygő jég és végtelen mélység gigantikus komplexumát, a Treadwellt a külvilágtól elválasztó földcsíkot. Számomra ez a zord táj a Treadwell lelkében dúló viharokat szimbolizálja. (59:47-1:00:15)

Kétségtelen, hogy a civilizációt a természettől elválasztó határvonal a férfi belső konfliktusaiban (ember és állat, oktató és kalandor, felnőtt és gyerek, gyarmatosító és bennszülött, érzékenység és agresszivitás, normativitás és önkívület, megfigyelő és résztvevő) is megképződik. De vajon ezekre a dualizmusokba rendeződő identitáselemekre gondol-e Herzog, amikor Treadwellről mint gerilla-színészről és liminális tapasztalatok közvetítőjéről beszél? Úgy gondolom, nem. A kétosztatúsággal szemben a liminalitás a köztesség és formátlanság organikus állapota, akárcsak a lassú mozgású és a táj homogén határait elfolyósító, átíró gleccser. A határtalanság nem helyezhető keretbe, merthogy az áthágás és alakvesztés állapotában létezik, ezért is áll szoros kapcsolatban a fenségessel, ami maga is

³⁷ Ellen Brinks: *Uncovering the Child in Timothy Treadwell's Feral Tale*. 310.

³⁸ A grizzlykhez való hozzáállása Ézsaiás próféta látomásához hasonló: „És lakozik a farkas a báránnyal, és a párducz a kecskefiúval fekszik, a borjú és az oroslán-kölyök és a kövér barom együtt lesznek, és egy kis gyermek örzi azokat” (Ézsaiás 11:6).

szellemi kereteink kitágulásának, ugyanakkor a metafizikai erőknek való kiszolgáltatottságunk tapasztalata. Társadalmi image-ének mérnökeként Treadwell azon szorgoskodik, hogy kiszolgáltatottságát mérsékelje, és minden kétséget kizáró módon bizonyítsa emberi értékeit. Nem a Természet határtalanságáig kívánja felemelni szellemét, energiáit éppenséggel arra fordítja, hogy a természeti szuperhős szerepében tündökölve lenyűgözze és meghódítsa a kultúra exhibicionizmusra éhes fogyasztóját.

A képkeret mint az identitásteremtés és szerepjáték biztonságos tere, megvéd a képen kívüli fenyegető erőktől. A Grizzly Útvesztőben készült utolsó felvételen Treadwell nagyon is tisztában van ezekkel az erőkkel, hiszen vonakodik elhagyni a képet, kényelmetlenül érzi magát a keret biztonsága nélkül. A keretezés problémája sejlik fel a Treadwell hallucinatórikus-fenséges dimenzióba lépését megörökítő, a Grizzly Menedék tava mellett készült felvételen is. A felvétel eredetileg egy kellemes hangvételő szezonbúcsúztatónak indul, ám váratlanul a nemzeti park hivatalnokai ellen intézett sértések áradatává válik, majd a nyers tiltakozás izgatott szavaival zárul: „Az állatok királyak! Timothy hódít! Baszd meg, Parkszolgálat!” (1:24:58-1:25:01). A kamera folyamatosan forog, miközben Treadwell újra és újra kisétál a képkeretből, kicsit megnyugszik, higgadtan újra elkezd mondani előre megírt zárszavát, de újfent elpattan benne valami, és fejhangon ócsárolja tovább az alkalmazottakat. A felvétel alatt többször is megpróbálja a társadalmi normákhoz igazítani viselkedését, kivetni és elnyomni a dühét. Bár többször elhagyja a képet, mintegy átlépi a színészkedés és örület szimbolikus határát, de a szünetek és késleltetések nem segítenek. Később már el sem sétál, csak látványosan tombol tovább. Őrjöngésével keretet tör, a liminális tér normabontó keretében pedig abjektává válik, azzá, ami Julia Kristeva szavaival élve „megzavarja az identitást, a rendszert és a rendet, nem tiszteli a határokat, pozíciókat, szabályokat. Az abjekt a köztes állapot, a zavaros és a vegyes”.³⁹ Egy olyan embert látunk, akit nem tud megkötni a keret, aki irányíthatatlan energiákat emel keretbe, és feladja szerepjátszó énjét. A nézőre okádott múltbeli igazságtalanságok mérgező érzelmei és a szabadjára engedett állati energiák hallucinatórikus aurát teremtenek Treadwell körül. Ekkor – az elfojtott és eddig sikerrel a képen kívülre száműzött eksztatikus, irracionális és önemésztő érzelmek kitörésekor – láthatjuk meg a gerilla-színészt.

A szóban forgó képekhez fűzött kommentárjában Herzog megjegyzi, hogy ismeri ezt a fajta „művészi tombolást”. Talán Klaus Kinskire utal, akivel több forgatást végigsatározott és

³⁹ Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York, Columbia UP, 1982. 4.

számos emlékezetes filmet készített. Ezek egyike a *Cobra Verde*, melynek zárójelenetében a főszereplő de Silva sikertelenül próbál elmenekülni Afrikából egy partra vetett csónakon. Minden izmával nekifeszülve próbálja vízbe taszítani a bárkát, de hasztalan. Végül dübörgő hullámok kezdik dobálni teljesen kimerült testét. Nem karikatúrát vagy szatírárt látunk, hanem magát az emberi fenségést: a természet féktelen erői által lekicsinyített és kinevetett alak metafizikai újjászületését. A vidék rettegett rabszolga-kereskedőjéből a természet játékszere válik, megszűnik hasznos lenni, de megszűnik színész is lenni; Deleuze szavait idézve „egyszerűen csak *létezik*”.⁴⁰ A konszolidált természetvédő és a szuperhős szerepét egyszerre feladó, mennydörgő átkokat szóró, fékevesztetten hadonászó, eltorzult arcú Treadwell akkor születik újjá, amikor a heroikus/hipnotikus dimenzió kívül reked. Már nem a képért és keretbe foglalva van, csak van. Akként van, amit önfegyelmező és képtudatos énje eddig elfojtott benne: ketrebe zárt vadállatként, a domesztikált szellem emlékeként. Liminális lényként, grizzly-emberként, aki már nem a jövőbe tekint, hanem a kultúra mélyrétegébe, a totemizmus és animizmus hallucinatórikus-ekszztatikus dimenziójába száll alá.

4. Összegzés

Figyelembe véve a párhuzamosságokat Treadwell tudatos szerepkonstrukciójának és kontrollálhatatlan szerepfeladásának kettősége, valamint a között, amit Thomas Elsaesser a karakterfejlődés herzogi dialektikájának nevez – „filmjei az istenember és vadember felfogás között, az egzisztenciális és a metafizikai igazság utáni örökös keresésben vibrálnak”⁴¹ – a *Medvebarát* szervesen illeszkedik a német rendező életművébe. A film nem egy medvebarátról beszél, főleg nem úgy, ahogy Treadwell szerette volna, sokkal önreflexívebb a pozitivistá életrajzi dokumentumfilmeknél és kevésbé didaktikus, mint amilyen az eredeti felvételek alapján lehetne. Herzog nem egy elmesélendő történetet talált Treadwell videóiban, hanem egy megosztandó rejtélyt. Bizonyos értelemben hasonló hermeneutikai kalandra indul, mint a történelmi tények meghamisítása miatt gyakran támadott *Kaspar Hauser* (1974) című filmjében. Herzog már akkor felismerte, hogy begyűjtheti a világ összes tényét Kasparról, annak igaz történetét mégsem lesz képes elmondani, egyszerűen azért, mert történet helyett csak a rejtély van: Kaspar a történelmi tények múzeuma helyett az álmok metafizikus

⁴⁰ Gilles Deleuze: *Mozi: a mozgás-kép*. 228.

⁴¹ Thomas Elsaesser: *A német újfilm*. Fordították Dobay Ádám, Gergely Gábor, Liszka Tamás, Vincze Teréz. Budapest, Palatinus, 2004. 259.

univerzumában léteznek. Herzogot nem a *heimlich* – a romantikus csodagyerek, a nemessé vált vadember – érdekelte, hanem az *unheimlich*: Kaspar radikális és nem megalkuvó mássága. Ez a másság nem reprodukálható szépen lekerekített történetekben, csak végtelen álmokban, hallucinációkban, csak a határhelyzetekben történő alámerüléssel érzékeltethető. Treadwell másságát a *Medvebarát* nem kizárólag a társadalomból kitaszított ökoharcos, vagy a „barbárrá vált úriember” történeteként meséli el, hanem a társadalmi érvényesüléshez elengedhetetlen szerepjátszás egyidejű elfogadásának és elutasításának a drámájaként. Ahelyett, hogy a felvételeket egy didaktikus-moralizáló dokumentumfilm illusztrációjaként használná, a Treadwell-hagyaték belső ellentmondásait, eksztatikus látomásait és liminális élményeit a társadalmi exhibicionizmus vizsgálatára alkalmas drámai anyagnak tekinti. Felismeri, hogy Treadwell képeit akkor érthetjük meg, ha feltérképezzük az azokban megjelenő traumák és ökológiai imaginációk forrását, a szerepkonstrukciók logikáját, valamint a belőlük megalkotható identitásnarratívákat. Annak logikájára, ahogy a Treadwell-felvételek a performativitás kulturális-társadalmi beágyazottságának laboratóriumaként kínálnak ihletet és alapanyagot Herzognak a film elkészítéséhez, a *Medvebarát* identitásnarratívákat konstruáló alkotásként teszi lehetővé a mozi bürokratikus igazságainak meghaladását és találja meg helyét az eksztatikus igazságokat kutató életműben.