

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Dr. Thomka Beáta
DSc Dr. habil. egyetemi tanár

Tézisfüzet

**FAUSTI SZELLEMISÉG ÉS FESTŐI KÉP
WERNER HERZOG FILMMŰVÉSZETÉBEN**

című PhD-értekezés

Turnacker Katalin

Témavezető

Dr. Nagy Imre, professzor emeritus
PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék
Dr. Kovács András Bálint, egyetemi tanár
ELTE BTK Filmtudomány Tanszék

Opponensek

Dr. Pethő Ágnes, egyetemi docens
Sapientia-Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár

Dr. Görffy Miklós, egyetemi tanár
ELTE Magyar Irodalom-és Kultúratudományi Intézet

Pécs

2010.

A dolgozat tézisei

I. A kutatás tárgya, célja, a vizsgálat módszere, történeti-elméleti keretei

Doktori dolgozatom tárgya a német újfilmrendező, Werner Herzog életművének filmtörténeti-elméleti szempontú vizsgálata a pályakezdés alkotásaitól a modernitáson keresztül annak felbomlásáig. Felöleli a modern és a modernizmus utáni német film főbb történeti folyamatait, az elemzett műveken keresztül kitér elméleti vonatkozásaira. Kutatásom elsődleges célja, hogy feltárja az életművet mint egységes textust uraló eszmeiség központi szerepét és szervező erejét tartalmi-formai variánsok segítségével. Az oeuvre elvi magját a *fausti egyén jellemvonásai és tettei* képezik; Herzog filmjeinek sorával az ittlét rejtélyét megfejtetni nem tudó modern ember fausti paktumba kényszerülésére, illetve választására és sorsára reflektál többféle elbeszélésen, fikciós–nem-fikciós formán keresztül, elsősorban a képi-zenei kifejezés intenzitására épülő stílus segítségével. A játék- és dokumentumfilmek egymás mellé rendelve folyamatos átjárást mutatnak a két formára jellemző megoldások között. Az életmű struktúrája egy olyan táguló *spirálszerkezethez* hasonlítható, melynek kiindulópontjában és centrumában mindvégig a fausti szellemiség duális felfogása áll. A filmekben ábrázolt egyedi életutak és cselekedetek azt a rendezői ars poeticát, felfogást is tartalmazzák, hogy a film mint műalkotás létrehozása jelentős tett és rendkívüli létezési mód.

Az életmű ezen szempontú elemzése a szakirodalomban honos mitikus-romantikus Herzog-kép másfajta megvilágítását, illetve egyfajta cáfolatát is nyújtja, mely a következő állításokon alapszik: a romantika csak fiatalkori szenvedélyességből eredő kiindulópont, analóg a Sturm und Drang és a német klasszicizmus viszonyával. A romantikus remények elvesztése utáni helyzetből kibontakozó modern művészi pálya Herzogé (mint például Heinrich von Kleist esetében): a csalódás az „eszmétől!” (értsd: újfilmtől) várt művészeti folyamatok megváltoztathatóságában. A mítosz felhasználása az életműben inkább egyetemes kulturális, művészeti gyökerű, s elsősorban nem romantikus ihletésű. A filmek romantikus sajátosságokra (is) fókuszáló elemzése nyomán feltárhatók a romantikáról leváló markáns különbségek gondolati-stiláris jegyei.

Dolgozatom továbbá amellet sorakoztatja fel érveit, hogy Herzog indulásakor az avantgárd német tradícióból, az *expresszionista kísérleti* szellemiségből építkezik, művészi meggyőződése, a fausti gondolat melletti elköteleződése, individuális stílusa miatt szükségszerűen válik *autonóm önmítosz-teremtővé*, a modern kívülálló rendező státuszától eljut a sztárrendező nemzetközi rangjáig, melynek a Kinski-kapcsolat is indikátora; és nem utolsósorban a groteszk humor és irónia kulturális hagyományaira alapozó egyfajta *hipertrófikus audiovizualizmusként* jelölt stílus egyedülállóságát tárja fel. Herzog „*faustisága*” lényegileg nem a népkönyv későgótikus hagyományaihoz kapcsolódik, mint nagy előképe, Murnau *Faust* című filmjében, hanem inkább Goethe szellemiségét igyekszik alkotásaiban kamatoztatni. Apokaliptikus víziói – halmozottan posztmodern munkáiban található meg – rokonságban állnak Thomas Mann Doktor Faustus regényével is, amelyben Leverkühn zenéje megelőlegezi a háború és a fasizmus borzalmaival. Hasonlóképpen teszi ezt Herzog is, amikor a valós eseményekből a Föld pusztulását jósolja meg.

A fogalmi-elméleti keretek és elemző módszerek kidolgozásánál dolgozatom szempontrendszerét elsősorban a filmtörténeti kutatás diakronikus aspektusaihoz társított filmelméleti-esztétikai szinkronikus nézőpont alakítja ki, melyek között a kulturális (szociális) dimenzió és a filmkörnyezet tágabban értelmezett jellege (gazdasági, ipari, technológiai) is helyet kap. A vizsgált időszakban 1967-től a század végéig megfigyelhető a revizionista szemléletű visszatérés (a szemiotika és pszichoanalízis elméleteinek „kimerítése” után) a történetírás általános problémáinak tudatosságára. A tudományterület alapfogalmai újra viták tárgyát képezik: a kronológia vizsgálatának *oksági* viszonyai mellé az *akkumuláció* fogalma társul, a *befolyás* rendszere, a *ciklikusság*; a változások időbeliségének, ritmusának differenciáltsága a *téma-műfaj-stílus* átalakulásának különböző tempójában mutatkozik meg. Mindezek mellett a tudományterület alapjának tekintett *dokumentum fogalma* alakult át: a film mint lelet, forrásként kezelt tárgy a korszerű történetírás mellé felhalmozott tudományterületek specifikus módszereivel kutatható, azaz esetenként az esztétika, a szociológia, az ökonómia eszközeivel. A tartalmi bővülésekkel párhuzamosan megváltozott az írásmód is, a narratív jelleg, a leíró-értelmező elemzés mellé vagy helyett a fent említett tudományok alkalmazott nyelvi alakzatai kerülnek; szöveg- és esetelemzés, statisztikák, grafikonok, életrajzi jegyzetek, etc. E változások azonban nem zárják ki a hagyományosan bevált irodalmi és művészettörténeti vizsgálati módszereket és példákat. A filmtörténet e megváltozott tartalmi-formai jellege egyfelől integratív tudományként szerepelteti azt, másfelől transzdiszciplináris természetűként mutatja, ahol mind a természet- mind a társadalomtudományok számára a film mint a valóság sokféle objektivációjának forrása vizsgálható.

E változások nyomán érvényesíthető kutatói álláspontom, hogy Werner Herzog vizsgált szakaszon belüli életművét egycentrumú problémátörténetként tárjam fel, és egyben az is, hogy elemzéseim során – amennyiben szükséges – többféle eszközt és nézőpontot alkalmazzak. Az elméleti-esztétikai szempont érvényesítésekor a német *autorizmus* elméleti-gyakorlati állításai mellé az esztétika törvényeinek autonómiája sorolódik: a részek közti egyensúly, a rész-egész egysége a harmónia-diszharmónia rendszerében, az eszközök ökonómiája, a változás, fejlődés logikája, avagy illogikus volta. Herzog filmjei olyan művészeti felfogást képviselnek, melyek viszonylag szűk csoportját pregnáns, összetéveszthetetlen tartalmi-formai jelleggel, kifejezésmóddal bíró rendezők művei alkotják, s ez a karakterisztikum az életműben lényegileg nem változik. A nemzeti kultúra vitathatatlan értékei közé sorolják azokat, mivel – olykor indirekt módon – folyamatosan képesek dialógust folytatni saját korukkal.

Herzog filmelbeszéléseire igaz az a megállapítás, hogy művészeti archetípusokat aktivál a szerzői/művészfilmre és tömegfilmre egyaránt jellemző módon, illetőleg a dokumentum- és játékfilm esetében is. A tényleges és fiktív világ együttes megjelenítése, mindkét irányú átjárása közvetíti a jelenségek interpretációját.

Kiemelt figyelmet érdemel Herzog egyedi audiovizuális világa, azon belül is a filmkép esztétikája. A festészettel való kapcsolat felfejtésekor látható, hogy egyfajta átáramló mozgásról van szó a filmkép és a festészeti kép között, amelynek alapját a fausti szellemiség adja, de a formai-stiláris megoldások is hangsúlyosak. Esetében alapvető a

filmtér, a filmidő konstrukciója; a mindennapi élet és az extrém események formálódása a fikciós-nonfikciós sorozatok elve szerint; a kompozíció, illetőleg az azon kívüli képzetének ábrázolása. A film és festészeti kép intermediális összevetésében a médiumok szerepe és tapasztalatcseréjük formái tárulnak fel. Deleuze szerint a film fogalmak helyett érzéki összességet nyújt, s a filozófia adhat segítséget koncepcióinak megformálásához, ily módon kölcsönös kereszteződésre kerülhet sor.

Werner Herzog filmművészetét vizsgáló dolgozatom nem „szabályszerű” filológiai eszközökkel létrehozott ún. kronologikus alkotástörténet. Törekvésemben egyesíteni kívánom a fenti nézőpontokat tekintettel a filmek létrejöttének kontextusaira, a szellemi légkör, a „Zeitgeist” kihatására. A művészetek közti kapcsolatot tekintve kiemelten fókuszállok a festészettel rokon jelenségekre; elsődlegesen nem kizárólag a romantika képalkotásával való hasonlóságaira, hanem a németalföldi barokk, klasszicizmus és realizmus vonatkozásaival rokon vizuális filmstílus elemzésére térek ki.

A dolgozat központi magvát a fausti szellemiség elemzése alkotja, mivel ez az a középpont, amellyel hol erős, hol laza kapcsolatot létesítve épül fel az életmű úgy, hogy Herzog esetenként az egész egy-egy problémáját emeli ki, az alap gondolat egy-egy variánsát jelenítik meg a filmek.

II. Az értekezés felépítése

A történeti korszakolás kritériumai szerint az oeuvre eddigi alakulását tekintve Herzog életműve három nagyobb szakaszra osztható. Dolgozatomban az 1961/62-1970-ig tartó pályakezdés időszakára *A romantikus-mitikus avantgárd*, az 1970-1978-ig terjedő szakaszra *A modern korszak: A fausti egyén nagy alakjai*, az utolsó, 1978-tól datált nagyobb korszakra pedig *A modernizmus után: A fausti egyén szétszóródó alakzatai, ösztönművészet és kultusz* elnevezéseket használok.

Herzog filmalkotói indulásakor már megfigyelhető egyedi munkamódszere, jelesen a kísérleti jellegű rövidfilmek, dokumentumfilmek és az első, nagy művészeti feltűnést keltő nagyjátékfilmek szinte egy időben történő, *egymásba folyó* elkészítése, s ennek következményeként az összefonódó művek ún. *hármasszerkezete*. A *Herakles* (1961/1962) és a *Játék a homokban* (Spiel im Sand, 1964) című kísérleti rövidfilmek után készül el az első három filmből álló egység. 1966-ban a *Deutschkreutz erődjének példátlan védelme* (Die beispiellose Verteidigung der Festung) című rövidjátékfilm az értelmetlen háború-tiltakozás-sikertelenség téma első felbukkanása a romantika és avantgárd kísérletezés égisze alatt, majd 1967/68-ban az *Utolsó szavak* (Letzte Worte) görög helyszíne, alakjai közvetlenül kapcsolódnak az ugyanakkor készülő *Életjel* (Lebenszeichen) című nagyjátékfilmhez. Még ugyanabban az évben, 1968-ban megbízásra kezdi el forgatni a *Kelet-Afrika repülő orvosai* (Die fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1968/1969) című dokumentumfilmet, s akkor veszi fel a *Fata Morgana* részleteit is, amely fragmentumok montázsra csak 1971-re, azaz a *Törpék is kicsin kezdtek* (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1969/1970) című játékfilm után készül el.

Herzog egy személyben forgatókönyvíró, rendező, producer és saját műveinek gyártója. A szabályos low budget produkciók kis stábbal, kevés pályázati összegből készülnek, a filmkészítő „mindenes”: alkalomadtán vágó, zenei szerkesztő és hangrögzítő

technikus is. Herzog pályakezdő munkáival tisztázza viszonyát a tradícióhoz; számba veszi a romantikához, a mítoszhoz és az avantgárdhoz fűződő kapcsolatait, tudatosítja művészeti előképeit és kötődéseit. A hetvenes évek elejére a maga teljességében kialakul a herzogi modernizmus: a radikális individualista gondolat-műfaj-stílusvilág.

A modern korszak elméleti-esztétikai problematikáját a német *autorizmus* képezi, amit kevésbé annak kifejtett teóriái (kivételt szinte csak Kluge képez), inkább a munkák gyakorlati sokfélesége jellemez. Az egész életművet végigkísérő vezérmotívumot az *Életjelben* (1968) artikulálja először a rendező, amikor a főhős titáni lázadását mutatja annak dacára, hogy az ellenfél reménytelenül erősebb. Így nyomorultul és kisszerűen bukik el, mint a későbbi filmek hasonló főszereplői. A problematika tényleges kifejtése a modern korszakban történik nagy játékfilmek sorával. A német titanizmus alapjain megszülető lázadás mint rendkívüli cselekedet és vele szoros együttest alkotó bukás mint félresiklott cselekedet végigkíséri az életművet. Ennek végrehajtója a pszichológiailag is jól kidolgozott főhős/antihős szerepeiben Klaus Kinski és Bruno S. A fausti egyén különböző alakjai képezik a dokumentumfilmek központi szereplőit is, olyan személyek, akik ignorálják a rájuk szabott életszituáció határait, maguk alakítják át saját és mások egzisztenciáját.

A modern korszak (1970-1978) mintegy nyolc éves időszakában a hangsúly a nagyjátékfilmekben van és azok mellé egy-egy dokumentumfilm társul. A herzogi modernizmus egyik legteljesebb műve születik meg *A hallgatás és sötétség országa* (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1970/1971) című dokumentummal. A nagyfilmek sorát az 1972-es *Aguirre, Isten haragja* (Aguirre, der Zorn Gottes) nyitja, és a vele nagy mértékben rokon a *Képfaragó Steiner nagy extázisa* (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1973/1974) című dokumentumfilm. Átmenetnek is tekinthető e munka a Kaspar Hauser tematikához.

A német cím szerinti *Mindenki magáért, Isten mindenki ellen* (Kaspar Hauser – Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974) a modernitás herzogi jellemzőinek egyedülálló lényegét nyújtja, s egyfajta csúcspontot képvisel ebben a korszakban. Az Amerikában forgatott filmek szorosabban kapcsolódnak egymáshoz: a nyelvtörő című *A How much Wood would a Woodchuck chuck* (1976) aukciója megismétlődik más kontextusban a *Bruno vándorlásai* (Stroszek, 1976/1977) című játékfilmben. A herzogi metaforizáció dokumentarista és fikcionális alkalmazásának példái a *La Soufrière* (1976) és az *Üvegszív* (Herz aus Glas, 1976), az autorizmus „klasszikus” darabjai pedig a közvetlenül egymás után Kinski főszereplésével forgatott játékfilmek a *Nosferatu, az éjszaka fantomja* (Nosferatu – Phantom der Nacht, 1978) és a *Woyzeck* (1978/1979). A modern korszak olyanfajta lezárása ez, mint a mise en scène végéé: benne foglaltatik a folytatás lehetősége.

Herzog soron következő munkáiban a modernitás alapkérdései megmaradnak, csak filmes praxisa lesz még szerteágazóbb, s a fikció és a dokumentum határterületein a posztmodernnek nevezett művészet fogalmai kapcsolódnak hozzá. A hetvenes évek végétől a század utolsó nagy művéig, a *Legkedvesebb ellenségem* (Mein liebster Feind, 1999) című dokumentumfilmig vizsgált időszak a *Fitzcarraldo* (1981/1982) nagylélegzetű projektjével veszi kezdetét. Ez a film programadó indítása az új alkotói világképnek, új

gondolati-stiláris vonások megjelenésének az életműben. Egyre több dokumentum készül egy-egy kiemelt egyén központi szerepéről sokféle helyszínen, sokféle természeti-társadalmi szituációban, problémakörben. A játékfilmek minőségi-mennyiségi mutatói más irányú rendezői érdeklődés lenyomatai. Az *Ahol a zöld hangyák álmodnak* (Wo die grünen Ameisen träumen, 1983/1984), az utolsó Kinski-film, a *Cobra Verde* (1987) és a *Kegyetlen hegycsúcs* (Schrei aus Stein, 1991), a mindössze négy mű húsz év alatt a játékfilmtől való eltávolodás bizonyítékai. A fikciós forma egyfajta kiürülése, illetőleg bizonyos elemeinek átmentése a dokumentumfilmbe jelöli ki az új irányvonalat. Faust szétszóródó típusai prédikátorok: a fekete püspök Brooklynból (Huie's Predigt, 1980), Dr. Gene Scott tévépredikátor (Glaube und Wahrung/God's Angry Man, 1980), orosz megváltók és sámánok (Glocken aus der Tiefe. Glaube und Aberglaube in Rußland, 1993), afrikai pásztorok (Wodaabe – die Hirten der Sonne, 1988/1989); hegymászók (Gasherbrum – Der leuchtende Berg, 1984), Laosból kimenekített amerikai pilóta (Little Dieter Needs to Fly, 1997), dzsungelben lezuhant repülőgép egyetlen túlélője (Julianes Sturz in den Dschungel, 1998/1999). A század végén az egyfajta művészeti összegzésnek, mérlegkészítésnek is beillő dokumentum, *A legkedvesebb ellenségem* (Mein liebster Feind, 1998/1999) zárja az alkotói szakaszt.

III. Egy lezáratlan életmű „jövővíziója”

A német rendező életművében rejtőző teória és vizuális-zenei kifejezés feltárására irányuló dolgozatomban kirajzolódik a filmek központi motívuma: a tragikomikus megszállott férfi alakja, akinek technikai-gazdasági vállalkozása a művészet égíse alatt a természet kifosztására irányul. Kulturális provokáció ez az ősi, a természetesen ellen a magasabb rendű technika és a művészet eszközeivel. A film diegézisét a *lehetlent vágy*ni alaphelyzete határozza meg, amely Goethe *Fauszt*jához kapcsolódik: Fitzcarraldó megszállottsága rokon a tudós doktoréval, az ő örülete reflektálja Faust örületét. Goethe e drámájában megidézi a modern egyén prototípusát, amely újra és újra hatással van a német kultúra, a művészet egészére.

A mű nem pusztán a polgári kor tragédiája, ami a polgári kultúra leáldozásával kimerült, hanem a modern szubjektum, az egész emberiség drámája. Faust különleges nagysága abban áll, hogy univerzális önmegvalósítás s totalitárius világmegváltás és átalakítás jellemzi. Cselekedni akar, a teremtő szerepében a Földet tökéletesíteni igyekszik, s ebbéli törekvésében abszolutizált. A küzdést Goethe az ember életét megváltoztató energiává növeli, segítségével átalakítja világát, környezetét, beavatkozik a természetes folyamatokba, mesterséges szelekciót hajt végre, megalkotja a kultúra rendszerét. Az ember és létrehozott struktúrái egyidejűleg egymást határozzák meg. Faust tetteiben provokatív antropológiai kényszer munkál: a megvalósítás, a létrehozás, a megváltoztatás nyomában járó másság diktátuma. Az ipari forradalom kibontakozása és következményei igazolják azt az előrevetítést, jövőre vonatkozó képet, amit Goethe fest 1770-1830 között. Drámájában összefonódik ironikus módon a megváltoztató törekvés, a küzdés (streben) és a tévelygés (irren) vagy sarkítva a bukás. A modern kor végtelennek tűnő lehetőségei, a beavatkozás különböző módzatai mellett azok beláthatatlan következményei, veszélyei kísértenek, ami egészen a Föld megmentéséig, a bioszféra

megóvásáig, az emberiség túléléséig tágul ki. Goethe saját korában művének megírásakor aktuális kérdésként merült fel: James Watt gőzgépei (gőzvonat, gőzhajó) működésükhöz a szén nagyipari kitermelését tették szükségessé, s egyben azt a felismerést, hogy a fosszilis anyag, az elszenesedett őserdő az emberiség életében már nem pótolható. A természeti adottságok, a földi létezés ezen alapjai alárendelt szerepet kezdenek játszani az ember fejlődésének, haszonszerzésének, gyarmatosításának elsőbrendűségével szemben.

Herzog modern alakjainak cselekedeteit e dichotómia, a primér és szekunder rendszer közötti feszültség határozza meg a küzdelem és a bukás egymást kölcsönösen feltételező folyamataiban. Míg Goethe drámájában a tudós isteni kegyelemben részesülhet, addig azt Herzog a huszadik század második felében és vége felé sokféle tény birtokában már nem teheti meg: fausti alakjainak menthetetlenül el kell pusztulniuk. Sztroszék az *Életjel*ben saját háborújának halottjává, Aguirre, a hatalmat magához ragadó gyarmatosító utópiájának áldozatává, Kaspar, a sehonnani ifjú a természet és a társadalom kifosztottjává, Hias az *Üvegszív*ben kollektív és egyéni világvégi vízióval sújtott túlélővé, Bruno hazátlan, egzisztenciális, emberi megalázottságának öngyilkosává, Woyzeck kegyetlen időbefeszítetttségének szánandó végkifejletévé és Nosferatu, az „emberi” vámpír szerelmet és halandóságot választó kreatúrává lesz. Tévelygéseik és pusztulásuk széles skálán mozog: a társadalom legalján élőkől (Woyzeck, Sztroszék, Kaspar) a prófétán (Hias), a hatalom birtokosán (Aguirre) keresztül a halhatatlanig (Nosferatu) terjed Herzog vizsgálata. A nagy bukás nagy cselekedetek végrehajtásával, a lehetetlen elérését megvalósító törekvésekkel alkot egységet.

A modern filmek sorának elején a lázadás egyéni színezetű, a háború kirobbanása akár megőrülés következménye is lehet. Aguirre már új országot, új dinasztiát akar megteremteni El Dorado meghódításával. Kaspar rövid idő alatt igyekszik pótolni hiányosságait, mígnem alkalmassá válik világbeli „nagy zuhanásának” felfogására. Woyzeck erején felül tesz eleget környezete minden feljebbvalójának, élettársának, gyerekének, s alárendeltségében nemesebb, érzékenyebb, mint tanult kizsákmányolói. Bruno kilépése a világból felszabadító tett, éppúgy mint Nosferatué, aki ily módon megszabadult örök ittlététől. Hias, a pásztor próféta pedig eljut a világ végéig és tovább. Ebben a vonatkozásban sokkal inkább alteregója Herzognak, mint Kinski. A német rendező alkotói periódusainak meghatározó momentumai a nagy tettek, a jelentékeny lázadások és kiegyenlítő kudarcok.

Az „útonlevés” / „útonjárás”, zarándokútja Párizsba saját nagy lázadása a halál ellen, ami végül is a természetes elmúlás elleni radikális fellépéssé nemesül. Kétségkívül romantikus színezetű cselekedet ez, de magjában fausti jellegzetesség: legyőzni, uralni azt, ami végső soron legyőzhetetlen, uralhatatlan. Van ebben valami racionális célorientáltság, gyalog eljutni télvíz idején Münchenből Párizsba, dacolni az éghajlat, a vidék kegyetlenségével, azaz leigázható anyaggá tenni a természetet, s rajta túljutva teremtőként fellépni. Cselekedete nemcsak Lotte Eisner, a német újhullámosok lelkiismeretének nevezett filmtörténész nő megmentésére irányul, hanem szimbolikusan a Kaspar Hauserek megteremtésének és létjogosultságának megóvására is.

Goethe *Fauszt*jában az ún. *második teremtés* ideológiája már a dráma elején felszínre kerül: monológjában kétségbe vonja a könyv általi tudást, mellyel szemben

racionalizmusa körvonalazódik, majd kiteljesedik nagyszabású kolonializációs vállalkozásában, hogy több millió ember számára földterületet nyerjen el a tengertől. A szabadság, a jólét, a foglalkoztatás ígérését nyújtja mindenki számára, holott ez a szociális-gazdasági utópia feláldozza a jövő (a ma) emberének boldogságát, életkörülményeit, jövőjét.

Az öreg, vak Faust nagyzási örülete akkor éri el csúcspontját, amikor a sírásók ásóinak zörejét munkazajnak hiszi. A *mesterséges paradicsom* egyetemes idilljének megteremtése a homo faber törekvése: a legjobb természetet akarja létrehozni. A megvakult számára ez a szépség csak vízió, de a művésznek mint a lehetetlen képek látójának a különlegest és az örök idegenséget együtt villantja fel. Herzog modern filmprogramjában ez az összszövődés mint elidegenítő másság a képi kifejezés festőiségében figyelhető meg. Esztétikai minősége az elbűvölő szépség és a lenyűgöző fenséges közé esik, mely két pólus között az irritáló, az érthetetlen és rémisztő idegen kap helyet a filmekben.

Faust önnön felmagasztosításának, önmaga túlbecsülésének tragédiája is, mint ahogy ez Herzog jelentős alkotásaiban is előfordul, főként azoknál az alakoknál, akikre az Übermensch jellemzői illeszthetők. Aguirre és Fitzcarraldo tettei és kudarcai hamis önképükből, túlértékelt képességeikből fakadnak, ahol az előbbi a haszonszerző, természetpusztító, racionalizált modern szubjektum drámája, az utóbbi pedig már az új világ megteremtését feladó, privát rajongást kielégítő fixa idea posztmodern tragikomikus végjátéka. A spanyol kalandor számára az emberi fejlődés, a hatalmi törekvés, a technikai tökéletesség és az őserdei természet figyelembe veendő érték, az operarajongó számára ez a létezés banalitása, és kedvenc zenéjét végső soron bárhol lejátszhatja valamiféle közönség számára. Az Untermensch csoportjába tartozó alakok tragédiáját kevésbé vagy egyáltalán nem befolyásolja az új teremtésének univerzális abszolutizmusa, túlzott öntudatuk torzítása. Ők áldozatai, elszenvedői vagy – ha úgy tetszik – következményei az előbbi csoport világképének és cselekedeteiknek. A *Faust* drámában szereplő kézműves, Demiurgos Platon természetfilozófiai műve világteremtő istenének megidézése, aki az ideák kategóriáinak leképezéseként megalkotta a kozmoszt. Modern alakja Herzog filmjeiben az emberiség excentrikus reprezentánsa lesz. Fitzcarraldóval az outsider kerül a narratívumok középpontjába, akinek lehetőségei, mozgástere a mérték nélküli haszonszerzés és üzleti amorális képzetlen insidereitől függ, s akinek megszállott ragaszkodása a *haszontalanhoz* és nagyfokú önelidegenedése ebben a konstellációban előfeltétel. Goethe *Faust*jában sűrítve megtalálhatók az ipari forradalom nagy szimbólumai, ahogy azok a modern *Kaspar Hauser*ben és a posztmodern *Fitzcarraldó*ban is fellelhetők. Herzog mesterséges kísérleti feltételek mellett asszociációs hálóban rejlő jelentéssel demonstrálja a természetet és humanitást mint Isten mindenki elleni és mindenki magáért folytatott harcát. *Fitzcarraldo* a kaucsukbáró partján nagy köteg pénzt dob be az óriásmedencében úszó nagy ragadozó halnak, amit az felfal. E demonstrációban a pénz mint az emberi kultúra, a művészet jelképe az ideológiai torzítás, a gazdasági-szociális darwinizmus modellje lesz, ahol a természet mint ellenség lefokozódik.

Herzog tökéletességre törekvő mozija eléri az ideál- és az operacionális fantázia összeolvadását, az álom megvalósulását. Képisége független entitás az érzékiség, a

jelentésképzés, a kinematográfia ősi és legújabb rétegeinek egymásra ható folyamataiban. Alkotói habitusa rokon Mann *Doktor Faustus*ának zeneszerzőjével, akire éppúgy jellemző, mint rá az a felfogás, hogy a „*művészet: szellem és a szellemnek nem kell magát elkötelezettnek éreznie a társadalommal, a közösséggel szemben (...) nem kell, és nem is szabad, (...) szabadsága, nemessége tiltja ezt*”. Műveikben hordozzák a humanizmus töredékeit még akkor is, ha a démoni embertelenség széles kulturális-művészeti alapokon nyugvó látomásait teremtik meg. A művészet paradoxonja, hogy az ábrázolás struktúrájából megszületik a reménytelenség kinematográfiája, egyben létrejön belőle valamiféle megmagyarázhatatlan csoda vagy valamiféle transzcendencia.

Werner Herzog könyvei

- 1977 Drehbücher I. (*Lebenszeichen, Auch Zwerge haben klein angefangen, Fata Morgana*) München, Skellig Verlag
- 1977 Drehbücher II. (*Aguirre, der Zorn Gottes, Jeder für sich und Gott gegen alle, Land des Schweigens*) München, Skellig Verlag
- 1978 *Vom Gehen im Eis*. München - Paris 23.11. bis 24.12. 1974. Tagebuch. München, Hanser Verlag
- 1978 *Zehn Gedichte*, Akzente Nr. 3, München
- 1979 Drehbücher III. (*Stroszek, Nosferatu*). München, C. Hanser Verlag
- 1982 *Fitzcarraldo*. Filmerzählung. München, C. Hanser Verlag
Fitzcarraldo-Filmbuch. München, Schirmer-Mosel Verlag
- 1984 *Wo die grünen Ameisen träumen*. Filmerzählung. München, C. Hanser Verlag
- 1984 *Reden über das eigene Land*. München, Bertelsmann Verlag
- 1987 *Fitzcarraldo*. Berlin, Verlag Volk u. Welt
- 1987 *Cobra Verde*. Filmerzählung. München, C. Hanser Verlag
- 1987 *Cobra Verde*. Buch zum Film. Schaffhausen, Edition Stemmlé
- 2004 *Eroberung des Nutzlosen*. München Wien, Carl Hanser Verlag

Válogatott szakirodalom

Boehm, Gottfried

- 1983 Mythos als bildnerischer Prozess. In: *Mythos und Moderne*. Karl Heinz Bohrer (hrsg.) Frankfurt am Main, surkamp: 528ff; 534.

Bubner, Rüdiger

- 1989 Ästhetisierung der Lebenswelt. In: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: 143ff

Branigan, Edward

- 1992 *Narrative Comprehension and Film*. London, New York, Routledge

Büchner, Georg

- 1972 *Woyzeck*. Kritische Lese- und Arbeitsausgabe. Stuttgart, Reclam V.

Casetti, Francesco

- 1996 *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest, Osiris Kiadó

Cassirer, Ernst

- 1997 Das mythische Denken In: *Philosophie der symbolischen Formen*. Band 2. Darmstadt, Primus Verlag

Deleuze, Gilles

- 2001 *A mozgás-kép*. Film 1. Budapest, Osiris Kiadó

- 2008 *Az idő-kép*. Film 2. Budapest, Palatinus K. 84-118

Elsaesser, Thomas

- 2004 *A német újfim*. Budapest, Palatinus Kiadó

Faulstich, Werner (hrsg.)

- 2004 *Die Kultur der 70er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag

Faulstich, Werner

- 2005 *Filmgeschichte*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag

Felix, Jürgen (hrsg.)

- 2002 *Die Postmoderne im Kino*. Marburg, Schüren Verlag

Fischer, Robert - Hembus, Joe

- 1981 *Der neue deutsche Film 1960–1980*. München, Goldmann

Goethe, Johann Wolfgang von

- 1992 *Faust-Dichtungen*. Stuttgart, Philipp Reclam jun.

Hattendorf, Manfred (hrsg.)

- 1995 *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs film Verlag. München

Hembus, Joe – Straub, Lauren

- 1981 *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein... Ein Pamphlet von gestern. Eine Abrechnung von heute*. Bremen, Rogner & _Bernhard GmbH & Co. Verlags KG

Jacobsen, Wolfgang (hrsg.)

- 2004 *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Metzler Verlag

Jacobsen, Wolfgang / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (hrsg.)

- 1993 *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar, Metzler Verlag

Jansen, Peter W. – Schütte, Wolfram (hrsg.)

- 1976 *Herzog/Kluge/Straub*. München, Wien, Carl Hanser Verlag

- 1979 *Werner Herzog*. München, Wien, Carl Hanser Verlag: 59-86.

Kaiser, Gerhard

- 1993 *Fitzcarraldo Faust. Werner Herzogs Film als postmoderne Variation eines Leitthemas der Moderne*. München, Schriftenreihe der Carl Friedrich von Siemens Stiftung: 23-67.

- 1994 *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes „Faust“*. Rombach Wissenschaft: Rombach aktuell, Freiburg, Rombach Verlag

Pflaum, Hans-Günther - Müller, Heinz (hrsg.)

- 1990 *Film in der BRD*. Berlin, Henschel Verlag

Prager, Brad

- 2007 *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. London, Wallflower

Rost, Andreas (hrsg.)

- 1986 *Werner Herzog in Bamberg. Protokoll einer Diskussion – 14./15. 1985*. Bamberg, Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Band 6. Sonderband Film 1. 147.

Seeßlen, Georg

- 1991 *Nicht fremdes in keinem eigenen*. Anmerkungen zum Neuen Deutschen Film – Einflüsse und Vorbilder. Hilmar Hoffmann – Walter Schobert 28.

Sobchack, Vivien

- 1988 The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History. Timothy Corrigan (ed.) *Film Quarterly*, 42 (1) (Fall): 58-60.

Welsch, Wolfgang:

Opponensi vélemények

Opponensi vélemény Turnacker Katalin *Fausti szellemiség és festői kép Werner Herzog filmművészetében* című doktori disszertációjáról

Werner Herzog művészetéről írni nagy kihívás, ugyanis Werner Herzog művészetéről írni ma, 2010-ben, sajátos perspektívát ad az elemzésnek. Egy olyan művésztől van ugyanis szó, aki már a hatvanas években jelentős filmeket rendezett, s akinek ún. érett korszaka a hetvenes évekre tehető, s ezáltal már megfelelő távlatból szemlélhető (lenne), de akinek életműve – a modern film nagyjaival ellentétben – nincs lezárva, hisz évről-évre újabb filmekkel gazdagodik. Herzogot, a német újfilm rendezőjét ugyanis lehet kellő filmtörténeti távlatban szemlélni, de csak annak tudatában, hogy ezt a Herzogot Herzog maga túlélte és túlhaladta. Filmes életművének gazdagsága a Bergmanéval, Godard-éval vetekszik. Beszélhetünk egy modern filmes Herzogról, akinek a helye a német újfilm nagyjai között van, aztán beszélhetünk a saját témáit újravariáló, poszt-modern Herzogról, és az utóbbi években egy sajátos jelenségről, a poszt-film korszak Herzogjáról. Az internet, a digitális képkorszak korában Herzog egy filmes mítosz megtestesülésévé lett: ő „a legnagyobb élő filmrendező,” amint azt nemegyszer hangoztatják Amerikai újságírók a Németországból immár évtizedek óta Los Angelesbe áttelepedett Herzogról, akinek életéről, filmjeiről legendák keringnek. Státusa talán csak Fellini hatvanas évekbeli népszerűségéhez fogható, a Herzogot márkanévként megteremtő önmitologizálás („branding”) hatékonyságát Hitchcockhoz mérhetőnek tartják. A különbség az, hogy már nemcsak a paparazzók követik a mester minden lépését, hanem internetes blogok kommentálják nyilvános fellépéseit a különböző rendezvényeken. Herzog maga filmjeinek műsoros DVD kiadásával egy új műfaj – a szerzői filmes audiokommentár – talán legaktívabb művelőjének bizonyul. Ráadásul ezt a műfajt ő maga újabb szintre emelte azáltal, hogy az idén áprilisban, egyféle happeningként, élő kommentárjával kísérte az amerikai Boulderben megrendezett *Cinema interruptus* elnevezésű többnapos, a nézők kérdései által megszakított vetítésen, saját legendás filmjét, az *Aguirre, isten haragját*. Raymond Bellour jegyezte meg Godard szerzői hangjának beiktatásáról a korai filmjeibe, hogy „kezdetben volt a hang,”¹ Herzog esetében úgy tűnik, a legvégén, az őt ismertté tevő filmek utáni korszak legmarkánsabb megnyilvánulásként ez maradt meg: Herzog hangja, mint attrakció, ami – számomra kissé érthetetlen módon – elbűvöli az amerikai közönséget. A hang, amit most már más rendezők is igénybe vesznek narrátorként,² s amely már külön életet látszik élni, a You Tube-on, hiszen már nemcsak alkalmi fellépéseinek rejtett kamerás felvételeit láthatjuk nagy számban, hanem hangjának

(sajátos német akcentussal beszélt angolságának) külön, egyedi kultuszát is ápolják, például azáltal, hogy meséket olvasnak föl és rögzítik Werner Herzog kiejtését, hanglejtését utánozva.³

Werner Herzog, a német nemzeti filmművészet jeles alakjának életművéről tehát nem könnyű egységes összegezést megírni, különösen nem ma, amikor Herzog ezt a furcsa és „mediálisan szétszórt” kultuszát éli Amerikában. Fausti vállalkozás a javából, méltó a lehetetlent kísérő hősök rendezőjéhez.

Ezt a szubjektív bevezetőt, hadd folytassam még egy szubjektív vallomással, amikor megláttam mekkora feladatot tűzött ki maga elé Turnacker Katalin, kissé féltettem, nem roppan-e össze a dolgozat maga a saját súlyától. De meg kell mondanom, erről szó nincs: a dolgozat, annak ellenére, hogy számos (és részletes filológiai háttérismerettel) megírt elemzést tartalmaz, mindvégig igazodik választott témája által megszabott kereteihez, egyes részleteit magabiztosan rendeli alá a fő gondolatmenetnek.

Mi az tehát, ami a dolgozatot egységes keretbe fogja, mi az az alapgondolat, feltételezés, amire a herzogi életmű elemzése épül? Turnacker Katalin dolgozatában, amint a címében is jelzi, tulajdonképpen nem is egy, hanem két kutatási irányt jelöl ki: az egyik a fausti gondolat, a fausti hős bizonyos aspektusainak nyomon követése az életművön belül, a másik a filmekben megnyilvánuló festőiség elemzése. A kettő első látásra nem föltétlenül tartozik össze, valószínűleg azért kerülnek egymás mellé, mert ezek bizonyultak azon jellemzőknek, amik külön-külön a leginkább szembevetődnek a vizsgált anyagban, s amik az életműben a legtöbb filmhez hozzárendelhetők voltak. Külön-külön talán az egyik szempont is elég lett volna egy doktori dolgozat feladatául, ráadásul a két szempont elég különböző megközelítést, módszertant, elméleti háttérrel is feltételez. Az azonban nem róható föl föltétlenül egy szerzőnek, hogy túl sokat végez el. Az, hogy a dolgozat e – látszólag széttartó – kettőség mentén építkezik, mégis arra készíti az opponenset, hogy figyeljen arra, van-e indokolt összekapcsolása a kettőnek, erősíti-e a dolgozat érvelését, hogy két dologra is próbál figyelni egyszerre, s milyen logika mentén fűzi össze ezeket? Mielőtt részletesebben belemennék a dolgozat szerkezeti kérdéseinek tárgyalásába, s eme két alapgondolatának az értékelésébe, meg kell jegyeznem viszont azt, hogy van a dolgozatban egy harmadik, a címbe ki nem emelt, de az elméleti felvezető részben számomra elég világosan megjelölt kérdés is, ami tulajdonképpen mindkét problémával érintkezik, s a kettőt egyfajta közös alapra hozza, és ez nem más, mint a „romantika” kérdése Herzog filmjeivel kapcsolatban. Mind a fausti szellemiség mind pedig a festői ábrázolásmód szorosan kapcsolódik a romantikához, sőt azt is mondhatnánk, hogy az életmű kulcskérdése az, hogy egyfelől hogyan viszonyul az a faustinak minősített eszmeiség, amit Herzog filmjeiben találunk a romantikus fausti hős ismert romantikus jellemzőihez, másfelől pedig az, hogy hogyan viszonyulnak a Herzog filmjeiben látható igencsak látványos képek a romantikus festészethez. Hiszen e filmképeknek sok esetben, ha nem is konkrét ihletőit, de szellemi rokonait Herzog

¹ (Not) Just an Other Filmmaker. In: Raymond Bellour, Mary Lea Bandy (eds.): *Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974–1991*. New York, The Museum of Modern Art, 1992: 219.

² Pl. Ramin Bahrani: *Plastic Bag* (2009).

³ <http://www.youtube.com/watch?v=EvWh6PMi9Ek>

<http://www.youtube.com/watch?v=57EDxvldLD4>

http://www.youtube.com/watch?v=-ZIR5vDG2Tg&feature=watch_response

gyakran bevallottan a romantikus, preromantikus festészetben találta meg (pl. Caspar David Friedrich, Hercules Seghers munkáiban). Az első kérdéskör (a fausti hős értelmezésének, átértelmezésének a problematikája) a filmek gondolatiságának szorosan olvasását követeli meg, a motívumok elemzését, az eszmetörténeti, filmtörténeti, filmfilológiai háttér elemzését. A második kérdéskör (a festőiség) alapvetően egy mediális nézőpontot kíván, amely alapján megmondható, mennyiben tekinthetők Herzog festőinek minősíthető képei a film médiumát a festészet irányába áttörő megoldásoknak, egyszerűen, intermedialis eljárásoknak.

Lássuk, hogyan, milyen szerkezeti tagolásban tárgyalja mindezeket a disszertáció. A dolgozat a címbe kiemelt világos kettős kérdésfelvetés ellenére nem problémakörök szerint szerveződik, hanem tulajdonképpen egy klasszikus monografikus életmű áttekintés, történetírás logikáját követi, amennyiben lineárisan halad a korai filmek világától a későbbiekig, és kronologikus sorrendben vizsgálja az egyes kiemelt filmeket, és próbál az életmű keretei között a felvetett problematikára vonatkozóan bizonyos időben egymás után következő, belső paradigmákat feltárni. Ez a módszer lehet, hogy nem túl látványos, viszont nem is igazán vitatható, amennyiben itt úgy tűnik, hogy végső soron nem elméleti kategóriák kibontása a cél, hanem a Herzog életmű filmtörténeti kontextusba helyezett értelmezése (s ezt – meg kell rögtön jegyezniem – Turnacker Katalin igen meggyőzően végzi el).

Egészeiben véve a dolgozat kétféle szövegtípust változtat: elméleti felvezető fejezeteket (adott esetben, a fejezeteken belül, passzusokat) és részletes filmelemzéseket. Az elméleti részekben a szerző egy-egy „kitérőt” tesz a filmtörténeti kontextus, eszmetörténeti háttér, életrajz vagy valamilyen elméleti kérdés részletezése céljából. Ezek „felvezetők” jól szolgálják a vizsgált kérdések kontextusba helyezését, és imponáló filmtörténeti-eszmetörténeti tájékozottságról tesznek tanúságot. A dolgozatnak egyfajta filológusi alapozottságot adnak, ami néha a folyamatos olvasást megakasztja ugyan, és kitérőnek tűnhet, mégis gazdag információkat látja el az olvasót. A „filológus” részek mellett a filmelemzéseket tartalmazó részek a szerző érzékeny elemzőkészségéről tanúskodnak, és éppen azért mert itt nem az információközlés, a filmtörténeti szintézis célja az elsődleges, hanem a filmek egyfajta szoros olvasása, ezek – véleményem szerint – a dolgozat legértékesebb részei.

A dolgozat az életmű áttekintése során nem választja szét a játék- és dokumentumfilmeket, ugyanúgy, ahogy nem tárgyalja külön a fausti szellemiséget sem az alkalmazott vizuális és auditív eszközök elemzésétől, a címben megadott kettősség így gyakorlatilag végigvonul az egész disszertáción. A szerző feltételezése szerint a herzogói életmű ritka egységességet mutat tematikájában és stílus eszközei tárában egyaránt. Turnacker Katalin úgy fogalmaz, hogy „*az életmű struktúrája egy olyan táguló spirálszerkezethez hasonlítható, melynek kiindulópontjában és centrumában mindvégig a fausti szellemiség duális felfogása áll*” (6. old.). Ez a spirálszerkezet az ismétlődéseket sejteti, a visszatérő, újraértelmezett, újra feldolgozott témákat, filmtípusokat az életműben, s talán éppen ezért el tudnék képzelni egy másfajta, a herzogói életmű paradigmáinak szempontjából produktív megközelítést, amelyben nem a kronológia az elsődleges, hanem a problémák hasonló megközelítése, a stílár-tematikus körök egymás mellé rendelése,

összehasonlítása. Például nagyon érdekesnek tartottam volna a *Little Dieter Needs to Fly* dokumentarista megközelítésének és a *Rescue Dawn* fikciófilm eljárásainak összevetését (lévén, hogy itt bevallottan ugyanannak a témának a variációjáról van szó, a dokumentumfilmet fikciós regiszterre átváltó egyfajta ön-remake vagy ön-adaptáció elkészítéséről).

Egy ilyesféle összehasonlításban jól érzékeltethető lett volna, hogyan keveredik Herzognál a fikciós élettörténet mesélés technikája és a dokumentarista (sőt, realista-naturalista) ábrázolásmód. Miért van az, hogy Herzog majd minden filmje valós, hiteles eseményekre épül, amelyeket aztán mindig a fikció irányába dolgoz föl? Egy olyan rendező, akinek a számára az eredeti helyszín a fontos, nem pedig a műtermi fikció, s a filmkészítéssel járó személyes testi szenvedés már-már rituális felvállalása egy film készítésekor, miért tesz ilyen erős hitvallást a fikció fontossága mellett?⁴ A fikciós filmek dokumentum értéke (ami a legnyilvánvalóbb talán a *Fitzcarraldo* esetében, ami nemcsak eljátszatja egy hajó átvonszolását a hegyen, hanem gyakorlatilag dokumentálja azt – nem véletlenül emlegeti ezt Herzog gyakran a legsikerültebb dokumentumfilmjeként), a dokumentumfilmek líraisága, esszéisztikus jellege folytonosan áttöri a műfaji keretek határát, és feltételezhetően egy egységes ars poetica megnyilvánulásaként értelmezhető, amint azt a szerző sejteti. Az efféle átjárásokra a fikciós filmek és a dokumentumfilmek között a dolgozat többször is utal, de inkább csak a kijelentés szintjén, a probléma igazi elmélyítése nélkül. (Természetesen az a tény, hogy a tematika kiemelése az elsődleges, részben indokolja ennek a kérdésnek a kidolgozatlanságát, vagyis az, hogy Turnacker Katalin a fausti gondolat nyomait kutatja Herzognál, s éppen az életmű egységessége mellett érvel azáltal, hogy ezt mind dokumentumfilm és mind pedig fikciófilm példákban tudja vizsgálni.) Az időben különböző periódusra eső, de tematikus vagy egyéb szinten egymás mellé rendelhető filmek másféle (nem kronologikus) csoportosítása azonban talán markánsabban tudta volna körvonalazni, amint jeleztem, az életmű belső paradigmáit, s nem biztos, hogy csak történeti kategóriák adódtak volna a csoportosításokra (lásd a dolgozatban: Herzog avantgárd periódusa, modern, posztmodern korszaka, stb.) Így például éppen az említett dokumentum és fikció egymásba játszásának értelmezése marad igen vázlatos azáltal, hogy a német film történeti vizsgálatának rendelődik alá – annak ellenére, hogy például a 7. fejezet elején (7.1., 130-136. old) fölvezetődik a német újfilm dokumentarista tendenciáinak jelzése köré a dokumentumfilmek elméleti kategóriáinak áttekintése is.

Ugyanígy nem érzem kielégítőnek a szerzőiség kérdésének csupán filmtörténeti beágyazását, annak ellenére, hogy a német autorizmus kérdése valóban fontos megközelítési szempont. Az egész életművet azonban, ha elsősorban nem a német újfilm jelenségeként kategorizáljuk, hanem máig tartó egységében nézzük, és inkább a paradigmatis (és nem kronologikus) vetületeit emeljük ki, akkor például szembeötlő éppen az a kontraszt, ami a *szerzőiség* és az *újrafeldolgozás* között feszül Herzog esetében ismételt módon. Az autorizmus perspektívájából jól tudja interpretálni a dolgozat például,

⁴ Herzog több interjú során is elmondott példája ezzel kapcsolatban, hogy „ha az életben a tények lennének a legfontosabbak, akkor a manhattani telefonkönyv lenne a könyvek könyve és nem a Biblia.”

ahogyan Herzog képes egy remake-kel, a *Nosferatu*val egyfajta szerzői hitvallást megfogalmazni, egyfajta kötődést a nagyapák nemzedékéhez, miközben éppen azok hagyományát értelmezi át. Nem képes viszont ez a filmtörténeti háttér önmagában értelmezni a szerzőiség, a szubjektivitás és a „talált tárgyak” sajátos esztétikájának kapcsolatát Herzognál. Azokat az eseteket, amikor például bőségesen használ föl talált filmanyagot, mások által szolgáltatott dokumentumokat filmjeiben, ötvözve ezt saját felvállalt szubjektivitásának technikáival (első személyű narráció, költői asszociáció, stb.) A „talált képek” (vagy amint a dolgozat is jelzi, a „képgyűjtés”) esztétikája a festőiséggel való viszonyban is érdekes. Ennek vonatkozásában a dokumentum és fikció kettősségéhez hasonló kettőség figyelhető meg az eredeti („talált”) helyszínek és az erősen stilizált (fiktív) képi stílus között is (de erről majd még később). Egy átfogóbb paradigmátikus megközelítésbe talán belefért volna Herzog szerzői (ál-szerzői?) közreműködésének értelmezése is Zak Penn ál-werkfilmjében, a *Loch Ness-i incidens*ben amiben rejtett formában, talán Herzog maga vall az önirónia magas fokán a valóság és fikció kapcsolatáról filmjeiben.

És még egy érv a kronológia ellen: talán akkor nem kellett volna megállni az időbeli áttekintésben a nyolcvanas éveknél, hanem valóban az egész életmű néhány nagy „spirálját” fel lehetett volna tární (még akkor is, ha tudjuk, az életmű még mindig folytatódik). A kronologikus megközelítés hátránya, hogy így a részletekbe menő araszoltság révén egy idő után, mintha kifulladásra az elemző, s a dolgozat nem koncepciózusan lesz egy rész (igaz, el kell ismeri elég nagy rész) vizsgálata az egészből, hanem abból a kényszerűségből fakadóan, hogy a dolgozatíró is véges energiákkal bír ember.

A szerkezeti kérdésekre való kitérés után, a továbbiakban vegyük szemügyre a felvetett elemzési szempontok (fausti hős, festőiség, romantika) mentén a doktori dolgozat eredményeit.

A fausti szellemiség kérdése Herzog filmjeiben a dolgozat legkövetkezetesebben végigvitt gondolata, az alfejezetek sorra ezt bontják le. „Antik hősöz és a fausti cselekedet lehetősége,” „A szélsőségesség fausti jellege,” „A fausti nagy és kicsi Herzog modern filmjeiben,” „Mitikus hódító és fausti megszállott,” „A fausti lét alsó foka,” „A fausti ember és a haszontalanság,” és így tovább, szinte minden fejezet a fausti gondolat körül gravitál. Turnacker Katalin ennek jelentőségét ekképpen határozza meg: „Az *oeuvre elvi magját a fausti egyén jellemvonásai és tettei képezik; Herzog filmjeinek sorával az ittlét rejtélyét megfejtteni nem tudó modern ember fausti paktumba kényszerülésére, illetve választására és sorsára reflektál többféle elbeszélésen, fikciós–nem-fikciós formán keresztül*” (6. old.).

Alapvetően ezt a szempontot jónak tartom, hiszen kétségtől van valami fausti nemcsak a filmek (fikciós és dokumentumfilmek) emberfeletti feladatokra vállalkozó hőseiben, hanem Herzog hozzájuk foghatóan megalomániás vállalkozásaiban is. Herzog maga mint filmkészítő, egyfajta modern filmes Faust, aki saját emberi és filmes korlátait folytonosan, tudatosan kísértve alkotja műveit. Amint Turnacker Katalin írja, „a filmekben ábrázolt egyedi életutak és cselekedetek azt a rendezői ars poeticát, felfogást is

tartalmazzák, hogy a film mint műalkotás létrehozása jelentős tett és rendkívüli létezési mód” (6. old).

A „fausti gondolat” szövegszerző ereje a dolgozatban mindenekelőtt igen konkrét *intertextuális* kapcsolatot sugall Herzog és az irodalmi Faust között. A dolgozat nem csak általánosságban köti Herzog filmjeit Goethe Faustjához (vagy hasonlítja Herzog pályáját a Goethe korához, eszméihez), hanem igen alapos filológiai kitérőket tesz a fausti kérdés irodalmi értelmezhetőségére, történetére vonatkozóan, amiket a filmekhez kapcsol. (Ehhez, mivel nem vagyok a kérdés, vagy akár a német irodalom szakértője, nem is tudok érdemben hozzászólni. Annyit mondhatok, hogy mindaz, amit erről olvastam a dolgozatban, számomra rendkívül érdekes és informatív). Ez az intertextuális megközelítés a dolgozat elején erőteljesen indokolva van, amint olvassuk: „A kutatás elsődleges célja, hogy feltárja az életművet mint egységes ún. hypertextust uraló eszmeiség központi szerepét és szerző erejét tartalmi-formai variánsok segítségével.” (6. old.) „Az egész életmű a goethe-fausti eszmei középpont körül forog.” (21. old.) Később, mintha ennek létjogosultságában néha maga a dolgozatíró is kissé meginogna, nem erőlteti ezt a megközelítést (lásd például a Kaspar Hauser esetében, amikor ezt írja: „Közvetlen kapcsolat a Fausttal talán erőltetettnek tűnhet, mégis Herzog ezen műve hasonló státuszt tölt be életművében, mint Goethe drámája korában és művei között.” – 91. old.) Ebben az esetben megint a kronologikus megközelítés visszahúzó erejének tudom be azt, hogy mindenáron minden korszakában igyekszik a szerző valamiféle variánsát megmutatni a „faustiságnak,” holott számomra úgyis meggyőző lett volna az életműben elfoglalt központi szerepének tételezése, ha csak néhány esetben társítja expliciten ezt a gondolatot. A fausti modell túlságosan elvont elemekre való lebontása, szétszórása sokszor éppen hogy megkérdőjelezi azt, hogy itt valójában intertextuális viszony tételvezhető a goethe-i alapművel (ami a Goethe Faustjának filológiai elemzését indokolta a dolgozatban). Helyenként úgy tűnik, hogy minden faustinak minősül, ami extrém cselekvésnek tekinthető, ami a „lehetetlent vágní” gondolat körébe beleilleszhető, s mint ilyen – a dolgozatban szintén jelzett – mitikus-archetipikus kategóriák mentén is éppilyen jól értelmezhető lenne.⁵

Kimarad az erőteljes intertextuális alapokra helyezett megközelítésben annak a lehetősége is például, hogy a Herzogot éró jelenkori kritikáknak megfelelő választ adjon a dolgozat. A Herzogot bálványozó, már-már valóban fausti státusú, félistenszámba vevő recepció mellett ugyanis vannak erőteljes kritikus hangok is, amelyek Herzogban a tipikus hódító, a gyarmatosító magatartásának megtestesülését látják. (Kiemelvén, hogy számára a világból csak az extrém helyzetek és helyek a vonzóak, s hogy mitizáló szemlélete, mindig az extrémre irányuló érzékenysége éppen a sajátos, az egyedi érzékelésére teszi

⁵ Egy ilyen, inkább a fausti mítoszt és hőst archetipikus elemeiben szemlélő (és nem irodalmi előszövegként) kezelő megközelítés talán könnyebben összeegyeztethető lett volna Herzog sokszor megfogalmazott nyílt ellenszenvével az irodalmi elemzésekkel szemben. A 2007-es közönségtalálkozón a Penn State University oktatóival és diákjaival vehemensen állította, hogy irodalomtanárai, akik azzal kínozták, hogy hosszasan elemezték Goethe *Faustját* egy életre elvették kedvét ettől a műtől, amit – állítása szerint – ennek következtében soha nem olvasott el. A *Faust* így egyféle „megtagadva megörzött” modell műveiben, s talán ennek ellentmondásossága éppen a mitikus szemléletben oldódik föl. (Nem a szövegszerű egyezés a fontos.)

kevésbé fogékonnyá: mindegy, hogy ausztráliai, afrikai vagy dél-amerikai bennszülöttek jelennek meg, mindannyian a „vadember” archetípusai számára). A dolgozat az „idegen” kérdésének az elemzésével (például az *Ahol a zöld hangyák álmodnak* című film kapcsán) tulajdonképpen éppen ebbe az irányba nyitja ki a fausti kérdéshorizontot, viszont éppen a választott keret miatt ez csak kitekintésnek bizonyul.

Herzog és a romantika viszonya hasonlóképpen jelenik meg a dolgozatban, egyfelől a szerző ezt írja „a mítosz felhasználása az életműben inkább egyetemes kulturális, művészeti gyökerű, s elsősorban nem romantikus ihletésű.” Másfelől viszont mégis a fausti előszöveggel meg egyéb irodalmi előzményekkel való összehasonlítások révén definiálja Herzog egyes filmjeinek romantikához kapcsolódó vagy attól eltávolodó jellemvonásait („A filmek romantikus sajátosságokra (is) fókuszáló elemzése nyomán feltárhatók a romantikáról leváló markáns különbségek gondolati-stiláris jegyei.” 6. old.). Mindkét megközelítés indokolt, ami háttérbe szorul, az a „romantikus” jelző alapvető ellentmondásosságának értelmezése. Miközben Herzog maga számos nyilatkozatában élénken tiltakozik a jelző ellen (s bizonyítékul az *Aguirre* vagy a *Grizzly Man* természetábrázolásának nyersségét, illúziótlanságát, nem romantikus szemléletét hozza föl, azt a különbséget, ami a rendezőt és hőseit elválasztja), aközben azért mégis ott vannak azok az elemek is, amik a romantikus analógiák irányába mutatnak.

A dolgozat másik súlypontos kérdése, a festőiség jelenlétének feltárása és értelmezése Herzog filmjeiben mintha kevésbé lenne kifejtve, mint a romantikus és fausti eszmeiség nyomainak végigkövetése a filmekben, ennek ellenére számos lényeges helyen megfelelő hangsúllyal jelenik meg a filmelemzésekben. Külön kiemelném a *Fitzcarraldo* szinesztétikus képeinek az elemzését vagy a dolgozat függelékében közölt részletes jegyzékeket az egyes filmek képi, hangji és narratív világának az összeszövődéséről. Mindezekben hasonló filológusi pontosság, alaposág figyelhető meg, mint a dolgozat egyéb kérdéseiben. A módszer tehát egységes, és ezért a dolgozat címében megjelölt két szempont jól illeszkedik egymáshoz. A festői filmképek elemzésében fölvethető lett volna az intermedialitás kérdése, s ennek lehetőségét – véleményem szerint adekvát módon – a szerző jelzi is, a festészet transzmediális megjelenésének tárgyalásával, meg a festői ihlető források feltérképezésével, anélkül, hogy mélyebben belemenne a medialitás kérdésének tárgyalásába. Amit én itt nem is igazán kérek számon tőle, hisz ez valóban szétfeszítette volna a vállalt kereteket. Különbö is meggyőződésem, hogy Herzogra igazán nem is a festői-filmes, intellektuális, önreflexív jellegű intermedialitás a jellemző. Amint számos nyilatkozatából tudjuk, (s a dolgozat is idéz ezekből), Herzog számára a film elsősorban látványmozsi, s a filmkép elsősorban attrakció:⁶ minden festői analógiái mellett (lásd az egyes beállítások festői kompozícióját, amikhez köztudomásúlag sosem készített story

⁶ „Az embereknek a filmeket egyenesen kell nézniük... Ez az egyetlen lehetséges módja, hogy filmet nézzünk. A film nem a tudósok művészete, hanem az írástudatlanoké. És a filmkultúra nem elemzés, hanem az elmék felzaklatása. A mozi a falusi vásárból, a cirkusból származik, nem a művészetből és az akadémikusságból.” („People should look straight at a film... That's the only way to see one. Film is not the art of scholars, but of illiterates. And film culture is not analysis, it is agitation of the mind. Movies come from the country fair and circus, not from art and academicism.”) Werner Herzog, 1978-es interjú, amit idéz John Sandford a *The New German Cinema* (1980) c. könyvében.

boardot), a herzogi kép alapvetően fotografikus, mégpedig a bazini és kracaueri értelemben véve, hiszen a fizikai valóság lenyomatának bűvölete van benne, nem pedig valami kiszámított elvontság. (Gondoljunk például az *Üvegszív* kezdőképeinek fotografikus technikán alapuló bravúrjára.) S ez a bűvölet éppolyan jól működik a „talált,” vagy újrafelhasznált képek esetében is, mint azok esetében, amelyeket „élőben” rögzített Herzog kamerája, vagy amelyek festői előképek nyomán kapnak filmes formát. Véleményem szerint, intermedialitása, ha úgy vesszük éppen ezért sajátos, mert egyirányú, a festői érzékelésmód a valóság „eksztatikus” érzékelését segíti elő (amiről a dolgozat ír), s nem kezdeményez valamiféle „dialógust” a film és a festészet médiumai között. Herzog mozija ettől lesz igazán egyfajta „fizikális” mozi, hogy tudjuk a filmkép komoly fizikai emberi teljesítményt, testi jelenlétet rögzít.

Egészeiben véve a dolgozatról elmondható, hogy kronologikus módszere, minden részletére kiterjesztett fausti modellje, a medialitás kérdését felvető, de azt nem részletező megközelítése talán vitatható, de nem olyan mértékben, hogy az kétségessé tenné eredményeit, az egyes fejezetekben megfogalmazott gondolatok, a filmelemzések érvényességét. Sőt, mindent mérlegelve, megállapítható, hogy Turnacker Katalin választásai jó arányérzékéről tanúskodnak, hiszen sikerült a maga kiszabta kereteken belül tartania a dolgozat gondolatmenetét. A disszertáció logikája végig a maga megszabta kategóriák nyomvonalán belül marad, nincs a szövegnek olyan része, ami ne illeszkedne a felvetett kérdésekhez, ennek következtében igen szakszerű és igényes munkának tekinthető ebben a rendkívül sokféle kérdést fölvető témában. A dolgozat elvitathatatlan eredménye, hogy számos érzékeny elemzést tett le az asztalra, melyek gazdagítják és árnyalják korunk egyik legjelentősebb filmes életművéről alkotott képünket, s melyeknek továbbgondolási lehetősége, az általa felvethető további kérdések csak azok inspiráló jellegét tanúsítják.

Én magam, bevallom, nagyon szívesen vettem ezt a dolgozatban rejlő kihívást a Herzog filmek újranézésére, s a filmekről való eszmecsere. S meggyőződésem, hogy a dolgozat jelentős érveket és eredményeket hozott a Herzog életműve körüli, még korántsem lezárható diskurzusba.

A szerző olvasottsága a szakirodalomban, tájékozottsága az életműben, műveltsége a filmtörténetben imponáló. Írásának nyelvezete mindvégig világos, gördülékeny, kisebb stiláris javítások után akár nyomdakésznek tekinthető. Javasolom tehát, hogy a doktori bizottság fogadja el a disszertációt, és ítélje oda Turnacker Katalinnak a doktori címet *summa cum laude* minősítéssel.

Dr. Pethő Ágnes, egyetemi docens
Sapientia–Erdélyi Magyar Tudományegyetem,
Kolozsvár

Kolozsvár, 2010. május 22.

Opponensi vélemény Turnacker Katalin: *Fausti szellemiség és festői kép Werner Herzog filmművészetében* című PhD-értekezéséről

Turnacker Katalin Werner Herzog filmművészetéről írt doktori értekezése nagy igényű, nagy anyagot mozgató, bár helyenként túlzásfolt munka. Témaválasztása eredeti és merész, magyar nyelven hézagpótló. A dolgozat a kitűzött tárgy, a vele érintkező határterületek, valamint a szakirodalom, mindenekelőtt a német nyelvű források alapos ismeretéről tanúskodik. A szerzőnek átfogó képe van Herzog munkásságáról, igyekszik a még befejezetlen életművet egységes keretbe foglalni, és mind a német kortárs újfilm, mind a német szellemi és kulturális hagyomány, mind pedig a modern-posztmodern-korszakváltás történeti paradigmájának kontextusába beilleszteni.

Ugyanakkor a dolgozat érveléstechnikája kissé zilált és tagolatlan, nyelvi-fogalmazási kidolgozása, főleg a disszertáció első felében, egyenetlen és darabos. A mondatok, illetve összefüggéseik gyakran homályosak, nemegyszer zavarosak. Néha olyan magyartalanságok fordulnak elő, amelyek mintha a német források nyers, szervesen fordításából adódnának. Mindez nem csupán szépséghiba, ugyanis a grammatikai, illetve logikai inkoherencia, a zsúfolt és szervesen mondatok, a szöveg tagolásának következtelenségei akadályozzák az olvasást és a megértést. Nagy figyelemmel, úgyszólván szerkesztői szemmel olvastam végig a dolgozatot, de így is gyakran okozott nehézséget a szöveg mondanivalójának kihüvelyezése. Itt nem a szakzsargon öncélú túltengéséről van szó, mint sok más disszertációban és tudományos dolgozatban, hanem a gondolatmenet kifejtésének, az argumentációnak a zavarairól. Mindennek részletező bírálataira itt nem vállalkozhatom, de néhány ponton utalok majd ilyen típusú hibákra.

A dolgozat központi tézise a Herzog-életmű, főképpen az 1980/82-ben készült *Fitzcarraldóig* terjedő szakasz „fausti szellemisége” – amint ezt a cím is kiemeli. „Az oeuvre elvi magját a fausti egyén jellemvonásai és tettei képezik; Herzog filmjeinek sorával az ittlét rejtélyét megfejtteni nem tudó modern ember fausti paktumba kényszerülésére, illetve választására és sorsára reflektál...” – olvashatjuk az előszó 5. oldalán. A dolgozat egy másik fontos tézise a német szellemi tradíció más vonulataival hozza összefüggésbe a Herzog-életművet, főleg a „modern”-nek nevezett korszak műveit, nevezetesen a német romantika irodalmi és festészeti, valamint a német expresszionizmus filmes hagyományával. Míg ezzel az utóbbi tétellel teljes mértékben egyetértek, és a dolgozat nyereségének tartom, hogy az idevágó stílustörténeti inspirációk számtalan jelét feltárja az egyes filmekről szóló elemzésekben, illetve általánosító megállapításokban, kevésbé tartom meggyőzőnek a fausti szellemiség gondolatát. Ezzel kapcsolatban mindjárt megjegyezném, hogy a fentebb már idézett 5. oldalon található egy hivatkozás is, amely a szerző alábbi állításához fűződik: „Herzog „faustisága” lényegileg nem a népkönyv

későgótikus hagyományaihoz kapcsolódik, mint nagy előképe, Murnau *Faust* című filmjében, hanem Goethe szellemiségét igyekszik alkotásaiban kamatoztatni”. A hivatkozás az én egyik régebbi tanulmányomra utal. Nos, én annak idején sem állítottam ilyesmit, és most itt is vitatom ezt az állítólagos Goethe-szellemiséget. Egykori írásomban kifejezetten a német expresszionista némafilmről volt szó, nem Herzogról – róla mindössze egy félmondatban a tanulmány végén: „Herzog és Fassbinder bizonyos értelemben ott folytatták a német filmművészetet, ahol az 1933-ban megszakadt”.

Kérdés persze, mit értünk „fausti szellemiségen” – goethei értelemben. Ez a kérdés itt roppant messzire vezetne, és nemcsak itt, hanem, úgy látszik, a dolgozatban is túl messzire vezetett volna, mert nincs sehol kellőképp kifejtve, hogy a szerző valójában mit ért ezen a sokféleképp értelmezhető, diffúz fogalmon. A Faust-párhuzam újra meg újra megjelenik alcímekben és rövid utalások erejéig, de többnyire elnagyoltak az idevágó megjegyzések, és gyakran ismétlik egymást. Egy hosszú bekezdésben pl. (19-22. o.), amelynek az elején még Herzog filmes kibontakozásáról van szó, egy roppant vázlatos exkurzus következik a Goethe-korról, Goethéről, a *Werther*ről és a *Faust*ról, de ennek a Herzoggal való összefüggése alig több mint ez a mondat: „Az egész életmű a goethe-fausti eszmei középpont körül forog”. Valamivel lejjebb: „A Goethe-kor alkotóihoz hasonlóan a munkáiban is domináns a szellemének idealizmusa és társadalmának *realizmusa* közötti feszültség”, ahol is nem világos, hogy a társadalomnak mi a „realizmusa”. „A fausti szellemiség eredete és folytatása” című alfejezet még váratlanabb fordulatot vesz: néhány sora Murnau *Faust*-filmjére és Thomas Mann *Doktor Faustus*ára utal, aztán több oldalon a filmszerzőség elméleti kérdéseiről van szó (67-71. o.)

A továbbiakban csaknem valamennyi játék- és dokumentumfilm elemzése során szóba kerül futólag a fausti szellemiséggel való kapcsolat, de lassanként az a benyomás alakult ki az opponensben, hogy ennek a „fausti” jelzőnek inkább csak metaforikus funkciója van: valami elmosódott általánosságot jelöl, leginkább a rögeszmés, megszállott kitartást és célratörést, az örülettel határos individualizmust. „Ezeknek a filmeknek közös magját”, olvashatjuk a 100. oldalon, „a fausti szellemiség alkotja az *Aguirrétől* kezdve, s teremti meg bázisát az *Üvegsvíznak* is. E film próféta-pásztorra több jellemvonásában is hasonlít Faustra: képes önfeláldozó cselekedetet végrehajtani a közösségért, a világ apokalipszisének elkerüléséért.” Ha felidézem Goethe *Faust*ját, nehezen tudom értelmezni ezeket a megállapításokat. Nosferatu is „a filmrendező fausti alakjainak sorát gazdagítja” (125-126. o.). A rendkívüli egyéneknek, mint *A hallgatás és sötétség országa* hősnőjének vagy *A képfaragó Steiner nagy extázisa* sírepülő hősnőjének szintén „fausti dimenziói” vannak, sőt, a szövegösszefüggés sugalmazása szerint és a „fausti szellemiség” fogalmát parttalanán tágítva, az „autentikus hősnek” általában is, pl. olyan nagy művészeknek, akiről életrajzi filmek készülnek (139. o.). A *Kaspar Hauserről* még a szerző is kénytelen azt megállapítani, hogy „közvetlen kapcsolat a *Faust*tal talán erőltetettnek tűnhet”, de ezek után megint csak váratlanul így folytatódik a mondat: „mégis Herzog ezen műve hasonló státuszt tölt be életművében, mint Goethe drámája korában és művei között”. Az egy mondatnyi indoklás meglehetősen homályos és önkényes: „A komplex létértelmezés, életcél tételezés, rejtélyesség és elmúlás nagyformátumú elbeszélése a művészet nagy példáinak sorát gazdagítja.” (90. o.)

A *Fitzcarraldó*val kapcsolatban joggal állapítja meg a szerző, hogy Faust alakjának „önfelmagasztosító, öntúlbecsülő magatartása” – ami mint Faust-jellemzés persze vitatható – Fitzcarraldo alakjában „tragikomikus játékká lesz: nem univerzális abszolútumra, világtéremtésre, nem teremtői nagyságra törekszik, idegen tőle az emberi fejlődés problémája” (169. o.). Nos, Fitzcarraldóra nézve csakugyan fölvetődhet, hogy *többek közt* posztmodern Faust-paródiaként is érthető tragikomikus története, az így reflektált Faust mindenestre nem annyira Goethe Faustja, hanem inkább afféle *gesunkenes Kulturgut*, az európai civilizáció egy közhasznú emblémája. A *Cobra Verdében* „a fausti alak eleve végponton található, belőle az emberi létért való küzdelem kihalt” (176. o.) – azaz leegyszerűsítve: csak annyiban van köze Fausthoz, hogy nem-Faust.

„A fausti szellemiség ’jövövíziója’” című befejező fejezetben annyi tisztázódik visszamenőleg, hogy „míg Goethe drámájában a tudós isteni kegyelemben részesülhet, addig azt Herzog a huszadik század második felében és vége felé sokféle tény birtokában már nem teheti meg: fausti alakjainak menthetetlenül el kell pusztulniuk” (212. o.). Nagyjából tehát arról volna szó, hogy Herzog hősei is láznak, a lehetetlent kísértik meg, mint Faust, de végül elbuknak. Őszintén szólva én ezt elég csekély gondolati hozamnak, kissé tetszőleges általánosságnak vélem. És megvan az a hátránya, hogy erőltetésért a szerző kénytelen a különböző Herzog-filmeket és főhőseiket minél inkább közös nevezőre hozni. Arra a problémára pedig csak utalok, hogy Herzog fausti lázadóiról az „Übermensch” nietzschei fogalma is többször eszébe jut a szerzőnek (74., 77., 97., 213. o.), ami filozófiai szempontból nehezen feloldható, sőt aggályos ellentmondásban van a „fausti” jelzővel.

Herzog sokkal inkább rokona a német romantikusoknak, Novalisnak, Tiecknek, Kleistnek, Hoffmannak, Caspar David Friedrichnek vagy a besorolhatatlan Büchnernek, mint Goethének, és ez kiderül Turnacker Katalin dolgozatából is. A német és a művészettörténeti hagyományból való eredeztetés terén így sokkal meggyőzőbb eredményeket nyújt munkája olyankor, amikor ezeket a mintákat tárja fel. A címben szintén kiemelt „festői kép” művészi szerepére vonatkozólag igen érdekes és informatív ismeretek birtokába jutunk a filmelemzésekben. Különösen azok a fejtegetések értékesek, amelyek a *Kaspar Hauserben* és az *Üvegszívben* a Caspar David Friedrich- és Böcklin-képek, illetve a *Woyzeckben* a Vermeer-képek ihletését taglalják. Példaszerű, ahogy a Murnau-féle *Nosferatu* Herzog-féle remake-jét szintén a képek felől közelíti meg a dolgozat. A „festői kép” címadó fogalmával kapcsolatban csak annyit jegyeznek meg, hogy mint ezek a konkrét elemzések is tanúsítják, általában vett festőiség nem létezik, és ezért a képzőművészeti elvek vagy minták alapján megkomponált filmkép sem lehet soha általában „festői”, mint a filmkritikákban gyakran olvashatjuk, hanem legfeljebb egy bizonyos festő vagy iskola stílusát idéző. Éppen Herzog filmművészetével kapcsolatban érdemes lett volna ennek elméleti összefüggéseire is kitérni, annál inkább, mivel sok olyan kitérő olvasható a dolgozatban, amelyek jóval kevésbé tűnnek indokoltnak, főleg abban zanzásított formában, ahogy sorra kerülnek (pl. az irodalmi adaptációk 36-40. o., Bahtyin a középkori karneválokról 53-54. o., „autorizmus” 65-71. o., a romantika 79-80. o., a Heimatfilm 92-94. o., modern és posztmodern 147-153. o. stb.).

Ez az utóbbi kérdés, a modern-posztmodern korszakváltás kérdése más problémát is fölvet. Ahogy a Faust-analógia, úgy a modernség, illetve Herzog modernségének kérdése is kissé lóg a levegőben. A modern művészfilm fogalmára nézve Turnacker Katalin egyik témavezetőjének, Kovács András Bálintnak a kutatásaira és könyvére támaszkodik, és hogy Herzog ennek a filmművészeti modernségnek egyik kiemelkedő képviselője, a nyolcvanas évek elejéig biztosan, az nem vitás. Ámde a modernségről vagy akár csak a művészeti modernségről természetesen nemcsak ebben az értelemben lehet beszélni, sőt mindenekelőtt más értelemben szokás beszélni, erre vonatkozóan azonban nem fogalmazódnak meg a dolgozatban világos distinkciók. Sőt inkább elég nagy zavar uralkodik. Szó van „német modern”-ről (63. o.), ami itt valószínűleg a német újfilmre értendő, holott inkább pl. Rilke vagy Thomas Mannra vonatkozhatna, továbbá „német premodern”-ről, amiről nem lehet tudni, mit jelent („A német premodernből kiinduló, a modernizmusban kibontakozó, majd azt meghaladó gondolkodás alakulása jelöli ki Herzog életművének szakaszait” 147. o.). És egy végképp értelmezhetetlen mondat: „A modern művészet korában Kaspar Hauser feltűnése Nürnbergben 1828-ban, viszonylag későn következik be.” Maga a szó is sokféle formában fordul elő: modern, modernség, modernitás, modernizmus. Szó van még természetesen posztmodernről ill. „második modern”-ről, Herzogra vonatkoztatva a 80-as évektől kezdve, de ennek az átmenetnek vagy fordulatnak az ismérvei is elég homályosak.

A fogalmazási zavarok közül csak mutatóba egy-kettő, mégpedig olyanok, ahol maga az állítás is zavaros: „A német film és filmkészítés legitimálását célzó ideológiai viták keresztüztüében, a filmgazdaság sajátos történelmi-ökonómiai szerkezetében vizsgált film mint társadalmi tér és speciális termék áll.” (12. o.). „A politikai modernitás német realizmus paradigmája Bertold Brecht elbeszélsmódján alapszik, ahol a műnek a dialektika és a funkcionális pilléreinek nyugvó forradalmi módszer általános érvényességét és aktualitást kölcsönöz” (15. o.) – itt megint a modernitásnak valamilyen formája rémlik fel, de éppen az epikus színház Brechtjének „realista elbeszélsmódja” alapján? „Megdöbbenő nyíltságú a német polgári társadalom alapját képező tabusértés, a blaszfémia ilyen mértéke és formája” (52. o.). „Saját kifejezési formák, saját történetek komparatív sokfélesége az a német újfilmjelenség, mely az identitás, a legitimáció, a nemzeti-nemzetközi reputáció önmagukkal szembeni és a kultúrpolitika feléjük irányuló elvárásai közepette születik...” (55. o.). „Az egyedi stíluselem a konvenció elleni, a műtermek mesterségességével szembeni haladás eredménye” (67. o.). Az „ad abszurdumig” kifejezés legalább háromszor fordul elő a szövegben. Még egyszer hangsúlyozom: a dolgozat második felében, főleg az utolsó harmadában sokkal kiegyensúlyozottabbá válik a beszédmód. Ennek okát még csak nem is sejtem.

Könnyen javíthatók olyan pontatlanságok, mint amilyenek itt-ott a hivatkozások terén mutatkoznak: néha a szakirodalomban nem szerepel az a szerző vagy mű, amelyre zárójelbe tett név utal a szövegben, vagy a lapszám hiányzik. Egyes nevek mellett olyan évszámok szerepelnek zárójelben, amelyek eléggé abszurdnak tűnnek: Tieck, 2004, Novalis, 1985, Wassermann, 1973, ráadásul a Tieck- és Novalis-évszámoknak nem is felel meg valamilyen kötet a szakirodalmi jegyzékben.

Végezetül egy meglepő benyomásról: Turnacker Katalinnak szinte sehol sincs érdemi kritikai észrevétele Herzog filmjeivel kapcsolatban, legfeljebb annyi következik elemzéseiből, hogy egy-egy művét különösen kiemelkedőnek tartja, másokat kevésbé. Ez végeredményben jogos és elfogadható álláspont, de el tudnék képzelni olyan Herzog-monográfiát is, amely mind művészi, mind ideológiai szempontból polemikusabb élű.

Turnacker Katalin disszertációjában mindenekelőtt a főhőse hőseiéhez hasonló „fausztí” nagyot-akarást méltányolom, azt a nagy munkát és elszántságot, amellyel számottevő hazai előzmények nélkül kísérletet tett egy tudományos igényű filmrendezői monográfia megírására. Műve semmiképp sem érett még a publikálásra, de arra fogyatékoságai ellenére is érdemes, hogy doktori vita folyjék róla.

Budapest, 2010. május 28.

Györfy Miklós egyetemi tanár
ELTE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet

Turnacker Katalin: Válasz a bírálatokra

Értekezésem megírását alapos kutatómunka, kétkedő mérlegelés, hosszas elemzés, s Herzog filmjeinek többszöri élvezetes újranézése előzte meg, ebből fakadóan megtiszteltetés számomra, hogy bírálóm értő figyelemmel olvasták dolgozatomat, gondolatébresztő felvetéseikkel, kérdéseikkel, javaslataikkal segítik munkám teljesebbé tételét.

Werner Herzog életművének elemzése a kezdetektől a jelenkori történelem sokszínűségében nem pusztán a kutatási tézisek, cél és módszer konzekvens alkalmazását kívánja meg a kutatótól, hanem azt az újra és újra legyőzendő nehézséget, hogy a rendező hihetetlen aktivitása nyomán születő filmek hatása alól kivonja magát. „Amerikai korszaka”, azaz az utóbbi mintegy húsz év eseményei oly mértékben „telepszenek rá” a német újfilm, de a posztmodern korszak kiemelkedő alkotásaira is, hogy azok a viszonylagos pártatlanságot megcélzó feltárást szinte lehetetlenné teszik. Az életmű dinamikus önmozgása, az általam táguló spirálhoz hasonlított rendszer újabb elemei a „poszt-film” korszaknak nevezhető periódusban új megvilágításba helyezik modern nagy drámáit.

Dolgozatom megszabott keretei között erre már nem tudtam kitérni. E befejezetlenség vagy nyitottság a választott filmtörténeti analízis, a klasszikus kronológiai életműkövetés módszere miatt egyszerre eredményez hiányt és lehetőséget. Az utóbbit tekintve gyümölcsöző volna akár dolgozatom újraírása azon a módon, ahogy Herzog újravetített korábbi filmjeihez fellépései során viszonyul. Ezzel az önreflexivitás másféle formájával nem pusztán intermedialis kapcsolati struktúrát épít fel, hanem akkor, ott új alkotást hoz létre, amely egyszerre film, színház, képzőművészet és médiaesemény. (Amerikai nyilatkozatainak expresszivitásán túl figyelemre méltó az, hogy Németországban is bekövetkezik valamiféle „diadalút”, például a Münchener Filmfesztivál idején 2007-ban Herzog magával ragadó módon beszél új filmjéről a szakmai közönségnek. Kultikus pozíciója, s paradox módon művészeti reputációja immáron német területen sem vitatott, ami modern korszaka idején korántsem volt így. Ezt támasztja alá az is, hogy 2010-ben a 60. jubileumi Berlinálén a szakmai zsűri elnöki szerepére kérték fel.)

Pethő Ágnes kiemeli dolgozatom végső soron hármas szempontrendszerét, a címben megjelöltek és a romantika kérdését. Elfogadom észrevételeit, egyetértek vele abban, hogy mindhárom Herzog életművének alapja. Munkám során úgy láttam, hogy két domináns nézőpontból vizsgálható a filmek nagy része. Az egyik a filmeket összefűző tartalmi-gondolati sík közös vonásait tárja fel (fausti mag), a másik a megvalósítási mód, a formai-stiláris eszközök hasonlóságát (festői filmkép) elemzi. Eme két karakterisztikum nem pusztán az egyes művek összefűzését teszi lehetővé, hanem Herzog elkülönítését is kortársaitól, Kluge, Fassbinder, Wenders filmjeitől. A romantika kérdése pedig az egyetemes filmben is meghatározó, általános értelemben vett pre-modern jellegén túl az újhullámok történetének első, 1959-61-ig tartó időszaka, amely „romantikus korszak”

elnevezéssel vált elfogadottá a szakirodalomban. A német filmben különösen nyomatékos többféle okból, amit dolgozatomban kiemeltem, s mindvégig szem előtt tartottam azért is, mert Herzog korai modernségének egyik alapja, ez megőrizve-meghaladva mindvégig jelen van az életműben.

Bírálóm a kronológiai elsődlegességnél produktívabb megközelítésmódnak tartja a „stiláris-tematikus körök egymás mellé rendelését, összehasonlítását”. Elfogadom észrevételeit, dolgozatom minden bizonnyal figyelemfelkeltőbb, izgalmasabb lehetett volna - olvasmányosabb is -, viszont az összehasonlítás így sem marad ki. Az egyes fejezetek elején olvasható a tematikus-tartalmi-formai összefüggések hálózatának analízise, sőt ezt egyfajta bázisnak tekintetem, mivel úgy építkezem szöveggemmel, mint ahogy Herzog is eljárhatott egy-egy filmötletének kibontása, közvetlenül egymás után vagy időbeli elcsúsztatással forgatott munkái során. A speciálisan herzog kronológiai-önreflexív alkotási módszert kívántam rekonstruálni, ezért is szerepelnek következetesen a lábjegyzetben az audiókommentárbeli visszatekintések. Alkalmazott történeti-filmelemzési szövegtípusaim mellett ekképpen a dokumentumból (a fizikai valóból) kiinduló, azt fikcionalizáló, spirálisan visszahajló, más, több réteget egymásra halmozó alkotásmód életrajzi vonatkozású elemzése kap helyet. Például ilyen a disszertáció elején a *Kelet-Afrika repülő orvosai* című dokumentumfilm, a *Fata morgana* című esszéfilm és a *Törpék is kicsin kezdtek* című játékfilm összefüggéseinek vizsgálata, de több példa is hozható. Mindvégig megtalálható tehát ez a szempont, amit az utolsó fejezetben nyomatékosan összefoglaltam. Az egész életműben egymásba fonódik a dokumentum és a fikció az ars poetica konkrét megvalósulásaként, akár játék- vagy dokumentumfilmeknek nevezzük az alkotásokat.

A kritikai észrevételek a fausti szellemiség modelljének részletekre történő kiterjesztését is érintik. Beláthatók ennek veszélyei, hiszen erőltetésnek tűnhet az aprólékos alkalmazás. Az életmű vizsgálata során úgy láttam, hogy a fausti jellemzők Herzog filmjeiben a központi hős személyéhez és cselekményéhez kapcsolódnak annak első megjelenésétől sokféle modern alakján keresztül szétszóródó hétköznapi szereplőig, illetve eltűnéséig. Jobb példát aligha lehetne találni az életműben, mint ami a Klaus Kinski színésszel készített alkotások nyomán feltárul az *Aguirrétől* kezdve a *Cobra Verdéig*, amely folyamatot a fausti jegyek kibontakozásától azok kiürüléséig elemzéseimben feltártam. A spirális körök mentén történő analízis kétségkívül egyértelműbb és célravezetőbb lehetne, amit munkám átdolgozásakor mindenképpen szem előtt tartok. Ebben az esetben a bírálatban hiányosként észlelt dokumentum és fikció elméleti összefüggéseinek elemzése a *Little Dieter Needs to Fly* dokumentarista megközelítés és a *Rescue Dawn* játékfilm kapcsán beleférhetne a dolgozatba.

Pethő Ágnes az intertextualitás kérdéskörét kiemeli, egyben bírálja is. Elfogadhatónak tartom álláspontját, az intermedialitás bővebb kifejtése eredményesebb lehetett volna. Dolgozatomat megelőző alapos kutatás eredményezte, hogy a Faust-irodalom alapjait a népkönyvtől vázoltam fel, s nem kizárólag Goethe művének messzemenő hatására és a német szellemtörténet összefüggéseire figyeltem, miközben kétségkívül e dráma vonatkozatható explicit és implicit módon Herzog filmjeire, amiről részletes elemzéseim sorakoztatnak fel bizonyítékokat. Ilyen számomra a *Kaspar Hauser*

című film is. Megfogalmazásomban nem feltétlenül az elemző megingása kap hangot, hanem az a tény, hogy a „közvetlen kapcsolat” felállítása ütközhet nehézségekbe. Herzog modern filmjeinek egyik legjelentősebb alkotásában a fausti egyén jellemvonásai és az ars poetica fonódik össze számomra példaértékűen.

A „faustiság” variánsainak megmutatása bírálóim szerint helyenként kevésbé meggyőző, amit Pethő Ágnes ismételtelen a kronologikus megközelítés visszahúzó erejének tulajdonít. Egyetértve a meglátásokkal eredményesebben járhattam volna el, ha szempontjaim szerint az életművet egyfajta szelekciónak vetem alá. Ez a módszer a mitikus-archetipikus kategóriák és a fausti modell gondolkörének differenciáltabb, árnyaltabb értelmezhetőségét eredményezné. A rendező jelenkori népszerűségéből adódó aktuális diskurzusba illeszthető kritikai állásfoglalás alakulhatna ki. Dolgozatom jelen állapotában a kritikai reflexió csak a lábjegyzetben, az egyes filmek fogadtatása kapcsán, és nem részletezve merült fel.

Gondolatébresztő, egyben megerősítő a bírálat azon észrevétele, hogy a fausti kérdéskör az „idegen” további elemzésével kinyitható az ökológiai szempontú elemzés felé. Az életműben folyamatosan felszínen van a természet-kultúra-emberi cselekvés ellentmondásos viszonyrendszere. Az *Aguirre-Fitzcarraldo-Ahol a zöld hangyák álmodnak* című filmek tartalmi-stiláris körének elemzése például összekapcsolhatja az aktuális problémákra reflektáló transzdiszciplináris kutatási területeket. Ebben a munkámban az „idegen” kérdésével csak jelezni tudtam az elméleti kapcsolódást.

A festőiség jelenléte dolgozatom másik központi kérdése, amit a filmelemzések során elsősorban nem elméleti oldalról közelítettem meg, hanem a herzogi stílus domináns elemeként (s amely például az ökológiai látásmód legfontosabb kifejezője) tekintettem meghatározónak. Ebből az alapállásból a konkrétabb festészeti hatásokat és alkalmazásuk módjait tártam fel, amelyek legösszetettebb eseteit a mellékletben kiegészítően is szemléltettem. Az intermedialitás elméleti hivatkozásai valóban kimaradtak, illetve kevésbé nyertek teret az értekezésből, annál is inkább, mert céloim más irányt vett. Bírálóm észrevételeit elfogadva Herzogra nem jellemző valamiféle absztrakt festői-filmes önreflexivitas, hanem főként Kracauer klasszikus realista elméletével jellemezhető fizikai „eksztatikus” filmkészítés, ami máig sem változott.

Örömmel nyugtáztam, hogy Pethő Ágnes értekezésemet összességében szakszerű és igényes munkaként bírálta el.

Györffy Miklós opponensem kevésbé tartja meggyőzőnek a fausti szellemiség gondolatát, amire dolgozatom egy része épül. Újra hangsúlyozom, hogy a kutatásaim során kialakuló Herzog-kép egyre jobban meggyőzőtt a „fausti mag” meglétéről, amit általános ismerveim túl a német filmre és annak jelentős rendezőjére vonatkoztatva részletesen, vissza-visszatérően elemeztem. Herzog művészetének „faustisága” mindenk előtt a német művészet intertextuális összefüggéseit tette szükségessé, ezért indítottam vizsgálatomat a népkönyv Faustjának, majd Goethe drámájának egyfajta értelmezésével. Csatlakozván ahhoz a megállapításhoz, hogy sokféle nézőpontú fogalommal lehet találkozni a német nyelvű szakirodalomban, ezért a filmekből kiindulva alakítottam ki a „fausti szellemiség” speciálisan a német rendezőre jellemző jelentését. A népkönyv alakjában testet ölt a reneszánsz által befolyásolt emberkép eszméje, amelynek alapján az

én önfelismerési képességéből adódóan igényt támaszt önrendelkezésére, autonómiájára. Paktuma az ördöggel a keresztény kultúra, művészet határait érzékelteti, s azt a törekvést, hogy a középkori világnézetet meghaladja. Mágikus varázslással, érzékeletti erők segítségével kíván az istenihez hasonlatos saját képességek birtokába jutni. A későgótika Faustja a romantika művészetének hatására jelenik meg témaként a német expresszionizmus filmjében, ahogy Herzog nevezi, a „nagyapák” alkotásaiban.

A német újfilmes rendező számára Goethe műve azért jelentősebb, mert drámája szétfeszíti a régi világkép kereteit, és a modern szabadság, autonómia, legitimitás, a lázadás kifejezése lesz. Motivációjában megtalálható az a titáninak titulálható óhaj, hogy a természetet, a társadalmat, az embert mágikus-érzékeletti, illetve emberfeletti képességekkel felruházva uralja, átalakítsa, maga lépjen a teremtő helyébe. Herzog narratíváinak központi alakjait hasonlóan jellemzi, filmstruktúráit szenvedélyességgel – olykor pátosszal - kivitelezett dinamikus folyamatokra építi fel. A művek célja nem kevesebb, mint az érzékleteket, a fizikai világ határait, a létezés kereteit kitágítani, kibővíteni. A modern szerzőség programjának alapkérdései is ezek, azért szerepelnek ennek elméleti fejtegetései egy-egy fejezetben és az elemzések részeként. Herzog a német romantika és klasszika szellemtörténeti és művészeti hagyományából egyaránt építkezik a „megtartva-meghaladva elve” szerint.

Külön köszönöm, hogy Györffy Miklós szerkesztői szemmel olvasta el dolgozatomat és felhívta figyelmemet a nyelvi kidolgozottságra, az egyszerű és logikus érvelés tisztaságának megőrzésére. Ugyan nagyon sok német, de angol és magyar nyelvű szakirodalmat is elolvastam az évek során, mégsem hagytam azok nyers átültetésére, hanem ezzel szemben mondataim egyszerűsítését szándékoztam megvalósítani. Ez a törekvés dolgozatom második részében jobban megvalósult, amit bírálóm ki is emelt.

Opponensem többek között kifogásolta, hogy egy hosszú bekezdésben (19-22. o.), amelynek az elején még Herzog filmes kibontakozásáról van szó, vázlatos exkurzus következik a Goethe-korról, Goethéről, a *Werther*ről és a *Faustról*, de ennek a Herzoggal való összefüggése alig több mint ez a mondat: „Az egész életmű a goethe-fausti eszmei középpont körül forog”. Az idézett mondatok kontextusa, az azt megelőző és folytató szöveg a bővebb kifejtést szolgálja: a goethei eszmeiséget már a bevezetőben taglaltam, itt „csak” visszautaltam a „Tágabban tekintve: az egész életmű...” előtaggal, mivel ez a fejezet Herzog pályaképéről értekezik. Majd folytatva ezt a megkezdett irányvonalat ars poeticájának, egzisztenciájának és a valós viszonyok közti ellentmondást leírva vonok párhuzamot a Goethe-kor alkotóival. A társadalom „realizmusa” fogalmat olyan konkrét példáim árnyalják, amelyek Hölderlin, Kleist, Lenz sorsáról, a maguk valósága és polgárfeletti idealizmusuk közötti ellentmondásról, mint a művészi önkifejezést meghatározó „realizmusról” szólnak. Nem társadalmelemzést kívántam nyújtani, hanem parallel jelenségre felhívni a figyelmet. A pontos megfogalmazás szükségessége nem lehet vitás.

Dolgozatom tekintélyes részét képezi a német „kifejlett modernizmus”(5. fejezet), ahol a szerzőséget összekapcsolom a fausti szellemiséggel, ismételtelen bevonva az intertextuális és intermedialis összefüggéseket. Ez a nagy fejezet vezeti be Herzog modern filmjeinek elemzését, amelyek több általános megfogalmazást, mint például az

autorizmust, a modern és posztmodern film kérdéseit, és egészen konkrétan a karneváli jelleget A törpék is kicsin kezdtek című film kapcsán a festői képpel, Bosch és Goya festői vízióival kiegészítve fejtegetik. Bírálóm észrevételeit elfogadva jegyzem meg, hogy a bővebb, részletes kifejtésre e keretek között nem keríthetem sort.

Bírálóm az utolsó fejezet, az életmű egészére vonatkozó összefoglalás egyfajta tartalmi hozadékát illetően fogalmaz meg kritikát. Észrevételeit elfogadom, munkám végleges formájának elkészítésekor hasznosítom.

Értekezésem írása során magam is úgy láttam, hogy a filmek fabulájának szintjén egyszerűsítve leírható a lázadás-bukás folyamata, amely az újhullámok általános központi problémája, és a filmek ökológiája, még pontosabban az a kulturális-művészeti környezet, amelyben születik, adja meg mélységét. Kiemelt szerepet nyer az a mód, az az audiovizuális nyelvezet, ahogy és amivel az egyes rendezők kifejtik nézeteiket. Ebben különleges Herzog sokrétű intertextuális és transz- és intermediális kapcsolatokat felmutató életműve.

Hosszú időt töltöttem dolgozatom elkészítésével, a sokféle összefüggést, gondolatot felvető téma kibontásával. Köszönöm opponenseimnek, hogy nagy szakértelemmel, szerkesztői alaposággal tanulmányozták munkámat, javaslataikat, bírállataikat elfogadva igyekszem kutatásomat még alaposabbá, pontosabbá tenni.

Szakmai önéletrajz

1979-től tanulmányokat folytat a Pécsi Tanárképző biológia-rajz szakán.

1979-1987-ig a szekszárdi Babits Mihály Művelődési Központ képző-és iparművészeti programjainak vezetője, kiállításrendező.

1987-től gimnáziumi tanár, biológia, művészettörténet, német tantárgyakat tanít.

1997-ben a Janus Pannonius Tudományegyetemen német irodalom és nyelv szakos bölcsész diplomát szerez.

1999-2002 között az ELTÉ-n mozgókép-kultúra és médiaismeret tanulmányokat folytat.

2003-ban a müncheni ML Egyetem Finnugrisztikai Intézetének meghívására előadásokat tart a magyar filmről.

2003-ban részt vesz a Mozgókép és médiaismeret tantárgy gimnáziumi tananyagának digitális átültetésében.

2003-2005 között létrehozza és működteti a Tolna Megyei Médiaközpontot, tanfolyamokon filmtörténetet és elemzést oktat, filmklubot vezet.

2004. tavaszi szemeszterétől a PTE Mozgókép Tanulmányok Központ Filmelmélet-filmtörténet szakán meghívott oktató.

Ph.D tanulmányokat folytat az Irodalomtudományi Doktori Iskolában, kutat, publikál.

2005. óta a PTE BTK Mozgókép Tanulmányok Központ egyetemi tanársegédje.

Nyelvismeret:

- német felsőfokú C típusú nyelvvizsga
- angol lektorátusi nyelvvizsga

Válogatott publikáció

Tanulmányok

Tendenzen in der ungarischen Filmkunst. In: Uniblatt München, 2003

Az emberélet útjának végén. Ingmar Bergman filmjei. 1. rész: Színháztól a filmig. Filmkultúra online 2005.05.08., Gondolat rovat

Az emberélet útjának végén. Ingmar Bergman filmjei. 2. rész: Modern korszak. Filmkultúra online 2005.10.07., Gondolat rovat

Az emberélet útjának végén. Ingmar Bergman filmjei. 3. rész: A teljesség csúcspontján. Filmkultúra online 2006.04.16., Gondolat rovat

Titánok lázadása. Werner Herzog filmjeinek vezérmotívuma pszichoanalitikai szempontból. Multimédiás DVD-ROM. Thalassa Alapítvány, 2008

Intersections and Parallel Phenomena In The History of German Film and Literature. In: Word and Images: Language/Literature/Moving Pictures. Ed: Agnes Pethő. Cambridge Scholars Publishing 2008. pp. 41-57.

Lieb und Leid. Das Zusammenwirken des Filmemachers Werner Herzog und des Schauspielers Klaus Kinski. Symbolon, X. évfolyam No. 17. pp. 125-139.

Rezenzió

A német újfilm a kezdetektől a kilencvenes évekig. Thomas Elsaesser: A német újfilm (Bp: Palatinus K. 2004) című könyvéről. Filmkultúra online 2005. 02. Szemle rovat

A honvagy otthon. Tullio Kezich: Federico, avagy Fellini élete és filmjei. Metropolis. Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat. 2007/01