

DIVJE MODRO ONOSTRANSTVO

WERNER HERZOG JE LETA 1985 V WENDERSOVEM TOKYO-GA NA VRHU TOKIJSKEGA NEBOTIČNIKA GOVORIL O TEM, DA SI ŽELI ITI V VESOLJE, KER JE LE OD TAM ŠE MOŽNO POSNETI »ČISTE IN TRANSPARENTNE« PODOBE. DVE DESETLETJI POZNEJE JE TU DIVJE MODRO ONOSTRANSTVO, NJEGOVA VIZIJA PA KONČNO URESNIČENA.

MATIC MAJČEN

Kaj je sploh to, *Divje modro onostranstvo*? Če je to spokojno breztežnostno stanje, prostor prostolebdečih teles in mehkih gibanj, od koder se odpira spektakularen pogled na Zemljo, če je to tam, kjer se zdi, da glasba končno dobi svoj pravi pomen, potem smo to nekje že videli. To je bila *Odi-seja v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick) in ta prizor je bil opisan kot eksemplaričen primer vizualne poezije. Le da ima zdaj svojega naslednika: Herzogovo lastno tavanje po neznanem, *Divje modro onostranstvo* (The Wild Blue Yonder, 2005), 52. film sedaj 64-letnega Bavarca, za katerega lahko brez težav rečemo, da v tem obdobju doživlja svojo drugo, tretjo ali katerokoli že ustvarjalno pomlad. Že samo podatek, da je to le eden izmed štirih filmov, ki jih je Herzog posnel v osemnajstih mesecih, je za avtorja njegove starosti fascinanten. Koga drugega bi pri teh letih počasi začeli pospravljati med staro šaro, a njega ne: Herzog tudi tokrat misli resno.

Film pripoveduje hipotetično zgodbo o skupini astronautov, ki v vesoljskem plovilu kroži okoli Zemlje, ker se ne more več spustiti v njeno atmosfero – ta je namreč opustošena zaradi sevanja in onesnaženja. Zato v vesolje lansirajo sondo (Galileo), ki naj bi poiskala planet, kamor bi se lahko naselili. Na drugi strani pa na Zemljinem površju spremljamo Vesoljca (igra ga Brad Dourif), ki na Zemlji biva že dolga leta – v skladu s projektom njegove vrste, ki želi na njej ustvariti kolonijo. Vendar ni šlo vse po načrtu: ni jih prispelo veliko, pa še od teh je mnoge zagrabilo domotožje, obupali so, nekateri celo storili samomor. »*Aliens suck*,« nam pravi in podaja neko popolno novo »mock« verzijo

filmskega Nezemljana. Prostor, od koder prihaja on, je *Divje modro onostranstvo*.

Brad Dourif, le kdo drug kot prav on? Izbira je že od začetka očitna in samoumevna: človek, čigar

Če v sodobni družbi še obstaja kakšen človek, ki zna prisluhniti tistemu prvotnemu klicu narave, potem je lahko samo tujec, neprilagojenec, norec, ali drugače – genij. Človeštvo je namreč stik z glasom, ki ga opominja o bistvu njegovega obstoja, že zdavnaj zgubilo.

zgodovina vlog kaže popolno naklonjenost takšnim ali drugačnim neuravnovešencem – *freakom*, psihi-patom, nevrotičnim znanstvenikom – in pri katerem vloga Nezemljana predstavlja zgolj običajen dan v službi: od nestabilnega Billyja v Formanovem *Letu nad kukavičjim gnezdnom* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975), Mentata de Vriesa v Lynchevem *Dune – puščavski planet* (Dune, 1984), prek Chuckyja v petih *Otroških igrah* (Child's Play, 1988-2004), nevrotičnega dr. Gedimana v Jeunetovem *Osmem potniku 4* (Alien: Resurrection, 1997) do dvočelnega Grime v zadnjih dveh *Gospodarjih prstanov* (Lord of the Rings, 2002-03). Ni presenetljivo, da je Herzog ob priložnosti celo izjavil, da je Dourifa izbral, ker »celo v hrbet izgleda kot Vesoljec«. A *match made in heaven*, torej, in če odmislimo Dourifovo kratko epizodo s Herzogom v

Kriku iz stene (Cerro Torre: Schrei aus Stein, 1991), je pravzaprav presenetljivo, da je do naveze prišlo tako pozno. Sploh zato, ker se popolnoma zlije z eno izmed stalnic v Herzogovem opusu: tisto s filmskimi subjekti, v katere je vedno tako slepo zaljubljen in ki jim slepo sledi, kamorkoli se obrnejo. Walter Steiner, Bruno S., Klaus Kinski v njegovih petih preobrazbah, člani plemena Wodaabe, Timothy Treadwell – Dourifov lik je le zadnji v veliki sestavljaniki, ki konstituira Herzoga kot avtorski konstrukt. Sporočilo, ki so ga ti izobčenci vedno prinašali s svojega odmaknjenega sveta, ostaja isto: če v sodobni družbi še obstaja kakšen človek, ki zna prisluhniti tistemu prvotnemu klicu narave, potem je lahko samo tujec, neprilagojenec, norec, ali drugače – genij. Človeštvo je namreč stik z glasom, ki ga opominja o bistvu njegovega obstoja, že zdavnaj zgubilo.

Divje modro onostranstvo je torej predvsem fiktivna pripoved, a njen material ni tako zelo izmišljen. V tipično postmodernističnem in netipično Herzogovem stilu je tisto, kar sestavlja vizualni aspekt tega filmskega dela, več precej različnih fragmentov: kot prvo so tu neuporabljeni arhivski posnetki agencije NASA, ki prikazujejo resnično vesoljsko misijo Galilea STS-34 iz leta 1989, drugo, računalniško izdelane animacije sončnih eksplozij in aktivnosti na njem, tretje, različni arhivski črno-beli filmi, kjer nekateri segajo celo nazaj v leto 1903, četrto, gradivo s potapljaške misije na Antarktiko, ki je delo glasbenika in Herzogovega prijatelja Henryja Kaiserja, peto, neuporabljeno gradivo s snemanja filma *Beli diamant* (The White Diamond, 2004), šesto, intervjuji z raznimi Nasinimi znanstveniki in matematiki, ter, kot sedmo, že omenjeni mono-



logi Brada Dourifa, ki po jimcarreyjevsko nagovarja kamero in s prstom v kvazipostapokaliptičnem okolju kalifornijskega Slab Cityja (ki se ne razlikuje tako zelo od tistega Wendersovega v *Do konca sveta* [Bis ans Ende der Welt, 1991]) žuga celotnemu človeštvu, ker poskuša naseliti njegov neokrnjeni planet. Izključno za *Divje modro onostranstvo* je bila torej (tako kot za *Človeka grizlija* [Grizzly Man, 2005]) posneta le manjšina celotnega gradiva.

A prav v tem je tokrat Herzogov trijumf, da se ponovno redefinira kot filmar. Pravzaprav je bila vedno težavna že prvotna definicija: če mu slehernik zatrdi, da gre za dokumentarec, je to že skorajda žaljivka, prej gre za nenehno skakanje med realnim in fiktivnim, v

Herzog v glasbenem studiu stoji na sredini te skupine neznancev ter jim gestikulira, s kakšno intenziteto naj pojejo, kajti dovolj je, da ga vidijo in razumejo, kakšne podobe nosi v sebi: njegova vizija je namreč še vedno Fitzcarraldo (Fitzcarraldo, 1982), ki po Amazonki pluje skozi neokrnjeno džunglo, glas Enrica Carusa pa se kot glasnik civilizacije prebija med množično glasbeno inscenacijo opic vriskačev. (Syllovo petje in recitiranje je namreč med gledanjem *Divjega modrega onostranstva* tudi dejansko obdano z glasovi teh južnoameriških opic, ki jih je v velikih količinah zajel na trak med snemanjem *Belega diamanta*). Kadar je že pred projektom postavljena tako čista vizija, se ni bati, da se deli sestavljanke ne bi ujemale, treba jih je le še zlepit skupaj.

S praktičnega vidika je *Divje modro onostranstvo* predvsem vaja v filmanju, je 77 minut lekcije o tem, kako iz minimalnih sredstev s skrajno pragmatičnimi prijemi narediti zelo učinkovit film. Lahko pa tudi takole: vaja v filmski manipulaciji, torej kako gledalca prelisičiti, da bo prestopil to mejo, ko ne bo več dvomil, ampak osupel z roke jedel tisto, kar mu je ponujeno. Po drugi strani pa je tudi refleksija o sami izumetničenosti vizualnega zajemanja realnosti – kako neko docela vsakdanje dejanje potem, ko je ujeto v podobi, pridobi povsem nove lastnosti. Naenkrat ni več pomembno, kdo je moralno čist in kdo ne, temveč to, kakšno fotogeničnost kaže na velikem platnu; naenkrat rutinsko tehnično opravilo postane filmska sekvenca visokih estetskih standardov; in naenkrat trenutek, ko nekdo kihne (v tem filmu je to matematik Martin Lo), v kinu postane enako pomemben kot rojstvo celotnih galaksij.

Vsej iznajdljivosti navkljub pa so tematski odmihi minimalni: gre za klasičnega Herzoga. Genealoške linije, ki prečijo *Divje modro onostranstvo*, so povsem enake tistim, ki so z njim že od začetka njegove filmske kariere. Poleg nadaljevanja niza genialnih subjektov je tu še en, prav tako nedokončan niz. Film je namreč šele drugi del tematske trilogije, ki jo sestavlja še ena znan-

stvena fantastika, *Fata morgana* (1971), tudi po formi neposreden prednik *Divjega modrega onostranstva*, s to razliko, da se je takrat po radiu vrtel Leonard Cohen, vlogo neskončne modrine pa je prevzela Sahara s svojimi omamnimi slepili. In čeprav njegova tokratna vesoljska odiseja po ekstremnosti ni na višini lastnih standardov – kje so časi, ko je šel plezat na vrh planiške velikanke (*Velika ekstaza rezbarja Steinerja* [Die Große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, 1974]) ali pa žrtvovat življenje pod grozeč vulkan (*La Soufrière – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe*, 1977) samo zato, da bi pridobil nekaj posnetkov –, je rezultat tu in je uspešen. Podobe so čiste, so spektakularne, neberljive in transparentne. Prav takšne, kot jih je opisal na tistem nebotičniku pred dvema desetletjema.

Če je film torej zadovoljiv izdelek, ki brez težav prepriča gledalca, pa se ob njegovi umestitvi v širši kontekst vendarle odpira drugačno branje opusa, ki demantira avtorjevo vrednotno shemo. Ali ni to evforično hlastanje po podobah, ki ga ponesejo *do konca sveta* in za katere se spleča postavi človeško nogo na še tako tuje pejsaže, po drugi strani tudi ideološki argument ekspanzionističnega kapitalizma? Ali ni prav poseg v neokrnjen prostor, kot je planota Roraima v Venezueli, ki je Arthurju Doyleu služila za inspiracijo pri pisanju *Izgubljenega sveta* in s katero se *Divje modro onostranstvo* tudi konča, le eden izmed nasilnih posegov v tisto danes komaj ohranjeno *Drugost* kaosa in naključja, ki jo planet še premore? In ali ni pravzaprav to, da se film konča s klasičnim hollywoodskim *happy endom* le rezultat Herzogove omamljenosti od ekstaze, ki mu jo nudijo ti vizualni spektakli, in ki v stanje hedonističnega užitka mimogrede ponesejo še gledalca, medtem ko je današnja realnost vse prej kot takšna in ne dopušča več tovrstnih antihumanističnih konfrontacij z naravo, s katerimi je zaznamovan Herzogov opus?

Podobe so vendarle še vedno zgolj človekove stopinje.

In naenkrat trenutek, ko nekdo kihne, v kinu postane enako pomemben kot rojstvo celotnih galaksij.

katerega tako uspešno vnese še razmerje med vizualnim in diskurzivnim, med zamolčanim in nakazanim. *Divje modro onostranstvo* je »znanstvenofantastična fantazija«, je »poema«, tako avtor sam.

Filmsko delo, kjer dejstvo, da gre za vizualno-narativni *pastiche*, ni tako v oči bijoče, ker je osredotočenost prenesena na *momentum*, na stičišče glasbe in podobe, v prostor, kjer ni prostora za misel. In v tem Werner Herzog ni več režiser, pač pa dirigent: še preden je začel sestavljati projekt, se je, približno tako kot Paul Simon z albumom *Graceland* dve desetletji poprej, odpravil iskat kulturno neznano, in našel ga je v Moli Syllu, senegalskem glasbeniku, čigar petja v jeziku wolof režiser do zadnjega ni razumel, ker tega niti ni hotel – samo da bi bil bližje podobi in daleč od teksta. Potem je ta koralni vokal združil še z enim »tujim«: sardinsko skupino Tenore e Cuncordu de Orosei in njihovimi sakralnimi zvočnimi objemi, kot piko na i pa še s čelistom Ernstom Reijseggerjem. In zdaj