

Terry Gilliam meséi

A képzelet pikareszkjei

Varró Attila



A GYALOG-GALOPP ÉS A BRIAN ÉLETE KOLLEKTÍV MONTY PYTHON-MUNKÁI ÓTA A GILLIAM-ÉLETMŰ GERINCÉT AZ ÁTMESÉLÉS JELENTI.

Még a klasszikus mesékhez eredendő vonzalmat tápláló szürrealista szerzői rendezők körében is (Cocteau-tól Švankmajeren át Tim Burtonig) páratlan az az elszánt következetesség, amellyel Terry Gilliam időbanditája bő negyven éve fosztogatja a mítoszok és meseirodalom kimeríthetetlen kincsestárát, újabb és újabb közismert fantáziatörténetet kisajátítva látásmódjához az Arthur-mondakör darbjaitól Don Quijote történetéig. Ugyanakkor ez idáig egyetlen valódi adaptációt sem rendezett (legyen szó akár olyan elrugaskodott kísérletektől, mint Švankmajer vagy Burton *Alice Csodaországban*-vállalkozása). Az alap-történetek narratíváját minden esetben újraálmodja: egyszerűbb esetben saját keretbe helyez néhány kiemelt klasszikus epizódot (mint Münchhausen báró és a Grimm-fivérek krónikáiban), máskor gyökeresen eltérő kortárs szűzsebe illesztve újrajrja a fabulát (lásd a Halászkirály legendáját vagy az Alice-hommage *Tideland* esetét), netán mérészen ötvözi a két stratégiát (*The Man Who Killed Don Quixote*). Már a *Gyalog-galopp* és a *Brian élete* kollektív Monty Python-munkái óta a Gilliam-életmű gerincét az átmesélés jelenti, a híres-neves mesékből elsősorban a köztudatban legerősebben megragadt és leggazdagabb táptalajt jelentő motívumok izgatják, amelyeket többnyire laza utazásnarratívákba foglalva fordít ki. Míg disztópia-trilógiájának science-fiction opuszait szigorúban szerkesz-

tett egységbe zárja, a mesék racionalizálatlan fantasztikuma teret enged neki a szürrealis csapongásokra: egyedi, formabontó feldolgozásai a kollektív képzelet pikareszkjei. Végigtekintve ezeken a filmeseken mégis felfedezhető egyfajta következetes folyamat, amely párhuzamosan zajlik a narratív stratégiában és a Gilliam-alapséma („hétköznapi kisembert magával ragad egy mesehős saját képzelete birodalmába, hogy kiszabadítsa félresiklott, üres élete csapdájából”) evolúciójában.

Tulajdonképpen a *Brian élete* indítja azt a történetmodellt, amely az *Időbanditáktól* az ideji Don Quijote-filmig meghatározza Gilliam rendhagyó mese-adaptációit: Júdea egyszerű fia, Brian végigbotladozik a Názareti Jézus egész életútján, kiszabadulva kispolgári hétköznapijaiból megtapasztalja a hit (vagy inkább a kollektív képzelőerő) hatalmát, amely az evangéliumi kalandok végén dalos-naplementés mártírhallállal jutalmazza meg. Habár ebben a filmben Krisztus még nem vezet kézen fogva a főhóst a megváltásig, éppen hiánya hívja fel a figyelmet arra, miként tekint Gilliam legendás mesehőseire: Agamemnon király, Münchhausen báró, Perceval lovag lenyűgöző erejű mentális konstrukciók egy emberi alakra vetítve, akik fantasztikus tetteiket nem saját emberfeletti képességeiknek, hanem a csodákra szoruló néző(k)nek köszönhetik (esetleges kudarcukat pedig a közönség közönyének, mint Dok-

tor Parnasszus fausti alakja bizonyítja). Ezért látjuk az *Időbanditákban* pusztán a mítoszimádó kisfiú szemén keresztül a Minotaurusz legyőzését, a színpadon mesélő Münchhausen „valódi” kalandjait maga a hallgatóság jeleníti meg és a csólakó Perry/Perceval is csak a büntudattól szenvedő, alkoholmámoreos Halászkirály Jack szemében válik megváltó-gyógyító lovaggá. A képzelet legfőbb hatalma nem abban rejlik, hogy határtalan hőstettekre teszi képessé a hősöket, hanem abban, hogy a kellően fogékony elmékbe áterjedve konkrét változásokat eredményez a valóságukban. Sajátos szerzőiség-felfogása szerint Gilliam „auteur” helyett inkább egyfajta „fill-eur”, aki mindössze megtölti egyéni álmaival a nézők agyát: a valódi szerzői munkát ők végzik azzal, hogy adaptálják őket saját igényeikhez – a rendező személyes önkifejezés helyett a befogadó eszközkévé válik.

Persze ez a rokonszenves alkotói filozófia nem csak, hogy nem zárja ki, de következetes jelenlétével egyenesen bizonyítja, hogy Gilliam igen határozottan közvetíti saját személyiségét az életműben, csak éppen ez a személyiség eredendően kooperatív természetű, legyen szó akár a filmek megvalósításáról (nem szíveli az autoriter rendezői munkamódszert), akár a nézőkkel való kapcsolatáról. Nem véletlen, hogy a mesékről és mesélésről szóló filmjei kezdettől *párkapcsolatokról* szólnak, közelebbről a közönséget jelentő hétköznapi ember és a víziót közvetítő „mesealak-mesélő” közösen átélt kalandjairól. Gilliam jellegzetes hőspárosa eleinte egyszerű képletet követett: az *Időbanditák* és a *Münchhausen báró* kiskorú hősei eredendően nyitott befogadók és gyermeki fantáziájuk révén ideális alanyai az álomutazásoknak; a nagyformátumú mesehős-kalauzok pedig céltudatos, feltartóztathatatlan szerzőalteregők (az *Időbanditák* törpegalerije esetében még egyfajta Monty Python-féle alkotócsapat), akik pontosan eligazodnak a fantasztikum világában és csodákról csodákra repítik ifjú útítársukat.

Az Amerika-trilógiát indító – egyben Gilliam első stúdiófilmjét jelentő – *Halászkirály legendájában* azonban (a *Brazil Tuttle-Buttle* párosának átmenetét követően) megváltozik a képlet és az egyértelmű határvonal a néző és mesehős között eltűnik, egyetlen közös alkotófigurába olvasztva őket. A lecsúszott,

egocentrikus rádiószár és az utcán élő Grál-fantasza egyazon traumatikus eseményből született két alkotói személység, egyfajta művészi tudathasadás eredményei: a saját sikerésége áldozatává vált Jack arra kényszerül, hogy hollywoodi *blockbuster*eket kínáljon az embereknek az új otthonát jelentő videotékában (Gilliam csípős gesztussal a téka valamennyi filmjét a *Halászkirályt* jegyző nagystúdió készletéből válogatta össze), míg a pincebogár Perry korlátlan képzelőerővel és személyes szabadsággal, de nélkülözésben és kitalálva vívja napi harcát a Vörös Lovaggal. A Halászkirályt évszázados sebéből kigyógyító Perceval lovag immár a kreatív alkotói oldal, aki bizarr vízióival kiszabadítja a karrierizmus csapdájából az aktív, gyakorlatias ént – közös meztelen felhőbámulásuk a film végén a sikeres eggyé válás tanúbizonysága egy mesevilággá álmódott beton-metropolisz zöldellő parkszívében, amely mintha csak a piacorientált Álomgyárba beilleszkedő öntörvényű vizionárius magánparadicsomát jelképezné. Hasonló folyamat zajlik a *Grimm* osztott főhőspárosa esetében is, ezúttal a meseíró testvérpár Willhelmje a pragmatikus, sikerorientált törtető, Jacob pedig az érzékeny lelkű fantasza, aki egyfajta csatornát jelent az ősi germán tündérmesék betöréséhez a felvilágosodás francia diktatúrájába (a bátyja szerint az elvarázsolt erdő olyan, „mintha Jake fejében járnánk”, és a végén Jacobnak kell „befejeznie a történetet”, hogy Will életét megmentve a talmi csillogást kínáló bányától kompromisszumot teremtsen a képzelet sötét hatalma és a józan észszerűség között). Ezzel szemben a *Doktor Parnasszus és a képzelet birodalmának* szokatlanul sötét valóságában az erőeres mesemondó már kudarcot vall az ifjú életművész megváltásával: miként az embereknek sincs már szükségük igazi mesékre, úgy boldogulni sem lehet a csodák relatív hatású prezentációja révén.

Ezt a két pályaszakaszt, amely a 70-es/80-as években készült független szerzői filmek korszakából és a rögzött hollywoodi karrier szűk két évtizedéből áll, azonban nem csak a főhős-párok kapcsolatán keresztül lehet szétválasztani az életműben: legalább ilyen látványos és konzekvens az a mód, ahogy Gilliam a fantasztyikumot kezeli erősen önreflektív meseilmjeiben. Ha-

gyományosabb álomgyári produkciói esetében narratív és formai módon jelzi a határvonalat a képzelet és valóság között: a *Halászkirály* elszórt csodás pillanatait a Grand Central össznépi kerengőjétől a Vörös Lovag összes felbukkanásáig a kamerába néző Perry képsorával szubjektíválja; a *Grimmben* az exozicció hazug boszorkányúzése után a külső objektív nézőpont jelzi, hogy minden csodás lény *valóban* létezik az elvarázsolt erdőben (míg a film előképét jelentő 1977-es *Jabberwocky* egyetlen fantasztyikus eleme, a címszereplő szörny csupán a főhős hangsúlyos szubjektív nézőpontjából tűnik fel a végén); a *Doktor Parnasszus*nál pedig a transzgresszív egyértelmű jelzésének eszköze az imaginárius tükre, amelyen átlépve bármilyen csoda megeshet az emberrel, rajta kívül azonban csak a koszos londoni rögvaló létezik, ahol még a Sátán is csak egy rosszul öltözött rüpc.

Míg ezekben a szerzői dilemmáról mesélő stúdióopuszokban a csodának szigorúan megvan a maguk helye, addig a korai Gilliam-mesék még bátran eljátszottak a nyitottság stratégiájával. Az *Időbanditák* esetében kalandról kalandra jutunk egyre mélyebben az irracionálisba (Napóleon kifigurázott történelmi alakjától Robin Hood legendás hősen és a szörnyetegölő Agamemnónon át egészen a Gonosz varázslatos birodalmáig), hogy aztán az utolsó helyszínen röpké célzást kapjunk arra – a főhős szüleinek felbuklásával –, itt bizony a a kisfiú képzeletében járunk. Majd ez a szubjektív világ robban szó szerint bele a valóságba, miután a hosszú álomból felriadó kis Kevin családi otthonát megsemmisíti a Gonosz magával hozott darabkája. A *Münchhausen báró* már többszintes keret-szerkezettel ver hidat a két világ között: a fantasztyikus események elsőként a Báró színházi meséjében bukkannak fel (a deszkákon megelevenedő nyitókalandnál a szultánnak öltözött színész egyetlen beállításán belül átsétál a színpadi térből a mesevilágba), majd átadják helyüket a kis Sally fantáziájában folytatódó „valódi” kalandoknak, aztán az igazán hajmeresztő mesevilágba egy álomba merüléssel kerülnek át, ebből az álomból felébredve jutnak vissza az ostrom helyszínére, végül a mesés győzelem és a Báró halála után ismét a színházi előadáson találjuk magunkat, abban a biztos tu-

datban, hogy Münchhausen fantasztyikus kalandjai tényleg egy mesemondó agyszüleményei voltak – a záróképeken azonban a rejtélyesen eltűnt török hadsereg táborán átvágtató Báró egyszerre köddé válik a horizonton, mintha csak a film utolsó mondatára válaszolna: „ez nem csak egy mese volt, ugye?”. A fiatal Gilliam inkább a nézőre bízta a döntést, vajon minden racionalizálástól függetlenül szárnyaló mesének vagy csupán látomásnak szeretné tekinteni filmje eseményeit, ravasz csapdákkal arra készítve, hogy akár menet közben felülírja a hozzáállást (ennek filmtörténeti példája a *Brazil* híres álomfínaléja az ébredés brutális csattanójával) – ezzel szemben a középkori álomgyári szerző megfosztotta meséit ettől a varázsos nyitottságtól, engedemlyt téve a gyűlölt rendszernek a biztosabb státusz érdekében.

Az idei *The Man Who Killed Don Quixote* az idős Gilliam eddigi csúcsteljesítményét jelenti, amely egyben a teljes életmű összegzése is – elvégre hosszasan elnyúló, hányatott megvalósulása még 1989-ben indult, újabb lendületet az ezredfordulón vett (lásd a *Lost in La Mancha* dokumentumfilmjét), majd számos nekifutás után végül 2017 nyarán került leforgatásra. Végigtekintve a három különböző filmterven, jól követhető a szerzői evolúció: a 80-as évek ősi-*Don Quijote*je a *Münchhausen* párdarabjaként indult, szorosabban kapcsolódott a Cervantes-mű korához és narratívájához, középpontban a lovagregények mesevilága és a hétköznapi valóság közötti ingázással. A 90-es évek derekán újraindult projekt főhőse már nem a fejében élő mesehóst követő kismember, hanem egy *Halászkirály*-féle New York-i reklámszakember-juppi, aki véletlen időutazást tesz Don Quijote korába, majd botcsinálta Sancho Panzáként szembesül saját kiüresedett életével, és a lovag-fantazmagóriák elhózzák a megváltását. Az idén mozikba került európai független produkció megőrzi az álomgyári Gilliam művész-hőspárosát, de *La Mancha* kortárs valóságába helyeződik és a rendező szavait idézve „elkeveredik saját életem eseményeivel”. A karrierista alkotóhős, Toby Gisoni immár idős reklámfilmet rendezőszár, aki épp egy drága reklámfilmet forgat a szemlalomharc-epizódból, a Lovag pedig egy helyi cipész, akit Toby hajdani „passion

