Kérchy Anna

Csalóka Csodaország.
A képzelet korlátai és a gyermeki fantázia metafantáziája Terry Gilliam *Dagályország* című fantasy filmjében

Absztrakt

A tanulmány Terry Gilliam *Tideland* (2005) című poétikus horror fantázia filmjét Lewis Carroll Alice-regényeinek intertextjeként értelmezve a következő dilemmák problematizálására tesz kísérletet: Valójában kinek a fantáziatevékenységéről árulkodik, hogy a gyerek képzeletéről milyen képet alkot egy felnőtt fantasy műalkotás? Mit hiszünk, kinek az álmát is álmodja az „álomgyermek"? Mik képezik képzeletünk korlátait, mi az, amibe már nem vagyunk hajlandóak belegondolni sem? Hol lesz a pont, ahol az elképzelhető és a lehetséges közti azonosság már nem csak felszabadító, hanem nyomasztó potenciállal terhes? Megvalósul-e a Walton és Szabó Gendler által „képzeleti ellenállásnak" nevezett értelmezői attitűd az elsősorban a képzeletünk stimulálására építő fantasy (kép)szövegek esetében? Hogyan válik a főhős kislány fokalizátor nézőpontja a klasszikus fantasztikum definíciók közvetítőjévé és felforgatójává? Miképp képes ráébreszteni a nézőt arra, hogy lehet a fantázia egyszerre társadalmilag kontrollált politikai erő és evolúciósan belénk kódolt túlélőösztön, ontológiai szükségszerűség és episztemológiai stratégia, éppúgy pszichés automatizmus, mint kreatív intellektuális tevékenység, empatikus mások felé fordulás és autonóm önmegvalósítás?

Szerző

Kérchy Anna, a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa, ugyanitt a Társadalmi Nemek Tudománya Kutatócsoport (TNT) tagja. 2006-ban az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájában védte meg PhD-értekezését, melyben a szemioticizált test és a szomatizált szöveg viszonyát, valamint a feminista groteszk test-szöveg szubverziós lehetőségeit és etikai aspektusait vizsgálta. Főbb kutatási területei a társadalmi nemek tudománya, a test elméletei, a feminista és posztstrukturalista irodalom- és szubjektumelmélet, a 19. századi és a posztmodern nőirodalom, gyermekirodalom és fantasztikus irodalom, valamint a kulturális reprezentációk intermediális aspektusai. A *Body-Texts in the Novels of Angela Carter. Writing from a Corporeagraphic Point of View*

(Edwin Mellen, 2008) című könyv szerzője, szerkesztője a *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales* (Edwin Mellen, 2011) és társszerkesztője a *What contitutes the Fantastic?*(JatePress, 2010), *The Iconology of Law and Order* (JatePress, 2012) és az *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows* (Cambridge Scholars, 2012) című tanulmánykötéteknek, illetve a *Feminist Interventions in Intermedial Studies* témájú *EJES* különszámnak (2017). Jelenleg Lewis Carroll Alice-regényeinek posztmodern adaptációi kapcsán a különböző médiaplatformokon átívelő képszövegvilágokról ír könyvet.

Kérchy Anna

Csalóka Csodaország.
A képzelet korlátai és a gyermeki fantázia metafantáziája Terry Gilliam *Dagályország* című fantasy filmjében

amit csak az elme tisztán megragad, magával vonja a lehetséges létezés gondolatát,

más szóval, amit el tudunk képzelni, nem lehet teljességgel lehetetlen.

Hume

Nem tettethetem magam a térben és időben az adott pillanatbeli önmagamnak.

Lillard

A képzelet témája és a képzelet jelentősége,

hogy miképp élünk és miképp gondolkodunk…

hát éppen ez lenne Terry fő témája

McKeown társszerző Gilliamről

Egy költői horror fantasy

Terry Gilliam 2005-ben bemutatott, *Dagályország* (Tideland) című filmje, elnevezéséhez híven, megfoghatatlanul tünékeny, a kimondhatatlan képiesítésére vállalkozó, köztes térben helyezkedik el, a műfaji hibriditás iskolapéldájaként. [1] Míg a populáris recepció többnyire fantasy thriller moziként jegyzi, a kritikai figyelem a többrétű adaptációs gesztus felé fordul, mely során Lewis Carroll *Alíz Csodaországban* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) viktoriánus nonszensz meseregényének sötéten groteszk újraolvasata Mitch Cullin kortárs, „szegény leány fikciós" (*poor girl fiction*) szociodráma kultkönyvébe (*Tideland*, 2000) ágyazódik.



Dagályország (Tideland. Terry Gilliam, 2005)

Sokatmondó, hogy a plakát a Gilliamhez hasonlóan ellentmondásos nézői reakciókat kiváltó, formabontó filmes megoldásairól hírhedt David Cronenberg rendező címkéjével ruházza fel az alkotást, mely „poétikus horrorfilmként" mindenféleképp önmagát szubvertáló marginálióról szól.

A mű egyrészt a *borzalom költészetét* tematizálja, hiszen azt mutatja be, hogy a morális és zsigeri viszolygást keltő Iszonyat élménye miképp idézhet elő – affektív, kognitív konfúzión túl – mégis katartikusan fenséges érzeteket azáltal, hogy egyszerre helyezi előtérbe emberi mivoltunk gyarlóságát, törékenységét és az erre való tudatos reflexiós képességünk nagyságát, a rettenetességében narrálhatatlanként kódolt Felfoghatatlan elképzelésének keserves diadalát. Másrészt a *költészet borzalmát* viszi vászonra, hiszen azzal szembesít, hogy a művészi fantázia fikcionalizáló szűrője még a legszörnyűségesebb élettapasztalatot is kész esztétikai élménnyé fordítani, mert a kreatív alkotótevékenység a kínok közt is az élet szépségére hivatott emlékeztetni befogadóját, képes a reprezentálhatóság etikai, emberjogi vonatkozásait félretenni, s látszólag elvonatkoztatni a művészi ábrázolás valóságformáló erejéről és felelősségéről, csupán a katartikus műélvezet biztosítására koncentrálva.

A *Tideland* egyes szám első személyű fokalizátor elbeszélője a kilenc és fél éves Jeliza-Rose (Jodelle Ferland); junkie anyja (Jennifer Tilly) metadon túladagolása után a bűnös Los Angelesből sietve Texas egy Isten háta-mögötti zugába költözik kábítószerfüggő, lecsúszott rocksztár apjával (Jeff Bridges), aki hamarosan maga is heroin aranylövés áldozata lesz, ezzel egyedül hagyva összezavarodott kislányát a lepusztult családi kúriában, a What Rocks névre hallgató, elhagyatott tanyaházban. A történet tulajdonképpen Jeliza-Rose magányos nyarát meséli el, ahogy „honfoglalása során" (Hungler 2007) képzeletében egyre különösebb kalandokra kel, és egyre mélyebbre süpped a maga alkotta gyermeki fantáziavilágba, mely a valóságos borzalmakat szürrealistán csodás viszontagságokként fordítva éli, értelmezi újra, hogy így, mintegy önkéntelenül, szinte ösztönösen is elviselhetővé tegye a rárótt elviselhetetlen fájdalmakat és félelmeket. Az elhanyagolt, majd elhagyott árva gyermek rémálomszerű valóságát bizarr álmodozásai színezik gótikus meseszerűvé. A kislány képzeletbeli baráti társaságát alkotó tündéri szentjánosbogarak, ördögi mókusok, sötét mocsárlények és a testüket vesztett Barbie-baba fejek,

akiket ujjaira húzva alteregóiként személyesít meg, mind mintha kedvenc könyvének, Carroll klasszikusának szédítően fejtetőre állított fantáziavilágából léptek volna elő. A zavarbaejtően különös környékbeli lakosok pedig lassacskán egy álomcsaládot látszanak körvonalazni hősnőnk révedezéseiben. A kislány az apa drogos önkívületében magatehetetlen, élettelennek tűnő testét, majd a későbbiekben életszerűvé preparált hulláját túlméretezett rongybabaként dédelgeti, a mumifikálást véghezvivő ex-szeretőre, az üvegszemű, méhfóbiája miatt talpig fekete gézbe bugyolált, félelmeitől frusztrált, boszorkányos szomszédasszony Dellre (Janet McTeer) pótanyaként tekint, míg annak gyengeelméjű, epilepsziás, Quasimodót idéző öccse, Dickens (Brendon Fletcher) édes kapitánnyá és vőlegénnyé avanzsálódik a szemében. Mindemellett kész mindegyikük furcsa fantáziavilágába feltétel nélkül beleélni magát: osztozik apja álmaiban a mocsárba meredve időtlenségbe mumifikálódott jütlandi lápemberekről, együtt búvárkodik a kukoricaföldön óriáscápára vadászva Dickens-szel, segédkezik Dellnek a gyilkos méhek és a fertelmes fizikai múlandóság ellen tett erőfeszítéseiben. A közös képzelgés lesz összetartozásuk garanciája egy olyan világban, ahol legvadabb elmeszülemények is jól megférnek egymás mellett Jeliza-Rose számára.

A végtelen fűtenger álomba ringató hullámzása által övezett kunyhó klausztrofób terében – akár Jean Cocteau *Vásott kölykei* gyerekszobájának mágikus meseterében – a társadalmilag jóváhagyott, józan ész diktálta konszenzus-valóság alternatívája dereng fel a Gilliam posztmodern Alízának delíriumai során kreált fantáziavilágban, mely éppen töretlen derűlátása miatt olyan döbbenetes a felnőtt néző számára.



Dagályország (Tideland. Terry Gilliam, 2005)

A film furcsasága, hogy a néző a narrátor-fokalizátor ellenében jobbára meglepő csömört, zavaró visszásságot érez a „vizuális orgiában” (Hungler 2007) képiesített fantáziatúlburjánzással szembesülve, annak vélhetően kompenzatorikus mivolta, képtelen korlátlansága és a főhősnő kiszámíthatatlan reakciói miatt, valamint azért, mert a filmben egyetlen szürrealistába hajló álomjelenetet leszámítva mindvégig a tényszerűséget közvetítő, naturalista, realista ábrázolásmód érvényesül. Ugyanakkor, akár csak az elődd Carroll esetében, Gilliamnél (és a regényíró Cullinnál is) a gyermeki ártatlanság látószöge szolgáltatja azt a forradalmi nézőpontot, ahonnan felsejlik a tények szubjektív mivolta, s ahonnan megkérdőjelezhetővé válik a normativizálón előírt, az önnön

ideológiai elfogultságát elleplező és az objektivitás köntösében tetszelgő, a pártatlan és megkérdőjelezhetetlen, univerzálisként tételezett Igazság nagy mesternarratívája is. Jack Zipes mesekutató szerint az Alíz-történetek legfőbb erénye épp ez, hogy megszabadítják a tündérmesét a moralizálástól és önálló gondolkodásra bátorítják az ifjú olvasókat, arra ösztönözve őket, hogy megkérdőjelezzék a felnőtt világ betokosodott törvényeit, értékeit, erkölcseit (73).

Akár problematikusnak is tűnhet, ahogy a férfi szerző kisajátítja a kislányi perspektívát saját művészi hitvallása közvetítésére, hogy egy valós élettapasztalatot idealizáltan metaforizálva nárcisztikus önreflexió céljára fordítson. (Gilliam a *Tideland*hez készített előszavában vallja meg, hogy a film készítése közben, 64 éves korában ébredt rá, hogy a benne rejtező gyermek valójában egy kislány.) A gyermek freudi szexualizációjának ellenpontjaként a romantikus érzékenység jegyében sejlik fel a romlott felnőttkorból az édeniként rekonstruált gyermekkor és annak rendíthetetlen rugalmassága, ártatlan játékossága, felhőtlen fantáziatevékenysége iránti nosztalgikus vágyódás. Ugyanakkor a Carroll-Cullin-Gilliam trió Alice-karaktere messze meghaladja ezt a széplelkű naivitás köntösébe bújtatott erőszakos appropriációs gesztust és éppen, hogy a viktoriánus szentimentális regényből átörökített népszerű televíziós trópust, „az ártatlan áldozat, aki túl jó erre a gonosz világra" (lásd tvtropes.org, Steel 2012) figurát és tematikát hivatott felforgatni azzal, hogy előtérbe állítja a gyerek invenciózus kreatív aktivitását a fantáziavilág létrehozása során.

Az Alíz-figura tehát a *homo imaginans* megszemélyesítője, aki képzelőereje segítségével magához öleli a lét sokszínűségét, annak önellentmondásaival, bizonytalanságaival, csúfságaival egyetemben, az Igazságot megkérdőjelezve, de az igazságosságot mindvégig szem előtt tartva. Empátiája etikai és episztemológiai szempontból egyaránt példaértékű, ahogy módszeresen reflektál nem csupán saját, de mások képzeleti tevékenységére is, és egyúttal magára a (meta)fantasy műfajára is. A mű tulajdonképpen így – a gyermeki és a felnőtt képzelet határainak interfészével – mindvégig a saját fantáziálásainkkal szembesít, annak lehetőségeivel és korlátaival, ahogy álmaink, álmodozásaink, színleléseink, félreemlékezéseink, „mi lenne ha" képzelgéseink hosszabb-rövidebb időre a lehetőségek végtelen tárházából ténylegesen megvalósult Valóság helyébe lépnek. Nem feltétlen hagymázas delíriumos, pszichotikus pótcselekvések ezek, hanem olyan, az egy(séges)ként tételezett konszenzus-Valóság kaleidoszkopikus jellegére ráébreszteni képes fantáziagyakorlatok, melyek gyakran implikálják a mások nézőpontjának mérlegelésére való készséget, így a világ birtoklására törő értelmezést a mások megértésének irányába terelve.

Az „ártatlanul vad" fantáziájú gyermeki pszichével való foglalatosság 19. századi örökség. Mint Sally Shuttleworth írja *Gyermeki Elme* (*The Mind of the Child*, 2010) című könyvében, a Romantikus költők gyermekkultuszának a Viktoriánus gondolkodók adtak tudományos jelleget. Az ifjonti lelkivilág és szellemi fejlődés orvostudományi, filozófiai, művészeti szemszögű vizsgálatai során tulajdonképpen megalapozták a ma is fennálló modern gyerekképünket, a saját, még korrumpálatlan képzelete által körvonalazott csodavilágának mikrokozmoszában kiteljesedni hivatott, „tiszta lelkű ösztönlény" ellentmondásos mítoszát. (Shuttleworth 2010: 3)

A határtalan gyermeki fantázia a mai nyugati kulturális imagináriusban az elragadtatás mellett azonban fokozódó aggályokat is kelt. A „világ furcsaságainak feltétel nélküli elfogadása" a naivitás, a sérülékenység és kiszolgáltatottság képzeteivel társul a konstans szülői/felnőtt védelemre és felügyeletre szoruló gyermek képének térnyerése során. Hajlamosak vagyunk elsiklani azon ellentmondás felett, hogy a naiv gyermeki bizalom kordában tartása épp a bölcs idősebb segítő szándékában vetett bizalom jegyében történik.

Jelen tanulmány célja éppen az ilyen visszásságok vizsgálata, a Gilliam-film példáján keresztül a következő dilemmák problematizálása: Valójában kinek a fantáziatevékenységéről árulkodik, hogy a gyerek képzeletéről milyen képet alkot egy felnőtt fantasy műalkotás? Mit hiszünk, kinek az álmát is álmodja az „álomgyermek"? [2] Mik képezik képzeletünk korlátait, mi az, amibe már nem vagyunk hajlandóak belegondolni sem? Hol lesz a pont, ahol a Hume-tól kölcsönzött mottó, ami egyenlőséget von az elképzelhető és a lehetséges közt, már nem csak felszabadító, hanem nyomasztó potenciállal terhes?

Mindez azért bír különös jelentőséggel, mert – ahogy arra James Kincaid (1992) és Jacqueline Rose (1984) is rámutat – a gyermekkor puszta kulturális mítosz, olyan üres kategória, amit a rávetített mindenkori felnőtt vágyak és félelmek töltenek meg ideológiailag terhelt jelentésekkel. Így az, hogy mit képzelünk vagy sem a gyermeki képzeletről, arról is árulkodik tulajdonképpen, hogy kik vagyunk, hogy mit hiszünk önmagunkról. Gilliam szavaival élve, ez a lakmuszteszt arra, hogy miképp látja az ember a világot és a benne elfoglalt biztos vagy bizonytalan helyét (Gilliam in Stubbs 2005). Így a fantázia politikai töltettel rendelkezik: képzelgéseink során fogalmazzuk meg és akár rajzoljuk újra fogalmi és értékrendszereinket, melyek aztán befolyásolják mindennapi, valós életbeli döntéseinket (Szabó Gendler 2006: 151), jelen esetben a jövő letéteményeseiként tételezett, kiskorú embertársainkhoz való viszonyulásainkat.

Képzelt kislánykori önarckép, avagy a lét fantasztikus változékonysága

A *Tideland*hez készített filmes előszavában (2007) Gilliam előrevetíti, hogy alkotása szélsőséges érzelmeket fog kiváltani. Lesznek, akik felháborodnak, viszolyognak, vagy megrökönyödve értetlenkednek és lesznek, akik rajongásig szeretik a filmet – mind ugyanazon oknál fogva. Mert a hátborzongató, gyomorforgató vagy legalábbis zavarba ejtő kalandokat egy olyan ártatlan gyermeki szemszögből ábrázolja, mely mentes a félelem és az előítélet szocializációból fakadó élményeitől, s így nem tesz különbséget a normális/abnormális, elviselhető/kibírhatatlan, lehetséges/lehetetlen, ésszerű/értelmetlen társadalmilag polarizált ellentétpárjai közt. Jeliza-Rose szemében a legtabutörőbb devianciák, a pedofília, a nekrofília vagy a drogfüggőség tapasztalatai is gondtalan beolvadnak a rózsaszín leányálmok cukorka illatú tündérmesevilágába: az értelmi fogyatékos fiatalemberrel való „csókdosódás" („silly kissing") a Szőke Hercegre való várakozás beteljesülése, a junkie szülőnek beadott heroin injekció a családi fészekbeli gyöngéd gondoskodás, az apa holttestének dédelgetése az antropomorfizált babák fantasztikusan mitizált

mesternarratíváiba integrálódik. A kislány a pokoli káoszt is képes angyali játékká fordítani azzal, hogy a különbséget kirekesztő önazonosságot erősítő, objektív értékítéletek helyett szeretetteljes bizalommal igyekszik megérteni és elfogadni a másság bizonytalanul többértelmű vagy észérvekkel értelmetlen megnyilvánulásait.



Dagályország (Tideland. Terry Gilliam, 2005)

Gilliam szerint, ha a filmet igazán meg akarjuk érteni, el kell felejtenünk minden felnőttként tanult tudásunk, mely szűklátókörűvé korlátozza világlátásunk, fel kell idéznünk ártatlan gyermeki énünk, mikor még varázslatosnak tűnt minden, s vissza kell emlékeznünk arra, hogy miképp tudtak a visszásságok is mosolyt csalni az arcunkra. A kritikusoknak, akik felháborodtak a film „hajmeresztő borzalmasságán", sosem sikerült a történet „rút felszíne" mögé pillantaniuk, így nem jöttek rá, hogy a *Tideland* voltaképpen azt hivatott bemutatni, hogy a világ mennyire csodálatosan tárul elénk, ha van merszünk azt „a maga valósságában" szemlélnünk (*Dreams* 2006).

Tehát a csoda nem a világ inherens sajátossága, hanem az érzékeny és a konszenzus-valóságfelfogással bátran szembeszállni kész, „fantaszta", érzékelői, értelmezői attitűd eredménye. A kislány fokalizátor pedig maga a fantasztikum ágense, „a valóságban nem (pontosabban csak alkotóelemeikben) létező, az élénk emberi képzelet szülte irreális, csodás, mesés, misztikus jelenségek" életre hívója; álmodozásai körvonalazzák azon „irreális jelenségvilág formai burkát," melynek keretében az álmodozót megálmodó művész képes kifejezni „reális lényegi mondanivalóját" (*Fantasztikum*). Jeliza-Rose nézőpontja a klasszikus fantasztikumdefiníciók közvetítője és felforgatója is egyben.

Tzvetan Todorovnál (1970) a „fantasztikus" a világunk fizikai törvényeivel megmagyarázható „különös" és a megmagyarázhatatlan „csodás" közt elhelyezkedő bizonytalanság átmeneti régiójából fakadó episztemológiai élmény, melynek Jeliza-Rose úgy lesz spontán nagykövete, hogy közben szembehelyezkedik a valóságát „különösként" interpretáló, moralizáló, racionalizáló felnőtt nézői perspektívával és a „csodás" regiszterében működő fantasy műfaj domináns *modus operandi*jával is. Másrészt, Rosemary Jackson szerint a fantasztikum a pszichés elfojtások felszínre törésének ad teret, a kurrens kulturális közeg hatalmi diskurzusának és uralkodó értékrendszereinek ellennarratíváit engedi felszínre törni. A műfajt alapjaiban jellemző szubverzió forrását két eltérő világ ütköztetése képezi: a természetfeletti szféra a mindennapjainkból kirekesztett kimondhatatlan, elhallgatott, láthatatlan/láttatlan, elképzelhetetlen régió, mely „megkérdőjelezi az [ellenpontjaként tételezett] természetes világ (sohasem eleve adott, hanem egy

kulturális diskurzus által konstituált) kizárólagosságába vetett hit létjogosultságát" (Kisantal 2003). Ehhez képest a *Tideland* újítása, hogy a szembeállított világok ugyanannak a valóságnak más szemszögű olvasatai, s voltaképpen a filmet kényszeresen realistán értelmezni kívánó néző kerül eszképista pozícióba, azzal, hogy/ha elutasítja a befogadói közösség által reálisnak ítélt világ potenciálisan fikcionális univerzumba való fordíthatóságának lehetőségét.

Gilliam egy Salman Rushdie-val 2003-ban készült interjújában is azon álláspontjának adott hangot, hogy a lét olykor sokkoló diverzitását felfedezni kész, elfogulatlanul elfogadó, fantáziadús, gyermeki világlátás megváltó gyógyír lehet nem csak a konzervatív racionalista-realista felfogásra, de a tömegmédia sterilizált, szimulált, cenzúrázott álvalósága által elvakított rövidlátásunkra is. Szerinte az ideológiailag és technológiailag manipulált, média által közvetített valóság mindennapjaink részét képezik: megszoktuk a híradóban a távoli katonai hadműveletek számítógéppel (re)konstruált, fikcionalizáló animációba forduló beszámolóit, a sztárvilág lehetetlenül tökéletessé fotoshoppolt, normatívan idealizált testeit, vagy a reklámok szemfényvesztő örömforrás ígéreteit a selymesebb WCpapírtól a krémesebb joghurtig. Bár az ezen reprezentációk körvonalazta valóságszegmensek hitelességét (ál)szakértők garmadája hivatott garantálni, mégis Gilliam művészmozijának leplezetlenül mágikus realista fikciója igazabb képet látszik festeni világunkról, ahogy nézői látásmódját provokatívan kiszélesítve, ráébreszt arra, hogy a világ nem egy „természethű hely" („not a naturalistic place"), hanem életszerűtlen eseményekben bővelkedik, és műfajában sem nem annyira banális szappanopera, sem nem szociorealista *kitchen sink drama*, mint inkább bizarr operaelőadáshoz hasonlatos (Gilliam in Rushdie 2003).

Posztmodern filozófiai metaforával élve, a *Tideland* fikcionális univerzuma a *Mátrix*-filmekből és Baudrillard elméleteiből ismert, jelöltjeit vesztetten szimulált „valóság-sivatagát" igyekszik szembeállítani az értelmezési lehetőségek és értelmetlenségek bőségét játékosan stimuláló „csodaország vadonnal," ahol az aktuálisan realizált valóságverziónkon túl „a világ egyszerre millió lehetséges dolog/lehetőség összessége" (Gilliam in Rushdie 2003). Így a lehetetlen is voltaképp meg *való*sulásra alkalmas, szimultán, lehetséges világ részeként sejlik fel.

Persze nem is olyan meglepő, hogy a féktelen fantasy filmjeivel örökkön a hollywoodi mainstream moziklisék és az „irtózatosan rendezett, racionalizált társadalom" ellen lázadó Gilliam a képzelgő kiskorú szereplő „bolondériáival" azonosul (Matthews 1996, Gilliam 2006). A *Tideland* voltaképp egy „képvilágában és szellemiségében nagyon különböző" másik Gilliam opusz kiváltotta ellenreakció, antidózis és váratlan válasz az ugyanebben az évben, a Miramax Dimension Pictures támogatásával, jóval nagyobb költségvetéssel készített *Grimm*re (The Brothers Grimm. Terry Gilliam, 2005), mely kasszasiker mivolta ellenére keserű csalódást okozott a kreatív ötleteiben a producerei által szigorúan korlátolt rendezőnek. (Sokatmondó, hogy a Miramax főnök Harvey és Bob Weinstein meghiúsította például Gilliam ötletét, hogy Matt Damonra hatalmas műorrot tegyenek, attól tartva, hogy a groteszk protézis elriasztaná a jóképű színész rajongóit.) Ugyanakkor, kényes kompromisszumai ellenére is, a Grimm testvérek filmje is a mesevilág „megelevenedett rémtörténeteivel leckézteti meg a Felvilágosodás önteltségét jelképező francia hadsereget" (Jankovics 2010). Hiszen a rideg valósággal harcba szálló teremtő képzeletet dicsőítő *ars poeticá*

ba oltott filozófiai, politikai, kultúrkritikai él markánsan végigvonul Gilliam munkásságán a totalitárus rendszer ellenében való álomnő-keresést tematizáló retro-futurista nagyvárosi disztópia *Brazil*tól (1985) a fantázia régimódi, teátrális bűverejét színre vivő, Faust-történetbe keretezett, karneváli szürrealista látomásba hajló *Doctor Parnassus és a képzelet birodalmá*ig (The Imaginarium of Doctor Parnassus, 2009).

Keith James Hamel (2004) szerint Gilliam mozija Don Quijote-i szélmalomharcot folytat a Max Weber szociológus által „vasketrec tézis"-ként definiált, jelenkori, nyugati kapitalista társadalmi rend ellenében, ahol a modern racionalitás varázserejét vesztett, varázstalanított (*disenchanted*) világában a személytelen bürokrácia, a hatékonyan teleologikus előreláthatóság, az ésszerű kalkuláció válik az állam felügyelő szervei által diktált, elkerülhetetlenül meghatározó szervező, irányító erővé. A Gilliam művészetében ismételten megfogalmazódó, kínzó kérdés, hogy a fantáziátlanság világában, a „jeges sötétség és súlyos megpróbáltatások sarki éjszakájában" vagy annak lassú elmúltán „vajon kik lesznek még az élők sorában azok közül, akiknek a tavasz olyan pompázatosan bontotta szirmait?" (Weber 1970: 139)

A fantázia tehát egyszerre társadalmilag kontrollált politikai erő és evolúciósan belénk kódolt túlélőösztön, ontológiai szükségszerűség és episztemológiai stratégia, éppúgy pszichés automatizmus, mint kreatív intellektuális tevékenység, empatikus mások-felé-fordulás és autonóm önmegvalósítás. Mindezt Gilliam *Tideland*je a gyermeki szimbolikus, színlelős (szerep)játéktevékenységben (*pretense play*) gyökerezteti. Az óvodás-, kisiskolás-korra jellemző, spontán játékköröm forrása, hogy a gyermek a környezeti mikrokozmoszát célszerűen manipulálja (tárgyakkal mozgásokat végez, érzékleti benyomásokat szerez, újraalkot dolgokat, másokat szimbolikusan helyettesít) és egyfajta „kettős tudatállapotba" lépve komolyan azonosul képzeletbeli szerepével, játékait fiktív tulajdonságokkal ruházza fel, miközben nem veszíti el realitásérzékét és mindvégig „pontosan tudja, hogy játszik" (Szász-Péter: 12). A „mintha-elem" működésbelépésével eljut a szenzo-motorostól a képzeti sémákig, a saját konkrét cselekvéseitől eltávolodva fantáziapótlékokat kreál (főként ahol hézag van a valóság megértésében), és mindazzá válik, aminek csak el tudja képzelni önmagát. A másnak lenni érzés, a titok feszültsége, az alkotó átváltoz(tat)ás, az illúzió tünékenysége mind-mind pozitív élmények a gyerek számára.

Csodaország varázsa is ebben a játékosságban rejlik, hogy „életre kelnek a mondókák, mesék, közmondások szereplői, hogy hirtelen azt jelentik a szavak, amit csak akarunk, hogy az emlékezet ugyanúgy működik előre, mint visszafelé" (Lillard 2002: 102), hogy vannak „nyágerok," akik *egyszerre* „olyan borzfélék…gyíkfélék…és dugóhúzófélék" (Carroll-Varró 2009: 195). Jeliza-Rose képzelete is ugyanezen játékszabályok mentén lép működésbe, mikor fenntartás nélkül elfogadja a különböző fantáziavilágok párhuzamos létezését. Így története pikareszk jellegét a többi szereplő koponyájába, képzelgéseibe tett kirándulásai kölcsönzik: bele-belepillant (s a pillantáson túl mint megsokszorozódott nyúlüregekbe bele-beleveti magát) apja jütlandi mocsarába, Dickens fűtengerének Száz Éves Óceánjába vagy Dell amatőr anatómiai színházába, miközben saját álmodozásaiban az apja végtelenítetten metamorfizálódó holtteste gyors egymásutánban olyan eltérő jelentésekkel töltődik, mint a halhatatlan álmodozó, a kalandor-utazó-felfedező, a

szépségkirálynő, vagy a kórház, a templom, ahol a Barbie-baba fejek feltámadva új életre kelhetnek. Jeliza-Rose/Alice sem nem őrült, sem nem ostoba, hiszen soha nem hiszi el, csupán megtöbbszöröződött tudatállapotban elképzeli, eljátssza ezeket a dolgokat. Mintegy megcáfolva a pszichológus Jastrow, a művészettörténész Gombrich vagy a filozófus Wittgenstein nevei nyomán elhíresült kacsa-nyúl optikai illúzió feltevését, azzal, hogy képes egyszerre érzékelni/értelmezni egy többértelmű jelenség ellentmondásos jelentéseit, a „vagy-vagy" helyett az „is-is"-t megtéve látásmódja fő motorjául (pontosan a carrolli nonszensz irodalom logikátlan logikájának megfelelően).

Angeline Lillard behaviorista kutatópszichológus épp az *Alíz Csodaországban* példáján – Alice álomvilágalkotásán és a sakkbábukirálynő életre hívásának aktusán – keresztül magyarázza a gyermeki színlelős játék működését és annak jelentőségét a tudatos és tudattalan határán mozgó, nem kizárólagosan racionális agyműködés, pl. az álommunka megértésében, de az olyan metakognitív folyamatokról való gondolkodásban is, mint az álommunka értelmezése vagy a mások fantáziatevékenységéről való fantáziálásaink. A Piaget és Inhelder (1999) által a játéktevékenység tetőpontjának nevezett „mintha" játék során a saját maga kreálta fikciót feltételező és felépítő gyerek úgy kódolja át megélt élettapasztalatait, hogy egyrészt felszabadító módon a valóságot alakítja, alkotja saját gondolkodásához (nem úgy, mint a társas szocializáció többi területén, ahol gondolkodásával kénytelen alkalmazkodni a környező valóság szabályaihoz). Másrészt viszont a játékban az alkotó átváltoz(tat)ás, a másnak lenni élményének performatív, cselekvéses megtapasztalásával a gyermeki gondolkodás más szempontok felfogásához, megértéséhez idomul, a mások érzelmeinek átéléséhez vezet, s így spontán fejleszti a metakommunikációs empátia képességét és egy korai etikai, erkölcsi fejlődés alapköveit rakja le. A gyermeki fantázia/játéktevékenység ezen egyszerre asszimiláló és anarchista jellege lesz tehát az egyik legfőbb meghatározó inspirációs tényező a *Tideland* készítése során Gilliam számára.

A gyermeki szerepjáték szocializációs funkcióval bír, amennyiben a környezeti valóság felnőtt tevékenységeinek, kapcsolatrendszereinek, konvencionális társadalmi szerepeinek fokozottan szabályszerű utánzására épül. Jeliza-Rose magányos játékai azonban inkább szabálytalan színlelések, hiszen hiteles, valós felnőtt szerepmodellek híján a televíziós szappanoperák eltúlzott, fiktív karaktereit játssza újra olyan patetikusan vehemens mikromonodráma előadások során, melyeknek egy személyben ő az elragadtatott főhőse, rendezője és nézője is. Mike Watt paradigmatikusnak nevezi a melodráma műfajának felfokozott, de súlytalan érzelmeivel telített „affektív ökonómiát" reprodukáló jelenetet, melyben a véletlenül ajkába harapó Jeliza-Rose kiserkenő vére láttán azonnal szerepbe lép. Hisztérikusan hanyatt veti magát fekhelyén, és ripacs ájulást imitálva felsikolt „Haldoklom! Óh, nem! Nem bírom tovább, de ki kell tartanom!", miközben végig vizslatja magát a tükörben, majd egy orvos megnyugtató hangján hasbeszélve csillapítja magát „Túl fogja élni!" és nem késlekedik a válasszal sem „Köszönöm, doktor. Ön új reményt adott nekem." A jelenet jól tematizálja a kislány fantáziájának terapeutikus erejét: a tragikus, traumatikus incidensek élét képes tompítani azzal, hogy újrajátszva a fikcionalitás mezőjébe helyezi azokat. Gilliam szemében Jeliza-Rose nem hogy nem áldozat, hanem „igazi

predátor" (Watt 2013: 212). Színlelős játékával eltorzítva pofozza helyre a valóságot, de ő a nagy túlélő is, hiszen körülötte az összes többi szereplő belehal a saját képzelgéseibe. Metafikcionális szinten pedig a nézők normatív elvárásai ellen indít agresszív támadást a horrorfilmkliséket sorra álrománcos történetté, s végül a Grand Guignol mulatságosan borzongató bohóc/báb-játékává fordítva (Watt 2013: 211 [3], Steel 2012: 32, Laity 2013: 121).



Dagályország (Tideland. Terry Gilliam, 2005)

Persze ezzel a kiskorú hősnő a formabontó filmrendező alteregójának szerepét is betölti. A *Tideland* strukturális vázát az összeegyeztethetetlen mozis utalások kaotikus intertextuális hálója alkotja. Gilliam szavaival a film „*Alíz Csodaországban* találkozása a *Psycho*val, ahogy azt Amélie látja." [4] A nonszensz mesefantázia, a horrorisztikus pszichothriller és a szürrealizmusba hajló mágikus realizmus alternatív világszemléleteinek ötvözete vegytiszta „varázslat", egy „sötéten zavaros valóságba vetett kislányról," aki „képes megbirkózni mindavval, amire Hollywood képtelen" (Gilliam in Sterritt-Rhodes 2004: 214). A fikcionalizált tételezett szerző tehát képzelt világa felépítése során stratégiailag el is bizonytalanítja azt, a műfaji és morális határsértések halmozásával, a referenciális-realista és metaforikus-allegorikus olvasatok ütköztetésével a nézői képzelet határainak feszegetésére tör.

A képzelet korlátai

„Morbid hallucinogén" (*blackfilm.com* 2006) „„a Psycho-horror, az Alice-mesék és a William Burroughs-féle látomások perverz keveréke" (*Philadelphia Review* 2005), „kellemetlen látvány", „Frankenstein-förmedvény, Gilliam legzavarosabb és legnézhetetlenebb filmes próbálkozása" (*Rottentomatoes.com* 2006), kész lázálom (*Fipresci.com* 2005), „„Lewis Carroll világának brutálisan beteg változata, ahová a legerősebb idegzetűek is csak saját felelősségükre lépjenek be" (*Chicago Reader* 2006), „vég nélküli, értelmetlen zörej, baktériumszerűen szennyes szereplőkkel és az elhangolt rádió sistergését idéző dialógusokkal" (*New York Post* 2006). A *Tideland* fenti, szélsőségesen negatív kritikai fogadtatása annak az értetlenségnek és képzeleti kelletlenségnek tudható be, mellyel a nézők a kislány főhős fokalizátor korlátlan képzelgései felé fordulnak. Egyszerűen hitetlenül állunk az előtt, hogy Jeliza-Rose hajlandó játszi könnyedséggel hinni minden fantazmagória szimultán létjogosultságában, és kész feltétel nélkül elfogadni minden,

mégoly brutális valóságtorzulást is. Így, tulajdonképpen saját képzeletünk korlátaiba ütközünk, mikor etikai megfontolások nevében parancsolunk megálljt a képzeletnek, és vonakodunk együtt képzelegni, együtt érezni a túlzottan empatikusnak talált és imaginárius tevékenysége miatt veszélyeztetettként megítélt szereplővel.

Carroll eredeti Alice-verziói a fennálló társadalmi rend egyenlőtlen hatalmi viszonyainak allegorikus kritikáit alkotják. Meseformában reflektálnak arra, hogy ki uralja a jelentéseket, melyek a valóság validált értelmezési keretét biztosítják. Több szinten is értelmezhetőek, akár az uralkodó és alattvaló, a burzsoá és a munkás, a konformista és a reformer, a tanár és a diák, a felnőtt és a gyerek, a férfi alkotóművész és a nőnemű múzsa, a történész és a fantaszta, a logikus és az illuzionista, stb. hierarchikus ellentétpárjainak fenntarthatatlanságára vonatkoztatva is. Szubverzivitásuk éppen abban a metaforikus kódoltságukban rejlik, ami a hatalom elvakultságában olvashatatlan, és csak a szemfüles, lázadó tekintet számára kínálkozik felfejtésre.

A *Tideland* posztmodern metanarratívája viszont épp azt viszi színre, hogy mi történik, ha a kódolt, szimbolikus, átvitt értelmet egyszerre csak referenciálisan olvasandó, szó-szerinti, színről-színre-való reprezentációként adaptálják, a többértelműséget kiirtva, a fantasztikumot szocio-realista keretbe feszítve. Tudálékos, vízipipázó, beszélő hernyó helyett kábítószerfüggő apa, a lefejezést folyton hiába követelő, komikus Szívkirálynő helyett szívtelen anya, a végtelenített teadélutánban viccelődő Bolondos Kalapos helyett szellemi fogyatékkal élő szomszédfiú, gondtalanul álmodozó kislány narrátor helyett a szülők droghasználata miatt potenciálisan mentálisan sérült, megbízhatatlan narrátor kerül a történetbe.

Mindez, valamint a fantasy stílusjegyek hiánya, a büntetést érdemlő Rossz és a jutalmat kivívó Jó markáns megkülönböztetésének következetes ignorálása, az események álomszerűn lebegtetetett következetlensége és a feszültségeket feloldatlanul hagyó, lezáratlan befejezés mind ahhoz járulnak hozzá, hogy az alkotás végül elveszíti „affektív értelmét" („affective meaningfulness", Egan 1992: 6), és érzelmi síkon értelmezhetetetlenné válik az átlag-néző számára. A *Tideland* arra buzdítja befogadóit, hogy képzeljük el, miként lehet Jeliza-Rose-ként élni és érezni, azonban a morális és műfaji jelzőtáblák hiányában olyannyira rossz érzeteket kelt az esetleges érzelmi beleélés, hogy a pszichológiai feldolgozatlanság zavara végül a Walton és Szabó Gendler által „képzeleti ellenállás"-nak ("imaginative resistance") nevezett értelmezői attitűdbe torkollik. A szerzőpáros szerint a szocializált szubjektum fantáziája szigorú etikai (ön)szabályozás alá eső képesség, mely igenis megszabja az elképzelhetőség határait, hiszen vonakodunk az általánosan elfogadott emberi értékek, jogok, erkölcsi szabályok megsértését láthatóan jóváhagyó fikcionális univerzumba belemerülni (Nichols 2006: 137-175.). Itt más a helyzet, mint mondjuk egy disztópia esetében, mely a lehetséges világok legrosszabbikát festi, de ugyanakkor már a műfaji megnevezésben implikált értékítéletből kiderül (a görög [illegible], „disz" jelentése „beteg," „rossz," „abnormális," a [illegible] „toposz" pedig „hely"), hogy a fiktív vízió a valós társadalmi visszásságok, az elnyomó rendszerek kritikáját célozza. A *Tideland* immorális tetteinek, eseményeinek sora viszont nem kap sem negatív előjelet, sem idézőjelet, a szenvtelenül realista ábrázolás nem kelti fel az antiutópia, a horror vagy a thriller fantasy-film műfajainak kellemesen biztonságos borzadályát,

sőt arra késztet, hogy a történéseket valós problémákra vetítve, a metaforikus jelentésrétegektől elvonatkoztatva, denotatív szinten, moralizáló keretben értelmezzük. Amikor például a filmben egy hátborzongató neszről kiderül, hogy valójában az éhes kislány gyomorkorgása, amit ő viszont azonnal magzatmozgásként diagnosztizál félre magán, azt képzelve, hogy teherbe esett a szomszéd fiatalemberrel való „csókdosástól", akkor a néző rögvest szédítő perspektívaváltások során esik át: a szórakoztató horror fantasy toposz felől (kísérteties zaj) a biológiai realizmus felé mozdulunk (bélmozgás zörej), hogy a gyerek elfogadhatatlan jelentésgenerálása óhatatlanul a politikai realista olvasat felé taszítson (pedofília rémképe), melyben morális felelősségünk tudatában el kell utasítanunk a *Tideland* filmszövegvilágát, mint tarthatatlan fikciót, amely(ről való helytelen gondolkodásunk) veszélyeztetheti a megélt valósághoz való viszonyunkat.

Olybá tűnik, mintha az, hogy a fiktív világ valamely kitalált valótlanságát valósként ***képzeljük el*** (Jeliza-Rose különös boldogsága), egyúttal arra is késztetne, hogy ***elhiggyük*** és a hitünk által ***jóváhagyjuk*** a való világban ennek a deviáns fikciónak megfeleltethető, abnormisnak tekintett tényállást (a gyermekbántalmazás elfogadható, természetes mivolta). A kényszeresen moralizáló, referenciális olvasat, mint elsődleges, automatikus nézői reakció, a felháborodott kritikai visszhang, mely belegondolni sem hajlandó Gilliam zavarodott képzelgéseibe, mind ezen „nem helyénvaló, illetlen képzelgés" problematikáját veti fel ("problem of imaginative impropriety", Szabó Gendler 2000: 150), élesen elutasítva, hogy a büntetlen bűn mégoly művészi reprezentációja kapcsán is immorális állásfoglalásokat fontolgassunk, vagy esetlegesen szimpatizáns hajlandóságot tanúsítsunk.

A káosz közepette boldog kislány világa nem „lehetséges világ": akár az „etikai nonszensz" kategóriájával is jellemezhetnénk. Szabó Gendler megkülönbözteti a konceptuálisan lehetetlen, ténybeli hibás, mégis elképzelhető valótlanságokat és a morálisan megkérdőjelezhető, értékítéletileg hibás valótlanságokat, melyeket bár elméletileg el tudnánk képzelni, de a gyakorlatban mégsem vagyunk hajlandóak. Az előbbi kategóriába tartoznak a mese-fantasy műfaj, s így Alice világának olyan fantasztikus jellegzetességei, mint a beszélő állatok, az életre kelt játékok, az álomvilágban való időutazás, a varázslatos alakváltások, stb., melyeket fenntartás nélkül fogadunk el egy alternatív univerzum fiktív építőköveiként, szemben a második kategória erkölcsi viszolygást keltő fiktív feltevéseivel, miszerint mondjuk a gyermekbántalmazás bocsánatos vagy akár dicséretes cselekedet. Gilliam filmje azért zavarbaejtő, mert ez a két féle valótlanság ütköztetésével játszik el.

George A. Dunn és Brian McDonald tipológiájában a „tolerálható, közönséges nonszensz" bár meglepően fejreállítja valós világunk természeti törvényeit, ugyanakkor könnyen kiismerhető és logikailag következetes (ld. Csodaországban a gomba egyik felébe harapva megnősz, a másikba falva összezsugorodsz, s ha elég gyorsan futsz hátrafelé, időben célba érsz), míg a „tolerálhatatlan, logikai nonszensz" absztrakt gondolkodásmódunk útjába gördít mentális képtelenségeivel akadályokat (ld. nehezen képzelünk el egy olyan világot, ahol 2+2 nem 4, vagy ahol a kör négyszögletes, vagy Alice történetének példáival élve: ahol a zuhanás végén nem érünk földet, ahol a szavak egyezményes jelentésüktől függetlenül nyernek értelmet, ahol ihatunk még több teát

akkor is, ha még semmit sem ittunk előtte). Míg a carrolli irodalmi nonszensz e két képtelenségtípust ötvözve kelt játékosan mulattató, lenyűgözően szellemes vagy zavarba ejtő, felforgató hatást, a Gilliam adaptáció jóval sötétebb tónusokkal árnyalja a lehetetlenség reprezentációs lehetőségeit.

A mű azt a prekoncepciónkat teszi próbára, miszerint az embertelen nyomorúság közepette elképzelhetetlen az emberi boldogság. Jeliza-Rose individuális poklának mosolya tehát bizonyos szempontból ugyanolyan meglepő, mint bármely kollektív kulturális trauma áldozatának, pl. a koncentrációs táborba bebörtönzöttek röpke és relatív örömei. A szenvedő alany pontosan tisztában van a tényszerűn megélt valóság permanens elviselhetetlenségének és a terapeutikus fantasztifikáció (nyújtotta átmeneti megváltás) kettősségével, a tragikus értelmetlenség (nonsense-as-tragedy) [5] és a fantasztikus értelmetlenség (nonsense-as-fantasy) elletmondásos mivoltával, mégis minden dacára képzeleg. Számára ez az egyetlen túlélési eszköz, bármily elfogadhatatlan is ez a kívülálló befogadónak, aki bár magát a kíntól szigorúan elhatárolja, ugyanakkor a szereplőt kizárólag e kín mentén kívánja definiálni. Ezen olvasatot hivatott felforgatni Jeliza-Rose a szenvedések ellenére is feltörő, önfeledt színlelős játéköröme. [6]

A *Tideland*ben vázolt etikai nonszensz által a nézőben kiváltotta képzeleti ellenállás metaimaginatív szinten is működésbe lép: kényelmetlenül, kelletlenül merülünk el egy ártatlan kislányra súlyos megpróbáltatásokat rótó, a visszaélések felett következetesen elsikló fiktív univerzumban, de még nagyobb nehezünkre esik empatikusan viszonyulni a főhősnőnek (az általunk igazságtalannak ítélt) illogikával való azonosulásához. Nehéz mit kezdeni azokkal a jelenetekkel, mikor anyja hirtelen elhunytakor Jeliza-Rose azonnal felhőtlen örömujjongásban tör ki, hogy végre megeheti az asszony dugi csokiját, és elutazhatnak apuval kettesben Jütland álomországába. (Ezek után már szinte nem is csodálkozunk, mikor az apa viking temetést rögtönözve feleségének felgyújtja annak halottas ágyát. Annyi különös dolog történik, hogy mintegy a diegetikus világba merült néző kényszerül bele a carrolli Csodaországban kóborló Alice-t jellemző kíváncsiság és beletörődés elegyébe: „Ugyanis annyi szokatlan dolog történt eddig, hogy kezd(jük) azt gondolni, igazából csak nagyon kevés dolog valóban lehetetlen” (Carroll-Varró 2009: 16) [7]) Ugyanakkor a kiismerhetetlenség ismerete nem hoz megnyugvást. Ismételten mellbe vág Jeliza-Rose szocializálatlan, naiv viszonya a felnőtt világban egyértelműen tabusított jelenségekhez (számára az életre keltett babák vagy a bomlásnak indult holttest remek játszótársak, és nem idézik sem a freudi kísérteties (1988) nem/lét élményének határvonalán billegés zavarát, sem a kristevai abjektet (1982), az elfojtott testiségünk s fizikális mulandóságunk tudatának felszínre törése keltette undort és izgatottságot). Számára ezek üres értelmezhetetlen kategóriák – akár csak Carroll olvasatában az eredeti Alice figura számára a Bűn és a Bánat fogalmai – sőt a saját megnyugtatásául szolgáló érzetek, amikor a kultúránkból következetesen kivetett másikat, másságot az önmagában rejlő alteregóként, saját magánya feloldására hívhatja elő (Steel 2012: 37) színlelős játéktevékenységei során. Így Jeliza-Rose számára a mások álomvilágában való alámerülés is megváltó erővel bír, a fenti példában a traumatikus eseményre való hibás reakciója visszatérő fantáziálásba fordul, arról hogy csak becsukja a szemét, és a halott apa álmaiban ébred

fel, és végre megszabadul. [8]



Dagályország (Tideland. Terry Gilliam, 2005)

A Todorovnál a fantasztikum fő ismérveként számon tartott (és a *Tideland* címében implikált apály-dagály mozgás által metaforizált) bizonytalanság nem csak a néző képzeleti beleélésének és ellenállásának meghökkentő váltakozásában jelenik meg, de a főhősnő kislány álom és ébrenlét mezsgyéjén való, hit és hitetlenkedés közti ingadozásában is. Az egyik pillanatban Jeliza-Rose még önfeledten, álomittasan sodródik a békatalppal és búvárszemüveggel felszerelkezett Dickens Kapitánnyal kézen fogva a Százéves Óceán fűtengerében óriáscápára vadászva, a következő jelenetben azonban már kijózanodva, kiábrándulva reflektál fantáziálásaikra („igazából nem is kapitány vagy fogoly vagy valami" (Gilliam), „ez nem csak egy álom és tök hülye vagy, ha ezt nem érted" (Cullin 2000: 116)), miközben a néző/olvasó is ráébred, hogy az óriáscápának hitt förmedvény valójában az éjszakai vonatjárat, és a búvóhelyként használt tengeralattjáró annak az iskolabusznak a roncsa, amit a félkegyelmű fiú véletlen vezetett oda a sínekre.



Dagályország (Tideland. Terry Gilliam, 2005)

A narratív feszültség furcsa feloldását is egy végzetes baleset okozza: mikor Dickens titkos dinamitkészlete segítségével siet megsemmisíteni a vízi szörnyet, a rémálomszerű valóság tragikus robbanással tör be a fantáziavilágba, darabjaira zúzva azt. Ugyanakkor, visszás módon és igazi gilliami fricskaként, a lángoló vagonroncsok és a sebesültek segélykiáltásai közepette Jeliza-Rose-ra rátalál a konvencionális *happy end*ként számon tartott boldog végkifejlet. Egy kedves utas hölgy

a vonatszerencsétlenség áldozatának hiszi a kislányt, anyáskodó gondoskodással átöleli, vigasztalja, megeteti, és végre felteszi neki azt az egyszerű kérdést, amit mindvégig szerettünk volna mi magunk is megkérdezni tőle: „Hogy vagy?" Jeliza-Rose válasz helyett hangos álmodozással felel, a lángok körül repdeső szentjánosbogarakat kis barátainak hívja, akiknek van nevük. Így, mintegy szimbolikusan, kilép a carrolli Névtelen Dolgok Erdejének aszemiotikus, referencialitásukat és realitásukat vesztett teréből, és belép a konszenzusvalóság konvencionális jelrendszerének jelentésmezejébe. Ugyanakkor a film záró képkockái másféle értelmezéseket sugallnak: Jeliza-Rose szemei a csillagos égboltban tűnnek fel, majd el; nézik, ahogy nézzük őket, hogy mintegy metanarratívan felhívják a figyelmet a nézői értelmezői pozíció megbízhatatlanságára, a valós és fiktív terekben való létélmény szimultaneitására, s arra, ahogy a radikálisan kiismerhetetlen valóságunkban fantáziálva tulajdonképpen egymás álmaiban fikcionalizálva hívjuk magunkat világra. Nem csoda, be kell hunyni a szemünket, ha igazán látni akarunk. [9]

Jegyzetek

1. Jelen dolgozat a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.
2. Carroll álomgyermeknek hívja és a barátságos bizalom jellemzőivel ruházza fel Alice-t a regény költői előszavában, mely látszólag meghatározó önazonosulási pontot szolgáltat a rajongó olvasó Jeliza-Rose számára is. Lásd: „*dream-child* moving through a land/ of *wonders* wild and new/ In *friendly* chat with bird or beast" (Carroll 2001: 7). Carroll továbbfűzi ezt a karakterábrázolást a regény színházi adaptációja kapcsán írt tanulmányában ("Alice on the Stage", 1887), ahol a „szertelenül kíváncsi" Alice „kész elfogadni a legvadabb képtelenségeket is azzal a feltétlen bizalommal, mely az álmodozók sajátja". („wildly curious, (…) then trustful, ready to accept the wildest impossibilities with all that utter trust that only dreamers know." (Carroll 2011: 223)
3. Sokatmondó, hogy Watt a *Tidelandet* 66 más kultfilmmel együtt tárgyaló könyvének címében a vehemensen elvarázsolt látásmód kapcsán a „felhevült filmezés", „a látomás, az elragadtatottság, a veszett önkontroll-vesztettség mozgóképei" kifejezéseket alkalmazza. (Ld. *Fervid Filmmaking: 66 Cult Pictures of Vision, Verve, and No Self-Restraint).*
4. A hivatkozott filmeken (a *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) és az *Amélie csodálatos élete* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulin. Jean Pierre Jeunet, 2001)) kívül gyakori viszonyítási pont még a diszfunkcionális családmodell párhuzam örvén a *Texasi láncfűrészes mészárlás* (Texas Chainsaw Massacre. Tobe Hooper, 1971) thrash-horror klasszikus (Laity: 122, Hungler 2007), de találhatunk utalást az *Andalúziai kutyára* (Un chien andalou. Luis Buñuel és Salvador Dalí, 1929) (Kérchy 2011: 460) vagy akár bennfentes kikacsintást a *Monty Python Repülő Cirkusz*ának (Monty Python's Flying Circus. Terry Gilliam et al, 1969-1974) groteszk képvilágára is.
5. L. Kérchy Anna: *Alice in Transmedia Wonderland. Postmodern Configurations of Victorian Fantasy*, kézirat.
6. Mindez felidézi a trauma fikcionalizált narrativizálásának egy iskolapéldáját, Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét, melyben a koncentrációs táborban szenvedő gyerekhős én-elbeszelése arra tanít, hogy a második világháború rettenetei ellenére, az élet akarva-akaratlan megy tovább, a trauma dacára még mindig az örömelv hajtotta túlélési ösztön vezérli az embert, aki az elviselhetetlen kínok mellett is átéli az életben maradtak borzalmas boldogságát. Ahogy a valóságra – pszichoanalitikai értelemben a traumatikus Valósra — ráeszmélő kiskamasz főhős megfogalmazza: „Nincs oly képtelenség, amit ne élnénk át

természetesen, s utamon, máris tudom, ott leselkedik rám, mint valami kikerülhetetlen csapda, a boldogság." Hasonló fantáztevékenységről számol be Vasváry Louise tanulmánya, melyben a Holokauszt magyar nőáldozatainak ön/életírásai kapcsán arról ír, hogy a táborlakó sorstársnők miképp próbálták csillapítani kínzó éhségüket azzal, hogy képzeletbeli csodás ételek kitalált receptjeit mesélték el egymásnak, miközben pontosan tudták, hogy az éhenhalás végső stádiumában járnak már mind.

7. "So many out of the way things had happened lately, that Alice had began to think that very few things indeed were impossible" (Carroll Gardner 10), she is "not much surprised, getting so well used to queer things happening" (68).
8. A Carroll mesefantáziáiban is előszeretettel tematizált önreflektív éberálom állapot élményeinek befogadása már a viktoriánus olvasók számára is nagy nehézséget okozott, ahogy egy korabeli lapban, az *Atheneum*ban megjelent recenzió elmarasztaló kritikája is tanusítja: „Álomtörténet ez, de hogy is lehet szemrebbenés nélkül olyan álmot létrehozni, mely telis-tele csavarokkal és fordulatokkal, elvarratlan szálakkal és gubancokkal, ellentmondásokkal és szakaszokkal, melyek Semmire se vezetnek, hisz az Álom szorgos zarándokja soha sem éri el végük? Bármely igazi gyerek sokkal inkább bosszantónak, mint elbűvölőnek találja majd e mesét." (Kelly: 12)
9. Ez a gondolat egy másik zseniális Alíz filmadaptáció előtti főhajtásként is értelmezhető, intertextuális utalásként a cseh Jan Švankmajer szürrealista bábanimációs fantasy alkotására, a *Něco z Alenky (Valami Alíztól*) (1988), melynek ez az egyik felvezető nyitómondata.

Irodalomjegyzék

- Carroll, Lewis (2001): *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. *The Annotated Alice*. *The Definitive Edition*. Szerk. Martin Gardner. [1865, 1871] London, Penguin.
- --- (2011) (1887): *Alice on the Stage. The Theatre. April, 1887. Appendix C. In Alice's Adventures in Wonderland. Szerk. Richard Kelly. Peterborough, Broadview Press, 223-227.*
- --- (2009) *Alíz kalandjai csodországban és a tükör másik oldalán*. Ford. Varró Dániel és Varró Zsuzsa. Budapest, Sziget.
- Cullin, Mitch (2000): *Tideland*. Chester Springs, PA, Dufour Editions.
- Dunn, George A. és Brian McDonald (2010): Six Impossible Things Before Breakfast. In *Alice in Wonderland in Philosophy*: *Curiouser and Curiouser*. Szerk. Richard Brian Davis. Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 61-79.
- Egan, Kieran (1992): „A Very Short History of Imagination." *Imagination in Teaching and Learning: Ages 8 to 15.* New York, Routledge.
- „Fantasztikum." *Kislexikon.* URL: http://www.kislexikon.hu/fantasztikum.html#ixzz3CTOsRuPv
- Freud, Sigmund (1988): A kísérteties. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 65-82.
- Gilliam, Terry (2006): „Ask Terry Gilliam." *Dreams. The Terry Gilliam Fanzine*, 2006/június-július. URL: http://www.smart.co.uk/dreams/askterry.htm
- Hamel, Keith James (2004): Modernity and Mise-en-scene: Terry Gilliam and Brazil. *Images: Journal of Film and Popular Culture*, 6. szám, 2004. február 25. URL: http://www.imagesjournal.com/issue06/features/brazil.htm
- Hungler, Tímea (2007): Leányálom. Terry Gilliam: *Tideland* (film). *Magyar Narancs*, 2007/36.

Szeptember 6. URL: http://magyarnarancs.hu/zene2/leanyalom_-_terry_gilliam_tideland_film-67600

- Jankovics, Márton (2010): A mese erejével. Doctor Parnassus és a képzelet birodalma. Kritika. *Filmpont.hu,* 2010 január 14. URL: http://www.filmpont.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=4606:a-mese-erejevel-doctor-parnassus-es-a-kepzelet-birodalma-kritika&Itemid=15
- Jackson, Rosemary (1981): *Fantasy. The Literature of Subversion*. London & New York, Methuen.
- Kelly, Richard (2011): Introduction. *Alice's Adventures in Wonderland by Lewis Carroll*. Szerk. Richard Kelly. Broadview Press, 9-51.
- Kertész Imre (1975): *Sorstalanság*. Budapest, Magvető.
- Kérchy, Anna (2011): A Corpusemiotical Analysis of a Postmodern Alice-Tale. Embodied Nonsense in Terry Gilliam's *Tideland*. In *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings.* Szerk. Kérchy Anna. Lewiston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 460-481.
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press. (Magyarul az első fejezet: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Bábel*, 1996/20. 169-184.)
- Kincaid, James R (1992): *Child-Loving. The Erotic Child and Victorian Culture*. New York, Routledge.
- Kisantal, Tamás (2003): Fantasztikum, horror és töredékesség H. P. Lovecraft szövegeiben. *Prae*, 2003/1. URL: http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200301/p02.html
- Laity, Kathryn A. (2013): 'Won't somebody please think of the children?' The case of Terry Gilliam's *Tideland*. In *The Cinema of Terry Gilliam: It's a Mad World*. Szerk. Jeff Birkenstein, Anna Froula, Karen Randell. New York, Columbia University Press, 118-130.
- Lillard, Angeline (2002): Just through the Looking Glass: Children's Understanding of Pretense. In *Pretending and Imagination in Animals and Children*. Szerk. Robert W. Mitchell. Cambridge, Cambridge University Press, 102-115.
- Nichols, Shaun (2006): *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*. Oxford, Oxford University Press.
- Piaget, Jean és Barbel Inhelder (1999): *Gyermeklélektan*. [1966] Budapest, Osiris.
- Rose, Jacqueline (1984): *The Case of Peter Pan. The Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Rushdie, Salman (2003): Salman Rusdhie Talks with Terry Gilliam. *The BelieverMagazine*, 2003. március. URL: http://www.believermag.com/issues/200303/?read=interview_gilliam
- Sanchez, Sergi (2005): Terry Gilliam's Tideland. Alice in NightmareLand. *Fipresci. The International Federation of Film Critics.* URL: http://www.fipresci.org/festivals/archive/2005/san_sebastian/tideland_ssanchez.htm
- Shuttleworth, Sally (2010): *The Mind of the Child. Child Development in Literature, Science, and Medicine, 1840-1900*. Oxford, Oxford University Press.
- Steel, Jayne (2012): 'I Can't Go On, I Must Go On.' How Jeliza-Rose meets Alice and the Dark Side of Childhood in Terry Gilliam's *Tideland.* In *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema.* Szerk. Debbie C. Olson – Andrew Scahill. Plymouth, Lexington Books, 19-47.
- Sterrit, David és Lucille Rhodes (szerk.) (2004): *Terry Gilliam: Interviews*. Jackson, The University of Mississippi Press.

- Stubbs, Phil (2005): Terry Gilliam chats about finishing *Tideland* and *The Brothers Grimm*. *Dreams. The Terry Gilliam Fanzine*, 2005. augusztus. URL: http://www.smart.co.uk/dreams/tgint05.htm
- Szabó Gendler, Tamar (2000): The puzzle of imaginative resistance. *Journal of Philosophy,* 97.2. 55-81.
- --- (2006): Imaginative resistance revisited. In *The Architecture of the Imagination*. Szerk. Shaun Nichols. Oxford, Oxford University Press, 149-173.
- Szász Judit – Péter Lilla: *Játékpedagógia. Tanulmányi útmutató*. Székelyudvarhely, Babes-Bolyai Tudományegyetem. Távoktatási központ. Pszichológia és Neveléstudományok Kar. Iskola- és Óvodapedagógusi Szak. URL: http://extensii.ubbcluj.ro/odorheiusec/tanulutmutat-nap/6%20felev/jatekpeda20082009.pdf
- Todorov, Tzvetan (2002) (1970): *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, Napvilág.
- Vasvári, Louise O. (2009): Lefordított traumák, lefordított életek: Holokauszt-túlélő magyar nők az emigrációban. *Múlt és Jövő,* 20.1. 35-62.
- Walton, Kendall – Lewis Walton (2006): On the (so-Called) Puzzle of Imaginative Resistance. In *The Architecture of the Imagination*. Szerk. Shaun Nichols. Oxford, Oxford University Press, 137-148.
- Watt, Mike (2013): *Fervid Filmmaking: 66 Cult Pictures of Vision, Verve, and No Self-Restraint*. Jefferson, McFarland.
- Weber, Max (1970): A tudomány mint hivatás. In uő: *Állam, politika, tudomány*. Ford. Józsa Péter. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Zipes, Jack (1991): *Victorian Fairy Tales. The Revolt of Fairies and Elves*. New York, Routledge.

Filmográfia

- *Dagályország* (*Tideland*. Terry Gilliam, 2005)
- *Doctor Parnassus és a képzelet birodalma* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*. Terry Gilliam, 2009)
- *Jabberwocky* (Terry Gilliam, 1977)
- *Brazil* (Terry Gilliam, 1985)
- *Monty Python Repülő Cirkusza* (Monty Python's Flying Circus. Graham Chapman, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, John Cleese, 1969-74)

© Apertúra, 2015. tavasz-nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/kerchy-csaloka-csodaorszag-a-kepzelet-korlatai-es-a-gyermeki-fantazia-metafantaziaja-terry-gilliam-dagalyorszag-cimu-fantasy-filmjeben/

