

Szemle

Hárs Endre

Posztmodern teodícea

*Terry Gilliam „A halászkirály legendája” (The Fisher King, 1991.)
című filmjéről*

A tárgyuktól elszakadt, pusztán egymásra vonatkozó jelek posztmodern tételének legfőbb tanulsága, hogy a szubjektum vizsgálódása, a világ megismerésére irányuló tevékenysége értelmét veszti. Ha nincs leírható objektívitas, elvész minden ilyesfajta kísérlet komolysága. Ez az *ismeretelméleti komolytalanság* azonban nem könnyed, a komikum okozta nevetést indukál. Izomlazító, fiziológiás kikapcsolódás helyett nevetésünk megismerő tevékenységgé értelmeződik át, a világgal való kontaktus legfőbb módjává. A művek nem várják meg, amíg az önfelelt nevetés végére érünk, éles vágásokkal dolgoznak; nevetés közben figyeljük, hogy meddig nevethetünk, s ezáltal észrevétlen azt is, amin nevetünk. (Az Indiana Jones-filmek tanulsága például akkor lepleződik csak le igazán, ha a Quatermain-filmekkel parodizálni próbálják őket: a reflektív humor paródiája egy ócska kalandfilm komolyságában végzi.)

A halászkirály legendája sem pusztán kellemes esti szórakozás. A könnyed hangvétel sajátosan mély gondolatokat hordoz, s ezek vizsgálata nem merülhet ki a technikai megoldások egyszerű leírásában. A film logikája megcsillantja a struktúra bizonyos lehetőségeit, de egyikkel sem írható le kizárólagosan. Mondhatjuk például a rendezőt ismételve, hogy a filmben egyszerre három film is rejtőzik, de akkor elkerülhetetlenül utána kell eredni e három film milyenségének és egymással való kapcsolatának. Hasonlóképpen beszélhetünk két mesésíkről: a Jack Lucas képviselte XX. századi realitásról (New York, a nagyváros törvényeiről) s a Parry képviselte, Artúr király mitikus idejébe visszanyúló fantáziavilágról – e kettő kapcsolata problémás marad. Leírhatjuk a filmet olyan történetként is, amely egy parabolaiban, a Parry által a film kellő pontján elmesélt halászkirály-történetben megelőlegezi saját értelmét. A struktúralehetőségek adott mintákat kínálnak, s egy ponton menthetetlenül összekeverednek; a három film nem bogozzható szét, a két mesésík következtelenül összekeveredik, s a parabola ellentmondásba kerül a filmbéli történettel. Mi hát a magyarázat? Le kell-e mondanunk arról, hogy egységes szemléletmódra tegyünk szert? A következetes szemlélődés talán mégis lehetségessé válik, ha feltesszük,

hogy nem egy szervezetlen művel állunk szemben, hanem egy szervezetlenként ábrázolt műbéli valósággal.

A *Monthly Python* csoport készítette *Gyalog galopp* esetében a XX. század keveredett át a kerekasztal lovagjainak legendás idejébe; néhány milicista, egy marxista öntudatú csavargó, meg egy korszakspecialista, akinek egy lovag véletlenül fejét veszi. A film befejezését a milicisták hiúsítják meg egyszer s mindenkorra: Artúr királyt rendőrautó viszi el s egyben ki a filmből. Jelen esetben a Szent Grál története bukkan fel New York szövevényében, nem kevésbé reális filmelemként mint a milicisták a *Gyalog galopp*-ban. A néző jó darabig azt hiheti, a grál-történetet a szegény bolond Parry agyszüleménye. A lelkiismerete hajtotta Jack több lépcsőben is kísérletet tesz, hogy a bolond csavargóvá züllött egykori tanárt volt identitásába visszahelyezze. Kísérlete akár csődöt is mondhatna, mert a sokkélvány Parryt egyszer s mindenkorra elválasztotta korábbi személyiségétől. Parry nem gyógyul meg a film végére, ám identitására mégis rátalál, mégha nem is a várt *reális* módon. A tragédia nem állandósul, de a probléma nem az abnormális korrigálásával oldódik meg, hanem megfordítva, a normális, a realitás minősége változik meg menthetetlenül.

Miért is Jack lelkiismeretfurdalása? A film egy éjszakai rádióműsor kellemes hangulatával kezdődik: Jack Lucas, mint ellenállhatatlan moderátor szórakozik a telefonálókkal. Egyik telefonbeszélgetése eredményét a másnapi tévéműsorban láthatja: a telefonálók egyike Jacknek a kultúrelit ellen intézett szavait tettekre fordítva vérfürdőt rendezett a sznob közönség törzshelyén, a Babbits bárban. Az esemény miatt alkoholizmusba züllő Jack három év múlva összefut Parryvel, tette egyik áldozatával, akinek sokkos önfelejtését feleségének a Babbits-beli vérfürdőben való meggyilkolása okozta. (A film egy későbbi jelenetében mindenfajta rendezői tapintat nélkül átélhetjük a Parry emlékezetében újra lejátszódó jelentet, a gyönyörű nő Parryre loccsanó agyvelejével.) Jack, bűnét levezekelendő, Parryhez, az imádnivalóan kedves bolondhoz szegődik. A tragikus véletlen markáns képekben elevenedik meg, a bűn nagy. De Jack bűne-e valójában? Bűn és bűnhődés a régi minta alapján látszanak egymástól függetlenül működni, de ha csak erről lenne szó, nem kapnánk választ a filmben megjelenített problémákra. A kérdést e válaszlehetőségen túlmenve kell feltenni.

Azonosítható-e egyáltalán a film bonyolult cselekmény-, hatás-ellenhatásszövevényében egyfajta *valóság*? Jack a rádió hullámhosszán nem emberekhez, hanem pusztán hangokhoz intézi szavait – ez azonban csak látszat. Mert emberek reagálnak, akik közül egynek Jack nem moderátorként, hanem mintegy az Úr hangjaként mutatkozik, aminek engedelmeskedni kell. A tények sosem közvetlen valóságukban mutatkoznak meg, mindig csak közvetítéssel. Jack a tévéből értesül az éjszakai beszélgetés következményeiről, s züllésében egy videókölcsönző tulajdonosnőjénél talál menedéket önmaga előtt. A videófilm ízlés szerinti szabad kiválasztása a hamis

önazonosságkeresés egyik formája, amint azt a film számtalan jelenete kifejezésre juttatja: az önmagukat kereső emberek videóálmokat hajszolnak. Néhány eseményről magunk is valamilyen filmbeli médián keresztül, például egy mellékszereplő kezében tartott újságból értesülünk. Mintha nem egy, de sok realitás létezne, *a médiák sokféle realitása* uralná ezt a világot. Jack saját életét is egy sztár folyamatosan íródó és címét váltó könyveként szemléli. E világ tényei nem valóságosak, minden vélekedés a közvetítőrendszer okozta látszat csupán. *Tények nincsenek, csak látszatok*. De a film ezen a ponton sem áll meg, ha megtenné, megállna a divatos közhe-lyességben. További konzekvenciák felé törekszik.

Mi is van Parryvel? Furcsa bolond, a sokk elfeledtette vele korábbi önmagát, miközben megőrizhette szellemi frissességét és műveltségét. A volt tanárból kiszabadult egy gyermek annak teljes tudásával. A derűs képek szinte kedvet teremtenek a félnótás csavargóélethez. Talán ez a létforma kínál lehetőséget a megsokszorozódott realitás zűrzavarából való kilépéshez. Talán az identitásvesztés az adekvát életforma. A film félnótásainak musicaljeleneteiben megcsillan a „ha ez így van, akkor”-egzisztencia lehetősége, hogy az ember kivetkőzzön önmagából, levesse erkölcsét, elveit, teljes kultúráját, s szabad legyen. Néhány jelenet erejéig úgy tűnik, hogy a csavargót nem gazdasági problémák indokolják, nem a közösség szünteti meg, hanem ő önmagát. Egyszer csak nincsen ott, ahol volt, pedig akár lehetne is. Ez igaz is, a film értelmezésében az utca és csatornák sőpredékét nem a gazdasági-
lag definiálható nincstelen nyomorultak alkotják, hanem az önazonosságukat vesz-
tettek. Így nyert szabadságuk azonban csak látszat. Nincs menekvés a realitás sző-
vényéből.

Parry sem szabadul a magában hurcolt élménytől, ez csak a társadalmon belül állók számára tűnik úgy, a látszódások része. A csavargók szabad életének vidám-sága csak a kábeltelevízió igazgatójának agyában létezik, csak látszatként, azaz té-
véműsorként lehetséges. Parryt Jack és videós barátja összehozzák a kissé zavart
lelkű Lydiával, s miközben a film a happy end lehetőségét villantja fel, Parryben
feltolulnak a sokkos élmények és kómába esve kórházban köt ki. A tragédia ismét
beleszól a rendeződés látszatába. Mi marad hátra? A saját lelki egyensúlyát remény-
telenül kereső Jack számára a lehetetlen: belehelyezkedés Parry látszólagos fan-
táziavilágába.

Arról azonban ezáltal kiderül, hogy semmivel sem irreálisabb New York valósá-
gánál. A bolond Parrynek, aki a nagyváros forgatagában Artúr király idejébe kép-
zeli magát, egyetlen vágya, hogy – maga is lovag lévén – megszerezze a Szent
Grált. Egy újsággép alapján, „Isteni sugallatra”, ismeri is az igazi grál rejtekhelyét,
ami nem más, mint a milliomos Carmichael neogótikus giccspalotája, s a grál egy
egyszerű serleg annak egyik könyvespolcán. Jack lovagnak öltözik, kalandos, „kor-
hű” módon beveszi magát a palotába, s elloppja a serleget, amit Carmichael – saját

szemünkkel olvashatjuk feliratát – egy évforduló alkalmából kapott valamikor. De hihetünk-e még a saját szemünknek? Egy bolond fantáziája csak látszat, a közönséges serleg, amit az újságban lát, úgyszintén csak látszat. Mi a látszat látszata? A valóság Artúr-kori síkja olyan tökéletesen illeszkedik már annak New York-i síkjához, hogy Jack nemcsak játssza a rablást, de víziói is támadnak. Az elrabolt serleget Parry kezébe adja a kórházban, aki ennek hatására felébred a kómából. Jack teljesíti lovagi küldetését: ténylegesen a grált szerzi meg. A játék komolynak bizonyul.

A grál, mint elhangzik, az isteni kegyelem jele. A serleg grállá változásával a filmbéli történetben is valósággá válik a halászkirály legendája. A legendában szereplő királyt, aki gyermekként, emberi önhittségében méltatlanul érinti meg, és veszti el a grált, s csak egyre mélyülő sebei maradnak tőle, egy bolond menti meg, aki a király szomját oltandó éppen a grált nyújtja felé. A király kérdésére, hogy hol is találta a grált, a bolond nem tud válaszolni; nem a keresés, hanem a jószándék adta kezébe az isteni kegyelmet. A Parry által elmesélt legenda valósággá válik. Parry feltámasztása feloldja Jacket bűne alól: Az elátkozottság küldetéséssé minősül. Megtörténik a csoda. De hogyan értelmezhető a csoda ebben a valóságsíkokra bomlott világban? Parry felébred, de bolond marad, különben hogyan is találhatna párjára Lydiában. Lydia csak bolondul szerethető. A film happy end-je nem teremt rendet a különböző realitások között, nemhossa őket közös nevezőre, marad New York és a médiák, marad a Szent Grál és a Vörös Lovag. A csoda egy újabb, rég elfeledett realitással bővíti csupán a világot, Istenével. Isten van, mert létezik a perspektívája. *A csoda Isten látszata.*

Vannak emberek, akik nagy dolgokra hivatnak el, a többi maradék – mondja Jack a történet elején. Milyennek is mutatja a film a világot az isteni perspektívából? Az isteni perspektívában csak a világ egyenlege releváns. Öröm és szenvedés személyre szóló leosztása úgy tűnik önmagában pontatlan adat a metafizikus statisztika számára. A gondviselés egyensúlyra törekvő rendszer, közömbössége a kilengésekkel szemben az egésze való koncentrációjából ered. S ez a fölülről vezérelt egyenlőség az emberek között alapvető egyenlőtlenséget eredményez. Emberi perspektívából az isteni rend semmiféle logikát nem mutat, alapvetően értelmetlen. Vannak, akik arra hivatnak el, hogy a világra eső öröm-részt töltsék le, vannak, akik a szenvedést törlesztik. Egyesek bűnöznek, mások vezekelnek. Létünkről való tudásunk alapvetően tragikus, mert a kiegyenlítődéssnek pusztán elméletével gyakoroljuk a borzalmakat, éljük át a rendnélküliséget.

A film logikája nem valami remény-lehetőségben végződik. Isten és a világ elmozdulnak egymás mellett. Isten tehetetlenül szemléli, amint a világ zárt és állandó mozgásban levő rendszere kitermeli a csodákat, a róla tanúskodó véletleneket. Az isteni egyensúly csak ritka alkalmakkor mutatkozik meg a világban. A csoda műkö-

dési hiba, ellentétek váratlan harmóniája. Egy a valóságok gyakorolta struktúratörések közül.

„Szeretem New Yorkot júniusban, és te? Szeretem Gerschwin zenéjét, és te?”
Legyen az szegénykórház, csavargók tanyája, vagy bolondok háza, Parry megénekelteti az embereket. A film végén az elmeógyógyintézet lakói musicalbe illő üdvözlő arccal énekelnek Parry vezényletére. Az emberek kórusa: sok meggyötört habókos arc. New York több mint egy nagyváros. Isten nem akármilyen világot teremtett, hanem New Yorkot; a Central Park maga a paradicsom, ahonnan közvetlenül az egekre van kilátás. A fűben Parry és Jack fekszenek meztelenül, bámulnak az éjszakába, s Jack lelkesen koncentrálni, hogy a Parrytól tanult módon pusztá gondolataival kergesse el a felhőket a hold előtt. A bolond Parry szelíden figyelmezteti: nem a gondolatai azok, hanem csak a szél. A bolondéria nem vicc, hanem realitás; maga a világ. Miért szeressük New Yorkot? – Miért *ne*?