

TERRY GILLIAM OG FANTASTERNE



"All I see is dead people", siger James Cole som forklaring på, at han uden skrupler dræber en modstander i '12 Monkeys'. Det 20. århundrede er for den tidsrejsende Cole en uvirkelig verden. Katastrofen er allerede sket. Hans opgave er at analysere et forløb, som var det en Zapruder-film, der måske indeholder alle svarene. Men han optræder selv i filmen. Han forelsker sig i et af de døde mennesker og begynder at tvivle på hvilken verden, der er den virkelige.

af Viggo Degnbol

Terry Gilliam undlader ikke i *12 Monkeys* at udfolde sin blændende sans for bizarre og foruroligende billeder. En viruspidemi har lagt Jordens overflade øde for mennesker, og de få overlevende har indrettet sig i en underjordisk skrammelverden af metal og plastic. Udsendinge i tid og rum leder efter oprindelsen til katastrofen i 90'ernes nedslidte industribyer. Men det er kendetegnende for instruktøren, at det i højere grad er det visionære end visionerne, der har hans interesse. Gilliams personer er fantastere og visionære, der oplever verden i overraskende perspektiver og gennem usædvanlige objektiver. Virkeligheden forstørres, fordrejes eller forkastes. Den visionære overskrider

eller udvisker grænsen mellem galskab og normalitet, og det bemærkelsesværdige er, at hans visioner altid tages for pålydende. Hvis de er drømme, er de ikke *kun* drømme.

Den eventyrlige fantasi

"The Crimson Permanent Assurance", Gilliams forfilm til *Monty Python's The Meaning of Life* (83), demonstrerer hans enestående evne til at forene det fantastiske og det realistiske. I en afsindig fortælling gør en flok aldrende kontorfolk i et gammelt engelsk forsikringselskab mytteri, lader ledelsen gå planken ud og sætter sejl mod det globale pengemarked for at plyndre de skinnende skyskrabere. Kontorfolkene har henslået deres liv som galejsla-

ver under ledelsens kontrol og trusler om fyringer, men idet de tager metaforen for pålydende, bliver mytteriet vejen ud af trængslerne.

Gilliams personer ser og skaber en anden verden. De bevæger sig mellem alternative virkeligheder, der spejler sig i hinanden. Problemer i den ene virkelighed løses i den anden.

Spillet mellem virkelighedsniveauer savnes dog i middelalderkomedien *Stakkels Dennis* (77), der er Gilliams første film uden forbindelse til Monty Python. Her hengiver han sig udelukkende til et fantastisk univers, hvor den bærende vittighed er kontrasten mellem den absurde og barske verden og den snusfornuftige og retskafne Dennis. Med denne omvendte fantast flyttes hele opmærksomheden til Gilliams middelalderunivers, og det er mere end det kan bære.

Den absolutte modsætning til Dennis finder vi i *Verdens største løgnhals* (89). Baron Münchhausen er fortælleren, Gilliams oplagte alter ego, den selvsikre fantast, der med stor autoritet konstruerer en fantastisk verden i kampen mod fornuften og normaliteten. Münchhausen indeslutter sine omgivelser i visionen, og udvisker på denne måde grænsen til sin virkelighed.

Drengen Kevin i *Time Bandits* (81) er en ung Münchhausen, der endnu ikke mestrer fantasien. Den alternative virkelighed udspringer af hans bøger, legetøj og billeder på væggen. Han kidnappes slet og ret af sin egen fantasi, da en bande ubehjælpelige dværge på flugt fra Gud tager ham med på en anarkistisk rejse til forskellige historiske perioder og fantastiske universer. Han har grund til at tvivle på karakteren af sine oplevelser, da han efter eventyret returneres til sin seng, men i modsætning til Lille Nemo må han konstatere, at det hele ikke bare var en drøm. I lommen har han snapshots af Agamemnon og i mikrobølgeovnen ligger en klump ren ondskab, der pulveriserer hans forældre.

Den desperate fantasi

I mesterværket *Brazil* (85) fortrænges den eventyrlige fantasi af en surrealistisk og sorthumoristisk fremtidsvision. Hovedpersonen Sam Lowry forsøger at overleve i en forældet og nedslidt fremtid, et bureaukratisk overvågningssamfund på randen af et nervøst sammenbrud, fyldt med papir, rør og elektriske apparater. Han kan kun flygte fra mareridt gennem drømmen, der på ingen måde er mindre virkelig. Mareridt trænger hele tiden ind i hans drømme om at flyve, om ren luft og drømmepigen. Til sidst lykkes det dog den plagede fantast at adskille virkelighedsniveauerne og undslippe sin torturstol. Filmen har to slutninger. Lowry taber i mareridt, men vinder i drømmen.

Den gode fantasi

I *The Fisher King* (91) er forbindelsen mellem fantasi og galskab mere fremtrædende end tidligere. Fantasten er her forankret i en næsten genkendelig virkelighed, hvor han rimeligt nok diagnosticeres som gal. Den hjemløse Parry er nærmere en Don Quijote end en Münchhausen. På trods af sine gode intentioner erobrer han ikke verden med sine romantiske forestillinger, men kæmper i stedet med en ildspyende rød ridder, som ingen andre kan se. Vi oplever ofte Parry gennem den jordbundne Jack, og for første gang fremstår fantasten derfor som sindssyg. Men vi får også indblik i Parrys univers, og som i Gilliams øvrige film bliver den alternative virkelighed alligevel taget for pålydende. Jack fuldfører Parrys søgen efter den hellige gral i en rigmandsbolig på Manhattan og helbreder på denne måde den syge fantast. Helbredelsen går to veje, og idet Jack hjælper Parry, bliver han også selv hjulpet. Ved at forfølge konflikten i den ene virkelighed lykkes det endnu engang at overvinde problemerne i den anden.

I *The Fisher King* bliver hverdagens virkelighed ikke forkastet eller fordrejet, men udvides blot en lille smule, så der bliver plads til hovedpersonerne.

Den dødbringende fantasi

I *12 Monkeys* havner James Cole som Parry på en lukket afdeling. Hans verdensbillede kolliderer med den verden, han besøger, og han betragtes som fantast. Vi oplever ham i et normalperspektiv gennem psykiateren Raily, men tvivler dog ikke

Forrige side:
Bruce Willis i
'12 Monkeys'.
Denne side:
Jack fuldfører
Parrys søgen
efter den hellige
gral i en rig-
mandsbolig på
Manhattan og
helbreder på
den måde den
syge fantast
(*The Fisher King*, 91).



på hans tilregnelighed, fordi tidsrejser tydeligt markeres som en realitet gennem flere mystiske forsvindinger. Cole tvivler imidlertid selv på sine oplevelser.

Han opfatter først det 20. århundrede som en drøm og siden det 21. århundrede som et mareridt. Som Lowry i *Brazil* bevæger han sig frem og tilbage mellem disse yderpunkter. Han drømmer endda om det samme som Lowry, selv om hans drøm ikke er nær så perfekt. Den friske luft finder han i en kælder under en politistation, han er længe om at lægge mærke til Raily, og musikken er ikke Kate Bush, men Fats Domino. Cole er ikke fantast. Han skaber ikke sin egen verden, og må derfor tage til takke med en mere hverdagsrealistisk udgave af drømmen. Hans egentlige problem er dog, at han ikke som Lowry kan flygte fra mareridt ind i drømmen. Drømmen om det 20. århundrede munder ud i mareridt. I stedet for at være parallelle universer er hans virkelighedsniveauer forbundet tidligt. *12 Monkeys* byder således på en anderledes skildring af tiden end

Time Bandits, hvor fortiden ganske vist påvirker nutiden, men alligevel eksisterer som en alternativ virkelighed, frembragt af fantasten. Coles tid hænger sammen, og han fanges i en tidssøjle.

De virkelige fantaster bevæger sig i periferien af fortællingen. Den uskadelige Jeffrey kan blot projicere sit indre kaos ud og lamme byens trafik. Han har ganske vist evnen til at virkeliggøre sin drøm, men hans drøm kan ikke løse problemer eller skabe forandringer. Jeffrey formår kun at aflede opmærksomheden fra den misantropiske dommedagsprofet Dr. Peters.

I *12 Monkeys* er den visionære Cole ikke fantast, og fantasten Jeffrey er ikke visionær. De kan ikke skabe en verden af deres syner. Den visionære fantast er den djævelske Peters. Han er filmens Münchhausen, der omslutter hele verden med sin isnende vision. Idet fantasten ikke er hovedpersonen, lægges en dæmper på Gilliams rablende fantasi. *12 Monkeys* er derfor blevet Gilliams på en gang mest afdæmpede og foruroligende film.