



**TERRY
GILLIAM:
DOGODIVŠČINE
DIVERZENTNIH
K'JUKC'VI**

Dušan Rebolj

Terry Gilliam

PREDSTAVLJAJMO SI FILM. GLAVNI PROTAGONIST JE MOŠKI MED PETINDVAJSETIM IN PETINTRIDESETIM LETOM STAROSTI. Z OKOLICO SE MU VSE ŽIVLJENJE NEKAKO NE POSREČI POBOTATI, SAJ JO MED ODRAŠČANJEM DOŽIVLJA KOT TUJO, NERAZUMNO IN NERAZUMEVAJOČO, V KASNEJŠIH LETIH PA CELO KOT SOVRAŽNO IN MORALNO SPREVRŽENO. SLEDNJEGA VTISA SE NAVZAME PREDVSEM MED SLUŽENJEM V NEKI DRŽAVNI INSTITUCIJI, KJER SI PRIDELA CELO SLOVES PERSPEKTIVNEGA KADRA. KER JE DOKAJ ČUTEČA IN PRAVIČNA DUŠA, SE MU SČASOMA ZAGNUSIJO NAVODILA, KI JIH PREJEMA OD NADREJENIH. OD ORJAŠKE ORGANIZACIJSKE STRUKTURE S SAMOSVOJO LABIRINTNO LOGIKO, KI TEPTA VSE PRED SABO, SE POPOLNOMA ODTUJI IN PONIKNE V LASTEN, NAPOL FANTAZIJSKI SVET. ODTLEJ SE GIBLJE PO IDEJNEM IN DRUŽBENEM SOMRAKU TER SPOTOMA SREČA NABOR ČUDAŠKIH LIKOV. TA KAOTIČNI BIOTOP GA POGOLTNE V SVOJE BIZARNO DROBOVJE, V KATEREM POSTOPOMA SKUJE NAČRT O RUŠILNEM REVOLUCIONARNEM DEJANJU, KI GA TUDI IZVEDE. TODA STRUKTURA, KI JO SKUŠA NAČETI, JE PREVEČ RAZPREDENA, PREVEČ ZAŽRTA V VSE PORE BIVANJA IN PREVEČ VSEVEDNA. NE LE DA NJEGOV PROJEKT PREŽIVI IN GA ZLAHKA DEMONTIRA. JUNAKA ULOVI, GA PODREDI SVOJIM POSTOPKOM RAZSOJANJA IN KAZNOVANJA TER GA TELESNO IN S TEM DUŠEVNO UNIČI.

1984 ...

Podoben film je bil seveda že posnet – večkrat – in sicer po legendarni predlogi. *1984* (Nineteen Eighty-Four, 1984, Michael Radford) ostaja knjižnemu izvirniku dovolj zvest, da povzame njegovo glavno in najbolj razgaljeno ost. Totalitarna birokracija je tako pošastna, ker se bolj kakor iz kakršne koli ideološke podlage napaja iz užitka izvajanja oblasti. Prevratniško dejanje Winstona Smitha je ljubezen do Julie in prav na to občutje je vezan njegov poraz. Državni aparat iz Smitha izsili izdajo ljubljene ženske ter s tem zanika njegovo subjektivno avtonomijo. Še enkrat – ker mučitelje navsezadnje vzburja popolna podreditev mučenca.

Terry Gilliam je svoj *Brazil* (1985) oziroma *Brazil* scenaristov Toma Stopparda in Charlesa McKeowna – saj Orwellove knjige v času nastanka svojega filma menda še ni prebral – preusmeril. Tisto, kar se pripeti Samu Lowryju, ni pogojeno s sadizmom sistema, pač pa s tem, da želi sistem Lowryju samo dobro; on pa se tej dobroti, zlasti dobronamernosti svoje matere, trmasto upira. Dalje, Winstonu Smithu njegov navidezni prijatelj in kasnejši mučitelj O'Brien pojasni, da mora z vstopom med upornike sprejeti dejstvo, da je tako rekoč že mrtev, premagan. Lowryju pa vsi mogoči svojci, prijatelji in znanci, vse dokler se ne zaplete v seksualni odnos z domnevno teroristko Jill Layton, naravnost vsiljujejo izhode iz kočljivih položajev. Še Jack Lint, ki Lowryja na koncu lobotomizira, za razliko od O'Briena ni enigmatičen in karizmatičen pretkanec, temveč je skrben, vseskozi prijazen družinski človek in ljubeč očka. Njegov lik je srhljiv le zato, ker se zaradi obsedenosti z redom in s skrbnostjo nič hudega hoteč istoveti s sistemom enako mislečih, redoljubnih in skrbnih družinskih ljudi. Medtem ko je *1984* morda zadnje klasično delo, ki obravnava zlo kot intencionalen in refleksiven pojav, je Gilliamu na to literarno podlago uspelo postaviti eno največjih filmskih tragikomedijskih o banalnosti zla.

Gilliam se je razšel tudi z značajem ženske protagonistke, ki junaku pomaga izživeti svoj upor. Julia v *1984* omogoča transgresivo Winstona Smitha – predvsem s svojo seksualnostjo – na koncu pa jo je Orwell prelevil še v iztočnico za njegov propad. V *Brazilu* je Jill samostojna akterka, ki se ji srečanje s Samom zgodi precej spotoma in ji ni posebno ljubo. Medtem ko je Julijino delovanje usmerjeno neposredno v Winstona – približa se mu s pisnim sporočilcem, da ga ljubi – Jill Sama navdihne od daleč, s svojo podobo ter skrbjo za žrtev neke birokratske pomote. Sam se mora močno potruditi, da z njo spregovori, spolni akt pa je zgolj rezultat drugega dogajanja

in sam po sebi sploh ni transgresiven. Drugače povedano: Orwell je Julio prilagodil Winstonu, Gilliam, Stoppard in McKeown pa so Sama (do neke mere) prilagodili Jill.

Obe zvezi se končata s porazom, toda njuna poraza se razlikujeta tako po poteku kakor po sporočilnosti. Winstona in Julio oblast s podobno mučilno tehniko zlomi – on pod skrajno prisilo prosi, naj mučenje raje doleti njo, ona pa, da njega. Ko se zatem srečata, se nista več sposobna ljubiti. V njiju zeva praznina, ki se je lahko ozdravita le z razčlovečenjem in s podružbljenjem. Jill, skladno z njenim dotedanjim ravnanjem, ubijejo, ker se upira poskusu aretacije. Mrtve se mašinerija in ideologija države seveda ne moreta polastiti. Sam med vzgojno lobotomijo doživi videnje osvoboditve ter mašineriji in ideologiji pobegne v svojo duševnost. In medtem ko se Winston na koncu *1984* apatično zave, da ljubi Velikega brata, lahko Jack Lint ob pogledu na Samov potročeni obraz le razočarano ugotovi: »Odšel je.«

... in pol

Umik med lastne okrnjene sinapse sicer ni alternativa tehnološki birokratizirani družbi, toda le-te Gilliam v *Brazilu* niti ne išče. Dostojanstvo, ki ga nakloni Samovi lobotomiziranosti, je sorodno drugim duševnim divergencam, ki so jih njegovi filmi polni in so pogosto kanali oziroma poti, po katerih Gilliamovi protagonisti udeležujejo svoja poslanstva. Avstralski pisec Tony Hood ugotavlja, da je Gilliam že od filma *Monty Python in Sveti Gral* (Monty Python and the Holy Grail, 1975) polno zaposlen s takšnimi in drugačnimi poslanstvi, z iskanji izpolnitve in osvoboditve, torej z različnimi izpeljankami arturijanske legende o gralu. Tako je konec *Brazila* le nekoliko bolj poetična predelava podvigov kralja Arthurja v omejenem filmu. Le-ti dosežejo vrhunec v epskem naskoku na grad, kjer naj bi bil shranjen sveti gral. Toda Gilliam je že takrat, deset let pred *Brazilom*, na mehanizme družbene discipline gledal dokaj pesimistično. Divergentno divjanje vitezov okrogle mize ustavi policija, ki pridre na prizorišče, jih vse skupaj nažene v marice in snemalcu osorno prepove snemanje.

Monty Python in Sveti Gral je pripoved, ki je srednjeveški predlogi zvesta toliko, kolikor gre za nabor podvigov Arthurja in njegovih viteških spremljevalcev. Tematsko vezivo, torej božje poslanstvo, preko katerega se Arthur uveljavi kot britanski kralj, se razkroji že med njegovim srečanjem s članom »anarhosindikalistične komune«. Ko mu Arthur razloži, da mu je kraljevi položaj zaupala Gospa iz



Monty Python in Sveti Gral

Jezero, ki mu je izročila meč Excalibur, ga anarhosindikalist nahruli, češ da si najvišje izvršilne funkcije ne more lastiti samo zato, »ker je neka vodna cipa zabrisala meč vate«. Pravi vsebinski okvir tega in večine drugih prizorov je tako spopad med liki, divje zaritimi v razhajajoče se in popolnoma nepredušne svetovne nazore.

Takšno poigravanje z zornim kotom je v pripovedi glavni vir humorja. Ker smo naklonjeni klasičnim pripovednim formam, gledamo Arthurjevo poslanstvo izpod njegove krone. Tako je ukrojena na primer smešnost njegovega spopada, prav tako prevzetega iz arturijanskega izročila, z vitezom, ki ga ne spusti čez brv. Vitez se v nasprotju s klasičnim potekom zgodbe ne ukloni Arthurjevi večini in veličini. V dvoboju penasto vztraja tudi po tem, ko mu Arthur odseka večino udov, ter se za njim dere: »Pridi nazaj, da ti odgriznem nogo!« Toda prizor ni smešen le zaradi vitezove skreganosti z očitnimi razmerami. Še bolj smešen postane, ko navidezni nosilec racionalnosti »odjezdi« tako, da poskakuje, za njim pa njegov umobolni oproda potrkuje s polovicama lupine kokosovega oreha.¹

Kot smo že nakazali, je Arthurjevo iskanje svetega grala upodobitev neke vsesplošne norosti, v katero šele na koncu vstopi represivna norost sveta tu-in-zdaj ter jo neusmiljeno obrzda. Po tem se film razlikuje od Gilliamovih kasnejših, v katerih je divergentna realnost junakov precej bolj usodno in tesneje prepletena z vsakdanjimi realnostmi, ki te junake omejujejo ali zatirajo. Mnogi Gilliamovi protagonisti od tukaj in od zdaj ne odstopajo, da bi pobegnili, temveč da bi se lahko v tukajšnjost in sedanost sploh vrnili; da bi v divergentni realnosti razrešili svoje tukajšnje zagate oziroma jih vsaj obšli. Gilliam se svoje težnje k takšnim poskusom dobro zaveda. Ker jih je zaslediti tudi v *Osem in pol* (8 1/2, 1963, Federico Fellini), se je med snovanjem *Brazila* poigral z zamisljivo, da bi film naslovil *1984 in pol*.

Razhajanje z vsakdanjo realnostjo je tudi ena glavni tem *12 opic* (12 Monkeys, 1995). Glavnemu protagonistu Jamesu Colu neki sojetnik v norišnici potoži: »V resnici nisem iz vesolja. [...] Sem duševno divergenten, kar pomeni, da bežim pred neznanimi realnostmi, ki pestijo moje tukajšnje življenje. Ko bom tja nehal odhajati,

1 Oprodo igra Gilliam, čigar umeščenost v pripovednem svetu seveda opozarja, da norosti protagonistov daje takt norost avtorjev.



12 opic

bom zdrav.« S to razlago povzame vso večplastnost filma. Ne gre le za to, da se Cole svoji psihiatrinji za nekaj časa pusti prepričati, da so njegovi spomini na življenje v prihodnosti, kjer se ostanki človeštva po svetovni epidemiji neke strahotne bolezni skrivajo pod zemljo, le duševno obolenje, in da posledično verjame, da so njegovi nadrejeni v prihodnosti zgolj izmislek njegove bolne glave (s čimer dotične nemalo užali). Gre za to, da se takrat, ko ga ti dvomi ne glodajo, v vsem »sedanjem« pripovednem svetu edini zaveda, da je divergenca *nemogoča*. Dejansko je iz prihodnosti; epidemija se je dejansko zgodila in njenega prihoda ni moč preprečiti.

V *12 opicah* Gilliam upodablja dokaj krut svet, zapleten v kavzalno zanko – Cole se v čas pred letom 1996, ko se je začela epidemija, vrne, da bi našel virus v nemutirani obliki in ga dostavil nazaj v leto 2035. Med prvo vrnitvijo spozna psihiatrinjo Kathryn Raily, ki jo njegove »blodnje« navdihnejo, da začne preučevati utvare duševnih bolnikov o koncu sveta. Njeno knjigo o tej temi prebere nori virolog Dr. Peters. Spodboden z njenimi tezami izpusti smrtonosni virus in povzroči epidemijo, zaradi katere je bilo Cola sploh treba poslati iz prihodnosti. *12 opic* je torej mogoče gledati kot atipičen, a morda najbolj afirmativen Gilliamov film. Je njegov edini film, v katerem se protagonist razveseli možnosti, da je nor; hkrati film, v katerem so divergenca, njena možnost in morebitne blagodatni popolnoma poražene; in nazadnje je film, ki izstop iz kavzalne veržnosti, pa če je še tako prividen, slika kot našo edino možnost za (srečno) preživetje.

Chansons de geste

Motivika divergentnosti žene tudi *Kraljevega ribiča* (The Fisher King, 1991), s katerim se je Gilliam vrnil k izrecni motiviki grala. Glavnega protagonista Jacka brezdomec Parry² angažira v domišljijjski svet, ustrojen po načelih *chansons de geste*. Jack mora Parryju pomagati, da osvoji princeso ter za lastno zveličanje najde gral. Parry, nekdanji univerzitetni profesor (verjetno srednjeveške književnosti), je v viteške utvare zapadel, ko mu je žena umrla v množičnem poboju, katerega storilec si je po svoje razlagal izjavo voditelja neke radijske pogovorne oddaje. Ta voditelj je bil Jack, ki se mu je po dogodku prav tako sesulo življenje. Princesa, ki si jo

2 Okrajšava imena Percival, Perceval oziroma Parsifal, torej imena edinega viteza, ki se po arturijanskem kanonu poleg Galahada približa osvojitvi grala.



Dogodivščine barona Munchausna

želi osvojiti Parry, je samotarska in zmedena uslužbenka literarne založbe, gral pa je brezvezven pokal, ki ga je Parry opazil na fotografijah graščine nekega nepremičninskega mogotca, objavljenih v (tedaj dejansko izhajajoči) reviji *Progressive Architecture*. Jackovo in Parryjevo divjanje po gilliamovski ukrivljenem New Yorku ženeta izključno njuni travmi – Jackovo prekletstvo z občutkom krivde zaradi smrti Parryjeve žene ter Parryjeva nezmožnost, da bi premagal grozo žene izgube. Toda neskladnost njenih dejanj z našo vrednotno zaznavo upodobljenih predmetov, oseb in dogodkov ni bistvena. Določilom divergentne realnosti morata zadostiti, če hočeta »ozdraveti«. Do grala kot spoznanja, osvoboditve, osmišljenja in tako naprej vodi pot skozi norost.

Tako kakor v filmu *Strah in groza v Las Vegasu* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998), posnetem po romanu Hunterja S. Thompsona. Tudi ta je v nekem smislu gralovska zgodba, le da je idejno obrnjena. Gral tradicionalno zdravi oziroma odrešuje. Iskanje, na katero se podata Raoul Duke in Dr. Gonzo, pa je že v začetku resignirano. V *Las Vegasu* namreč iščeta vzrok za »smrt ameriškega sna«. Thompsonova lika si dejansko prizadevata za mistični uvid, toda od njega si nadejata le razumevanje že zavožene situacije. In da prideta do tega mističnega jedra, se podvržeta še bolj pošastni in še bolj groteskni divergenci kakor Jack in Parry v *Kraljevem ribiču*. Da Duke dojamе srž razočaranja celotne generacije 60. let, mora prebroditi blaznost, izzvano s, kakor bi dejal Terence McKenna, herojskimi odmerki najrazličnejših mamil. Pomenljivo je, da ne v Thompsonovem romanu ne v Gilliamovem filmu nismo deležni razlage v smislu: »Poslušajte, položaj je zavožen zaradi tega in tega ...«. Dukov in Gonzov uvid je nerazdružljivo zvezan z doživetjem drogiranosti, z »biti tam«. Odrešitev, kolikor jo tovrstno razumevanje sploh vsebuje, ni prevedljiva v vsakdanjo govorico. Ni je moč »orazumiti«.

Podoben značaj ima Gilliamova interpretacija Dogodivščin Lažnivega Kljukca (*Dogodivščine barona Munchausna* [The Adventures of Baron Munchausen, 1988]). Čeprav iztek filma preveva občutje popolnega zmagošlavja, gre brezpogojno le za zmagošlavje Baronove domišljije. Nismo prepričani, ne kakšna je bila usoda obleganega mesta, v katerem je pravil svoje zgodbe, ne kaj je doletelo njegove poslušalce. V videnem je gotovo predvsem, da je Gilliam integriteto človeškega domišljenja in izmišljenja postavil ostro nasproti razsvetlenskemu racionalizmu. Če je *Strah in groza v*



Imaginarij Dr. Parnassusa

Las Vegasu raziskava njegove nezadostnosti, je *Baron Munchausen* kritika njegovih možnih klavnih posledic. Tu zaslišimo tudi enega najglasnejših sklicev na lastno delo v Gilliamovem celotnem opusu. Uradnik Čisto Navadni Horatio Jackson,³ ki da v *Baronu Munchausnu* v imenu smotrnosti usmrtiti nekega vojaka, ker s svojim junaštvom in preveliko učinkovitostjo demoralizira soborce, se je v *Bratih Grimm* (*The Brothers Grimm*, 2005) prelevil v francoskega generala Delatomba, ki se proti vraževerju in neciviliziranosti bori tako, da pobija Nemce in zažiga njihove gozdove. Da reinkarnacije slučajno ne prezremo, oba igra Jonathan Pryce, ki je v *Brazilu* igral Sama Lowryja.

»Za tistim zrcalom ima vse veselje.«

Torej: da se marsikateri posameznik v Gilliamovih filmih postavi nazaj na noge, da se okrepi, se pozdravi ali vsaj ozavešči, mora sprva prestati nekakšno prividnost, blaznost. Notranja govorica in pomen prividov ga usposobita za delovanje v vsakdanjosti – toda ne zato, ker bi bila z njo skladna ali v njej izrazljiva. *Imaginarij Dr. Parnassusa* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009) to abstraktno vodilo utelesi v naslovnem »imaginariju«. Doktor Parnassus je skrbnik zrcala, skozi katerega lahko gledalci njegove potujoče predstave vstopijo v njegovo duševnost, ta pa je po besedah njegovega sodelavca Antona »jaz, ti, mi. Za tistim zrcalom ima vse veselje.« (Parnassus skromneje oceni, da »ustvarja priložnosti«.) Ko gledalci vstopijo v zrcalo, odkrijejo na drugi strani svet, ukrojen po njihovih lastnih značajih, skrivnostih, hotenjih in podobnem. Se pravi, da je opis, češ da je imaginarij »vse veselje«, ustrezen, če si pod to oznako predstavljamo skupek vseh možnih vesolj, pogojenih z osebnostmi vseh živih ljudi.

Parnassus, imenovan po mitološkem domovanju pesniškega navdiha, je torej posebljenje človeške zmožnosti predstavljanja, upodabljanja, domišljije – in Gilliam odpelje prispodobno še korak dlje, ko v imaginariju inscenira spopad Parnassusa in gospoda Nicka (boga in hudiča) za človeške duše. Zrcalo, ki je prehod med našim in divergentnim svetom, je zato sorodno dvojim zrcalnim sončnim očalom – tistim, ki jih v *Strahu in grozi v Las Vegasu* med svojim

³ V izvorniku »Right Ordinary Horatio Jackson«. Gre za posmehljivo predruženje angleškega častnega naziva »Right Honourable« in se najbrž navezuje na lažno izenačevanje z nazivom »državljan« v francoski revoluciji.



Ničelni teorem

iskanjem mističnih uvidov nosi Raoul Duke, ter tistim, za katerimi se skriva najprej zadrogirani, zatem pa brezumno in brezupno mrtvi Noah, oče zapuščene Jelize Rose v *Deželi plime* (Tideland, 2005). Doživetja v imaginariju so v kontekstu Gilliamovega dela še en izraz divergentne realnosti, ki protagonista odreši ali pa pogubi.

»Kaos se plača.«

Gilliam v *Ničelni teorem* (The Zero Theorem, 2013) vpelje še boljši približek Parnassusovega zrcala: računalniški monitor. Protagonist Qohen Leth se službeno in zasebno zataplja v kiberprostor, najbolj razširjeno divergentno realnost na svetu. Iz njega izhaja in se vanj steka tako rekoč ves pripovedni ekosistem in glede na preplet načetih in pregnetenih tem je *Ničelni teorem* doslej najsoodobnejši in najaktualnejši Gilliamov film.

Gre namreč za pripoved o tegobah delavca v intelektualno-storitvenem sektorju. Leth je zaposlen v korporaciji Mancom, kjer obdeluje »ezoterične podatke«. Le-ti se obdelavi hudo upirajo, saj so »bistveno bolj zapleteni od števil«. Brez tega pojasnila – pa navsezadnje tudi z njim – je njegovo delo od zunaj popolnoma nerazumljivo, saj sedi pred zaslonom, poganja pedale ter pritiska na napravo, ki je še najbolj podobna krmilniku igralne konzole. Ko zaključí sosledje nerazumljivih opravil, shrani njihov snovni

rezultat⁴ v epruveto in jo skozi lino izroči nekomu na drugi strani delovne postaje. Pri vsem tem ga na zaslonu, podobnem majhnemu borznemu semaforju, spodbujajo sporočila: »Naprej! Pohiti! Dohiteva te brezposelnost!«

Vtis absurdnosti se okrepi ob pogledu na Mancomov reklamni oglas. Na zaslonu se najprej pojavi logotip korporacije – očesno zrklo. Sledi mu niz fotografij vznesenih človeških obrazov, medtem ko osladen ženski glas razlaga: »Živimo v kaotičnem svetu, ki nas bega. Toliko možnosti, pa tako malo časa. Kaj potrebujemo? Koga naj ljubimo? Kaj nas razveseljuje?« Nato se vzneseni obrazi umaknejo obrisom nuklearne družinice, ki jih pospremi globlji, moški glas: »Mancom. Osmišljamo dobre stvari v življenju.« Upodobitev Mancoma je redukcija na ničo raven, prečiščena in izostrena podoba ponudnikov storitev v potrošniški družbi. Mancom živi od izkoriščanja nesnovnih odvisnosti in tesnobe odjemalcev, dovolj premožnih za neodločenost o življenjskih možnostih. Kolikor je mogoče razbrati, je storitev, ki jo Mancom prodaja, vsestransko odločanje namesto naročnika; Qohen Leth pa v ta namen z računalnikom simulira različne postavitve osnovnih gradnikov realnosti, kar koli že so.

Leth bi na vsak način raje delal doma in predsednik podjetja,

4 Gilliam je na tiskovni konferenci na zadnjem beneškem filmskem festivalu »pojasnil«, da gre za utekočinjene podatke.

ki ga zaposleni kličejo Uprava, mu ugodni. Še več, zaupa mu tudi dokazovanje »ničelnega teorema« – teze, da bo vsota veselja na koncu nič, da se bo pod vplivom gravitacijskih sil sesedlo samo vase, izbrisalo ves prostor in čas in da bivanje zato nima smotra. Leth nalogo kljub svarilom dobrohotnega šefa Jobyja sprejme in med delom na domu zaradi hude preobremenjenosti kmalu izgori.

Vso nadaljnjo pripoved – predvsem razmerji z dekletom Bainsley, ki Letha zaplete v virtualno romanco, in s sinom Uprave, ki mu pomaga pri dokazovanju teorema – lahko gledamo kot kritiko postfordističnega delovnega procesa. Delo je decentralizirano in do neke mere dehierarhizirano, toda delavec je proizvodni tehnologiji in z njo proizvodnemu postopku izročen mnogo bolj, kot če bi ob mehničnem stroju ponavljal en in isti gib ter po delavniku odšel domov. Ena od največjih zvijač sodobnega dela je, da je delovno orodje tudi sredstvo navidezne osebne izpolnitve. V njegovih okvirih običajna gilliamovska divergenca ni več možna, saj zaradi komercialnega značaja medmrežja tudi takrat, kadar se v njem zabavamo in »družimo«, dejansko za nekoga delamo. V spletu se jarma dela – in instrumentalizacije za tuje cilje – preprosto ne moremo otresti, pa če nam slika še tako osvobajajoče virtualne svetove.

Gilliam to plastično ponazori: Uprava izgubi potrpljenje do Lethove neproduktivnosti in njegovo duševnost z zvijačo posrka v svoj osrednji računalnik. Lethu vse to prostodušno prizna, hkrati pa mu pojasni namen njegovega delovnega projekta. Mancomu bi dokaz ničelnega teorema koristil, ker bi ljudje v svetu brez vseh smislov in smotrov še bolj potrebovali storitev urejanja in odločanja. »Kaos se spleča,« mu pojasni ter ga obvesti, da njegovih uslug ne potrebuje več. Leth povzroči eksplozijo osrednjega računalnika in v sklepnih kadrih ni povsem jasno, ali jo preživi ali ne. Vidimo, kako se skupaj s slikami nešteti človeških obrazov (verjetno tistih iz oglasa z začetka filma) dviguje proti črni luknji, s katero je računalnik ponazarjal donosni kaos. Nato se znajde na virtualni obali, kamor sta med dvorjenjem zahajala z Bainsley, na videz zadovoljen in pomirjen.

Sklep v več ozirih: Tuttle in Buttle

Razplet in iztek filma sta dvoumna, toda precej zanesljivo je, da Gilliam s sklepnim kadrom do neke mere dopusti možnost osvoboditve ali vsaj pomiritve skozi virtualno divergenco – v najbolj apatični izpeljavi morda zato, ker nenehna vpetost v produkcijske procese ni nič hudega, če ne čutiš njenih posledic. Poleg očitne vzporednosti z lobotomijo Sama Lowryja navezuje *Ničelni teorem* na *Brazil* še ena zagata. Nanjo nas opozori uničenje Mancomovega računalnika. Dejanje je približno enako plodno kakor razstrelitev Ministrstva za pridobivanje podatkov na koncu *Brazila*. Ko Qohen Leth razsuje ohišje računalnika, izpuhti v njegovo virtualno živčevje, Archibalda Tuttle – revolucionarnega serviserja klimatskih naprav, čigar ime tiskalnik ministrstva usodno zameša z imenom nedolžnega Archibalda Buttle – pa zadušijo in požrejo obrazci, ki jih veter prinese z razstreljenega ministrstva. Leth in Tuttle hočeta na snovni način obračunati s sovražnikom, ki se skriva v pravilih, razmerjih in omrežjih; z uničenjem delovnega orodja hočeta kaznovati delovno metodo.

Storita tisto, na pragu česar je bil pred selitvijo iz ZDA v Veliko Britanijo Terry Gilliam. Konec 60. let se mu je stanje na ameriških ulicah in v tamkajšnji politiki že tako gnusilo, »da se mi je zdelo, da moram stran. Sem boljši animator kakor izdelovalec bomb. Zato tolikšen del ZDA še vedno stoji.«⁵ Pa tudi tisto, kar je storil najbolj postmoderni terorist našega časa. Človek, ki je seznanjenost s popularno kulturo prevajal v svoja uporniška dejanja in čigar pripoved se s filmskimi izmišljotinami naravnost gilliamovsko meša in preliva.

Spomnimo se za trenutek kavzalne zanke iz *12 opic*. Nekoliko sorodna zanka oziroma vsaj spiralno vračanje enakega bi bilo videti takole: nekdo napiše knjigo; nekdo drug po knjigi posname film; nekdo tretji se v svojem življenju zgleduje tako po elementih iz knjige kakor po elementih iz filma, posnetega po knjigi; nekdo četrti pa o doživetjih tretjega zopet napiše knjigo.

Zdaj si še enkrat oglejmo sinopsis neimenovanega filma z začetka zapisa. Ob tem, da ustreza delom, ki so jih napisali in posneli Orwell, Radford in Gilliam, je tudi povsem pravilen povzetek življenjepisa Timothyja McVeigha. Ta je, ogorčen nad ravnanjem ameriške vojske, v kateri je služil, ter zveznih agencij pregona, izginil med pripadnike religioznih in drugih separatističnih skupin ter skoval in leta 1995 izvedel načrt bombnega napada na stavbo z zveznimi službami v Oklahoma Cityju. Pred tem, kadar je po sejmih orožja prodajal potrebščine za preživetje in ekstremistično literaturo, se sogovornikom za vsak primer ni predstavljal s pravim imenom. Psevdonim, ki ga je uporabljal, se je glasil »Tim Tuttle«.

Pod tem psevdonimom ga je spoznal nek drug resnični, a dobra gilliamovski lik: kukluksklanovec in neonacist Dennis Mahon. Mahon je svojčas snemal propagandna sporočila za rasistično telefonsko linijo v Tulsi v Oklahomi. Na linijo je začela telefonariti Carol Howe, mlada pripadnica visoke družbe v Tulsi. Menda iz dolgčasa, ko je ležala v bolnišnici s polomljenimi nogami (poškodovala se je, ko je omamljena skočila s strehe). Carol se je zaljubila v Dennisov glas, ga po odhodu iz bolnišnice poiskala in začela sta strastno razmerje. Ko se je le-to spridilo, je začela Carol Dennisa in njegove somišljenike ovajati zveznemu uradu za alkohol, tobak in strelno orožje. Med drugim je dejala, da je Dennisu kratek čas pred eksplozijo bombe v Oklahoma Cityju telefoniral Tim Tuttle. Dennisa je o tem pobaral Jon Ronson, angleški novinar in avtor knjige, po kateri je bil posnet gilliamovski film *Možje, ki strmijo v koze* (*The Men Who Stare at Goats*, 2009, Grant Heslov), pa tudi knjige *Them* o teoretikih zarote v ZDA, med katere je idejno sodil McVeigh. Ronson piše, da mu je Dennis ostro odvrnil: »Tisto je bil pa neki drug Tim. [...] Tim Buttle.«⁶

5 Gilliam je to povedal leta 2002 na filmskem festivalu v Telluridu, v pogovoru s Salmanom Rushdiejem, dostopnem na spletnem naslovu magazina *The Believer* < <http://bit.ly/1i6VKtV> >.

6 Ronson, Jon, »Conspirators,« *The Guardian*, 5. maj 2001, spletna stran: < <http://bit.ly/1jyeRvW> >.