

Frigyes Júlia

Az eltűnt emlékek nyomában: *Libanoni keringő*

Azért választottam ezt a filmet, mert a konferencia hívószava, az *idegen*, és a film által feszegetett kérdések átfedésben vannak. Ez a film felfogható úgy is, mint ami azt kutatja, hogyan válunk önmagunk számára idegenné mi magunk, és a saját történetünk mintha meg se történt volna, ha az, ami történt, elviselhetetlen és beilleszthetetlen az általunk elfogadhatónak ítélt narratívumba.

Ari Folman 2008-ban készült *Libanoni keringő* című filmje az 1982-es első libanoni háború egyik rettenetes epizódjának állít emléket. Libanonban egy szíriai merénylő felrobbant egy épületet, ahol éppen a rajongott libanoni elnök, Bashir Gemajel tart beszédet, és a robbantásban az elnök is életét veszti. Ezt követően Izrael akkori elnöke, mivel akkor éppen Izrael teljesen hatalmában tartja a fővárost, Bejrútot, rábízta a libanoni keresztény falangistákra, hogy kutassanak két, Sabra és Shatila nevezetű palesztin menekülttáborban esetleges fegyveresek és keresett politikai szereplők után. A feladattal megbízottak bosszúvágytól hajtva hatalmas mészárlást hajtanak végre, nem kímélve senkit, az ártatlan civileket, sőt a csecsemőket sem. Az izraeli védelmi erő tétlenül nézi végig a mészárlást. Látják, hogy mi zajlik, és mégis úgy tesznek, mintha nem látnának, nem tudnának semmit.

A film húsz évvel később játszódik, a szereplők húsz évesek voltak akkor, és most értelemszerűen húsz évvel idősebbek. A rendező az eseményekkel kapcsolatos emlékek nyomába ered, mert egyszer csak rádöbben, hogy az emlékek nemcsak őbenne, de sok bajtársában különféle torzulásokon mentek keresztül; legfőképpen az emlékek teljes hiányával, de legalábbis széttöredezettségével szembesül. Mint Carmi, az egyik szereplő mondja: „ezek a dolgok nem tudtak beépülni a rendszerünkbe”. Egy másik, pszichológus-szakértő szereplő pedig ezt mondja: „egy emberi mechanizmus nem engedi, hogy elviselhetetlenül sötét helyekre menjünk”.

A filmben a rendező emlékek után nyomoz, és ezzel emléket állít. Az emlékéllítésnek többféle, egymással összeszövődött eszköze van. Az egyik ilyen eszköz a film rajzfilmes technikája. Valódi szereplőkkel felvett valódi jelenetekről és interjúkról átmásolt rajzokról van szó, amit rotoszkóp technikának hívnak. És könnyen adódik a következtetés,

hogyan ez szintén a rejtőzködésnek valamiféle eszköze. Folman szavaival (Bronner, 2008): az animáció a valóság és a tudatelőttés határán működik. Az animáció a valóságot hűen ábrázolja ugyanakkor el is leplezi. A színek használata ugyanilyen különleges eszköz: sokszor fekete-fehér vagy sárga-szürke, és ebbe időnként valahol belekeveredik egy-két szín. Tehát valóság-hű és egyben szürreális a hatás. Ugyanakkor időnként majdhogynem dokumentumfilm-jellegű, riport-szerű, a megszólaló riportalany vagy szakértő neve a sarokban fel van tüntetve. Dokumentum-rajzfilm: ez a műfaj biztosan nem szokványos. Lássuk a bevezető képsort (1. kép):



1. kép (<https://www.youtube.com/watch?v=eYeCF668KcM&list=PL6JG43IqveXDJokEq7EItYaXnJxLFbFCY>)

Ez egy visszatérő álom, ami két éve gyötri az álmodót, Boázt. Arra a filmben nem kapunk választ, hogy 18 éven át hol bujkált ez az álom. Mindenesetre itt, a nyitóképben éppenséggel nem emlékeztetésről van szó, hiszen Boáz pontosan tudja, hány kutyról van szó: álmában 26 kutya üldözi, mert ennyi kutyt kellett lelőnie egy libanoni faluban, hogy a kutyák ugatása ne árulja el a katonák közeledését. Nemcsak Boáz tudja pontosan, hogy hány kutyról van szó, és nemcsak ő emlékszik valamennyi kutya arcára, hanem a néző is egészen pontos, realiztikus képet kap az álmbeli kutyák vágatásának útjáról: látjuk, ahogy székeket borítanak föl, látjuk az anyát, akinek a gyerekével való útját keresztezik a kutyák. Realisztikus álomszerűség ez, álomszerű realizmus. Ahogyan az egyik kutya a kamera felé fordul vicsorgó szájával, ahogyan a nyála ráfröccsen a kamera lencséjére, az a nézőt is fenyegetetté teszi, és a történet sűrűjébe rántja. Mikor Ari (a rendező) meghallja a kutyás álom történetét, belegondol, hogy ő maga semmire nem emlékszik a háborúból. Boáz pedig arra biztatja, csináljon filmet a háborúról, a vérengzésről, hiszen, mint mondja, „a film is lehet gyógyító”. Tehát a filmet nézve egy gyógyítás, egy pszichoterápiás folyamat tanúivá válunk.

Van néhány főbb szereplő: Boáz, a kutyás jelenet álmodója, Ari, a film rendezője, Carmi, akinek az álmokképre szintén kitérünk, Frenkel, aki majd a film során keringőt

jár, és még néhányan, valamint az interjúalanyok, pszichológusok, hadászati szakértők. Nézzük ezeket egyenként, aztán vegyük észre, milyen szürreális kapcsolat van ezek között a szereplők között, amely kapcsolat olyannyira túldeterminált, hogy ez önmagában álmyszerű szövődékké teszi az egész kapcsolati hálózatot. Az első szólam Boáz a kutyákkal, ezt elmeséli Arinak, akinek ekkor még egyetlen emléke sincs, pontosabban van egy, amiben szerepel Carmi is. Carmi az első alany, akit Ari felkeres emlékkereső útján. Nézzük meg ezt az első ős-emlékképet, amiből az egész történet kibomlik (2. kép):



2. kép (https://www.youtube.com/watch?v=bL_2tc7uXco)

A jelenetnek szinte zenei ritmusa van, az aláfestő zene is poétikus szépségű. Ez a valódi emlék mindenestül olyan, mint az álom: sűrítés, eltolás, érzékletes hatások jellemzik. Ez a jelenet háromszor mutatkozik meg a film során, és a végén tudjuk meg, hogy ez korántsem jelentőség nélkül való. Ari tehát felkeresi Carmit, mert ő is szerepel ebben az emlékből, és támpontot adhat Arinak: valódi emlékről, vagy valamilyen rögeszmésen visszatérő képsorról van-e szó. Carmiról kiderül, hogy egyetlen képsort kivéve szintén nem emlékszik a háborúból semmire. Az emlékezete tárházában őrzött képsor mindenestül kifejezi a háborúval kapcsolatos rettegését, de egyszersmind 19 éves énjének valamennyi szorongását is az étellel, a férfi-szereppel és a felnőttiséggel kapcsolatosan. Carmi azt mondja, mindig a hallucinálásba menekül (ezt egyébként alátámasztja, hogy most, negyvenévesen is folyamatosan füves cigarettát szívva jelenik meg a vásznon). Nézzük Carmi emlékét (3. kép):

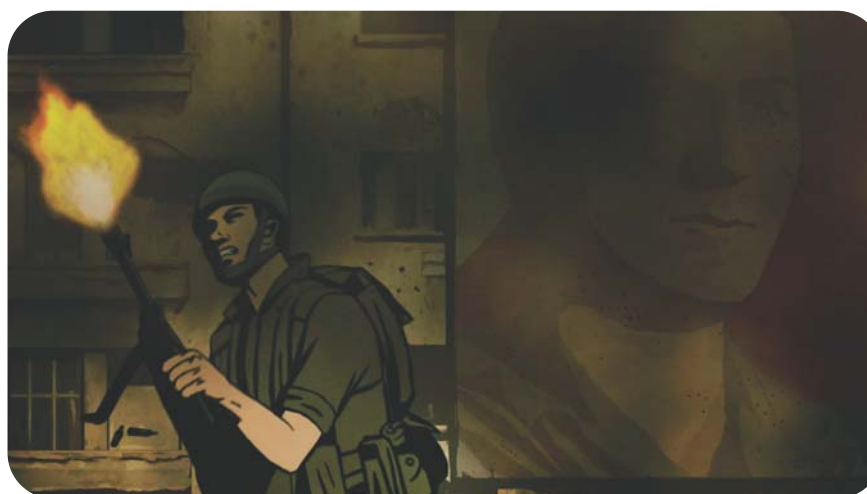
Ez egy nagyon beszédesen összerakott, értelmezésre teremtett, szorongó-védelmező képsor: a picike Carmi a végtelen tengerben a hatalmas nő testén végtelen biztonságban, elengedettségben, teljes egykedvű önfeladásban szemléli a társakkal felrobbanó hajó látványát. A tenger, a hatalmas nő elementáris szintű ős-jelképek. De ez a hallucináció

hosszú távon nem menti meg Carmit: nagy tehetségű fizikus-jelölt volt („azt hittük, mostanra már Nobel díjra fognak jelölni” – mondja neki Ari), aki a háború után félbehagyja a tudóspályát, otthagyja hazáját, és Hollandiában falafel-árusítással szerez vagyont. Nagy árat fizet a hajón történő hallucináció során visszaszerzett babalét biztonságáért.



3. kép (<https://www.youtube.com/watch?v=XZpAA4VWUME>)

Aztán ott a következő szereplő, Frenkel: őt azért keresi meg Ari, mert az egyik interjúalany beszél neki róla. Mondhatjuk, hogy ő, Frenkel a *Libanoni keringő* igazi hőse, majd-hogynem mitikus, a trauma-reakciókon felülemelkedő alak. Ő emlékszik, őt nem fogja a golyó, ő tud bánni a fegyverrel, amivel mindig célba talál, és a háborúban ő találja ki azt a trükköt is, hogy pacsulikölnivel keni be magát, hogy az éjszaka sötétjében az emberei tudják, merre jár, és tudják őt követni. Jellemző rá, hogy ezt az illatszert a mai napig használja, tehát nem tagad meg, és nem felejt el semmit abból, amit átélt, elkövetett. Így azt sem, hogy egy olajfaligetben szitává lőttek egy kisfiút, akinél egy ki tudja, honnan szerzett gépfegyver volt. A következőképpen fest a keringő (4. kép):



4. kép (<https://www.youtube.com/watch?v=Xi5vfipPVeI&t=2s>)

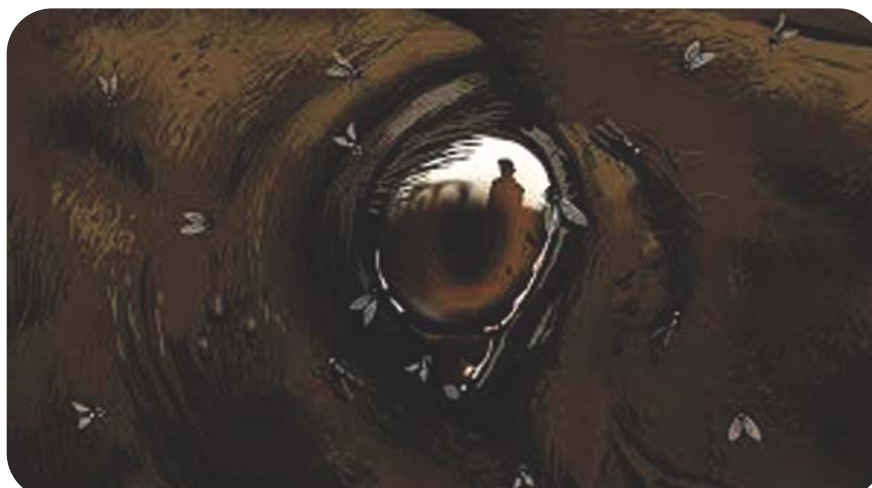
Ez a libanoni keringő. De nem csak ez, Frenkel keringője a keringő, hanem az egész film is az, hiszen ahogy a keringő nevű körtáncban a párok mindig cserélődnek, szétválnak és újraegyesülnek, úgy válnak szét és találkoznak újra a film szereplői is egymással. Idegenek egymásnak, és újra meg újra kapcsolatba kerülnek. Amikor a megkeresett Frenkel egy szintén szürreálisan, gyönyörű zenével kísért jelenetben feleleveníti az agyonlőtt kisleány esetét, jön a meglepetés: Ari megkérdezi Frenkelt: én is ott voltam? És Frenkel válasza: a kiképzés kezdetétől mindvégig velem voltál. Erről eddig nem volt szó, eddig úgy tűnt, hogy Frenkel és Ari az interjút megelőzően nem ismerték egymást; talán ez a „mindig ott voltál velem” jelzi a végzetes összekapcsolódását azoknak, akik jelen voltak a vérfürdőben. Ezek a szereplők, még ha ismeretlenek is egymás számára, mindig együtt maradnak a megélt vagy éppen eltagadott emlékeik kapcsán. Mint ahogy Ari és Boáz viszonyának is felbukkan egy másik szála: Ari a háborúba menet saját haláláról ábrándozik, mert ezzel meg tudná büntetni a barátnőjét, aki éppen a bevonulás előtt szakított vele. És kiderül: éppen Boáz miatt szakítottak. Amikor ezt a húsz évvel későbbi beszélgetés során Ari megtudja, csak ennyit mond: semmi baj, nem haragszom. De itt egy pillanatra tanúi vagyunk Ari jelenbeli lélektani disszociációjának: Ari a mondat közepén elréved, és tétován kérdezi Boázt: Milyen otthonom? Milyen családom?

A film egyik jellegzetessége a mindent átszövő lélektani védekezések kívülről-belülről való megmutatása. Két zenei-képi összeállítás is van, ami ennek a védekezésnek a példája: <https://www.youtube.com/watch?v=WbV5Vf2TfEU>

A dal találkozik azzal, ami éppen történik: Vérzem – éneklő egy tanksofőr a betétben, és abban a pillanatban lövést kap, ami természetes lezárása lesz a dalnak.

A másik: gépfegyveres gitározás, a zene ritmusa és a groteszk humoros képsorok ritmusa kifejezetten élvezetes. <https://www.youtube.com/watch?v=EmBvRfZKDwM>

Ez a tipikus megtanult és begyakorolt védekezési mechanizmus teszi lehetővé egyáltalán az izraelieknek a háború folyamatos árnyékában a normális életet. A meginterjúvolt pszichológusnő elmesél egy történetet: egy illető addig bírta ép lélekkel a háború borzalmait, amíg elképzelte, hogy mindent egy kamerán keresztül néz. Ezáltal már nem a borzalmakat látta, hanem a kompozíciót, a hatásokat. Ez mindaddig ment is neki, amíg nem szembesült bizonyos megkínzott, sebesült lovak szenvedéseivel. Ekkor, ahogy a pszichológusnő mondta: eltörött a kamerája. És milyen szép kép, ahogy a haladókló ló szemében látjuk tükröződni az embert, aki a lovak szenvedését immár nem a kamerán át, hanem színről színre látja (5. kép).



5. kép

De hát Ari maga is ugyanezt a technikát alkalmazza, kamerával és megrajzolva látja és láttatja a történeteket.

A film végére a rajzfilm összetörik, a valóság áttöri a védekezésnek ezt a falát, és megrajzolt emberek helyett hús-vér, zokogó, a legyilkoltakat sirató palesztin nőket és halomba rakott halottakat látunk. Mi, a nézők pedig magunkra maradunk a megválaszolatlan kérdésekkel: milyen jelentőséget hordoz, mit jelent ez? Talán a nyomozás oda vezetett, hogy Arinak is eltörött a kamerája, és immár színről színre lát? Vagy mint Mansfield (2010) értelmezi: a gyászolás kreatív mozzanatát, felelősségvállalást jelenít meg? Vagy éppen a megrajzolt hősök összekapaszkodott közösségével szemben a kitaszítottak kendőzetlen gyalázatát? Szétválasztottságot vagy összetartozást? A tragédia valódi áldozatai még a megrajzoltság hamis védőfalait sem kapják meg? Vagy a valósággal való szembenézés végérvényességét ábrázolja, hogy őket igaz valójukban láthatjuk?

IRODALOM

BRONNER, E. (2008). In search of a soldier in his past. *The New York Times*, 12th December.

MANSFIELD, N. (2010). Loss and Mourning: Cinema's Language of Ttrauma in Waltz with Bashir. *Wide Screen*, 1(2).

<http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/37>

* * *