

[Foxtrott – a groteszk visszatérés mítosza]

PÉTER ÁRPÁD, PhD

Babeş–Bolyai Tudományegyetem

E-mail: peter.arpad1981@gmail.com

Abstract (Foxtrott – the Myth of Grotesque Return)

In our article we analyze the symbolism and referentialness of the film directed by the Israeli artist, Samuel Maoz, entitled Foxtrott. We find that the film has a circular structure but also a synecdoche-like structure. We compare the referentiality of this film to Maoz's creation in 2009, called Lebanon, and we note that the author has remained faithful to the same irony and the same grotesque leitmotifs illustrating the tragic periodicity of intercultural conflicts and those of members of the same cultural community. We refer also to Israel's criticisms of the film and we analyze the relationship between the film and these criticisms from an aesthetic point of view. We also notice that this film practically deconstructs the myth of the bold soldier – as Lebanon also did – and that through the grotesque episodes that alternate with tragic episodes, the movie shows a bitter criticism of the wars.

Keywords war; aesthetics; synecdoche; art; structure; film

Rezumat (Foxtrott – mitul grotesc al întoarcerii)

În articolul nostru analizăm simbolistica și referențialitatea filmului regizat de artistul izraelian, Samuel Maoz, intitulat Foxtrott. Constatăm că filmul are o structură circulară, dar și sinecdohică. Comparăm referențialitatea acestui film cu creația lui Maoz din 2009, denumit Lebanon, și constatăm faptul că autorul a rămas fidel aceleiași ironii și aceluiași leitmotiv grotesc prin care ne ilustrează tragică periodicitate a conflictelor interculturale, dar și a celor dintre membrii aceleiași comunități culturale. Facem referință la criticile adresate filmului de către oficialități din Izrael și analizăm raportul dintre film și aceste critici din punct de vedere estetic. Constatăm și faptul că acest film practic deconstruiește mitul soldatului brav – cum a făcut de fapt și Lebanon-ul – și că prin episoadele grotesce care alternează cu cele tragice ne prezintă o critică amară a războaielor.

Cuvinte cheie război, estetică, sinecdohă, artă, structură, film

Samuel Maoz nevét már ismertük, mikor 2018 nyarán beültünk a 17. TIFF (Transilvania International Film Festival) moziötétéjébe, a bizarr, alkalmanként humoros fordulatokat sem nélkülöző, ám amolyan Tarantino-módon csavaros véget érő *Foxtrott* című alkotásra. 2010-ben már láttuk az ugyancsak általa jegyzett *Lebanon*t (2009-ben jelent meg), amely már létrejöttének esztendejében, a 66. Velencei Filmfesztiválon megkapta az Arany Oroszlán-díjat,¹ és tudtunk arról a felháborodásról is, amely a *Foxtrott*ot övezte rendezője hazájában, Izraelben. Allison Kaplan Sommer cikkében² részletesen taglalja az akkori izraeli kultuszminiszter, Miri Regev filmmel szemben megfogalmazott kifogásait, kiemelve, hogy a miniszter több ízben is negatívan bírálta egyéb műalkotásokat

is. A *Foxrott*-tal szembeni kritikája az volt, hogy „szégyent hoz az Izraeli Védelmi Erőkre”. Regev kritikája, mint minden, a művészetet az állami szervek részéről érő bírálat, még kíváncsibbá tett minket, és, annak ellenére, hogy más típusú alkotást láttunk a Kolozsvár főterén felállított óriáskivetítőn, mint amilyenek annak idején a *Lebanon* bizonyult, nem bántuk meg, hogy betekintettünk ebbe a különleges, egyszerre fojtogató és abszurd világba, amelyet a film tárt elénk. Mi azonban nem föltétlenül referenciálisként és realistiként tekintettünk a filmre, viszont értékeltük azt, hogy megfelelően kontextualizálja a filmet a nézők történeti háttérismereteinek mozgósításával, miképpen járul hozzá Izrael jelenlegi politikai helyzetének ismerete a jellemek és cselekménymozzanatok értelmezéséhez, azok alkalmankénti esztétizálásának, szükségszerű stilizáltságának befogadására. Idekívánczik Władysław Tatarkiewicz kitűnő esztétikatörténeti monográfiájának a realizmusról szóló alfejezete konklúziója, ahol Savonarolát idézve állapítja meg, hogy „a tulajdonképpeni művészet nem utánozza a természetet”.³ Így mi sem a referencialitást, netán a realizmust kérjük számon a filmen, hanem elfogadjuk azt, hogy roppant összetett módon hat egymásra a két típusú – fiktív és létező – entitásrendszer, és ezen horizonttalálkozások értelmezése mindkét irány (tehát mind a fiktív, mind pedig a létező) referenciáinak a végtelenségig követhető – így ítéletet tulajdonképpen még egyedi esetekben sem mondhatunk, nem-hogy jelenségekről, netán műnemekről.

Ugyanakkor értékeltük azt is, hogy az alapfeszültség, a roppant felkavaró *in medias res* után ez a (politikai) helyzetértelmezés nem telepedett rá a műalkotásra, és az, jóllehet számos utalást tett önmagán kívüli viszonyokra, nem azok által definiálta magát. Ilyen szempontból mi a *Foxrottnál* jóval kifinomultabbnak, *funkcionálisabban allegorikusnak* tartjuk az előtte majdnem egy évtizeddel létrejött *Lebanont*, mert annak klausztrófó atmoszférája, erős szimbolikája,⁴ amit a nagyrészt a szereplők szemszögéből „elszenvedett” eseményekben történő szinte taktilis nézői részvétel erősít, hiszen az úgy tudott megmutatni, leírni, jellemezni egy háborút,⁵ hogy a szó szoros értelmében alig láttunk valamit abból, és a fülünkhöz is csak artikulálatlan zajok kavalkádja jutott el *odakintről*, amit fülsike-títő robbanások és a Centurion tank észvesztő nyikorgása mesélt azokról a kínokról, amelyeket annak idején az ifjú katonák ki kellett, hogy álljanak. Ezzel szemben a *Foxrott* klasszikusnak mondható kamerakezelést választ, viszont itt is felbukkan a bezártság képzetének erőteljes érzékeltetése a konténerben élni kényszerülő, útlezárást vigyázó katonák életmódjának bemutatásában.

Az alap-higiéniái-„felszereltséget” nélkülöző, emberi lakhatásra nem ajánlható konténerbe zárt katonák erősen allegorikus cselekedeteként értékelhetjük azt is, amikor a berendezés dőlve történő (sárba) süllyedésének mértékét a padlón végiggurított konzerves dobozok sebességének változásával próbálják megállapítani, arra a következtetésre jutván, hogy lakhelyük bizony menthetetlenül arra ítéltetett, hogy a mocsár nyelje el – valószínűleg a teljes katonai szemléletmóddal, helyzetkezelési apparátussal együtt. Nem tudjuk, hogy Regev miniszter foglalt-e állást ezekkel – a viszonylag elég explicit – metonimikus szerkezetű allegóriákkal kapcsolatban (egy csoport határőr sorsán keresztül érzékeljük tulajdonképpen a teljes haderő moráljának feltételezett állapotát), viszont a katonák megjegyzései-

ből az derül ki, hogy *a többiek* sem harcolhatnak, illetve örködhetnek különb körülmények között, mint ők, így, míg a *Lebanon*ban inkább a háború mint globális probléma allegóriáját jártuk (és néztük a szűk lórésen át) körbe, addig ebben a filmben a *stagnáló háborúról*, az ahhoz vezető, illetve az abból fakadó felőrlő, társadalmi szintű feszültségekről alkothatunk szemléletmódot magunknak.

A szokatlan, ám kiszámítható véget érő *quiproquó*val induló *Foxtrott* alaphelyzete is abszurd, akárcsak a végkifejlethez vezető tragikus, egy, a sivatagban kószáló, valószínűleg elszabadult tevét implikáló baleset körülményei is. A katonák neveit összecszerelő értesítőhivatal rejtve marad a nézők előtt, viszont a Michael és Dafna Feldmannhoz érkező „gyászkommandó” már-már helyzetidegennek tűnő hatékonysága arról beszél számunkra, hogy gyakoriak lehetnek a halálhírerősítések, hiszen elképesztő felkészültséggel kezelik a legszélsőségesebb attitűdöket is,⁶ és látszik, hogy bejáratott protokolljuk van az ily esetekben természetes érzelmetültengések kezelésére, viszont az elhantolási szertartás akár mechanikusnak is minősíthető ismertetéséből tulajdonképpen hiányzik az a mély emberiség, amelyet ilyen helyzetben természetesnek minősíthetnénk. Ugyanakkor elfogadható az a nézőpont is, amely épp ezt, a ridegnek tűnő, gépies hozzáállást hatékonyabbnak ítélné meg ilyen helyzetekben, mint az áldozatok hozzátartozóival történő túlzott empatizálást.

Amint kiderül a hivatal tragikus és még végzetesebb következményűnek bizonyuló tévedése, a tragikus felütés után egy roppant bizarr, akár humorosnak is minősíthető helyzetbe, magyar kulturális referenciákat használva: amolyan Rejtő Jenő-s hangulatú sivatagi őrhelyre kerül át a néző. Megismerhetjük Jonathan és társai roppant monoton, eseménytelen mindennapjait, a (határ)sorompó környékén kószáló teve ritmusára foxtrott-táncot járó bakákat, akik ilyen és ehhez hasonló szertartásokkal próbálják ritmusossá, eseménytagolttá és ezek következményeképpen kezelhetővé, élhetővé tenni az amúgy szigorú katonai regulák alapján szervezett, ebből kifolyólag emberi léptékben használhatatlanná vált idejüket.

Az időritmizálási rítusok által biztosított kontinuitás azonban akkor törik meg, amikor Jonathan szülei intézkedéseket foganatosítanak, hogy a „hírében fel-támadott” fiukat, Jonathant hazamenekítsék, személyes kapcsolataikat mozgósítván annak érdekében, hogy az ifjú katona kikerüljön a tűzvonalat jelentő (határ)állomás kitettségéből. A film roppant iróniája, és, mint fent is említettem, némiképp Tarantino filmes munkásságára⁷ hasonló eljárása az, hogy épp ezzel, a megmentését célzó gesztussal juttatják a fiataalt abba a helyzetbe, amely végül a halálát okozza. A látszólag céltalanul kóborló teve leitmotívja ebben a jelenetben válik funkcionálissá. Hiszen egészen a Jonathant hazafelé szállító haszongépjárművel történő incidense előtt kizárólag nevetség forrása a patás esetlensége, aki előtt időről-időre felemelik a sorompót a semmi közepén felállított katonai ellenőrző pontnál. A James Hall által szerkesztett szimbólumszótár szerint a teve az antikvitásban Arábiát szimbolizálta⁸ – főképp a római érméken – így az állat jelenlétét értelmezhetjük úgy is, mint az arab tényezők Izrael jelenlétével és funkcionálásával szemben tanúsított egyik jellegzetes viszonyulását – éspedig a negatív eredményű interferenciáját. Ugyanakkor ebben a jelenetsorban, amely tevéket (vagy ugyanazt a tevét többször?) implikálja, észrevehetjük mind a mállás ál-

lat, mind a kivezényelt katonák esetlensége közti hasonlóságot, hiszen tulajdonképpen egyik „osztag” esetében sem észleljük annak a funkcionalitását, egyik találkozáskor sem, kivéve, természetesen, azt a pillanatot, amikor már túl késő...

A teve esetében ez a Jonathant szállító gépjármű tragikus végű „kisiklatása”, míg az osztag esetében az arab utasokat szállító autó utasainak egy, szintén tragikus véletlen következményeképpen történő legéppuskázása. A szakadó eső monotonitásába majd' beleőrülő, pattanásig feszült idegzetű fiatal őrszem ugyanis egy bádogdoboznak az autóból történő kigurulását – egy amúgy teljesen rutinel-lenőrzésnek induló kontroll során – úgy értelmezi, hogy gránátot dobtak ki a *két világ határát jelölő sorompónál*, és gyanítható módon hirtelen működésbe lépnek kiképzéskor beleégett reflexei: az állványra szerelt, nagy kaliberű automata géppuskával szitává lövi mind az autót, mind annak ártatlan (vagy legalábbis: a filmbéli ellenőrzés során, a vizsgálat azon szakaszáig annak bizonyult) utasait.

Visszautalván a Regev miniszter által megejtett, ideológiától sem mentes „filmkritikára”, elképzelhetőnek tartjuk, hogy nála (és kabinetjénél) ez a jelenet vagy az ezt követő „semlegesítés” okozhatta azt a nemtetszést, amely miatt a filmmel szemben tanúsított elutasító magatartása során megfogalmazta éles, az esztétika, a narratív fikció sajátosságait közvetlenül nem érintő kritikáját. Ugyanis amidőn az ifjú (határ)örök elkövetik ezt a tragikus, végzetes hibát, a nyitójelene-tekben látott, hideg és roppant hatékony katonai gépezet újra működésbe lép, és ijesztő kontrasztot szolgáltat az addig látott-tapasztalt határőrszisztemmel szemben: egy-két gyors vágás után megérkeznek azok a modern és erős földmunkagépek, melyek gyakorlatilag percek alatt elássák a kietlen sivatag mélyére a rommá lőtt gépkocsit és a tragikus sorsú utasait, bizonyítván, hogy az a helyzet, amely a katonák lakhatási körülményei, élelmezése esetében áll fenn, nem jellemzi a (filmbéli) izraeli hadsereg minden divízióját.

Természetesen bennünket, nézőket is megkísért a gondolat, hogy Regev szemével nézzük ezt a felkavaró, mindenféle emberi és nemzetközi jogrendszer megsértő cselekedetsornak a megfilmesítését, vagyis hogy referenciálisokként „olvassuk” ezeket a történeteket – főleg ha visszagondolunk a zseniális képi világú és dramaturgiájú *Lebanon* kiskatonáira, kik szintén egy határhelyzetben dilemmáztak, éspedig egy foszforos gyújtóbomba (illegális fegyver!) kilövésén és annak potenciális következményein gondolkodnak, tehát tulajdonképpen ugyanazon morális helyzetben vannak, mint a *Foxtrott* határőrei –, ám amennyiben elvonatkoztatunk attól, hogy ezek a képsorok *akár lehetnek valóságosak is*, vagyis valóban előfordulhat az, hogy az Izraeli Védelmi Erők követnek el nemzetközi és emberi jogokat megsértő cselekedeteket, akkor is, a *képernyőn konstruált* csapatok cselekedetei és annak következményei is bírhatnak roppant tragikus attribútumokkal – így viszont (természetesen) nem vetülhetne semmilyen morális felelősség gyanúja a *valóságos* harcosokra... Sajnos, ennek a vitának a lezárása túllépi cikkünk hatáskörét, hiszen ahhoz, hogy *helyesen értelmezzük* a filmet, ismerünk kellene azt a teljes horizontot, amelyet az képvisel, valamint saját előítéleteinkkel is tisztában kellene lennünk, így csak azzal a kijelentéssel járulhatunk hozzá e fiktív, képernyőn *éltetett* helyzet kifejtéséhez, hogy elismerjük, hogy Regev félthette a katonák jó hírnevét ettől a filmtől, ugyanakkor kijelenthetjük, hogy

egyik hadművelet – lett legyen az oly kis léptékű incidens, mint a filmünkben bemutatott – is magában hordozza a tévedés/hiba/veszteség lehetőségét. Hosszas fejtegetés és felsorolás nélkül talán elegendő, ha csak Stan Morse-nak az izraeli hadseregről írt kismonográfiájára utalunk, amely – annak ellenére, hogy szemmel láthatóan rokonszenvezik a bemutatott katonákkal, osztagokkal, vezetőkkel, harci felszereléssel stb. – bizony bírálatokat is megfogalmaz az izraeli sereg felé. Talán ennek a kismonográfiának a végiglapozása is meggyőzhette volna Regevet arról, hogy az általa a *fikciótól* oly erősen védelt hadsereget elképzelhető, hogy inkább az ellenségtől kellene félni inkább...⁹ A *Lebanon* fényében (vagy inkább: kabinsötétjében) mi is hajlandóak vagyunk bevonni interpretációs horizontunkba azt a dimenziót, mely szerint a *film tragikumához hozzáad az, ha referenciálisokként kezeljük az abban megjelenített etikai és procedurális botlásokat*, az esetben is, ha azokat egy olyan tekintélyes és hatékony szervezet is követte el, mint Izrael hadserege.

Amennyiben azonban az esztétika felől közelítjük meg ezt a kérdést, Jausz szavait segítségül hívva közelíthetjük meg optimálisabban a helyzetet: „... a szerző a recepciót nem tudja ahhoz az intencióhoz kötni, amellyel a művet létrehozta: a befejezett mű a továbbhaladó aiszthesziszben¹⁰ és értelmezésében olyan jelentéshalmazt bontakoztathat ki, amely a keletkezésének horizontját messze túlhaladja”.¹¹ Jóllehet Jausz szövegekről beszél, ám mi úgy véljük, hogy ezt az interpretációt minden, esztétikai valenciával rendelkező, „olvasható” (tehát interpretálható) műalkotásra használhatjuk, főleg olyanra, mint amelynek jól követhető (olvasható!) narratív szála van, mint a viszonylag lineáris időkezelésű *Foxrott*. Jausz értelmezése szerint tehát Maoz – legalábbis esztétikai szempontból – *nem felel* a műalkotásként prezentált kreációjáért, viszont elképzelhetünk más rendszereket (gondolom, amilyenekre Regev is támaszkodhatott társadalmi szempontból kontextualizáló bírálati megfogalmazásakor), ahol Maoz utalásai valóban nem lelhetnek örömteli fogadtatásra. Cikkünk számára a *Foxrott* viszont esztétikai objektum, és mint ilyenre vonatkozathatjuk a *létező* izraeli–arab-konfliktus összetevőit, viszont tévednénk, ha kizárólag azok fényében ítélnénk meg. Mi drámai szempontból elegendőnek találjuk az alaphelyzetet, a szokatlan feszültségű *in medias rest*, amely megfelelően előkészíti a narratív szálakat, és amely megteremti a mű groteszk-keserű alaphangulatát.

Az incipithez méltóan az általunk elemzett mozgóképes alkotás nem végződik katarzissal, „csak” amolyan *aiszthetikus* végkifejlet-sorozattal, ahol úgy találkoznak a kigöngyöltetett motívumok, hogy közben a néző *egyedül marad* azokkal a megválaszolatlan kérdésekkel, melyeket a film tett fel a *határokon történő létezés* igazságairól. Rájövünk, hogy tulajdonképpen csak azt tapasztaljuk meg *végletesként*, tehát közvetlen és őszinte, igaz befogadásként, aminek nem látjuk, nem értjük a teljes attribútumrendszerét, ugyanakkor pedig az, ami megértésünk által *uralható, a priori* nem bír sem aiszthetikus, sem pedig katartikus valenciával. Esetünkben a katarzist a teve groteszk „közbetrappolása” veti vissza aiszthesziszre: az állat *szimbolikusan motivált*, ám logikai szempontból antidramatikus „fellépése” vonja meg Jonathan pusztulásától azt a végtelen fájdalmat, amelyet a néző is

megtapasztalt – még ha nem is empatizált a szereplőkkel – a megdöbbentő nyitójelenetben.

A film tehát amolyan *mise en abyme*-ként megismétli a foxtrott-táncot „lejtő” katona (Jonathan) gesztusait: tények szintjén visszatér önmagához, de közben bejárta Közel-Kelet fájdalommal és meg nem értéssel elfelhőzött tájait.

Eliade az „örök visszatérés mítoszáról” értekezvén megállapítja, hogy a *primitív* [életvitelű] kultúrák az időt folyton önmagát megújító, önmagát „*ad infinitum*” ismétlődő ciklusként értelmezik, míg a [nyugati típusú kultúrával rendelkező] civilizációk modern időértelmezése szintén a ciklusok mentén értelmezi önmagát, de „*két atemporális identitás*” között értelmezhető, és végesnek tekinti tárgyát.¹² Filmünk mindkét időszemléletet ötvözi, hiszen szinekdochikusan ismétli önmagát, és a címadó, fő motívumának filmbéli interpretációja tulajdonképpen az alkotás kiteljesedés nélküli befejezésében történik meg.

Elemzett film:

Foxtrott, r. Samuel Maoz, Bord Cadre Films, Izrael–Németország–Franciaország–Svájc-koprodukció, 2017.

Irodalom:

Eliade, Mircea (1959): *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Harper & Brothers, New York.

Hall, James (1994): *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Icon Editions, Boulder (Colorado).

Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György (1990): *Jelképtár*. Helikon Kiadó, Budapest.

Jauss, Hans Robert (1999): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest.

Kaplan Sommer, Allison (2017): *The Real Drama Behind 'Foxtrot,' the Most Talked-about Israeli Film of the Year*. In: <https://www.haaretz.com/life/film/premium-the-real-drama-behind-foxtrot-the-most-talked-about-israeli-film-of-the-year-1.5451448>. Letöltés dátuma: 2019. ápr. 22.

Morse, Stan (ed.) (1984): *Modern Military Powers*. Israel. Aerospace Publishing Ltd, London.

Tatarkiewicz, Władysław (2000): *Az esztétika alapfogalmai*. Kossuth Kiadó, Budapest.

Szerző nélküli internetes források

<http://www.labiennale.org/en/cinema/festival/premi/awards.html?back=true>. Letöltés dátuma: 2019. ápr. 22.

Jegyzetek

- 1 L. a Velencei Filmfesztivál hivatalos honlapjának mentett változatát: <http://www.labiennale.org/en/cinema/festival/premi/awards.html?back=true>.
- 2 Kaplan Sommer, 2017.
- 3 Tatarkiewicz, 2000, 211.
- 4 Amennyiben az *égre nyitott zárt terek szimbolikáját* tekintjük át röviden, a Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám által szerkesztett *Jelképtár* szerint a *sátor/jurta* szimbolikájához kell visszatérnünk, hiszen bizonyos jelenetekben, amikor pl. a parancsnok érkezik, akkor tulajdonképpen amolyan posztmodern-ironikus „kis hatáskörű megváltó” jön meg hozzájuk, akinek az intézkedései – jóllehet *fentről érkezett* – valahogy még inkább a földhöz ragasztják a légénységet, vagy amikor helikopter segítségével kiemelik az egyik áldozatot a tankból, akkor is egy groteszk „mennymbemenetelnek” lehetünk tanúi. (Hoppál *et alii*, 1990. 188.)
- 5 Az 1982-es libanoni háborút.
- 6 Esetünkben injekciós tűvel nyugtatót adnak be a szomorú hírrrel érkező katonák a Jonathant jajgatva gyászoló édesanyjának.
- 7 Itt legfőképp az 1994-es *Pulp Fiction*re utalhatunk, amely következetesen visszájára fordítja a jó szándékú beavatkozások eredményeit is, végzetes, de ugyanakkor, kiszámíthatatlanságukból következően tragikomikus valenciákkal is bíró eseményeket indukálva.
- 8 Hall, 1994, 14.
- 9 L. pl. Morse, 1984, 48.
- 10 Jauss definíciójában az aisztheszisz: „a megismerő látás és a látó újrafelismerés esztétikai” élvezete. Jauss, 1999, 176.
- 11 Jauss, 1999, 176.
- 12 Eliade, 1959, 112.