

ABBAS KIAROSTAMI (1940-2016)

AZ ELREJTVE MEGMUTATÁS MŰVÉSZETE

VINCZE TERÉZ



Anemrégiben elhunyt iráni rendezőről készült fotók szinte mindegyikén jellegzetes, sötét napszemüveget visel, titokzatosnak látszik, ám valójában nem művészi hóbortból, hanem szemének túlzott fényérzékenysége miatt viselte azt. Minden esetre szimbólumnak sem utolsó: felejthetetlen filmjeinek retinánkra égett képeit egy olyan alkotó teremtette, akinek szeme nehezen viselte a fényt; vagy másként: egy rendkívül érzékeny szemem keresztül láthatjuk a világot filmjeiben.

Képzőművészeti tanulmányokat követően a filmezéssel először reklámfilmekben és filmfőcímek grafikusaként került kapcsolatba. Majd 1969-ben a teheráni Kanun Intézethez (Központ a Gyermek és Fiatalok Intellektuális Fejlődéséért) hívták, hogy annak filmesztályaát megszervezze. Itt kezdett el rövidfilmeket írni és rendezni az elkövetkező másfél évtizedben, melyek lényegében gyerekekről, pedagógia problémákról szóló költői oktatófilmek voltak. Innen eredeztethető az Iráni Újhullám mély és alapvető kapcsolata a gyerekszereplőkkel és gyermektörténetekkel, hiszen az újhullám legtöbb rendezője ebből a filmműhelyből nőtt ki, és Kiarostamit mentorának tekintheti. Vágóként és forgatókönyvíróként pedig több kollégája filmjeiben is közreműködött, például egykori rendezőasszisztense, Jafar Panahi fontos filmjeinek (*Fehér léggömb*, *Vér és arany*) volt írója.

Az Iráni Újhullámnak nemcsak legjelentősebb alakja volt, de életműve-pályáíve lényegében az irányzat kivonatolt történetét adja: számos alkotó tanulóévei Kiarostami keze alatt teltek a Kanun Intézetben; az irányzat nemzetközi felfutását a *Közélpép* (*Namay-e Nazdik*, 1989) keltette érdeklődés indította el az 1990-es évek elején; és a tetőpontot A *cseresz-*

KIAROSTAMI MŰVÉSZETE NEM FILOZÓFIAI, POLITIKAI ÁLLÍTÁSOKRA, HANEM KÉRDÉSEKRE ÉPÜL, STÍLUSESZKÖZEIVEL BEVONJA NÉZŐIT AZ EGYÜTTGONDOLKODÁSBA.

nye íze (1997) Cannes-i Arany Pálma díjával ért el. Abban azonban nem tipikus a pályája, hogy míg filmkészítői tevékenysége már jóval az iszlám forradalom előtt elkezdődött, ő még évtizedekkel azután, hogy sok pályatársa már elmenekült az autoriter rezsimből, még mindig Iránban készített filmeket. Első egészestés, nemzetközi produkcióban, külföldi sztárokkal, idegen nyelven gyártott filmjét csak 2010-ben készítette el (*Hiteles másolat* Juliette Binoche-sal).

Saját meglátása szerint, sok kollégájával ellentétben azért gyűlt meg kevesebbszer a baja az iráni cenzorokkal a produkciós folyamat során, mert a hivatalnokok valószínűleg nem értették a filmjeit, így nem is tudták, mit kellene bennük cenzúrázni. „Egy film akkor jó, ha a cenzor nem érti meg, hogy mit kell benne cenzúrázni” – nyilatkozta egy interjúban. Viszont néha ez az értetlenség oda vezetett, hogy a kész filmet viszont már nem engedték vetíteni, hátha mégis van benne valami veszélyes üzenet, még ha azt ők nem is teljesen értik.

A *cseresznye íze* című filmje esetén – melyben egy öngyilkosságra készülő férfi segítőt keres, aki hajlandó lenne eltemetni őt a halála után – például csak nehezen sikerült meggyőznie a cenzorokat, hogy az öngyilkosságról beszélő film valójában az élet választásának lehetőségéről szól. Az öngyilkosság motívuma azt hangsúlyozza, hogy választhatjuk az életet, az élet nincs ránk kényszerítve, e pozitív választás lehetősége valójában a film fő motívuma.

Ez az érvelés találan mutat rá Kiarostami művészetének egyik fontos vonására. Ha vannak nagyszabású

művészeti alkotások, amelyek – Rilket idézve – felszólítanak: „változtasd meg élted!”, akkor Kiarostami filmjei annak példái, hogy vannak olyan nagy művek, amelyek inkább kérdeznek. A modern filmművészet jelentős alakjai választották ezt a kérdező formát – a kortársak közül ide sorolnám Michael Hanekét vagy Tsai Ming-liang-ot, míg mondjuk Tarr Béla inkább állít mint kérdez.

Kiarostaminál a „kérdésnek” jellegzetes formai-stilisztikai lenyomatai vannak. Az egyik ilyen a nagytotálók kiemelt használata az életműben. Aki látott Kiarostami filmet, bizonyosan magával vitt egy-egy ilyen látványos távoli beállítás, mely egyszerre okoz vizuális örömet és narratív kételyt. Az egyik legemlékezetesebb ezek közül *Az olajligeten át* záró nagytotálja, melyben a film két kulcsszereplője apró, távoli pontokká zsugorodik, miközben kettőjük között (talán) drámai fontosságú, az egész film egyik fő konfliktusát feloldó esemény zajlik. De ezt már csak találgatni tudjuk, mert a film kétségek között hagyja magára nézőit. A filmelbeszélésben hagyományosan a nagytotál a kontextus, az összefüggések megmutatásának, világossá tételnek eszköze, Kiarostaminál az óriástotállal létrehozott, a nézőt sokszor fontos eseményektől elválasztó távolság az egyszerűen megmutatható igazság lehetőségének tagadása, megkérdőjelezése.

Kérdező stratégiájának másik jellegzetes eszköze filmjeinek ismétlő, variálva ismétlő szerkezete. Számára ez jelenti egy probléma megtárgyalását, amire a legtöbbször nem adható egyértelmű, végleges válasz – ezért szinte „köröz” a jelenség körül, többször körüljárja,

feltérképezi, aminek eredményeként a kérdést segít megfogalmazni a néző számára, és nem valamiféle válasz megadására törekszik. A *Hol a barátom házában* (1987) az osztálytárs lakhelyének reménytelen keresése során ismétléseken keresztül felépülő drámaiság, *Az olajligeten át*-ban (1994) az állandóan ismétlődő filmfelvételek, a *Szelek szárnyán* című filmben a mobilvétel érdekében folyton a hegytetőre igyekvő főszereplő, és persze *A cseresznye íze* véget érni nem akaró, hosszú autózásai mind ide sorolhatók.

Van azután, amikor a kérdés egy feloldhatatlan rejtély köré épül, ahogy Antonioninál a *Kalandban* az eltűnés, vagy a Na-

gyításban a gyilkosság motívuma szolgál átfogóbb, filozofikus kérdések megtárgyalásának apropójául. Kiarostaminál a *Hiteles másolatban* (*Copie Conforme*, 2010) ennek némi misztikummal megbolondított változatát kapjuk: legalább annyi érvet sorakoztathatunk fel mellett, hogy a két főszereplő egy házaspár, akik azt játsszák, hogy most találkoztak először, mint amellet, hogy ők vadidegenek, akik elkezdik azt játszani, hogy hosszú ideje házások. A film lényege pedig az, hogy lényegtelen kitalálni, be-

„Az élet nincs ránk kényszerítve”

(Abbas Kiarostami: *Szelek szárnyán*)

bizonyítani, melyik „megoldás” a helyes, az igaz, fontosabb mindaz a feszültség, dráma és izgalom, ami az emberi (házastársi) kapcsolatok szépségéről, nehézségéről, misztikumáról e processzus során kiderül. A néző tele lesz kérdésekkel, izgalommal, kétellyel, és valószínűleg ez a legtöbb, amit a párkapcsolatok „igazságáról” valójában mondani lehet – Kiarostami szerint biztosan.

latok szépségéről, nehézségéről, misztikumáról e processzus során kiderül. A néző tele lesz kérdésekkel, izgalommal, kétellyel, és valószínűleg ez a legtöbb, amit a párkapcsolatok „igazságáról” valójában mondani lehet – Kiarostami szerint biztosan.

Ez a fajta kérdező film a legnagyobb tisztelettel fordul nézője felé, gondolkodó, intelligens individumként tekint rá, nem próbál direkt érzelmi hatáskeltéssel manipulálni, nem próbál állást foglalni politikailag sikamlós témák kapcsán, nem használja a bejáratott narratív konvenciókat, melyek kiszámíthatóan garantálják a hatást – bízik nézője aktív intellektuális részvételében, érzelmi intelligenciájában. Bevon, ugyan-





akkor alkalmanként provokál is. Ennek jellegzetes formája Kiarostaminál a teljesen sötétbe boruló vászon, melyen akár hosszú percekig nem látszik semmi, csak hangokat hallunk. A *Szelek szárnyán* (1999) egyik jelenetében a főhős egy vaksötét pincében hosszan költeményt szaval; az *A.B.C. Africa* (2001) című dokumentumfilmben hét percig sötét a képernyő, miközben a vihar hangjait, illetve Kiarostamit halljuk; az *Öt – Ozunak dedikálva* (2003) öt hosszúbeállítás közül az egyik egy éjszakai felvétel, a képernyőt javarészt sötétség borítja, miközben a víztükrön néha megcsillan a holdfény, s közben a természet gazdag hangjai hallatszanak. Ezek a gesztusok a radikális vizuális minimalizmust a kreatív hanghasználat példáivá avatják egy médiumban, amiről általában inkább a képek jutnak eszünkbe, mint a hangok.

Kiarostami művészetének rövid jellemzésére valószínűleg a „költői film” kifejezés lenne a legkézenfekvőbb. Nevezhetnénk minimalistának is, de valójában a minimalizmus, a filmnyelv hallatlan ökonómiaja a költőiség következménye nála. Művei sohasem epikusak, vagyis habár a történet – kevés kivételtől eltekintve – jelen van, a hangsúly nem ezen, hanem az elmondás módján, a költői fogalmazásmódon van, mely általában fenntartja a többféle értelmezés lehetőségét. Ez is a Kiarostami által is művelt

„A természet gazdag hangjai hallatszanak”

(Abbas Kiarostami: Az olajligeten át)

kérdéseire, hanem olyan kérdéseken és úgy akarunk gondolkodni, ahogy korábban talán még sosem jutott eszünkbe.

„Egy rendező egész életében egyetlen filmet csinál” – mondta Jean Renoir. Kiarostami tipikus példája ennek: tematikusan és stilisztikailag jellegzetesen egységes életművel, a filmek közötti kapcsolódási pontok bonyolult hálózatával. A korai gyerekszereplős filmek világát a Koker-trilógiában (*Hol a barátom háza?*, 1987; *És az élet megy tovább*, 1992; *Az olajligeten át*, 1994) viszi tovább; első, a Kanun Intézetén kívül készült játékfilmjének (*A jelentés/Gozaresh*, 1977) házassági melodráma elemei a *Tízben* (*Ten*, 2002) és a *Hiteles másolatban* (2010) térnek vissza; a minimalista megfigyelő stílus pedig a korai filmek óriástotáljaitól szinte szükségszerűen jut el a narratíva nélküli mozgókép-fotográfiahoz (*Öt – Ozunak dedikálva*, 2003) és emberi arcok nagyközelijeinek pusztá sorozatához (*Shirin*, 2008).

Ha a jellegzetes, visszatérő motívumok és stilisztikai megoldások mennyisége egyenesen arányos lenne a rendezői nagyszerűséggel, Kiarostami akkor is a legnagyobbak között lenne. Még sem próbálom mindet felidézni, csak a

legszembevetőbbek közül emelek ki néhányat.

Amennyiben a szerzői kézjegyet direkte grafikusan akarnánk értelmezni, Kiarostamié egyértelműen a cikkcakk motívum lenne, mely látványosan tér vissza több filmjében, legtöbbször a hegyvidéki tájképbe rajzolt cikkcakk rajzolatú ösvény, hegyi szerpentin formájában. Számos emlékezetes nagyotál rajzolata ez a motívum.

A jellegzetes sötét nap-szemüvegénél talán csak egy valami tartozott hozzá szorosabban: a filmjeiben állandóan autózó szereplők, az elképesztő mennyiségű és hosszúságú jelenet, mely vezetés közben, autókban játszódik. Már legelső nagy-

játékfilmnek, *A jelentésnek* egy igen hosszú és kulcsfontosságú jelenetsora autóban, autózáshoz kapcsolódva zajlik, de *A cseresznye íze*, a *Tíz* és a *Szelek szárnyán* esetében is nyugodtan kijelenthető, hogy maga az autó/autózás az egyik főszereplő.

A rejtett, nem látható szereplő vagy esemény szisztematikus használata is jellemző jegy nála, ami nem csak az óriástotálók és a sötét képernyő kapcsán merül fel. A *Szelek szárnyán* szereplői közt például 11 személy van, aki sosem látható: mint az ember, aki egy gödröt ás és a főszereplő beszél vele, de mi nem látjuk, vagy a haldokló, aki miatt a filmesek egyáltalán a faluba jöttek, s aki ilyen módon tulajdonképpen a film történetének centruma, de sosem látjuk. „Olyan típusú filmeket szeretnék csinálni, amelyek úgy mutatnak meg valamit, hogy nem mutatnak meg” – nyilatkozta.

Ugyanakkor a hang kreatív használata hol a nemláthatót cseréli fel a hangok csodálatos és összetett kavalkádjára, hol pedig a nem hallható vagy rosszul hallható hang lesz a drámai hatás hordozója. Mint a *Közlekedés* felejthetetlen zárószekvenciájában, amikor a dokumentarista rögzítést és fikciót ötvöző műben, a film dramaturgiai csúcspontján a magát híres iráni filmrendezőnek kiadó szélhámos és rajongásának tárgya, a nagy iráni filmrendező, Mohsen Makhmalbaf először találkozik. A Makhmalbafra szerelt mikrofon „vá-

ratlanul elromlik”, a nézők így éppen a legdrámaibb pillanatban kényszerülnek a saját fantáziájukra hagyatkozni, miről is beszél egymással az ál- és a valódi Makhmalbaf.

E jelenet különös, játékos izgalma és stílusbravúrja a dokumentum és fikció szétválaszthatatlan összefonódásából adódik. „En személy szerint nem tudom definiálni a különbséget egy dokumentumfilm és egy történetmesélő film között” – nyilatkozta Kiarostami. Életműve tanúsítja, hogy számára e két formátum valóban elkülöníthetetlen volt, és a kető elválasztására teljesen felesleges is törekedni. Szerinte megtárgyalásra érdemes emberi problémák vannak, amelyek feldolgozására épp olyan jó lehet a kisiskolások problémáit oktatófilmként bemutatni (Kanun rövidfilmek), amاتور szereplők természetes reakcióit rögzíteni (az életmű korai szakaszában döntően amatőrökkel dolgozik, sok improvizációval), valós történések valódi szereplőit megkérni, hogy játsszák el újra, ami velük történt (*Közelpép*), vagy egy valós tragédia következményeit úgy megörökíteni, hogy a valós kontextusba fikciós filmet helyez bele (az *És az élet megy tovább* az 1990-es Rudbar-Tarom-i földrengést követően játszódik a katasztrófa sújtotta vidéken).

Ugyanakkor Kiarostami vezető szerepe az iráni filmben többek között éppen annak is köszönhető, hogy őt a dokumentált valódi történés kapcsán sem a (politikai) aktualitás érdekli, hanem valamilyen elvont, örök érték felmutatásának lehetősége. Ezért is tartozik azoknak a „nagy művészeknek” a táborába, akik az új formák teremtésével a leguniverzálisabb emberi kérdésekre, egész világot átfogó filmművészet művelésére töreksenek.

A dokumentum és fikció viszonyához fűződő sajátos és izgalmas kapcsolata lehet az egyik legfőbb érv azokkal szemben is, akik Kiarostamit apolitikussággal, politikai eszképzizmussal vádolták. Mert ugyan a direkt politikai vonatkozások távol állnak tőle, azonban többek között éppen azzal, hogy az iráni filmben az ő életműve kezdte legelőbb és legszisztematikusabban felvetni a dokumentálhatóság, valamint a filmrendezőnek a társadalomban és a kultúrában elfoglalt helyével és kijelentéseinek érvényességével kapcsolatos kérdéseket, valójában nagyon is hozzájárult a társadalomkritikai diskurzushoz. A médiaszereplők és

köztük a filmrendező társadalomban betöltött szerepének, morális felelősségének problémája az életmű gyakran visszatérő eleme. Már az 1974-es *Az utazó* (*Mossafer*) című filmjében is „médiamanipulációval”, egy fényképezőgép segítségével csalja ki társaiból a főszereplő kisleányt a pénzt, hogy a fővárosba utazhasson egy futballmeccsre; és az újságíró-filmrendező morálisan megkérdőjelezhető figurája a *Közelpép* és a *Szelek szárnyán* című filmekben is központi motívum.

Az életmű 2000-es években induló szakasza a dokumentáláshoz való viszonyának újrafogalmazásaként is érthető. Egy viszonylag hagyományosnak tekinthető dokumentumfilm után (*A.B.C. Africa*) filmjei (*Őt – Ozunak dedikálva*, *Shirin*) eltávolodtak a fikció és dokumentum szétválaszthatatlanságának kreatív reflexióitól egy teljesen új, a problémát eltérő módon felülíró irányba: az experimentális film felé. Az *Őt – Ozunak dedikálva* őt, hagyományos értelemben vett narratívát nélkülöző hosszúbeállítás, mozgó „tájkép”, amiben tárgyak, állatok és emberek pusztá látványa játsza a főszerepet. Videóinstallációnak is nevezhetnénk, de jellemző módon a film műfajaként sok helyen a dokumentumfilm megjelölést találjuk – ami Kiarostami alkotói szellemével nagyon is összhangban van. A mű formájával lényegében a tőle megszokott kérdésesen elmélkedik: mit jelent a valóságot rögzíteni és mitől lesz a rögzítésből film; hol van a történet, a kamera rögzíti vagy a befogadó teremt; a képkeret azért van, hogy jelentés telivé tegyen történéseket, vagy az események vannak azért, hogy megtöltsék a keretet. A végletesen minimális formával a legalapvetőbb filmesztétikai kérdéseket teszi fel. De mit válaszolhatunk a fanyalgóknak, akik szerint az ilyesmi pusztá blöff, ami csak akkor és csak azért juthat a Cannes-i Filmfesztivál programjába, mert a híres Kiarostami rendezte. Valóban van ebben igazság, csak hogy ez nem arra alkalom, hogy a királyról kijelentsük, hogy meztelen, hanem megvilágítja, mit is jelent átgondolt életművet építő, teremtő erejű szerzőnek lenni. Az *Őt* megnézhető – és véleményem szerint élvezhető is – anélkül, hogy valaki Kiarostami életművének alapos ismerője lenne. Azonban valódi és komplex filmművészeti élményt valóban akkor ad, ha beelátjuk-hozzákapcsoljuk Kiarostami állandó

játékát a dokumentum-fikció kérdéssel, művészetének a tájképhasználathoz fűződő mély kapcsolatát, az ismétlés és a minimalizmus Kiarostami féle fel fogását. Vagyis tényleg több lesz attól az üres vásznon, ha azt „egy” Kiarostami mutatja nekünk.

Hasonló, experimentális jellegű mechanizmus teremt a drámai hatást és a filozofikus mélységet a 110, nézőtérén, „filmnézés közben”, közeli beállításban fotográfált női arc sorozatából álló *Shirin*-ben is. A láthatatlan (és képzeletbeli) film egy perzsa szerelmi legenda a női önfeláldozásról, a női nézők pedig iráni színésznők (az egyetlen kivétel Juliette Binoche, aki szintén feltűnik) – ez is egy olyan film, amihez több szempontból is Kiarostaminak kellett lenni.

Kiarostami a társadalmi-politikai problémákhoz mindig sokszoros áttételen keresztül mondhatni filozofikus perspektívából kapcsolódott, a nők helyzetéről például Jafar Panahi sokkal harcosabb hangú filmeket készített, azonban a 2000-es évektől e tekintetben is változást látunk Kiarostaminál. Míg korábban nagyon kevés emlékezetes nőfigurát találunk a filmjeiben, az *A.B.C. Africa*-ban kifejezetten erős női karakterek vannak, a *Tíz* határozottan a nők filmje, a *Shirin* pedig óda a nőkhöz és a női tekintethez, s két utolsó filmje (*Hiteles másolat*, 2010; *Ez is szerelem?*, 2012) is hangsúlyozottan női figurát állít a középpontba.

Az életműnek ebben a záró szakaszában ugyanakkor visszatér debütáló játékfilmje, *A jelentés* (1977) párkapcsolati melodráma motívumához, valamint egy új tendencia is elindul, s valószínűleg ez a nemzetközi vonulat lett volna az életmű következő nagy etapja. A szó szoros értelmében is globális szerzővé vált: idegen országban, idegen nyelven, külföldi színészekkel forgatott (a *Hiteles másolat* Olaszországban angol és francia színészekkel, az *Ez is szerelem?* Japánban, japán nyelven, japán szereplőkkel készült), legutóbb pedig olyan híreket lehetett hallani, hogy Olaszországban, esetleg Kínában tervezi következő filmjét, ami sajnos már nem készülhet el.

Godard szerint „a film Griffith-szel kezdődött és Abbas Kiarostamival végződik”, Scorsese pedig úgy nyilatkozott, hogy „Kiarostami képviseli a legmagasabb szintű művészetet a filmben”. Ezeket hallván Kiarostami mosolyogva jegyezte meg, hogy az efféle hódolat talán inkább a halála után volna helyénvaló. •