



SEM KELET, SEM NYUGAT

BARKÓCZI JANKA

Az iszlám gondolkodásmód megjelenésének legszemléletesebb terepe *A cseresznye ízében* maga a forma, amely az öngyilkosság problémáját időtálló keretbe foglalja. Az iráni mozgókép stiliztikáját jellemző módon más művészeti ágak is erősen befolyásolják, azonban az ízlést alakító vallás egyenként mindegyikre hat. A térség filmjeinek társművészetekkel való viszonyát eddig elsősorban a költészet szempontjából vizsgálták, így a filmrendező mellett költőként is számon tartott Abbas Kiarostami és a modern perzsa poétika szoros kapcsolata sokat emlegetett és alaposan körüljárt téma. Jellemző, hogy Kiarostami művészetére az 1960-as években – tehát az iráni újhullám indulásával egy időben – fénykorát élő „új költészet” annyira közvetlen hatással van, hogy tisztelete jeléül még egyes filmjeinek címét is innen kölcsönözte. A *Hol van a barátom háza?* például Sohrab Sepehri, a *Szelek szárnyán* pedig Forough Farrokhzad egy-egy verséből vett idézet. Nem kétséges az sem, hogy szemléletére a klasszikus perzsa költők nagyjai legalább ilyen befolyással bírnak, és a kisgyerekként megismert költemények értékrendje és kifejezés módja szervesen beépült az időközben felnőtt rendező filozófiájába.

HÉTKÖZNAPI MISZTIKA

A cseresznye ízének modellszerű, letisztult világa kiváló lehetőséget nyújt egy olyan elemzésre, amely az általános esztétikai megközelítés felől indul el. Lényeges a művészetfilozófiai háttér feltárása azért is, mert a rendezőt életrajzában tanulságai és saját bevallása szerint nem csak a költészet, de a képzőművészet is szoros szálak fűzik, és vizualitását elsősorban ez határozza meg. „A valóságot általában

A KERT, A HALHATATLANSÁG FÁJA, AZ ÖNZETLENSÉGET MEGTESTESÍTŐ VIRÁGOK. ABBAS KIAROSTAMI FILMJEIT ÁTSZÖVIK A DOGMÁK HELYETT KÉPEKBE, METAFORÁKBAN GONDOLKODÓ SZÚFIZMUS SZIMBÓLUMAI.

művészi módon szemlélem, leginkább a festészet nézőpontjából. Amikor a természetre nézek, egy festmény keretét látom körülöttem. Mindent esztétikai perspektívából tekintek. Még ha egy taxiban ülök is, amikor kinézek az ablakon egy festmény körvonalait látom. Egyaránt így közeledek a festészethez, a fényképezéshez és a filmhez – mindezt összekapcsolva. A filmipar tulajdonképpen a keretek közötti valóságot ragadja meg.” – mondja Kiarostami Akbar Mahdi kérdésére egy interjúban. Ugyanő így nyilatkozik egy másik helyen: „Néha azt gondolom, hogy egy fénykép, egy kép többet ér egy filmnél. A kép misztériuma felderítetlen marad, mert nincs hangja, nincs semmi körülötte. A fénykép nem történetet mond el, ezért tulajdonképpen folyamatos változáson megy át. Összességében a fénykép élete hosszabb, mint egy filmé... Mostanában sokkal inkább fényképezésnek érzem magam, mint filmesnek... jobb, ha az ember nem mond semmit és hagyja, hogy a néző maga képzeljen el mindent. Amikor egy történetet mondunk el, csak egy történetet mondunk és a közönség minden, egyébként egyedi fantáziával bíró tagja csak egy történetet hall. De ha semmit sem mondunk, az olyan, mintha számos dolgot mondtunk volna. A néző felhatalmazást kap. André Gide szerint a tekintet fontos, nem a tekintet tárgya. Godard pedig úgy fogalmaz, hogy ami a vásznon van, az már halott – a néző tekintete lehel bele életet.” (Jean-Luc Nancy: *The Evidence of Film*. *Abbas Kiarostami*.) Ezek a gondolatok olyan kiforrott ars poeticát tükröznek,

amelyről első hallásra talán nem is sejtjük, hogy alapjaiban nem a szerző életideje, hanem az elmúlt mintegy tizennégy évszázad alatt alakult ki.

SALAMON ÉS SÁBA

Az iszlám esztétikáról mindenek előtt azt kell megjegyezni, hogy önmagában eredetileg nem létezett, hiszen mindaz, ami az iszlám művészetben a kezdetek óta történt, az magától értetődött, mert a vallás alapelveiből következett. Az „esztétika” fogalma éppen ezért sokáig értelmezhetetlen terminus technicus volt, az arab nyelvben ma használatos kifejezés pedig a „szépség” jelentésű szóból nyugati mintára képzett átvétel. Noha nem voltak külön lefektetett szabályok, a művészeti alkotások mégis erős szellemi egységről árulkodtak, amit a vallásos és a világi művészet fel-tűnő rokonsága is szemléltet.

Hogy a művészet funkciójáról való gondolkodást jobban megérthessük, nézzünk meg egy régi mesét a Koránból: Salamon király egy alkalommal vendégül látta Bilqist, vagy ahogy nálunk ismerik, Sába királynőjét. A fogadásra szolgáló terem padlója tükörfényes üvegből volt, és egy tóhoz megtévesztésig hasonlóan lett kialakítva. Amikor a hölgy belépett a helyiségbe, azt hitte mélységes vizet lát és hirtelen felemelte a szoknyáját. Az illetlen viselkedésért természetesen azonnal az uralkodó elnézését kérte, aki elmagyarázta neki, hogy mi okozta az érzéki csalódást. Ezt a történetet később a művészet módszeréről szóló metaforaként magyarázták, amely a világ valóság-hű ábrázolásával akár arra is képes lehet,

hogyan megtevéssze befogadóját. Bár az arisztotelészi mimézis kategóriája csak a Korán megszületése után került be a fordítások révén a muszlim gondolkodásba, itt egy ehhez feltűnően hasonló elmélet-ről van szó. Az utánzás helyességét aztán vallástudósok vitatták, hiszen a szemlélt becsapása önmagában céltalan, és nehezen helyeseltető magatartásforma.

Létezik azonban a történetnek egy másik olvasata is, amely Korán-magyarázatokból és egyéb történeti munkákból maradt ránk. Ezek szerint Salamon szeretne volna feleségül venni Sábát, hiszen úgy tudta, hogy egyedül vele nemzhet fiú örökös. Azt hallotta azonban, hogy a nő dzsinntól származik, egy ilyen házasságot pedig nem mert megkockáztatni. A trónterem padlóját ezért üveggel fedte, alá élő halakat és egy valódi tavacska minden más kellékét telepítette. A látvány olyan megtévesztő volt, hogy a terembe belépő hölgy ijedségében felkapta szoknyáját, ami láthatóvá tette bokáit. Salamon az ominózus testrészek

kivillanásakor megdöbbenve tapasztalta, hogy azokat vastag szőr fedi, amit a démoni származás mindennél ékebb bizonyítékának számított. Ebben a verzióban a valósághoz megtévesztésig hasonló műalkotás a pusztán optikai illúzió túl új szerepet kap: segít felfedni a dolgok igazi természetét. Ha a továbbiakban ennek a második vonalnak az értelmezését követjük, akkor nagyon valószínű, hogy nemcsak az iszlám esztétika, de Kiarostami esztétikájának kulcsát is megtaláljuk.

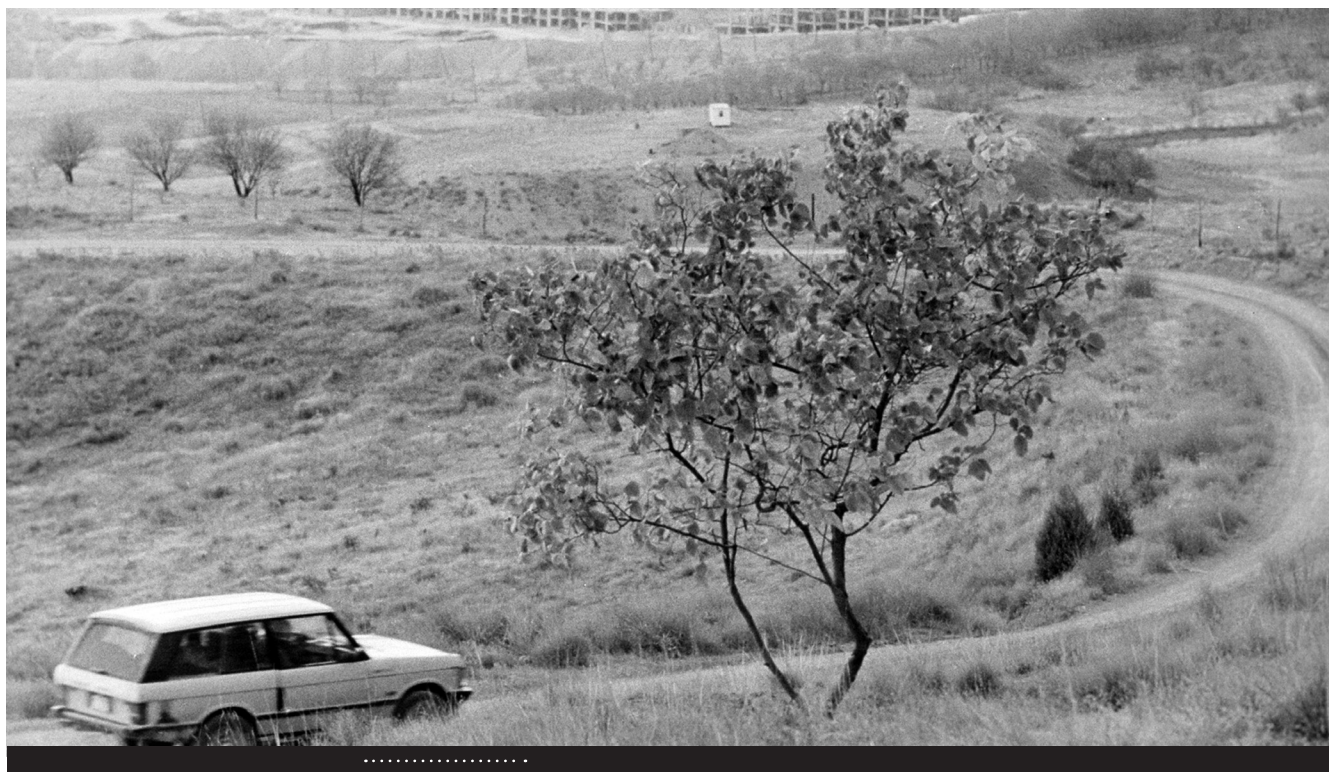
„AMI IGAZÁN SZÉP, AZ FOKOZHATATLANUL SZÉP”

Az iszlám művészetelmélet fontos tulajdonsága tehát, hogy alapvetően egyfajta ismeretelméleti paradigmát ad. Mint az ismeretelmélet aldiszciplínája, a tudással kapcsolatos többi nagy területhez is erősen kötődik, így az ontológiához, az etikához vagy éppen a valóság-bölcselethez. Ebből kifolyólag az iszlám esztétikát rendszerint egyenesen „metaesztétikának” szokták nevezni. A térség művészete így egyfelől a Korán üzenetét transzponálja fizikai formákká, amelyekkel állandóan a vallás alapelveire emlékeztet, másfelől a megismerés vágyát stimulálja. A megismerés folyamatát egyfajta duális modellben kell elképzelni, amelyben a külső megjelenés és a belső lényeg együttes feltérképezésének nagy szerepe van.

A világon minden a kozmikus erő hatása alatt létezik, de csak az ember képes rá, hogy művészetével ki is fejezze azt. Azok, akik iskoláztak, tudatában vannak ennek, ám az átlagember sem kerül hátrányba. Az esztétikum olyan demokratikus és mindenki számára nyitott kategória, amely minden befogadónak – legyen az képzett vagy képzetlen, keleti vagy nyugati – lehetőséget ad arra, hogy a transzcendentális élményt egyformán megtapasztalja.

„A keretek közötti valóságot ragadja meg”
(A cseresznye íze)





Ebből az iszlám működéséhez szervesen hozzátartozó és nagyon is gyakorlati funkcióból következik, hogy a szépség ebben a térségben nem luxus, hanem szükségyszerű és az élet minden területén kívánatos. A szépség ugyanis soha nem öncélú, és mindig az isteni szépséggel egyezik meg, ami a legegyszerűbb használati tárgytól a beduin szőnyegek keresztül a monumentális épületekig mindent meghatároz. A művész személye ezzel a nyugati gondolkodásban megszokottól erősen eltérő szerepbe kerül. Az alkotó olyan iparos lesz, akinek tehetsége nem különleges kegy, adottság vagy zsenialitás kérdése, inkább az isteni inspirációval kiegészülő tudás azokról a dolgokról, amelyek a környezetében jelen vannak. A művész nem magát fejezi ki, hanem a világ lényegét.

Az iszlám művészet és Kiarostami filmjeinek célja tehát alapvetően nem a leírás, hanem a stimuláció. A mozgókép mindkét világhoz egyformán kötődik és éppen a köztes létnek ez a finom egyensúlya az, ami a nézőt lenyűgözi. A szimbólumok és a dinamika kettős megjelenése szintén olyan sajátosság, ami mind Kiarostaminál, mind a tradicionális muszlim művészetben nagyon fontos. A dinamikát formai szinten elsősorban a ritmus

„Többé nem hoz gyümölcsöket“

(A cseresznye íze)

jeleníti meg, amely egyébként a klasszikus iszlám ornamentikának is lényeges eleme. A hosszú és közepesen hosszú snittek egymásutánja vagy a csendek és intenzív párbeszéddek váltakozása egy iszlám mecset díszítő elemeinek ritmusát idézi. Marco Della Grassa a dialógusok ütemének megismerő funkciót is tulajdonít, hiszen a szöveg nélküli részek a hallottak feldolgozására biztosítanak azonnali lehetőséget.

KÖLTŐI REALIZMUS ÉS SZÚFI JELKÉPEK

A *cseresznye íze* az iráni új film modellértékű darabja, amely az irányzatra jellemző tulajdonságokat és jelképeket bámulatosan tiszta formában hordozza. Ezek a motívumok a térségben évszázadokon keresztül csiszolódott tudást örökölték át, ezért többnyire nem is lehet őket kizárólag egyetlen ideológiához kötni. Kiarostami saját közlései alapján mégis találhatunk olyan érvényes vonatkoztatási rendszert, amely valamiféle struktúrába szervezi a filmjein látottakat. A rendező, akinek gyermekkorában édesapja a misztikus Rúmi verseit szavalta, felnőttként is erősen kötődik a szúfi költészethez. Már a *Hol a barátom háza?* első pillantásra egyszerűnek tűnő történetének létezik egy nagyon is erőteljes spirituális olvasata, de *A cseresznye*

ízében is meglepően sok szúfi szimbólumot és gondolatot fedezhetünk fel.

A szúfizmus már az iszlám korai időszakában kialakult, és a szíriai-iraki térségből terjedt át Iránra a 9-10. században. Olyan misztikus irányzat ez, amelynek nincs egységes dogmatikája, pillanatnyi képe így mindig az aktuális helytől, időtől és a szúfi mester egyéniségétől függ. Bár konkrét megvalósulása az egyes hívőknél nagyon különböző lehet, a központi gondolat mégis ugyanaz, amely szerint a transzcendentális világ személyes megtapasztalásának lehetősége mindenki számára egyformán adott, és bárki képes arra, hogy saját korlátaitól megszabadulva az isteni lényeggel egyesüljön. A szúfi két világban egyszerre van jelen, egyrészt ebben a valóságban, másrészt az ezzel párhuzamosan létező isteniben, amely kettősség a filmes dramaturgiára vonatkoztatva akár a dokumentarista-fikciós tulajdonságpárnak is megfeleltethető. A transzcendentális világ előzménye és következménye a realitásnak, amelyet tulajdonképpen teljesen körülölel. A két közeg közötti átjárás az ember számára nem lehetetlen, de minden esetben keményen meg kell küzdeni érte.

Ahhoz, hogy valaki eljusson az isteni természet közelébe, elsősorban egy olyan mesterre van szüksége, aki irányt mutat. A szúfi legnehezebb feladata az

