



JAFAR PANAHI ÉS A CENZÚRA
KRÁNICZ BENCE

A tiltás virágai

JAFAR PANAHI NYOLC ÉVVEL EZELŐTT TILTOTTÁK EL A FILMKÉSZÍTÉSTŐL ÉS ÍTÉLTÉK HÁZI ŐRIZETRE. NÉGY FILMJÉT MUTATTÁK BE AZÓTA.

Jafar Panahi, a ma élő legnevesebb iráni rendező nem 2010-ben kezdett csatározni az iráni cenzúrával. Karrierje során jóformán végig vegzálták a hatóságok: már első nagyjátékfilmjét, *A fehér léggömböt* (1995) is nehezen tudta leforgatni, *A tükör* (1997) elkészítése után pedig semmilyen állami támogatást nem kapott. 2000-ben, a velencei filmfesztivál fődíjával jutalmazott *A kör* bemutatója után a filmjeit betiltották Iránban, és négy évig nem rendezhetett újra. Tudván tudva, hogy a fundamentalista jobboldal közellenségének számít, Panahi 2009-ben a zöldpárti jelölt, Mirhossein Mousavi kampányát támogatta, és nyilvánosan vitatta a választás tisztaságát, amely politikai ellenfele, Mahmoud Ahmadinejad újraválasztását hozta. Ezután, 2010 márciusában törtek rá a házában a rendőrök, hogy családjával és az éppen nála vendégeskedő barátaival együtt letartóztassák.

A következő hónapok kálváriájáról a nyugati sajtó is beszámolt, igaz, az iráni rezsim vádakozásainak megfelelően, egyre kisebb lendülettel. Panahit előbb meg nem nevezett okok miatt tartották fogva, majd miután a legbefolyásosabb filmesek – Steven Spielbergtől Martin Scorsesén át Robert De Níróig – petícióban követelték a szabadon bocsátását, az iráni hatóságok államellenes bűncselekményekkel és propagandával vádolták meg a rendezőt. Az ítélet: hat év börtön és húsz évi eltiltás a filmezéstől. A kialakuló nemzetközi botrány hatására a felsőbb bíróság, noha helyben hagyta az ítéletet, a börtönbüntetést házi őrizetre enyhítette. A politikai vezetés

várakozásai szerint Jafar Panahi karrierje 2011-ben véget ért volna: a bírósági döntés értelmében nem írt és nem rendezhetett, az otthonát évekig nem hagyhatta el. A filmezéstől való eltiltásra Panahi azzal válaszolt, hogy azóta korábbi munkatempójánál is sürűbben, kétévente csinál filmet.

MUSZÁJ-FŐHŐS

A Panahi-filmek története innentől kezdve több is, kevesebb is egy szuverén szerző művészi munkájának történeténél. Több, amennyiben minden film a diktatúrának mutatott középső ujj: amíg nem zártok börtönbe, vagy nem állítotok mellém őrséget, filmet fogok csinálni. A művek megítélése szempontjából nem kellene, hogy számítson, mégis rendre bekerül a hírekbe, rendezőjük hogyan csempészi ki a filmeket az országból, milyen szolidaritási akció szerveződik a fesztiváloktól távol maradó Panahi miatt, és mit mondanak neves és szabad művész kollégái a tartahatatlan helyzetről. Az *Ez nem egy filmet* (2011) tartalmazó pendrive tortába csomagolva jutott el a Cannes-i fesztivál előzsűrijéhez, a *Három nő* (2018) premierjén ugyanott üresen maradt egy szék a rendezőnek. A nemzetközi forgalmazók finom falatok kíséretében egyezhettek meg a film bemutatásáról az első vetítést követő fogadáson, miközben a rendező még mindig nem hagyhatja el a hazáját. Az efféle farmuci helyzetek leválnak a filmekről, a szélesebb közvélemény számára – és olykor a fesztiválokon Panahiról nyilatkozó filmeseknek is – mégis fontosabbak, mint maguk a művek.

Ha a bemutatás körülményei egyszerre növelik a Panahi-filmek hírérté-

két és terelik el a figyelmet művészi értékeikről, úgy a cenzúra kijátszásának kényszere szintén ellentmondásos helyzetet teremt: a korlátozások gúzsba kötik a rendezőt, de nyilvánvalóan inspirálják is. A tiltás életbe lépése óta bemutatott filmek eltávolodnak a pályát nyitó gyerektörténetektől és a kétezres évek szikáran társadalomkritikus, az önreflexiót jobbra nélkülöző Panahi-műveinek hangvételétől, és a szerzőt állítják előtérbe. Mondhatni, jobb híján, mert ha Panahi nem kap lehetőséget, hogy komoly stábbal, változatos helyszíneken forgasson, akkor azt filmezi le, amit tud, vagyis végső soron saját magát. A házi őrizet magányosabb tette a rendezőt, a magány pedig felnyújtotta saját művészi perszónáját: Panahi szereplőként is feltűnik mind a négy, 2010 óta készített filmjében, az *Ez nem egy film* és a *Taxi Teherán* (2015) esetében pedig egyenesen ő a főszereplő és a főhős.

Ez nem jelenti azt, hogy újabb filmjei ne kapcsolódnának ezer szállal a korábbiakhoz, ugyanannak a szerzői életműnek szerves részeit képezve. Az *Ez nem egy film* története éppen úgy banálisan hétköznapi és kívülről szemlélve jobbára eseménytelen, mint *A fehér léggömbben* a zsebpénze után kajtató kislány délutánja. Panahi megreggelizik, elbeszélget a beugrós gondnokkal – csupa jelentéktelen, mindennapi esemény, amely itt a cselekvésképtelenség jele, a rendezőt ugyanis otthonülésre kárhoztatták. Szinte ösztönös önvédelmi reakció, hogy teljes emberi és művészi lefokozottságának pillanatában Panahi kidomborítja és közszemlére teszi művészi öntudatát: lakása fogságában arról beszél a kamerát tartó operatőr barátjának, milyen filmet tervezett volna leforgatni, ha nem hoznak el-lene ítéletet, és szóba hozza *A tükör* híres trükkjét, amikor a kislány főhős egyszer csak kiszáll a filmezés nevű játékból, és a „valóságban” is hazaindulna. A rendező azt sugallja, neki is itt lenne az ideje abbahagyni a szerepjátszást, ám valójában éppen ezzel a párhuzammal tesz hitet a továbbforgatás igénye mellett. A 2010 utáni Panahi-filmekben *A tükör* előzménye után még kuszábbá válik fikció és valóság viszonya: Panahi folyton dokumentarizmust mímél, a képbe komponálja és a cenzúra mementója-



ként viszi színre magát, eközben megrendezett szituációkat filmez le. Amit látunk, egyszerre a külső, diktatórikus valóság, és belső művészi szabályok szerint működő fikciós világ. Olyan zárt játéktér, amelyet az *Ez nem egy film* hőse is felrajzol maga köré, hogy egy soha meg nem valósuló film jeleneteit eljátszhassa.

A dokumentarista attitűddel folytatott játék és a bonyolult önreflexiós stratégia ugyanakkor nemcsak a Panahi művészi öntudatát megerősítő terápia eszköze, illetve a kényszerítő erejű intézkedésekből adódó egyetlen lehetséges alkotói válasz, hanem a modernista iráni film hagyományaihoz való kapcsolódás jele is. Ahogy mestere, Kiarostami, úgy Panahi is magától értetődően mozog abban a kulturális tradícióban, amelyet az iráni filmrendezők társadalmi presztízse, sztárustátusza tesz különlegessé. Éppen akkor, amikor a törvény erejével szakítanak el ettől a hagyománytól, Panahi visszatál hozzá. Nemcsak közéleti megnyilvánulásaiban, ha-

„Jobbára megfigyelő marad”

(Három nő – Behnaz Jafari és Jafar Panahi)

nem filmjeiben is felvállalja véleményformáló, sőt „társadalomgyógyító” szerepét. Nyugati nézőként olykor megmosolyogtató, ha ebben a szerepben nincs ironia, ha Panahi szinte eltelni látszik saját művészi fontosságának tudatával. Ilyenkor nyugodtan jusson eszünkbe, a rendező milyen árat fizet a tanító-mester státuszáért.

Köztiszteltetben álló és az emberek között közvetíteni hivatott figuraként jelenik meg Panahi a *Taxi Teherán*ban is. A film forgatása idején már elhagyhatta a lakását, csak az országot nem, így aztán lakása helyett egy másik, bezártságra utaló térben, egy autó volánja mögött látjuk viszont. Ahogy utastól utasig, kerülettől kerületig követik egymást a film epizódjai, egyre egyértelműbbé válik, hogy a mutatott kép a Nyugatnak szól: Panahi kedélyes kalauzként villantja fel a teheráni mindennapok egy-egy társadalmi problémáját, a kisemberi frusztrációkat. Művészileg éppen azért gyengébb a film, mert a szerkezet túlságosan

mesterkelt és egyszerű, a rendező pozíciója pedig egyoldalú. Az életműre utaló reflexiók – jelentőséggel bíró aranyhaltól öntudatos kislányig – inkább tűnnek a Panahi-katalógus fel-lapozásának, mint a történet szerves részeinek, és ugyancsak keresettek a társadalomkritikus futamok a halál-büntetés-párti bűnözőtől a taxi végső kirablásáig.

Az utolsó utas, a Panahi rendező-kollégája mellett kiálló, a hatóságok fenyegetésében élő művészekkel szolidaritást vállaló nő jelenete nyílt panaszlevél: újabb és újabb értelmiségek kerülnek kiszolgáltatott helyzetbe, miközben külső segítség aligha várható. A rendező egykedvűen tájékoztat a körülményekről, a képviselő kedvéért viszont lemond a tőle megszokott, összetett formanyelvről. Az eltelt óta forgatott dokufikciós filmjei közül az *Ez nem egy film* lassabb, bonyolultabb, a *Taxi Teherán* a drámainak szánt jelenetek – elsősorban a haldokló férfi története – ellenére szórakoztatóbb és felszínesebb, a lefojtott düh viszont mindkét film mögött érezhető.

PÁLYÁN KÍVÜL

Formai szempontból az a 2010 utáni Panahi-film a legizgalmasabb, amely a legtávolabb jut az iráni társadalmi problémák tárgyalásától, és egy olyan művészi élethelyzetet mutat be, amelynek első látásra nincs köze a diktatúrához. Ahogy az *Ez nem egy film* esetében a kamerát tartó Mojtaba Mirtahmasb, a *Behúzott függönyök* (2013) stáblistáján egy másik alkotótárs, A körforgatókönyvét is jegyző Kambuzia Partovi van feltüntetve társrendezőként. A Berlinlén Ezüst Medvét nyert filmben Partovi elsősorban mégsem társrendező, hanem színész és író, e két szerepe pedig össze is csúszik: egy olyan íróat játszik, aki bezárkózik magányos víkendházába, hogy nyugodtan dolgozhasson. Nem sokkal később egy testvérpár jelenik meg a házban, akik egy tüntetés után a hatóságok elől menekülnek (ezeket a jeleneteket nem Panahi, hanem valóban Partovi írta). A valódi fordulat viszont nem ez, hanem amikor megsejtjük – előbb vizuális nyomokból, például filmplakátok láttán –, hogy valójában Jafar Panahi háza a történet helyszíne. Majd felbukkan maga Panahi is, a név nélküli íróhős és a vele maradó, forradalmár attitűddel lázongó nő pozíciója pedig elbizonytalanodik.

A film elején könnyen átláthatóan mutatkozik a szerzői szándék: az író Panahi alteregója, az alkotói válság leküzdésére szolgáló, önként vállalt rab-ság Panahi cseppet sem önként vállalt elszigeteltségének tükrö. A rendező bátor és rokonszenves vállalása szerint az egyedüllét, legyen bár kényszerű vagy szabadon választott, lehetőséget ad az alkotásra, a művészi megújulásra. Panahi felfogása szerint a munkától való eltiltás érdekében kiszabott házi őrizet valójában pont, hogy serkenti a munkát, hiszen magányában mást sem csinálhat, csak dolgozni tud. „Más is van az életben, mint a munka” – okítja az utcáról betoppanó lány az íróat. „Igen, de számomra minden más idegen” – feleli a férfi, és bizonyára Panahit visszhangozza. A nő viszont arra akarja rávenni az íróat, hogy politikai értelemben is foglaljon állást, segítsen a házba bekeredezkedő testvérpárnak. Hiába zárja ki a külvilágot vastag, fekete függönnyel, a valóság rendre betör hozzá. A képlet mégsem ilyen egyszerű, mert a testvérpár státusa is bizonytalan. A báty egyik pillanatban még a házban van,

majd eltűnik, húga pedig gyanúsán úgy viselkedik, mint aki kifejezetten az íróat akarta felkeresni, nem csak véletlenül tört rá a házában.

Panahi mint szereplő megjelenése végképp összegubancolja a szálakat: noha egy fedél alatt jár-kezel velük, nem találkozik az ideológiai vitába keveredő íróval és a nővel. Nem többek ők a rendező fejből kipattant szereplőknél, jelentőségük mégsem gyengül, mert kettejük történetzála továbbra is téttel bír, miközben Panahi voltaképpen nem csinál semmit. A rendezőt tétlenségre kárhoztatják, de figuráinak megvan a saját életük. Panahi egyszerre hívja fel a figyelmet saját fogságára és hívja ki a szabadságát azáltal, hogy filmjei szereplőjeként tállja magát. Ugyanazt a játékot folytatja, amit *A tükrökben* kezdett el: egyszerre fokozza le és emeli fel szereplőit, néha a Valóság, néha a Fikció feliratú dobozba pakolja őket, míg végül sem a figurái, sem ő, a néző meg pláne nem tudja, melyik dobozban is volna a helyük. Van egyáltalán doboz?

A ravasz önreflexiós hálózat felépítése mellett Panahi karrierje egyik legviccesebb jelenetét is leforgatja a *Behúzott függönyökben*. Az író kutyája érdeklődve nézi a híradót, amelyben éppen a kötelező érvénnyel befogott teheráni kóbor kutyákról beszélnek. A kutya a tévében figyel, amint a rendszer ellenségévé válik, az ő helyzete mégis kivételes, mert háziállatként jó-módban és biztonságban élhet, igaz, bezárva. A csattanó: az író kutyáját Jafar Panahi viszi magával, mikor a film végén elhagyja a házat.

Legújabb filmjében, a *Három nőben* Panahi ugyancsak a háttérbe húzódik, és az *Ez nem egy filmmel* vagy a *Taxi Teheránnal* ellentétben másnak engedi át a főhősszerepet. A történet középpontjában ezúttal egy színésznő áll, aki rejtélyes videóüzenetet kap: egy kamaszlány segélykiáltása jut el hozzá, amelyben a lány elmeséli, hogy ő is színészi pályára akart lépni, ám ezt a családjá megtiltotta, ezért az öngyilkosságba menekül. A hősnő nem tudja mire vélni az üzenetet, de aggódik, így megkéri Jafar Panahit, hogy vigye el a lány falujába. Rég láttuk Panahit ilyen nagy utat megtenni egy film kedvéért, nem véletlen, hogy szerettei féltik is a bajtól. „Ugye nem csinálsz filmet már megint?” – kérdezi tőle telefonon

rosszat sejtő anyja. Panahi nem árulja el az igazat, mert természetesen forgatni indul, északnyugatra, a török határ közelébe. Noha vidéken is sokan felismerik, és egyesek nyíltan azt várják tőle, hogy oldja meg a problémáikat, a rendező ezúttal jobbjára megfigyelő marad.

A *Három nő* nem az ő története, hanem három nőé. Három nemzedék nőalakjainak, három színésznőnek jut fontos szerep a történetben: a kamaszlány pályája el sem kezdődhetett, a hősnő éppen a pálya csúcán van, a falu szélén élő, idős színésznő pedig már visszavonult. Panahi társadalmi problémafelvetései a *Taxi Teheránnal* ellentétben itt nem kimódoltak. A *Három nő* a női önállóság és érdekérvényesítés lehetőségeiről, az érvényesülés érdekében hozott áldozatokról és felvállalt hazugságokról, a béklyóvá váló családi kötelekekről szól. Ezek a témák persze párhuzamba állíthatók a rendező korlátaival és dilemmáival, mégis üdítően hat, hogy Panahi nem nyíltan önmagáról beszél, hanem szerényebben, visszafogottabban vesz részt a produkcióban – miközben a hősnő az idős színésznő házában vendégeskedik, ő az autójában vár. Eközben letagadhatatlanul az ő filmjét látjuk, ugyanazokat a küzdelmes női sorsokat, mint *A körben* vagy a *Pályán kívül* (2006) futballszurkolóinak történetében. Mintha Panahi az eltiltás óta most először nem elégedne meg azzal, hogy távirati stílusban tájékoztat az iráni közélet botrányairól, hanem mélyebbre megy, bonyolultabb társadalmi csapdákat mutat be, és tartózkodik az ítélekezéstől. „A legfontosabb, hogy mindent megmutass” – mondja neki operatőre az *Ez nem egy filmben*, mikor bekapcsolva az asztalon hagyja a kamerát. A *Három nőben* Panahi elrejti a saját méltatlan helyzete miatt érzett fájdalmát, hogy azokról beszéljen, akik nála rosszabb körülmények között, még több korlátozástól fojtogatva élnek. Azért persze a diktatúráról is van véleménye: szerinte azt csak bekapcsolt kamerával lehet megdönteni.

HÁROM NŐ (Se rokh) – iráni, 2018. Rendezte: Jafar Panahi. Írta: Jafar Panahi és Nader Saeivar. Kép: Amin Jafari. Szereplők: Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei. Gyártó: Jafar Panahi Film Productions. Forgalmazó: Cirko Film. Feliratos. 100 perc.