

SEM KELET, SEM NYUGAT

BARKÓCZI JANKA

„Sem kelet
sem nyugat
sem észak
sem dél
csak ez a pont, ahol én állok most.”
(Abbas Kiarostami verse)

Abbas Kiarostami 1997. május 18-án a cannes-i *Grand Théâtre Lumière* színpadán elragadtatottságában kétszer is arcon csókolta a neki Arany Pálmát átnyújtó Catherine Deneuve színésznőt. Mivel a boldog nyertes és a bájos hölgy között nem állt fenn házastársi viszony, a ceremónia képsorai botrányt kavartak Iránban. Bár a díjjal elismert *A cseresznye íze* (*Tam e guilass*, 1997) című film ettől kezdve az egész iráni újhullám irányzatának szimbóluma lett, a frissen kitüntetett rendező a vallásos-erkölcsi alapon indított támadások miatt jobbnak látta egy hétig halogatni hazatérését.

Vajon mi állt az európai hírszerkesztőket megmosolyogtató konfliktus hátterében? Miért ünnepelték olyan lelkesen külföldön és támadták otthon a világhírűvé lett alkotót? Hogyan hatott egymásra fesztiválpolitika és nagypolitika és miért nem tudta kikezdeni egyik sem egy önmagában is érvényes mű sorsát? Ha *A cseresznye íze* jelentőségét a maga teljességében szeretnénk megérteni, mindenképp látnunk kell népszerűségének kettős kulcsát: az egyetemes esztétikai érték ugyanis kitűnő időzítéssel párosult, ami több oldalról is biztosította a film legendáját.

PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK

Kiarostami művészetének nyugati kritikusai rendre ugyanazokkal a mély tisztelettel tanúskodó, súlyos, ám a szoros értelmezés kapcsán mégis nehezen megragadható jelzőkkel illetik filmjeit.

KIAROSTAMI CSENDES ÉS POLITIKAMENTES, DE A SOKSZÍNŰ PERZSA TÁRSADALMAT HŰEN MEGIDÉZŐ REMEKMŰVÉNEK NAGY SZEREPE VOLT ABBAN, HOGY A 90-ES ÉVEK VÉGÉN IRÁN NEGATÍV MEGÍTÉLÉSE MEGVÁLTOZOTT.

Ő „az új iráni mozgókép költője”, „elvonat intellektualista” és „egyetemes gondolkodó”, akinek alkotásai „művészettel és humánussal telve pulzálóak” vagy épp „az élet nagy kérdéseit” boncolgatják. Az európai és tengerentúli fesztiválok örök favoritjaiként elkönyvelt darabokhoz a közönség akár látatlanban is magabiztosan társítja a vonzó és kikezdetlen tulajdonságokat, amelyek létjogosultságát kellően általános jelentésük és a rendező nyitott értelmezések iránti vonzalma erősíti meg. Az életmű esszenciális filmjének, *A cseresznye íze* nék térben és időben történő elhelyezése mégis jól szemlélteti, hogy a szerző feltűnő apolitikussága és univerzalizmusa mellett, milyen szorosan kötődik az iszlám kultúrához és ahhoz a pillanatnyi közéleti helyzethez, amelyben élt.

A sah rendszerét felváltó 1979-es forradalom nyomán Iránban az iszlám elvein nyugvó új állam jött létre, melyben egyszerre kaptak szerepet a demokratikus intézményi elemek és a vallásos vezetés szervei. Az ország az alkotmányozástól *A cseresznye íze* nék bemutatásáig eltelt két mozgalmas évtized alatt megélt egy Irakkal vívott hosszú és traumatikus háborút és az iszlám kormányzat gyakorlati működésével kapcsolatban is számos tanulságot vonhatott le. Az iráni politikai élet ennek megfelelően nem maradt egysíkú, hanem több irányzat és érdekcsoport állandó küzdelmének színterévé vált. 1997. május 23-án, mindössze öt nappal a Deneuve-Kiarostami puszlik elcsattanása után Seyyed Mohammad

Khatamit, a reformok ígéretével harcba szálló liberális teológust 70%-os elsőprő győzelemmel az Iráni Iszlám Köztársaság elnökének választották. Támogatói között döntő többségben voltak azok a tanult fiatalok és nők, akik gazdasági átalakulást és egyéb szociális intézkedéseket követeltek. A tudóstól, aki egy ideig a hamburgi Iszlám Központ igazgatója volt és politikusként éveken át a kulturális tárcát vezette, sokan a Nyugat csábító szellemi javai felé való nyitást is joggal remélték. Az 1997-ben beköszöntött „teheráni tavasz” lendülete még a 2001-es választások idején is tartott, amikor a korábbi is felülmúló, 78%-os reformista győzelem született, hogy aztán a világpolitika nagy fordulatait követően 2005 után a reformerek sikertelenségéből profitáló ultrakonzervatív erők vegyék át a hatalmat.

Az 1997 és 2005 közötti időszak folyamán Abbas Kiarostami stílusa a kísérletezéstől a kiforrott esztétikáig jutott. A cannes-i győzelem időpontja ezen kívül feltűnő egybeesést mutat az iráni reformisták hatalomátvételével, ami a hazai és nemzetközi politikában egy reményteli és optimista korszak nyitányát jelentette. *A cseresznye íze* nék és Khataminak a maga területén egyaránt komoly szerepe volt az Iránról alkotott negatív kép átalakításában. A '90-es évek külföldi filmjei által demonizált iráni társadalom Kiarostami prezentálásában szeretetreméltó és emberi arcot kapott, amellyel az érintkezés többé már nem volt elképzelhetetlen. A *Time* magazin nemzet-

közi kiadásának 1998. január 5-én megjelent, Khatamit is méltató száma a következőket írja az előző év legjobb filmjének megválasztott *A cseresznye ízeről*: „A film artistikus egyszerűsége, a tisztelet, amellyel a megszólalók hite felé közelít, a szentimentalizmus elutasítása: mind a rendező művészetének koncepcióját erősítik. Engedjük, hogy a film szabadon hasson; Kiarostami talál egy csendes helyet, ahonnan az ember szívét hallgathatja, egészen addig, amíg az meg nem áll dobogni. És még azután is.”

A CIVILIZÁCIÓK KÖZÖTTI PÁRBESZÉD PROGRAMJA

Christiane Amanpour riporternő 1998. január 7-én emlékezetes interjút készített a CNN amerikai hírtelevízió számára. Beszélgetőpartnere, Khatami elnök az interjú során iráni részről korábban nem tapasztalt hangot ütött meg. Kiemelte a szellemi javak kelet és nyugat közötti cseréjének fontosságát és „a bizalmatlanság falának áttörése” érdekében az Egyesült Államokkal való dialógus megkezdésére buzdított. A hagyományos vallási és kulturális szembenállás helyett párbeszédet

szorgalmazott, és elismerte az amerikai nép demokratikus értékeket teremtő munkásságát. A koncepció ezek után 1998. január 19-én *A Nyugat erényeiről (On the Virtues of the West)* címmel a *Time* magazinban, személyesen az elnök tollából, írásban is világot látott. A Khatami-féle elképzelést, Samuel P. Huntingtonnak a civilizációk közti összecsapást prognosztizáló hírhedt elméletével szemben, hamarosan „a civilizációk közötti párbeszéd programjaként” kezdték emlegetni. A gondolat olyan népszerű lett, hogy az ENSZ a 2001-es esztendőt – utólag meglehetősen morbidnak tűnő időzítéssel – egyenesen „A civilizációk közötti párbeszéd évének” nyilvánította.

Mindezek alapján nem lehet véletlen, hogy a nemzetközi kapcsolatok alakulása valamint az ezredforduló filmszakmai sikerei között erős párhuzam állítható. Ezen a téren a leglátványosabb eredmény minden bizonnyal az első iráni Oscar-jelölés megszerzése, amely nem sokkal korábban még elképzelhetetlen volt. 1995-ben a Kiarostami forgatókönyvéből Jafar Panahi által rendezett *A fehér léggömb* című film már szerepelt volna az Amerikai

Filmakadémia által jelölt legjobb külföldi filmek finalistáinak listáján, de az iráni kormányzat az utolsó pillanatban visszamondta a lehetőséget. 1998-ban azonban Majid Majidi *A mennyország gyermekei (Bacheha-Ye aseman)*, 1997 című alkotása végre hivatalosan is indulhatott a legjobb idegen nyelvű filmek járó szobrocskáért.

Mivel a civilizációk közötti párbeszéd gondolata mindenképp előtt nem a nagypolitikára, hanem a kulturális közeledésre vonatkozott, ezen a téren számtalan jelképes gesztus tanúi lehetünk. A *Cahiers du Cinéma* például az életmű addigi darabjai alapján és a későbbi sikereket megelőlegezve már 1995. július-augusztusi 493. számának borítóját teljes egészében „Kiarostami le magnifique”-nek szentelte. Amikor *A cseresznye íze* meghívást nyert Cannes-ba az iráni vezetés először megtiltotta, majd egy hirtelen váltással mégis hasznosnak ítélte bemutatását. Ali-Akbar Velayati külügyminiszter végül állítólag személyesen egyeztetett Gilles Jacob fesztiváligazgatóval, hogy külön eljárás keretében szervezzék a filmnek vetítést. A kópia szó szerint az utolsó utáni pillanatban hajózott be a városba, így a később díjnyertes film

„Nagyon is konkrét missziót folytat”
(*A cseresznye íze* – Homayoun Ershadi)





még a rendezvény katalógusába sem került bele.

Egy kultuszfilm anatómiájának feltárása közben a megszületésekor fennálló történelmi-intézményi keretek áttekintése az értékelés szempontjából is lényeges körülményekre mutathat rá. A *cseresznye ízének* és az iráni új film egész jelenségének értelmezésekor sem vonatkoztathatunk el attól a politikai és szervezeti struktúrától, amelyben ezek a művek születtek.

A VALÓSÁG BÚVÖLETÉBEN

A *cseresznye ízében* a valóság és fikció kapcsolatának problémája több szinten is megjelenik: a történet fontos referenciapontjait az iráni társadalom aktuális kérdései adják, a film utolsó jelenetében éles dokumentarista váltás történik, az amatőr szereplők alkalmazása pedig még a tisztán fikciós részeknek is különleges aurát kölcsönöz. A film színészeiről maga Kiarostami meséli el, hogy a forgatás során mindegyikük képes volt arra, hogy megfeleljen a felvételeket készítő stábról, és egy idő után valóban győzködni kezdtek Badii urat arról, hogy ha módot talál rá, mégse kövessen el öngyilkosságot. A kiskatonát játszó fiú egy ponton túl például annyira komolyan vette a helyzetet, hogy érvei sikertelenségét látva pánikba esett és megszökött. A filmbeli jelenet tehát, amelyben hirtelen kiugrik

**„Szám-talan
jellekés gesztus
tanúi lehetünk”**

(A *cseresznye íze*)

az autóból és elfut, teljesen spontán és valóságos. A dramaturgia így alakul át a szemünk előtt, mégis észrevétlenül, fikcióból dokumentummá, a szereplők önálló kezdeményezésének köszönhetően. A dialógusok és a cselekmény hangsúlyai alapján épp ezért feltételezhetjük, hogy kaszting az előadói képességeken bőven túlmutató, szimbolikus döntés eredménye.

A *cseresznye ízének* négy figurája együtt és külön-külön is rendkívül jól szemlélteti ezt a tételt. A szereplők amatőrök, sőt némelyikük – mint az állatpreparátor Bagheri úr – a filmben egyenesen saját valódi nevét használja. Bár a rendező az általa adott interjúkban többször felhívja a figyelmet arra, hogy választása végső soron spontán döntés volt, a történet többszöri újraforgatásának és vágásának ténye mégis nagyfokú konstruáltságot sugall. Nem mellékes, hogy Badii úr és három utasa generációs, szociális és etnikai szempontból négy különböző, egymástól jól elkülöníthető csoportot képvisel. A fiatal-középkorú-idős utasok életkorának hármassága olyan jellekés megoldás, melyet kiegészít az indoírani kultúrkörben jellegzetes archaikus társadalomkép tiszta megjelenése. Az első fiatalember „harcos”, a második középkorú szeminarista tehát „pap”, a harmadik az idős „dolgozó”. Különböző minőségük az egyes utasok öngyil-

kosság kérdéséhez való hozzáállását is eltérővé teszi. Mivel ezekre a jellemzőkre a beszélgetések során többször is kitérnek, mindenképp számolnunk kell azzal, hogy identitásuk ábrázolása a film univerzumának figyelmen kívül hagyhatatlan része.

A pontosan megrajzolt alakok csoportjából egyedül a halálba készülő főszereplő lóg ki valamiképpen, hiszen róla szinte semmit nem tudunk meg, azon kívül, hogy valami nagyon bántja. Őt Homayoun Ershadi teheráni műkereskedő alakítja lenyűgözően, aki eredeti foglalkozását tekintve építész. Az általa játszott karakter az autója és gesztusai alapján jól szituált, rendezett körülmények között élő, ám éppen kis-sé talajt vesztett férfi, de ennél többet nem árul el magáról. A pontosabb információk visszatartásával Kiarostami a közte és a nézők között fennálló távolságot igyekszik biztosítani, hogy a felesleges azonosulás és empátia semmiképp se vonja el a figyelmet a tulajdonképpeni témáról. Badii úr ilyen módon a vele interakcióba lépő idegenek azonosságának kibontóivá lép elő, akik kérdéseire reflektálva önkéntelenül is elhelyezik magukat a film és az ország szociális és geopolitikai tablóján. Míg a főhős mindennapjairól a teljes játékidő alatt nem kapunk érdemi információt, az utasok helyzetéről, kilátásairól és motivációjáról sokat megtudunk. Ha észben tartjuk,

hogy az amatőr színészeket keresztül milyen erős kapcsolatban áll mindez a valósággal, kiderül, hogy a korabeli társadalom reprezentációjának egy nagyon erős és érzékletes megoldásával állunk szemben.

ÍME, IRÁN

A rejtélyes sofőrhez beszálló utasok, szimbolikus jellemzőik mellett, egy-egy jól meghatározható társadalmi csoportot is képviselnek. Egy-egy mondatuk a fikció kontextusánál tágabb, valóságos problémákra utal, és bár a film átgondolt szerkesztésének köszönhetően ezeknek a hivatkozásoknak az ismerete nélkül is tökéletesen érthető, úgy tűnik, hogy Kiarostami a hazai nézők előtt valamiféle integráló missziót folytat. Badii úr három utasa a modern Irán három különböző etnikumból származik. Az első utas egy fiatal katona, akiről hamar kiderül, hogy az iráni Kurdisztánból nem sokkal korábban érkezett Teheránba családjával együtt. Az egykori parasztleány visszavágyik szülőföldjére, de még jobban szeretne a zavaros fejű, öngyilkosságra készülő sofőrtől megszökni. Ljedtségén nem is csodálkozhatunk, hiszen Badii úr magatartása a társalgás során végig meglehetősen offenzív. Képes bármilyen érvert bevetni, hogy alanyát rávegye a megállapodásra, amelyek közül a legkeményebb éppen arra apellál, hogy a kurdok hányattatott sorsát ismerve biztosra vehető, hogy a fiú fogott már fegyvert és látott már halottat. Hogy a kézenfekvőnek tűnő vallási témát a beszélgetés során mindkét fél látványosan mellőzi, annak többek között az lehet az oka, hogy Badii az iráni muszlim lakosság 90%-át adó síita, a katona pedig a velük nem teljesen felhőtlen viszonyt ápoló, kurdok körében elterjedt szunnita irányzatot követi. Kiarostami kurdok iránti érdeklődése *A cseresznye íze* elkészítése után is töretlen maradt, így a *Szelek szárnyán* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) című filmjének nagy részét már Kurdisztánban, a neves iráni kurd rendező, Bahman Ghobadi és családja hathatós segítségével forgatta.

A katona riadt menekülése után Badii úr egy cementgyártó telep biztonsági őrébe és annak ismerősébe botlik. Mindketten afgán bevándorlók, utóbbi ráadásul egy papi szeminárium hallgatója, akinek lelkiismeretes döntésére joggal lehet számítani. Az első afgán

férfival folytatott rövid beszélgetés az apolitikus Kiarostamitól meglepő módon nemcsak a papnövendék kilétét, de az afgán-kérdés éppen aktuális vonatkozásait is dióhéjban vázolja. A párbeszéd világosan mutatja, hogy a szimbolikus történet szükségszerűen sűrűdik a valósággal, melyre egyértelműen utal is. Az itt elhangzó ismeretterjesztő megállapítások azért is különösen érdekesek, mert a filmben is említett 1978-85-ös, az irak-iráni háború által időben keresztezett bevándorlási hullámot éppen *A cseresznye íze*nek forgatásakor követte a második, amely eltartott egészen 2001-ig. A menekültekhez való egyébként meglehetősen ambivalens viszony már csak azért sem mellékes, mert Irán ebben az időben a világ legszámosabb menekültpopulációját befogadó állammá vált. Az ide kerülő afgánok jelentős része éppen Teherán környékére költözött, ahol gyakran vesélyes vagy alantásnak tartott munkákat végzett, építkezéseken dolgozott, vagy éppen – ahogy a filmben is látjuk – éjjeliőrködött.

Noha 1994-95 folyamán például ők termelték meg a bruttó nemzeti össztermék 4,4%-át, a mainstream filmekben és a televíziós sorozatokban sokszor mint negatív szereplők, a bűnözéshez és drogterjesztéshez köthető alakok jelennek meg. Az iráni művészfilm egyes alkotói az előbbieknél természetesen sokkal toleránsabb formában dolgozák fel a témát – például *A biciklista* (*Bicycleran*, 1987), *Kandahar* (*Safar e Ghandehar*, 2001), *Baran* (*Baran*, 2001). *A fehér léggömb* (*Badkonake sefid*, 1995) című Panahi-film pedig, amelynek forgatókönyvét Abbas Kiarostami jegyzi egy afgán léggömbáros kisfiú képevel zárul, aki Teherán kellős közepén magányosan áruhája ballonját.

Badii úr másik afgán beszélgetőtársának, azaz a „második utasnak” az esete az előzőnél más szempontból is bonyolultabb. Ő minden bizonnyal egyike annak a számos síita, főleg hazara származású diáknak, akik kifejezetten vallásos szemináriumokat végezni látogatnak át a szomszédos országba. Ezek a nebulók visszatérésük után rendszerint tanítókká és papokká, valamint a gazdasági befolyás (és bizonyos fegyverszállítmányok) letéteményesivé válnak, amivel Irán pozícióit jelentősen erősítik az országban. A diák a Badiival folytatott eszmecserebe láthatóan minden erejét

beleadja, és ezzel tulajdonképpen az öngyilkosságról szóló több évszázados dogmatikai vitát kelti életre. Érveit egy kiváló tanulóhoz méltó precizitással, a Koránból vett idézetekkel megtűzdelve sorolja fel, de Badii éppen a dilemma tankönyvekben nem leírható lényegére hivatkozva vág vissza neki. „Az öngyilkosság halálos bűn, de boldogtalannak lenni is az.” – mondja a sofőr egy ponton, és ezzel feleslegessé tesz minden további próbálkozást.

Dramaturgiai szempontból minden bizonnyal az utolsó útitárs szerepe a legfontosabb, aki nemcsak hogy elvállalja a furcsa megbízatást, de monológjában mintegy szintetizálja a korábban elhangzottakat. Az idős állapotpreparátor, Bagheri úr a probléma megoldásaként egyfajta új, spirituális megközelítést kínál, amellyel láthatóan egyedülként képes hatni Badiira, szimbolikus alakja a film misztikus olvasatában is kulcspozíciót foglal el. Bagheri úr szintén amatőr színész, akit a stáb forgatás közben véletlenül fedezett fel. A 15. század óta Iránban élő azeri törökök közé tartozik, akik az ország legnagyobb kisebbségét alkotják. A főleg északnyugaton és Teherán környékén élő azeriek pozíciói az 1979 óta jelentősen megerősödtek, a korábbi gyakorlathoz képest nyelvük és kultúrájuk ápolásában jelentős szabadságot kaptak. Integrációjukat mértékét mutatja, hogy Ali Khamenei Legfelsőbb Vezető maga is közülük származik. Az azeri kisebbségnek meghatározó szerepe van a populáris kultúra alakításában, és az előző népcsoportokhoz hasonlóan gyakran feltűnnek a mozivászonon is.

*A cseresznye íze*nek szereplői természetesen inkább a jószerecse, mint politikailag korrektt és tudatos váltogatás révén kerültek egy történetbe, azonban az általuk létrehozott alkotói közösség végül az iráni társadalom diverzitásának szép metaforája lett. A kurd, az afgán és az azeri férfi nemcsak Badii úr, de az egész ország utasai egyben, akiknek együttműködése mindkét szinten nélkülözhetetlen. A felek nyíltsága és egymás iránti kíváncsisága a kulturális különbségek kezelésének olyan technikája, amely az európai nézők számára – akár az egyes személyek származásának pontos ismerete nélkül is – jól dekódolható és példaértékű lehet.

(Folytatjuk)