

VINCZE TERÉZ

Közelkép a Közel-Keletről

Dokumentum, fikció és önreflexió a kortárs iráni filmben

„Én személy szerint nem tudom definiálni a különbséget
egy dokumentumfilm és egy történetmesélő film között.”
(Abbas Kiarostami)¹

Az elmúlt két évtized iráni filmművészetének kapcsán kézenfekvő kérdésfelvetésnek tűnik a realizmus, dokumentarizmus és fikcionalitás viszonyának vizsgálata, és ezekkel szoros összefüggésben az önreflexív filmszerkesztési eljárások kitüntetett szerepe bizonyos meghatározó iráni rendezők életművében (az ismertebb nevek közül mindenképpen ide sorolandó: Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi).

Jelen dolgozatban az iráni filmben megfigyelhető dokumentatív, valóságtükröző vonzalom jellegzetességeit, valamint realizmus és önreflexivitás sajátos összefonódását szeretném vizsgálni. E jelenségek szemléletes bemutatására Kiarostami *Közelkép* című filmjének részletes elemzésén keresztül teszek majd kísérletet.

Realizmus és önreflexió kapcsolata az iráni filmben

A második világháború utáni modernista filmművészet stílusformáit tárgyaló kötetében Kovács András Bálint így ír a modernista önreflexióról: „[...] a reflexivitás a háború utáni korszakban inkább a filmszerző kritikai felfogásán alapult. Amikor a reflexivitás a szerző médiumra vonatkozó reflexióját jelenti, akkor beszélünk kritikai reflexivitásról. A kritikai reflexivitás együtt jelenik meg azzal a gondolattal, hogy a film individuális szerzővel rendelkezik, akinek sajátos viszonya van a valósághoz és a médiumhoz.”² Ez a kritikai jelleg mindig a művészi alkotás morális érvényességére vonatkozik. Formailag a modernista reflexív filmek kétféle eljárással hozzák létre

1 Abbas Kiarostami interjú, in Saeed-Vafa, Mehrnaz – Rosenbaum, Jonathan: *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2003, 116.

2 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*, Palatinus, Budapest, 2005, 237.

ezt a reflexivitást: a szerző szubjektív önreflexióján és a narratív önreferencián keresztül. Előbbi az individuális szerző figuráját és az alkotás személyességét középpontba állító klasszikus szerzőiség koncepcióval,³ az utóbbi a 20. századi modern irodalomnak a filmre gyakorolt hatásával áll összefüggésben.⁴

A reflexív eljárásoknak ez a modernizmus óta elterjedt kritikai alkalmazása az iráni film alkotóira is jellemző. Ezekben a filmekben megtalálhatjuk mind a szubjektív önreflexiót, vagyis a művésznek önmagára mint alkotóra vonatkozó önreflexióját, ami rendszerint sokat elárul arról, mit gondolnak az alkotók magáról a filmművészetről (szinte „filmelméleti nézeteik” bontakoznak ki ennek alapján); mind pedig a narratív önreferenciát. Mivel a reflexív filmek jelentős hányada egy-egy rendezőfiguráról, illetve magáról a rendezésről szól, méghozzá annak elsősorban nem esztétikai, kreatív vonatkozásairól, hanem a társadalmi funkciójáról és etikai vonzatairól (például: Kiarostami: *Közelkép*, *Az olajligeten át*, *Szelek szárnyán*; Makhmalbaf: *Kenyér és virág*; Panahi: *Tükör*), az iráni film reflexív működése kifejezetten kritikai jellegűnek tűnik. A modernizmus kritikai reflexiójától azonban mégis jelentősen eltér: a művészet és valóság kapcsolatán túl a filmszerző társadalmi feladatairól, felelősségéről is szól, és a klasszikus modernista önreflexivitással szemben a szerző szubjektumát elsősorban nem mint művészi individuumot reflektálja.

Szembetűnő az iráni film reflexivitásának morális-etikai vonatkozása – e jellegzetességének megértéséhez fontos behatóbban vizsgálunk a fikció és valóság viszonyát és az erre vonatkozó reflexív eljárások sajátosságait. Azokban a filmekben, ahol a reflexivitás fontos szerephez jut, ez szinte mindig összekapcsolódik egyrészt a rendező figurájával/személyiségével, másrészt a rendező társadalmi funkciójával – e társadalmi funkció kiemelését pedig jól szolgálja az iráni film alapvető valóság-reflektáló jellege, vagyis az, ahogyan a reflexív eljárások segítségével az alkotások a játékfilmnek (és a művészetnek) a társadalmi valósághoz való viszonyára kérdeznek rá. A valóság eseményeihez való kapcsolódás pedig általában erkölcsi kötelességgént és egyben küldetesként fogalmazódik meg a rendező számára az iráni film kontextusában.

Dokumentum és fikció sajátos viszonyát az iszlám, illetve az iráni térség vizuális művészetének történetében Barkóczi Janka tanulmánya⁵ mélyebben fekvő történeti és kulturális sajátosságokra is visszavezeti. Eszerint e terület a történelem folyamán kulturális értelemben a Nyugat és Kelet gondolkodásmódjának találkozási és egyeztetési pontjává vált, mely funkció betöltésében éppen az itteni művészet valóságdokumentálás és fikcionalitás (stilizálás) iránti ket-

3 A *Cahiers du Cinéma* kritikusai által képviselt filmszerző-felfogás az 1950-es években. A témához lásd például a *Metropolis Szerzői elméletek* című összeállítását (2003/4. szám), különösen Nánay Bence *Meghalt a szerző. Éljen a szerző!* című írását (8–19.).

4 Az irodalmi kapcsolathoz lásd: Kovács: *A modern film irányzatai*, i. m. 249–254.

5 Barkóczi Janka: A „tükörfilm” narratívái: Fikcionalitás és dokumentarizmus viszonya a kortárs iráni filmben. *Metropolis*, 2006/3. 86–96.

tós elkötelezettsége tehette sikeressé. Ennek egyik érdekes megnyilvánulási formája, hogy „[a]z iráni film szerkezete, a világot arabeszkként szemlélve, a valóság egy-egy darabjának kiemelésével mindig az egészet ábrázolja egyben”.⁶

Elmondható ugyanakkor, hogy a dokumentálás tekintetében befogadói oldalról is nehezedett-nehezedik bizonyos nyomás a kortárs iráni filmre, hiszen a nyugati világ számára hosszú ideig nem állt rendelkezésre semmilyen képzet a kortárs Iránról. Ha pedig nincsenek elérhető képzetek, akkor a köztudat a hírekben szórva nyosan fel-felbukkanó politikai konfliktusokról szóló információtorodékek alapján alakít ki magának valamilyen leegyszerűsített, sarkított képet az adott népről – Irán esetében leginkább valamiféle démonizált kép jött létre. Így amikor az 1980-as évek végén nagyobb számban kezdtek filmek érkezni Iránból, jelentős nemzetközi érdeklődés fogadta ezeket a műveket. Sokan Irán igaz képét akarták látni, s ezt az igényt látszott kielégíteni az a dokumentarisztikus hangnem, amelyet e filmek képviseltek.

A dokumentarista hangvétel azonban nem pusztán abból a törekvésekből származik, hogy végre a világ elé akarták volna tárni az iráni helyzet igaz krónikáját – ezért is lenne félrevezető, ha mégis ezt akarnánk számon kérni a filmekben. Bár ez az iráni típusú „realizmus” sok rokon vonást mutat az olasz neorealizmussal. Kézenfekvő párhuzamul kínálkozik például az, hogy mindkét esetben egy nagyon vészterhes korszak után (a neorealizmus esetében a fasizmus, az 1980-as évek végének iráni filmje esetében pedig az iszlám forradalom) tesz kísérletet a filmművészet arra, hogy a társadalom és kultúra megújult képét megrajzolja, és egy nemzet arculatának képviselőjeként lépjen fel a külvilág számára (ezt a szerepet az iráni film nemzetközi sikerei folytán képes is volt betölteni). Egy ilyen fajta új arculat hiteles megrajzolásának pedig talán valóban a dokumentarista jelleg felelne meg a legjobban. Ám éppen ebből a szempontból érdekes az a vonás, hogy a legkarakteresebb iráni filmalkotók életművében milyen jelentős szerepe van az önreflexív technikáknak, és köztük a „film a filmben” struktúra különböző változatainak. Ez a jellegzetesség arra utal, hogy éppen a valóság megragadhatósága, a dokumentálhatóság az egyik legfontosabb kérdés számukra – és ebből a szempontból akár másodlagosnak is tekinthető, hogy a dokumentálhatóságot gátló jelenségek külsődlegesek (például cenzurálisak) vagy művészetontológiaiak-e. Talán ez lehet a legfőbb érv azokkal szemben is, akik Abbas Kiarostamit apolitikussággal, politikai eszképzizmussal vádolják.⁷ Hiszen 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

6 I. m. 87.

7 Ezzel kapcsolatban lásd: Moore, Lindsey: Nők túlguló keretben. Az (inter)kulturális projekció és a néző szerepe az iráni filmben, *Metropolis*, 2006/3. 110. és Farahmand, Azadeh: Nézőpontok a kortárs (és nemzetközileg elismert) iráni film vizsgálatához, *Metropolis*, 2006/3. 21–22.

kijelentéseinek érvényességével kapcsolatos kérdéseket, lényegében ő taposta ki az ösvényt – a jórészt az ő köpönyegéből előbújó – új filmrendező-nemzedék számára, hogy a tanulságokat levonva a valóság megragadásának új lehetőségeit keressék. És sokan közülük ezt valóban a Kiarostamiénál radikálisabb politikai szemlélettel hajtották végre. Azonban kétségtelen az is, hogy Kiarostami vitathatatlan vezető szerepe az iráni filmben többek között éppen annak is köszönhető, hogy őt a dokumentum mögött sem a (politikai) aktualitás érdekli, hanem valamilyen elvont, örök érték felmutatásának a lehetősége. Ezért is tartozik a „nagy művészet”, „a formát kereső és az egész világot átfogni akaró filmművészet”⁸ alkotóinak egyre kisebb létszámú klubjába, s az ő filmjeire érvényes leginkább, hogy a darabkákból valóban kirajzolódik a világ arabeszkje. E tulajdonsága bizonyos mértékben el is különíti őt a kortárs iráni film realizmusától, a többi rendezőknek a valósághoz fűződő kapcsolatától. Lényegében ezt a sajátosságot fogalmazza meg más szempontból egyik nyilatkozatában is: „A realizmusban önmagában semmi értékeset nem látok. Az érték azon múlik, hogy mit hozunk ki a pillanatból. Engem az igazság érdekel, nem a valóság. Addig a különleges pillanattig követjük a valóságot, amíg el nem érkezünk az igazsághoz.”⁹

Így aztán, amikor egy élethelyzet dokumentarisztikus megformáltságú ábrázolásának során látszólag a legközelebb kerül a politikai (és az ezzel Iránban szinte azonos vallási) tabusértéshez – mint *A cseresznye íze* című filmjében, ahol az öngyilkosság témáját feszegeti –, akkor is világos, hogy nagyon határozottan elvont, filozófiai síkon vizsgálja a vonatkozó kérdéseket. Ezt az elvonatkoztatást pedig korántsem kizárólag – *A cseresznye íze*-ben például a film zárlatában megjelenő – önreflexivitással idézi elő; az már e nélkül is működik a szerkesztésmód egyéb eszközeinek köszönhetően, amelyek hatását a reflexivitás csak tovább mélyíti.

Valóságábrázolás és önreflexió Kiarostaminál

Az iráni filmkészítőknek és köztük Kiarostaminak is gyakran teszik fel a kérdést, hogy miképpen gondolkodnak dokumentaritás és fikcionalitás filmjeiket jellemző viszonyáról. Kiarostami is beszél a két kategória elkülönítésének nehézségéről, illetve a dokumentumfilm fogalmának problematikusságáról. Az egyik interjújában a következőképpen fogalmazott: „Egy nap elgondolkodtam arról, mi is a dokumentumfilm összehasonlítva azokkal a másfajta filmekkel, amiket készítünk. Végül arra jutottam, hogyha egy bika szarvához erősítenénk a kamerát és szabadon engednénk egy napra a mezőn,

8 Kovács András Bálint: Tarr szerint a világ, in uő: *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 330. Ebben a tanulmányban a kortárs „nagyok” között Tarr Béla és Kitano Takeshi mellett kap helyet Kiarostami.

9 Islami, Majid-Golmakani, Houshang-Karimi, Iran: A Group Interview with Kiarostami: Goal: An Eliminating of Directing, *Film Monthly* 12 no. 168. 124. – idézi: Nánay Bence: Előrehozott katarzis: Abbas Kiarostami, *Metropolis*, 2006/3. 79. [Kiemelés tőlem – V. T.]

a nap végére talán lenne egy dokumentumfilmünk. De még így is marad csapda: mi választottuk a helyszínt és a kamerába is olyan lencsákat tettünk, amelyet mi akartunk.”¹⁰

Ez a gondolat a filmi dokumentarizmussal kapcsolatban azt a sokat tárgyalt problémát eleveníti fel, hogy az objektivitás-e a legfőbb jellemző, ami valamilyen filmalkotást dokumentumfilmmé tesz, illetve hogy a filmi megformáltság az objektivitás felszámolásával, a fikcióvá válással azonosítandó-e. Azonban ebbe a messzire vezető problémába itt most nem kell belemerülnünk, mert Kiarostami idézett gondolatai éppen arra mutatnak rá, hogy számára nem az a kérdés, hogyan lehet meghatározni, mi a dokumentarizmus, ti. nem tartja megfelelőnek ezt a kérdésfelvetést. Vagyis számára a két „mód” elkülöníthetetlen, vagy még pontosabban: nem tehető fel értelmesen erre vonatkozó kérdés. Filmművészetének tanulsága szerint ugyanis csak „nagy” problémák vannak, amelyek gyakran olyan „valós” hétköznapi események mögött rejtőznek egy létező iráni osztályteremben, mint az iskolai felelés (*Házi feladat*, 1988), máskor olyan nagy „valós” katasztrófák takarják el/fedik fel, mint az 1990-es iráni földrengés (*Az élet megy tovább*, 1992), de lehet, hogy legsikeresebben egy kitalált történetbe helyezett „valós” (amatőr) szereplők improvizációjának segítségével járhatóak körül (*A cseresznye íze*, 1997).

Kiarostami munkásságában és alkotói karakterében ez a fajta probléma-centrikusság korántsem véletlen, logikusan levezethető filmkészítői pályakezdésének sajátosságaiból. 1969-ben került a Kanun Intézethez (Központ a Gyermekek és Fiatalok Intellektuális Fejlődéséért), hogy annak filmesztályát megszervezze.¹¹ Az ezt követő másfél évtizedben – amellet, hogy az ekkoriban induló iráni újhullám legtöbb rendezője ebből a műhelyből nőtt ki – az intézet tulajdonképpen oktatófilmeket gyárt, s Kiarostami irányításával egyfajta „pedagógiai” film létrehozásán dolgoznak. Mivel e filmek jelentős része iskolákban, osztálytermekben, gyerekek között játszódtott, a gyerekszereplők az iráni film legmeghatározóbb figuráivá váltak. Ezek az oktatófilmek részben vagy egészben didaktikus munkák voltak (mint például az 1975-ös *Két megoldás egy problémára*, amelyben egy elszakadt fedelű füzet okozta konfliktusra kell békés megoldást találnia két kislánynak), s gyakran stilizált, nagyon egyszerű, letisztult formában fogalmaztak meg egy-egy problémát, ugyanakkor egyfajta játékosságot is hoztak az iráni filmbe, ami egyébként nem volt rá jellemző. A játékosság és a didaktikai megközelítés gyakran öltött ismétléses formát Kiarostami pedagógiai filmjeiben. Mindez későbbi munkáiban is gyakori,¹² elég csak a *Szelek szárnyán* (1999) főszereplőjének állandóan ismétlődő, a mobiltelefonálás érdekében a hegytetőre vezető autózásaira gondolni, vagy *Az olajligeten*

10 Kiarostami-interjú. Rosenbaum: Interviews with Abbas Kiarostami. In: Saeed-Vafa – Rosenbaum: *Abbas Kiarostami*, i. m. 117. [Saját fordítás – V. T.]

11 Erről lásd: Rosenbaum, Jonathan: Abbas Kiarostami, in Saeed-Vafa – Rosenbaum: *Abbas Kiarostami*, különösen: 8–9.

12 I. m. p. 10.

át (1994) ismételt filmfelvételeire. Az ismétlés és a variáció Kiarostami egyik jellegzetes problémamegoldó, helyesebben probléma tárgyaló stratégiája – körüljárja és feltérképezi a jelenséget, vagyis a kérdést segít megfogalmazni a néző számára, és nem a válasz megadására törekszik. Ilyen módon fonódik össze szervesen az aktualitás és a fikció a műveiben. A kettő egyszerre van jelen, s ahelyett, hogy versengének egymással, egyfajta poétikus mixtúrát alkotnak:¹³ gyakran a talált valós helyzet kreatív formálása, ismétlése és stilizálása jelenti magát a filmet – e folyamat válik magává a filmmé.¹⁴

Közelkép

Dokumentum, fikció és önreflexivitas szoros összefonódásának kiemelkedő iráni kulcsműve Kiarostami 1990-es filmje, a *Közelkép*. A film egy valós, de annál szürrealisztikusabb történetnek egyszerre dokumentáló követése, ugyanakkor részleges reprodukálása is. 1989-ben Kiarostami és stábja éppen következő filmjük forgatását készítette elő, amikor a rendező egy iráni hetilapban érdekes cikket talált. Hossein Sabziant, a harmincas éveiben járó, elszegényedett könyvkötőt letartóztatták és perbe fogták csalásért. A filmrajongó Sabzian egy Teheránban élő, tehetős családdal elhitette, hogy ő Mohsen Makhmalbaf, a híres filmrendező, és következő filmjének elkészítésébe szívesen bevonná a családot, a gyerekeknek még szerepet is ígért a készülő műben. A cikk olvastán Kiarostami azonnal úgy döntött, hogy a már egyébként is forgatásra kész stábbal ezt a történetet viszi vászonra. A helyzetből pedig kézenfekvően adódott egy, a dokumentálást és a fikciót szervesen ötvöző forma lehetősége: a valós történetet a valódi szereplőkkel rögzíteni, követve a per eseményeit, ugyanakkor a letartóztatást megelőző részeket reprodukálni/dramatizálva újrátjátszatni ugyanezekkel a valódi szereplőkkel. Tehát kapunk egy igaz történetet valódi szereplőkkel, ami mégsem dokumentumfilm, hiszen nagyon sok mindent a rendező kérésére/irányításával játszanak el a szereplők.

Maga a szituáció is rendkívül érdekes: egyrészt szép példáját szolgáltatja annak, hogy a jó dokumentumfilmest valójában a kezére játszó szerencse/véletlen teheti zseniális dokumentumfilmessé azáltal, hogy a valóság olyan anyagot szolgáltat neki, amit igen nehéz lenne egy íróasztal mögött ülve kitalálni; másrészt úgy tűnik, ezen

13 Rosenbaum írásában az aktualitás és fikció ilyen sajátos költői keverékét Forugh Farrokhzad *The House is Black* (1962) című 22 perces dokumentumfilmjéből eredezteti, és hatását tekintve a hatvanas évek végén induló iráni újhullám egyik kulcsfilmjének tekinti a lepratelepen játszódó, szegény környezetben, amatőr szereplőkkel eljátszatott/megrendezett filmet (i. m. 2–5.).

14 Rosenbaum Kiarostami-tanulmányában a dokumentum és fikció közötti határvonal felszámolására utaló jelnek tekinti azt is, hogy a rendező az utóbbi időben egyre többet foglalkozik tájfotózással, s képei rendkívüli módon hasonlítanak korai festményeire – a két tájművészeti formában a környezet kreatív újraalkotását és a környezet fotografikus rögzítését hasonítja egymással (i. m. 8.).

élethelyzet létrejöttéhez nélkülözhetetlen az iráni társadalmi/kulturális környezet, amelyben mindez megtörténhet.¹⁵ E film történetének kapcsán úgy tűnik számomra, hogy Irán ténylegesen az önreflexió hazája, és korántsem esetleges az, hogy az önreflexivitás a későbbiekben olyan gyöngyszemeket hozott létre ebben a filmkultúrában, mint Kiarostami, valamint Makhmalbaf és Panahi fentebb említett filmjei. Azon túl, hogy Kiarostaminak e filmje trendet teremtett a kortárs iráni filmben, a kulturális és politikai környezet, illetőleg az ebben a környezetben működő, sajátosan korlátozott lehetőségek (cenzúra, vallási tabuk) keretei között kifejezni kívánt tartalmak hamarosan organikusan összekapcsolódtak az önreflexív formával. Ebből adódik az iráni film önreflexiójának erőteljes valóságreflektáló jellege: a társadalmi valóságról való beszéd különösen termékeny módja az önreflexió biztosította többfeladúság, amivel akár kényes kérdések is megközelíthetőek, hiszen éppen az önreflexióból adódóan, ahogy egyre közelebb kerülünk valamilyen (esetleg kényes) problémához, mindezzel párhuzamos az attól való eltávolodás is – a reflexivitás teremtette törések, elidegenítések következtében.

Kiarostami filmje egyaránt jól példázza az önreflexiót lehetővé tévő/kierőszakoló társadalmi környezet sajátosságait, ugyanakkor ezt a bizonyos feltáró/elfedő reflexív működést is. A film azzal kezdődik, hogy miután egy újságíró egy ismerősétől értesül a feltételezett csaló tevékenységéről, két rendőrrel elindul, hogy Sabziant letartóztassák annak a családnak a házában, akik előtt Mohsen Makhmalbafnak adta ki magát. Ez a lényegében fiktív, a Kiarostami film forgatásának megkezdéséhez és Sabzian valódi történetének idejéhez képest nyilvánvalóan utólagosan megrendezett/újrajátszott jelenet tárgyunk szempontjából különösen érdekes. Egyrészt formájával azonnal a dokumentálás és fikció kettősségére hívja fel a figyelmet. Az egyik jellegzetesség az, ahogyan a hagyományos fikciós dramaturgiát forgatja ki. Amikor ugyanis az újságíró és a rendőrök megérkeznek egy taxival a ház elé, ahol az akkor még gyanútlan Sabzian tartózkodik, a lebuktatás és a letartóztatás alatt „mi” a ház előtt várakozunk a taxisofőrrel. A sofőr unalmában belerüg egy üres fémlakonba, amelynek magányos gurulását a lejtős utcán hosszan figyeljük: mindaddig, amíg meg nem akad a járdaszegélyben. Az igen sajátos jelenet mellett, hogy távol tartja a nézőket a dramaturgiai értelemben kulcsfontosságú történésektől, arra utal, hogy Kiarostami filmje igen gondos és alapos megfigyelést végez, amelynek során még az ilyen, elsőre jelentéktelennek látszó dolog gondos rögzítésére is ügyel. A jelenet szerkesztése persze úgy

15 Bár természetesen maga az alapszituáció, hogy valaki magát valamilyen híres embernek kiadva próbál csalással anyagi előnyökhöz jutni, nyilvánvalóan nem egyedülálló. Hogy csak egy Sabzianéhoz nagyon hasonló, a közelmúltban filmen is feldolgozásra került esetet említsünk: a *Kubrick menet* (*Color Me Kubrick*, 2005) című film egy Alan Conway nevű férfiről szól, aki a kilencvenes évek közepén rendszeresen Stanley Kubricknak adta ki magát, s fél Londont átverte, filmszer-
rep-lehetőségekkel és egyéb ígéretekkel kecsegtetve a híres ember kapcsolataiban bízó gyanútlanokat.

is értelmezhető, hogy mindez csak a várakozás és feszültségnövelés dramaturgiai értelemben is szabályos eszköze, hiszen később ugyan-
ezt a jelenetet láthatjuk majd „tűzközelből” is, vagyis Sabzian néző-
pontjából lejátszódni. Ilyen értelemben az is kettős jelentésű, amikor
Sabziant kivezetik a házból: mindez egy olyan beállításban történik,
amelynek során a néző számára a filmben ekkor első alkalommal
feltűnő főhős mindvégig a taxi takarásában marad, továbbra sem
láthatjuk őt. Lehet ez is a várakozás fokozásának dramaturgiai
eszköze, azonban értelmezhető abban a keretben is, hogy a kamera
rögzítésre és dokumentálásra használt pozíciója és lehetőségei elvá-
laszthatatlanul összekapcsolódnak a kialakuló látvány részlegessé-
gével és gátoltságával is. Vagyis a valós eseményt dokumentáló
kamera pozíciójára, a megmutathatóság és a feltárhatóság korlátaira
vonatkozó vizuális kommentárral nyit a film.

E bevezető jelenet másik fontos eleme, hogy miképp, milyen
szerepben jelenik meg a média képviselője, az újságíró figurája a
történetben. Ez a motívum egyben a filmi szerző pozíciójának értel-
mezésével is összekapcsolódik, hiszen amint látni fogjuk,
Kiarostami maga is oknyomozó újságíróként, a média képviselője-
ként jelenik majd meg a filmben. A bevezető jelenetben az újságíró
pozíciójával kapcsolatban először is kiderül: nem arról van szó, hogy
a rendőrség éppen letartóztatni szándékozott Sabziant, és ezért tart
velük az újságíró. Erre következtethetünk például abból, hogy nem
rendőrautóval mennek a helyszínre – aminek az okára a taxisofőr
egyébként rá is kérdez a katonáknál, de azok nem válaszolnak
semmit –, hanem az újságíró által rendelt taxival. Vagyis az újságíró
az, aki az ismerősétől hallott információk alapján elmegy a hatóság-
gokhoz, elviszi a két katonát a helyszínre, hogy ott az ő irányításával
letartóztassák a csalót. Egyértelműen a média képviselője mozgat-
ja/irányítja az eseményeket, és akciójához segítségül hívja a hatóság-
got.¹⁶ A jelenet végén egyébként a korábban hosszan és jelentőség-
teljesen mutatott guruló fémflakon ennek a motívumnak válik szim-
bolikus kiteljesítőjévé. Az újságíró, abbéli igyekezetében ugyanis,
hogy a sztori minél teljesebb rögzítését megoldja, körbeszalad a
szomszédságban, hogy magnetofont szerezzen a felvételekhez, s
miután sikerült hozzájutnia egy készülékhez, boldogan, futva távo-
zik, s nagyot rúg a járdaszegélyben fennakadt fémflakonba, amely
magasra szállva tűnik el a képből. A flakon története mintha azt
mesélné el, hogy az eredetileg hétköznapi emberek hétköznapi
tevékenységeihez kapcsolódó egyszerű történetek (amit a taxisofőr

16 Külön érdekes lenne részletesebben megvizsgálni azt a körülményt, hogy az út
során az újságíró Oriana Fallacit emlegeti, mint egyfajta példaképet, kollégát, aki
mindig a legforróbb témákat írta meg, s ennek a témának a megtalálásával és
feltárásával azt reméli, hogy ő is az efféle nagy újságírókhoz kerülhet közel. A
kortárs befogadás számára ennek az epizódnak különös pikantériát ad az a tény,
hogy Fallaci körül a 2000-es években éppen az iszlám világgal/vallással kapcsola-
tos könyvei (*La Rabbia e l'Orgoglio* [A harag és a büszkeség], 2001; *La Forza della*
Ragione [A józanész ereje], 2004) miatt robbant ki vita, amelynek során sokan
kifejezetten rasszizmussal vádolták a szokásához híven igen radikálisan fogalma-
zó olasz újságírónőt.

által megpöckölt flakon képviselt) akkor lendülnek tovább, ha a média felkapja és továbbgörgeti őket. Ez az újságírófigura pedig nyilvánvalóan párhuzamba állítható a média másik képviselőjével, Kiarostamival, aki a *Közelkép* című filmet forgató stábjával maga is alaposan beleavatkozik a dolgok menetébe, s ezt nem is próbálja leplezni, sőt. Láthatunk például egy olyan jelenetet, amelyben a filmkészítők a bíróságon arról tárgyalnak, milyen feltételekkel rögzíthetik Sabzian perét, és miután engedélyt kapnak erre, azonnal azt is elintézik, hogy a forgatás kedvéért hozzák előbbre a tárgyalást (amint arról értesülünk, valóban előbbre is hozzák január 19-ről december 10-re).

Az újságíró és Kiarostami közötti párhuzamot tovább erősíti, hogy a főcímet megelőző, fentebb bemutatott jelenetet követően – miután a főcím alatt a nyomdagépet látjuk, ami (minden bizonnyal) épp a Sabzian sztorit nyomtatja – egy rendőrségi épület előtt vagyunk. Kiarostami itt újságíróként lép fel – bár őt magát nem látjuk, csak halljuk a kamera mögül, amint az egyik rendőrt arról kérdezi, tudna-e részleteket mondani az újságban megjelent ügyről. Vagyis a rekonstruált bevezető jelenet után úgy tűnik, most dokumentarista jellegű interjúk sorozatába kerülünk, amelyek során a rendező próbálja feltárni, hogyan is történtek a dolgok valójában.

Valóság és film, a dokumentumokat feltáró és a filmet készítő rendező viszonyára vonatkozó kulcsjelenetben Kiarostami meglátogatja a börtönben Sabziant. Filmrendező és hőse első találkozása ez, amely vizuális megformáltságával, a filmnyelvi elemek különleges, reflexív használatával is kiemelkedik a filmből. A jelenet kezdetén a történéseket a néző ablakok, ablakkeretek által alaposan felszabdalt, első látásra zavarba ejtő képfelületen keresztül látja, amely nehezen felismerhetővé-összeállíthatóvá teszi a cselekmény terét. A vasrácsok és ablakkeretek által szinte mértani pontossággal három részre osztott kép jobb oldali harmadában jelenik meg az ajtón belépő Sabzian alakja. A bal szélső sávban egy rendőrt látunk egy íróasztal mögött. A képereten kívülről, balról halljuk – valószínűleg – egy magasabb beosztású rendőr hangját, aki közli Sabziannal, hogy látogatója van. A láthatatlan szereplő, akire Sabzian néz, valamint a velünk szemben ülő rendőr látható, de funkciótalannak tűnő alakja és a sokszoros keretezés a néző számára egyfajta nehezen felmérhető, a nézésirányokból hirtelenjében szinte összeállíthatatlan teret hoz létre, mely bizonyos értelemben összefoglalja a film lényegét azáltal, ahogy a valóság megragadhatóságának és feltárhatóságának nehézségét vizuálisan demonstrálja.

Miután a rendőr közölte Sabziannal, hogy látogatója van, a jobb alsó sarokból – ahol eddig egy alig észrevehető sötét folt látszott csupán – hirtelen felemelkedik fehér ingben Kiarostami, láthatatlan megfigyelőből aktív szereplővé válva. Az álrendező (Sabzian) és a rendező párbeszédét mindvégig „kívülről”, a rácsokat és ablakkereteket az események és a néző közé helyezve szemléli a kamera, sohasem hatol be a történet terébe. Az egészen nagyközeleig szűkülő plánokban végig érzékelhető az élességi tartományon kívül eső, de

halvány vonalként Sabzian arca és Kiarostami profilja között felde-rengő függőleges vasrács. Az eseményekhez való közelférkőzés korlátainak vizuális megjelenítése lesz ez a beállítás-sorozat, amely-nek ugyanakkor dokumentumszerűségét erősíti a „meglesettség” érzetének vizuális hangsúlyozása, valamint a hangsáv keresetlen kaotikussága – a háttérben nagy forgalmat bonyolító rendőri irodá-ban zajló események-hangok által nehezen kivehetővé válik a Sabzian és Kiarostami között zajló párbeszéd.

A film középső, döntő részét Sabzian bírósági tárgyalása teszi ki. Mindez a csapó képével kezdődik: „Bíróság, első jelenet, első felvé-tel”. A tárgyalóterembe megérkező és ott helyet foglaló Sabziannak a kamera mögül Kiarostami elmagyarázza, mi fog történni: két kamerával rögzítik az eseményeket, az egyik kamera közelképek felvételére alkalmas lencsével rögzít – ennek a kamerának Sabzian kommentálhatja az eseményeket, amelyekről azt gondolja, hogy a nézők számára plusz információ szükséges a megértésükhöz. A másik kamera, változtatható fókusz távú objektívvel, az egyéb tár-gyalótermi eseményeket-körülményeket rögzíti. Vagyis annak va-gyunk tanúi – már a tárgyalóteremben ülve –, hogy Kiarostami rendez, instruálja a szereplőjét, egyszersmind a film nézője számára is felfedi azokat a technikai eszközöket, amelyeket a jelenet elkészí-téséhez felhasznál. A tárgyalóteremben zajló eseményeket azután a játékfilmekre jellemző flashback technikával illusztrálja. Ezekben a nyilvánvalóan megrendezett, a valós szereplőkkel újrájátszatott je-lenetekben látjuk, amint Sabzian megismerkedik a buszon Mrs. Ahankhah-nal, majd pedig nyomon követhetjük a letartóztatás je-lejét is, ezúttal „belülről”, az Ahankhah-házból nézve.

A tárgyalótermi procedúra során Kiarostaminak is van alkalma kérdezni, megkéri tehát Sabziant, hogy magyarázza el a kamerának részletesebben, mi motiválta, hogy Makhmalbafnak adja ki magát – a rendező tehát lényegében beleavatkozik a jogi procedúrába. Ugyancsak a média hatalmának megnyilvánulása, hogy az újságíró, Mr. Farazmand mint olyan tanú jelenik meg, aki saját, újságírói kutatásai alapján nyer jogot arra, hogy a vádlott jellemét saját nyo-mozása alapján alaposabban megvilágítsa.

Ezek az epizódok mind azt demonstrálják, hogy maga az ese-mény, Sabzian csalása, milyen módokon medializálódik – bemuta-tását és értékelését sokszorosán átjárják a különféle médiumok képviselői által létrehozott reprezentációk és interpretációk. S mind-eközben Sabzian saját nyilatkozatai is mind arról szólnak, hogy tetteiben miképpen fonódott össze véglegesen és szétválaszthatat-lanul a valóság és a fikció. Saját tetteit egy fikciós film (Kiarostami: *Az utazó*) csaló főhősének történetéhez hasonlítja, aki azzal csal ki társaiból pénzt, hogy fényképésznek adja ki magát, s az üres géppel „készített” fotók árából valósítja meg álmát: egy focimeccsre utazik. A fikcióval és – értelmezése szerint – ezen keresztül magával a művészettel való azonosulása szolgálhat mentségére a „való” világ-ban. „Amit tettem, jogilag nem védhető, de figyelembe kell venni,

hogy a művészet iránti rajongásból tettem...” – mondja Sabzian.¹⁷ Majd azt is elmondja, hogy számára a művészet a valós érzések organikus folytatása: „Számomra a művészet meghosszabbítása annak, amit belül érzünk”, vagyis a művészettel való, jogilag mégoly problematikusnak is tetsző azonosulása az önkifejezés teljes jogú alternatívája. Bevallása szerint olyannyira belejött a szerepbe, hogy egy idő után már nem is „eljátszotta” Makhmalbafot, hanem tényleg átváltozott a karakterré, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy a szerep átvette felette a hatalmat: nem bírt ellentmondani a szerep elvárásainak akkor sem, amikor már tudta, hogy a szerepjáték Sabzianként a vesztét okozza, vagyis amikor megérezte, közel a lebukás.

Mindeközben az egyik legfontosabb tanulság, amit Sabzian történetéből és annak Kiarostami általi feldolgozásából levonhatunk, hogy mit is jelent a „film hatalma”: egy filmrendező eljárása lehetőséget ad az osztályhatárok átlépésére Iránban, a szegény munkanélküli nyomdász egy nagypolgári családhoz lehet bejáratos. Ahogy Sabzian fogalmaz: „Az emberek sosem engedelmeskedtek nekem, de amint eljárásztam ezt a híres embert, már hallgattak rám...” Akár a kertjükben álló fákat is hajlandóak lettek volna kivágnak, csak hogy egy filmben szerepelhessenek.

Kiarostami azt is megkérdezi Sabziantól: „Most, hogy eljárásztam ezt a szerepet, rendezőnek vagy színésznek jobb lenni?” Sabzian a színészetet választja, mert az jobb lehetőséget teremt arra, hogy kifejezhesse az érzéseit. Azonban amikor a tárgyalóteremben ülők megvádolják: most is csak színészkedik azért, hogy sajnálatot ébresszen vádlóiban, Kiarostami kérdésére, hogy most nem a kamerának játszik-e, ezt válaszolja: „Nem játszom, ez valóság, a szenvedéseimről beszélek, ez a szívemből jön.” A párbeszéd végül így zárul:

Kiarostami: *Milyen szerepet szeretne leginkább eljárászni?*

Sabzian: *A sajátomat.*

Kiarostami: *Azt játssza éppen.*

A Kiarostami filmjében szereplő Sabzian nevű karakter és a Sabzian nevű munkanélküli nyomdász kapcsolatának ez a fajta bemutatása egyrészt felveti a kérdést, hogyan értelmezhető egy dokumentumfilm szereplője, aki önmagát játssza; valójában miféle különbség tehető aközött, hogy rekonstruálva játssza önmagát, vagy „élesben”. Kiarostami filmje szerint ezeket a „funkciókat” nem lehet értelmesen elválasztani egymástól. Ugyanakkor a szerepjáték jelensége ismét csak a hatalom kérdésével kapcsolódik össze: csak egy szerep (Makhmalbaf szerepének eljárásza a valóságban, vagy Sabzian megformálása egy Kiarostami filmben) teremti meg a lehetőséget egy munkanélküli szegény pária számára, hogy képes legyen

¹⁷ A károsult család tagja, a fiatalabb Ahankhah fiú később úgy összegzi a helyzetet, hogy Sabzian tettének oka a társadalmi problémákban és a munkanélküliségben keresendő, tehát a művészettel való azonosulás sabziani, romantikus magyarázata mögött rejlő racionális indíték érdekli inkább.

elmondani, megjeleníteni, artikulálni érzéseit, gondolatait. Egy maszkra van szüksége, hogy beszélni tudjon; egy maszkra, mely olyan társadalmi pozíciót teremtsen számára – a mediatisáltságon keresztül –, amely felhatalmazza a megszólalásra.¹⁸

A film utolsó előtti jelenete – az ál-Makhmalbaf a börtönből szabadulva találkozik a valódi Makhmalbaffal – igazi megkoronázása mind a valóság–fikció viszony önreflexív megjelenítésének, mind pedig egyfajta narratív öntükrözésnek. A jelenetet Kiarostami stábjának autójából, távolról látjuk, miközben a stábtagnak hangját halljuk, amint azon aggódnak, hogy Sabzian nem a kijelölt helyre állt és ezért nem látszik, pedig ezt a jelenetet nem lehet megismételni (mert ez a valóságban, most az egyszer, megismételhetetlenül történik – sugallják nekünk, nézőknek), és ráadásul a Makhmalbafra szerelt mikrofon sem működik megfelelően, ezért a hang is ki-kihagy. Az elsuhanó autók mögött, betört szélvédőn át, különféle tereptárgyak sokszoros takarásában, visszapillantó tükrök keretében bemutatott nagy találkozást megint csak úgy jeleníti meg Kiarostami, mint mágikus, egyszeri pillanatot, amelyhez nem lehet közel menni anélkül, hogy annak valódisága el ne illanjon. A forgatási szituáció jelenlétének kihangsúlyozása és az ezzel összefüggő sokszoros töredezettség képben és hangban egyaránt a valóság megragadásának problematikusságát képezi le. Ahhoz lehetne hasonlítani ezt a jelenetet, ami Bergman *Persona* című filmjében történik, amikor kiég-elszakad a film. Valami olyan fajsúlyú, az adott film létének szempontjából traumatikusnak nevezhető pillanatnak vagyunk tanúi mindkét esetben, amely „kicsapja” a biztosítékot, fizikailag lehetetlenné teszi a film számára a hibátlanul artikulált (a játékfilmes kifejezés standardjainak megfelelő) megszólalást. Bergman filmjében a két főhős identitásának integritása kérdőjeleződik meg, a személyiségek összemosódásának-felcserélődésének motívuma kapcsolható a filmszalag szakadásához, míg a Kiarostami-filmben a valódi események őseredőjét és beteljesedését érzékelhetjük-érezékelhetnénk a „két” Makhmalbaf találkozásában, de mintha ezt már nem bírná el a film- (és hang-) szalag sem. A film tetőpontján tehát a rendező egyet hátralép, és a nézőt is erre készíti: figyelje távolságtartással a katartikus eseményt.

Miközben a valóság/igazság pillanata kicsapja a képi és hangyi biztosítékot Kiarostami filmjében, ezzel párhuzamosan a cselekményben önmagába zárul a narratív struktúra tükröszerkezete. Makhmalbaf ugyanis motoron érkezik Sabzian elé, hogy együtt induljanak az Ahankhah családhoz, márpedig annyit tudtunk meg korábban Sabzian filmtervéről, amit a lépre csalt család számára vezetett elő, hogy az két férfiről szól majd, akik együtt mennek a motoron, és mindez egy igazi barátság kezdetét jelenti – vagyis

18 Jellemző ezzel kapcsolatban, hogy a bírósági hivatalnok, akivel a forgatási engedélyről beszélnek, próbálja a stábot lebeszélni ennek az érdektelen, kisstilű családnak a lefilmezéséről. Szerinte vannak sokkal fontosabb ügyek is, amit érdemes lenne feldolgozni. Vagyis a történet fontosságát/státuszát lényegében Kiarostami választása teremti meg.

mintha a végén még az a film is elkezdődne, amit az ál-Makhmalbaf tervezett.

A film azonban tartogat egy utolsó fordulatot is: a záró jelenetben ugyanis visszaváltunk „nem reflexív módba”, vagyis – ugyan kezdetben távolról, de – hibátlanul komponált képeken, megjavult hangsávval látjuk érkezni a két férfit az Ahankhah család háza elé. A világ rendje, a status quo helyreáll: amikor a kaputelefonba a saját nevét mondja be Sabzian, semmi nem történik, úgyhogy zavarában még javítani próbál, hátha nem tudják a lakók, kiről is van szó, és kijavítja magát, ezúttal már a Makhmalbaf nevet mondva a kaputelefonba. Végül azonban akkor bocsáttatnak be, amikor az igazi Makhmalbaf veszi át a szót. A kinyíló kapuban Mr. Ahankhah nagy tisztelettel üdvözlö a valódi Makhmalbafot, Sabzian pedig újra mint esendő, szótlán, de bűnbánó pária áll előttünk a kimerevített záróképen, kezében az ajándékba hozott virággal.

Kiarostami műve a „filmben készülő film” motívumából származó önreflexiót elsősorban az (iráni) valóság megragadhatóságáról szóló kommentárrá alakítja, miközben e valóságnak szociológiai értelemben vett kritikus szemléletére is lehetőséget ad a néző számára. Bár maga a film nem kritikus hangvételű, csak pozitív szereplőket találunk: a becsapott család megbocsát, a csaló őszintén bűnbánónak tűnik, a híres filmrendező (Makhmalbaf) segítőkész és jószágos, s maga Kiarostami is egyfajta jótévőnek tekinthető, hiszen Sabzian ügyét megsürgette, és a filmkészítéssel (a média hatalmának köszönhetően) az események ilyen pozitív kimeneteléhez aktívan hozzájárult.

Az eredeti események főszereplőjének a rendezőkkel (előbb Kiarostamival, majd Makhmalbaffal) történő találkozásait a vizualitás és a hangvilág hangsúlyozottan reflexív jellege emeli ki. Képletes értelemben ezek azok a pillanatok, amelyekben a talált valóságanyag és annak átalakítója, a média képviselője találkozik egymással. Lényegtelen azon gondolkodni, hogy ezek a pillanatok „valódiak-e”, vagyis, hogy valóban „dokumentumai-e” a Sabzian nevű iráni nyomdász és a híres iráni filmrendezők első találkozásainak. A jelenetek reflexív megformáltsága egyrészt a valóságosság, a keresetlenség és ellesettségek, másrészt pedig éppen hogy a nagyon is tudatos szerkesztés iskolapéldái. Nehéz nem észrevenni azokat a látványos és szimbolikus értelmű megoldásokat, amikor például a két motorozó Makhmalbaf képét a jelenetet rögzítő stábautó vissza-pillantó tükrében látjuk. Ugyanakkor a dokumentumfilmekben megszokott, kamera mögül kérdező riporter és a kamerának beszélő riportalany szituációval is találkozunk, csakúgy, mint a valós eseményeket fikciós filmbe illően megformáló, újra megrendezett jelenetekkel. Ezeknek a technikáknak köszönhetően alapvetően minden (filmi) kijelentés folyamatosan megkérdőjeleződik: látszólag egyre közelebb kerülünk ahhoz, ami történ(hetet)t, de valójában egyre bizonytalanabbak is leszünk, mert a kulcsfontosságú pillanatokban Kiarostami radikálisan beavatkozik a filmkép és -hang, illetve a néző közti viszonyba.

Az elbizonytalanítás különböző formái rimelnek a mélyebben fekvő, a film egészének alapvető mondanivalóját érintő bizonytalan-ságokra-törésekre. Ezek közül a legfontosabb Sabzian sajátosan hasadt identitása, amely felett könnyedén átveszi a hatalmat a fikció. Az átvert család történetén és azokon az epizódokon keresztül, amelyeket Farazmand, az újságíró derít ki a csaló után nyomozva (az újságcikk megjelenése után többen megkeresték, akiket állítólag szintén becsapott Sabzian, köztük olyan is akadt, aki azt állította, hogy neki házasságot ígért), Kiarostami kiterjeszti a valóság és fikció közötti senki földjén való létezés történetét. Mindez nemcsak a főhős jellemzője lesz, hanem valamiféle látletként is felfoghatjuk: az identitás krízise mint társadalmi állapot határozható meg Iránban. A film szerzője tehát egyáltalán nem csak művészként, művészi értelemben készít diagnózist művészeti és általános emberi kérdésekről (mint tette ezt a modernista *8 és 1/2* vagy a *Persona*), hanem egy társadalom lelkiállapotát diagnosztizálja, miközben önmagát aktív, társadalmi szerepvállalóként pozicionálja. A kritikai önreflexió nem a szerző morális felsőbbrendűségének kifejezése, hanem a szerző szerepének problematizálása, ugyanakkor társadalmi funkciójának és felelősségének nyilvánvalóvá tétele lesz a filmben.

A *Közelkép*nek a fikcionalitás és a dokumentativitás sajátos, önreflexív vegyítésével elért eredményét Pápai Zsolt tanulmányában¹⁹ egyenesen korszakalkotónak nevezi, amely új fejezetet nyit az önreflexió történetében. Ugyanis amíg a modern európai film nyílt önreflexiója valós kiindulási alap esetén is mindig alapvetően fikciós művet eredményez, a *Közelkép*ben a fiktív és a dokumentáló elemek esszenciálisan átlényegülnek egymásba, s így a fikciós jelleg vég-eredményben nem lesz egyeduralkodó. Dokumentum és fikció ilyenfajta, a reflexivitásra rendkívül erőteljesen építő és annak segítségével a kettőt esszenciális egységbe kovácsoló alkalmazásával Kiarostami *Közelképe* trendet teremtett az iráni filmben, amelyet rajta kívül később főleg Mohsen Makhmalbaf és Jafar Panahi művei képviseltek.

¹⁹ Pápai Zsolt: Újrajátszás és áthangolás. Az európai klasszikus modernizmus és a kortárs iráni film, *Metropolis*, 2006/3. 34.