

A képen kívül

Abbas Kiarostami láthatatlan tartományai

HDB 967

Abbas Kiarostami (یمتسررایک سابع) iráni rendező filmjei európai nyelven beszélnek (hangsúlyos szerepet kap bennük például a perspektíva), mindamelllett, hogy legtöbbjük cselekménye az iráni élet jellegzetes diszletei között és problémái körül bontakozik ki. Kiarostami képzőművészeti érzékenységgel alkotja meg filmjeit, a képekhez a párbeszédok puhatólózó, távlatokat nyitó finomságát társítja. Ilyen, egymást kiegészítő viszony van azok között az emberek, tárgyak, helyek között is, amelyeket megmutat: a tekintet az, ami felértékeli a látványt. A keleti képzőművészetre jellemző ornamentális ezúttal a lehetőségek rajzolatában lelhető fel. A megmutatott képen és a kiderült dolgokon kívül számtalan irány van még, amelyen a néző elindulhat. A képkivágás ablak a világra. Az ablak pedig nem elválasztja a kintet és a bentet, hanem megteremti közöttük az átjárást, egybenyitja a két dimenziót. A keret takarásában sokszor a kilátás kulcsponja rejtőzik.

Jelen dolgozat néhány film jellegzetes vonásait kiemelve próbálja megragadni azt a közös nevezőt, amely az iráni szerző filmnyelvét olyan összetéveszthetlenné teszi. Ezek a filmek az ú.n. *Koker-trilógia* részei (ezekben máris találunk egy közös nevezőt: a helyszínt): az 1987-es *Hol a barát háza?*, az 1992-es *Az élet megy tovább* és az 1994-es *Az olajfaligeten át*. Ezek a filmek egymásból következnek – *Az élet megy tovább* egy nyomozástörténet Irán földrengés sújtotta területén, ott, ahol a *Hol a barát háza?* filmet forgatták, fikciós dokumentumfilm a '87-es film szereplőinek és a helyszíneinek nyomában. *Az olajfaligeten át* ennek a filmnek az egyik jelenetét bontja ki, gondolja tovább a két mellékszereplő közötti viszonyt. A periféria drámájának leszünk tanúi, egy mellékesnek tűnő részlet szövevényes világába nyerünk betekintést. A filmezés maga a trilógia részei közül itt kap a leghangsúlyosabb szerepet – a film film a filmről, és ez a közeg lehetővé teszi a szereplő és a civil karaktere közötti határ elmosását, a fikció és a valóság közötti átjárhatóságot. A kronologikusan következő film az 1997-es *A cseresznye íze*, majd az 1999-es *Szelek szárnyán*. A Kiarostami-filmek lényege, a rejtély, ezekben a filmekben már az összes többi, karakterjegyként is felfogható elem – az utazás, a párbeszéd, a reménytelen keresés – mozgatórugója. Egy említés erejéig felvetődik még a 2008-as *Shirin*, egy izgalmas vállalkozás, amely egy mozivetítés szokatlan közvetítését tűzi ki céljául – magát a vetített filmet egyszer sem látjuk, a történet mindössze a hallható narrációból, és a nézők arcáról leolvasható érzelmi viszonyulásból tevődik össze. Végül a 2010-ben bemutatott,

képzőművészetiileg is érdekes kérdéseket felvető *Hiteles másolat*-tal zárul a rendező teremtetett világa előtti – főhajtásnak kevés – bólintás.

Roland Barthes *Beszédtröredékek a szerelemről* (1977) című könyvében idéz (vagy parafrázál? vagy kitalál?) egy parabolát: „Egy mandarin szerelmes volt egy kurtizánba. A magáé leszek, mondta a lány, ha száz éjszakán át vár rám a kertemben egy zsámolyon ülve, az ablakom alatt. A kilencvenkilencedik éjszakán azonban a mandarin felállt, hóna alá csapta a zsámolyt és elment.” Akárcsak a *Szelek szárnyán* mérnöke, a mandarin vágyának (céljának) beteljesülése előtti pillanatig vár. Mint ahogy eleinte azt sem tudjuk, hogy mi van emögött a megszállott várakozás mögött, azt sem tudjuk, hogy mi késztette arra, hogy az utolsó pillanatban feladja – illetve tudjuk, hiszen láttunk már ilyet: az önérzet. Tony Richardson *A hosszútávfutó magányosságá*-val (1962) tette ismertté ezt a karaktert, elfogadhatóvá magatartását. Kiarostami hősei nem mindig fordítanak hátat a szemük előtt lebegő célnak: az egymásba nyíló teraszok, átjárók, önmagukba torkolló utak és saját elejükben végződő lépcsők azonban ahelyett, hogy elbizonytalanítanak az útkeresőt, elmélyítik benne célját. Az út a film narratív folytonosságát biztosítja a *Hol a barát házá?*-ban, *Az élet megy tovább*-ban, *A cseresznye ízében*, és nem mellékesen a szereplők akadályokkal teli életének analógiájaként funkcionál. A történetek ugyanolyan repetitívek (frízként képezhetők le), mint a környezet elemei: a domborzati formák lágy vonalait megtörő utak geometrikus rajza, az épületek alkotóelemei (lépcsők és korlátok szép egyenetlensége), többször látott figurák. Paul Ricoeur szerint „mikor egy történet jól ismertté válik [...] az újra elbeszélés veszi át az elbeszélés helyét. Így a történet követése kevésbé lesz fontos, mint annak megértése, hogy a jól ismert vég benne rejlik a kezdetben, és a jól ismert epizódok ehhez a véghez juttatnak el.”¹ Koker és Poshteh alaprajzai Marc Escher-grafikához hasonlíthatnak. A *Hol a barát háza?* kisfiúja ugyanazt a dombra felfutó cikkcakkos utat kényszerül megtenni többször is (ráadásul az anyai tiltás ellenére), hogy lelkiismerete szerint cselekedjék. Ennek a történetnek ő az egyedüli morális hőse, a felnőttek, gépiesen ismételve hasznavehetetlen intelmeiket, megkövesedett nevelési elveikkel barikádozzák el magukat a lényegtől. Ahmad útja a szomszédos Poshteh-ba rituális úttá válik az ismétlés során, olyanná, amelyből egyre tisztábban kerül ki. Jóvá tenni a véletlenül elkövetett hibát, attól tartva, hogy a tanító miatta bünteti majd barátját – emiatt az abszolút, elsődleges fontosságú tudás miatt fáradhatatlan. A legtöbbször hallott felelet, amit kérdéseire kap a félreértések és félrevezetések útvesztőjében, a „nem tudom”. Kafka *Peréhez* sokmindenben hasonlítható ez a világ, itt azonban a káosz fölött végül győzelmet arat a barátság ereje. Az öreg asztalosmester, akivel az idegen faluban

¹ RICOEUR, Paul: Narrative Time. *Critical Inquiry* 7, 1 (1980. ősz): 169.

találkozik, színes üvegablakokat készít. Ő sem tud hasznosabb útbaigazítással szolgálni, sőt, mintha csak magányát kívánná enyhíteni azzal, hogy visszatartja Ahmadot, saját tempójához idomítja, mégis ő az egyetlen, aki igazán időt és figyelmet fordít a fiúra. A „már így is túl késő” felfokozott állapotából átvezeti Ahmadot egy időtlen, otthonos összefüggésekkel teli világba (mindenkit ismer, akinek dolgozott, de legalábbis a nevek felelevenítésében megbízhatónak tűnik). A fiú számára kényszerűen lelassított séta alatt megmutatja a falu csodáit: a színes üvegablakokat, amelyeknek még a sötét sikkatok falára vetülő árnyékuk is színes. Ez a beavatás nem időszerű. De Ahmad számára megörökítődik, egy konzerváló közegbe mentődik át egy lepréselt virág formájában. A szóban forgó füzet, lapjai a rejtélyesen megíródott leckével, és lapjai között a virággal, amit az éjszaka az öreg asztalos nyújtott át a kútnál (a virág egyébként a perzsa népköltészetben az önzetlenség és az ártatlanság szimbóluma), visszakerül a baráthoz. A beavatástörténetből könyvjelző lesz.

Kiarostami elegyíteni tudja a nyugat és a kelet tanításait. A nyugati felfogás alapja a *bemutatás*, a keletié az *útmutatás* a részvétel által. Amíg például egy nyugat-európai vallásos témájú mű *ábrázolja* az istenit, az ikon *megmutatja azt*. Ezekben a filmekben hangsúlyosan van jelen a költészet (a *Shirin*-ben egy az egyben elhangzik az azonos című perzsa verses történet). Egyfelől élő nyelvként, a közlés eszközeként, másfelől olyan spirituális erőforrásként értékelődik, amely az élet szépségét és gazdagságát, de az elmúlás természetességét is hirdeti. Egyszóval rendet teremt a világban. Kiarostami, mint a költészet híve, ismeri és tud bánni a szóképekkel: az olajfákról például óhatatlanul eszünkbe jut Noé galambja, csőrében az olajággal. Itt éppen egy fordított metonímiát láthatunk: nem a rész sejteti az egészet, hanem az egész – az olajfaliget – hordozza magában a rész erejét – a reményt jelentő olajágat. A sírkövön átvándorló teknősbéka, amelyet a *Szelek szárnyán* mérnöke tehetetlen dühében a hátára fordít, majd valamivel később a galacsinhajtó bogár, a hős lelkiállapotának tárgyasulái. A mérnök a megbízó számonkérése és az élet kiszámíthatatlansága között szorong, amikor egy isten háta mögötti kurd falucskában egy százéves öregasszony halálára vár, hogy dokumentálhassa a különleges szertartást. *Az élet megy tovább* összedőlt falujában egy képpel találkozik a rendező. A házból minden és mindenki eltűnt – a többi fallal együtt az élet is –, egyedül ez a kettészakadtságában is kitartó öregembert ábrázoló poszter maradt.

A kommunikáció iránya tulajdonképpen megfordul ezeket a filmeket nézve. A megmutatott tekintetek általában arra szolgálnak, hogy nyomatékosítsák a közvetített üzenetet két ember között, irányulásukkal ok-okozati viszonyokat teremtsenek. De a Kiarostami által használt jelrendszere korántsem jellemző a filmre vitt párbeszédnek bevett és bevált felszólítására, beállítás-ellenbeállításra való felosztásra: a kérdező

tekintete kivezet a képkivágásból, a választ pedig *frame out*-ból halljuk, így még véletlenül sem azonosulhatunk érzelmileg a mellékszereplő álláspontjával, mivel nem annak az arckifejezését látjuk. Nem arról van szó, hogy a visszacsatolás elmarad. Teljes értékű párbeszédet hallunk, amelyek a történetet a hátukon viszik. Ugyanazzal a kívülállással tudjuk meghallgatni az elhangzottakat, közben meditációs sétát téve a képfelszín síkjain, mint az, aki éppen hallgatja a hozzá intézett szavakat (miközben – az esetek nagy részében éppen autót vezet). Nem közvetítenek felénk valamit, hanem minket vonnak be a történetek alakulásába, képzeletünkre ruházzák a „társ szerzői feladatkör” felelősségét. Ezáltal a film jelenvalóságába avatódunk be. A befogadó központú műértés alapjait a filozófus-esztéta Roman Ingarden fektette le 1930-ban, *Az irodalmi műalkotás* c. művében, s ha elolvassuk az egyik idevágó passzusát, jobban ráláthatunk Kiarostami alkotói álláspontjára: „Ugyanis nem lehetséges, hogy *véges számú* szó illetve mondat segítségével egyértelműen és kielégítően rögzíthető legyen a műben bemutatott egyedi tárgyak jellemzőinek *végtelen* sokrétűsége, valamilyen meghatározatlanságnak mindig fenn kell állnia.”² Ingarden tehát úgy írja le az irodalmi szöveget, mint elvi értelemben befejezetlent és sokértelműt, és mint a gondolkodást fejlesztő gyakorlatot. Ha azokból az esztétikai normákból indulunk ki, amelyeket a klasszikus hollywoodi filmnek tulajdonítanak, akkor amit nem látunk, az rendszerint nem fontos. David Bordwell elbeszéléselemélete nyomán³ a filmezés módja egy „láthatatlan megfigyelő” szemével láttatja az eseményeket, általában nem hívja fel magára túlzott mértékben a figyelmet, és a legfőbb információforrás a kamera előtti esemény. Kiarostaminál nincsenek flashbackek, a visszaemlékezés képei rejtve maradnak előttünk (a láthatatlan és a látható közötti tartományba sorolható az a megoldás, amikor *Az élet megy tovább* filmbeli rendezője felkerekedik, hogy megtalálja a *Hol a barát háza?* helyszíneit és szereplőjét, és keresés közben néhányszor elidőzik a látványon – hogy nem csupán szemlélődik, hanem rekonstruál, azt a nem diegetikus barokk zenéből tudhatjuk. A látványhoz hozzáasszociálva a zene érzelemtartományát, a látványon belüli látványban részesülünk. Máskor a néző figyelme a képkereten kívüli mező felé irányul, amikor a kép vagy a képpel aszinkron (nem diegetikus) hang egy rejtett képmező jelenlétére utal. Ilyenkor a kereten kívüli láthatatlan tartományról szerzett információk hozzáadódnak a láthatókhöz, és a hiányos tudás – az agy egészre, kiegészítésre való törekvéseinek következtében – egységesíti a képzetet, a láthatatlant láthatóvá fordítja le. Kiarostami első filmjeit az iráni nevelési intézet támogatta, így például az 1970-es *Kenyér és sika* c. rövidfilm végén ez a felirat olvasható:

² INGARDEN, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 3. javított kiadás, Tübingen, 1965. (Magyarul: Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. Budapest, Gondolat, 1977.)

³ BORDWELL, David: A klasszikus elbeszélés módja. Ford. Mester Tibor. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 2004. 183-228.

Institute for Intellectual Development of Children and Young Adults (Gyerekek és fiatal felnőttek intellektuális fejlődését támogató szervezet). Mintha megtartotta volna jelmondatának, későbbi filmjei is az intellektuális munkára, érzelmi empátiára szólítanak fel. Nem zavaróan didaktikusak, úgy vezetnek rá a megoldásra, hogy közben úgy érezhessük, magunktól jöttünk rá. A koherencia létrehozásához az előző beállítások képi információit eleveníti fel a néző; kapaszkodók vagy tájékozódási pontok hiányában pedig kiterjeszti, meghosszabbítja a képet a kereteken túlra. *Hiszem, ha látom*, szoktuk mondani csöklátó fölényességgel. Csakhogy hiába nem látjuk a *Szelek szárnyán* mérnökének társait, ha látjuk, hogy beszélget velük, tudjuk, hogy ott vannak a falak mögött, és még azt is érzékeljük, hogy a feszültség a haszontalanul telő idő növekvésével arányosan nő köztük. Nem tagadhatjuk le a tudást, sem meg- a hitet, hogy láthatatlanságuk ellenére léteznek. Őket ugyan nem, de amikor magára hagyják a mérnököt, látjuk a kiürült szobát, ahol napokig tespedtek. Ugyanígy nem látjuk azt a régészt sem, akivel a mérnök mindennap találkozik temetői telefonbeszélgetései során, emellett naprakész értesüléseink vannak afelől, mint halad a munkájával. De mégiscsak többet kapunk ennek a beszélgetőtársnak a fizikai jelenvalóságából, mint a megbízóéból, akivel a mérnök telefonon tartja a kapcsolatot. Amikor a régészt a falubeliek kimentik a ráomlott föld alól, mindössze a lába látható, olyan erős rövidülésben (ismét a perspektíva játéka, lásd Mantegna *Halott Krisztus*-át) helyezik be az autóba. Kiarostami második kameraként használja az autót. Keretez és szelektál vele. „A perspektíva legkézenfekvőbb és legsokatmondóbb magyar megfelelője a »kilátás«. A Leon Battista Alberti által adott hagyományos magyarázat értelmében olyan kép (szerkesztési módszer), amely mintegy ablak(nyitás) a falon. Ezért »kilátás«, »kitekintés«, »átlátás«, »kivágás« stb. Kitekintés abban az értelemben is, hogy ellátunk a messzeségbe (»távlat«), akár a tájban mesterségesen létrehozott fasorok, utak vagy építészeti létesítmények révén.”⁴ A kamera rostáján beválogatott látvány számára még hátravan az autóablak próbatétele: ami ezen kívül esik az – legalábbis látvány szempontjából – mellőzhető. Nem új térhódítása, csak kisajátított és mesterien megművelt területe ez a filmnyelvnek – a filmes keretet (*cache*) már André Bazin mozgó maszknak nevezte, amely csupán részeit mutatja meg a nagy egésznek, de a festészet keretével szemben változó részeit. Noël Burch *Praxis du cinéma* (1969) című művében a képen belüli és a képen kívüli dimenziók kapcsolatának feszültségét vizsgálja. Burch azt a kérdést járja körül, hogy miképpen közvetíti a kép mindazt, ami azon nem látható, milyen filmes eszközökre van szükség ahhoz, hogy a képen kívüli szerepet kapjon (pl. a keret által elvágott

⁴ BEKE László: „Kilátás”. *Bevezető gondolatok a perspektívakiallításához*. Perspektíva - kiállítás -szimpozium - vetítéssorozat. Budapest 1999

testrészek, a kifelé irányuló tekintet vagy beszéd, a „kilépő” szereplő). Kiarostaminál a mobiltelefon is mindig kilépésre nyújt lehetőséget: a legkiélezettebb pillanatokban szólal meg, és legyen a hívás bármennyire is alkalmatlan, sosem szorul háttérbe az élőbeszéddel szemben. Ilyenkor a szereplő kiszakad az adott szituációból, mégis teljes érvénnyel marad jelen: ahhoz is szól, akivel épp nem beszél. Az sem mindig látható, mert nem lényeges, hogy kiktől kérnek útbaigazítást, segítséget a bolyongók (a *Hol a barát háza?* kisfiúja, *Az élet megy tovább* rendezője, Badii úr *A cseresznye ízében*, a *Szelek szárnyán* mérnöke), hiszen az egyformán hangsúlyos kitérők között nem tudnánk szemmel tartani az igazi utat. Mihelyst a főszereplő számára körvonalazódni kezd egy kapcsolat, érdekessé válik a tömegben a karakter, ez a néző számára is kiviláglik. Szép paradoxon, hogy ennek ellenére a hosszan mutatott kopár kilátás tud „fontosabb” lenni, mint a párbeszédet folytatók arca. Kiarostami ezzel időt és teret hagy az elhangzottak beépítésére. Tudja, hogy egy vers hallgatása közben zavaró lenne a recitáló koncentráció kifejezését látni.

A hősnek célja van. Ezt a célt az akarat burkától kell megtisztítani – eleinte csak annyit látunk, hogy a főszereplő tántoríthatatlan szándékától, hajthatatlan, csendes konoksággal irányítja a saját malmára a történet folyamatát. Talán a *Szelek szárnyán* bontakozik ki legnehezebben ebből a burokból. Egy autót látunk – utasait nem. Ezek egy letérőt keresnek, amelyet egy nagy fa jelöl. Sok nagy fa van. A faluban egy kisfiú várja őket – ki küldte? Honnan tudtak az érkezésükről, ha titkos a küldetésük? A három jövevény közül az egyiket mérnöknek szólítják – ez elvárásokat ébreszt a nézőben, azt hiszi, ezzel kezdhet valamit; de ezen kívül semmi sem utal sem erre, sem más mesterségre, nincs jelentősége a későbbiekben. Két társát egyszer sem látjuk a film során. A mérnök egy haldokló felől érdeklődik – eleinte azt hisszük, valami bűnös szándéka van vele. Megtudjuk, hogy addig szándékszik maradni, amíg az meg nem hal. A haldoklót sem látjuk, csak a kisfiú közvetítéseiből tudjuk, hogy állapota elég stabil. Várakozunk, a mérnökkel együtt. Lassan kiderül, hogy a küldetés egy kurd temetési szertartás megörökítése. Amikor az öregasszony végül meghal, a mérnöknek sikerül néhány fényképet készítenie a gyászmenetről, de annak ellenére, hogy addig naponta kijárt a temetőbe (csak ott volt térerő a telefonján), éppen most oda már nem követi a menetet. Nem látjuk a képeket sem, amelyeket készített. Nem tudjuk, hogy Badii úr végül bevette-e altató tablettáit, azt sem, hogy a török öregember elhantal-e. Badii úr aggodalma, ami miatt külön felkereste az állattömő szakmunkást, hogy nehogy élve temessék el, ugyanúgy csak a szavak feltételezhető bizonyosságába kapaszkodhat, ahogyan a problémájával azonosuló néző. Nincs más választásunk, mint hogy hiszünk a becsületes ember

szavának (miután azt láttuk, hogy munkáját becsületesen végzi), amely szerint amit megígért, azt mindig be is tartja. A néző bizalma éppen úgy próbára van téve, ahogyan a szereplőké.

Kiarostami ezzel él vissza a *Hiteles másolat* című filmjében. Abból az esztétikai-morális vitából kiindulva, hogy egy hiteles másolat sem nyújt kevesebb esztétikai élményt, mint az eredeti (kiváltképpen, ha annak létezéséről nincs is tudomásunk), egyenesen következik, hogy a néző sem tud különbséget tenni a fikció hazugsága és a fikció igazsága között. Egy eleve kreált világban abba éljük bele magunkat, azzal azonosulunk, amit mondanak nekünk. A *Hiteles másolat*-ot néző konfúziója onnan ered, hogy az alapszituációt egy merőben különböző alaprajzú helyzet követi, és ezt a váltást a két főszereplő láthatóan valamiféle kontinuitás természetességével éli meg. A perspektíva-váltás nem térben valósul meg, hanem időben, amikor az a tét, hogy a két szereplő milyen régóta és mennyire ismeri egymást. Nem a látvány, a trompe-l'oeil csalásának esünk áldozatul, hanem az előrefutó fantáziánk által vagyunk felültetve: a trompe-l'imagination (a képzelet tévesztése) által. A film kezdő szekvenciáiban egy író és annak értő (vagy érteni vágyó) olvasóját látjuk, kettejük között pedig nem tételezhetünk fel többet, mint a közös téma kapcsán az egymás viszonyulására irányuló érdeklődést. Anélkül, hogy ez a viszony szemünk láttára alakulna át valami mássá, vagy legalább a kihagyás retorikai alakzatával élve egy logikailag elfogadható következménnyel szembesítene, a film végére egy tizenöt éves közös múlttal rendelkező házaspárt látunk, holott úgy hittük, ugyanaznapra tehető megismerkedésüknek voltunk szemtanúi. Kiarostami a teret szólítja tanúként erre a furcsa házasságra, miután a pár beszélgetéséből csak szubjektív bizonyítékokra tehattünk szert. A tér változatlan és szenvtelen, emiatt biztosabbnak tűnik az az emlék is, amely hozzá kötött. Látható az arcokon a múlt felé irányuló óvatos tapogatózás, amellyel Elle és James regresszíven tervezgetik közös jövőjüket. És mialatt a részletek erejével hitelesített, egyre nagyobb biztonsággal kijelentett, és egyre valószínűtlenebb állításokkal lépegetnek a legmélyebb emlék, a nászéjszaka felé, a nézőt nem kerüli el a hamisítás gyanúja. De akkor ott van a szálloda, amelyben Elle emlékei segítségével ismeri ki magát, James pedig talán csak felületességből nem emlékszik. Te ezen az oldalon aludtál, emlékszel?, kérdezi Elle a – mostanra már önmagában is – kételkedő James-től. *A párnán érzem az illatod*. Tudjuk, hogy ez nem lehetséges, hiszen tizenöt év alatt sokezerszer cserélnek huzatot egy szállodában, ez az érv mégis meggyőzően hat – legalábbis az érzelmeinkre.

A quattrocento átmeneti fázisában az ösvény (út) és az épület narratív szimbólumai közti versengés jelentkezett. A reneszánsznak ebben az átmeneti korszakában (a középkor hagyományait még nem

teljesen hagyták el) az épület számtalan narratív funkcióval bírt. Festményeken gyakran jelölték az epizódok határait építészeti elemek közbeiktatásával, szobákkal. Wendy Steiner hívja fel a figyelmet néhány kiemelkedő alkotásra, amelyen a kint és a bent egymáshoz való viszonya világosan látszik.⁵ A *Hiteles másolat* egyik jelenetében James a múzeum előterében ül, míg a háttérben esküvői fotóhoz készülődik egy pár. Az előtér élesen leválik a faliszőnyegként kilapuló háttérről, amely a két sík egymással párhuzamos voltát hangsúlyozza ki, a szereplő környezettől való függetlenedését. A Kiarostami által oly sokszor használt nagytotál azokhoz a reneszánsz festményekhez hasonlóan helyezi el szereplőjét a térben, amelyeken egy szent útját látjuk, életének fontosabb stációi közben. Az alak többszöri előfordulása nem zavar meg minket a kép értelmezésében: nem hisszük azt, hogy több van belőle, mert a helyváltoztatás közben ábrázolt figura egy cselekménysor rajzát teszi ki az agyunkban. A rajzolt perspektíva felfedezését követően igen népszerűvé váltak az optikai játékok – ilyen volt például a kukucskálódoboz. Ez a találmány a XVIII. század elején, a késő barokk optikai felfedezések és játékok keretében jelent meg, a tér valóságosabb ábrázolására irányuló kísérletként. Az egyszerű fadoboz kémlelőnyílásán benézve ismeretlen tájak, városok, épületek látványa tárult fel a néző előtt. A dobozba való betekintés során a külvilág teljesen kint rekedt, ugyanakkor új perspektíva nyílt meg, a kémlelő ismeretlen mélységekbe pillanthatott be, kiléphetett saját környezetéből, a hétköznapi világ tárult föl előtte. A nagyítólencsén keresztül nézve a kép plasztikusabb lett, a háromdimenziós látvány látszatát keltette, a néző a mélység és térbeliség illúziójában részesült. Kiarostami ilyen „kémlelőlyukakat” alakít ki a filmkép felületén (például akkor, amikor a *Hiteles másolat* sötét szállodaszobájában James kinéz az ablakon, és nappali fényben látja az architektúrális teret, de a falakon áthatoló tekintet számtalan példája előfordul a *Koker*-trilógia két kereső-filmjében, a *Hol a barát háza?* és *Az élet megy tovább* szemfény- és útvesztő építészeti kompozícióiban). A perspektíva-váltásnak érdekes formáival találkozunk a *Hiteles másolat* néhány hangsúlyos jelenetében: a kocsiablakon végigfutó házsört békaperspektívában látjuk, pedig felülről nézünk rá; Elle-t két (amúgy tájidegen elemként észlelhető) tükörben látjuk egyszerre, amikor megközelíti az íróval folytatott vita

⁵ “Fra Angelico *Szent Kozma és Szent Damján meggyógyítja Palladiát* című képén a szentek bal oldalt, egy épületen belül gyógyítanak, míg jobb oldalt, az épületen kívül Szent Damján ajándékot fogad el. Kint és bent ellentézetének ennél érdekesebb alkalmazását figyelhetjük meg Filippo Lippi *Szent Benedek Szent Placidus megmentésére küldi Szent Mórict* című festményén. A megmentésre való parancsot itt baloldalt, bent adják ki, a megmentést pedig jobb oldalt, kívül láthatjuk. A kint és bent közti diszkontinuitás ok és okozat, korábbi és későbbi esemény megkülönböztetésére szolgál. Di Paolo *Angyali üdvözlésén* a kint és a bent még hatásosabb szimbólumok. A bal oldali Kiűzetés-jelenetben a természet síkszerűen ábrázolódik, mintha csak *faliszőnyeg* volna; az Angyali üdvözlés egy – ha hibásan is, de – tudatosan perspektivikus belső térben kap helyet.” STEINER, Wendy: *Narrativitás a festészetben*. In: *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, 2006.

tárgyát, az antik szobrot; amikor James kihajol az ablakon, nagyrészt kitakarva ugyan, de azt is látjuk, amit lát, a kitárt ablak tükröződésben pedig az ő arckifejezését is. Egyszerre érvényesül ezekben a képekben a kubista képzőművészet alapelve, a dolgoknak egyszerre több nézőpontból való megmutatása, és az Alberti-féle perspektíva lineáris, enyéspontba kifutó térszerkesztése. Az optikai játékokra visszautalnak még a sötétkamra (camera obscura) és a vetítőlámpa (laterna magica) mechanizmusára emlékeztető megoldások – mindkettő felismerhető a „leképezések” sorában. A már említett szállodaszoba például az emlékek előhívására kijelölt sötétkamraként is értelmezhető, de egy adott pillanatban a kinti világ kivetített képe is megjelenik a falon: az ablak világos négyszögében átrepül egy madár árnyéka. Ilyen laterna magicák a *Hol a barát háza?* színes ólomüveg-ablakai, amelyek a kaleidoszkóp esetlegesen alakuló, de mindig szabályos geometriájú rajzolataira is emlékeztető ábrákat vetítenek a sötét utcák földjére, házfalaira.

Kiarostami szereti a nyitott műveket. Történetei leggyakrabban nem érnek véget a szemünk előtt, így a nézőnek lehetősége nyílik egy saját, különbejáratú befejezés megalkotására. A *Koker-trilógia* egymásba kapcsolódó darabjai azt mutatják, hogy a történetek visszamenőleg is meghosszabbíthatóak, kiegészíthetők. *Az élet megy tovább*-ban nem tudjuk, hogy a rendező megtalálta-e azt, akit keresett. Újra a szóba vetett hit marad, a tanú sem bizonyítható, sem cáfolható állítása, hogy a keresett személy egyáltalán él. Kiarostami kettős csattanóval zárja a filmet: a gyakran használt nagytotálban ismét a célja felé araszolató kis autót látjuk. Az út felénél visszafordul, és a kép alján kimegy a képből. Találghatunk, hogy mi történt (elfogyott a benzin? akadályba ütközött? feladta?), amíg kis idő múlva újra látjuk felfelé menni, céljának másodszor is nekirugaszkodva. És bár másodszor a kép tetején tűnik el, a Koker felé vezető úton, az út lezárása rejtve marad előttünk. Hasonló távlatokat nyitó búcsúval ér véget *Az olajfaligeten át* is. Az időben is kiterjesztett nagytotál átfogja az ember és a környezet együttesét, de elrejtje a gesztusokat, az arckifejezést, és az elhangzott beszédet. Sosem tudjuk meg, hogy a fiú utólérte-e a lányt az olajfák között. És ha utólérte (újra az *Élet megy tovább*-ból ismert kettős zárlattal találkozunk), ér-e valamit vele. Mint ahogyan azt sem tudjuk pontosan, hogy hogyan került haza Ahmad a közelgő viharban és a leszállt éjben, az otthon kapott büntetést sem látjuk, csak sejthetjük, hogy nem maradt el (hallhattuk a nagyapa elveit, miszerint a mindennapi verés hasznos). Ahmad nem kér enni, a levegő fojtott feszültséggel van tele, amelyet csak fokoz a vihartól kicsapódó ajtó. Ebben a légkörben lát hozzá a házi feladathoz, amelyet azért hanyagolt, hogy a barátja is a saját füzetébe tudja leírni a leckéjét.

A *Hiteles másolat* azzal ér véget, hogy egy toronyóra nyolcat üt. Tudjuk, hogy James-nek kilenckor indul a vonata, és hallottuk, amint Elle kérésére: *maradj*, megerősítette elhatározását, hogy elmegy. A fix plán a fürdőablakra szegeződik. Mint kiderül, ez a képkivágás a tükör helyét tölti be, akárcsak a *Szelek szárnyán*-ban a kamera, amely előtt a mérnök többször is megborotválkozik, miközben a háta mögötti asszonnyal beszélget. Fontos megjegyeznünk, hogy a tekintet nem a nézőre irányul, tehát nem kifelé, hanem befelé, a szereplő magába tekint. Láthatjuk, hogy James kézmosás közben töpreng valamin (ez a tükröződést imitáló arcközelit másodpercre pontosan annyit tart, amennyit az Elle-é a vendéglőben – mindketten a másikhoz való készülődés közben próbálnak meg saját képmásukkal azonosulni). Ezután lekapcsolja a villanyt, és újra láthatóvá téve a kilátást, „otthagyt” minket. De tudjuk, hogy a szobában Elle várja. James eltűnik ugyan a szemünk elől, de a történet folytatása egyforma eséllyel alakulhat kétféleképpen. És amíg Kiarostami olyan sokszor segítette a látvány kiegészítését a hanggal, most ez a külső támasz is elmarad, hiszen az elbúcsúzásnyi/egymásratalálási idő alatt végig harangoznak odakint, az utcából pedig csak a háztetőket láthatjuk, a szállodából kivezető utat nem. Tulajdonképpen nagyon is zárt befejezéssel van dolgunk.

A *Cseresznye íze* zárlatában váratlan fordulatot vesz – elsősorban nem a narráció, hanem a filmnyelv szempontjából. Miután Badii úr befekszik a gödörbe, a kép „adása megzavarodik”: a nyersanyag érzékelhetően vált át celluloidról digitálisra; lelepleződnek a szerepek és megmutatkozik a filmkészítő apparátus, a stáb. Kiarostami zavarbaejtő, önreflexív gesztusa első látásra nem illeszkedik a film egészéhez (ennek ékes és meglehetősen radikálisan testet öltő bizonyítéka, hogy bizonyos mozik a nézői kényelem önkényének rendelték alá az inkriminált részt, és egyszerűen elhagyták a vetítés során), de az életmű korábbi (és főleg későbbi) műveit ismerve szinte számítani lehet rá: „A kép szinte észrevétlenül változik át gyengébb videominőséggé, szálkás, széteső kompozícióvá. Filmforgatáson vagyunk, mint Kiarostami filmjeiben csaknem mindig. Mintha az alkotó elnézést akarna kérni, hogy vetélkedni merészelt a teremtéssel, mintha csak szerényen figyelmeztetni akarna: gyarló emberkéz van a dologban, mindaz, amit láttunk, másolat, csak visszatükröződés a szem retináján, csak árnyék a barlang falán.”⁶ Nem hiába nevezte Stéphane Goudet, a *Positif* kritikusa Kiarostami művészetét a „közbelépések mozijának” (*cinema of intervention*), arra a szerepre is utalva, amelyet a film maga (esetenként pedig egy színész által megszemélyesített rendező) tölt be a narrációban. A *Cseresznye íze*nek epilógusa ilyenformán megfelel annak a beavatkozásnak, amelyet *Az olajfaligeten át* filmbeli rendezője képvisel, aki kívülállóként avatkozik bele egy koherens jelrendszerbe, amelynek emiatt nem

⁶ LÉTAY Vera: *A pálmaligeten át*. Filmvilág, 1997/8

tud igazán a részévé válni. Pascal Bonitzer két okát látja annak, ha a működtető gépezet bevonódik a játékba: „Ami igazán számít, az nem az, hogy az apparátus látható vagy sem (noha ez szerintem sem mindegy), hanem hogy a film hogyan *használja a képmezőn kívüli teret*. Ami fontos, az a képmező (a képen belüli) és a képmezőn kívül eső (a képen kívüli) tér kifejez(őd)ése: az egyik lehetőség, hogy a képen kívüli teret csak valóság-pótlékként adagoljuk a vásznon felkínált láthatóhoz (hiszen a képen „belüli” tér azt a térrészletet nevezi meg, amit felvételkor elkereteznek, majd kivetítéskor a néző tekintetének felkínálnak); a másik éppen az ellenkezője - a nem látható terét kihangsúlyozva a film terének tökéletlenségét, nyitottságát, megosztottságát emeljük ki. Utóbbi esetben a film teljesen más irányt vesz, mint az úgynevezett klasszikus film, a folytonosság mozija.”⁷ Kiarostami filmjeire minden esetben a második értelmezés érvényes, bár a tökéletlenség érzése nem merül fel a nézőben. Azt érzékeljük a környezetbe ágyazott képkivágás kapcsán, hogy a szerkezet külső pontokon is támaszkodik.

⁷ BONITZER, Pascal: *A képmezőn kívüli tér*. <http://www.apertura.hu/2008/tavasz/bonitzer>. A szöveg eredeti megjelenési helye: Pascal Bonitzer: Des Hors-champs. In *Le regard et la voix*. 10/18. 1976. 9-24.