

Abbas Kiarostami

Portræt af den iranske instruktør og guldpalmevinder, der forener selvrefleksivitet og realisme med krypteret samfundskritik

For nogle år siden faldt instruktøren Abbas Kiarostami (f. 1940) over en notits i sin teheranske morgenavis. Det var historien om en mand, der havde skaffet sig adgang til en families private hjem ved at udgive sig for at være berømt filminstruktør. Ikke med tyveri som formål. Manden ville simpelthen udleve sin drøm om at kunne dirigere andre, at nyde respekt. Nu stod han i stedet anklaget for bedrageri.

Kiarostami blev nysgerrig og forlod et ellers skydeklart manuskript. Exceptionelt nok fik han lov til at filme rettergangen, og beviste dermed bedragerens pointe: At det at være berømt instruktør vitterligt er et privilegium. Kiarostami har sidenhen fortalt, hvordan de skramlende kameraers tilstedeværelse givetvis udløste dommerens fornuftigste kendelse nogensinde, frifindelse mod en undskyldning (1). Det er ikke uden en vis stolthed, at instruktøren beretter om sin indflydelse. Som det vil fremgå af det følgende, vil Kiarostami nemlig gerne gøre en forskel. Og så er hans frontale møde med virkeligheden – og selvfølgelig mødets senere transformation til film – på mange måder symptomatisk for Kiarostamis kunstneriske filosofi.

Kiarostami lader således den bedrageri-anklagede mand spille sig selv i en rekonstruktion af forløbet, sågar optaget hos den forurettede familie selv. At krydsklippe denne iscenesættelse med dokumentariske optagelser fra selve retssagen er på en måde en logisk umulighed. Retssals-delen afslører, udstiller og demonterer den

anklagedes fiktive historie. Kiarostamis rekonstruktion retfærdiggør den igen ved sin blotte eksistens: Kiarostami laver jo netop den film, bedrageren havde drømt om, og forsvarer dermed indirekte illusionismen og den personlige sans for nødvendighed.

“Kun gennem løgnen kan man nærme sig sandheden,” lød mantraet. Den resulterende metafilm, *Close-up (Nema-ye nazdik*, 1990), ser da også stort på jura og berømmelsesrus; den fokuserer snarere på kunstnerens og løgnerens fundamentale slægtskab. Faktisk rummer den et ømt møde mellem anklagede og den filminstruktør, han havde udgivet sig for – virkelighedens højt estimerede Mohsen Makhmalbaf. Naturligt nok involverer filmen også Kiarostami selv; på én gang inkvisitor overfor den formastelige og dennes spejlbillede. “Jamen, hvor er sandheden?” lyder instruktørens stemme bag kameraet, da han er på besøg i fængslet. Bedrageren sænker hovedet og synes intuitivt at svare for dem begge: “Jeg interesserer mig for film ...”

Nestor. Selvrefleksiviteten er kun én side af Kiarostamis virke. Endnu er han nok mest kendt for sine menneskekloge skildringer af landsbyliv, som i gennembruddet *Hvor er min vens hus? (Khane-ye doust kodjast?*, 1987). Filmen er måske det fineste eksempel på den i Iran så populære *kid quest*-genre, i dette tilfælde om en purks søgen efter en skolekammerat, hvis klad-

dehæfte han er kommet til at tage med hjem. Hvis ikke ordet 'hverdagsdrama' havde fået en klang af docusoap-afblegning, ville det være velvalgt her. I dette univers er en opdragende endefuld den ultimative fare, og det kan i filmens barneperspektiv let accepteres som et vilkår. Men også vilkårligheden i de voksnes kontrasterende menneskesyn får instruktøren sneget med i regnestykket, der selvfølgelig går op til slut.

Kiarostamis balancering af retfærdighedssans, ro og realisme er stadig en slags signalfag for landets filmskoler. Instruktørens status som Irans neorealistske nestor skyldes dog især, at han fra 1969 inkarnerede kulturinstituttet Kanuns filmafdeling. Det er om nogen Kiarostami og hans fæller her, der har sat standarderne for de virkelighedsnære fortælle-eksperimenter, der har præget hele den iranske arvefølge af succesinstruktører (2). Blandt dem der har arbejdet for Kanun, hører de to Guldløve-vindere Dariush Mehrjui, der med filmen *Koen* (*Gav*, 1969) indvarslede den ny bølge kaldet 'motafavet' (farsi for 'forskellig'), og Jafar Panahi, der er aktuell med *Cirklen* (*Dayereh*, 2000).

Den uudtalte samfundskritik og den umiskendelige forankring i sociale realiteter lever videre i fremragende nye instruktører som Babak Payami (*One More Day*, 1999), Bahman Ghobadi (*A Time for Drunken Horses*, 2000) og Samira Makhmalbaf. Kiarostami, der siden *Close-up* selv har brudt med Kanun, har engang udtalt, at kunsten i Iran er vokset mest, når den sociale situation har været værst. Hvis han har ret – og det har Mester Abbas som regel – må den yngste filmgeneration kunne ses som tegn på, at det endnu står virkelig grelt til.

Det andet blik. En konstant i Kiarostamis

produktion er, som allerede antydnet, den etiske dimension. Skismaet mellem det personligt nødvendige og det socialt acceptable er hans faste omdrejningspunkt, hvad enten temaet er forældreautoritet eller selvmord. Men problematikkerne blotlægges aldrig gennem udpenslede moraler. Kiarostamis liberale humanisme lever sit eget liv under de nuancerede dilemmaer og personportrætter.

Kiarostamis kunst består netop i at gøre biografgængerens til mere end blot et vidne til social uretfærdighed eller paroler om samme. Bedrevidenheden og forurettelsen, som den f.eks. kendes fra den britiske socialrealisme, erstattes hos Kiarostami typisk af et ydre blik i fiktionen; et blik, der også er biografpublikummets intellektuelle stedfortræder. På subtil vis tvinger det os til at spørge til vores egen ret til at betragte, intervenere og dømme. Og til, hvad der egentlig adskiller os fra Kiarostami selv.

Både i *Og livet går videre...* (*Zendegi Edame darad*, 1991) og *Under oliventræerne* (*Zire darakhshan zeyton*, 1994) udgøres dette ydre blik af en filmmager på optagelse i det nordlige Iran. Ligesom i *Close-up* er figurerne spejlinger af instruktøren selv, og atter hvirvles virkeligheden ind på en ukunstlet, uafrystelig måde. I *Og livet går videre...* er instruktøren efter et jordskælv på jagt efter to af nationens kæledægger: De unge skuespillere fra virkelighedens succes-film *Hvor er min vens hus?* Et *kid quest* med omvendt fortegn, kunne man kalde det. Men mens bilen ruller troligt rundt i bjergene og det monterede kamera registrerer både reel elendighed og livskraft i kølvandet på naturkatastrofen, opløses *quest*-dimensionen i et helt andet moralsk spørgsmål, der ikke besvares entydigt: Hvad er dog rimeligheden i at søge efter to kendte ansigter



Smagen af kirsebær

blandt de tusinder af hjemløse og døde?

De 100 film. Kiarostami ynder at sige, at publikums kreative medleven bør resultere i hundredevis af individuelle film - ikke i én fælles oplevelse. Valgmuligheden er hjertet i fortællingerne, og denne frihed tildeles også publikum. Med sine to sene 90'er-mesterværker *Smagen af kirsebær* (*Tā'm e guilass*, 1997) og *Bad ma ra khabad bord* ('Vinden bærer os', 1999) radikaliserer Kiarostami denne filosofi. Her er i sjælden grad tid til eftertanke og rum for fortolkning.

Åbenheden i disse film skyldes blandt andet, at instruktøren - der altid har skrevet sine manuskripter selv - viser sine bærende figurer alt andet end ensidig sympati. I begge film er hovedpersonen et

udslukt, egoistisk bymenneske på afveje. Deres mål er længe uklare, og de skjuler sig bag en teknologi, der hurtigt viser sig utilstrækkelig i bjergene fjernt fra Teheran. *Bad ma ra khabad bord* indeholder en udsøgt satire over mobiltelefoniens absurditet; den udspiller sig i en landsby, hvor det eneste punkt indenfor satellitradius er en fjern bakketop - med en begravelsesplads på! Og i *Smagen af kirsebær* kan hovedpersonens dødstrang ikke forløses på tilfredsstillende vis gennem en eneulykke, skønt der er skrænter nok at vælge imellem. Da han pludselig ufrivilligt er ved at køre galt på en bjergvej, løftes bilen på plads af nogle forbipasserende, mens han måbende ser til bag rattet.

Begge film viser outsidersnes fornægtelse af et såre menneskeligt kommunikations-

behov; begge fordrer de hjælp uden at skabe forståelse for deres nød. Disse mentalitets-sammenstød rummer en god portion modernitetskritik, og som postkolonial vesterlænding med plejehjemskultur i bagagen kan man roligt føle sig ramt. Simpelthen fordi filmene formidler et genuint behov for solidaritet og tolerance.

Kiarostami har som sagt ikke de store paroler fremme. Faktisk er han nok den af de socialt engagerede instruktører i den tredje verden, der bedst omgår både formynderiet og nostalgien. Hans anti-helte kaster nemlig også skeptiske blikke på lokale kønsmønstre og fundamentalismen i Iran; blikke, der på én gang rummer etnologien og rammer etnocentrien hos et vestligt publikum. Vi ser via de intellektuelle blikke i filmen. Samtidig ser vi os selv udefra.

Hvor er Sandheden? At Abbas Kiarostami udtrykkeligt erklærer sig uafhængig af politiske partier og ismer – realisme og humanisme inklusive! (3) – er selvfølgelig ikke ensbetydende med, at han ikke har noget på hjerte. Det siger f.eks. en del, at han i *Smagen af kirsebær* binder an med at diskutere selvmord, der er strengt forbudt ifølge islam. Og dermed rejses uundgåeligt spørgsmålet om den repressive iranske filmcensur – som det ofte sker i forbindelse med Kiarostami.

Bortset fra dokumentaren *ABC Africa*, der havde premiere i Cannes 2001, har Kiarostami kun lagt an til at rykke teltpælene op én gang; med udkastet til en film, der skulle optages i Tyskland for det franske produktionsselskab MK2. Skønt projektet er skrinlagt, er det interessant at se hvordan ideologiske og kunstneriske problemstillinger udfolder sig i Kiarostamis univers, når det flyttes udenfor Iran. Især fordi udkastet til *L'Amour et le Mur* (skre-

vet i 1993 og gengivet i filmbladet *Positif* i december 1997) bærer alle instruktørens vanlige signaturer.

Ikke overraskende handler det om en virkelig person, den eksilerede iranske instruktør Sohrab Saless, der er bosat i Berlin. I synopsen agerer han emotionel fødselshjælper for to elskende, der adskilles på grund af deres politiske overbevisning. Berlinmur, tøjbrud, længsel efter 'justice sociale' – jo, man aner begrundelsen for Kiarostamis valg af location. Meta-dimensionen er også til stede, omend Sohrab i fiktionen må opgive sin drøm om at dramatisere parrets historie: "Det forekom mig vanskeligt at lave denne film uden at den fik en politisk dimension," siger han i synopsen. Sohrab er naturligvis endnu et *alter ego* for Kiarostami, og hans argument kan udmærket læses derhen, at Kiarostami har gjort udtaltheden til sin personlige poetik.

Samtidig er der noget drilsk over denne konsekvente omgæelse af en – mærker man – gravalvorlig bogstavelighed. Det får de journalister, der vover at spørge ham, næsten altid at føle. Direkte adspurgt om hans værker kan siges at være kunstneriske udsagn ikke blot for tolerance, men også direkte imod dogmatisme og fundamentalisme i Iran, svarer Kiarostami karakteristisk kryptisk: "Det synes jeg er en rimelig konklusion at drage, men det er din konklusion. Du kan ikke prise mig og forvente, at jeg tilslutter mig din ros." (4)

Kiarostamis mestring af diplomatiets kunst har det med at lede tanken tilbage til hans close-up af slægtskabet mellem løgneren og kunstneren. Man kan igen spørge: Jamen, hvor er sandheden? Og man kan roligt spørge. Svaret findes uden tvivl i Kiarostamis film.

Noter

1. Positif 368, oktober 1991, s. 69-85.
2. Mamad Haghighat (1999): *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*. Paris: Editions Centre Pompidou, s. 49-62 og 214-26.
3. *Positif* 442, december 1997, s. 98.
4. *Cineaste* XXI/3, 1995, s. 33.

Filmografi (spillefilm)

- | | |
|------|---|
| 1974 | Mossafer/The Traveller |
| 1977 | Gozarash/The Report |
| 1984 | Avaliha/First Graders |
| 1987 | Khane-ye doust kodjast?/Hvor er min vens hus? |
| 1990 | Nema-ye nazdik/Close-up |
| 1991 | Zendegi Edame darad/Og livet går videre ... |
| 1994 | Zire darakhatan zeyton/Under oliventræerne |
| 1997 | Ta'm e guilass/Smagen af kirsebær |
| 1999 | Bad ma ra khabad bord |