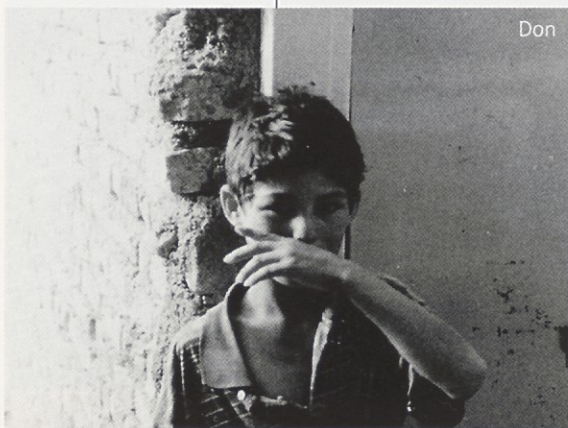


abolfazl jalili

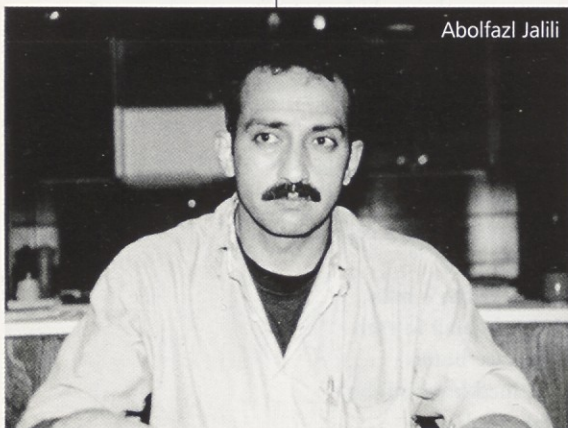


Ples prahu

simon popek



Don



Abolfazl Jalili

Če velja znotraj iranske kinematografije Abbas Kiarostami za poeta, Mohsen Makhmalbaf pa za njegov bolj jezni, "revolucionarni" protipol, potem se Jalili v svoji že kar umazani estetiki oddaljuje še bolj. Ko bi stvar malce posplošili, bi v ameriški različici v isti osi lahko postavili Eastwooda, Scorseseja in Cassavetesa, kar seveda nikakor ne pomeni, da je Jalili "iranski Cassavetes", ali, bognedaj, da sta Makhmalbaf in Kiarostami ...

Jalilija vsaj deloma pozna tudi slovensko občinstvo – in to v zelo dobri luči, saj smo bili lani, na retrospektivi iranskega filma v Kinoteki, deležni njegovih dveh najboljših filmov, *Garje* in *Resnična zgodba*, dveh psevdodokumentarcev, ki v najlepši luči povzemata njegove obsesije – tako delo z naturščiki kot z otroki, načrtno nekonsistentno dramaturgijo (kadar je sploh prisotna), precejšnjo odsotnost dialogov ("Morda zato, ker jih ne znam napisati!" pravi), ipd. Vse te "napake", ki so brez izjeme prisotne v Jalilijevih filmih, rezultirajo iz dejstva, da gre za režiserja samouka, rojenega leta 1957 v Savehu, v centralnem Iranu. Otroštvo je preživel v Teheranu, kjer se je že zgodaj preživljal s slikanjem in kaligrafijo. S šestnajstimi že snema prve filme, ko se pridruži Cinemay-e Azad ("Svobodno kino društvo"), ki delikventom preskrbuje material za snemanje 8-mm filmov. Društvo zapusti po dveh mesecih, kot zapusti tudi šolo dramskih umetnosti, saj se odloči, da se bo filmanja učil iz lastnih izkušenj. Med iransko revolucijo se pridruži iranski televiziji (IRIB), kjer režira številne kratke in dokumentarne filme, ki se nanašajo na iransko-iraško vojno; teme njegovih filmov se dotikajo žrtev vojne, naravnih nesreč in trpljenja otrok v svetu, ki ga po svoje oblikujejo odrasli.

Za mnoge iranske režiserje je znano, da so imeli po revoluciji velike težave s cenzuro; tako kot Makhmalbaf ima tudi Jalili precejšnje število prepovedanih filmov ali v najboljšem primeru filmov z dovoljenjem za predvajanje, a jih nikjer ne morejo vrteti. Tako okrog že kroži šala, da si Jalili ustvarja lastno občinstvo, saj je kot filantrop poznan po tem, da posvaja veliko število otrok, ki bodo, če ne bo druge publike, gledali njegove filme. Filma *Don* in *Ples prahu* sta bila predvajana šele lani, na canneskem marketu, čeprav posneta že pred tremi leti; med

celovečerci tako ostaja še vedno nedosegljiv **Dorna**, eden redkih filmov, ki jih na njegovi retrospektivi na festivalu v Rotterdamu niso zavrteli.

Jalili je "odpadnik" v vseh pogledih. Svoje filme običajno snema zelo dolgo, zato ga igralci naturščiki včasih kar zapustijo. Vse te divje razmere, v katerih ustvarja – vključno z večnim strahom pred cenzuro –, dajejo Jalilijevi mešanici med dokumentarnim in fiktivnim vtis zmedenosti. Njegovi filmi nemalokrat delujejo nedokončani, eksperimentalni, a vedno provokativni, saj se običajno dotikajo spornih tem represivne iranske družbe, ki se jim drugi izogibajo: od odvisnosti od mamil in nepismenosti (*Don*), do direktnega obsojanja izrabljanja otrok (vsi zadnji filmi). Svojo apoetičnost nadoknadi s čistim realizmom in hrabrim pristopom do obravnavanja tematike. Njegov stil je grob, glasbe običajno ni, montaža je zanemarjena – morda tudi zato, ker Jalili nikoli ni gotov, ali bo film prišel mimo cenzure ali ne.

Bližnja iranska zgodovina pobira svoj davek tudi med iranskimi cineasti in Jalilijev že tako prepovedovani, pogosto nedokončani in "nekonsistentni" celovečerni opus je še dodatno očrjen zavoljo dveh porevolucionarnih filmov, **Previdno!** in **Milad**, posnetih v času totalne kreativne in cenzurne kontrole, ko so lahko nastajali le herojski proislamski "partizanski" filmi, kakršna sta omenjena primera. *Previdno!* je tako obupno patetično delo, z nalogo glorificirati iranski narod v boju proti Iraku. Oče mlade družine gre v vojno in pred odhodom sinu naroči, naj pazi na mamo. Sporočilo je jasno: v vojni lahko zmagamo tudi z mladimi, ki še niso sposobni držati puške v roki in po svoje prispevajo k dviganju morale. Enako agitatorsko delo je *Milad*, tako politični nagovor kot družbeni komentar, z namenom okrcati nekdanji pred-revolucionarni režim, kjer deček Milad s svojo materjo po vsem Iranu išče svojega očeta, političnega zapornika. Zaključnih petnajst minut bi se zlahka kosalo s patetičnimi partizanskimi vesterni. Milad svojega očeta nazadnje najde, a je ta medtem oslepel, a na srečo že odmevajo bobni revolucije, kjer se Milad v prvih bojnih vrstah ne bo boril le za islam, temveč tudi za osvoboditev svojega očeta. *Garje* leta 1986 predstavljajo očitno prelomnico; z njimi ima Jalili precej težav v domovini, film pa je bi prikazal (redkim) šele tri leta po nastanku. Zakaj? Ker pokaže vso nemilost popravnih domov za mladoletnike v Iranu; ker pokaže, da so zaprti in obsojeni predvsem sirote in nepismeni mladostniki, ki v življenju niso imeli drugega izhoda, glavni junak, petnajstletni Hamed pa je celo obsojen zaradi lastne nevednosti, ker je prodajal ideološko sporno periodiko, ki mu je bila očitno vsiljena oziroma podtaknjena; ter nenazadnje, ker pokaže, da so glavni kriminalci – glede na obnašanje in kazenske metode – sami varnostniki in "učitelji". Tovrstnih filmov je recimo v ameriški družbi veliko in se običajno nanašajo na temnopolto populacijo, le da Iran demokracije in sobode govora ravno ne prakticira, leta 1986 pa še posebej ne.

Det pomeni dekle je leta 1994 predstavljal še en precej ponesrečeni poskus "žanrskega" filma, tokrat melodrame, ter njegov zadnji ustvarjalni spodrsrlaj, nakar pridejo trije vrhunski psevdodokumentarci, ki so odločno prispevali k triumfu iranskega filma v drugi polovici devetdesetih. Ko je iranska cenzura leta 1996 ustavila gostovanje Kiarostamijevega zadnjega filma, **Okus češnje** (*T'am-e guilass*), na beneškem festivalu, je mojster v zameno festivalu predlagal film "mladega Jalilija", **Resnična zgodba**, katerega nastanek v mnogočem spominja na nastanek Kiarostamijevega **Velikega plana** (*Namay-e nazdik*, 1990). Jalili je pripravljaj svoj novi film, za katerega je iskal dečka z "dovolj žalostnimi očmi". A ko se je izkazalo, da ima deček poškodovano, ožgano in na pol gnilo nogo – do te mere, da bo potrebna operacija –, je Jalili zaustavil predprodukcijo filma in se odločil, tudi z vplivom medijske odmevnosti svojega imena, pomagati svojemu novemu varovancu. *Resnična zgodba* torej v mnogočem predstavlja esenco iranskega filma devetdesetih, kjer se v osnovnem dispozitivu mešajo elementi dokumentarnega in fiktivnega in kjer režiser ne nastopa le kot avtor, temveč tudi kot pripovedovalec, motor zgodbe – s tem, da na platnu nastopa v prvi osebi.

Podobno reflektira iransko realnost tudi *Don*, poleg *Garij*

razvrednoten zaradi ene same "malenkosti": nima osebne izkaznice, kar v Iranu pomeni, da se ne moreš zaposliti in si obravnavan kot tujec, kot Kurd ali Afganistanec. Njegova mati je mrtva, oče zafiksan, Farhad pa je nepismen; rad bi se šolal, a spet ne more, ker je brez izkaznice. *Don* prikaže vso zbirokratiziranost iranskega sistema, ostri, patriarhalni odnos odraslih do otrok, ki so prepuščeni sami sebi oziroma cesti. Zdi se, da se del novejših zgodovine iranskega filma piše skozi usodo "otrok v iskanju", soočenih z dilemo in prepuščenih lastnim sposobnostim, saj *Don* v tem pogledu spominja tako na Kiarostamijev **Kje je hiša mojega prijatelja** (*Khaneh-ye dust kojast*, 1988) kot **Traveller From the South** (1997) Parviza Shahbazija. En film pa se v Jalilijevem opusu vendarle bistveno razlikuje tako po formi kot izpovednosti in emociji: *Ples prahu*, prepovedan skoraj tri leta, je film brez dialoga in pripoveduje zgodbo o dečku Iliju, ki dela v opekarni, in deklici Limui, ki njegove strahove – glasove, ki ga kličejo v druge "sfere" – pomirja z opeko, v kateri je odtisnjena njena dlan. Nenavadno delo preprostih emocij – za Jalilija še posebej –, kjer je komunikacija z gledalcem vendarle malce otežena, saj brez verbalne pomoči malce stežka spremlja dogajanje, katerega razumevanje je verjetno pogojeno tudi s poznavanjem iranske ikonografije ter seveda ruralnih običajev.

Jalilijev opus povsem nezavedno odgovori še na eno vprašanje. Namreč, šele ko gledalec vidi oba Jalilijeva zgodnja celovečerca, *Previdno!* in *Milad*, mu postane jasno, zakaj nekateri iranski režiserji po revoluciji dolgo časa niso mogli (ali hoteli) snemati celovečernih filmov; čemu denimo desetletni premor Kiarostamija med fikcijskima filmoma **Poročilo** (*Gozareh*, 1977) in **Kje je hiša mojega prijatelja**. Revolucija je svoje otroke žrla in tako sublimni talent, kot je Kiarostamijev, v tem ideološkem aparatu potemtakem ni imel kaj iskati. •

Filmografija:

kratki:

- 1975 **Jogh**d (*Sova*)
- 1976 **Pesarak-e rouznameh-foroush** (*Prodajalec časopisov*)
- 1979 **Khaneh** (*Dom*)
- 1980 **The Story of Hossein** (*Hosseinova zgodba*)
- 1980 **Ba bachehay-e zelzeleh-zadeh Golbagh-e Kerman**
(*Z otroškimi žrtvami potresa v Golbagh-e Kermanu*)

dokumentarni:

- 1981 **Mohajerin-e jangi**
- 1981 **Dakeh-daran-e Tehran** (*Vojni imigranti in teheranski lastniki stojnic*)

celovečerni:

- 1982 **Movazeb bash!** (*Previdno!*)
- 1983 **Milad** (*Milad*)
- 1984 **Mohsen's caravan** (*Mohsenova karavana*)
- 1984 **Bahar** (*Pomlad*)
- 1986 **Gal** (*Garje*)
- 1990 **Dorna**
- 1994 **Det, yani dokhtar** (*Det pomeni dekle*)
- 1995 **Raghs-e khak** (*Ples prahu*)
- 1996 **Yek dastan-e vaghe'i** (*Resnična zgodba*)
- 1998 **Don**