

# Abbas Kiarostami

STOJAN PELKO

Težko je začeti. »Začeti pomeni izbrati in vsaka izbira s seboj prinaša žrtev, odpoved tistemu, česar nismo izbrali,«<sup>1</sup> pravi v izvrstni monografiji o Kiarostamiju Alain Bergala – in to v poglavju o Kiarostamijevi poetiki z mednaslovom »Začeti brez začetka, zaključiti brez zaključka«. »Stojim na razpotju. Edina pot, ki jo poznam, je vrnitev,«<sup>2</sup> zaključi Kiarostami svoje razmišljanje o filmu **Pet** (Five) in filmu na splošno kar z odlomkom poezije.

V tej topografiji, med vedno usodno izbiro poti in dejstvom, da nobene poti ni mogoče prehoditi dvakrat, saj se sleherna ponovitev že tudi razlikuje, se znajdemo vsi trije člani Kiarostamijeve igre: popotnik, režiser in gledalec. Popotnik izbira – in nepopustljivo vztraja pri svoji izbiri, svoji želji: priti na nogometno tekmo (**Popotnik** [Mossafer, 1974]), vrniti zvezek sošolcu (**Kje je hiša mojega prijatelja?** [Khaneh-ye dust kojas?, 1987]), najti preživela dečka (**In življenje teče dalje** [Va zendegi edameh darad, 1992]), zasnovati družino (**Pod oljkami** [Zir-e derakhtan-e zeytun, 1994]), posneti fotografijo (**Veter nas bo odnesel s seboj** [Bad ma ra khahad bord, 1999]), storiti samomor (**Okus češnje** [Ta'm-e guilass, 1997]). Režiser daje na začetku vtis, da gre za naključno izbiro. Na cestninski postaji na začetku filma *In življenje teče dalje* bi lahko »prisedli« v drug avto, ne ravno režiserjevega; na kastingu na začetku filma *Pod oljkami* bi režiser lahko izbral drugo igralko ... A že samo dejstvo, da nas v obeh navedenih primerih zapelje ravno *nekdo*,

ki igra režiserja, obenem prikriva in razkriva temeljno dejstvo, da se z nami, gledalci, v resnici poigrava ravno režiser, mojster izza kamere in za montažno mizo; dobesedno tisti, ki ima v rokah škarje in platno.

A morda smo v izbiri začetnih metafor preveč zahodnjaški, evropocentrični. Morda moramo namesto krojaških metafor dnevnega šivanja in nočnega paranja pogledati niti perzijske preproge, tisto fino tkanje, ki šteje kakovost s številom vozlov; ki jo iz horizontalne razprostrtosti na tleh kaj hitro vzravna v vertikalno podobo na steni; ki smrt pospremi s prisposobo, da je nekdo »pustil preprogo na pol končano«. Morda moramo znati prisluhniti starodavnim in sodobnim perzijskim pesnikom, pozorno pogledati motive na perzijskih miniaturah ... Da, vse to pomaga – pa vendar ... Pa vendar s postavitvijo Kiarostamija v oddaljen, orientalski kontekst tvegamo ravno najbolj ozkogruden pogled, saj spregledamo njegovo temeljno kinematografsko izvirnost, ki so jo prepoznali njegovi kolegi cineasti od Pariza do Tokia. Izbira prestolnic ni naključna, saj sta dve najbolj odmevni »posvetitvi« Kiarostamija izrekla Akira Kurosawa in Jean-Luc Godard. Kurosawa se je zelo redko izrekal o drugih režiserjih: »V zadnjih triinštiridesetih letih je omenil le dela Andreja Tarkovskega, Johna Cassavetes, Satyajita Raya in danes Abbasa Kiarostamija.«<sup>3</sup> Godardu pa dolgujemo še bolj velikopotezno oznako: »Film se je začel z Griffithom in končal s Kiarostamijem.«<sup>4</sup>

1 Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, prevedla Živa Čebulj, Slovenska kinoteka, 2021, str. 45.

2 **Around Five: Abbas Kiarostami's reflections on film and making of Five** (2005). Angleški podnapis prevede Kiarostamijevo recitacijo takole: *I am standing where the road forks. Return is the only way I know.*

3 Zapis o srečanju Kurosawe in Kiarostamija je najprej v teheranskem *Film International* objavil Shohreh Golparian, nato pa ga je povzel *Cahiers du Cinéma* v posebni številki 479-80 ob festivalu v Cannesu maja 1994. Citirano po: *Abbas Kiarostami*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, Pariz, 1997, str. 63.

4 Stavek povzame Geoff Andrew v analizi *Close-Up in close-up*, ki jo najdemo na dvd izdaji **Velikega plana** (Soda Vintage, 2007).

### Pedagog podobe

Če je Kurosawo najbolj navdušilo Kiarostamijevo delo z otroki, ga tudi z Godardom družijo pedagogija – vendar v zelo natančnem pomenu *pedagogije podobe*. Kiarostami ne snema »making of« dokumentarcev, temveč svoja dela praviloma podvaja z refleksijo avtorskega procesa. Tej ambiciji ne dolgujemo le filmskih lekcij **10 o Deset** (10 on Ten, 2004) ob filmu **Deset** (Dah, 2002) ter razlage filma **Around Five**, ki je datirana z »november 2005«, temveč je tudi film *In življenje teče dalje* vrnitev na prizorišče filma *Kje je hiša mojega prijatelja?*, *Pod oljkami* pa vpogled v zakulisje *Življenja*. Vedno mora med delom in njegovo refleksijo miniti nekaj časa, leto-dve-pet, da bi z režiserjem pogledali nazaj – in bolje videli (ali sprevideli!) nekatere reči.

Kolegialna postavitev Kiarostamija v filmski panteon se zanimivo zrcali tudi pri filmskih kritikih in teoretikih. Bergala se mu posveti na način, kot je monografsko obdelal Rossellinija ali Godarda (»Kdo je velik cineast? To je nekdo, ki med različnimi temeljnimi zahtevami filma najde novo, edinstveno ravnotežje, samo njegovo in dotlej neraziskano«<sup>5</sup>), Youssef Ishaghpour pa po svoje razširi Kurosawov seznam na avtorje, ki jim je posvetil monografske študije: Visconti, Ozu, Godard, Welles, Ray. »Nikoli si nisem prizadeval spoznati ustvarjalcev, katerih delo me je prevzelo s takšno imperativno nujno, da sem nanjo preprosto moral odgovoriti s pisanjem,« reče Ishaghpour mojstru na začetku njunega dialoga leta 2001 v pariškem kinu La Pagode<sup>6</sup>. Lepota paradoksa: iz oči v oči mu pove, da bi (ga) raje ne videl, da bi bolje videl (njegovo delo). Gledati s široko zaprtimi očmi.

Filozof Jean Luc Nancy s svojo študijo *Evidenca filma*<sup>7</sup> tej fatalnosti in finalnosti srečanj s Kiarostamijevim opusom dodaja še hkratno refleksijo skrajne nuje in arbitrarnega naključja, s čimer se približa tako najgloblji naravi avtorjevega opusa kakor tudi izpričani univerzalni aktualnosti njegovih filmov.

Leta 1994 je Nancy za načrtovano knjigo *Cahiers du Cinéma* ob stoletnici filma (1895–1995) namenoma izbral »čim novejši film« ter izbral Kiarostamijev *In življenje teče dalje* – hkrati tudi edini avtorjev film, ki ga je tedaj poznal. Knjiga na koncu ni izšla, teksti so izhajali posamič in drugje, minila so

štiri leta, prišla sta dva nova Kiarostamijeva filma, *Pod oljkami* in *Okus češnje*, napovedoval se je že tudi *Veter nas bo odnesel s seboj* – a Nancy ni »vedel, kako naj iz komentarja enega filma preidem k nečemu, kar ne bi bilo nizanje posameznih komentarjev«<sup>8</sup>. Nato pa ga je radijska producentka prosila za pogovor o Kiarostamiju – in »to je bila priložnost, da stopim korak nazaj in zajamem sapo. Doumel sem, kaj je tisto, kar je treba poskusiti opisati: ne toliko filmski slog, osebnosti ali izvirnosti, temveč neko afirmacijo kinematografije [...], neke vrste novo otvoritev, ki pa vendar ostaja nabita z vsemi stotimi leti sedme umetnosti. Kar pomeni, da se kinematografija začneja znova, da je njena kontinuiranost njen ponovni začetek.«<sup>9</sup>

### Realnost in resnica

Prav v pogovoru z Nancyjem Kiarostami tudi dodatno podkrepi začetno tezo o usodnosti izbire. Ko ga filozof ob filmu *In življenje teče dalje* vpraša o pomenu raztrgane slike na steni hiše, prizadete zaradi potresa, mu režiser najprej pojasni genezo: sliko je kupil v neki čajnici, jo prislonil ob razpoko na zidu, jo z druge strani presvetlil z lučjo, da je dobil sled razpoke na sliki – in jo nato raztrgal po tej sledi svetlobe. Temu opisu doda dve lekciji, najprej »rekel bi, da ta slika ne le predstavlja realnost, ampak ima tudi svojo resnico«<sup>10</sup>. Ko pa skuša odgovoriti na vprašanje, zakaj je bil idilični prizor kmečkega moža s pipo in čajem kot apoteozo trenutka sreče tako popularen, da so ga ljudje množično obešali na stene, pravi: »Če nam uspe odgovoriti na to vprašanje, bomo razumeli, da je izbrati tako pomembno kot misliti.«<sup>11</sup> Le malo dlje pa filozof prejme najlepši možni kompliment režiserja, ki se je preobrazil v *bralca*: »Trenutno se imam bolj za fotografa kot cineasta. Včasih pomislim, kako narediti film, kjer ne bi ničesar povedal. Tega sem se zavedel po branju vašega besedila. Če lahko podobe tako silovito učinkujejo na drugega, da se jih loti razlagati in iz njih izvleče pomen, ki ga nisem niti slutil, tedaj je morda bolje ničesar ne reči in vse prepustiti gledalčevi domišljiji.«<sup>12</sup>

Zato se Kiarostami morda ne šali, ko na vprašanje Geoffa Andrewa, ali vidi film *Pet* bolj v kinu ali v galeriji, odločno

5 Bergala, *op. cit.*, str. 9.

6 Pogovor je potekal 23. oktobra 2001, objavljen je bil v reviji *Positif*, št. 491, januar 2002. Citirano po: Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Circé, Pariz, 2007, str. 97.

7 Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, prevod Katja Kraigher, Jasmina Žgank, Uroš Zorman, spremna beseda Andrej Šprah, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2009.

8 Nancy, *op. cit.*, str. 6.

9 *Ibid*, str. 7.

10 Pogovor je potekal 25. septembra 2000 v Parizu, najdemo pa ga sredi razkošne trijezične (francosko-angleško-perzijske) monografije: Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Klinksieck/Yves Gevaert Editeur, Bruselj, 2001, str. 83.

11 Nancy, *op. cit.*, str. 83–85.

12 Str. 85.

odgovori, da posamezne epizode morda še nekako vidi v galeriji, ves film pa izključno v kinu: s čim manj gledalci, z mehкими sedeži z naslonjali tudi za roke, »da lahko malo zadremaš«. Če so drugi režiserji užaljeni, kadar kdo zakinka med njihovimi filmi, Kiarostami nima nič proti temu: »Ničesar ne boste zamudili,« pravi, »važno je, kako se boste počutili na koncu in kaj boste odnesli iz kina.« In ubijalsko doda: »Pri nekaterih filmih ne smete zamuditi niti trenutka, ko pa ga je konec, ste izgubili prav vse, pa še živce in čas.«<sup>13</sup>

Tu, na stiku usodnosti in naključnega sprevida; med realnostjo in resnico; kjer ti režiser ničesar ne pove, ti pa kljub zaprtim očem vidiš in boleče čutiš vsako solzo; na stiku delezovskega trena trenutka in celote časa, podobe in misli; na prelomu filmskega stoletja in ob odprtju novega, radikalno novega; na dobesedni nuji, kako ubesediti vidno izkušnjo in jo prenesti drugemu; na fantazmi srečanja z drugim, kakršen bi hotel biti sam, in v objemu takšnega fantazmatskega para; ter ne nazadnje ob sveti trojici filma (oče režiser, sin gledalec in film sveti duh) se pletejo niti Kiarostamijeve celostne umetniške preproge, v katero suvereno vpleta vozle poezije, fotografije in filma. To troje so zanj neločljivi elementi: »Vsak posnetek je samostojna slika, sleherna ideja ali zgodba lahko postane pesem,« pojasni ob filmu *Pet*, posvečenem Ozuju. Miniatura, haiku, preproga.

A ne plete jih zato, da bi na njej gledalci leteli po deželah tisoč in ene noči naracije (čeprav ima vsak film zgodbo, sovraži naracijo), temveč da bi nam jo lahko vztrajno in nenehno spodmikal izpod nog – in nas soočal s krajem, s katerega ga gledamo. Kakor nam, denimo, v zadnjih sekundah 6-minutne vinjete omnibusa petnajstih režiserjev o perzijski preprogi<sup>14</sup> razkrije, da so igro svetlobe in sence na preprogi z motivom drevesa, po kateri nas je vrtoglavo sprehajala kamera, v resnici ustvarjali listi s krošnje drevesa, pod katerim je bila preproga ves čas razprostrta na zeleni travi. Kar predstavlja, reprezentira realnost, je vedno tudi samo svoja resnica. Na kar je pozorno gledalčevo oko bilo nekajkrat opozorjeno že vmes med premikanjem, če si je le drznilo ozreti čez rob pisane preproge in ugledalo zelene travne bilke. »Ko enkrat odzameš zeleno travo, je lahko zeleno tudi nebo,« v haiku-slogu Kiarostami pojasni svoj proces hkratne destrukcije, abstrakcije in ponovne konstrukcije realnosti in resnice v filmu *10 o Deset*.

## V velikem planu

Redkokateri profesionallec pogleda (kot Wenders pravi fotografom in režiserjem) nas je tako nepozabno podučil o temeljnosti pogleda, misli in reza v konstituciji sveta. Zato za vstop v avtorski opus in poetiko Abbasa Kiarostamija predlagam film **Veliki plan** (Namay-e nazdik, 1990). Obenem nam prav ta film pride prav za nujno biografsko notico, natančneje, za nekaj uvodnih in usodnih ločnic.

*Veliki plan* najprej ločuje Kiarostamijevo Kanoon-obdobje od zrelih let. Kanoon je prva beseda imena *Inštituta za intelektualni razvoj otrok in mlajših odraslih*, ki so ga pod pokroviteljstvom šahove soproge ustanovili leta 1969. Novoimenovani direktor inštituta Firuz Shirvanlu, ki je Kiarostamija poznal iz oglaševanja (»Videl je moj oglas za ponev za cvrtje«)<sup>15</sup>, ga je povabil, da vzpostavi filmsko sekcijo. Kiarostami, rojen leta 1940, po letih študija na likovni akademiji ter hkratni službi v prometni policiji in karieri v oglaševanju, pri 29 letih tako dobrih osem mesecev dobesedno *gradi* filmski studio. Ni le prvi, je tudi *edini* cineast v inštitutu – kakor je tudi **Kruh in ulica** (Nan va kuceh, 1970) prvi film Inštituta. »Potem so prišli drugi filmarji,« lakonično pravi.<sup>16</sup>

V okviru filmske sekcije Inštituta posname številne pedagoške filme, resda večinoma z otroki, a vse prej kot le za otroke. Obdobje praviloma uokvirjajo s Kiarostamijevima kratkima filmoma *Kruh in ulica* in **Domače naloge** (Mashq-e shab, 1990), saj lahko na tako razpeto platno projicirajo tudi njegove celovečerce **Izkušnja** (Tajrobeh, 1972), *Popotnik in Kje je hiša mojega prijatelja?*, ki si vsi po vrsti za junaka izberejo mladega dečka na iniciacijskem popotovanju – do ljubezni, do nogometa, do bližnjika. Tak vsebinski fokus spregleda, da je sredi Kanoon obdobja že leta 1977 podpisal brutalno angažirano **Poročilo** (Gozareh). Sam sem si iz tega obdobja zapomnil predvsem solze: solze Kiarostamijevih malih junakov tako boleče pečejo, da jih iz kina še dolgo nosiš s seboj. Najsi gre za malega popotnika, ki ga ravnatelj kaznuje na predlog njegove lastne nepismene matere (*Popotnik*), za solze otrok, ki jih doma zaradi nalog kaznujejo starši (*Domače naloge*), ali za solze sošolca, ki mu učitelj grozi, da bo naslednjo neopravljeno nalogo plačal z izključitvijo iz šole (kar našega junaka požene v nočno iskanje *Hiše prijatelja*) – vse te solze so tako prepričljivo boleče, da se prestrašiš: kako jih je neizprosni, resnici zavezani režiser sploh dobil?

13 Abbas Kiarostami, *Making of Five* (2005).

14 **Perzijska preproga** (Farsh-e Irani, 2007). Kiarostamijeva epizoda je enajsta po vrsti, naslovljena z verzom pesnika Sohrada Sepehrija *Ali obstaja kraj, da se približaš?*.

15 Abbas Kiarostami, *Petite Bibliotheque des Cahiers du Cinéma*, Pariz, 1997, str. 26.

16 *Ibid.*





*Kje je hiša mojega prijatelja? »Sola, prekrita z ogromno belo rjuho, ki bi mu jo zavidal tudi Christo« (Alain Bergala).*



*Veliki plan. »Katero vlogo bi želeli igrati? – Sebe.« (Hossain Sabzian).*

Inštitut z iransko islamsko revolucijo (ki jo v percepciji oddaljenih opazovalcev ponazarjata dva avionska leta januarja 1979, pobeg šaha Reze Pahlavija iz Teherana v Kairo in zmagoslavna vrnitev imama Homeinija iz Pariza v Teheran) ni prenehal delovati: Kiarostami še dobrih deset let dela v tem okolju, vse do filma *In življenje teče dalje*.

Katere silnice, kateri motivi in katere lekcije se torej zgostijo v *Velikem planu*? Nizali jih bomo arbitrarno, a ne naključno; v upanju, da se skozi splet povabilo v podrobnejše odkrivanje »filmskega kontinenta Kiarostami«, kakor mu pravi Bergala<sup>17</sup>.

*Veliki plan* tako po svoji genezi kot strukturi prelomi z »otročtvom in mlajšimi odraslimi« in se po sledi reportaže iz črne kronike sooči z usodno privlačnostjo in močjo filma. Odkritje resnične zgodbe o tiskarju in filmskem navdušencu Hossainu Sabzianu, ki se izdaja za režiserja Mohsena Makhmalbafa, Kiarostamija tako pritegne, da prekine načrte o snemanju še enega »otročkega« filma, o žepninah – in že pripravljeno ekipo preusmeri na nov projekt. Resnični dogodek prevare družine Ahankhah se je v Teheranu pripetil leta 1989. Le dva tedna po izidu članka novinarja Hassana Farazmunda v reviji Soroush je Kiarostami z ekipo že pri policistih, ki so izvedli aretacijo. Nato v zaporu obišče obtoženca, pri sodniku pa pridobi tako dovoljenje za snemanje sojenja kot celo premik na zgodnejši termin. To se potem v resnici zgodi 10. decembra, a Geoff Andrew opozarja, da v »dokumentarcu« s sojenja Kiarostami zavaja, saj je po uradnem zaslišanju s strani sodnika in izreku oprostilne sodbe z ekipo ostal v dvorani in Sabziana izpostavil še svojemu zaslišanju (njegova vprašanja slišimo kot *off* izza kamere).

### Zapogibi časa

Sojenje snema z dvema kamerama, kar uvodoma tudi razloži Sabzianu: ena je za splošni potek, druga za velike plane obraza. »Saj veste, kaj je veliki plan?« vpraša obtoženca, s čimer ga zmede, da najprej pritrdi, nato pa zanika: »Ja ... Ne, ne.« Zato mu pojasni: »Nekatere reči so bolj kompleksne, kot so videti. Ta kamera je tu zato, da lahko pojasnite reči, ki bi jih ljudje morda ne razumeli.« Če total riše os zakona (obtoženi pred obličjem pravice), veliki plan vzpostavi zaupno »bližnjico« dveh obrazov, dveh glasov, dveh režiserjev. Ko uokviri, izreže preostali svet: etiko postavi nad zakon. Kiarostamijeva vizija sveta se bere kot kantovski kategorični imperativ: zvezdno nebo nad nami in moralni zakon v nas.

Šele na tej točki, ko je vzpostavljen osnovni optični dispozitiv, se lahko čas prvič spodvije vase: v 30. minuti filma *Veliki plan* pride na vrsto prvi *flashback*. Izkaže se, da sta krivca za izvirni greh (vsaj) dva: gospa Ahankhah, ki je prisedla k Sabzianu na avtobusu, se je v resnici *prva* zanimala za tiskano izdajo scenarija (Makhmalbafovega) filma *Kolesar* (Bicycleran, 1989), ki ga Sabzian prebira: »Kje ste jo dobili? - Kupil sem jo.« Ponudi ji jo, hoče prijazno podariti – in kot bi šele v *odgovor* na njen »Ne, hvala« hotel dodatno podkrepiti svojo darežljivost, si *mimogrede* izmisli, da je scenarij napisal – on! Od tistega trenutka naprej je vsak prihodnji korak ne le razumljiv, ampak samoumeven: »Vam ga podpišem?« jo vpraša. Ona je ta, ki ga sili v komunikacijo, medtem ko on sprva nezainteresirano zre skozi okno. »Zakaj tako slaven režiser potuje z javnim prevozom?« – »Iščem zanimive teme«. – »Mi daste številko?« – »Naslov in številka sta na koncu knjige. Mi daste vi svojo?« – »Moji sinovi bodo navdušeni. Upam, da se še kdaj vidiva.«

Ko nas ob omembi ponovnega *videnja* rez prestavi nazaj na sodišče, nam Sabzian pove, kaj ga je vodilo v igro režiserja: »Sem kot mali fant v filmu *Popotnik*, ki fotografira otroke, čeprav v aparatu nima filma. Želi oditi v Teheran, da bi si ogledal nogometno tekmo. A zaspi in zamudi tekmo. Tudi jaz imam občutek, da sem zamudil tekmo.« Kar je iz zgoraj – prek Kiarostamija – sporočal Makhmalbafu (»Povejte mu, da je njegov *Kolesar* del mene«), zdaj direktno v obraz, v velikem planu, pove samemu Kiarostamiju: tudi tvoj *Popotnik* je del mene. Sem tvoj junak. In res postane junak Kiarostamijevega filma. Za vedno.

Na *Kolesarja* ponovno naletimo, ko izvemo, da je Sabzian predlagal družini, da si ga skupaj ogledajo – v kinu! Ob tem Kiarostami prekrši pravilo dveh kamer in se obrne naravnost na sodnika s prošnjo, če lahko Sabzian pojasni situacijo s kinom. Ta to z veseljem stori – a kar govori, bi do besede natančno lahko prihajalo tudi *izza* kamere, iz ust samega Kiarostamija: »Hotel sem, da me vidijo kot režiserja, ki se zaveda človeškega trpljenja in težav. Režiserja, ki je dovolj skromen, da se družijo z navadnimi ljudmi in hodi z njimi v kino. Režiser mora imeti ponižnost.« In Kiarostami ga vpraša: »Kaj če bi vas tam pred kinom še kdo drug imel za Makhmalbafa? Bi bili to tudi zanj?« - »Bi,« dahne Sabzian.

Kiarostamijev svet je svet, v katerem najbolj »po pravici« govori tisti, ki je obtožen laži in prevar; je svet, v katerem se režiser ne obotavlja priznati svojih skušnjav in trikov – in je svet, v katerem bi vsak želel biti nekdo drug, na kar opozori že Bergala: voznik avtomobila se kot nekdanji pilot ozira po letalih na nebu; novinar sanja, da mu bo uspelo kot Oriani Fallaci; družina Ahankhah se je že videla v prihodnjem

<sup>17</sup> Bergala, *Abbas Kiarostami*, str. 9.

Makhmalbafovem filmu; še sam Makhmalbaf se po tem, ko pred zaporom pričaka svojega dvojnika, pošali, da ima včasih dovolj samega sebe.<sup>18</sup> *Veliki plan* paradokso realizira večino teh želja: novinar je sprožil zgodbo, ki je s filmom dobila svetovne razsežnosti, in v njem odigral samega sebe; družina je nastopila v filmu; Sabzian ni postal le junak lastnega filma, ampak se je pred vrati zakona in družine pojavil kot svobodni mož s pravim Makhmalbafom; temu pa se tudi ni bilo treba truditi z režijo, ampak je lahko s kolesa režiserja presedlal na moped igralca-naturščika in odigral samega sebe.

Kiarostami pa ... Kiarostami je prav v tem filmu prvič preizkusil idejo za celotno igro »ruskih babušk«, ki bo tako temeljito zaznamovala niz – ta se je pričel s *Hišo mojega prijatelja*, nadaljeval s filmom *In življenje teče dalje* ter sklenil s filmom *Pod oljkami*. Trilogijo eni imenujejo gilanska (po provinci), drugi rostam-abadska (po najbližjem mestu), tretji pa kokerska (po vasi). Prvi film je razpet med Koker in sosednjo vasico Poshtet; v drugem gre za to, kako se do tja sploh prebiti po potresu; v tretjem pa se filmska ekipa vrne na prizorišče snemanja prizorov prvega in drugega.

### Sveta trojica

Bergala je ob tej troedinosti briljantno razgrnil dinamiko procesa, ki mu francoščina reče *mise-en-abyme* (torej ne samo *mise-en-scene* v pomenu režije, postavitve, mizanscene, temveč svojevrstnega potiska v brezno, pomnožitve v globino, ki z multiplikacijo likov vrtoglavo zamaje resnico, ko pada v globino realnega). Če je prvi film, *Hiša*, Kiarostami režiral tako, da lahko njegovo režijo vidimo le v posledicah njegovih dejanj, v kadrih in rezih, tedaj je v drugem, *Življenju*, svojo vlogo zaupal protagonistu na platnu (sicer prijatelju). Ker ta po potresu išče junaka svojega prejšnjega filma tako, da mimoidočim kaže (francoski!) plakat filma *Où est la maison de mon ami?*, v resnici vemo, da igra Kiarostamija. Ko pa se dve leti pozneje Kiarostami loti filma *Pod oljkami*, v katerem se vrne na prizorišče snemanja izbranih prizorov iz *Življenja*, postane ta »igralec-režiser« le še igralec, saj stoji v kadru, ki ga režira novi Kiarostamijev dvojnik, tokrat korpulentni bradati »gospodar pogleda«. Ko ta med čakanjem na nov prizor stopi iz območja snemanja čez napeto vrvico med otroke, v njegovem pogovoru zaslutimo dobrega starega pedagoga Kiarostamija iz Kanoona – a se hkrati zavemo tudi, da vso to šarado v resnici Kiarostami nadzira izza kamere, enako neviden, kot je bil v filmu *Hiša mojega prijatelja*.

No, ne čisto neviden: ko se v prizoru *flashbacka*, s katerim se stikata drugi in tretji film trilogije (junak *Oljk* Hossein razlaga bradatemu režiserju, kako je poskusil na pokopališču prepričati babico, da je vreden njene vnukinje, nato pa je »uletel« na prizorišče snemanja prizora iz *Življenja*, v katerem je igralec-režiser ob postanku za lulanje naletel na jokajočega otroka v gugalni mreži), kot kontra-plan razkrije snemalna ekipa *Življenja*, bi moral v njej na mestu režiserja biti bodisi režiser-bradač (saj je v fikciji *Oljk* on režiser *Življenja*) bodisi igralec-režiser (saj je v fikciji *Življenja*, ki naj bi se ga tam snemalo, on režiser *Hiše*). A se na tej dobesedni točki prešitja, ki prešije vse tri filme trilogije, zapovrh pa še neprekoračljivo mejo realnosti in fikcije, kot *deus ex machina* pojavi – sam Kiarostami!

»V vlogi cineasta ali fotografa pomagamo ljudem, a jih hkrati tudi izdajamo. Smo skoraj v vlogi Boga. Izbiramo določene reči, ki jih damo videti, obenem pa jim ne povemo, za kaj vse jih s tem prikrajšamo. Film s tem, ko daje videti, hkrati tudi omejuje pogled – saj sebično zameji svet na eno stranico kocke in nam s tem odvzame preostalih pet.«<sup>19</sup> S takšno kufkovo poanto (»Film natika plašnice očem«) je Kiarostami povzel zagate gospodarjevega pogleda v pogovoru z Nancyjem leta 2000. Njun pogovor spomni na srečanje, ki ga Kiarostami omeni v lekciji ob filmu *Pet*, srečanje indijskega filozofa in iranskega vezirja. Ko prvi prinese šah, drugi na to igro vojaške taktike in popolne strategije odgovori z *backgammonom*: ob vsej modrosti vojskovanja, zmag in porazov je najbolj modro dojeti, da je v vsakem spopadu tudi naključni moment meta kock. Primer ima za Kiarostamija paradigmatski status, saj ga priliči svoji kinematografski metodi: lahko zaupaš tehniki in trikoma, lahko pa kot svoje zaveznike uporabiš tudi zemljo, vodo in veter. »Moder igralec dopušča te elemente v igri,« pravi Kiarostami – in jih našteje: »usoda, božja volja, svobodna volja, sreča in smola«.

Hossein je moral »uleteti« v drug film, da mu je za vedno spremenil življenje – kot se je to z *Velikim planom* zgodilo tako Sabzianu kot Kiarostamiju. Mar ni dispozitiv treh režiserjev v trilogiji v resnici natanko tak, kakor ga je vzpostavil že v *Velikem planu*? En »režiser« (Sabzian) igra drugega režiserja, bradača (Makhmalbafa), pred kamero in pogledom tretjega, resničnega režiserja vse te vrtoglave, Kiarostamija? Na tej osi svete trojice se zgodijo najbolj presunljivi trenutki *Velikega plana*: ko Sabzian iz zapora prek Kiarostamija pošlje sporočilo Makhmalbafu; ko Sabzian na sodišču Kiarostamiju prizna,

18 Bergala, str. 33–35.

19 Nancy, *L'Evidence du film*, str. 91.



zakaj je hotel biti Makhmalbaf («Da kupim nekaj za sina in si plačam pot domov. Spoznal sem, da sem še vedno revež, ki niti za družino ne more skrbeti in ki živi bogu za hrbtom»); ko Sabzian objame »pravega« Makhmalbafa pred zaporom in Kiarostamijevo kamero. Ko se na istem, nemogočem, »božjem« kraju znajdejo kar trije režiserji (oče, sin in sveti duh), si imajo toliko za povedati o svoji »mašini«, da včasih medij tega preprosto ne zdrži več: enkrat potrebuje več kamer in različne goriščne razdalje, drugič si mora pomagati z videom, tretjič pa je tako neznosno (lepo ali težko), da mora režiser poleg rezov v sliko fizično zarezati tudi v zvok (kakor je izpričano »uničil« tonski zapis sklepnega srečanja in vožnje z mopedom Sabziana in Makhmalbafa sam Kiarostami). Ponovno smo pri tem, da so rezi v sliko (in steno) s svetlobo in rezi v zvok (in svet) s tišino najboljši način, da se približamo realnosti in njeni resnici.

### Luknje spomina in zagate zaznave

O tem sta si imela veliko povedati tudi Nancy in Kiarostami. Filozof začenja z mladostnim spominom: »Spominjam se povsem sivega kadra iz filma *Hirošima, ljubezen moja*. Imel sem devetnajst let in malo sem že znal prepoznati [...], kdaj gre za podobo. Isti trenutek je starejša gospa ob meni v dvorani zakričala: 'Nekaj je narobe!' To sta dva pogleda: en razume, da gre za luknjo v filmu, drugi pa ne.« Na kar mu režiser vzhičeno odgovori: »Prav te luknje, ti trenutki 'okvar' gradijo. To so moje sanje!«<sup>20</sup>

S tem Kiarostami dokončno preide »onstran podobe-gibanja«, kakor je naslov prvega poglavja Deleuzove *Podobe-čas*: »Včasih [...] je treba narediti luknje, vpeljati praznine in beline, zredčiti podobo, ukiniti mnoge reči, ki so jih bili dodali, da bi mislili, da vidimo vse. Da bi znova našli celoto, moramo deliti ali ustvariti praznino.«<sup>21</sup> Iz takih »redčenj« je Kiarostami zgradil številne zaključke svojih filmov. Ne gre le za to, da veristično-dokumentarna (kot na koncu *Velikega plana*) ali celo video-podoba (na koncu *Okusa češnje*) bistveno odstopa od dotedanjih filmskih podob<sup>22</sup>. Pogosto se zadnja od

gibljevih podob dobesedno *fiksira* v plosko, dvodimenzionalno podobo, v fotografijo, ali še več, kot bi se trak »pokvaril« v projektorju in se ustavil na eni od 24 sličic, tik preden ga prežge. Takšna je, kot v herbariju, cvetlica v zvezku *Hiše mojega prijatelja*; takšna je zamrznjena podoba Sabziana z rdečimi rožami v *Velikem planu*; takšna je fotografija žalujočih žensk na koncu filma *In življenje teče dalje*. Navsezadnje je bila takšna že zadnja podoba prvega kratkega filma, *Kruh in ulica*: novo »žrtev« je pes tako prestrašil, da se ni ustavil le deček, ampak tudi filmski trak: tako slika kot zvok.

Tudi glede tega nam svojevrstno »matrico« razkriva ravno *Veliki plan*, ki šele v 16. minuti filma (potem ko smo že videli vso uvodno sekvenco prihoda policistov z novinarjem in aretacije) odvrti špico prek posnetka tiskarskih strojev, ki tiskajo časopis z novinarjevim člankom z naslovom »Aretiran lažni Makhmalbaf«. Zadnje, kar smo videli pred špico, je posnetek novinarja, ki je tako vesel, da je končno opremljen ne samo s fotoaparatom (slika), ampak tudi s kasetofonom (zvok), da kar poskakuje po ulici in vmes brčne embalažo aerosola, da se zakotali po klancu navzdol. Zvok? Kamera? Akcija! Mašine (tiskarske in filmske) torej lahko stečejo, v fiksno sliko (časopisa, a tudi filma) pa se ustavijo šele v trenutku, ko se v špici izpiše »režija in montaža Abbas Kiarostami«. Prvo, kar slišimo po tem, je Kiarostamijev glas, ki policiste v klasični dokumentarno-reportažni maniri nagovori: »Bral sem v časopisu ...«

### Fiksirane podobe, fiksne ideje

To fiksiranje podobe, ki je hkrati posledica in povod za fiksiranje pogleda, Kiarostami razloži Nancyju s primerjavo: »Ko na potovanju prečkam postajno stavbo, srečam stotine ljudi. Toda edina oseba, ki si jo bom zapomnil, je tista, ki bo sedla nasproti mene in jo bom lahko fiksiral. [...] Njena negibnost mi omogoča, da jo fiksiram kot podobo. [...] Natanko v trenutku, ko se namestim kot kamera, se oseba razkrije kot subjekt in se fiksira kot podoba.«<sup>23</sup>

V nadaljevanju pogovora se splete ena tistih fascinantnih anahronih anticipacij, ki se lahko rodi le v filmskem dia-logu sorodnih duš. Nancy mu (leta 2000!) prizna, da je sam v

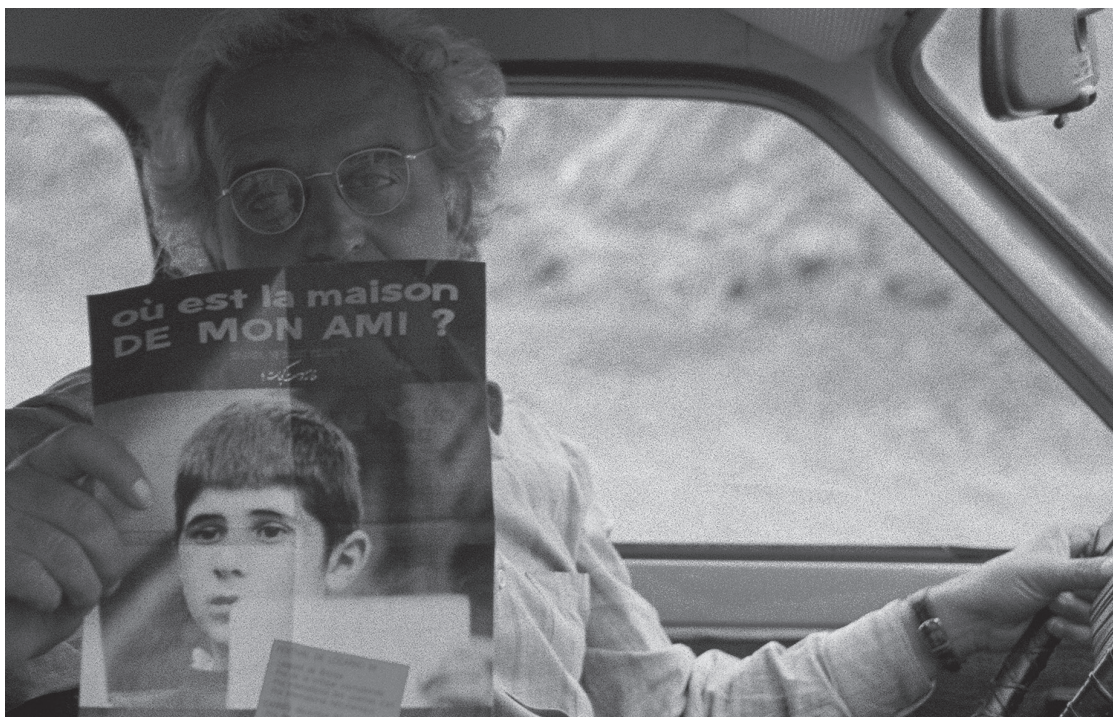
<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, *Podoba-čas*, prevedla Jelka Kernev Štrajn in Stojan Pelko, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2021, str. 33.

<sup>22</sup> V duhovitem *homageu*, ki mu ga je posvetil Nanni Moretti, **Premiera Velikega plana** (Il giorno della prima di Close Up, 1996); kot bonus-track ga najdemo na dvd izdaji *Velikega plana* (Soda Vintage, 2007), se Moretti kot lastnik rimskega art-kina *Sacher* (še en režiser, ki igra ... samega sebe) s kinooperaterjem pogovarja, kateri format je Kiarostami uporabil pri snemanju sojenja: »Je morda 16-mm, povečan na 35-mm?« vpraša Moretti, »profi« pa mu odgovarja, da je najverjetneje video. »Če bi bil video, bi videli sledi,« pravi Moretti. Z branjem mili-

jonskih box-office podatkov o filmih, ki se tedaj prikazujejo v Rimu (npr. **Levi kralj ali »novi Harrison Ford«**), in primerjavo z dvomestnimi številkami gledalcev *Velikega plana* pa kot bi Moretti hotel povzeti nasvet, ki ga je Kiarostamiju dal neki iranski prijatelj (in o katerem poroča na koncu *10 o Deset*): »Kjer drugi obdelujejo hektarje, ti gojiš zelenjavo v cvetličnih lončkih.«

<sup>23</sup> »Pogovor med Abbasom Kiarostamijem in Jean-Lucom Nancyjem«, v: Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Klinksieck/Yves Gevaert Editeur, Bruselj, 2001, str. 87.



*In življenje teče dalje. »Igralec, ki igra režiserja, s sinom na zadnjem sedežu išče dečka, ki je v 'njegovem' prejšnjem filmu iskal hišo prijatelja.«*



*Pod oljkami »Med vedno usodno izbiro poti in dejstvom, da nobene poti ni mogoče prehoditi dvakrat, saj se sleherna ponovitev razlikuje.«*



pojmovanju podobe pravi zahodnjak, *trés occidental*, in da ga zato »obsedajo vprašanja podobe kot reprezentacije, se pravi kot kopije, kot posnemanja, zunanjega realnosti«, medtem ko se mu zdi, da je v njegovih, Kiarostamijevih izjavah nekaj »odločno vzhodnjaškega: podoba kot prisotnost, kot moč«. Si lahko zamislimo, da se je Kiarostami, ko se je deset let po tem pogovoru kot vzhodnjak iz Irana odpravil na zahod, v Toskano, da za francoskega producenta in z italijanskim direktorjem fotografije posname svoj prvi »zahodni film«, ob pisanju scenarija za **Overjeno kopijo** (Copie conforme, 2010) spomnil filozofove dvojice reprezentacije in prisotnosti, kopije in originala? Vsekakor se »fiksiranje« obeh glavnih junakov – Juliette Binoche, ko se gre naličit v restavraciji, in Williama Shimella, ko se v zaključnem prizoru pogleda v ogledalo hotelske sobe – v frontalni zrcalni podobi zgodi natanko tako, kot ga je deset let prej Nancyju opisal Kiarostami: »Ko se namestim kot kamera, se oseba razkrije kot subjekt in se fiksira kot podoba.«

Izbira je misel, refleksija potrebuje čas. Še nekaj se zgodi v teh »nemogočih podobah«: prikrijejo posredovanje kamere, kot bi na tisti osi bližnjice velikega plana izločile vse moteče elemente in neposredno soočile naš pogled s pogledom junaka, kot bi gledalec in lik komunicirala brez kamere in brez režiserja. Ko junak v ogledalu vidi sebe videčega (kot npr. tudi fotograf med britjem v filmu *Veter nas bo odnesel s seboj*), gledalci ne vidimo ne sebe ne kamere ne režiserja, temveč se zavemo pogleda kot tistega konstitutivnega objekta, ki poganja vso mašinerijo. Mar ni prav to Lacanova lekcija, razvita ob Valeryjevi Mladi Parki? »To, da se zavest lahko obrne sama vase [...], je sleparija pogleda. Gre za izogibanje funkciji pogleda.«<sup>24</sup>

Kiarostami je dosleden pri fiksiranju njunih dveh podob: Juliette Binoche je prav s tem frontalnim pogledom pristala tudi na plakatu filma *Overjena kopija*, Shimellov obraz pa je zadnje, kar vidimo, preden nas kamera vrže skozi okno (filma) ob spremljavi zvonov. Ko smo hkrati ogledalo in kamera, se zavemo ne le podobe, ampak tudi pogleda. In zato lahko storimo to, kar Kiarostami pričakuje od nas: dovršimo film.

*Overjeno kopijo* – film, a v resnici že istoimensko knjigo, ki jo na začetku filma promovira avtor James Miller – sta spodbudili dve situaciji. Junakinja, ki jo igra Juliette Binoche, pomenljivo ostaja brez imena; paradokсно prav njena brezimnost sploh omogoči, da pride do njunih premen oseb in zgrešenih srečanj; je mama, je soproga, je *ona*. O obeh

situacijah pisec pripoveduje bralki v kavarnici in s tem izzove njene solze. Ko mu zazvoni telefon, njegov kratkotrajni umik natakariči omogoči sprevid, da gre za njenega moža, kar Juliette Binoche sprejme in prične – igrati soprogo. Kateri sta torej ti dve situaciji? Najprej omeni situacijo na firenškem Piazza della Signoria, kjer je mati pustila sinu, da je občudoval kopijo Michelangelovega Davida, čeprav je dobro vedela, da gre za kopijo, katere izvirnik je shranjen v Akademiji: ponovitev in razlika. A v resnici ga to ni toliko ganilo: izvirni greh je *serija* njegovih pogledov, cela *sekvenca*, kolikor vanjo zmontira poglede z *dveh* oken svoje vogalne hotelske sobe v taistih Firencah, *pred petimi leti*. Med jutranjim prhanjem je več dni zaporedoma skozi okni opazoval prizor, kako je mati hodila po ulici kakih 50 metrov pred sinom, se na vsakem vogalu ustavila, da se prepriča, ali prihaja za njo – in šla naprej. Presenetilo ga je, *da nista nikoli hodila skupaj*: mati ga ni nikoli počakala, sin pa je nikoli ni skušal dohiteti. »Zveni znano,« pravi ona, solza, ki drsi po obrazu, pa še potrdi slutnjo, da je videl prav *njo*. »Tiste dni nisem bila dobro,« pravi in dokončno potrdi usodnost tega naključnega srečanja. Ali joka zato, ker ji pripoved priključuje težak spomin, ali zato, ker jo je ganila natančnost opazovanja in opisa tega mojstra za vprašanja kopij in izvirnikov, lahko le ugibamo.

Nič takega, boste rekli (sploh ker smo pred tem že spoznali njenega sina, ki se po nesimpatičnosti lahko kosa le še s sinom sopotnikom matere v epizodi filma *Deset*). A če poznamo Kiarostamijev opus in z Bergalajem pripoznamo kot njegov temeljni avtorski podpis *pridruževanje* (*agence-ment*), tedaj je ta *nikoli* skoraj smrtni greh! Če je Kiarostamiju uspelo, da se je deček na ulici v strahu pred psom pridružil mimoidočemu starcu (*Kruh in ulica*), drugi deček drugemu starcu v iskanju prave hiše v sosednji vasi (*Kje je hiša mojega prijatelja?*), Hossein (ne)uslišani hiteči ljubezni Tahereh pod oljkami in naprej na polju (*Pod oljkami*) – kako to, da mati in sin ne najdeta skupnega koraka! Saj se je vendar »mogoče pridružiti komerkoli in čemurkoli«, pravi Bergala<sup>25</sup>.

Zrcalni prizor, skoraj kopija tega *mise-en-abyme*, ki ji ga je James tako pozorno opisal, se zgodi samemu piscu na trgu v Lucignanu. »Vrt brez listja« pospremi njun prihod na lokacijo z naslovom perzijske pesmi – v sliki pa se pojavi deblo, kakršna poznamo s fotografij Kiarostamijeve instalacije **Gozd brez listja** (Forest Without Leaves, 2005). Zdaj že čisto zares igrana sprog in soproga se zapleteta v prepir glede interpretacije kipa družine, ki stoji na trgu: žena »spokojno«

<sup>24</sup> Jacques Lacan, Štirje temeljni koncepti psihoanalize, prevedli Rastko Močnik, Zoja Skušek, Slavoj Žižek, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980, str. 102.

<sup>25</sup> Bergala, *Abbas Kiarostami*, str. 17; glej tudi 13–23.

naslanja glavo na moževno levo ramo, medtem ko ta na desni nosi otroka. A kip je v resnici le lokalna verzija Davida iz prve zgodbe, saj se prava drama zgodi nekaj korakov proč – in se dogaja med živimi telesi, ne med kipi. Ko ona na trgu zvabi v konverzacijo starejši par, da bi potrdil njeno videnje kipa, stari gospod (igra ga Jean-Claude Carrière, že pokojni legendarni francoski scenarist, sodelavec Buñuela, soustanovitelj filmske šole Femis, skratka filmski modrec *par excellence*) prime pod roko Jamesa in ga potegne nekaj korakov stran, da mu nameni »očetovski nasvet:« *»Mislim, da od vas želi samo, da hodite poleg nje in ji položite roko na ramo.«* To mu tudi pokaže, torej se ga dotakne z roko po rami. »Samo to pričakuje. A zanjo je ključno.« Miller to »eno samo gesto« le malo pozneje tudi res naredi, v presunljivo bežnem prizoru, katerega ključni trenutek dotika njegove roke in njenega ramena Kiarostami zakrije z – drevesnim deblom! A starčev modri nasvet je zalegel: pridružitve je (vsaj začasno) uspela – in par objet vstopi v restavracijo *Toto*. Še pred kosilom se bosta, kot stara zakonca, pošteno skregala, a potem vendarle iskala nove in nove pridružitve, nova *vrata*: na izhodu iz restavracije, pred cerkvijo, pa na stopnicah pred hotelom, kjer bo njena glava za hip le spokojno počila na njegovi levi rami; predvsem pa v priročnem hotelu, ki se, spet z njeno igro, izkaže za hotel prve poročne noči.

Tokrat je on pred ogledalom, obe okni in njeno vztrajanje, naj pogleda skozi obe (*»Poglej levo ... poglej desno. Se ne spomniš?«*), pa ne spojita več le časov (nekoč/zdaj), temveč tudi prostore (Firence/Lucignano). Ali se bo prva poročna noč tudi res zgodila, je približno toliko jasno kot to, ali je Tahereh na pokopališču Hosseina pogledala, pod oljkami pa njegovo ljubezen zavrnila ali sprejela: kakor pač vidimo, kakor želimo. Po cerkvenem zvonu vemo le, da ima James do večernega vlaka ob devetih še uro časa (iz vasi, ki je pol ure vožnje od postaje) – ali bo odšel ali ne, pa se moramo odločiti sami. »Ostani. Ostani. Bolje bo za oba. Zate in zame.« Izbira je težka in je stvar misli. In če je bilo *Pod oljkami* jecljanje izraz nezmožnosti soočenja moškega z žensko (zaradi česar je prvi izbrani protagonist izgubil vlogo, v filmu in ob Tahereh na balkonu pa se je znašel ravno Hossein), tedaj Juliette Binoche izreče moškemu svojega življenja ljubezen tako, kot to počne svak njeni sestri Marie: jecljaje. Zadnja beseda filma *Overjena kopija* je zajecjlano moško ime: *J-j-j-ames*.

Pozorni gledalci niso spregledali, v katerem toskanskem mestu se je Juliette v *Overjeni kopiji* s starinarnico znašla le dve leti po tistem, ko je veliki plan njenega obraza že bil platno za enega številnih solznih kontra-planov v Kiarostamijevem filmu *Shirin* (2008). Gledamo igralke,

ki jokajo ob spektaklu, ki pa ga ne vidimo, temveč le slišimo. Zvok in slika. »Zvok da sliki tretjo dimenzijo,« pravi Kiarostami. Pomnoži stranice škatle, odpre globino, zavrtja v čas. Gre za romantično pesnitev iz 12. stoletja avtorja Nezamija Gandjavija o neuslišani ljubezni med armensko princeso Shirin in perzijskim kraljem (šahom) Kozravom II. Slednji se je v želji, da bi širil meje perzijskega imperija do Jeruzalema, polastil Kristusovega križa, kar je privedlo do spopada s tedanjim bizantinskim cesarjem Heraklijem. Ena od dveh velikih fresk Pierra Della Francesce iz ciklusa *Legenda pravega križa* v cerkvi Frančiška Asiškega v Arezzu je posvečena prav bitki Kozrava in Heraklija.<sup>26</sup>

In da, Juliette Binoche ima starinarnico prav v Arezzu, kjer se *Overjena kopija* tudi začne. V njeno starinarnico – kot v toliko drugih Kiarostamijevih filmih – moški junak vstopi pod zemljo, v poltemi, kot bi pod zemljo brbotale druge sile, kot bi se okruški zgodovine mešali s potoki magme in sperme, verzi poezije pa s surami korana. Zato je tudi magnituda sprememb, ko globina udari na plan, apokaliptična.<sup>27</sup>

### Dan, ko zemlja pove svojo zgodbo

Kiarostami je iskreno šokiran, kako je Nancyju v *Evidenci filma* od vseh sur korana uspelo najti prav tisto, ki govori o potresu – saj naj bi bil to zanj eden najlepših odlomkov Korana. Nato pa on pretrese filozofa, ko mu jo iz glave pove: »Ko bo zemlja močno streslo / in bo izvrгла bremena iz svojih neder / bo človek rekel: 'Kakšna predstava!' / Ta dan bo zemlja povedala svojo zgodbo.«<sup>28</sup>

21. junija 1990 je Iran stresel potres z magnitudo 7,4 po Richterjevi lestvici in na severozahodu države povzročil več kot 40.000 žrtev. Dva dni po potresu se je Kiarostami odpravil iskat junaka iz filma *Kje je hiša mojega prijatelja?* – a brez kamer in, kot pravi, zaradi izključno osebnih razlogov. Šele pol leta po potresu se je lotil »rekonstrukcije« te poti – ki bi preprosto ne bila možna brez realne izkušnje snemanja *Hiše prijatelja* (1987) in brez radikalnega uvida v resnico filmskega medija, ki mu ga je prinesel *Veliki plan* (1990).

26 Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. II. Dans et hors les murs*, Circé, Pariz, 2012, str. 57, op. 32.

27 O povsem protislovnih interpretacijah Kiarostamijevih spustov v globine, denimo v filmu *Veter nas bo odnesel s seboj*, izvrstno razpravlja Andrej Šprah v poglavju »Javni in osebni svet deprivilegiranih« knjige *Vračanje realnosti*, Slovenska kinoteka, 2011, str. 231–238.

28 Nancy, *L'Evidence du film*, str. 93 in 95. Prevedeno iz francoščine. Slovenski prevod te 99. sure je sicer: »Ko Zemlja zatrese s svojim potresom in ko izvrže svoja bremena ter reče človek: "Kaj ji je?«, na ta Dan bo povedala svoje novice.«



*Overjena kopija.* »Kjer bo njena glava za hip le spokojno počila na njegovi levi rami.«

Vsakič, ko so Kiarostamijeve filme primerjali z italijanskim neorealizmom, jim je odgovarjal, da je to morda zato, ker je Iran tak, kot sta bili Italija ali Francija po drugi svetovni vojni. S potresom leta 1990 ta časovni zamik postane absoluten: *realnost je razrušena*, reči iz globin so prišle na površje – in filmskih podob preprosto ni mogoče ne snemati ne montirati na klasičen način; niti tako ne, kot je sam delal še nekaj let prej. Z Deleuzom bi rekli, da se je Kiarostami na svojem domačem terenu in v svojem lastnem opusu kar dvakratno – po revoluciji, po potresu – znašel na prelomnici, ki jo je po svoje tematiziral s prehodom od podobe-gibanja k podobi-času. Zato seveda ne preseneča, da sta v tej zgodovinski perspektivi njegova najtesnejša sodobnika prav pionir podobe-časa Ozu in iznajditelj modernega filma Roberto Rossellini: ne samo **Nemčija leta nič** (Germania anno zero, 1948), ampak predvsem **Potovanje v Tokio** (Tôkyô monogatari, 1953) in **Potovanje v Italijo** (Viaggio in Italia, 1954). Zato na vsakem Kiarostamijevem razpotju pomislimo na uvodni prizor Rossellinijevega *Potovanja v Italijo*, v katerem par z avtom prvič izbere eno od dveh poti (in to še veliko pred *Overjeno kopijo* iz leta 2010); in zato ob vsakem Kiarostamijevem spoštljivo dolgem planu narave pomislimo

na Ozujeve *pillow-shote* (še veliko pred eksplicitnim posvetilom Ozuju s filmom *Pet* iz leta 2003).

Potres prinese smrt. Ne poruši le stavb in preobrazi krajine, ne razpara le sten in slik, ne odpre le lukenj na cestah in izkoplje jam na pokopališčih, temveč odpre luknjo tudi na strani pogleda. Najde oko v pokopališču. Prizor je iz filma *Pod oljkami*, lucidnost v-pogleda vanj pa znova dolgujemo Bergalaju. Gre za isti *flashback*, ki nam je že pokazal »vdor« Hosseina v prizorišče snemanja prejšnjega filma, *In življenje teče dalje*, ter razkril Kiarostamija za kamero. A preden se znajde pred razgaljeno filmsko ekipo, se na pokopališču sooči z ljubeznijo in smrtjo, dobesedno erosom in tanatosom. Hossein išče s pogledom med grobovi in najprej uzre Tahereh. To že komentira glas babice, ki je še ne vidimo: »Ah, že spet je tu. Nikoli nam ne da miru.« Tahereh odide domov mimo Hosseina. Ker jo vidimo s hrbta, *ne vemo*, ali ga je pogledala ali ne: on bo kasneje trdil, da *ja*. Že tu se izriše igra skrivalnice pogleda (*cadre/cache*, bi rekli Francozi), ki se bo ponovila na balkonu med ponavljanjem prizora, nato pa seveda najbolj fatalno v zaključnem prizoru: ker ne vidimo, ne vemo. Zaupati moramo tistim, ki želijo – ali



pač ne. In kaj želimo mi? V takšnih trenutkih odsotnosti resnice (ne poznamo je) se najraje zatečemo k materialnosti realnosti: »Če boš obrnila list knjige, bom vedel, da tvoje srce bije zame.«

Hossein se na pokopališču nato obotavljivo bliža babici/kameri/nam. Pretežak je ta pogled, ne more se zazreti naravnost v objektiv/oči, tudi ničesar ne reče – a čutimo, da bi ga ena sama beseda, en sam pogled, kaj šele ena roka na rami za vedno odrešila. Ni je. Je pa zato, z desne proti levi, najprej neostra linija babičine palice, nato pa še neostra belina njenega krila – kot bi dobesedno vstala z našega mesta in se nekako prerinila med kamero in Hosseina (kakor nam zakrije pogled zamudnik v kinodvorani, ki se pred nami rine do svojega sedeža, ali ga, bog ne daj, predčasno zapusti). Tudi babica odide, Hossein pa še za trenutek obse-di. Šele tedaj, *ko sta obe že odšli*, retroaktivno pomislimo, da sta bili tako babica kot Tahereh na grobu njenih staršev – in da je po njenem odhodu tu ostal le še njun grob. »Znašel se je v pogledu groba, mrtvih Taherinih staršev, instance Simbolnega v čisti obliki,« ob analizi kadrov te sekvence zapiše Bergala<sup>29</sup>. Sedimo na grobu, gledamo z očiča umrlih: smo oko v pokopališču. Zato Hossein ne more zreti naravnost v nas: prehud je ta pogled, je pogled onstran. Ko potem teče za babico in jo obtožuje, da je bolj kruta od umrlih, saj bi mu oni gotovo rekli »ja«, mu ona hladno odgovori: »Ne, tudi blagoslovljeni bi ti rekli ne.«

Od tod, v trenutku popolnega brezupa, lahko Hossein prestopi le še – v film! To tudi stori. In četudi se zdi, da se v tej čudežni škatli izpolnjujejo vse želje, v resnici ravno poigravanje s filmom protagoniste dokončno sooči z bolečim dejstvom, da živijo bogu za hrbtom. Sabzian in Hossein delita isti pravičniški pogled na svet; svet, v katerem bi se bogati morali poročati z revnimi, ne pa med sabo; oni s hišami s tistimi brez hiš; in kjer bi pisмени učili pisati nepismene, da bi lahko skupaj obračali liste knjig in si izrekli ljubezen. Najsi potres ali revolucija še tako pretreseta njihov svet, teh temeljnih družbenih razmerij za Kiarostamijeve junake nihče ne pretrese dovolj radikalno. In prav ta sprevid dela njegove filme in njih junake najbolj pretresljive. Kiarostami je umrl v Parizu 4. julija 2016, star 76 let.

Začeti brez začetka, končati brez konca. Ko se bo to besedilo nekoč ponovno začelo, se ne bo končalo, dokler ne bo obdelalo nekaterih reči, ki so tokrat zaradi prostorskih in časovnih omejitev ostale pod preprogo: voženj z avtomobilom

in pogledov v retrovizorju, kadriranj z rokami in okni, sploh vseh oken in vrat, razmerij fotografije in filma, zvočnega dolbljenja prostora in podzemnega kopanja po nezavednem. Težko je končati. ■

Viri in literatura:

Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du Cinéma, Pariz, 2004.

Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, prevedla Živa Čebulj, Slovenska kinoteka, Ljubljana 2021.

Gilles Deleuze, *Podoba-čas*, prevedla Jelka Kernev Štrajn in Stojan Pelko, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2021.

Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Circé, Pariz, 2007.

Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. II. Dans et hors les murs*, Circé, Pariz, 2012.

KINO!, št. 45, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, oktober 2021, tematski blok o Kiarostamiju s prispevki Andreje Štepec, Muanisa Sinanovića in Vlada Škafarja. Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, prevedli Rastko Močnik, Zoja Skušek, Slavoj Žižek, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, prevod Katja Kraigher, Jasmina Žgank, Uroš Zorman, spremna beseda Andrej Šprah, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2009.

Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Klinksieck/Yves Gevaert, Bruselj, 2001.

Philippe Ragel (ur.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, Université de Toulouse II/Editions Yellow Now, 2008 (avtorji prispevkov v zborniku so Alain Bergala, Abbas Kiarostami, Jean Mottet, Laura Mulvey, Philippe Ragel ...).

Julian Rice, *Abbas Kiarostami's Cinema of Life*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, London, 2020.

Laurent Roth (ur.), *Abbas Kiarostami*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Pariz, 1997.

Mehrnaz Saeed-Vafa, Jonathan Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 2003.

Andrej Šprah, *Vračanje realnosti. Novi realizem v sodobnem filmu*. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2011.

*V slovenščini je najbolj popolna filmografija Abbasa Kiarostamija dostopna v knjigi: Alain Bergala, Abbas Kiarostami (Slovenska kinoteka, 2021), str. 101–106.*

29 Bergala, *Abbas Kiarostami*, str. 79. Glej tudi str. 76–78.