

rolando caputo

## OD PET DO DESET:

pet refleksij o deset abbasa kiarostamija

**5. odštevanje**

Vključevanje odštevajočega se *leaderja*, traku na začetku filma, v telesu samega filma je ena najbolj obrabljenih gest avantgardnega filma. Sčasoma je postala prepoznavna kot samostojni označevalec in ne le kot standardna označba, da se film začne. Pri t.i. strukturalistični/materialistični tradiciji avantgardne filmske prakse je obelodanjenje *leaderja* reakcija, usmerjena proti tistemu drugemu, t.i. iluzionističnemu filmu. Abbas Kiarostamija nikoli ni bilo strah razkrivati te izumetničenosti filma. *Deset* je strukturiran prav okoli omenjenega *leaderja*. Deset epizod, ki se odštevajo; ko je filma konec, se, paradoksalno, šele začneja. Kako? Ko je Kiarostamijevega filma konec, upa, da se bo v gledalčevi glavi pričel odvijati drug, bogatejši, polnejši, bolj domišljijsko kreativen film. Gledalec bo dokončal, kar na platnu ostane nedovršeno. Nadvse demokratična vrsta kinematografije, ki pušča dovolj prostora in prostosti gledalčevemu angažmaju. A hkrati tudi tvegana, kajti če gledalčeva domišljija ni kos nalogi, se lahko film le zruši sam vase.

**4. govoreče zdravilo**

Na forumu nedavnega filmskega festivala v Melbournu je Kiarostami ponudil vpogled v genezo *Deset*. Na začetku so bile epizode osredotočene na psihologinjo, ki je bila zaradi prenavljanja pisarne prisiljena seanse s pacienti preseliti v svoj avto. Ko se je ideja razvijala, se zaplet v nekem trenutku ni več zdel verjeten in film je posledično začel dobivati drugačno obliko. A vendar ne toliko drugačno, da prvotna ideja v končanem filmu ne bi pustila svojega odtisa. Občutek, da prisostvujemo zelo zasebnim trenutkom med posamezniki – ti bi bili sicer še mnogo bolj intenzivni, če bi resnično šlo za razmerje med terapevtom in pacientom –, je še vedno prisoten. Čeprav Kiarostami teh žensk na noben način ne predstavlja kot učne primere za klinično analizo (nevarnost tega bi lahko videli v prvotni ideji), se njihovi pogovori prebijajo prav skozi težavna vprašanja identitete, želje, spolnosti, religije itd. Njihovi pogovori so na neki način seveda terapevtski, kajti nagovarjajo probleme, ki so težavni tako za posameznika, na individualni, zasebni ravni, kot tudi na obči ravni določene kulturne ideologije. Vprašanje glasu in formalnih variacij v njegovi rabi in pomenu, v in za pričujoči film, je še zlasti poudarjeno v epizodi s "prostitutko". Kiarostami razloži, da mu za vlogo ni uspelo prepričati dejanske prostitutke, zato se je moral zateči k igralki, ki je omenjeni del odigrala po scenariju. Ker telo igralkice večinoma ostaja v zunanosti kadra, poteka tudi izvedba njene vloge na popolnoma zvočni ravni. Ta vzorec figure v kadru/glasu v *offu* je eden od nenehno razvijajočih se formalnih tropov v *Deset*. Prav pričujoča epizoda pa je strukturno sorodna tudi uvodni, zamenjane so le vloge. V epizodi s "prostitutko" je voznica figura na ekranu, potnica pa glas v *offu*. V prvi, uvodni epizodi pa Kiarostami zadrži podobo ženske, dečkove matere, prav do zadnjega trenutka, tako da si ves čas njenega trajanja vizualiziramo podobo govornice s pomočjo zvočnosti glasu – njegove višine, barve, intonacije in tekture. Ko se podoba naposled pojavi, deluje kot razodetje, najprej zato, ker spodbija naša pričakovanja o tem, kako bi govornica lahko izgledala, in nato še zaradi občutka, da podoba nekoga razkriva občemu pogledu javnosti. Film se, konec koncev, ukvarja s podobo ženske znotraj islamske kulture. Med tem, kar je slišano, in tem, kar je videno, med glasom in telesom, igra *Deset* dovršeno igro ventrilokvizma. So ti čisti glasovi – začnši z voznico, nato prostitutko in sveto žensko – primeri tega, kar je Michel Chion poimenoval akuzmatično? Še-ne-

videnega glasu torej, glasu brez obraza. Če je, potem je prisojanje glasu njegovemu pripadajočemu vizualnemu viru – ustom, obrazu – "vselej podobno razdevičenju"<sup>1</sup>, kot sugestivno pripomni Chion. Obrazov prostitutke in svete ženske nikoli ne ugledamo.

Prisotno pa je seveda tudi bolj dobesedno odstiranje v pogosto komentirani epizodi, kjer mlada liberalna ženska, ki jo je fant pustil na cedilu, odstrani svojo naglavno ruto, ki razkrije, da si je ostrigla lase. Bolj intriganten pa je po mojem mnenju začetek druge epizode, v kateri se sestra voznice, sama v avtomobilu, pahlja in občasno privzdigne pokrivalo, da bi telesu dopustila pihljaj sapice. V trenutkih, kot je pričujoči, se gledalec zave tako implicitnega voajerizma kot tudi svoje lastne, nepotešljive radovednosti o mejah tega, kar je mogoče in nemogoče prikazati. Prav to vprašanje je pred desetletjem kritičarka Farah Nayeri zastavila Kiarostamiju: "Je mogoče snemati filme o ženskah, ki živijo v mestu, ki delajo, ki vozijo automobile, kajti tako v resničnosti tudi živijo?"<sup>2</sup> *Deset* je njegov dolgo pričakovani odgovor.

**3. o dečku**

Po dolžini je približno tretjina filma posvečena pogovorom, natančneje, besednim dvobojem med dečkom Aminom in njegovo materjo. Pojavi se v deseti epizodi, prvi in najdaljši od vseh; v peti, ki je v središču filma; v tretji; in v prvi, najkrajši od vseh, kjer deček le vstopi v avto in od mame zahteva, da ga odpelje k babici. Pričujoče epizode oziroma prizori so hrbtenica, okoli katere se razporedijo preostale. Če je v *Deset* kje kakšen zaplet, lahko rečemo, da je prav v tem razvijajočem se dialoškem dvoboju med materjo in sinom. Epizodi deset in ena začetujeta simetrijo filma; na koncu se znova najdemo tam, kjer smo pričeli. Krog se zaključí, a novi se pravkar odpira. Življenje ima svoje ponovitve in ponovljene posnetke. Za dečka postane vožnja z avtom spiralna mora, ki se vrača, da bi ga mučila. Epizodi deset in ena se v popolnosti zlivata druga v drugo, kot dva konca kroga, ki sta se naposled srečala. Med njima se nič ne razreši, skorajda bi lahko pričakovali še en zasuk kolesa. A tokrat je Kiarostami pustil kolo v rokah gledalca. Poleg emocionalne intenzivnosti v izmenjavi med materjo in sinom so te epizode najbogatejše tudi v smislu podajanja osnovnih informacij pripovedi. Izvemo za zakonske muke Aminovih staršev, ločitev, izvemo za materin življenjski slog in njeno delo (fotografinja, ki je pogosto zdoma), veliko izvemo tudi o navadah Aminovega očeta (gleda pornografske filme) in odporu, ki ga do novega materinega partnerja čuti deček. Ponekod imajo materine besede prizvok socialnega komentarja, najbolj zaznavno takrat, ko jo Amin obtoži, da je med ločitvenim postopkom lagala, a njegovo trditev zanika in odvrne, da so ženske v to prisiljene, saj jim islamski zakoni ne dajejo prav dosti možnosti za ločitev. Ne preseneča, da so nekateri kritiki dečka označili za "utelešenje moške zatiralnosti v embrionalni fazi"<sup>3</sup>. Kakršen oče, takšen sin. Morda res, a po drugi strani to iz dečka naredi le šifro v določenem ideološkem zapisu. Kiarostami je prevelik humanist in preveč čuteč za materinsko dramo v osrčju njenega spopada, da bi iz dečka naredil tako očitno tarčo. Hkrati pa je morda Amin nov tip protagonista v njegovi kinematografiji: pripadnik srednjega razreda, izobražen, aroganten, in kar je morda najpomembnejše, agresiven nasproti starševski figuri. Zagotovo ne bi imel kaj početi v *Domačih nalogah* (Mashgh-e Shab, 1989), kjer so upodobljeni dečki večinoma spoštljivi, vljudni, učljivi, oklevajoči in boječi, ali v *Kje je hiša mojega*





prijatelja? (Khane-ye doust kodjast?, 1988), kjer deček ovire na svoji poti premaguje s tiho, skorajda pasivno odločnostjo. Amin se s svojo materjo spopada prsa ob prsa, velikokrat vračajoč z enako mero. V nekem trenutku, ko mati svoje pripombe najavi, rekoč, da želi povedati le dve stvari, jo Amin opozori, da je dejansko povedala tri stvari in da je prav ta ne-konsistentnost tisto, kar ga pri njej najbolj frustrira. Nekateri kritiki so bili do dečka krivično okrutni – res je, v njegovem obnašanju je mnogo odbijajočega –, a hkrati isti kritiki niso opazili, da je kljub razlikam med materjo in sinom tudi precejšnja značajska sorodnost, da sta oba uporniška in prepirljiva. In še, opazujte govornico njunih teles, občasne podobnosti v gestikulaciji rok. Njuna bitka je bitka resnične bistrosti in drznosti. Takšne trenutke nam film poklanja le redko.

## 2. baby, you can drive my car ...

Veliki filmski avtorji ustvarjajo svoje lastne kozmologije. Svetove na platnu, napolnjene in obdane s privilegiranimi predmeti, motivi, figurami in pokrajinami, ki se ponavljajo in vračajo iz filma v film. V srcu kiarostamijske kozmologije je avto. Avtomobili so v filmu dovolj pogosti, zlasti v *road moviejih*, a za razliko od ostalih Kiarostami avta ne fetišizira in ga ne napolnjuje s simbolnimi pomeni – svobodo, eksistenčno mobilnostjo, odtujitvijo, pobegom iz družbe –, kot to počnejo mnogi kulturni avtomobilski filmi, denimo *Week-End* (1976), *Peklenski asfalt* (Two Lane Blacktop, 1971), *Avto smrti* (Vanishing Point, 1971), *Eat my Dust* (1976). Sam po sebi ni prav nič posebnega, vozilo pač, večinoma neoprijemljiv in prototipen v dizajnu. Upira se, zakuha in odpove. Veter nas bo morda odnesel, a vendar je avto tisti, ki prevaža protagoniste od kraja do kraja. Iz filma v film je fascinantno opazovati trajektorije teh vozil, ko potujejo vzdolž nešteto ravnih, krivoljastih, vzpenjajočih se in cikcakastih poti. Avtomobili, skupaj s potmi in pokrajinami, ki jih prečijo, preraščajo v specifične ikonografske pomene. Pogosto Kiarostami zariše začetno smer gibanja avtomobila in jo obdrži kot ponavljajoč se motiv prostora. Tako v uvodnem krožnem gibanju voznika v *Okusu češnje* (Ta'm e guilass, 1997) kot v samem filmu, ki kroži okoli misli o samomoru. Ali v podobi strmega vzpona na cesti v *In življenje teče dalje* (Zendegi va digar hich, 1992), ki naposled rezultira v enem najbolj sublimnih zaključnih posnetkov v zgodovini filma, kjer se avto počasi, a odločno, ped za pedjo, vzpenja po navidez nepremagljivi strmini proti vrhu. Popolna vizualna korelacija naslovu in duhu filma ... in življenje teče dalje. Zdi se, da za Kiarostamija ni toliko pomemben cilj popotovanja, ampak način, kako konkretni protagonist preči prostor med dvema točkama. Zdi se še, da ima pot, ki jo ubere, najsibodi linearna ali ovinkasta, vzpenjajoča se ali padajoča, cikcakasta ali prema, določeno metafizično pomembnost. *Deset* je prvi Kiarostamijev film, ki ne dopušča zunanjih posnetkov avtomobila med njegovim potovanjem. Avto je tukaj le kontejner značajev in njihovih dram, kolikor so te pomembne. S tem nam *Deset* odreka – vsaj pričujočemu gledalcu, čeprav v zameno ponuja druga povračila – enega velikih užitkov filma.

## 1. digitalni film na razpotju

Ko govorimo o poteh, se v spominu utrne trenutek iz filma *Veter z vzhoda* (Le Vent D'Est, 1968) Godarda/Gorina, kjer veliki brazilski režiser Glauber Rocha – podobno kot danes Kiarostami najpomembnejši avtor

svoje generacije iz Tretjega sveta – stoji pred razpotjem in govori o dveh smereh, ki se filmu odpirata ob tistem točno določenem zgodovinskem trenutku: “V tisti smeri je film estetske pustolovščine in filozofskega prevpraševanja, v tej tukaj pa film Tretjega sveta – nevaren, božanski in čudovit film, ki postavlja praktična vprašanja ...” Več kot trideset let pozneje se izbira morda ne zdi več tako skrajna (ali morda celo bolj, odvisno od vašega pogleda na stanje sodobnega svetovnega filma), a pripodoba razpotja je vredna ponovne formulacije. Morda gre le za efekt dveh filmov, ki sem ju videl v relativno kratkem času, a vendar sta s prihodom digitalne filmske dobe Kiarostamijevih *Deset* in *Ruski zaklad* (Ruskij kovčeg, 2002) Aleksandra Sokurova – oba v letu 2002 – vredna razmisleka kot dve nedavni manifestaciji nasprotnih smeri na nekem novem filmskem razpotju. *Ruski zaklad*, ki se odvija v muzeju Ermitaž, ima nekaj tisoč igralcev v kostumih, sto in več let ruske zgodovine in en sam, koreografiran, nenehno premikajoč se *steadycam* posnetek. Vizija Sokurova je ekspanzivna, operna in baročna. *Deset* ima na voljo avto, voznico, pet ali več figur, ki izmenično zasedajo potniški sedež in se z voznico zapletajo v različne pogovore, in dve digitalni kameri, fiksirani v zamejenih točkah pogleda. Oba filma se izogibata montaži, a na radikalno drugačen način; bolj očitno seveda pri zanosni planskvenci Sokurova (četudi imamo opravka z montažo znotraj posnetka in splošnejšim, neopredeljivim procesom intelektualne montaže, ki jo gledalec izkusi vpricho Sokurovovega plastenja zgodovine). Tudi *Deset* privzame princip plana-sekvence, a le znotraj celovite epizodične forme. Epizode so razločene s časovnimi prekinitvami in elipsami; so tudi rezi, a njihovo število je malenkostno. Oba filma sta eksperimentalna. In hkrati filma, ki rešujeta probleme: digitalno tehnologijo privzameta, da bi premagala zaznavne omejitve bolj “konvencionalne” filmske tehnologije. A za razliko od Sokurova uporablja Kiarostami digitalno tehnologijo kot sredstvo za vrnitev filma k ničelni točki, na svež začetek, da bi tako ponovno definiral pogoje dialoga med gledalcem in filmom. Končna točka: desetletja je klasična filmska teorija razglabljala o primerni metafori, ki bi pojasnila filmski ekran: okno ali okvir? Je bil filmski ekran okno v svet, potemtakem zajeta realnost, ali njegov okvir, rekonstruirana realnost, slika in njen okvir? V mnogočem je Kiarostami najiminennejši dialektik teh dveh metafor. •

Prevedel in priredil Nil Baskar

### Opombe:

1. Michel Chion, *The Voice in the Cinema*, Columbia University Press, New York, 1999, str. 23
2. Farah Nayeri, “Iranian Cinema: What Happened In Between”, *Sight and Sound*, letnik 3, št. 12, december 1993, str. 28
3. Geoff Andrew, “Drive He Said”, *Sight and Sound*, letnik 12, št. 10, oktober 2002, str. 32

Rolando Caputo je učitelj filmskih študij na univerzi La Trobe v Melbourneu. Besedilo je bilo izvorno objavljeno v spletni publikaciji [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com), št. 29, november/december 2003.