

IRANSKI POLITIČNI FILM: mohsen makhmalbaf in abbas kiarostami

vlado škafar

10



Iranski film se je v svetu najprej uveljavil predvsem z značilno poetičnostjo, ki je simbolno govorico filma in svoje starodavne kulture prenesla na ulice iranskega vsakdana in med resnične ljudi. "Medtem ko evropski film ponuja seks in nasilje, indijski film prodaja sanje, poskuša iranski prodajati poezijo," povzema imaginarijo sodobnega svetovnega filma Makhmalbaf. Uporaba naturščikov je dotlej neznan kinematografiji dajala videz simpatične primitivnosti, pristna (in zato komaj opazna) manipulacija s filmskim dispozitivom pa je kmalu razodela globoko uglajenost in modrost ene vodilnih kinematografij našega časa. Ob koncu devetdesetih, ko je vse več avtorjev začelo odkrito drezati v tabuje iranske družbe v kontekstu islamske republike, se je o iranskem filmu vse bolj začelo govoriti kot o političnem, zlasti spričo odmevnih težav s cenzuro in prepovedmi, čeprav leta nazaj te niso bile nič manjše. Prav nasprotno, z liberalnejšo strujo političnih oblastnikov so se začele meje dopustnega tudi v iranskem filmu počasi raztezati in avtorji so postajali vse bolj neposredni. Najbolj razpvit primer neposredne filmske kritike iranske družbe je bil *Krog* (Dayereh, 2000) Jafarja Panahija, zmagovalec Benetk, katerega kopije so na letališčih kar izginjale, avtor pa je ostal v "prostovoljnem" izgnanstvu; Panahi je z brutalnim prikazom brezizhodnosti ženskih usod v sodobni iranski družbi šokiral ne le domačo cenzuro, marveč tudi svetovno občinstvo, obenem pa spodbudil nov val družbenokritičnega filma v Iranu.

Toda če govorimo o iranskem političnem filmu, govorimo v prvi vrsti še vedno o opusih dveh vodilnih iranskih ustvarjalcev, Abbasa Kiarostamija in Mohsena Makhmalbafa, ki sta znala (naj sta bila v to prisiljena ali ne) lastna politična prepričanja, svoja politična programa (in ne le družbene kritike), tankočutno in globoko poetično, vztrajno in nepopustljivo vnesti v svoje filme. Zlasti če termin politični film razumemo širše in daljnosežnejše od gole aktualnosti družbene kritike. V neformalnih razgovorih na temo političnega filma ob predlanski Jesenski filmski šoli, ki je obravnavala "drugi film 'tretjega sveta'", se je prav ob predavanjih v zvezi z delom Abbasa Kiarostamija izoblikovalo tisto drugo pojmovanje političnega v sodobnem filmu, ki namesto kritike stvarnih družbeno političnih razmer ponuja ali spodbuja konkretne alternative oziroma podlage, na osnovi katerih bo sprememba razmer dejansko mogoča. Tako smo prišli do zanimive delitve sodobnega filma na žanrski (praviloma družbeno nekritični oziroma politično nezavedni), avtorski (pravi-

loma družbeno kritični ali vsaj družbeno zavedni) in politični film, tisti redki primerek osebne filmske angažmaja, ki presega avtorski princip, pa tudi posamezni filmski izdelek, pomeni pa nastop filmske osebnosti z vsem njenim (ne le filmskim) delovanjem. Na zelo aktualnem in vplivnem zemljevidu sodobnega iranskega filma najdemo kar dve takšni osebnosti, Kiarostamija in Makhmalbafa. Zanimivo, da sta vsem razlikam navkljub svoje umetniško politično delovanje postavila na isti temelj: izobraževanje. Za oba je to edini način za resnično spremembo človeka in družbe.

Kiarostamijeva zgodba je od vsega začetka povezana s takšnim političnim programom, saj je dobršen del svojega opusa posnel kot hišni režiser Inštituta za intelektualni razvoj otrok in mladih v Kanunu, po katerem je pozneje dobil ime. Kanun je konec šestdesetih nastal na pobudo šahove soproge kot izobraževalno središče, v katerem so delovali umetniki in pedagogi. Za postavitev filmskega oddelka so povabili Kiarostamija, ki je postal tudi prvi režiser Inštituta, od njem pa so tam svoje prve filmske korake naredili praktično vsi najvidnejši iranski režiserji, od Sohraba Shahida-Salesa, Amirja Naderija, do Kiarostamijevega učenca Jafarja Panahija. Kiarostamijevi prvi filmi, kratki in srednjemetražni, so se od vsega začetka poleg značilne poetičnosti odlikovali z izvirnim propedevtičnim pristopom, preprostim, duhovitim in nevsiljivim, ki je pozneje očaral vso svetovno javnost. Tudi v poznejšem delu – z znamenito psevdodokumentarno trilogijo *Kje je hiša mojega prijatelja?* (Khaneh-ye doust kojast?, 1988) / *In življenje teče dalje* (Va zendegi edameh darad, 1992) / *Pod oljkami* (Zir-e darakhtan e zeyton, 1994) ter zadnjimi tremi filozofskimi traktati *Okus češnje* (Ta'm-e guilass, 1997), *Veter nas bo odnesel s seboj* (Bad ma ra khabad bord, 1999) in *10* (2002) – je poleg poglobljenega razmisleka o življenju in filmskem ustvarjanju vselej izpostavljaval pomen izobraževanja v povezavi s spoštovanjem in odprto komunikacijo kot temeljem človekovega bivanja, razumevanja in napredka ali kot preprosto osnovo za boljše življenje vseh ljudi. Kiarostamijeva propedevtična nota, ki je vpisana v njegovo poetično in naratološko umetniško iskanje, skrita ali odkrita, duhovita ali resnobna, samoironična ali hudomušna, kaže ljudem recepte za boljše življenje in jih na svoj dragoceni način, način soočenja človeka s samim seboj, uči živeti.

Lep primer razlike med golim družbenokritičnim filmom in filmom kot

delom politično razsvetljskega projekta ponuja vzporedje dveh tematsko in strukturno zelo podobnih filmov, Panahijevega *Kroga* in Kiarostamijevega zadnjega filma *10*. Prvi z nazornim in surovim prikazom tragičnih ženskih zgodb v zaprtem krogu sodobne iranske družbe močno pretrese občinstvo in vzburka široko površino globalne percepcije, kakor nenadejani komet, ki pade na sredino oceana planetarne zavesti, a se prek klasične dramatične katarze vznemirjenje kmalu poleže, očisti. Razen posamičnih političnih anekdot, povezanih z avtorjem, in intimnih doživetij grozljivih občutkov (pozneje očiščenih) za njim ne ostane veliko. Kiarostamijev *10*, ki veliko bolj tankočutno in odmaknjeno, skoraj neopazno gradi krog ženskih usod v Teheranu, pa s svojim prepoznavnim principom suspenza katarze globoko sooči s stvarnostjo predvsem iranski narod. To niso dramatisirane anekdote, to je avtentični učinek družbene stvarnosti. Kiarostami je modrec, neformalni duhovni buditelj, učitelj in vodja, čeprav vloge slednjega najbrž ne bi želel niti priznati, kaj šele prevzeti, njegov učenec Panahi pa kritični filmski ustvarjalec, ki – bolj svetu kot svojemu narodu – prenaša svoj politični pogled na iransko stvarnost.

Mohsen Makhmalbaf (letnik 1957) je začel na nasprotnem koncu kot Kiarostami (1940): ko je slednji snemal svoje prve filme pri Inštitutu za intelektualni razvoj otrok in mladine pod patronatom šahove žene, je mladi Makhmalbaf ustanovil podzemno islamsko milico za boj proti šahovemu režimu in pri sedemnajstih pristal v zaporu. Tam je čas temeljito izkoristil za vsestransko izobraževanje, za katerega v mladosti ni imel možnosti (od osmega leta je sam preživel sebe in mater), ter po predčasni osvoboditvi iz ječe ob nastopu islamske republike začel silovito ustvarjalno pot, najprej kot esejist, romanopisec in dramatik, pozneje pa še kot scenarist in filmski režiser. Njegova prva dela so še pod močnim ideološkim vplivom, pozneje pa se je ob intenzivnem filmskem izobraževanju oddaljil tako od ekstremnih stališč kot od odkrite alegorične forme svojih umetniških del. Njegova mladostna impulzivnost in deloholizem sta se konec osemdesetih ujela z osebno duhovno in politično zrelostjo. V ospredje njegovega filmskega snovanja je prišel razmislek o naravi resnice in filma. Ob spoznanju relativnosti prve in izredni sugestivni moči drugega ter potrebi po visoki stopnji človeške odgovornosti pri uporabi obeh je podobno kot Kiarostami svoj politični program postavil na en nesporen temelj: neodvisno izobraževanje oziroma nedelegiran in neomejen dostop vsakega človeka do izobrazbe v luči spoznanja mističnega pesnika Rumija, ki sta ga rada citirala oba: *“Resnica je ogledalo, ki je padlo Bogu iz rok in se razbilo. Vsi pobiramo koščke in govorimo, da vsebujejo vso resnico, čeprav je resnica razdeljena med vse.”* Na tem prehodu, v katerem si je vzela kratek ustvarjalni premor in čas posvetil učenju skupine mladih ljubiteljev filma, med njimi svojih treh otrok, stoji kratek film *Testing Democracy* (2000), v katerem z navdušenjem nad novim filmskim orožjem, digitalno video kamero, kliče k filmskemu boju za novo družbeno stvarnost, saj nova tehnična revolucija – nastop digitalne tehnologije, ki v Iranu ne pomeni le dostopnosti za vsakogar, pač pa tudi absolutno izigranje cenzure – končno omogoča enakopraven spopad ideologij in prepričanj. Digitalna kamera je orožje za novo kinematografijo, ki ne bo odvisna ne od denarja (torej tudi ne od komercialnega uspeha) ne od ideologije. Digitalna kamera bo filmarja končno približala tisti stopnji svobode, kakršno ima književnik, ko se

s pisalom loti belega lista papirja. Zato je podoba Makhmalbafa, ki s kamero nad zemljo simulira pisanje peresa po papirju, ne le čudovito sugestivna, ampak tudi preroška. Digitalna kamera je orožje v boju za nov Iran, ki ne bo slepo podvržen fundamentalistični ideologiji, ampak bo domovina svobodnih in enakopravnih državljanov. Makhmalbaf, prvi otrok islamske revolucije med umetniki (zanjo je lep čas presedel v zaporu), pravi Rafsandžaniju: dovolj je (njegovo sveto podobo, ki visi na vsaki iranski steni, dobesedno zazida), pravi Hatamiju: ni toliko časa, in pravi svojim ljudem: čas je za novo revolucijo – “naj pride do spremembe, tudi če umrem.”

Zadnja postaja Makhmalbafovega družbeno-političnega in umetniškega delovanja je Afganistan, natančneje meja med Iranom in Afganistanom, ki je po vojaškem udaru in nastopu strahovlade talibanskega režima postala najbolj naseljeno nikogaršnje ozemlje na svetu, cona človeškega brezupa. Makhmalbaf je vselej veljal za umetnika ljudstva in tudi sam je vselej kazal posebno občutljivost in skrb za usode neizobraženih trpečih človeških bitij. Ko danes govori o družbeno-političnem ozračju, ki generira terorizem v islamskem svetu, govori obenem iz svoje neposredne izkušnje: revščina, neizobraženost, brezdelje kot posledica nedostopnosti izobraževanja in brezizhodnega ekonomskega položaja sestavljajo idealno klimo za razvoj zaslepljenih militantnih skrajnežev, ta jih dobesedno sili v edino alternativo vseprisotnemu životarjenju. Makhmalbaf pozna dva odgovora: poezija in poučevanje, dva jezika izobraževanja. Umetnik in učitelj sta pogosta lika v filmih Mohsena Makhmalbafa, kakor tudi v iranskem filmu nasploh, saj sta oba najvišje na iranski družbeni lestevici tudi v resničnosti. Problema Afganistana se je Makhmalbaf lotil z obema jezikoma, z obema principoma. Z jezikom poezije je ustvaril *Kandahar* (2001), sugestivno in presunljivo srečanje z deželo brez podobe (talibanski režim je ukinil televizijo, kino, časopisi ne objavljajo fotografij, kamere so prepovedane, slikanje in fotografiranje je greh, glasba je prepovedana) in v kateri polovica prebivalstva, 10 milijonov žensk, nima obraza (ženske v Afganistanu morajo imeti tudi obraz popolnoma prekrit). Izobraževanje afganistanskih beguncev na iranski meji je njegov družbeno-politični projekt, v katerega vlaga ogromno energije in znanja. Z zanj značilno vnemo se je pridružil Unicefovemu programu opismenjevanja afganistanskih otrok v begunskih taboriščih. Ob postavljanju ene izmed provizoričnih šol je z digitalno videokamero posnel *Afganistansko abecedo* (Afghan Alphabet, 2002), čudovito miniaturo tega nemogočega, v današnjem času preprosto neumrljivega razsvetljskega projekta, v kateri prestrašeno deklico po polurnem zalezovanju dobesedno sprovcira, da le dvigne svojo burko (morala se je osvežiti z vodo) in za hip pokaže svoj obraz. In ta nagrada – ta slepeča lepota odrešenega dekliskega obraza!

Makhmalbafova umetniška doktrina je globoko politična: pomagati nesrečnejšim, nevednejšim bitjem od sebe z vsem svojim znanjem, energijo in modrostjo, pokazati primer, izobraževati oziroma zagotoviti možnosti za izobraževanje in, če je potrebno, tudi voditi. *“Čez tristo let bodo iranski novinarji spoznali, da je današnja generacija iranskih cineastov enakovredna Omarju Hajamu in Firduziju – vi ste poeti svoje dobe”*, je Makhmalbafa tolažil Werner Herzog. Pri tem je imel seveda v mislih, da so v teh krajih poeti tudi neformalni duhovni voditelji. •

The Awful Truth



Kandahar



Krog