

samira makhmalbaf



Samira Makhmalbaf

Družino Makhmalbaf bomo lahko kmalu razglasili na največjo (in najbolj kreativno) filmsko dinastijo. Ne brez razloga; že ata Mohsen je svojevrstna institucija: producent, režiser, scenarist, montažer, pisec dram in novel, pesnik, ustanovitelj lastne produkcijske hiše, občasni igralec ter inspiracija za filme drugih režiserjev (npr. Kiarostamijev *Veliki plan*). V domovini pol-bog, brez pretiravanja, sicer se ljudje kot Ali Sabzian ne bi polastili njegove identitete in pod pretvezo, da išče primeren objekt za svoj novi film, uživali udobje dobro situirane meščanske družine iz Teherana. Odslej mu bomo hvaležni še za eno "funkcijo" – očeta dveh hčera, Samire in Hannah.

Pričujoča rubrika se v bodoče nima ničesar bati, še najmanj pomanjkanja ustreznih mladostnikov, ki bogatijo filmsko sodobnost. Že Makhmalbafovi skrbijo za reden dotok sveže krvi. Drugemu velikemu Iranu, Abbasu Kiarostamiju, smo prav tako hvaležni za pomladek; njegov sin Bahman se je že predstavil z dvema filmoma, srednjemetražnima dokumentarcema, zato nestrpno čakamo njegov prvi celovečerni poskus.

Makhmalbafovi so ekscesni v vseh pogledih. Ata Mohsen pod šahovim režimom v sedemdesetih letih s svojo materjo ni spregovoril več mesecev, ker je šla nekega dni v kino. Po islamski revoluciji je sedmo umetnost objel z obema rokama in v naslednjih dvajsetih letih nanizal impozanten opus kratkih in celovečernih filmov, enega najboljšežnejših v iranski kinematografiji. Nakar je s celuloidom okužil še obe hčerki, najprej osemletno (!) Hannah, ki je leta 1997 – pod budnim očetovim očesom seveda – režirala kratki filmček *Dan, ko je zbolela teta* –, nato še Samiro, ki je istega leta pričela s pripravami na celovečerni prvenec *Jabolko* (Sib) in ga naslednje leto predstavila v Cannesu.

Če gre v Hanninem primeru za resnično ekscesno situacijo in še ni povsem jasno, ali se bo dekletce odločilo ostati zavezano filmu, je Samirina usoda jasna. Po celovečernem prvencu (posnela ga je pri sedemnajstih letih!) je letos sledil drugi film, *Šolske table* (Takhte siah), s katerim je kot najmlajša režiserka (ali režiser) kdaj koli sodelovala v tekmovalnem programu Cannes. Oče Mohsen je – tako kot *Jabolko* – film produciral, oscenaril in skupaj s Samiro zmontiral. Družinska naveza? Gotovo. Olajšana pot v mednarodno elito? Prav tako. Kar ne pomeni, da je treba oba Samirina filma takoj degradirati. Potrebno je poudariti, da so *Šolske table* nastale v koprodukciji s Fabrica Cinema, ki jo je Bennetonov (sedaj že bivši) umetniški direktor Toscani ustanovil za promoviranje radikalnih idej ustvarjalcev, mlajših od 25 let, ter da so film dokončali brez blagoslova iranske cenzorske komisije; zmontiranega so pretihotapili čez mejo, koproducent Marco Müller (sedaj že nekdanji direktor festivala v Locarnu, ki se aktivno vključuje v producentne posle), pa meni, da bo *Šolske table* v Iranu v roku dveh let vendarle moč prikazati. Mohsenov vpliv je pri obeh filmih čutili predvsem v produkcijskem smislu, precej manj pa v stilističnem. Če Makhmalbaf-oče že vseskozi velja za revolucionarno, *hard-boiled* strujo iranskega poetičnega čudeža devetdesetih, gre Samira v neki meri še dlje. Oba filma sta izredno "groba", poetični elementi so skoraj v celoti izključeni, v obeh primerih imamo opravka s skrajno rudimentarno naracijo, zreducirano na zgolj eno prizorišče – v *Jabolku* domače

simon popek



dvorišče, v *Šolskih tablah* malce razširjeno, a enovito skalnato pogorje v iranskem Kurdistanu, na meji z Irakom. Tja po bombnem napadu bežijo številni posamezniki, ki so ostali brez doma, službe in družine, med njimi naši "junaki" – učitelji, s šolskimi tablam na hrbtih, v iskanju novih učencev. Samira se kmalu osredotoči na dva; prvi sreča skupino starcev, ki se želijo preko meje prebiti v Irak, v domovino svojih prednikov, drugi skupino otrok, ki iščejo primerno zatočišče.

Kljub grobemu, skoraj dokumentarnemu značaju materiala, je *Šolska tabla* film o trojni ljubezni: o učiteljevi ljubezni do poučevanja, o ljubezni bežečih starcev do domovine, in o ljubezni prvega učitelja do ovdovele ženske z otrokom iz skupine starcev. A prav pretirana ljubezen – kot tolikokrat poprej – vodi v obsesijo. Oba učitelja nenehno, skoraj kompulzivno vztrajata na nujnosti poučevanja (tako otrok kot starcev), tudi za ceno laži oziroma prevare. S svojim znanjem vseskozi "težita" obema skupinama, celo med bombnimi napadi in streljanjem stražarjev na kontrolnih točkah; njuna črna tabla, prebarvana z blatom, pa dobesedno služi kot mimikrija, sredstvo zaščite, kot ščit, ki hkrati brani in razodeva (znanje kakopak). Ko starci zavrnejo plačilo učiteljevih "učnih ur", slednji pristane, da jih bo za skromno plačilo (ki ga sicer ne bi prejel) peljal do meje, a se kmalu izkaže, da ni pristal zaradi plačila, temveč zaradi možnosti nadaljevanja poučevanja. Učitelju se niti sanja ne, kje je meja z Irakom, nakar si na določeni točki kar izmisli mejno točko. Največja "tragedija" učiteljev je žrtvovanje šolskih tabel, ki ju oba najbolj vztrajna učitelja izgubita; prvi jo žrtvuje, da bi z razsekanih kosi mobiliziral nogo ranjenega otroka, drugi jo izgubi po "ločitvenem postopku" od ovdovele ženske z otrokom, ki jo izvede starosta, modrec skupine; kot partija, ki zahteva ločitev (ženska se noče vrniti z njim, saj je ljubezen do domovine močnejša), učitelj izgubi svojo šolsko tablo. Zadnji kader filma, slovo nesojenih "ljubimcev", je tudi edini poetični trenutek filma: na tabli, ki sedaj odhaja z Njo, piše "ljubim te" – besede, ki jih je učitelj svoji ženi vseskozi želel vstaviti v usta.

V *Jabolku* je najbolj poetični prizor filma prav uvodni kader: otroška roka se skozi rešetke steguje proti roži v lončku. Massoumeh in Zahra sta sestri, ki sta ju oče in mati od rojstva, zadnjih dvanajst let, držala zaprti v hiši. Brez otroške nege, higijene ter prave vzgoje in izobraževanja. Razlog? Da pogledi in potencialni dotiki moških ne bi onečastili hčera in družine. In ta otroška roka hoče na vsak način zaliti rožo; ampak seže le do roba, ko pa se vrč z vodo nagne, se vsebina več ali manj razlije mimo lončka. Roža kot simbol prostosti, svobode, je v Mohsenovem opusu stalno prisotna, najbolj silovito v zaključnem (zamrznjenem) kadru *Kruha in rože* (Nun va goldun, 1997) ter nič manj zgovorno v zaključnem kadru Kiarostamijevega *Velikega plana* (Namay-e nazdik, 1990), ko Makhmalbaf–duplikat Makhmalbafu–unikatu kot gesto sprave podari veliko lončnico. *Jabolko* ima vsaj še eno močno historično vzporednico: primer zapostavljenega in retardiranega posameznika v Herzogovi zgodbi o Kasparju Hauserju (1975). Tako Herzogov kot Samirin film narekujejo resnični dogodki; no, *Jabolko* je veliko manj mitološko pogojeno, saj se je incident zgodil v devetdesetih, malce pred

pripravami na Samirin prvenec. Zgodba o očetu in njegovi slepi ženi, ki sta svoji hčerki dvanajst let držala zaklenjeni v svoji hiši, je šokirala iransko družbo. Socialna služba je dala staršema še eno priložnost, a izkazalo se je, da sta Massoumeh in Zahra popolnoma nesposobni zaživeti samostojno življenje. Samira je o incidentu želela najprej posneti dokumentarec, a je nazadnje dosegla, da so glavne vloge odigrali kar izvorni "protagonisti" incidenta! Gre torej za psevdodokumentarno rekreacijo dogodkov, identično kot v *Velikem planu*: tudi *Jabolko* mestoma uporablja dokumentarne posnetke, kar je razvidno iz grobo zrnate fotografije 16mm filmskega traku, najbolj vznemirljivo pa je prav dejstvo, da protagonisti niso zgolj podoživljali preteklih dogodkov, marveč so jih v nekaterih primerih soustvarjali – "ekskluzivno" za film. Ko npr. pridejo sosedje trkat na vrata gospoda Naderija in ga obtoževati zanemarjanja otrok in osnovnih človekovih pravic, gre sigurno za njegovo neposredno čustveno reakcijo. Naderi tarna, da ga obtožujejo po krivem, da mediji izkrivljajo zgodbo, da je deklici pretepal, kar ne drži, ipd. Vprašanje je le, koliko časa je minilo od dejanskega incidenta in snemanja filma oziroma kako sveža je njegova (v vsakem primeru verodostojna) reakcija. S Samiro Makhmalbaf kinematografija pridobiva ne glede na kreativno vpletenost očeta Mohsena. Dandanes je vse preveč mladih, egocentričnih ter posledično podpopvprečnih režiserjev, ki zavračajo vsakršno primerjavo s potencialnimi duhovnimi očeti in povzdigujejo svoje unikatno poslanstvo. Mi pa hlepimo za časi, ko se je natančno vedelo, kdo od kod prihaja, pri kom se je mojstril in na čigavih filmih se je učil. Za Samiro je vsaka referenca odveč. *For the record*: sedemletna je igrala v očetovem *Kolesarju* (Baysikelran, 1987), asistirala pa pri *Tišini* (Sokhout, 1998), kar je očitno zadostovalo za dva prepričljiva celovečerca. •