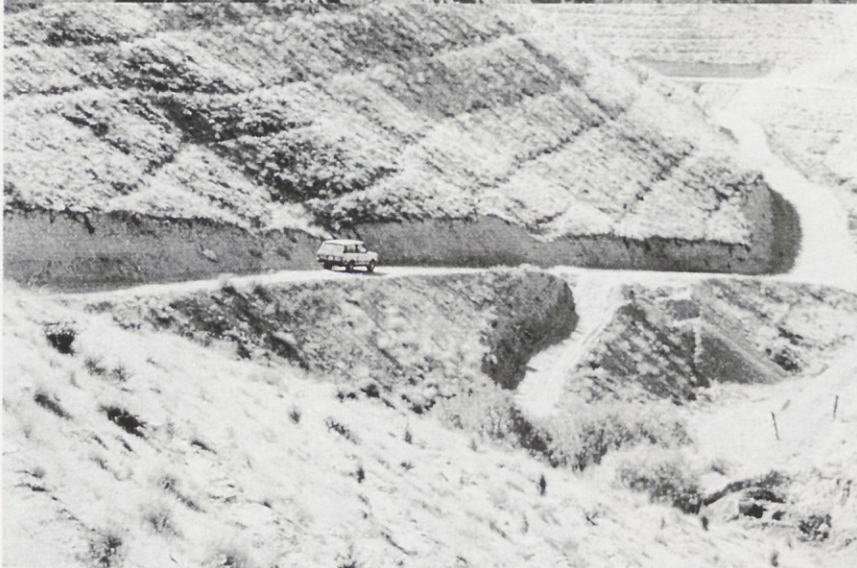


kiaroscuro

stojan pelko

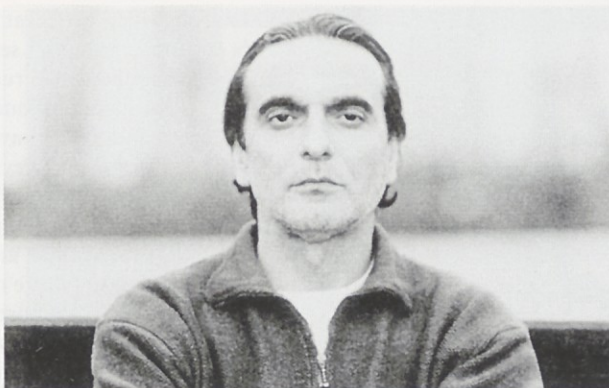


Pod oljkami



Okus po češnjah

Vnaprej se opravičujem vsem tenkočutnim občudovalcem opusa Abbasa Kiarostamija, toda moja prva asociacija ob podrobnejšem ogledu njegovih zadnjih dveh filmov, *Pod oljkami* (*Zir-e darakhtan e zeyton*, 1994) in *Okus po češnjah* (*Ta'm-e guilass*, 1997), je – pornografija! In to *hard core* pornografija, kolikor so v njej določeni kinematografski obrasci in celo njene osnovne, zunajfilmske, fiziološke predpostavke dobesedno povsem razgoličene! Ne poznam drugega žanra, ki bi tako zelo kot ravno pornografija vztrajal na repetitivnosti postopka in obenem usodno temeljil na aktivni participaciji gledalca – ki bi torej tako zelo v nedogled ponavljal isto dejanje in zahteval naše najbolj intimno vznurjenje. Prav to dvoje, neskončna ponovitev in najgloblje vznurjenje, pa je vsajeno v same temelje filma, kakor nam ga ponuja Abbas Kiarostami – in morda ga prav to dela za privilegiranega avtorja sodobne filmske publicistike od srede devetdesetih dalje. Da ne bo pomote: seveda ni v Kiarostamijevih filmih nič eksplicitno pornografskega, toda tako pornografija kot Kiarostami implicitno temeljita na nekaterih kinematografskih predpostavkah, ki ju ne le družijo, temveč so jima docela skupne. Nanizal bom le nekaj najbolj izrazitih zgledov, brez pravega vrstnega reda in zaenkrat tudi še brez poskusa podrobnejše interpretacije.



1. Izbira "žrtve"

V zadnjih dveh filmih najprej pade v oči izhodiščno vprašanje, kako dobiti partnerja (deklico v *Oljkah*, pričo samomora v *Češnjah*). Glavni junak je določen dobesedno v prvem kadru (režiser Keshavarz / samomorilec, gospod Badii), gre le za to, kako izbrati pravo telo, ki bo znalo realizirati junakovo željo. Izbira se vedno iz množice, zalezuje se in zapeljuje, v samem aktu izbiranja je že nekaj izrazito perverznega – zaradi česar so mnogi v Badiijevi vožnji po mestu videli klasičen gejevski *cruising*. Najbolj zanimivo je, da je sam akt končne izbire vedno preskočen, eliptično zamočlan: vedno najprej spoznamo zagatnost samega izbiranja, nato pa že neposredno skočimo k izbrancu v akciji. Videti je, da v trenutku, ko smo izbrali, sploh še ne vemo, da smo pravzaprav že izbrali – oziroma, da je za nas vedno že izbral nekdo drug. Ta radikalna arbitrarnost izbire nas v trenutku soočenja z izbrano "žrtvijo" neizogibno vrže nazaj na samo izbiranje: pa zakaj vendar ravno ta in ta? Tako je videti, da končni rezultat izbire ni ta ali ona izbranka ali izbranec, temveč sama zavest, da je bila izbira opravljena brez nas.

2. Ponovitev

Dispozitiv snemanja filma v filmu *Pod oljkami* je seveda idealen izgovor za uprizarjanje neskončnih ponovitev, ki jih omogoča le drobna razlika med dvema posnetkoma – malenkostno spremenjen položaj telesa ("Hosein, dvigni glavo, da se bo videl obraz!"), drugačen pogled ("Poglej ga, ko greš mimo!") ali napačna številka (25 ali 65 družinskih žrtev potresa?). Toda tudi *Okus po češnjah* je pravzaprav le zbirka poskusov ponovitev istega akta z različnimi partnerji: prvi (ki ga je gospod Badii dobesedno snel s telefona – le da ga ni našel prek kakšne partnerske posredovalnice, temveč ga je hotel pobrati kar pred telefonsko govorilnico), ga grobo zavrne ("Briši, če ne, ti razbijem gobec!"), drugi ima pač drugačne preference (pobira plastične vrečke), tretji prestrašen pobegne s "kraja zločina", ko mu partner pokaže luknjo (vojak), četrti raje ostane samo pri besedah (seminarist), peti pa končno prevzame iniciativo in začne usmerjati po svoje (gospod Bagheri iz Prirodoslovnega muzeja)... V vseh primerih je sugestija povsem nedvoumna: ali bi zame nekaj storil? Ali si pripravljen ugoditi moji želji? Ali res ne zmoreš uslišati moje prošnje?

3. Nedoločnost posamezne slike

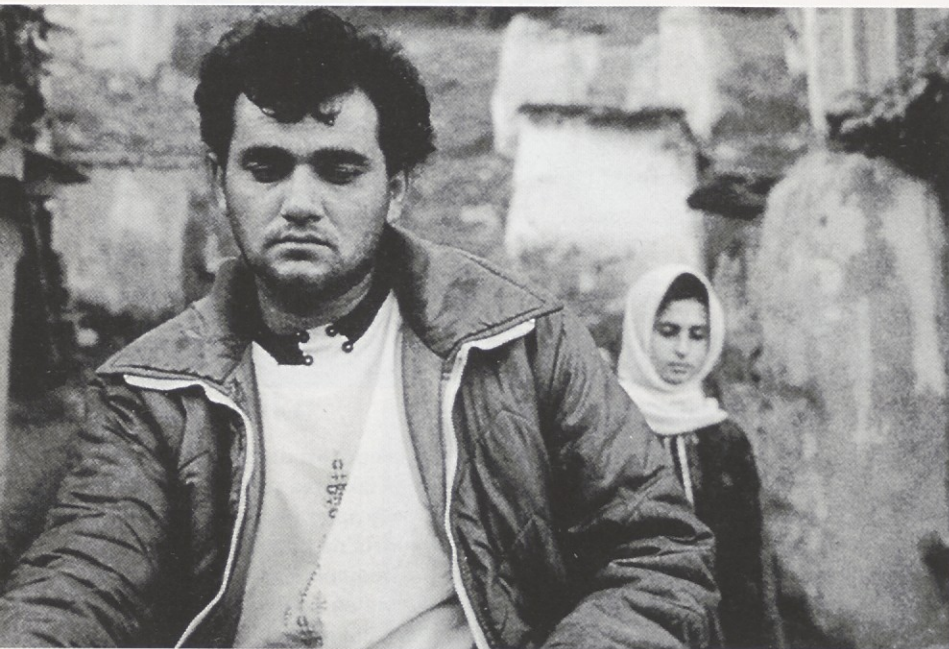
Z načelom neskončne ponovitve je v pornografiji zvezana tudi banalna lekcija, da je mogoče posamezne kadre poljubno vmontiravati med "akcijo" – saj itak nihče ne bo opazil! Potreboval bi svojevrstni asinhroni paralelni slalom dveh kopij *Okusa po češnjah*, da bi

lahko preveril resnično identičnost dveh prizorov – toda na ravni gledalčevega izkustva sta prizora vijuganja džipa, s katerim gospod Badii enkrat pelje vojaka, drugič pa seminarista na kraj zločina, popolnoma enaka. Še več, edinole Badiijev glas v *off-u* nam sploh da vedeti, da imamo opravka z različnima prizoroma. Položaj, v katerem je podoba radikalno nedoločena, celo vedno ista, vse dokler ji glas ne določi pomena in vpiše vanjo mesta protagonistov – to je dispozitiv, na katerem so zgradile svoje bogastvo vroče telefonske linije po celem svetu.

4. Od madeža do užitka

V pornografiji ni *pettinga*. Čim lociramo protagoniste, smo že sredi akcije, smo že v velikem planu. Šele *post festum* se genitalije počasi individualizirajo in socializirajo, veliki plani pa sestavijo v sliko celote. Premalo bi bilo reči, da je Kiarostamijeva standardna pot od detajla k totalu. Treba je biti bolj natančen: Kiarostami najprej v bližnji plan zariše madež, dobesedno packo, nato pa vzgiblje, razburi sliko, vse dokler v sami sliki ne razkrije vira te packe in nam tako šele retroaktivno omogoči dojeti celo situacijo. Tipičen zgled je v *Oljkah* prizor Hoseinovega srečanja z babico njegove izvoljenke na pokopališču. Hosein zre naravnost v nas v bližnjem planu, naenkrat pa se med njim in kamero – med njim in nami! – najprej pojavi drobec rjave neostrine, hip zatem pa še bela, prav tako nerazpoznavna gmota. Oboje izgine v našo levo – in kaj lahko bi bilo vse skupaj le bežna motnja, če se ne bi izza levega roba kadra zdaj prikazala v belo oblečena starka z rjavo palico. Vanjo je torej gledal Hosein od samega začetka: tam, kamor smo neskromno projecirali sebe, je že bil pogled nekoga drugega – oster, neizprosen, gospodovalen pogled. Seveda se odpravi za njo, moleduje, prepričuje in grozi – a je vse zaman, pogleda Drugega ne omechčaš kar tako.

Podobni operaciji smo priča tudi v filmu *Pod oljkami*, le da je tam madež zvočni. Peljemo se z džipom, skozi desno okno beži mimo nas pokrajina, desno stransko vzvratno ogledalo pa nam obenem daje še sliko tistega, kar puščamo za seboj. Oko se nehote fokusira na vzvratno ogledalo – in prav zato zgreši, da se je v veliki, stranski sliki za hip pojavil madež. Šele klic "Gospa Shiva, gospa Shiva!" nas zdrami – a je že prepozno. Treba je nazaj – in to, česar film ne more, lahko stori džip: vzvratna vožnja dejansko nazaj zvrtni pokrajino, ki smo jo prej gledali naprej – vse dokler ne pridemo do fantka, ki pa je medtem tudi že opravil prečno pot do ceste in se iz madeža spremenil v telo z imenom: Ahmad Ahmadpour. Spet smo znotraj filmske podobe priče neki časovno-prostorski zanki, ki za nazaj izostril madež – a kaj, ko je medtem povzročitelj madeža že nadaljeval svojo pot in je

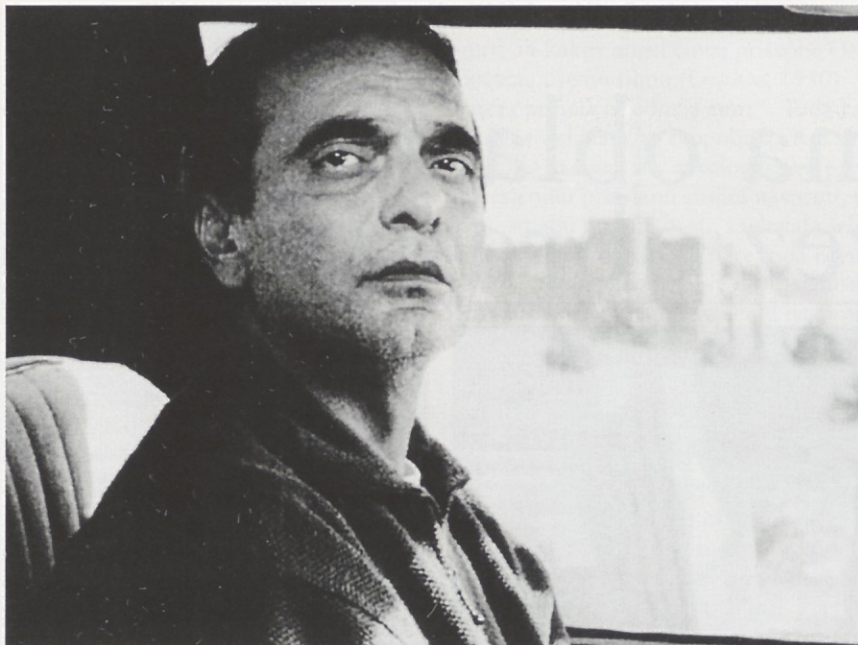


Pod oljkami

potemtakem že spet drugje, na poti v šolo, vedno neujemljiv, nikoli zares tam, kjer ga mi vidimo. Le za hip ga lahko spet oplazimo v retrovizorju džipa, ki se že drugič odpravi po isti pokrajini naprej. Prav vse omenjene značilnosti – arbitrarna izbira, različnost v ponavljanju, radikalna nedoločnost podobe, retroaktivna konstrukcija pomena – so vsaj toliko kot kinematografske tudi filozofske. Zato je zdaj, ko smo jih po analogiji s pornografijo uspeli izbrskati, treba zabrisati vse sledi šaljive primerjave in kar najresneje pritrđiti Vladu Škafarju, da gre v primeru Kiarostamija dejansko v prvi vrsti za misleca, misleca podob in misleca s podobami, kar ga nedvomno brati z avtorji, kot so Dreyer, Rossellini, Bresson, Ozu, Kurosava in Tarkovski. Če mislec misli s koncepti, je zanj film potemtakem v prvi vrsti konceptualna umetnost, pa naj gre za pedagogijo koncepta ali za estetizacijo njegove etične forme. In prav tu, na ravni izvirne artikulacije temeljnih konceptov, bi si upal pri Kiarostamiju posebej poudariti eno problemsko polje, na katerem se vse zgoraj omenjene niti izbire in ponavljanja, retroakcije in retrovizije, spletajo v eno samo, dobesedno usodno vprašanje: ali smo gospodarji svoje usode? V ta namen se mi vsiljuje predvsem razmislek o dveh situacijah iz filma *Pod oljkami*, v katerih je manever junaka strukturno zelo podoben – toliko bolj, ker obakrat zadeva ljubzensko usodo in njene posledice. Ko Hosein režiserju med vožnjo razlaga predzgodovino svojih prizadevanj okrog Tahereh, obudi tudi spomin na potres. Dotlej je njuna zgodba videti kot klasična pravljica dilema o tem, kako naj snubec brez hiše pride do bogate izvoljenke. Potem pa je potres opravil svoje – in kar naenkrat so bili vse brez hiš! In prav to komentira tragično lep Hoseinov stavek: "Mislil sem, da so vzdihli v mojem srcu uničili vse tiste hiše." Na tej sublimni točki največja neobgljenost subjekta neposredno sovpade z rušilno močjo neslutnih razsežnosti – kot na koncu Rossellinijevega filma *Stromboli* (1949) ali pa v tistem lepem prizoru Spielbergovega *Imperija sonca* (*Empire of the Sun*, 1987), ko je deček prepričan, da je s svojo žepno svetilko priklinal katastrofalno ladijsko obstreljevanje Šanghaja. Meja med zunaj in znotraj se zabriše, subjekt vidi svojo najglobbo željo zrcaljeno realizirano v dejanju, ki bi se tako in tako zgodilo – le da se je prav tisti hip znašel na mestu, s katerega so

konsekvence videti tisočkrat hujše, želja še močnejša, krivda še globlja: tam, kjer sem hotel le prijazen pogled, so za mano ostale ruševine. Kiarostami pa svojega junaka skozi neskončne ponovitve vendarle pripelje do trenutka, ko prav to neizogibnost, usodnost dejanja, uspe spreveriti v svoj prid – in znova gre spet zgolj za vprašanje perspektive. Če je še malo prej bilo videti, da intimna želja povzroča realne potrebe, tedaj zdaj svojega junaka postavi v položaj, s katerega je videti, kot da že najbolj običajna posvetna gesta s samo svojo pojavnostjo potrjuje subjektivno najbolj intimno željo. Prej ga je svet rušilno demantiral, zdaj mu svet neizpodbitno pritrjuje. V mislih imam antologijski dialog med Hoseinom in Tahereh na verandi hiše, kjer Hosein vpraša takole: "Rad bi vedel, ali je tvoje srce pri meni?". Tahereh se uspe nemo vzdržati odgovora na njegovo usodno vprašanje, a kaj, ko Hosein zdaj že ve, kako se stvarjem streže, kako obrniti nemost v svoj prid, in reče: "Če si ne upaš reči 'da', samo obrni list v knjigi – to bo moj odgovor". Usodna je razlika med tem, da svetovno katastrofo vidiš kot zanikanje lastne želje, in med tem, da v eni sami obrnjeni strani knjige uvidiš upravičenost svoje želje. Obrni list – in tvoj bom. Še več, obrni list – in moja boš! Skupaj bova, dve drobni točki na horizontu. Slejkoprej boš obrnila list, čez tisoč let, ko naju več ne bo, in moja boš. Tako si je gotovo mislil tudi Daniel Day Lewis, ko je zrl v silhueto Michelle Pfeiffer na prežganem obzorju Scorsesejevega Časa nedolžnosti (*The Age of Innocence*, 1993).

Kje pa smo mi, filmski gledalci, v vsem tem soočanju pogledov in boju za spomine. Vrnimo se za hip še enkrat na pokopališče, kjer smo se od Hoseina poslovlili z ugotovitvijo, da pogleda Drugega ne omehašar kaj tako. Zdaj pa bi lahko dodali: vse, dokler ne ugotoviš, "da ni Drugega (od) Drugega". Prav na to napotuje trenutek "potujitve" celega prizora, ko se po Hoseinovem neuspelem moledovanju babice naenkrat iz *offa*, izza našega hrbta, zasliši "cut!", ki zamaje celotno strukturo prizora. Če se nam je še malo prej zdelo, da smo priče klasičnemu *flash-backu*, ki nam v sliki pokaže tisto, kar je Hosein med vožnjo govoril režiserju (kako je še zadnjič poskušal prepričati izvoljenkino babico), tedaj ena sama beseda, en sam "rez", povzroči, da pogledamo zadevo drugače: kaj pa, če je režiser izrabil Hoseinovo pripoved in jo vključil v film, svojevrstni *work in progress*? Potemtakem bi imeli cel čas tega prizora pravzaprav opraviti le z igrano fikcijo, ne pa s spominom na resnični dogodek? A beseda "rez" ni edini rez v tem podiranju scenosleda dogodkov. Kar zmoti v naslednjem, zdaj že tretjem koraku, je dejstvo, da Hosein hodi tako, kot da bi klic "rez" ne veljal njemu, temveč ga je prav on s svojo pojavo šele povzročil! Potemtakem on ni izstopil iz kadra, v katerem je nastopal, temveč je pomotoma vstopil v kader, v katerem zanj sploh ni bilo prostora – in ga zato pokvaril! Kaj pa to pomeni? Nič drugega kot to,



da smo nehote, napačno zapeljani, postali priče tistega trenutka, ko je režiser sploh prvič srečal Hoseina – in sta se torej dve poti, Hoseinova resnična ljubezenska zgodba in režiserjeva resnična snemalna zgodba, sploh prvič križali. Smo torej morda celo na presečišču samega začetka, kakor se ga spominja režiser? Mar ni navsezadnje prav njegov obraz tisti, ki ga zadnjega vidimo v džipu, predno "pademo" na Hoseina na pokopališču, in obenem prvi, ki ga vidimo na istem mestu, za volanom džipa, ko je prizora prekinjenega snemanja konec?

Če povzamem: v nedoločeno sliko smo vstopili prepričani, da sledimo *flash-backu*, da ga torej gledamo z očmi tistega, ki se ga spominja, Hoseina. Vmes smo podvomili, če ni domnevna preteklost v resnici sedanost. Izstopili pa smo iz nje ponovno prepričani, da gre za spomin – le da se je vmes, med tem ovinkom čez sedanost, spremenil nosilec spomina, saj je to postal nihče drug kot sam režiser, Keshavarz. Temu se reče prisvajanje spomina drugega, privzemanje očiča drugega. Najbrž ni naključje, da je Kiarostami prav Hoseina uporabil kot zgled za to, kako dela z igralci – in pri tem uporabil boleče nazorno prisposodbo o presajanju las: "*Treba jih je prepričati, da verjamejo v dialoge, tako da imajo po določenem času občutek, da je tisto, kar izrečejo, njihov stavek. Za to so potrebni tedni in meseci (...)* To je kot presajanje las: vsakič lahko na glavo presadiš le las ali dva." In ali nismo morda prav v tem boju za prisvajanje spomina najbližje trenutkom, v katerih najbolj usodno sovpadeta intima in eksterier, možganske krivulje in lasni kodri? Mika me, da bi osnovno avtorsko fantazmo Abbasa Kiarostamija lociral prav v vztrajne poskuse, ujeti tisti nemogoči trenutek, ko podoba sveta zares potrdi subjektovo željo, ko najgloblja intima in najbolj zunanji eksterier resnično sovpadeta. Srečanje ljubimcev na horizontu travnika v finalu filma *Pod oljkami* in temna noč na obrazu samomorilca, ki obleži v svoji jami tik pred koncem filma *Okus po češnjah*, sta ravno dva načina uprizarjanja te iste meje, do katere lahko sploh seže filmski medij, predno razkrije svoje zunaj-filmske predpostavke, zrnca filmske slike in člane snemalne ekipe. Izjemnost teh prizorov je, da je za njihovo moč njihov razplet pravzaprav povsem nebistven. Strogo vzeto celo ne moremo reči, ali se bosta pikici po razhodu na horizontu še kdaj srečali (ona hodi

vzporedno z robom gozda v daljavi, on se nam hitro bliža), kakor tudi ne, ali bo gospod Badii zjutraj vstal iz groba – a nas to v bistvu sploh več ne zanima. Dvoje ljudi, on in ona, sta si prišla tako blizu, da si bolj blizu ne moreta priti; in dvoje poti, življenje in smrt, sta se tako prepletli, da se ju ne da več ločiti. To se je zgodilo v sublimni dekonstrukciji filmske podobe na osnovne delce, na svetla zrnca slike in obskurno pulziranje svetlobe, ki skupaj dajo nek čisto specifičen *chiaroscuro*, ki bi ga kot *hommage* Kiarostamiju najraje zapisal kar *kiaroscuro*. Če so Dreyerjevi junaki znali izginiti v filmskem rezu med dvema kadroma, tedaj Kiarostamijevi junaki srečujejo ljubezni svojega življenja in samo smrt vmes med dvema valovoma svetlobne hitrosti, hipno, neujemljivo, vedno za nazaj. Na koncu sicer ostanejo sami, a vedno lahko rečejo, da so bili skupaj – v sliki, v *kiaroscuro* svetlobi, v neizbrisnem spominu. Po takih srečanjih je vse isto, a vse radikalno drugače. Če bi ne bilo vsaj upanja nanje, bi bilo vse skupaj brez zveze. Ali kot v stavku, ki ga ob filmu *Okus po češnjah* rad citira Kiarostami, pravi Cioran: "*Če bi ne bilo možnosti samomora, bi se že zdavnaj ubil.*" •

Filma leta:

Ta'm-e guilass (*Okus po češnjah*, 1997, Iran),

Abbas Kiarostami

Zir-e darakhtan e zeyton (*Pod oljkami*, 1994, Iran),

Abbas Kiarostami