

# sedem stopnic do neba



Bacheha-ye Aseman (Otroci nebes)  
Majid Majidi

Redni letni obračun velike iranske kinematografije tudi v letu '97 kaže na nadaljni vzpon tega podjetja, čeprav bi po njegovi naravi že lep čas lahko pričakovali stagnacijo. Indeks rasti je vsesplošen: najbolj strmo, razumljivo, kaže t.i. kinotečni oz. repertoarni indeks, ki govori o zanimanju za zgodovino iranskega filma, saj bi radi zdaj vsi naenkrat videli vse, kar jim je leta uhajalo spred nosa, nič bistveno slabše pa ne kotirajo indeksi za število proizvedenih filmov, za število filmov, ki sodelujejo na najpomembnejših svetovnih filmskih festivalih, pa tudi za število nagrajenih filmov na teh festivalih. Trofeje so vse odmevnejše in lani je končno padla tudi tista najbolj prestižna – zlata palma v Cannesu za *Okus po česnjah* Abbasa Kiarostamija. Kaj pa oskar? Oskarji so drug šport, za Irance še posebej, čeprav utegnejo zadnji poskusi otoplitve odnosov med Iranom in ZDA obroditi sadove tudi na tem področju – če bodo le ti krhki temelji zdržali sunke strasti, ki bodo divjali 21. junija nad novim pariškim stadionom St. Denis, ko se bodo v tekmi vseh tekem, v materi vseh spopadov (vsaj športnih) na svetovnem prvenstvu udarili nogometaši Irana in ZDA.

Mogoče se zdi pretirano, preveč karikirano in predaleč od filma, a je bližje resnici (filmu pa sploh), kot je trezen in oprezen človek pripravljen verjeti; leta '96 je imel namreč *Beli balon* Jafarja Panahija tako rekoč odprto pot do oskarja, pa so iranske oblasti v zadnjem trenutku umaknile kandidato, kar je (zavoljo svete tradicije, načel, trme in ponosa ameriške filmske Akademije) odmevalo tudi v najvišjih političnih krogih.

Pustimo zaenkrat oskarje in se rajši na hitro ozrimo po lanskoletnih iranskih filmskih zmagah (nekateri segajo še v konec leta '96): kot rečeno, zlata palma za Abbasa Kiarostamija, sledijo pa Jafar Panahi, ki je s filmom *Ayneh* (*Ogledalo*, 1997) osvojil zlatega leoparda v Locarnu ter nagrado newyorških filmskih kritikov za najboljši tuji film, Rafi Pitts je za *The Fifth Season* (*Peti letni čas*) dobil posebno nagrado žirije v Mannheimu, Parviz Shahbazi pa za *Mosafere jonub* (*Popotnik z juga*) v Torinu – za, kot so uradno zapisali, "potrditev vrednosti velike šole iranske kinematografije"; posebno poglavje – tudi pri nagradah – je nov čudežni mož iranskega filma Majid Majidi: s svojima prvima lovečercema je očaral številne žirije po svetu, saj je s prvencem *Pedar* (*Oče*) snel tri lepe in dovolj prestižne lovlorike (San Sebastian, Sao Paolo, Torino), z otroškim filmom *Bacheha-ye Aseman* (*Otroci nebes*) pa osvojil zelo ugledni domači mednarodni filmski festival v Teheranu, prejel kar tri nagrade v Montrealu ter se aboniral na nagrade in priznanja specializiranih festivalov otroških in mladinskih filmov. Med lavreati se je še enkrat znašel stari maček Mohsen Makhmalbaf z najnovejšim filmom *Nun va Goldun* (*Trenutek nedolžnosti*) in gotovo še kdo iz množice vse bolj cenjenih iranskih cineastov, a vsemu preprosto ni mogoče slediti.

## Stari mojstri in njihovi otroci

Locarno, Pesaro, Sarajevo in Dunaj so ponudili kar lep vpogled v lansko iransko filmsko letino, ki je postregla z novimi vrhunci, presežki in presenečenji (nekaj k temu je že dodal Gospod Urednik v svojem prispevku iz Rotterdama). Najprej, seveda, Abbas Kiarostami. O *Okusu po češnjah* (pravilno bi se prevod glasil – okus češnje – ampak zaenkrat naj ostane pri prvotnem poimenovanju) je bilo precej napisanega v prvi letošnji številki, Kiarostami pa je lani deloval še pri treh projektih.

Ob petdesetletnici filmskega festivala v Locarnu je s Chantal Akerman, Marcom Bellocchiom, Robertom Kramerjem, Idrissom Ouedraogom, Raulom Ruizom in Samirjem sodeloval pri projektu *Locarno demi-siecle; reflexions sur l'avenir* in posnel svoj petminutni prispevek k razmisleku o prihodnosti filmske umetnosti, *The Birth of Light (Rojstvo svetlobe)*: najprej je črna in čez čas začetek glasbenega divertimenta (Kiarostamijev klasičen izbor za zaključke svojih filmov); iz čiste črnine se na zgornjem robu slike – na vsako stran slutnje horizonta – začeta počasi luščiti tema neba in temni obronki gora; oboje postaja svetlejša in bolj razpoznavno – dani se; na čistem in vse bolj sinjem nebu se pojavijo oblaki, ki kot ovce pri igri skakljajo po nebu – šele sedaj lahko opaziš, da ne gre za tekoče gibanje slike, za pospešitev dolgega posnetka sončnega vzhoda, pač pa za niz izbranih fotogramov, ki si sledijo v enakomernih intervalih, za niz statičnih slik, ki dajejo vtis gibanja; če ne bi bilo poskakajočih oblakov, sploh ne bi mogel opaziti, da gre za statične slike in vidne intervale, kot tega ne opaziš na začetku, toda s časom nujno opaziš – v tem je skrita druga polovica zgodbe in Kiarostamijev dotik; prva polovica zgodbe govori o naravnem rojstvu svetlobe, o rojstvu svetlobe v naravi, ki je ob zori z vsakim trenutkom močnejša, vse bolj odkriva svet in odkriva vedno več sveta, svet postaja vse bolj viden, jasen, z vedno več podrobnostmi, znotraj ene plasti, enega masiva, za katerega se najprej zdi, da je zaključena in kompaktna celota. Rojevajo se novi in novi samostojni svetovi, vedno bolj razločeni, v neskončnost podaljšujoč in izpolnjujoč daljo, ki sega od kamere/tebe do horizonta – da bi dosegel ta efekt veličastnosti, nedoumljive razsežnosti spektakla narave, je Kiarostami kamero postavil na vrh gore in jo usmeril proti neskončnemu iranskemu višavju; druga polovica zgodbe govori o umetnem rojstvu svetlobe, o rojstvu in fenomenu umetne svetlobe, o rojstvu filma, ki živi od štiriindvajsetih srčnih utripov svetlobe v sekundi – ti kot v največjem čudežu spravljajo v gibanje mrtve slike in iz njih kujejo nesmrtna življenja; Kiarostamijev dotik te tudi tu komaj opazno zdrami iz fikcije, da jo hkrati doživljaš od zunaj, da opaziš subtilno razkritje njenega mehanizma, ki meri na samo naravo filma – v tem razkritju je tokrat skrito tudi razkritje mehanizma samega filma kot tehničnega sredstva, ki deluje prav na principu neopaznosti intervala med dvema statičnima slikama, ki ga človeško oko – k sreči – ni sposobno zaznati; ko razbeljen horizont predre prvi sončni žarek, se film ustavi, jasnost in ločljivost slike je precej manjša, svet je spet nerazločen – kamera je pač zelo občutljiva – še posebej video – in zelo neobgljena, ko se postavi proti izviru svetlobe. Rojstvo svetlobe je Kiarostamijeva popotnica filmu prihodnosti, njegova želja, da bi bil le-ta čimbolj preprost – film preprostosti.

Snemalec *Rojstva svetlobe* je bil Abbasov sin Bahman. Kiarostami junior ni novinec in v Iranu že lep čas vedo, da ima Abbas v filmskem svetu naslednika tudi po krvi, tokrat pa se je prvič s kar tremi filmi predstavil evropskemu občinstvu. In takoj je treba reči, da preverjanje očetovstva ne bo potrebno. Že s svojim prvim filmom ("prva filmska izkušnja Bahmana Kiarostamija" je napisal v glavo filma), *Safari be diare Mosafer (Potovanje v deželo Popotnika, 1993)*, posnetim na video, je razodel svoj velik občutek za življenje in film. Nekega dne je v Teheranu naletel na Hassana Darabija, moža, ki je pred dvajsetimi leti kot deček odigral izjemno glavno vlogo v filmu *Popotnik (Mosafer, 1974)* Abbasa Kiarostamija. Prepoznal ga je, poklical k sebi in mu predlagal srečanje z očetom. Vznemirjenje je bilo pri obeh veliko, saj je Hassan edini Abbasov "igralac", s katerim se po snemanju ni nikdar več videl. Abbas Kiarostami je namreč tako v svojem filmskem opusu kot v življenju znan po tem, da rad obiskuje svoje junake in jih pogosto vključuje v

svoje poznejše projekte, saj želi tudi na ta način povezati film in življenje, fikcijo in resničnost, diegetski in realni čas. Tudi Hassana je Abbas že iskal, toda brez uspeha, saj se je za njim izgubila vsaka sled; po enem izmed hudih potresov je njegova družina zapustila vas in odšla neznano kam. Hassan je že dolgo v Teheranu, tudi sam si je želel srečanja s Kiarostamijem, a prej zgleđa ni bilo usojeno. Zdaj je torej vse pripravljeno za srečanje – srečanje á la Kiarostami – tokrat po Bahmanovem scenariju in pred njegovo kamero. "*To ni on, to sploh ni on*" so prve Abbasove besede, ki poženejo video kamero v vsej njeni neposrednosti (z datumom in uro na spodnjem robu!), ko mu pokažejo prihajajočega Hassana. Rokujeta se, veliko je zadrege, Hassan se predstavi, "*veliko sem slišal o Vas, bral o Vas... bili ste v Italiji...*". Kmalu postaneta domača – v vlogah, ki sta jih pred časom za dvajset let odložila, za dvajset let pozabila, Abbas v očetovski, rahlo pokroviteljski vlogi režiserja (takoj začne voditi, režirati srečanje) in Hassan v vlogi ponižnega, strahospoštovanja polnega učenca, toda oba z neko odraslo distanco, ki vsemu podeli potrebno mero spoštovanja. Abbas pove stavek iz filma (Bahman vrine dotični odlomek) in Hassan nadaljuje, do besede tako kot v filmu – še se spominja. Potem začne jokati: "*moram kar jokati, tako sem si želel gledati film z vami, tako sem si želel, da spoznate mojo ženo...*". In odide, objokan, izgine v množici ljudi, ki so se zbrali okoli avta in filmske ekipe – Bahman spet vrine odlomek iz *Potnika*, ko Hassan, dvajset let mlajši in z imenom Qasem prav tako, z isto hojo, v istem izrezu, na isti ulici izginja v množico mimoidočih. Nekaj dni pozneje pridejo k Hassanu domov, da skupaj pogledajo *Potnika*. Film teče, z istimi zabavnimi in srce parajočimi prizori kot vedno. Hassan joka, žena ne joka (mogoče iz spoštovanja in strahu pred Abbasom, pred kamero), toda zelo je vznemirjena, Abbas ne joka, toda zelo je vznemirjen, njegovih nasmehi so polni in težki, kot spomini, v katerih izvirajo. "*Polno spominov mi je prihajalo...*" začne po koncu filma objokani Hassan. Briga ga za kamere, on doživlja enega vrhuncev svojega življenja. Kiarostami začne spraševati Hassana in ženo o njunem življenju ("srečna"), o filmu ("ko sem ga prvič gledal pri devetnajstih, mi ni bil všeč"), o spominih... Ženo vpraša, če je Hassan podoben Qasemu in ona odgovori, da sploh ne, da je nežen in pošten – da v filmu samo dobro igra. Preden se poslovijo, "za zmeraj?" piše v njihovih očeh, se še skupaj fotografirajo. Potem kamera odpotuje na steno, ki je polna fotografij iz filma in časopisnih člankov na oltar, ki spomni, da je film lahko večji od življenja. Izjemna stapljanika neposrednih dokumentarnih in neopazno insceniranih prizorov ter filmskih odlomkov, liričnost in neposrednost, ki presemeta tako dokumentarni kot televizijski okvir.

*Tarh (Projekt)* je tretje skupno podjetje družine Kiarostami in edino, pri katerem sta oče in sin skupaj podpisala režijo. Abbas nastopa še v vlogah producenta in glavnega igralca, Bahman pa je še kameraman, snemalec zvoka in montažer. Filmski duet *par excellence*. *Tarh* je v bistvu posneta snemalna knjiga za Abbasov zadnji celovečerec *Okus po češnjah* (tedaj se je imenoval še *Potovanje proti zori*), spretno sestavljen filmski unikum (Bahman je film zmontiral šele po dokončanju *Okusa po češnjah* in svojim video posnetkom sopostavil odlomke iz filma), ki odkriva Kiarostamijev način dela in obenem njegov igralski talent, razkriva pa tudi nekatera ozadja *Okusa po češnjah*, metode in filmske mehanizme, s katerimi si Abbas pri realizaciji svojega zadnjega filma pomaga. S sopostavljanjem istih sekvenc in z odkrivanjem ozadja (tako režije, kot scenografije) Bahman filma poveže v dragocen dialog, ki gledalcu *Okusa po češnjah* ponuja nekatere odgovore, oziroma bolj odpira nove razmisleke, kot zares odgovarja ter postavlja nova vprašanja, v vsakem primeru pa ga znova vleče na drugo stran fikcije, h kontemplaciji vidnega in doživljenega. Tudi o tem je bilo v prejšnjem *Ekranu* že nekaj napisanega. Toda bolj kot scenografske in režijske ukane, ki jih *Projekt* še dodatno razgalja, navdušujeta dva druga momenta: prvi je Kiarostamijeva igra, saj pred kamero odigra dobršen del vloge glavnega junaka Okusa po češnjah in za pokušino še dele drugih vlog; njegove vloge so izjemne in tako natančno oblikovane, da jih morajo igralci pozneje, ko bo šlo zares in na filmski trak, samo čim bolj posneti; in, kot pokažejo poznejši odlomki iz filma, tako tudi je – odigrana snemalna knjiga ni le



Tarh (Projekt)  
Abbas in Bahram Kiarostami



Ayneh (Ogledalo)  
Jafar Panahi

partitura za režijo, marveč tudi za igralce, pri čemer je vloge tako rekoč do kraja oblikoval že Kiarostami sam in so igralci le še nekakšni poustvarjalci ali imitatorji, ne kreatorji. Drugi osupljujejoč moment pa je dejstvo, ki skozi 28 minut sopolstavljanja vedno bolj stopa v zavest, kako železni so Kiarostamijevi dialogi in situacije že na papirju, da se kljub njihovi navidezni spontanosti, skoraj dokumentarni improvizaciji, v končni verziji filma praktično ne spremenijo; in tudi Kiarostamijevi trenutki frivolnosti, ko si na videz sproti, kot plod trenutnega vtisa ali pomisleka, izmišlja in se navdušuje za "nove" ideje, ko na videz improvizira, so zgolj šarmantne potegavščine izkušenega mojstra in dognanega perfekcionista. Bahman pa na to dovolj tankočutno opozarja. Tudi drugi mojster iranskega filma, Mohsen Makhmalbaf, že ima filmski podmladek v družini. Komaj osemletna hči Hannah, ki je ravno pravih let za komandiranje in režijo filma, je morda čisto primerna terapija. Še vedno se spominjam, da so podobno terapijo (naj napiše roman) predlagali tudi zaskrbljenim staršem prepametnega devetletnega Julia Cortazarja, pozneje znamenitega argentinskega pisatelja, in se je kar dobro obnesla. Kakorkoli, mala Hannah se je čisto resno, s primerno mero otroške igrivosti, lotila filmskega ustvarjanja in prvi rezultat je 27 minutni igrano-dokumentarni video film *Ruzi keh khaleh mariz boud* (*Dan, ko je bila teta bolna*), ki se je uvrstil v zelo izbrano tekmovalno selekcijo video filmov na lanskem festivalu v Locarnu. Okvir zgodbe je podoben očetovemu filmu *Salaam Cinema* (1995), v katerem se je poigral s kandidati za vloge v svojem filmu in prek tragikomičnega prikaza avdicije predstavil iransko filmsko blaznost, ki zajema ogromne množice ljudi, ki so za nastop v filmu, za absurdno fantomsko kariero, no seveda, za slavo, pripravljeno dušo pri priči prodati hudiču. Podobno kruto se s svojimi vrstniki, prijatelji, poigrava navihana Hannah. Za svoj prvi film potrebuje igralce, glavna vloga pa je samo ena. Kako deluje ljubosumje pri svojih vrstnikih, se naravnost v kamero vpraša Hannah in uprizori avdicijo: Zakaj misliš, da sem te izbrala? Ker dobro igram. Ne, ker si lepa. Potem pogleda v kamero in pokomentira – mislim, da bo uspešna igralka, ker je lepa in dobro igra. Strasti se počasi razvnamejo, Hannah pa jih z zakulisnimi spletkami, premetenimi in spretnimi, to je treba priznati, samo še kruto podpihuje. Ko so že vsi zjokani in čustveno izčrpani se nekako le pogodijo za razdelitev vlog (najbolj zaležejo obljube za naslednje angažmaje, ja, otroci se hitro učijo) in snemanje filma se lahko začne. Hannah ima z naturščiki obilo težav, dedku nikakor ne uspe dopovedati, kako mora odigrati svojo vlogo, dolgo ga muči, dokler mu ni vsega dovolj in odide. Hannah se ne sekira, igrivo se muza v kamero in snemanje pripelje do konca. To je res pravi družinski film: kamero je vihtel Hannin brat Maysam, film pa je zmontiral kar sam Mohsen. Kljub očetovi asistenci in končni montaži pa navdušuje inteligentnost scenarija (ki naj bi bil izključno njeno delo), občutek za komično in tragično, suverenost sestavljanja in vodenja pripovedi in kamere ter prav neverjetno lahkotno in domišljeno prepletanje in množenje diegetskih prostorov.

Jafar Panahi, Kiarostamijev duhovni otrok in tako rekoč posvojenec, je prepričal že s svojim prvencem *Beli balon*

(*Badkonak-e sefid*, 1995), sicer po scenariju Abbasa Kiarostamija, za katerega je v Cannesu prejel zlato kamero za najboljši prvenec in čez noč postal nov čudežni deček iranskega filma. Podobnih laskavih ocen je deležen tudi njegov drugi celovečerec *Ogledalo*. Prvi del filma je zelo podoben njegovemu prvencu: deklica, ki jo je mama pozabila priti iskat v šolo, je sredi velemesta prepuščena sama sebi. Odloči se, da bo sama našla pot domov, a jo številna naključja, nesporazumi in nesrečne avanture vse bolj oddaljujejo od cilja. V trenutku naraščajočega brezupa se glavna junakinja (igra jo mlajša sestra glavne igralko v *Belem balonu*) odloči, da ne bo več igrala v tem filmu, ker sama že ni takšna nebogljenka in noče, da bi se prijatelji norčevali iz nje. Zapusti ekipo in jo mahne proti (svojemu resničnemu) domu. Režiser ugotovi, da ima deklica na sebi še vedno pripet mikrofon in se odloči, da ji s kamero na skrivaj sledijo. Izhodišče je isto kot na začetku filma, le da zgodbe sedaj ne piše več režiser, temveč deklica sama in neposredna resničnost, ki vdira skozi oko dokumentarne (skrite) kamere. *Ogledalo* prevzema dve izraziti tipiki sodobnega iranskega filma: opis sveta skozi otroške oči ter poigravanje z resničnimi ali fingiranimi vdori realnosti, ki preizprašujejo status fikcije ter njen odnos z resničnostjo. Kljub množici izjemnih detajlov in tankočutno grajenih prizorov, s katerimi dovolj opazno pokaže tudi na vsakodnevne težave iranskih ljudi zaradi absurdnih zakonov, ki jih narekuje doktrina Islama (denimo prizor z mladoporočencema, ki se morata v avtobusu peljati ločeno, on v moškem in ona v ženskem delu, toda prek neprekinjenega pogleda vendar uspeva potovati skupaj), pa film vseeno ne dosega prepričljivosti prvenca in ne nosi tiste preproste napetosti in presežka, ki krasi tako številne iranske filme. Panahi bi moral vedeti, saj se je šolal pri največjem mojstru, da izraba izjemne ali celo spektakularne življenjske situacije še ne zagotavlja dobrega filma in da lahko nereflektirana ali ne do konca dognana uporaba dokumentarnega materiala privede do nekredibilnosti in do dvoma v avtentičnost, do tega, da neposredno posneta resničnost izgleda izmišljena do te mere, da ji ne moreš več verjeti. V takem trenutku izgine ves suspenz, vsa napetost, vse zanimanje za film in nekje na poti do konca "skrite kamere" se to zgodi tudi *Ogledalu*. Če je resničnost preveč neverjetna, da bi ji bilo v okviru dispozitiva fikcije moč verjeti, ji je treba odvzeti natanko toliko, da bo lahko učinkovala kot mogoča, pristna in prepričljiva izmišljaja. Nič hujšega se namreč ne more zgoditi resničnosti, kot to, da jo proglasijo za izmišljajo.

Poleg *Ogledala* je Panahi v Locarnu predstavil še en svoj film, *Ardekoul* (*Potres*), dokumentarni video zapis o posledicah hudega potresa, ki je lani prizadel jug Irana, bolje rečeno gre za dokumentarni zapis stanja po potresu. Osnovni ton dajejo filmu neskončne ruševine, po katerih se, kot v mravljišču, sprehaja množica ljudi – eni pospravljajo, drugi kopljejo in iščejo morebitne preživele, tretji žalujejo in jamrajo, četrti skušajo organizirati in voditi osnovne družbene dejavnosti, med katerimi je v Iranu na prvem mestu vselej šola. Človeški obrazi, kretnje teles, njihovi zvoki in besede izmenično kažejo podobe obupa in upanja. Korekten dokumentarec brez presežka.

Zato pa je toliko bolj domišljen poetičen dokumentarec *Pish*

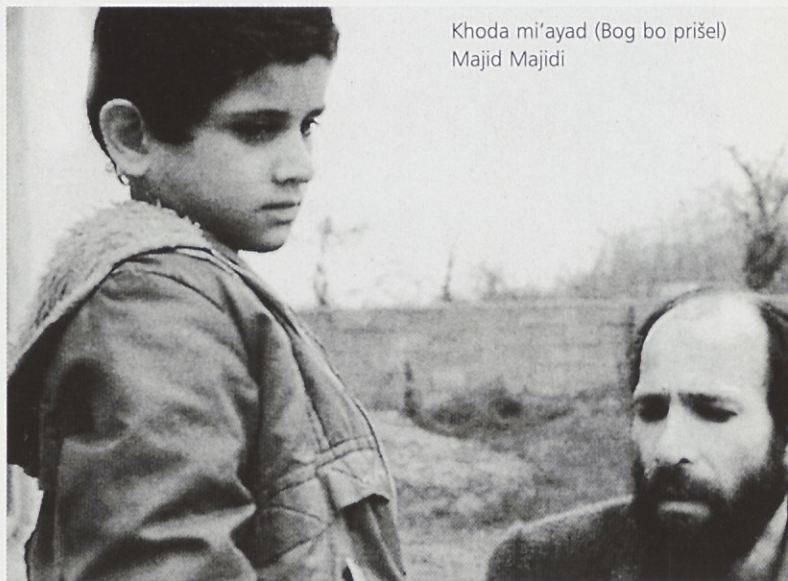
(*Palmov list*) Nasserja Taghvaija, očeta iranskega sodobnega dokumentarca in iranskega novega vala, ki ga je snemal v največjem palmovem nasadu na svetu na jugu Irana. Z mirno, a domišljeno, kontemplativno režijo, prek spremljanja dolgotrajnih postopkov izdelave najrazličnejših predmetov iz palmovih listov, ob katerih si dekleta in žene izmenjujejo svoje želje in sanje, opiše vso civilizacijo, ki je zrasla ob neskončnih palmovih gozdovih in se od davnih časov do danes ni dosti spremenila. Dolgotrajnim postopkom ter veliki potrpežljivosti deklet in žena je sopostavljena kratkotrajna obstojnost materiala, ki veliko delo vnaprej obsoja na skorajšnje sesutje v prah. Preprosta, pa vseeno na nek način tudi monumentalna dokumentarna freska alegorično povzame iskanje smisla človekovega bivanja.

#### Majidi bo prišel

Posebno poglavje si je z zadnjimi tremi filmi prislužil Majid Majidi in uresničil napovedi, da gre za najbolj obetavnega iranskega režiserja mlajše generacije (rojene okoli leta 1960). Ogravel se je počasi in v prvih šestih letih svoje filmske kariere posnel le tri kratke filme, sledil je dokumentarec o dnevu z vojnimi ujetniki in deset let po začetku prvi igrani celovečerec *Baduk* (1991), za katerega je že prejel niz pohval. Nikamor se mu ni mudilo, vzel si je ves čas na svetu in kar je še potrebnega, da človek v miru dozori. Do leta 1995 si je za vsak srednjemetražec vzel dve leti, potem pa je naenkrat eksplodiral in v treh letih nanizal trojček, ki mu filmska zgodovina težko najde par: *Khoda mi'ayad* (*Bog bo prišel*, 1995), *Pedar* (*Oče*, 1996) in *Bachehaye aseman* (*Otroci nebes*, 1997). Njegovo slavo sta v svet ponesla zadnja dva, *Bog bo prišel* pa je bil doslej, predvsem zaradi nepopularne dolžine, 42 minut, na voljo le redkim evropskim očem, čeprav je, paradokсно, eden redkih dokazov, da srednjemetražni film kot specifična filmska forma obstaja, in kaj je. Vse tri filme krasijo preproste, premočrtne zgodbe, v katerih središču so otroci, njihovi načini reševanja problemov, prežeti z večnim otroškim strahom in neposredno ter neomajno vero v Boga. Prvi in tretji sodita ob bok velikim dosežkom najbogatejšega "žanra" iranskega filma – poetičnega otroškega trilerja, ki korenini v italijanskem neorealizmu, drugi, *Oče*, pa je vrhunska družinska drama, ki spominja na velikega indijskega filmskega poeta Satyajita Rayja, zlasti na njegovo znamenito *Apujevo trilogijo*.

*Bog bo prišel* pripoveduje o dveh otrocih, ki se znajdeti v težki življenjski situaciji – brez očeta in s hudo bolno materjo. Oče je pred časom moral v mesto za zaslužkom, s katerim bi lahko plačal nujno ženino operacijo, njegovo dolgo odsotnost in materino bolezen pa otroka vse težje prenašata. Odločita se, da bosta napisala pismo Bogu, o katerem iz vseh ust vsak dan poslušata toliko lepih in neverjetnih reči, naj jima vrne očeta, ki bo poskrbel, da bo mama ozdravela. Potem vsak dan hodita na dogovorjeno mesto na konec vasi čakati, da jima Bog pošlje očeta. Na pošti uslužbenka naleti na nenavadno in nezaprto pismo iz katerega se vsujejo rože. Ko ga prebere, ji je hudo, ker ne ve, kako naj to pošto dostavi. Toda Bog vseeno pride, kot vselej pri Majidiju, v drugačni pojavnih oblikah in na drugem mestu, kot se ga pričakuje – kot pač Bog vselej počne – kot jasna slutnja, ki te prešine v izbranem trenutku in ti da zagotovilo, da se bo vse lepo uredilo; v tem primeru je to trenutek, ko deček po uspešnem lovu na divje race, v katerega je vlagal veliko časa, upov in pričakovanj ter nenazadnje zadnjo domačo raco, svoj težko priborjeni plen nenadoma izpusti in s to jasno, od Boga poslano slutnjo, pospremi njen let proti nebu.

*Pedar* (*Oče*) je v metafizičnem smislu prav tako zgodba o božji navzočnosti. Mehrolah, mlad fant, se po dolgem času vrača domov na podeželje, na obisk k materi. Očeta nima več, le še njuno sliko ob motorju, s katerim se je že pred časom ubil. Na samem pragu domače vasi mu prijatelj pove, da se je mati poročila s policijskim načelnikom in se skupaj s hčerkama preselila k njemu. Kljub temu, da vsi pravijo, da je dober človek in da ima res srečo, Mehrolah novega materinega moža noče sprejeti, kaj šele, da bi ga sprejel za svojega očeta. Na vse načine se poskuša upreti novemu dejstvu, celo z ugrabitvijo sester in grožnjo z umorom policaja. Neke noči ukrade policaju pištolo in s prijateljem zbeži nazaj v mesto. Policaj, ki se je do tega trenutka zelo trudil in potrpežljivo prenašal pastorkove



Khoda mi'ayad (Bog bo prišel)  
Majid Majidi

izpade, se v besu zapodi za njim ("zdej nisem ne oče ne mož, še človek nisem"). Izsledil ga, priklene z lisicami na svojo roko (to je prvi indic njune zaveze, do katere bo prej ali slej seveda prišlo), posadi na motor, ki je identičen tistemu, s katerim se je ubil dečkov oče. Na poti skozi puščavo Mehrolah izigra policajevo zaupanje in mu vzame motor. Preden se odpelje, si še vzame toliko časa, da policaju pojasni svoje poglede. V enem najlepših, najbolj ganljivih in najbolj dramatičnih dialoških prizorov v iranskem filmu, ko Mehrolah in nesojeni očim sama sredi puščave, daleč vsaksebi drug drugemu obupana kričita svojo resnico in svoja čustva, v njunem prvem odprtem pogovoru, radikalno odprtem, na mestu, kjer se vsenaokoli brez konca odpira puščava in na katerem se po vsem sodeč zadnjič vidita in ločujeta (brez motorja sredi puščave policaj nima možnosti za preživetje). Ob koncu dialoga se kamera dvigne visoko nadju, na mesto, s katerega lahko gleda edinole Bog, saj ni daleč naokoli nobene druge točke, na kateri bi lahko stala kamera. In res, fant in premeteni policaj se kmalu spet srečata in poslej skupaj potujeta proti domu. Ko jima zmanjka bencina in sta skupaj obsojena na puščavo, se njuni duši dokončno združita. Izmučena in obupana, pripravljena na smrt, najdeta oazo. Zvlečeta se k vodi in v njej fizično uničena in psihično očiščena obležita. Iz policajevega žepa po vodi splava fotografija, na kateri je policaj s svojo novo družino, s fantovo materjo in sestrami. Vsi so nasmejani in policajev prst meri naravnost proti objektivu – torej direktno nagovarja nekoga na drugi strani, odsotnega Mehrolaha seveda, torej opisuje trenutek, ko so srečni tudi z mislijo nanj in v veselem pričakovanju, da se jim kmalu pridruži. Majidi slutnjo potrdi s smrtonosnim udarcem svojega velikega foto-genija: slika prosto zaplava po vodi, počasi se približuje Mehrolahu in se ustavi ob njegovem obrazu; policajev prst kaže nanj! Oh, Bog. Spet je prišel. Majidijev zadnji film *Otroci nebes* pa je klasična iranska otroška srce parajoča srhljivka. Fant je na poti od čevljarja izgubil čisto nov par sestrih čevljev, edinih, ki jih ima. Otroka vesta, da revni starši ne bodo mogli kupiti novih, zato deček predlaga, da staršema nič ne povesta (malo iz strahu in malo zato, da ju ne bi razžalostila) in oba nosita njegove ponošene. Seveda pa je nošenje enih čevljev težko uskladiti, saj imata vsak svoje obveznosti. Kljub veliki požrtvovalnosti pa se težave in z njimi trenutki napetosti povečujejo. Ko deček izve, da pripravljajo tekmovanje v teku, v katerem so nagrada za drugo mesto novi športni copati, sestri obljubi, da jih bo dobil. Vse je pripravljeno za veliki finale (najbrž ne bom nikoli pozabil, kako živo, na življenje in smrt, ga je spremljalo tisoč otrok okoli mene v dvorani bošnjaškega kulturnega centra v Sarajevu), v katerem je v izenačenem boju šestih fantov lažje zmagati kot biti drugi. Toda Bog je spet prišel. •