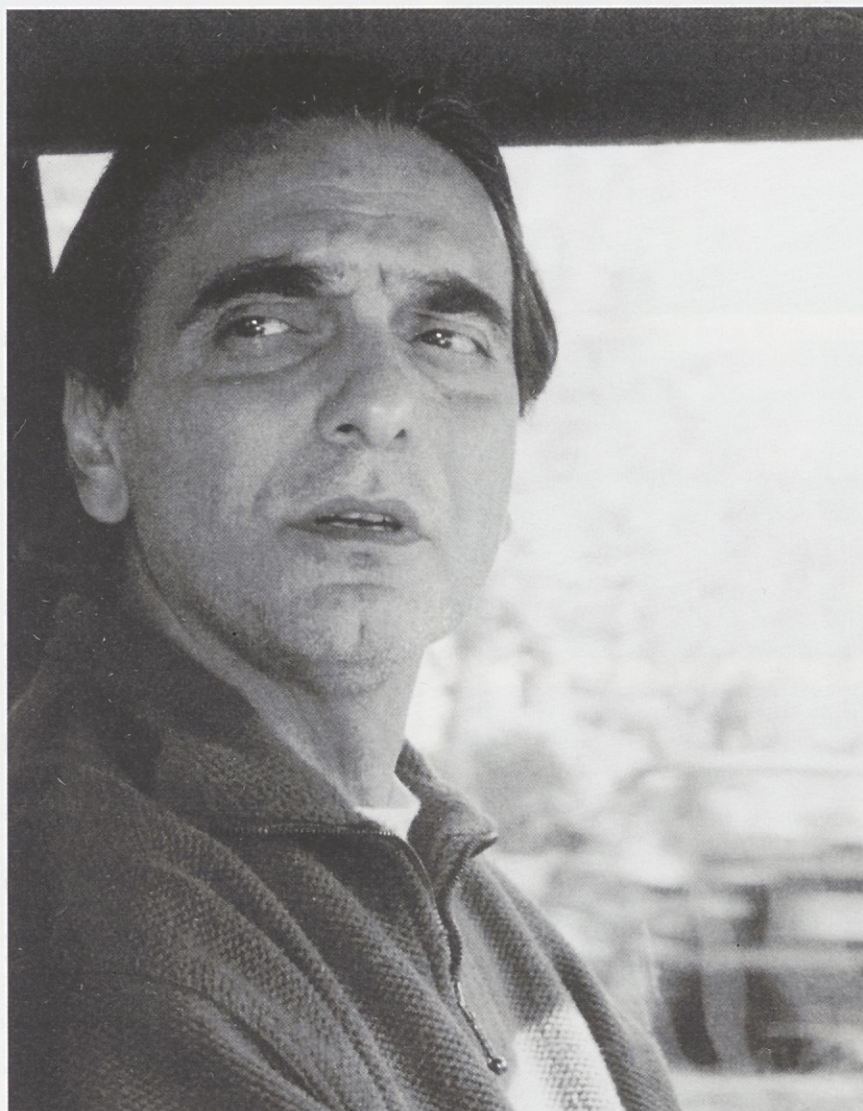


okus po češnjah

vlado škafar



Okus po češnjah sem najprej dočkal v Locarnu, z vso nestrpnostjo in svetim nemirom duše, kot se pričakuje vsako veliko stvar. Zavestno in z občutkom sreče – kako potrpežljivo in pogumno si bom tlakoval pot spoznanja Kiarostamijevega najnovejšega filma – sem se odločil, da ga prvič gledam s francoskimi podnapisi. Francoske besede so mi namreč domače ravno toliko, da v njih komaj zaslutim kakšne pomena. Te besede, ti nemi vodiči po duši pripovedi, ta prazna mesta preprostih in natančno določenih pomenov, ti goli indici majhnih, a zanesljivih razodetij na najlepši način čez vse brez mej odpirajo podobe; še več, prav tak dodatek k podobi, ki ga ne zmoreš zanesljivo dešifrirati, podoba šele do konca odpre in iz nje naredi sicer prepoznavno, a prazno univerzalno mesto, ki čaka, da vanj vržeš svoje življenje (svoje misli, čustvovanja, spomine...), v katerem brez sramu in strahu stov dialog z avtorjem in filmom – takšen dispozitiv najlepše sklene sveto zvezo avtor-film-gledalec. Kajti tako se gleda Kiarostamijeve filme, tudi kadar ti že prvič govorijo v razumljivem jeziku, saj na podoben način, na ravni pripovedi, mojster vselej spretno poskrbi za odprtost svojih podob in zgodb, za tisti magični dispozitiv, ki suspendira realnost in zagotovi zanesljivo udeležbo gledalca v izmišljiji, ne v smislu gole identifikacije z junakom, marveč v smislu identifikacije z avtorjem, z avtorjevo intenco, z idejo filma. O tem bo govora ob koncu tega zapisa.

Okus po češnjah je potovanje s človekom, ki se je odločil, da si vzame življenje. Je dan v življenju človeka, ki si ga je izbral za svojo smrt. Nič posebnega ni videti na njem, nobenih znakov, ki bi kazali na vzrok tako radikalne odločitve. Odločil se je, da bo vzel smrtno dozo uspavalnih tablet in legel v jamo, ki si jo je izkopal na samem ob cesti, visoko nad Teheranom. Na svoji zadnji poti išče človeka, ki bi za bogato plačilo posul zemljo čez njegovo truplo, ki bi ga pokopal.

Opravilo je navidez preprosto in zelo dobro plačano ("v desetih minutah boš zaslužil za pol leta!"), toda smrti nihče ne hodi rad blizu in iskanje primernega človeka se obrne v naporno in mučno odisejado, na kateri sreča (si izbere) tri angele smrti, tri preproste duše, ki naj bi mu izpolnile neobičajno zadnjo željo. Drugega za drugim prepričuje mladega, plahega vojaka, ki zamuja v kasarno, študenta bogoslovja, ki si mora s trdim delom zagotavljati sredstva za študij, in starejšega možakarja, nagačevalca v prirodoslovnem muzeju, katerega sin ima levkemijo. Vsak od njih se bojuje s svojimi prepričanji, opravičuje svoje razloge, zakaj mu ne more pomagati, vsak od njih na svoj način doživlja izjemno življenjsko situacijo, na katero ne more biti nikoli pripravljen. Vojaka popade brezglav strah ob sami slutnji strašne prošnje in pobegne, ne da bi resnično razumel samomorilčevo prošnjo, mladi bogoslovec razume stisko, toda nikakor ne more prek svetih zapovedi Korana, ki proglašajo samomor za greh, stari prirodoslovec pa ga na podlagi podobne izkušnje, prek zgodbe o lastnem poskusu samomora, s pozitivnim pristopom in trdno humanistično vero v lepoto življenja prepričuje, naj si premisli. Slednji je v najslabšem primeru vendarle pripravljen sprejeti nalogo, saj se tolikšnemu denarju ne more odreči – to bi bilo podobno nehumano, saj ve, da lahko s tem denarjem sinu reši življenje.

Badii, tako je ime samomorilcu, se lahko zdaj vrne domov in se v miru pripravi na smrt. Ko se zmračí, se obleče, vzame stekleničko z uspavalnimi tabletami, ugasne luči po stanovanju in zaklene. Zunaj ga že čaka taksi, ki ga počasi odpelje do izbranega mesta. Ko taksi izgine v daljavi nazaj proti mestu in ni slišati ničesar več, le komaj zaznaven zvok grmenja v daljavi, počasi stopi v izkopano luknjo in se uleže, z obrazom uprtim v nebo. Grmenje prihaja vse bliže. Prvi bliski razvetlijo nebo in tudi njegov obraz v temni jami, njegove oči, ki nepremično zrejo v nebo. Grmenje in bliskanje poneha, začne deževati.

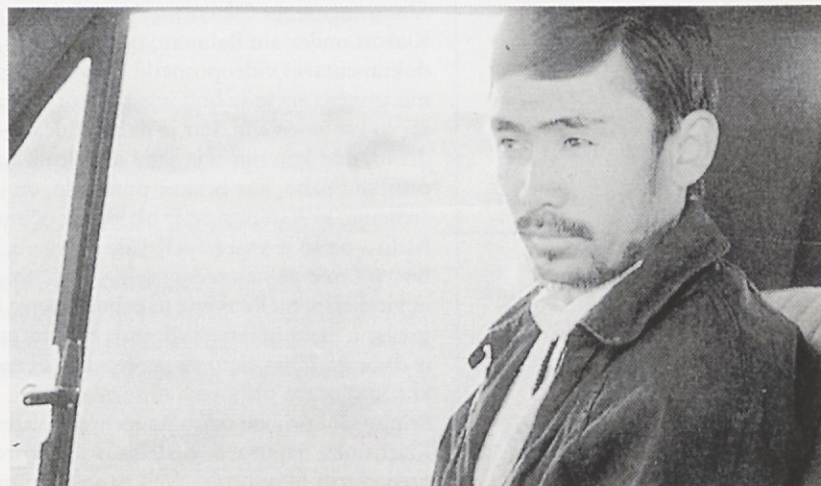
Črnino deževne noči zamenja podoba sončnega jutra, zvok dežja in tišine zamenja Armstrongov gospel, pomešan z glasovi članov filmske ekipe v ospredju ter vojaške koračnice v ozadju, fino zrno filmske slike zamenja groba mreža video slike. Namesto puste kamnite pokrajine brez ljudi je pred nami ta ista pokrajina, ta ista slika posuta s pomladnim zelenjem, z življenjem, z množico ljudi, ki očitno snemajo film. V ozadju je Abbas Kiarostami, ki daje napotke ekipi (posneti je treba samo še zvok), ob njem pa postopa Badii, ki je svoje delo opravil, ki je svoje odigral.

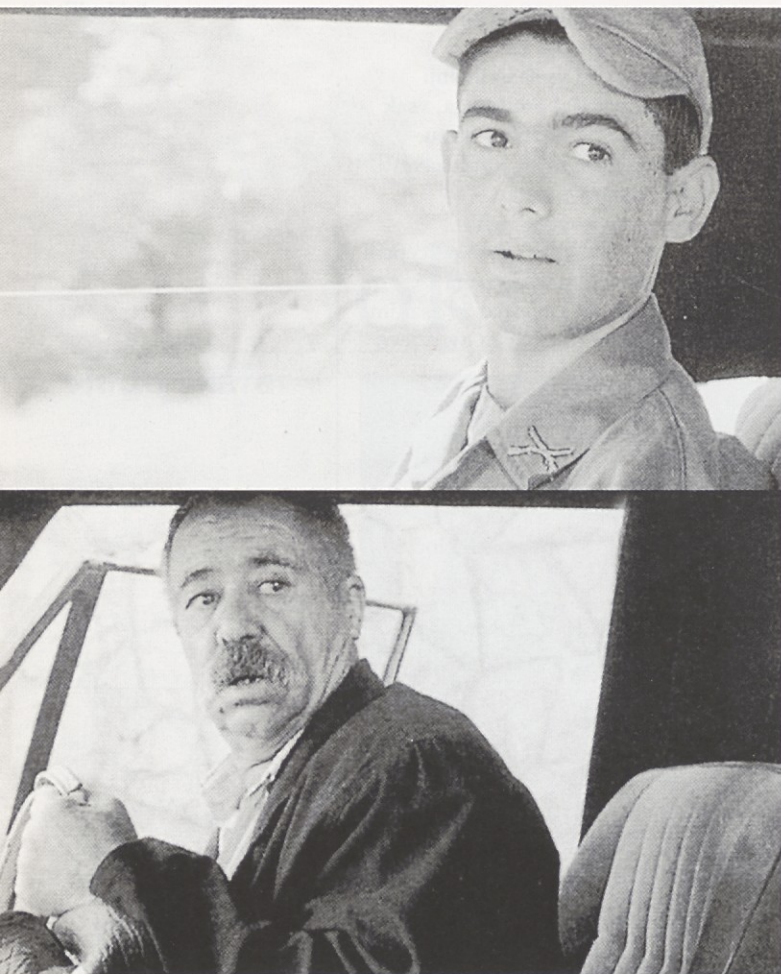
Za razliko od Kiarostamijevih predhodnih filmov, zlasti trilogije *Kje je hiša mojega prijatelja?* (1987) – *In življenje teče dalje* (1992) – *Pod oljkami* (1994), kjer je filmski dispozitiv vseskozi nejasen in se avtor iz prizora v prizor, iz filma v film poigrava z gledalcem na meji med fikcijo in dokumentarcem ter mu

nenehno spodnaša točko identifikacije, točko imanentne resnice (kaj je res in kaj ni, kaj je izmišljeno, fingirano, zlagano...) – vsak naslednji prizor namreč postavlja pod vprašaj prejšnjega, vsak naslednji film pa vse skupaj v predhodnem filmu, vselej prepričljivo in presenetljivo, saj se kljub zavesti o tem na nek način vsakič ujameš v zanko – z namenom, da se gledalec o tem končno neha spraševati, da opusti pozicijo detektiva, ki je percepciji filma kot filma tako rekoč imanentna, da neha brezplodno slediti resnici filma, ki ga lahko za vsakim ovinkom pusti v slepi ulici in rajši detektira avtorjevo intenco, uvidi isto eshatološko vrednost dokumentarnega in izmišljenega pripovedovanja – ju dojema kot enako resnična, ter sprejme avtorjevo očitno povabilo k dialogu, na temo, ki jo film v smislu uvoda oziroma ekspozicije zgolj odpira; za razliko od takšnega poigravanja z gledalcem je v *Okusu po češnjah* filmski dispozitiv jasen, dobesedno razločen.

Fikcija in izstop iz nje sta tu jasno, grobo, nezmotljivo ločena, tako v pripovedi (do "izstopa" je pripoved v smislu fikcije popolnoma verodostojna – brez sence dvoma – in v nekem smislu zaključena, *post festum* razkritje filmske ekipe, samega režiserja in glavnega junaka kot igralca pa očitna in skoraj gola indikacija, da je izmišljiva končana in se razmislek lahko začne) kot tudi v sami sliki (na filmski trak in s filmsko kamero posnete podobe zamenjajo slike posnete z video kamero). Ta brechtovski izstop iz fikcije, to razkritje filmskega mehanizma, ta streznitev izkušnje (pretežno vendarle emocionalno) napelje k razumu in sproži vase uprto kontemplacijo na posredovano temo, v kateri mesto in poteze glavnega junaka vse bolj prevzema in prekriva gledalčeva oseba, njegovo osebno izkustvo in lastne misli, vse do stanja absolutnega dialoga s samim sabo, do absolutnega obračuna – do prepoznanja in oblikovanja novih spoznanj (ali obuditve in osvežitve že obstoječih), s katerimi znova stopa v dialog z avtorjem. Ta potujitveni efekt, ki razbije dispozitiv fikcije, razbije iluzijo in zgodbo razgali kot laž, ima posledično prav nasproten učinek in poskrbi, da gledalec filma ne vzame za fikcijo, pač pa za resničnosti enakovredno eshatološko in (pogojno rečeno) diegetsko polje, torej za resnično kontemplacijo, smrtno resen uvod v razmislek, ki računa na gledalčevo soudeležbo.

Safar Ali Moradi





Mir Hossein Noori

Ahdolhossein Bagheri

Pri tem ne gre spregledati pomembne podrobnosti, da sta fikcija in končno razkritje sicer grobo, toda ne stoodstotno ločena. Sveže zelenje, ki ga razkrije jutro v zadnji sekvenci, je posledica dežja, ki se pojavi ob koncu igranega dela. Ta napoved torej korenini v fikciji in se realizira v podobi razkritja lažnosti fikcije – na drugi strani dispozitiva fikcije. Ta navidez nepomemben detajl pa je ključen za spoznanje vse razsežnosti Kiarostamijevega potujitvenega efekta: dejstvo, da se zgodba iz fikcije na nek način nadaljuje v razkritje oz. deziluzijo, da temu razkritju pravo moč in pomen, saj poudarek z golega potujitvenega efekta, opozorila gledalcu, da je vse, kar je do tedaj spremljal, izmišljeno, premešča na povezavo med obema dispozitivoma pripovedovanja (dokumentarni videoposnetki filmske ekipe ob koncu niso nič manj del izmišljije kot igrani prizori, še več, dokumentarni film o snemanju *Okusa po češnjah*, ki ga je posnel Kiarostamijev sin Bahman, odkrije, da so ti navidez dokumentarni videoposnetki prav tako igrani, mizanscena pa je še bolj umetna kot v igranem delu, saj so vse zelenje in, kar je najbolj odčarujoče, tudi drevo, pod katerim si je samomorilec izkopal grob, prinesli s sabo; kar bi sicer pomenilo, da je tudi življenje, za katerega se je ob koncu očitno odločil Badii – na to je vsaj napeljevala oživljena narava – v bistvu samo učinek scenografije, da je torej optimizem in vitalizem, na katerega napeljuje konec filma, samo prevara, efekt umetne laži, toda ta informacija prihaja iz drugega filma, zato za percepcijo *Okusa po češnjah* kot zaključene pripovedi ni relevantna). Pripovedni prijemi oziroma načela, s katerimi Kiarostami nagovarja gledalca, so neposrednost, preprostost in odprtost. Vtis neposrednosti je značilen

tako za njegove igrane filme iz zgodnjega obdobja kot tudi za njegove dokumentarne in psevdodokumentarne filme iz konca osemdesetih in devetdesetih let. Z dokumentarnim pristopom (njegovi igralci so praviloma naturščiki, snema na realnih lokacijah, kadri so praviloma statični in vztrajni) oziroma vtisom dokumentarnega (fingiranje dokumentarnega dispozitiva v fikciji in igranega dispozitiva v dokumentarcu, luščenje resnične osebe igralca-naturščika iz igranega lika ob improvizacijah, podaljšanih posnetkih..., razkrivanje mehanizmov naracije...) skuša gledalca čimbolj vplesti v pripoved. Tudi v *Okusu po češnjah* so razen glavnega igralca vsi ostali naturščiki (za vojaka Kiarostami pravi, da mu do konca snemanja ni bilo jasno, za kaj gre, kaj hoče od njega in kaj počne), kamera je dokumentarna, meja med življenjem in filmom je večkrat neopazna, zabrisana. Iz te neposrednosti kamere in pripovedi (v zadnjih filmih pa tudi zaradi preigravanja dispozitivov in posledično spodnašanja percepcijske točke gledalca) se poraja značilen suspenz, ki Kiarostamijeve filme prežema z neverjetno notranjo napetostjo, celo ob najbolj banalnih in vsakdanjih situacijah. Drugo načelo, ki ga Kiarostami rad postavi pred vse in si ga želi tudi pri drugih, je preprostost; izhodišče naj bodo preproste, prepoznavne, vsakomur dostopne situacije, postavljene sicer natančno in osebno, toda v čimbolj zgoščeni obliki, podane brez nepotrebne balasta in hermetične simbolike. Tretje načelo je odprtost; vsak element pripovedi mora prispevati k njenemu odpiranju, k širjenju terena pripovedi in izbrane teme, in čim bolj univerzalnemu izhodišču, ki bo lahko spodbudilo in vpletlo čim širši krog gledalcev.

V *Okusu po češnjah* Kiarostami, med drugim, namenoma ne izda Badiiijevega razloga za samomor: če bi podal konkreten razlog, bi s tem zožil interes percepcije na poskus razumevanja njegovega razloga in sočustvovanje z njim, ki brez podlage v lastnem izkustvu ne more biti poglobljeno in iskreno, obenem pa bi gledalčevo pozornost speljal k razmisleku konkretne situacije, namesto k splošnim vprašanjem o življenju in smislu in njegovim osebnim pogledom. Dejstvo, da razloga za samomor ne poda, da pusti to navidez ključno mesto radikalno odprto, prazno, omogoči gledalcu in skoraj nujno izzove, da sam projicira svoj razlog, ki mu je bližje, s katerim se je že srečal; njegovo doživljanje problema samomora bo na ta način veliko bolj osebno, bolj intenzivno, čustveno bolj prizadeto in bodo zato ob njem misli lahko pognale globoke korenine. Tudi izbira protagonista, ki je povprečen moški srednjih let, brez posebnosti, je namenoma taka, saj bi vsaka posebna lastnost po nepotrebem odvrčala pozornost in motila kontemplacijo. Protagonist na koncu filma ne sme biti junak, ne sme priti do identifikacije z njim in klasičnega očiščenja prek njega, ampak mora ostati isti slehernik, kot na začetku filma, da lahko gledalec na njegovo mesto, na nek način prazno, zgolj posredniško, projicira svojo osebo, da postane sam svoj junak, s svojo zgodbo in svojimi mislimi, da se

prek sebe in s sabo očisti. In tudi izbor Badijevih "sopotnikov", mladega preplašenega vojaka, študenta bogoslovja in starega naravoslovca, izmed katerih ni niti en Iranec, saj je prvi Kurd, drugi Afganistanec in tretji Turek, na več nivojih (kulturnem, verskem, aktualno političnem...) odpira polje identifikacije in univerzalnost vprašanja, ki enako zadeva vsakogar – Iranca, Afganistanca, Kurda, Turka, muslimana, kristjana, vernika, agnostika ali ateista. Mladega ali starega. Moškega ali ženske.

Če je **Pod oljkami** Kiarostamijeva velika kontemplacija o ljubezni, je *Okus po češnjah* vrhovna kontemplacija o življenju. *Okus po češnjah*, ki je bil za Beneški festival '96 prijavljen pod naslovom *Potovanje proti zori* (takrat ga iranske oblasti niso pustile iz države) je potovanje na drugo stran smrti – k življenju. Je razmislek o življenju v ogledalu smrti. Vodilo filma Kiarostami rad povzame z aforizmom sodobnega filozofa Ciorana, ki pravi: če ne bi obstajala možnost samomora, bi se že zdavnaj ubil. Film seveda ne poskuša odgovoriti na ta strašen paradoks, ampak zgolj pelje v to problematiko in vabi, da greš zraven. Kljub prevladujočemu pesimizmu pripoved prek skoraj sokratovskih razprav z izbranimi angeli smrti in številnih argumentov za in proti vendarle zanesljivo potuje proti končnemu slavljenju življenja in se izteče v pravo hvalnico, himno daru življenja, posvečeno nekemu, ki se je v določenem trenutku zares in dokončno odločil, da noče več živeti.

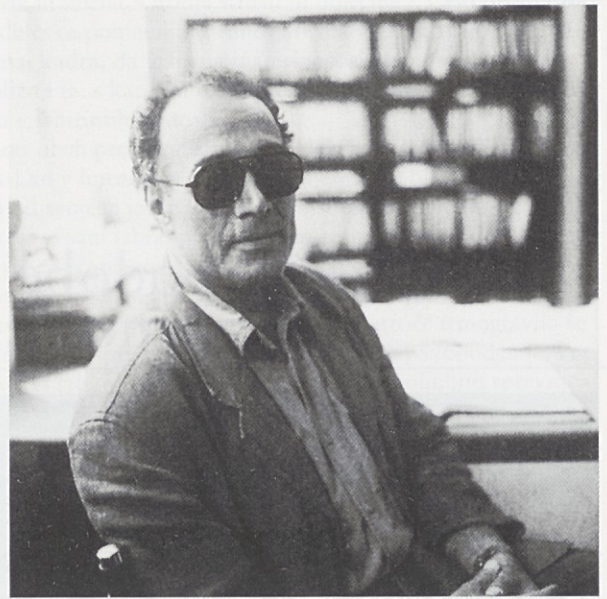
In refren te himne je v besedah starega turškega naravoslovca, ki mu namesto prepričevanja pove svojo zgodbo: Tudi on se je nekoč poskusil obesiti, pa mu ni uspelo. Padel je z drevesa in obsedel pod njim. Potem je pod roko začutil nekaj mehkega. Bile so murve. Pojedel je eno, drugo, tretjo. Zagledal je sonce, ki je ravno vzhajalo nad goro, zagledal je lepo pokrajino, drevesa, zelenje. Zdelo se mu je lepo. Prišli so otroci in ga prosili, da jim strese drevo. Stresel je murvo in otroci so jedli odpadle sadeže. To je bilo tako lepo, da se je spremenil. Šel je domov in dal še ženi murv. Žena jih je pojedla in on je bil srečen.

Vidiš, ena murva mi je rešila življenje, mu pravi. In: smrt je rešitev, ampak ne, dokler si tako mlad. Si izgubil vse upanje, ga še vpraša. Nisi nikoli gledal, kako se rojeva sonce? Hočeš zapreti svoje oči? Ali nočeš nikoli več... Se želiš odreči okusu češenj?

Življenje je izbira in če sem se odločil za življenje, je prav, da to počnem čim bolje, pravi Kiarostami. Ko sprejememo dejstvo, da smo sami izbrali življenje, živimo bolje.

Na koncu poti do smisla življenja vselej čaka preprosta enačba. Smisel življenja je živeti.

Če odmislim *Okus po češnjah*, ki ni le najboljši film preteklega filmskega leta, ampak eden vrhuncev filmske umetnosti sploh, bi se za naslov najboljšega v letu 1997 enakovredno borili francoski **Gadjo dilo** (*Nori Tujec*) alžirskega cigana Tonyja Gatlifa,



neverjetno vitalen in prepričljiv vstop v epicenter ekstaze ciganom usojenega samouničevanja, ruski **Mat' i syn** (*Mati in sin*) Aleksandra Sokurova, nežni, intimni trenutki sinovega dolgega slovesa od umirajoče matere v uročujočih, unikatno deformiranih podobah, pravih filmskih freskah, ter še en iranski otroški *heartbreaker* za male in velike, **Bachehaye aseman** (*Otroci neba*) Majida Majidija, prihajajočega mojstra velike iranske kinematografije, ki je bil obenem tudi eno njegovih najlepših filmskih doživetij, saj sem ga gledal sredi Sarajeva v družbi tisoč bošnjaških otrok, ki so film na nepopisen način doživljali od začetka do konca in z vsem srcem in pljuči navijali in trepetali za glavnega junaka. Ti filmi si zaslužijo veliko več besede in razmisleka in ga bodo v prihodnjem *Ekranu* tudi dobili. •

Čisto za konec še hiter seznam za tiste, ki po svetovnih metropolah, satelitih ali video kasetah radi lovite filmske mojstrovine, ki k nam večinoma ne bodo zašle. V letniku 1997 se odlikujejo: **Char Adhya**, (1997, Indija), Kumar Shahani **The Bible and the Gun Club**, (1997, ZDA), Daniel J Harris **Al massir** (*Usoda*, 1997, Egipt/Francija), Youssef Chahine **Unagi** (*Jegulja*, 1997, Japonska), Shohei Imamura **Ghosts of Electricity**, (1997, ZDA), Robert Kramer **Public Housing**, (1997, ZDA), Fredrick Wiseman **Safari be diare Mosafer** (*Voyage to the Last of the Traveler*, 1997, Iran), Bahman Kiarostami **Wu Shan yun yu** (*Deževni oblaki nad Wu Shanom*, 1997, Kitajska), Zhang Ming

Izgubljena cesta (*Lost Highway*, 1996, ZDA), David Lynch **Popolna oblast** (*Absolute Power*, 1997, ZDA), Clint Eastwood **L.A. zaupno** (*L.A. Confidential*, 1997, ZDA), Curtis Hanson **Savršeni krug** (*Le cercle parfait*, 1997, BIH), Ademir Kenović **Predmestje** (*Suburbia*, 1997, ZDA), Richard Linklater **Do nazga** (*Full Monty*, 1997, VB), Peter Cattaneo.