



# filmi iz irana, prvi poskus

vlado škafar

Otroku nekaj šine v glavo, nečesa si močno zaželi in v hipu je njegova želja velika kot vse življenje. Lahko si zaželi zlato ribico, ogled nogometne tekme, elegantno oblačilo, ali kaj tako velikega, kot je vrnitev očeta iz Šahove ječe, ali kaj tako majhnega, kot je prečkanje ulice, po kateri se sprehaja (v otrokovi predstavi nevaren) pes. In tako kot ta pes, se na pot otrokovi želji ali nuji postavi kakšna druga peripetija, ki se zdi čisto običajna, vsakdanja, banalna... zgolj manjša nevšečnost, ki pa v otrokovih očeh in potem v srcu zraste v nepremostljivo oviro, za katero ni videti rešitve, ali pa je videti le neskončno množenje rešitev. Toda otrok, obupan nad pretežno uganko, izgubljen sredi neprejojenega in velikega sveta, ustrašen od avtoritete, ki mu jo je vcepila vzgoja, pritisnjen od neusmiljenega teka časa, mora v boj s svojimi prvimi mlini na veter, sicer se bo življenje nehalo kar tu, daleč od maminih rok in Alahovega naročja.

Tako (malo karikirano in popesnjeno) zgleda rdeča nit sinopsisov oz. zgodb večine iranskih filmov, ki so v zadnjih desetih letih vse pogosteje polnili programe filmskih festivalov po svetu in z njih vse pogosteje nosili domov vse bolj odmevne nagrade. Kljub temu, da je iranski film v Evropi še vedno v precejšnji meri sinonim za filme z otroškimi junaki, ki so bolj kot otrokom namenjeni odraslim, pa to še zdaleč ne odraža stanja stvari v iranski kinematografiji, niti ne pomeni dominante v tekoči iranski filmski produkciji. Ta vtis je bolj produkt pogleda same Evrope, ki je bila doslej povečini pripravljena sprejeti in slaviti zgolj tovrstne iranske mojstrovine in je bržčas tudi zaradi prislovične politične previdnosti in prestrašenosti spregledovala filme z aktualno tematiko, čeprav je res, da nenavadna številčnost "otroških" filmov kaže na specifično situacijo, ki najbrž izvira iz domačega družbenega konteksta (kritiko družbe in prikaz iranske stvarnosti je lažje spraviti mimo cenzure prek otroškega pogleda in časovne distance) in je hkrati pogojena s položajem filmske produkcije v Iranu (leta

1969 je pri Inštitutu za intelektualni razvoj otrok in mladine v Kanunu začel delovati filmski oddelek, pri katerem so svojo filmsko pot začeli – in večinoma tudi nadaljevali – skoraj vsi najpomembnejši režiserji t.i. srednje generacije, saj je bil to tako rekoč edini azil za nemoteno avtorsko filmsko ustvarjanje v takratnem Iranu).

Nekateri "specializirani" filmski festivali (v Evropi zlasti Pesaro in Locarno) so se v začetku devetdesetih let fenomena iranske kinematografije začeli lotevati bolj kompleksno, s širšimi in bolj poglobljenimi pregledi sodobnega iranskega filma ter občasnimi pogledi v še ne tako daljno preteklost konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let, ko se je tudi v Iranu začel rojevati novi val. Ti pregledi so po eni strani potrdili nenavadno pogosto navzočnost otrok v glavnih vlogah, obenem pa razprli tematsko bogat horizont iranskega filma, ki uspeva kljub ideološki indoktrinaciji in cenzuri; včasih se zdi (kot je veljalo v bivših socialističnih državah), da do neke mere uspeva prav zaradi takšnega položaja. Hkrati je treba dodati, da tudi iranski umetniki in intelektualci iransko stvarnost (vključno z ideološko indoktrinacijo in patriarhalno tradicijo) doživljajo bistveno drugače, kot jo (večinoma prek medijskih podob) doživlja Zahod. Abbas Kiarostami, na primer, pogosto pravi, da ga podobe Irana, ki si jih na svojih popotovanjih ogleduje prek zahodnih, zlasti ameriških, televizijskih medijev, vsakič dobesedno prestrašijo in šokirajo, saj iranska stvarnost doma ne izgleda niti približno tako in hkrati zagotavlja, da je le-ta bistveno bližje podobam, ki jih prinašajo iranski filmi. Kakorkoli, Iran je v devetdesetih (vsaj na filmskih festivalih, tudi tistih največjih) postal tako rekoč blagovna znamka za dober film. Pripovedna moč, ter izredno domišljeno uporabljane formalnih postopkov in naravno preigravanje filmskih dispozitivov se v stiku z bogato tradicijo perzijske kulture in pripovedovanja v podobah ter za zahodno oko v



mногоčem nadrealno ali "neorealistično" stvarnostjo (za katero se včasih zdi, kot da sploh ne potrebuje montaže) pogosto oblikuje v dragulj, ki ga ni več potrebno brusiti.

Kratek oris "booma" iranske kinematografije – v prihodnje se ga bomo v Ekranu lotevali bolj natančno (se поблиže seznanili s posameznimi avtorji) in mu pozorneje sledili, saj se je za iranski film navdušil celo sam glavni urednik – je najbrž treba začeti s kakšnim odstavkom iz zgodovine:

Iranska kinematografija se je porodila z veliko zamudo in že na samem začetku naletela na fenomen, ki bo z različnimi predznaki previdno vodil roke in misli filmskih ustvarjalcev vse do današnjega dne. Prvi pravi iranski film (torej dolgometražni in igrani), ki ga je leta 1930 posnel Ebrahim Moradi, je tedanjo oblast takoj napeljal k misli, da bi si bilo dobro zagotoviti malo nadzora nad prihajajočo filmsko industrijo. Nazorna ilustracija te ideje je sledila že čez dve leti in Moradi je s svojim in iranskim drugim filmom postal tudi prvi iranski filmski režiser, ki ga je doletela cenzura.

Ekonomski in politični situaciji pod šahovo diktaturo nista nudili najboljših možnosti za razvoj tako kompleksnega tkiva, kot je filmska umetnost. Tudi po drugi svetovni vojni je bil vsak poskus vnašanja socialno angažiranih tem podvržen strogi cenzuri in to je bilo edino, s čimer se je državi dalo ukvarjati, saj je bila iranska kinematografija sicer prepuščena sama sebi – do šestdesetih let ni bilo v Iranu nobenega zakona o kinematografiji niti kakršnih koli poskusov systemskega reševanja vprašanj domače kinematografije. Z današnjega vidika se zdi razvoj iranske kinematografije, ki je v začetku šestdesetih let praktično še ni bilo, danes pa nekaterim že velja za najmočnejšo kinematografijo v devetdesetih letih (po številu kvalitetnih filmov ter bogatemu filmskega jezika in pripovednih "tehnik"), kot pravi čudež, ki ga je praktično nemogoče razložiti, navkljub izredni tradiciji (staro)perzijske kulture in umetnosti.

V šestdesetih letih so vzniknile prve napovedi razcveta iranskega filma. Leta 1962 je največja iranska pesnica Forud Farokhzad posnela svoj edini film, enaindvajsetminutno poetično "studijo" o koloniji gobavcev v Tabrizu *Khaneh siah ast* (Dom je temen). Dokumentarno poetičen pogled na ljudi, ki so obsojeni na življenje s težko in mučno boleznijo je obenem oda veri v življenje. Ta droben film je vzpodbudil številne iranske ustvarjalce in sredi šestdesetih let se začnejo pojavljati številni zanimivi filmi s pretežno zgodovinskimi in ruralnimi temami, v katerih se prepletata resničnost in mitološki motivi. Pa tudi prvi poskusi oblikovanja temeljev za nekomercialno produkcijo, denimo tisti iz leta 1966, ko so televizija, radio in Ministrstvo za kulturo združili moči in začeli financirati proizvodnjo filmov ter obenem organizirati prve filmske festivale. K premikom v iranskem filmu je posredno pripomogla tudi nekoliko omehčana politična situacija, saj je konec šestdesetih vladajoči režim dovolil predvajanje filmov z blagimi socialno kritičnimi temami, še vedno pa je bilo najstrožje prepovedano prikazovanje revščine, zato so se v bunkerju za nekaj let znašli številni filmi najpomembnejših iranskih avtorjev. Takšna usoda je spremljala in sooblikovala tudi začetek filmske poti enega največjih iranskih režiserjev

Dariusha Mehrjuia, ki je skupaj z Massudom Kimiavijem začetnik iranskega novega vala, čeprav bi bolj ustrezala oznaka prvi val, saj je šlo za prvi resničen odmik od komercialnega filma. Obenem sta močno vplivala na prihajajočo generacijo iranskih režiserjev, ki je dala nekaj izjemnih avtorjev ne le v iranski kinematografiji, marveč tudi v svetovnem merilu (Naderi, Kiarostami, Beyzaie, Foruzeš).

Mehrjuijev film *Krava* iz leta 1968, ki ga je domača filmska kritika hvalila in ga je leta 1971 združenje filmskih kritikov v Benetkah izbralo za najboljši film festivala, je bil v Iranu prepovedan. Šele ko so ga opremili z uvodnim besedilom, ki je dogajanje v filmu postavil štirideset let v preteklost, so ga lahko začeli javno predvajati. Podobno se je godilo tudi njegovemu filmu *Kolo*; eksplicitni prikazi revščine in socialnih nemirov so film peljali naravnost v bunker iz katerega ga je "osvobodila" šele islamska revolucija. Filmi Dariusha Mehrjuia pomenijo tudi prvi preboj iranskega filma na Zahod. Poleg v Benetkah nagrajene *Krave* se je po evropskih festivalih (Cannes, Benetke, London) zelo uspešno potepal tudi njegov film *Poštar* (1972).

Še nekaj je botrovalo vzniku generacije iranskega novega vala in ga obenem tudi tematsko močno zaznamovalo: leta 1969 je direktor Inštituta za intelektualni razvoj otrok in mladine (ustanovljen l. 1965) pozval Abbasa Kiarostamija, ki je dotlej snemal le propagandne filme, da skupaj postavita na noge filmski oddelek. Kiarostami je v produkciji Inštituta posnel svoj prvi kratkometražni film *Nan va kuche* (Kruh in ulica, 1970), desetminutno mojstrovino, ki je vsebovala vse elemente, po katerih slovi iranski "otroški film" (minimalno situacijo, peripetijo, suspenz, negotovost in strah, ki navidez banalne življenjske situacije spremenita v resnične *thrillerje*, mojstrske komične vložke, sočustvovanje z junakom, domišljen srečen konec ter izjemna "uporaba" neprofesionalnih igralcev). Inštitutu so se kmalu pridružili mnogi režiserji najmlajše generacije, saj jim je bilo tu omogočeno razmeroma svobodno ustvarjanje znotraj osnovnega koncepta filmov za otroke. Začeli so s krajšimi, propedevtičnimi filmi, med katerimi mnogi še danes veljajo za največje dosežke otroškega ali mladinskega filma s poučno vsebino v svetovnem merilu. V njih ni moraliziranja ali celo ideologiziranja, ni vsiljivega poučevanja in ni enoznačnih odgovorov ali rešitev, ni receptov. Ti filmi so življenjske uganke, v katerih za vsakim zasilnim odgovorom tiči novo vprašanje in v tem je vsa njihova poučnost. Od vsega začetka so bili vsaj toliko kot otrokom namenjeni tudi odraslim.

Razlogov za tako pogosto postavljanje otroka v središče filmske pripovedi je več. Eden je gotovo političen, tesno povezan s problemom cenzure: v filme o otroških težavah in strahovih se je najlažje in tudi najlepše, najbolj poetično, tako rekoč brez odrekanj oziroma avtocenzure, spravilo teme iz iranske družbene stvarnosti – revščina, patriarhalnost in avtoritarnost družbe ter iz tega izhajajoč položaj žensk in otrok, modernizacija življenja in vztrajnost tradicije, privilegiranost vladajoče elite in posameznih slojev družbe... – ne samo metaforično, ampak tudi s čisto konkretnimi prikazi. Drugi je s prvim na nek način povezan in izvira iz zelo specifičnega položaja otrok v iranski družbi: pritiski, ki jih na otroke izvajajo v družinah (zlasti očetje), pa tudi družba z za

naše pojmovanje skoraj nehumanim (vendar na zelo visokih profesionalnih in etičnih temeljih osnovanim) sistemom izobraževanja, otrokovo življenje kmalu spremenita v izčrpujoč *thriller*, ki mu ni videti konca. Ljudje brez izobrazbe so namreč v Iranu skoraj zanesljivo obsojeni na životarjenje. Dovolj zgovorna bo sledeča anekdota: Ko je v težave v šoli zašel Kiarostamijev sin, je slednjega problem tako obsedel, da je opustil načrtovan filmski projekt in se s kamero lotil sinovega problema. Navidez dokumentarna navzočnost kamere v šoli je odkrila zelo stroge, celo krute propedeutične metode s katerimi poskušajo v iranskem šolstvu otrokom čimprej vcepiti občutek osebne odgovornosti. Obenem ta anekdota zgovorno pričča tudi o tesni povezanosti iranskega filma in njegovih ustvarjalcev z življenjem okoli njih.

V okviru Inštituta so kmalu začeli tudi s produkcijo pravih celovečernih filmov. V središču so bili pretežno še vedno otroci, toda posamezni režiserji so sem in tja posegli tudi po tematikah "odraslega" sveta, tako intimnih kot socialnih. Zastavonoša porajajoče se generacije je kmalu postal Amir Naderi, ki je prvi ponesel v svet slavo iranskega filma. S svojim drugim celovečercem *Tangna* (Slepa ulica, 1973), ki je nekakšna iranska različica Godardovega *Do zadnjega diha*, se je Naderi odmaknil od "otroškega" filma in v prvi plan postavil obsesijo nesojene ljubezni mladega para, ki v patriarhalni družbi, prežeti z nasiljem in maščevanjem, nima možnosti in ju lahko v miru združi samo smrt. Tako tematsko kot formalno film deluje nenavadno moderno, skrajno naturalistično, brutalno in je pomenil šok celo za iransko cenzuro. Podobno kot večina njegovih filmov je moral na primeren trenutek počakati v bunkerju, čeprav Naderi ne velja za političnega režiserja. Po avanturi z *Tangno* se je vrnil k "otroški" tematiki in posnel niz klasičnih filmov tega najplodnejšega filmskega "žanra" v Iranu, izhajajoč predvsem iz lastnega otroštva, ko je moral zgodaj zapustiti šolo in se sam znajti na ulici. Obenem se je zavedel pomena izobrazbe, zato je ves prosti čas namenjal pridobivanju znanja in učenju različnih spretnosti. Za Naderija je poleg vnašanja številnih avtobiografskih elementov značilna predvsem izjemna vizualizacija ter neuničljiv optimizem in neuklonljiva življenjska moč, ki veje iz njegovih malih junakov. Ti znajo trmasto vztrajati pri svoji želji, a se ji tudi odpovedati, kadar vztrajanje ni nuno potrebno ali celo škoduje. Naderi živi v ZDA, kot politični emigrant.

Pri Inštitutu sta svoja filmska opusa zasnovala še dva pomebna režiserja iranskega novega vala, Bahram Beyzaie in Ebrahim Foruzeš. Oba sta začela s kratkimi filmi, le da je Beyzaie dokaj kmalu dobil priložnost za celovečerec, Foruzeš pa je moral na svoj pravi filmski krst čakati skoraj dvajset let. Beyzaiejev opus zaznamuje neverjetno širok tematski sklop v katerem se še najpogosteje pojavlja motiv kljubovalne ženske, ki je za svojo željo ali pravico pripravljena tudi na največjo žrtev. V Beyzaiejevih prikazih iranske družbe je ženska tista, na kateri sloni tako družinsko kot družbeno življenje. Ne gre sicer za popolno tematsko novost v iranskem filmu, saj so odmevi takšnih pogledov prisotni v mnogih "otroških" filmih, toda pri Beyzaieju je tema prvič postavljena v ospredje – za nosilko filmskega dogajanja. Pri tem se ni izogibal niti tako kontroverznih in prepovedanih tem, kot je prešuštvo ali vdajanje prostituciji, kot edinem

izhodu iz patriarhalnega oklepa družine. Filmsko dogajanje je pogosto postavljalo v sodbno urbano okolje, kar do tedaj, vsaj v t.i. avtorskem filmu, tudi ni bila pogosta praksa. V osemdesetih letih v podlago svojih filmskih pripovedi pogosto vključuje odmeve iransko-iraške vojne, ki je zaznamovala dobršen del iranske kinematografije osemdesetih let. Ker so bili vojni filmi možni samo kot apologije in panegiriki iranskemu vojaškemu odporu, je vojna tematika prišla v ospredje samo pri militantnem komercialnem filmu, v avtorskem filmu pa je pogosto ostala (vsaj navidez) v ozadju in je v ospredje (v smislu realizma ali družbeno-politične kritike) prihajala prek druge roke – prek (navidez) univerzalnih metafor.

V Beyzaiejevem filmu *Bashu, gharibeh kouchak* (Bashu, mali tujec, 1986) je v ospredju otrok, ki je v iraškem bombnem napadu izgubil vso družino. Sam se poda daleč na sever dežele, kjer pa kmalu ugotovi, da je zanje tujec (tudi njihovega jezika ne razume). Ebrahim Foruzeš je torej zelo dolgo snemal samo kratke "otroške" filme. Dolgo je čakal na pravo priložnost in jo leta 1986 (kot izkušen sedeminštiredesetletnik) videl v scenariju Abbasa Kiarostamija, po katerem je posnel film *Kelid* (Ključ), značilno kiarostamijevsko otroško miniaturo, polno tankočutnih detajlov, iz katerih so sestavljena središča otroških svetov. Tudi zanj je značilen izjemen občutek za geografske in mentalne pokrajine, za fiziko predmetov in čas. Podobno velja tudi za njegov film *Vrč* (Khomreh, 1993), ki je bil pred kratkim predvajan tudi na naši nacionalni televiziji, za katerega je v Locarnu leta 1994 prejel najvišjo nagrado, zlatega Leoparda. Za Foruzeša je – podobno kot za druge avtorje iranskega novega vala (zlasti v njihovih filmih o otrocih) – poleg močnega vpliva italijanskega neorealizma, značilen tudi bressonovski moment skoraj dokumentarnega prikaza fizičnih in psihičnih akcij protagonistov in iz tega izhajajoč efekt resničnega, življenjskega *thrillerja*.

To velja tudi za opus Abbasa Kiarostamija, ki danes velja za največjega iranskega filmskega ustvarjalca, vse bolj pa mu pripada tudi mesto enega najpomembnejših sodobnih ustvarjalcev in enega najpomembnejših cineastov zgodovine filma nasploh. Kljub temu, da je na iransko filmsko sceno stopil skupaj z Amirjem Naderijem in sta pri nekaterih projektih v začetku drug pri drugem sodelovala, Kiarostamijevih zgodnjih del (predrevolucionarnega opusa) Evropa ni poznala. Kljub številnim festivalskim nagradam njegovih poznejših filmov se je Evropa s Kiarostamijem seznanila šele pred dvema letoma, ko so v Locarnu pripravili celotno retrospektivo njegovih del (vključno z izjemnimi kratkimi filmi, ki bi morali biti že zdavnaj uvrščeni v železni repertoar otroških in mladinskih programov vseh nacionalnih televizij na Zemlji). Obenem so skupaj z najvplivnejšo filmsko revijo *Cahiers du cinéma* pripravili posebno številko v čast gospodu Kiarostamiju in ga čez noč postavili med prvake svetovne filmske zgodovine.

Odkritje Abbasa Kiarostamija je nedvomno največje avtorsko odkritje v zadnjem desetletju, ki obenem razkriva vso nekredivilnost, vulgarnost in ignoranco Zahodne filmske kritike. Zdi se, da je šele kriza evropskega in ameriškega filma tako rekoč prisilila Zahodne filmske kritike, da so začeli iskati tisto, kar so v aktualnem trenutku brezbrizno spregledali.

Skozi oljčni nasad,  
Close up,  
Abbas Kiarostami



Ker bo Kiarostamiju tudi v Ekranu v kratkem posvečena rubrika Slovar cineastov, kjer bo razgrnjena vsa abeceda njegovega izjemnega filmskega opusa, bo za potrebe tega preleta dovolj le nekaj besed. Poleg vseh omenjenih tipik iranskega "otročkega" filma je za Kiarostamija značilno čisto posebno "poigravanje" z dispozitivom in filmsko formo, ki mu je filmska kritika (oz. teorija) dala ime "Kiarostamijev dotik". Že v kratkih propedeutičnih filmih v fikcijo, navidez pomotoma ali kot po nesreči, vdira Kiarostamijev komentar, ki spreverča, postavlja pod vprašaj ali ironično dopolnjuje filmsko sliko. Fingiranje dispozitiva dokumentarnega, neposrednega snemanja in natančna inscenacija lažnih naključij, ki navidez dokumentarno in sproti vdirajo v zgodbo se še stopnjuje v poznejših celovečernih filmih, zlasti v filmu *Namay-e nazdik* (Veliki plan, 1990), psevdodokumentarnem zapisu o človeku, ki mora na sodišče, ker se je neki družini lažno predstavljal za znanega filmskega režiserja Makhmalbafa in na ta račun nekaj časa užival njihovo gostoljubje. Kiarostami nenehno spreverča gledalčevo percepcijo tako da ta niti na koncu ne ve, kaj je res in kaj je izmišljeno. Obenem se film poigrava z vse bolj prevladujočim fenomenom iranskega življenja, obsedenosti s filmom, pravo cinehisterijo, ki jo je posebej v precep vzel prav Makhmalbaf. Podobne postopke, ki nujno zapeljejo še tako izkušnega gledalca, je še bolj premeteno uporabil v zdaj že znameniti trilogiji *Kje je hiša mojega prijatelja?* (Khaneh-ye dust kojast?, 1987), *Va zendegi edameh darad* (In življenje teče dalje, 1992) ter *Zir-e derakhtan-e zeytun* (Skozi oljčni nasad, 1994). Prvi film je posnet v klasični formi in značilni kiarostamijevski "maniri", drugi pa je navidez dokumentarec o Kiarostamijevi poti na mesto snemanja prejšnjega filma, po tem ko je tisto pokrajino prizadel hud potres. Med preživete je šel iskat glavnega igralca filma *Kje je hiša mojega prijatelja?* in se na poti srečeval s številnimi neverjetnimi zgodbami. Na kraj "zločina" se vrne še enkrat in posname film *Skozi oljčni nasad*, v obeh pa vseskozi razkriva mehanizme prevar in hkrati postavlja nove pasti. Ti Brechtovski momenti potujevanja, z namenom da gledalca opozorijo, da gre za fikcijo, za film, ki ga mora gledati aktivno, z odprto glavo in se ne zgoj predajati emocijam, prihajajo v filmsko naracijo povsem naravno, kar jih naredi še bolj neujemljive, gledalca pa še močneje vpletejo vanjo. Podobno "poigravanje" s filmsko formo je opaziti tudi v opusu Mohsena Makhmalbafa, ki je nekakšen kolovodja mlajše, t.i. postrevolucionarne, generacije in mu bomo v kratkem prav tako posvetili več besed. Za razliko od Kiarostamija se Makhmalbaf bolj kot s filmskim dispozitivom v svojih filmih poigrava z narativnimi postopki, z različnimi oblikami filmske metafikcije. V filmu *Nobat-e asheghi* (Čas za ljubezen, 1989), na primer pove tri zaporedne različice iste zgodbo o tragični ljubezni z vidika treh različnih akterjev, ob koncu filma pa se vsi igralci zberejo na verandi in se pogovarjajo o tem, kako sami gledajo na to zgodbo. V zadnjem času se je Makhmalbaf nekoliko umiril, tudi manj eksperimentira (mnogim njegovim zgodnjim filmom so očitali prav nekoherentnost in razpršeno eklektičnost). Že v filmu

precej bližje Kiarostamiju, v svojem predzadnjem filmu *Gabbeh*, bolj klasični in umirjeni pripovedi, preprejeni s tradicijo in perzijsko mitologijo, pa je pokazal izjemno poetično moč in vizualno magijo ter potrdil izjemen talent, ki mu zaslužno prinaša prvenstvo med izjemno močno mlajšo generacijo iranskih ustvarjalcev. Najhitreje med njimi je uspelo Kiarostamijevemu "učencu", Jafarju Panahiju, ki je z debitantskim filmom *Beli balon* (po Kiarostamijevem scenariju) v Cannesu leta 1995 osvojil zlato kamero za najboljši prvenec. Tudi o tem filmu je Ekran že poročal. Med prihajajočimi "zvezdami" iranskega filma in svetovnih festivalov velja omeniti še štiri imena. Najbogatejšo filmsko pot ima za sabo Abolfazl Jalili, ki v svoji avtorski drži in eksperimentiranju s filmsko naracijo sodi ob bok Mohsenu Makhmalbafu, nerazumljivo pa so ga vse do lani spregledovali mednarodni filmski festivali, pa še lani je potoval v Benetke po priporočilu Abbasa Kiarostamija; ta je njegov film *Resnična zgodba* (1995) predlagal v zamenjavo za svojega, ki ga oblasti niso spustile iz Irana. Film je na mah osvojil filmske sladokusce in si priigrjal pot na številne filmske festivale. Podobno kot pri nekaterih Kiarostamijevih filmih je film naročilo življenje. Ko je že opustil dolgo načrtovani projekt, ker ni našel primernegega naturščika za glavno vlogo, je v trgovini po naključju naletel na obraz, ki ga je dolgo iskal. Naslednjega dne se je odpravil ponj, a je prav ta dan dobil odpoved. Ko ga je končno našel, je zvedel, da je deček hudo bolan in potreben intenzivne pomoči. Namesto načrtovanega filma se je lotil snemanja zgodbe o tem dečku, kot se je odvijala in mu obenem skušal pomagati pri zagotavljanju primernege zdravljenja. Rezultat je srhljiva in prepričljiva melodrama na nedoločljivem preseku dokumentarca in fikcije. Pred tem je imel največ uspeha s filmom *La Gale* (1989), ki je navdušil na filmskem festivalu v Pesaru. Kot prvi iranski režiser se je lotil teme življenja mladih prestopnikov v popravnem domu, ki imajo težave s sprejemanjem krutega življenja za rešetakami, sčasoma pa se sprijaznijo z novim okoljem. Film je zaslovel tudi zaradi nekonvencionalne, a zelo premišljene naracije. *La Gale* je posneta v stilu "doku-drame"; filmska ekipa in igralci so se dobesedno vselili v popravni dom in najprej nekaj časa samo živeli med njimi (kar ni bilo najbolj prijetno, saj jim prestopniki niso prizanašali), potem pa so počasi začeli snemati. Jalili sploh prisega na odprto formo in na odrpte konce, ki jih zahteva že sama filmska metoda, saj pusti zgodbi in življenju, da film med snemanjem sooblikujeta. Kambuzia Partovi je svojo pot začel podobno kot predstavniki iranskega novega vala. Po zelo uspešnem delu na televiziji z otroškimi oddajami je po spodbudi Abbasa Kiarostamija najprej posnel srednjemetražni film *Očala*, odlično miniaturo v tradiciji iranskega "otročkega" filma s klasičnim minimalnim zapletom: otrok vzame dedkove naočnike, ki se razbijejo in dečka čaka vrsta težav, preden očala spet spravi v red. Uspeh filma mu odpre možnost za snemanje celovečernega filma. Prvenec *Mahi* (Riba, 1989), ki ga je snemal v času najhujših iraških napadov na Teheran, velja za najuspešnejši iranski film na mednarodnih festivalih. Po naraciji in "melosu" zelo spominja na zgodnje Naderijeve filme, pove pa zgodbo o dveh fantih, ki se nenehno prepirata zaradi

zlate ribice (najpogostejšega objekta želje otrok v iranskem filmu), dokler se eden izmed njih ne odreče ribici, da bi ohranil njuno prijateljstvo. Sledili sta dve izjemno uspešni filmski pravljici, **Golnar** in **Legenda o dveh sestrah**. Po njegovem scenariju je Dariush Mehrjui posnel film **Shirak**, o dečku, ki po očetovi smrti skuša prevzeti njegovo službo, čeprav je zanjo še premlad.

Med zanimive avtorje najmlajše generacije sodi tudi Behrouz Afkhami. S svojimi prvimi filmi sicer ni pogost gost mednarodnih festivalov, zato pa ga redno nagrajujejo doma. Njegovi filmi se držijo klasičnih pripovednih postopkov, ki pa jih Afkhami zna izpiliti do popolnosti. Obenem se spogleduje s hollywoodskim žanrskim filmom iz petdesetih in šestdesetih let. Pred časom je bil v Ekranovi projekciji, kot edini iranski režiser, uvrščen med sto najobetavnejših mladih režiserjev.

Kot kaže pa se bo v prihodnje med novimi talenti največ govorilo o Majidu Majidiju, ki je s srednjemetražnim filmom **Khoda mi'ayad** (Bog, 1995) prevzel letošnji Pesaro. S klasično filmsko naracijo, toda z mojstrskim občutkom za suspenz, elipso in detajl zgradi izjemno poetično pripoved o bratu in sestri, ki skleneta pisati Bogu, naj jima vrne očeta, ki je pred časom odšel v mesto, da bi zaslužil dovolj denarja za operacijo hudo bolne žene. V zadnjih dveh letih je posnel svoja dva celovečerna filma, **Pedar** (Oče, 1996) in **Bachehaye Aseman** (Otroci neba, 1997), ki sta osvojila Teheranski mednarodni filmski festival in nekaj azijskih mednarodnih festivalov ter tako z najboljšimi priporočili prihajata v Evropo. V iranski kinematografiji se vse bolj uveljavljajo režiserke, čeprav tega po ustroju tamkajšnje družbe morda ne bi pričakovali. Ravno taki primeri pa najučinkoviteje razbijajo predsodke, ki jih je okoli Irana in iranskega filma še vedno precej. Še toliko bolj, ker je do razcveta iranskega ženskega filma prišlo, paradoksalno, po islamski revoluciji, ki je v prvih letih sicer močno zavrla iransko filmsko produkcijo, a je že v nekaj letih postavila na noge jasno zastavljeno filmsko politiko, ki je sicer vsebovala vrsto pripovedi, a je bolj kot z avtorskim filmom pometla z vse bolj vulgarnimi vsebinami komercialnega filma. Po letu 1989, ko je postal predsednik države nekoliko liberalnejši Rafsanjani, je bila cenzura glede kritičnega odnosa do družbenopolitične stvarnosti že veliko bolj popustljiva, še vedno pa strogo zapoveduje moralne norme (tudi v detajlih, npr. kako mora biti oblečena ženska, zlasti pozitivna junakinja), ki jih je prinesla revolucija. Medtem ko so v času imperialne vladavine filme posnele le tri ženske, je trenutno v Iranu aktivnih prek deset filmskih režiserk. Med njimi ima največ filmov za seboj Puran Derakhshandeh. Začela je z vrsto dokumentarcev za televizijo, njeno zanimanje za aktualne socialne teme pa je prenesla tudi na filmsko platno, zlasti v prvencu **Rabete** (Nemi stik, 1986), o težavah nemega otroka in njegove matere, ki je formalno še precej okoren. V naslednjih filmih pridejo "ženske" teme še bolj v ospredje, denimo v filmu **Zaman-e az dast rafteh** (Izgubljeni čas, 1990), v katerem zakonski par, ki ne more imeti otrok, na ženino željo posvoji siroto, toda mož ima veliko težav, da otroka sprejme za svojega. "Ženske" teme prevladujejo tudi v zaenkrat še kratkih opusih drugih režiserk. Rakhshan Bani-Etemad je trenutno prvo ime

iranskega ženskega filma, tako doma, kot na mednarodnem filmskem prizorišču. Začela je s številnimi dokumentarnimi filmi za televizijo in v prvih treh celovečercih napol dokumentarno in hkrati ironično obravnavala življenje cestnih prevarantov in špekulantov. V zadnjih dveh filmih pa se je lotila nenavadnih in predvsem nedovoljenih ljubezenskih zgodb in s filmoma **Nargess** (1992) in **Rusariye abi** (Ženska z modrim pajčolanom, 1994) navdušila evropsko festivalsko občinstvo. Med mladimi nadarjenimi režiserkami velja opozoriti na Tamineh Milani, ki jo poleg družbenega položaja ženske zanima predvsem razkrivanje njene intime. V filmu **Afsaneh-ye Ah** (Legenda o Ahu, 1991) se loteva stare azarjbedžanske legende skozi oči sodobnice. Glavna junakinja je namreč pisateljica, ki si v svoji domišljiji ustvari Aha, lepega mladeniča iz legende, da bi se seznanila z življenji in doživljanji drugih žensk. Za konec tega kratkega poskusa orisa iranske kinematografije in za dodatno ponazoritev "booma" iranske kinematografije, ter vdora v sam vrh aktualnega filmskega dogajanja v svetu, naj omenim še dva podatka: prisotnost iranskega filma v mednarodnem merilu se je z začetkom devetdesetih let (potem ko je skozi osemdeseta "počasi" naraščala) poskočila za kar petkrat in še naprej neustavljivo narašča - vse več iranskih filmov prihaja v redno distribucijo evropskih in tudi ameriških kinematografskih mrež; število mednarodnih nagrad pa se je v letu 1989 glede na prejšnja leta kar podeseterilo in prav tako še narašča. Prav letos je iranska kinematografija dobila še največje ali vsaj najbolj prestižno festivalsko nagrado – **Okus po česnji** Abbasa Kiarostamija je dobil Zlato palmo v Cannesu in morda se nam obeta, da se z velikim avtorjem na velikem platnu končno seznanimo tudi slovenska publika. •

