



Vlado Škafar

in memoriam

In življenje teče dalje

Abbas Kiarostami (1940-2016)

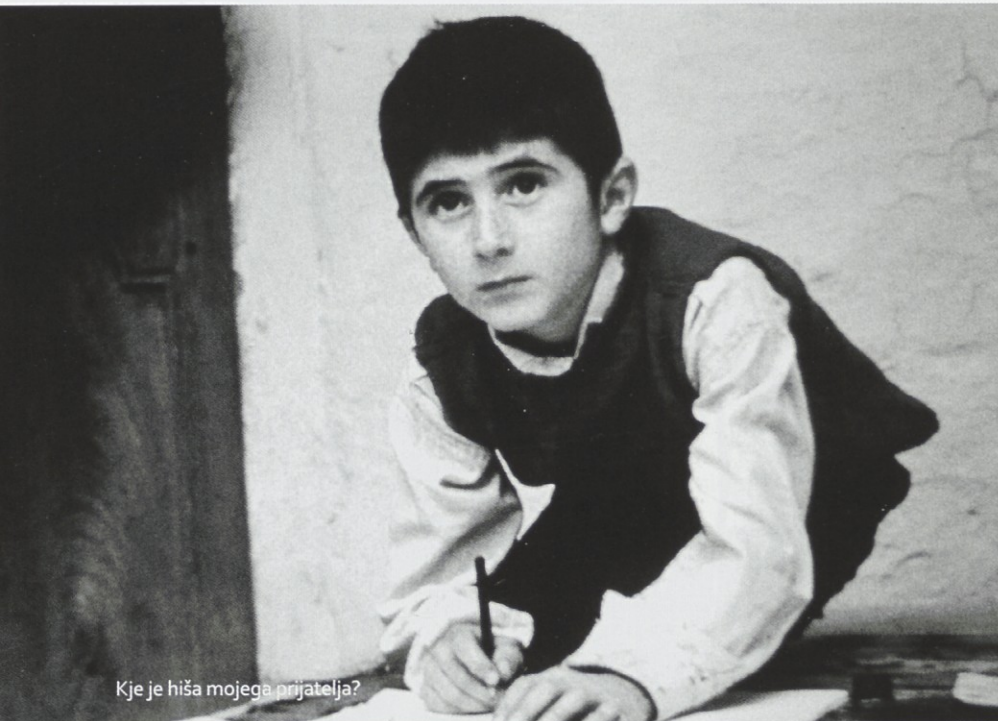
Slovo od učitelja

*V moji, ah, tako kratki noči
ima veter zmenek z listi.
V moji kratki noči ždi muka uničenja
– prisluhni! Slišiš piš temine?
Ta blaženost mi je tuja.
Zasvojena sem z obupom.
Prisluhni, slišiš piš temine?
V noči se nekaj dogaja,
mesec je nemiren in rdeč
in nad slemenom,
ki bi se vsak hip lahko sesedlo,
čemijo oblaki kot sprevod žalovalk
in čakajo rojstvo dežja.
Trenutek in potem nič.*

*Za tem oknom,
drhti noč
in zemlja je utrujena.
Za tem oknom
naju opazuje nekaj neznanega.
Globina zelenila,
položi roke kot goreč spomin
v moje ljubeče dlani.
Narahlo poljubi vznurjenost mojih zaljubljenih ustnic
kot vroč uvid biti.
Veter nas bo odnesel s seboj!
Veter nas bo odnesel s seboj!*

Forugh Farrokhzad *Veter nas bo odnesel s seboj*¹

¹ Ker gre za ljubezensko pesem in v njej dvojino,
bi bil pravičen prevod *Veter naju bo odnesel s seboj*.



Kje je hiša mojega prijatelja?

ne samo njegovih), je ta vseobsegujoči strah povezan s šolo in posebej z domačimi nalogami. Kiarostami je o tem pojavu posnel kar tri filme, dve dokumentarni raziskavi, kot jima pravi, **Prvošolčki** (Avaliha, 1984) in **Domače naloge** (Mashgh-e Shab, 1989), ter t. i. igrani film **Kje je hiša mojega prijatelja?** (Khaneh-ye Doost Kojast?, 1987). Podoba, ki me spremlja in o kateri govorim, je obraz dečka Ahmeda, pravzaprav celo njegovo drhteče bitje, ko pretežni del filma išče hišo svojega sošolca iz sosednje vasi, da bi mu vrnil zvezek, ki ga je pomotoma vtaknil v svojo torbo, drugi deček pa mora vanj napisati domačo nalogo, sicer ga bo učitelj izključil iz šole. Odraslim, na katere se obrača v obsedenem iskanju, se zdi njegova težava neznatna in se komaj zmenijo zanj, za Ahmeda pa je to resnično vprašanje življenja in smrti. Če sošolca izključijo po njegovi krivdi, to pomeni, da je njegovo, namreč Ahmedovo življenje končano, pika. To so občutki, ki so tako živi in vseobsegujoči, da jih ni mogoče dobro odigrati. Podoba Ahmeda, ki tako pristno in srhljivo predstavi otroški strah ter po drugi strani nepopustljivost otroka, da se dokoplje do odrešitve, je navdušujoča učna ura dela z nastopajočimi pri filmu. Tega se namreč ne da ustvariti z uveljavljenimi filmskimi pristopi, z napotki in vajami.

Kaj ostaja? Veliko tega.

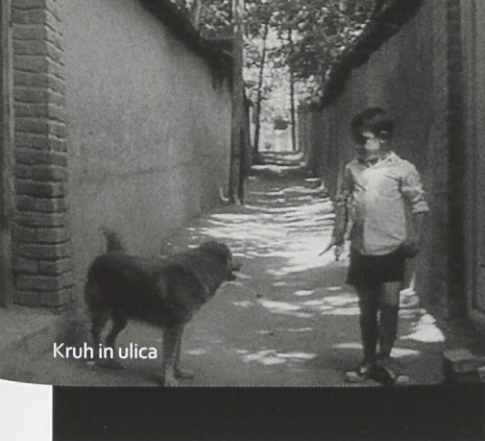
Pred oči mi najprej pridejo tri podobe, trije prizori, ki se mi tudi sicer pogosto javljajo. Prva je podoba dečka, ki lula za drobnim drevesom sredi puste krajine. Prizor gre takole: deček stopi iz avta, da bi lulal. Malo se vzpne po vzpetini, da ne bi tega počel tik ob cesti. Pokrajina je pusta, kamenje in suha trava. Kamera je v avtu, postavljena na točko šoferja, dečkovega očeta, ki s pogledom skozi zadnje stransko okno nasproti spremlja svojega sina. Ko sin v daljavi odpre zadrgo, obrnjen stran od ceste in avtomobila, se v zadregi obrne proti avtu, kjer se sreča s pogledom kamere, se pravi očeta. Vse to je uokvirjeno z okvirom avtomobilskega okna. Trenutek za tem si premisli in steče v levo, kamera mu sledi z zasukom od zadnjega k prednjemu oknu, v katerem se sredi puste krajine odkrije drobno drevo. Deček steče k osamelemu drevesu, stopi za njegovo tanko deblo, ki ga od

daleč niti malo ne skrrije, a z dečkove perspektive dovolj, da tam v miru opravi nerodno dejanje. Iz tega preprostega dogodka Kiarostami s preprostimi filmskimi sredstvi ustvari poetični dogodek, ki v meni živi že dvajset let. V zasuku od enega okenskega okvirja do drugega podoba življenjske prigradnosti preide v natančno izrisano sliko, iz življenja v poezijo, vsakdanjost se v trenutku privzdigne v duhovno podobo: deček in drevo sredi velike, puste krajine. Črte duhovite anekdote se tiho umaknejo v ozadje, v ospredju pa zapoje pesem dveh bitij in neskončnosti okoli njiju. Ta posnetek traja vsega nekaj sekund, kot bežni sunek večnosti sredi lagodnega teka vsakdanjosti.

Druga podoba nosi v srcu veliko večjo zadrego, tisto srhljivo možnost, ki jo tako obupno občutimo v otroških letih, da se bo po naši krivdi zgodilo nekaj nepopravljivega. V Iranu, posebej pa v Kiarostamijevih filmih (vendar še zdaleč

Ko je Kiarostami snemal svoj prvi kratki film, **Kruh in ulica** (Noon va Koucheh, 1970), je potreboval štirideset dni, da je posnel preprost prizor z dečkom, ki se boji stopiti po ozki ulici mimo psa, tako kot si je zamislil. Prizor je želel posneti v enem dolgem posnetku, saj je verjel, da lahko le tako ustvari resnično napetost in pristnost, snemalec pa mu je ves čas prigovarjal, da se tako ne snema filmov, da je treba prizor razkadirati ... Tako Kiarostami kot deček sta v tem filmu izvojevala pomembni zmagi. Deček je premagal strah (Kiarostami je zanj nazadnje kupil novo kolo, ki ga je postavil na drugo stran ulice, in deček je naposled zmogel mimo psa), Kiarostami pa je dobil svoj film in potrditev, da njegov pristop deluje.

Prva stvar, ki je v njegovih filmih navdušujoča, je prav pristnost nastopajočih ljudi; pristnost njihovih



o tistih, ki imajo denar, in tistih, ki ga nimajo.' Hosein je za trenutek pomislil, ali sem to rekel jaz ali on. Na koncu je stavek ponovil. Ko se je zmotil, sem mu rekel, da to niso prejšnje besede ali pa sem dodal drug stavek in se ob tem pretvarjal, da ga je izrekel on. Mesece sem vsakič, ko sem spoznal novega neprofesionalnega igralca, pravil Hoseinu, naj ponovi, kaj je rekel o 'tistih ki imajo denar, in tistih, ki ga nimajo' ter 'tistih, ki imajo streho, in tistih, ki je nimajo'. Počasi je Hosein verjel, da so bili to njegovi stavki in so se mu vtisnili v spomin. Med snemanjem jih je tako naravno ponovil pred kamero. Celo v intervjujih je izjavljaj, da so bili to njegovi stavki. Če je verjel, da je bil to njegov dialog, je verjel zato, ker ga je znal povezati s svojim življenjem. Dialog mu je torej pripadal.«

Zakaj se tako dolgo zadržujem pri na videz malenkostnem elementu mogočne Kiarostamijeve kinematografije? Zato, ker je to temelj, na katerem stojijo in lahko uspevajo ostali čudoviti postopki. Ob filmu *Domače naloge*, v osnovi dokumentarcu, sestavljenem pretežno iz intervjujev z osnovnošolci nižjih razredov o domačih nalogah in drugih težavah v šoli, je takole ponudil pogled v bistvo njegove umetnosti: »Res je, da je film sestavljen iz niza intervjujev, toda če nisi vajen opazovati obrazov otrok, ne razumeš teme. Če ni tega pogleda, potem nobena vrsta filma ne bo zmožna opisati osamljenosti in lepote človeškega bitja.«

Kiarostamijevi filmi so učna ura filmskega in človeškega pogleda.

* *

Filmsko pot je začel dokaj pozno. V mladosti je veliko slikal, potem ga je prevzela fotografija, ukvarjal se je z grafičnim oblikovanjem in posnel veliko reklamnih filmov, ki so spominjali na kratke filme. Ti so mu prinesli povabilo v Kanun, na inštitut za intelektualni razvoj otrok in mladih, pri katerem je posnel svoj prvi kratki film *Kruh in ulica* in pozneje še vrsto kratkih filmov poučnega značaja. Pri tem Kiarostami otrokom ni ponujal naukov in odgovorov, ampak jih je, podobno

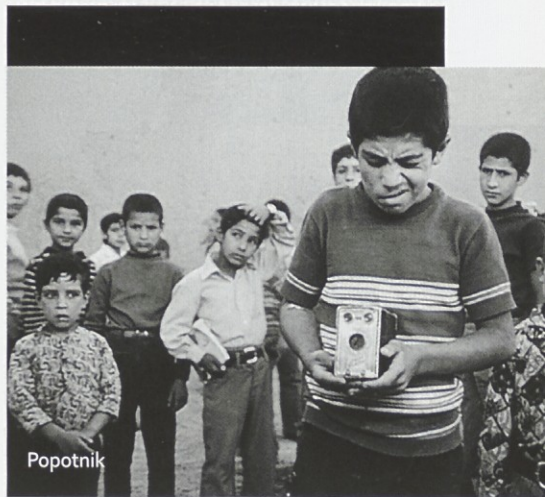
kot pozneje odrasle, postavljaj pred vprašanja in uganke ter jim hudomušno nastavljal ogledala. Kanun ni bil edini razlog, da se je Kiarostami tako dolgo posvečal otroškim junakom, veliko je k temu prispevalo njegovo zasebno življenje; po ločitvi je sam skrbel za svoja sinova in nanju je bil dolgo usmerjen njegov pogled.

Pri Kanunu je posnel tudi prve daljše filme, med drugim celovečerni prvenec **Popotnik** (Mosafer, 1974) o samoraslem dečku, ki se z zvijačami dokoplje do vstopnice in potovanja na nogometno tekmo, pa jo zaradi utrujenosti prespi na bližnjem travniku. Zgodnja dela so pod močnim vplivom italijanskega neorealizma, pozneje pa je vse bolj čutili navdih pioniirja iranskega sodobnega filma, Sohraba Šahida Salesa (sicer štiri leta mlajšega avtorja, ki je študiral na Dunaju, že leta 1975 pa za vedno odšel v Zahodno Nemčijo). Dva njegova filma z začetka sedemdesetih let, **Preprost dogodek** (Yek ettefaq-e sadeh, 1973) in **Tihožitje** (Tab'at-e bijan, 1974), sta porodila novi iranski film in ključno oplodila Kiarostamijevo filmsko misel. Skopa zgodba s preprostimi osrednjim dogodkom, osredotočenost na opazovanje, počasna pripoved, ki namenja pozornost vsakdanjim podrobnostim in pripoveduje s sosledjem slik namesto z dialogom, uporaba naturščikov, pa tudi značilno izpuščanje delov pripovedi, ki povzročijo suspenz in napelje gledalca, da se dejavno vključi v sestavljanje mozaika, ter odprti konci, ki gledalcu prepuščajo,

obrazov, govornice telesa, besed in misli, ki jih včasih ustvarjajo sami, včasih po režiserjevi zamisli. Naj gre za dokumentarni ali igrani dispozitiv (dva pojma, ki sta zlasti pri njegovem opusu komaj uporabna), naj gre za snemanje resničnih situacij, za njihovo rekonstrukcijo ali za izmišljene in natančno zamišljene prizore, ljudje v Kiarostamijevih filmih vselej delujejo zlit z okoljem, prizorom in idejo posnetka. Da je to daleč od samoumevnega, tudi v dokumentarnih filmih, priča večina filmske produkcije.

»Moja metoda je taka: če mora nekdo doživljati strah, ga bom strašil, ali pa ga bom osrečil, če mora biti srečen. Vse mora biti resnično, ne prenašam umetnih čustev. Igralci lahko govorijo, kar hočejo. Omejim se na to, da jim v glavnih potezah razložim, kaj bi morali reči. Pustim jim svobodo, da sami izberejo besede, ki jih imajo raje, sicer lahko postanejo povprečni igralci s povprečno igro. Vseeno pa ni v mojih filmih nič naključnega, četudi ni napisanega scenarija.

Vsem tistim, ki hočejo delati z nepoklicnimi igralci, naj bo jasno: ne moreš dati igralcem stavka, zato da bi ga oni ponovili pred kamero. Uspešni niso niti tradicionalni postopki igre. Doseči moraš, da verjamejo v dialoge, tako da čez nekaj časa tudi sami občutijo čustva, lastna stavku, ki ga morajo izgovoriti. S Hoseinom Rezađjem (*Pod oljkami*) sem se sestajal in pogovarjal eno leto po enkrat tedensko ali vsak drugi teden. Na enem izmed najinih sestankov sem mu sredi pogovora rekel: 'Tisti, ki imajo denar, in tisti, ki ga nimajo.' Ko sva se sestala z direktorjem fotografije, sem Hoseinu rekel: 'Ponovi, kar si mi rekel



da sam dokonča film in ostane v pogovoru s seboj ... veliko tega odmeva tudi v Kiarostamijevem opusu.

Vendar je Kiarostami ustvaril izrazito svojo filmsko govorico, s katero je osvežil nekatere utr(u)jene ali celo zanemarjene temeljne elemente filmske pripovedi, kot so zunanost polja, akuzmatični glas, suspenz, predvsem pa seveda razmerje med izmišljijo in resničnim.

Prelomnico v njegovem opusu je pomenil film *Kje je hiša mojega prijatelja?* (1987), s katerim se je prvič predstavil zahodnemu občinstvu in zanj v Locarnu, ki je tedaj slovel po odkrivanju novih avtorskih imen, prejel bronastega leoparda. Bilo je prvič, da je Kiarostami dogajanje postavil na podeželje, v odročno in pusto pokrajino na severu Irana, ki jo je rad fotografiral in bi morda lahko služila kot njegov avtoportret. Pustinja, vanjo vrezane osamele ceste in v daljavi sem in tja osamelo drevo. Z izjemo filma **Veliki plan** (Nama-ye Nazdik, 1990), ki je nastal nenačrtovano, je ta pokrajina postala dom njegovim filmom za naslednjih petnajst let. Film ima veliko sorodnosti s *Popotnikom*, ki ga je posnel trinajst let prej. V središču obeh je deček, ki ima pred seboj jasen cilj in stopi na pot do njegove uresničitve. Tisto, kar je v *Popotniku* zabavna dogodivščina malega potepuha, se tu prelevi v pravo otroško srhljivko, počivajočo na obrazu malega Ahmeda vsako minuto negotovega iskanja, ki zanj pomeni, kot je bilo že opisano, biti ali ne biti. Zgodba je tu že očiščena do skrajne preprostosti, ni več nizanja odvečnih kratkočasnih

anekdot, srečanja z ljudmi, večinoma odraslimi, pa so kakor postaje, ki včasih stopnjujejo, včasih blažijo suspenz, prilivajo upanje ali poglobljajo nemir obupanega fantiča. *Kje je hiša mojega prijatelja?* je najlepši primer spoznanja, da se največji suspenz nahaja v najbolj vsakdanjih situacijah in da so resnični strahovi in hrepenenja, ki jih doživljamo vsak dan, neskončno močnejši od senc namišljenih svetov.

Naslednji prelomni korak je bil *Veliki plan*, ki ga je posnel po naključju: sredi priprav na drug film je naletel na zgodbo o možakarju, ki so mu sodili, ker se je bogati družini lažno predstavljal za takrat že priznanega režiserja Makhmalbafa. Dokumentaristično sledenje procesu, ki se je ravno tedaj odvijal, in potreba po rekonstrukciji dogodkov, ki so pripeljali do procesa, sta Kiarostamiju ponudila sijajno možnost za vzporejanje in preigravanje strategij resničnosti in izmišljije, resnic in laži, ki so v Kiarostamijevem zrcalu prenosljive tudi v vsakdanje intimno, družbeno in politično življenje. Čeprav nekateri *Veliki plan* ocenjujejo kot največji dosežek Kiarostamijevega opusa, sam vidim v njem tisti film, ki mu je pokazal pot do resnično njegove kinematografije, v kateri mu je uspelo povezati neorealistično dediščino z modernističnimi postopki spodnašanja filmske iluzije, oboje pa prežeti z njegovo slikarsko in fotografsko poezijo.

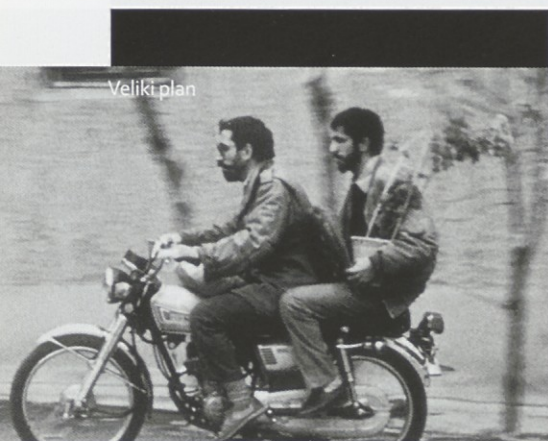
Prvi film, v katerem v celoti zadoni Kiarostamijeva kinematografija, je drugi del Kokerske trilogije **In življenje teče dalje** (Zendegi va digar hich, 1992), kjer rekonstruira svoje iskanje glavnih junakov filma *Kje je hiša mojega prijatelja?* po uničevalnem potresu v pokrajini, kjer so ga snemali. Film nosi in vzdržuje videz dokumentarca, resda z mnogimi liričnimi in meditativnimi odvodi, pa vendar nič v filmu ne daje slutiti, da bi bilo kaj izmišljenega. To omogoča prav tista že omenjena sposobnost, da svoje protagoniste, izmišljene ali resnične, tako pristno zlije v naravno okolje in filmsko pripoved. Po drugi strani pa omogoča nevidno prehajanje med resničnimi in izmišljenimi svetovi, kot tudi nenehno spodnašanje filmske iluzije, ki postane osrednja točka njegove zveze

z gledalcem. Mnogi prizori, ki v tem filmu delujejo pristni in resnični, celo naključni, se v naslednjem filmu, **Pod oljkami** (Zire darakhatan zeyton, 1994), izkažejo za povsem izmišljene. Toda tu se zrcalni odsevi resničnosti in izmišljij šele pričnejo, kajti po razkritju iluzije za nazaj je čisto mogoče sklepati, in človek se rad spravi v vlogo takega detektiva, da je tudi to dejanje lahko izmišljeno in je morda tisto prejšnje vendarle resnično. Izgubljen v neskončnih odsevih iluzij resničnosti in izmišljij lahko gledalec kmalu ugotovi, kako malo pomembno je, ali je nekaj izmišljeno ali resnično. »Naj gre za dokumentarec ali igrani film, vse je velika laž, ki jo postrežemo gledalcu. Najpomembnejše je, da gledalec ve, da nanizamo vrsto laži, da bi prišli do večje resnice,« je moto Kiarostamijeve kinematografije, kajti edino, kar je resnično, je dogajanje v vsakem gledalcu. Film mu lahko le povrne z novimi pokrajinami in ga pospremi na pot.

**

V tem smislu so pomembna lekcija zaključki Kiarostamijevih filmov. Od vsega začetka za njegovo filmsko snovanje velja maksima, da je potovanje pomembnejše od cilja. »Kot vemo, je iskanje eden od elementov vzhodnih filozofij. Gre za iskanje brez cilja, saj je v resnici že samo iskanje pomembno in zato vedno iščemo razlog, ki bi nas silil, da se premaknemo ... Gre za potovanje brez konca ...« Konci njegovih filmov zato ne prinesejo razrešitve, kaj šele odrešitve. V prvem delu njegovega opusa filme običajno zaključuje s podobo, ki je čustveno močna, vendar naravnana nazaj na prehojeno pot, ne k izhodu iz filma, ampak k novemu vstopu vanj. »Najlepši je tisti film, ki se godi v gledalcu po odhodu iz kina,« je rad rekel Kiarostami.

V filmu *Popotnik*, v katerem deček ves film obsedeno išče in najde pot do ogleda nogometne tekme, pa jo potem utrujen prespi, je na koncu podoba praznega stadiona. Vendar to ni podoba praznega stadiona, to je zelo jasno podoba praznega stadiona po tekmi, saj veter vsenaokrog prenaša časopise, na katerih so sedeli gledalci.



Veliki plan



Veter nas bo odnesel s seboj

Vendar ta podoba ni toliko žalostni, bridko ironični zaključek fantove pustolovščine. Dovolj dolgo traja, da je v plesu papirjev mogoče še enkrat videti vso pot, ki je vodila na to prazno točko, in vso izkušnjo te poti. V filmu *Kje je hiša mojega prijatelja?* je zaključna podoba v tem še bolj jasna. Ko Ahmed vendarle pravočasno prinese v šolo sošolčev zvezek z narejeno domačo nalogo, se ob učiteljevem listanju na odprti strani odkrije posušena roža, spomin na strašno izkušnjo preteklega dne, ko mu jo je sredi obupanega iskanja prijatelja podaril stari mož. S takšnimi konci se filmi zavijajo vase in pospremijo gledalca nazaj na prehojeno pot.

Nekoliko drugače delujeta konca drugih dveh filmov Kokerske trilogije, *In življenje teče dalje* ter *Pod oljkami*. Prvi se konča ravno v trenutku, ko oče naposled najde prevozno cesto do Kokerja. Kamera od daleč spremlja pot avtomobila, ki ima težave z dolgim strmim klancem, in ko je v drugem poskusu videti, da mu bo le uspelo, se oglasi glasba, klasični divertimento, mislim da Mozartov, kamera pa pusti, da avto odpelje naprej. Podobno, le da bolj čustveno zavezujoče, se odvije sklepni prizor filma *Pod oljkami*. Hosein, ki je priložil v snemanje filma

samo zato, da bi bil blizu Tahereh, in ji potem ves čas neuspešno dvori, jo ob zaključku snemanja spremlja po poti, ki vodi do sosednje vasi, ona pa se kot vselej zanj sploh ne zmeni. Hosein ve, da je to zadnja priložnost, kajti ko bo odšla, je ne bo več videl. Ko prideta na vrh pobočja, obupani Hosein zastane, Tahereh pa nadaljuje pot v dolino. Nekaj časa jo tako opazuje, odhajajočo ljubezen pod oljkami, potem pa vendarle še enkrat steče za njo in ji dolgo sledi po dolini, kjer sta v daljavi le še komaj razpoznavni točki. V nekem trenutku točki zastaneta in hip zatem ena začne teči nazaj proti pobočju, druga pa nadaljuje pot po dolini. Tudi tu se oglasi Mozartov divertimento, ki potrdi, kar je gledalec že zaslutil, da je bil ljubimec tam daleč očitno vendarle uslišan. Tisto, kar je pomembno in pomenljivo, je, da se obe zgodbi iztekata tako dolgo in tako daleč od oči, da ima gledalec dovolj prostora in časa, da tako rekoč sam postane ustvarjalec zaključka. Prav zato, ker se nekaj godi tako daleč, se odpre prostor za misli in čustva, ki niso vodena ali izzvana, ampak se svobodno porodijo v gledalcu.

V naslednjem obdobju je Kiarostami razmišljal o filmskem dispozitivu, v katerem bi se lahko kot režiser povsem umaknil gledalcu, in zdelo

se mu je, da bi mu to možnost lahko ponudila nova digitalna tehnologija. Po nekaj poskusih, med katerimi je bil najuspešnejši film *Deset* (Dah, 2002), je nazadnje pristal pri klasičnem igranem filmu. Zakaj se je odločil za ta korak, temu nisem več sledil. Ne nazadnje je že davno pred tem korakom, ki ga je odpeljal iz Irana v Pariz (in od tam v Italijo ter na Japonsko), sam dobro predvidel svojo usodo, ko je odgovarjal na pogosta vprašanja, zakaj vztraja v Iranu: »Če vzameš ukoreninjeno drevo in ga presadiš na drugo mesto, ne bo več obrodilo sadov. In tudi če bo obrodilo, ti sadeži ne bodo tako dobri. To je zakonitost narave. Če bi zapustil svojo domovino, bi bil kot tako drevo.«

* *

Z vetrom sem prišel
na prvi dan poletja.
Veter me bo odnesel s seboj
na zadnji dan jeseni.

Abbas Kiarostami, *Sprehodi z vetrom*