

IRANSKA KINEMATOGRAFIJA

REVOLUCIJE NE LE SPREMINJAJO SVET,
TEMVEČ GA TUDI UNIČUJEJO

Nekega toplega avgustovskega dne 1978. — v zadnjem letu vladavine šaha Mohammada Reze Pahlavija — so v kino Rex v Abadanu, centru ene največjih naftnih rafinerij sveta, vstopili trije moški. Vsak je imel vrečo, v kateri je bilo visoko oktansko gorivo, in vžigalice. Ko so kupili vstopnice, so se razkropili med občinstvo, da bi gledali film 'Masud Kimiaija,' film o nekem prestopniku, ki hoče izigrati oblast. Med projekcijo so zapustili svoja mesta, nastavili gorivo na vse tri izhode in prižgali. Dva sta / zapustili dvorano, tretji pa ni utegnil zbežati in je zgorel skupaj s tristo gledalci.

Abadan, ki je bil vse do takrat relativno miren, se je prav s tem dogodkom pridružil splošni revolucionarni vstaji proti šahu in njegovi oblasti. Od tega trenutka dalje je požig kinodvorane dobil simboli pomen tudi zato, ker je bil iranski režimski film preveč podoben zapadnjaškemu — prepoln nasilja in seksa. To je bil simbolni »požig« ekonomskega in kulturnega sistema šaha Pahlavija. Vse do vzpostavitve nove islamske vlade, manj kot leto dni kasneje po dogodku v kinodvorani Rex, so v vsej deželi požgali 180 kinodvoran (32 samo v Teheranu), nekaj so jih za vedno zaprli, aktivnih je ostalo le 256. Imena kinodvoran, ki so ostale, so večinoma zamenjali — zapadnjaško zvoneča so nadomestili z islamskimi in takimi, ki spominjajo na tretji svet. V Teheranu je kino »Atlantik« postal kino »Afrika«, »Empire« »Neodvisnost«, »Royal« »Revolucija«, »Panorama« »Svoboda«, »Krona« »Mesto umetnosti«, »Golden City« »Palestina«, »Polidor« »Jeruzalem« in »Ciné Monde« »Upor«...

Toda kljub napadu na kinematografijo je religiozni establishment vztrajal, da nasprotuje le izrabi filma, ne pa instituciji kot taki. Ajatola Ruhollah Homeini je na prvem pomembnejšem nastopu dejal: »Ne nasprotujem filmu, radiu in televiziji — film je moderen izum, ki se ga moremo posluževati pri vzgoji ljudi. Kot veste, pa se je uporabljal za usmerjanje na kriva pota naše mladine.«

Takoj po padcu šaha Reze Pahlavija, po ustanovitvi Islamske republike, po zasedbi ameriške ambasade v Teheranu, po ujetnistvu (444 dni) 52 ameriških talcev, vse do izvolitve prvega iranskega predsednika (torej med pribli. 1978 in 1982) so negotove ekonomske in politične razmere povsem zaustavile investicije v kinematografijo. Laže je bilo ponavljati stare filme in uvažati tuje. Prevladoval je uvoz »spaghetti westerns«, japonskih karatê filmov in ameriških komedij. Toda nad vsemi so dominirali filmi iz dežel sovjetskega bloka (npr. leta 1981 je od 213 uvoženih filmov bilo kar 74 iz vzhodnega bloka oziroma od teh 69 iz SZ). Načelo »importa« je bilo skratka podvrženo zahtevi, da mora film prikazovati razredni boj oziroma boj populacije, ki jo izžema kolonializem.

Prva prepoved domačim avtorjem je bila cenzura seksualnih prizorov. Z

utemeljivijo, da to »pripomore islamski revoluciji.« V tam namen se je najpogosteje uporabljala metoda »magic marker« — barvanja golih nog in ostalih razgrnjenih delov telesa. Ko je to odpovedalo, so uporabili bolj drastične metode in določene scene enostavno izrezali. Tako od nekaterih filmov, ki so nastali pred ustanovitvijo Republike, ni ostalo skoraj nič več. Toda cenzura ni veljala le za »lahke« filme, temveč tudi za dela »progresivnih« cineastov novega iranskega filma. Tako so npr. film »Štiridesetletna« (1979) skrajšali iz dveh ur na eno uro. Cineaste so psovali z »nemoralneži« in »kurba-mi«, poleg tega so jim podtikali ideološke predikate in jih povezovali z zapadnjaškimi (šahovimi) ekscesi oziroma s Savak — tajno policijo. Na ta način je mnogo javnih delavcev zapustilo Iran ali pa sploh nehali delati. Skratka, nova oblast je začela s čistko in usmerjenimi metodami: na začetku leta 1979 je revolucionarna oblast npr. objavila oglas, v katerem je pozvala deset najbolj znanih iranskih igralcev na neke vrste razgovor oziroma »učno uro«.

Da bi jih »pomirila«, je navedla, da je podobno skupino pred njimi izpustila potem, ko so zagotovili, da bodo spremenili način življenja in da ne bodo delovali proti islamu. Nekaj lastnikov kinodvoran so zaprli z izgovorom, da so razpečevali pornografijo, drogo, podpirali prostitucijo in se ukvarjali z nelegalno trgovino. Producenta Mansurja Beqeriana npr. so zaprli, ker naj bi produciral filme v Izraelu, skupina islamskih ekstremistov je nadalje zahtevala smrtno kazen za sedemnajst igralcev, producentov in režiserjev, ker so posneli »nasilne in pornografske filme«. Producenta Medhijia Misaqiyeha so, potem ko so mu zasegli vse imetje in kinodvorano, zaprli. Nikoli ni bilo jasno, zakaj, toda njegov kolega, ki živi v ZDA, je nedavno v nekem intervjuju izjavil, da je Medhi pripadal religiji Baha'i, izpuščen pa naj bi bil v trenutku, ko se ji je odpovedal.

Mnogim igralcem so preprečili nastopanje v filmu in TV. V filmu **Prebivalci pekla** (1982), ki obravnava iraško-iransko vojno, so nastopali nekateri znani igralci iz obdobja Pahlavija. Občinstvo je bilo nad filmom izjemno navdušeno, toda kritiki so ga sesuli — ne le zato, ker so bili angažirani ti igralci, temveč tudi zato, ker so igrali vloge žrtev. Po njihovem mnenju je bila to izdaja in onečaščenje pravih vojni žrtev.

Ko se je po štirih letih odsotnosti režiser Bahman Farmanara vrnil v Iran, so mu prepovedali, da bi ponovno zapustil deželo. V nekem intervjuju je dejal, da so ga petindvajsetkrat zasilševali in včasih so na mizo kakor po naključju postavili pištolo. »Obsodili so me, da sem snemal protislamske filme.« Film, ki ga je začel snemati še v šahovem obdobju (Druge sence vetra, 1978), so po revoluciji vrteli le tri dni — preden ga seveda niso prepovedali. »Neumno je,« pravi Farmanara, »da sta tako

šahov kot islamski režim, ptičje strahilo, ki v filmu terorizira neko vas, interpretirala kot simbol vlade.« Na vse te zavora je leta 1981 odgovorila skupina naprednih cineastov, ki je v odprtem pismu, naslovljenemu iranskemu ljudstvu in vladi podčrtala, da po dveh letih »svete revolucije za neodvisnost,« ne le Revolucija ni uspela prevzeti lastne vloge v strukturi filmske industrije, temveč je vztrajala na podobni odvisnosti kot prejšnja vlada. V naslednjih letih, do pribli. 1986, je trda islamska linija definitivno prevzela vso moč, še posebej ob iransko-iraški vojni. Sicer pa se nova oblast bistveno ni razlikovala od bivše: medije in film so kontrolirale velike organizacije, ki so jih držali v rokah sorodniki ali prijatelji vladajočih. Leta 1982 je ministrstvo, v želji, da bi se izoblikovala t.i. islamska filmska umetnost, izdala serijo norm, ki so dovoljevale prikazovanje le tistih filmov, ki ne nasprotujejo monoteističnemu islamskemu religioznemu principu, ne žalijo vrednot in religioznih avtoritet, ki ne vzpodbujajo prostitucije, prekupevanja, korupcije in narkomanije, ki ne prikazujejo nasilja, ki ne žalijo in ne napadajo okusa občinstva, ki ne zanikajo ekonomske in socialne samozadostnosti in neodvisnosti, ki ne vzpodbujajo kulturološkega, političnega in ekonomskega vpliva tujih držav, ki so v nasprotju vladajoči politiki... Prepovedali so tudi vse tiste filme, ki vzpostavljajo dvome ali celo negirajo monoteizem, vlogo Revolucije, pravičnost Boga, vlogo iranske/islamske Republike pod vodstvom ajatole Homeinija.

Ti normativi so omogočili tudi večjo kontrolo nad uvozom tujih filmov. Se vedno prevladujejo filmi, ki prihajajo iz vzhodnega bloka. Kljub anti-ameriški nastrojenosti pa je v Iranu mogoče videti kar nekaj filmov, ki prihajajo iz Zahoda, kajti pragmatistično nastrojene iranske službe upoštevajo pač pravilo, da je vse dobro, kar ne načenja islamskih vrednot. Tako so uvozili **Vojno zvezd**, **Bližnja srečanja tretje vrste**, **Deset božjih zapovedi**... večino filmov pa so premontirali ali zrezali, da ne bi preveč spominjali na Zahod. Filma **Nevada Smith** so se npr. lotili tako radikalno, da ga je neka iranska filmska revija zamenjala za nov iranski film.

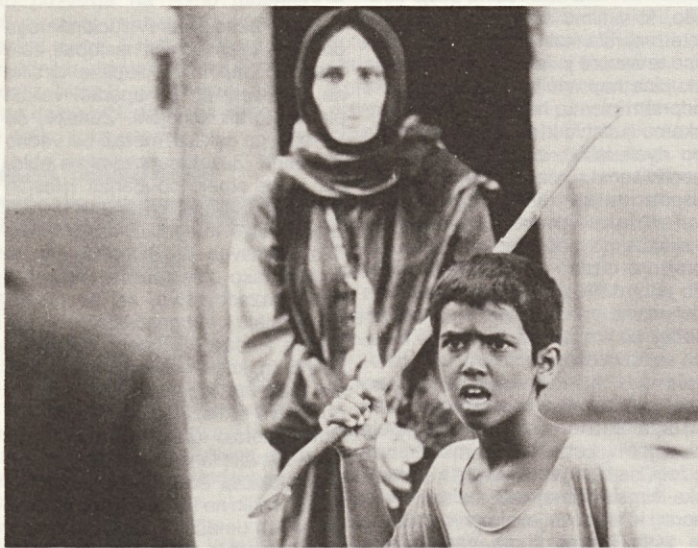
Vsak film mora — preden pride do občinstva — skozi nešteta sita — vse od pregleda začetne ideje, natančne kontrole scenarija do odobritve vsakega igralca in tehnika posebej... in seveda do končnega pristanka za javno prikazovanje (vključno s tem, v kateri kinodvorani se film lahko predvaja). Za primer: v letu 1982 je od skupno 88 pregledanih scenarijev dobilo zeleno ludo 17 del... Ministrstvo za kulturo bdi tudi nad propagandnim materialom — ženski obrazi npr. so na filmskih plakatih še posebej prepovedani, ker naj bi le-ti občinstvo zavajali. Današnji iranski film ima še vedno tri tabu teme: erotiko, politiko in ideologijo. Ustvarjalci jih imajo že apriori v registru.

Erotika

Velike zvezde predrevolucionarnega obdobja ne smejo več nastopati, celo izjemno lepe in seksapilne igralk ne. Režiserji so pri uporabi velikih planov igralk omejeni. Ženske, še posebej pa deklice, morajo biti vedno oblečene. Zaželeno so temne obleke, ki ne smejo poudarjati telesnih oblin. Živopisane in modne obleke lahko nosijo le igralk, ki interpretirajo negativne like. Nema lokrat pa so tudi tako oblečene negativke izzvale nazadovljestvo, saj so menili, da navajajo k »bogastvoželjnim« občutjem. Priporočljivo je, da so ženske pokrite in, kolikor se zgodi, da se jim vidi malo las, tvegajo, da jih bo širše občinstvo skritiziralo. V kostumskih filmih, morajo igralk uporabljati lasuljo. Ženske lahko maskirajo le ženske. Oblečila so izključno islamska in ženske jih ne slečejo niti v spalnici. Če je film umeščen v predrevolucionarno obdobje, uporabljajo izključno postrevolucionarne kode — četudi so sperti z logiko. Fizični kontakti med spoloma absolutno niso dovoljeni. Preprost stisk rok je največ, kar si igralca lahko dovolita — pa še to le v primeru, če sta resnično poročena. Prepovedana sta tudi ples in glasba oziroma petje. Izjema so le tradicionalni plesi, toda le-te lahko izvajajo izključno moški. Da bi se pač izognili cenzurnim posegom na račun zavajajočih žensk oziroma ženske kot objekta poželjenja, večina filmov že na samem začetku izključijo ženske like iz gre. Če že so, so statične, prekrite, brez izraza (dobesedno, saj so približani plani omejeni)... Neki postrevolucionarni režiser je celo svetoval, naj bi ženske prikazovali izključno v sedečem položaju, saj bi na ta način obvarovali občinstvo pred pogledom na zadnjico. Na ta način bi se občinstvo bolj osredotočilo na sporočilo filma. Dovoljeno je celo potvarjanje realnosti — ženske npr. v prisotnosti moža, otrok ali bratov v resnici niso obezane, da se zavijajo v klasično oblačilo. Na filmu pa se morajo. Znan je primer, ko sta se moški in ženska, ki sta igrala moža in ženo, morala poročiti med snemanjem, sicer bi ne smela dokončati filma skupaj.

Politika in ideologija.

Načelo, ki ga je vzpostavila oblast v desetih letih politične konfuzije in osmih letih vojne z Irakom, je bilo več kot preprosto: vsakršno namigovanje na demokracijo bi »okrepilo sovražnika in ogrozilo revolucionarno prizadevanja.« Glavni moto ali osnovni moralni princip — tako v vojni kot v »svobodi« — je ohranitev revolucionarne morale. Zato se skoraj vsak novejši iranski film konča s happy endom. Socialna kritika je v glavnem omejena na predhodno oblast. Govori se lahko le o nekaterih problemih, kot so npr. droga, prekupevanje, kraja ali izkoriščanje — toda brez kakršnegakoli poskusa iskanja vzrokov. Tovrstne sodobne teme so še posebej neprimernave, saj se v primerih, ko nastopajo vladni organi



RAZMIŠLJANJE

(npr. policija), vrine še dodatno odobritveno ali zavrnitveno telo. Če je v scenarijski zasnovi npr. negativen lik, podkupljen policaj, nemoralnež ali špekulant, mora dodatna komisija preveriti, ali kritika oplazi posameznika ali sistem, ki ga zastopa. V primeru, da gre za drugi razlog, je scenarij odbit.

Novi iranski film se pogosto vrača v šahovo obdobje in k njegovi tajni policiji Savak, k problemom ruralne populacije, k možnim vplivom Zahoda, k religioznim temam žrtvovanja in k vojni z Irakom. Najbolj priljubljen je bil – vsaj v začetku osemdesetih – šah in zgodbe na temo oboroženega odpora proti njegovi vladavini. Površno so oponašali film noir, saj so »revolucionarji« prevzeli vlogo gangsterjev. Tu je malo vrednih del. Skupina dobrih režiserjev je s sloganom, da so njihove super osem milimetrske kamere močnejše od kakršnegakoli orožja, posnela ogromno materiala na temo iraško-iranske vojne. Toda le dva filma sta se pojavila v javnosti. Osem režiserjev je na fronti umrlo. Koliko slabih senzacionalističnih in avanturističnih filmov na temo vojne z Irakom posnamejo,

priča že dejstvo, da imajo v Teheranu vsako leto festival vojnih filmov. Iz vsega tega ni težko sklepati, kako se rojeva iranski sodobni film. Dolga tradicija represije je cineaste »usmerila« v izjemno simbolni filmski jezik, prepoln alegorij in metafor. Zanimiva je zgodba o animiranem filmu **Mišje mesto**, ki je nastal pod islamsko vlado (1985). Film se z enostavno nerafinirano risbo obrača predvsem na otroke. Toda to, zaradi česar je tako zaslovel med starejšim oziroma »odraslim« občinstvom, je dejstvo, da opisuje skupino miši, ki bežijo iz svojega mesta, misleč, da jih preganja tiranska mačka. Ko jih mačka ujame, jo miši s skupnimi močmi, skratka kolektivno, dotolčejo in pred njimi je krasno novo mesto, v katerem se cedijo vse miškam ljube do brote.

V simbolno govorico zavita filmska dela – kot način »surfanja« cenzurnih kodov – pa so po drugi strani filmsko proizvodnjo usmerjala v klanovstvo in hermetični elitizem. Intelektualci »so vedeli«, toda množicam tega vedenja niso mogli posredovati. Oblasti je bil ta sindrom pravzaprav všeč: disidentom je sicer pustila govoriti, razumel jih pa tako tako ni nihče. V sedemdesetih, ko je oblast postala absolutna, ko so zamrle tleče iniciative osveščenih posameznikov, se je inteligenca obrnila proti sami sebi in začela dvomiti o tem, kar resnično misli. V tistem trenutku torej ni več mislila. Ali pa je mislila le zunaj iranskih meja.

Na mednarodni Mostri novega filma v Pesaru smo videli kar nekaj novejših iranskih filmov (sicer nič iz retrospektive šahove vladavine). In vse prejšnje trditve o zatekanju h komornim občečloveškim temam, ki jih prežemajo dejanja, vedno razrožljiva s pomočjo simbolnih aplikacij, zagotovo držijo – kot tudi drži že zapisano dejstvo, da ni iranskega filma, ki bi se ne končal srečno, s pravilnim moralnim naukom ali pomiritvijo do zadnjega trenutka še sprtih misli in ljudi. V filmu **Onkraj ognja** K. Ayyarija npr. v zadnjem kadru poslušamo valček Na modri Donavi. Hreščeči iz nekega tranzistorja v naftnem blatu. Tam je pristal potem, ko sta se stepla brata, ki se skozi ves film poskušata pobiti zaradi nepravilno razdeljenih materialnih dobrin. Nekaj drobiža sta dobila kot nadomestilo za dom, ki so jima ga odvzeli, da bi zgradili rafinerijo (ki jo, mimogrede, vodijo le z interesom motivirani in alienirani tuji). Eden od bratov je pacek in je imetje investiral v spreje, kolonjske vodice, zlate zobe in sintetične barvaste srajce – v bistvu pa ni nič na boljšem od drugega brata (ki se sicer ni prodal in je zato moral v zapor). Skratka, njun boj za predmete, njuna slepost se konča z zmago pravičnega načela, da stremuje za »predmetnim svetom«, da posnemanje materialnim dobrinam zavezanih neokolonialistov, ne prinaša sreče – na kar jih opozori nemo dekle, čistokrvno utelešenje tradicije, vere, skromnosti, odrekanja in žrtve. Čeprav oba poražena – bila sta oba eksplodirana – ostane eden zmagovalec; jasno, da tisti, ki nima grešnih želja, da bi postal drugačen in da bi se kinčal z »umazanim« denarjem.

Druga logična posledica, ki sledi situaciji, v kateri imaš roke skoraj popolnoma zavezane, je način, ko poskušaš predmet, ki ga tipaš z zavezanimi rokami, gnetiti čim bolj senziбилno, čim bolj umetelno, na način skratka, ko je do zadnjega živca

angažiran vsak prst posebej – četudi je roka v celoti nemobilna. Iranski filmi so zatorej bogati tam, kjer sicer ne bi pričakovali: v detajlu, v izrezu, v fotografiji, v – če se mu lahko prepustimo – lirizmu, nostalgiji, »jesenskosti« in pomenski negibnosti, ki že z zaustavljenjo, kaj šele z gibljivo sliko hoče dosegati učinek – recimo estetskega ugodja, tistega ugodja, ki ga sicer druge nado-mešča odločna in eksplicitna pripoved, akcija, spektakularnost ali pa tematika, s pomočjo katere naj bi se revidirala politična mišljenja. Tujec lahko zato take filme bere večpomensko in kadrom pripisuje poslanstva, ki jih le-ta razen oniričnega – mogoče sploh nima. Sprašuje se lahko npr., zakaj režiser kadrira poglede skozi okna. Zato, da bi podčrtil pogled nekoga, ki ostaja zunaj meje, ki jo zarisuje okvir v zid montirane odprtine? Zato, ker je ta, ki gleda, v temi, in ker je to, kar gleda, svetloba? Zato, ker je črta biti zunaj in biti znotraj zarez, ki jo moramo prenašati ne glede na to, ali jo potrebujemo ali ne? Zato, ker je vsako zatočišče, votlina, streha, zid, skrivališče ali dom, odvisen od pogleda, ki ga nudi vse to? Ali preprosto zato, ker je okno tisto, ki podvoji izrez posnetku, ki ga še enkrat omeji in s tem opozori na njega samega?

Ali zato, ker je igra senc, temnim, svetlob... praigra vsega filma?

Kdo bi vedel, predvsem pa, zakaj bi razlagali iz konteksta vzete slike in jim z besedo dajali pomen, ki je lahko tako subjektiven, da bi bil edini njegov namen ta, da fascinira s subjektivnostjo samo.

Kar pa je zagotovo objektivno in s stališča vsega napisanega sploh ne nepričakovano, še manj pa fascinantno, je dejstvo, da večina, če ne že skoraj vsi filmi, ki sem jih letos v Pesaru videla (o selekciji pa človek ne more soditi, kolikor ne pozna celote), so filmi z otroki, o otrocih, med otroki ali vsaj s »spremnimi« otroci. Zakaj, pa lahko iz vsega navedenega sklepate sami. Otroci so bili vedno (naše) upanje, otroci so živeli posledice naših upanj, otroci so tisti, v katerih so se odsevali odrasli, otroci so produkt odraslih, so njihova posledica, oni so apriori nedolžni in s svojo nevednostjo za igre odraslih razmejujejo zlo od dobrega. Otroci nosijo posledice iranske iraške vojne, travmatizirani so z njo, prevzemajo tradicijo umnih očetov, z njimi dovoljeno zlobo manipulirajo mikro-sistem, v katerem na nekakšen način pač morajo preživeti. Toda vsi so pošteno in zaradi njih bo veliki projekt vzgoje drugačnega srca tudi preživel.