

# W imię Boga litościwego, miłosiernego. Kinu, na jego stulecie

Autotematyczne filmy Mohsena Makhmalbafa

ANNA CHLEBDA

*Kino jest jednocześnie magiczne i estetyczne.*  
Edgar Morin<sup>1</sup>

*Krótko mówiąc, kino (...) nie jest prawie nigdy  
tym, czym ciągle wydaje się być. W tym sensie  
byt-kino jest jak marzenie senne.*

Parker Tyler<sup>2</sup>

Zbliżające się obchody stulecia kina zainspirowały Mohsena Makhmalbafa do realizacji filmu będącego hołdem dla X muzy, a w szczególności dla tradycji kinematografii irańskiej. *Szach perski, aktor filmowy* (*Naseroddin szach, aktor-e cinema*, 1991) należy bowiem do grona tych niezwykłych arcydzieł, które w fascynującej formie niosą głęboką treść pełną kulturowych odniesień. Akcja filmu rozgrywa się na dworze historycznego władcy, irańskiego szacha Naseroddina (1848-1896) oraz jego następcy, syna Mozaffaroddina (1896-1907). Nadworny fotograf, stylizowany na Charliego Chaplina Mirza Baszi<sup>3</sup>, udaje się z szachem do Francji, by sprowadzić do kraju tajemniczy wynalazek Zachodu – kinematograf. Bohater opuszcza ukochaną dziewczynę Atyeh, by zająć się sprawą kina. Pusty skarbiec uniemożliwia jednak realizację filmu, dlatego też szach wysłał operatora na dwór swego syna. W wyniku pomyłki Mirza Baszi znalazł się w zakazanym haremie ojca szacha – Naseroddina. Podczas projekcji filmu *Dziewczyna z Lurystanu*<sup>4</sup> władca zakochuje się w głównej bohaterce – Golnar. Postać magicznie wychodzi z ekranu, przenosząc się na dwór szachinszacha. Zafascynowany jej pięknnością władca, ku zazdrości swojej pierwszej żony, zamyka Golnar w haremie, a następnie, zaniedbując obowiązki głowy państwa, przeobraża dwór w salę kinową. By zdobyć wdzięki niewiasty, postanawia przeobrazić się w aktora filmowego. Z pomocą śpieszy mu natychmiast nadworny fotograf, sugerując szachinszachowi wcielenie się w rolę krowy. Jest to świadome nawiązanie Makhmalbafa do legendarnego filmu Dariusa Mehrjouiego. Pomostem między dwoma utworami jest aktor, Ezzatollah Entezami, filmowy szach, który grał niegdyś głównego bohatera *Krowy*. Oszałały z miłości władca traci zmysły. Utożsamiając się z odgrywanym przez siebie zwierzęciem, zjada wycięte

z ocenzonego filmów taśmy. W finale nadworny fotograf zostaje ścięty na gilotynie, a scenariusze proponowane do realizacji zniszczone.

### Aby zasłużyć na przyszłość

Film porusza problematykę relacji pomiędzy kinem a władzą, która je nadzoruje. To kwestia szczególnie ciekawa w kontekście rygorystycznej cenzury instytucjonalnej w Iranie, a także wobec osobistych doświadczeń reżysera. Makhmalbaf wyraźnie podważa autorytet władzy, ukazując szacha w formie karykaturalnej. Szczególnie ostro krytykuje przedstawicieli cenzury. Przeniesiony w czasie fotograf Mirza Baszi, ogłoszony winnym *fotografowania w błogosławionym haremie*, zostaje skazany na dekapitację. Fotograf broni się, powołując się na użyteczność funkcji operatora kinematografu, jaką piastuje, a następnie przedstawia projekty filmów, które pragnie zrealizować: *Mam niespisaną opowieść o reżyserze, który szuka tematu i spotyka zaciętego wroga kinematografu. Reżyser filmuje jego codzienne życie. Mężczyzna, ujrawszy się na ekranie, wreszcie dostrzega kinematograf. Historię tę zatytułowałem: „Pan Hadzi”, aktor kinowy*<sup>5</sup>.

Jednak ostrze gilotyny opada i z hukiem rozcina scenariusze Basziego. Szach odrzuca historie zaangażowane społecznie oraz filmy opowiadające o jego osobie, widząc w nich niebezpieczeństwo dla swojego autorytetu. Z artystą wyraźnie sympatyzuje magik Emir Kabir. Opowiadając się przeciwko władcy i otaczającym go decydom, podpowiada Basziem, by zwrócił obiektyw na siebie. Scena ta jest silnie nacechowana autobiograficznie. W kostiumie z początku wieków Makhmalbaf mówi o teraźniejszości Iranu, w którym wiele filmowych arcydzieł jest niszczone przez niekompetentne organa cenzury państwowej. Nadworny sekretarz czyta dekret regulujący sprawy kinematografu: *Kinematograf nie może wyświetlać żadnego ruchomego obrazu ani przekazywać żadnych słownych aluzji, jawnych bądź ukrytych, krótkich bądź rozbudowanych, które byłyby pogardliwe, krytyczne czy też sceptyczne względem osoby szacha. W stosunku do dowódców, policjantów, pracowników sądu czy zarządców prowincji ani ich dalekich czy bliskich krewnych opowieść nie może zawierać żadnych uwag wrogich, krytycznych, ostrych. W przeciwnym razie reżyser zostanie aresztowany, skrzynia kinematografu skonfiskowana, pieniądze państwowe odebrane, zarząd miejski obciążony, powszechne poczucie przyzwoitości uratowane!*<sup>6</sup>

Reżyser wyraźnie utożsamia się z postacią nadwornego fotografa. Należy pamiętać, że dwa poprzednie filmy Makhmalbafa, *Noce nad Zayande Rood* (*Shabhay-e Zayende Rood*, 1991) i *Czas miłości* (*Nobat-e Asheghi*, 1990), nie zostały dopuszczone do dystrybucji w kraju. Opowieść o reżyserze, który szuka tematu i spotyka zaciętego wroga kinematografu, jest inspirowana jego własną biografią artystyczną. Pomysł filmu *Pan Hadzi, aktor kinowy* zapowiada autotematyczne filmy Makhmalbafa, które przybierając formę metafilmowych rozważań, stały się wyznaniem artystycznym filmowca.

Wizualnym przedstawieniem poruszanego problemu są obsesyjnie powracające w filmie motywy cięcia. Gilotynowane są scenariusze Mirzy Basziego. Zamieszkujące harem faworyty uzbrojone w nożyczki obcinają warkocze dziewczyny z Lurystanu, zaś antropomorfizowane fragmenty pociętej taśmy fil-

mowej atakują szacha. Baśniowa konwencja uwypukla wszechobecny strach przed symbolicznym cięciem, tu konkretnie montażowym wycięciem nieakceptowanych klatek filmowych. W finale utworu odrzucone przez szacha taśmy stają się dla niego zagrożeniem. On sam natomiast, całkowicie ubezwłasnowolniony, zostaje zdegradowany do roli zjadającej je krowy. *Nie jestem Łaskawcą Świata. Jestem krową Maszadi Hasana* – bredzi w oblędzie szach. *Wszyscy to wiedzą Łaskawco, tylko brak im odwagi, żeby to powiedzieć*<sup>7</sup> – wyznaje jego najbliższy doradca Malijak. Zezwierżenie władcy jest obnażeniem faktycznego stanu rzeczy i specyficzną karą za brak pokory wobec sztuki. Makhmalbaf atakuje w swej filmowej baśni z morałem wszystkich możliwych, decydentów i „Łaskawców świata”, których władza opiera się na strachu i zakłamaniu, a podtrzymywana jest ślepym zwalczaniem wszelkich przejawów krytyki artystycznej. Jednocześnie nadaje tej baśni uniwersalne znaczenie. Jak mówi reżyser: *Film opowiada historię osadzoną w realiach irańskich, która w rzeczywistości może dotyczyć wielu innych krajów. Przede wszystkim chodzi w niej o konflikt dwóch ludzi, dwóch postaw, który nie jest ani wschodni, ani zachodni. Jedną ze stron to instytucja cenzury, którą uosabia szach Naseroddin, a druga to Mirza Ebrahim Baszi reprezentujący wszystkich dobrych reżyserów filmowych*<sup>8</sup>. Makhmalbaf przedstawia bliski mu dylemat artysty pragnącego uchronić swą sztukę przed zagrożeniem kompromisowości i koniunkturalizmu.

#### Pierwsze oblicze kinofilii – Atyeh

W filmie istotną funkcję pełnią dwie kobiety, Atyeh i Golnar, w których zakochani są ekranowi bohaterowie. Obie obrazowane są równie nierealistycznie i zjawiskowo, przypominając bardziej fantomy lub widma niż realne kobiety. Kobiety funkcjonują tu jako projekcja marzeń męskich bohaterów. Dlatego też wydają się raczej personifikacją pewnych pragnień lub wartości, a nie prawdziwymi bytami. Zarówno Atyeh jak i Golnar przynależą do rzeczywistości fantazmatów, magii i iluzji, a więc przestrzeni, która stała się antropologicznym rodowodem sztuki filmowej.

Imię Atyeh oznacza w języku perskim „przyszłość”. Świadomie wprowadzona symbolika imienia oraz specyficzny status bohaterki w świecie przedstawionym filmu pozwalają spojrzeć na kobietę jak na określoną konstrukcję semantyczną implikującą skojarzenia z kategorią czasu. Całkowicie unieruchomiona Atyeh wiernie czeka na powrót fotografa. Nie widzimy jej twarzy, jedynie zarys sylwetki odbijający się w lustrze. Jest to nawiązanie do tradycyjnego zwyczaju irańskiego, według którego częścią ceremonii zawarcia małżeństwa jest spojrzenie przez oboje małżonków w lustro. Wzrok narzeczonych musi się spotkać w zwierciadle, a więc w iluzji rzeczywistości, zanim skrzyżuje się w świecie realnym. Oczekująca na ślub z fotografem Atyeh odbija się samotnie w zwierciadle, podczas gdy ukochany szykuje się do drogi. Spojrzenia kochanków nie spotykają się w lustrzanym odbiciu, co zapowiada ich wieczną rozłąkę. Klęskę wspólnej przyszłości przepowiada dziewczyna: *Kiedy siedziałam tu i czekałam na ciebie, miałam dziwny sen. Śniło mi się twoje wesele. Byłeś taki szczęśliwy. W chwili gdy szach miał wręczyć dar, drużka zdjęła welon z twarzy panny młodej, ale ja nie byłam twoją wybraną (...) lecz skrzynka kinematografu*<sup>9</sup>.

Pragnienie powrotu do Atyeh stanie się katalizatorem talentu fotografa. Baszi myśli o przyszłości i aby ją zdobyć, musi cofnąć się w przeszłość. Dlatego też film rozpoczyna się w epoce rządów szacha Mozaffaroddina (1896-1907) i w trakcie akcji powraca do okresu rządów Naseroddina (1848-1896). Akt twórczy, który tu wyraża się przez rejestrację wydarzeń na dworze szacha, ma umożliwić bohaterowi spełnienie uczucia. Podwójne znaczenie Atyeh, jako kobiety oraz figury retorycznej implikującej kategorię czasu, łączy w metaforyczny sposób miłość do kina z miłością do człowieka. Jednocześnie Baszi sygnalizuje, że jego oddanie kinematografowi jest sposobem walki o przyszłość. *Będziesz zajmował się dalej kinematografem. Jeśli posunie on czas do przodu, powrócisz do przeszłości*<sup>10</sup> – mówi Emir Kabir. Magik narzuca fotografowi priorytet kręcenia filmów, które przyczynią się do rozwoju i ewolucji społeczeństwa, jako jedyną drogę powrotu do Atyeh. Tym samym w posłannictwo artysty Makhmalbaf wpisuje priorytet dobra społecznego. Sztuka według reżysera, ma zadanie kształtować społeczeństwo i prowadzić do rozwoju widza. Misyjna postawa wyraźnie cechuje operatora Basziego, który za swój cel uważa walkę z ignorancją decydentów i dworu. Kruchość i delikatność Atyeh może więc symbolizować również niepewną przyszłość Iranu, która jest zobrazowana jako największa troska fotografa.

#### Drugie oblicze kinofilii – Golnar

Podczas jednej z projekcji kinematografu szach Naseroddin ogląda film *Dziewczyna z Lurystanu*. Dramatyczne zmagania bohaterki z przeciwnościami losu magnetyzują szachinszacha, a kobiecie wdzięki, tu przede wszystkim odsłonięte czarne warkocze niewiasty, nie pozwalają mu pozostać obojętnym. Golnar – fikcyjna postać z celuloidowej taśmy błyskawicznie staje się obiektem uwielbienia i pożądania kochliwego władcy. Miłosne zapędy szacha znajdują szansę spełnienia, z chwilą gdy bohaterka nieoczekiwanie wyskakuje z ekranowego płótna i przerażona pojawia się w dworskiej komnacie. *Kinematograf przedstawia jawę jako sen, zaś sen jako jawę*<sup>11</sup> – tłumaczy szczęśliwe zrządzenie losu fotograf Baszi. Osłupiały w obliczu magicznej potęgi skrzynki kinematografu władca ulega fascynacji ruchomymi obrazkami, zamienia dwór w salę projekcyjną. Odkrycie przez szacha wartości kina ściśle jest powiązane z wybuchem namiętności do nieprzystępnej Golnar. Bohaterka, choć wyszła z rzeczywistości swojego filmu, jest wciąż dziewczyną z Lurystanu, co wyraża się przez anachroniczną grę aktorską, przerysowane gesty i skrzekliwy głos, którym wypowiada kilka kwestii zaczerpniętych ze ścieżki pierwszej udźwiękowionej produkcji irańskiej. Co więcej, ku nieszczęściu władcy, Golnar nieczuła na umizgi rozkochanego szachinszacha zgodnie ze swoją rolą rozpaczliwie wzywa pomocy filmowego amanta – Dżafara. Jej obojętność wzmacnia jedynie miłosny apetyt bohatera, który wpisuje ją bezwzględnie na imponującą już listę zamieszkujących błogosławiony harem konkurentek. W finale oszalały z miłości szach jedyną szansę zdobycia uczuć dziewczyny z Lurystanu widzi we wcieleniu się w aktora i zagranie roli Dżafara.

Miłosna fascynacja bohatera dziewczyną z Lurystanu, wyraża jego zachwyt nad magicznym charakterem kina. Kamera i projektor z jednej strony oraz percepcyjne mechanizmy odbioru filmowego z drugiej w magiczny sposób pozwa-

lają widzowi kreować nowe rzeczywistości, przenosić się w czasie i przestrzeni. Analogie i powiązania pomiędzy kinem a magicznymi strukturami zakorzenionymi w archetypach świadomości kulturowej badał Edgar Morin. Antropologiczna kategoria magii stała się podstawą jego refleksji filmoznawczej. *Kino* – jak pisał – *rezultat metamorfozy pewnej maszynierii wytwarzającej światłość i cienie – pojawia się jako pewien etap trwającego tysiące lat procesu subiektywizacji starej magii, pamiętającej początki rodzaju ludzkiego*<sup>12</sup>. Istoty filmu fabularnego upatrywał Morin w konstruowanej przez medium „magicznej wizji świata” opartej na snach, mitach, wierzeniach i literaturze. Magię rozumianą jako pierwotną, „dziecięcą” wizję świata traktował jako system odniesień filmowych związanych z istotą przekazu audiowizualnego. *Kino wskrzesza pierwotną wizję świata, nakładając na siebie w sposób nieomal idealny postrzeganie praktyczne i wizję magiczną, doprowadzając do ich synkretycznej jedności. Przywołuje, umożliwia, toleruje fantastykę, wpisując ją w realność*<sup>13</sup>. Pełna czaru i iluzji baśniowa rzeczywistość świata przedstawionego *Szacha perskiego*, aktora filmowego uwypukla magiczny element wpisany niejako *in statu nascendi* w istotę medium filmowego. Makhmalbaf, powracając do korzeni estetyki filmowej, podkreśla magiczny rodowód tej sztuki. Antropologiczny charakter kina jako „produktu magii i religii” jest szczególnie widoczny w odniesieniu analizowanego filmu do fundamentów islamu, które w wyraźny sposób wpłynęły na estetykę kinematografii irańskiej.

Dwa wątki miłosne: Baszi – Atyeh, szach – Golnar, nadają rytm narracji, łącząc się w jedną historię wyrażającą fascynację medium filmowym. Miłość bohaterów do ich wybranek, Atyeh i Golnar, tworzy piękną alegorię kinofilii. Dwie protagonistki są dualistyczną personifikacją kina, jego walorów edukacyjnych i społecznych (Atyeh) oraz magiczno-iluzyjnego charakteru X muzy (Golnar). To one stają się natchnieniem bohaterów, powodując ich transformacje. Szach ulega fascynacji kinem i postanawia przeobrazić się w aktora, fotograf dojrzeć jako artysta filmowy. Makhmalbaf opowiada o sztuce filmowej, posługując się metaforą kobiety. Kino jako Atyeh-Przyszłość wyraża jego perspektywę, Golnar zaś nawiązuje do irracjonalnych korzeni tradycji kulturowej, z których wywodzi się sztuka filmowa.

### W intertekstualnym labiryncie

*Szach perski*, aktor filmowy jest intertekstualną mozaiką, na którą złożyła się cała tradycja filmowa, a przede wszystkim dorobek kinematografii irańskiej. Autotematyczna poetyka filmu jest głęboko osadzona w szeroko rozumianym kontekście kulturowym. Przykładem są liczne odwołania historyczne i filmowe utworu. Relacje międzytekstowe są jednocześnie pretekstem do autotematycznej gry znaczeń. Zapraszając do wędrówki przez labirynt odniesień, cytatów i aluzji filmowych, stają się zarazem świadectwem wysokiego stopnia autoświadomości artystycznej reżysera. Wykorzystując figurę autoparodii, autor z przymrużeniem oka nawiązuje również do swojej twórczości. W obliczu zwątpienia w przyszłość sztuki filmowej Makhmalbaf pokazuje, że kino może twórczo karmić się swoim mitem, a jego dorobek jest niewyczerpanym źródłem inspiracji i reinterpretacji. Fenomen filmu wciąż budzi dziecięcą fascynację i zadziwienie, czego wyrazem jest baśniowa stylizacja utworu.

Film jest nakręcony w duchu archaicznej stylizacji. Zabieg ten dostrzega się już w warstwie lingwistycznej. Bohaterowie wypowiadają się, używając manierycznych zwrotów językowych, w których, idąc tropem historycznych inspiracji filmu, można się doszukiwać stylizacji na język dworu szachów perskich przełomu wieków. Groteskowy wydźwięk tworzy nieprzystawalność języka, wyrażającego daleko posunięte oddanie i szacunek, do realnego *status quo*. Satyryczna warstwa językowa odzwierciedla więc zakłamanie i hipokryzję relacji pomiędzy szachem a jego poddanymi. Czołówece filmowej towarzyszą dokumentalne zdjęcia Iranu z początku wieku. Zniszczone taśmy pokazują zapis rzeczywistości, która dawno minęła, a potraktowane jako ujęcie ustanawiające wprowadzają widza w historyczną aurę filmu. Dokumentalny charakter szybko zostaje zastąpiony baśniową konwencją. Całość jest nakręcona na czarno-białej taśmie, co konsekwentnie utrzymuje archaiczną tonację filmu. Ucharakteryzowany na Charliego Chaplina nadworny fotograf przywołuje skojarzenia ze złotą epoką kina niemieckiego, zaś status fotografa zrównujący go rangą z alchemikiem i kuglarzem nawiązuje do jarmarcznego rodowodu kina. Slapstickowe gagi rodem z burleski Macka Sennetta i przerysowana gra bohaterki filmu *Dziewczyna z Lurystanu* wygrywają wszelkie aspekty raczkującego kina: anachronizm, sztuczność i naiwność. Aluzje do złotego wieku komedii amerykańskiej widać również w pojawiającym się kilkakrotnie w przestrzeni diegetycznej filmu plakacie *Brzdąca*, który szach zakupił w czasie swojej podróży po Europie.

W filmie swobodnie przytaczane w oryginale lub parafrazowane są sceny z klasycznych filmów irańskich. Oprócz pierwszej udźwiękowionej rodzimej produkcji *Dziewczyny z Lurystanu* i *Krowy* – prekursora nowej fali irańskiej, Makhmalbaf nawiązuje do innych rodzimych filmów, takich jak: *Baszu, mały obcy*, *Mongołowie*, *Gdzie jest dom mojego przyjaciela?*, *Qejsar*, *Burza*, *Martwa natura*<sup>14</sup>. Jednocześnie przedstawia kolaż krwawych fragmentów zaczerpniętych z tzw. filmów *luti*, irańskiej wariacji kina gangsterskiego, oraz liczne cytaty z kina bazarowego. Reżyser ze sprawnością kuglarza żongluje konwencjami i wzorami gatunkowymi. Jest tu film kostiumowy, kino akcji, melodramat egzotyczny oraz fantasy, a wszystko to w baśniowo-magicznym *entourage* rodem z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Szczególnie interesującym zabiegiem budującym intertekstualną warstwę utworu Makhmalbafa są autocytat i autoparodia. Autor świadomie nawiązuje do kluczowej sceny swojego wcześniejszego filmu *Rowerzysta* (*Bicycleran*, 1987). Podczas projekcji zorganizowanej przez szacha dla ludu zmęczonemu fotografowi pomaga w obsłudze kinematografu Nasim – afgański bohater wspomnianego filmu. Reżyser w karykaturalny sposób odwołuje się do wzruszającej sceny z *Rowerzysty*, kiedy to umęczony bohater podejmował nadludzką walkę, by nie usnąć za kierownicą pojazdu. Przywołana scena wypada dość komicznie, kiedy podobny heroizm i poświęcenie kieruje obsługującym kinematograf Nasimem. Groteskowy efekt wzmacnia nieprzystająca do banalnych okoliczności hiperbolizacja dramaturgii sceny filmowej. Jednocześnie Afgańczyk zostaje zastąpiony przez Mirzę Basziego, co pozwala doszukiwać się paraleli między nadludzkim wysiłkiem fizycznym rowerzysty a nieustanną walką artysty o prawo do tworzenia.

Swoistym cytatem filmowym jest umiejscowienie w przestrzeni filmowej postaci z klasycznych filmów irańskich. Bohaterka *Baszu, mały obcy* jest jedną

z setek faworyt zamieszkujących harem władcy. Na dworze cudownie zjawia się bohater filmów *luti*, wychodząc z płótna ekranu, na którym wyświetlany jest film *Jelenie* (1976) Masouuda Kimiaee. Zgodnie ze swoim skonwencjonalizowanym wizerunkiem gangstera Ghodrat powiela fabularny schemat macierzystego filmu, podstępnie zabijając Emira na zlecenie szacha. Mongołowie z filmu Parviza Kimiavi tworzą przyboczną straż szacha Naseroddina i asystują w egzekucji nadwornego fotografa. W jednej ze scen Makhmalbaf cytuje fragment *Mongołów*. Zważywszy na zbliżoną autotematyczną wymowę utworu Kimiawiego, zabieg ten tworzy metatekstowy kontekst. Cytowany film próbuje opisać początki kina w Iranie, a pretekstem do tego staje się historia reżysera realizującego dla telewizji dokument na ten temat. Równocześnie bohaterowi zostaje powierzona misja zrealizowania filmu o Mongołach. Osadzona na pustyni historia przedstawia Mongołów zatrudnionych jako aktorów, którzy zniechęceni niejasną koncepcją kręcenia filmu zaczynają się zastanawiać nad samą istotą medium. Zniecierpliwieni i zagubieni w swych rozmyślaniach wojownicy natrafiają na bramę. Naciskając przycisk domofonu z napisem „J. L. Godard”, pytają: *Co to jest kino?* Zamiast odpowiedzi słyszą melodyjną francuską piosenkę. W filmie Makhmalbafa odpowiedzią staje się scena przedstawiająca Atyeh wpatrującą się w zwierciadło umieszczone na wózku wraz z bagażem fotografa. Odpowiadając na to pytanie, Makhmalbaf mówi: *Kino to lustro w ruchu. (...) Używam kina jako narzędzia, które pomaga mi lepiej zrozumieć i zanalizować społeczeństwo. Ale nie tylko ja mówię w moich filmach, każdy ma prawo do tej wypowiedzi. (...) Najważniejsza jest dla mnie idea wymiany i wzajemnego zrozumienia. Nie interesuje mnie jednak kino traktowane wyłącznie jako narzędzie, lecz kino samo w sobie, tak jak poezja interesuje poetę*<sup>15</sup>.

Dzieło Makhmalbafa kończy cytat filmowy z czołowego twórcy irańskiego Abbasa Kiarostamiego. Zostaje przywołany fragment filmu *Gdzie jest dom mojego przyjaciela?* przedstawiający scenę, w której główny bohater, przemierzając krętą, zygzakowatą ścieżkę, pokonuje wzniesienie, które dzieli go od domu poszukiwanego kolegi. Charakterystyczny kadr, w którym zygzakowata droga została wytyczona specjalnie na żądanie Kiarostamiego, powraca w kolejnych filmach „trylogii Koker”. Jak pisze Elżbieta Wiącek: *Ten fikcyjny element krajobrazu, „grając” w kolejnych częściach trylogii, stał się realną i już historyczną ścieżką w dziejach kina. Dla twórcy jest ona drogą prowadzącą do spełnienia marzeń*<sup>16</sup>. Cytat z Kiarostamiego poprzedza kolaż fragmentów zaczerpniętych z barwnych porewolucyjnych filmów irańskich. Gorzka historia artysty zmagającego się z instytucjonalnym ostrzem cenzury, która zabija jego talent, znajduje pełen nadziei finał w ostatniej sekwencji filmu. Wyrwane z macierzystego kontekstu fragmenty w kalejdoskopowej formie łączą sceny obrazujące padających sobie w objęcia bohaterów<sup>17</sup>. Makhmalbaf przypomina, że kino przedstawia uniwersum ludzkich uczuć, eksplozję radości, przyjaźni i miłości. Reżyser wierzy, że siła kina artystycznego jest większa niż strach urzędników, a zafascynowany medium młody naród irański przeforsuje demokratyczne zmiany, które umożliwią swobodną egzystencję artystom. Być może za krętą i stromą ścieżką, którą musi przemierzyć chłopiec, kryje się nadzieja na nową przyszłość dla Iranu, w którym możliwa będzie swoboda wypowiedzi filmowej.

\*

*Ludzie odkryli kino; ludzie, którzy nic o nim nie wiedzieli, nie lubili go, nie chodzili do niego, właśnie je odkrywają.*

Abbas Kiarostami<sup>18</sup>

Współczesne pokolenie Irańczyków ogarnia zbiorowa fascynacja medium kina. Jak pisze Laura Mulvey: (...) *porewolucyjne okoliczności uczyniły z Irańczyków bodajże ostatni na świecie naród kinomanów, w którym miłość do kina kwitnie w sposób dawno zapomniany gdzie indziej*<sup>19</sup>. Ekranowa magia znalazła grunt podatny na rozwój w kolebce poezji i mistyki islamskiej. Przyptyw Irańczyków do kina jest szczególnie widoczny w drugiej połowie lat 90. Wyklęta po 1979 przez szyckie autorytety instytucja szybko została zrehabilitowana. Gdy w 1985 Irańczycy zobaczyli w telewizji twarz swego świętego przywódcy wracającego do Teheranu, uwierzyli, że obraz filmowy, uważany wcześniej za szatańskie narzędzie propagandy szacha, może przekazywać bliskie im wartości. Gdy sam ajatollah Chomeini zaczął oglądać filmy, kino ostatecznie odzyskało dobre imię. Wielu bogobojnych Irańczyków wybrało się na pierwsze w ich życiu seanse. Sam Makhmalbaf przyznał, że pierwszy film obejrzał w wieku 17 lat.

Ta autentyczna manifestacja odrodzenia się fenomenu kinofilii w porewolucyjnym społeczeństwie irańskim została zobrazowana w filmie *Witaj kino* (*Salam Sinema*, 1995). Poszukując aktorów do nowego filmu, Mohsen Makhmalbaf zamieścił w prasie informację o organizowanym castingu. Zainteresowanie nowym projektem przerosło jego oczekiwania, gdy na przesłuchaniu stawilo się 5000 miłośników kina i wielbicieli twórczości popularnego reżysera. Tłum kandydatów obrazuje falę fascynacji młodych aspirujących do odegrania swojej roli na scenie rozwijającej się kinematografii narodowej. W otwierającej film sekwencji widzimy Makhmalbafa, który wita wszystkich, obwieszczając, że od tej pory stają się bohaterami swego własnego filmu. Z 5000 chętnych wybierze stu aktorów, z których nieliczni odegrają główne role. Kandydatami zarejestrowanymi w filmie kierowały różne motywy. Większość dążyła do spełnienia marzeń o sławie i zagranii u najpopularniejszego reżysera irańskiego. Dwójka bohaterów szukała szansy kierowana rzekomym podobieństwem do Marilyn Monroe i Paula Newmana. Wśród kandydatów wyróżnia się jedna bohaterka, której nie zależy na sławie aktorskiej. Dziewczyna jawnie przyznaje, że przywiodła ją nie miłość do kina, lecz uczucie do człowieka. Główna rola u Makhmalbafa lub Kiarostamiego doprowadziłaby ją do drzwi europejskich festiwali, dzięki czemu mogłaby opuścić Iran i dołączyć do swego narzeczonego, który wyemigrował z kraju. Reżyser przesłuchuje kandydatów, pytając o ich stosunek do kina, fascynacje filmowe oraz nakazując zainscenizować określone sytuacje. Zmuszając do płaczu lub śmiechu na żądanie, bada granice ludzkiej uległości i poświęcenia. Wraz z rozwojem filmu pogłębia się brutalność jego postawy. Narzucając konieczność bezwzględnej rywalizacji, zmusza bohaterów do kardynalnych wyborów między sztuką a człowieczeństwem.





*Szach perski, aktor filmowy, reż. Mohsen Makhmalbaf (1991)*



*Witaj kino*, rež. Mohsen Makhmalbaf (1995)

### Makhmalbaf – despota czy humanista?

Prowadząc psychodramatyczną grę z nieświadomymi jej zasad kandydatami, Makhmalbaf nie ma na celu psychicznego torturowania ludzi, z którymi łączy go ta sama pasja. Swoją surowość tłumaczy bezwzględny charakterem medium, a aktorstwo sprowadza do sztuki sprzedawania uczuć na zawołanie. Dla reżysera człowiek nie jest okrutny, ale może czynić go takim władza, jaką obdarza go zasada tworzenia filmu. Znamienna jest scena, w której Makhmalbaf ustępuje miejsce reżysera dwóm kandydatkom do roli. Bohaterki, które uprzednio oskarżały twórcę o brutalność, wcielając się w jego rolę, powielają ten sam schemat zachowania. Dziewczętami kieruje motywacja, iż im bardziej będą przekonujące w swej bezwzględności, tym lepiej wypadną. Wraz z rozwojem filmu, w tle pierwszoplanowych wątków każdego z ubiegających się o angaż bohaterów, coraz wyraźniej wyłania się problem odpowiedzialności twórcy. *Witaj, kino* ukazuje mechanizmy władzy przybierającej formę absolutną, której najlepszą ilustracją w kinie jest casting. Makhmalbaf przypomina, że poprzedzające produkcję filmu przesłuchanie rządzi się swoistymi prawami, w myśl których dialog pomiędzy oboma stronami może przybrać formę despotyczną. Wymowa filmu jest obrazowana przez układ przestrzenny atelier, w którym kręcone są zdjęcia. Kandydaci znajdują się w wyizolowanym w centrum sali kwadracie, a reżyser decyduje, czy mają się do niego zbliżyć lub oddalić. Konfrontacja jednostki ze zbiorowością w *Witaj, kino* określa realizację filmu jako możliwy przykład relacji władzy upostaciowionej tu przez reżysera i społeczeństwa reprezentowanego przez kandydatów-publiczność. Utwór można interpretować w tym kontekście jako metaforę najnowszej historii narodu irańskiego, uzależnionego od dyktatorskich rządów dynastii Pahlawich do roku 1979 i izolowanego kulturowo w okresie porewolucyjnym.

Potencjalni aktorzy odgrywają określone role: śpiew, płacz, śmiech. Reżyser wymaga, aby przekonująco obnażyli swoje emocje w ciągu 10 sekund. Wszecobecne obiektywy kamer wyłapują ich reakcje oscylujące między zażenowaniem, spowodowanym faktem bycia rejestrowanym, a zaangażowaniem i determinacją. Artysta jawi się jako demiurg, który tworzy precyzyjnie skonstruowane widowisko, żerując na przeżyciach kandydatów. Manipuluje emocjami i reakcjami przesłuchiwanym, narzuca warunki i wymaga ich respektowania. Jedyną kandydatką, która nie poddaje się bezwarunkowo jego poleceniom, jest dziewczyna, która stara się o rolę, by dostać wizę<sup>20</sup>. Bohaterka oznajmia, iż wyjaśni motywację swojego przyjścia w rozmowie w cztery oczy, podkreślając, że kierujące nią intymne uczucia przeznaczone są wyłącznie dla uszu twórcy. Przybyła na przesłuchanie, traktując kino jako ostateczną szansę na wyjazd z Iranu. Prosi Makhmalbafa o pomoc, gdyż jako gwiazda filmów, które są pokazywane w Cannes, z pewnością dostanie pozwolenie na wyjazd. Dziewczyna nie potrafi płakać ani śmiać się na zawołanie, nie przyszła, by uczestniczyć w grze. Podkreśla, że kieruje nią miłość do narzeczonego i wiara w humanitarne podejście Makhmalbafa. W *Witaj, kino* Makhmalbaf dokumentuje autentyczną fascynację kandydatów kinematografią oraz zaufanie i poświęcenie, do jakiego są zdolni dla medium. Ilustracją tej postawy jest pierwszy z bohaterów, który przygotowując się do roli niewidomego, aby uwiarygodnić swą grę, dwie noce poprzedzające przesłuchanie spędził w pobliskim parku, udając ślepcę.

W jednej ze scen kandydat, chcąc uzasadnić niesprawiedliwość postawy reżysera, dla którego o talencie aktora decyduje fakt, czy potrafi on zapłakać rzewnie przed kamerą w 10 sekund, prosi o spełnienie tych samych kryteriów współpracującego z Makhmalbafem Moharrama Zaynalzadeha. Aktor znany publiczności z głównej roli w *Rowerzyście*, staje raz jeszcze w konkursie, dzięki któremu przed laty zaistniał w kinie. Odpowiadając na pytania, zdaje relację ze swego poświęcenia dla roli. Aktor przyznaje, że musiał schudnąć osiemnaście kilo, a w wyniku wielodniowych przygotowań do odegrania milczących scen do dziś jest małowimny. Przesłuchanie współpracownika ucina krótko Makhmalbaf, stwierdzając, że również on oblał egzamin. Tym samym wiarygodność całej poprzedniej rozmowy staje pod znakiem zapytania. Zdezorientowany widz nie wie, czy słowa aktora były szczere i prawdziwe, czy była to może zainscenizowana wcześniej wypowiedź. W tym świetle staje się oczywiste, że postawa Makhmalbafa w filmie jest również fikcyjną kreacją samego reżysera. Świadomy destrukcyjnego potencjału medium kinowego twórca zadaje kandydatom pytanie: *Wolisz być artystą czy dobrym człowiekiem?* Znajdujące się na sali zwierciadło pozwala przypuszczać, że słowa padające z jego ust są lustrzanym odbiciem osobistych wątpliwości autora. Środki, jakie podjął Makhmalbaf, by zrealizować swój film, budzą bowiem wątpliwości etyczne. Materiał nagrany podczas przesłuchań składa się z wywiadów z prostymi ludźmi, którzy nie w pełni uświadamiali sobie, że zostanie z niego zmontowany film. Szukająca w aktorstwie szansy wyjazdu z kraju Shaghayeh Djodat nie wiedziała, że jej zwierzenia zostaną upublicznione. Choć przed rozpoczęciem właściwej części przesłuchań reżyser informował wszystkich, iż od tej pory stają się częścią jego filmu, prawdopodobnie żaden z pięciu tysięcy przybyłych nie rozumiał właściwie wydźwięku słów twórcy. Sama idea castingu, formy rywalizacji polegającej na eliminacji konkurentów przywiedzionych wspólną fascynacją kinem, jest niezwykle brutalnym spektaklem, którego okrucieństwo reżyser pogłębia swoją bezwzględną postawą. Z drugiej strony, montując materiał z castingu i scen tłumy tłoczącego się przed bramą, reżyser sprawił, że wszyscy przybyli zagrali w filmie, spełniając przy tym swoje marzenia.

Ostatnia, najdłuższa sekwencja filmu, jest poświęcona przesłuchaniu dwóch szesnastoletnich dziewczyn. Gdy Makhmalbaf stawia ultimatum: *Kto chce być artystą, może zostać, kto chce być dobrym człowiekiem, niech odejdzie i nie wraca*<sup>21</sup> – bohaterka próbuje dyskutować. Na kategorycznie postawiony warunek odpowiada: *Wybieram sztukę ze względu na jej humanizm. Artysta uszanuje nawet komara, nie tak jak inżynier, który żyje wśród formułek a uczucia są mu obce. Artysta jest bardziej ludzki. Jeśli wyrzeknę się sztuki – zginę, ale jeśli Pana zdaniem zachowam człowieczeństwo, jeśli odejdę, to wolę odejść*<sup>22</sup>. Dziewczyny po chwili wahania wychodzą, po czym ponownie zostają sprowadzone przez reżysera. *Dlaczego artysta nie miałby być dobrym człowiekiem? Jeśli nim nie jest – nie będzie artystą*<sup>23</sup> – broni się jedna z nich. Dziewczyna zauważa, że wyznacznikiem artysty jest jego wrażliwość na krzywdę drugiego człowieka. Podważa ona rangę sztuki pasożytniczej na ludzkim cierpieniu, akcentując jej humanistyczne priorytety. Podczas rozmowy pyta reżysera o wybór pomiędzy artystą a byciem dobrym człowiekiem. On sam nie odpowiada. Jego stanowisko w tej kwestii nie jest tak jednoznaczne. Jeśli jako odpowiedź Makhmalbafa potrakto-

wać można *Witaj, kino* – film wygrywa rywalizację z człowiekiem. W tym kontekście utwór staje się gorzkim, paradokmalnym zapisem negatywnych skutków kinofilii.

### W filmowym zwierciadle

Kino według Mohsena Makhmalbafa ma odzwierciedlać życie społeczeństwa, dlatego jest w nim miejsce dla wszystkich. Jako że filmy swoje kręci w społeczności irańskiej, w której jak nigdzie indziej rozwija się dziś fascynacja kinem, obrazująca to zjawisko twórczość przybiera charakter autotematyczny. Reżyser przyznaje, że casting miał na celu wyłowienie aktorów do przyszłej produkcji *Chwila niewinności*, a idea realizacji filmu z nagranych materiałów narodziła się spontanicznie w trakcie przesłuchań. Początkowo na utwór miały złożyć się zdjęcia zmontowane z przesłuchań i sekwencje fabularne historii o policjancie. Nakręcony materiał okazał się jednak na tyle atrakcyjny, że reżyser postanowił zrezygnować z części fikcyjnej. W rezultacie film przybrał formę paradokumentu rejestrującego osiem dni przesłuchań.

W *Witaj, kino* granica między kreacją filmową a rzeczywistością zaciera się. Całość utworu to materiał rejestrujący autentyczne wydarzenia. Widz nie wie jednak, gdzie kończy się prawda o filmowych bohaterach. Naturalną reakcją niewtajemniczonego w twórczość Makhmalbafa odbiorcy jest niechęć do reżysera-tyrana. Despotyczna postawa reżysera w filmie odbiega jednak skrajnie od jego metod pracy z aktorami. W rzeczywistości Makhmalbaf snuje refleksje na temat statusu twórcy i granic jego władzy, ukazując negatywny przykład jej nadużycia w odgrywanej przez siebie postaci diegetycznego reżysera. Paradoksem w twórczości Makhmalbafa wydaje się fakt, iż jak niewielu reżyserów próbuje wymazać on z filmów siebie jako reżysera, a jednocześnie wkłada w nie tak wiele ze swojej biografii, co więcej – sam występuje przed kamerą. Skrajność postaw, jakie przybiera, wskazuje jednak, że jego obnażenie jest częścią kreacji, która ma uwiarygodnić autotematyczną prawdę filmową. Sam reżyser ustosunkowuje się do swojej roli w filmie, mówiąc: *Nie gram samego siebie. To symboliczna sytuacja, w której chcę pokazać faszyzm* (reżysera – przyp. A. Ch.). *Nikt inny nie zrobiłby tego dobrze, musiałem zagrać sam. Jednak w wielu innych filmach pokazuję część siebie, na przykład w „Zbliżeniu” i w „Chwili niewinności”*<sup>24</sup>.

W atelier obok twórcy widoczna jest również ekipa filmowa oraz aktorzy znani z poprzednich filmów. W filmie pojawia się Moharram Zaynalzadeh, znany z roli afgańskiego rowerzysty; tym razem pełni rolę asystenta reżysera. Niczym montażowy lejtmotyw powracają krótkie ujęcia rejestrujące zmiany szpuli z taśmą filmową w aparacie. Za każdym razem, gdy bohaterowie przemieszczają się, widzimy zmiany ustawień kamery, zbliżenia na wystrzającą się soczewkę obiektywu lub techników zmieniających ustawienia lamp. Reżyser nieustannie przypomina, by zebrani stali w wyznaczonym miejscu, w którym są najlepiej oświetleni. Uwypuklenie technicznego *emploi* filmowego wstrząsa widzem, nachalnie przypominając, że ogląda on część precyzyjnie skonstruowanego fikcyjnego widowiska. W tym aspekcie *Witaj, kino* kontynuuje autotematyczną refleksję zapoczątkowaną w filmie *Szach perski, aktor kinowy*. Podczas gdy w poprzednim dziele reżyser analizował relację film – kino, próbując umieszczo-

wić swój obraz na szerokim tle dorobku kinematografii irańskiej, teraz skupia się na zależności film – widz. Makhmalbaf konfrontuje wyobrażenia zwykłych ludzi o kinie. Jednocześnie dyspozytyw staje się równoprawnym bohaterem filmu.

W ascetycznie zagospodarowanej przestrzeni filmu, ograniczonej w zasadzie do jednego pomieszczenia, ważnym rekwizytem jest lustro, w którym można dostrzec odbicie reżysera, ekipy filmowej i kandydatów na aktorów. Ta ulubiona przez Makhmalbafa metafora kina tu obrazuje odbicie rzeczywistości filmowej. Jednocześnie autor przypomina widzowi, że oglądany przez niego obraz jest zniekształconym, subiektywnym odbiciem rzeczywistości. W cywilizacji muzułmańskiej lustro jako symbol stało się niezwykle bogatym środkiem wyrazu zarówno w filozofii, sztuce, jak i religii. W refleksji sufickiej jest symbolem Boga, w którym odbija się człowiek. XIII-wieczny mistyk perski An-Nasafi twierdził: *...uniwersum jest lustrem Boga (...), człowiek jest lustrem uniwersum*<sup>25</sup>. Szczególna rola lustra w przekazywaniu znaczeń symbolicznych jest widoczna w formach architektonicznych. W wielu meczetach fragmenty ścian pokryte są drobnymi kawałkami luster, które służą przeobrażaniu światła, jego rozszczepianiu i nadawaniu mu właściwości nieustannego ruchu, zatem zgodnie z kierunkiem myśli sufickich mistyków – odbijaniu światła, które symbolizuje w islamie obecność Boga<sup>26</sup>. Światło oznacza w symbolice muzułmańskiej prawdę, a lustro, które je rozszczepia i multiplikuje, tworząc wielość różnorodnych prawd, wskazuje na względność poznania. Ideologiczna jednoznaczność wczesnych filmów reżysera, kiedy to jako aktywny działacz swoje zaangażowanie przekładał na wyraźne agitacyjne formy, ustępuje miejsca relatywizmowi epistemologicznemu.

### Makhmalbaf versus Kiarostami

W gronie asystentów na planie pojawia się również znany z roli reżysera w *Uniesie nas wiatr* Behzad Dourani, którego obecność jest nawiązaniem do poruszającej podobną tematykę twórczości Abbasa Kiarostamiego. W tym kontekście *Witaj, kino* jest głosem w dyskusji filmowej pomiędzy dwoma najważniejszymi aktualnie twórcami kina irańskiego. Nestor nowej fali zajmuje się zagadnieniem autotematyzmu filmowego między innymi w filmach składających się na „trylogię Koker”. *Witaj, kino* Makhmalbafa jest odpowiedzią na ówczesnie zrealizowane dzieło Kiarostamiego *Przez gaj oliwny* (*Zir-e derachtan zeytun*, 1994). Film ten również otwiera scena castingu, w której reżyser ma dokonać wyboru aktorki do przyszłego projektu *A życie trwa dalej*. W sekwencji tej bohater zwraca się bezpośrednio do kamery, mówiąc: *Nazywam się Ali Keszavarz, jestem aktorem i gram w tym filmie rolę reżysera (...). Znajdujemy się przed nowo wybudowaną szkołą i szukamy dziewczyny, która będzie aktorką w naszym filmie*<sup>27</sup>. W ten sposób wewnątrztekstowy odpowiednik reżysera obnaża przed widzem kulisy widowiska, które będzie on oglądał. Zwrot do odbiorcy demaskuje fikcyjny charakter kina i jednocześnie jest zaproszeniem do wspólnej konstrukcji wydarzeń filmowych. Kiarostami nie pozwala widzowi zapomnieć, że ogląda ekranową fikcję, która jest jedną z możliwych rekonstrukcji rzeczywistości. Dlatego też jedna ze scen powtarzana jest trzykrotnie, tak aby widz mógł wprowadzić w dyskurs filmowy swoje znaczenia. Jest to charakterystyczna poetyka twórcy kina *niedokończonego*, który postuluje: *Należy ciągle mieć świadomość*,

*że jesteśmy w trakcie oglądania filmu. W momentach, kiedy wydaje się on bardzo rzeczywisty, życzyłbym sobie, aby dwa flesze rozbłyśkiwały po obu stronach ekranu, przypominając publiczności, że ogląda film, nie rzeczywistość*<sup>28</sup>.

Film Makhmalbafa również rozpoczyna się zwrotem w stronę odbiorcy. Horyzont poinformowania widza jest jednak znacznie mniejszy. Reżyser-Makhmalbaf wita przybyłych w swoim imieniu i nie daje powodów, by uważać jego słowa za część kreacji aktorskiej. Fikcyjny charakter kina jest zaznaczony w odmienny sposób. Demonstracja dyspozytywu przypomina widzowi, że ogląda zarejestrowany na taśmie materiał, na który składa się wyreżyserowana część rzeczywistości. Ostentacyjna obecność kamery w przestrzeni kadru to uprzywilejowany przez irańskiego reżysera, autotematyczny środek wyrazu filmowego. Makhmalbaf chętnie przekracza cienką granicę między fikcją, a rzeczywistością. Dokumentalna prawda przeplata się w jego filmach z perspektywą subiektywną, obrazującą alternatywne sposoby postrzegania rzeczywistości. Granice realizmu są badane przez eksponowanie formy filmowej. Dążąc do zminimalizowania ekranowej iluzji, reżyser stara się uczciwie odwzorować prawdę. *Problem polega na tym, że rzeczywistość umiera przed obiektywem kamery. Wolę więc zniszczyć kamerę, by zachować rzeczywistość*<sup>29</sup>. Uśmiercenie kamery wyraża się przez obsesyjne podkreślanie jej egzystencji. Metoda filmowa Makhmalbafa wyrasta poniekąd z nurtu zapoczątkowanego przez włoski neorealizm, idącego w stronę naturalnego fotografowania rzeczywistości. Filmowcy postulowali odejście od opisywania świata na rzecz dążenia do ukazania go takim, jaki jest naprawdę. Naturalne, ascetyczne atelier, nieprofesjonalni aktorzy, ich spontaniczne gesty i zachowania tworzą dokumentalistyczną wiarygodność filmu *Witaj, kino*. W przypadku Makhmalbafa rejestracyjny charakter filmu idzie w parze z nieustannym przypominaniem o jego umownym, fikcyjnym charakterze. Prawda filmowa w *Witaj, kino* jest kreowana, nierejestrowana, co może obrazować słowa Hanny Książek-Konnickiej: *...autentyzm sztuki to coś innego niż autentyzm rejestrowanej rzeczywistości; prawda artystyczna nie rodzi się wprost z prawdomówności i spontaniczności autora*<sup>30</sup>.

U dwóch czołowych twórców irańskich granica między dokumentem a fikcją jest bardzo płynna. U Makhmalbafa kino staje się narzędziem władzy, sprawdzianem odpowiedzialności i dojrzałości artystycznej twórcy, u Kiarostamiego zaś łączy ludzi. W filmie *Przez gaj oliwny* reżyser opowiada historię dwojga aktorów, którzy poznali i pokochali się na planie filmowym. Podczas gdy Makhmalbaf przestrzega, Kiarostami afirmuje. Różnice w postrzeganiu medium filmowego mogą wynikać z odmiennej drogi artystycznej reżyserów. Twórca *Smaku wiśni* stawiał pierwsze kroki pod osłoną Instytutu w Kanunie, gdzie tworząc filmy edukacyjne z bohaterem dziecięcym w tle, nie miał problemów z aparatem władzy<sup>31</sup>. Burzliwa kariera Makhmalbafa, *enfant terrible* kina irańskiego, była naznaczona potyczkami z cenzurą, a trzy jego filmy do dziś czekają na krajową dystrybucję.

Charakterystyczna dla obu twórców komplikacja narracji filmowej przez obnażenie jej fikcyjnego charakteru wpisuje ich twórczość w kategorię kina autorskiego. Włoski reżyser, poeta i teoretyk Pier Paolo Pasolini wprowadził kategorie: „kina prozy” i „kina poezji” (*Il cinema di poesia*, 1966). Twórca opowiadał się przeciwko „obiektywnym” konstrukcjom narracyjnym charakterystycznym dla „kina prozy”, uważając, że obraz filmowy z natury jest oniryczny,

irracjonalny i barbarzyński, co jest domeną „kina poezji”. Kino to dokonuje zdrady klasycznej formy opowiadania, łamiąc regułę przejrzystości. Charakteryzuje je skrajnie subiektywny język, który przywraca mu prawdziwą naturę. Technicznym wyrazem owej subiektywności ma być realizowanie filmów, w których „widać kamerę”<sup>32</sup>. Stosując kategorie Pasoliniego przy interpretacji filmu Makhmalbafa, można go niewątpliwie określić mianem „kina poezji”. Reżyser łamie zasadę przejrzystości formalnej, pokazując nie tyle kamerę, lustro, w którym odbija się cała ekipa filmowa, lecz również siebie samego. Zgodnie z postulatem włoskiego mistrza zrywa z właściwym prozie filmowej ukrywaniem aktu prowadzenia narracji.

Owoce wspólnych fascynacji reżyserów wrażliwych na tematykę medium stał się film *Zbliżenie* (*Nema-je nazdik*, 1990). Niezwykła produkcja Kiarostami udowadnia charakterystyczną dla irańskiego kina tezę, iż zwykła codzienność zawiera pomysły na najlepsze scenariusze filmowe. Reżyser odtwarza autentyczną historię Aliego Sabzijana, który został oskarżony o podawanie się za znanego reżysera Mohsena Makhmalbafa. Ze względu na niezwykle podobieństwo fizyczne do twórcy, mężczyzna czytający scenariusz *Rowerzysty* zainteresował siedzącą obok w autobusie kobietę. Poproszony o autograf, bez wahania wcielił się w rolę podziwianego twórcy. Pasażerka zaprosiła go do domu, gdzie zaproponował mieszkańcom zafascynowanym kinem rolę w swoim filmie. Autor *Smaku wiśni* postanowił pokazać owo wydarzenie, proces oskarżonego o oszustwo Sabzijana. Doprowadził też do konfrontacji sobowtóra z samym Makhmalbafem. Ostatnia sekwencja filmu pokazuje reżysera jako twórcę bliskiego zwykłemu człowiekowi. Wzruszony mężczyzna, płacząc, pada w ramiona Makhmalbafowi. Kupują kwiaty i postanawiają złożyć wizytę rozczarowanej rodzinie, która marzyła o spotkaniu z wielkim reżyserem. Kiarostami tak komentuje scenę konfrontacji bohatera z jego autorytetem: *Kiedy kręciłem te scenę, błogostawiłem tego, który wynalazł motocykl. Umożliwiło mi to pokazanie, jak mój bohater obejmuje swojego idola! Czasami zresztą sobowtór staje się bardziej prawdziwy od oryginału, bo jest bardziej oddany jego idei. Prawdziwy reżyser przyszedł odwiedzić tę rodzinę z filmu, chcąc poprawić w jej oczach wizerunek Sabzijana. Gdy opuszczał ich dom, matka powiedziała mu: „Panie Makhmalbaf, ten drugi pan Makhmalbaf jest bardziej Makhmalbafem niż pan”. Sabzijan bardzo się starał być Makhmalbafem, a prawdziwy Makhmalbaf nie musiał tego robić*<sup>33</sup>.

*Zbliżenie* jest przykładem pojednania twórcy filmowego z widzem, obrazując przy tym niezwykle fascynację bohaterów medium. Irańczycy kochają kino, a ta spajająca naród fascynacja rodzi twórców filmowych, którzy chętnie obrazują fenomen narodowej kinofilii. Przedrewolucyjne kino było utożsamiane głównie z aparatem państwowej manipulacji promującej kino „bazarowe” – kopiujące zagraniczne filmy akcji. Niemożność identyfikacji z zachodnim bohaterem kina głównego nurtu projektowała odbiór napiętnowany kompleksem kulturowym. Jednocześnie polityka kulturalna szacha odrzucająca wielowiekową tradycję perską prowadziła do wykorzenienia i utraty własnej tożsamości narodowej. Tym ciekawszym zjawiskiem wydaje się rewitalizacja rodzimej kinematografii zobrazowana w filmach Makhmalbafa. Nowe Kino Irańskie odzyskało swojego widza, rehabilitując w jego oczach odrzucone na ponad 50 lat dyktatury Pahlawich medium.

ANNA CHLEBDA



- <sup>1</sup> E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 151.
- <sup>2</sup> P. Tyler, *Film theory and criticism*, podają za A. S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Lublin 2000, s. 36.
- <sup>3</sup> Mirza Ibrahim Chana Baszi to postać o rodowodzie historycznym. Baszi był nadwornym fotografem szacha Mozaffera Al-Dina z dynastii Kadżarów. W lecie 1900 towarzyszył szachowi w podróży po Europie, podczas której władca zakupił kinematograf. Baszi filmował następnie ceremonie religijne i ważne wydarzenia dworskie. Żaden z tych filmów nie zachował się do dnia dzisiejszego. Pierwsze projekcje filmowe odbywały się w Teheranie od roku 1905, jednak Mirza Baszi został usunięty z kraju, gdyż założone przez niego kino uznano za nielegalne (<http://www.iran.krakow.pl/>).
- <sup>4</sup> Jest to pierwszy udźwiękowiony film perski.
- <sup>5</sup> Makhmalbaf nawiązuje tu do autentycznego filmu z 1934 roku *Haji aga aktor-e sinema* autorstwa Avanesa Ohaniona. Film nie trafił na ekrany z powodów cenzuralnych.
- <sup>6</sup> Cytat zaczerpnięty ze ścieżki dźwiękowej filmu *Szach perski, aktor filmowy*.
- <sup>7</sup> Tamże.
- <sup>8</sup> H. Kéy, *Le Cinéma iranien. De l'image d'une société en bouillonnement. De la Vache au Goût de la cerise*, Karthala 1999, s. 190.
- <sup>9</sup> Cytat zaczerpnięty ze ścieżki dźwiękowej filmu *Szach perski, aktor filmowy*.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Tamże.
- <sup>12</sup> E. Morin, dz. cyt., s. 151.
- <sup>13</sup> Tamże.
- <sup>14</sup> Nie sposób wliczyć wszystkich cytatów filmowych, oto kilka z nich: *Burza* (*Ragbar*, 1972) oraz *Baszu, mały obcy* (*Bashu, ghari-be-ye Kuchar*, 1985) w reżyserii Bahmana Benzai, *Krowa* (*Gav*, reż. Darius Mehrjuri, 1969), *Taniec kurzu* (*Raqs-e khak*, reż. Abolfazl Jalili, 1992), *Qejzar* (*Cezar*, reż. Masud Kimiaee, 1969), *Mongolowie* (*Monghol-ah*, reż. Parviz Kimiavi, 1973), *Gdzie jest dom mojego przyjaciela?* (*Kahane-ye dust kojast?* reż. Abbas Kiarostami, 1987), *Pan Hadżi, aktor filmowy* (*Haji aga aktor-e sinema*, reż. Avanes Ohanian, 1934), *Proste zdarzenie* (*Yek ettefaq-e sade*, 1973) oraz *Mar-twa natura* (*Tabia't-e bijan*, 1975) w reżyserii Sohraba Shahida Salessa.
- <sup>15</sup> N. Wignesan, *Rencontre avec Mohsen Makhmalbaf*, [http://www.arkepix.com/kinok/Mohsen%20MAKHMALBAF/makhmalbaf\\_interview.html](http://www.arkepix.com/kinok/Mohsen%20MAKHMALBAF/makhmalbaf_interview.html)
- <sup>16</sup> E. Wiącek, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Kraków 2004, s. 207.
- <sup>17</sup> Fragmenty zaczerpnięte zostały z porewolucyjnych filmów: *Baszu, mały obcy*, *Rowerzysta*, *Narouni*, *Woda*, *wiatr*, *ziemia*, *Domo krążca*.
- <sup>18</sup> Wypowiedź Abbasa Kiarostamiego cytuję za E. Wiącek, dz. cyt., s. 95.
- <sup>19</sup> Zob. E. Mazierska, *Abbas Kiarostami, czyli potęga kina*, „Kino” 2000, nr 6, s. 20.
- <sup>20</sup> Shaghayeh Djodat – dziewczyna, która prosiła o główną rolę, by jako gwiazda filmowa mogła wyjechać za granicę do ukochanego, została obsadzona w kolejnym filmie reżysera *Gabbbeh*. Za sprawą kina marzenie stało się rzeczywistością.
- <sup>21</sup> Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu *Witaj, kino*.
- <sup>22</sup> Tamże.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> *Makhmalbaf Close Up. Mohsen Makhmalbaf talks to the Context*, <http://www.thecontext.com/docs/3811.html>
- <sup>25</sup> M. Dziekan, *Symbolika arabsko-muzułmańska*, Warszawa 1997, s. 43.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Cyt. za E. Wiącek, dz. cyt., s. 110.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> C. Philpott, *Poetry that cuts through Hollywood lies*, [http://www.farhangsara.com/makhmalbaf\\_file.htm#Poetry%20that%20cuts%20through%20Hollywood%20lies](http://www.farhangsara.com/makhmalbaf_file.htm#Poetry%20that%20cuts%20through%20Hollywood%20lies)
- <sup>30</sup> H. Książek-Konicka, *Autotematyzm najmłodszej ze sztuk*, „Kino”, 1971, nr 10, s. 41.
- <sup>31</sup> Po „trylogii Koker” Abbas Kiarostami zrealizował *Smak wiśni*, a ostatnio *Ten*. Oba filmy, mocno zaangażowane społecznie, nie zostały dopuszczone na ekrany. Dzieła te powstały jednak po filmie *Przez gaj oliwny* i eksplatają tematy nieporuszane wcześniej przez artystę.
- <sup>32</sup> Zob. M. Przyłipiak, hasło: *Narracja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, red. A. Helman, Wrocław 1993, s. 16.
- <sup>33</sup> Zob. E. Wiącek, dz. cyt., s. 90.