

Fikcija u dokumentarnom filmu

Beširević, Jasmina

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:162188>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje dokumentarni film

FIKCIJA U DOKUMENTARNOM FILMU
ANALIZA FILMOVA ABBASA KIAROSTAMIJA

Diplomski rad

Mentor: Goran Dević, izv. prof. art

Studentica: Jasmina Beširević

Zagreb, 2022.

SADRŽAJ

Sažetak: Abbas Kiarostami u svojim filmovima koristi fikciju kako bi preispitao prirodu filmskog medija, odnos filma sa stvarnošću, kao i vlastitu ulogu redatelja. Poigravanjem granicama između dokumentarnog filma i fikcije on tjera publiku na aktivno sudjelovanje u filmu i na razmišljanje o društvu u kojem živi.

Ključne riječi: dokumentarni film, fikcija, Abbas Kiarostami

Summary: Abbas Kiarostami uses fiction in his films to examine the nature of cinema and its relationship with reality, as well as to question his role as a filmmaker. By blurring the boundaries between documentary and fiction film, Kiarostami forces the audience to play an active role in his films and to reflect upon the society it lives in.

Keywords: documentary film, fiction, Abbas Kiarostami

1. Uvod.....	3
2. Okružje u kojem je Kiarostami stvarao.....	6
3. <i>Domaća zadaća</i>	8
4. <i>Krupni plan</i>	15
5. <i>Koker trilogija</i>	24
6. <i>Gdje je kuća mog prijatelja?</i>	25
7. <i>I život se nastavlja</i>	33
8. <i>Kroz stabla masline</i>	41
9. Zaključak.....	51
10. Literatura.....	56
11. Filmografija.....	58
12. CD s diplomskim radom u PDF formatu	

Uvod

Dokumentarni film nastoji predstaviti stvarnost, ali on nužno i intervenira u nju. Definiraju ga interakcije koje redatelj ima sa stvarnim svijetom te način na koji mu filmski pristupa i daje značenje. Možemo stoga reći da je dokumentarni film reprezentacija stvarnosti, koja u sebi sadrži autorsku perspektivu. Kako bi se definirao dokumentarni film, često ga se uspoređuje s igranim. Nichols pojašnjava da se „razlika između dokumentarnog i igranog filma sastoji u stupnju do kojeg priča odgovara stvarnim situacijama, događajima i osobama, nasuprot stupnju do kojeg je priča ponajprije proizvod autorove mašte.“¹

Filmske teorije oduvijek su se bavile pitanjima o kreativnom potencijalu dokumentarnog filma, kao i njegovim ograničenjima u predstavljanju stvarnosti. Jedan od razloga zašto vjerujemo da je dokumentarni film prikaz stvarnosti jest indeksna sposobnost fotografske i audio snimke.² Međutim, do koje mjere dokumentarni film zaista predstavlja istinu, a do koje mjere stvara dojam autentičnosti koji utječe na našu percepciju te „istine“? Sama činjenica da autor intervenira u stvarnost znači da film može samo subjektivno prikazati svijet. Filmski autori su tijekom povijesti otkrivali nove i kreativne načine kako bi uvjerljivo predstavili stvarnost, a za to su koristili i fikciju. Iako miješanje dokumentarnog i igranog filma nije ništa novo, u posljednje vrijeme to čini sve više autora. Jordan navodi da je postalo sve teže razlikovati dokumentarni od igranog filma, te da sve više filmova ruše granicu između ta dva filmska roda kako bi prikazali proces manipulacije filmskog medija.³ Autori takvih filmova kombiniraju fikciju s dokumentarnim kako bi istražili pretpostavke i ograničenja filmskog medija.

Jedan od njih bio je Abbas Kiarostami (1940. – 2016.). Poznat po tome što se poigravao s konvencionalnim granicama između fikcije i zbilje, Kiarostami je bio jedan od najhvaljenijih i najinovativnijih iranskih filmskih redatelja. Iako se na prvi pogled Kiarostamijevi filmovi čine jednostavni, oni su kompleksna i pažljivo osmišljena ostvarenja, puna filozofije, humanizma, poetičnosti i simbolike. Namjerno “poluzavršeni”, kako ih sam opisuje, Kiarostamijevi filmovi

¹ (Nichols, 2010) str. 12

² (Nichols, 2010) str. 43

³ (Jordan, 2003)

tjeraju publiku na aktivno sudjelovanje i promišljanje.⁴ Kiarostami prepušta gledatelju da u svojoj mašti upotpuni i interpretira ono što je u filmu namjerno ostalo neispričano i neobjašnjeno.

Svoje je filmove Kiarostami uglavnom snimao na stvarnim lokacijama, koristeći neprofesionalne glumce čije su osobne priče usko povezane s pričama likova koje tumače. Česta tema je otpornost ljudskog duha, a tipičan Kiarostamijev lik je muškarac ili dječak koji sam, uporno i opsesivno nastoji doći do svog cilja. Kiarostami je volio otkrivati priču dok ju snima, te joj dopustiti da izraste iz mjesta i iz ljudi koji su pred njegovom kamerom. Međutim, njegov realizam priznaje svoju prepredenost. Kiarostami nam jasno prikazuje stvarnost, ali nam istovremeno ne dopušta da zaboravimo da gledamo film, tj. interpretaciju stvarnosti. On kombinira realizam i modernizam, u smislu da su mu filmovi reprezentacija života, ali i promišljanja o toj reprezentaciji.⁵

Kiarostami je radio i “dokumentarne” i “igrane” filmove, ali u većini njih možemo naći elemente i jednog i drugog. U njima su stvarnost i fikcija u konstantnoj međuigri, jedna drugu reflektiraju i miješaju se. Kiarostami kaže da dokumentarni film ne vidi kao neutralni dokument stvarnosti jer je to po definiciji nemoguće, a i nepoželjno je za filmaša. Smatra da to ne može biti umjetnost te tvrdi da ne vidi toliku razliku između dokumentarnog i fiktivnog filma koliko između dobrog i lošeg filma.⁶

Na koje je sve načine Kiarostami koristio fikciju u svojim filmovima i u koje svrhe? Kakve je metode primjenjivao u svom radu s naturščicima i na koji su način te metode povezane s fikcijom? Kako je on utjecao na stvarnost svojih protagonista, a kako su oni utjecali na ono što je prikazano u njegovim filmovima? Što je uopće Kiarostami svojim filmovima htio postići? Odgovore možemo početi tražiti u Kiarostamijevoj tvrdnji da je jedini način da dođemo do istine kroz laž.⁷ Kako Kiarostami koristi fikciju, tj. laž da bi došao do isitine i koja je to istina koju želi prikazati?

Odgovore na ta pitanja ćemo potražiti u njegovim dugometražnim filmovima snimljenim u razdoblju od 1987. do 1994. godine. Oni uključuju dokumentarni film *Domaća zadaća (Mashgh-e*

⁴ (Cronin, 2015) str. 19

⁵ (Perez, 2005) str. 18

⁶ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 117

⁷ (Zaatari, 1995)

Shab, 1988.), dokudramu *Krupni plan (Namay-e Nazdik*, 1990.), te takozvanu Koker trilogiju koja se sastoji od filmova *Gdje je kuća mog prijatelja? (Khane-ye dust kojast?*, 1987.), *I život se nastavlja (Zendegi va digar hich*, 1992.) i *Kroz stabla masline (Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn*, 1994.). Filmovi Koker trilogije klasificirani su kao igrani filmovi, ali sadrže značajan dokumentarni element zato što se, kao što ćemo vidjeti, na poseban način referiraju jedan na drugi. U našoj analizi ovih pet filmova od velike će nam pomoći biti i ono što je sam Kiarostami ispričao u intervjuima i radionicama, a što nam otkriva puno o njegovim metodama rada i životnoj filozofiji. Vidjet ćemo da korištenjem fikcije u svojim filmovima Kiarostami preispituje samu prirodu filma te njegov odnos sa stvarnošću. On nam pokazuje ne samo koliko samo snimanje stvarnosti utječe na nju, nego i koliko je teško tu stvarnost vjerno prikazati filmom.

Okruŕje u kojem je Kiarostami stvarao

Prije nego ŕto uronimo u Kiarostamijeve filmove, korisno je znati neŕto o njegovu profesionalnom iskustvu, kao i kulturi i politiĕkom okruŕenju u kojem je ŕivio jer su oni utjecali na razvoj njegovog specifiĕnog stila i odabira tematike. Od ranog djetinjstva Kiarostamija je zanimalo slikarstvo, ŕto je na koncu i studirao. Nakon studija, radio je komercijalne poslove. Dizajnirao je korice knjiga i postere, a kasnije je radio uglavnom TV reklame i dizajnirao odjavne ŕpice za mnoge filmove. Krajem ŕezdesetih pozvan je da pomogne osnovati filmski odjel u KANUN-u (Zavod za intelektualni razvoj djece i mladih), gdje mu je zadatak bio snimati obrazovne filmove. U svojim ranim filmovima koristio je uglavnom djeĕje protagoniste koji se suoĕavaju s raznim iskuŕenjima. Ćinjenica da je u KANUN-u imao institucionalnu financijsku podrŕku bila je kljuĕna za Kiarostamijevo filmsko stvaranje jer je mogao slobodno eksperimentirati i razvijati svoj stil, bez ograniĕenja vezana za narativ i temu.⁸

Dok gledamo Kiarostamijeve filmove, ĕesto moramo mijenjati perspektivu kako bismo razumjeli ŕto se zapravo dogaĕa. Na kraju ipak ostajemo nesigurni, ĕime on ŕeli naglasiti da je skoro nemoguĕe doĕi do prave istine. Kiarostamijevo nedavanje odgovora proizlazi ne samo iz njegove osobne ŕivotne filozofije, veĕ se temelji i na kulturi u kojoj je odrastao, a u kojoj vaŕno mjesto zauzima poezija. Ona u Iranu ima poseban status, za koji bi se moglo reĕi da ĕak konkurira islamu, tvrdi Rosenbaum.⁹ Na iranskoj televiziji postoje kanali na kojima se samo recitira poezija, a obiĕni ljudi ĕesto pjesniĕki izraŕavaju svoju ŕivotnu filozofiju.¹⁰

“Rijetko sam sretao nekoga tko bi za neku pjesmu rekao: ne razumijem je. S druge strane, ĕim u jednom filmu netko ne shvati odreĕeni odnos ili vezu, odmah kaŕe da nije razumio taj film. A nerazumijevanje predstavlja dio suŕtine poezije. Prihvatimo ga kao takvog. Pjesmi pristupamo osjeĕajnoŕĕu, a filmu s intelektom, racionalno. Ne pretpostavlja se da moŕemo prepriĕati neku dobru pjesmu, dok dobar film, navodno, moŕemo ispriĕati prijatelju preko telefona. Smatram da film treba prihvatiti kao viŕerazrednu umjetnost i dopustiti mogućnost njegova nerazumijevanja. U razliĕitim trenucima naŕeg ŕivota isti film moŕe na nas ostaviti razliĕite dojmove. A on je, umjesto toga, sve viŕe postajao predmetom zabave, neŕto ŕto treba pogledati, razumjeti i ocijeniti. Ako ga

⁸ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 9

⁹ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 5

¹⁰ (Cronin, 2015) str. 17

stvarno shvatimo kao umjetnost, onda je nužno da priznamo njegovu višeznačnost i tajanstvenost.”¹¹

Iako Kiarostamijevi filmovi nisu eksplicitno politički, oni jesu društveno kritički, a uspjeli su ne samo izbjeći cenzuru, već i biti financirani od države. “Svatko tko želi snimiti film, snimit će ga, bez obzira na postojeće restrikcije. To se odnosi na filmaše svugdje u svijetu, ne samo u Iranu. Tamo ne govorimo o pravilima koji nas ograničavaju, valjda zato što znamo kako ih zaobići. Moj je rad oblikovan smjerovima u kojima se nisam mogao kretati. Poteškoće s kojima se filmaši u Iranu suočavaju od Revolucije gurnuli su kinematografiju u novi smjer... Granice unutar kojih djelujem daju mi određenu vrstu energije. Da bi izbjegao cenzuru, samo moraš dobro razmisliti što želiš pokazati, a onda osmisliti nov način prikazivanja.”¹²

Kritičarka Tina Hassania objašnjava da su u Iranskoj kulturi ljudi navikli na potrebu da stalno moraju biti kreativni i uporni kako bi našli rješenja za mnogobrojne prepreke. U toj su se kulturi, kako kaže, tijekom povijesti propagirale mnogobrojne laži, od planova šaha da će modernizirati društvo preko obećanja slobode nakon Iranske revolucije, pa sve do sitnih laži koje ljudi stalno moraju koristiti da bi došli do onoga što žele ili da bi izbjegli kažnjavanje.¹³ Laži su nešto s čime ćemo se često susresti u Kiarostamijevim filmovima - u onome što likovi govore ili čine, ali i u onome što nam sam film prikazuje. Laži koristi također i sam redatelj u radu sa svojim protagonistima. Međutim, kako tvrdi Kiarostami, jedini način da dođemo do istine je kroz laži.

¹¹ (Cronin, 2015) str.71,74

¹² (Cronin, 2015) str.43

¹³ (Hassania, 2011)

Domaća zadaća

Film *Domaća zadaća* (*Mashgh-e Shab*, 1998.) predstavlja početak Kiarostamijeva istraživanja, priznavanja i kritike kontaminiranog odnosa između redatelja i protagonista, a to čini uz pomoć nekoliko fiktivnih elemenata. U filmu Kiarostami intervjuira učenike jedne osnovne škole u siromašnijoj četvrti Teherana na temu zadaće. Sam Kiarostami navodi da mu je školsko iskustvo bilo traumatično¹⁴, a ovim filmom prikazuje ne samo teror kojeg djeca prolaze u školi, već i u svojim obiteljima i širem društvu.

Na početku filma vidimo dječake kako dolaze u školu te znatiželjno i nasmiješeno gledaju prema kameri. Jedna grupica njih priđe i pita redatelja kakav on to film snima. Kiarostami im u offu objašnjava da je film o zadaći. Dok i dalje gledamo dječake koji idu u školu, slučajni prolaznik redatelja u offu pita hoće li to biti igrani film, a Kiarostami mu, također u offu, odgovara da će vjerojatno biti dokumentarni, ali se neće znati dok film ne bude gotov (slika 1). Prolaznik mu se obraća imenom i govori mu da ga interesiraju filmovi te da je upoznat s njegovim radom. Kiarostami mu dalje objašnjava da ne koristi scenarij i da se zapravo radi više o vizualnoj studiji o dječjoj zadaći. Ne želi otkriti namjeru filma pa kaže da će se tema pokazati tijekom snimanja, ali da je vezana za probleme koje je uočio kad je pomagao vlastitom sinu sa zadaćom.



Slika 1

¹⁴ (Elena, 2005) str. 63

Već u prvoj sceni svjesni smo redateljeve prisutnosti, a njegovi kratki razgovori s učenicima kao i kadrovi djece kako dolaze u školu upućuju na dokumentarni film, što i on sam komentira. Međutim, poznavajući njegove metode rada, lako je moguće da je razgovor s “prolaznikom” zapravo fiktivan i kasnije sniman te dodan na kadrove djece. Iz tog razgovora, dobivamo sve bitne informacije o namjeri i vrsti filma, a i nagovještaj da nije možda baš sve dokumentarno. Također, način na koji mu se prolaznik obraća govori nam o Kiarostamijevom statusu poznatog i uglednog redatelja. Mala je vjerojatnost da bi se taj razgovor, sa svim tim informacijama, slučajno dogodio na prvi dan snimanja ili uopće tijekom snimanja.

Nakon što dječaci u školskom dvorištu poput vojnika na obuci ponavljaju religiozne i ratne stihove, znatan dio filma sastoji se od njihovih intervju. Prije nego li krene prvi intervju, vidimo u širem planu cijeli postav – mračnu sobu, kameru, svjetlo, Kiarostamija koji sjedi za učiteljskim stolom ispred kojeg stoji dječak poput nekog okrivljenika dok ga ispituje policijski inspektor (slika 2).



Slika 2

U odgovorima djece na Kiarostamijeva pitanja vidimo njihove emocije i stavove koje oni, pokušavajući ih sakriti, zapravo otkrivaju. Primarna socijalizacija već ih je naučila da ne otkrivaju svoje stvarne želje i misli. Također dobivamo sliku stanja društva kao što su nezaposlenost, nepismenost, fizičko nasilje te eksploatacija djece. Ono što najviše izlazi na vidjelo je dječji strah od autoriteta i, preciznije, od kazne koja slijedi ako ne napišu zadaću. Kiarostami pita šest dječaka zaredom što je to kazna, a svi odgovaraju da je to kad te tuku. Mnogi od njih ne znaju uopće

odgovoriti na pitanje što je to pohvala ili poticaj. Njihovi nam odgovori na brojna Kiarostamijeva pitanja puno govore ne samo o njihovim obiteljima, školi i društvu, nego i o povijesnom trenutku u kojem se nalaze (razdoblje iransko-iračkog rata) i koji na njih snažno utječe. Na primjer, jedan dječak kaže da želi postati pilot kad odraste kako bi mogao ubiti Sadaama. Sam film kritika je ne samo školskog sustava, već i režima terora i opresije u Iranu.¹⁵ Jedan od dvojice očeva kojih se intervjuira žali se da su svi predmeti povezani s religijom, te da školski sustav guši dječju kreativnost i sposobnost kritičkog promišljanja.

Kiarostami među kadrove dječaka koje intervjuira umeće protukadrove njegova snimatelja (slika 3), a ponekad i sebe kako ispituje dječake. Ti kadrovi predstavljaju ono što djeca vide dok odgovaraju na redateljeva pitanja. Međutim, oni su fiktivni jer nisu snimljeni u isto vrijeme kao intervjui. Elena navodi da ih se Kiarostami tek kasnije dosjetio koristiti pa je snimio sebe i ekipu naknadno u svom stanu.¹⁶ Ti kadrovi djeluju svaki put pomalo zastrašujuće te nas podsjećaju na neravnotežu uloga između redatelja i djece. Kiarostami tim postupkom stavlja u prednji plan svoju obmanu koju koristi tijekom potrage za dokumentarnom istinom te propituje svoju ulogu redatelja.¹⁷



Slika 3

¹⁵ (Elena, 2005) str. 63

¹⁶ (Elena, 2005) str. 62

¹⁷ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 14

Kiarostami predstavlja autoritet kojeg se djeca boje. Sa svojim tamnim naočalama, pomalo prijetećim izgledom i filmskom opremom, on zapravo provocira dječake koje intervjuira (slika 4). Kiarostami za njih predstavlja svijet odraslih, autoritet (i režim) koji bi ih mogao kazniti. Dječaci su vidljivo nervozni prije nego što intervju započne, vjerojatno i ne znajući zašto stoje pred kamerom. Iz straha oni lažu (na primjer da više vole pisati zadaću nego gledati crtiće), čak i plaču.



Slika 4

Upravo tu svoju ulogu provokatora Kiarostami u filmu preispituje fiktivnim postupkom umetanja kadrova sebe i kamere. Zanimljivo je to da je Kiarostami zapravo na strani dječaka i empatičan je prema njima, ali da bi taj stav filmom pokazao, on se djeci mora prikazati autoritetom kojeg se treba bojati, kao što se uostalom djeca boje većine odraslih u svom životu.

Film je montiran na način da je svaki novi lik djeteta kojeg gledamo sve anksiozniji, a zadnje je dijete vidno prestravljeno. Međutim, uvijek postoji mogućnost da je sam Kiarostami svjesno manipulirao situaciju. Moguće je da je neke od dječaka namjerno ispitivao na način koji ih je uplašio. Navodno su ga kasnije optužili da je terorizirao djecu svojim naglim ponašanjem i crnim naočalama, poput nekog gangstera ili inspektora.¹⁸

Taj posljednji intervju posebno je uznemirujući jer dijete neutješno plače od straha i moli da bude sa svojim prijateljem (slika 5). Shvaćamo da je dječak inače veoma anksiozan, što je posljedica

¹⁸ (Elena, 2005) str. 63

zlostavljanja u školi i u domu. Njegov prijatelj objašnjava da često plače, te da ga je učiteljica tukla ravnalom, pa vjerojatno misli i da Kiarostami negdje skriva ravnalo koje bi mogao upotrijebiti u te svrhe. Nije lako gledati tu scenu, ne samo zato što je pred nama vidno istraumatizirano dijete, već i zato što se Kiarostami i dalje ponaša kao neki istražitelj i ne čini baš puno da bi dijete smirio i utješio. Upravo suprotno, on mu nastavlja uporno i bez emocija postavljati pitanja, iako bi dječak, što nam pokazuje svojim konstantnim vrpoljenjem, najradije pobjegao od njega. Međutim, on je zatočen u Kiarostamijevu kadru, kao što je zatočen u školskom sustavu.



Slika 5

Nakon zadnjeg intervjua vidimo svu djecu u školskom dvorištu kako u redovima kolektivno pjevaju religiozne pjesme dok se udaraju u prsa (slika 6). Ti prizori upućuju na institucionalizaciju fizičkog nasilja u Iranu¹⁹ te da je prava svrha svih batina i glavni cilj njihova školovanja da ih se obuču za ratnike. Čujemo Kiarostamija u offu kako objašnjava da je odlučio maknuti zvuk iz poštovanja jer su djeca nestašna i ceremoniju ne izvode ispravno.

¹⁹ (Sadegh-Vaziri, 2017/2018)



Slika 6

Bez zvuka cijela ceremonija čini se grotesknom, možda čak pomalo komičnom. Nestanak zvuka samo naglašava da djeca pjevaju bez entuzijazma, da ne razumiju zašto sve to rade, niti im je stalo. Druge stvari im počnu odvrćati pozornost, krenu se igrati i jednostavno biti djeca u svom prirodnom stanju. Samo neki od njih, uključujući dječaka koji je plakao, shvaćaju ceremoniju ozbiljno. Tim postupkom uklanjanja zvuka uz fiktivno objašnjenje Kiarostami postiže efekt distanciranja, kojim odmakne gledatelja od filma i natjera ga da razmišlja o onom što gleda²⁰, te da se zapita koliko redatelj i filmski proces sudjeluju u mehanizmu moći koji sam film nastoji kritizirati. Kiarostami će, kao što ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju, upotrijebiti sličan postupak fiktivnog eliminiranja zvuka na kraju filma *Krupni plan*, kada Sabzian sjedne s Makhmalbafom na motor i nestane zvuk jer se “pokvario” mikrofoni.

Kiarostami je u jednom intervjuu svoju ulogu u *Domaćoj zadaći* usporedio s doktorom koji operacijom nužno mora uzrokovati bol. Bilo mu je teško, ali je morao biti doktor.²¹ Morao je biti fiktivni Kiarostami, tj. glumiti nekog tko je hladan i grub, što on zapravo nije. Zadnja scena filma kao da nam to i potvrđuje, kada pita dječaka koji je plakao zna li napamet recitirati neku molitvu. Dječak počne recitirati pjesmu koja je u potpunoj suprotnosti od onih ratnih koje djeca izgovaraju na igralištu. Napokon se smiri i njegovu anksioznost potpuno zamijeni samopouzdanje dok

²⁰ (Elena, 2005) str. 15

²¹ (Doraiswamy, 1992)

izgovara pjesmu/molitvu u kojoj moli Boga, koji je stvorio razne prirodne divote, da mu ispuni srce srećom i radošću (slika 7).



Slika 7

Domaća zadaća je dokumentarni film koji koristi fiktivne elemente kako bi gledateljima skrenuo pozornost na stvarnost filmskog procesa te prisutnost i utjecaj samog redatelja. Fiktivnim postupcima Kiarostami preispituje ne samo svoju moć nad svojim malim protagonistima, već i moć opresivnog svijeta odraslih nad njihovim životima. Time nam sugerira da je indoktrinacija stvarna svrha njihova obrazovanja.

Krupni plan

Vjerojatno najpoznatiji Kiarostamijev film, *Krupni plan* (*Namay-e Nazdik*, 1990.) temelji se na istinitoj priči o Hossainu Sabzianu, nezaposlenom knjigovescu i filmofilu koji živi u Teheranu. Izvjesna gospođa Ahankhah, dok sjedi pokraj njega jednog dana u autobusu, primijeti ga da čita scenarij poznatog iranskog redatelja Mohsena Makhmalbafa. Sabzian joj se predstavi kao da je on Makhmalbaf te se ponudi posjetiti njene sinove, koji su navodno zainteresirani za film. Sabzian odlazi u njihov dom u bogatijoj četvrti nekoliko puta kao Makhmalbaf i nastoji ostaviti dojam da će tamo snimati film, a jednom od sinova namjenjuje glavnu ulogu. Nakon što im ne vrati posuđeni novac, obitelj počinje sumnjati u njegov identitet, prijavi ga vlastima te Sabzian bude uhićen i zatvoren. Novinar Hassan Farazmand, koji je bio prisutan Sabzianovom uhićenju, intervjuirao ga je odmah nakon događaja i objavio veliki članak u časopisu *Sorush*.²²

Kiarostami se spremao snimati drugi film kad je pročitao Farazmandov članak o Sabzianu i odmah je odlučio promijeniti planove kako bi snimio film o toj priči. Navodno mu je sam Makhmalbaf pokazao taj članak i htio napraviti film o cijelom slučaju, ali ga je Kiarostami uvjerio da on ne može biti taj koji će film režirati, jer u njemu mora glumiti samog sebe.²³ Uvjerio je i ostale aktere cijele priče da glume sami sebe u rekonstrukcijama stvarnih događaja. Sabzian je, razumljivo, bio oduševljen idejom o snimanju filma o njemu, dok je Ahankhahove Kiarostami morao duže nagovarati jer su znali da će filmom njihova lakovjernost biti izložena. U filmu se pojavljuje i sam Kiarostami, uglavnom u offu, ali i ispred kamere, na primjer u rekonstrukciji svojeg posjeta Sabzianu u zatvoru gdje ga traži pristanak za snimanje njegovog suđenja.

U jednom intervjuu Kiarostami kaže da nije imao vremena baš puno razmišljati kako će snimiti *Krupni plan*. Imao je osjećaj da se film sam od sebe snimio jer nije režirao protagoniste onoliko koliko su oni režirali njega. Kaže da je snimanje bilo dosta naporno jer su protagonisti morali glumiti sami sebe u negativnom svjetlu i stalno se bojao da će netko od njih zbog odustati. Nije imao scenarij, već je samo radio bilješke svaku večer nakon snimanja.²⁴

²² (Cheshire, Close-up: Prison and Escape, 2010)

²³ (Cheshire, Godfrey Cheshire on Close-Up, 2010)

²⁴ (Andrew, Abbas Kiarostami, 2005)

Krupni plan je film u kojem nam istinitost svega što se događa konstantno dolazi pod upitnik. Najzanimljivije u njemu nije Sabzianova priča, već način na koji ju je Kiarostami ispričao. Film kombinira dokumentarne i fiktivne elemente, ali na način da nikad nismo posve sigurni što je stvarnost, a što fikcija. Međutim, kako ćemo vidjeti, Kiarostami u filmu koristi puno više fiktivnih elemenata nego što se na prvo gledanje može uočiti.

Već u prvoj sceni, koja je rekonstrukcija, Kiarostami se poigrava našim narativnim očekivanjima. Film započinje sekvencom u kojoj pratimo novinara Farazmanda kako taksijem odlazi s dvojicom policajaca koji će uhititi Sazbiana u kući Ahankhahovih. Taksist se svako malo zaustavlja da bi pitao ljude na cesti za upute, što nam nagovještava da ćemo i mi u filmu biti dezorijentirani. Međutim, kada stignu do kuće, Kiarostami nas ne pušta na mjesto glavne radnje, već ostajemo na periferiji zbivanja s taksistom i Farazmandom. Tek puno kasnije u film vidjet ćemo scenu uhićenja, ali prikazanu iz perspektive Sabziana.

Dok čeka, taksist uzima iz gomile smeća buket cvijeća i time slučajno gurne sprej bocu, koju (pre)dugo gledamo kako se kotrlja niz cestu (slika 8). Kiarostami kaže da mu baš o tom kadru postavljaju najviše pitanja. Navodi da postoje raznorazne teorije o svrsi tog kadra i da mu se često pripisuje neko duboko značenje. Kaže da je jednostavno htio prikazati neaktivnost čovjeka koji je stajao izvan kuće gdje se odvijala glavna radnja. Svidio mu se kadar te kotrljajuće boce i znao je da će njime uključiti publiku da sudjeluje u filmu, da razmišlja o tome što se događa i da koristi svoju maštu.²⁵



Slika 8

²⁵ (Cronin, 2015) str. 93

Slijede scene u kojima Kiarostami razgovora s prevarenom obitelji, zatim posjećuje Sabziana u zatvoru, te moli suca za dozvolu za snimanje u sudnici. Navodno je sudac bio obožavatelj Makhmalbafa, što je pomoglo pri dobivanju dozvole. Te scene djeluju dokumentarno, ali su zapravo rekonstrukcije.²⁶ Razgovor u zatvoru sniman je izvana s naizgled skrivenom kamerom (slika 9), međutim razgovor je očito barem djelomično osmišljen. Sabzian čak kaže Kiarostamiju, kada ga on pita kako mu može pomoći, da bi trebao napraviti film o njegovoj patnji. Intervju s obitelji također djeluje na prvu dokumentarno, jer je sama forma intervjuja inače dokumentarni postupak. Međutim, ipak se osjeti da su pitanja i odgovori uvježbani.



Slika 9

Dok je očito da su neke scene u *Krupnom planu* fiktivne jer su rekonstrukcije događaja koji su se već odvili, scena suđenja nam djeluje dokumentarno, ali je i ona zapravo većinom fiktivna. Scena počinje kadrom filmske klape, što nam upućuje na fikciju, a ujedno i na refleksivnost jer nas podsjeća da gledamo film. Kiarostami je prvi koji počne razgovarati sa Sabzianom i odmah stječemo dojam da on kontrolira situaciju u sudnici puno više nego sam sudac. Objašnjava mu da će ga snimati s dvije kamere. Jedna će ga hvatati u krupnom planu i njoj će se moći obraćati sa svojim objašnjenjima. Kiarostamijeva opaska da su neke stvari kompleksnije nego što se čine nije samo upućena Sabzianu već i publici, referirajući se na samu prirodu filma koji gledamo. Kasnije će za vrijeme suđenja Kiarostami čak, uz suca, postavljati Sabzianu pitanja. Dok je ostatak filma

²⁶ (Elena, 2005) str. 87

sniman na 35mm vrpce, scena u sudnici snimana je na 16mm vrpce.²⁷ Ta drugačija kvaliteta slike, kao i činjenica da čujemo redatelja koji se između ostalog referira na kamere i samo snimanje, navodi nas da se zapitamo je li suđenje možda ipak snimano na dokumentarni način, za razliku od ostatka filma.

U svom iskazu tijekom scene suđenja Sabzian priznaje prijevare i detaljno obrazlaže svoje razloge te negira bilo kakvu namjeru krađe. Objašnjava da je razlog njegove prijevare bila ljubav prema umjetnosti i identifikacija s potlačenim likovima iz Makhmalbafovih filmova, kao i sa samim redateljem. Njegova je prijevare bijeg od svega onoga što ga muči kao nekoga tko je na marginama društva. Na koncu Sabzian bude oslobođen optužbi uz suglasnost obitelji Ahankhah. Navodno je u Sabzianovom oslobođenju Kiarostami igrao važnu ulogu. Ahankhahovi su bili bijesni jer su htjeli da on bude optužen. Čak se i sam Sabzian bunio sucu i rekao da je siguran da ga ja Kiarostami nekako prevario.²⁸

Dok djeca u *Domaćoj zadaći* lažu kako bi se zaštitila, shvaćamo da Sabzian laže da bi dosegao neku idealnu sliku sebe i postigao viši društveni status čime bi došao do željenog priznanja i samopoštovanja. On stvarno vjeruje da film ima tu moć. Međutim, kao što nismo posve sigurni što je stvarnost, a što fikcija u samom filmu, tako nismo ni sigurni govori li Sabzian istinu ili ne. Naš odnos prema njemu postaje emotivno ambivalentan i nije nam lako dokučiti psihologiju lika. Čak i kada ga gledamo u krupnom planu, kako naizgled govori istinu, opet smo svjesni toga da glumi ulogu u filmu, iako je ta uloga njega samoga.

Krupni plan, koji je i naslov samog filma, Kiarostami koristi da bi nam približio Sabziana. Iako nam je jasno da je lik kompliciran i ne baš pouzdan, ipak osjetimo empatiju prema njemu i možemo razumjeti njegovu frustraciju kao posljedicu njegova statusa u društvu. Kiarostami ga čak tijekom suđenja pita glumi li on i u tom trenutku, što i nas tjera da si postavimo isto pitanje (slika 10). Svjestan je Kiarostami da Sabzian igra ulogu i u njegovu filmu i u stvarnom životu, ali ipak ga nastoji prikazati u humanom svjetlu.²⁹ Kiarostami je nedvojbeno filmom htio, između ostalog,

²⁷ (Elena, 2005) str. 82

²⁸ (Cheshire, Close-up: Prison and Escape, 2010)

²⁹ (Elena, 2005) str. 85-86

ukazati na poteškoće i nezadovoljstvo u tamošnjem društvu i to ne čini samo s likom Sabziana, već i s pričama obitelji Ankhalah, čiji sinovi, nakon završenih škola nisu uspjeli naći prikladne poslove.



Slika 10

Kiarostami se prisjeća da je scena suđenja zapravo trebala biti snimana s tri kamere – jedna za krupni plan Sabziana, jedna za širi plan sudnice i treća koja bi pratila odnos između Sabziana i suca. Međutim, jedna se od tih kamera pokvarila, a drugu su isključili jer je bila preglasna, tako da su morali stalno pomicati preostalu kameru po sudnici, čime su propustili dobiti kontinuirani krupni plan Sabziana. Zato su nakon samog suđenja, koje je trajalo sat vremena, kada je sudac otišao, snimali Sabziana još devet sati. Kiarostami mu je predlagao što da kaže pred kamerom, navodno temeljeno na onom što mu je Sabzian ranije pričao. Dakle, većina je scene suđenja rekonstrukcija u kojoj sudac uopće nije bio prisutan. Kiarostami kaže da je umetanje kadrova suca u tu scenu kako bi izgledalo da je prisutan, jedna od najvećih laži koju je koristio u svim svojim filmovima.³⁰

Scena suđenja, koja čini veliki dio filma, isprekidana je retrospektivskim scenama u kojima pratimo pojedine rekonstrukcije događaja u interakciji Sabziana i obitelji Ahankhah (slika 11). Možda je od početka Kiarostami zamislio da će film imati razlomljenu strukturu, ali ona je barem djelomično rezultat slučajnosti. Naime, Kiarostami kaže da je na prvoj projekciji *Krupnog plana*, u Munchenu, projekcionista pustio filmske vrpce po krivom redoslijedu. Kiarostami nije intervenirao jer je shvatio da je ta slučajna verzija bolja od njegove. Otišao je kući i premontirao film tako da je premjestio scenu susreta Sabziana i gospođe Ankhalah u autobusu, koja je prvobitno bila na početku filma,

³⁰ (Cronin, 2015) str. 8

usred scene suđenja. Pogreške i nedostaci mogu biti vrijedni, Kiarostami tvrdi, samo ih se treba prepoznati i znati iskoristiti.³¹



Slika 11

Neke od tema *Krupnog plana* pitanja su osobnog identiteta, društvene nejednakosti, ljudska potreba za priznanjem i poštovanjem, kao i propitivanje procesa, utjecaja i svrhe filmske umjetnosti. Važno je znati da u iranskom društvu postoji duboko poštovanje i fascinacija filmskom umjetnošću i filmskim redateljima.³² Zbog toga je obitelj Ankhalah uopće povjerovala Sabzianu te ga pustila u svoj dom nadajući se da će dobiti svojih petnaest minuta slave.³³ Film ima i društvenu moć. Omogućuje ljudima niže klase poput Sabziana da prijeđe u višu društvenu klasu, ne samo u svojoj mašti, već i u stvarnom životu. Saeed-Vafa uspoređuje to s ulogom košarke u SAD-u među mladim crncima.³⁴

Kao i u *Domaćoj zadaći*, Kiarostami u *Krupnom planu* priznaje svoje prisustvo u filmu kao važan i određujući faktor u onome što se odvija pred kamerom.³⁵ Međutim, intencija mu nije bila raditi refleksivan ili autoreferencijalan film, već film koji će portretirati čovjeka koji pokušava naći svoje

³¹ (Cronin, 2015) str. 32

³² (Rosenbaum, 1996)

³³ (Paulus, 2016)

³⁴ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 48

³⁵ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 13

mjesto u društvu. Možda iz empatije, a možda i kako bi indirektno prikazao moć redatelja da utječe na stvarnost, Kiarostami je na kraju filma odlučio upoznati Sabziana s njegovim idolom.

Film završava emotivnom scenom posjeta Sabziana i Makhmalbafa obitelji Ahankhah u kojoj se Sabzian rasplače tražeći oprost. Kiarostami objašnjava da je za snimanje zadnje scene zamolio Makhmalbafa da dočeka Sabziana kada je bio pušten iz zatvora. Sabzian nije uopće znao što će se taj dan dogoditi i trenutak kad sretne svog idola Makhmalbafa i rasplače se doista je stvaran (slika 12). Kada je sjeo s njim na motocikl, nije znao da ih se iz kombija snima, niti da Kiarostami sluša njihov razgovor putem mikrofona koji je bio na Makhmalbafu. Problem je, tvrdi Kiarostami, bio u tome što je jedan od likova znao da ga se snima, dok drugi nije. Makhmalbaf je imao u glavi spreman scenarij i djelovao je zbog toga umjetno, dok je Sabzian bio autentičan. Njihov razgovor djelovao je kao dva monologa umjesto kao dijalog, a i Kiarostami je shvatio da bi taj razgovor odveo film u novom pravcu, umjesto do raspleta i kraja. Htio je da Sabzian ostane glavni lik od početka do kraja, a ne da se Makhmalbaf pojavi kao neki heroj na kraju filma. Zbog svih tih razloga Kiarostami je nakon neprospavane noći odlučio riješiti problem fiktivnim postupkom. Inscenirao je da se pokvario mikrofoni i time nam uskratio čuti njihov razgovor. Time je ponovo postigao distancirajući efekt i pustio svakom od nas da si zamislimo što su njih dvojica rekla jedan drugome vozeći se na motoru.^{36 37}



Slika 12

³⁶ (Andrew, Abbas Kiarostami, 2005)

³⁷ (Cronin, 2015) str. 27

Zanimljivo je da ih kamera snima kroz napuknuto prednje staklo kombija (slika 13), što istovremeno naglašava gledateljevu odvojenost od glavne radnje i upućuje na to da je granica između stvarnosti i fikcije isto tako „napukla“. Inače, u sceni čujemo istu glazbu kao u ranijem Kiarostamijevom filmu *Putnik (Mosafer, 1974.)*,³⁸ a s čijim se protagonistom Sabzian tijekom suđenja usporedio. Autoreferencijalnost na njegove prethodne filmove detaljno ćemo obraditi u analizi Koker trilogije.



Slika 13

Kiarostami se sjeća da je Sabzian, kada su se pripremali snimati rekonstrukciju njegova uhićenja u domu Ahankhahovih, rekao jednom od sinova da ih on zapravo nije prevario, nego je ispunio svoje obećanje da će dovesti filmsku ekipu u njihovu kuću. Obitelj će ipak biti u filmu. Sabzianova se laž zahvaljujući Kiarostamiju pretvorila u istinu.³⁹

Fluidnom granicom između dokumentarnog i fiktivnog *Krupni plan* narušava naše pretpostavke o odnosu između istine i laži. Time forma filma zrcali Sabzianovu priču koja se sastoji također od istina i laži. Sabzian nije jedini u filmu koji se pretvara, laže i glumi. Gospodin Ahankhah se pretvara da je čitavo vrijeme znao za prijevaru. Gospođa Ahankhah se pretvara da je sinov posao u pekarnici bolji nego što jest. Ali najveći je „prevarant“ sam Kiarostami. Pretvara se da radi dokumentarni film, a zapravo je većina filma rekonstrukcija ili namještena na neki način. Međutim, on to radi svjesno i namjerno, istražujući odnos između istine i onog tko prikazuje tu istinu.

³⁸ (Cheshire, Godfrey Cheshire on Close-Up, 2010)

³⁹ (Cronin, 2015) str. 28

Vlastitom prisutnošću u filmu, Kiarostami propituje svoju ulogu redatelja, a i postiže distancirajući efekt koji osvještava publiku da gleda film, te je potiče da kreativno sudjeluje u njemu. Kiarostamijevi su filmovi vrlo često kritika redateljeve odvojenosti i udaljenosti od svojih protagonista, kao i njegove povlaštenosti. Njima propituje etičnost činjenice da filmski umjetnik iz srednje klase radi film o nekome tko je siromašan i iz niže klase.⁴⁰ Ne vjeruje da se granica između redatelja i običnih ljudi može izbrisati ili ignorirati. Vrlo je svjestan razlika u društvu te da snimanje običnih ljudi nosi sa sobom dinamiku moći, što u svojim filmovima on istražuje i kritizira.

U većini svojih filmova, Kiarostami se bavi odnosom između siromašnih i boljestojećih ljudi. U *Krupnom planu* na vrhu su društvene ljestvice Kiarostami i Makhmalbaf, redatelji s visokim statusom u Iranu i s međunarodnim ugledom. Zatim imamo obitelj Ankhalah sa svojom raskošnom kućom u srednjeklasnoj četvrti. Ispod njih su sporedni likovi – taksist, novinar, vojnici-policajci, koji iako nisu baš zadovoljni sa svojim poslovima, barem su zaposleni. A na dnu te ljestvice nalazi se sam Sabzian, siromašan i nezaposlen.

Krupni plan tematizira ne samo važnu ulogu filma i onih koji stvaraju filmove u Iranu, već tjera gledatelja da se suoči s vlastitim odnosom prema filmovima općenito, te u njemu pokušava osvijestiti da je film često prijevara, kao što je i Sabzianovo djelo bilo prijevara. Sama stvarnost i reprezentacija te stvarnosti zapravo su zamršene. Kiarostami tvrdi da je laž najkraći put do istine. Kao i u *Domaćoj zadaći*, on nam u *Krupnom planu* otkriva stvarnost svojih likova kroz njihove laži i glumu. Poigrava se s očekivanjima publike te je tjera da promišlja i propituje svoje pretpostavke.

Mnogo toga, Kiarostami tvrdi, čini se kao da je stvarnost, a zapravo je laž. Međutim, za film je važno je da je uvjerljiv. Kaže da mu je posao lagati na način da mu ljudi povjeruju. Svaki redatelj prikazuje svoju interpretaciju stvarnosti, što svakog od njih čini lažljivcem. Međutim, te laži služe da bi izrazili dublju ljudsku istinu. Publika ne mora znati što je konstrukcija a što nije, već samo treba vjerovati u ono što gleda, smatra Kiarostami.⁴¹

⁴⁰ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str.4

⁴¹ (Cronin, 2015) str. 8-10

Koker trilogija

Koker trilogija sastoji se od filmova *Gdje je kuća mogega prijatelja?* (*Khane-ye dust kojast?*, 1987.), *I život se nastavlja* (*Zendegi va digar hich*, 1992.) te *Kroz stabla masline* (*Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn*, 1994.). Dobila je ime po selu u kojem je Kiarostami snimio prvi od ta tri filma i u koje se kasnije vratio zbog potresa koji je pogodio to područje, a što je bilo inspiracijom za drugi film. Treći je film sniman opet na istoj lokaciji i izdanak je jedne scene iz drugog filma.

Kiarostami nikad nije smatrao filmove trilogijom. Međutim, ti filmovi ipak su povezani na vrlo poseban način. Oubina daje možda najprecizniji opis kad kaže da svaki film dokumentira onaj prethodni i postaje fiktivni motiv za onaj sljedeći. Oni su kao serija palimpsesta, kaže Elena, koji se pišu jedan preko drugoga, a u kojima se Kiarostami stalno kreće između fikcije i dokumentarnog putem kompleksnog sustava permutacija.⁴²

Svaki od filmova ima svoj identitet i može se gledati bez ostala dva. Međutim, poznavanje sva tri filma znatno će produbiti naše iskustvo, jer ćemo u svakom uočiti brojne reference na prethodni film ili filmove.⁴³ Prvi film koristi naizgled prepoznatljive odlike realizma, dok drugi i treći preispituju na koji je način taj realizam konstruiran, te nam prikazuju zamršen odnos između stvarnosti i interpretacije te stvarnosti.

⁴² (Elena, 2005) str.108-109

⁴³ (Elena, 2005) str. 109

Gdje je kuća mojega prijatelja?

Iako čini prvi dio neformalne Koker trilogije, *Gdje je kuća mojega prijatelja?* (*Khane-ye dust kojast?*, 1987.), kako tvrdi sam Kiarostami, po temi zapravo više tvori diptih s *Domaćom zadaćom*, filmom koji je snimio dvije godine kasnije. Kaže da “u *Domaćoj zadaći* djeca govore o onome što vidimo u *Gdje je kuća mojega prijatelja?*, a *Gdje je kuća mojega prijatelja?* pokazuje da je ono što djeca govore u *Domaćoj zadaći* istina.”⁴⁴ Oba su filma kritika zlostavljanja i zanemarivanja djece od strane roditelja, učitelja i odraslih općenito.

Gdje je kuća mojega prijatelja? počinje scenom u školi, kada učitelj dovede dječaka Mohammeda (Ahmed Ahmadpour) koreći ga do suza što nije napisao zadaću u bilježnici nego na nekom papiru. Zaprijeti mu da će ga izbaciti iz škole ako sljedeći dan ne donese zadaću u bilježnici. Njegov prijatelj Ahmad (Babak Ahmadpour), nakon što se iz škole vrati kući, shvati da je zabunom uzeo Mohammedovu bilježnicu, te krene u potragu u drugo selo da nađe prijateljevu kuću kako bi mu vratio bilježnicu i spasio ga od izbacivanja iz škole. U svom naumu Ahmad prolazi razne putove i nailazi na brojne prepreke, što je metafora za životne putove i prepreke s kojima se svatko od nas suočava.

Vizualna metafora za njegov osobni put poznati je kadar brda koje se nalazi između dva sela, a po kojem se Ahmad nekoliko puta penje i spušta (slika 14). Na brdu je puteljak u cik-cak liniji, a na njegovu vrhu stoji jedno jedino drvo, koje, kako Kiarostami objašnjava, u perzijskoj književnosti simbolizira prijateljstvo.⁴⁵ To ćemo brdo opet vidjeti i u druga dva filma trilogije, a zanimljivo je da je puteljak napravljen za potrebe filma. Štoviše, Kiarostami je dao rekonstruirati dosta scenografije, što uključuje bojanje kuća, čišćenje svih uličica i okoliša i dodavanje cvijeća posvuda.⁴⁶ Dakle, stvorena je zapravo jedna polufiktivna scenografija, iako imamo dojam da je lokacija realistična.

⁴⁴ (Elena, 2005) str. 67

⁴⁵ (Elena, 2005) str. 75

⁴⁶ (Elena, 2005) str. 72



Slika 14

Tijekom svoje potrage dječak Ahmed susreće razne ljude, uglavnom odrasle, koji ga ili sprječavaju u njegovu naumu ili ga ignoriraju. Međutim, on uporno i pristojno nastavlja svoju potragu. Jedina osoba koja mu nastoji pomoći je stari izrađivač vrata koji voli filozofirati i koji mu se pridružuje dijelu puta (slika 15). Njegova se uloga poistovjećuje s ulogom mudrog vodiča u tradicionalnoj perzijskoj poeziji.⁴⁷ Na koncu Ahmad prijateljevu kuću ipak ne pronade, ali ga svejedno uspije spasiti tako da umjesto njega napiše zadaću.



Slika 15

Kiarostami je ideju za ovaj film dobio iz osobnog iskustva. Njegov šestogodišnji sin jednu je večer samoinicijativno prešao nekoliko kilometara da bi kupio cigarete očevoj prijateljici koja ih je došla

⁴⁷ (Elena, 2005) str.76

posjetiti, a bila je uznemirena jer je izgubila posao. Kiarostami kaže da ga je jako dirnuo sinov osjećaj odgovornosti i njegova upornost. To iskustvo, zajedno s pričom koju je čuo od jednog učitelja o dječaku koji je napisao zadaću za svog prijatelja, bili su inspiracija za *Gdje je kuća mogega prijatelja?*.^{48 49}

Kiarostami je za film htio naći lokaciju koja ima zelenila jer je naumio da priča bude poetična i herojska, a važno mu je bilo naći lokaciju gdje djeca nemaju jaki akcent, pa je na koncu odabrao područje oko Kokera. Malog Babaka primijetio je tamo dok je dječak zabrinuto gledao kako grupa muškaraca pokušava skinuti s kamiona veliku kupolu. Upravo je takav zabrinuti pogled Kiarostamiju trebao za film, a u dječaku je prepoznao nekoga tko je odgovoran i osjećajan.⁵⁰

Pronaći glavnog lika bilo je lako, ali je zato bilo vrlo teško nagovoriti njegove roditelje na pristanak da im dijete bude u filmu. Problem je bio u tome što je Babakova majka gledala jedan jedini film u životu, u kojem se dječak izgubi te se vrati tek nakon što mu majka ostari i oslijepi. Babakova majka mislila je da ako joj dijete uzmu za film, ono će se tek vratiti kad ona bude stara i slijepa. Nije shvaćala da će se on svake večeri nakon snimanja vraćati kući, već je mislila da će otići *u priču filma*.⁵¹ Ova anegdota kao da nam nagovještava kompleksan odnos između stvarnosti i fikcije koji se provlači kroz skoro sve Kiarostamijeve filmove, pa tako i u filmovima Koker trilogije.

Gdje je kuća mogega prijatelja? igrani je film, ali on ipak ima elemente i dokumentarnog i fiktivnog. Za razliku od ostalih filmova u ovom radu, redateljeva prisutnost u ovom filmu nije eksplicitna, niti se tematizira. Međutim, kada saznamo Kiarostamijeve metode rada s naturščicima tijekom snimanja ovog filma, shvatit ćemo na koje je sve načine redatelj svojim postupcima utjecao na ono što je u filmu prikazano. Kiarostami je, naime, stvarao fiktivne situacije da bi od djece dobio stvarne reakcije.

Kao što smo već mogli zaključiti u prethodnim poglavljima, Kiarostami je vrhunski manipulator, a u toj manipulaciji zna biti vrlo kreativan. Kad govori o radu s naturščicima, smatra da se stvarnost

⁴⁸ (Cheshire, Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire, 2019)

⁴⁹ (Cronin, 2015) str. 80

⁵⁰ (Cheshire, Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire, 2019)

⁵¹ (Cheshire, Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire, 2019)

i fikcija moraju spojiti na način da stvore uvjerljivo okruženje za glumce.⁵² Na primjer, Kiarostami se prisjeća da mu je trebala određena reakcija dječaka u sceni na početku filma kada mu mama zabrani da ide tražiti prijatelja. Vidimo zbunjeni pogled na dječakovom licu, ali to uopće nije bila gluma (slika 16). Zapravo mu je Kiarostami dao zadatak iz matematike da riješi u glavi ispred kamere. Zbunjeni pogled na njegovu licu nije bilo razmišljanje o tome zašto ga mama ne pušta da ide, već pokušaj da zbroji brojeve u glavi.⁵³



Slika 16

Kasnije se dječak nađe u mračnim ulicama nepoznatog sela. Čuje lavež psa i na licu mu se vidi strah, ali i ustrajnost, pogled koji je Kiarostamiju bio vrlo važan za film. Dok je jedan od asistenata otišao iza ugla i glasno lajao, Kiarostami se okrenuo drugom asistentu i rekao, dovoljno glasno da dječak čuje, neka provjeri je li pas dobro zavezan, jer je divlji i jako opasan, te da bi mogao nekoga ugristi. Dječak je bio uvjeren da će pas pobjeći i napasti ga. Pogled koji u tom trenutku vidimo jest onaj koji je Kiarostami htio dobiti (slika 17). Kasnije je u tonu dodao zvuk pasjeg laveža.⁵⁴

⁵² (Cronin, 2015) str. 83

⁵³ (Cronin, 2015) str. 81

⁵⁴ (Cronin, 2015) str. 81



Slika 17

U oba primjera, kako objašnjava, dao je dječaku nešto konkretno na što se može fokusirati, što je bio efikasniji način da dobije reakciju koju je htio, nego da mu je samo rekao da to odglumi.⁵⁵ Inače, Kiarostami od svojih neprofesionalnih glumaca nikad ne traži da nauče replike, već im daje prostora da sami definiraju lik tako da djeluje prirodno i autentično. To podrazumijeva i da će provesti dosta vremena s glumcima kako bi ih što bolje upoznao, ali i utjecao na njih.

Na primjer, lik djeda u filmu *Gdje je kuća mog prijatelja?* ima monolog o tome kako bi se djeca trebala odgajati, žaleći se da su današnja djeca razuzdana, nedisciplinirana i da nemaju poštovanja prema starijima. Kiarostami je s čovjekom koji glumi djeda, prije nego što je on uopće znao da se u selu snima film, dugo razgovarao o toj temi, podržavajući njegov stav. Rekao mu je da bi rado njegove ideje uklopio u film koji će snimiti, ali da njega samoga nitko neće htjeti slušati, već mu za film treba netko stariji i ozbiljniji tko će sve to znati objasniti. Htio je za tu ulogu angažirati svoga oca, ali zbog bolesti mu nije mogao mu pomoći. Uvjerio je tog čovjeka da je on jedina osoba koja to može objasniti, jer će njega sigurno ljudi slušati. Kiarostami sam kaže da je čovjeka takvim davanjem samopouzdanja izmanipulirao da odglumi ulogu potpuno uvjerljivo.⁵⁶

Sve su ovo bili samo blaži primjeri Kiarostamijevog korištenja manipulacije. Išao je čak do te mjere da je prije snimanja konstruirao lažnu situaciju u učionici, koja je rezultirala time da je Babak stvarno mislio kako je greškom uzeo bilježnicu svog prijatelja i da je filmska ekipa došla iz

⁵⁵ (Cronin, 2015) str. 81

⁵⁶ (Cronin, 2015) str. 74-75

Teherana kako bi mu pomogla da je prijatelju vrati. Još mu je Kiarostami rekao da se požuri što prije naći prijatelja jer se ekipa mora vratiti kući u Teheran.⁵⁷ Kiarostami je stvorio fiktivnu situaciju koja je za Babaka postala stvarnost. Iako je sam film fikcija, možemo osjetiti postojanje nekih elemenata stvarnost koju ni sami ne možemo pouzdano definirati. Kiarostami nam to pojašnjava kad kaže: “Babak je stvarno mislio da je greškom uzeo bilježnicu drugog djeteta. To je istina. Ako vam film dotakne srce, to je zato što je svaki trenutak s ovim djetetom stvaran. On nikada ne “glumi”.⁵⁸ Kiarostami, dakle, mora uvjeriti svoje male protagoniste da je fikcija u filmu zapravo stvarna. On smatra da nema druge opcije ako želi da film bude uvjerljiv.

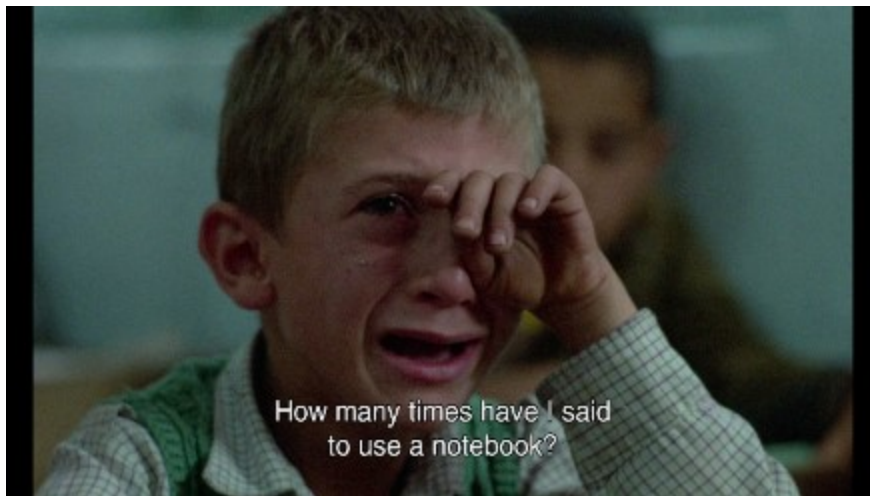
Možda je najbolji primjer dometa Kiarostamijeve manipulacije scena u kojoj se mali Ahmad, inače Babakov brat i dječak koji glumi Mohammeda, u razredu rasplače kad mu učitelj potrga komad papira na kojem je donio napisanu zadaću, te ga pita koliko mu je puta već rekao da zadaću treba napisati u bilježnicu (slika 18). Kiarostami je zamolio svog asistenta nekoliko dana ranije da dječaka fotografira i da mu da tu sliku. Dječak je bio jako sretan. Kiarostami mu je rekao da čuva tu fotografiju i da je nikom ne pokazuje jer će i ostala djeca htjeti da ih se fotografira te da ne dopusti da ga itko više slika. Zatim je svom fotografu rekao da dječaka još jednom uslika i da ga uvjeri da Kiarostami neće nikad saznati za to.

Nekoliko dana kasnije je Kiarostami rekao Ahmadu kako je saznao da je dopustio da ga se ponovo fotografira i neka se to opet ne dogodi. Fotograf je, naravno po Kiarostamijevim uputama, napravio još jednu, treću fotografiju koju je rekao da sakrije u svoju bilježnicu. Kiarostami je “našao” tu fotografiju i potrgao ju je pred njim. Dječak je pred kamerom počeo plakati, a Kiarostami ga je pitao “Koliko sam ti puta rekao da ne dopustiš nikome da te fotografira?” Uplakani Ahmad mu odgovara “Tri puta”. Svoj je glas kasnije zamijenio s učiteljevim glasom koji pita “Koliko sam ti puta rekao da napišeš zadaću u bilježnicu?” Ruka koju vidimo kasnije u tom kadru i mislimo da je učiteljeva, zapravo je Kiarostamijeva.⁵⁹

⁵⁷ (Cronin, 2015) str. 81

⁵⁸ (Cheshire, Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire, 2019)

⁵⁹ (Cronin, 2015) str. 102



Slika 18

Kad gledamo tu scenu, jasno nam je da je njegov plač autentičan i da to nikako nije moglo biti odglumljeno. Zanimljivo je i lice malog Babaka u toj sceni koji s iskrenom empatijom gleda brata kako plače. Uputi tužan pogled u kameru kao da želi vidjeti našu reakciju (slika 19) te pogleda gore u neku odraslu osobu pored kamere, vjerojatno u samog Kiarostamija, kao da mu želi reći: “Kako si mu to mogao učiniti?” (slika 20).



Slika 20



Slika 19

“To je vrsta podmuklog ponašanja za koje sam sebe uvjeravam da je u dobre svrhe”, kaže Kiarostami. „Ako je film vrijedan, cilj opravdava sredstvo. Nakon nekoliko dana, napravili smo puno fotografija Ahmada i dali mu ih sve, što ga je učinilo jako sretnim. Djeca su tako otporna.”⁶⁰

⁶⁰ (Cronin, 2015) str.103

Kiarostami misli da manipulacija nije nužno loša stvar te da je ona oduvijek bila opravdan način da se uhvati ono što želimo pred kamerom.⁶¹ Međutim, također priznaje da je to i jedan od razloga zašto nije htio više snimati filmove o djeci – nije se više htio tako poigravati s njima. S obzirom na to da djeca ne traže slavu i ne potpisuju ugovor, za njih je to ipak tlačenje.⁶²

S obzirom na to da je film dobio svoj naslov po stihu iz poezije iranskog pjesnika Sohraba Sepehrija, ispravan prijevod naslova filma trebao bi biti *Gdje je kuća prijatelja?* Riječ “prijatelj” se u perzijskoj se poeziji tradicionalno koristi kao jedan od naziva za Boga. Time Ahmedovo traganje poprima ne samo doslovno, već i metafizičko značenje, a kuća prijatelja je kao nešto do čega je nemoguće doći, tj. put prema njoj zapravo ga dovodi do njega samoga.⁶³

Iako na koncu nije uspio pronaći kuću svog prijatelja, Ahmed se suočio s nenaklonjenim svijetom odraslih i time otkrio vlastitu snagu i snalažljivost zahvaljujući dubokom osjećaju odgovornosti i solidarnosti prema drugome. Uspio se suprotstaviti tom moćnom i često opresivnom svijetu odraslih, kojem su njegovi problemi potpuno nevažni, i na kraju spasiti prijatelja. Štoviše, to je učinio tiho i neprimjetno, ne tražeći ni od koga nagradu niti priznanje za ogroman trud koji je uložio.

Ahmed je lik s kojim se vrlo brzo povežemo te s njim suosjećamo i za njega navijamo tijekom cijelog filma. To je zato što je Kiarostami ne samo odabrao dijete koje već ima sve kvalitete koje fiktivan lik posjeduje, već je i korištenjem fikcije uspio postići da dobije njegove iskrene i istinske emocije pred kamerom.

⁶¹ (Cronin, 2015) str. 96

⁶² (Cheshire, Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire, 2019)

⁶³ (Elena, 2005) str. 74

I život se nastavlja

I život se nastavlja (*Zendegi va digar hich*, 1992.) nije nastavak filma *Gdje je kuća mojega prijatelja?* u uobičajenom smislu, ali se značajno veže i referira na njega. U tom se filmu lik redatelj, kojeg glumi naturščik Farhad Kheradmand, a koji zapravo predstavlja Kiarostamija, vraća zajedno sa sinom u područje oko Kokera nekoliko dana nakon razarajućeg potresa. Cilj im je pronaći braću Ahmadpour, glavne protagoniste iz *Gdje je kuća mojega prijatelja?*. Poput *Krupnog plana*, i ovaj je film inspiriran stvarnim događajem te je djelomična rekonstrukcija nečeg što se stvarno dogodilo.

Kiarostami zaista jest otišao sa svojim sinom u spomenuto područje nekoliko dana nakon katastrofalnog potresa koji je 1990. godine usmrtio oko 50 000 ljudi i uzrokovao golemu materijalnu štetu. Htio je saznati što se dogodilo s Ahmadom i Babakom, ali ih tada nije uspio pronaći. Kako navodi, promatrao je ljude koji nastoje ponovo izgraditi svoje živote, a njihova želja za životom postupno mu je mijenjala perspektivu. Nije više samo vidio tragediju oko sebe, već preživjele ljude koji su počeli graditi novi život usred predivnog krajolika, koji i dalje postoji, kao da se ništa nije dogodilo.⁶⁴

U odnosu na *Gdje je kuća mojega prijatelja?*, *I život se nastavlja* djeluje stvarnijim. Filmska radnja odvija se pet dana nakon potresa, a film izgleda kao da je stvarni dokument tog katastrofalnog događaja. Kiarostami je u stvari jedan dio filma snimio pet mjeseci kasnije, a drugi dio jedanaest mjeseci kasnije. Lokacija, ljudi, čak i Kiarostamijev automobil, zaista su stvarni. Iako film djeluje u nekim trenucima dokumentarno, naročito scene gdje vidimo ljude među ruševinama, ogromne zastoje u prometu i općeniti kaos, Kiarostami navodi da je sve bila rekonstrukcija (slika 21). Odlučio je film snimiti mjesecima kasnije kako bi imao odmak od događaja. Htio je izbjeći bilo kakav senzacionalizam, što bi bio slučaj da je snimao događaje odmah nakon potresa.⁶⁵

⁶⁴ (Elena, 2005) str. 92-93

⁶⁵ (Elena, 2005) str. 94



Slika 21

Dok redatelj i sin autom prolaze kroz razoreno područje, put im otežavaju oštećene i neprohodne ceste, pa moraju pronaći alternativne putove. Oko njih su devastirane kuće i automobili, ali i prekrasan krajolik. Kiarostami navodi da je tijekom snimanja čak zamolio ljude da razbacaju stvari koje su uspjeli spasiti kako bi izgledalo da se film snima neposredno nakon potresa, a ne mjesecima kasnije. Mnogi to nisu htjeli, već su, naprotiv, počeli sve čistiti i posuđivati novu odjeću za snimanje filma. Htjeli su sačuvati samopoštovanje usred teških okolnosti i prikazati nešto što ipak nije bila realnost koju je Kiarostami htio uhvatiti. Kiarostami zaključuje da je film istovremeno stvarnost i fikcija.⁶⁶

Kiarostamiju je u filmu bilo važno prikazati ne ono što se događa izvan njegova automobila, već transformaciju koja se događa unutar njega samoga dok gleda odgovor ljudi na tragediju potresa. Redateljev sin Puya (glumi ga Buba Bayour, sin snimatelja filma) u filmu je ključan lik, tvrdi Kiarostami, jer u njegovim kontaktima s lokalnim ljudima vidimo da prihvaća potres kao jednostavno nešto što se dogodilo i što je samo privremeni prekid života.⁶⁷ Kratku referencu na prethodne filmove primjećujemo kad kaže jednoj ženi da joj kći ima sreću što sada ne mora ići u školu i raditi domaću zadaću. Svoj stav na koncu prenese i na svog oca, koji je na početku, poput Kiarostamija, vidio samo katastrofu, a tek kasnije život.

⁶⁶ (Cronin, 2015) str.8

⁶⁷ (Elena, 2005) str. 96

Slično kao u *Gdje je kuća mog prijatelja?*, i u ovom je filmu priča samo naizgled o traganju za nekom osobom, ili u ovom slučaju osobama, ali ona je zapravo izlika za potragom i upoznavanjem sebe samoga. *I život se nastavlja* često se referira na *Gdje je kuća mog prijatelja?* To nekad čini vrlo eksplicitno. Na primjer, na trećini filma otac pokaže poster prethodnog filma jednom čovjeku na cesti i pita ga poznaje li dječaka s postera, na što čovjek odgovora da ga zna, da je bio u filmu (slika 22). Babak, koji je bio fiktivan lik Ahmed u prošlom filmu, sada postaje stvarna osoba za kojom se traga.



Slika 22

Ovaj se film referira i na sam prostor prethodnog filma. Čest prizor u *Gdje je kuća mog prijatelja?* jest brdo s puteljkom u cik-cak liniji, koji je filmska ekipa napravila za potrebe snimanja. Taj isti puteljak prepoznamo u *I život se nastavlja*, kada otac iz auta gleda kako se netko penje uz brdo. Također ćemo ga vidjeti i kasnije u *Kroz stabla masline*. Nešto što je napravljeno za potrebe fiktivnog filma, postalo je stvarni dio okoliša u narednim filmovima. Taj puteljak na brdu simbol je preplitanja stvarnosti i fikcije.⁶⁸

To preplitanje vidimo i kada se neki od lokalnih ljudi koji su bili glumci u prethodnom filmu sada pojave kao lokalci, što ostavlja dojam da je ovaj film "stvarniji". Na primjer, dječaka Parvaneha, koji je imao sporednu ulogu u prethodnom filmu, otac i sin sretnu na cesti i povezu u svom autu (slika 23). Otac ga ispituje o potresu i sudbini braće Ahmadpour, dok ga Puya prekida s pitanjima o nogometnoj utakmici koja je bila na televiziji na dan potresa. U toj je sceni opet vidljiva razlika

⁶⁸ (Mulvey, 2006)

u onome na što je otac fokusiran (tragedija potresa i pronalazak braće) i u onome na što je dječak fokusiran (običan život). Parvanehovo prepričavanje svojeg iskustva sigurno je barem djelomično dokumentarno, iako je naravno cijela situacija da su ga sreli kraj ceste i povelili sa sobom fiktivna, a Parvaneh opet glumi ulogu, samo malo drugačiju ovog puta.



Slika 23

Bransford navodi da otac i sin doživljavaju ljude u Kokeru kao zamrznute u filmskom vremenu. Na primjer, kada sretnu tog dječaka, otac je iznenađen koliko je narastao, na što dječak odgovara da svatko naraste. Imamo dojam da je dječak zaključan u našu sliku tog područja, tj. u sliku prijašnjeg filma.⁶⁹ Isto to možemo primijetiti i u sceni susreta s gospodinom Rouhijem, koji je glumio mudrog starca u *Gdje je kuća mog prijatelja?*. On se sada ponovo pojavljuje, ali iz veće udaljenosti i u posve drugačijoj ulozi. Tu ga vidimo kako hodajući cestom prenosi čučavac te ga otac i sin prevezu do kuće svojim autom. Dok se voze, razgovor kreće o njegovoj ulozi u prethodnom filmu. Kada ga dječak Puya pita zašto nije star i pogrbljen kao što je bio u filmu, on mu odgovori da je tako redatelj zahtijevao, čak je morao na sebi nositi grbu, što mu se nije svidjelo. Pita se kakva je to umjetnost koja prikazuje ljude starijima i ružnijima nego što stvarno jesu - bila bi prava umjetnost kada bi ga prikazala mlađim. Dok ga slušamo, dobivamo dojam, ističe Rosenbaum, da mi zapravo uopće dobro ne poznamo tog lika, već da smo samo mislili da ga poznamo. To je ono lažno znanje koje nam filmovi daju, a koje Kiarostami kritizira.⁷⁰ Starac više

⁶⁹ (Bransford, 2003)

⁷⁰ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str.19

nema istu ulogu umjetnika ili filozofa, već je jedan od preživjelih mještana. A ni lik redatelja nije više u ulozi redatelja, već obične osobe koja pokušava pronaći dvojicu dječaka u nadi da su preživjeli.⁷¹

Kada dođu do kuće gospodina Rouhija, dječak komentira da je očekivao vidjeti drugu kuću. Starac odgovara da je ono bila njegova filmska kuća, ne prava, referirajući se opet na *Gdje je kuća mojega prijatelja?*. Štoviše, dodaje da ni ova kuća nije stvarna, da pripada filmu, te da on živi u šatorskom naselju i ponuđeno mu je da živi u toj kući. Otac na to kaže da je kuća preživjela potres i da je zato sigurno stvarna, a starac se složi i dodaje da je film još jednom postao stvarnost i nije više samo fikcija (slika 24). U sljedećem trenutku ne može naći zdjelu, tj. rekvizit, da da dječaku vode, te se obrati stvarnom redatelju za pomoć, kojeg čujemo kako iza kamere zamoli skriptericu da nađe zdjelu. Ona dotrči u kadar, noseći u ruci svoje bilješke i dodaje mu zdjelu. Imamo dojam da smo prešli granicu iz fiktivnog u dokumentarno. Međutim, ipak nismo jer to što upravo gledamo opet je fikcija. Čini se kao da se sve više približavamo stvarnosti, ali nikako doći do nje.



Slika 24

Cijela ova scena podsjeća nas na činjenicu da je ne samo prethodni već i sadašnji film konstrukcija te da postoji značajna razlika između filmskog realizma i stvarnosti stvaranja filma. Čak i kada film koristi stvarne likove, lokacije i situacije, uvijek samim prikazivanjem svega toga dolazi do

⁷¹ (Perez, 2005)

izobličenja stvarnosti. Kao da smo u konstantnom, zbunjujućem *mise en abyme*⁷², koji će, kako ćemo vidjeti, postati još više zbunjujući u sljedećem filmu.

Razotkrivajući konstruiranu prirodu likova poput gospodina Rouhija, Kiarostami razotkriva želju urbanih redatelja da prikažu ruralna mjesta i ljude arhaičnijim nego što zapravo jesu.⁷³ To vidimo i u posljednjem filmu Koker trilogije, *Kroz stabla masline*, kada producentica, gospođa Shiva, silom želi natjerati Tahareh da obuče tradicionalnu haljinu iako ona to ne želi jer nitko više takve haljine ne nosi. Međutim, na koncu je ipak obuče.

Pred kraja filma otac, koji se sada vozi sam u autu jer je Puya ostao s drugom djecom gledati nogometnu utakmicu, sretno mladića koji postavlja televizijsku antenu pored ceste. Otac se čudi da ljudi i dalje gledaju televiziju usprkos svemu što se dogodilo, a mladić odgovara da život ide dalje te da je svjetsko prvenstvo samo svake četiri godine. Zatim mu otac pokaže poster za film *Gdje je kuća mojega prijatelja?* i pita ga poznaje li dječaka na njemu. Mladić prepozna Babaka i kaže da je maloprije vidio njega i brata kako prenose peć. Otac se požuri autom po cesti i stvarno naiđe na dvojicu dječaka koji prenose peć, ali oni nisu Babak i Ahmad. Ukrcaju se u auto i nakon razgovora o njihovu iskustvu tijekom potresa (opet vjerojatno barem djelomično stvarno), otac im pokaže filmski poster koji smo vidjeli ranije. Jedan od dječaka prepozna Babaka i kaže da ga je gledao u filmu kad je bio s ocem u Teheranu. I on je, kaže, bio tada u učionici pred kamerom, te se prisjeća kako je izgledao na filmu (slika 25).

⁷² (Mulvey, 2006) str. 134

⁷³ (Bransford, 2003)



Slika 25

Činjenica da je natpis na posteru na francuskom i da je dječak, da bi uopće gledao film, morao ići u Teheran, implicitno naglašava socijalnu distancu između redatelja s međunarodnim ugledom koji dolazi iz urbane, “kulturne” sredine i lokalnih ljudi koje snima u ovom ruralnom kraju. Čitavo vrijeme, zapravo, imamo dojam da je otac outsajder, da je odmaknut, što i jest. Puya se, za razliku od njega, puno lakše približio ljudima.

Otac je po mnogočemu tipičan Kiarostamijevski lik - uporan, odlučan i fiksiran na svoj cilj, ali ultimativno ne uspije doći do njega. Na kraju ne znamo je li redatelj ikad pronašao dječake koje je tražio niti hoće li ikada doći do Kokera. Kiarostami kaže da namjerno nije htio otkriti je li pronašao dječake, jer time naglašava da je poginulo tisuće djece u potresu, a njih dvojica mogla su biti jedni od njih.

Zadnja scena se sastoji od statičnog kadra brda uz koje se redatelj autom pokušava popeti strmom cik-cak cestom. Iako nije to isto brdo, ono podsjeća na glavni motiv iz *Gdje je kuća mojega prijatelja?* - brdo s cik-cak stazom po kojoj se Ahmad nekoliko puta penje i spušta. Auto prođe kraj čovjeka koji nosi plinsku bocu. Redatelj ga tad ne poveze, ali mu kasnije isti čovjek pomogne pogurati auto koji nije izdržao uzbrdicu i vratio se unazad skroz na dno brda. Drugi put krene uzbrdo i iako je ovog puta bio u punom zamahu, on riskira i stane nasred brda da ukrca čovjeka (slika 26), pokazujući da je pravi značaj njegova putovanja solidarnost prema svim ljudima, ne

samo prema onima koji su mu poznati. Kao i Ahmad u prethodnom filmu, redatelj ne pronade ono što je tražio, ali dođe do dubljih spoznaja o sebi samom i životu općenito.



Slika 26

I život se nastavlja, kao i *Krupni plan*, tematizira odnos, tj. socijalnu distancu između redatelja i običnih ljudi.⁷⁴ Ovog puta nije Kiarostami pred kamerom nego fiktivna verzija njega, što predstavlja distorziju koja nastane kada pokušamo zabilježiti stvarnost. Međutim, osjetimo Kiarostamijevu prisutnost iza kamere jer nam tijekom filma nastoji približiti stvarnost snimanja kao i svoju svijest o tome da on tu stvarnost konstantno iskrivljuje. Kiarostami priznaje da reprezentacija stvarnosti filmom ima svojih ograničenja. Ne samo to, nego kao da time želi također reći da trauma izazvana potresom zahtjeva priznanje razlike između srednjoklasnog, urbanog redatelja i onih kojima je potres uništio živote. Film može svjedočiti tim životima, ali ih ne može predstavljati.⁷⁵

⁷⁴ (Rosenbaum, 1996)

⁷⁵ (Mulvey, 2006) str.133

Kroz stabla masline

Kroz stabla masline (*Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn*, 1994.) priča je o snimanju filma *I život se nastavlja*, točnije jedne scene iz tog filma u kojoj Kheradmand sretno dvoje ljudi koji su se odlučili vjenčati dan nakon potresa. Ovaj se film referira ne samo na prethodni, već i na *Gdje je kuća mojega prijatelja?*, a Kiarostami propituje svoju ulogu redatelja tako da koristi čak dva surogata. Također preispituje samu prirodu filma te odnos filma sa stvarnošću.

Film počinje scenom u kojoj se čovjek direktno obraća kameri i govori da je on Mohammad-Ali Keshavarz, glumac koji igra ulogu redatelja (slika 27). Objašnjava da su ostali glumci pronađeni na lokaciji, te da se nalaze u Kokeru gdje je prije godinu dana bio razarajući potres. Iza njega stoji grupa žena odjevenih u crno. Iz te grupe izađe i priđe mu producentica, gospođa Shiva te mu kaže da su djevojke gladne i da bi se trebalo požuriti. Keshavarz nam objasni da su došli pred obnovljenu školu odabrali mladu glumicu. Već u ovoj sceni vidimo i fiktivne i dokumentarne elemente.



Slika 27

Keshavarz zaista i jest glumac koji u ovom filmu glumi redatelja, a ostali glumci zaista jesu angažirani na toj lokaciji u Kokeru. Čak je znakovito što kaže da je potres bio prije godinu dana, čime priznaje da se snimanje prethodnog filma dogodilo znatno kasnije nego što se u njemu dalo naslutiti. U trenutku kada mu priđe “producentica”, film se prebaci u fikciju. To se osjeti i u samom ponašanju/glumi producentice, koja uopće ne doživljava kameru, kao da ne postoji to nešto čemu

se glumac-redatelj obraća. Shvatimo da gledamo film o tome kako je nastao prethodni film, a koji nam govori da je i ovaj film konstrukcija.

Keshvarz zatim pređe iz uloge glumca koji glumi redatelja u ulogu redatelja i krene u odabir glavne glumice, kao što je najavio u početnom dokumentarnom obraćanju. Djevojke jesu stvarne žene iz tog kraja koje žele glumiti u filmu, makar sve one u stvari u tom trenutku već glume u filmu. Kad jedna od njih pita hoće li se one moći gledati na televiziji, imamo dojam da pita stvarnog redatelja, a ne glumca koji glumi redatelja, što nas naglo opet vrati u dokumentarnu sferu. Kao što je čest slučaj s Kiarostamijevim filmovima, u ovoj sceni imamo dojam da stalno hodamo po granici dokumentarnog i fiktivnog.⁷⁶

Film se snima za publiku u Teheranu, a ne za ljude iz ruralnog područja. Ovu činjenicu primijete lokalne djevojke na početku filma. Jedna djevojka pita redatelja zašto bi glumile u filmu koji ionako neće imati priliku gledati. Redatelj ju pita je li to dovoljan razlog da se ne snimi film, no ona i dalje misli da nema smisla snimiti film koji protagonisti neće gledati. Već tu počinje Kiarostamijevo propitivanje vlastite uloge redatelja, kao i odnosa između moćnih i manje moćnih, urbanog i ruralnog, boljestojećih i siromašnih, privilegiranih i manje privilegiranih.

Granica između fikcije i dokumentarnog nastavlja se pomicati i u sljedećoj sceni kada gospođa Shiva poveze lokalca koji joj je donio kredu. Njihov razgovor slušamo u offu dok iz auta gledamo put kojim se voze. Ona mu objasni da će se kreda koristiti za filmsku klapu, a on pita je li to ono što je vidio na setu *Gdje je kuća mogega prijatelja?*. Ona ga pohvali da je bio jako dobar u tom filmu i shvatimo da je on glumio učitelja. Sada on pak glumi učitelja koji je glumio učitelja. Dobivamo dojam da je ovaj film stvarniji od prethodna dva, jer se referira na njih. Kad mu producentica kaže da je bio savršen za tu ulogu, učitelj objasni da mu je to profesija i da tu ulogu igra svaki dan. Još pita bi li mogao dobiti malu ulogu u ovom filmu. Sve što učitelj o sebi govori jest stvarno, ali smo istovremeno svjesni da je čitava scena fiktivna.

Kasnije producentica zastane pored ceste i uz prozor kamiona pojave se dvoje glavnih glumaca iz *Gdje je kuća mogega prijatelja?*, sada već vidno odraslija braća Ahmadpour (slika 28). Trenutak je vrlo dojmljiv, jer smo tim neočekivanim kadrom napokon saznali ono što smo u prethodnom filmu

⁷⁶ (Perez, 2005)

htjeli, ali nismo - njihovu sudbinu. Živi i zdravi, oni producentici donose tegle cvijeća koje će se koristiti na setu, čime vidimo da Kiarostami konstruira, između ostalog, i scenografiju. Kao da ih sada opet gledamo na ekranu ili platnu jer ih je prozor automobila uokvirio i imamo dojam da pripadaju nekom drugom filmu, tj. kao da gledamo film u filmu. Oni su sada pak glumci koji glume lokalne dječake koji su jednom bili glumci. Vidjet ćemo ih i kasnije na setu, gdje su došli gledati snimanje scene iz *I život se nastavlja* u kojoj Kheradmand sretno nedavno vjenčan par.



Slika 28

Na tom setu redatelj, kojeg glumi Keshavarz, nastoji snimiti Kheradmandov susret s mladim bračnim parom, Tahereh i Hosseinom koji pokušavaju započeti novi život usred ruševina. Međutim, “stvarnost” se uplete i zakomplicira snimanje, jer se Tahereh Hosseinu ne želi uopće obratiti. On kasnije objasni Keshavarzu da je djevojku u stvarnom životu već zaprosio, ali ga je njezina obitelj odbila, jer je nepismen. Odnos između dvoje glumaca, a ne scena koju glume, postane središnja tema filma i središnji interes redatelja.

Ono što sada gledamo rekonstrukcija je nečeg što se stvarno dogodilo na setu prethodnog filma. Muškarac koji je glumio muža stvarno je htio oženiti glumicu koja je glumila njegovu ženu te joj se uporno udvarao između ponavljanja. Ona ga je odbijala jer je nepismeni zidar i ispod nje na društvenoj ljestvici. *Kroz stabla masline* je film o snimanju te scene. U njemu Hossein glumi samog sebe, a njegovu simpatiju Tahereh glumi djevojka koju su odabrali u sceni na početku filma. Dakle,

ne glumi je ista glumica kao i u *I život se nastavlja*, a i jasno nam je zašto - ona ne želi imati veze s njim.

Kao što smo naveli na početku ovog poglavlja, Kiarostami zapravo ima dva surogata u ovom filmu. Glumac (Kheradmand) koji je u *I život se nastavlja* glumio redatelja filma *Gdje je kuća mojega prijatelja?*, sada glumi sebe kako glumi tog redatelja. A glumac Keshavarz, koji nam se predstavio na početku filma, glumi redatelja filma *I život se nastavlja*. Da stvari ne budu prejednostavne, čak i članovi filmske ekipe glume sami sebe. Na primjer, Jafar Panahi, koji je stvarni asistent režije na ovom filmu glumi asistenta režije, a direktor fotografije, Hossein Jafarian, također glumi sebe u ulozi snimatelja. Čak čujemo Keshavarza kako im se obraća njihovim stvarnim imenima. U jednom trenutku vidimo čitavu ekipu, a iza njih, u drugom planu, Babaka i Ahmada. Doslovno kao film u filmu, u filmu (slika 29).



Slika 29

Slično se dogodi i u retrospekcijskoj sceni u kojoj vidimo Hosseina kako hodajući kroz stabla masline pokušava neuspješno uvjeriti Taherehinu baku da bi ga Tahereh trebala izabrati za muža. Nakon što se baka udalji od njega, on zbunjeno upadne usred snimanja jedne scene iz *I život se nastavlja*. Prvo čujemo da netko vikne *cut* i kaže mu da se makne, a onda vidimo čitavu filmsku ekipu (slika 30), uključujući nakratko i Kiarostamija (!), kako snima tu scenu (slika 31). Sad je i sam Kiarostami ušao u narativni prostor u kojem su već njegova dva surogata. Kamera ostane na Hosseinu koji u jednom trenutku prođe iza Kiarostamija te sjedne i gleda snimanje. Kraj njega

netko odloži filmsku klapu, što kao da nam sugerira da je i ovaj kadar Hosseina fikcija kao i sve ostalo. Čini se da bez obzira na to koliko slojeva Kiarostami makne kako bi nam razotkrio iluziju koju filmom stvara, ipak nam govori da je on i dalje glavni stvoritelj “stvarnosti” koju gledamo.



Slika 30



Slika 31

U ovom je filmu također Kiarostami radio s naturščicima na poseban način, kombinirajući stvarnost i fikciju. S Hosseinom Razaiem, koji glumi samog sebe, sastajao se redovito tijekom četiri mjeseca. On je Kiarostamiju pomogao definirati i pročititi lik, stalno vraćajući Kiarostamija u stvarnost. Čim bi ga pogledao na način da mu neka replika nije baš uvjerljiva, Kiarostami bi znao da je mora promijeniti. Sve što je Hosseinu zvučalo neprirodno ili krivo, Kiarostami je odbacio.

Kiarostami kaže da ponekad beskrajno dugo priča s glumcem o određenoj ideji, u nadi da će ga uvjeriti da je ideja zapravo bila njegova vlastita. Tako je, na primjer, Kiarostami Hosseinu rekao da bi bilo dobro kad bi se bogati mogli vjenčati sa siromašnima. Tada bi svi mogli imati vlastitu kuću jer nema smisla da se dvoje bogatih ljudi vjenča, pa da imaju dvije kuće. Ne možeš staviti glavu u jednu, a noge u drugu. Kasnije kad su se sreli sa snimateljem, Kiarostami je zamolio Hosseina da mu prepriča onu “svoju” ideju o dvije kuće. Ovaj ga je zbunjeno pogledao, pitajući se čija je to originalno bila priča, njegova ili Kiarostamijeva. Na kraju ju je ispričao snimatelju, time da je Kiarostami dodao još neke replike, koje je Hossein kao “zaboravio” dodati. I tako ga je niz puta zamolio da prepriča tu istu priču drugima sve dok se verzija kakvu ju je Kiarostami htio nije urezala Hosseinu u sjećanje kao “njegova”. Time je postigao da Hossein zvuči potpuno uvjerljivo u filmu kada iznosi Keshvarzu svoju ideju o dvije kuće.⁷⁷

Još jedan primjer upletanja stvarnih reakcija u fiktivnu scenu je kad Hossein i Keshavarz kamionom povezu grupu žena koje hodaju cestom te Keshavarz pita jednu od djevojka želi li biti u filmu. Tu su scenu snimali tri puta. Prvi put je ispalo dobro jer ona nije znala koje će joj pitanje biti postavljeno i reagirala je sramežljivo. Kod trećeg ponavljanja znala je koje će biti pitanje i njena sramežljivost je isparila. Kiarostami je onda dao uputu da je se pita može li plesati u filmu, što se naravno ne čuje u filmu. Ona raširi oči i sakrije se iza majke, što je bila njena iskrena, spontana reakcija. Sva sreća da je reagirala tako, kaže Kiarostami, jer da nije, sljedeće pitanje bilo bi može li se skinuti pred kamerom.⁷⁸

Saeed-Vafa navodi da u svojim filmovima Kiarostami prikazuje ruralne žene kao sramežljive, tihe i misteriozne, na neki način idealizirane, a što nije ništa novo za iranski film⁷⁹. Međutim, Bransford smatra da Kiarostami to vrlo svjesno čini te koristi likove redatelja, koji predstavljaju njega samoga, kako bi razumio i analizirao tu problematičnu reprezentaciju žene. U spomenutoj sceni kada povezu žene kraj ceste, Keshavarz se ponaša kao da je biti u filmu neka privilegija koju svatko želi imati, ali te lokalne žene pokazuju da su njegovi zahtjevi zapravo invazivni i seksistični. Iako ga ne želi pogledati, niti mu čak reći svoje ime (netko mu objasni da nije običaj govoriti imena djevojaka nepoznatim ljudima), Keshavarz i dalje inzistira na tome da ga djevojka pogleda te da

⁷⁷ (Cronin, 2015) str. 75-76

⁷⁸ (Cronin, 2015) str. 79-80

⁷⁹ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 68

dobije njenu adresu kako bi ju eventualno koristio u filmu. Film sugerira da redateljeva želja da koristiti sramežljivu djevojku u filmu nije altruistična, nego je, u stvari, vrlo perverzna.⁸⁰

Nakon što završe snimanje scene o bračnom paru, Tahereh čeka u kamionu na prijevoz. Kraj kamiona stoji Hossein, a u stražnjem dijelu sjede dječaci iz *Gdje je kuća mojega prijatelja?*. Tahereh nakon nekog vremena izađe iz kamiona i uputi se pješice kući, a Hossein ju gleda kako odlazi (slika 32). Vidimo njegov subjektivni kadar - Tahereh kako se udaljava na cesti (slika 33). Redatelj Hosseina potakne da krene za njom, te stane na isto mjesto kraj kamiona gdje je on stajao i sada on gleda njega kako ide za njom (slika 34). Redatelj je preuzeo njegovu točku gledišta i vidimo isti subjektivni kadar kao prije, samo sada Hossein hoda cestom, a ne Tahereh (slika 35).



Slika 32



Slika 33



Slika 34



Slika 35

Čini se kao da nam Kiarostami želi naglasiti da subjektivni kadar ne pripada liku već redatelju. S

⁸⁰ (Bransford, 2003)

obzirom na to da je korištenje subjektivnog kadra režijski postupak koji se koristi u fikciji, pitamo se je li Hossein stvarna osoba ili fiktivni lik? On je i jedno i drugo. Putem svog surogata, koji sada utječe na priču, Kiarostami u nama želi osvijestiti tu dvosmislenost.⁸¹

Slična “zamjena” dogodi se malo kasnije kada Hossein prati Tahereh kroz stabla maslina i uporno je uvjerava da bi ga trebala odabrati za muža, a ona ga uporno ignorira. Vidimo ga u krupnom planu kako gleda za njom (slika 36), zatim njegov subjektivni kadar u kojem se ona penje cik-cak stazom uz brdo, koje prepoznajemo iz prijašnja dva filma. (slika 37). Hossein izađe iz kadra kako bi krenuo za njom, a onda u taj isti kadar na njegovo mjesto uđe redatelj, koji ih je očito pratio (slika 38). Međutim, on kao da sada više ne pripada svijetu filma, već radnju gleda “izvana”. Za razliku od ranije scene kod kamiona, on se u ovoj sceni ne obraća Hosseinu, već je samo promatrač. Stoji malo dalje od kamere, iza grana, i gleda za Hosseinom, kao što je maloprije Hossein gledao za Tahereh. Zatim vidimo njegov subjektivni kadar Hosseina kako se penje uzbrdo (slika 39). Njegov subjektivni kadar drugačiji je od Hosseinovog. Dok je Hossein gledao Tahereh, kamera ju je pratila u bližem planu, a sada je kamera statična i u širem planu gledamo ono što redatelj vidi - Hosseina kako se penje uzbrdo. Čini se kao da nam je u prvoj “zamjeni” kod kamiona Kiarostami priznao svoj utjecaj na Hosseina i općenito na svoje likove, a u drugoj “zamjeni” kod maslina svoju odvojenost od njega i njegove priče.



Slika 36



Slika 37

⁸¹ (Perez, 2005)



Slika 38



Slika 39

Vidimo opet krupni plan Hosseina na vrhu brda kako gleda u dolinu kojom prolazi Tahereh, a zatim ga s mjesta na kojem je upravo stajao, promatramo kako se spušta niz brdo za njom. Ovog se puta redatelj ne pojavi pred kamerom i mogli bismo zaključiti da sada gledamo subjektivni kadar Kiarostamija. Tahereh i Hossein sada u ekstremnom totalu izgledaju kao dvije bijele točkice (slika 40). Hossein je napokon dostigne i nakon kratkog razgovora, on se okrene i krene nazad dok ona nastavi svojim putem.



Slika 40

Ne znamo što mu je rekla, ali bi neki gledatelji zbog vesele glazbe (*Cimariosin Koncert za obou i gudače*) mogli zaključiti da je njen odgovor bio pozitivan. Perez smatra da je Kiarostami odabrao zapadnjačku glazbu da bi naglasio svoju poziciju autsajdera, nekog iz gradske sredine i urbane

kulture tko je došao promatrati ljude na selu.⁸² Činjenica da je odabrao baš tu glazbu također upućuje na njegovo autorstvo, da je upravo on dao priči sretan kraj.

Međutim, ipak ne znamo što je Tahereh Hosseinu na koncu rekla (autorica ovog rada nada se da ga je odbila jer je bio strahovito naporan i neprestano ju maltretirao) i čini se da na kraju Kiarostami ipak u svom karakterističnom stilu pušta nama gledateljima da odlučimo. Ne samo to, već neotkrivanjem njihovoa razgovora želi naglasiti da je pokrenuo nešto nad čim on više nema kontrolu. Svom snimatelju, koji se bunio da su protagonisti predaleko, nije dao da ih snima u krupnom planu. Smatrao je da to nije potrebno, jer će svatko iz publike, želi li to, taj krupni plan sebi zamisliti.⁸³

Kiarostami navodi da se Tahereh ne bi nikad pristala udati za Hosseina zbog nepremostive klasne razlike. Štoviše, njeni pokojni roditelji su ga bili odbili, a u Iranu mrtvi imaju snažan utjecaj. Da bi snimio posljednju scenu, Kiarostami je proveo s glumcima dvadeset dana na istoj lokaciji, čekajući savršeno svjetlo i promatrajući snoviti krajolik, daleko od grada i kodificiranih društvenih razlika. U takvom skoro meditativnom stanju, počeo je maštati da bi Tahereh ipak mogla pristati na brak s Hosseinom.⁸⁴⁸⁵ Ono što gledamo u posljednjoj sceni jest ta njegova želja da može utjecati na stvarnost i problem klasne raznika.

Međutim, kao što smo rekli, mi ne znamo ishod. Pogledom s visine, koji bi se mogao opisati kao dominantan i sveobuhvatan, Kiarostami kao da želi reći da je on stvoritelj svega u filmu, da on za film kontrolira priču dvoje mladih i rado bi joj dao fiktivni sretan završetak, ali ipak je to njihova priča na čiju stvarnost on više ne može utjecati i koja će za nas ostati neizvjesna.⁸⁶ Ova je scena, naravno, fikcija, ali njom Kiarostami želi naglasiti da je on istodobno i stvoritelj fikcije i dokumentarist stvarnosti.

⁸² (Perez, 2005)

⁸³ (Cronin, 2015) str. 25

⁸⁴ (Elena, 2005) str. 113

⁸⁵ (Cronin, 2015) str. 115

⁸⁶ (Perez, 2005)

Zaključak

Kao što smo vidjeli, Kiarostamijeva kreativna upotreba fikcije uključuje rekonstrukcije, fiktivno dodavanje zvuka i kadrova, uklanjanje zvuka uz fiktivno objašnjenje, korištenje fiktivne verzije samog sebe kada se direktno ili indirektno pojavljuje u filmu, te fiktivnu refleksivnost i autoreferencijalnost. Tim postupcima redatelj postiže distancirajući efekt koji tjera publiku na razmišljanje, kao i preispitavnje svojih pretpostavki o samoj prirodi filma i stvarnosti koju nam prikazuje. On također propituje vlastitu ulogu redatelja, kao i svoj utjecaj na ljude i stvarnost koju snima. Ono što nije uvijek očito u njegovim filmovima, ali se može osjetiti, jest da Kiarostami također vrlo vješto koristi fikciju u radu s naturščicima. On izmišlja fiktivne situacije u koje uvodi svoje protagoniste da bi od njih dobio stvarne reakcije. Time postiže da njegovi likovi djeluju potpuno autentično i uvjerljivo. „Sve je laž, ništa nije stvarno, ali sugerira istinu. Moj se rad sastoji od pričanja laži u koje će ljudi povjerovati. Publici namještam neistine, ali to činim uvjerljivo. Svaki redatelj ima svoju interpretaciju stvarnosti, što svakog od njih čini lažljivcem. Ali te laži izražavaju dublju ljudsku istinu.”⁸⁷

Ta dublja istina često je kritika društva u kojem autor živi. Ranije smo spomenuli da Kiarostami uglavnom nije eksplicitno kritizirao vlast, ni u svojim filmovima, niti u javnim nastupima. Da je tako, njegovi bi filmovi vjerojatno bili cenzurirani, a možda bi, kao neki njegovi kolege, završio u zatvoru. Neki su kritičari i dio publike opisali njegove filmove kao apolitične i čak mu zamjerali na tome. Međutim, iako se nije direktno referirao na režim, on je eksplicitno izražavao svoje mišljenje o umjetnosti i njejoj funkciji u društvu, što je vidljivo iz njegovih filmova, u kojima svjesno nastoji uputiti na društvene probleme. “Mislim da umjetnikovo djelo treba samo prikazati probleme, a odgovornost je svakog pojedinca da razmisli o njima. U zemlji poput Irana, ljudi ne žele da umjetnik samo upućuje na probleme, već da ih riješi. Međutim, to nije funkcija umjetnika.”⁸⁸ Smatra da bi sve umjetnosti, pa tako i filmska, trebale utjecati na publiku tako da odbaci stare vrijednosti i bude prijemčiva za nove, te da dobije želju promijeniti svoju realnost. U tom su smislu Kiarostamijevi filmovi, koji se bave problemima ljudi u današnjem svijetu, zapravo

⁸⁷ (Cronin, 2015) str. 8-9

⁸⁸ (Elena, 2005) str. 193

vrlo politični. “Kad se baviš tuđom patnjom i pokušaš to prikazati na način da drugi ljudi to osjete i razumiju, to je politično.”, tvrdi Kiarostami.⁸⁹

Kiarostamijeva kreativnost i inovativnost u snimanju filmova djelomično proizlazi iz činjenice da nije mogao direktno kritizirati režim, pa je koristio jezik poezije, poput simbola i metafora. Saeed-Vafa navodi da je korištenje poezije bila ne samo Kiarostamiju, već i ostalim iranskim filmašima način da izbjegnu cenzuru, pa su svoje ideje predstavljali u obliku kodova i znakova.⁹⁰ Poezija, za koju Kiarostami smatra da je temelj umjetnosti, vjerojatno je imala najsnažniji utjecaj na njegov pogled na svijet kao i na njegovo filmsko stvaralaštvo. Sam redatelj kaže da su romani koje ima u svom domu skoro u savršenom stanju jer ih jednom pročita i vrati na policu, dok su knjige poezije u raspadajućem stanju jer se njima stalno vraća. Nije uvijek lako razumjeti Kiarostamijeve filmove, kao što nije uvijek lako razumjeti poeziju. Ona ne priča priču, pojašnjava Kiarostami, već se sastoji od serije apstrakcija. Smatra da je sama srž poezije nedovršenost, a ona nas poziva da ju dovršimo.⁹¹

Postupci koje uočavamo u Kiarostamijevim filmovima poput elipsa, repeticije, digresije, autoreferencijalnosti, refleksivnosti, nelinearnosti te mješanja različitih slojeva realnosti proizlaze iz iranske kulture i tradicionalne umjetnosti, a ne iz zapadnjačkog postmodernizma, kako se često znalo tvrditi. “Moji filmovi bez sumnje imaju vrlo duboke korijene u perzijskoj kulturi. Gdje bi drugdje imali svoj izvor?”⁹², pita Kiarostami. Međutim, priznaje da su tijekom sedamdesetih, kada je počeo snimati filmove, na njega također utjecali ostali redatelji takozvanog iranskog novog vala.⁹³

Kiarostamijevo bavljenje umjetnošću nije bilo ograničeno samo na film. Kad nije snimao filmove, pisao je poeziju, izrađivao namještaj i fotografirao.⁹⁴ Rosenbaum navodi da je Kiarostami u kasnijem životu posvećivao jednako vremena pejzažnoj fotografiji kao i filmu, te primjećuje upečatljivu sličnost između njegovih ranih likovnih pejzaža i njegove fotografije. On povlači paralele između te dvije pejzažne umjetnosti s Kiarostamijevom tvrdnjom da ne vidi jasnu distinkciju između dokumentarnog i igranog.⁹⁵

⁸⁹ (Elena, 2005) str. 193

⁹⁰ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 62

⁹¹ (Cronin, 2015) str. 17

⁹² (Elena, 2005) str. 185

⁹³ (Elena, 2005) str. 16

⁹⁴ (Cheshire, Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire, 2019)

⁹⁵ (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 8

U članku koji je napisao nakon Kiarostamijeve smrti, filmski kritičar i Kiarostamijev dugogodišnji prijatelj, Geoff Andrew, opisuje ga kao tihog, osjećajnog i pomalo sramežljivog čovjeka. Bio je, kaže, izrazito načitan i veoma inteligentan, ali je često skrivao svoju erudiciju. Nije bio sentimentaln, ali je bio vrlo empatičan. Pažljivo je i strpljivo promatrao svijet oko sebe. Nije bio filmofil, ali je vjerojatno razmišljao dublje o potencijalu, ograničenjima i etičnosti filma nego većina redatelja.⁹⁶

Sve te kvalitete možemo uočiti u njegovim filmovima, kako u temama koje obrađuje tako i u načinu na koji im pristupa. Međutim, kada čitamo kakve je metode Kiarostami koristio iza i ispred kamere sa svojim neprofesionalnim glumcima, naročito dječjim protagonistima, njegova etičnost dolazi pod upitnik. Znamo da je svoje filmove Kiarostami snimao na stvarnim lokacijama koristeći naturščike koji unose svoju stvarnost u likove koje glume. Znakovi te stvarnosti se osjete, iako je gledatelji neće nužno uočiti ili razumjeti. Iako tvrdi da im je davao prostor da oni definiraju lik, Kiarostami je vjerojatno utjecao na svoje protagoniste puno više nego oni na njega. On je manipulirao ljudima, koristio je „fikciju“ da bi došao do određenih reakcija, a tvrdio je pri tome da cilj opravdava sredstvo. Bio je svjestan svoje moći, čak ju je u filmovima i kritizirao, ali je svejedno koristio tu moć, kao i laž i manipulaciju. To je izrazito problematično i zabrinjavajuće kada je riječ o postupanju s djecom. Teško je zamisliti da je netko tko je navodno empatičan, u stanju izmanipulirati dijete tako da ono plače ili se trese od straha pred kamerom samo da bi imao na kraju dobar film. Koliko ga je to mučilo, teško je reći, ali sasvim je sigurno da je bio svjestan moći koju nosi njegov posao i status, te da je svojim pojavljivanjem u filmu taj problem tematizirao.

Svojim direktnim ili indirektnim pojavljivanjem u filmu, Kiarostami ne samo da preispituje svoju ulogu redatelja, već nastoji distancirati publiku kako bi je potaknuo na razmišljanje i propitivanje vlastitih pretpostavki i stereotipa.⁹⁷ Kiarostami kaže kako ne želi da publika gleda njegove filmove kao da rješava križaljku u kojoj su odgovori jednaki za svakoga. Svatko za sebe stvara značenje i bit će puno različitih interpretacija. Po njemu, film ne bi trebao imati ni čvrstu strukturu niti jasan zaključak.⁹⁸ “Više vjerujem u umjetnost koja nastoji stvoriti razlike između ljudi, nego u onu koja teži općoj suglasnost, jednodušnosti jer, zahvaljujući onoj prvoj, opstaju raznolikosti u mišljenju i

⁹⁶ (Andrew, Abbas and Me, 2021 updated)

⁹⁷ (Saeed-Vafa, 2020)

⁹⁸ (Cronin, 2015) str. 24

reakcijama ljudi. Svatko gradi vlastiti film, bez obzira na to slaže li se s mojim ostvarenjem, brani li ga ili napada.”⁹⁹

Napada na njegove filmove, naročito u Iranu, svakako je bilo. Dok su mu filmovi, počevši s *Gdje je kuća mogega prijatelja?*, uglavnom bili hvaljeni i visoko nagrađivani na Zapadu, u Iranu su ga mnogi optuživali da je filmove stvarao za stranu publiku te da su oni oportunistički i kukavički. Naime, svi filmovi koje smo obradili u ovom radu imali su ili ambivalentne ili veoma loše kritike kad su prvi put bili prikazani u Iranu. Primjerice, *I život se nastavlja* iranski su kritičari potpuno masakrirali. Optužili su Kiarostamija da u filmu vrijeđa ljudski dignitet, trivijalizira i dehumanizira tragediju, te da na nju gleda s visoka, arogantno i bez emocija.¹⁰⁰

Kritike nisu dolazile samo od kritičara i publike. Nedavno je Mania Akbari, glumica iz filma *Deset (Dah, 2002.)*, optužila Kiarostamija da je za taj film skoro u potpunosti iskoristio njene dokumentarne snimke, a predstavio ga je kao igrani film kojeg je on režirao. Navodno ju je zamolio da mu posudi njezin snimljeni materijal kako bi na temelju njega napisao scenarij, međutim on ga je nakon toga smontirao i „prodao“ pod svoj. Nju je, kako tvrdi Akbari, izmanipulirao da kaže kako je ona u filmu samo glumica koju je on režirao, uvjeravajući je da film nikad neće biti uspješan bez njegova imena i reputacije.¹⁰¹ Akbari ga optužuje i za puno, puno gore stvari, ali već je ova njena tvrdnja vrlo zabrinjavajuća. Međutim, s obzirom na poznate Kiarostamijeve metode rada, ova nas optužba ne bi trebala previše iznenaditi.

Bez obzira na sve kritike, kako tvrdi Saeed Vafa, nijedan drugi iranski redatelj nije utjecao, tematski i stilistički, na iranske filmaše kao što je Kiarostami. Ne samo to, on je promovirao iransku kinematografiju u svijetu i otvorio put mnogima ka međunarodnoj filmskoj sceni. Pokazao je jednu humanu i umjetničku stranu Irana u vremenu kad su Iranci imali negativni imidž u svijetu.¹⁰²

Kiarostamijevi su filmovi bili i ostali inspiracija i uzor mnogim filmašima, ne samo u Iranu, već diljem svijeta. Oni su posebni jer nam se na prvo gledanje čine jednostavnima, ali tko ih ima strpljenja gledati više puta, otkrit će u svakom novom gledanju koliko su oni kompleksni, precizni, i pažljivo koncipirani. Kiarostamijevi filmovi pokazuju nam da treba biti hrabar u eksperimentiranju s filmskom formom te kreativan u radu s protagonistima. Ipak, u tom radu

⁹⁹ (Nancy, 2001) str. 74

¹⁰⁰ (Elena, 2005) str. 99

¹⁰¹ (Edemen, 2022)

¹⁰² (Saeed-Vafa i Rosenbaum, 2018) str. 50-51

trebalo bi ostati u granicama etičnosti. Od Kiarostamija smo naučili da se korištenjem fikcije u dokumentarnom filmu može otkriti i prikazati dublja ljudska istina kao i istina o društvu u kojem živimo.

LITERATURA

- Andrew, Geoff (2005, April 28). Abbas Kiarostami. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival>, pristupljeno 31. 8. 2021.
- Andrew, Geoff. (2021 updated, June 23). Abbas and Me. *Sight and Sound*.
<https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/obituaries/geoff-andrew-remembers-abbas-kiarostami>, pristupljeno 23. 6. 2021.
- Bransford, Stephen (2003, December). Days in the Country: Representations of Rural Space and Place in Abbas Kiarostami's *Life and Nothing More, Through the Olive Trees and The Wind Will Carry Us*. *Senses of Cinema*. https://www.sensesofcinema.com/2003/abbas-kiarostami/kiarostami_rural_space_and_place/ pristupljeno 26. 3. 2021.
- Cheshire, Godfrey (2010, June 22). Close-up: Prison and Escape. *Criterion*.
<https://www.criterion.com/current/posts/1492-close-up-prison-and-escape>, pristupljeno 23. 6. 2021.
- Cheshire, Godfrey (2010, March 29). Godfrey Cheshire on Close-Up. *Slant Magazine*.
<https://www.slantmagazine.com/film/godfrey-cheshire-on-close-up-abbas-kiarostami-1990/>, pristupljeno 15. 3. 2021.)
- Cheshire, Godfrey (2019, July 22). Book Excerpt: Conversations with Kiarostami by Godfrey Cheshire. <https://www.rogerebert.com/features/book-excerpt-conversations-with-kiarostami-by-godfrey-cheshire>, pristupljeno 10.10. 2022.
- Cronin, Paul (2015). *Lessons With Kiarostami*. New York: Sticking Place Books.
- Doraiswamy, Rashmi (1992). Abbas Kiarostami Life and Much More. *Cinemaya*, 89.
- Edemen, Fatma (2022, July 25). Mania Akbari Tells her Own Story. *Altyazi Fasikul*.
<https://fasikul.altyazi.net/in-english/mania-akbari-tells-her-own-story/>, pristupljeno 10.10.2022.
- Elena, Alberto (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London: Saqi.
- Hassania, Tina (2011, August). Abbas Kiarostami: Life is Subtext. *In Review*.
<https://inreviewonline.com/2011/08/21/kiarostami-retro/>, pristupljeno 21.03.2021
- Jordan, Randolph (2003, January). The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception. *Offscreen*. <https://offscreen.com/view/documentary>, pristupljeno 21. 3.2021)
- McGrath, Kenta (2020, July). Lying About Homework. *Senses of Cinema*.
<https://www.sensesofcinema.com/2020/cteq/homework-abbas-kiarostami-1989/>, pristupljeno 31. 8. 2021.
- Mulvey, Laura (2006). *Death 24x a Second*. London: Reaktion Books.
- Nancy, Jean-Luc (2001). *L'Evidence du Film*. Brussels: Yves Gevaert Editeur

- Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Paulus, Tom (2016, December 9). Truth in Cinema: The Riddle of Kiarostami. *Photogenie*.
<https://photogenie.be/truth-in-cinema-the-riddle-of-kiarostami/>, pristupljeno 15. 3. 2021.
- Perez, Gilberto (2005, May). Where is the director? *Sight and Sound*, 18-22.
- Rosenbaum, Jonathan (1996, June 13). Lessons from a Master. *Chicago Reader*.
<https://chicagoreader.com/film/lessons-from-a-master/>, pristupljeno 31. 8. 2021.
- Sadegh-Vaziri, Persheng (2017/2018). Documentary and Fiction in Kiarostami's Homework and Close-Up. *Iran Namag*, Volume 2, Number 4. 76-93.
- Saeed-Vafa, Merhmaz (2020, May). Kiarostami, Abbas. *Senses of Cinema*.
<https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/kiarostami/>, pristupljeno 31. 8. 2021.
- Saeed-Vafa, Merhmaz and Jonathan Rosenbaum (2018). *Abbas Kiarostami*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.
- Zaatari, Akram (1995, January 1). Abbas Kiarostami. *BOMB*.
<https://bombmagazine.org/articles/abbas-kiarostami/>, pristupljeno 15. 3. 2021

FILMOGRAFIJA

Domaća zadaća (Mashgh-e Shab, Abbas Kiarostami, 1988.)

Gdje je kuća mojega prijatelja? (Khane-ye dust kojast?, Abbas Kiarostami, 1987.)

I život se nastavlja (Zendegi va digar hich, Abbas Kiarostami, 1992.)

Kroz stabla masline (Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn, Abbas Kiarostami, 1994.)

Krupni plan (Namay-e Nazdik, Abbas Kiarostami, 1990.)