

Liczy się tylko życie

Witalistyczny dualizm Abbasa Kiarostamiego

ELŻBIETA WIĄCEK

*A do czego te ruchome obrazki mogą być przydatne? Jeśli planuje się na rok naprzód, należy siać ryż, jeśli na dziesięć lat – należy sadzić drzewa; ale jeśli mamy plany na sto lat, naprzód należy kształcić ludzi. Tę rolę spełni kinematograf*¹.

Wiek XX, a szczególnie okres od II wojny światowej był świadkiem dramatycznych zmian, zarówno jeśli chodzi o rodzaj, jak i formę rozrywki w Iranie. Tradycje takie jak „naqqali” (opowiadanie historii i pantomima w wykonaniu jednego aktora), teatr lalkowy, popisy akrobatów, kuglarzy i zaklinaczy węży zaczęły zanikać, pojawiły się i spopularyzowały nowe, obce formy. „Pardedari” – jedno z należących już do przeszłości przedstawień – można uznać za swoisty zwiastun sztuki filmowej. Było to śpiewanie historii przy jednoczesnym wskazywaniu na odpowiednie ilustracje. Wędrowny artysta – pardedar czynił to, trzymając płótno o wymiarach 3 x 0,5 metra pokryte epizodami w chronologicznej kolejności². Dla większości Irańczyków, zwłaszcza żyjących w miastach, w wyniku szybkiej urbanizacji kraju i rozwoju komunikacji, rozrywka przestała się wiązać z sezonowymi festiwalami i świętami religijnymi. Stała się sposobem spędzania wolnego czasu niepodporządkowanym determinantom kalendarzowym.

Już Herodot podziwiał perski dar asymilowania i adaptowania obcych form kulturowych i artystycznych do ich własnej tradycji³. Nic więc dziwnego, że zachodnie medium zrobiło w Iranie tak spektakularną karierę. Dwanaście lat po wizycie Mozzaffarad-din szacha we Francji, który zachwycił się tam kinematografem i zakupił go, by uwiecznić prywatne uroczystości (1900 rok), w Teheranie powstało pierwsze stałe kino. Nowa rozrywka szybko zyskała popularność, mimo oburzenia autorytetów religijnych. W rzeczywistości sam Koran nie zawiera ani jednego wersetu, który zakazywałby przedstawiania istot żywych w obrazach. Jednak wyraźne potępienie takich działań odnajdujemy w tradycji religijnej przypisywanej Prorokowi. Najczęściej cytowana wypowiedź Muhammada brzmi: *Biada temu, kto namalował istotę żywą! W dniu Sądu Ostatecznego osoby, które przedstawił, wyjdą z grobu i zażądają od niego duszy dla siebie. Wtedy ten człowiek nie będzie w stanie nadać życia swojemu dziełu i będzie się palił wiecznie w płomieniach*⁴. Tradycja ta, której zadaniem było zapobiegać aktom bałwochwalstwa, godziła w artystów, gdyż ich sztuka wdzieriała się niejako w sferę samego Boga. W myśl islamu bowiem tylko on miał moc stwarzania.

Do rzadkości należą sury nie podkreślające tej istotnej cechy Allaha. Stwarzanie jest cechą wyróżniającą go spośród innych bytów. W rezultacie artyści islamscy mieli trudne zadanie, poszukując form wyrazu w zakresie sztuk wizualnych. (W malarstwie miniaturowym, rozwijającym się najbujniej na obszarze Persji, nie zrezygnowano z ukazywania zwierząt i postaci ludzkich. Starano się jednak zatuszować w jakiś sposób ich naturalność i rzeczywistość, nadając im formy stylizowane.)

Jedną z przeszkód w rozwoju kina był rozdział płci – zarówno w życiu codziennym, jak i w miejscach publicznych. Początkowo kobiety uczęszczały na osobne pokazy lub wyodrębniano dla nich osobne rzędy. Jednakże od lat czterdziestych mieszane siedzenia stały się normą. Kina były więc pierwszymi miejscami, gdzie kobiety i mężczyźni zasiedli razem publicznie. W prasie, nie kwestionującej zalet samego medium, pojawiła się krytyka przemysłu filmowego z uwagi na wartość etyczną prezentowanych filmów. W 1930 roku gazeta „Ajan-de-je Iran” napisała: *Kino jest najlepszą formą rozrywki i szlachetnym wynalazkiem (...). Niestety, w Iranie nie osiągnęło upragnionych rezultatów, od kiedy wpadło w ręce oszustów, których jedynym celem jest napętnić swoje portfele. Cenzura zapobiega pokazywaniu filmów politycznie niepoprawnych, ale nikt nie zwraca uwagi na moralność. W irańskich kinach dominują filmy francuskie. Są seksualnie pobudzające, podniecają nawet osiemdziesięciolatków. A co z niewinnymi dziewczętami i nieżonatymi młodymi mężczyznami, którzy idą do kina, by wysublimować swoją moralność?*⁵

Krajowe produkcje fabularne pojawiły się na początku lat trzydziestych. Już pierwsze z nich (*Hadži-aqha*, aktor filmowy, 1932, reż. Ahanian) ukazywały dychotomię między tradycyjnymi postawami religijnymi a współczesnymi poglądami panującymi wśród wyższych klas. Początkowo filmy irańskie rzadko popierały zachodnie wartości, a często nawet je potępiały. Stopniowo jednak, od roku 1938, następowała zmiana orientacji. W latach pięćdziesiątych nastąpiła eksplozja filmów o kabaretach, nocnych klubach, korupcji, nie stroniących od scen erotycznych i przemocy.

Za czasów reżimu Mohammada Rezy Pahlawiego (szczególnie w latach 1966-1977) społeczny krytycyzm w mediach zaczął być tłumiony, aby zapobiec ujawnianiu tematów będących antytezą oficjalnej polityki rządu. Cenzura i preferencje szacha, wspieranego przez Stany Zjednoczone, nasycaly film irański wartościami, które przyśpieszały niewybredną i bezładną westernizację kraju. Filmy te ignorowały ekonomiczne rozwarstwienie państwa, a zamiast tego ukazywały publiczności zawiłą, sentymentalną formułę miłość-zemsta. Zemsty dokonywał przeważnie mężczyzna; epatowano raczej męską siłą niż kobiecymi powabami. (Potwierdzeniem tego jest fakt, że najlepiej wówczas zarabiającym człowiekiem kina był mistrz zapasów Muhammad Ali Fardin, zaś najpopularniejszym aktorem zagranicznym – Bruce Lee.) Takie uproszczenie obrazu rzeczywistości pomagało utrzymać wysoki poziom nieufności i pogardy między wykształconą elitą a masami, gdyż ich koalicja byłaby zagrożeniem dla władzy absolutnej szacha. Rdzenne kino nie spełniało więc funkcji barometru społecznego i nie odzwierciedlało ludzkich potrzeb, problemów i aspiracji. Obrazy oferowane przez media (prezentowano zwykle produkcje importowane) były generalnie nierealne i nieosiągalne – ani biedni, ani bogaci nie mogli się z nimi utożsamiać⁶.

Jednocześnie niemal pojawili się artyści, których celem była emancypacja kina irańskiego z socjoekonomicznych więzów oraz popularnych formuł narracyjnych. Filmowcy Nowej Fali (m. in. Bahram Baiza'i i Dariusz Mehrdżui) uzyskali poparcie od rządowych organizacji i tworzyli dzieła realistycznie portretujące rzeczywistość współczesnego Iranu. Jedną z placówek, gdzie powstawały, był Instytut Intelktualnego Rozwoju Dzieci i Młodzieży – KANUN. Tam właśnie, w 1970 roku, rozpoczął działalność Abbas Kiarostami – absolwent Wydziału Sztuk Pięknych w Teheranie (jego pełnometrażowy debiut fabularny to *Podróżnik* (*Mosafer*, 1974)). Po tokijskim pokazie filmów Kiarostamiego Akira Kurosawa napisał: *Wobec upadku kina w świecie kultury zachodniej wartościowe filmy pojawiły się w krajach dotychczas mających niewielkie doświadczenie w produkcji filmowej*⁷. Na przykładzie dwóch filmów Abbasa Kiarostamiego – *Przez gaj oliwny* (*Zir-e derachtan-e zeytun*, 1994) oraz *Smak czereśni* (*Tam'e – gilas*, 1997) powstałych w Islamskiej Republice Iranu, chciałabym się zastanowić, w jakim stopniu powszechnie obowiązujące normy etyczne kształtują estetykę indywidualnego twórcy, a także, w jaki sposób w ich ramach artysta proponuje własną hierarchię wartości. Czy wobec rygorystycznie ograniczonego pola kreacji reżyserowi udaje się uniknąć ryzyka anachronizmu lub sztuczności?

*

Kobieta jest godna miłości, ponieważ Bóg powołał ją do istnienia z miłości do mężczyzny.

Ibn Arabi

Dla kobiet dobrze jest, gdy nie widzą mężczyzn i gdy nie są przez nich widziane.

hadis Fatimy, córki Proroka

Film *Przez gaj oliwny*, uznany przez redakcję „Positif” za jedno z najważniejszych dzieł prezentowanych w Cannes w 1994 roku, stanowi zwieńczenie trylogii Abbasa Kiarostamiego, na którą składają się: *Gdzie jest dom mojego przyjaciela?* (*Chane-je dust kodżast*, 1987) oraz *A życie trwa dalej* (*Zendegi edame darad*, 1992). Każda część cyklu rozgrywa się w regionie Koker (około 350 km na północ od Teheranu) i logicznie wynika z poprzedniej, tworząc intertekstualną całość. W 1991 roku tę niewielką prowincję położoną w sąsiedztwie Morza Kaspijskiego spustoszyło silne trzęsienie ziemi, pochłaniając ponad pięćdziesiąt tysięcy ofiar. *A życie trwa dalej* – to podróż reżysera po zrujnowanym terenie, której celem jest odnalezienie dwóch chłopców, małych bohaterów poprzedniego filmu. Napotkani ludzie opowiadają przed kamerą o swoich doświadczeniach i planach na przyszłość. Momentem najmocniej chyba potwierdzającym niezniszczalność ducha człowieka jest scena z młodą parą, która wzięła ślub następnego dnia po katastrofie i zaczyna budować dom, nie bacząc na możliwość kolejnego trzęsienia ziemi. W życiu prywatnym nie było to małżeństwo, ale chłopak naprawdę zakochał się w swej filmowej partnerce i wyznał jej miłość. Epizod ten posłużył jako punkt wyjścia następnej części – *Przez gaj oliwny*. Z formalnego punktu widzenia jest to dzieło

autotematyczne – przeważającą część fabuły stanowi zrekonstruowana historia kręcenia filmu *A życie trwa dalej*.

Protagonistka historii – Tahere Ladenjan – zostaje wybrana spośród miejscowych dziewcząt. Jedynym aktorem profesjonalnym jest grający rolę reżysera Mohammad Ali Keszawarz. Z tłumu ubranych na czarno uczennic zgromadzonych przed nowo wybudowaną szkołą nie wyróżnia się żadna. Jednolite stroje osłaniające szczelnie sylwetki młodych kobiet zlewają się w wielką ciemną plamę kontrastującą z zielenią krajobrazu. Odmienność każdej z nich zauważamy, gdy kolejno przedstawiają się do kamery, ukazując nam twarze. Arabskie słowo „hedżab” oznacza zasłonę, a także symbolizuje ukrycie przed tym, co zakazane i perwersyjne⁸. Ta zasada dotycząca stroju kobiety muzułmańskiej (w Iranie obowiązuje dziewczynki od dziewiątego roku życia), powszechnie kojarzona z islamem, nie jest jednak jego wynalazkiem. *Już starożytni Grecy twierdzili, że Persowie są ludźmi niebywale zazdrosnymi, bo nie pozwalają nikomu oglądać swoich kobiet, które przebywają zamknięte w gynaceach, a publicznie nie pokazują się inaczej jak w szczelnym zawiciu* – pisze Maria Składankowa w artykule *Żyjąc za zasłoną*⁹. (Nazwę Iran Persja przyjęła w 1935 roku.) Trudno bliżej ustalić, jakimi drogami hedżab przeniknął do obyczajowości muzułmańskiej. Przed islamizacją Persji przysługiwał on przede wszystkim kobietom wysoko urodzonym, które chętnie zasłaniały twarz na dowód swej pozycji społecznej. Mahomet początkowo nie wymagał od kobiet używania zasłon, ale gdy jego przeciwnicy zaczęli plotkować o muzułmankach (nie oszczędzono nawet jego żony), uznał, iż jest to najlepsza ochrona przed zaczepkami i atakami wrogów¹⁰. W samym Koranie na próżno by szukać tego nakazu. Reformy szacha Rezy Pahlawiego (1936 rok) przyniosły radykalną zmianę obyczaju – w rezultacie pozbawione możliwości zasłaniania twarzy starsze kobiety przestały wychodzić na ulicę. W czasach powojennych zakaz stracił swoją moc, zaś na kilka lat przed rewolucją ignorowanie go było przejawem oporu wobec władz. Po rewolucji islamskiej w 1978 roku w trosce o ład moralny, wytyczono ponownie reguły kobiecego ubioru. *Kobiety ubrane po europejsku* – mówił ajatollah Chomeini – *są jak nagie*¹¹. Odtąd Iranka może wystawiać na widok publiczny jedynie dłonie i stopy, czego przestrzegania pilnuje policja obyczajowa.

W kinie wymogi te prowadzą do nieuchronnych anachronizmów i śmieszności, czego przykładem może być scena z filmu *Dziki jaśmin* (1992) Mohsena Mohseniego-Nassaba. Żona, żegnając wyjeżdżającego na wojnę męża, nakłada mu na szyję zdjętą ze swojej głowy chustę – tu następuje pośpieszny odjazd kamery w bok i w kadrze pozostają jedynie kobiece dłonie. W rzeczywistości wymóg ten nie obowiązuje kobiet w przestrzeni prywatnej. Początkowo reżyserzy stosowali różne wytłumaczenia, by tę sytuację uzasadnić – sugerowano na przykład, że bohaterka przed chwilą wróciła do domu lub że właśnie z niego wychodzi. Starano się wywołać wrażenie jak największej naturalności. Po kilku latach filmy nie używały już podobnych chwytów. Sztuczność została uznana za normę¹².

Spotkanie Tahere i Hosejna – bohaterów ostatniej części trylogii – następuje na planie filmowym. Początkowo do roli małżonka reżyser wybrał innego młodego człowieka – ten jednak, ilekroć zwracał się do dziewczyny, zaczynał się jękać. W obliczu katastrofy realizatorzy pośpiesznie znajdują zastępcę z ekipy –

jest nim Hosejn, człowiek od wszystkiego. Nowy kandydat, chociaż nie obdarzony urodą amanta, za którego mógł uchodzić jego poprzednik, okazuje się odważniejszy w kontaktach z płcią piękną. Tym razem niestety to filmowa partnerka nie odpowiada na jego pozdrowienie. Gdy zirytowany reżyser domaga się wyjaśnienia, chłopak wyznaje, że już od dawna bezskutecznie zabiega o rękę Tahere. Dostrzegł ją, pracując jako pomocnik murarza w domu jej sąsiada: *Zauważyłem, że dobra z niej dziewczyna, pogodna i pomyślałem, że dobra byłaby z niej żona.* Niestety, kiedy zdecydował powiedzieć o swoim zamiarze matce wybranki, ta przyjęła jego propozycję z dezaprobatą. Tej samej nocy nastąpiło potężne trzęsienie ziemi, w którym zginęli oboje rodzice Tahere. Po siedmiu dniach od tragedii Hosejn dostrzegł ukochaną na cmentarzu: *Usiadłem przy grobie, chcąc porozmawiać, ale jej babka powiedziała, że byłoby lepiej, gdybym pomodlił się za zmarłych. Kolejna okazja nastąpiła podczas obchodów czterdziestu dni żałoby – jej babka znowu była na cmentarzu. Powiedziałem jej, że gdyby umarli wiedzieli, że świat jest taki niewierny, nie złamaliby mojego serca. Że gdyby odnieśli się do mnie dobrze, może nie zginęliby w trzęsieniu ziemi. Powiedziałem jej, że to moje westchnienie prosto z serca zniszczyło wszystkie te domy. (...) teraz, gdy wszyscy stali się bezdomni, jestem im równy. (...) Odpowiedź, którą otrzymałem, tym razem jeszcze bardziej mnie przygnębiła. Spytała – „czy widzisz ile nowych domów się tu buduje?”* Ostatnie spotkanie nastąpiło tego samego dnia, w którym Hosejn spotkał reżysera. Tym razem również nie było mu dane poznać zdania Tahere, którą babka pośpiesznie odsyła do domu, sama bezdyskusyjnie pozbywając się natrętnego kandydata.

Milcząca i bierna postawa protagonistki filmowej koresponduje ze stereotypem stworzonym przez kino irańskie lat pięćdziesiątych, gdzie kobieta została określona jako *dochtar* – co znaczy zarówno córka, jak i dziewczyna – identyfikowana przede wszystkim jako własność ojca. W filmach, gdzie zasłona opadała, kobieta stała się zdegenerowanym symbolem seksu¹³. Sytuacja taka była efektem wczesnego wydawania dziewcząt za mąż. Najczęściej nie miały one możliwości ani dojrzeć umysłowo, ani dalej się uczyć. Spod opieki rodziców dostawały się bezpośrednio do domu rodziny męża. (Sytuacja taka odpowiadała interesom sprawujących matriarchalną władzę matron, które nie popierały emancypacji przyszłych synowych.) Koran zaleca małżeństwo, ale nie jest ono sakramentem – polega na cywilno-prawnej umowie, której wcale nie trzeba spisywać. Umowę z narzeczoną zawiera opiekun narzeczonej, którym jest jej najbliższy męski krewny. Sunna mówi, że kobiety nie należy wydawać za mąż bez jej zgody. Jednak za oznakę przyzwolenia wystarczy milczenie dziewczycy wybranki, gdyż uważa się, że jest ona zbyt nieśmiała i skrępowana, aby się wypowiadać¹⁴. Istotną częścią umowy jest *mahr* – wykup za narzeczoną. Pierwotnie uważano go za rodzaj zadośćuczynienia (rodzina kobiety traci synów, których ona urodzi). Obyczaj ten pozwala na odmówienie córki niechcianemu zalotnikowi przez stawianie zbyt wysokich wymagań. Wysokość wykupu określały wiek i uroda dziewczyny, a także jej pozycja społeczna. We wczesnomuzułmańskim społeczeństwie uważano, że należy umożliwić małżeństwo niezamożnemu konkurentowi, dostosowując wykup do jego sytuacji materialnej. Pewna tradycja opowiada o mężczyźnie, który chciał się żenić, ale nie posiadał niczego, czym mógłby zapłacić. Wtedy Mahomet zdecydował, że może on otrzymać żonę za to, co umie na pamięć z Koranu¹⁵.

Możliwość nawiązania osobistego kontaktu z Tahere, Hosejn realizuje dopiero wewnątrz fikcji filmowego małżeństwa. W kluczowej scenie rozgrywającej się przed domem Hosejn krąży po schodach, rozmawiając z siedzącą na balkonie nowo poślubioną żoną i stojącym niżej mężczyzną. W dialogu mieszają się banalne sprawy życia codziennego i echa niedawno przeżytej tragedii. Chłopak pytany o liczbę ofiar, jakie poniosła jego rodzina, nie bacząc na scenariusz (65 zmarłych), za każdym razem podaje liczbę 25 – w istocie bowiem właśnie tylu jego krewnych zginęło w trzęsieniu ziemi. Ujęcie zostaje przerwane z powodu kwestii nieprawidłowo podanej przez aktora. To uporczywa deklaracja swojej prawdy – okazuje się, że fikcji nie udaje się odizolować od rzeczywistości. (...) *góra schodów to rzeczywistość, na dole zaś znajduje się królestwo wyobraźni* – mówi reżyser. – *Kino ma swoje źródło w miejscu, gdzie rodzą się sny. Pomaga nam przekładać je na możliwe. Jeśli sen jest zbyt oddalony od rzeczywistości, traci swoją istotę. Wartość ma tylko ten, który zanurza swoje korzenie w realnym. To tak jak okno w pokoju, które otwierasz, gdy brakuje ci powietrza, i które możesz zamknąć z powrotem, kiedy tylko chcesz. Okno bez pokoju jest nonsensem: sen powinien być zawsze związany z rzeczywistością. Ale pokój bez okna jest kolejnym nonsensem.*

Kiarostami niestrudzenie powtarza wszystkie ujęcia, które powtarza reżyser filmu fikcyjnego. Hosejn kilkakrotnie wchodzi i schodzi ze schodów prowadzących na balkon, gdyż za każdym razem wracamy do początku ukazywanej sceny. Powtórzenia są ukazywane bez skrótów – obserwujemy materiał filmowy, który zwykle jest wycinany podczas montażu. *Za pierwszym razem, gdy publiczność widzi tę scenę, po prostu ją ogląda. Za drugim razem staje się zaciekawiona. Za trzecim razem przyjmuje ten fakt ze zdziwieniem, a za czwartym ze złością. Każde ujęcie wywołuje odmienny efekt. Moim zdaniem w kinie nie ma powtórzeń – konstatuje autor filmu Przez gaj oliwny – Heraklit powiedział, że nie można dwa razy wejść do tej samej rzeki, gdyż ani osoba, ani rzeka nie jest już taka jak poprzednio. Efekt czterech podobnych ujęć wywiera różne wrażenie na publiczności, więc nie można powiedzieć, że jest to powtórzenie. Lubię te ujęcia ze względu na ich eksperymentalny charakter, a nie dlatego, że posuwają akcję naprzód, chociaż w pewien sposób i tak to czynią*¹⁶.

Dzięki czterokrotnym powtórzeniom sceny chłopak zyskuje na czasie, by czekając na kolejne ujęcie na balkonie uzyskać odpowiedź ukochanej. Nie wymaga nawet, by przemówiła – wystarczy, że na znak zgody przewróci kartkę czytanej książki: *Tak naprawdę nigdy nie mieliśmy okazji porozmawiać. Zawsze musiałem rozmawiać z twoją matką albo babką. Starsi nie rozumieją młodych ludzi. Chciałabym wiedzieć, co ty myślisz. Czy mnie lubisz, czy nie.* Scenę tę Laurence Giavarini określa jako plan – *tableau* – wyraz hołdu kina dla malarstwa. Fikcyjni małżonkowie znajdują się po przeciwnych stronach drzwi, w głębi których na osi kamery jest umieszczone owalne lustro. *Gdyby kwestia małżeństwa nie była w tej sekwencji tak istotna, sam fakt obecności lustra nie byłby wystarczający, by przywołać jeden z najsłynniejszych obrazów van Eycka „Małżeństwo Arnolfinich”* – pisze Giavarini¹⁷. W obrazie tym powyżej złączonych dłoni pary wisi lustro, w którym odbijają się postaci patrzących na Arnolfinich dwojga ludzi. Element ten kreuje podwójną perspektywę przestrzenną obrazu, jego wyjątkową głębię. Tahere i Hosejn znajdują się przed ścianą budynku,

a więc nie mogą odbijać się w lustrze we wnętrzu domu. *W takim przedstawieniu pole widzenia lustro pozostaje puste, jako dziura w planie podkreślającą roz-ziew, który sytuuje młodych ludzi w relacji „wokół” małżeństwa. Hosejn przechodzi przed lustrem sam, potem pojawia się w nim Tahere, ale nigdy nie znajdują się w nim razem*¹⁸.

Rozstrzygnięcie historii nastąpi dopiero po zakończeniu zdjęć. Ekipa filmowa odjeżdża, a dziewczyna, jak zwykle niedostępna, zabiera przyniesioną na plan donicę z kwiatami i ścieżką prowadzącą przez plantację oliwek odchodzi do domu. Jej odrącony wielbiciel początkowo waha się, lecz po chwili podąża jej śladem. W tym momencie reżyser podejmuje nagłą, suwerenną decyzję – kamera oddala się na wysokość około 200 metrów i z tego nieoczekiwanego dystansu filmuje bohaterów jako prawie anonimowe punkty. Ścieżka zakręca, postacie wkraczają w kępę gęstych drzew, za którymi nic nie widać – widzowie muszą zaczekać, aż idący znów wyjdą na pustą przestrzeń. I oto w kolejnych przerwach między zaroślami obserwujemy, jak dystans między bohaterami zmniejsza się, aż zaczną iść obok siebie. Co chłopiec powiedział dziewczynie, dlaczego zwołała kroku – wszystko to z taktem i subtelnością jest pozostawione domyślności obserwatora. Inscenizacja ostatniego planu – takie oddalenie postaci, które nie pozwala słyszeć ich słów ani odczytywać gestów, przychodzi z pomocą wstydlivosti Tahere i oszczędza nam elokwencji Hosejna. Dziewczyna przemówi dopiero w atmosferze intymności. Muzyka Cimarosa z nagłym *allegro* i radosny bieg chłopaka w poprzek zielonych plantacji oznajmia nam to, czego nie mogliśmy usłyszeć.

Ten gest wzniesienia się do góry – bez przyczyny scenariuszowej czy dramatycznej – wprowadza odczucie oderwania. To widzenie obiektywne i nierzeczywiste, które przewycięża dzielące bohaterów różnice stanowe i majątkowe. *Nie istniała żadna przyczyna, dla której ta dziewczyna powiedziała „tak” – twierdzi Kiarostami. – Tym bardziej że jej rodzice powiedzieli już „nie” przed śmiercią, a w takim kraju jak mój, jeśli zmarli postanowili coś przed swoim odejściem, to nie zmienia się ich decyzji. Ja zdecydowałem poprosić ich, by odeszli bezpowrotnie. Stało się to podczas powtarzania sceny, kiedy tych dwoje oddala się – dwie białe plamki, które mieszają się niczym kwiaty w dolinie. (...) Natura dała mi możliwość zapomnienia o problemach społecznych. Powiedziałem sobie, że mogę pozostawić tradycję i pomarzyć trochę w tej scenerii, sugerując, że dała mi ostatecznie odpowiedź pozytywną. Była to doskonała okazja, abym na krótką chwilę uciekł od rzeczywistości. Kino daje mi to pozwolenie. Według mnie te same emocje odczuwa w tym wypadku publiczność, gdyż ona również ma ochotę zmienić rzeczywistość*¹⁹.

*

Wbrew powszechnemu przekonaniu, iż kolebką miłości idealnej była kultura średniowiecznej Europy, jej podstawowym źródłem jest neoplatonizm, którego wątki, zawsze obecne w muzułmańskiej filozofii, z niej dopiero zostały przejęte przez świat zachodni. Koncepcja ta nie jest tożsama z uczuciem platonicznym – jej istotą jest ciągłe potęgowanie się pragnienia. Andaluzyja była miejscem, gdzie od VIII wieku dokonywała się synteza między autochtoniczną ludnością chrześcijańską a napływową ludnością arabską. Wzajemny kontakt obu religii i kultur



Smak czereśni reż. Abbas Kiarostami (1997 r.)



zrodził nowe owoce w postaci wyidealizowanych rycerzy i dam – obiektów ich uwielbienia. Nazwa „trubadur” pochodzi prawdopodobnie od arabskiego słowa *tarraba* – co znaczy śpiewać lub muzykować. Liryka andaluzyjska przenika do Prowansji, a w XIII wieku znajduje naśladowców we Francji i w Niemczech ²⁰.

Największym piewcą miłości na gruncie andaluzyjskim był Ibn Hazm – teolog muzułmański działający w XI wieku. W utworze *Naszyjnik gołębic* wychwala miłość, której spełnienie następuje po długich oczekiwaniach i wyrzeczeniach ²¹. Ten sam autor daje przykład pięknej niewolnicy, która potrafiła trzymać zalotników na odległość. Była w jego przekonaniu znacznie bardziej czarująca niż te dziewczęta, które łatwo przyjmują względy mężczyzn, lub nawet prowokują ich swoim zachowaniem. Motyw ten pojawia się również w twórczości Al-Dżahiza w IX wieku. Formuluje on koncepcję miłości idealnej, jaka istnieje między mężczyzną składającym hołdy a kobietą będącą ich obiektem. W tym zestawieniu kobieta jest czynnikiem biernym, pasywnym. Mężczyzna natomiast, darząc wybrankę miłością stałą, pozbawioną namietności, wstępuje na drogę doskonalenia duchowego ²².

Bohater filmu Kiarostamiego nie przypomina wytwornego trubadura – jest prostym robotnikiem, analfabetą. Tym bardziej imponuje mu wiedza i wykształcenie wybranki: *Przynajmniej jedno z nas powinno być w stanie zająć się lekcjami i egzaminami dzieci. Gdybyśmy oboje byli analfabetami, życie byłoby niemożliwe*. Mimo że zachodni stereotyp przedstawia kobietę Wschodu jako istotę niezdolną do samodzielnego myślenia, według kanonów obowiązujących w świecie muzułmańskim atrakcyjna kobieta była nie tylko piękna, ale miała również bystry umysł, znała literaturę i sztukę. W ciągu wieków kształtował się wzorzec Szeherazady, a niektóre arystokratki muzułmańskie same tworzyły i prowadziły salony literackie. Gdy Hosejn prosi zatopioną w lekturze dziewczynę, by dała mu znak, przewracając stronę, próbuje użyć jako medium tego, co dzieli go od partnerującej mu aktorki i uczynić swoim to, co jest dla niego obce i inne (książka jako kobieta). Ibn Arabi – najwybitniejszy przedstawiciel mistyki andaluzyjskiej (XII w.) – traktuje kobiecość jako upostaciowanie Twórczej Mądrości (Sophia), traktując jednocześnie piękno kobiece jako teofanię jednego z najważniejszych atrybutów boskich – Piękna Absolutnego ²³.

Postawę Hosejna cechuje niezwykła determinacja i stałość uczuć, które nie słabną mimo przeszkód, porażek i braku oznak przychylności ze strony dziewczyny. W koncepcji miłości idealnej takie „błogosławione cierpienie” to doświadczenie wzbogacające i uszlachetniające tego, kto kocha. W ostatnim ze swych monologów bohater wyznaje ukochanej, że jego prawdziwą motywacją nie jest jej uroda lub inne zalety, lecz jego pragnienie roztoczenia nad nią opieki: *Nie masz już rodziców. Teraz potrzebny ci jest dobry mąż, a nie ktokolwiek. Naprawdę chciałbym z tobą żyć. To nie dlatego, że jesteś piękna. Twój smutek jest moim smutkiem. Jeśli mnie kochasz, to powiedz, a jeśli nie, to powiedz, dlaczego rzuciłaś mi tamto spojrzenie. Tamto spojrzenie na cmentarzu, to przez nie za tobą chodzę*.

Daremność wysiłków chłopaka i niedostępność dziewczyny reżyser podkreśla sposobem filmowania. W początkowej sekwencji castingu, w pobliżu widzimy dokładnie twarz Tahere, wyróżniającą się spośród reszty kandydatek subtelną urodą i nieśmiałym uśmiechem. W kolejnej sekwencji asystentka reżysera – pani Sziwa – przyjeżdża do domu dziewczyny, by porozmawiać o kostiu-

mie filmowym. Tym razem w większości ujęć przyszła aktorka jest wizualnie nieobecna. Słyszymy jedynie jej odpowiedzi. Co więcej – w jednym z ujęć Kiarostami rezygnuje z ukazania obydwu uczestniczek dialogu, pozostawiając je w przestrzeni pozakadrowej. Kamera pokazuje jedynie ścianę budynku z drewnianymi drzwiami, spoza których słyszymy głos Tahere. Podobny chwyt stylistyczny reżyser stosuje w pierwszej scenie kręcenia filmu. Podczas gdy niefortunnie wybrany wstydliwy młodzieniec bezskutecznie usiłuje odpowiedzieć na pozdrowienie filmowej partnerki – jej obecność na planie jest wyłącznie dźwiękowa. W trakcie następnej próby – tym razem z udziałem Hosejna – dziewczyna pozostaje zarówno niewidoczna, jak i niesłyszalna. (W tym miejscu wypada dodać, że ponieważ w kulturze muzułmańskiej głos również jest uważany za dość ponętny element składowy płci pięknej, wzorem dla kobiety jest ciche wypowiadanie słów. Z tego też względu nie powinna ona głośno modlić się w obecności mężczyzny, a jeśli on się pomyli, może zwrócić mu uwagę kłaśnięciem.) Sceny, w których postać Tahere znajduje się w ramach kadru, również rzadko dają nam możliwość dokładnego przyjrzenia się jej twarzy. Ponieważ w większości przypadków patrzymy na aktorkę oczyma Hosejna, zwykle jej odruchową reakcją jest nieśmiałe odwrócenie głowy. W jednym z wywiadów Kiarostami tłumaczy sens takiej prezentacji bohaterki: *W tej niemożności dostępu do Tahere trzeba było zawrzeć sposób na wzbudzenie protestu w duchu widza w takim stopniu, w jakim wzbudził się on w sercu zakochanego* ²⁴. Jak zauważa Laurent Roth, Kiarostami skupia ekranowe przynęty w jednym punkcie – w twarzy kochanej kobiety ²⁵. Reżyser staje się pogromcą spojrzenia – grzech cielesny zawarty w impulsie wzrokovym zostaje udaremniony. Również pierwsze spojrzenie, jakie wymieniają między sobą dziewczyna i chłopak, będzie miało miejsce poza percepcją widza, w dalekim planie ogólnym, gdzie dwa białe punkciki spotykają się na chwilę, zagubione w bezmiarze natury.

Nie jest bez wątpienia przypadkiem, że film o takiej estetyce obrazu powstaje w kraju, gdzie tak konsekwentnie tłumi się impuls patrzenia jako impuls seksualny. W *Resale-je touziho-l-masa'el* – księdze dotyczącej szariat, skodyfikowanego prawa muzułmańskiego, w rozdziale *Zasada patrzenia* napisane jest: *Mężczyźnie zabrania się patrzeć na ciało obcej kobiety celem odczuwania przyjemności lub z innym zamiarem. Zabrania się spoglądania na twarz i rękę kobiety, co w zamierzeniu ma być źródłem przyjemności. Jest wskazane, by nawet bez intencji sprawienia sobie przyjemności również nie folgować pokusie patrzenia* ²⁶. Stylistyka Kiarostamiego nie jest jednak wyłącznie owocem uwarunkowań kulturowych. Jego wizja to przede wszystkim rezultat osobistych przekonań i artystycznych wyborów. *Można wyobrazić sobie scenę na podstawie tego, co widzimy, lub tego, co słyszymy – twierdzi reżyser. – W takim doświadczeniu widzowie zwykle wnoszą swój udział do mojego eksperymentu, spontanicznie dzieląc to samo uczucie. Innymi słowy, kreują te same ujęcia samodzielnie i interakcja staje się możliwa za sprawą reżysera, aktora i widzów. To mój cel* ²⁷. Zamierzenia reżysera często kolidują ze stylem pracy operatorów: *Postępują niekiedy jak fotografowie robiący zdjęcia do dowodów osobistych. Myślą, że konieczne trzeba wykadrować jedno i drugie ucho. Widziałem, jak operator przerywa sekwencję i mówi: „Aktor odwrócił głowę. Nie widzę już jego twarzy”. Odpowiadałem wówczas: „Jakie to ma znaczenie? Już zaprezentowaliśmy tego*

aktora". Czasem widok czyichś nóg wyraża lepiej stan jego ducha. To szkoda, że myśli się, iż pokazując widzom kark aktora, okazemy im brak szacunku. To tak, jakby w teatrze aktorzy grali cały czas twarzą do widowni i nigdy nie odwracali się do tyłu²⁸.

Taka prezentacja głównej bohaterki historii filmowej koliduje również z oczekiwaniami i nawykami percepcyjnymi widza. Jak zauważa Edgar Morin, po rozczłonkowaniu ciała kino nieme *upodobało sobie i otoczyło czcią ludzką twarz. Twarz osiąga najwyższą godność erotyczną, mistyczną, kosmiczną. Zbliżenie zmienia twarz w scenę, na której toczy się spektakl, każe jej odzwierciedlać wszystkie dramaty, emocje, konflikty społeczeństwa i natury*²⁹. W momencie pojawienia się dźwięku twarze przestały się posługiwać wyrazistą mimiką i stały się polem działania projekcji-identyfikacji. Twarz zaczęła pełnić funkcje medium, a zbliżenie zyskało charakter „psychoanalityczny”. Antropomorfizmowi towarzyszy w sposób bardziej dyskretny kosmomorfizm – tendencja do obdarzania człowieka funkcją reprezentowania kosmosu. Najczęściej spotykamy się w kinie z kosmomorfizmem umiarkowanym, operującym głównie ludzką twarzą. Twarz jest zwierciadłem duszy, a ta zwierciadłem świata³⁰. Cywilizacja zachodnia jest cywilizacją duszy – obraz jest czymś dodatkowym, liczy się jego dusza. Cywilizacja ta zachowała kult wyobrażenia, ale utraciła wiarę w jego realną obiektywność. Na Bliskim Wschodzie obraz jest tożsamy z ukazującym go przedmiotem, tu jest on tylko widmem, repliką, nieobecnością.

Taki rodzaj filmowego „pisma”, którego celem nie jest pokazywanie widzowi wszystkiego w sposób jasny i ciągły, nasuwa analogie z pismem perskim notowanym za pomocą alfabetu arabskiego. W zapisie tym (notowane są jedynie niektóre samogłoski) funkcja komunikatywna nie jest funkcją wyłączną. Nadal ceni się funkcję estetyczną pisma, która często koliduje z komunikacyjną. Pismo jest tu nie automatycznym odczytywaniem, ale rodzajem ćwiczenia intelektualnego, wyraża respekt wobec inteligencji i wiedzy czytającego. Ułatwienia stosuje się jedynie w książkach dla dzieci, a precyzuje tylko wtedy, gdy istnieje groźba nieporozumienia. Ideę „utrudnionego odczytywania” odnajdujemy w twórczości lirycznej Hafiza z Szirazu (1325–1390) – autora najpiękniejszych perskich gazeli: *Działanie człowieka ukierunkowane jest na to, co zastonięte*³¹.

Nie istnieje jednolite, rodzime słowo perskie będące synonimem romansu czy też oddające jego sens. Po prostu kultura islamu nie zakłada istnienia sytuacji, którą my nazywamy romansem, wobec tego nie było potrzeby wymyślenia dla niej nazwy. Oczywiście tłumaczy się ją opisowo lub przy użyciu zachodnich terminów³². Mimo to melodramat jako gatunek filmowy ma w Iranie stosunkowo długą tradycję. W 1948 roku Esma'il Kusan wyprodukował pierwszy perskojęzyczny film pt. *Burza miłości*. Ta i inne sentymentalne historie miłosne rozpoczęły trend, który przetrwał do naszych czasów. Filmowcy irańscy kopowali zazwyczaj formuły filmów zagranicznych obecnych wówczas na rynku. Często głównemu wątkowi romansowemu towarzyszyły tematy społeczne. Najbardziej popularne z nich to:

- rodzina jako instytucja godna poświęceń (kobiety muszą pozostać czyste, hojnie wybaczać mężczyznom ich samowolę i uległość wobec pokus niemoralnych kobiet spoza rodziny, które zawsze zostają ukarane);
- obrona honoru córki;

– aranżowane małżeństwa – dziewczyna kochając innego niekiedy sprzeciwia się tradycji, ale zwykle jest zmuszona do rezygnacji ze szczęścia osobistego; kiedy ucieka do miasta z kochankiem, zostaje tancerką lub piosenkarką w kawiarni. W miarę wzrostu wpływów zachodnich motyw nieposłuszeństwa stawał się coraz częstszy i ewoluował aż do wolnego wyboru.

Czy jednak *Przez gaj oliwny* mimo wyraźnego wątku uczuciowego jest melodramatem? Gatunek ten odznacza się brakiem przewagi normy i funkcji estetycznej nad innymi normami oraz aprioryczną konstrukcją narracyjną. Cechy te trudno byłoby przypisać dziełu Kiarostamiego. Dzięki widocznej na planie ekipie filmowej wyraża się ścisły, zażyły stosunek między kinem a rzeczywistością. Porównując pierwsze sceny filmu, w których kamera umieszczona na samochodzie podąża zygzakowatą drogą, niemal pogrążając się w dekoracji, z planem finałowym nie podlegającym punktowi widzenia ruchliwego, niedyskretnego aparatu, dostrzegamy zmianę stylistyki filmu. Początkowe zdjęcia obrazują gwałtowność „apetytu” kamery – jej łapczywość i bezowocną porywczosć, która chwytą jedynie efemeryczność, niezdolna zarysować pejzażu. W zdjęciach końcowych krajobraz pozuje, poddaje się spojrzeniu kontemplacyjnemu, inscenizacja odkrywa dziewiczość świata. Przede wszystkim dlatego, że jest to wszechświat rozpoczynający się ponownie – trzęsienie ziemi redukuje człowieka do tego, co esencjonalne. Czyżby więc nobilitacja melodramatu?

*

*Możliwość samobójstwa czyni życie podróżą,
w której bilet powrotny jest otwarty.*

Abbas Kiarostami

Przedmieścia Teheranu. Niemłody człowiek w samochodzie terenowym, prawdopodobnie wykształcony i dobrze sytuowany, przygląda się ludziom stojącym na ulicy i oczekującym na propozycje pracy. Przysłuchuje się osobie rozmawiającej przez telefon – z jej słów wynika, że ma ona problemy finansowe. Próbuje nawiązać z nią kontakt, narażając się na szorstką odmowę. Zaczepia przygodnych robotników, proponując im dobrą zapłatę w zamian za wyświadczenie prostej przysługi. Przez niemal 20 minut nie dowiadujemy się jednak, na czym miałyby ona polegać. Krążąc w górę i w dół po pustynnych wzgórzach, napotyka żołnierza idącego do koszar i proponuje mu podwiezienie. Po krótkiej konwersacji oferuje młodzieńcowi sumę pieniędzy równą jego półrocznemu żołdowi za jedyne 10 minut pracy. Na pytania co do jej charakteru odpowiada wymijająco: *Kiedy zleca się robotnikowi wykopanie fundamentów, nie pyta on, czy ma tam stanąć szpital, czy meczet.* Wyjaśnień udziela dopiero, gdy dojeżdżają na miejsce. Wskazując na wykopany przy drzewie dół, mężczyzna mówi: *Przyjdiesz tu jutro o 6 rano. Zawołasz dwa razy: „Panie Ba’di”. Jeśli będę żywy, pomożesz mi wyjść. Ale może nie odpowiem. Wrzucisz wtedy 20 łopat ziemi.* Widząc, że wystraszony żołnierz chce się wycofać, zapewnia go, iż nie ma do czynienia z szaleńcem. *Próbuje też wpłynąć na jego ambicję: Jesteś Kurdem. Kurdowie muszą być dzielni. Twój naród stoczył tyle wojen, tyle wycierpiał. Na pewno umiesz strzelać. Wiesz, do czego służy broń. Żebyś zabił, kiedy to będzie konieczne. Ale ja nie wręczam ci przecież broni. Daję ci łopatę.* Chłopak, nieprzekonany, ratuje się ucieczką.

Kolejną osobą, którą Ba'di prosi o wyświadczenie ostatniej posługi, jest seminarzysta w średnim wieku, z pochodzenia Afgańczyk. Student teologii, zarabiający jako robotnik niewykwalifikowany, również nie daje się skusić atrakcyjną propozycją finansową. Odmawiając, tłumaczy się względami etycznymi. Nie chce uczestniczyć w czynie odrzucającym dar życia, który jest darem Boga: *Bóg powierza człowiekowi ciało, którego nie powinien niszczyć. Rozumiem cię, ale to jest złe*. Afgański seminarzysta jest sportretowany jako sympatyczny człowiek w średnim wieku, który cierpliwie wysłuchuje argumentów zdesperowanego mężczyzny i stara się odwieść go od podjętej decyzji. Jego współczucie nie jest jednak na tyle silne, by zrezygnować z własnego punktu widzenia i głęboko wpojonych mu zasad. Zirytowany bohater odpowiada, iż nie potrzebuje pouczeń ani rozważań: *Możesz zrozumieć moją sytuację, litować się, nie możesz jednak czuć mojego bólu*. Do prawdziwego dialogu nie dochodzi – każda z postaci wysuwa jedynie swoje racje, nie próbując zrozumieć odmiennego poglądu.

Na gruncie islamu teologia zrodziła się jako odpowiedź na potrzebę interpretacji Koranu. Kontakty z chrześcijaństwem i judaizmem oraz filozofią grecką spowodowały spekulacje teologiczne, które doprowadziły do powstania wielu szkół i kierunków. Jednym z dogmatów islamu jest wiara w boską predestynację. Według jednego z przekazów tradycji muzułmańskiej Prorok powiedział, że Allah wyznaczył z góry swym sługom pięć rzeczy: długość życia, uczynki, miejsce zamieszkania, podróże i udział w doczesnym i przyszłym świecie. Kierując się tą doktryną, przedstawiciele teologii typu spekulatywnego (*kalam*) twierdzili, że wola Boga zarządza całym porządkiem rzeczywistości, jak i wolą ludzką. Człowiek ich zdaniem nie jest więc faktycznym sprawcą swoich czynów. Całkiem przeciwnej koncepcji trzymali się mutazylici, którzy wprowadzili tradycję racjonalistyczną do wyjaśnienia przepisów i dogmatów zawartych w Koranie i tradycji³³. Negując fatalizm, głosili, że człowiek jest wolny w działaniu, natomiast Bóg jest podporządkowany zasadzie absolutnej sprawiedliwości³⁴. Teorie mutazylitów zwalczali aszaryci – przedstawiciele szkoły założonej przez dialektyka Al-Aszariego, twórcy ortodoksyjnego systemu teologicznego w islamie. Zgodnie z nim Bóg jest źródłem dobra i zła. Może on nakazać człowiekowi czynić zło i ukarać go za to. Należy w tym widzieć nie niesprawiedliwość, ale przejaw boskiej potęgi i mocy³⁵. (Kontrowersyjność samej tematyki *Smaku czereśni*, jak i niejednoznaczna postawa reżysera wobec problemu samobójstwa nie uszły uwagi cenzury kierującej się normami islamskimi. Z powyższych względów dzieło Kiarostamiego, które w maju 1997 roku zostało nagrodzone Złotą Palmą w Cannes, w Iranie wyświetlano dopiero w lutym 1998 roku, na teherańskim festiwalu Fadžr.)

Ostatnim pasażerem w samochodzie Ba'diego jest stary człowiek, który wiele przeżył i wiele doświadczył. Nie szokują go samobójcze zamiary, nie usiłuje prawić morałów, pocieszać. Zgadza się na ofertę, gdyż potrzebuje pieniędzy na leczenie dziecka. Ma jednak jedną wątpliwość: *Kiedy chce się komuś pomóc, trzeba to zrobić porządnie, z zaangażowaniem*. Nie zważając na cyniczną reakcję Ba'diego, mówi: *Jeśli człowiek chce pomóc bliźniemu, powinien zrobić coś innego. Powinien uratować mu życie*. Próbuje zachęcić go do dialogu: *Każdy problem można rozwiązać. Jeśli nie będziesz o nim mówić, nikt ci nie pomoże. Wszyscy*

*mamy kłopoty. Gdybyśmy chcieli w ten sposób uciekać przed nimi, na świecie nie ostałby się ani jeden człowiek. Wyznaje, że kiedyś, jako młody człowiek, zrażony piętrzącymi się problemami, również postanowił skończyć z życiem. Przed świtem zabrał ze sznur i pojechał na plantację drzew morwowych – (...) wszedłem na drzewo i mocno zawiązałem linę. Wtedy poczułem coś miękkiego pod ręką. To były morwy. (...) Zjadłem jedną. Była niezwykle soczysta. Potem następną. I jeszcze następną. Nagle zauważyłem, że ponad górami zaczęło wschodzić słońce. Oświetliło wspaniały pejzaż, ukazało soczystą zieleni. Potem usłyszałem głosy dzieci śpieszących do szkoły. Poprosiły, żebym potrząsnął drzewem. Zebrały i zjadły strącone owoce. Poczułem się szczęśliwy. Zebrałem trochę morw i zawiozłem je do domu (...). Wyszedłem z domu, aby popełnić samobójstwo, a wróciłem z morwami. Ocaliły mi życie*³⁶. Na wątpliwość Ba'diego, czy zjedzenie kilku owoców może zlikwidować życiowe problemy, odpowiada, że chodzi tu o wewnętrzną przemianę, dzięki której wszystko w jego życiu zaczęło się układać. Przekonuje go, że wszystko zależy od uzdrowienia umysłu i zmiany nastawienia do rzeczywistości. Przypomina mu o prostych przyjemnościach, takich jak patrzenie na wschody i zachody słońca lub mycie twarzy źródłaną wodą. Możliwość ich odczuwania utraci, gdy wraz z ciałem pogrzebie swoje zmysły. *Pomyśl o czterech porach roku – dodaje jeszcze. – Każda rodzi inne owoce. Żadna matka nie potrafi tyle uczynić dla dzieci, ile Bóg czyni dla nas. Chcesz odrzucić to wszystko? Nawet smak czereśni?*

Refleksja starego człowieka, który ludzkiej rozpacz i znużeniu trudami egzystencji nie próbuje leczyć wartościami moralnymi, lecz objawieniami zmysłowymi, przypomina myśli zawarte w twórczości Hafiza z Szirazu³⁷. Poeta, poszukując rozwiązania problemu zawitości życia, proponuje poznanie przez iluminację, drogę irracjonalną. Droga ta jest symbolizowana przez Starego Maga, handlarza winem. Jest on Pełnym Człowiekiem, tym, kto zna prawdę i tajemnicę życia, a mimo to (lub właśnie dlatego) jest pogodny, spokojny, tolerancyjny³⁸.

*Niekiedy stary i duchowny czynią te same uwagi – zauważa Kiarostami. – Duchowny mówi, że nie przeżył tych rzeczy, ale kiedy się do nich odnosi, dochodzi tak jak stary dzięki swemu doświadczeniu do tych samych konkluzji. Równocześnie istnieją tu podobieństwa do Don Juana – postaci latynoamerykańskiego autora Carlosa Castanedy. Stary i Don Juan to ludzie, którzy przeżyli długi czas na pustyni, którzy wiele w życiu bładzili. W powieści Castanedy Don Juan jest jednocześnie młody duchem, duchownym i intelektualistą. To człowiek wolny i tolerancyjny. W pewnej chwili mówi do głównego bohatera: „Ty sam możesz podjąć decyzję, ty sam możesz wiedzieć, czy chcesz popełnić ten czyn. I jeśli tego chcesz, mogę ci pomóc”. Dla mnie to apogeum wolnego ducha: ty jesteś tym, kto decyduje o swym właściwym przeznaczeniu*³⁹.

Dążenia bohatera, by znaleźć osobę, która zgodzi się na nietypową „pracę”, są jednocześnie poszukiwaniem Innego w każdym napotkanym człowieku. Można zaryzykować przypuszczenie, iż w dialogu z Innym próbuje znaleźć argumenty, które pozwołyby mu pozostać przy życiu. Odnosi się wrażenie, że nie jest on dostatecznie wolny, by samotnie zrealizować podjętą decyzję. Z reguły samobójstwo jest aktem dokonywanym na osobności, bez udziału osób z zewnątrz. Zdeterminowana osoba nie potrzebuje do tego niczyjej pomocy. Dlaczego więc Ba'di postępuje inaczej? Na to pytanie Kiarostami również nie udziela jednozna-

czej odpowiedzi: *Mój bohater nigdy ze mną nie rozmawiał. Gdyby tak było, rozumiałbym jego motyw. Więc trzeba się ich domyślać, zgadywać. Jednym z powodów jest to, że szukał porozumienia, kontaktu. Według statystyk, z którymi mogłem się zapoznać, na 80 prób samobójczych jedna jest skuteczna; fakt ten ukazuje, że pragnienie życia jest o wiele potężniejsze niż pragnienie śmierci*⁴⁰. Podobną interpretację problemu można odnaleźć w rozważaniach filozoficznych Arthura Schopenhauera. W samodzielnej próbie przerwania ludzkiej egzystencji widział on manifestację woli, która w sensie ostatecznym zawsze jest wolą życia: *Ukazuje się ona równie dobrze w zabijaniu siebie (Sziwa), jak w zadowoleniu z zachowania życia (Wisnu) i w rozkoszy płodzenia (Brahma)*⁴¹. Etyka Schopenhauera nie przedstawia jednak samobójstwa jako aktu wolności. Ponieważ wola jest wszechmocna i nie ma przed nią ucieczki – to nie my mamy wolę, to wola ma nas. Stąd też bezcelowość samobójstwa – niszczy ono tylko określony przejaw woli, nie dotyka zaś jej samej. Jedna ze scen filmu, z pozoru raczej przypadkowa, stanowi egzemplifikację tkwiącego w człowieku instynktu podtrzymywania życia. Kiedy samochód bohatera wpada w poślizg i zsuwa się ze skarpy, tłum ludzi przybywa na pomoc kierowcy. Obraz ten ukazuje, że ludzie w celu ocalenia życia czynią wysiłki, których nie są gotowi dokonać wobec śmierci, czego dowodem są bezskuteczne poszukiwania Ba'diego.

Elementy wizualne filmu są bardzo ograniczone (dwóch mężczyzn siedzących w samochodzie, niewiele więcej). Koncentruje to uwagę widza na warstwie werbalnej, której elementy są niezwykle gęste i powtarzają się niemal jak mantra. Filmy Kiarostamiego często używały tych samych kwestii, ale żadne z jego poprzednich dzieł nie było tak bardzo werbalne i interogatywne. W zamierzeniu reżysera pomysł ten oznacza zduplikowanie pewnych korzyści czytania. Podczas lektury oko czytelnika może ponownie wracać do istotnych fraz, zaś autor książki ma możliwość podkreślania ważnych linijek. Werbalna forma *Smaku czereśni* przypomina, że średniowieczne triwium jest wciąż bazą edukacji w irańskich seminariach. W pewien sposób film Kiarostamiego przywodzi na myśl platońskie i inne starożytne dialogi, które leżą u podstaw średniowiecznych retorycznych poszukiwań prawdy. Gdyby *Smak czereśni* był sztuką, nie byłoby żadnej debaty między trzema pasażerami, ponieważ fizycznie nigdy się oni nie spotykają. Dramat powstaje, gdy ich argumenty łączą się w umyśle widza, tworząc rodzaj triady:

Żołnierz	Seminarzysta	Kustosz
młodość	wiek średni	wiek podeszły
niewinność	wiedza	mądrość
konformizm	ortodoksja	indywidualizm
wiedza powszechna	teologia	filozofia

W obecnym kontekście irańskim teologia istnieje przed filozofią; według ortodoksji filozofia narusza porządek rzeczy. Kiarostami mówi: filozofia jest spadkobierczynią teologii, dopełnia ją, oferuje bardziej przekonującą odpowiedź na pytanie, dlaczego warto żyć. Dialogi bohatera z napotkanymi przez niego osobami nie są czystą fikcją. Reżyser wyznaje, że nie stworzył postaci trzech pasażerów – oni już istnieli: *Miałem przyjemność spotkać ich i poznać wcześniej*

i przez to „wcześniej” słyszałem już, jak z nimi rozmawiałem⁴². Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że cała debata rozgrywa się w samochodzie. W tradycji mistycznej Iranu istnieje idea podróży inicjacyjnej, która prowadzi do spełnienia. Dla Kiarostamiego samochód nie jest jedynie środkiem lokomocji – *reprezentuje również matę dom, bardzo intymne mieszkanie z wielkim oknem, z którego widok zmienia się w każdej chwili*⁴³. Zdaniem reżysera samochód to również idealne miejsce do wspólnego bytowania w ciszy oraz do szczerej rozmowy, *ponieważ ludzie nie patrzą na siebie bezpośrednio, spokojnie otwierają się – jak na kozetce u psychoanalityka*. Figura „człowiek – samochód” nie wiąże się tu z podróżą, lecz z odosobnieniem, osamotnieniem. Aż do finałowej sekwencji Ba’di pojawia się w kadrze zawsze sam. Filmując jego rozmowy z pasażerami, reżyser stosuje formę ujęcie-przeciw-ujęcie. W ten sposób widz znajduje się w miejscu zajmowanym przez bohatera. On również jest zachęcany do podjęcia dialogu.

Film Kiarostamiego nie jest apologią samobójstwa. Porusza problem odpowiedzialności za własne życie. Odpowiedzialność oznacza świadomość, czy nasza egzystencja jest pozytywna, czy nie. Zdaniem reżysera w decyzji o samobójstwie istnieje forma wolności: *Życie jest snem złożonym z przymusów. Nie wybieraliśmy ani miejsca, ani daty swoich narodzin, ani naszej narodowości, ani naszych rodziców, ani naszej religii, ani naszej rasy. Jedyny moment, kiedy możemy dokonać aktu oporu wobec natury czy Boga, to ten, gdy zadajemy pytanie: „Czy muszę kontynuować swoje życie?” Jest w tym akcie przemoc, ale towarzyszy jej bunt, wyzwanie*⁴⁴. W wywiadzie Kiarostami przytacza książkę wspomnieniową Emila Ciorana, który opowiada w niej spotkaniach z osobami deklarującymi chęć przerwania swojego życia. Przybywają do pisarza, aby obwieścić mu własną decyzję, ten natomiast pyta, czy rzeczywiście jest to dobry pomysł. W ostatecznym efekcie większość desperatów znajduje jakiś pretekst, by na pewien czas odwlec realizację zamierzeń. Okazuje się więc, iż z reguły prawdziwą motywacją jest potrzeba uwagi kogoś innego. Poglądy samego Ciorana na kwestię samobójstwa w wielu punktach przypominają przekonania bohatera *Smaku czereśni*. Zdaniem autora *Złego demiurga* akt ten jest rywalizacją ze śmiercią, skutkiem *nieznośnego jasnowidzenia* wykraczającego poza ramy rozumu. Obchodzi go samobójstwo jako możliwość, broń człowieka przeciwko absurdowi, którego nie chce już dłużej znosić, skoro narusza jego godność. *Po wyczerpaniu racji własnego istnienia, upierać się przy nim jest czymś wstępnym* – pisze Cioran⁴⁵. Tak samo uzasadnia swoją decyzję Ba’di w rozmowie z ortodoksyjnie zorientowanym seminarzystą: *Wiem, że samobójstwo jest grzechem śmiertelnym, ale bycie nieszczęśliwym też jest poważnym grzechem. Nieszczęśliwy człowiek krzywdzi rodzinę, przyjaciół i siebie samego. Jak to możliwe, że krzywdzenie siebie nie uchodzi za grzech, a samobójstwo nim jest? Bóg jest wielki, łaskawy. Na pewno nie chce, aby istoty, które stworzył, cierpiały. Dlatego pozostawił człowiekowi możliwość wyboru*. Monolog mężczyzny słyszymy, śledząc samochód jadący drogą na zboczu góry. W dalekim planie ogólnym nie dostrzegamy nawet sylwetki mówiącego. Kim jest patrzący z tak szczególnej perspektywy? Czy odległość ta wyraża dystans Demiurga, czy też wszechogarniające spojrzenie Stwórcy, który widzi nie tylko problem jednego człowieka, lecz całość istnienia? Wypowiadane słowa jakby nikły w bezmiarze rozległych wzgórz – natura przestaje być jedynie tłem dramatu człowieka, hierarchia ważności zmienia się.

Pomimo różnic estetycznych, jakie dzielą *A życie trwa dalej* oraz *Przez gaj oliwny* od *Smaku czereśni*, wszystkie te filmy mają punkt wspólny – spotkanie oko w oko z życiem i ze śmiercią. Podczas rozwijania tego tematu inspiracją dla reżysera była poezja Omara Chajjama – irańskiego mędrca żyjącego na przełomie XI i XII wieku ⁴⁶. Czerowiersze (rubajaty) tego wielkiego humanisty są nieprzerwaną pochwałą życia ze wszechobecnością śmierci. Śmierć służy mu, by uchwycić istotę życia. Dotkliwy bezsens cierpienia człowieka i niezmierna kruchość jego egzystencji materialnej skłoniły Chajjama do buntu przeciw religii jako systemowi nie tylko sankcjonującemu, ale zakładającemu zło i niedolę.

*Kukietkami jesteście, niebo jest kuglarzem,
i to naprawdę, nie w przenośni;
przez chwilę poskaczemy tutaj, po tych deskach
i wracamy po kolei do skrzynki niebytu* ⁴⁷.

Filozof nie wierzy w możliwość odkrycia zasady wyjaśniającej zagadkę bytu. Zadowala się wiedzą, że wszystko jest tajemnicą. Akceptuje Platonską tezę o nie-realności świata, odrzucając jednocześnie istnienie idei, których świat jest jakoby odbiciem.

*Nikt nie zna końca, nikt nie zna początku
doli, z którejśmy przyszli, do której idziemy;
nikt ani słowa prawdy o tym nie powiedział,
skądśmy się tutaj wzięli, dokąd odejść trzeba* ⁴⁸.

Odniesienia do twórczości Chajjama datują się od filmu *A życie trwa dalej*. *Pojechałem wówczas zobaczyć miejsca nawiedzone trzęsieniem ziemi.(...) Tam, w tym momencie, lepiej uchwyciłem głębię poezji i filozofii Chajjama. Polega ona na zasadzie: aby zachwycić się i zadziwić życiem, trzeba zbliżyć się bardzo do śmierci, zajrzeć jej w oczy. To mnie dotknęło, gdy patrzyłem na ruiny – nie przyjechałem tam, by patrzeć na śmierć, ale by odkryć życie* ⁴⁹.

Ostateczna decyzja Ba'diego pozostaje tajemnicą. W końcowej scenie filmu, kiedy podczas burzliwej nocy bohater schodzi do wykopanego przez siebie dołu, księżyc znika za chmurami, jakby rozpuszczał się w mroku. Przez jedną minutę na ekranie zapada całkowita ciemność. W momencie tym życie, kino i światło stają się jednością. Ciemność, która wówczas nas otacza, może być elementem świata diegetycznego i może być też projekcją czystej taśmy. Ibn Sina (Awicenna), arabski filozof doby średniowiecza, wyróżnia dwa rodzaje ciemności: negatywną i czarne światło prowadzące do poznania. Mrok, w którym reżyser pozostawia widza w tak decydującym momencie filmu, to czarny wszechogarniający ekran do projekcji własnych przypuszczeń i lęków. *Widzowie pytają mnie: „Dlaczego w filmie nie ma mowy o tym, co się zdarzyło bohaterowi?” Ja wówczas odwracam pytanie: „Co osobiście myślisz o bohaterze?” Niektórzy uważają, że chodzi tu o problem miłości. Myślę, że widzowie noszą w sobie ból, który projektują na bohatera filmu* ⁵⁰.

Po tej materializacji nicości i śmierci w obrazie pojawia się materializacja życia – słoneczny, wiosenny poranek. Ostatnie minuty filmu, nakręcone kamerą

wideo, to rodzaj postscriptum, dokumentalny aneks do fabularnej całości. Na tle zielonego pejzażu pojawia się ekipa filmująca maszerujących w oddali żołnierzy. Kiarostami we własnej osobie zarządza zakończenie zdjęć i rozpoczęcie nagrywania dźwięku. Słyszymy muzykę jazzową, widzimy, jak oddział żołnierzy odpoczywa na trawie. Pojawia się także sam bohater (w tej roli Homajun Erszadi) bez śladu poprzedniej determinacji, zrelaksowany, palący papierosa. *Ta część finałowa jest formą zmartwychwstania* – mówi reżyser. – *Nie chciałem zmuszać widza do tej interpretacji, ale chcę dać do zrozumienia, że to, co zobaczył do tej pory, było narracją. To dlatego nigdy nie przedstawiłem swojego bohatera. Nigdy nie mówiłem o nim, o jego problemie. Dla nas ten człowiek pozostaje zagadką. Nie chciałem opowiadać jego historii, aby uniknąć wszelkiej afektywnej więzi z widzem. Mój bohater jest jak figurki, które rysuje się na projektach architektonicznych, aby wyznaczyć skalę. To są figurki, a nie bohaterowie, do których można odczuwać sentyment. (...) Nakręciłem część finałową na wideo po to, by nie być zmuszonym podążać za historią – decydować, czy człowiek pozostał żywy, czy nie. Dla mnie nie było to ważne. Ważne jest to, że życie toczy się dalej*⁵¹.

W *Psychoanalizie ognia* Bachelard przenosi w sferę wyobraźni prawa czterech żywiołów, które klasyfikują różne wyobrażenia w zależności od tego, czy wykazują one przywiązanie do ognia, powietrza, ziemi czy wody. Żywioł jest czynnikiem integrującym siły oniryczne, dostarcza marzeniu poetyckiemu substancji i specyfiki. Według Bachelarda działania wyobraźni są dwukierunkowe. Jeden kierunek wyraża zainteresowanie bogactwem i malowniczością świata zewnętrznego (wyobrażenia formalna). Drugi, odwrotnie, interesuje się substancją, treścią materii, docieraniem do wnętrza (wyobrażenia materialna). Chwyta ona to, co przemijające i odwieczne⁵². W przypadku twórczości filmowej Kiarostamiego dominującym żywiołem, który integruje siły oniryczne, jest ziemia. Wszecchobecność elementu ziemi, która w dwóch poprzednich filmach reżysera była żywiołem dramatycznie ingerującym w bieg losów człowieka, w *Smaku czereśni* uwidocznia się z równie potężną siłą. W połowie filmu następuje szczególny moment – po dwukrotnie doznanej porażce Ba'di zniechęcony do kolejnych poszukiwań wysiada z samochodu i zaczyna penetrować nieznany mu, półpustynny teren. Zaintrygowany podobną do fabryki w plenerze maszyną przypatruje się i przysłuchuje pracy przerzucających ziemię łopat, transportowi ziemi na taśmociągach, wzniecanym raz po raz obłokom brązowego kurzu. Scena tak wizyjna, że ocierająca się o fantastykę. Jak pisze Emmanuel Burdeau, w scenie tej przechodzimy do Kafki, do samego wnętrza jednej z wielkich maszyn, takiej jak z „Kolonii karnej” lub ze „Schronu”. Ba'di jest jak bohater Kafkowski, który bezustannie obraca się wokół maszyny. Odnajdujemy tu ten sam rodzaj chłodnego szaleństwa. (...) Czymże jest ta gigantyczna termitiera oddana bez reszty pracy zagrzebywania (prawdopodobnie bezużytecznej), która zwozi ziemię tonami, a nie chce (czy też nie może) usatysfakcjonować człowieka, który prosi jedynie o 20 łopat ziemi na swoje zwłoki? Tak jakby śmierć była wszędzie, na wyciągnięcie ręki i dlatego odmawia się jej jednemu człowiekowi, który jej pragnie⁵³. W tej kontemplacyjnej sekwencji nieożywiona materia staje się aktorem, a człowiek niemy, niemal zahipnotyzowanym widzem. Mężczyzna obserwuje swój cień na ścianie nagiego zbocza, któremu towarzyszy cień sypanej z góry ziemi. Po chwili pojawia się

cień koparki, pochłaniając zarys ludzkiej postaci. Ba'di odchodzi i zatrzymuje się zafascynowany urządzeniem do sortowania brył. W kadrze znów widzimy jego cień, po którym przetaczają się grudki ziemi – uderzają w obraz, zniekształcając go, lecz ostatecznie powraca on do dawnej formy. Obrazy te są filmowym ucieleśnieniem idei Ibn Arabiego, według której człowiek jest tylko aspektem Boga, jego cieniem. W wizji muzułmańskiego mistyka i filozofa okresu średniowiecza wszelkie istnienie jest jednością, zaś jedynym bytem, jaki w rzeczywistości istnieje, jest Bóg mający naturę światła.

Więź człowieka z ziemią, tak wyraźnie obecna w dziełach Kiarostamiego, przywołuje również koraniczny opis stworzenia człowieka, w którym podkreśla się wyraźnie elementy materii, z jakich został on ukształtowany: jest to glina, kropla nasienia, grudka krwi i odrobina kości. Tradycja muzułmańska podaje bardziej szczegółową wersję tego aktu kreacji. Głowę człowieka uformował Allah z pyłu Kaaby, klatkę piersiową z pyłu pustyni ad-Dahna, brzuch i plecy z pyłu Indii, ramiona z pyłu wschodu, a nogi z pyłu zachodu. Kiedy go w ten sposób ukształtował, nazwał go Adamem, ponieważ stworzył go z różnych rejonów ziemi (staroarabskie słowo *adim* oznacza również skórę ziemi) ⁵⁴.

W jednej ze scen *Smaku czereśni* główny bohater spogląda z wysoka na nagie wzgórza, wyrażając swój podziw dla otaczającego go krajobrazu. Wobec dezaprobaty towarzysza (*Cóż w tym ładnego? Tylko ziemia i pył.*) pyta go: *Czy nie uważasz, że wszystko, co dobre, wywodzi się z ziemi?* Opinia ta jest echem wierzeń zoroastryjskich, które pozytywnie wartościowały materię jako sprzyjającą życiu i zdrowiu człowieka. Ormuzd stworzył świat materialny czysty i dobry – bezprzestrzenny i bezczasowy; Aryman, powodując zróżnicowanie materii, przyniósł mu zniszczenie i rozkład ⁵⁵.

Jak zauważa Edgar Morin, antropologiczny charakter kina i jego otwartość na świat nie ułatwiają mu wymknięcia się historii i uwarunkowaniom społecznym. *Antropologia nie przeciwstawia człowieka wyabstrahowanego, wiecznego, chwili bieżącej (...) to nie magia w swym pierwotnym kształcie ożywa w kinie, lecz magia zredukowana, podporządkowana nadrzędnemu synkretyzmowi uczuciowo-racjonalnemu, jakim jest estetyka. Estetyka nie jest pierwszą ludzką wartością, lecz produktem ewolucji, a ściślej: efektem magii i religii. Wynika z tego, że sama natura estetyki ma charakter historyczny* ⁵⁶.

Islam w przeciwieństwie do innych religii skutecznie opiera się procesom sekularyzacyjnym. Islam to nie tylko wiara, lecz jak mówią muzułmanie – wszystko. Jego obecność w filmach irańskich uwidocznia się już w pierwszym kadrze. Czołówki wszystkich produkcji zrealizowanych w Islamskiej Republice Iranu rozpoczynają się formułą zwaną *basmałą*: *W imię Boga miłosiernego, litościwego*. Formułą tą, zawierającą dwa pierwsze imiona Allaha, rozpoczynane są zwykle wszelkie dokumenty, listy i książki. Jest ona również ulubionym motywem dekoracyjnym na ornamentach budowli. Formule tej przypisywano funkcję magiczną, umieszczano ją na talizmanach i wierzono, że była wypisana na boku Adama, skrzydle archanioła Gabriela i języku proroka Jezusa ⁵⁷.

Czy dzieła tak wyraźnie naznaczone odmiennością kulturową mogą być bez przeszkód odbierane przez każdego widza obdarzonego wrażliwością estetyczną i etyczną? Zdaniem teoretyków ignorowanie podziału na sztukę „swojską” i „obcą” jest naiwnym poglądem potocznym. Bezpośrednio, bez przygotowania, prze-

mawia do nas tylko sztuka „swojska”. *Jest to sztuka, w której atmosferze i tradycjach wzrastaliśmy, z którą niejako oddychamy i żyjemy* – pisze Mieczysław Wallis. – *Natomiast, żeby jakieś dzieło sztuki „obcej”, nawet najbardziej wybitne, przemówiło do nas, musimy wpiery zrozumieć dążenia artystyczne tej sztuki. Ze sztuki „obcej” sztuka ta musi stać się dla nas sztuką „swojską”, co zwykle wymaga znacznego wysiłku intelektualnego z naszej strony, nierzadko specjalnych studiów (...)*⁵⁸. W wypowiedziach na temat swojej twórczości Abbas Kiarostami wydaje się reprezentantem poglądu naiwnego: *Nie chcę, aby mój film miał irański paszport. W Iranie oskarża się mnie, że robię filmy na zagraniczne festiwale. Robię filmy dla istot ludzkich. Mój film nie jest geograficznie sprecyzowany, dotyczy człowieka, gdziekolwiek się on znajdzie. Film jest jak drzewo, nie ma paszportu*⁵⁹.

ELŻBIETA WIĄCEK

- ¹ Fragment rozmowy między szachem perskim a jego doradcą pochodzący ze ścieżki dźwiękowej filmu Mohsena Mahmalbafa *Szach perski – aktor kinowy*, Iran 1991.
- ² P. Chelkowski, *Popular Entertainment, Media and Social Change in Twentieth Century Iran*; w: *The Cambridge History of Iran*, t. 7, wyd.: P. Avery, G. Hambly, Ch. Melville, Cambridge University Press 1991, s. 766.
- ³ P. Chelkowski, w: B. Maghousdrou, *Iranian cinema*, New York University 1987, s. 8.
- ⁴ Wykład dr R. Rudnickiej-Kassem, *Wprowadzenie do islamu*.
- ⁵ H. Naficy, *Iranian Feature Film: A Brief Critical History*, w: *The Cambridge History of Iran*, t. 7, dz. cyt., s. 794.
- ⁶ H. Naficy, *Cinema as a Political Instrument*; w: *Continuity and Change in Modern Iran*, wyd.: M. Bonine, N. Keddie, New York 1981, s. 266-268.
- ⁷ W. Wertenstein, *Locarno 1994 – za dużo filmów*, „Kino”, 10/1994, s. 38.
- ⁸ A. Barska, *Algierskie kobiety a współczesność*; w: *Kobiety krajów pozaeuropejskich wobec problemów współczesności*, red. A. Mrozek-Dumanowska 1995, s. 138.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ J. Wronecka, *Powab kobiety w islamie*; w: *Kobiety krajów pozaeuropejskich wobec problemów współczesności*, dz. cyt., s. 100.
- ¹¹ J. Dul, *Rewolucja Chomeiniego*, Warszawa 1990, s. 49.
- ¹² Wykład dra M. Smurzyńskiego, *Zagadnienia współczesnego Iranu*.
- ¹³ H. Naficy, *Iranian Feature Film: A Brief Critical History*, w: *The Cambridge History of Iran*, t. 7, wyd.: P. Avery, G. Hambly, Cambridge University Press, s. 797.
- ¹⁴ W. Wiebke, *Kobieta w islamie*, tłum. J. Szymańska, Warszawa 1982, s. 33.
- ¹⁵ Tamże, s. 34.
- ¹⁶ N. Hamid, *Through the Olive Trees*, „Sight and Sound” 1994, nr 23.
- ¹⁷ L. Giavarini, *Visite à Van Eyck*, „Cahiers du cinéma” 1994, nr 493.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ M. Ciment i S. Goudet, *Six faces du cube. Entretien avec Abbas Kiarostami*, „Positif”, luty 1995.
- ²⁰ A. Mrozek-Dumanowska, *Czy miłość idealna ma arabski rodowód?* w: *Kobiety krajów pozaeuropejskich wobec problemów współczesności*, dz. cyt., s. 13.
- ²¹ Ibn Hazm, *Naszyjnik gołębic o miłości i kochankach*, tłum. J. Danecki, Warszawa 1973.
- ²² A. Mrozek-Dumanowska, dz. cyt.
- ²³ Tamże, s. 16.
- ²⁴ L. Roth, *Le dompteur du regard*, „Cahiers du cinéma”, nr 493.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ Kaweh Pur Rahnema, *Mitości na imię Sufi*, Warszawa 1998, s. 13.
- ²⁷ Wywiad z A. Kiarostamim, „Film International”, 1995, t. 3, nr 1.
- ²⁸ A. Kiarostami, *Propos – filmer l'acteur*, „Cahiers du cinéma”, nr 493.
- ²⁹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 144.
- ³⁰ Tamże, s. 98.
- ³¹ M. Składankowa, *Zrozumieć Iran*, Warszawa 1996, s. 142.
- ³² M. Stolarczyk, *Iran – państwo i religia*, Warszawa 1997, s. 158.
- ³³ Mutazila. Ten kierunek religijno-filozoficzny osiągnął szczyt rozkwitu za pierwszych kalifów abbasadzkich: Haruna ar-Rasida

- (786-809) i Al-Mamuna (813-833). Kierunek ten przez krótki czas oficjalnie obowiązywał w kalifacie za kalifa Al-Mamuna. Cyt. za R. Piwiński, *Mity i legendy w krainie Proroka*, Warszawa 1983, s. 177.
- ³⁴ Tamże, s. 29-30.
- ³⁵ Tamże, s. 30.
- ³⁶ Morwa jest w Iranie owocem bardzo popularnym. Drzewa morwowe rosną często przy drogach i wolno z nich korzystać każdemu. Jako suszony owoc spełnia ważną funkcję, gdy kończą się zapasy żywności. Suszone morwy można bowiem przerobić na mąkę i chleb.
- ³⁷ Chodża Szams Ud-Din Muhammad Hafiz (1325-1390) to autor *Dywanu najpiękniejszych gazali*, które w Iranie uważa się za źródło starej, sprawdzonej mądrości. Z *Dywanu* korzysta się w trudnych sytuacjach, gdy nie wiadomo jaką podjąć decyzję w ważnej sprawie.
- ³⁸ *Drugi dywan perski*, wybór i tłum. W. Dulęba, Kraków 1980.
- ³⁹ *Le goût du caché – entretien avec Abbas Kiarostami*, „Cahiers du cinéma”, nr 518.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, t. 1, s. 602.
- ⁴² *Le goût du caché – entretien avec Abbas Kiarostami*, dz. cyt.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995.
- ⁴⁶ Twórczość O. Chajjama została odkryta i przetłumaczona w II poł. XIX wieku przez angielskiego pisarza Fitzgeralda. Stał się tak modny, że przetłumaczono go na prawie wszystkie języki. Wraz z „Titanikiem” zatonął luksusowy egzemplarz pocztnej Chajjama, w oprawie wysadzonej klejnotami.
- ⁴⁷ *Dywan perski*, wybór i przełożył W. Dulęba, Kraków 1977, s. 108.
- ⁴⁸ Tamże, s. 113.
- ⁴⁹ *Un film n'a pas de passeport – entretien avec Abbas Kiarostami*, „Cahiers du cinéma”, nr 541.
- ⁵⁰ *Le goût du caché – entretien avec Abbas Kiarostami*, dz. cyt.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² H. Chudak, *Teoria Bachelarda w „L'eau et les rêves”*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 10/1978, s. 63.
- ⁵³ E. Burdeau, *Le mort en ce jardin*, „Cahiers du cinéma”, nr 518, s. 63.
- ⁵⁴ R. Piwiński, dz. cyt., s. 69.
- ⁵⁵ M. Składankowa, *Zrozumieć Iran*, Warszawa 1996, s. 40.
- ⁵⁶ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 274-275.
- ⁵⁷ R. Piwiński, *Mity i legendy w krainie Proroka*, Warszawa 1983, s. 23.
- ⁵⁸ M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, Kraków 1968.
- ⁵⁹ *Un film n'a pas de passeport – entretien avec Abbas Kiarostami*, dz. cyt.



Przez gaj oliwny reż Abbas Kiarostami (1994 r.)