

ELŻBIETA WIĄCEK¹

SPÓŹNIONA ZMYŚLOWOŚĆ W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ MOHSENA MACHMALBAFA OD APOLOGII MĘSKOŚCI HEROICZNEJ DO KOBIECYCH NARRACJI ALTERNATYWNYCH – POWRÓT DO KORZENI ESTETYKI JAKO SPOSOBU POZNANIA

Słowa kluczowe: Iran, film, islam, zmysły, twórczość, estetyka

Szemrzący strumień niesie z prądem kwiaty i kłębki barwnej wełny. Sylwetka jeźdźca mający na zboczu ośnieżonych wzgórz, a pustą, zimną przestrzeń przeszywa wycie wilka. Niewidomy chłopiec wsłuchuje się w brzęczenie pszczoły, zgadując po dźwiękach, na czym siedziała. Mężczyźni zebrani na bazarze wystukują na mosiężnych kotłach dźwięki *V Symfonii* Beethovena. Kolorowe dywany suszą się na olśniewająco białych wapiennych skałach, a w tle słyszymy odgłosy owiec i dzwonek.

Z filmów Mohsena Machmalbafa zapadają w pamięć przede wszystkim obrazy i dźwięki, które swoją intensywnością nierzadko wywołują wrażenie zapachów, ciepła czy chłodu. Zdarza się, że ujęcia te wzbudzają nawet przeczucie smaku czy nawet temperatury, na przykład zbliżenie zawieszonych na uszach nastolatki „kolczyków” z dojrzałych czereśni lub świeżo upieczonego jeszcze chleba na lokalnym targu. Odbiorca tak wyreżyserowanych ujęć z pewnością nie jest tylko widzem – percepcja aktywizuje także inne zmysły.

Poziom zmysłowego nasycenia tych ujęć potęguje ich siłę oddziaływania do tego stopnia, że traktuję je często jako autonomiczne jednostki filmowe, nie odczuwając potrzeby układania ich w porządku przyczynowo-skutkowym. Jest to pewien paradoks, zważywszy na fakt, że w porównaniu

¹ Dr; Uniwersytet Jagielloński; ORCID: 0000-0003-3148-4549;
elzbieta.wiacek@uj.edu.pl.

z Europą tradycja sztuk plastycznych w Iranie nie miała tak dużego wpływu na rozwój estetyki filmowej. O wiele większe oddziaływanie miała tradycja słownej narracji *naqqali* – jednoosobowych recytacji rytmizowanej prozy. Różnicę tę zauważa sam Machmalbaf: „Przeszliśmy bezpośrednio od opowiadania do kina”², jednocześnie wyjaśniając tę paradoksalną zależność – to właśnie ów brak ciężaru tradycji sztuk wizualnych umożliwił irańskim filmowcom świeżość podejścia i dał potencjał do kreowania prostych, a jednocześnie zmysłowych obrazów o dużej sile oddziaływania.

Celem rozważań w niniejszym artykule jest prześledzenie ewolucji, jaka nastąpiła w twórczości reżysera na przestrzeni lat 80. i 90. Ewolucja ta miała charakter kulturowej transgresji, która zmanifestowała się w odejściu od szyckiego paradygmatu męczennika za wiarę (*shahida*) i przejściu do alternatywnych perspektyw ukazywania świata diegetycznego – przez pryzmat postrzegania kobiet oraz dzieci. Rozpoczynając od pierwszych propagandowych filmów Machmalbafa, w których rzeczywistość przedstawiona ukazana jest z perspektywy męskiego protagonisty zaangażowanego ideologicznie, po przełom, jaki nastąpił w jego działalności artystycznej w 1996 roku, będą starała się wykazać, że zmiana genderowej perspektywy narracyjnej jest jednocześnie powrotem do estetyki jako sposobu poznania.

OD POLITYCZNYCH AGITEK W STRONĘ ZMYŚLOWEGO DOŚWIADCZENIA

W programie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Warszawie z roku 1999 czytamy: „Nie ma bardziej lirycznego, poetyckiego, przepojonego sztuką kina niż to, którego twórcą jest Mohsen Makhmalbaf”³. Odnosząc powyższe stwierdzenie do pierwszych filmów reżysera – propagandowych, uproszczonych ideologicznie i warsztatowo fabuł – można mieć wrażenie, że mówimy o zupełnie innym twórcy. Ten zbuntowany reżyser (*a rebel filmmaker*), jak określa Machmalbafa historyk filmu irańskiego Hamid Dabasz⁴

² *Iran – A Cinematographic Revolution*, reż. N.T. Homayoun, Iran 2006, wypowiedź M. Machmalbafa.

³ <https://wff.pl/pl/film/1999-sokout> (dostęp 15 V 2020).

⁴ Imiona i nazwiska Irańczyków żyjących i działających na Zachodzie przy pierwszym ich pojawieniu się w tekście zapisuję w podwójny sposób, tj. najpierw imię i nazwisko w zapisie spolszczonym, a potem w wersji angielskiej.

(Hamid Dabashi)⁵, zaczynał bowiem jako czołowy piewca nowego porządku Islamskiej Republiki Iranu. W procesie formowania się narodowego, muzułmańskiego kina były przywódca islamskiej bojówki, który odsiadywał wyrok za opozycyjną walkę z reżimem szacha Mohammada Rezy Pahlawiego (panującego w latach 1941–1979)⁶, wydawał się idealnym kandydatem na nowego filmowca. Po wyjściu na wolność dzięki rewolucyjnej amnestii w 1979 roku dwudziestodwuletni Machmalbaf wstąpił do nowo powstałego Centrum Propagowania Myśli Islamskiej, starając się stworzyć filozoficzne ramy dla sztuki teokratycznego państwa⁷. Jego fabularny debiut *Szczera pokuta* (*Toube-je nasuh*, 1983) oraz kolejny film *Dwoje niewidzących oczu* (*Do cheszme-je bi-su*, 1983) są przepełnione religijną żarliwością. Stanowią przede wszystkim egzemplifikację projektu nowego człowieka, *homo islamicus*⁸, którego głównym celem jest pośmiertne zjednoczenie z Allahem. Represyjnemu reżimowi Chomejniego służył przede wszystkim film *Bojkot* (*Bajkot*, 1986), ukazujący klęskę komunistycznej ideologii. Lewicowi więźniowie polityczni byli zmuszani do wielokrotnego oglądania *Bojkotu*, który miał przyspieszać ich resocjalizację⁹. W tym okresie młody Machmalbaf był tak przekonany o słuszności wyznawanych przez siebie ideałów, że deklarował: „Przy współpracy nie zamieniłbym najstarszego reżysera czy aktora, który jest muzułmaninem, na najlepszego artystę, który nie jest wyznawcą islamu”¹⁰. Po latach artysta odciął się od swoich pierwszych dokonań, uznając je za „jałowe”¹¹, jednak niektórzy nie przyjęli tej ekspiacji. W 2003 roku irański filmowiec Basir Nasibi (Bassir Nassibi) oskarżył Machmalbafa o „kolaborację” z islamskim reżimem, porównując go do Leni Riefenstahl¹².

⁵ H. Dabashi, *Makhmalbaf at Large. The Making of a Rebel Filmmaker*, przedm. Mohsen Machmalbaf, London – New York, NY 2008, s. 27.

⁶ Mohammad Reza Pahlawi był synem szacha Rezy Pahlawiego panującego w latach 1925–1941.

⁷ H.R. Sadr, *Iranian Cinema. A Political History*, London 2006, s. 170.

⁸ E. Egan, *The Films of Makhmalbaf. Cinema, Politics and Culture in Iran*, Washington 2005, s. 80–81.

⁹ H. Dabashi, *Makhmalbaf at Large...*, op. cit., s. 50.

¹⁰ H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, t. 4: *The Globalizing Era, 1984–2010*, Durham, NC 2012, s. 39.

¹¹ E. Egan, *The Films of Makhmalbaf...*, op. cit., s. 82.

¹² B. Nassibi, *Kan-e 2003, Khanevadeh-ye Makhmalbaf va Ijad-e Sinema-ye Golkhanehi-ye Afghanistan*, „Sinema-ye Azad” 11 V 2003, <http://kanedohezaroose.blogspot.com> (dostęp 11 V 2020).

Pod koniec lat 80., rozzarowany efektami rewolucji, Machmalbaf kontynuował swoje poszukiwania artystyczne, przyjmując postawę polemiczną i tworząc filmy społecznie zaangażowane oraz krytyczne wobec sytuacji w Iranie, na przykład *Rowerzysta* (*Bajsikelran*, 1989)¹³. *Ślub dobrych ludzi* (*Arusi-je chuban*, 1989), dramatyczny portret młodego weterana wojennego zmagającego się ze skutkami traumy, to pierwszy film, w którym zaakcentowany został wyrażnie związek między percepcją, ludzkim ciałem a „maszyną widzenia” (termin Paula Virilio) reprezentowaną tu przez aparat fotograficzny. Bohater filmu imieniem Hadżi (Mahmud Bigham) po powrocie z frontu trafia do szpitala psychiatrycznego, a po zakończonej terapii znajduje pracę jako fotoreporter, w której towarzyszy mu jego narzeczona Mehri (Ru’ja No-unahali). Mimo dobrych chęci i wsparcia ukochanej Hadżi nie potrafi jednak funkcjonować w powojennej rzeczywistości – po traumatycznych doświadczeniach jego zmysły są tak obciążone, że najzwyczajniejsze bodźce nieoczekiwanie wywołują w nim koszmarne wspomnienia, panikę lub agresję w akcie samoobrony. Kiedy narzeczeni przychodzą do urzędu, aby dokonać formalności związanych z zawarciem ślubu, przedłużające się natarczywe odgłosy maszyny do pisania wywołują w Hadżim tak silne reminiscencje dźwięku karabinu maszynowego i tak sugestywne obrazy ataku wojsk irackich, że podrywa się on do kontrataku, „strzelając” z kuli ortopedycznej.



Fot. 1. *Ślub dobrych ludzi* (*Arusi-je chuban*, 1989), reż. M. Machmalbaf, Iran, dystr. Makhmalbaf Film House

¹³ Oryginalny tytuł jest znaczący, ponieważ słowo *bajsikelran* pochodzi z perszczyzny afgańskiej, nie znajdziemy go w perszczyźnie irańskiej, w której rowerzystę nazywa się *do-czarchesawar*. Tytuł podkreśla więc fakt, że film opowiada o afgańskim migrancie w Iranie.

Wyostrowiona zmysłowa wrażliwość bohatera pogłębia jego wrażliwość społeczną. Fotografując ruiny zasiedlane przez biedotę, Hadżi rejestruje przygnębiającą rzeczywistość, której istnienie chce zanegować redaktor gazety, forsujący wyidealizowany obraz Teheranu. Drastyczne w swoim realizmie zdjęcia reportera odrzuca jako zbyt pesymistyczne. *Ślub dobrych ludzi* ukazuje więc dysonans między prywatnym doświadczeniem bohatera opartym na jego zmysłach a przestrzenią publiczną i medialną, zawłaszczoną przez wizualną propagandę i jej slogany wzywające mężczyzn do walki oraz gloryfikujące męczeńską śmierć na froncie. Film został entuzjastycznie przyjęty przez irańską widownię, ale cenzura szybko wycofała go z dystrybucji. W oczach przedstawicieli fundamentalistycznego reżimu jego artystyczny apologeta stał się nagle niebezpiecznym nonkonformistą.

OD DOGMATYZMU DO (NIE)WIARY W FENOMENOLOGIĘ

Machmalbaf zaczął oddalać się od teologicznych wyobrażeń, podkreślając autonomię człowieka w obrębie jego fenomenologicznej rzeczywistości, czyli oglądzie i opisie tego, co jest bezpośrednio dane¹⁴. Subiektywizm zmysłowej percepcji stał się głównym tematem filmu *Chleb i doniczka* (*Nun-o goldun*, 1996; tytuł międzynarodowy: *A Moment of Innocence*)¹⁵. Osnową filmu jest próba odtworzenia incydentu z 1974 roku, kluczowego dla biografii reżysera. W 1974 roku siedemnastoletni Machmalbaf jako członek islamskiej bojówki podjął nieudaną próbę kradzieży broni, atakując nożem policjanta. Został zatrzymany, a wyrok śmierci zamieniono mu na karę więzienia jedynie ze względu na jego niepełnoletność. W 1995 roku podczas castingu do filmu Machmalbafa *Witaj, kino* (*Salam sinama*, 1995)¹⁶ jednym z kandydatów, którzy zgłosili się na przesłuchania, okazał się ten sam oficer policji, Mirhadi Tajebi. Nieoczekiwane spotkanie zainspirowało reżysera do

¹⁴ Greckie słowo *phainomenon* oznacza „to, co się jawi”.

¹⁵ Film został znakomicie przyjęty przez zachodnią krytykę. W 1996 roku na MFF w Locarno otrzymał nominację do nagrody Złotego Lamparta oraz Wyróżnienie Specjalne w konkursie międzynarodowym. W Iranie czekał na dystrybucję dwa lata z powodu kontrowersji cenzorskich.

¹⁶ Treścią filmu stał się więc ostatecznie sam casting, ponieważ w trakcie przesłuchań kandydatów reżyser zdał sobie sprawę, że ich świat jest ciekawszy niż temat, który pierwotnie zamierzał zrealizować.



Fot. 2. *Chleb i doniczka* (*Nun-o goldun*, 1996; tytuł międzynarodowy: *A Moment of Innocence*), reż. M. Machmalbaf, Iran, dystr. Makhmalbaf Film House

realizacji autotematycznego filmu, który byłby rewizją jego młodzieńczej przeszłości. Tak powstał *Chleb i doniczka* – jedno z najbardziej osobistych dzieł reżysera. Głównymi postaciami części dokumentalnej są Machmalbaf i Tajebi, którzy wspominają wydarzenie sprzed ponad 20 lat, usiłując równoległe odtworzyć (i uzgodnić) bieg wypadków dla potrzeb filmowego scenariusza. Mężczyźni rozmawiają i kłócą się, przywołując swoje wersje.

Eksperyment, który w założeniu miał po prostu zrekonstruować proste wydarzenie, nieoczekiwanie staje się filmowym esejem o zwodniczości zmysłowej percepcji. W trakcie zdjęć Tajebi przypadkiem dociera do bolesnej prawdy o minionym incydencie. Policjant przez lata żył w przeświadczeniu, iż atak udaremnił jego zamiar nawiązania znajomości z dziewczyną, która przez kilka dni przechodziła obok niego, pytając o godzinę. Głęboko przekonany, że była nim zainteresowana, po wyjściu ze szpitala bezskutecznie próbował ją odszukać. Obserwując scenę ataku odtwarzaną na planie filmowym, Tajebi uświadamia sobie nagle, że zalotna piękność w czadorze od początku współpracowała z Machmalbafem i miała za zadanie odwrócić uwagę policjanta. Reżyser potwierdza tę szokującą dla policjanta wersję. Ujawnienie rozbieżności ich narracji przesuwaa akcenty w obrębie filmu: to nie sentymentalna autobiografia, lecz rozprawa na temat zawitych meandrów

ludzkiej percepcji. Złudzenie, którego ofiarą padł policjant, udowadnia, że inaczej percypujemy wydarzenie, będąc jego uczestnikiem, a inaczej – obserwując je z boku. Tajebi nie był w stanie dostrzec intencji dziewczyny, stojąc na posterunku i nawiązując z nią kilkakrotnie bezpośrednią interakcję, na którą w dodatku zaczęło wpływać jego rodzące się uczucie do tajemniczej nieznajomej. Tego dnia przygotował dla dziewczyny kwiat w doniczce. Zamierzał jej go wręczyć, ale w trakcie napadu stracił przytomność. Nigdy się już nie spotkali, ale mężczyzna przez lata wyobrażał sobie, jak mogłoby wyglądać ich wspólne życie, zupełnie nieświadomy konspiracyjnych intencji kobietki. Okazuje się, że kobieta postrzegana przede wszystkim jako przedmiot pożądania i obiekt spojrzenia mężczyzny była aktywną uczestniczką planu zamachu, a jej powtarzające się spacerunki były precyzyjnie zaplanowanym performansem o bardzo konkretnym celu. W tytułowej „chwili niewinności” Machmalbaf odrzuca dogmatyczne założenia na temat świata i – zgodnie z podejściem fenomenologicznym – patrzy na niego tak, jak się on jawi.

PAMIĘTNIK PISANY NITKĄ WEŁNY

Polityka tożsamości w filmach Machmalbafa stopniowo, lecz konsekwentnie ulegała ewolucji – od dominacji męskich protagonistów owładniętych ideami zmieniania świata do protagonistek kobiecych, czemu towarzyszyło skupienie się na zmysłowym odbiorze oraz reprezentacji świata. Poetycka i sensualna wrażliwość Machmalbafa zmanifestowała się po raz pierwszy z pełną intensywnością w filmie *Gabbe* (*Gabbeh*¹⁷, 1996). W jego realizacji wzięła udział francuska firma MK2, kierowana przez Marina Karmitza – producenta i dystrybutora filmowego, specjalizującego się w kinie artystycznym. Koprodukcja irańsko-francuska miała swoją premierę w 1996 roku w sekcji Un Certain Regard na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes, a następnie weszła na ekrany we Francji i Szwajcarii w 23 miastach jednocześnie. Po raz pierwszy w historii film irański miał tak szeroko zakrojoną premierę poza granicami kraju.

Na oficjalnej stronie internetowej rodziny Machmalbaf film *Gabbe* jest określony jako „jaskrawo kolorowa oda do piękna, natury, miłości i sztuki”¹⁸.

¹⁷ Transkrypcja tytułu filmu w j. angielskim nieznacznie różni się od transkrypcji w j. polskim.

¹⁸ <http://www.makhmalbaf.com/?q=film/gabbeh> (dostęp 18 V 2020).



Fot. 3. *Gabbe* (*Gabbeh*, 1996), reż. M. Machmalbaf, Iran-Francja, dystr. MK2

Istotnie, film jest przede wszystkim niezwykle zmysłową i barwną, a zarazem liryczną wizją życia koczowniczego ludu Kaszkajów. Plemiona te zamieszkują tereny południowo-zachodniego Iranu, przede wszystkim okolice miasta Sziraz, prowincję Fars, Chuzestan oraz Isfahan. Kaszkajowie koczują na bardzo długich trasach, przemieszczając się dwa razy w roku między zimowymi pastwiskami przy Zatoce Perskiej i letnimi pastwiskami w górach Zagros¹⁹. Podstawą ich utrzymania jest pasterstwo, ale zajmują się również rękodziełem – wytwarzają z owczej wełny dywany, kilimy i torby. Zainteresowany ich nomadycznym stylem życia reżyser podróżował do odległych stepów Iranu, obserwując egzystencję lokalnych plemion i klanów. Początkowo planował realizację filmu dokumentalnego na ten temat, jednak zamierzony dokument ewoluował w film fabularny.

W dziele tym reżyser oddala się od kontekstu upolitycznionego szyizmu na rzecz wieloetnicznego, kulturowego dziedzictwa Iranu i muzułmańskiej filozofii²⁰. Transgresja ta odbywa się poprzez narrację z punktu widzenia młodej kobiety – bohaterki filmu imieniem Gabbe, w tej roli Szaqajeq Dżodat (Shaghayeh Djodat) z wędrownego plemienia Kaszkajów. Imię bohaterki

¹⁹ L. Beck, *Nomad. A Year in the Life of a Qashqa'i Tribesman in Iran*, London 1991.

²⁰ M. Kucharczyk, E. Wiącek, *Kino irańskie we władzy ajatollahów*, [w:] *Historia kina*, t. 4: *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, s. 659.

to jednocześnie nazwa kilimu tkanego przez koczowników. Polskie tłumaczenie tytułu – *Dywan*²¹ – nie oddaje precyzyjnie oryginalnego znaczenia, dlatego w moim przekonaniu lepiej pozostawić tytuł w pierwotnej wersji. Z uwagi na swoje szczególne cechy *gabbe* nie jest bowiem dywanem – różni ją od niego mniejsze rozmiary, większa grubość, faktura powierzchni oraz sposób wytwarzania oparty na dawnych technikach. W języku perskim (*farsi*) słowo *gabbe* oznacza dosłownie – surowy, naturalny, nieobrobiony, prymitywny²². Zgodnie z wielowiekową tradycją²³ *gabbe* nadal wykonywane są ręcznie z owczej i koziej wełny (tkane na poziomych warsztatach tkackich), barwione wyciągami z roślin, a cały proces ich powstawania bazuje na naturalnych materiałach. Wśród plemion koczowniczych kilimy te pełniły zawsze wielorakie funkcje: użytkową (np. jako element pościania), autobiograficzną, kronikarską (zapis ważnych wydarzeń z dziejów rodu) i dekoracyjną²⁴. W odróżnieniu od klasycznych perskich dywanów wzory są tkane z pamięci i cechują się swobodnym stosunkiem do geometrii oraz otwartymi polami kolorów, bez wyraźnie zaznaczonych granic. Ponieważ kilimy są najczęściej dziełem jednej tkaczki²⁵, a osobista ekspresja jest w pełni dozwolona, często są one zapisem jej życia i losów rodziny, rodzajem pamiętnika. Kilimy opowiadają więc osobistą historię poprzez stylizowane elementy codzienności koczowników czy konkretne barwy wyrażające emocje, na przykład związane z narodzinami dziecka czy porą roku. Popularnymi motywami są ludzie, czworonożne zwierzęta, ptaki, drzewa i kwiaty. Proces powstawania sprawia, że autentyczny *gabbe* jest zupełnie unikalnym dziełem w dziedzinie tkactwa.

W tej na poły magicznej historii Machmalbaf używa *gabbe* jako „narzędzia”, które pozwala przeplatać fantazję i rzeczywistość. Bliski, organiczny wręcz związek protagonistki z tytułowym kilimem manifestuje sposób jej pojawienia się na ekranie. Kobieta cudownie wyłania się ze splotów

²¹ Pod takim tytułem film znajduje się na przykład w serwisie Filmweb: <https://www.filmweb.pl/film/Dywan-1996-104228> oraz serwisie STOPKLATKA: <https://archiwum.stopklatka.pl/film/dywan> (dostęp 18 V 2020).

²² J.P. Digard, C. Bier, *Gabba*, [w:] *Encyclopaedia Iranica*, t. 10, fasc. 3, Paris 2000, s. 237.

²³ Pierwsze pisemne wzmianki o *gabbe* pojawiają się w połowie XVI wieku. Za: J. Opie, *Tribal Rugs of Southern Persia*, Portland, OR 1981, s. 124.

²⁴ M. Kucharczyk, E. Wiącek, *Kino irańskie...*, op. cit., s. 659.

²⁵ Tkactwem najczęściej zajmują się kobiety. Zob. J.P. Digard, *Techniques des nomads Baxtyârî d'Iran*, Cambridge – Paris 1982, s. 174.



Fot. 4–5. *Gabbe* (*Gabbeh*, 1996), reż. M. Machmalbaf, Iran-Francja, dystr. MK2

leżącego na ziemi kilimu, świeżo upranego przez parę staruszków, obwieszczając, że jej ojciec nazywa się „Kłębek Wełny”. Bohaterka jest więc antropomorfizacją samego kilimu, którego imię nosi, a zarazem narratorką filmowej historii. Dramatyzm fabuły wynika z napięcia między tradycyjnymi plemiennymi zwyczajami a romantyczną miłością protagonistki: Gabbe przeżywa miłosne rozterki z powodu niemożliwości spełnienia jej uczucia do tajemniczego jeźdźca na widnokręgu, który podąża za jej klanem. Dziewczyna musi czekać na możliwość wyjścia za mąż za ukochanego, dopóki – zgodnie ze zwyczajem – nie ożeni się jej wuj, który od lat przebywa w mieście. Rozdzieleni zakochani komunikują się głosami zwierząt.

W ROLACH GŁÓWNYCH: KOBIETA-KOLOR

Tytuł pierwszej wersji filmowego scenariusza brzmiał *Kolor*. Fundamentalne znaczenie koloru zostaje wyrażone *explicite*, kiedy matka rodu Sakine, czując ból porodowy, oddala się od klanu. Gabbe wykrzykuje wówczas: „Życie to kolor! Miłość jest kolorem! Mężczyzna jest kolorem! Kobieta jest kolorem! Miłość to kolor! Dziecko to kolor!”.

W istocie, głównym bohaterem filmu jest kolor, zaś główną treścią – zmysłowe odczuwanie świata jako początek i wstępny warunek procesu tworzenia. Wskazanie na tę zależność jest szczególnie wyraźne w scenie, gdzie wuj bohaterki – wędrowny nauczyciel – opowiada dzieciom Kaszkajów o kolorach. Co więcej, jest to pierwsza lekcja, jakiej udziela w prowizorycznej szkole mieszczącej się w namiocie – swoisty fundament wiedzy o świecie.

– Pozwólcie, że przerobimy coś ważnego. Powtarzajcie za mną: „R.A.N.G.”. Co to znaczy?

– Kolor.

Po zapisaniu tematu na tablicy nauczyciel wskazuje ręką na poszczególne elementy otaczającej rzeczywistości – kwitnące maki, łany pszenicy, niebo, morze i słońce, pytając uczniów o ich kolory. Nauczyciel zaczyna więc od wyróżnienia barw podstawowych, a następnie wyjaśnia mechanizm tworzenia się barw pochodnych: „Złote słońce i błękit wody tworzą zielony kolor roślin”.

W kolejnych sekwencjach zaprezentowane barwy zostaną użyte w procesie tworzenia *gabbe*. W scenie tej Machmalbaf akcentuje więc, że powrót do źródeł kreatywności jest jednocześnie powrotem do podstawowych wrażeń zmysłowych. Ta lekcja w plenerowej szkole o wyrażeniu performatywnym charakterze ma jednocześnie wymiar nadprzyrodzony, zważywszy na sposób, w jaki nauczyciel, wskazując na niebo czy słońce, „wydobywa” kolory z rzeczywistości. Jego dłonie w magiczny sposób pokrywają się kolejnymi kolorami, które w finale miesza, dokonując aktu kreacji. W tej performatywnej apoteozie przyrody reżyser zdaje się sugerować, że w każdym twórczym geście zawiera się boski pierwiastek. Bóg stwarza naturę, natura jest transformowana przez człowieka, aby stworzyć *gabbe*, zaś sam kilim staje się inspiracją i punktem wyjścia do realizacji filmu²⁶. Ta szczególna

²⁶ E. Egan, *The Films of Makhmalbaf...*, op. cit., s. 157.

w sposobie obrazowania scena jest jednocześnie hołdem dla Boga jako kreatora otaczającej rzeczywistości, a zarazem – pierwotnego źródła kolorów. Co ciekawe, w samym Koranie pojawia się przez porównanie dzieła Stwórcy świata do misternej tkaniny: „I Bóg uczynił dla was ziemię jak kobierzec/ Abyście chodzili po niej szerokimi drogami”²⁷. Ponadto w świętej księdze czytamy o Bogu: „I z Jego znaków jest stworzenie niebios i ziemi, różnorodność waszych języków i kolorów. Zaprawdę w tym są znaki dla tych, którzy wiedzą!”²⁸.

Poszukując Boga, Machmalbaf tym razem odchodzi całkowicie od teologicznych rozważań i koncepcji osobistego dżihadu, podążając tropem postrzegalnych zmysłowo boskich znaków w naturze, które manifestują się jako kolory, formy, światło i dźwięki. Czyni to, idąc śladami irańskich nomadów, którzy – z uwagi na swój tryb życia – cały czas pozostają blisko cudu boskiego stworzenia. Reżyser próbuje zbliżyć się do manifestacji Boga w fizycznym, zmysłowo percypowanym świecie poprzez proces artystycznej kreacji. Moc stwarzania jest bowiem jedną z głównych cech definiujących Boga. Jak czytamy w Koranie: „On jest Stwórcą niebios i ziemi. I kiedy On coś postanowi, to tylko mówi: »Bądź!« – i ono się staje”²⁹. Bóg stworzył i stwarza naturę, natura jest przetwarzana przez człowieka, aby stworzyć *gabbe*, zaś sam kilim staje się głównym punktem odniesienia filmowej „ody do koloru”. Warto też zauważyć, że słowo „kolor” w języku perskim ma jeszcze jedno szczególne znaczenie. Słowo *rang* zwykle odnosi się również do „sposobu/stylu (istnienia lub zachowania)”. Koraniczne odniesienie do „koloru” Boga denotuje więc sposób istnienia Boga, jego duchowy kształt³⁰.

W jednej z kolejnych sekwencji Machmalbaf akcentuje integralny związek *gabbe* ze stepową przyrodą. Kadr wypełnia półzbliżeniem rąk tkaczki oraz powstającego właśnie kilimu. Dłonie szybko i z ogromną wprawą odcinają i dobierają kawałki kolorowych nici, wplatają je między krosna i wiążą supeł. Następne ujęcie prezentuje zalany słońcem pejzaż. Na pierwszym planie widać wysokie falujące trawy, a na kolejnych – pojedyncze drzewa

²⁷ Tłumaczenie znaczenia Koranu według Józefa Bielawskiego, sura 71, wersety 19–20: http://www.planetaislam.com/koran_bielawski.html (dostęp 12 V 2020).

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, sura 2, werset 117.

³⁰ S. Shaked, *From Zoroastrian Iran to Islam. Studies in Religious History and Intercultural Contacts*, Aldershot – Brookfield, VT 1995, s. 41.

i niskie bezleśne góry. Wizualne wrażenie jest tak sugestywne, że „słyszymy” i niemal „czujemy” obecny w krajobrazie wiatr, mimo że na ścieżce dźwiękowej dominują etniczna muzyka i śpiew. W następnym ujęciu dolną krawędź kadru wypełnia puste krosno ustawione na tle pejzażu, który w tych ramach staje się gotowym „żywym” kilimem. Kolejne ujęcia to seria zbliżeń i detali (dużych zbliżeń), które wyróżniają się niemal dotykálną fakturą: bose kobiece stopy muskają zanurzony w rwącym strumieniu kilim z figurą białego konia, a kobiece dłonie wyłapują płynące z nurtem żółte kwiaty, po czym zanurzają je w kociołku.

Wyraźne wskazanie na ontyczny status *gabbe* – pogranicze natury i twórczości człowieka – ma ścisły związek ze specyfiką jego genezy. Wszystkie podstawowe kolory włóczki, na przykład kremowy, naturalny kolor niefarbowanej wełny (*sziri* – dosłownie „mleczny”), jasnobrązowy (*szotori* – dosłownie „wielbłądzi”) i czarny (*sijah*) pochodzą z naturalnych barwników, które wytwarza się z roślin zbieranych przez kobiety i dzieci³¹. Reżyser dokładnie śledzi cały proces powstawania przędzy, poczynawszy od strzyżenia owiec, czesania wełny i jej farbowania w mosiężnych kociołkach pełnych kwiatów. Uważność, z jaką podąża za czynnościami kobiet, sprawia, że sposób zaprezentowania ma tu wyraźnie performatywny charakter. Dużo większego znaczenia nabiera tu proces tworzenia niż jego rezultat.

Zgodnie z tradycją widoczne na *gabbe* wzory ukazywały konkretne wydarzenia z dziejów rodu. Tak jest i tutaj: tkany w filmie kilim obrazuje historię głównej bohaterki i zdradza jej zakończenie. Już pierwsze ujęcie jest swoistą futurospekcją, manifestującą się przy użyciu wełnianej przędzy. Z wartkim prądem górskiego strumienia płynie *gabbe*. Kamera koncentruje się na jego detalu – kobieta i mężczyzna jadą razem na białym koniu. Przepływające nad tkaniną fale przejrzystej wody zdają się animować nieruchome postaci. Znaczenie tego motywu wyjaśnia się dopiero w finale filmu. Dziewczyna pragnie wbrew woli ojca uciec z ukochanym. Ojciec podąża za nią z bronią, a gdy wraca, oznajmia rodzinie, że zastrzelił córkę. Na kilimie widać jednak dwoje szczęśliwie uciekających zakochanych.

Proces rejestracji ważnych zdarzeń reżyser pokazuje *in statu nascendi* poprzez montaż równoległy ujęć prowadzących do tragicznego wydarzenia

³¹ W XIX wieku coraz więcej zagranicznych inwestorów angażowało się w masową produkcję dywanów w Iranie. Aby zapewnić żywe kolory, preferowane przez odbiorców europejskich, zaczęto w produkcji dywanów stosować barwniki syntetyczne. Zob. J. Opie, *Tribal Rugs...*, op. cit., s. 2.



Fot. 6. *Gabbe* (*Gabbeh*, 1996), reż. M. Machmalbaf, Iran,-Francja
dystr. MK2

w życiu filmowej rodziny oraz ujęć, w których widzimy tkanie kolejnych partii kilimu. Szole – młodsza siostra Gabbe – podąża w góry za zagubioną kózką, którą znajduje na skraju przepaści. Film nie ukazuje wypadku dziewczynki, ale sugeruje go poprzez czarny kłębek wełny, który w kolejnym ujęciu płynie z biegiem strumienia, a następnie zostaje rzucony na krosna i włączony do tkaniny. Pojawiającej się w kompozycji czerni, która z punktu widzenia fizyków nie jest kolorem, bo nie odbija światła i pochłania wszystkie barwy, towarzyszy słowny komentarz: „Życie to kolor! Śmierć to...”. W kulturze perskiej czerń – *sijah* – jest często kontrastowana z blaskiem boskości, jako symbol tego, co ziemskie, a także jako zapowiedź nieszczęścia (*sijah-bacht*). Popularne perskie porzekadło brzmi: „Kolor kończy się na czerni”³². W Koranie można znaleźć deklarację, że intensywny czarny (arab. *qarabib sud*) nie zalicza się do gamy kolorów³³.

³² A. Schimmel, P.P. Soucek, *Color* (hasło), [w:] *Encyclopaedia Iranica*, t. 6, fasc. 1, Paris 2000, s. 46–50, <http://www.iranicaonline.org/articles/color-pers-rang> (dostęp 10 V 2020).

³³ *The Philosophy of Colours in Holy Quran*, [w:] „The Light & Islamic Review” VII–XII 1995, t. 71, s. 6–10, <https://www.muslim.org/islam/colours.htm> (dostęp 15 V 2020).

Opisanej sekwencji towarzyszy dramatyczna muzyka symfoniczna z użyciem interwału tak zwanej sekundy małej, który zwykle jest wykorzystywany w celu budowania napięcia. Żałobny w tonacji kobiecy śpiew, który słyszymy, widząc samotny powrót kózki do stada oraz mężczyznę kopiącego grób, nie pozostawiają wątpliwości co do losu dziecka. Zastosowana przez reżysera oryginalna forma narracji poprzez doznania zmysłowe łączy najstarszą sztukę Persji – tkactwo – z najmłodszą ze sztuk: filmem, jednoczącym zdobycze i możliwości wszystkich sztuk pozostałych. Kluczowa dla Gabbe aktywność tkania przywodzi na myśl obecną nie tylko w tradycji feministycznej metaforę tekstu jako tkaniny oraz figurę tkaczki, stanowiącą prawie emblematyczne wyobrażenie kobiety-artystki. Chodzi w nich o głęboką analogię między czynnością przędzenia i kobiecą narracją, językiem i historią³⁴. Feministki drugiej fali uczyniły z tkania coś więcej niż tylko kolejną metaforę pisania – przekształcając ją w swoisty mit genezyjski kobiecej sztuki, różnej od męskiego tworzenia zarówno pod względem inspiracji, jak i języka ekspresji. Odwołując się do mitu Arachne, Nancy Miller w swoim głośnym tekście *Arachnologies. The Woman, the Text, and the Critic* nobilitowała żeńską podmiotowość twórczą i kobiece źródła sztuki³⁵. Jednocześnie zwracała uwagę na to, że twórczość kobiety jest aktem w pełni podmiotowym – tworzeniem dzieła i jednocześnie tworzeniem. Miller podtrzymywała przekonanie, że twórczość kobieca jest specyficzną emanacją żeńskiej cielesności, oraz uwydatniała związek między twórczością kobiety i życiem codziennym³⁶. W całym tekście kluczową rolę odgrywa rozróżnienie między tkactwem – artystycznym wytwarzaniem obrazów – a przędzeniem, pozbawionym możliwości przedstawiania. W filmie Machmalbafa zdecydowanie dominuje ten pierwszy model kobiecej ekspresji. Tkane przez kobiety *gabbe* są interesującym splotem reprezentacji tego, co zewnętrzne i wewnętrzne – natury, życia plemienia oraz autobiografii i emocji tkaczek.

³⁴ K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] eadem, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003, s. 27–45.

³⁵ N.K. Miller, *Arachnologies. The Woman, the Text, and the Critic*, [w:] *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York, NY 1988.

³⁶ A. Burzyńska, *Feminizm*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 411.

BARWNY KILIM CZY EGZOTYCZNY PLAKAT DLA TURYSTÓW?

Dramatyczne losy koczowniczych plemion na terenie Iranu mogłyby stanowić znakomity materiał na film społecznie zaangażowany i krytyczny wobec zinstytucjonalizowanej centralizacji. W Iranie na początku XX wieku aż 25% ludności kraju stanowiły plemiona koczownicze. Dotychczas większość władców wywodziła się właśnie z plemion i dzięki nim zdobywała władzę, dlatego między władzą centralną a prowincją istniała zazwyczaj swoista symbioza³⁷. Jednak nowy monarcha – Reza szach Pahlawi – zaczął likwidować wielowiekowe społeczności nomadów, zakazując im przemieszczania się pomiędzy siedliskami letnimi i zimowymi. Doprowadziło to do zdziesiątkowania całych plemion oraz sprowadzenia ich na margines społeczeństwa³⁸. Hołdujący modernizacji szach zakazał również uwieczniania na filmach wielbłądów i zakładów produkujących perskie dywany, gdyż „umacniały wizerunek Iranu jako kraju prymitywnego”³⁹.

Pomimo ogromnego materiału faktograficznego dotyczącego planowego wyniszczania irańskich nomadów, realizując *Gabbe* Machmalbaf całkowicie zrezygnował z krytycznych odniesień do agresywnej centralizacji reżimu Pahlawich. W odróżnieniu od wcześniejszych dzieł reżysera film ten jest całkowicie pozbawiony akcentów politycznych i krytyczny wobec zinstytucjonalizowanej centralizacji. Przyjmując perspektywę kobiecej protagonistki, artysta oddaje się całkowicie medytacji nad kolorem. Zdjęcia irańskiego operatora Mahmuda Kalariego dzięki grze światła wydobywają i podkreślają odcienie, faktury ciał ciekłych i stałych – miękkość zwierzęcej sierści, puszystość świeżo obciętej wełny, szorstkość osnowy na krosnach, ciężar namoczonej w barwniku przędzy, gwałtowny nurt rzeki, chłód śniegu. Sposób filmowania nadaje obrazom zmysłową intensywność, której towarzyszy równie intensywne oddziaływanie na zmysł słuchu odbiorcy. Już w czołówce uwagę zwraca głośny, rytmiczny dźwięk ciężkich nożyc (jak się potem okaże – tnących wełnę) towarzyszący napisom początkowym.

Na osobną uwagę zasługuje ekwilibrystyka, z jaką reżyserowi udało się symbolicznie zasugerować dotyk między protagonistami odmiennej płci

³⁷ A. Włusek, *Iran pod panowaniem Rezy Pahlawiego – kręta droga modernizacji. Część 2*, <https://historykon.pl/artykuly/iran-pod-panowaniem-rezy-pahlawiego-kreta-droga-modernizacji-czesc-2>, 13 VI 2018 (dostęp 18 V 2020).

³⁸ Większość lokalnych buntów została stłumiona do 1929 roku.

³⁹ E. Abrahamian, *Historia współczesnego Iranu*, przeł. N. Nowak, Warszawa 2011, s. 57.

mimo surowych restrykcji ze strony rodzimej cenzury, które praktycznie wyeliminowały kontakt fizyczny między kobietą i mężczyzną. Jak zauważa Naficy, w scenie zalotów wuja Gabbe do kobiety z koczowniczego klanu aktorzy nie nawiązują bezpośredniego kontaktu dotykowego, ale rodząca się między nimi zażyłość zasugerowana jest poprzez mediatora w postaci zwierzęcia⁴⁰. Podczas gdy kobieta doi kozę, w tym samym czasie wuj recytuje miłosny wiersz i delikatnie dotyka rogów zwierzęcia. Subtelne erotyczne napięcie reżyser (a zarazem montażysta), operator i aktorzy rozgrywają jedynymi dozwolonymi środkami: znaczącą wymianą spojrzeń i mimiką w zbliżeniach twarzy, tonacją głosu oraz treścią dialogów. Scena rozgrywa się w planie ogólnym, w którym wyraźnie widać fizyczny kontakt między postaciami zapośredniczony przez zwierzę, a także w półzbliżeniach ujęcie – przeciwuęcie. Bliższe plany pozwalają wyraźniej dostrzec namiętne spojrzenie mężczyzny oraz mieszaninę wstydliwego zakłopotania i zainteresowania na twarzy koczowniczkii. Zdaniem Hamida Naficy'ego w scenie tej sugestia intymności jest nawet zbyt oczywista, chociaż postaci się nie dotykają.

Liryczny romantyzm *Gabbe*, oddalony od codziennych problemów, z jakimi nadal mierzą się irańscy koczownicy, spotkał się z dezaprobatą niektórych znawców ich egzystencji, którzy stwierdzili, że film ten jest daleki od realiów życia plemiennego⁴¹. W większości przypadków jednak zmiana strategii reżysera, który tym razem skoncentrował się na pięknie natury, ludzkich uczuciach, zmysłowej percepcji oraz twórczości, została przyjęta z aplauzem. W 1996 roku recenzenci amerykańskiego wydania „Times” uznali dzieło Machmalbafa za jeden z najlepszych 10 filmów roku.

Odejście od potencjalnie drażliwych tematów nie zapobiegło kontrowersjom, jakie innowacyjny film dawnego apologety nowego porządku islamskiej republiki wzbudził wśród państwowych cenzorów, mimo że *Gabbe* nie zawierał żadnej sceny ukazującej dotyk postaci odmiennej płci, nie mówiąc już nawet o zakazanych na ekranie sytuacjach intymnych⁴². W opinii muzułmańskich fundamentalistów jednak nawet ujęcie ukazujące kobietę w zbliżeniu może być postrzegane jako nasycone erotyzmem, chociaż nie wyraża go *explicite*. Pojawiające się wielokrotnie bliskie plany twarzy pięknej Gabbe, tchnącej miłosną tęsknotą, emanowały zdaniem cenzorów nadmierną sensualnością, co wpłynęło na roczne opóźnienie w rozpowszechnianiu filmu w Iranie.

⁴⁰ H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, t. 4, op. cit., s. 124.

⁴¹ J.P. Digard, C. Bier, *Gabba...*, op. cit., s. 237.

⁴² Po rewolucji islamskiej wymogi dotyczące stroju i zachowania aktorek zmieniły się diametralnie – zostały oparte na zasadzie segregacji płci i zasadach hidżabu.

„CISZA” CZY SYMFONIA ZMYŚLÓW?

Podczas gdy w *Gabbe* esencją życia, twórczości i filmu jest kolor, w kolejnym filmie Machmalbafa esencję tę stanowi dźwięk, chociaż – paradoksalnie – nosi on tytuł *Cisza* (*Sokut*, 1998). Film jest pierwszym dziełem prywatnej firmy produkcyjnej reżysera – Makhmalbaf Film House – oraz ponownej współpracy z Marinem Karmitzem (MK2). Zrealizowana w Tadżykistanie fabuła opowiada o niewidomym chłopcu imieniem Chorszid (co ciekawe, granym przez tadżycką dziewczynkę: Tahmine Normatową [Tahmineh Normatova]), samotnie wychowywanym przez matkę. Poznajemy ich w chwili, gdy do drzwi skromnego mieszkania puka zirytowany właściciel, domagając się zaległej należności za czynsz. Dwuosobowa rodzina boryka się z finansowymi problemami, gdyż jedyną podstawą ich utrzymania jest praca Chorszida (pers. słońce) w warsztacie produkującym instrumenty muzyczne. Jego wyjątkowa wrażliwość na dźwięki, wynikająca zapewne z ograniczeń w zakresie percepcji wzrokowej, pomaga mu w wykonywaniu obowiązków stroiciela instrumentów, ale niekiedy utrudnia dotarcie na właściwe miejsce. Zamiłowanie do melodyjnych dźwięków sprawia, że chłopiec podąża za nimi, zbaczając z wytyczonego sobie wcześniej kierunku, i czasami spóźnia się do pracy. Z tego powodu, gdy jedzie autobusem, zatyka sobie uszy kłębuseczkami bawełny, aby nie dać uwieść się muzyce i nie wysiąść na niewłaściwym przystanku, podążając za źródłem pięknych dźwięków. Ten motyw reżyser zaczerpnął z własnych wspomnień. W dzieciństwie jego babcia, pobożna muzułmanka, kazała mu wkładać do uszu bawełnę, żeby nie słyszał muzyki, która przez niektórych duchownych islamu uważana jest za jedno z najważniejszych zagrożeń dla cnoty wiernych. Zmysł słuchu jest wielokrotnie dowartościowany w Koranie jako jeden z najważniejszych darów Boga („On dał wam słuch, wzrok i serca”)⁴³, jednak niektóre z jego wersetów, jak również wybrane hadisy, jednoznacznie wskazują na zwodniczą siłę instrumentów muzycznych⁴⁴. Dozwolony jest jedynie śpiew, na przykład melodyjna recytacja poezji, której treść nie obraża Allaha⁴⁵. Innym wyjątkiem jest

⁴³ Tłumaczenie znaczenia Koranu według Józefa Bielawskiego, op. cit., sura XVI, werset 78.

⁴⁴ Hadisy te można znaleźć na stronie: http://www.planetaislam.com/praktyka/muzyka_spiewanie_islam.htm (dostęp 12 VI 2020).

⁴⁵ M. al-Kanadi, *Muzyka w islamie – halal czy haram?*, przeł. Abu Anas bin Marian, http://www.planetaislam.com/praktyka/muzyka_spiewanie_islam.htm (dostęp 12 VI 2020).

śpiewanie (bez akompaniamentu muzycznego) w okolicznościach takich jak dżihad, podróż, praca, święta lub ślub⁴⁶.

Chorszid żyje przede wszystkim w świecie doznań słuchowych, wychwytyjąc z dochodzących z różnych źródeł dźwięków te same rytmiczne sekwencje. Zarówno stukanie do drewnianych drzwi zniecierpliwionego właściciela mieszkania, jak i odgłosy pracy rzemieślników wytwarzających mosiężne naczynia brzmią dla chłopca jak motyw z *V Symfonii* Beethovena. Powracający na drodze skojarzeń charakterystyczny motyw Chorszid stara się zachować w pamięci i odtworzyć. Utwór ten był pierwszą zachodnią kompozycją, jaką usłyszał reżyser, stąd prawdopodobnie jego obecność w ścieżce dźwiękowej. Dominacja wrażeń słuchowych w percepcji bohatera sprawia, że słuch staje się dla niego priorytetowym zmysłem, który determinuje wszystkie jego wybory – w jakim kierunku pójdzie, jak również... co kupi do jedzenia. Dowodzi tego scena, w której chłopiec przemierza z matką lokalny targ z zamiarem kupna pieczywa. Dotyka po kolei oferowanych przez dziewczęta chlebów, oceniając ich jakość i świeżość. Ostatecznie jednak decyduje się na zakup od tej, która przyciąga go swoim głosem. Chwilę potem Chorszid, jedząc posiłek, konkluduje: „Mamo, jej chleb jest suchy, ale ona ma ładny głos”.

Cisza wprowadza odbiorcę⁴⁷ w percepcyjny świat niewidomego bohatera na różne sposoby. Pierwszym z nich jest zauważalna intensyfikacja, a niekiedy wręcz hiperbolizacja wybranych efektów akustycznych, na przykład brzęczenia pszczoły, które w zwykłej percepcji zostają ograniczone do tła i rzadko przyciągają uwagę czy osiągają rangę bodźców. Inną strategię reżyser stosuje w scenie jazdy autobusem. W chwili gdy chłopiec zatyka uszy palcami, zapada kompletna cisza, którą przerywa dopiero wyjęcie palców. Zważywszy na przekonanie, że akustyka pełni nie tylko funkcję nośnika informacji, ale również – w rozumieniu metaforycznym i dosłownym – zakotwiczenia ciała widza w przestrzeni⁴⁸, ten reżyserski zabieg jest bardzo istotny dla ewentualnych prób identyfikacji z bohaterem. Scena ta dowodzi również, że przez ucho pozwala zakorzenić filmowe doświadczenie wewnątrz widza⁴⁹. Ponadto skupienie uwagi na tym organie sprawia,

⁴⁶ Podczas świąt i wesela dozwolone jest także granie na małym bębnie, lecz tylko dla kobiet i tylko w obecności ich samych.

⁴⁷ Z uwagi na multisensoryczny charakter filmu *Cisza* termin „odbiorca” z wielu powodów wydaje mi się bardziej odpowiedni niż „widz”.

⁴⁸ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2011, s. 157.

⁴⁹ Ibidem.



Fot. 7–8. *Cisza* (*Sokut*, 1998), reż. M. Machmalbaf, Iran-Tadżykistan-Francja, dystr. MK2

że widz przestaje być pasywnym odbiorcą obrazów, a staje się raczej cieleśnym bytem, akustycznie, przestrzennie i afektywnie wpłątany w fakturę filmu. Podobną w funkcji strategię Machmalbaf stosuje w scenie, kiedy rolę przewodniczki Chorszida przejmuje nastoletnia Nadere (Nadera Abollajewa/Nadera Abollayeva). Gdy chłopiec gubi się, podążając za melodią dochodzącą z magnetofonu, dziewczynka przez chwilę szuka go, rozglądając się dookoła. Kiedy jej nerwowe poszukiwania w tłumie ludzi na bazarze nie dają rezultatu, Nadere decyduje się zamknąć oczy, wsłuchać w otaczające dźwięki i wychwycić muzykę. Wyciągając przed siebie ręce, podąża za



Fot. 9. *Cisza* (*Sokut*, 1998), reż. M. Machmalbaf, Iran-Tadżykistan-Francja, dystr. MK2

melodią i po krótkim czasie dociera do jej źródła – grupy ulicznych grajków muzykujących na placu. Tym samym znajduje również Chorszida.

Wzrok wydaje się powszechnie decydujący w codziennym egzystowaniu i doświadczaniu świata. W konsekwencji estetyka rozumiana jest przede wszystkim jako estetyka wizualna, estetyka barwności i różnorodności, gdzie źródłem przyjemności jest – używając wyrażenia Aleša Erjavca – „to, co napotyka oko”⁵⁰. Przepętnione pięknem przyrody i folklorem Tadżykistanu kadry *Ciszy* jeszcze dobitniej podkreślają percepcyjne ograniczenia Chorszida. Odbiorca ma świadomość, że ta zachwycająca feeria barw i kształtów jest dla filmowego protagonisty niedostępna. Mimo to film pozbawiony jest typowej dla reżysera gorzkiej ironii. Machmalbaf skupia się na odkrywaniu jasnych stron egzystencji i prostych zmysłowych przyjemności. Nieemożność widzenia pomaga się skoncentrować na byciu tu i teraz. Racjonalne poznanie, którego podstawowym narzędziem jest oko, ustępuje tu kontemplacji i przeżywaniu⁵¹.

⁵⁰ A. Erjavec, *To co napotyka oko... (O znaczeniu przedstawień wizualnych w dziejach kultury)*, przeł. I. Tatura, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1995, nr 3–4, s. 36–37.

⁵¹ M. Kucharczyk, E. Wiącek, *Kino irańskie...*, op. cit., s. 660.

KTO PATRZY? STRATEGIE DESEKSUALIZACJI RZECZYWISTOŚCI EKRANOWEJ

Jaki jest związek między kinem, percepcją a ludzkim ciałem? Zagadnienie to podejmowały wszystkie teorie filmu – klasyczne i współczesne – formułując je w sposób wyrazisty lub zawoalowany. Thomas Elsaesser i Malte Hagener, pisząc o kinie i zmysłach, ustalają to pytanie jako kluczowe, zauważając, że każdy rodzaj kina i każda teoria filmu postuluje określoną relację między widzem (i jego ciałem) a obrazem (i jego właściwościami) na ekranie⁵². Ponadto filmy zakładają istnienie pewnej przestrzeni kinowej, która jest i fizyczna, i dyskursywna; to przestrzeń, w której spotykają się film i widz oraz kino i ciało. W zagadnienie to wlicza się także wyobrażeniowe konstruowanie przestrzeni filmowej za pomocą montażu, narracji i *mise-en-scène*. Analogicznie, ciała i przedmioty w filmie komunikują się między sobą oraz z widzem językiem powierzchownego wyglądu, jak również podejmują grę ze skalą, dystansem i bliskością⁵³.

Powyższe kwestie są bardzo istotne w przypadku filmów irańskich reżyserów zrealizowanych po rewolucji z 1979 roku, przede wszystkim z uwagi na bardzo specyficzne wyobrażeniowe konstruowanie przestrzeni filmowej w kinie Islamskiej Republiki Iranu. Porewolucyjne zmiany w tej kinematografii, które zakończyły się ostatecznie w 1989 roku, wynikały z przekonania, że świat wykreowany na ekranie powinien być odzwierciedleniem rzeczywistości promującej nowy ład w kraju. Jednym z wyznaczników tego ładu miało być przestrzeganie zasady hidżabu. Słowo to w swoim podstawowym znaczeniu odnosi się do ogólnej zasady skromności, której zachowanie pozwala uniknąć niepożądaney uwagi. Dotyczy ona nie tylko odpowiedniego ubierania się, ale również zachowania, na przykład patrzenia i chodzenia, zarówno u kobiet, jak i mężczyzn. Zaadaptowanie zasady hidżabu do kina było przedsięwzięciem pionierskim. Irańczycy musieli szukać rozwiązań na własną rękę, ponieważ nie istniał żaden muzułmański „model” filmu, a współczesne czasy różniły się od wyidealizowanej ery wczesnego islamu⁵⁴. Nowe przepisy dotyczące dystrybucji filmów kinowych i wideo wprowadzone w 1982 roku po raz pierwszy instytucjonalizowały zasadę skromności

⁵² T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, op. cit., s. 13.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, t. 3: *The Islamicate Period, 1978–1984*, Durham, NC 2012, s. 101.

jako bezwzględny obowiązek. Wiele z nich zostało jednak sformułowanych w niejasny sposób. Dla przykładu: artykuł 3 dokumentu wydanego przez gabinet prezydenta Mir-Hoseina Musawiego w 1982 roku („Przepisy dotyczące dystrybucji filmowej”) zakazuje zaprzeczania roli kobiet w „budowaniu postępowego i religijnego społeczeństwa” oraz „używania ich jako środka do zaspokojenia seksualnych pragnień”⁵⁵. Wyrazem batalii przeciwko instrumentalnemu traktowaniu ciała kobiet w filmie stał się zakaz jakichkolwiek scen erotycznych, również tabu narzucone na kobiecie śpiew i taniec.

Wymóg całkowitej deseksualizacji rzeczywistości ekranowej wynika ze szczególnych założeń dotyczących relacji widza z filmowym tekstem, odmiennych niż tych rządzących większością zachodnich produkcji filmowych. Daniel Dayan w słynnym tekście *Widz wpisany w obraz* analizuje kino jako maszynę ideologiczną, posługującą się systemem, który autor określa jako *suture*, czyli zszywanie. System ten, oparty na balansowaniu pomiędzy ujęciem a przeciwujęciem, maskuje działania maszyny odpowiadającej za powstawanie filmu. Jest to konieczne, aby film mógł stać się wypowiedzią uniwersalną, pozbawioną konkretnego nadawcy oraz adresata⁵⁶. W odróżnieniu od tego modelu w porewolucyjnym kinie irańskim widz jest nie tylko zakodowany w filmowej diegezie poprzez zasady montażu czy inscenizacji, ale został także wpisany w samą sytuację profilmową. Fakt oglądania filmu otwarcie, a nawet oficjalnie uznawany jest za formę kontaktu między aktorem i widzem, co wpływa na kształt filmu już na etapie powstawania scenariusza. Relacje odbiorcy z filmem są nie tylko tekstualne czy psychologiczne, ale również społeczne, ponieważ widzowie uważani są za niezwiązanych pokrewieństwem (*namahram*) z osobami na ekranie. W konsekwencji zajmowana przez bohaterów diegetyczna przestrzeń prywatna staje się przestrzenią publiczną, gdyż zakłada potencjalną obecność publiczności.

Czy *Cisza* Machmalbafa sprostała porewolucyjnym standardom wprowadzonym w ramach puryfikacji mediów? Wydawałoby się, że w filmowej fabule nie ma nic niezgodnego z muzułmańskimi pryncypiami. Obiekcje cenzorów wzbudziła jednak sfilmowana scena tańca nastoletniej Nadere. Poprzedza ją scena, w której dziewczynka, siedząc nad brzegiem rzeki, zrywa płatki bordowych kwiatów i dekoruje nimi swoje paznokcie, zaś uszy zdobi „kolczykami” z dojrzałych czereśni, a następnie z zadowoleniem przygląda

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 25–31.

się swojemu nowemu wizerunkowi. W kolejnym ujęciu Nadere przynosi wodę starszemu mężczyźnie, który jest właścicielem zakładu produkującego instrumenty. W tle, za przeszkloną ścianą, widzimy pracującego Chorszida. Właściciel, wskazując na niego, prosi nastolatkę: „Pomóż mu nastrój instrumenty”. Kontrowersyjna scena tańca zaczyna się od dużego zbliżenia (detalu) fragmentu twarzy dziewczynki – policzka, ust, ucha i zawieszonych na nim czereśni, które delikatnie drgają od poruszeń jej głowy. W kolejnym ujęciu w pusty kadr (ciemnoszare, prawie czarne tło) od lewej strony powoli wchodzi Nadere. Ujęcie zrealizowane jest ponownie w dużym zbliżeniu. Widzimy jedynie fragment profilu aktorki – jej usta, górną wargę i brodę, a potem policzek, ucho i włosy. Reszta sceny składa się z przeplatających się półzbliżeń i zbliżeń tańczącej w rytm dźwięków dziewczynki, Chorszida oraz mężczyzny, który rozmawia przez telefon, a jednocześnie obserwuje Nadere, o czym wyraźnie świadczy kierunek jego wzroku. Rzeczowość rozmów i wygląd właściciela, który przyjmuje zamówienia od klientów, kontrastuje z nastrojowymi, kontemplacyjnymi wręcz dźwiękami strojonych instrumentów i lirycznymi obrazami tańczącej. Dla Chorszida Nadere spełnia funkcję swoistego kamertonu. Strojenie polega na regulacji wysokości dźwięków wytwarzanych przez instrument muzyczny, w celu zapewnienia wzajemnej zgodności harmonicznego interwałów pomiędzy dźwiękami w obrębie tego instrumentu oraz w celu uzyskania zgodności z innymi instrumentami przeznaczonymi do wspólnej gry w zespole⁵⁷. Co prawda ciało aktorki nie jest źródłem dźwięku wzorcowego, stale nastrojonego na dźwięk A⁵⁸, ale podobnie jak kamerton, pod wpływem czynników zewnętrznych zostaje wprowadzone w drgania, które stopniowo przybierają postać tańca. Kiedy tańcząca w rytm dźwięków czuje, że jej ruchy są nieharmonijne, komunikuje to chłopcu, sugerując, aby dostroił jeszcze instrument.

Trzyminutowa scena stała się zarzewiem konfliktu reżysera z krajową cenzurą, powodując wstrzymanie dystrybucji filmu w Iranie przez przeszło trzy lata (krajowa premiera *Ciszy* odbyła się dopiero w roku 2000). Dlaczego właśnie ten fragment filmu stał się obiektem zarzutów? Prowokacją był już sam taniec w wykonaniu dziewczynki w wieku dojrzewania, balansującej na granicy dzieciństwa i kobiecości. To prawdopodobnie pierwsza tego rodzaju scena taneczna w porewolucyjnym kinie irańskim⁵⁹. Wątpliwości cenzo-

⁵⁷ M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1997.

⁵⁸ H.U. Michels, *Atlas muzyki*, t. 1, przeł. P. Maculewicz, Warszawa 2002, s. 16.

⁵⁹ H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, t. 4, op. cit., s. 126.

rów wzbudził także sam sposób jej realizacji, który zaowocował zmysłową intensywnością, a zarazem zmysłową złożonością. Duże zbliżenie człowieka stosowane jest (odmiennie niż zbliżenie) nie tyle do śledzenia jego reakcji psychicznych, ile dla podkreślenia jego właściwości fizycznych⁶⁰. W specyficznym oświetleniu i kompozycji duże zbliżenie może podkreślać urodę kobiecą. Funkcję tę detal – jako rodzaj planu – bez wątpienia spełnia w filmie Machmalbafa. Zmysłowe odczucia, jakich dostarcza widzowi, mają tu jednak znacznie szerszą gamę, wykraczając poza wizualny system percepcyjny i wywołując wrażenia z zakresu haptycznego⁶¹ systemu percepcyjnego. Przejawiają się one przez niemal dotykalne powierzchnie form – w miękkości ust i policzków, gładkości skóry, chłodzie błyszczącej skórki czereśni. Efekt multisensoryczności, a nawet luminescencji⁶² reżyser osiąga nie tylko przez stosowanie odpowiednich planów, ale również poprzez oryginalną kompozycję kadru, punkty widzenia kamery i montaż. Haptyczny walor ujęć wzmacnia także oświetlenie aktorki, dzięki czemu wyraźnie widać każdy szczegół – nawet pojedyncze włosy wymykające się z ciasno zaplecionych warkoczy. Zdaniem Naficy’ego ten szczególny sposób prezentowania dzieci, odwołujący się do wrażeń haptycznych, czyni z postaci sensualne obiekty, a nawet je seksualizuje, stąd cenzorskie zarzuty nieetycznego filmowania⁶³. Podobnych scen w *Ciszy* jest więcej – na przykład sytuacja, w której Chorszid dotyka ramienia i podbródka jednej z dziewcząt sprzedających owoce, rozpoznając jej tożsamość. Kiedy ta zaskoczona pyta, jak ją poznał, chłopiec odpowiada: „Ponieważ twoja twarz jest jak brzoskwinia”.

Sposób filmowania z wyraźną preferencją do dużych zbliżeń można interpretować jako próbę uchwycenia istoty synestezji i doznań haptycznych. Ta strategia umożliwia widzowi udział w percepcyjnym poznaniu niewidomego bohatera, który poznaje świat, słuchając i badając palcami teksturę rzeczy. W opinii Naficy’ego jest to jedynie pozorny cel reżyserskiej strategii: wyizolowane części ciała dziewczynki zostają przekształcone w fetyszystyczne obiekty służące męskiej skopofilii⁶⁴. Zdaniem irańskiego historyka filmu wytwarza to dwuznaczną i etycznie ambiwalentną sytuację na

⁶⁰ J. Płażewski, *Język filmu*, wyd. 3, Warszawa 2008, s. 54.

⁶¹ Określenie „haptyczny” wywodzi się z języka greckiego i oznacza „możliwy do chwycenia”.

⁶² H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, t. 4, op. cit., s. 126.

⁶³ Ibidem, s. 222.

⁶⁴ Ibidem, s. 126.



Fot. 10–11. *Cisza (Sokut, 1998)*, reż. M. Machmalbaf, Iran-Tadżykistan-Francja, dystr. MK2

płaszczyźnie wizualnego odbioru: chcąc czerpać estetyczną przyjemność z oglądania tej sceny, mężczy widzowie muszą albo wejść w pozycję pedofila, albo założyć, że nieletnia aktorka jest już dorosłą kobietą⁶⁵. Osobiście trudno mi zgodzić się z tak surową oceną strategii reżysera, lecz uznałam ją za wartą przytoczenia, gdyż komentarz Irańczyka może pomóc zrozumieć zachodniemu widzowi zaskakującą decyzję cenzorów. Uzasadnia ją także oficjalne założenie obecności widza oraz koncepcja „islamskiej teorii spojrzenia” (*islamicate gaze theory*). Autor tego pojęcia, Hamid Naficy, zwraca uwagę na odmienną koncepcję od jej feministycznego odpowiednika, obecnego w zachodniej refleksji humanistycznej. W przeciwieństwie do koncepcji Laury Mulvey zagrożony jest przede wszystkim nie podmiot

⁶⁵ Ibidem.

żeński, poprzez sprowadzenie kobiecego ciała do obiektu wojerystycznej przyjemności, lecz męski⁶⁶. Zmysł wzroku jest utożsamiany ze źródłem moralnego zepsucia i erotycznej fascynacji, dlatego – zdaniem muzułmańskich autorytetów – degradacji ulega nie obiekt spojrzenia, ale patrzący podmiot.

Kontrowersyjny taniec aktorki można więc również postrzegać jako performans, który skierowany jest do odbiorcy wewnątrz filmowej diegezy (właściciel pracowni instrumentów) oraz do odbiorcy pozadiegetycznego, jakim jest każdy widz. W kognitywnej teorii filmu podstawowym celem widza w trakcie oglądania filmu jest wydobycie z tego, co ogląda, „substratu”, a więc podstawowego zarysu i pointy zdarzenia. Przekształcenie sceny (lub sekwencji) w jej substrat staje się podstawą do kategoryzowania, stawiania hipotez i wywoływania oczekiwań. Podczas oglądania filmu substrat jest dla widza punktem wyjścia, a zarazem osią wszelkich bardziej złożonych reakcji, chociażby natury interpretacyjnej⁶⁷. Reakcja irańskich cenzorów dowodzi, że ramy do tej interpretacji dostarczane są przez system norm o dużej sile oddziaływania.

JEDNOŚĆ WRAŻEŃ

Jak dowodzą Thomas Elsaesser i Malte Hagener w książce *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, filmoznawstwo z czasem poświęcało coraz większą uwagę faktowi, że kino zawsze adresuje swój przekaz do kilku zmysłów jednocześnie⁶⁸. W konsekwencji podjęto badania nad rolą synestezji (łączenia różnych sfer percepcji) oraz intermodalności (zdolności do łączenia różnych wrażeń w spójną całość)⁶⁹.

Wielomodalność w organizacji tekstualnej materii filmów *Cisza* i *Gabe* podaje w wątpliwość dość powszechnie podzielany pogląd, iż żyjemy w przeważająco wizualnej erze⁷⁰. Tymczasem dzieła tego rodzaju dowodzą

⁶⁶ Ibidem, s. 106.

⁶⁷ D. Bordwell, *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*, „montage/av” 1992, nr 1/1, s. 7.

⁶⁸ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu...*, op. cit., s. 175.

⁶⁹ Nowe badania nad tematem synestezji zostały opublikowane w książce: R.E. Cyto-
wic, *Synesthesia. A Union of the Senses*, Cambridge, Mass. – London 2002.

⁷⁰ Krytyka prymatu wizualności tekstu pojawia się w publikacji: W.J.T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, XVII, s. 280. Uwaga o estetyzacji pochodzi z artykułu: W. Welsch, *Na drodze do kultury*

wagi estetyki haptycznej bazującej na systemie haptycznym, który operuje wówczas, gdy człowiek odczuwa środowisko swoim ciałem bądź za sprawą jego koniuszków⁷¹. Filmy te rewidują również uproszczone klasyfikowanie sztuk na podstawie zmysłu, dzięki któremu ta sztuka jest postrzegana. Kino w pierwszym rzędzie postrzegane jest jako sztuka audiowizualna, zaś dzieła Machmalbafa odwołują się również do zmysłu smaku i dotyku poprzez zwrócenie uwagi na takie cechy filmowanych obiektów jak faktury czy powierzchnie, akcentując wielomodalność doświadczenia. Potwierdzają ją badania z zakresu neuroestetyki dowodzące wielozmysłowości doświadczenia piękna⁷².

ESTETYKA ADWOKATEM INDYWIDUALNOŚCI

Współczesne pojęcie estetyki, które zawdzięczamy Alexandrowi Baumgartenowi, ujmuje ją jako dyscyplinę wiedzy badającą ludzkie poznanie zmysłowe⁷³. Kiedy pod koniec XVIII wieku estetyka ukonstytuowała się jako samodzielna dyscyplina filozoficzna, miała ona cele czysto epistemologiczne, chodziło o „ulepszanie naszego poznania dzięki systematycznemu doskonaleniu niższej, zmysłowej zdolności poznawczej”⁷⁴. Dzieło Baumgartena *Aesthetica* (wydane w 1750 roku) kończy się deklaracją, iż ludzkie poznanie jest nade wszystko estetyczne, a nie pojęciowo-logiczne. Filozof doszedł do takiego wniosku po spostrzeżeniu, że prawda, jaką dysponują ludzie, ma charakter zmysłowo-logiczny, czysta – logiczna – prawda pozostaje dla nas zamknięta. Los estetyki, tak dyscypliny naukowej, jak i pojęcia, potoczył się inaczej, niż życzył sobie tego Baumgarten. Już pięćdziesiąt lat później Hegel ujmuje estetykę w kategoriach „filozofii pięknej sztuki”⁷⁵. Ujęcie Heglowskie w zasadzie zawłaszczyło estetykę, redukując ją do refleksji o „sztuce” i „pięknie”.

słyszania?, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 74.

⁷¹ J.J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual System*, Boston, MA 1966, s. 97.

⁷² A. Chęćka, *Percepcja piękna: estetyczne pomieszanie zmysłów*, „Filozofuj!” 2018, nr 1, s. 20.

⁷³ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 89.

⁷⁴ Ibidem, s. 90.

⁷⁵ Ibidem, s. 42.

Zanim to nastąpiło, estetyka nie łączyła się bezpośrednio z pięknem czy artystycznością, ale ze swoim etymologicznym znaczeniem. Greckie słowo *aisthetikos* oznacza bowiem dosłownie „dotyczący poznania zmysłowego”. *Aisthesis*, w swym tradycyjnym sensie, to określenie dwuznaczne, obejmujące wrażenie lub (i) spostrzeżenie, uczucie lub (i) poznanie⁷⁶. Utożsamiając pojęcie „estetyka” ze „sferą zmysłowości”, a określenie „estetyczny” rozumiejąc jako sumę określeń „zmysłowy”, ewolucję w twórczości filmowej Machmalbafa można zinterpretować jako stopniowe odchodzenie od pojęciowej ogólnej prawdy na rzecz *par excellence* estetycznego sposobu poznania. Transformację, jaka dokonała się w filmach reżysera u schyłku lat 80., znajdując kulminację pod koniec dekady lat 90., znamionuje bowiem odejście od ideologii oraz skupienie się na sensualnym odbiorze świata. Zmianie tej towarzyszy jednocześnie zmiana instancji narracyjnej w zakresie kategorii *gender* – od bohaterów męskich ukształtowanych zgodnie z obowiązującymi w Iranie wzorcami męskości, przez protagonistkę reprezentującą mniejszość etniczną, po bohaterów dziecięcych wchodzących w okres dojrzewania.

Czego przejawem jest taka postawa artystyczna? Baumgarten zauważył, że pojęciowa prawda jest abstrakcyjna i uboga – nie potrafi sprostać rzeczywistości, zawsze indywidualnej. W odniesieniu do indywidualności niezbędne jest więc – zdaniem Baumgartena – inne narzędzie poznawcze: właśnie estetyka, która odtąd staje się adwokatem indywidualności⁷⁷. Podobne wnioski można dostrzec w analizowanych filmach Machmalbafa. Dzieła są świadectwem przekonania artysty, że w przypadku konfliktu między tradycyjnym ideałem abstrakcyjno-ogólnej prawdy a ideałem estetycznej prawdy lepiej wybierać ten drugi. Ideał ten w imię rzeczywistości i przy uwzględnieniu kondycji ludzkiej wysuwa na pierwszy plan momenty estetyczne. Stopniowa, lecz głęboka zmiana, jaka zaszła w poznawczej i artystycznej postawie irańskiego twórcy, jest więc przejściem od apologety oficjalnego neo-szyizmu Islamskiej Republiki do wejścia w rolę adwokata indywidualności, ale także powrotem do estetyki jako sposobu poznania.

⁷⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *Estetyka jako współczesna „filozofia pierwsza”?*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/19._anna_zeidler-janiszewska_-_estetyka_jako_wspolczesna_filozofia_pierwsza.pdf (dostęp 5 VI 2020).

⁷⁷ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...*, op. cit., s. 90.

KONKLUZJE

Proces kształtowania się kina po rewolucji określany jest często mianem „islamizacji”, chociaż, jak zauważa Naficy, kultura zadekretowana i propagowana przez władze Islamskiej Republiki Iranu nie była ściśle islamska⁷⁸. Bazowała ona na swoiście perskich tradycjach, związanych nie tylko z islamem, ale także z etnoreligijnym etosem ludów płaskowyżu irańskiego. Charakteryzując specyfikę tej kultury, Naficy używa terminu „kultura islamiczna” (*islamicate culture*). Termin „kino islamskie” badacz rezerwuje zaś dla produkcji filmowych przede wszystkim o islamie jako religii i jej wyznawcach. Chociaż upolityczniony szyizm stanowił esencję dominującej ideologii w pierwszych latach po powstaniu Islamskiej Republiki, a zarazem pierwszych filmów fabularnych Machmalbafa, reżyser stopniowo odszedł od jego propagowania na rzecz reprezentacji różnorodności etnicznej i kulturowej Iranu. Wśród porewolucyjnych wytycznych odnoszących się do treści filmów znalazł się także przepis o konieczności podkreślania roli kobiet w budowaniu rodziny i społeczeństwa⁷⁹. Jednocześnie dbano o to, by wizerunki kobiet nie kojarzyły się z seksualnością.

Na początku lat 90. irański przemysł filmowy przeszedł transformację w kierunku stopniowej komercjalizacji, choć niepozbawionej ideologicznej kontroli. Ideał „anty-Hollywoodu”, kina bez gwiazd filmowych, będącego za to narzędziem wychowania, został zrewidowany w obliczu wymogu generowania zysków i dostarczania rozrywki. W rolach pierwszoplanowych częściej zaczęły pojawiać się aktorki, choć w obowiązkowej chuście na głowie. Irańskie kino rozrywkowe było powtarzalne fabularnie, funkcjonowało pod presją cenzury obyczajowej oraz prezentowało tradycyjne wzory męskości i kobiecości oparte na modelu patriarchalnym. Kino Świętej Obrony, jako część ówczesnej kultury wizualnej, wylansowało wizerunek męczennika (*shahid*) wojennego i umieściło go na równi z męczennikiem rewolucyjnym (ofiara sił porządkowych szacha). Z drugiej strony rosła liczba tytułów uznawanych za artystyczne i filozoficzne, które były pożądane i przynosiły dochód na międzynarodowych zachodnich festiwalach.

Twórczość Mohsena Machmalbafa łączy te dwa bieguny. Początkowo starał się on wykreować filozoficzne ramy dla sztuki nowego reżimu, tworząc filmy jawnie dewocyjne i niewyrafinowane formalnie. W drugiej połowie lat

⁷⁸ H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, t. 3, op. cit., s. 8.

⁷⁹ Ibidem, s. 192.

80., rozzarowany sytuacją socjalną i ekonomiczną porewolucyjnego społeczeństwa, wykorzystał filmowe medium do ukazania rozwianych nadziei Irańczyków. W latach 90. reżyser podążył własną drogą, stając się twórcą międzynarodowym. Zarazem większość filmów zrealizował w regionie Bliskiego i Środkowego Wschodu, nadal odnosząc się do ojczystych realiów. W filmach tych artysta nie kwestionuje otwarcie patriarchalnej kultury, ale poprzez konstrukcję ekranowych postaci zaciera wyraziste granice ról męskich i kobiecych oraz kategorii dzieciństwa i dorosłości, wzbudzając zastrzeżenia fundamentalistycznych cenzorów. Eksploruje różne modele kobiecości i męskości, stwierdzając ich wielorakość, ale nigdy nie daje recept na pożądane wzory zachowań i postaw. Zauważa jednak, że hegemoniczne wzory męskości w swoich skrajnych formach często manifestują się przez dominację czy chęć kontroli, czego przykładem jest relacja Gabbe z jej despotycznym ojcem. Najciekawsze innowacje artysta wprowadza jednak w ramach porządków dyskursywnych, oddając głos postaciom (z różnych powodów) marginalizowanym oraz odchodząc od narracji przyczynowo-skutkowej na rzecz narracji polifonicznej lub opartej na estetycznym lejtmotywie.

*

Od roku 1996 aż do swojego przymusowego wyjazdu, po ponownym objęciu prezydentury przez Mahmuda Ahmadineżada, Mohsen Machmalbaf tworzył filmy w ramach założonej przez siebie w 1996 roku firmy produkcyjnej Machmalbaf Film House. W latach 90. uzyskał status politycznego dysydenta, by w 2005 roku na stałe opuścić Iran.

Autorka dziękuje Panu Mateuszowi M.P. Kłagiszowi za konsultację językową w zakresie słownictwa z języka perskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Abrahamian E., *Historia współczesnego Iranu*, przeł. N. Nowak, Warszawa 2011.
Beck L., *Nomad. A Year in the Life of a Qashqa'i Tribesman in Iran*, London 1991.
Bordwell D., *Kognition und Verstehen. Sehen und Vergessen in MILDRED PIERCE*, „montage/av” 1992, nr 1/1.
Burzyńska A., *Feminizm*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 411.

- Chęćka A., *Percepcja piękna: estetyczne pomieszenie zmysłów*, „Filozofuj!” 2018, nr 1, s. 18–20.
- Cytowicz R.E., *Synesthesia. A Union of the Senses*, Cambridge, Mass. – London 2002.
- Dabashi H., *Makhmalbaf at Large. The Making of a Rebel Filmmaker*, przedm. M. Machmalbaf, London – New York, NY 2008, <https://doi.org/10.5040/9780755699919>.
- Dayan D., *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 25–31.
- Digard J.P., *Techniques des nomades Baxtyâri d’Iran*, Cambridge – Paris 1982, <http://dx.doi.org/10.1017/S0035869X00160265>.
- Digard J.P., Bier C., Gabba, [w:] *Encyclopaedia Iranica*, t. 10, fasc. 3, Paris 2000, s. 237.
- Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1997.
- Egan E., *The Films of Makhmalbaf. Cinema, Politics and Culture in Iran*, Washington 2005.
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2011.
- Encyclopedia of Islam and the Muslim World*, New York, NY 2003, s. 721.
- Erjavec A., *To co napotyka oko... (O znaczeniu przedstawień wizualnych w dziejach kultury)*, przeł. I. Tatura, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 1995, nr 3–4, s. 36–37.
- Gibson J.J., *The Senses Considered as Perceptual System*, Boston, MA 1966.
- Kucharczyk M., Wiącek E., *Kino irańskie we władzy ajatollahów*, [w:] *Historia kina*, t. 4: *Kino końca wieku*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2019, s. 641–692.
- Michels H.U., *Atlas muzyki*, t. 1, przeł. P. Maculewicz, Warszawa 2002.
- Miller N.K., *Arachnologies. The Woman, the Text, and the Critic*, [w:] *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York, NY 1988.
- Mitchell W.J.T., *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2006, XVII, s. 280.
- Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema*, t. 3, *The Islamicate Period, 1978–1984*, Durham, NC 2012.
- Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema*, t. 4, *The Globalizing Era, 1984–2010*, Durham, NC 2012.
- Opie J., *Tribal Rugs of Southern Persia*, Portland, OR 1981.
- Płazewski J., *Język filmu*, wyd. 3, Warszawa 2008.
- Sadr H.R., *Iranian Cinema. A Political History*, London 2006.
- Shaked S., *From Zoroastrian Iran to Islam. Studies in Religious History and Intercultural Contacts*, Aldershot – Brookfield, VT 1995.
- Szczuka K., *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2003, s. 27–45.
- The Philosophy of Colours in Holy Quran*, [w:] „The Light & Islamic Review”, t. 71, Jul–Dec 1995, s. 6–10, <https://www.muslim.org/islam/colours.htm> (dostęp 15 V 2020).
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005.
- Welsch W., *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 74.

Netografia

- al-Kanadi M., *Muzyka w islamie – halal czy haram?*, przeł. Abu Anas bin Marian, http://www.planetaislam.com/praktyka/muzyka_spiewanie_islam.htm (dostęp 12 VI 2020).
- Iran – A Cinematographic Revolution*, reż. N.T. Homayoun, Iran 2006, wypowiedź M. Machmalbafa.

<https://wff.pl/pl/film/1999-sokout> (dostęp 15 V 2020).

Nassibi B., *Kan-e 2003, Khanevadeh-ye Makhmalbaf va Ijad-e Sinema-ye Golkhanehi-ye Afghanistan*, „Sinema-ye Azad” 11 V 2003, <http://kanedohezaroose.blogspot.com/> (dostęp 11 V 2020).

<http://www.makhmalbaf.com/?q=film/gabbeh> (dostęp 18 V 2020).

Schimmel A., Soucek P.P., *Color* (hasło), [w:] *Encyclopaedia Iranica*, t. 6, fasc. 1, Paris 2000, s. 46–50, <http://www.iranicaonline.org/articles/color-pers-rang> (dostęp 10 V 2020).

Vidyarthi M.A.H., *The Philosophy of Colours in the Holy Quran*, „The Light & Islamic Review” VII–XII 1995, t. 71, nr 4–6, s. 6–10, 4–6, 5–7, <https://www.muslim.org/islam/colours.htm> (dostęp 15 V 2020).

Włusek A., *Iran pod panowaniem Rezy Pahlawiego – kręta droga modernizacji. Część 2*, 13 VI 2018, <https://historykon.pl/artykuly/iran-pod-panowaniem-rezy-pahlawiego-kreta-droga-modernizacji-czesc-2> (dostęp 18 V 2020).

Zeidler-Janiszewska A., *Estetyka jako współczesna „filozofia pierwsza”?*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/19._anna_zeidler-janiszewska_-_estetyka_jako_wspolczesna_filozofia_pierwsza.pdf (dostęp 15 V 2020).

THE BELATED SENSUALITY IN THE FILMS BY MOHSEN MAKHMALBAF FROM APOLOGY OF HEROIC MASCULINITY TO FEMALE ALTERNATIVE NARRATIVES – RETURN TO THE ROOTS OF AESTHETICS AS A WAY OF KNOWLEDGE

Abstract: This article aims to describe the transformation in the films by Iranian director Mohsen Makhmalbaf who started his career as a propaganda filmmaker in the newly established Islamic Republic of Iran. He continued his artistic search adopting polemic attitude and the new strategies based on sensual perception entered his cinema, that emphasized humans' phenomenological reality, not theological imaginings. Instead of resorting to the traditional cinematic ploys of oppositional filmmakers, such as subversive dialogue, or political symbolism, in movies *Gabbeh* (1996) and *Silence* (1998) Makhmalbaf choses the pleasure of the interacting senses. These alternative performative strategies are characterized by individualized narration and their protagonists are far from the patterns of hegemonic masculinity and femininity.

Keywords: Iran, film, islam, senses, creativity, aesthetic