

8.3. Spirituální film v Íránu

Fotografické zobrazení se v islámských zemích toleruje, neboť se prosadilo rozhodnutí chápat je jako znak či stín, nikoli jako stvoření, jež by mohlo konkurovat Bohu [srov. Shafik, 1998: 49]. Islámská revoluce v Íránu založila svou filmovou politiku na stanovisku ajatolláha Chomejního: „Nejsme proti filmu, rozhlasu či televizi... Kinematografie je moderní vynález, jenž by měl být využíván ke vzdělávání lidu, ale jak víte, zneužíval se místo toho ke kažení naší mládeže“ [cit. dle Tapper, 2002: 29]. Když v devadesátých letech začaly íránské filmy pronikat na mezinárodní festivaly, žasli západní kritici nad jejich minimalismem: průzračným způsobem vyprávěly tyto filmy jednoduché příběhy z realisticky, až dokumentárně zaznamenaného prostředí, téměř bez profesionálních herců a nejčastěji s dětskými hrdiny. Oč byl však jejich syžet prostší, o to hlubší byly jeho možné metaforické interpretace.

Ač bývají íránské filmy opatřeny povinným úvodním titulkem „ve jménu Boha“, o Bohu se v nich mluví málokdy. Z evropského pohledu snad neexistuje národní kinematografie, v jejichž filmech by postavy tak zřídka navštěvovaly chrám,¹ tak málo se modlily a tak málo se v běžném životě setkávaly s postavami duchovních. Když režisér Seyyed Reza Mir-Karimi natočil komedii o mladém knězi *Pod svitem měsíce* (2001), bylo to vnímáno jako výjimka. Jak můžeme usoudit ze soutěže spirituálních filmů, jež se každoročně koná v rámci mezinárodního festivalu Fajr v Teheránu, neoznačuje přívlastek „spirituální“ ani v Íránu příběhy ze života příslušníků duchovního stavu, nýbrž filmy, jejichž postavy zakoušejí ve světě Boží přítomnost.

Stylisticky nejsou tyto filmy příliš odlišné od podobně orientovaných filmů z Evropy, Japonska či Jižní Koreje. Zřetelně spirituálním autorem je například Majid Majidi, jehož díla patří v Íránu k hlavnímu proudu, dosahují vysoké návštěvnosti a dobře se prodávají do ciziny. Majidi patří ke skupině nábožensky silně motivovaných intelektuálů, kteří se po revoluci aktivně pustili do budování islámské filmové kultury. Právě on natočil dva filmy, ve kterých je Bůh přítomen i v názvu: *Bůh přijde* a *Barva ráje* (anglicky *The Colour of God*).

Středometrážní snímek *Bůh přijde* vypráví o dětech, chlapci a dívce, které mají nemocnou maminku, zatímco otec vydělává peníze ve vzdáleném městě. Napíší dopis Bohu, aby jim maminku uzdravil. Na poště z dopisu padají vonné květy a sypou se na ostatní dopisy. Úřednice, která dopis otevře a přečte si ho, se rozpláče dojetím. Také starý poštmistr je dojat: „Ještě nikdy mi Bůh nepřipadal tak blízko jako v dopise těchto dětí.“ Pošťáci pak zavolají pojiždnou ambulanci a ta si pro maminku přijede. Stylisticky se film podobá dílům Roberta Bressona: postavy prostě mluví, prostě konají, kamera ukazuje probíhající události tím nejjednodušším registrujícím způsobem.

Barva ráje je psychologický příběh slepého chlapce a jeho otce, jenž se chce oženit s mladou ženou, a proto svěří hochu slepému truhláři, který ho má naučit řemeslu. Chlapec mluví o své touze poznat „barvu Boha“. Když jeho babička umírá, telepaticky vytuší její smrt, jež je symbolicky znázorněna bílým světlem a mlhou. Otec prožívá krizi svého otcovství a přeje si, aby se o handicapovaného Muhammada nemusel starat. Když otec poté, co rodina předpokládané nevěsty svatbu odmítla, veze syna domů na koni, prolomí se pod nimi lávka. Závěr se odehrává na břehu moře: otec nehybného syna s nářkem obejmě. Kamera se k oběma

¹ Z desítek íránských hraných filmů, které jsem měl během posledních patnácti let příležitost vidět, snad jen dva ukázaly vnitřek mešity; přitom jeden z nich, *Dítě a voják* režiséra Seyyeda Rezy Mir-Karimiho, vyznamenaný Zlatým střívkem na festivalu ve Zlíně 2001, nebyl v íránských kinech uveden.

snáší shůry, chlapcova ruka náhle zbělá a pohne se, patrně již v „jiné“ dimenzi. Interpretace tohoto závěru je otevřená jen zdánlivě. Pokud by chlapec obživil, svědčilo by to o tom, že Bůh udělal zázrak, a měli bychom co dělat se vzkříšením podobného typu, jaké nabízí *Slovo*. Bílá barva chlapcovy pohybuující se ruky však signalizuje smrt a příchod do ráje, neboť toto bílé světlo se již předtím objevilo ve scéně babiččina umírání. Boží přítomnost se ve filmu ohlašuje intenzivní konkrétností světa, záběry přírody rozechvívané větrem a množstvím přírodních zvuků,² které přibližují vnímání slepého chlapce a také se – podobně jako u Antonioniho či Tarkovského – podílejí na vytvoření duchovního chvění.

Za další příklad spirituálního filmu v íránské kinematografii lze považovat povídkový triptych režiséra Mojtaby Raeiho *Zrození motýla*, v němž se sblíží motivy judaismu, křesťanství a islámu. První povídka vypráví o matčině smrti, druhá o náboženské pouti. Z našeho pohledu je však nejzajímavější povídka poslední o mesiáši, který sám sebe jako mesiáše nepoznal: do vesnice přichází mladý učitel prorockého zevnějšku, probírá s dětmi Tóru, a co řekne, to se vyplní. On sám ale svým schopnostem neuvěří: když nakonec spatří svého žáka Rezu kráčet po hladině rozvodněné řeky a sám se při stejném pokusu ponoří po vody, jako bychom slyšeli Ježíšova slova k Petrovi: „...malověrný, proč jsi pochyboval?“ (Mt 14,31).

8.3.1. Abbas Kiarostami

Spiritualita bývá v íránských filmech naznačena elipticky, poetikou zamlčení, zachování tajemství. Tuto techniku si osvojil také Abbas Kiarostami, který ve svých nevzrušivých filmech otvírá prostor pro úvahu a domýšlení, aniž by divákovi poskytl všechny orientační body. Tak je tomu ve filmu *Chut' třešni*, jehož obsahem jsou tři dialogy, které vede muž, jenž se chystá spáchat sebevraždu; jeho cestu sledujeme až do chvíle, kdy spolkně jed a posadí se do jámy, kterou si připravil jako hrob.

„Věřím v typ filmu, který svému publiku dává větší možnosti a čas,“ vyjádřil se Kiarostami v roce 1995. Svou metodu definuje jako „nedorečený“, „polovytvořený“, „nedokončený“ film. Zatímco klasický hollywoodský produkt pracuje s uzavřeným příběhem a uzavřené jsou i jeho interpretace, zatímco evropský umělecký film à la Resnais nebo Antonioni nabízí otevřený příběh a otevřené interpretace, Kiarostami kráčí v relativizaci obou dimenzí ještě dál: příběh nejenže zůstává otevřený, ale je dokonce zčásti skrytý. Divákova interpretační aktivita se pak netýká jen, řekněme, filozofického smyslu díla, ale je nucena domýšlet si fakta a události. Přičemž to nejsou události marginální, které si je třeba domyslet, ale právě ty hlavní, o něž v příběhu jde.

Je otázkou, zůstává-li pak interpretace smyslu ještě otevřená. Autor totiž dráhu divákových hypotéz racionálně projektuje. Přesně ví, co si vnímatel v daném okamžiku pomyslí, a navádí ho na falešnou stopu. Příkladem budiž úvodní sekvence z *Chuti třešni*: hrdina pozve do automobilu mladého vojáčka. Nemůže nás nenapadnout, že jsme svědky homosexuálního svádění. Sebevražedný úmysl hrdinův je objasněn později. Kiarostami tedy kultivuje jakýsi druh intelektuální detektivky, kde se některé záhady objasní, jiné ne; některé nápovědy do „puzzle“ zapadnou, jiné si ponechají tajemství. Stylový minimalismus vede k tomu, že drobné či banální děje, často navíc opakované v nepatrně obměňovaných variantách, získávají centrální

² Zvukové dramaturgie filmů Majida Majidiho si všímá Stanislava Přádná [2003].

význam, neboť nic dramatičtějšího se na plátně k prožitku nenabízí. Příkladem tohoto postupu je mnohonásobné natáčení jedné a téže dialogové scény mezi Hosseinem a Tahereh ve filmu *Mezi olivovníky*. Zmíněnému minimalismu napomáhá absolutní průzračnost všeho, co vidíme: projev neherců je přirozeně autentický, kamera dokumentaristická. Spíše než akci a vztahy mezi postavami sledujeme to, co by se dalo označit jako „pozice“: auto jede vyprahlou krajinou, nebo dva muži jedou na motocyklu, nebo muž hovoří s dívkou, která odvrací tvář. Kdybychom tento styl chtěli přirovnat k něčemu západnímu, vzpomněli bychom si možná na Hitchcockovu rafinovanost při projektování diváckých reakcí a na Bressonovu askezi.

Divákovu připravenost přijímat informace ponechává Kiarostami po dobu projekce ve stavu trvalé neukojenosti. Vzniklé vakuum musí být čímsi zabydleno a toto „něco“ se nemůže vzít odjinud než z divákova nitra. Kiarostamiho cesta ke spirituálnímu modu tedy spočívá v tom, že nechá příběh ustoupit do pozadí, aby před divákem otevřel prostor duše. Tuto metodu Kiarostami nejdále rozvinul ve filmu *Vitr nás odváne*. Do malebné terasovité kurdské vesnice Siah Dareh přijíždí rozveselená čtveřice mužů z hlavního města. Jejich vedoucí Behzad si nechává říkat inženýr a často mu někdo telefonuje. Zdá se, že posláním návštěvníků je čekat na skon jisté paní Malekové, která „má 100 nebo 150 let“ a churaví. Vesnice se o ni stará, vedena mj. pověrou, že pokud nemocný člověk sní polévku, splní se přání toho, kdo mu ji uvařil. Záhadní muži z Teheránu zřejmě mají za úkol pořídit fotoreportáž z pohřebního obřadu. Nedožvíme se, souvisí-li jejich mise s etnografickým výzkumem, žurnalistikou či snad s osobním zájmem nějakého klienta.

Ústřední událostí je zde tedy, podobně jako v *Chuti třešni*, smrt. Podobně jako tam není ani tady přímo ukázána. Nespatříme ani stařenku Malekovou a Behzad pozoruje jen okno jejího domku. Smrt je vyjádřena nepřímou, prostřednictvím záhadných dialogů, symbolických odkazů (lidská kost), ale zejména prostřednictvím času „předtím“ a „potom“. Kiarostami tak z velkého odstupu zkoumá jednu z nejelementárnějších existenciálních zkušeností, jíž je prožitek umírání v časové dimenzi. Rozumí se, že umírá vždycky někdo druhý. Jak praví lékař inženýrovi při jízdě na motocyklu, nikdo se nevrátil, aby nám vyprávěl, jak krásně je na onom světě.

Vedoucí týmu Behzad balancuje na rozhraní role hrdiny a svědka a prožívá jakýsi málo zřetelný niterný vývoj, čímž se podobá Badíimu z *Chuti třešni*. Většinou ale jenom pozoruje, vypytlává se nebo provokuje, jako postavy filmových režisérů z Kiarostamiho starších snímků *A život jde dál* a *Mezi olivovníky*. Hrdina tedy do jisté míry opět reprezentuje režisérovo alter-ego a svou roli svědka či čekatele na cizí smrt nese s lehkým znepokojením; to se ukáže ve chvíli, kdy poprosí Farzada, aby mu řekl, zda si myslí, že je dobrý člověk. Že Behzad nemusí být až tak dobrý, nás napadne ve scéně, kdy zlomyslně převrátí na krunýř želvu.

Behzad nosí při sobě mobilní telefon, který asi pětkrát zazvoní a přerušuje jeho dosavadní akci či dialog. Signál je ale ve vesnici špatně slyšet, a tak musí inženýr pokaždé sednout do auta a vyjet na kopec se hřbitovem, kde podává jakási hlášení a přijímá pokyny. Poprvé to ještě nejsou pokyny, ale kdosi z rodiny mu sděluje, že nějaký příbuzný zemřel. Ostatní telefonáty jsou od Behzadovy šéfky Godarzióvé. Fakt, že inženýr přijímá instrukce „z nebe“, můžeme vzít jako náповědu: ti čtyři muži jsou andělé smrti. Kiarostami zřejmě počítá s tím, že nás tato verze napadne, a zařadí dialog, který ji popře, ale ne docela: Behzadovi muži si stěžují, že čekají už druhý týden, podivují se jeho jistotě, že očekávaná událost brzy nastane, a řeknou mu: „To znamená, že jsi v kontaktu s Bohem nebo s andělem smrti. Jsi s nimi v kontaktu?“ Behzad neodpoví. Pro Kiarostamiho ironii je typické, že postavení „návštěvníků“ je lehce

mimozemšťanské, jako by šlo o setkání různých civilizací. Ačkoli mezi návštěvníky a místními obyvateli panuje jistá distance, jsou Behzadovi muži posedlí po místním ovoci, zvláště po jahodách, což lze číst i jako metaforu kontaktu „návštěvníků“ s „pozemšťankami“.

Motiv smrti se vrací v různých obměnách: na kopečku je starý hřbitov a kopáč Yusef, který prý kope jámu pro telekomunikace, vyhodí odtud lidskou kost. V nejdramatičtějších okamžicích filmu uvízne Yusef zasypaný v jámě a Behzad svolá záchrannou akci. Je důležité, že v případě paní Malekové se jedná o smrt „dobrou“, která ukončuje dlouhý život a trýznivé umírání, zatímco v případě mladého kopáče Yusefa by šlo o smrt zlou, a proto na ni nelze čekat, je třeba jí zabránit. Behzad to také udělá, ačkoli by, možná, Jusufova smrt namísto skonu paní Malekové mohla vyřešit jeho problém. Behzad se zachová jako anděl smrti, který vezme „svou věc“ zpět, když by mělo dojít k omylu.

Stejně důležitý význam jako to, co vidět je, má v Kiarostamiho dílech, co sděleno není. V *Chuti třešni* zůstal mlčením obklopen motiv sebevraždy. Ve filmu *Vítr nás odváne* zůstává utajeno mnohem víc. Mimo zorné pole zůstává nejen očekávaná Událost, ale i tváře tří Behzadových kompliců, z nichž poznáme jen hlasy a jména. Nespatříme tvář Yusefovu, ba ani jeho šestnáctiletá „Julie“ obličej neukáže, navzdory Behzadovu naléhání. Ačkoli návštěvníci prodlévají ve vesnici dva týdny, prožíváme s Behzadem výhradně bílý den a jen opakovaný rituál ranního holení (snímaný poprvé z pohledu zrcadla) a útržkovité zmínky v dialogu (například rozhovor s ženou, která přes noc porodila a Behzad ji ráno považuje za sestru těhotné ženy ze včerejška) informují o plynutí dnů. O to působivější akord přichází, když v čase rozhodující Události nastane noc – statický celkový záběr svítící vesnice, prolunutý posléze do jitra „poté“, kdy už je paní Maleková oplakávána. Intenzivní katarzní účinek má pak hudba, jež v posledním záběru provází kost, kterou Behzad hodil do vody a která pluje potokem. Jde o Kiarostamiho obvyklý trik, uplatněný i ve starších opusech: diváka tak dlouho obklopují pouze dialogy a reálné zvuky, že krásná hudba v závěru vyzvedne celé finále do spirituálního modu (srov. jeho filmy *Detail* či *Mezi olivovníky*). Plynulý záběr plovoucí kosti vyznačuje, po všem, co předcházelo, podobnou transcendentní sílu jako finále filmů Andreje Tarkovského. Obdobně jako ruský režisér pracuje Kiarostami s kulturními citáty, jmenovitě s verši. Film se explicitně hlásí k odkazu básničky a filmařky Feroz Farrokhzadové (1934–1967), která je pro íránské intelektuály úctyhodnou postavou. Z jejího životopisu se nejčastěji připomíná rozvod na její žádost, ztráta péče o syna, adopce dítěte rodičů postižených leprou, krátký dokumentární film *Dům je černý* o kolonii malomocných v Tabrízu a smrt při autonehodě. Její báseň o noční schůzce milenců recituje Behzad Yusefově „Julii“, ale závěrečný verš „vítr nás odváne“, který má v básni jednoznačně erotický kontext, posloužil Kiarostamimu jako metafora smrti v duchu biblického „prach jsi a v prach se obrátíš“. Kameraman Mahmoud Kalari snímá objekty v jisté distanci, aby divákova vizuální žízeň gradovala. Film je vymalován v široké škále okrů, s nimiž kontrastuje jemná modř v oděvech a v omítkách domů, jakož i úlevná zeleň vegetace.

Svou strukturou se film *Vítr nás odváne* prozrazuje jako dílo transcendentního stylu, jak ho definoval Paul Schrader. Nechybí zde jeho tři základní stupně: každodennost, jíž je divák záměrně unavován a jakoby hypnotizován, rozhodující akce (očekávaná a nespášená smrt) a konečně finální stáze, která znamená, že se konflikt neřeší, nýbrž transcenduje, tedy odevzdává do rukou nadosobní autority. Kost pluje po vodě, vítr nás odváne, tajemství trvá.

Kiarostamiho cesta k minimalismu a parametrické naraci vyvrcholila ve filmu *Pět*, věnovaném Jasudžiró Ozuovi. Trvá 74 minuty a obsahuje pět dlouhých sekvenčních záběrů – obrazů (nebo

těž zátiší či obrazů- -časů) z břehu Kaspického moře. V prvním sledujeme dřívko, k němuž se blíží přílivové vlny, zmocňují se jej, zmítají jím, až ho nakonec rozdrobí na několik kusů. Ve druhém vidíme kousek nábřeží, kde se procházejí, probíhají či se shromažďují do skupin lidé. Ve třetím sledujeme skupinu psů; ti nejprve klidně leží na břehu, později se procházejí, pohybují, jejich počet se mění. Ve čtvrtém kráčejí mořští ptáci zleva doprava, spěchají stále víc, poté se zastaví, zaváhají – a spěchají obráceným směrem. V nejtajemnějším pátém obraze pozorujeme noc: na hladině se chvěje odraz měsíce, slyšíme hřmění, déšť, obraz se několikrát rozbleskne, pak následuje uklidnění, znovu se objeví odraz měsíce, kokrhají kohouti, a nad hladinou se rozední. V této poslední epizodě se hrdinou zdá být odražené sluneční světlo, které nejprve nevidíme, potom se objeví zcela maličké, zvětšuje se, kmitá a chvílemi nabývá okrouhlého tvaru vesmírného tělesa. Poslední informací je datum: November 2003.

Pět má blízko ke strukturálnímu filmu. Kiarostami jej sice věnoval Ozuovi, ale dílu tohoto režiséra se zde nic nepodobá, snad kromě humoru. *Pět* skutečně je v jistém smyslu komedie. Každý obraz-zátiší můžeme číst jako anekdotu, moudrost nebo přísloví: vše pomíjí aneb na každého jednou dojde; všichni spěchají; nejdřív doprava, potom doleva; po každé bouřce se vyčasí a po každé noci přijde den. Je vůbec *Pět* filmem spirituálním? Nejsou v něm žádné náboženské postavy, motivy ani symboly. Avšak čas, který se tu otevírá a je zde divákem recipován, není časem postav, nýbrž časem univerza; je to transcendentní, Boží čas.

Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*, Brno, CDK 2007, s. 199–207