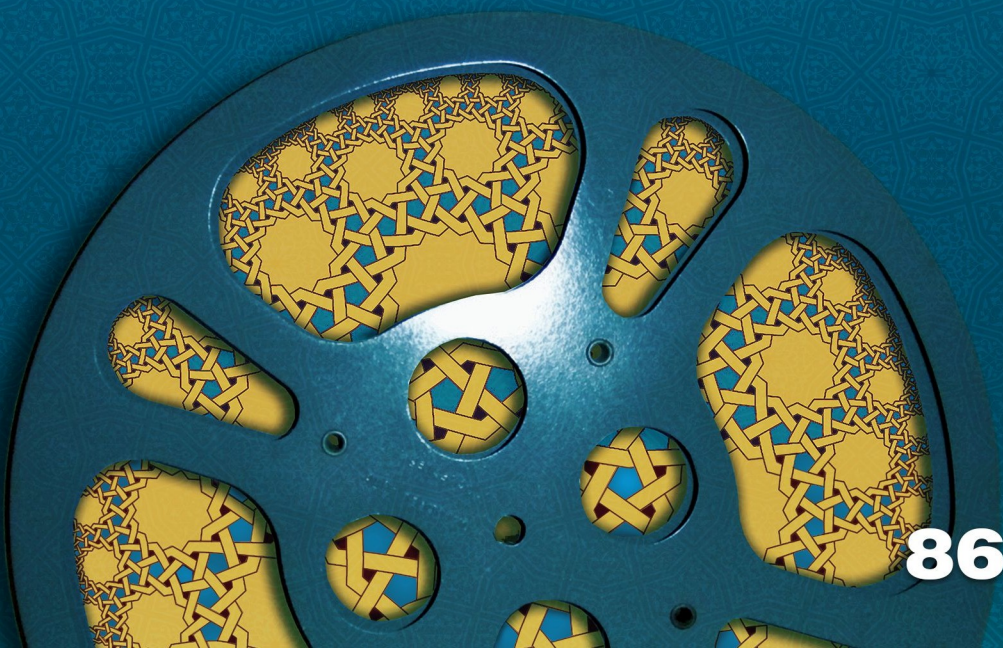




NUR

ČASOPIS ZA KULTURU I ISLAMSKE TEME
VOL 38 • Nº 86 • GODINA 2025
UDC 008+297 • ISSN 1450-555X
www.Iran.rs

IRANSKA KINEMATOGRAFIJA



SADRŽAJ

- 2 Reč urednika
- 3 Reč autora
- 5 Začeci iranske kinematografije
- 21 Iranska kinematografija, pre i nakon Islamske revolucije
- 40 Novi talas iranske kinematografije
- 47 Najpoznatiji filmovi novog talasa iranske kinematografije
- 56 Kinematografija svete odbrane
- 63 Mudra deca iranske kinematografije
- 72 Iranski animirani film
- 78 Istaknuti iranski reditelji
- 98 Iranski filmovi koji su zablistali na međunarodnim festivalima
- 113 Festival iranskog filma u Beogradu, kulturna manifestacija sa tradicijom
- 116 Najznačajnije filmske institucije u Iranu



Kocka šećera



Časopis „Film“



Madžid Madžidi



Lejla Hatami

ČASOPIS ZA KULTURU I
ISLAMSKJE TEME

Vol. 38 • № 86

GODINA 2025.

UDC 008+297 ISSN 1450-555X

www.iran.rs

Glavni i odgovorni urednik

Amir Purpezešk

Urednik

Aleksandar Dragović
nur@iran.rs

Lektura i korektura

Spomenka Tripković

Tehnički i likovni urednik

Mario Lampić

Časopis izlazi dva puta godišnje
u izdanju Kulturnog centra
Islamske Republike Iran.

Mišljenja i gledišta izneta
u objavljenim člancima
ovog časopisa ne moraju
da predstavljaju gledišta
Kulturnog centra
Islamske Republike Iran.

Objavljivanje članaka i
ilustracija dozvoljeno je sa
obaveznim navođenjem
izvora. NUR toplo dočekuje
mišljenja i gledišta svojih
čitalaca.

Adresa redakcije

Časopis NUR
Poštanski fah 431
11001 Beograd, Srbija
Tel.: 011/2660-386; 011/367-2564
Fax: 011/2666-980;
E-mail: nur@iran.rs

Reč glavnog i odgovornog urednika

Iranska kinematografija je manje-više poznata u svetu, uključujući i Srbiju, a iranski filmovi imaju svoje poštovaoce. Ipak, nedostajala je referenca i dokumentovan izvor na srpskom jeziku koji bi osvetlio njene različite aspekte. Sada, Kulturni centar IR Iran ima čast da prvi put, posvetivši jedan broj časopisa *Nur* ovoj tematici, delimično nadoknadi ovaj nedostatak.



U ovom uvodu želim da se u kratkim crtama osvrnem na iransku kinematografiju od njenih početaka, odnosno od 1930. godine, kada je snimljen prvi iranski film, do danas. U svom stogodišnjem postojanju iranska kinematografija je prošla kroz nekoliko perioda. Od 1930. do 1937. filmove su uglavnom u ime Irana snimali Parsi iz Indije. U periodu od 1937. do 1948. godine, iranski film je bio potpuno izolovan od nezavisne filmske produkcije, a u godinama nakon toga, sve do početka 60-ih godina, celokupna filmska aktivnost u Iranu bila je ograničena na snimanje *farsi filmova*, izraza koji se koristi za površne i trivijalne filmove. Početkom 60-ih godina, uz poziv i pomoć nekih državnih organizacija pahlavijskog režima, u festivalske programe je uključena jedna vrsta pseudointelektualnog filma pod nazivom *novi talas*, koji nije bio ništa drugo do pseudofilm koji se pejorativno pominje pod nazivom *filmska čorba*. Ipak, izdvojilo se nekoliko izuzetaka, uglavnom profesionalnih reditelja koji su u poslednjim godinama režima Pahlavi, kao i u postrevolucionarnoj iranskoj kinematografiji, snimili zapažena dela. Među najpoznatijima su bili Alija Hatami, Masud Kimijai, Darijuš Mehrdžui, Naser Tagvaji i Bahram Beizaiji, koji su ostavili značajan trag u ovom periodu.



Međutim, ovaj talas nije podigao iranski film iznad pseudointelektualne kinematografije i produkcije *farsi filmova*, te je 1978. godine ugašen. Iako je iranski film, pod uticajem revolucionarnih pokreta, od početka 70-ih godina započeo duboku transformaciju, pre revolucije bio je prepoznat kao političko-socijalni film. Mada film u Iranu nije napredovao kao druge umetničke forme i transformacije nisu bile usklađene sa svetskim filmskim promenama, Iranska revolucija je duboko uticala na oblikovanje iranskog filma, koji je igrao ključnu ulogu u političko-socijalnim događajima tog vremena.



Nadam se da će vas ovaj broj časopisa, dragi čitaoci i poštovaoci iranske kulture i umetnosti, upoznati sa različitim aspektima iranskog filma i pružiti vam korisne informacije. Želim da izrazim iskrenu zahvalnost gospodinu Aleksandru Dragoviću, istraživaču, prevodiocu i uredniku časopisa, na pripremi ovog broja. Takođe, želim da zahvalim i Centru za prevođenje i izdavaštvo Organizacije za kulturu i islamsku komunikaciju na podršci u objavljivanju časopisa *Nur*.

Amir Purpezešk, ataše za kulturu
Ambasade IR Iran u Beogradu

Reč autora

Iranska kinematografija: umetnost, istorija i emocija

Iranska kinematografija, jedan od najintrigantnijih aspekata svetske filmske umetnosti, nudi jedinstvenu mešavinu duboke duhovnosti, poetskog realizma i emotivne naracije. Od svojih skromnih početaka, preko prekretnice Islamske revolucije, pa sve do današnjih dana, iranski filmovi odražavaju bogatu kulturnu tradiciju i složene društvene dinamike. Ono što iranski film čini posebnim jeste njegova sposobnost da jednostavnim pričama, često vođenim životima običnih ljudi, istraži univerzalne teme ljudskog postojanja. Njegova originalnost i emotivna snaga osigurale su mu posebno mesto na svetskoj filmskoj sceni, dok su dela iranskih reditelja, poput Abasa Kijarostamija, Asgara Farhadija i Madžida Madžidija, osvajala najprestižnije nagrade na međunarodnim festivalima.



Islamska revolucija 1979. godine donela je transformativne promene u iransku umetnost i kinematografiju. Novi kulturni okvir podstakao je autore da istražuju složene moralne i duhovne teme, često kroz minimalističke i simboličke izraze. Umesto površnom glamuru, iranski filmovi su se okrenuli suptilnosti, etičkim dilemama i univerzalnim vrednostima, što je rezultiralo jedinstvenim filmskim izrazom koji je osvojio svet. Ovaj period ne samo da je prođubio kreativnu snagu iranske kinematografije, već je omogućio stvaranje filmova koji su na poetski način povezali tradiciju, religiju i savremene društvene izazove.



Popularnost iranskog filma nije zaobišla ni Srbiju, gde se od 1999. godine održava Festival iranskog filma. Ova manifestacija pruža publici priliku da uživa u remek-delima iranske kinematografije, ali i da bolje razume kulturu i umetnost koje stoje iza ovih nezaboravnih priča. Festival je postao značajan most između dve kulture, dodatno produbljujući interesovanje za iranski film u našoj zemlji.



U ovom izdanju časopisa *Nur* istražujemo ključne etape razvoja iranskog filma, od njegovog istorijskog konteksta do globalnog priznanja. Osim pogleda na značajne periode, poput *novog talasa* i *kinematografije svete odbrane*, osvrćemo se i na nezaboravne priče o „mudroj deci“, kao i na reditelje čija su dela osvojila srca publike širom sveta. Pozivamo vas na ovo putovanje kroz filmske priče koje su oblikovale ne samo iransku kinematografiju već i univerzalni jezik filma.

Aleksandar Dragović

فهرست مطالب

نشریه نور شماره ۸۶

۱۴۰۳

- | | |
|--------------------------------------|--|
| ۶۳ / کودکان خردمند سینمای ایران | ۲ / سخن مدیرمسئول |
| ۷۲ / فیلم‌های انیمیشن ایرانی | ۳ / سخن سردبیر |
| ۷۸ / کارگردانان برجسته ایرانی | ۵ / آغاز سینمای ایران |
| ۹۸ / فیلم‌های ایرانی که در | ۲۱ / سینمای ایران، پیش و پس از انقلاب اسلامی |
| جشنواره‌های بین‌المللی درخشیدند | ۴۰ / موج نو سینمای ایران |
| ۱۱۳ / جشنواره فیلم ایران در بلغراد، | ۴۷ / معروف‌ترین فیلم‌های |
| رویداد فرهنگی با سنت | موج نو سینمای ایران |
| ۱۱۶ / مهم‌ترین نهادهای سینمایی ایران | ۵۶ / سینمای دفاع مقدس |

نشریه فرهنگی، اسلامی نور

• مدیر مسئول: امیرپورپزشک، راین فرهنگی سفارت ج.ا. ایران در بلغراد • سر دبیر: آکساندر دراگوویچ •
ویراستار: اسپومنکا تریپکوویچ • صفحه بندی و آماده سازی برای چاپ: ماریو لامپیچ • چاپخانه: اسلوژبني گلاسنيك
• مطالب نشریه نور لزوماً نظر نمایندگی فرهنگی ج.ا. ایران در بلغراد نیست • اقتباس مقاله ها و تصاویر با ذکر منبع
مجاز می باشد • آدرس: صربستان، بلغراد، خیابان زننوگ یوناکا ۸ • تلفن: ۳۶۷۲۵۶۴ و ۳۸۶-۲۶۶۰-۱۱-۳۸۱+ • نمابر:
۳۸۱-۲۶۶۶۹۸۰-۱۱-۳۸۱+ • پست الکترونیکی: nur@iran.rs

Začeci iranske kinematografije

Drevna istorija

Ako bismo hteli da uđemo u trag prvim vizuelnim prikazima u iranskoj istoriji, onda bi nas to najverovatnije odvelo do bareljefa u Persepolisu (oko 500. godine pre nove ere), kao jednog od najranijih primera. Persepolis je bio ritualni centar drevnog kraljevstva Ahemenida. Kako navode Honor i Fleming, „figure u Persepolisu ostaju vezane za pravila gramatike i sintakse vizuelnog jezika”. Ovaj stil vizuelnog predstavljanja dostigao je

svoj vrhunac oko hiljadu godina kasnije, tokom vladavine Sasanida. Bareljef u Tag-e-Bustanu (zapadni Iran) prikazuje složenu scenu lova. Pokreti i radnje su artikulisani na sofisticiran način. Čak možemo videti i rodonačelnika filma izbliza: ranjenu divlju svinju kako beži iz lovišta (Omid, str. 19). Nakon arapske invazije i prelaska sa zoroastrizma na islam, u kome su vizuelni simboli izbegavani, persijska umetnost je nastavila sa svojim vizuelnim praksama. Persijske minijature su sjajni primeri takvih pokušaja. Namerni nedostatak



Ranjena divlja svinja, bareljef u Tag-e-Bustanu, zapadni Iran, 7. vek



Folio iz Tusijeveg dela *Ahlak-e Nasiri* (Nasirijeva etika): dečaci u školskom dvorištu čitaju i pišu. Mogulski period, oko 1595. g. Muzej Aga han, Lahor

perspektive omogućio je umetniku da u istom prostoru slike ima različite zaplete i podzaplete.

Veoma popularan oblik pripovedanja u Iranu bio je *parde-hani*, gde je narator, pokazujući ilustracije na platnu, pripovedao, tumačio i slavio određene događaje iz prošlosti. Drugi oblik ove umetnosti bila je *nagali*. Nagal (ili pripovedač) izvodio bi predstavu obično u tradicionalnim kafeajdzinicama kao glavnim mestima kulturne interakcije. Pripovedač, *nagal*, osim glumačkog talenta, morao je da bude dobar govornik, sa lepim glasom, koji se u velikoj meri oslanjao na svoju maštu kako bi u svom nastupu mogao da improvizuje u skladu sa povratnim informacijama koje je dobijao od publike i da dodaje originalnim pričama koje je prepričavao. Inspiraciju je uglavnom nalazio u slikama i predstavama postavljenim na zidovima na kojima

Nagal, tradicionalni pripovedač



su bile prikazane verske vođe, nacionalni heroji i epske ličnosti i koje je zatim uključivao u svoj narativ. Dominantne teme nagalija bile su epizode iz *Šahname* ili predanja o Aleksandrovoj potrazi za eliksиром života. Pozadinu pojave iranske kinematografije trebalo bi potražiti u ovom istorijskom kontekstu.

20. vek

Osamnaestog avgusta 1900. Mirza Ebrahim Han Akas Baši (1874–1915), zvanični fotograf na dvoru kadžarskog vladara Muzaferudina-šaha (kralj Persije 1896–1907) i prvi iranski fotograf, zabeležio je na celuloidu prizore iz realnog života. Prateći monarha tokom njegove prve posete Evropi, ovaj prvi iranski fotograf u Francuskoj se susreo sa „kinematografom“ (uređaj za projektovanje filmova), a u julu iste godi-



Monumentalna fotografija Muzaferudina-šaha Kadžara iz 1905. godine koju je uvećao dvorski fotograf Mirza Ebrahim Han

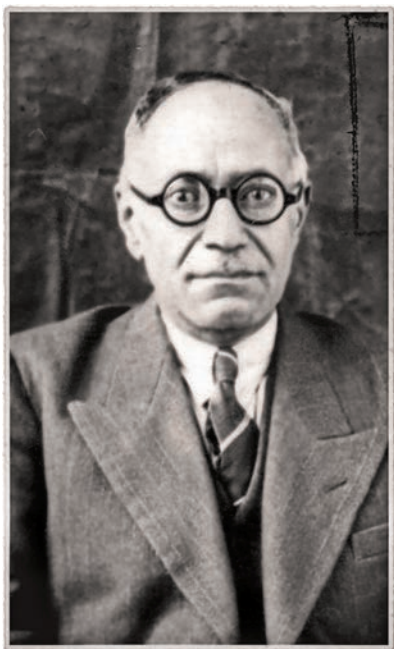


Mirza Ebrahim Han Akas Baši

ne boravio je u Parizu gde je u pratnji vladara posetio Svetsku izložbu. Na dan izložbe, vladar je naredio Akasu Bašiju da kupi svu opremu neophodnu za snimanje i prikazivanje filma na njegovom dvoru. Akas Baši je svoje prve slike snimio u Belgiji dok su prisustvovali Festivalu cveća. Ove slike su možda prvi etnografski snimci u istoriji iranske kinematografije, iako je njihova glavna svrha bila dokumentovanje šahove posete Evropi. Kao što vidimo, film je u Iran doneo kralj kao sredstvo zabave za pripadnike dvora.

Ebrahim Han Sahafbaši Tehrani takođe je dobio šahovu dozvolu da uveze filmski projektor iz Francuske, postavši domaćin prvih javnih projekcija u dvorištu svoje prodavnice u Ulici Lalezar u Teheranu pre nego što je u novembru 1904. godine otvorio prvi javni bioskop u Ulici Čerag Gaz (sada Amir Kabir), u kome nije bilo stolica i publika je morala da sedi na podu prekrivenom tepihom.

Kao treći pionir iranskog filma pominje se Han Baba Han Motazedi (1892–1977), student mašinstva, koji je živio u Parizu, gde je našao posao u filmskoj kompaniji što mu je omogućilo da nauči kako se ručuje filmskom kamerom i montira film.



Han Baba Han Motazedi

Po povratku u Iran 1916, Motazedi je doneo nešto filmske opreme (filmove, kameru, projektor i materijal za obradu). Ono što je počelo kao hobi, na kraju je postalo njegova profesija. Motazedi je postao i dvorski fotograf. Napravio je značajnu količinu filmskih snimaka za vreme vladavine dinastija Kadžar i Pahlavi. On je takođe zaslužan za organizovanje javne projekcije za žene pre 1920. Od kasnih 1920-ih, Motazedi je radio u iranskoj filmskoj industriji i postao jedan od najvećih vlasnika bioskopa tog vremena. Takođe je bio prvi koji je stranim filmovima dodao persijske međunaslove.

Nakon nekoliko godina stagnacije izazvane ustavnom revolucijom, kada je rad bioskopa prekinut, projekcije su ponovo započete 1912. godine uz pomoć Ardešira Hana (Iranca jermenskog porekla). Gafari, iranski istoričar filma, veruje da je Ardešir Han osmislio rad bioskopa kao organizovani posao. Prvi zvanični javni bioskop nazvan *Cinema Iran* počeo je sa radom

1926. godine u Teheranu. Do ranih 1930-ih bilo je nešto više od petnaest sala u Teheranu i jedanaest u drugim provincijama.

Godine 1925. mladi Jermenin Ovanes Ohanijan, ruski državljani, koji je studirao film u ruskoj Akademiji za film u Moskvi, vratio se u Iran. Ohanijan je ubrzo u Teheranu pokrenuo prvu filmsku školu. Za pet godina uspeo je da organizuje prvu sesiju škole koja je radila pod imenom Centar za obrazovanje filmskih umetnika. Kamen temeljac ove institucije bili su gluma i performansi, a ne filmska produkcija.

Posle pet meseci, uz nekoliko svojih diplomaca, Ohanijan je režirao svoj prvi iranski film, „Abi va Rabi” (1929). Film, koji je snimio Motazedi, sniman je nečujno na crno-beloj traci od 35 milimetara dugačkoj 1400 metara. Gafari navodi: „Ovaj film je kreiran direktno po uzoru na komične nastupe danskog para Pat i Patererson. Iranci su gledali [filmove] ovaj par mnogo puta u bioskopima i svideli su im se.” „Abi va Rabi” je dobro primljen i od kritičara i javnosti. Nažalost, jedina kopija filma izgorela je dve godine



Ovanes Ohanijan



Prizor iz filma „Abi va Rabi”

nakon prikazivanja u požaru u bioskopu *Majak*, jednom od prvih u Teheranu.

Do kraja drugog semestra, Ohanijan je započeo svoj sledeći projekat, još jednu komediju pod nazivom „Hadži Aga, filmski glumac”. Film govori o tradicionalisti koji je sumnjičav prema filmu, ali na kraju priče prepoznaje značaj filmske umetnosti. Film nije dobro prošao na blagajnama. Ne samo da je bilo tehničkih nedostataka, već je i snimanje prvog persijskog govornog filma (proizvedenog u Indiji) umanjilo njegove izgleda za profit. Posle neuspeha svog drugog filma, Ohanijan nije mogao da nađe podršku za dalje aktivnosti. Iz Irana je otišao u Indiju i nastavio akademsku karijeru u Kalkuti. Potom se vratio u Iran 1947, gde je sedam godina kasnije i umro.



Hadži Aga, filmski glumac

Drugi iranski režiser iste ere bio je Ebrahim Moradi. Kao član gerilskog pokreta (Ďangal) sa severa Irana tokom kasnih 1920-ih, mladi Moradi je sa ocem potražio azil u Sovjetskom Savezu. Moradi je nekoliko godina živeo u Rusiji, gde se upoznao sa tehničkim aspektima filma. Godine 1929. osnovao je filmski studio pod nazivom *Ďahan Nama* u Bandar Anzali, lučkom gradu na Kaspijskom moru. Moradi je počeo da snima svoj prvi film „Entegam-e-baradar” (Bratovljeva osveta) otprilike godinu dana kasnije. Do 1931. montirano je 1700 metara filma, ali nije

imao novca da dovrši svoj projekat. U potrazi za finansijskom podrškom Moradi se preselio u Teheran. Ipak, mladi reditelj nikada nije završio svoj prvi film. Za nekoliko meseci, međutim, započeo je novi projekat, „Bolhavas” (Pohotni čovek), melodramu objavljenu 1934. godine. Ovaj nem film, koji je dobio dobre kritike, bio je poslednja iranska dugometražna produkcija urađena u njegovim granicama do kraja Drugog svetskog rata.



Ebrahim Moradi



Godine 1933. iranska kinematografija je doživela značajnu prekretnicu sa produkcijom prvog zvučnog filma „Lorska devojka” u režiji Ardešira Iranija i Abdula Hoseina Sepente, koji je snimljen u Mumbaiu. Ovaj film je naišao na topao prijem i otvorio prostor za stvaranje mnogobrojnih drugih filmova. Međutim, niz političkih promena u Iranu od 1936. do 1948. godine, zajedno sa uticajima Drugog svetskog rata, doveo je do pada iranske kinematografije u nastajanju. Sepenta je snimio još četiri filma: „Ferdousi” (životna priča najslavnijeg epskog pesnika Irana,



Plakat za film „Lorska devojka”

1934), „Širin va Farhad” (klasična iranska ljubavna priča, 1934), „Češmhaje sijah” (Crne oči, priča o invaziji Nader-šaha na Indiju, 1935) i „Lejla va Mađnun”, istočnjačku ljubavnu priču sličnu „Romeu i Juliji” (1936). Svi njegovi filmovi veličali su staru iransku kulturu ili govorili optimistično o budućnosti modernog Irana.



Plakat za film „Širin va Farhad”



Plakat za film „Lejla va Mađnun”

Važno je napomenuti da tokom ove ere film još nije postao široko dostupan medij u Iranu. U njemu su, zbog ograničenog broja bioskopskih sala u Teheranu i većim gradovima, prvenstveno uživali elita i povlašćeni članovi društva. Osim toga, nije postojao poseban umetnički pokret među filmskim producentima, sa izuzetkom Abdulhoseina Sepante čija su se dela istakla po ugrađivanju drevnih iranskih književnih elemenata. U većini slučajeva, iranski

filmovi su bili adaptacije ili imitacije stranog filma.

U godinama nakon 1943, pejzaž filmskog stvaralaštva u Iranu doživeo je značajan rast i transformaciju. Ova ekspanzija je pripisana osnivanju mnogobrojnih filmskih kompanija od strane raznih investitora i rastućoj popularnosti bioskopa u široj javnosti. Nažalost, u ovom periodu došlo je do pomeranja ka davanju prioriteta finansijskoj dobiti i profitu u proizvodnji populističkih i površnih filmova, što će postati dominantan trend u filmskoj industriji.

Značajne ličnosti iranske kinematografije tokom ove ere jesu Esmail Kušan, Hušang Kavousi i Faroh Gafari. Esmail Kušan je odigrao ključnu ulogu u oblikovanju mejnstrim iranske kinematografije, koja se često naziva *film farsi* (persijski filmovi). On je 1947. godine, po povratku iz Nemačke u Iran, doneo dva evropska filma koje je u studiju u Istanbulu sinhronizovao na persijski. Komercijalni uspeh ovih filmova povećao je njegovo zanimanje za lokalnu filmsku industriju. Ubrzo je sa nekoliko rođaka i prijatelja osnovao *Mitra film*. Prva igrana produkcija ovog studija bila je „Oluja života“ (1948), kritička društvena drama koju je režirao Ali Dariabegi, pozorišni reditelj/glumac, koji nije imao iskustva u snimanju. Film je bio totalni promašaj na blagajnama i nije dobio pohvale kritičara. Uprkos povlačenju nekoliko partnera iz kompanije, Kušan nije odustao i iste godine je snimio svoj drugi film. Ovoga puta je sam snimao i režirao film. „Amirovo zatočeništvo“ je zabeležilo relativno bolji uspeh, što je ohrabrilo Kušana da nastavi svoju karijeru kao filmski stvaralac. Konačno, nakon još jednog razočaravajućeg odgovora u postprodukciji od strane Varijete bahar (Festival proleća, 1949), Kušan je snimio svoj revolucionarni film „Šarmsar“ (*Stidljiv*, koji je počeo da se prikazuje 1950. godine). „Šarmsar“ je snimljen u okviru Kušanove nove kom-



Esmail Kušan



Logo kompanije Pars film

panije – *Pars film*. Ovaj romantični mjuzikl sa ženom kao glavnim likom govori o seoskoj devojci koja završava u gradu nakon što ju je zaveo čovek iz grada. Ali ubrzo se oporavlja od šoka i koristi svoje talente da postigne slavu i bogatstvo, a zatim se vraća u svoje selo. Glavni lik filma tumačila je Delkeš, popularna pevačica tog vremena čije pojavljivanje je garantovalo finansijski uspeh filma.

Najava promena

Sve do kasnih 1950-ih i ranih 1960-ih, iranska kinematografija sastojala se od klišetiranih melodrama i mjuzikla. Pod šahom Mohamedom Rezom Pahlavijem, Teheran se hvalio velikim filmskim festivalom i komercijalnom industrijom sa produkcijom sedamdeset filmova godišnje; međutim, filmovi koji su kritikovali stanje u društvu bili su strogo cenzurisani ili potpuno zabranjeni. U eri koju definišu levičarske političke ideologije, nacionalizmi trećeg sveta i novi umetnički pokreti,

grupa mladih iranskih filmskih stvaralaca krenula je na putovanje koje je iniciralo novi filmski pokret usklađen sa novim filmskim trendovima i političkim ideologijama širom sveta. Mnogi od ovih mladih filmskih stvaralaca stekli su obrazovanje u filmu, umetnosti ili drugim oblastima izvan Irana. Sohrab Šahid Sales (1943–1998) studirao je film u Beču i Parizu; Kamran Širdel (r. 1939) studirao je arhitekturu i urbanizam na Univerzitetu u Rimu, film na *Centro Sperimentale di Cinematografia* u Italiji, i radio je pod mentorstvom reditelja kao što su Nani Loj (1925–1995) i Mikelanđelo Antonioni dok se bavio italijanskim neorealizmom; Darijuš Mehrđui (r. 1939) studirao je na Odseku za kinematografiju na UCLA pod instrukcijama reditelja kao što je Žan Renoar (1894–1979); Ferejdun Rahnema je studirao i pisao poeziju u Francuskoj; Parviz Kimijavi (r. 1939) takođe je studirao film i fotografiju u Francuskoj. Ovaj umetnički i politički orijentisan filmski trend u to vreme se smatrao „alternativnim filmom” – takođe je prepoznat i kao iranski predrevolucionarni film *novog talasa*. Iako utemeljeni na iranskim tradicijama i iskustvima, filmovi alternativne kinematografije mogu se smatrati lokalno-kosmopolitskim zbog svog angažovanja u globalnim ideološkim tokovima i

umetničkim trendovima. Filmski režiseri ovog alternativnog pokreta izneli su svoje kamere na ulice (i fizički i metaforički) i snimili iransku svakodnevicu u umetničkim i međunarodno dokazanim oblicima koji su govorili o lokalnim i globalnim strepnjama tog perioda.

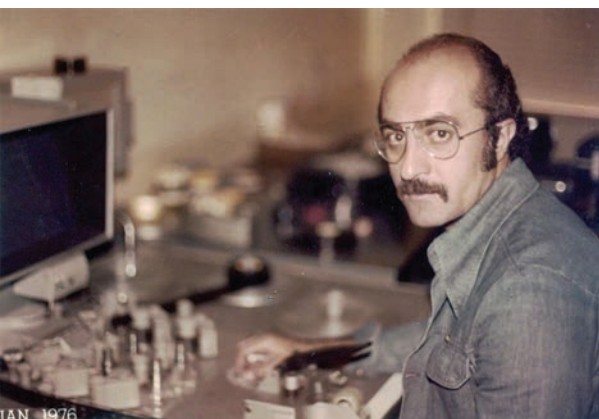
Prethodnica *novog talasa*

„Južno od grada” (*Dunub-e Šahr*, 1958), u režiji Faruka Gafarija, bio je jedan od najranijih filmova koji je napravio distinkciju između *filma farsi* i *alternativnih filmova*.



Plakat za film „Dunub-e Šahr” (Južno od grada)

Film „Južno od grada” oslanjao se na neke elemente popularnog filma, a istovremeno se distancirao od njih zauzimajući više neorealistički pristup prema društvenim pitanjima kao što su moralni raspad i nezaposlenost u urbanoj sredini. Režiser je mnoge scene filma snimio na stvarnim



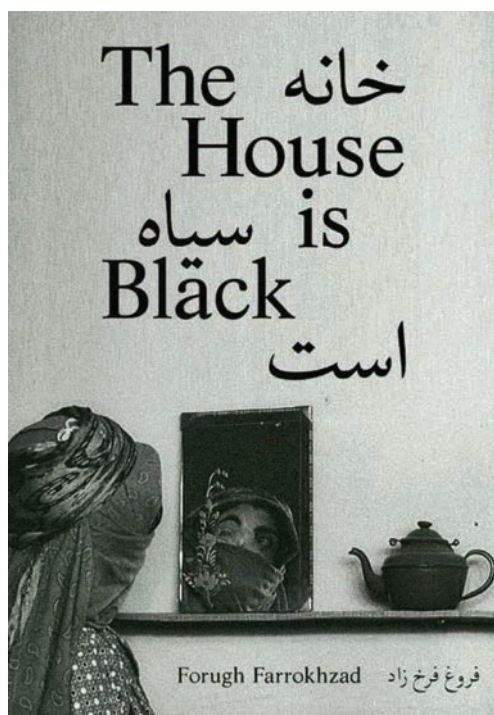
Kamran Širdel

lokacijama na jugu Teherana, koje su doprinele urbanoj atmosferi filma i dočarale siromaštvo povezano s ovim krajem. Vlada je zabranila film nakon nekoliko projekcija da bi ga ponovo vratila na repertoar 1964. godine pod naslovom „Takmičenje u gradu“. Da bi ga prikazao, Gafari je morao ponovo da montira film i da uključi nove scene pevanja i plesa kako bi fokus pažnje odvratio sa osiromašenog kvarta u kojem je film snimljen i usmerio ga ka nadmetanju dvojice muškaraca za žensku naklonost.

Nakon ranih filmova, kao što je „Južno od grada“, 1960-e su bile formativna dekada za kristalizaciju alternativnog filma. Na primer, „Hane sijah ast“ (*Kuća je crna*) Forugh Farohzad iz 1962. godine daje neo-realistički prikaz zajednice gubavaca u bolnici *Baba-Bagi* u Tabrizu. Naručen od Društva za pomoć gubavcima, u produkciji alternativnog reditelja Ebrahima Golesta-

na, dokumentarni film je poetski filmski esej čiji je cilj da humanizuje zaboravljenu i marginalizovanu zajednicu. Počevši od snimaka izbliza mladih gubavaca, film primorava gledaoca da se suoči sa brutalnom stvarnošću ljudi obolelih od ove zarazne bolesti koja se obično javlja kod siromašnog dela populacije u urbanim sredinama. Urezujući deformisana lica svojih subjekata na celuloidnu traku i u svest gledalaca, Farohzad podstiče svoju publiku da se seti krhkosti ljudskog tela i odgovornosti društva prema najugroženijima. Njena poezija, koju ona recituje kao zvučnu podlogu za scene iz svakodnevnog života u koloniji gubavaca, stavlja u prvi plan njenu perspektivu i bedi gubavaca daje izraz ističući njihove snove o ozdravljenju. Efikasnom upotrebom svetla i pokretnih snimaka, Farohzad otvara gledaocu osećanje lepote kojeg je zajednica gubavaca konvencionalno lišena. „Guba nije neizlečiva bolest“, navodi narator, pozivajući gledaoca na borbu u humanističkom duhu.

Slično Farohzadinom dokumentarnom filmu „Kuća je crna“, Širdelova tri socijalna dokumentarca snimljena 1960-ih takođe su se bavila životima marginalizovanih društvenih slojeva. U svojim kasnim tinejdžerskim godinama, Kamran Širdel se preselio u Italiju da bi nastavio obrazovanje: prvo je studirao arhitekturu na Univerzitetu u Rimu, a zatim film u *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Filmski zanat učio je kod poznatih reditelja, kao što je Nani Loj, i okoristio se o živahnu filmsku kulturu u Italiji posle Drugog svetskog rata, obeleženu doprinosima Mikelandela Antonionija, Pjera Paola Pazolinija i Roberta Roselinija. Kada se sredinom 1960-ih vratio u Iran, Širdel je skoro odmah dobio posao u Ministarstvu kulture i umetnosti, za koje je trebalo da snimi seriju dokumentarnih filmova o humanitarnom radu Ženske organizacije (*Sazman-i Zanan*). Podstaknuti kinematografskim idiomom italijanskog



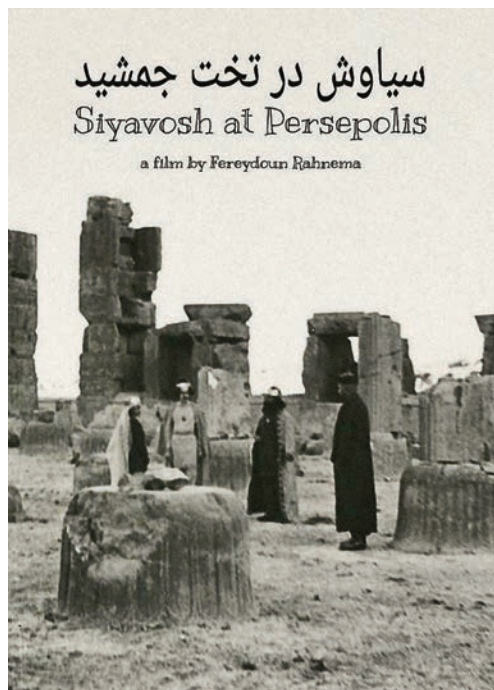
Plakat za film „Hane sijah ast“ (*Kuća je crna*)

neorealizma, Širdelovi dokumentarci su pružili socrealistički prikaz svakodnevnog života koji je direktno doveo u pitanje državnu politiku i napore Organizacije i tako se suočio sa cenzurom.

Godine od 1967. do 1969, značajne u globalnim društvenim i političkim pitanjima, bile su ključne za novi pokret iranske kinematografije. Već u filmu „Sijavaš u Persepolisu” (1967) Fariduna Rahname osećaju se znaci koji najavljuju promene u filmskom stvaralaštvu. Koncept suprotstavljanja stvarnosti i fikcije, konkretnog i imaginarnog, koji je karakterisao neke od Širdelovih ostvarenja, takođe je zauzeo centralno mesto u filmovima Fariduna Rahname. „Sijavaš u Persepolisu” zasnovan je na epskoj priči o mitskom junaku Sijavašu iz Ferdosijevog epa „Šahname” (*Knjiga o kraljevima*). U „Šahnami” Sijavaš je princ ratnik koji pokušava da donese mir u Iran, zemlju kojom vlada njegov otac. Kao žrtva laži i planova koje je po-

krenula njegova maćeha, Sijavaš je stavljen na test vatre kako bi dokazao svoju nevinost. Pošto je izašao živ iz vatre, Sijavašu je poveren zadatak da se upusti u bitku sa zemljom Turanaca. Nakon svađe sa ocem zbog mirovnog sporazuma koji je ponudio kralj Turana, Sijavaš beži u Turan i ženi se tamošnjom princezom. Dok se tamo skrivao, izaziva ljubomoru nekih članova kraljevske porodice, što na kraju dovodi do njegovog pogubljenja. Rahnamin film je snimljen u ruševinama Persepolisa, izveden bez mnogo glamura i slave. Sa snimcima u dokumentarnom stilu, modernim plesom i turistima koji posećuju ruševine, Rahnama briljantno meša činjenice i fikciju kako bi aludirao na pseudoistorijsko poreklo jedne nacije. Rušenjem vremenskih granica, film donosi prošlost u sadašnjost kako bi Sijavaša učinio relevantnim za današnje Irance. Poruka je još snažnija kada se ima u vidu to da se film pojavio 1967, iste godine kada se Mohamed Reza-šah krunisao na raskošnoj ceremoniji u Teheranu. Na neki način, pokazalo se da je Mohamed Reza-šah daleko od divnog i pravdi nastrojenog Sijavaša iz Ferdosijevog epa.

Sledeći formativni film koji je jasnije označio konture novotalasnog pokreta bio je „Kejsar” (Masud Kimijai, 1969), koji je na sličan način crpao trendove iz *filma farsi* kako bi se pozabavio strepnjama koje su zahvatile iransku nižu klasu. „Kejsar” priča o čoveku zarobljenom u tranzicionom društvu koje se kreće između modernih vrednosti i tradicionalnoporodičnog morala. Po dolasku u Teheran iz ekonomski naprednog Abadana, centra proizvodnje nafte, gde je zaposlen, Kejsar otkriva da je njegova sestra izvršila samoubistvo nakon što je silovana, a brat ubijen braneći sestrinu čast. On ne vidi nikakav drugi izbor nego da preuzme stvari u svoje ruke. Saznavši imena počinilaca zločina, Kejsar na gotovo epski način osvećuje sestru i



Plakat za film „Sijavaš u Persepolisu”



Masud Kimijai i plakat za film „Kejsar”

brata, kao i zaboravljenu nižu klasu. Film-ski kritičari su „Kejsar” hvalili zbog njegovog predstavljanja „slepih pobuna i sveprisutnih čorsokaka” u mračnom donjem delu iranske konzervativne niže klase. Uprkos uspehu na blagajnama, Hušang Kavusi je osudio film zbog povezanosti sa *farsi filmom* u prikazivanju tradicionalnih kafečajdzinica, kupatila, scena borbi i folklora. Međutim, bez obzira na takve kritike, „Kejsar” je na filmsko platno izveo odbaćenu zajednicu koja je tražila utehu u

tradicionalnim vrednostima da bi se borila protiv uništenja koje je donelo moderno vreme.

Najpoznatiji film ovog perioda bio je „Krava” (1969) Darijuša Mehrđuija, zasnovan na kratkoj priči Golam-Husaina Saidija, levičarskog pisca i psihijatra. U vreme kada su pastoralni život i nepotkupljivost seljaka romantizovali i alternativni i popularni filmski stvaraoci kao reakcija na brzu urbanizaciju i rastuće društvene podele, poetski pesimizam „Krave” koji prikazuje život na selu bio je subverzivni čin protiv Pahlavijevih tvrdnji o napretku i modernizaciji. Film govori o Mašu Hasanu, siromašnom seljaku koji živi u zabačenom i siromašnom kraju, koji se potpuno oslanja na jednu kravu kao sredstvo za život. Misteriozna smrt krave izaziva psihotičnu epizodu u kojoj Maš Hasan gubi kontakt sa stvarnošću – granica između čoveka i životinje poremećena je i Maš Hasan se pretvara u kravu. Prikazan na filmskim festivalima u Berlinu, Kanu i Moskvi, film je dobio priznanje zbog kritike kapitalizma i imperijalizma i njihovih otuđujućih efekata. Odsustvo krave, prema Mehrđuiju, dovelo je do urušavanja granice između zaljubljenog i voljenog, ili signaliziralo povratak u „majčinu utrobu”.



Omot gramofonske ploče sa muzikom iz filma „Kejsar”



Plakat za film „Krava” i prizor iz filma

U tom smislu, transmutacija Maša Hasana može se smatrati putovanjem ka „savršenstvu” i „transcendenciji”, ili pomeranjem ka „samopouzdanju” za spasenje – suštinski nacionalističkim odgovorom trećeg sveta na imperijalizam.

Što je iransko nezadovoljstvo šahovim režimom postajalo izraženije, i filmovi su sve upadljivije postajali usklađeni sa politikom, a ponekad i verom. Kako su politički aktivizam i protesti bujali na ulicama Teherana, filmovi su postajali sve revolucionarniji, a ponekad puni religioznih prizvuka u skladu sa verskim osnovama revolucionarnog aktivizma. „Tangsir” (1974), „Visoke senke vetra” (1978) i „O. K. gospodin” (1979), bili su neki od filmova koji su percipirali kolektivni strah i revolucionarni duh svog doba. Zasnovan na istoimenom romanu Sadika Čubaka, „Tangsir” Amira Naderija prikazuje bitku Zaira Muhameda, poštenog veterana iz grada Tangistana u provinciji Bušer, protiv korumpirane bogate elite u južnom Iranu. Hrabri postupci Zaira Muhameda inspirišu i druge seljane da se dignu i zatraže pravdu od seoskog plemstva u obliku filmske pobune.

Film „Visoke senke vetra” Bahmana Farmanara takođe govori o mladiću u jednom selu koji se bori protiv nepravde,

ovog puta nametnute kultom koji je sâm stvorio.

Do kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih, filmovi iranskih alternativnih filmskih stvaralaca prikazivani su na istaknutim međunarodnim filmskim festivalima kao što su Kan, Berlinale i Međunarodni filmski festival u Teheranu. Hvaljeni i priznati od filmskih kritičara, neki od njih su osvojili i međunarodne nagrade. Mehrđuijeva „Krava”, „Tađrobe” (Iskustvo, 1973) Abasa Kijarostamija, Bejzaijev „Stranac i magla” (1974) i „Princ Ehtedžab” (1974) i „Visoke senke vetra” Bahmana Farmanara prikazani su u Kanu, dok su „Običan događaj” (1974) i „Mrtva priroda” (1974) Sohraba Šahida Salesa i Kimijavijeva „Kamena bašta”



Prizor iz filma „Stranac i magla”



Prizor iz filma „Princ Ehtedžab“



Prizor iz filma „Običan događaj“

(1976) prikazani na festivalu Berlinale. Povezanost iranskih filmova sa globalnim umetničkim filmovima nije prošla neapaženo, što je navelo britanskog filmskog kritičara Džona Džileta da uporedi alternativne filmove Irana sa filmovima Fran-
soa Trifoa i Akire Kurosave. Zaista, u očima međunarodnih filmskih kritičara, dela Šahida Salesa podsećala su na Trifoa, Mehrđujevi filmovi su bili poređeni sa Luisom Bunjelom, dok se za filmove Par-
viza Kimijavija, kao što je film „Mongoli“ (1973), smatralo da su u dosluhu sa Go-
darovim filmovima. Ovaj film alegorijski predstavlja kulturni imperijalizam televi-
zije koji upoređuje sa invazijom Mongola. Prateći „kombinatorni duh“ koji je Ferej-
dun Rahnema podsticao krajem 1960-ih,



Prizor iz filma „Kamena bašta“



Plakat za film „Mongoli“

iranski filmski stvaraoci bavili su se delima istaknutih međunarodnih filmskih stvaralaca i stavljali u prvi plan iransko iskustvo – problem koji je bio zasnovan na domaćim uslovima i međunarodnoj politici.

Novo kulturno, političko i ekonomsko okruženje od sredine šezdesetih do kasnih sedamdesetih stvorilo je jedinstvenu nacionalnu kinematografiju koja ima korene u iranskom poimanju umetnosti, književnosti i kulture

Nakon revolucije, od 1978. do 1983. godine iranska kinematografija je doživela duboku kulturnu promenu zbog nepostojanja uspostavljenih propisa o snimanju filmova. Novi zakoni su osmišljeni i sprovedeni u skladu sa principima Islamske Republike. U godinama posle 1983. uspostavljeni su propisi o snimanju filmova kako bi se uskladili sa postrevolucionarnim miljeom. Umetnički rast filmskih stvaralaca iz 1970-ih, kao što su Abas Kijarostami, Bahram Bejzai, Masud Kimijai i Darijuš Mehrđuji pozitivno je uticao na putanju iranske kinematografije. Napravili su izuzetna dela koja su stekla međunarodno priznanje i priznanja kritike. Tokom ovog perioda, nova generacija filmskih stvaralaca, uključujući Ebrahima Hatamikiju, Madžida Madžidija i Abolfazla Džalilija, donela je u svet filmskog stvaralaštva svoja različita interesovanja. Kroz posvećenost i rigorozno proučavanje, oni su vešto ugradili nijanse ove umetnosti u svoj rad, igrajući uticajne uloge tokom ove transformativne ere. Pored toga, dosledna godišnja organizacija najmanje jednog međunarodnog filmskog festivala, posebno Međunarodnog filmskog festivala *Fadžr*, koji se održava tokom persijskog meseca bahman u Iranu, odigrala je ključnu ulogu u negovanju interesovanja za film kod mlađe generacije. Ovaj festival je takođe

značajno doprineo napretku kinematografske umetnosti.

Kasnih 1980-ih, iranska kinematografija privukla je međunarodnu pažnju filmovima kao što su „Bašu, mali stranac“ (Bahram Bejza'i, 1986) i „Gde je kuća mog druga?“ (Abas Kijarostami, 1987), stavljajući iranski film na svetsku mapu kinematografije prvi put od „prve generacije“ novog talasa kasnih 1960-ih godina prošlog veka. Priznanje stečeno na međunarodnim filmskim festivalima simptomatično je za globalni uspeh nove iranske kinematografije, što se može primetiti iz nekoliko faktora. Osim ovoga, jedinstveni status autora poput Abasa Kijarostamija, koga su američki kritičari u *Filmskom komentaru* izabrali za najznačajnijeg režisera decenije i koji je poštovan kao autor međunarodnog ugleda, potpuno učvršćuje statusnu renesansu iranske kinematografije u kasnim 1980-im kao više od prolaznog hira. Njen status je nastavio da raste uzdigavši se do jedne od najistaknutijih nacionalnih kinematografija.



Prizor iz filma „Bašu, mali stranac“

Međunarodno širenje novog iranskog filma dobilo je u zamahu kasnih 1980-ih i nastavilo se tokom 1990-ih i dalje. Jedan od primarnih podsticaja bio je Kijarostamijev

film „Gde je kuća moga druga?“ koji je na Filmskom festivalu u Lokarnu 1989. osvojio pet nagrada.



Prizor iz filma „Gde je kuća moga druga?“

Tri godine kasnije, Kijarostami ne samo da je dočekaao da je njegov „I život ide dalje“ (1992) proglašen za najbolji u sekciji *Izvestan pogled* u Kanu, već je i ovenčan Nagradom Roberto Roselini za životno delo. Od tada, Kijarostami će postati redovan autor filmskih festivala širom sveta, a uskoro će mu se pridružiti i drugi predstavnici novog iranskog filma, kao što je Džafar Panahi, koji je radio kao njegov asistent režije u filmu „Kroz maslinjake“ (1994), i po

Kijarostamijevom scenariju režirao filmove „Beli balon“ i „Grimizno zlato“. Panahi je razvio sopstveni stil u kome pokazuje goruću brigu zbog društvene nepravde i osvojio je nagrade na festivalima u Kanu, Veneciji i Berlinu.

Mohsen Mahmalbaf, čija je karijera bila isprekidana naglim stilskim i ideološkim promenama, još je jedan od poznatih autora koji je izašao iz iranskog novog talasa. I on je osvojio mnoštvo nagrada, na šta je možda uticala promena smera ka samorefleksivnijim filmovima po ugledu na Kijarostamija, za koga je odigrao malu ulogu u „Krupnom planu“ (1990). Godine 1996. u svom domu je zajedno sa članovima porodice i prijateljima kao studentima osnovao *Mahmalbaf Film House*, filmsku školu i produkcijsku kompaniju. Pod njegovim vođstvom, njegova ćerka Samira je sa samo 18 godina pokazala rediteljski talenat snimivši „Jabuku“ (1998), film s kojim je obišla mnoge festivale, da bi sa sledećim filmom, „Crne školske table“ (2000), osvojila nagradu žirija u Kanu.



Plakat za film „I život ide dalje“



Plakat za film „Crne školske table“

U to vreme, iranska kinematografija je već stekla međunarodni ugled, a rad ove četvorice reditelja odigrao je ključnu ulogu u privlačenju širokog auditorijuma, od festivala do mejnstrim publike. Globalno tržište je bilo iznenađeno otkrićem da Iran, kao zemlja teokratskog karaktera, proizvodi takve poetske i humanističke filmove. Odatle se mogu postaviti mnoga pitanja o ovom uspehu iranske kinematografije i karakteristikama koje su je učinile tako prepoznatljivom. Postoje li estetske ili tematske sličnosti u ovim filmovima i koji uticaji i motivacija stoje iza njih? Da li postoji nešto poput stilskog potpisa i načina mišljenja koji je karakterističan za *novi talas* i provlači se kroz ove filmove, i na koji način bi mogao biti odgovoran za njihov pozitivan prijem na festivalima i od stručnjaka i kritičara? Ograničavajući se na filmove Kijarostamija, Mohsena i Samire Mahmalbaf i Panahija, ovaj prikaz nužno izostavlja mnoge druge režisere podjednako vredne proučavanja (poput Bejzajija, Banijetemad ili Naderija), ali ovo četvoro sineasta zapravo su najistaknutiji i međunarodno priznati predstavnici *novog talasa*. Iako se njihovi filmovi razlikuju i u nekim elementima su u kontrastu, ovaj rad će pokušati da iden-

tifikuje teme i karakteristike koje se ponavljaju u njima i da proceni faktore koji su uticali na njihovo oblikovanje.

Od 1987. do 1997. godine, kinematografija iranskog novog talasa dobila je impresivno priznanje širom sveta sa filmovima kao što su „Deca neba“, koji je bio nominovan za Oskara, ili „Ukus trešnje“ koji je osvojio Zlatnu palmu

Međunarodni filmski kritičari su prepoznali intelektualni i isprepleteni izraz nacionalnog identiteta i humanizma utkan u iranske filmove

Nakon Iranske revolucije, iranska kinematografija je napravila neobičnu i uspešnu tranziciju od predrevolucionarnog *farsi filma* u autentičan kulturni pokret ne samo u zemlji već i u širem regionu. Uprkos značajnim međunarodnim pritiscima, iranska kinematografija je dosledno izazivala duboko poštovanje i priznanje.



Iranska kinematografija, pre i nakon Islamske revolucije

Pobeda Islamske revolucije u Iranu u februaru 1979. godine nije bila samo politički događaj već je transformisala iransko društvo u različitim kulturnim, umetničkim, društvenim, ekonomskim i drugim aspektima i podelila ga na pre i posle. Prateći ovu evoluciju, postrevolucionarni film je pronašao fundamentalne razlike u odnosu na predrevolucionarni u pogledu strukture i teme i krenuo je drugim putem. Putem koji je, bez obzira na uvažavanje filmskih autora i njihovog zalaganja za delovanje i opstanak ove umetnosti-industrije u Iranu, na različite načine vodio ka napretku i bio standardan nosilac uspostavljanja uzvišenog i dostojanstvenog filma za razliku od često vulgarnih i površnih ostvarenja tokom ere *filma farsī*.¹

Smrt predrevolucionarne kinematografije i pahlavijske ere već se dogodila i pre same revolucije i njene pobeđe, a čak je i zvezda poput Fardina, zajedno s drugim aktivistima, producentima i emiterima iranske kinematografije priznala njen neuspeh i upozorila na njega. Čak ni publika koja je dve decenije odlazila u bioskopske sale ispunjene glamurom persijskih filmova, isključivo komercijalno-za-

bavnog tipa, gde je uz grickalice, cigarete i sendviče provodila sate smejući se, lijući suze i uzbuđujući se, više nije tolerisala takve površne, lascivne i ignorantske stereotipe i tražila je različite i drugačije filmove. Ljudi koji od sredine 50-ih pa nadalje u filmovima nisu mogli da vide sebe i društvo u kojem žive, bili su umorni od *farsi filmova* i filmske industrije pod režimom Šaha i bila im je potrebna filmska revolucija. Iranska kinematografija se uglavnom bavila vulgarnim filmovima i privlačenjem publike na najpovršniji mogući način, ili je bila daleko od briga ljudi. Jedno od najvažnijih dostignuća kinematografije nakon pobeđe Islamske revolucije bilo je suočenje nacije sa sobom i sa svojim problemima i problemima na filmu. Ključna rečenica imama Homeinija, vođe Islamske revolucije Irana, na samom početku suštinske transformacije zemlje koja glasi: „Mi nismo protiv kinematografije, mi smo protiv prostitucije“, osim samopouzdanja i nade koje je dala filmskim umetnicima i podstakla ih da nastave sa svojim aktivnostima i prevaziđu situaciju straha, ukazuje na suštinsku razliku između filma pre i posle revolucije. Put koji je išao od imama Homeinija do vrhovnog vođe revolucije sredinom 80-ih, praćen parolom da je „ključ napretka zemlje u rukama filmskih umetnika“, verno odražava ulogu, položaj i visok status kinematografije posle revolucije.

Nakon pobeđe Islamske revolucije, filmska umetnost je redefinisana. Možda neki stručnjaci prve promene i transformacije posle revolucije i taj višegodišnji

1 *Persijski film* je termin kojim se označava iranska kinematografija pre Islamske revolucije. Reč je o filmovima lošeg kvaliteta, uglavnom kopiranim iz bolivudske kinematografije i sa lošim zapletima, najčešće aranžiranim plesom i pevanjem. Nakon Iranske kulturne revolucije *persijski film* je potisnut strožim zakonima o odnosima između muškaraca i žena, kao i verskim protivljenjem sadržaju filmova. Potiskivanje ovog žanra podstaklo je novi talas modernih filmova u iranskoj kinematografiji. Termin *film farsī* skovao je iranski filmski kritičar Hušang Kavusi.

prelazni period mogu nazvati ponovnim pronalaženjem točka u iranskoj kinematografiji, međutim, kada vidimo plodove i pozitivne rezultate ove kulturne transformacije, smatramo da su ti početni pokušaji i greške bili neophodni. Za promenu pristupa bilo je potrebno promeniti i ispraviti spoljašnji izgled kinematografije u celini, a istovremeno su preduzeti koraci i za druge sadržinske i strukturne promene. Jedan od najvažnijih koraka bila je promena atmosfere i teme samih filmova. Postrevolucionarna kinematografija se odrekla i onih umetničkih i pseudointelektualnih filmova koji nisu imali nikakav odnos sa narodom i koji su pravljeni samo da bi se svideli pojedinim kritičarima. Ali ono čime se trebalo ozbiljnije pozabaviti bio je *film farsi*, koji se uvek fokusirao na seksualna pitanja i zabavu, golotinju, ples i pevanje; čak i ako je pokretao pitanja o viteštvu, plemenitosti i kritikovanju više i pohvali siromašne klase, bio je veoma površan i nikada nije ozbiljno zaživeo.

Ti obmanjujući spoljašnji elementi za privlačenje publike ukinuti su i zamenjeni scenarijima o ljudima i za ljude, a onaj isključivo komercijalni i zabavljački film, koji je koristio sve moguće trikove da privuče publiku i poveća prodaju na blagajnama, pretvorio se u film koji je u svim svojim oblicima cenio i poštovao vrednosti i integritet ljudi i društva. Posebno – na žene i ženske zvezde nije gledao kao na sredstvo za privlačenje gledalaca i nije ih komercijalno zloupotrebljavao, zajedno sa revolucijom i kulturnim i društvenim promenama promovisao je poštovanje i njihovo dostojanstvo. Pojavile su se religiozne, gnostičke i moralne teme, kojima nije bilo mesta u filmovima pre revolucije, i povele publiku ka duhovnim temama i ka onima koje zahtevaju promišljanje.

U godinama nakon pobede revolucije nastali su veličanstveni i neprolazni filmovi, kakvi se u kinematografiji pre re-

volucije nisu mogli zamisliti – moralni, alternativni i umetnički film, koji je dao identitet iranskoj kinematografiji, nešto što je potpuno izostajalo u filmovima stranih i tuđinskih produkcija, koji nisu imali nikakvu vezu s iranskom i islamskom kulturom. Nakon pobede revolucije, iranska kinematografija postala je prepoznatljiva i priznata, tako da je u regionu i svetu imala i ima da kaže ozbiljne stvari, a svetska bioskopska publika, umesto komercijalnog i bučnog holivudskog filma, mogla je da potraži utočište u njenom bezbednom, mirnom, humanom i moralnom zagrljaju. Bez obzira na tematsku razliku, atmosfera postrevolucionarnih filmova postepeno je postajala modernija i profesionalnija, u skladu s razvojem svetske kinematografije. Sve ovo zajedno doprinelo je tome da kinematografija koja je pre revolucije posrnula ponovo oživi, a igrani, kratki i dokumentarni filmovi, animacije i umetnička i eksperimentalna dela procvetaju i da, ceneći vrednosti, kod publike stvore osećanje zadovoljstva, a u društvenom tkivu ostave pečat kulture i pri svemu tome svetu prenesu univerzalnu poruku.

Raznovrsnost žanrova

Ako zanemarimo umetničke napore i nekoliko izuzetnih filmova velikih filmskih stvaralaca u predrevolucionarnoj kinematografiji koji podstiču na razmišljanje i vredni su poštovanja, generalno gledano, u toj epohi je postojao jednožanrovski film. Reč je o filmovima kojima se u stvari i ne može odrediti specifičan žanr budući da su najvećim delom takve kinematografije dominirali površni i vulgarni filmovi pod imenom *film farsi* (persijski film). Reč je o filmovima sa jednolinijskim scenarijem zčinjenim svim vrstama seksualnih, plesnih i vokalnih začina i sa predimenzioniranim emocijama, koji su nastojali da privuku publiku i dobro zarade.

U istoj grupi nalazili su se i takozvani umetnički i pseudointelektualni filmovi, koji su, takođe, imali posebnu formu i nisu bili žanrovski kategorisani. Dakle, uz takvu jednožanrovsku prepreku, zapravo bez žanra, pojava Islamske revolucije i kulturnoumetničke promene pomirile su iransku kinematografiju sa različitim žanrovima i vrstama filmskog stvaralaštva. Iz dubine ove kinematografije komedija je, daleko od skardnog i vulgarnog metoda i seksualnog ponašanja, pronašla svoju vrednost, i stvorena su poznata dela kao „Podstanari” (1987), koji se smatraju najboljom komedijom u iranskoj kinematografiji, zatim „Stan br. 13” (1990), „Džeparoši ne idu u raj” (1991), „Lejla je sa mnom” (1996) i „Gušter” (2004). Političkim, špijunskim i policijskim filmovima, kojima zbog cenzure nije bilo mesta u predrevolucionarnoj kinematografiji, dozvoljeno je da se pojave u godinama nakon revolucije;



Plakat za film „Džeparoši ne idu u raj”



Plakat za film „Podstanari”



Prizor iz filma „Lejla je sa mnom”



Prizor iz filma „Gušter”



Plakat za film „Gušter“

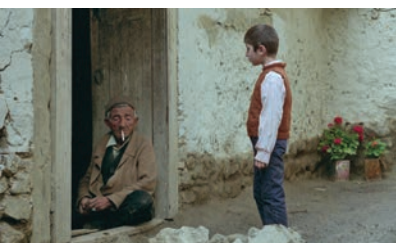


Plakat za film „Ruka đavola“

primera radi, prvi špijunski film u istoriji iranske kinematografije pod naslovom „Ruka đavola“ u režiji Hoseina Zandbafa snimljen je 1981. godine.

Zlatno doba kinematografije koja se bavi decom i omladinom, kao i filmova o deci – čija je perjanica bio Centar za intelektualni razvoj dece i mladih – a i filmova za decu, nastupilo je nakon pobeđe Islamske revolucije i 80-ih i 90-ih godina prošlog veka. U žanru intelektualnog i umetničkog filma pojavili su se neki veliki filmski stvaraoci, kao što su Bahram Bej-

zai, Abas Kijarostami – koji je i važio za reditelja sa vlastitim stilom i u svetskim okvirima doneo inovacije u svet filma – i Amir Naderi, a filmovi kao što su „Bašo, mali stranac“ (1989), „Gde je kuća moga druga?“ (1987) i „Trkač“ (1985) važe za najbolja ostvarenja u istoriji iranske kinematografije. Što se tiče drugih žanrova, zabavni, fantastični, atraktivni i živopisni dečiji bioskopski filmovi doveli su mnogobrojnu publiku u bioskopske sale i izazvali procvat iranske kinematografije i veoma dobru prodaju filmova, kao što su:



Prizori iz filma „Gde je kuća moga druga?“



Prizor iz filma i plakat za film „Trkač“

„Grad miševa“ (1985), „Magično putovanje“ (1990), „Kradljivac lutaka“ (1990), „Crveni šešir i rođak“ (1994), „Golnar“ (1988), „Čudne sestre“ (1995), „Patal i male želje“ (1989), „Staračka škola“ (1991), „Kakoli“ (1989) i „Dolina moljaca“ (2001). U godinama nakon revolucije takođe su se transformisali animirani film i animacija. Ovaj razvoj se temeljio na radu aktivista u ovoj oblasti pre revolucije, a posebno u poslednjim godinama kada su talentovani mladi ljudi inspirisani revolucionarnim

duhom postigli značajan napredak u tehnici i pripovedanju. Što je još važnije, ovi filmovi su naišli na dobar prijem i odličnu prodaju na blagajnama, i dok je filmska industrija za decu i tinejdžere u 2010-im i poslednjim godinama bila u stagnaciji i opadanju, ovi filmovi su zadovoljili želje i očekivanja dece i tinejdžera ove zemlje. Uspešni primeri su filmovi „Dečak delfin“ (2020), „Lopeto“ (2016), „Rimska princeza“ (2015), „Kralj slonova“ (2017) i „Pametno dete“ (2023).



Plakat za film „Grad miševa“



Plakat za film „Lopeto“

I društveni film je u periodu nakon revolucije dobio u značaju, a ljudi su u tim filmovima mogli da vide ogledalo sebe i svojih problema. Asgar Farhadi je u poslednjim godinama, fokusirajući se precizno i umetnički na siromašne i srednje klase, stvarajući promišljene drame, podigao nivo društvenog filma.

Čak su se i melodrame razlikovale od površnih dela iz predrevolucionarnog perioda, na primer „Cveće hrizanteme“ (1984) Rasula Sadra Amelija, koji je doživeo zapanjujuće dobar prijem kod publike i visoku prodaju na blagajnama. I kriminalistički film je, takođe, dobio ozbiljniju strukturu, a u različitim periodima Mohamed Ali Sadžadi i Ferejdon Džirani proizvodili su atraktivna i kvalitetna dela u ovom žanru. Iako, možda, u smislu uticaja i privlačenja širokog spektra publike ovi filmovi nisu stekli slavu kao kriminalistički filmovi Semjuela Hačikijana iz 60-ih godina, te nisu

ni mogli postati fenomen filmskog stvaralaštva svog vremena kao ovaj preminuli reditelj u svom.

Akcija i avantura u *filmovima farsi* više su podsećale na čudnu mešavinu koja u kombinaciji s kičem i loše koncipiranim likovima nije imala nikakvu vrednost. Međutim, u postrevolucionarnom filmu, uz prisustvo zvezda kao što su Džamšid Hašemipur i Faramarz Garibijan, postignut je odgovarajući oblik, naravno u granicama mogućnosti i resursa iranske kinematografije u ovom žanru, što je privuklo veliki broj gledalaca u bioskope tokom 80-ih i 90-ih godina.

Kada je reč o istorijskom i religioznom filmu, postrevolucionarna kinematografija je učinila nešto što predrevolucionarna kinematografija nije mogla ni da zamisli. Pre revolucije su čak i minimalni osvrti na istoriju bili slabo oponašanje zapadnih primera, zasnovano na legendarnim pričama. Međutim, u posleratnoj kinematografiji pozivanje na verske ličnosti i događaje u istorijskom kontekstu postalo je prioritet, a filmovi su našli masovnu publiku na televiziji i u bioskopima. Iako je dokumentarni film pre revolucije imao dragocena dela i reditelje, i u to vreme po vrednosti i kredibilitetu bio napredniji od igranog, u postrevolucionarnoj kinematografiji ovaj žanr je značajno napredovao, a raznovrsnost i obim tema i pitanja i iznošenje problema iz najudaljenijih krajeva zemlje umnogome su povećali njegovu vrednost i prestiž.

Ipak, vodeći žanr u postrevolucionarnoj iranskoj kinematografiji jeste ratni film, ponajviše zahvaljujući osmogodišnjem nametnutom ratu, čime je iranska kinematografija uspela da brendira poseban podžanr pod nazivom „sveta odbrana“. Osim čisto ratnih i zabavnih filmova sa elementima akcije, trilera i avanture, kao što su „Pločica“ (1985), „Paklena baza“ (1984), „Orlovi“ (1984) i „Kanimanga“ (1987),



Plakat za film „Cveće hrizanteme“



Sa snimanja filma „Orlovi“



Plakat za film „Kanimanga“

koji su, ipak, svaki na svoj način sadržali poruke i vrednosti o odbrani i iranskoj borbi, postepeno su nastajali i filmovi sa duhovnom i gnostičkom tematikom, koji su zbog svoje brojnosti i specifičnih potpisa uvršteni u grupu *filmova o svetoj odbrani*. To su narativi koji su, uprkos predstavljanju teme po uzusima ratnog filma,

imali drugačiji pogled od antiratnog i ne-humanog pogleda na konvencionalni ratni žanr u svetu i promovisali nešto duhovno, uzvišeno i božansko.

S ove tačke gledišta, *filmovi svete odbrane* predstavljali su novinu u žanru ratnog filma u svetskim okvirima, međutim, zbog tvrdoglavosti neprijatelja Irana, islama i revolucije, nisu dobili priliku da u regionu, a posebno u svetu, budu prikazani i distribuirani kako treba. Ipak, zahvaljujući pojavi filmskih stvaralaca kao što su Ebrahim Hatamikia, Rasul Molagipur, Džamal Šorđe i drugi, i stvaranju uticajnih i trajnih filmova, kao i održavanju festivala sa filmovima koji tematizuju otpor, *kinematografija svete odbrane* pronasla je put do drugih delova sveta i odigrala važnu ulogu u promovisanju kulture otpora i antiarogancije slobodoljubivih ljudi sveta.

Bogato obrazovno zaleđe

Prema istraživanjima koja su pre nekoliko godina prikupljena i prezentovana u vidu subotnjih susreta revolucije, u godinama pre revolucije bilo je aktivno samo pet akademskih i obrazovnih centara u oblasti kinematografije. Iako je nekoliko obrazovnih sredina, posebno Fakultet likovnih umetnosti Teheranskog univerziteta, imalo briljantne rezultate, da bi se otkrio, obučio i obrazovao širi krug interesenata i studenata, bilo je potrebno više prostora, što je obezbeđeno nakon pobeđe Islamske revolucije kada je ova potreba ojačana i dala mnogo više rezultata. U godinama nakon revolucije filmski stvaraoci u različitim oblastima obučavani su u jedanaest umetničkih škola, petnaest primenjenih naučnih centara za obrazovanje stručnih saradnika i šest centara osnovnih studija, jedanaest državnih, neprofitnih, besplatnih i univerzitetskih kampusa za osnovne i magistarske studije, 159 privatnih škola u Teheranu i drugim regijama,

četiri institucionalna obrazovna centra i dva akademska centra. Pre revolucije, na pet akademskih i obrazovnih centara u oblasti kinematografije diplomiralo je oko 147 studenata, da bi nakon pobeđe Islamske revolucije ovaj broj porastao 100 puta, sa više od 150.000 studenata, učenika umetničkih smerova i diplomaca.

Jedan od najvažnijih kinematografskih obrazovnih centara nakon revolucije, Iransko omladinsko filmsko udruženje, sa 58 kancelarija u različitim regionima zemlje, dalo je smisao raspravi o kulturnoj pravdi i dovelo do otkrivanja velikog broja talenta među mladima i do njihovog usavršavanja. Objavljivanje knjiga i publikacija o filmu takođe je upotpunilo diskusiju o obrazovanju i besplatnim studijama za ljubitelje filma, studente i aktiviste. I na ovom polju zapažen je izuzetan napredak u postrevolucionarnoj eri. Cifra od 235 knjiga o filmu, što u formi autorskih izdanja, prevoda ili istraživačkih radova, u celokupnom periodu pre revolucije, čak i u poređenju sa obimom štampanih i pisanih dela tog doba, beznačajna je i nije zadovoljila potrebe ljubitelja kinematogra-

fije. Za samo godinu ili dve štampano je oko 2000 naslova, što je osam puta više od broja knjiga o filmu objavljenih u periodu pre revolucije. Reč je o raznovrsnim delima koja obuhvataju širok tematski spektar i koja su u stanju da zadovolje potrebe i ukus svih ljubitelja filmske umetnosti.

Međutim, i pored ovog neviđenog rasta, i dalje smo nekoliko koraka u zaostatku u odnosu na broj objavljenih knjiga o filmu u svetu. Broj i kvalitet publikacija o filmu u direktnoj je vezi sa stanjem kinematografije u zemlji. Iako je u predrevolucionarno doba izdavanje 42 publikacije i časopisa u kojima su dominirale filmske i umetničke zvezde pokazivalo dinamičnost ove branše, najveći deo prostora u ovim publikacijama bio je posvećen persijskom filmu i holivudskim filmovima, i to sa fokusom na vesti i nekoliko intervjuua, uglavnom u maniru žute štampe. Ozbiljne i pozitivne kritike kritičara poput Parviza Devaija, Džamšida Ardžamanda, Kijumarsa Vadždanija, Hošanga Kavusija, Šamima Bahara itd. nisu imale mnogo efekta u poređenju sa gomilom popularnog sadržaja koji je bio koristan samo malobrojnoj eliti.



Omladinsko filmsko udruženje



Časopis *Film*

Vodeći među njima bio je časopis *Film* koji su vodili Masud Mehrabi, Hošang Golmakani i Abas Jari, koji je upalio prvu iskrinu u ovoj oblasti i godinama uspešno izlazio i imao veliki broj čitalaca. Među ostalim časopisima i publikacijama koje su izlazile u različito vreme bili su *Filmski izveštaj*, *Sinema*, *Svet slika*, *Filmska industrija*, *Filmnegar*, *Filmhane* i 24. Broj filmskih časopisa u godinama nakon revolucije dostigao je 55 naslova, ali kao i u celom svetu, uključujući Ameriku i Francusku koje imaju dugu istoriju izdavanja filmskih časopisa, samo nekoliko časopisa je izlazilo uspešno.

Povećanje produkcije

Jedna od osnovnih razlika i prednosti postrevolucionarne kinematografije u odnosu na prethodnu jeste povećanje produkcije. Uprkos svoj pompi i preterivanju u vezi s filmovima pre revolucije i u vezi sa zaokretom u filmskoj industriji u tom periodu, za koje neki i dalje insistiraju da su bile značajne, produkcija u toj kinematografiji nije bila toliko impresivna kako

se prikazuje, odnosno ako se insistira na rastu produkcije, ta kvantitativna proizvodnja nije bila u skladu sa opštim kvalitetom dela, koja su uglavnom bila površna i iz kategorije trivijalnih *filmova farsi*. Ukupan broj snimljenih filmova u iranskoj kinematografiji tokom svih godina pre Islamske revolucije iznosi 1107, dok je obim proizvodnje nakon revolucije značajno porastao, i u periodu od 1979. do 2022. godine snimljena su ukupno 2834 filma, odnosno 2,5 puta više nego pre revolucije. Ovo povećanje produkcije nedvosmisleno je povezano sa značajnim napretkom u strukturnom i tematskom kvalitetu i žanrovskoj raznolikosti snimljenih filmova. Naravno, obim produkcije u svakom periodu i u različitim godinama iz raznih razloga imao je svoje uspone i padove, ali je nakon revolucije broj godišnjih produkcija premašio 100 filmova, što je postalo skoro prosečan broj produkcija u iranskoj kinematografiji. Vrhunac produkcije zabeležen je 1995. godine kada su snimljena 133 filma. U predrevolucionarnoj kinematografiji to je bila 1951. godina sa produkcijom od 88 filmova.

Jedan od važnih razloga za povećanje filmske produkcije ima veze s povećanjem broja institucija zaduženih za kreiranje politike i za filmsku produkciju u zemlji, čiji se broj sa šest institucija pre revolucije povećao na 12 posle revolucije, koje obuhvataju 26 potkategorija. Ovaj obim proizvodnje i aktivnosti povećao je potrebu za organizacijama i sindikalnim poslovima, a od tri filmske organizacije i strukovna udruženja, koliko ih je bilo pre revolucije, u periodu nakon pobeđe revolucije njihov broj je dostigao trideset.

Infrastruktura i bioskopske sale

Kinematografija sa ovakvom produkcijom i dinamikom zahteva jaku i odgovarajuću infrastrukturu. Stanje postrevolucionarne kinematografije još uvek je daleko od idealnog jer po međunarodnim standardima na svakih 10.000 ljudi trebalo bi da postoji jedan bioskop. U Iranu je do sredine 90-ih postojao jedan bioskop na 303.000 ljudi, a poslednjih godina, poboljšanjem infrastrukture i povećanjem broja bioskopa i kampusa, na svakih 60.000 ljudi dolazi jedan bioskop. Ipak, postojanje 230 gradova bez bioskopa u zemlji i dalje je infrastrukturno pitanje i zahteva veće angažovanje nadležnih institucija. Uprkos svim ovim nedostacima, iranska kinematografija, u pogledu infrastrukture i izgradnje bioskopa, beleži rast u odnosu na predrevolucionarni period.

Naravno, ne treba zanemariti ni veliki broj bioskopskih sala u godinama pre revolucije. Brojka od 437 bioskopa donekle je odgovarala tadašnjoj bioskopskoj populaciji; projekcije glamuroznih persijskih filmova i ostvarenja svetske kinematografije naišle su na dobar odziv publike i bioskopske sale su bile pune, međutim, upravo je proces opadanja produkcije *filma farsi* od sredine 50-ih izazvao gnev publike prema bioskopu i pad prodaje i zatvaranje

bioskopskih sala, tako da je do pobeđe revolucije opstalo samo oko 100 bioskopskih sala. Od početka Islamske revolucije do danas broj bioskopa u zemlji porastao je na 408, što je četverostruko povećanje u odnosu na prethodnu eru.

Značajni festivali

Od devet festivala koje je održavala predrevolucionarna kinematografija, samo dva su bili renomirani – Međunarodni filmski festival u Teheranu, na kojem su se takmičili odabrani iranski filmovi uz radove iz drugih zemalja, i Filmski festival *Sepas*, koji je svake godine slavio najbolje iranske filmove. Osim ovih, treba spomenuti i Međunarodni filmski festival *Rušd*, kao najstariji filmski festival u Iranu, koji je bio fokusiran na naučne, obrazovne i edukativne filmove i koji je još uvek aktivan. Međutim, zbog naglaska na obrazovnim aspektima, današnji ljubitelji filma ne pridaju mu mnogo pažnje.

Uprkos nekim prednostima u predrevolucionarnom periodu, kao što su povezanost sa svetskom kinematografijom i gostovanja poznatih ličnosti iz sveta filma na Međunarodnom filmskom festivalu u Teheranu, festivali u postrevolucionarnoj kinematografiji bolje su se uklapali u različite filmske produkcije i ukuse, a iranski film je dobio nekoliko prestižnih festivala u zemlji, pa čak i u regionu i svetu. Filmski festival *Fadžr*, koji je održan više od četrdeset puta, najvažniji je filmski događaj u Iranu, i iako se poslednjih godina udaljio od svoje revolucionarne prirode, i dalje ima temeljnu vezu sa revolucionarnim filmom. Među filmskim festivalima i događajima uspostavljenim nakon pobeđe revolucije koji neguju raznovrsnost tema i sadržaja i motivišu različite tipove filmskih stvaralaca jesu Međunarodni filmski festival za decu i tinejdžere, Filmski festival *Hakikat* (posvećen dokumen-

tarnom filmu), Filmski festival *Mogavemat* (*Otpor*), Festival narodnog filma *Amar*, Festival *Hafez*, Iranski filmski festival, Međunarodni festival gradskog filma, Festival policijskog filma, itd.

Međunarodni filmski festival *Fadžr*

Međunarodni filmski festival *Fadžr* održava se svakog februara u Teheranu. Festival, osnovan 1983. godine, pod nadzorom je Ministarstva za kulturu i islamsku uputu Irana. Održava se svake godine na godišnjicu Iranske revolucije.



Logo Međunarodnog filmskog festivala „Fadžr“

Međunarodne nagrade

Svetska panorama (takmičenje svetskog filma)

Kristalni Simorg za najbolji film, režiju, scenario, glumicu, glumca, tehnička ili umetnička dostignuća, kratki fikcioni film, Kristalni Simorg kao specijalna nagrada žirija, Specijalna nagrada direktora festivala za najbolji film o islamskom buđenju i najbolji azijski film.

Film spasa (takmičenje filmskih stvaralaca islamskog sveta)

Kristalni Simorg za najbolju režiju, film, scenario, glumicu, glumca, za najbolja tehnička ili umetnička dostignuća; Zlatna zastava (Nagrada Mustafe Eghada) i Specijalna nagrada žirija.

Nacionalne nagrade

Kristalni Simorg za najbolji film, režiju, scenario, glumca, glumicu, sporednu



Međunarodni filmski festival „Fadžr“



Sara Bahrami, Pejman Moadi, Bahram Tavakoli, Amir Džadidi, Kambuzia Partovi, Sahar Dolatšahi i Human Sejed – dobitnici nagrada u različitim kategorijama na Međunarodnom filmskom festivalu „Fadžr“



Proslavljeni reditelj Madžid Madžidi, dobitnik Kristalnog Simorga na 38. Filmskom festivalu „Fadžr“ 2020. godine

mušku ulogu, sporednu žensku ulogu, montažera, snimatelja, kompozitora, šminkera, zvučne efekte, snimanje zvuka, kostimografa i scenografa, specijalne efekte, reditelja debitanta, dokumentarac, najbolji kratki film i fotografiju.

Ostale nagrade

Zlatna ploča; Počasna diploma; Nagrada publike; Zlatna zastava.



Logo Međunarodnog filmskog festivala kratkog filma

Takmičenja

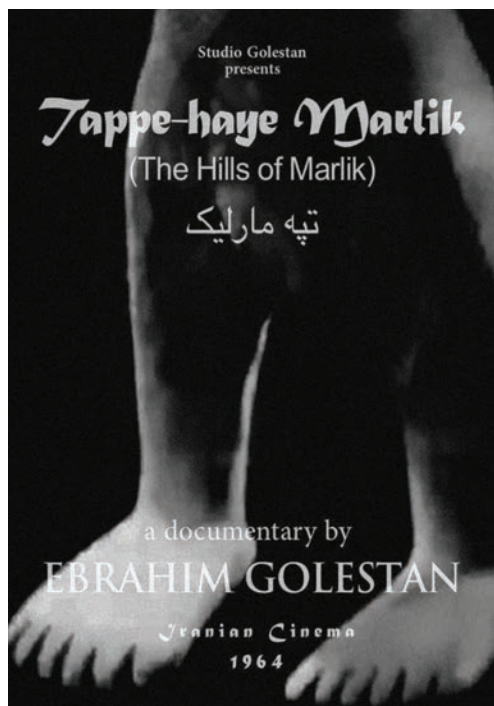
- Takmičenje azijske kinematografije;
- Takmičenje u kategoriji „Film spase-nje“ (filmskih stvaralaca islamskog sveta);
- Međunarodno takmičenje;
- Međunarodno takmičenje kratkometražnih filmova;
- Takmičenje iranske kinematografije;
- Takmičenje iranskog kratkometražnog filma;
- Konkurs dokumentarnih radova.

Zapažen globalni nastup

Iranska kinematografija je uvek imala uspešno i zapaženo prisustvo na globalnom nivou i na regionalnim i međunarodnim festivalima. Međutim, u ovom kon-

tekstu, prevaga je na strani postrevolucionarne kinematografije, kako po stepenu posećenosti i po festivalskim uspesima, tako i po slavi, vrednosti i prestižu nagrada. U godinama pre revolucije iranska kinematografija dobila je 152 nagrade na 675 nastupa na inostranim festivalima, a u periodu posle Islamske revolucije osvojila je 3685 nagrada na ukupno 34.930 nastupa. Neke od najvažnijih filmskih nagrada dodeljenih iranskoj kinematografiji pre revolucija jesu: bronzana medalja Filmskog festivala u Veneciji za film „Vatra” (1961) Ebrahima Golestanija; nagrada „Lav Svetog Marka” Filmskog festivala u Veneciji za film „Brdo Marlik” (1963), takođe ostvarenje Ebrahima Golestanija; nagrada Međunarodnog festivala kratkog filma u Oberhauzenu za najbolji kratki film filmu „Kuća je crna” (1963) u režiji Forug Farohzad; nagrada Kanskog filmskog festivala za najbolji film („Pravo svitanje”, Ahmed Faru-

ki, 1964); nagrada FIPRESCI 32. Filmskog festivala u Veneciji za film „Krava” Darijuša Mehrdžuija (1971); nagrada Međunarodnog filmskog festivala u Čikagu za najboljeg glumca (Ezatulah Entezami) za film „Krava”; nagrada Srebrni medved Berlinskog filmskog festivala za film „Mrtva priroda” (1974) Sohraba Šahida Saleša; Zlatna statua Međunarodnog filmskog festivala u San Francisku za film „Izbavljenje” Nasera Takvajia (1971).



Plakat za film „Brdo Marlik”

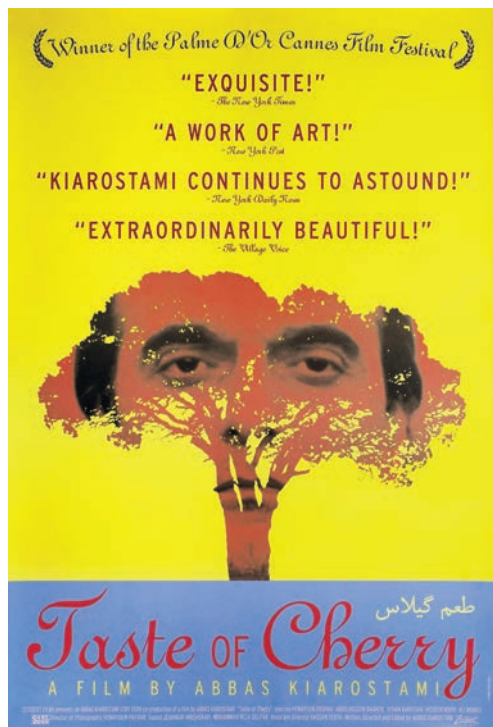


Plakat za film „Mrtva priroda”



Ezatulah Entezami u glavnoj ulozi u filmu „Krava”

Ali tek u postrevolucionarnom periodu iranski film je prvi put osvojio Zlatnu palmu Kanskog filmskog festivala za film „Ukus trešnje” Abasa Kijarostamija (1997), kao i Zlatnog lava Filmskog festivala u Veneciji za najbolji scenario („Priče” Rahšan Banijetemad). Šahab Hoseini je prvi iran-



Plakat za film „Ukus trešnje”, dobitnika Zlatne palme Filmskog festivala u Kanu



Prizor iz filma „Priče”, dobitnika Zlatnog lava Filmskog festivala u Veneciji za najbolji scenario



Šahab Hoseini, prvi iranski glumac koji je osvojio Zlatnu palmu za najbolju mušku ulogu Filmskog festivala u Kanu 2016. godine za ulogu u filmu „Trgovački putnik”

ski glumac koji je osvojio Zlatnu palmu za najbolju mušku ulogu Filmskog festivala u Kanu 2016. godine za ulogu u filmu „Trgovački putnik”, dok je reditelj Asgar Farhadi, takođe prvi put u istoriji iranskog filma, osvojio čak dva Oskara za najbolji međunarodni film, i to za filmove „Razvod” (2012) i „Trgovački putnik” (2017).



Reditelj Asgar Farhadi, dvostruki dobitnik Oskara za najbolji međunarodni film

Možda se 1989. godina može smatrati za početak pravog međunarodnog uspeha iranskog filma. Prekretnica je bila projekcija Kijarostamijevog filma „Gde je kuća moga druga?“ na Četrdeset drugom međunarodnom filmskom festivalu u Lokarnu održanom iste godine. Snimljen 1986. godine i prvi put prikazan u Nantu 1988. godine, ovaj prvi deo Kijarostamijeve trilogije *Koker* (druga dva su „I život ide dalje“ i „Kroz maslinjake“) dobio je „skromnog“ Bronzanog leoparda i četiri druge nagrade u Lokarnu, koji u to vreme još nije na listi Međunarodne federacije filmskih arhiva (FIAF), ali je značajan. Azade Farahmand posebno pripisuje „eskalaciju prisustva iranskih filmova u inostranstvu“ Kijarostamijevom uspehu u Lokarnu, a Nafisi beleži iznenadni skok na međunarodnim festivalima 1990. sa „230 filmova na 78 međunarodnih festivala, osvojivši 11 nagrada“. Oko 1991. Nacionalni filmski arhiv Irana sakupio je kolekciju od šesnaest međunarodno nagrađivanih filmova, koju je stavio na raspolaganje kao šesnaestomilimetarske otiske za festivale i kulturne događaje u svetu. Distribuiran od strane Fondacije *Farabi* pod sloganom „Festival iranskih filmova“, ovaj veoma uspešan poduhvat rezultirao je događajima širom sveta. (U Australiji, na primer, Festival je prikazan u Sidneju i Melburnu pod pokroviteljstvom Australijskog filmskog instituta.)

„Kroz maslinjake“, treći film u njegovoj trilogiji *Koker*, nominovan je za Zlatnu palmu u Kanu 1994. godine, što je označilo početak onoga što će biti poznato kao „zlatna era“ iranske kinematografije. Do 1997. godine, kada je „Ukus trešnje“ osvojio Zlatnu palmu u Kanu, Francuska je već odlikovala Kijarostamija Nagradom za karijeru *Roberto Rosellini* u Kanu (1992) dodelivši mu Nacionalni orden Legije časti (1996). Međutim, Festival u Lokarnu je nastavio da dodeljuje priznanja ovom umetniku:

1995. godine Marko Miler je u Lokarnu predstavio prvu „praktično kompletnu“ retrospektivu Kijarostamijevih filmova, zajedno sa izložbom njegovih fotografija pejzaža i dve slike.

Međutim, doprinos ovog festivala iranskoj kinematografiji bio je veći od ovoga. Miler je bio prvi koji je 1991. godine prikazao debitantski igrani film Tahmine Milani „Legenda o uzdahu“. Pod njegovom upravom dva klasika nove iranske kinematografije privukla su svetsku pažnju osvojenim Zlatnim leopardima: „Tegla“ Ibrahima Foruzeša (1994) i „Ogledalo“ Džafara Panahija (1997). Godine 1998. Miler je pozvao Abolfazla Džalilija u Lokarno gde je za film „Ples prašine“ dobio Srebrnog leoparda ovog festivala.

Godine 1995. prestižni Filmski festival *Teluride* otvorio je film „Beli balon“ Džafara Panahija, dobitnik Zlatne kamere, koji je Verner Hercog predstavio sledećom izjavom: „Ono što ću večeras reći biće banalnost u budućnosti. Najveći filmovi na svetu danas se snimaju u Iranu.“ Često su filmovi koji su propustili premijeru na jednom od evropskih A festivala odlagani za Svetski filmski festival u Montrealu ili za Međunarodni filmski festival u Busanu (Južna Koreja). Primetno je da su iranski filmski stvaraoci imali moć da odlučuju o svojim premijerama. Svetski filmski festival u Montrealu imao je solidan rekord po privlačenju premijera. Madžidijev film „Deca neba“ (1997) osvojio je glavnu nagradu festivala (Grand Prix des Amériques), 1997. godine, pre nominacije za Oskara. Madžidi se lojalno vratio na isti festival sa „Bojom raja“ (1999) i „Kišom“ (2001), koji su, takođe, nagrađeni, a Lejla Hatami i Fateme Motamed Arija osvojile su nagrade za najbolje ženske uloge. Filmski festival u Torontu takođe je prikazao svoj deo iranske kinematografije, uključujući svetsku premijeru filma Bahmana Goba-dija „Sezona nosoroga“ (2012). I Njujorški



Scena iz filma „Decca neba”

filmski festival i Linkoln centar pod upravom Ričarda Pena pokazali su značajnu posvećenost iranskoj kinematografiji u vidu retrospektiva.

Dvehiljadita godina je označila spektakularno dostignuće za iransku kinematografiju. Tri iranska filmska stvaraoca u ranoj karijeri osvojila su velike nagrade u

Kanu – Samira Mahmalbaf je osvojila specijalnu nagradu žirija za „Crne školske table”, a Zlatnu kameru su podelili Hasan Jektapane („Petak”) i Bahman Gobadi („Vreme pijanih konja”). Što je najvažnije, njihovi filmovi su otkupljeni za međunarodnu distribuciju. Još uspješniji na međunarodnom planu bio je „Krug” Džafara Panahija, koji je kasnije te godine osvojio Zlatnog lava na Venecijanskom filmskom festivalu i dobio široku međunarodnu distribuciju.

Još jedna znamenitost, veoma važna za prijem iranske kinematografije, takođe se dogodila 2000. godine, a to je prva značajna upotreba termina „novi iranski film”, kojom se opisuje serija filmskih projekcija, i istovremena konferencija u Londonu, nakon čega je usledila knjiga radova sa konferencije objavljena 2002. Nova iranska kinematografija sada je postala pokret.

Iransku kinematografiju su prihvatili mnogi veliki azijski festivali, kao što su Busan (Južna Koreja), Hongkong i Kerala (Indija) koji su ideološki zainteresovani za očuvanje azijskog filma. Oni podstiču azijske filmske stvaraoce da se odupru privlačnosti Zapada, u smislu prilagođavanja stila ili sadržaja zapadnom ukusu, i da preferiraju azijske premijere. Već 1989. godine na Međunarodnom filmskom festiva-



Plakat za film „Vreme pijanih konja”

lu u Hongkongu, verovatno najvećem azijskom festivalu u to vreme, prikazani su „Torbar“ (Mohsen Mahmalbaf) i „Smrznute staze“ (Masud Džafari Džozani).

Međunarodni filmski festival u Busanu, koji je osnovan 1996. godine i ubrzo postao premijerni azijski festival, od svog početka je iranskoj kinematografiji obezbedio značajnu zastupljenost i priznanje u različitim delovima programa. Nagradu *Fipresci* je dva puta u periodu od 2000. do 2013. osvojio iranski film – „Duboki dah“ Parviza Šahbazija (2003) i „Tugovanje“ (2011) u režiji Morteze Faršbafa – i tri puta u istom periodu nagrada *New Currents* pripala je novom iranskom reditelju: Marzije Meškini za „Dan kada sam postala žena“ (2000), Alirezi Aminiju za „Sićušne pahulje“ (2003) i Mortezi Faršbafa za „Tugovanje“ (2011). „Pesnik pustoši“ Mohameda Ahmadija dobio je nagradu *CJ Collection* 2005. Mahmalbaf je 2003. godine primio prvu godišnju nagradu za filmskog stvaraoca, uporedo sa retrospekti-

vom njegovog rada. Mahmalbaf (2007) i Kijarostami (2010) imenovani su za dekan godišnjeg programa Azijske filmske akademije u Busanu, a iranski režiser i scenarista Parviz Šahbazi bio je mentor režije 2012. godine.

Međunarodni filmski festival u Kerali bio je snažno posvećen iranskoj kinematografiji, a iranski gosti i članovi žirija bili su Kijarostami, Panahi, Fateme Motamed Arija, Niki Karimi, Manija Akbari, Samira Mahmalbaf i Mohamad Rasulof.

Iranska kinematografija je politički kontrahegemonična, inovativna, stilski i etnografski egzotična; ova kombinacija joj je omogućila da prođe kroz festivalska vrata kao idealan festivalski materijal, privlačan širokoj demografskoj grupi. Ona obuhvata „male i humanističke teme“ i često varljivo jednostavne, ali inovativne stilove



Plakat za film „Sićušne pahulje“

Humanizam – glavna karakteristika iranske kinematografije

To da iranski film karakteriše humanizam već je poznata istina, kao i ironija koja povećava njegovu fascinanciju za publiku jer se protivi medijskoj predstavi o zemlji. Dok je Hamid Nafisi govorio o „malim i humanističkim temama“, Said Talađui primjećuje tendenciju kritičara da „veličaju poetske kvalitete i ‘humanitarni’ tretman subjekta“; Rouz Isa je napisala da u „iranskim niskobudžetnim autorskim filmovima postoji novi, humanistički estetski jezik, koji određuju filmski stvaraoci individualnog i nacionalnog identiteta, a ne sila globalizma“, što ga čini delom privlačnosti iranske kinematografije i stvara „snažan kreativni dijalog ne samo na domaćem terenu već i sa publikom širom sveta“. Parviz Džahed primetio je da je humanizam

(zajedno sa poetskim kvalitetima) bio jedan od faktora uspeha i interno i eksterno za dečiji film. Za filmskog kritičara Džonata-na Rozenbauma, iranska kinematografija je „među najetičnijim i najhumanističkim”.

Filmovi kao što su „Majka”, „Sara”, „Gde je kuća moga druga?”, „Glumac”, „Ukus trešnje”, „Razvod”, „Deca neba”, „Sveta Marija”, „Muhamed: izaslanik bo-žiji”, „Želim da ostanem živ”, „Kraljevstvo proroka Solomona”, „Šokaran”, „Nevesta”, „Podstanari”, „Crvena traka”, „Dvadeset deveta noć”, „Boja raja”, „Agencija od sta-klā”, „Krava”, „Mamini gosti”, „Tako bli-žu, tako daleko”, „Bilo jednom, bioskop”, „Zalogaj hleba”, „Kolosek 143”, „Čam-ran”, „Kapetan Horšid” i „Grad miševa” predstavljaju samo delić raznovrsnih i vi-sokokvalitetnih produkcija iranske kine-matografije nastalih nakon pobeđe Islam-ske revolucije.

Mohamad-Ali Kešavarz, Ali Nasirijan, Ezatolah Entezami, Davud Rašidi, Darijuš Ardžmand, Hosein Gil, Džamšid Hašem-pur, Parviz Porhoseini, Reza Žijan, Džale Olov, Fahri Horvaš, Niku Heradmand, Kamide Šekhija, Kamide Đamijase, Sohija Heijase Parviz Parastui, Reza Kijanijan, Merila Zarei, Madžid Madžidi, Ebrahim Hatamikija, Šahab Hoseini, Asgar Farha-di, Abas Kijarostami, Darijuš Mehrđuji, Hosro Šakibai, Hamid Džebeli, Alireza Ha-meš, Darijuš Hondži, Abdolah Eskandari, Mahmud Kalari, Reza Ataran, Puran De-rahšande, Azita Hadžijan, Parviz Šahbazi i Kamal Tabrizi među istaknutim su li-čnostima koje su ostavile značajan trag u bogatoj istoriji iranske kinematografije.

Uspeh iranskih filmskih stvarateljki

Tokom poslednjih četrdeset godina iranske režiserke ostavile su svoj pečat u iranskoj kinematografiji: neke su svojim učešćem na međunarodnim filmskim fe-

stivalima kao predstavnice iranskog filma doprinele njenoj popularnosti u svetu, neke su režirale neponovljiva dela koja će biti upamćena u istoriji iranske kine-matografije; neke od njih u svojim filmovima prikazuju sliku iranske omladine, druge predstavljaju iransku nezavisnu, a neke iransku ideološku kinematografiju.

Ako zanemarimo prisustvo nekih že-na kao filmskih zvezda i glumica, čije je pojavljivanje u produkciji *filmova farsi* u većini slučajeva bilo praćeno zloupotre-bom, predrevolucionarni film bio je pot-puno muški u kome žene nisu imale veću ulogu. U predrevolucionarnoj kine-matografiji samo su dve rediteljke bile aktivne i snimile su samo po jedan film: Šahla Ri-jahi režirala je 1953. godine film „Mar-džan” u kome je igrala i glavnu žensku ulogu, nazvana je prvom rediteljkom Ira-na, i Kobri Saedi, koja je 1978. godine re-žirala film „Marjam i Mani”. S druge stra-ne, u kinematografiji nakon revolucije



Šahla Rijahi



Kobri Saedi

svedoci smo kontinuiranog i efektivnog napretka aktivnosti iranskih filmskih stvarateljki, koji je u poslednjem periodu postao najzapaženiji dosad.

Rahšan Banijetemad, Puran Derahšande, Tahmina Milani, Marzije Boruman, Manidže Hekmat, Narges Abjar, Ajda Pahanhande, Tina Pakravan, Niki Karimi, Ansije Šah-hoseini i Mona Zandi Hakiki spadaju među najznačajnije iranske film-



Rahšan Banijetemad, dobitnica nagrade za najbolji senario na Filmskom festivalu u Veneciji za film „Priče“



Manidže Hekmat



Niki Karimi



Sara Bahrami

ske stvarateljke u eri nakon Islamske revolucije. Osim njih, treba pomenuti veliki broj zvezda, glumaca i filmskih radnika različitih struka, od producenata do sekretara scene, šminkera i montažera, čije je delovanje u periodu pre revolucije u pogledu kvaliteta, nezavisnosti i istaknutosti bilo neuporedivo s današnjim.

Porast broja žena koje se bave filmom u Iranu je zapanjujući, sa stotinama filmova u kojima su žene kako iza kamere, tako i ispred nje, čak i uz propise i pravila koja ograničavaju njihovo prisustvo i vizuelni prikaz na ekranu. Od početka kinematografije u Iranu do danas, preko 120 filmova snimile su žene, a broj i dalje raste. Danas mnoge proslavljene iranske rediteljke snimaju filmove u Iranu zajedno sa svojim muškim kolegama

Novi talas iranske kinematografije

Film „Krava“ (1969) Darijuša Mehrđu-ija označio je početak *novog talasa* u iranskoj kinematografiji i zajedno sa „Kejsarom“ (1969) Masuda Kimijaija postao prekretnica u novoj eri iranskog filma, gde se sve više ambicioznih filmskih stvaralaca usuđivalo da politizuje svoje filmove i u njih integriše „društvenu svest“. Film je postao primarni metod za kreativnije i lično izražavanje pošto je država strogo regulisala emitovanje radio i televizijskih programa sa subverzivnim sadržajem.

Novi talas iranske kinematografije karakteriše samosvestan, poetski i dokumentarni stil pripovedanja koji se fokusira na niže i srednje slojeve iranskog društva. Ovaj pokret označio je odmak od tradicionalnih tehnika pripovedanja i fokusirao se na društvena i politička pitanja. Pokret je iznedrio novi talas talentovanih filmskih stvaralaca kao što su Hadžir Darijuš, Bahram Bejzai, Naser Takvai, Forug Farohzad, Sohrab Šahid Sales, Abas Kijarostami, Darijuš Mehrđui i drugi. Oni su doveli u pitanje konvencije iranske kinematografije i uspeali da privuku međunarodnu pažnju i priznanje. Na ovaj pokret uticali su novotalasni filmski pokreti iz drugih delova sveta, kao što je italijanski neorealizam. U umetničkom formulisanju i definisanju filmskog jezika ovog pokreta ključnu ulogu odigrali su poznati reditelji Darijuš Mehrđui, Abas Kijarostami, Džafar Panahi, Madžid Madžidi i Mohsen Mahmalbaf.

Filmovi *novog talasa* često su se oslanjali na modernističku literaturu iz koje su crpili svoj sadržaj, a koja je bila prisutna

u iranskoj kulturnoj svesti još od 1940-ih godina. Još jedan istaknuti reditelj novog talasa bio je Sohrab Šahid Sales, čiji je „Običan događaj“ (1974) uticao na Kijarostamija i generalno ostavio neizbrisiv trag u iranskoj kinematografiji. Kijarostami je već bio aktivan 1970-ih, snimivši svoj prvi igrani film „Putnik“ (1974) u filmskom odeljenju Centra za intelektualni razvoj dece i mladih. Centar je postao žarište nove generacije mladih filmskih stvaralaca, uključujući Kijarostamija, koji će tamo u naredne dve decenije snimati kratke igrane i dokumentarne filmove. Politički ambijent u Iranu tokom tog vremena znatno se promenio, a protesti protiv šaha, pre svega pristalica tada prognanog ajatolaha Homeinija, postali su žešći.

Narativi filmova novog talasa beže iz kalupa filma farsi ili drugih konvencionalnih filmskih stilova; umesto toga, oni se inteligentno bave komplikovanim kulturnim i političkim pitanjima iranskog društva

Filmovi ovog perioda posebno su hvaljeni zbog svoje bliske veze sa iranskim društvom, kulturom i istorijom. „Noć grabavca“ (1965) Faruka Gafarija nagrađen je u časopisu *Fri sinema* zbog sličnosti sa Hičkovim delima, a pohvaljena je takođe „savršena bliskost“ filma sa „iranskim načinom života“. Slično, film „Spokoj u prisustvu drugih“ (1970) Nasera Takvaija pohvaljen je zato što je „pristupio kulturi svog društva“, kulturi koja je „zagadila“

urbane stanovnike i osudila ih na „stanje užasa“. „Princ Ehtedžab“ (1974) Bahmana Farmanare takođe je zapažen jer se oslanja na iransku istoriju da bi pripovedao o „opadanju jedne aristokratske porodice u kontekstu kraja jedne ere“, što možda označava kolaps iranske monarhije.

Vrhunski primer takvih bliskih veza bio je film „Pod kožom noći“ (1974) Fariduna Gulaha, koji je, kao što naslov sugeriše, uronio u utrobu Teherana, u kojoj

tinjaju strasti, zločin i požuda za životom. U početnim scenama filma, Gulah upoređuje napore bube da izgradi sklonište u divljini sa čovekovim pokušajem da živi u Teheranu, dok upečatljiv široki snimak Teherana postavlja scenu za ovu priču. „Pod kožom noći“ prati dan u životu Kasima Sijaha (Mračni), nezaposlenog beskućnika, kako bi razotkrio teškoće sa kojima se suočava mladić u surovom gradu koji se modernizuje.

Godine 1967. iranski režiser, pesnik i kritičar Ferejdun Rahnema kritikovao je iransku kinematografiju rekavši: „Danas smo zaglibljeni u oponašanje. Ako je oponašanje naša jedina uloga“, nastavio je, „onda je bolje da je nema.“ „U prošlosti, naša plemenita dela, koja su se strancima ponekad činila kao čuda [...] nastala zbog našeg spajanja naizgled nesamerljivih elemenata.“ Takav spoj snaga, mešavina imitacije i inovacije, fuzija globalnog kinematografskog sagledavanja i lokalne iranske vizije, veruje Rahnema, može da zapali iransku „duhovnu snagu“ u stvaranju filmova. „Na ovom povezujućem putu, neizbežno ćemo biti obavešteni o naporima i ispravnosti svih zemalja“, rekao je; ono što je, međutim, bilo nepotrebno, jeste da sledimo „čorsokake, krize i ekstreme drugih u oblasti filma“. Primenjujući povezujući duh u stvaranju filmova, Rahnema je verovao da bi Iranci mogli da razotkriju neistražene prostore u kulturi na koje su zapadnjaci takođe čekali. Takva kosmopolitska vizija filmskog stvaralaštva koja se oslanjala na globalna kinematografska iskustva da bi u prvi plan postavila iransku kinematografsku imaginaciju postala je obeležje nacionalnog filmskog pokreta pre revolucije 1979. godine

Od 1950. do sredine 1960-ih iranska filmska industrija je brzo napredovala. Osnovani su mnogi studiji koji su samostalno ušli u ciklus filmske industrije. U ovom periodu (1950–1965) snimljena su 324 filma. Do 1965. bila su 72 bioskopa u Teheranu i 192 u drugim provincijama

Idejni okvir novog talasa

Tematski i tekstualno, italijanski neorealizam je dao značajan doprinos novoj kulturi filmskog stvaralaštva u Iranu. Poput italijanskih neorealističkih filmova,

alternativni iranski filmovi koristili su realizam i nadrealizam, neprimetan stil kontinuiteta u snimanju i montaži, pokrete i pozicije kamere, minimalno veštačko osvetljenje i prirodno svetlo na spoljašnjim lokacijama, neprofesionalne glumce pored profesionalnih i „moralnu poetiku“ kako bi izazvali kolektivnu etičku posvećenost društvenim pitanjima koja su zahvatila svet. Očekivalo se da će ova zajednička moralna posvećenost, kako tvrdi Nafisi, „eliminirati individualne, lične i autorske razlike filmskih stvaralaca i ujediniti ih oko većih društvenih pitanja“. Umesto studijskih setova, ulice i uličice metropole kao što je Teheran zauzele su centralno mesto u mnogim od ovih filmova, ne

mnogo drugačiji od statusa Rima u italijanskom neorealizmu. Brzina ranijih filmova ustupila je mesto posmatranju i kontemplaciji. Filmski karakteri su bili nijansirani i manjkavi, a mnogi filmovi su posebnu pažnju poklanjali antiherojima, pozivajući publiku da istražuje filozofska i egzistencijalna pitanja. Francuski novi talas, *treća kinematografija* i druge novotalasne kinematografije u nastajanju, takođe su bili od značaja za oblikovanje ovog filmskog pokreta.

Tematski inspirisani italijanskim neo-realističkim filmovima, filmski stvaraoci su se fokusirali na aspekte svakodnevnog života koji su bili po strani ili potisnuti u iranskoj vizuelnoj kulturi posle Drugog svetskog rata. Svakodnevni životi ljudi iz nižih slojeva postali su tema mnogih soc-realističkih filmova u ovom periodu, uključujući pripadnike radničke klase, marginalizovane pojedince sa periferije grada, nezaposlene, osiromašene seljake, odbačene i smrtno bolesne, sitne kradljivce i kriminalce, povratnike iz zatvora, neobuzdanu omladinu u nestabilnom društvu, društveno prezrene žene poput plesačica u kabareima i seksualnih radnica. Iako su se i popularni filmovi bavili mnogim istim ili sličnim temama, teme novotalasnih filmova imale su više humanističkog senzibiliteta; njihove priče su ispričane u neobičnim narativnim strukturama, a filmovi su bili estetski različiti i ponekad modernistički. U mnogim od njih eksploatacija je bila uobičajena pojava. Generalno gledano, zbirka novotalasnih filmova iz ovog perioda radila je na stvaranju nove nacionalne kulture i kolektivne svesti. Uočavajući razliku u poetici filmova u retrospektivi iz 1996. godine, Faruk Gafari, uticajni kritičar i režiser predrevolucionarne ere, predložio je *alternativnu kinematografiju* (*sinema-je mutafavet*) kao prikladan naziv za ovaj pokret. Ovi filmovi, iako u pogledu tekstova, tema, stila ili društvenog po-

rekla svojih reditelja nisu bili kohezivni, uzeti su kao alternativa (čak i ako se preklapaju) vizuelnim ponudama popularne filmske industrije i onima u pahlavijskoj državi.

Osim toga, alternativno filmsko stvaralaštvo u Iranu imalo je različite putanje koje su se povremeno pretvarale u različite filmske trendove. Dok su se neki fokusirali na filmove koji se kreću između popularnog i realističkog, drugi su se koncentrisali na pravljenje umetničkih filmova za ograničenu publiku, dok su treći snimali eksperimentalne filmove koje je podržavala umetnička zajednica. Na taj način, kombinacija iranske sporne ljubavne afere sa kinematografskim i filmskim eksperimentisanjem, procvat državnog, međunarodnog i privatnog finansiranja filmske proizvodnje 1960-ih i 1970-ih, i poznavanje globalne kinematografije koja je govorila o aktuelnim društvenopolitičkim borbama i trendovima – svi zajedno su popločali put snimanju alternativnih filmova u Iranu, ili dolasku pokreta zvanog *novi talas iranskog filma*.

Podstaknuti kritikama usmerenim na popularne filmove, stvaraoci alternativnih bioskopskih filmova delovali su tako da se distanciraju od optužbi za imitaciju i mimikriju. Potaknuti nacionalističkim i levičarskim debatama trećeg sveta koje su pozivale na borbu protiv imperijalizma i na oslanjanje na sebe, filmski stvaraoci ove ere tražili su inspiraciju u sopstvenoj istoriji, kulturi i društvu. Međutim, borba ovih filmskih stvaralaca nije se toliko razlikovala od borbe drugih filmskih stvaralaca u drugim delovima sveta, posebno u vreme kada su umetnost, istorija i politika bili blisko isprepleteni. Alternativni filmovi koji se bave ideološkim trendovima u filmskom stvaralaštvu nakon Drugog svetskog rata prikazivali su siromašne, marginalizovane i posmule. Otuda su alternativni filmovi postali narodno-kosmopo-

litski izraz. Oni ne samo da gledaju u prošlost, već je i istražuju i preispituju kako bi zamislili novi horizont očekivanja, novu budućnost Irana.

Karakteristike novog talasa

Određene estetske karakteristike, kao i tematska pitanja, zajednički su velikom broju filmova koje su snimili reditelji novog talasa. Značajno je da su ovi filmovi razvili realizam sa izrazom uporedivim sa dokumentarnim formatom (pri čemu su mnogi ili stvarni dokumentarci ili pseudo-dokumentarci poput „Krupnog plana” i „Jabuke”) ili su bliski italijanskom neorealizmu. Ipak, ono što ih razlikuje od ovih tradicija jeste samosvesna, samorefleksivna nijansa karakteristična za modernističku umetnost. Za potrebe kategorizacije ove karakteristike su podeljene u dve labave podsekcije, jer upravo u spoju ovih tradicionalnih i modernističkih elemenata *novi talas* nalazi svoj prepoznatljiv stil.

Realistički/neorealistički elementi

Iako je njihov stilski raspon širok, u filmovima *novog talasa* često igraju amateri, snimaju se na stvarnim lokacijama, a ne u studijama, koriste direktan zvuk, a sadrže i niz dugih kadrova i često se završavaju konačnim snimkom zamrznutog kadra. Tendencija im je da imaju jednostavne narrative, obično otvorene, sa naizgled malo dramatizacije ili senzacionalizacije, često smeštene u ruralnim područjima Irana i fokusirane na likove niže klase. Ovaj pristup je izazvao mnoga poređenja nove iranske kinematografije i italijanskih neorealističkih filmova, ili „poetskih realističkih” filmova Satjadžita Reja. Postoji još jedna osobina koju filmovi *novog talasa* dele sa filmovima kao što su „Kradljivci bicikala” (De Sika, 1948), „Nemačka, godina nulta” (Rosellini, 1948) ili „Pesma ma-

log puta” (Rej, 1955) – naime, dečki protagonisti u istaknutim ulogama.

Modernistički elementi

Kijarostami je, govoreći o „Krupnom planu”, tvrdio: „Čak i ja, filmski stvaralac, zbunjen [sam] u pogledu toga koji su delovi filma fikcija, a koji dokumentarac.” Ovo bi se moglo primeniti na mnoge filmove *novog talasa*, pošto je brisanje linija između dokumentarnog i fikcije, života i umetnosti, stvarnosti i filma u osnovi većeg dela iranske kinematografije. Polazna tačka „Krupnog plana” bila je priča o čoveku (Hosein Sabzijan) uhapšenom dok se pretvarao da je Mohsen Mahmalbaf, i Kijarostamiju koji je ubeđivao stvarne protagoniste da ponovo odigraju događaje na filmu (sličnosti sa načinom na koji je nastala „Jabuka” evidentne su). Hamid Dabaši je sažeo ovaj zbunjujući amalgam činjenica i fikcije: „Čovek zna da gleda fikciju (Kijarostamijev „Krupni plan”) koja je zasnovana na činjenicama (Sabzijanova prava priča) koje su zasnovane na fikciji (Sabzijan se pretvara da je Mahmalbaf) koja je zasnovana na činjenicama (Mahmalbaf kao vodeći iranski filmski stvaralac) koje su zasnovane na fikciji (Mahmalbaf pravi izmišljene priče na filmu) koja je zasnovana na činjenicama (stvarnost Mahmalbaf transformiše u fikciju).” Kijarostami vešto manipuliše svojim materijalom, igrajući se očekivanjima publike od dokumentarnog realizma. Na primer, u sceni u kojoj Sabzijan konačno upoznaje pravog Mahmalbafa, filmska ekipa se čuje iz pozadine i zvuk se prekida pod lažnim izgovorom da je oprema otkazala – u stvari, ovo je bio nameran trik da se pojača emocionalna snaga scene. Kroz ovaj film i „Jabuku”, njenu najbližu vezu u kanonu *novog talasa*, opstaje stalna tenzija između onoga što jeste ili nije postavljeno i tera nas da preispitamo istinitost „realizma”

i samog filma kao medija. Ovaj ponavljajući motiv *novog talasa* – samoreferentno snimanje filmova o samom procesu filmskog stvaralaštva – takođe se pojavljuje u velikom delu opusa Kijarostamija i Mahmalbafa. Poslednja dva filma koja čine ono što se često naziva Kijarostamijevom trilogijom *Koker* („Život i ništa više” i „Kroz maslinjake”) – svaki se odnosi na prethodni film. U filmu „Život i ništa više”, reditelj, za koga se pretpostavlja da je surrogat Kijarostamija, traži dvojicu dečaka koji su igrali u filmu „Gde je kuća moga druga?” nakon razornog zemljotresa; dok je „Kroz maslinjake” usredsređen na snimanje scene iz filma „Život i ništa više”. Tako u svakom filmu figurira film u filmu, u složenoj strukturi. Iznenada se pojavljuju likovi iz prethodnih filmova, uključujući u film „Kroz maslinjake” tražene dečake koji nikada nisu pronađeni u filmu „Život i ništa više”. Zanimljivo je da Kijarostami odbija da ih grupiše kao trilogiju, a takođe je primetio: „Nisam imao ni nameru da snimim film o snimanju filma.” Važno je da ove samorefleksivne tendencije ne liče ni na brehtovske scene niti na postmodernu razigranost, već umesto toga nude slavljenje života – koji se smatra jednom konstantom koja vodi i film i stvarnost – i tako, u rukama Kijarostamija, preuzimaju poetičniju i filozofskiju dimenziju. Način na koji Kijarostami gradi cikcak stazu na brdu u filmu „Gde je kuća moga druga?”, ili kako Samira Mahmalbaf uvodi simbolične rekvizite (ogledalo, saksiju, jabuku) u improvizovane scene „Jabuke”, ukazuje na spremnost da se manipuliše prikazom stvarnosti na ekranu. Upotreba kadrova bremenitih simbolizmom dodaje poetsko značenje prikazanoj „stvarnosti”, posebno kod Kijarostamija, koji često govori da su njegovi filmovi napola dovršeni i da svaki gledalac mora da im pripiše sopstveno značenje. Zbog toga filmovi *novog talasa* pre-

vazilaze tradicionalni realizam, mešajući obično sa neobičnim, stvarno sa fantastičnim i prirodno sa veštačkim, i kako kaže Rouz Isa, „istražuju i razotkrivaju složene paradokse svojstvene društvu koje, iako zasnovano na tradicionalnim vrednostima, ne može izbeći modernizam”.

Umetničko nasleđe Irana

Jedna oblast u kojoj se najjasnije materijalizuje pozicija iranskog *novog talasa* na vrhuncu tradicije i modernizma jeste veza sa iranskom i persijskom umetnošću, posebno s poezijom i književnošću. Zapadnim istoričarima filma i filmskim kritičarima često se zamera na „evrocentričnom” pristupu u analizi iranskog *novog talasa*, što ga prilično čini egzotičnim ili kulturološki esencijalnim, dok kao referentne tačke koriste samo evropsku kinematografiju. Međutim, radovi autora kao što su Hamid Dabaši ili Alberto Elena naglašavaju važnost pamćenja konteksta bogate iranske kulturne baštine: poezije, filozofije i umetnosti, koja se proteže nekoliko milenijuma unazad, a koja suštinski prožima iransko umetničko nasleđe. Pored toga što ima dugu tradiciju usmenog pripovedanja (nagali) i javnog pozorišta (ro-hozi), klasična persijska kultura baštini mnogo slavni pesnika, kao što su Omar Hajam, Ferdosi ili Rumi, čije su epske pesme uticale na filozofiju Kijarostamija i Mahmalbafa.

Zaista, Mahmalbaf je često povezivao svoje gledište o relativnosti istine i odbacivanju apsoluta, primetno u mnogim njegovim filmovima, sa odlomkom iz Rumijeve poezije: „Istina je ogledalo koje pada iz ruke božije i razbija se na komade; svako uzme parče i veruje da je u tom komadu sadržana cela istina iako je istina ostala zasejana u svakom fragmentu”, dok je njegov film „Tišina” iz 1997. bio pod eksplisnim uticajem Hajamove poezije i filozo-

fije. Trajni motiv putovanja u filmovima *novog talasa*, često sa duhovnim ili metafizičkim prizvukom, takođe ima svoje pandane u persijskoj poeziji, posebno u Atarovom „Govoru ptica“, gde mistična potraga služi da prenese pouku da jeredište često manje važno od samog putovanja.

Takođe, plodan uticaj umetnosti dvadesetog veka na modernističke pokrete u poeziji i književnosti otvorio je novu eru za iransku umetnost. Šezdesetih godina prošlog veka, Sohrab Sepehri i Forug Farohzad, između ostalih savremenih pesnika, ponudili su revolucionarni novi poetski pogled i „postali glavno središte intelektualnog revolta protiv dominantnih sila“.

Ovi modernistički pesnici posebno su zadužili Kijarostamija, i vredi napomenuti da je film „Gde je kuća moga druga?“ nazvan po Sepehrijevoj pesmi, čije delo Dabaši opisuje kao poetski analogno onome što je Kijarostami postigao vizuelno, dok „Vetar će nas nositi“ (naslov preuzet iz Hajamove pesme) opširno citira Farohzadinu poeziju. Mnogobrojni stručnjaci su, takođe, prepoznali vezu između poezije i simbolike koja se koristi u *novom talasu*, posebno u Kijarostamijevim filmovima.

Takođe postoji mnogo toga što sugeriše da fascinacija međusobnom povezanošću života i umetnosti potiče od tema iranske umetničke tradicije „koja u prvi plan stavlja dekonstrukciju i višestruke narative“. Uzmimo samo jedan, na neki način osnovni, primer: čak su i čuvene persijske narodne „Priče iz 1001 noći“ o princezi Šeherezadi strukturisane kao priče u priči.

Ali kroz klasičnu persijsku poeziju i pripovedanje, motiv uokvirenih narativa i priče unutar priče ponavlja se, do tačke u kojoj su različite niti neraskidivo isprepletene, a život i umetnost čvrsto umreženi. Kao što je već napomenuto, mnogi

filmovi *novog talasa* izražavaju tematske probleme koji odražavaju ove tradicije, a sličnosti, bilo da su inspirisane direktno ili nesvesno, vredno su pažnje svedočanstvo o specifičnoj poziciji *novog talasa* kao izdanka mnogih prethodnih iransko-persijskih umetničkih pokreta.

Filmski uticaji

Prvi novi talas u Iranu, koji je došao 1960-ih i 1970-ih, bio je suštinski model za sledeću generaciju koju su predstavljali filmski stvaraoci *novog talasa*. To što su ovi filmovi i dalje imali uticaja može se pripisati izolovanom ambijentu postrevolucionarnog Irana koji se isključio iz globalizacije, kao i usponu videa, pa su tako „modernističkokinematografske 60-e/70-e preživele da bi uživale u vitalnoj večnosti“. Godine 1963. snimljen je film „Kuća je crna“ Forug Farohzad. Hvaljen kao „najveći od svih iranskih filmova“, prema Rozenbaumu, i kao „najbolji iranski film [koji je] uticao na savremenu iransku kinematografiju“ do Mahmalbafa, ovaj 22-minutni dokumentarac o zajednici gubavaca smatra se jednom od preteča filmova *novog talasa* snimljenim 30 godina kasnije. Njegov pogled na patnju gubavaca nesenimentalan je i prvenstveno humanistički, naglašavajući male životne radosti i poetski oslikavajući stvarnost na filmu. Ovo su karakteristike koje se ponovo mogu videti u filmovima Mahmalbafa i Kijarostamija, najočiglednije u načinu na koji ovaj poslednji prikazuje one koji su preživeli zemljotrese u trilogiji *Koker* ili u svom dokumentarcu o žrtvama side u Ugandi, „ABC Afrika“ (2001).

Tokom 1970-ih, filmovi Sohraba Šahida Salesa „uveli su potpuno novi način gledanja na stvarnost... gotovo pasivnu dokumentaciju stvarnosti [koja] je postala obeležje novog oblika realizma“ i „ostavila neizbrisiv trag u narativnoj tehnici

iranske kinematografije". Sales je najdirektnije uticao na Kijarostamija, mada ne treba potcenjivati ni uticaj samog Kijarostamija na ovu generaciju. Između nekih njegovih filmova i „Jabuke“ ili nekih Mahmalbafovih samorefleksivnijih radova mogu se povući paralele, dok je njegova saradnja sa Panahijem nesumnjivo pomogla u Panahijevom oblikovanju. Još jedan iranski presedan kad je reč o temama novog talasa bio je film „Noć kada je padala kiša“ (1967) Kamrana Širdela, u kome reditelj nastoji da prikaže priču koja je odjeknula u vestima: dečak iz sela Gorgan jedne olujne noći zaustavio je voz tako što je zapalio kaput i spasao živote 200 putnika, „rašomonski dokumentarni film koji predstavlja suprotstavljene stavove o događajima iz stvarnog života“ u kojem već možemo prepoznati mnoge elemente koji kasnije postaju ključni modernistički aspekti *novog talasa*.

Bez obzira na ove snažne domaće uticaje, pokušaji da se *novi talas* pozicionira u širem kontekstu svetske kinematografije ne mogu se izbeći. Kijarostami se „seća kako je njegovo pravo interesovanje [za

film] počelo tek... sa dolaskom neorealističkih italijanskih filmova u Iran“ 1950-ih i 1960-ih, kada se Iran otvarao ovim remek-delima svetske kinematografije. *Novi talas* je, takođe, upoređen sa filmovima francuskog novog talasa i s drugim modernističkim tokovima kinematografije iz 1960-ih, zbog načina na koji samosvesno ispituje efekte medija na konstrukciju svakodnevne stvarnosti, ali i preciznije zbog ponavljajuće upotrebe završnih zamrznutih kadrova, motiva koji je postao poznat po Trifoovom filmu „400 udaraca“ (1959). Poređenja sa drugim majstorima sa subtilnom humanističkom vizijom, kao što su Kurosava, Ozu ili Rej, takođe su bila uobičajena. Teško je tačno proceniti u kojoj meri su ovi filmski stvaraoci danas imali uticaja na kinematografsku gramatiku reditelja *novog talasa*, ali oni, u svakom slučaju, sada reflektuju ove uticaje na ostatak sveta sa svojim nepogrešivim iranskim akcentom. Međunarodna filmska zajednica, sa festivalima i transnacionalnim produkcijama, takođe je imala ogromnu ulogu u *novom talasu*, delujući kao katalizator za njegov razvoj i vrednovanje.



Najpoznatiji filmovi novog talasa iranske kinematografije

U potpunom mraku, poezija je i dalje tu, i tu je za vas.

Abas Kijarostami

I ako se generalno primećuje da je iranski *novi talas* bio na vrhuncu nakon Islamske revolucije 1979. godine, on je zapravo počeo skoro dve decenije pre nje. Filmovi ovog perioda udaljili su se od industrijski proizvedenih dela i počeli da liče na društvene dokumentarce koji su istraživali kulturne probleme sa kojima se stanovništvo svakodnevno suočavalo. Ovaj pokret se obično deli na tri različita talasa, pri čemu je drugi međunarodno najpriznatiji. Iranski *novi talas* se često poredi sa italijanskim neorealizmom, ali su mnogi kritičari istakli da su filmovi imali svoje karakteristične estetske stilove. Poseban filmski jezik koji iranski *novi talas* zastupa nastoji da istraži prirodu samog filmskog medija, brišući granice između fikcije igranih filmova i stvarnosti dokumentarnog filma.

Jedna od vodećih ličnosti *drugog novog talasa*, proslavljeni iranski reditelj Abas Kijarostami, jednom je rekao: „Svaki film ima svoju ličnu kartu ili izvod iz matične knjige rođenih. Film je o ljudskim bićima, o čovečanstvu. Svi narodi na svetu, uprkos razlikama u izgledu, veri, jeziku i načinu života, ipak imaju jednu zajedničku stvar, a to je ono što je u svima nama. Kada bismo rendgenskim zracima pregledali unutrašnjost različitih ljudskih bića, ne bismo mogli da kažemo na osnovu tih rendgenskih snimaka koji je jezik, poreklo ili rasa osobe.

Naša krv cirkuliše potpuno na isti način, naš nervni sistem i naše oči rade na isti način, mi se smeјemo i plačemo na isti način, na isti način osećamo bol. Zubi koje imamo u ustima – bez obzira na to koje smo nacionalnosti ili porekla – bole na isti način. Ako želimo da podelimo film i subjekte kinematografije, način da to uradimo je da razgovaramo o bolu i o sreći. Oni su uobičajeni u svim zemljama.”

Da bismo bolje shvatili jedinstveni umetnički senzibilitet ovog važnog pokreta u istoriji kinematografije, bacimo kratak pogled na deset najpoznatijih dela iranskog *novog talasa*.

Kuća je crna (1962)

Režija: Forug Farohzad

Dokumentarni film koji traje 22 minuta. Radnja je smeštena u koloniju gubavaca na severu Irana. Pokušava da traga za lepotom stvaranja u zapuštenom društvu gde je ružnoća postala nešto kao zdravstveno stanje. Farohzad u njemu spaja mučni snimak sa naracijom citata iz Starog zaveta, *Kurana* i vlastite poezije. Snimajući ovaj kratki film, vezala se za dete dvoje gubavaca, koje je kasnije usvojila. U intervjuu sa Bernardom Bertolućijem, Farohzad je rekla: „Intelektualac je onaj koji, osim što se trudi za spoljašnji razvoj života, bori se i za njegov duhovni napredak



Prizor iz filma „Kuća je crna”

i poboljšanje moralnih pitanja. I on gleda na ta pitanja, razmišlja o njima i sam ih rešava. Više od onih koji obavljaju niz... tehničkih ili ekonomskih dela.”

Cigla i ogledalo (1966)

Režija: Ebrahim Golestan

Poetski igrani film Ebrahima Golestana, koji se često smatra prvim modernim remek-delom iranske kinematografije, govori o taksisti koji jedne noći, nakon što je odvezao mladu damu, pronalazi bebu na zadnjem sedištu svog taksija. On i njegova devojka pokušavaju da odluče šta da rade sa neželjenim detetom dok film utvrđuje šta reč „čovjek” znači u promenjenom svetu. Pod uticajem dela Mikelandela Antonionija i drugih evropskih filmova iz 1950-ih i 1960-ih, Golestan koristi modernistički kitnjasti stil da predstavi metafizičko istra-

živanje etičkih dilema. On koristi specifične obrasce tišine i dijaloga da prevaziđe domen govora i dosegne visine kinematografske poezije.

Prvi talas

Krava (1969)

Režija: Darijuš Mehrđui

Krunsko dostignuće Mehrđuija i iranskog *novog talasa*. „Krava” je adaptacija kratke priče levičarskog pisca Golamho-seina Saedija. Ona govori o Mašu Hasanu (Ezatolah Entezami), vlasniku jedine krave u selu. Njegova veza sa ovim vrednim posedom prevazilazi vezu vlasnika i životinje i poznata je celom selu. Kada životinja ugi-ne pod misterioznim okolnostima dok je Hasan na putu, selo se udružuje u konstruisanje lažne priče o njenoj sudbini. Hasan ne veruje u njihovu priču da je ste-ona krava pobegla. On sedi na krovu kuće sa pogledom uprtim ka pustinji i čeka njen povratak. Kako počinje da gubi nadu, polako se pretvara u svoju kravu, jede njeno seno, pravi buku i poziva Hasana da je spase od okrutnosti ljudi.

Krava je bogato slojevit film. Mehrđui o njemu promišlja kao o filozofskoj vežbi, s tim što u celoj priči postoji specifično iranski ugao koji dolazi od sufijskih verovanja o jedinstvu između voljenog i onoga



Prizor iz filma „Cigla i ogledalo”



Prizori iz filma „Krava”

koji voli. Mehrdžuiju je njegovo filozofsko zaleđe omogućilo da u Saedijev originalni tekst unese misticizam, ali je film ipak politički čitan. Kako Mehrdžui kaže u svom intervjuu sa glumcem/rediteljem Manijem Hagigijem, situacija u zemlji u to vreme bila je takva da se politika nije mogla izbeći među inteligencijom i umetnicima. Ali političko tumačenje „Krave” nije bilo samo znak vremena. Po mišljenju filmskih kritičara, ovo je bio „prvi iranski film koji se bavi malim, neiskupljenim i neherojskim” temama. I u vreme kada je iranski šah želeo da kroz film prikaže modernu, urbanu i raskošnu sliku zemlje, „Krava” je bila šokantno atipična. Film je zabranjen i prikazan samo pod uslovom da se doda uvodni tekst koji bi objasnio da se događaj u filmu odigrao četiri decenije ranije. Ali publika je bila dovoljno pametna da prepozna poznatu gorčinu ruralnog siromaštva.

Međutim, alegorije su odradile svoj posao. Odsustvo krave ugrozilo je zdrav razum njenog vlasnika i egzistenciju sela. Sličnosti su otkrivene između Hasana i šaha, čija je nesigurnost u vezi sa zavisnošću iranske ekonomije od nafte bila opipljiva. Tri mračne figure u daljini koje izazivaju strah u srcima seljana simbolizuju intenzivnu paranoju i ugnjetavanje koji su zahvatili zemlju u godinama koje su prethodile revoluciji. Film sadrži samosvest o ovim strancima, Boluriha, ili „kristalnim”, jer je njihovo nejasno, zlokobno prisustvo

u suprotnosti sa kristalno jasnom konotacijom njihovog imena.

Mehrdžuijev film je odjeknuo kod publike jer je dotakao društvenopolitičku atmosferu tog doba i ostao autentičan za aspekte iranskog društva za koje mejnstrim kinematografija nije. Njegov finansijski uspeh potvrdio je interesovanje publike za seoske priče koje su činile veliki deo umetničkog bioskopa u narednih nekoliko decenija. „Krava” je učvrstila platformu za izričitu opoziciju i disidentstvo kroz film, brend društvene kritike maskiran kao humanistička drama sa kojom je iranska kinematografija bila široko povezana tokom 1990-ih. To što film ostaje uglavnom neotkriven na međunarodnom nivou obeshrabrujuće je, ali njegov trajni uticaj na iransku kinematografiju jeste podvig bez premca ni u jednom drugom filmu. Za Mehrdžuija je to možda i najveća nagrada.

Nagrada FIPRESCI Filmskog festivala u Veneciji (1971); nagrada OCIC (Catholic Organization for Cinema and Audiovisual) Međunarodnog filmskog festivala u Berlinu (1972).

Kejsar (1969)

Režija: Masud Kimijai

Kriminalistička drama Masuda Kimijaija iz 1969. godine zaslužna je za novi trend mračnih (noar) filmova u iranskoj kinematografiji. Film se poigrava temom



Prizori iz filma „Kejsar”

porodične časti i osvete. Prelazeći između sinema verite i stilskih preferencija špageti vesterna, Kejsar glumi Iranca Klinta Istvuda Behruza Vosuija, koji pokušava da osveti omalovaženu čast svoje sestre.

„Moji stavovi o filmu tih dana bili su potpuno drugačiji od uobičajenog shvata-

nja kinematografije u Iranu. Ipak, kada sam završio snimanje 'Kejsara', nisam mogao da zamislim kakav će efekat imati na društvo. Kada je reč o reakciji ljudi ili kritičara na delo, ništa se ne može predvideti.”

„Istina je da nijedan svesni, unapred planirani pokret nikada ne bi uspeo u bioskopu – uvek je potrebna neka spontanost. Ali istina je da nisam mogao sebe da vidim kao deo iranske kinematografije tog perioda.”

„Kejsar”, koji je smatran prekretnicom u iranskoj kinematografiji, preko glavnog protagoniste, naslovnog Kejsara, prikazao je etiku i moral romantizovane siromašne radničke klase iz žanra „Krezovo blago” (1965). Međutim, Kimijajev film je stvorio još jedan žanr u iranskoj popularnoj kinematografiji: tragičnu akcionu dramu. „Kejsar” je postigao veliki uspeh na blagajnama i otvorio put mladim, talentovanim filmskim stvaraocima koji nikada nisu imali dodira sa filmom.

Mrtva priroda (1974)

Režija: Sohrab Šahid Sales

Ova drama iz 1974. daje minimalistički pogled na suštinski izolovanu prirodu našeg postojanja kroz optiku ostarelog skret-



Plakat za film „Kejsar”



Prizor iz filma „Mrtva priroda“

ničara koji je više od tri decenije radio na opusteloj železničkoj stanici. Tokom godina, Mohamad Sardari (Zadour Bonjadi) učinio je malo toga da smanji usamljenost i dosadu svojstvene poslu. I u njegovoj porodičnoj kući život se odvija na sličan, monoton način, bez bitnijih događaja i promena, gde njegova žena provodi vreme baveći se šivenjem dan i noć, posebno otako je njihov sin jedinac otišao u vojsku.

Film dovodi u pitanje monotoniju naših života, uništavajući binarne veze filmskog i stvarnog. Film je uvršten na 24. Berlinski međunarodni filmski festival, gde je osvojio Srebrnog medveda.

„U 'Mrtvoj prirodi' žene su žene-objekti koji se koriste kada su tu i čije odsustvo nema značaja“, rekao je reditelj. „Ovo se odnosi na određenu tradiciju kod nas i drugde koja ženama daje reproduktivnu ulogu. Ona nema drugog izbora.“

Drugi talas

Krupni plan (1990)

Režija: Abas Kijarostami

Definitivno najveći filmski stvaralac iranskog *novog talasa*, Abas Kijarostami u svojoj postmodernoj dokumentarnoj drami „Krupni plan“ majstorski briše razlike između fikcije i nefikcije, fantazije i stvarnosti. Po svojoj prirodi duboko naklonjen natfiksijskom, preciznošću hirurga i delikatnim dodirima pesnika Kijarostami ispituje performativne uloge koje svi igramo.



Prizor iz filma „Krupni plan“

Premda je film zasnovan na istinitim događajima, Kijarostami naglašava „krea-cioni“ deo rekonstrukcije koja prikazuje tragičnu priču o nezaposlenom ambicioznom filmskom stvaraocu, Hoseinu Sabziju. Pretvarajući se da je Mohsen Mahmalbaf koji snima svoj novi film, Sabzijan ulazi u dom dobrostojeće porodice u Teheranu, obećavši im istaknutu ulogu u njemu. Šarada se na kraju rasplela i Sabzijan je izveden na sud. „Krupni plan“ je ponavljanje događaja nalik dokumentarcu – uključujući i suđenje – koristeći mnoge stvarne ljude koji su uključeni: stvarni ljudi koji su uključeni u događaj ponavljaju stvarne događaje, praćeni snimcima sa stvarnog suđenja koje se odigralo.

„Krupni plan“ je prelepa, ali uznemirujuća filmska psihoanaliza običnog čoveka. „U ovoj vrsti filma, bilo da radite sa glumcima ili neglumcima, koliko god da ih režirate, ako dozvolite da vas oni režiraju, onda će krajnji rezultat biti mnogo prijatniji. Dozvoljeno je da se izraze stvarne i individualne snage glumaca i to je nešto što veoma duboko utiče na publiku“, rekao je Kijarostami.

Trenutak nevinosti (1996)

Režija: Mohsen Mahmalbaf

Jedan od najbriljantnijih filmova na ovoj listi, kao i u istoriji iranske kinematografije, „Trenutak nevinosti“ je poluautobiografski prikaz sopstvenih iskustava reditelja kao sedamnaestogodišnjeg pobunjenika koji je izbo policajca na protestnom skupu i zatim uhapšen. Dve decenije kasnije, Mahmalbaf pokušava da rekonstruiše događaje na filmu. To je prelep narativni eksperiment koji dekonstruiše ono što film znači bez ikakve samozadovoljne arogancije koja se obično povezuje sa takvim dekonstrukcijama.

Mahmalbaf je rekao: „Posle revolucije otišao sam u bioskop i shvatio da je film



Plakat za film „Trenutak nevinosti“

bolje sredstvo za promenu društva. Posle zatvora i revolucije, bio sam zapanjen [kada sam otkrio] da imamo problem u našoj kulturi. Ne samo u politici – promenili smo kralja, promenili smo sistem, ali nismo mogli da promenimo svoju kulturu. Zato sam mislio da bi bilo bolje da promenim svoju poziciju sa politike na umetnost, i ka promeni umova ljudi kroz umetnost i kameru.”

Deca neba (1997)

Režija: Madžid Madžidi

Ova Madžidijeva drama upoređena je sa remek-delom Vitorija de Sike iz 1948. „Kradljivci bicikala“, i to sa dobrim razlogom. Priča o bratu i sestri, Aliju i Zahri, koji su pošli u smešnu i dirljivu avanturu nakon što je Ali slučajno izgubio cipele svoje sestre.

Prvi iranski film nominovan za Oskara ujedno je i Madžidijevo najpoznatije delo.

Radnja filma prati dečaka Alija i njegovu sestru Zahru. Kada Ali nesrećnim slučajem izgubi jedine cipele svoje sestre Zahre, deca odlučuju da to sakriju od svojih roditelja, naročito od oca koji je ionako van sebe zbog nezaposlenosti i jadnog položaja. Oni doživljavaju mnoge nezgode, jer svakodnevno pri odlasku u školu moraju da dele jedini par dobrih patika koje imaju. Aliju se ukazuje prilika da razreši njihovu noćnu moru ukoliko pobeđi na regionalnom dečjem maratonu, ali se događaji, na Alijevu nesreću, počnu odvijati u neželjenom pravcu...

U svakoj sceni priče o bratu i sestri iz radničke porodice koji odrastaju u bolnom siromaštvu deleći jedan par patika izbija dirljiva, čista, izvorna ljudska nevinost. Njihova avantura pruža vredne životne lekcije ugrađene u dirljive i duboke sekvence. Ovaj film, koji je, nesumnjivo,

klasik za pamćenje, nominovan je 1999. za Oskara za najbolji strani film, ali je na kraju Oskar pripao filmu „Život je lep“ Roberta Benjinja.

Madžidi je objasnio zašto više voli da posmatra svet iz dečije perspektive: „Svet dece je svet čistote i iskrenosti[...] oni veruju šta god im kažete, dečja nevinost će uticati na odrasle, i to je ono što uvek želim da izrazim.“

Film „Deca neba“ dobitnik je više nagrada na raznim filmskim festivalima; među njima su Američki gran-pri (*Grand Prix des Ameriques*), na 21. Filmskom festivalu u Montrealu, 1997. godine, Kristalni Simorg za najbolji film, na 15. Međunarodnom filmskom festivalu *Fadžr*, 1997. godine, nagrada za najbolji strani film na Međunarodnom filmskom festivalu u Njuportu 1998. godine; Srebrna ptica za najbolji strani film na Međunarodnom filmskom festivalu u Singapuru 1998. godine...

Treći talas

Vreme pijanih konja (2000)

Režija: Bahman Gobadi

Dobitnik nagrade *Camera d'Or* na Filmskom festivalu u Kanu, ova izvanredna drama snimljena je u rediteljevom rodnom selu sa briljantnim neprofesionalcima.



Plakat za film „Deca neba“



Prizor iz filma „Vreme pijanih konja“

Prati petočlanu porodicu koja je prisiljena da sama preživi u kurdskom selu na granici Irana nakon što im je otac umro, oslikavajući njihove svakodnevne borbe.

Gobadi je rekao: „Moj film je za kurdski narod. Postoji oko trideset miliona Kurda koji su se tokom vremena i ratova rasejali i danas žive u Iranu, Iraku, Turskoj i Siriji, iako su poreklom iz Irana. Samo oko 10.000–20.000 uključeno je u borbe u Kurdistanu.

„Ne zauzimam nijednu stranu u ratu. Ne volim politiku. Zato nisam politički reditelj. Samo želim da snimam filmove o svom narodu, o stvarnosti kurdskog naroda, koja se ne tiče rata, već govori o pozitivnijoj istini.”

Razvod (2011)

Režija: Asgar Farhadi

Jedan od poslednjih primera senzibiliteta iranskog *novog talasa* na ovoj listi jeste psihološki složena kućna drama Asgara Farhadija koja istražuje društvene implikacije institucije braka kroz sukobe sa kojima se suočava par iz srednje klase. Značka ruka direktora fotografije Mahmuda Kalarija i etičke nijanse naracije čine ovaj film izuzetnim izdankom iranskog *novog talasa*.

„Razvod” je bio prvi iranski film koji je osvojio Zlatnog medveda. Osvojio je Zlatni globus za najbolji strani film i nominaciju za Oskara za najbolji originalni scenario, prvi neengleski film u pet godina koji je to postigao. Farhadi je prokomentarisao: „Ova vrsta filma omogućava publici da sama otkrije – ja to vidim kao modernu umetnost, umetnost u kojoj umetnik ne gleda na svoju publiku sa superiornog nivoa i ne nameće joj svoja gledišta. Ako svom gledaocu pružite odgovor, vaš film će jednostavno završiti u bioskopu. Ali kada postavljate pitanja, onda on tek tada zapravo počinje da živi, nakon što ga lju-

di pogledaju, nastaviće se kroz same gledaoce. Važno je razmišljati i dati i gledaocu priliku da razmišlja.”

Iranski supružnici Nader i Simin svađaju se oko odluke o odlasku u inostranstvo. Simin je već sve pripremila da napusti Iran i u inostranstvu ćerki (Terme) omogući bolji život, dok muž Nader želi da ostane jer smatra da mu je dužnost da se stara o ocu pogođenom Alchajmerovom bolešću. Simin je uporna i odlučna u tome da dobije razvod i s ćerkom napusti zemlju, pa kad joj zahtev za razvod bude odbijen, ona napušta Nadera i vraća se roditeljima. Terme ostaje s ocem jer očekuje da će se majka brzo vratiti, a kad se to ne dogodi, Nader, ne snalazeći se u novoj situaciji, za negovateljicu bolesnog oca angažuje mladu Raziju. On, međutim, ne zna da je Razija trudna i da je posao prihvatila bez suprugovog dopuštenja, zbog



Prizori iz filma „Razvod”



Plakat za film „Razvod“

čega će se Nader ubrzo naći u neugodnoj situaciji koja će zbog laži i manipulacija dovesti i do sukoba.

Egzistencijalna socijalna drama sa blagim elementima trilera scenariste i reditelja Asgara Ferhadija („O Elly“, „Prošlost“, „Trgovački putnik“) 2012. godine je ovenčana Oskarom u kategoriji najbo-

ljeg filma s neengleskog govornog područja, u istoj kategoriji nagrađena je i Zlatnim globusom, godinu ranije u Berlinu nagrađena je Zlatnim medvedom, Nagradom ekumenskog žirija, Srebrnim medvedom za najbolju glumačku postavu i Nagradom žirija čitatelaca lista *Berliner morgenpost*, te ovenčana sa još niz drugih nagrada. Sasvim zaslužno, jer je reč o sjajnom ostvarenju autora koji priče svojih filmova najčešće smešta u uža porodična okruženja s fokusom na odnose između supružnika koji su manje ili više otuđeni ili su u procesu otuđenja, te na relacije s ljudima iz njihovog okruženja. Farhadi i u ovom filmu vrlo suptilno uvodi likove u priču i iznijansirano gradi njihove karaktere i međuodnose, oslanjajući se na manje ili više uzdržane pokrete i poglede, izraženiju ili manje izraženu mimiku, neke svakodnevne rituale, postupno razvijajući slutnju kod gledalaca da nešto u odnosima likova nije u redu i sugestivno gradeći dramu oko njih i njihovih stanja i odnosa. U pozadini su jasni socijalni i klasni odnosi, odnosi među polovima i porodicama, kritika patrijarhata i tradicionalizma i jasan i razgovetan profeministički stav, jer Farhadijevi filmovi imponuju snažnim, čvrstim, odlučnim i iznijansiranim ženskim likovima.



Kinematografija svete odbrane

Kinematografija svete odbrane odnosi se na žanr u iranskoj kinematografiji koji se bavi različitim aspektima iransko-iračkog rata. Iako je bio slabo primećen na Zapadu, ovaj žanr je proizveo više od 200 filmova, uključujući neke kritičke i komercijalne hitove. Ovim žanrom bavila su se neka od najpoznatijih imena savremenog iranskog filma, među kojima su Ebrahim Hatamikia, Mohsen Mahmalbaf, Madžid Madžidi i Kamal Tabrizi

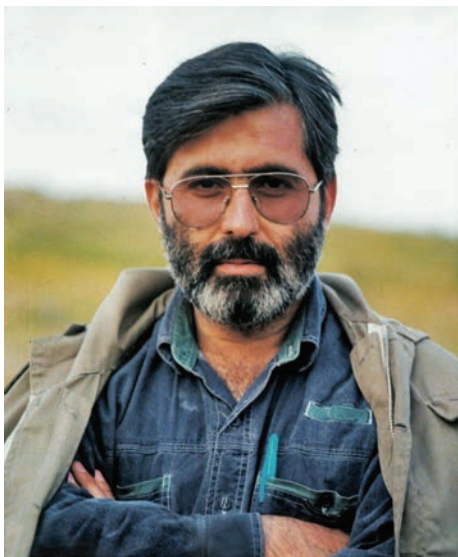
Kinematografija svete odbrane zvanični je naziv za iranske ratne filmove koji se bave iransko-iračkim ratom (1980–1988). Njen osnivač, koji je i snimao filmove i pisao o njima, bio je dokumentarista Morteza Avini. U svojoj potrazi za novim filmskim jezikom inspirisanim islamom, Avini je smatrao da bi spoj islamskog gnostičkog učenja i revolucionarnog šiizma mogao da izrodi žanr koji je nazvao *iluminacionističkim filmom*. Ovaj termin je koristio uglavnom da bi se osvrnuo na tehnike snimanja filmova koje je razvio i koristio tokom snimanja sopstvenih dokumentarnih filmova, ali ga je takođe predložio kao metod snimanja filmova koji će usvojiti drugi islamski filmski stvaraoci. Avinijeva prerana smrt 1993. zaustavila je njegovu teoretizaciju *iluminacionističkog filma*; međutim, njegovi filmovi i dela nastavljaju da inspirišu nove generacije iranskih propagandnih filmskih stvaralaca. Avinijevi filmovi i spisi odigrali su ključnu ulogu u oblikovanju propagandnog jezika Islamske Republike tokom i nakon rata.

Godine 1986, šest godina nakon početka iransko-iračkog rata (1980–1988), na iranskoj nacionalnoj televiziji počela je da se emituje televizijska dokumentarna se-

rija koja je imala ogroman uticaj na propagandnu estetiku i audio-vizuelni jezik zvaničnog filma i televizije Islamske Republike. Serija je nosila naziv „Revajat-e Fath” (*Hronika trijumfa*, 1986–1988) i emitovana je jednom nedeljno od 1986. do 1988. godine. Seriju od šezdeset tri epizode režirao je, napisao, ispričao i montirao mladi Morteza Avini (1947–1993), koji je predvodio grupu posvećenih islamskih filmskih stvaralaca koji su delovali na frontovima iransko-iračkog rata i u iranskim gradovima i selima.

„Hronika trijumfa” se može shvatiti kao nastavak „islamske kinematografije” koju je odobrila država osnovana nakon revolucije 1979. godine i koja je na kraju dovela, tokom rata, do formiranja iranskog ratnog filma ili, kako se zvanično naziva unutar Irana, *kinematografije svete odbrane*. Avinijeva kamera i njegov glas koji pripoveda o seriji odveli su rat i njegovu ideologiju do najudaljenijih krajeva Irana. Koristio je svoje književno umeće da napiše mističnu i ideološku naraciju serije. U svojim glasovima, on je opisao rat kao poslednju bitku u istoriji između *haka* (istina) i *batela* (laž), gde je trebalo da se odredi sudbina sveta. Da bi to uradio, Avini je

uključio ideološke elemente iz šiitskog islama i određenih grana islamskog misticizma.



Morteza Avini

Kao što je Roksana Varzi naznačila u svojoj knjizi *Warring Souls: Youth, Media, and Martyrdom in Post-revolution Iran*, kao najduža televizijska serija o ratu „Hronika trijumfa“ bila je sočivo kroz koje je većina Iranaca posmatrala rat i njegove posledice“. Nedeljno emitovanje serije ponudilo je publici kolektivno iskustvo koje ih je dovelo do osećanja da su deo iste borbe za isti cilj i protiv zajedničkog neprijatelja. U svojoj knjizi *Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East*, Kamran Rastegar smatra da su Avinijeva dela ostala „paradigmatički primer spoja dokumentarne tehnike i ideoloških ciljeva u skladu sa državnom politikom kulture ‘svete odbrane’ u svojoj visoko posvećenoj fazi“.

Morteza Avini smatra se glavnim teoretičarem filma *svete odbrane* i njegovom vodećom figurom. Iako je svoju filmsku teoriju i tehnike počeo da razvija u svojim ranijim filmovima, tokom snimanja „Hronike trijumfa“ dostigao je relativnu zrelost.

Veliki deo njegovih teorijskih spisa o filmu i kinematografiji, koji su sakupljeni pod naslovom „Ajene-je đadu“ (Magično ogledalo), napisan je u vezi sa ovim dokumentarnim serijalom. Kroz ove spise, kao i svoje verbalne i praktične smernice svom timu, pokušao je da formira koncept *iluminacionističkog filma*.

U pokušaju da teoretizira novu filmsku formu, Avini je, u stvari, pratio stope mnogobrojnih islamskih iranskih mislilaca koji su imali cilj da stvore autentičan istočnjački/islamski odgovor na ono što su smatrali napadom „Zapada“. Dvadeset četiri godine pre Avinijeve „Hronike trijumfa“, 1962. godine, Džalal Ale Ahmad (1923–1969) tajno je objavio knjižicu pod naslovom „Garbzadegi“ [Pozapadnjačenje: kuga sa Zapada] koja je postala jedan od najuticajnijih tekstova ove kampanje „autentičnosti“ i u velikoj meri uticala i na Avinija. U ovoj brošuri Ale Ahmad je napisao da su Iran i islam pod teškim napadom Zapada i pozvao na jedinstvo oko „iranskog i islamskog identiteta“. On je takođe izneo rešenje za problem „zavisnosti“, a to je da ljudi sa Istoka preuzmu kontrolu nad „zapadnim mašinama“ (za razliku od toga da ih oni kontrolišu) i da specijalisti i tehničari budu proizvedeni unutar zemlje (Ale Ahmad: 79). Upravo je ovaj pristup inspirisao Avinijevu tvrdnju da, iako je film „zapadna tehnologija“, treba ga usvojiti tako da odražava potrebe „islamske revolucije“ („Sinama“: 122). On je, međutim, upozorio da ova tranzicija, posebno kada je u pitanju film, neće biti tako laka kako zvuči. Uzimajući za inspiraciju i pozivajući se na teoriju Maršala Makluana koja glasi „medijum je poruka“, Avini je tvrdio da su film i televizija zapadni mediji koji su sa sobom doneli sopstveni zapadni sadržaj/poruku. Ovi mediji, tvrdio je, udaljili su čovečanstvo od njegove bogomdane, urođene prirode („Sinama“). Čak je tvrdio da je film po prirodi

bliži „neverstvu“ i „paganstvu“ nego islamu, i kritikovao je druge islamske umetnike i mislioce koji su, po njegovim rečima, smatrali da su „film i televizija prazne posude koje prihvataju bilo kakav sadržaj“ („Sinama“: 122). Istakao je da, uprkos činjenici da su nam se film i televizija „nametnuli“, mi smo revolucijom „morali da iščupamo očnjake ovoj zmiji, iako je u ovom zadatku potpuni uspeh bio nemoguć“ (120, 139). Istorija iranske kinematografije i televizije od dana koji su doveli do revolucije do dana kada je prva epizoda „Hronike trijumfa“ emitovana 1986. godine jeste istorija u kojoj dominira ova ideja „čupanja očnjaka zmiji“, ili drugim rečima ideja o pročišćenju i islamizaciji iranske kinematografije. Morteza Avini i posebno njegova „Hronika trijumfa“ odigrali su presudnu ulogu u ovom širokom projektu islamizacije, toliko da se njene epizode i dalje emituju na iranskoj nacionalnoj televiziji, a mnogobrojne publikacije i seminari posvećeni su njenom autoru.



Logo serijala „Hronika trijumfa“

Avinijeva smrt tokom snimanja, zajedno sa sedam ostalih članova grupe „Hronika trijumfa“, koji se u Iranu svi zvanično smatraju „mučenicima“, stvorila je oko njih auru svetosti. Islamska kritika smatra da su ne samo Avini, već i njegovi televizijski programi bili na zavidnom duhov-

nom nivou. Uprkos jedinstvenom stilu serije i njenom nasleđu u iranskoj kinematografiji *svete odbrane* i snimanju propagandnih dokumentarnih filmova, „Hronika trijumfa“ nije dovoljno proučavana i ostaje relativno nepoznata van Irana. Ovaj nedostatak akademskog proučavanja, u određenoj meri, proširen je i na iranski film *svete odbrane* uopšte; dok je film postrevolucionarnog Irana međunarodno priznat i akademski proučavan, neiranski svet zna malo ili ništa o iranskom filmu *svete odbrane*.

Avini je pripadao onoj liniji iranskih revolucionara koji su bili predani sledbenici harizmatičnog duhovnog i verskog vođe Ruhulaha Homeinija. Osim što je bio islamski revolucionar, on je sa Homeinijem delio duboko interesovanje za islamski misticizam. Avini je u naraciju za svoje dokumentarne filmove uključio različite mistične i sufijske argumente; na primer, u epizodi „Hronike trijumfa“ pod nazivom „Šab-e Ashurai“ („Noć nalik Ašuri“), u sceni koja prikazuje borbe koji se pripremaju za borbenu operaciju, u njegovoj naraciji mogu se čuti filozofsko-gnostički termini *vahdat-e vudžud* (jedinstva postojanja), kao deo doktrine koju su razvili veliki islamski mislioci Ibn Arabi (1165–1240) i al-Gazali (1053–1111), a koja celokupno postojanje opisuje kao odraz centralnog postojanja, odnosno Boga: ne postoji ništa osim Boga, verovanje koje je inspirisalo čuvenu izjavu Mansura al-Haladža (858–922): „Ja sam Istina“, pri čemu je istina bilo jedno od mnogih božijih imena. Pozivajući se na borbe, Avinijeva naracija u ovoj sceni glasi:

„Sada su došli tako jednostavni i skromni, povučeni i iskreni, povezani sa vodom, drvećem, nebom, zemljom, kišom i pticama. A ti, koji si zalutao iz zagušljive zemlje oholosti i samoop-sednutosti i odjednom se našao među

ovim poslušnim sledbenicima božijim, počinješ da osećaš da si zahvaljujući njima povezan sa svim: vodom, drvećem, nebom, zemljom, kišom, pticama i drugim ljudskim bićima. I misliš da između tebe i velikog Tvorca više ništa nije ostalo i pretvaraš se u trajnu molitvu. [...] Ti sam, onaj koga zoveš 'ja' [...] više nema 'ja'. 'Ja' umire, i svi se udružuju (*Shab-e Ashurai*)."

Avini je opisivao putovanje na front kao duhovno putovanje kroz koje se gubi ego i postaje se sjedinjen s Bogom. Podsticao je svoju publiku da prođe kroz ovo iskustvo tako što bi se prijavili kao dobrovoljci. Ovaj pristup je vidljiv i u nedostatku imena protagonista na kraju svake epizode. Ničije ime, uključujući samog Avinija, nikada tokom rata nije navedeno, osim ako nisu postali „mučenici“. Ovo je možda bilo zbog Avinijeve teorije inspirisane misticismom da se, da bi se pokazala „istina“, mora osloboditi ega i nadmašiti sebe.

Najvažnija linija gnosticizma koja je uticala na Avinija vodi do persijskog filozofa Šahabudina Suhrevardija (1154–1191). On je svoju filozofiju nazvao *hikmat al-išrak* (filozofija iluminacije), u kojoj je razvio ideju središnjeg izvora mudrosti. Zasnovaio je svoju filozofiju na složenoj emanacionističkoj kosmologiji, u kojoj je sva kreacija uzastopni odliv *nura* (svetlosti) iz originalnog *nur al-anvara* (svetlosti svetlosti). Suhrevardijev uticaj bio je takav da je Avini čak nazvao svoj metod *iluminacionističko snimanje filmova* i zalagao se za iluminacionističku kinematografiju. U svojim naracijama za „Hroniku trijumfa“ prikazao je put iranskih boraca od njihovih rodni gradova do fronta, kao i njihovo eventualno „mučeništvo“, kao večno kretanje ka „istini“, ili *nur al-anvar* (svetlosti svetlosti) i, u suštini, do Boga. Drugi važan aspekt Suhrevardijeve filozofije iluminacije bio je koncept *velajata* (starateljstva). Velajat je

direktno povezan sa islamskom šiitskom doktrinom *imamata*. U dvanaestoimamskom šiitskom islamu, božanska mudrost, koja je bila karakteristika verovesnika Muhameda, nije prestala njegovom smrću, već ju je sukcesivno nasledilo dvanaest njegovih potomaka: božanski postavljeni imami. Dvanaestoimamske šiije veruju da je njihov dvanaesti i poslednji imam, Muhamed ibn Hasan al-Mahdi, koji je rođen 869. godine i očigledno nestao sa pet godina, trenutno živ, ali skriven od naših očiju, pa otuda i njegova titula: Imam vremena. Veruju da je on konačni spasitelj čovečanstva koji će se pojaviti, voditi revoluciju i doneti svetu mir i pravdu.

Iako je u svojoj naraciji lako mogao da koristi gnostičko učenje i terminologiju, međutim, kada je u pitanju tehnika snimanja i struktura njegovih filmova, nije bilo sasvim jasno kako je Avini nameravao da upotrebi gnosticizam. Njegova rana smrt 1993. nije mu dozvolila da detaljno razradi ovo pitanje, što je značilo da su njegovi sledbenici ostali da nagađaju o prirodi iluminacionističkog filma, kao što je Mostafa Dalai, snimatelj „Hronike trijumfa“, jasno rekao: „Morteza je predložio ovaj termin [iluminacija] jednom ili dva puta u nekoj od svojih knjiga, ali čak ni sa nama nije stigao da priča o iluminacionističkom dokumentarcu.“ Međutim, nedostatak detaljnog objašnjenja nije ih sprečio da ponove i zagovaraju termin. Neki su čak pokušali da završe Avinijev nedovršeni posao i objasne pojam u njegovo ime. Najistaknutiji primer je Mohamed Madadpur. U dve svoje knjige, *Seir va Suluk-e Sinamaii* [*Kinematografsko duhovno putovanje*] i *Sinamaie Eshraghi* [*Kinematografija svetlosti*], on kritikuje postojeću filmsku kulturu, a posebno filmove koji tvrde da su duhovni, zalažući se za istinski mistički metod snimanja filmova. Kao i Avini, on osuđuje ratne filmove kao što je *Abadani-ha* Kijanuša Ajarija (*The Abadanis*,

1994) zato što ne odražavaju „svetu istinu džihada” jer tvrdi da su filmski stvaraoci „dozvolili svojoj subjektivnosti da preuzme kontrolu nad filmom” (Seir va: 108). Štaviše, kao i Avini, on hvali filmove o *sve-toj odbrani* kao što je *Deedeh-ban* (Izviđač, 1990) Ebrahima Hatamikije, u kojem, prema njegovom argumentu, „filmski stvara-lac pokušava da se uzdigne na nivo du-hovne čistote [*esghat-e ezafat*], da nadmaši svoju subjektivnost i da se, kao ogledalo, stavi ispred svega što postoji i da svoje srce preda istraživanju istine” (Seir va: 109). Prateći Avinija, Madadpur tvrdi da reditelj, da bi odrazio „istinu”, mora prvo da se očisti od senzualnosti (*nafsanijata*) i su-bjektivnosti. On smatra da je to „iluminaci-onistički način” o kome je Avini govorio, a koji je bio metod za pravljenje „Hronike trijumfa”. Kroz ovu neposrednu blizinu „svete istine”, primećuje on, bioskopski veo tehnike i tehnologije bio bi uklonjen, a istina postojanja u svim svojim mani-festacijama bila bi „osvetljena” (Seir va).

Madadpur zasniva svoj argument na Avinijevim spisima i filmovima, predla-žući nekoliko karakteristika za iluminaci-onističku kinematografiju: podudaranje sa stvarnošću koja je „manifestacija bo-žanske dobrote”; izbegavanje „tuđinskog” i „nereligioznog” znanja koje se predaje u filmskim školama; prihvatanje „mučeni-štva” i rata kao najvažnijeg pitanja za islam; jednostavnost; uzimanje u obzir „bogom-dane unutrašnje prirode” publike; kori-šćenje naracije za otkrivanje duhovnih aspekata slike; izbegavanje neduhovne pro-pagande, na primer, hvalisanje oružjem; izbegavanje lažnih atrakcija, uključujući dominantnu muziku; i izražavanje „isti-ne” (Sinama-ie). Madadpurovo insistira-nje na konceptu „istine” zasnovano je na Avinijevim spisima, bilo u obliku naracije za njegove filmove ili u njegovim teorij-skim spisima. Poput mnogih drugih do-kumentarista, od „Kina-pravde” Džige

Vertova (1922–1925), i Avini je bio zabri-nut za „istinu”; međutim, za njega je ova „istina” bila predstavljena u „Gardijanu” (Homeini). On je razlikovao „istinu” od stvarnosti i procenjivao „istinitost” doga-đaja po njihovoj blizini „liniji Gardijana”. Sve što nije odgovaralo ovoj ideji „istine”, tokom montaže je moralo biti uklonjeno. Na primer, Avini objašnjava šta bi uradio sa intervjuom sa majkom za koju se ispo-stavilo da se protivi slanju svog sina na ratište: „Nikada ne bismo imali takvu sce-nu u svojim filmovima jer to ne odgovara istini našeg društva” (*Negahi*: 205–206, *pre-veo A. D.*).

Avini je obučio svoju ekipu da postane jedno sa borcima. Nosili su istu odeću, iz-gledali su slično i vodila ih je ista ideo-logija. Danima su spavali na istom mestu kao i borci, jeli istu hranu i suočavali se sa istim neprijateljem, ali su umesto oružja nosili kamere. Ova „borbena perspektiva” filmske ekipe očigledna je u sceni iz epi-zode „Sadekije”, u kojoj kameraman kori-sti mogućnost zumiranja svoje kamere da pomogne borcima da identifikuju dva ne-prijateljska tenka za koja su u početku mi-slili da su automobili. Avini je insistirao na tome da kamera mora da postane deo tela snimatelja da bi prikazala atmosferu bitke, izbegavajući veštačke fiksne kadro-ve. Može se reći da su i volonteri i Avinijev tim imali zajedničku misiju: otelotvorenje političkih principa na kojima je osnovana Islamska Republika. Zato nije iznenađu-juće što su Avinijeva ličnost i njegova dela ostali nepoznati publici izvan Irana. Nje-gov film se odvija unutar narativa i poli-tičkih konstrukata koji nisu u skladu sa konvencionalnim pogledom na političko, kako se percipira iz sekularne paradigme na Zapadu.

U svakom slučaju, Avini nije reditelj čije filmove je lako razumeti. Njegove vi-zuelne, poetske i političke reference, kao i nelinearna struktura njegovog rada, koja

se odnosi na razliku između zapadnog li-
nearnog vremena i božanskog vremena
islama, čine ga izazovnim režiserom za za-
padnu publiku koju tek treba da privuče.
On je nekonvencionalan zbog svoje po-
svećenosti vizuelnoj i političkoj konsoli-
daciji Islamske Republike.

Avini je poginuo na snimanju 9. aprila
1993. godine u Fakehu, u severozapadnoj
provinciji Huzestan, od rana zadobijenih
od nagazne mine. Nakon smrti je prozvan
šahidom, ili „mučenikom“. Ajatolah Ali
Hamnei, vrhovni vođa Irana, opisao ga je
kao „majstora stradalih književnika“, 20.
farvardina, koji je proglašen danom „umet-
nosti islamske revolucije“.

Drugi značajni reditelji žanra *svete odbrane*

Ebrahim Hatamikija (1961)

Ebrahim Hatamikija, istaknuti iranski re-
žiser i scenarista poznat po svojim delima
koja istražuju teme rata i društvenih pitanja,
važi za najplodnijeg i najuspešnijeg pred-
stavnika ovog žanra. Rođen je u Teheranu
gde je diplomirao na Odseku za film Uni-
verzitetu umetnosti. Karijeru je počeo sni-
manjem kratkih filmova i dokumentaraca
o iransko-iračkom ratu (1980–1988), koji su
snažno uticali na njegov tematski fokus.
Vremenom je stekao reputaciju jednog od
najuticajnijih iranskih reditelja, često balan-
sirajući umetnički izraz sa snažnim narativi-
ma ukorenjenim u iranskoj kulturi i istoriji.

Poznat je po intenzivnom i iskrenom
pripovedanju, često prožetom patriotskim
i humanističkim prizvukom, i sposobnosti
da prikaže složene moralne i emocionalne
dileme. Kombinujući elemente iranskog
neorealizma sa posebnim stilom koji obu-
hvata ljudsko iskustvo usred sukoba, Ha-
tamikija značajno doprinosi diskursu koji
karakterise posleratnu iransku kinemato-
grafiju. Njegovi filmovi često odražavaju

psihološke i emocionalne ožiljke koje je
ostavio rat, efektivno premošćujući jaz iz-
među ličnih i kolektivnih iskustava. Oni,
takođe, obuhvataju složenost iranskog po-
sleratnog identiteta, tkajući teme mučeni-
štva i društvenih komentara koji duboko
odjekuju u nacionalnoj psihi.



Ebrahim Hatamikija

Najznačajniji Hatamikijini filmovi

- „Agencija za staklo“ (1998), napeta drama koja istražuje izazove sa kojima se suočavaju veterani iransko-iračkog rata, osvojila je više nagrada na Među-
narodnom filmskom festivalu *Fadžr*;
- „Od Karhe do Rajne“ (1993) ispituje fi-
zičke i emocionalne posledice rata kod
veterana, priča se vrti oko vojnika po-
slatog u Nemačku na lečenje;
- „Crvena traka“ (1999), metaforički i
simbolički film čija je radnja smeštena
u minsko polje posle rata, istražuje te-
me nade, opstanka i ljudske veze;
- „Telohranitelj“ (2016), triler o veteranu
koji ima zadatak da zaštiti visoku poli-
tičku ličnost, i ističe generacijske i ide-
ološke praznine u savremenom Iranu;

- „Če“ (2014), biografski film o Mustafi Čamranu, iranskom revolucionaru, i o njegovim naporima tokom kritične bitke;
- „Po damaskom vremenu“ (2018), savremena akciona priča o iranskim pilotima uhvaćenim u sukobu sa ISIS-om dok su bili u humanitarnoj misiji;
- „Izviđač“ (1988), jedan od njegovih ranijih filmova koji prikazuje hrabrost i žrtvu mladog dečaka tokom iransko-iračkog rata.

Erahim Hatamikija višestruki je dobitnik nagrade Kristalni Simorg koju dodeljuje Međunarodni filmski festival *Fadžr*.

Rasul Molagipur (1955–2007)

Rasul Molagipur započeo je karijeru kao fotograf. Režirao je nekoliko kratkih dokumentarnih filmova o iransko-iračkom ratu. Njegov film „Mim Mesle Madar“ (2006) postigao je ogroman uspeh uprkos tragičnim, intenzivnim i šokantnim scenama. Izabran je da predstavlja Iran u kategoriji najboljeg stranog filma u trci za nagradu Oskar 2008. godine.



Rasul
Molagipur

Molagipur je pisao filmske scenarije i bio je član žirija Međunarodnog filmskog festivala *Fadžr*. Njegov poslednji igrani film

„Poslepodne 10. dana“ (2009) posle njegove smrti dovršio je Mustafa Raei.

Ensije Šah Hoseini (1954)

Nakon što je završila Odsek filmske umetnosti u rodnom gradu Gorganu, započela je filmsku karijeru režijom i pisanjem scenarija za kratke filmove. Šah Hoseini je prva iranska borkinja koja je snimila film o iransko-iračkom ratu. Njen prvi dugometražni film jeste „Dođi, sunce je zašlo“ (2004), o preplitanju i sukobljavanju tradicije i savremenosti u provincijskom ribarskom gradiću, gde je upravo žena pokretač svih dramatičnih zbivanja. „Laku noć, komandante“ (2005) jeste priča o ratnom dopisniku koji se tokom operacije odvaja od ostalih i izgubi se. Nepoznavanje terena i loši vremenski uslovi predstavljaju mu posebne probleme. „Lepše od života“ (2010), film u kojem se pojavljuje kao rediteljka i scenaristkinja, predstavljao je *kinematografiju svete odbrane* na 31. Filmskom festivalu *Fadžr*. Film prikazuje život mučenika Alama al-Hude i boraca koji su učestvovali u operaciji Nasr tokom iransko-iračkog sukoba. Alam al-Huda jedan je od iranskih boraca koji se nakon teškog i hrabrog otpora u ovoj operaciji pridružio velikoj vojsci mučenika i ovekovečio svoje ime u istoriji zemlje.



Ensije Šah Hoseini na snimanju filma „Lepše od života“

Mudra deca iranske kinematografije

Mit o mudrom detetu

Mit o mudroj deci pojavljuje se na mnogo različitih načina u iranskoj kulturi, ali uprkos svim nejednakostima u formi i strukturi, postoji zajednički element koji povezuje svu mudru decu: ona se pojavljuju u trenutku krize identiteta. Mudro dete je savršeni protivnik logike profita i političkih ideologija patrijarhalnih vlasti. Istovremeno, u jasnoj je suprotnosti sa detetom žrtvom iz žanra melodrame, jer dete lutalica na neki način izaziva dominantne društvene grupe koje kontrolišu ekonomsko-politički sistem.

Arhetipski obrazac mudrog deteta pronalazimo u priči o Basturu, najmlađem junaku Ferdosijevog epa „Šahnama“ (*Knjiga o kraljevima*, oko 977–1010). Bastur je sedmogodišnji sin Zarira, brata kralja Goštasba, koji u trenutku krize spasava iranski identitet. Priča počinje kada Iranci prihvataju zoroastransku religiju; ugrožavaju ih neprijatelji čiji je kralj Arjasb. Da bi odbranio svoj narod od neprijatelja, Goštasb okuplja svoje trupe i poziva velikog pahlavanskog ratnika Zarira. Neprijatelji ubijaju Zarira uz pomoć čarobnjaka Biderafša. Smrću svog junaka, iranske trupe gube hrabrost. Goštasb poziva najhrabrije ratnike svoje vojske da osвете Zarira, ali se odaziva samo Zarirov sin Bastur. Goštasb ne dozvoljava detetu odlazak na bojno polje jer je premlado i ne želi da ga izgubi kao njegovog oca. Bastur ipak potajno odlazi na bojno polje, prilazi beživotnom telu svog oca, oprašta se od njega i vraća se kralju. Kralj mu ovog puta do-

zvoljava da ode na bojno polje. Neprijatelji pokušavaju da naude Basturu pomoću Biderafšove magije. On se vraća na polje jašući Zarirovog konja u potrazi za detetom. Konj prepoznaje Bastura i dovodi mu Biderafša. Zarirov duh nadahnjuje dete da ispali strelu iz luka kojom ubija čarobnjaka. Videvši hrabrost i inteligenciju deteta, Iranci se vraćaju na bojno polje, zadaju poraz neprijatelju i uspevaju da sačuvaju svoj identitet.

Bastur nije ni prvo ni poslednje mudro dete u iranskoj književnosti. Pojam deteta koje poseduje natprirodnu mudrost u persijsku mitologiju uveo je možda sam Zaratustra, koji se smejao pri rođenju u prisustvu sedam zlih veštica. Zaratustrin smeh pri rođenju tumači se kao dokaz njegove svesti i znanja o sopstvenoj čistoti, što uliva strah u izaslanike zla. Poput Zaratustre i Bastura, u iranskoj literaturi se nalaze i mnoga druga mudra deca, koja nakon perioda inicijacije ulaze u svet odraslih i spavaju ga od iracionalnih sila zla koje može zavladati društvom u kome se guši svaka manifestacija simbioze između razuma i nevinosti. Detinjstvo je, dakle, u idealnom smislu, obdareno božanskim instinktivnim razumom, koji pojedinca upućuje na put dobra.

U potrazi za prvim filmovima o deci u iranskoj kinematografiji moramo se vratiti u poslednju deceniju pre Islamske revolucije u Iranu 1979. godine, kada se pojavljuje niz filmova u kojima se ukazuje na brigu društva prema detinjstvu i procesu obrazovanja. U jasno izraženom antagonističkom stavu prema komercijalnim

filmovima, ovi filmovi u centar problematike stavljaju decu. Takvih primera posebno ima u filmografiji mladih reditelja koji su karijeru započeli u saradnji sa Centrom za intelektualni razvoj dece i omladine (Kanun), osnovanom 1969. godine, gde je započeta filmska škola kasnije nazvana *sinema-je motefavet* ili *alternativni film*. Bejzaijev „Brkati ujak“ (1970) i Kijarostamijev „Hleb i sokak“ (1970) otvorili su ovaj prostor koji je od početka imao cilj da proizvodi različite filmove za decu i mlade. Deca iz „Brkatog ujaka“ pronalaze način da se dogovore sa krupnim, brkatim čovekom kako bi nastavili da igraju fudbal na otvorenom ispred njegove kuće. Dok je Bejzaijev kratki film bio znak zabrinutosti njegovog autora zbog kulturnog nasilja nad decom, u osnovi, „Hleb i sokak“ bio je savršen topografski crtež mita o mudrom detetu: jedini način da odgovorite na pretnju divljeg psa koji vreba na putu protagoniste – deteta, koji se vraća kući sa hlebom u ruci, jeste da upotrebite njegovu inteligenciju.



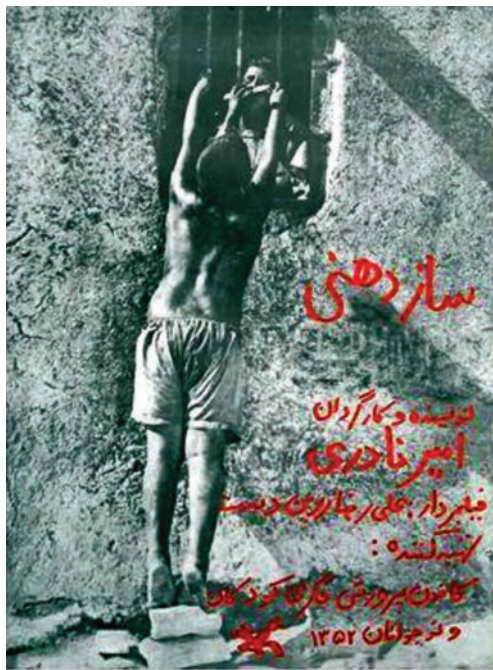
Scena iz filma „Hleb i sokak“

U cilju stvaranja pedagoško-obrazovnih produkcija za decu i tinejdžere, ovaj neprofitni Centar na svom početku pre revolucije „nikada nije ozbiljno pokušavao

da svoje filmove prikazuje redovnoj publici, i kritikovan je zbog svoje elitističke orijentacije i intelektualizma“ (Sadr 2002: 230). Zbog toga se pretvorio u savršenu platformu za produkciju nezavisnih filmova koje su režirali mladi filmski stvaraoci kao što su Abas Kijarostami i Bahram Bejzai. Do sredine 1970-ih stvorene su jasne smernice rada Centra po kojima je „nevinna i vredna deca trebalo simbolično da prenesu određene naizgled apstraktne ideje na realističan način“ (Sadr 2002: 231). Stroga estetika filmova Centra stvorena je na intelektualnoj osnovi kako bi se suprotstavila popularnim filmovima za odrasle u kojima dominiraju scene pevanja, plesa i nasilja. U takve filmove uselilo se usamljeno dete koje je – svojom pameću – moralo da rešava složene probleme, koji su ipak bili rezultat sociokulturnih borbi. Gledaoci su kroz oči deteta mogli da „vide reakcije odraslih likova“ (Sadr 2002: 231); osim toga, upoznali su dečju logiku koja se razlikuje od misaonih obrazaca odraslih.

U produkciji Centra tokom 1970-ih nalazimo film „Harmonika“ Amira Naderija (1974) kao briljantno delo zasnovano metaforički na sledećim okolnostima: dečije igralište na obali Persijskog zaliva izbačeno je iz ravnoteže dolaskom harmonike koja postaje instrument segregacije i kontrole od strane deteta koje je poseduje. Želja sve dece da sviraju harmoniku daje nekontrolisanu moć Abdolu, koji traži novac u zamenu za nekoliko sekundi sviranja na instrumentu. Ovo širi seme zla među decom, a posebno u Amiru, protagonisti čije ekstremno siromaštvo porodice ne dozvoljava da uživa u novoj igrački. Kraj filma je još jedna filmska vizija društvenog konteksta 1970-ih u Iranu: Amir krade harmoniku i baca je u more da nikome ne pripada i oslobađa se iskušenja da je ima. Nekoliko godina kasnije, iranska revolucija je učinila isto sa znacima šahovske modernizacije, zauzevši suprotan pristup pro-

blematičnom istorijskom kontekstu i ob-
novivši religiju kao novi ideološki državni
aparat.



Plakat za film „Harmonika“

Deca iranskog filma posle revolucije
stupila su na međunarodnu filmsku sce-
nu zahvaljujući uspehu filmova u kojima
su igrala, a koji su prikazivani na svetskim
festivalima. Krajem 1990-ih, čak su i po-
stala izuzetan brend iranskog filma. Film-
ska škola Kijarostami imala je velike uspe-
he na međunarodnim festivalima; prvi
iranski film nominovan za Oskara za naj-
bolji strani film bio je „Deca neba“ Ma-
džida Madžidija (1997).



Scena iz filma „Deca neba“

Entuzijazam stvoren pobedom revolu-
cije 1979. godine doneo je u iranskim fil-
movima dečje figure. Zlatno doba filmova
o žestokim momcima/plesačicama zavr-
šeno je kada je uspostavljen novi kontrolni
kôd u filmskoj industriji. U tom smislu,
deca su pronašla savršenu priliku da za-
uzmu pripovedačko središte postrevolu-
cionih filmova. Aseksualna figura bez ide-
ologije, poput dečaka koji želi da jedno-
stavno potraži kuću svog prijatelja, na
primer, bio bi adekvatan način u tom pe-
riodu da spase filmski sistem od potpunog
kolapsa. U prikazivanju epa o malom de-
čaku na ekranu bilo je nečega zajedničkog
sa revolucionarima: na kraju krajeva, bili
su ugnjetavani i od strane sistema tokom
šahove ere. Isti entuzijazam za pobeđu
maloletnika u neprijateljskom okruženju
van kuće i škole ponavlja se u prvoj sa-
radnji Amira Naderija sa Centrom nakon
revolucije. „Trkač“ (1985) govori o siro-
četu Amiru koji živi na ulici; on luta po
praznom prostoru, srušenim zgradama,
napuštenim brodovima usred suve pusti-
nje i sive industrijske luke sa namučenim

Mudro dete ima simbiotski odnos prema cenzuri i kontroli misli. U tom smislu, nema mnogo razlika od Bastura do Ahmada iz filma „Gde je kuća moga druga?“ (1987), Bašua iz Bejazijevog filma „Bašu, mali stranac“ (1986) ili Mine iz „Belog balona“ (1995)



Scena iz filma „Trkač“

licima radnika kako bi pronašao način da pobegne od svoje sudbine. „Njegov san deluje više egzistencijalno nego glupo ili tragično“ (Nikols 1994: 23). Ubrzo otkriva da mu je jedino utočište možda škola, u kojoj počinje da uči azbuku. Amiru učestvuje na školskom takmičenju u izgovaranja azbuke u jednom dahu koju je upravo naučio. Upornost dečaka beskućnika, koji svojom prirodnom i nevinom mudrošću prevazilazi prepreke, savršena je alegorija iranskog naroda tokom osmogodišnjeg rata između Iraka i Irana, koji je morao da se „bori i sa svojom sudbinom i sa svojim tlačiteljima“ (Nafisi 1995: 558). Isto usamljeno dete pojavljuje se u filmu Bahrama Bejzajia „Bašu, mali stranac“, koje je u ratu izgubilo celu porodicu i mora da napusti domovinu i potraži utočište na poljima severa, sa porodicom Naji Džan, ženom koja u odsustvu muža koji je na frontu mora sama da čuva kuću i brine o dvoje dece. Jedino direktno sredstvo komunikacije između Bašua i seoske dece, koja ga odbacuju, jeste persijska knjiga koja kaže: „Svi smo mi u istoj zemlji, svi smo deca Irana“. Bašu nalazi majčinsko utočište u mirnom zelenilu severne zemlje, stotinama kilometara udaljene od svoje domovine izmučene ratom. Njegovu strategiju preživljavanja razjašnjavaju



Scena iz filma „Bašu, mali stranac“

apsurdnost logike rata i netolerancije odraslih. Različiti reditelji su različito tretirali temu dece. Na primer, dok Bejzai dezintegriše simbol deteta samo da bi ga kasnije ponovo konsolidovao, Kijarostami koristi postmodernu tehniku dekonstrukcije. „Hor“ (1982) bio je prva Kijarostamijeva reakcija na revolucionarni period i zasnovana je na njegovoj opsesiji sudbinom dece van kruga zaštite (državni fakultet, porodična kuća), gde ona sama moraju da odluče i da reše probleme koji se odražavaju na strukturu društva u кризи. Dok muškarci rade na ulici, deda isključuje svoj slušni aparat da bi se u tišini sklonio od zvuka kucanja. Kada dođu kući posle škole, unuke se suočavaju sa zatvorenim vratima, a deda koji živi u svom tihom svetu ne čuje zvuk zvona. Film na najlepši mogući način oslikava generacijski sukob i pobednički entuzijazam: postepeno sve učenice stvaraju hor koji vapi: „Otvori vrata, deda!“

Uprkos plodnom prisustvu dece u iranskoj kinematografiji 1970-ih i 1980-ih, u odnosu na obrazovni prostor, treba priznati da je prekretnica bio film Abasa Kijarostamija iz 1987. godine, koji bolje potvrđuje sklop deteta-lutalice zasnovanog na mitu o mudrom detetu: „Gde je kuća moga druga?“ Putovanje Ahmada, dečaka koji je oti-



Plakat za film „Gde je kuća mog druga?”

šao od kuće u potrazi za prijateljem Mohamedrezom u susjednom selu kako bi mu vratio svesku za domaći zadatak i time sprečio nepravednu kaznu isključenja iz škole, postaje herojska odiseja u kojoj smo svedoci muke dece u gušćoj sceni pregleda domaćeg zadatka na času, i kada su suočeni sa oštrom disciplinom u Ahmadovoj kući. Uskoro će se zatvoriti svi putevi komunikacije između starijina kuće (majke i bake), koji smatraju apsurdnim da on prijatelju vrati svesku umesto da radi domaći zadatak ili ode po hleb. Za razliku od Kasema u „Putniku”, Ahmad je marljiv učenik, ali njegovo izražavanje želje pred starijima ima isti rezultat. Ahmad, poput arhetipskog Bastora, nema dozvolu da napusti krug zaštite obeležen očevim zakonima. Ne postoji način da se Ahmadovoj porodici prenese ozbiljnost situacije u kojoj se nalazi njegov prijatelj

Mohamedreza ako se sutra vrati u razred, a da nije uradio domaći zadatak u svojoj svesci. Kućni zakoni, kao i školska pravila, zahtevaju od deteta da bude apsolutno poslušno. Ahmad deluje samoinicijativno i pobuni se, napuštajući svoj dom da bi otišao u kuću svog prijatelja, za koju samo zna da se nalazi u susjednom selu.

Put kojim je Ahmad krenuo do kuće svog prijatelja poetski je univerzum koji su konstruisali iranski kulturni arhetipovi, a koje Kijarostami dekonstruiše na svoj način. Ahmadovo epsko putovanje nisu njegovi poduhvati na otvorenom, suočavanje sa neprijateljima zemlje poput Bastura koji traži trag svog oca, već njegova spremnost da traži nepoznati put, u apsolutnom odsustvu svog oca, i uprkos raznim preprekama koje pripremaju starijine, među kojima je i rođeni deda. Ep se završava neuspehom Ahmada da pronađe kuću druga i Kijarostamijevom opsednutošću kršenjem očevog zakona: Ahmad sam radi domaći zadatak svog prijatelja i tako mu pomaže da izbegne učiteljevu kaznu. Jedini na putu koji vrlo ljubazno pokušava da pomogne Ahmadu, pokazujući mu put, jeste stari stolar, u kome su neki kritičari videli lik sufijuskog učitelja (Ishaghpour 2000: 71). Osim mističkih tumačenja starog stolara, postoji nešto jasno, a to je da je on jedina osoba koja zna gde je Mohamedrezina kuća, ali na misteriozan način saznanje ne prenosi odmah Ahmadu, koji ga nestrpljivo gleda, slušajući dugačak govor njegovih nostalgичnih sećanja na izgubljenju umetnost. Savet starog stolara nije tako sigurno funkcionalan kao što je to bio duh oca za Bastura. Ahmad ne razume šta misli time što mu ne daje adresu. Na kraju krajeva, kako je Alberto Elena (2002: 105) istakao, pomoć stolara zaista ne funkcioniše jer se smračilo i prekasno je da mali dečak poput Ahmada potraži kuću svog prijatelja. Sam on mora da pronađe drugo rešenje.

Stolar je poslednja karika sa čuvarima umetničke tradicije gradnje drvenih prozora, koji se grade teškom mukom da bi kasnije bili prodati nekom zadriglom posredniku po nepoštenoj ceni. Film se završava slikom cveta utisnutog između stranica Ahmadove knjige, dara majstora stolarije, koji za Talebinežada (1995: 74) izražava duboku nostalgiju za srećnom i prosperitetnom prošlošću, u sadašnjosti obeleženoj krizom identiteta i prezira prema kulturnoj baštini čijeg poslednjeg čuvara stolar predstavlja. Ali iza ovoga bi moglo uslediti još jedno značenje: frustrirani odnos između Ahmada i starog stolara odraz je istorijskog trenutka u kojem nacionalistička gledišta ne mogu zaista pomoći novoj generaciji da pronađe pravi put. Čorsokak ideologije kod odraslih pobudio je basturijansku mudrost, koja nadilazi očinski zakon da bi našla put na nov i drugačiji način.



Scena iz filma „Gde je kuća moga druga?”

Kršenje očinskih pravila jasnije se vidi u Kijarostamijevom filmu „Domaći zadatak” (*Mashgh-e shab*, 1989), koji je očevidac nesvesnog ponašanja dece u osnovnoj školi. Tema filma je iskušenje autora koji promišlja o mehanizmu nepopustljive želje dece da krše zakon. Kao gledaoci, tokom intervjuja koje je sam Kijarostami vodio u školi, suočavamo se sa lažima i kontradiktornostima koje i najmlađi koriste da se izbore i koji služe kao mehanizam samoodbrane (Elena 2002: 86).

Iako je Kijarostami nakon „Domaćeg zadatka” napustio temu obrazovanja, slika deteta van škole i kuće, sušta suprotnost njegovoj porodici i okruženju, nikada potpuno ne nestaje u njegovim filmovima. Ipak, efekat slike deteta koje luta trajao je tokom 1990-ih, nakon međunarodnog priznanja Kijarostamiju na međunarodnim festivalima, i postao nepogrešiv signal originalnosti iranske kinematografije za filmske gledaoce širom sveta. Devedesete su bile svedok proliferacije filmova izgrađenih oko strukture onoga što nazivamo *mitom o mudrom detetu*. Različite priče su prilagođene strukturi mita i postepeno su ostavljale isključivu ulogu za male dečake. Debi Džafara Panahija „Beli balon” (1995) i njegov drugi film „Ogledalo” (1997) govore o dve devojke. Ova dva filma doprinose sazrevanju kulturnih primera dece iranske kinematografije tokom devedesetih. „Ogledalo” je bilo refleksija o samomehanizmima snimanja filmova, kroz na-



Plakat za film „Ogledalo”

rativnu fragmentaciju na dva različita nivoa. U postmodernoj igri, autor koristi sliku zalutalog deteta kao intertekstualnu referencu da bi gledaocima predstavio moralni izazov: dok pratimo dečju protagonisticu filma, sa njenim lutanjem haotičnim gradom u potrazi za svojim domom, film nam govori da je sve bila scena iz filma koji je snimala ekipa. Priča se tu ne završava jer se mlada glumica pobunila protiv timskih naredbi, kršeći pravila kreatora svog lika, i nastavila da luta u znak protesta. Film je film u filmu i kamera prati devojkicu na haotičnim ulicama grada.

Slavni reditelj Abas Kijarostami zakoračio je dalje od svojih ranih dečjih filmova iz 70-ih i 80-ih, uključujući „Gde je kuća moga druga?“, proste priče o dečaku koji pokušava da vrati svesku školskom drugu iz koje su izvedeni svi kasniji iranski filmovi čija su tema deca. Reditelj je rekao da je ceo njegov smisao za film oblikovan zahvaljujući iskustvu sa decom: „Pokušavam da sagledam svet iz ugla deteta“, rekao je Kijarostami

Panahi je takođe u svom prvom igranom filmu „Beli balon“ obradio ovu temu posredno. Film se vrti oko pokušaja sedmogodišnje devojkice da kupi zlatnu ri-

bicu. Novac da kupi ribu daje joj majka, ali se ona plaši da neće moći da je kupi jer će se prodavnice zatvoriti za praznike. Ona se zajedno sa svojim bratom bori da na vreme stigne do pijace izbegavajući razne prepreke na svom putu. Sličan napor da se nadiđu postojeće prepreke i realne okolnosti vidimo i u Madžidijevom remek-delu „Deca neba“ (1997). U proslavljenom Madžidijevom filmu reč je o dečaku Aliju i njegovoj mlađoj sestri Zahri koji žive u predgrađu Teherana i koje će slučajna krađa Zahrinih cipela od strane siromašnog slepca uvaliti u velike nevolje. Odlučivši da taj gubitak prečute svojim siromašnim roditeljima, oboje će biti prisiljeni da naizmenično koriste Alijeve dotrajale patike. Međutim, u ovoj razmeni vreme nije na njegovoj strani, pa Ali uvek kasni da dođe do svoje sestre. Ipak, ta nevolja će ga naterati da pronađe izlaz.

U još nekoliko istaknutih ostvarenja glavne uloge su poverene deci. Tako je Madžidijev skoro kulturni film „Boja raja“ priča o Mohamedu, slepom dečaku, i njegovom ocu Hašemu, koji se uvek koleba između prihvatanja sina takvog kakav jeste i napuštanja sina, koji mu, nakon gubitka žene, predstavlja teret. I pored odbacivanja i urođenog invaliditeta, Muhamed je veoma optimističan dečak, i svet doživljava svim čulima osim vidom. Film se bavi pitanjem kako osoba s invaliditetom



Scena iz filma „Beli balon“



Scena iz filma „Boja raja“

doživljava svet i kako se odnosi prema svojoj okolini, a ujedno i pokazuje ljudsku sposobnost za ljubav i saosećanje.

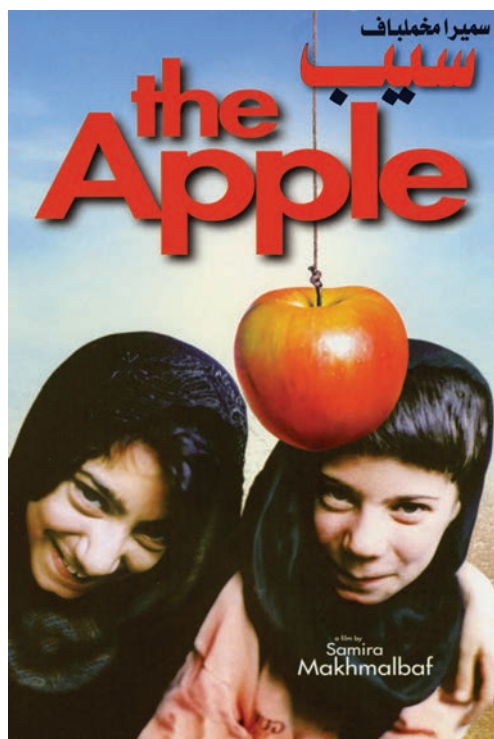
Rediteljski prvenac Samire Mahmalbaf „Jabuka” (1998) govori o složenoj porodičnoj situaciji: roditelji, nezaposleni otac i slepa majka, drže zaključane svoje dve ćerke bliznakinje od druge godine. Nakon dvanaest godina provedenih u zatvoru, socijalni radnici konačno puštaju sestre da se prvi put suoče sa spoljnim svetom.

„Rođenje leptira” reditelja Modžtebe Raeija iz 1997. godine jeste filmski omnibus u kojem pratimo tri priče: prva govori o čoveku čija je žena na samrti koji svog sina ispraća iz kuće kako ne bi video majčinu smrt; u drugoj pratimo dečaka sa invaliditetom koji odlazi na hodočašće, a treća je priča o učitelju koji odlazi da radi u zabačenom selu kome pretila poplava. Sve priče govore o deci koja su se našla u ve-

oma složenim emocionalnim situacijama koje su eskalirale gubitkom i izolacijom.

U odsustvu velikih i poznatih glumaca u godinama nakon revolucije, deca su postala važan element u iranskoj kinematografiji. Osamdesetih godina prošlog veka to su uglavnom bili dečaci („Gde je kuća moga druga?” i „Domaći zadatak” – Kijarostami, 1989), dok su tokom 1990-ih to bile tipično devojčice: Panahijev „Beli balon” (1995) i „Ogledalo” (1997) i „Jabuka” Samire Mahmalbaf (1998). Za film „Gde je kuća moga druga?” Kijarostami je otputovao u ruralni deo severnog Irana da ispriča priču o Ahmedu, savesnom dečaku koji posle nastave grčevito nastoji da vrati udžbenik svom drugu iz odeljenja koji je greškom odneo kući.

Nešto uporedivo se može videti u drugim filmovima novog talasa, kao što je „Gabe” Mohsena Mahmalbafa (1996) u ko-



Plakat za film „Jabuka”



Plakat za film „Rodjenje leptira”

jem je tkanje ćilima nomadskog plemena prikazano kao šareni spektakl, ili u „Crnim školskim tablama” Samire Mahmalbaf (2000). U potonjem, nadrealna slika putujućih nastavnika koji nose svoje table na leđima stavljena je uporedo sa ruralnim pejzažom Kurdistanu koji se „rastvara u nepovezanim prostorima pustoši” kroz

fragmentarno uređivanje, izbegavajući prostorne okvire standardnog kontinuiteta uređivanja. Upravo u ovakvim osobinama već uočavamo spoj svakodnevnog i neobičnog u novom talasu, svesnu želju da se igra sa predstavama seoskog života i da se na taj način nametnu ponovni pregovori o nacionalnim koordinatama.

Tradicionalno u mejnstrim filmu, deca su predstavljena kao žrtve. Ali u iranskim filmovima novog talasa publici su prikazana mudra deca. U svim navedenim primerima može se uočiti mudro dete koje dolazi kao reakcija na neophodnost predstavljanja moderne iranske sociokulturne situacije i na krizu identiteta koja iz toga proističe. Iranski filmovi koriste školu kao okruženje, kao uzorak društvenog prostora za projektovanje socijalnih problema. Deca u iranskim filmovima u potrazi su za svojim identitetom. U toj potrazi se udaljavaju od užeg kruga porodice i njene zaštite.

Razlika između savremenog i tradicionalnog tretmana deteta na filmu jeste u tome što su tradicionalnim likovima dece pomagale njihove porodice, dok savremeno dete koristi sopstvenu pamet da prevaziđe prepreke. Savremeno dete uči samo u odsustvu figure nastavnika. Tradicionalno mudro dete vraća se kući u sigurnost porodice posle svih svojih muka; ali za zalutalo moderno dete nema povratka kući. Ovo naglašava krizu identiteta koju doživljava čitavo društvo, kolektiv (porodica) kao i pojedinac (Zahedi 2014).

Iranski dečji filmovi započeli su svoje putešestvije po svetu nakon Islamske revolucije kada je nekoliko ostvarenja postiglo uspeh na svetskim filmskim festivalima. Tokom 1990-ih, iranska deca u filmovima postala su brendovi za svoje filmske produkcije

Iranski animirani film

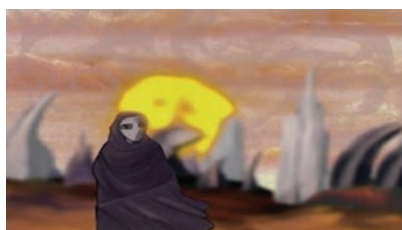
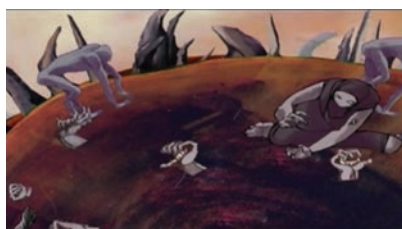
Istorija animacije u Iranu započela je u modernom obliku sredinom 20. veka, ali se može pratiti unazad sve do bronzanog doba. Jedan od najranijih primera animacije predstavlja crtež na keramičkoj posudi pronađenoj u Spaljenom gradu u provinciji Sistan i Balučistan na jugoistoku Irana, danas smešten u Nacionalnom muzeju Irana. Ova keramička čaša, stara 5200 godina, prikazuje seriju crteža na kojima koza skače prema drvetu i jede njegove listove. Iako originalni prikaz predstavlja samo nacrt priče, povezivanjem slika nastaje animacija. Slični oblici keramike sa slikama u nizu mogu se naći širom srednjovekovne islamske Persije i preteče su animacije kakvu danas poznajemo.



Keramička čaša iz Spaljenog grada

Savremena animacija u Iranu započela je 1950-ih godina. Ovaj filmski žanr u velikoj meri duguje animatoru Nuredinu Zarinkeku, koji je, u saradnji sa ocem iranske grafike Morteza Momajezom i drugim kolegama umetnicima, kao što su Faršid Mešgali, Ali Akbar Sadegi i Arapik Bagdasarijan, imao ključnu ulogu u osnivanju Instituta za intelektualni razvoj dece i mladih u Teheranu.

Iranska animacija stekla je međunarodnu reputaciju, a primer jednog od njenih uspeha jeste kratki, sedmominutni animirani film „Rupa”, režisera Vahida Nasirijana, u produkciji Eksperimentalnog i dokumentarnog filmskog centra. Film je osvojio drugu nagradu na 19. Internacionalnom filmskom festivalu u Odensu, Danska, 2004. godine.



Prizori iz animiranog filma „Rupa”

Teheranski međunarodni festival animacije: dvogodišnje okupljanje kreativaca



Teheranski međunarodni festival animacije (TIAF), osnovan u februaru 2000. godine, održava se svake dve godine i nastoji da stvori platformu za razmenu ideja i tehnika u oblasti animacije, kao i da pruži prostor za prezentaciju radova i otkrivanje novih talenata. Festival, čiji je organizator Centar za intelektualni razvoj dece i adolescenata, ima cilj da podstakne kreativnost i inovacije među novajlijama u svetu animacije, kao i da pomogne u razvoju sposobnosti i u unapređenju kvaliteta animiranih produkcija. Festival obuhvata takmičarsku sekciju, koja uključuje međunarodna i nacionalna takmičenja, kao i nekonkursne kategorije. Pored toga, tokom festivala organizuju se posebne projekcije i panorama, što pruža priliku za širenje granica animacije i predstavljanje inovativnih radova. Na 13. Teheranskom međunarodnom festivalu animacije održanom 2024. godine prikazana su ukupno 334 rada iz 42 zemlje.

Neki od najuspešnijih iranskih animiranih filmova

„Pametno dete“ (2023)

Iranski animirani film „Pametno dete“ reditelja Hadija Mohamadijana oborio je rekorde prethodnih hitova, poput „Rim-



Plakat za film „Pametno dete“

ska princeza” i „Kralja slonova”, osvojivši titulu najgledanijeg animiranog filma u istoriji iranske kinematografije. Radnja filma prati Mohsena, dečaka koji obožava superheroje. Tokom sudbonosnog putovanja kroz oblačnu šumu u iranskoj pokrajini Mazandaran, on sreće tigra koji beži od krvoločnih lovaca. Mohsenova izuzetna sposobnost da komunicira sa životinjama stvara duboku vezu između njega i tigra. Kada tigar pronade utočište u Teheranu, Mohsenov život ulazi u novu fazu, a njegova misija postaje povratak ove prelepe



Prizor iz animiranog filma „Pametno dete“

životinje u njen prirodni dom. Film se fokusira na koherentnu i uzbudljivu priču, razbijajući predrasudu da priče namenjene deci ne mogu biti ozbiljne ili logične. „Pametno dete“ teži da ispriča priču koja odmah privlači pažnju nove generacije dece, zadržavajući duboku poruku.

„Rimska princeza“ (2015)

„Rimska princeza“, animirani film mladog iranskog reditelja Hadija Mohamadijana, predstavlja versko-istorijsku priču o braku između imama Hasana Askarija i Malike, unuke rimskog cara Cezara. Kroz medij animacije, film istražuje intrigantnu temu: kako je hrišćanka Malika postala supruga imama Hasana Askarija i majka imama Mahdija, očekivanog spasitelja u šiitskom islamu. „Tim od 2000 animatora i umetnika proveo je četiri godine i uložio budžet od sto miliona dolara u produkciju



Prizor iz animiranog filma „Rimska princeza“

ju filmova poput „Rimske princeze“ (*Frozen*) i „Hrabrosti“ (*Brave*)... dok smo mi napravili animaciju sa budžetom manjim od jednog procenta te sume, za jednu četvrtinu tog vremena, uz tim od 100 ljudi“, rekao je Mohamadijan.

„Mobarak“ (2015)

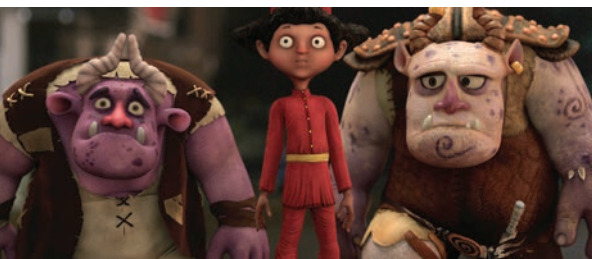
U animiranom filmu „Mobarak“ reditelja Mohamadreze Nadžafija Emamija, modernoj adaptaciji epske drame *Šahna-*



Plakat za animirani film „Rimska princeza“



Plakat za animirani film „Mobarak“



Prizori iz animiranog filma „Mobarak“

ma drevnog persijskog pesnika Ferdosija, lutke kreću u potragu za Rostamom, drevnim herojem koji je ote. Nakon mnogih iskušenja, uspevaju da spasu lutke drevnih heroja koje su zapale u krizu zbog zavere modernih robotskih igračaka.



Iranska filmska zvezda Elnaz Šaker Dust, koja tumači glavnu ulogu u filmu „Mobarak“, zajedno sa rediteljem Mohamadrezom Nadžafijem Emamijem, vodi nas kroz stvaranje ovog pionirskog dela. „Mobarak Real Animation“ predstavlja prvi pokušaj kreiranja prave animacije u istoriji iranskog filma. Ovaj film označava važnu prekretnicu u iranskoj kinematografiji, spajajući tehničke inovacije s bogatom tradicijom, čime otvara novu eru u filmskoj umetnosti Irana

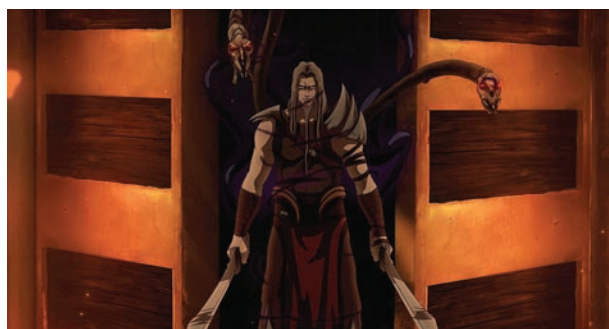
Film koristi strukturu priče u priči, razvijajući slojevite narative o lutkama koje se pojavljuju u lutkarskoj predstavi na različitim nivoima. Na jednom nivou, film teži da tradicionalnu lutkarsku predstavu, koja je na ivici nestanka, predstavi u modernom ruhu, dok na drugom nivou oživljava drevni duh vremena, prikazujući parade legendarnih heroja. Tradicija i modernost, heroji i zlikovci, nisu suprotstavljeni, već se skladno prepliću.

Lutkarske predstave započinju energičnim repom i plesom, dok se stvarni prizori i animacija vešto stapaju. Fantazija i stvarnost koegzistiraju u ovom fascinantnom delu koje okuplja sve velike iranske heroje. Na kraju, ovo je dirljiv film koji slavi harmoniju i ljubav.

„Poslednja pripovest“ (2018)

„Poslednja pripovest“ režisera Aškana Rahgozara jeste animirana adaptacija jednog od najvažnijih dela persijske književnosti, Ferdosijevog epa *Šahnama*, i prvi animirani film u potpunosti snimljen u Iranu. Takođe, predstavlja prvi film iranske animirane kinematografije koji je učestvovao u trci za najbolji film na 92. dodeli Oskara.

Film „Poslednja pripovest“ prikazan je na mnogim filmskim festivalima i osvojio je više prestižnih nagrada, među kojima su Kristalni Simorg za najbolji animirani



Prizor iz animiranog filma „Poslednja pripovest“



Plakat za animirani film „Poslednja priповest“

film na Filmskom festivalu *Fadžr* 2019. godine, nagradu za najbolji film na *San Diego International Kids Film Festivalu* 2019. godine, kao i nagradu za najbolju dugometražnu animaciju na *Epic ACG Festu* 2019. godine.

„Dečak delfin“ (2022)

Film „Dečak delfin“ režisera Mohamada Hejrandsiša priča o prijateljstvu između



Plakat za animirani film „Dečak delfin“

dečaka i delfina, nakon što delfin spase dečaku život izvukavši ga iz talasa. Od tog trenutka oni zajedno odrastaju, živeći bezbrižno i uživajući u moru, često oduševljavajući morske životinje svojim zabavnim trikovima. Međutim, njihov mirni svet biće ugrožen kada zla hobotnica zapreti njihovoj sreći i naruši harmoniju okeana.

„Predivno nebo“ (2022)

Animirani film „Predivno nebo“ režisera Amira Mehrana priča je o pilotu koji svakog dana bombarduje gradove. Nakon što završi svoju misiju, svake noći se vraća svojoj maloj ćerki, koja sanja o letenju. Ipak, otac ne ispunjava njen san, opterećen gorkim sećanjem na smrt svoje žene. Rat se sve više približava, a jedan tragičan događaj zauvek će promeniti njihove živote.

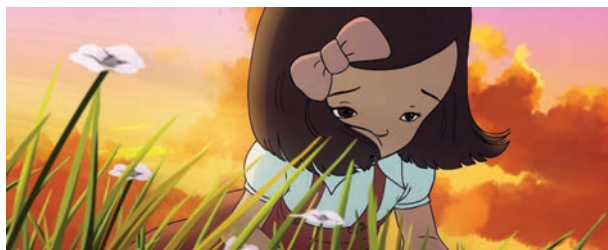
Film je stekao široko priznanje i osvojio mnogobrojne prestižne nagrade, uklju-



Prizor iz animiranog filma „Dečak delfin“



Plakat za animirani film „Predivno nebo“



Prizori iz animiranog filma „Predivno nebo“

čujući nagradu za najbolju animaciju na 52. Međunarodnom obrazovnom filmskom festivalu *Rošd* u Teheranu, nagradu za najbolju muziku na 18. Vankuver

Island festivalu kratkog filma u Kanadi i nagradu za najbolju animaciju na Međunarodnom filmskom festivalu *Itauna* u Brazilu.



Istaknuti iranski reditelji

Ebrahim Golestan (1922–2023)

Jedna od ključnih figura ili pionira iranske kinematografije Ebrahim Golestan ostavio je trajno nasleđe svojim doprinosom u dokumentarnom i narativnom filmskom stvaralaštvu. Njegov poseban pristup filmu koji je nadišao konvencionalne granice obogatio je podjednako područja dokumentarnog realizma i naracije.

Ebrahim Golestan je prvi iranski filmski stvaralac koji je osvojio međunarodnu nagradu za svoje filmove. Dobitnik je nagrade Venecijanskog festivala za kratki film „Vatra“ (1961). Bio je blisko povezan sa kontroverznom i eminentnom iranskom pesnikinjom Forug Farohzad do njene smrti, a upoznao ju je u svom studiju 1958. godine. Za njega se kaže da ju je inspirisao da živi nezavisnije.

U dokumentarcima „Vatra“ i „Modž, Mardžan, Hara“ Golestan besprekorno spaja činjenično promatranje s poetskim slikama, uranjajući gledaoce u sveteve u kojima se stvarnost prepliće s metaforom. Preciznim kadriranjem, ritmičkom montažom i evokativnim pripovedanjem on konstruiše priče koje odjekuju emocionalno i intelektualno, osvetljavajući duboke društveno-kulturne teme.

Golestanovi narativni filmovi, posebno „Cigla i ogledalo“, pokazuju njegovu većinu u istraživanju složenosti ljudskih od-



nosa i egzistencijalnih dilema. Koristeći vizuelno upečatljiv filmski jezik, on u svoje naracije unosi elemente dokumentarnog realizma, brišući granice između činjenica i fikcije, podstičući gledaoce da preispitaju svoje percepcije istine.

I u dokumentarnom i u narativnom filmskom stvaralaštvu Golestanov rad oličava predanost estetskoj izvrsnosti i intelektualnoj dubini. Njegovi filmovi služe kao bezvremena promišljanja o ljudskom stanju, nudeći duboke uvide u univerzalne teme s oštrim okom za detalje i dubokim razumevanjem ljudske prirode.

Golestanovo filmsko putovanje je primer je transformativne moći pripovedanja. Njegov pionirski pristup ostavio je neizbrisiv trag u iranskoj kinematografiji, nadahnjujući generacije sineasta da istražuju nove umetničke horizonte i pomeraju granice vizuelnog pripovedanja.

Samuil Hačikijan (1923–2001)

Samuil Hačikijan je bio poznati iranski filmski stvaralac jermenskog porekla, montažer, autor i scenarista. Rođen u Tabrizu, preselio se u Teheran sa 20 godina, započeo je karijeru u pozorištu kao tinejdžer. Njegova filmska karijera započela je radom u Studiju *Dijana* 1951. godine, a 1953. godine usledila je produkcija njegovog prvog filma „Povratak“. Film „Žurka u paklu“, snimljen 1957. godine, postao je prvi iran-



ski film koji će biti nominovan za Međunarodni filmski festival u Berlinu 1958. godine, što je prva nominacija iranskog filma na nekom od međunarodnih festivala.

Hačikijanovo majstorstvo u pravljenju kriminalističkih i horor filmova donela mu je titulu „iranski Hičkok“ nakon što su se 1961. godine pojavili filmovi „Ponoćni teror“ i „Jedan korak do smrti“. Njegov pionirski trejler za „Devojku iz Širaza“ (1954) prvi je filmski trejler u istoriji iranske kinematografije. Kasniji hitovi na blagajnama, kao što su „Oluja u našem gradu“ (1958), „Anksioznost“ (1962), „Štrajk“ (1964) i „Orlovi“ (1984), dodatno su demonstrirali njegove filmske veštine i angažovanje publike.

Zbog majstorstva u poznavanju prostorno-vremenskih elemenata, genijalnosti u stvaranju zvezda i njegove suštinske uloge u donošenju pojma mizanscena u iransku kinematografiju, Hačikijan ostaje jedan od najvažnijih reditelja iranske kinematografije. Takođe, ako se uzme u obzir njegova značajna uloga kao pripadnika manjine koji menja tok nacionalne kinematografije, postaje filmski stvaralac većine koji čini to sa ukusom i maštom. On zaslužuje važnu poziciju i u svetskoj filmskoj istoriji. Neki su ga videli kao spasioca iranske kinematografije; drugi su ocenili da je njegovo delo derivat zapadnih filmskih stvaralaca. Imitator ili inovator, na njega su se svakako ugledali mnogi kasniji reditelji.

Hačikijan je dobio široko priznanje za svoju inventivnu upotrebu tehnike deku-paža. Savladao je tehničke veštine, pažljivo se fokusirajući na osvetljenje, zvuk i montažu u svim žanrovima, dok je takođe pisao scenarije pre snimanja. Njegov doprinos je bio ključan za porast popularnosti noar trilera i misterija o ubistvima u iranskoj kinematografiji.

Forug Farohzad (1935–1967)

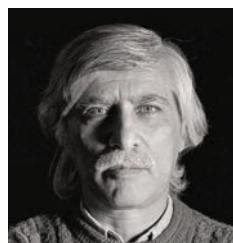
Forug Farohzad je prvenstveno bila pesnikinja; smatra se jednim od najvažnijih modernističkih pesnika dvadesetog veka u Iranu. Iako je snimila samo jedan film, 22-minutni dokumentarac „Kuća je crna“, ovo delo se generalno smatra ključnim prethodnikom iranskog *novog talasa*.



Bahram Beizai (1938)

Bahram Beizai je nagrađivani iranski filmski i pozorišni reditelj, dramaturg, edukator i proučavalac istorije iranskog pozorišta. Bio je jedan od vođa generacije filmskih stvaralaca poznatih kao *iranski novi talas*, počevši od kasnih 1960-ih, i pomogao je da se revitalizuje iranska izvođačka umetnost inkorporirajući indo-iransku mitologiju i iranske konvencionalne izvođačke umetnosti u moderno pozorište i bioskop. Tokom proteklih 50 godina, Beizai je napisao mnogobrojne radove i objavio više od 70 knjiga, monografija, drama i scenarija. Režirao je 14 pozorišnih predstava, deset igranih filmova i četiri kratka filma.

Najpoznatiji je živi iranski scenarista čija su mnoga dela adaptirana za film. U mladosti se zainteresovao za kinematografiju, koja je u to vreme postajala popularna u Iranu, što je podstaklo njegovu želju da nauči više o filmu i vizuelnoj umetnosti. Do 1961. već je proveo dosta vremena proučavajući – i istražujući – drevnu persijsku



i predislamsku kulturu i književnost. To ga je dovelo do proučavanja pozorišta Dalekog istoka i tradicionalnog iranskog pozorišta i umetnosti. Pre početka svoje filmske karijere bio je vodeći dramski pisac (kao i istoričar pozorišta) i do 1961. već je objavio mnogobrojne članke u raznim umetničkim i književnim časopisima, pa se često smatra najvećim dramskim piscem persijskog jezika sa reputacijom „persijskog Šekspira“.

Uprkos svom zakasnelom početku na filmu, Beizai se smatra jednim od pionira generacije filmskih stvaralaca koji su započeli *novi talas* u iranskoj kinematografiji. Godine 1962. snimio je prvi kratki film (četiri minuta) u formatu 8 milimetara, „Ujkini brkovi“, a 1971. godine i prvi dugometražni film „Pljusak“, koji se do danas smatra jednim od najboljih iranskih filmova svih vremena. „Bašu, mali stranac“ (1986) proglašen je 1999. godine za najbolji iranski film svih vremena prema anketi persijskog filmskog časopisa *Picture World*, u kojoj je učestvovalo 150 kritičara i profesionalaca. Film govori o dečaku s juga Irana koji je tokom iransko-iračkog rata izgubio kuću i celu porodicu i kamionom dospao na sever, gde zatiče potpuno drugačiju kulturu, jezik i okruženje. On tamo, na farmi, upoznaje Nai, ženu s dvoje male dece, s kojom uprkos kulturnološkim razlikama i činjenici da ne govore isti jezik, ostvaruje čvrstu vezu.

Kritičari su hvalili njegov stvaralački integritet krunisavši ga 2002. kao najboljeg iranskog filmskog stvaraoca. Bio je jedan od osnivača Udruženja iranskih pisaca od 1968. do 1978. Pored filmske karijere, dao je zapažen doprinos iranskoj dramskoj umetnosti, posebno kroz drame i relevantne publikacije o istoriji pozorišta u Iranu. Stvorio je drame koje su izuzetna književna dela: „Smrt Jazdgarda“ (1979), „Fathnamah-i Kalat“ (1982) i „Tumar-i Šejh Šarzin“ (1986).

Glavna tema njegovih radova jeste istorija i kriza identiteta posmatrana kroz iranske kulturne simbole i mitske paradigme. Njegova pedantna pažnja posvećena detaljima čini da svaka scena u njegovim filmovima nosi duboko značenje i estetsku vrednost. Popularan i od kritike priznat filmski stvaralac u Iranu i inostranstvu, naširoko je priznat kao pionirska figura iranskog *novog talasa*.

Nagrade i priznanja

Nagrada za životno delo u filmskom stvaralaštvu na Međunarodnom filmskom festivalu u Istanbulu (2004); nagrada *Sina* za izvanredna dostignuća, kao priznanje za izuzetan doprinos umetnosti; nagrada Fondacije *Farhang* za kreativni doprinos iranskoj kulturi i umetnosti; nagrada Udruženja iranskih alumnista sa Stanforda za životnu službu iranskoj kulturi; kompletna retrospektivna projekcija filmova, Bečki filmski festival (Austrija, 1995); Počasna diploma za kulturni angažman sa studentima Univerziteta u Teheranu

Parviz Kimjavi (1939)

Parviz Kimjavi je iranski filmski reditelj, scenarista, montažer i jedna od istaknutih ličnosti persijske kinematografije 20. ve-

ka. Svoje filmsko putovanje započeo je u Francuskoj studirajući fotografiju i film na Školi kinematografije *Luj Limijer* i Institutu za napredne kinematografske studije u Parizu. Vrativši se u Iran 1968. godine, Kimjavi je sarađivao sa iranskom televizijom, upuštajući se u žanrove eksperimentalne kinematografije i dokumentarne



drame. Pojavio se kao jedna od ključnih figura u kinematografiji iranskog *novog talasa*, od 1970. režirajući osamnaest filmova, koji kombinuju strukturu dokumentarnog stila sa metodama fiktivnog pripovedanja.

Njegova priznata ostvarenja, filmovi poput „P kao Pelikan“ (1972), „Mongoli“ (1973) i „Kameni vrt“ (1976), ukazuju na jedinstven stil filmskog stvaralaštva u iranskoj kinematografiji. Potonji je osvojio prestižnog Srebrnog medveda na 26. Berlinskom međunarodnom filmskom festivalu za svoju avangardnu formu, besprekorno preplićući činjenične i fiktivne narative. U Pariz se preselio 1979. godine i nastavio da snima filmove za Parisku obrazovnu televiziju. Devedesetih se vratio u Iran i producirao svoj poslednji dugometražni film „Iran je moj dom“ (1999), koji je prikazan na 17. Filmskom festivalu *Fadžr* i osvojio specijalnu nagradu žirija. Kimjavijeva dela zauzimaju značajno mesto u istoriji iranske kinematografije 20. veka, dajući pečat njegovom originalnom autorstvu i jedinstvenom stilu.

Darijuš Mehrđui (1939–2023)

Darijuš Mehrđui smatra se jednim od pionira savremene iranske kinematografije. Od ranog detinjstva Mehrđui je provodio dosta vremena u bioskopima i bio pod uticajem italijanskog neorealizma i klasičnih filmskih stvaralaca poput Ajzenštajna i Grifita. Nakon što se 1959. preselio u Kaliforniju da bi studirao film i filozofiju na UCLA, Mehrđui je odlučio da se vrati u Teheran 1965. gde je snimio svoj prvi dugometražni film, „Dijamant 33“ (1966), visokobudžetnu paro-



diju na serijal filmova o Džeјmsu Bondu. Njegov drugi film, „Krava“ (1969), doneo mu je nacionalno i međunarodno priznanje, osvojivši nekoliko nagrada na velikim festivalima, uključujući nagradu FIPRESCI u Veneciji 1971. godine. Uz „Kejsar“ Masuda Kimijajia i „Spokoj u prisustvu drugih“ Nasera Takvaija, film „Krava“ pokrenuo je iranski *novi talas* i smatra se prekretnicom u istoriji savremene iranske kinematografije. Godine 1970. snimio je komediju „Gospodin naivni“. Nakon toga odlazi u Berkli u Kaliforniji da radi na adaptaciji komada „Vojcek“ Georga Bihnera, a po povratku u Iran snima „Poštara“, priču o mizernom državnom službeniku Tagiju čiji se život pretvara u kaos, koji dane provodi kao nesrećni poštara i radi još dva noćna posla kako bi otplatio dugove. Film je prikazan na Prvom međunarodnom filmskom festivalu u Teheranu i na Filmskom festivalu *Sepas*, na Venecijanskom filmskom festivalu, gde je dobio posebno priznanje, na 22. Međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu, gde je oivenčan nagradom *Interfilm*, i na Filmskom festivalu u Kanu 1972. godine, gde je prikazan kao deo programa *Dve nedelje reditelja*. Godine 1975. Mehrđui radi na filmu „Krug“, koji je njegov najhvaljeniji film, u kojem obrađuje temu ilegalnog tržišta krvi u Iranu. Film je prikazan 1977. godine, nakon trogodišnje zabrane usled protivljenja iranske medicinske zajednice. Premijerno je prikazan u Parizu, a zatim je na međunarodnom nivou dobio pohvalne kritike i upoređen sa „Zaboravljenima“ Luisa Bunjuela i „Prosjakom“ Pjera Paola Pazolinija. Film je osvojio nagradu *Federation Internationale de la Presse Cinematographique* na Berlinskom filmskom festivalu 1978. godine.

Dok je čekao da „Krug“ bude prikazan u Iranu, Mehrđui je radio na nekoliko dokumentarnih filmova, kao što je „Alamut“, dokumentarac o sektu ismailija, koji

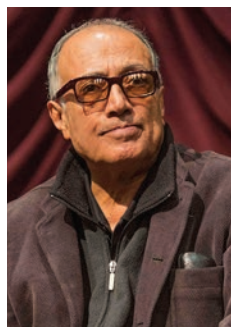
je naručila Iranska nacionalna televizija 1974. godine.

Posle Islamske revolucije, 1980. godine Mehrđui je režirao film „Škola u koju smo išli“. Film je sponzorisao Iranski institut za intelektualni razvoj dece i mladih, a govori o grupi srednjoškolaca koji se udružuju i dižu pobunu protiv autoritarnog i naopakog direktora škole. Godine 1981. Mehrđui i njegova porodica otputovali su u Pariz gde su ostali nekoliko godina. Tamo je za francusku TV snimio dugometražni, poludokumentarni film o pesniku Arturu Rembou, „Putovanje u zemlju Remboa“ (1983). Film je 1983. godine prikazan na Venecijanskom filmskom festivalu i Londonskom filmskom festivalu. Godine 1985. Mehrđui se sa porodicom vraća u Iran gde nastavlja svoju filmsku karijeru. U „Hamunu“ (1990), portretu intelektualca čiji se život raspada, Mehrđui je nastojao da opiše postrevolucionarni zaokret svoje generacije od politike ka misticismu. Čitaoci i saradnici iranskog časopisa *Film Monthly* proglasili su „Hamun“ za najbolji iranski film svih vremena. Godine 1995. Mehrđui je snimio „Pari“, neovlašćenu, slobodnu adaptaciju Selindžerovog romana „Freni i Zui“. Njegov naredni film, „Lejla“ (1997), jeste melodrama o urbanom paru iz više srednje klase koji saznaje da žena ne može da rađa.

Savremena iranska kinematografija počinje sa Darijušom Mehrđuijem. On je u nju uveo realizam, simbolizam i senzibilitet umetničkog filma. Njegova ostvarenja imaju neke sličnosti sa delima Roselinija, De Sike i Satjadžita Reja, ali je dodao i nešto izrazito iransko, čime je započeo jedan od najvećih modernih filmskih talasa. Jedina konstanta u njegovom radu bila je pažnja prema nezadovoljstvu savremenog, prvenstveno urbanog, Irana. Njegov film „Drvo kruške“ (1998) pozdravljen je kao apoteoza rediteljskog ispitivanja iranske buržoazije.

Mehrđui je za svoje stvaralaštvo dobio 49 nacionalnih i međunarodnih nagrada, među kojima su: Zlatna školjka na Međunarodnom filmskom festivalu u San Sebastijanu 1993. godine, Srebrni Hugo na Međunarodnom filmskom festivalu u Čikagu 1998. godine, Kristalni Simorg na Filmskom festivalu *Fadžr* 2004. godine.

Abas Kijarostami (1940–2016)



Najpriznatiji i najuticajniji među najvećim iranskim filmskim stvaraocima, Abas Kijarostami rođen je u Teheranu. Odrastao u porodici srednje klase, od ranog detinjstva bio je zainteresovan za umetnost i književnost. Tokom i nakon studiranja (diplomirao je slikarstvo i grafički dizajn), ilustrovao je knjige za decu, dizajnirao kratke sekvence za filmove i napravio mnogobrojne televizijske reklame. Godine 1969. pozvan je da pokrene odeljenje za snimanje filmova u vladinom Institutu za intelektualni razvoj dece i mladih (*Kanun*). Desetominutni „Hleb i sokak“ (1970) bio je prvi od nekoliko kratkih filmova, najviše usredsređenih na decu, koje je režirao u naredne dve decenije. U tom periodu je snimao i dokumentarne filmove, uključujući dugometražne filmove „Prvaci“ (1984) i „Domaći zadatak“ (1989), a tema oba je obrazovanje. Njegov prvi igrani film, „Putnik“ (1974), o dečaku iz provincije koji planira da stigne do Teherana na fudbalsku utakmicu, snimljen je pod *Kanunovim* pokroviteljstvom, dok je njegov drugi film, „Izveštaj“ (1977), autobiografski obojena priča o braku koji se raspada.

Nakon Iranske revolucije 1979. godine, Kijarostami je započeo svoj brzi uspon do međunarodne slave. „Gde je kuća moga druga?” (1987), koji je osvojio Bronzanog leoparda na Filmskom festivalu u Lokarnu, govori o nastojanju jednog seoskog dečaka (Ahmed) da vrati svesku prijatelju (Mohamad), koji ne radi domaće zadatke zbog čega je dobio opomenu pred isključenje iz škole. Međutim, avantura pronalaska Mohamadove kuće pokazaće se komplikovanijom nego što to očekuje Ahmed, inače odgovoran i brižan dečak. Ova nagrađivana porodična socijalna drama i jedno od najzapaženijih ostvarenja iranskog *novog talasa* prvi je film iz Kijarostamijeve dokumentarno-verističke trilogije *Koker*, nazvane po selu u kojem je snimljen veći deo njihove akcije, koju zaokružuju naslovi „Život i ništa više” (1992) i „Kroz maslinjak” (1994). Ovde je u prvom planu želja individualca da živi i radi u skladu sa sopstvenim sistemom vrednosti, čak i kada to znači kršenje društvenih normi.

„Krupni plan” (1990), o suđenju čoveku optuženom da se lažno predstavljao kao poznati filmski stvaralac (M. Mahmalbaf), bio je prvi rediteljev film koji se fokusirao na sam film i zamaglio granice između dokumentarnog filma i fikcije. Iranski i međunarodni filmski kritičari proglasili su ga za najbolji iranski film ikada snimljen. U filmu „I život ide dalje” (1992) dramatisovao je putovanje koje je prešao do zone razaranja zemljotresa da bi otkrio da li su deca glumci iz filma „Gde je kuća moga druga?” preživela.

Remek-delo „Kroz maslinjake” (1994), nominovan za Zlatnu palmu u Kanu i nagrađen Srebrnim Hugom u Čikagu, još jedno je maestralno mešanje stvarnosti i fikcije. To je priča o reditelju koji na setu snimanja scene iz filma „Život i ništa više” nailazi na problem kad uvidi da je mlađi i siromašni Hosein (koji igra samog sebe) zaljubljen u devojkicu Tahere (koja igra

samu sebe) i „izvan filma”. Nakon što su mu filmovi „I život ide dalje” i „Kroz maslinjake” doneli široko priznanje na Filmskom festivalu u Kanu, njegov sledeći film, „Ukus trešnje” (1997), postao je prvi iranski film koji je osvojio glavnu nagradu festivala, Zlatnu palmu. Film govori o traganju potencijalnog samoubice za osobom koja bi bila voljna da ga sahrani u već pripremljenu raku. Prožet je njegovim razgovorima s turskim preparatorom životinja, kurdskim vojnikom i avganistanskim studentom bogoslovije. Njegov poslednji film iz ovog značajnog perioda, „Vetar će nas nositi” (1999), nagrađen nagradom kritike i specijalnom nagradom žirija u Veneciji, jeste priča o novinaru koji, frustriran nedostatkom signala za mobilni telefon i iščekivanjem smrti starice koja nikako da umre (kako bi snimio ritual žalovanja lokalnih stanovnika kurdskog sela), „pronalazi život”.

U 21. veku Kijarostami je proširio svoj kreativni fokus, posvećujući više vremena oblicima kao što su fotografija, instalacije, poezija i podučavanje. Niskobudžetni digitalni film „Deset” (2002) nominovan je za Zlatnu palmu u Kanu. U njemu, kroz deset priča koje se odvijaju istog dana, prati deset razgovora u automobilu između žene vozača i različitih „putnika” koje ona razvozi po Teheranu. Slede dugometražni dokumentarac pod pokroviteljstvom UN „ABC Afrika” (2001) o siročadi i sidi u Ugandi i dokumentarni film „Deset od deset” (2004), niz Kijarostamijevih refleksija o filmu, u kojem snima samog sebe tokom vožnje automobilom. Snimio je i eksperimentalne filmove, „Pet posvećeno Ozuu” (2003), snimljen u čast 100. godišnjice rođenja velikana japanskog i svetskog filma Jasuđirua Ozua, i „Širin” (2008), igranoeksperimentalnu studiju ljudskog lica, film sastavljen isključivo od krupnih planova 112 iranskih glumica i francuske glumice Žilijet Binoš (koju čujemo samo u zvučnom zapisu, ali je

ne vidimo) koje gledaju film nastao prema persijskoj ljubavnoj legendi iz 12. veka o jermenskoj princezi Širin i persijskom princu Hosru.

Dvehiljaditih odlazi u inostranstvo gde u Italiji snima prvo dugometražno ostvarenje izvan Irana, „Overena kopija” (2010), sa Žilijet Binoš u glavnoj ulozi, nagrađeno za glavnu žensku ulogu u Kanu. To je priča o britanskom istoričaru umetnosti koji nakon promocije svoje nove knjige s francuskom vlasnicom male toskanske galerije odlazi u obilazak mesta, a nakon što meštani pomisle da su bračni par, oni počinu da se ponašaju kao da su u braku i ostatak dana provedu raspravljajući o ljubavi, životu i umetnosti, čineći nejasnim jesu li se zaista tek upoznali i samo se pretvaraju da su u braku, ili su zaista u braku.

Svoj poslednji film, „Kao neko zaljubljen” (*Raiku samuwan in rabu*, 2012), nominovan za Zlatnu palmu u Kanu, dramu o neobičnom odnosu između studentkinje koja radi kao prostitutka i starijeg profesora, naslovljenu prema albumu Ele Fiddžerald (1957), režirao je u Japanu.

Abas Kijarostami bio je višestrani umetnik koji je trajno uticao na iransku filmsku industriju kao reditelj, scenarista, fotograf i filmski producent. Poznat je po svom minimalističkom stilu, koji prenosi ideju istraživanja složenosti ljudskog iskustva. Njegove radove karakterišu ubedljivi narativi, maštovit izraz, upotreba neprofesionalnih glumaca i evokativna upotreba sporog filma koji koristi fiksne kamere i produžene snimke. On često u svoje narative i filmske dijaloge uključuje modernu iransku poeziju dok se bavi temama kao što su činjenice naspram fikcije, identitet, otuđenje i složeni odnos ljudske vrste sa prirodom. Njegovo korišćenje dečijih protagonista (naročito u ranim filmovima snimljenim u saradnji sa Kijumarsom Purahmadom), specifičnih kadrova i dijaloga koji se odvijaju u automobilima, i

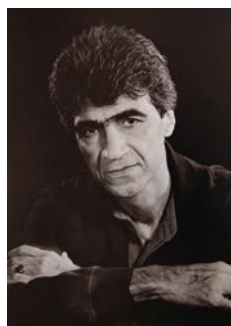
narativa u dokumentarnom stilu smeštenih na seoskim lokacijama stvara povoljno okruženje u kojem se mogu predstaviti ideje o životu i smrti kao i o kontinuitetu i promeni ljudske prirode.

Međunarodno priznati režiser, Kijarostami je osvajao prestižne nagrade na mnogobrojnim međunarodnim filmskim festivalima, među kojima i Zlatnu palmu Filmskog festivala u Kanu za „Ukus trešnje” (1997). Sa više od četrdeset filmova u svom opusu bio je ključna figura iranskog *novog talasa*. Njegova smrt u Parizu u 76. godini označila je završetak jedne ere u istoriji iranskog filma, a njegovo nasleđe određuje njegov status jednog od najuticajnijih reditelja u kinematografiji kako dvadesetog tako i dvadeset prvog veka.

Naser Tagvai (1941)

Naser Tagvai, filmski reditelj i scenarista, nakon ranog iskustva pisca kratkih priča, 1967. godine počeo je da snima dokumentarne filmove. Svojim debitantskim filmom, „Spokoj u prisustvu drugih” (1972), privukao je pažnju iranske kritike. Postao je poznat kao režiser TV serije „Moj ujak Napoleon”. U njegovim filmovima primetna je briga za etnografiju južnog Irana. Većina njegovih dela zasnovana je na romanima; „Kapetan Horšid” (1987), adaptacija Hemingvejevog romana „Imati i nemati”, osvojio je treću nagradu na 48. Međunarodnom filmskom festivalu u Lokarnu u Švajcarskoj 1988. godine. Godine 1999. režirao je deo filma „Priče sa Kiša”, koji je bio nominovan za Zlatnu palmu na Filmskom festivalu u Kanu.

Od svog prvog dugometražnog filma, „Spokoj u prisustvu drugih” (1972), do-



bitnika nagrade Srebrni lav za najbolji autorski prvenac na Venecijanskom međunarodnom filmskom festivalu, Tagvai je figurirao kao jedan od ključnih stvaralaca u krčenju puta iranske kinematografske renesanse, takozvanog iranskog *novog talasa*. Snimio je samo tri filma pre Islamske revolucije – „Spokoj u prisustvu drugih”, „Sadek, Kurd” (1972) i „Kletva” (1973), i samo tri filma nakon nje – „Kapetan Horšid”, „Ej, Iran” (1990) i „Papir bez linija” (2002).

Masud Kimijai (1941)

Masud Kimijai je iranski reditelj, scenarista i producent. Na svoje filmsko putovanje krenuo je kao asistent režije Samjuelu Hačikijanu u filmu „Zbogom, Teheranu” (1966). Nakon debitantskog ostvarenja „Dođi, stranče” (1968) usledilo je njegovo ključno delo „Kejsar” (1969), u kojem je vešto iskombinovao umetnički film sa komercijalnim elementima. Kombinujući socrealizam sa nostalgičnim elementima u filmovima „Reza, motociklista” (1970), „Baluč” (1972), „Flo” (1973), „Jeleni” (1974), „Gazal” (1976) i „Daš Akul” (1971) promovisao je svoj karakterističan pripovedački stil. Uprkos plodnom rezultatu nakon revolucije, Kimijaijevi kasniji radovi nisu dobili isto priznanje kao oni raniji, posebno „Kejsar” i „Jeleni”. Ipak, film „Zmijski oćnjak” (1990) doneo mu je nominaciju za Zlatnog medveda na Međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu, na kome je dobio specijalnu nagradu žirija.

Kimijaijevi filmovi naglašavaju ljudske vrednosti i društveno su svesne priče koje ističu teme viteštva, časti i prijateljstva. Njegovi protagonisti zagovaraju ove ideale usred društvenih i političkih iza-



zova, ističući lični idealizam, iako je ovih tema manje u njegovim kasnijim radovima. Njegov pristup, dovodeći u pitanje status kvo, izazvao je kritička poređenja između njegovih filmova i *filma farsi*, oblikujući iranski filmski pejzaž tokom 1960-ih. Kimijaijevi pionirski radovi, „Kejsar” i „Jeleni”, ostavili su značajan uticaj na iransku kinematografiju i čvrsto uspostavili njegov status kao ključne ličnosti u iranskom *novom talasu*.

Ali Hatami (1944–1996)

Abas Ali Hatami rođen je u Teheranu gde je završio Koledž dramskih umetnosti i započeo karijeru kao pisac kratkih TV scenarija i dramaturg. Profesionalnu filmsku karijeru započeo je 1970. pisanjem i režijom „Čelavog Hasana”. U narednim godinama razvio je lični stil koji se odlikovao melodičnim dijalozima, tradicionalnim iranskim ambijentom kreiranim kroz arhitekturu i scenografiju. Napisao je scenario i režirao nekoliko filmova koji su se fokusirali na iransku kulturu, uključujući „Hadži Vašington” (1982), „Kamalul molk” (1984) i „Pogođen ljubavlju” (1992). Zbog poetskog ambijenta u njegovim filmovima *Teheran tajms* ga je nazvao „Hafizom iranske kinematografije”.

Hatami je takođe bio poznat po režiji televizijskih serija; osnovao je malo produkcijsko selo – *Gazali sinema taun* – koje je funkcionisalo kao scenografija za isto-rijske produkcije, koju je na kraju iskoristio za snimanje popularne televizijske serije „Hiljadu priča” (1978. do 1987). Godine 2006. Udruženje iranskih filmskih i televizijskih kritičara „Hiljadu priča” je proglasilo za najbolju iransku televizijsku seriju svih vremena. Iako njegovi filmovi



nisu privukli međunarodnu pažnju, iranska publika ga je veoma cenila. Njegova ćerka Lejla Hatami, glumica, igrala je u filmu „Razvod“ koji je nagrađen Oskarom.

Najpoznatiji Hatamijevi filmovi jesu: „Ćelavi Hasan“, „Adam i Eva“, „Ribarska priča“, „Grad narandži“, „Talisman i svila“. Njegov poslednji film, „Svetski šampion Tahti“, ostao je nedovršen zbog njegove smrti 1996. godine.

Sohrab Šahid Sales (1944–1998)

Ovaj značajni reditelj i jedan od začetnika novog talasa studirao je film u Beču i Parizu. Snimio je više od dvadeset dokumentarnih filmova pre nego što je njegov debitantski igrani film, „Običan događaj“ (1973), osvojio Veliku nagradu na Teheranskom filmskom festivalu. Iste godine, Šahid Sales je sa šesnaest reditelja koji su se distancirali od iranske komercijalne filmske industrije osnovao Grupu za novi film, filmsku zajednicu opredeljenu za stvaranje kvalitetnih filmova bez umetničkih ograničenja, čiji je pravac nagovestio filmom „Običan događaj“. Ovim filmom Šahid Sales je ušao na filmsku scenu u karakterističnom stilu, izveštavajući o svakodnevnom životu deseto-godišnjeg seljaka, prikazujući njegovu borbu da zaradi za život švercom ribe. U „Mrtvoj prirodi“ (1973) prikazan je život slabo plaćenog radnika, čuvara železnice, koji je primoran da se penzionise zbog dolaska mlađih radnika. Zahvaljujući soc-realističkom prikazu života u Iranu i inovativnom kinematografskom i eksperimentalnom stilu, oba filma su osvojila prestižne međunarodne nagrade. Šahid Sales je snimio nekoliko kratkih filmova za

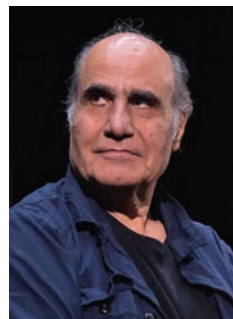


Ministarstvo kulture i umetnosti i mnoge naručene filmove o lokalnim folklornim igrama različitih etničkih grupa Irana. Takođe je počeo da snima kratke dokumentarne filmove koji prikazuju uznemirujuće uslove života među radničkom klasom. Politički subverzivna poruka ovih filmova nije se dopala vladi, pa je Šahid Sales bio primoran da napusti zemlju.

Nastanivši se u Nemačkoj 1974. godine, Šahid Sales je počeo da snima dokumentarne filmove za nemačke medije koji su mu doneli dalje međunarodno priznanje, a nastavio je da snima dokumentarne i igrane filmove za glavne nemačke televizijske programe. Svoj poslednji film *Rosen fur Afrika* snimio je 1991. za nemačku televiziju. Godine 1992. napustio je Nemačku i otišao u Sjedinjene Države da bi se pridružio porodici. Njegovo stvaralaštvo, po sopstvenim rečima, namerava „da dokumentuje antagonizam između čoveka i društva“, a ulogu filma je video kao sredstvo koje treba „da osvesti dostojanstvo čoveka i nehumanost života“.

Amir Naderi (1946)

Amir Naderi je jedna od najuticajnijih ličnosti iranske kinematografije 20. veka. Odrastao je u Abadanu, lučkom gradu u južnom Iranu uglavnom naseljenom radničkom klasom. Rano se zainteresovao za fotografiju i film. Kao filmski stvaralac, bio je inspirisan fotografijom urbanog iskustva i svakodnevnog života Henrija Kartije-Bresona, kao i estetikom italijanske neorealističke kinematografije, kao što su snimanje na lokacijama i neprofesionalni glumci, labavije narativne strukture i fokus na probleme siromašnih i ljudi iz rad-



ničke klase. Naderovi rani filmovi istraživali su slične teme i vizuelne veštine, ali u kontekstu iranskog života i kulture. Kao reditelj debitovao je filmom „Zbogom, prijatelju“ (1971). Njegov film „Trkač“ mnogi kritičari smatraju jednim od najuticajnijih filmova u poslednjih četvrt veka. „Trkač“ je stekao priznanja međunarodne kritike i privukao širu pažnju na ono što je od tada postalo proslavljeni „postrevolucionarni art-house“ film u Iranu. Ovaj i drugi filmovi koje je Naderi snimio 1980-ih pomogli su u razvoju i promovisanju nekih vizuelnih i narativnih veština koje će se pojaviti i u delima drugih iranskih reditelja umetničkih filmova.

Nakon što je početkom 90-ih otišao u Njujork, Naderi je nastavio da snima. Godine 1997. proglašen je za Rokfelerovog filmskog i video saradnika, radio je kao rezidentni umetnik i instruktor na Univerzitetu Kolumbija, Univerzitetu u Las Vegasu i Školi vizuelnih umetnosti u Njujorku. Njegovi američki filmovi premijerno su prikazani na Filmskom društvu Linkoln centra/MoMA-inim serijama Novi režiseri/Novi filmovi, na filmskim festivalima u Veneciji, Kanu, Tribeka i Sandens. Njegov film „Zvučna barijera“ (2005) imao je premijeru na Tribeka film festivalu i osvojio je prestižnu Nagradu *Roberto Rossellini* na Filmskom festivalu u Rimu. Njegov poslednji igrani film „Vegas: zasnovan na istinitoj priči“ (2008) bio je u konkurenciji na Venecijanskom filmskom festivalu, gde je osvojio nagradu za najbolji film u konkurenciji *CinemAvvenire* i nagradu SIGNIS. Film je prikazan i na Tribeka film festivalu u Njujorku, na Međunarodnom filmskom festivalu *Pusan* i na *CineVegas* u Las Vegasu.

Poslednja tri Naderijeva filma, „Maraton“, „Zvučna barijera“ i „Vegas“, prikazana su na Filmskom festivalu FILMEKS u Tokiju.

Puran Derahšande (1951)



Iranska rediteljka, scenaristkinja i producentkinja, rođena je u Kermanšahu u Iranu. Njena interesovanja uglavnom su fokusirana na filmove za decu, ali se istovremeno bavi i društvenim problemima. Diplomirala je režiju 1975. godine na Teheranskom univerzitetu. Nakon završetka studija počela je da snima televizijske dokumentarne filmove. Od sredine sedamdesetih do početka osamdesetih intenzivno snima mnogobrojne dokumentarce sa raznolikom tematikom: tradicionalne ceremonije, ženska zanimanja i zanati, i prati posledice iranske ekonomske recesije i zatvaranje fabrika. Početkom 90-ih snima dokumentarnu seriju o problemu zavisnosti među ženama, muškarcima i decom („Šokaran“, 1990–1992). Dokumentarac od 17 delova istražuje poteškoće sa kojima su suočeni žene, muškarci i deca koji su zavisni od droge, šverca droge i načina prevencije zloupotrebe droga.

Filmski debi ostvaruje filmom „Veza“ (1986), dramom o nemom dečaku, kojom se probija kao vodeća iranska rediteljka. Njen idući film „Mala ptica sreće“ (1987) osvojio je pet nagrada na Filmskom festivalu *Fadžr*, baveći se takođe problemom deteta neshvaćenog od okoline. Usledile su drame „Prolazak kroz prašinu“ (1988) i „Izgubljeno vreme“ (1989) u kojima sarađuje s odraslim glumcima. U „Izgubljenom vremenu“, sklad bračne zajednice narušava usvojeno dete koje muž odbija da prihvati, dok ga njegova žena napušta nakon 10 godina braka jer je počela da se oseća poput mašine. U periodu od 1991. do 1993. godine predavala je vizuelne

komunikacije na Univerzitetu Azad, a igranom filmu se vraća režijom filma „Gorka zemlja” (1997), snimljenog u američkoj produkciji. Dramu „Ljubav bez granica” (1998) snima u Iranu, u saradnji sa stranim glumcima. Bračnu idilu iranskog lekara i američke foto-reporterke dovodi u pitanje Sadamova invazija na Iran, kad ona odluči da napusti Teheran i vrati se sa sinom u Los Angeles, gde se vodi još želeći rat, onaj između uličnih bandi.

Problema droge i side dotakla se u „Sveći na vetru” (2004), priči o mladom muškarcu koji ne uspeva da pronađe smisao života u savremenom velegradu. Daunovim sindromom bavi se u „Deci večnosti” (2006), gde romantičnu vezu dovodi u pitanje ljubomorni brat koji ima Daunov sindrom. Nešto lakše teme odabrala je za „Mokar san” (2005), u kome sin napušta majku i beži kod oca jer se ne može pomiriti s njenim ljubavnikom. Filmom „Beskrajni snovi” (2010) vraća se dečjem filmu. Godine 2013. snimila je film „Tišina! Devojke ne vrište” koji govori o uznemiravanju i seksualnom zlostavljanju devojaka. U drami „Pod zadimljenim krovom” (2017) govori o pokušaju ponovnog uspostavljanja poremećnih odnosa u porodici.

*Seks i nasilje, glavni
sastojci zapadnog filma,
ne postoje u iranskom.
Žene su u zapadnim
filmovima tek potrošna
roba, dok im se u iranskim
odaje poštovanje koje
zaslužuju*

Rahšan Banijetamad (1954)



Rahšan Banijetamad je svetski priznata iranska filmska rediteljka i scenaristkinja. Titula „prve dame iranske kinematografije” nije samo referenca na njen značaj kao filmske stvarateljke, već označava i njenu društvenu ulogu u spašavanju politike i porodice u svom radu.

Rođena je 1954. godine u Teheranu u porodici srednje klase. Diplomirala je na Odseku filmske režije Univerziteta dramskih umetnosti u Teheranu. Karijeru je započela na iranskoj Televiziji 1973. godine, kao članica pomoćnog osoblja i asistentkinja režije. Kasnije je snimila niz kratkih dokumentarnih filmova i režirala svoj prvi igrani film, „Prekoračenje” (1986), o sudbini čoveka u sukobu sa nesposobnom birokratijom. Prvi uspeh kod kritike, a time i popularnost, stekla je filmom „Narges” iz 1992. godine, za koji je na Festivalu *Fadžr* dobila nagradu za najbolju režiju, kao prva rediteljka u njegovoj istoriji. Film „Narges” bio je prvi deo njenog opusa *gradska trilogija* čiji je treći deo, „Pod kožom grada” (2001), osvojio specijalnu Zlatnu nagradu Svetog Đorđa na 23. Moskovskom međunarodnom filmskom festivalu.

Nakon odsustva, Banijetamad se početkom 2000-ih vratila filmskom stvaralaštvu filmom „Gilane”, koji se smatra antiratnim filmom. Ovaj film nominovan je za tri Kristalna Simorga na Filmskom festivalu *Fadžr* i osvojio je nagradu Simorg za najbolju šminku, specijalnu nagradu žirija i nagradu za najbolju žensku ulogu.

Za „Glavni put” (2006) i „Priče” (2014), Banijetamad je napisala scenario, režirala ih je i producirala. U „Pričama” (nominovan za Zlatnog lava na 71. Međunarodnom

filmskom festivalu u Veneciji) vešto i skoro neprimetno ukršta sedam vinjeta u kojima se ističu najupečatljiviji ženski likovi karakteristični za njeno stvaralaštvo, podsećajući publiku na istorijski i kulturni značaj njenih prethodnih filmova i na to kako je oblikovala istoriju iranske kinematografije u pogledu promocije ženskog pitanja. Novčanu nagradu za ovaj film donirala je za izgradnju skloništa za beskućnice, kao i sredstva od drugih nagrada za pomoć ženama lošeg materijalnog stanja.

Tokom 2010-ih, Banijetemađ je ponovo počela da snima dokumentarne filmove, producirajući ih i sarađujući sa mladim filmskim stvaraocima. Iz ovog perioda izdvajaju se film „Hej, ljudi“ (2016) i serijal „Karastan“ (2013–2017).

Na početku karijere, dokumentarni filmovi bili su dominantni oblik njenog filmskog stvaralaštva, koje je sa velikim uspehom nastavila da snima i nakon sticanja međunarodnog priznanja za svoje igrane filmove. „Naša vremena“ (2002) bio je prvi dokumentarac koji je prikazan u iranskim bioskopima. Emitovan je i na francusko-nemačkoj televizijskoj mreži ARTE i prikazan na prestižnim festivalima kao što su Međunarodni festival dokumentarnog filma u Amsterdamu i Sandans film festival. Njeni dokumentarci se uglavnom fokusiraju na pitanja kao što su siromaštvo, kriminal, razvod, poligamija, društvene norme, kulturni tabui, ugnjetavanje žena i kulturološke stereotipove.

Rahšan Banijetemađ se često pominje kao prva iranska režiserka. Ima retku čast da je iranska javnost voli i da je prihvaćena od međunarodne kritike. Njena interesovanja za društvene probleme nisu samo umetnička. Godine 2014. je nagradu za najbolji scenario na Međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji za svoj film „Priče“ prodala na aukciji kako bi pomogla izgradnju skloništa za beskućnice. Pokrenula je mnoge humanitarne kampanje,

uključujući i prikupljanje sredstava za kupovinu kaputa za radnike da ih zaštiti od zimske hladnoće.

Većina protagonista u njenim filmovima su žene koje pokazuju otpornost pred društvenim, ekonomskim i pravnim teškoćama. Banijetemađova odbacuje etiketu feminističke filmske rediteljke i kaže da su u fokusu njene pažnje svi ljudi iz nižih slojeva iranskog društva. Njeni igrani filmovi odražavaju ista interesovanja koja ističe u svojim dokumentarcima. Često provodi vreme živeći sa porodicama čiji životi podsećaju na likove iz njenih filmova. Godine 2004, pripremajući se za snimanje filma o posledicama rata između Irana i Iraka 1980–1988, provela je godinu i po dana živeći u selu koje je još uvek patilo od ratnih razaranja.

Osvojila je osam nagrada za najbolji film (Prag, London, Kalkuta, Italija [Festival Asiatika i Comedy], Kara [Pakistan]); dve nagrade za najbolji scenario (Venecija i Pjongjang), šest specijalnih nagrada žirija (*Asia Pacific Screen Awards* [Australija]), Dubaji, [WIFTS] [USA], Daka, *Las Palmas de Gran Canaria Int'l FF* [Španija], Moskva); tri nagrade za najbolji azijski igrani film (NETPAC); dve nagrade za najbolji scenario (MFF u Veneciji; Pjongjang). Dobitnica je počasnog doktorata na Školi za orijentalne i afričke studije (SOAS) Univerziteta u Londonu. Od strane *Internet Movie Database* (IMDb) izabrana je među autorke čiji je rad doprineo istoriji kinematografije.

Mohsen Mahmalbaf (1957)

Reditelj poznat kao jedan od najuticajnijih filmskih stvaralaca i osnivač novog talasa iranske kinematografije. U toku svoje karijere, Mahmalbaf je snimio



mnoge filmove koji su naišli na pohvalu kritike – „Salam sinema” (Kan 1995), „Vreme ljubavi” (Kan 1995), „Gabe” (Kan 1996), „Trenutak nevinosti” (Lokarno 1996), „Tišina” (Venecija 1998), „Priče sa Kiša” (Kan 1999), „Testiranje demokratije” (Venecija 1999), „Kandahar” (Kan 2001), „Krik mrava” (Montreal 2007), „Predsednik” (Venecija 2014) i „Noć Zaiandeh-Rood” (Venecija 2017). Dobitnik je više od 60 međunarodnih nagrada na nekim od najprestižnijih filmskih festivala širom sveta. Film „Kandahar” izabran je za jedan od 100 najboljih filmova u istoriji kinematografije prema izboru lista *Tajms*, a film „Trenutak nevinosti” poznati svetski reditelji izabrali su za jedan od deset najboljih filmova 90-ih. Kao pisac-reditelj objavio je više od 30 knjiga, od kojih su mnoge prevedene na mnoge svetske jezike.

Madžid Madžidi (1957)

Madžid Madžidi jedan je od najistaknutijih filmskih stvaralaca savremenog Irana. Rođen je u Teheranu, u porodici srednje klase. Počeo je da glumi u amaterskim pozorišnim grupama sa četrnaest godina. Nakon srednje škole, studirao je umetnost na Institutu dramske umetnosti u Teheranu. Posle Islamske revolucije, 1979. godine, njegovo interesovanje za film odvelo ga je u glumu: u „Bojkotu” Mohsena Mahmalbafa (1986) igrao je frustriranog komunistu, a u filmu „Pogubljenje” (1986) Alija Asgara Šadravana igrao je Andarzgua, lik iz stvarnog života. Kasnije je počeo da piše i režira kratke filmove.

Madžidijev scenarijski i rediteljski debi u dugometražnom filmu obeležio je



„Baduk” (1992), koji je predstavljen u nezavisnoj sekciji *Kuinzaïne*, koja se održava paralelno sa Filmskim festivalom u Kanu, a osvojio je nagrade na Filmskom festivalu *Fadžr* u Teheranu. Od tada je napisao i režirao mnoge filmove vredne pažnje koji su osvojili svetska priznanja: „Deca neba” (1997) dobitnik je nagrade za najbolji film na Međunarodnom filmskom festivalu u Montrealu i nominovan za Oskara za najbolji strani film; „Boja raja” (1999), koji je takođe osvojio nagradu za najbolji film Međunarodnog filmskog festivala u Montrealu i postavio novi rekord blagajne za azijski film; „Baran” (2001), koji je osvojio nekoliko velikih nagrada širom sveta, posebno nagradu za najbolji film na 25. Svetskom filmskom festivalu u Montrealu i nominovan za nagradu Evropske filmske akademije. Godine 2001, tokom antitalibanskog rata u Avganistanu, producirao je film „Bosonogi do Herata” (2003), emotivni dokumentarac o izbegličkim kampovima u Avganistanu, koji je osvojio nagradu *Fipresci* na Međunarodnom filmskom festivalu u Solunu. Takođe je osvojio Nagradu *Daglas Sirk* (2001) i Nagradu *Amici Vitorio de Sika* (2003). Godine 2005. režirao je film „Vrba” o piscu koji je u detinjstvu ostao slep, i kome se u srednjim godinama vraća vid kako bi mogao da se suoči sa novim svetom, koji mu je postao stran. Film je osvojio četiri nagrade na Filmskom festivalu *Fadžr* 2005. godine. Za film „Pesma vrabaca” (2008) dobio je specijalnu nagradu američkog Nacionalnog odbora za recenziju filmova, a isti film je 2008. godine bio nominovan za nagradu Zlatni medved na Filmskom festivalu *Berlinale*. Godine 2015. snimio je film „Muhammed: božiji poslanik”, jedno od najvećih dostignuća iranske kinematografije na kome je radio gotovo 8 godina.

Filmovi Madžida Madžidija poznati su po svom humanističkom pristupu i fokusiranju na živote dece i siromašnih. Nje-

gov filmski opus karakteriše jednostavnost, toplina i univerzalne teme ljubavi, nade i otpornosti. Madžidi je poznat po tome što u većini svojih filmova postavlja decu kao glavne glumce i pokušava da sagleda svet iz njihovog ugla. Većina njegovih filmova jednostavnim filmskim jezikom priča obične, iskreno dirljive i prelepe priče o ljudskoj otpornosti, bliskim odnosima sa prirodom i prihvatanju života kao takvog. Njegovi filmovi koji govore o svetu dece spadaju u prava filmska remek-dela koja su širom sveta stekla popularnost i priznanje publike.

Madžidi je više puta bio gost festivala u Srbiji, gde mu je 2004. godine uručen *Zlatni pečat*, priznanje Jugoslovenske kinoteke za doprinos filmskoj umetnosti.

Kamal Tabrizi (1959)

Kamal Tabrizi rođen je u Teheranu. Studirao je film na Umetničkoj akademiji, a od 1979. godine režira kratke filmove. Prvi dugometražni igrani film, „Prolaz“, režirao je 1988. godine. Usledili su „U klanici ljubavi“ (1990), „Kraj detinjstva“ (1994) i „Lejli je sa mnom“ (1996), crnohumorna satira o iransko-iračkom ratu koja mu je donela popularnost u domovini. Pažnju međunarodne javnosti privukao je dramom „Majčinska ljubav“ (1997). Ostatak njegove filmografije čine filmovi „Pogledaj u nebo, ponekad“ (2003), „Tepih od vetra“ (2003), komedija „Gušter“ (2003), o lopovu koji je izuzetno spretna u penjanju poput guštera, njegovom bekstvu iz zatvora i ispuštanju, koji se, da bi sakrio svoj identitet, prerušava u sveštenika, ali mora da ostane u toj ulozi duže nego što je očekivao. „Komad hleba“ (2005), mistična bajka o



čudu koje se desilo u selu u planinskom regionu Irana, gde nepismena žena dobija sposobnost da tumači arapski i čita *Kuran*, čak i zatvorenih očiju. Kako sve više ljudi putuje u selo u nadi da će biti izlečeni, skeptični oficir je poslat da proceni i razjasni situaciju. Pridružuju mu se prostodušni vojni regrut i stariji sveštenik, i ova neverovatna trojka zajedno kreće na izvanredno putovanje. „Uvek postoji žena“ (2007) govori o paru koji je imao romantičan brak i život, a sada je pred razvodom.

„Mi, mladi ljudi, odbacili smo film u šahovom režimu jer je to uglavnom bila samo plitka, jeftina zabava, lišena ikakvih intelektualnih pretenzija. Želeli smo da razvijemo potpuno novi stil. Želeli smo da stvorimo film koji bi zaista predstavljao Iran. Film treba da edukuje i angažuje gledaoca. Videli smo kameru kao alat koji pokazuje šta bi revolucija trebalo da bude“, kaže Tabrizi.

Džafar Panahi (1960)

Džafar Panahi je iranski filmski reditelj, scenarista i filmski montažer, koji se obično poistovećuje sa filmskim pokretom iranskog *novog talasa*. Nakon nekoliko godina snimanja kratkih filmova i rada kao asistent reditelja za kolegu, iranskog filmskog stvaraoca Abasa Kijarostamija, Panahi je postigao međunarodno priznanje svojim dugometražnim debijem „Beli balon“ (1995). Film je osvojio Zlatnu kameru na Filmskom festivalu u Kanu 1995. godine, prvu veliku nagradu koju je osvojio iranski film u Kanu. Panahi je ubrzo bio prepoznat kao jedan od najuticajnijih filmskih stvaralaca u Iranu. Za svoje filmove dobio je međunarodno priznanje od filmskih teoretičara i kritičara i osvojio je



mnogobrojne nagrade, uključujući Zlatnog leoparda na Međunarodnom filmskom festivalu u Lokarnu za „Ogledalo” (1997), Zlatnog lava u Veneciji za „Krug” (2000) i Srebrnog medveda na Berlinskom filmskom festivalu za film „Ofsajd” (2006). Njegovi filmovi su poznati po humanističkoj perspektivi života u Iranu, često se fokusirajući na teškoće dece, siromašnih i žena. Panahijev film „Taksi” premijerno je prikazan u konkurenciji na 65. Berlinskom međunarodnom filmskom festivalu u februaru 2015. i osvojio je Zlatnog medveda, nagradu za najbolji film.

Tahmina Milani (1960)

Tahmina Milani je ugledna iranska filmska rediteljka, producentkinja, scenaristkinja i arhitektica. Rođena u



Tabrizu, glavnom gradu pokrajine Istočni Azerbejdžan, Milani je studirala elektrotehniku na Univerzitetu u Tabrizu, ali se nakon trijumfa Islamske revolucije 1979. godine preselila u Teheran i prešla na arhitekturu.

Sa samo 22 godine uspešni iranski reditelj Masuda Kimijai angažovao ju je za asistentkinju režije filma „Crvena linija” (1982). Ozbiljno shvatajući ovu šansu, Milanijeva je brzo impresionirala sve oko sebe. Kao strastvena čitateljka, studiozno je istraživala posao scenariste i ubrzo napisala svoj scenario. Zatim je 1989. godine režirala svoj prvi film, „Deca razvoda”, koji je osvojio nagradu za najbolji film na 8. Filmskom festivalu *Fadžr*. Godine 1991. snimila je drugi film, „Legenda o uzdahu”, filozofski film zasnovan na mitologiji Azerbejdžana koji istražuje teškoće i snage žena u Iranu, a godinu dana kasnije

režirala je komediju „Šta je još novo?” u kojoj je ispričala priču o mladoj devojci koja ima moć da promeni svoju porodicu jednostavnim razgovorom sa sobom. Godine 1997. snimila je „Dve žene”, prvu filmsku trilogiju o ženama, koja je osvojila nagradu za najbolji scenario na Filmskom festivalu *Fadžr*. „Skrivena polovina” (2001) jeste priča o mladoj studentkinji koja se pridružila marksističkoj grupi tokom revolucije 1979. godine. Godine 2003. Milanijeva je za film „Peta reakcija” dobila Gran-pri Međunarodnog filmskog festivala u Ženevi. Zatim je 2005. njen film „Neželjena žena” izabran za najbolji film na Filmskom festivalu u Los Anđelesu.

Njeni filmovi uglavnom obrađuju ekonomske, socijalne i psihološke probleme sa kojima se suočavaju iranske žene, posebno one iz srednje klase. Bilo da je reč o studentkinji koja je u nezdravoj vezi, ili o majci koja se bori sa uticajnim svekrom oko starateljstva nad decom, o ženi koja ima posla sa mužem udvaračem ili o ženama koje traže osvetu nasilnim muškarcima, žene su u njenim filmovima propagatorke dobra, čak i u najstrašnijim situacijama. Nekoliko njenih filmova doživelo je veliku gledanost u Iranu, poput „Primirja”, komedije o problemima u ličnim odnosima, za koji je scenario napisala sa Lusijom Kapačione, američkom psihološkinjom, i koji je jedan od najgledanijih filmova u istoriji iranske kinematografije.

Lejla Mirhadi (1963)

Lejla Mirhadi rođena je u Teheranu, gde je na Univerzitetu umetnosti diplomirala filmsku režiju. Iz njenog opusa posebno se izdvajaju dva srednjometražna ostvarenja, „Majka” (2000) i „Pendar” (2003), koja se na



uverljiv način bave dečjim otkrivanjem sveta oko sebe. U filmu „Majka“, dečak počinje da spozna i razume svet svoje slepe majke. Ova topla, poetski ispričana filmska priča bavi se iskonskim međuljudskim odnosom majke i sina, prožeta je sintezom vizuelne lepote i gotovo opipljive emocionalnosti. Radnja filma „Pendar“ smeštena je u zabačeno selo u podnožju planinskog venca severnokurdistsanske regije Irana. U njemu Pendar, požrtvovana učiteljica, otkriva đacima neponovljiva čuda prirodnog sveta u kome žive, gde živeći i učeći, oni uče sam život.

Reza Mirkarimi (1967)

Rođen u Teheranu, Mirkarimi je započeo karijeru snimanjem kratkih filmova („Za nje-ga“, „Kišni dan“, „Petao“). Autor je dve popularne TV serije, „Aftab“ i „Gospođa Aziz i deca iz škole Hemat“. Debitantskim ostvarenjem „Dečak i vojnik“ skreće pažnju kritike i publike na festivalima kao što su *Fadżr*, Montreal, Tokio, San Paolo i Nant.

Sejed Reza Mirkarimi po mnogo čemu je tipični izdanak iranske kinematografije. Od deset igranih filmova koje je dosad režirao, dva se suštinski ili periferno bave likovima dece („Dečak i vojnik“, 2000, i „Pod mesečinom“, 2001), vrlo čestom tematskom okosnicom iranskog *novog talasa*. „Tako daleko, tako blizu“ (2004) može se svrstati u žanr drumskog filma (*road movie*), osvedočeno popularan podžanr među iranskim sineastama, dok je film „Ovde gori svetlo“ (2002) religijska parabola s izrazitim elementima melodrame. No, tradicionalne teme i konvencije dobijaju nove primese, kako iz same stvarnosti, tako i iz



domena natprirodnog. Tako dete kod Karimija postaje sitni prestupnik sa margine, bez porodične zaštite, ali i činilac oplemenjivanja odraslog pratioca/„čuvara“ (vojnika u „Dečaku i vojniku“) ili njegovog povratka na pravi put (slučaj kolebljivog sveštenika u filmu „Pod mesečinom“). Put nije samo fizička poveznica/razdelnica između tradicionalnog, ruralnog i modernizovanog, urbanog Irana, nego i metafora traganja za izgubljenom bliskošću, pročišćenjem i samospoznajom. Protagonistu egzistencijalističke drame „Tako daleko, tako blizu“, lekara u potrazi za nasmrtnim sinom u egzotičnoj pustinji, ona će istovremeno dovesti do (simbolične) smrti i emotivnog preporoda. Iako se ovaj film višim produkcijskim standardima, ali i tematizacijom otuđenja, najviše približio zapadnjačkom modelu (modernističkog) filma, u Evropi je dosad najbolje prošao hronološki drugi i bitno asketski film ovog autora, „Pod mesečinom“ (nagrada kritičara u Kanu). „Sasvim jednostavno“ (2008) jeste dirljiv portret nedovoljno cenejene i neispunjene ženske usamljenosti; „Kocka šećera“ (2011) može se posmatrati kao metafora o sposobnosti iranskog duha da ostane snažan i pribran u okolnostima kada se u vreme radosnog događaja kao što je venčanje iznenadnim sudbinskim preokretom suoči sa smrću. U filmu „Danas“ (2014), Mirkarimi istražuje socijalna pitanja kroz suzdržanu, strogo fokusiranu dramu čiji su akteri ostareli taksista i očajna mlada žena u drugom stanju. „Ćerka“ (2016) istražuje složenu porodičnu dinamiku gde će se pokazati da su porodični odnosi višestruki i komplikovani, posebno između oca i njegove ćerke; socijalna drama „Dvorac snova“ (2019) prikazuje depresivnog i očajnog čoveka koji se vraća svojoj porodici nakon odsluženja duge zatvorske kazne, lišenog bilo kakve empatije prema deci i bolesnoj ženi iz čije bolesti želi da profitira. „Noćni čuvar“ (2022)

govori o mladiću koji je zbog suše morao da napusti selo i zaposlio se kao noćni čuvar na gradilištu, gde će postati žrtva manipulacije građevinskog tajkuna.

Mirkarimi je osvojio mnogobrojne nagrade na međunarodnim filmskim festivalima. Neke od najznačajnijih su: Zlatni Sveti Đorđe za najbolji film na 30. Moskovskom međunarodnom filmskom festivalu 2008. godine za film „Sasvim jednostavno“; Zlatni Sveti Đorđe za najbolji film na 38. Moskovskom međunarodnom filmskom festivalu 2016. godine za film „Ćerka“; Zlatni pehar za najbolji film i najboljeg reditelja na Šangajskom međunarodnom filmskom festivalu 2019. godine za film „Dvorac snova“; Kristalni Simorg za najboljeg reditelja na 40. Filmskom festivalu *Fadžr* 2022. godine za film „Noćni čuvar“. Pored ovih, Mirkarimi je osvojio i Gran-pri na Nedelji kritike Filmskog festivala u Kanu 2001. godine za film „Pod mesečinom“. Njegovi filmovi su takođe bili iranski kandidati za nagradu Oskar u kategoriji najbolji strani film, uključujući „Tako daleko, tako blizu“, „Kocka šećera“ i „Danas“.

*Mirkarimi u svom stvaralaštvu
spaja besprekornu naraciju,
vrtlog emocija i vizuelnu
nepretencioznost, koja rezultuje
začudnim rezultatima.
Milenijumska tradicija iranske
kulture otvara velike autorske
prostore, ali se oni najveći među
stvaraocima ipak najpre
odlučuju za priče koje se
dešavaju nadohvat ruke, ispred
očiju i pedalj od srca*

Bahman Gobadi (1969)



Bahman Gobadi je rođen u Bani, u provinciji Iranski Kurdistan, u blizini iransko-iračke granice. Živeo je u Bani sve dok, u dobi od 12 godina, građanski nemiri nisu doveli do toga da cela njegova porodica emigrira u Sanandadž, centar provincije Kurdistan u Iranu. Nakon što je 1992. godine završio srednju školu u Sanandadžu, Gobadi se preselio u Teheran. Umetničku karijeru je započeo u oblasti industrijske fotografije. Iako je pohađao Iranski koledž za radiodifuziju, nikada nije diplomirao. Umesto da sledi formalni nastavni plan i program, smatrao je da je jedini način da nauči filmski zanat neumorno snimanje kratkih filmova. Njegova polazna tačka bilo je snimanje serije kratkih dokumentarnih filmova od koji se jedan, „Život u magli“ (1999), smatra za najpoznatiji kratki film ikada snimljen u Iranu. Ovaj uspeh omogućio mu je da snimi nekoliko igranih filmova, od kojih je najpoznatiji prvenac „Vreme pijanih konja“ (2000), prvi kurdski film u istoriji Irana.

Ovaj i svi naredni Gobadijevi filmovi (između ostalih, „Pola meseca“, 2004, i „Kornjače mogu da lete“, 2006) bili su naveliko hvaljeni na filmskim festivalima širom sveta, osvojivši desetine nagrada. Godine 2009. Gobadi je završio „Niko ne zna za persijske mačke“, poludokumentarni film o andergraund indij muzičkoj sceni u Teheranu. Njegov poslednji film „Sezona nosoroga“ (2012) snimljen je u Istanbulu.

„Vreme pijanih konja“ po žanru je drama, čija se radnja događa u Kurdistanu, na nepristupačnim planinskim područjima na granici sa Irakom. Radnja prikazuje kako je mladi iranski Kurd prisiljen da se

bavi krijumčarenjem kako bi mogao da plati lečenje teško bolesnog brata. Film „Vreme pijanih konja” prikazan je na Kanskom festivalu, gdje je osvojio nagradu za kameru.

Narges Abjar (1970)

Narges Abjar, iranska filmska rediteljka, scenaristkinja i spisateljica, rođena u Teheranu, najpoznatija je po režiji filmova „Noć punog meseca” (2019), „Disanje” (2016) i „Kolosek 143” (2014). Diplomirala je persijsku književnost i objavila je oko 30 knjiga za decu, mlade i odrasle. Godine 2020. izabrana je za članicu Akademije Oskara.

Narges Abjar je novo ime u grupi izuzetnih filmskih stvarateljki i stvaralaca koji su transformisali iransku kinematografiju u inostranstvu u značajni *art house* (umetnički film). Debitovala je u filmskoj industriji 2008. godine kratkim dokumentarnim filmom. Njen film „Disanje” (2016) Iran je zvanično prijavio za izbor najboljeg stranog filma u 2018. na 75. dodeli Zlatnog globusa i 90. dodeli Oskara. Ovo je učinilo Abjarovu prvom filmskom rediteljkom koju je Iran odabrao da predstavlja zemlju na dodeli Oskara. Iako njen film nije ušao u konačnu listu pet nominovanih ni za jednu ceremoniju dodele nagrada, njeno ime u predstavljanju Irana pridružilo se onima poput Madžida Madžidija i Asgar Farhadija.

Njen rediteljski prvenac „Ljubazni čor-sokak” (2006) doneo joj je nagradu za najbolji kratki film Festivala *Setaješ*. Rediteljsku karijeru nastavila je snimanjem sedam igranih i dokumentarnih filmova i četiri bioskopska filma. Film „Disanje” zasnovan je na njenom istoimenom romanu i govori o maštarijama iz detinjstva, pošto-



vanju nevinosti detinjstva i o tome koliko rat može biti fatalan. To je priča o devojčici koja u ratnim uslovima odrastanja otkriva da je sanjarenje u sopstvenom svetu mašte jedini način na koji može da shvati bol i patnju koje zaraćene osobe nanose jedni drugima i čije su mašta i knjige učinile svet za nju lepim i podnošljivim mestom. Bez pretvaranja ratnog filma u punu žensku dramu, „Kolosek 143” (2014) jeste ekranizacija njenog romana „Treće oko” i govori o Olfat, majci koja živi u ruralnom Iranu i odlučno čeka da ponovo vidi sina, vojnika nestalog tokom iransko-iračkog rata. Njeno poslednje ostvarenje iz 2021. godine, „Pinto”, govori o ženi sa gradske periferije, koja živi sa mužem i detetom, čiji život će se iznenada promeniti.

„Rat čini da se bolje razume vrednost života, da živimo u trenutku i uživamo u njemu”, kaže ona i dodaje, „Iz ugla filmskog stvaraoca koji pripada generaciji koja je svoj život provela u ratnom periodu, suočavanje žena i dece sa veoma komplikovanim pitanjem rata bila je moja opsesija i ovo pitanje sam htela da obradim i u svojim filmovima – da pokušam da budem snažan glas ovih žena i dece koji su uvek tražili suštinu života pod senkom rata i njihova krajnje nevinu želja za životom, i za mene i za njih, čini neophodnost mira neizbežnom.”

Godine 2020. dobila je pakistansku nagradu *Hum Women Leaders Award* za doprinos podizanju svesti o položaju žena i dece u svojim filmovima.

Asgar Farhadi (1972)

Asgar Farhadi je filmski reditelj i scenarista. Diplomirao je dramsku književnost na Univerzitetu u Teheranu i magistrirao



scensku režiju na Univerzitetu *Tarbijat Modares* u Teheranu. Osvojio je više nagrada za svoje filmove, uključujući dva Oskara za najbolji međunarodni igrani film za filmove „Razvod” (2011) i „Trgovački putnik” (2016). Jedini je iranski režiser koji je osvojio Oskara. Takođe je dobitnik Legije časti (*Ordre de la Légion d'honneur*) od Vlade Francuske i obezbedio je mesto na listi *Tajm 100: Najuticajniji ljudi* 2012. Njegov najnoviji film, „Heroj”, osvojio je Gran-pri na Filmskom festivalu u Kanu 2021. godine.

Na početku svoje rediteljske karijere, Farhadi se potpuno svesno držao formule postrevolucionarnog realističkog filma, sa velikim fokusom na najugroženije klase i okruženje. Njegova prva dva filma, „Ples u prašini” (2003, nagrađen za najbolji film Festivala *Fadžr*) i „Prelepi grad” (2004), govore o moralnim i materijalnim dilemama koje proizilaze iz krajnjeg siromaštva. „Ples u prašini” prati priču o nezrelom mladom paru iz siromašnog kvarta na jugu Teherana čiji se brak raspliće kada do mladoženje Nazara (Jusef Hodaparast) stignu skandalozne glasine o tome kako je mlada majka morala da zarađuje za život. „Prelepi grad”, takođe, istražuje gušenje mlade ljubavi u društvenim okolnostima i, uopštenije, nemogućnost moralne dileme koje stvara materijalna oskudica. Naracija se vrti oko predstojećeg pogubljenja nedavno punoletnog Akbara (Hosein Farzizad), osuđenog za ubistvo svoje devojke, verovatno nakon neodobravanja njihovog braka od strane roditelja, u ubilačko-samoubilačkom paktu koji je pošao naopako. Antiheroji u „Plesu u prašini” i „Prelepom gradu” neprofesionalni su glumci, u duhu prakse koju su koristili Kijarostami i Madžidi. „Sreda vatrometa” (2006) u prvi plan stavlja šokantno otkriće o skrivenim životima likova, tačnije mladog para iz srednje klase, u središte čije svađe, praćene zamršenom ljubavnom aferom, od-

mah će biti uvučena devojka pozvana da neposredno pre novogodišnjih praznika očisti njihov dom. Likovi koji govore i prikrivaju laži postaju ciklična nit zapleta u Farhadijevim melodramama. Farhadi je udvostručio temu dvoličnosti i neverstva u svom sledećem rediteljskom ostvarenju, „Sve o Eli” (2009), filmu koji nije bio samo veliki hit kod kuće, već je očarao i strane kritičare, osvojivši nagradu Srebrni medved za najbolju režiju na 59. Međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu. „Prošlost” (2013) i „Svi znaju” (*Todos lo saben*, 2018) takođe se bave temom „porodičnog kriznog filma”, tako uobičajenom u Farhadijevom opusu, ali sada u neiranskom okruženju, Francuskoj i Španiji. „Trgovački putnik” je nastavio ovaj kosmopolitski zaokret u iranskoj kinematografiji svojim prilično naglašenim uključivanjem u moderno zapadno realističko pozorište, posebno u komad „Smrt trgovačkog putnika” Artura Milera. Film naglašava naizgled subverzivnu kulturnu i društvenu sklonost para u islamskoj republici, čije je vođstvo dugo gajilo antizapadnu politiku. Međutim, narativne teme drame takođe suptilno nagoveštavaju krizu koja dominira njihovim životima nakon što supruga Rana (Tarane Alidusti) biva seksualno napadnuta.

Farhadi je stekao slavu zbog istraživanja ljudskog iskustva, vešto hvatajući zamršenu dinamiku unutrašnjih porodičnih borbi u polarizovanom društvu. On pruža nijansiran prikaz iranskih klasnih, polnih i verskih podela, izazivajući moralne sukobe koji primoravaju likove da razmisle o svojim izborima. Njegov realistički stil i praznine u naraciji oslikavaju iranski nefleksibilni klasni sistem i složenost svakodnevnog života

Ajda Panahande (1979)

Rođena je u Teheranu, gde je na Univerzitetu umetnosti 2002. godine diplomirala filmsku fotografiju, a 2005.

godine magistrirala filmsku režiju. Filmsku karijeru započela je snimanjem nekoliko kratkih filmova nakon čega je pozvana da režira filmove za Radiodifuziju Islamske Republike Iran, sa kojom je osvojila nagrade na mnogobrojnim nacionalnim festivalima. Godine 2009. učestvovala je na *Berlinskom talent kampusu*.

Panahande se tokom svog rada uglavnom fokusirala na pitanje ženskih prava u modernom iranskom društvu. Njeno debitantsko ostvarenje „Nahid” (2015), koje joj je donelo svetsko priznanje, govori o mladoj razvedenoj ženi koja će izgubiti starateljstvo nad sinom ako se ponovo uda. Film je prikazan u odeljku *Un Certain Regard* na Filmskom festivalu u Kanu 2015, gde je osvojio specijalnu nagradu (*Prix de l'Avenir*).

Screen Daili je opisao Ajdu Panahande kao rediteljku koja je dobrodošla u redove



saosećajnih, socrealističkih filmskih stvaralaca koji se protežu od Vitorija de Sike do braće Darden. Njen drugi igrani film „Israfil” (2017) prikazan je na Filmskom festivalu u Londonu i osvojio je nekoliko međunarodnih nagrada. To je priča o sredovečnoj razvedenoj ženi koja posle dva deset godina susreće svoju tinejdžersku ljubav. Njen treći dugometražni film „Nikaidov pad” (2018), koprodukcija Japana i Hongkonga sa Naomi Kavase kao izvršnom producentkinjom, govori o čoveku koji je, posle smrti sina jedinca, kao jedini muškarac u porodici pod pritiskom da spase predačku lozu. Film je debitovao na Međunarodnom filmskom festivalu u Nari i prikazan je u Japanu 2019. godine, a zatim i u nekoliko istočnoazijskih zemalja. „Titi” (2020), njen četvrti igrani film, debitovao je na Međunarodnom filmskom festivalu u Tokiju. Radnja filma prati priču o univerzitetskom profesoru fizike zaposlenom na teoriji o kraju sveta koji upoznaje čudnu čistačicu po imenu Titi koja ostaje trudna u postupku surogat majčinstva. Njihovo poznanstvo je početak velike avanture koja će im promeniti živote. Film je na 39. Filmskom festivalu *Fadžr* 2021. godine osvojio mnogobrojne nagrade, među kojima i Kristalnog Simorga za najbolji scenario.



Iranski filmovi koji su zablistali na međunarodnim festivalima

Sve o Eli (2009)

Režija: Asgar Farhadi

U ovoj napetoj drami prikazano je putovanje prijatelja sa njihovim porodicama na sever Irana, koje postepeno zadobija tajanstvene i delikatne elemente kada misteriozni nestanak vaspitačice dovodi do niza nesreća. Film daje zanimljivu studiju o karakterima koja je isprepletana sa lažima i poluistinama.

Tarane Alidusti u ulozi Eli u filmu „Sve o Eli“



Nagrade: Srebrni medved za najbolju režiju (Međunarodni filmski festival u Berlinu 2009); najbolji film (Festival Tribeca 2009); najbolji scenario i specijalna nagrada žirija (Azijsko-pacifički filmski festival); Zlatna vrana (Međunarodni filmski festival u Kerali, Indija); Kristalni Simorg (Filmski festival *Fadžr*)...

Kiša (2001)

Režija: Madžid Madžidi



Zahra Bahrami u ulozi Rahmat u filmu „Kiša“

Jednostavna, ljudska, lepa, dirljiva, neodoljivo divna ljubavna priča o avganistanskim izbeglicama u Iranu, posle sovjetske invazije, građanskog rata i talibanskog režima, puna lekcija o humanosti, empatiji i velikodušnosti, prikazuje suštinu čiste i platonske ljubavi. Priča o ilegalnom avganistanskom radniku Nadžafu, koga nakon povrede na gradilištu zamenjuje njegov krhki sin Rahmat. Šef gradilišta zadužuje Rahmata za ishranu radnika, a mladom Latifu, koji je do tada bio odgovoran za ovaj posao daje teži posao. Latif postaje ljubomoran na Rahmata i okrutno se opohodi prema njemu. Međutim, kada otkrije da je Rahmat u

stvari devojka po imenu Baran, on se zaljubljuje u nju i daje sve od sebe i svu svoju ušteđevinu da zaštiti nju i njenu porodicu. „Kiša” izgleda podjednako kao drevna bajka koliko i kao moderna priča. Ogroman jaz između Latifa i Rahmata dramatizovan je načinom na koji se u suštini zaljubljuju bez razmene ijedne reči. Reditelj koristi prirodne boje i slikarske kompozicije kako bi čak i najspartanskije lokacije izgledale prelepo, a kako primećuje Stefani Začarek sa *Salon.com*: „Madžidi koristi sunčevu svetlost, potpuno besplatan resurs, kao zaslepljujući specijalni efekat.”

Nagrade: Gran-pri (Međunarodni filmski festival u Montrealu 2001); Kristalni Simorg za najbolju režiju (19. Međunarodni filmski festival *Fadžr* 2001); Nagrada Ekumenskog žirija (Ecumenical Jury award), 21. Međunarodni filmski festival u Montrealu 2001. Madžidi je prvi iranski reditelj koji je dobio nominaciju za Oskara za najbolji strani film za *Decu neba* (1996)

Zavesa (2013)

Režija: Kambuzija Partovi, Džafar Panahi

U usamljenoj kući pored mora sa spuštenim zavesama, scenarista sa psom kao jedinim društvom krije se od sveta. Njegov spokoj jedne noći naglo je narušen dolaskom mlade žene koja beži od vlasti. Odbijajući da ode, ona se sklanja u kuću. Ali kada svane, još jedno neočekivano prisustvo promeniće sve, a film će se pretvoriti u složeni ples između stvarnosti i iluzije.



Jedan od reditelja filma, Kambuzija Partovi, u glavnoj ulozi – ulozi pisca u filmu „Zavesa”

Srebrni medved za najbolji scenario (Berlin, 2013)



Krupni plan (1990)

Režija: Abas Kijarostami

Bizarna priča o varalici koji se lažno predstavljao kao poznati iranski reditelj Mohsen Mahmalbaf, sve dok nije razotkriven, uhvaćen i izveden pred sud. Reč

Mohsen Mahmalbaf i Hosain Sabzijan tumače sami sebe u filmu „Krupni plan”

je o neorealističkoj pseudodokumentarističkoj drami koja se temelji na istinitim događajima.

Vozeci se teheranskim gradskim autobusom, domišljati Hosain Sabzijan, veliki ljubitelj čuvenog iranskog sineaste Mahmalbafa, slučajno upoznaje dobrodušnu gospođu Mahroh Ahanhah. Shvativši da je i ona Mahmalbafov fan, čiju knjigu „Biciklista“ on upravo čita, Hosain joj se lažno predstavlja kao slavni reditelj i književnik. U prvi mah iznenađena činjenicom da veliki umetnik putuje javnim prevozom, Mahroh ga ubrzo pozove u posetu svojoj porodici, što Hosainu daje ideju da uz pomoć svog prijatelja novinara prevari imućne, ali naivne ljude. Obećavši im učešće u filmu, on će ih ubediti ne samo da ulože novac u njegov izmišljeni budući filmski projekt, već i da mu prostor svog doma ustupe kao lokaciju za snimanje. Međutim, Hosainovi planovi se ipak neće odvijati onako kako je on zamislio.

Saznavši za njegov slučaj, Kijarostami je u originalno narativno strukturiranom delu rekonstruisao tok zbivanja, pri čemu je igrane sekvence s akterima koji tumače sami sebe veoma vešto isprepleo sa dokumentarnim snimcima sa samog suđenja i s iskazima stvarnih osoba umešanih u neobičnu priču. Konačni rezultat je maestralno realizovana mešavina dokumentarizma i fikcije, istine i laži, realnosti i iluzije. Sve to autor koristi za pripovedanje tužne priče o samoći i promašenosti života, kroz koju se vešto provlači i pitanje identiteta i položaja pojedinca u društvu. Na prvi pogled jednostavan pseudodokumentaristički stil Kijarostamiju omogućava da na nenametljiv način kroz celinu provuče suptilnu filozofsku nit, i da se originalnim izvedbenim postupkom s nepouzdanim pripovednim statusom pozabavi i prirodom stvaranja filma i njegovim odnosom prema stvarnom životu.

Film je osvojio niz značajnih međunarodnih filmskih priznanja, među kojima su i nagrada FIPRESCI na Filmskom festivalu u Istanbulu (1992) i Nagrada kritike za najbolji film Filmskog festivala u Montrealu 1990. godine



*Mohsen Ramezani u ulozi Mohamada
u filmu „Boja raja“*

Boja raja (1999)

Režija: Madžid Madžidi

Mohamad je pametan dečak pun volje za životom. Iako pohađa školu za slepe u Teheranu, ipak ne dopušta da ga činjenica što ne vidi ograničava u životu. Po završetku škole i početkom letnjeg raspusta s nestrpljenjem čeka da se vrati u rodno selo gde mu živi porodica. Dok se njegove dve sestre i baka raduju njegovom dolasku, otac nije u stanju da se nosi s hendike-

piranim dečakom, pa čak ni svojoj verenici nije rekao da ima sina i odgovornost za dečaka prebacuje na druge. Zadivljujući prikaz ruralnih pejzaža Madžidijevog poet-

skog filma koji pokazuje mudrost na iznenađujuće nepretenciozan način, sa najvećom delikatnošću uvlači gledaoca u filozofska promišljanja.

Nagrada za najboljeg glumca Hoseinu Mahdžubu (Međunarodni filmski festival *Cinemanila*, Filipini, 2000); nagrada Madžidu Madžidiju (Filmski festival, Gifoni, 2000); posebno priznanje Madžidu Madžidiju (Međunarodni filmski festival u Hihonu, Španija, 1999); posebna nagrada žirija Madžidu Madžidiju (Međunarodni filmski festival u Montrealu, 1999), Gran-pri (Udruženje filmskih kritičara San Dijega, 2000); najbolji strani film (Udruženje filmskih kritičara Urugvaja, 2002); najbolji film na Međunarodnom festivalu akcionih i avanturističkih filmova u Valensijenu, 2002.

Sreda vatrometa (2006)

Režija: Asgar Farhadi

Film prikazuje život turbulentnog para, Možde i Morteze Samijei, dok se pripremaju za odmor u Dubaiju, jutro nakon vatrometa poslednje srede u godini, praznika koji se održava uoči iran-ske Nove godine. Morteza preko agencije unajmljuje novu sobaricu, Ruhi, buduću mladu, da pomogne paru da očisti svoj stan. Ona odmah biva uvučena u središte bračne svađe kada suprug Možde od nje traži da špijunira njenog muža i komšiju Simina, postajući posrednik publike u voajerskom posmatranju privatnog života ljubavnog trougla. Film se završava u tipično gorko-slatkom maniru, uspostavljajući nelagodno popuštanje zategnutosti između para nakon što Simin okonča vezu sa Mortezom, dok Možde i dalje sumnja u vernost svog muža. Farhadi majstorski konstruiše priču koja neprestano otkriva nove tematske i psihološke slojeve, koji često izlaze na videlo kroz pomeranje perspektive sa jednog lika na drugi, tehniku koja produbljuje naše simpatije za ljude koje posmatramo do te mere da shvatimo da „svako ima svoje razloge”.



*Hedije Tehrani u ulozi Možde Samijei
u filmu „Sreda vatrometa”*

Zlatni Hugo za najbolji film na Međunarodnom filmskom festivalu u Čikagu, 2006; Zlatna dama Harimaguada na Međunarodnom filmskom festivalu u Las Palmas de Gran Kanariji (2007); Kristalni Simorg za najbolju žensku ulogu (Hedije Tehrani), najbolju režiju (Asgar Farhadi) i najbolju montažu (Hajede Safijari) na Međunarodnom filmskom festivalu Fadžr 2006. godine



Šagaje Dodat u naslovnoj ulozi u filmu „Gabe“

Gabe (1996)

Režija: Mohsen Mahmalbaf

„Gabe“ je briljantno živopisna, duboko romantična oda lepoti, prirodi, ljubavi i umetnosti. Pre njenog snimanja Mahmalbaf je obilazio udaljene steppe jugoistočnog Irana kako bi dokumentovao živote skoro izumrlog nomadskog plemena. Vekovima su ove lutajuće porodice stvarale posebne tepihe – *gabe* – koji su služili i kao umetnički izraz i autobiografski zapis o životu tkalja. Opčinjen egzotičnom prirodom i pričama o ovim tepisima, Mahmalbaf

fov prvobitno zamišljeni dokumentarac evoluirao je u izmišljenu ljubavnu priču koja koristi *gabe* kao magičnu priču, odnosno medij za naraciju, u kojoj se prepliću prošlost i sadašnjost, fantazija i stvarnost.

Na obali potoka, starica i njen muž peru svoj *gabe*. Iz njega se misteriozno pojavljuje prelepa mlada žena – prikladno nazvana Gabe – koja pripoveda epsku priču o svojoj neutešnoj ljubavi prema tajanstvenom konjaniku koji od davnina prati njeno pleme. Iako joj je otac dozvolio da se uda za njega, konjanik izdaleka prati Gabe i njenu porodicu dok prolaze meseci i godišnja doba; on je uvek tu, prisutan je pevajući joj ljubavne pesme i pozivajući je da odjaše sa njim negde daleko.

U ovoj jednostavnoj i dirljivoj ljubavnoj priči delikatno se prepliću ljudi čiji su životi oblikovani ritmovima prirode; oni koji instinktivno izražavaju radost i tugu života kroz pesmu, poeziju i priče koje pričaju u svojim blistavo nijansiranim tkanjima.

Najbolji azijski film (Međunarodni filmski festival u Singapuru, 1997); najbolja režija, specijalna nagrada kritike (Festival *Sitges*, Španija, 1996); najbolji umetnički film (Međunarodni filmski festival u Tokiju, 1996); jedan od 10 najboljih filmova po oceni kritičara u *Tajmsu* (SAD) 1996; nagrada za najbolju režiju i najbolji film i nagrada Udruženja kritičara i pisaca Katalonije Međunarodnog filmskog festivala Katalonija (*Sitges*, 1996); nagrada za najbolji umetnički doprinos Filmskog festivala u Tokiju za režiju (1996)

Trgovački putnik (2016)

Režija: Asgar Farhadi

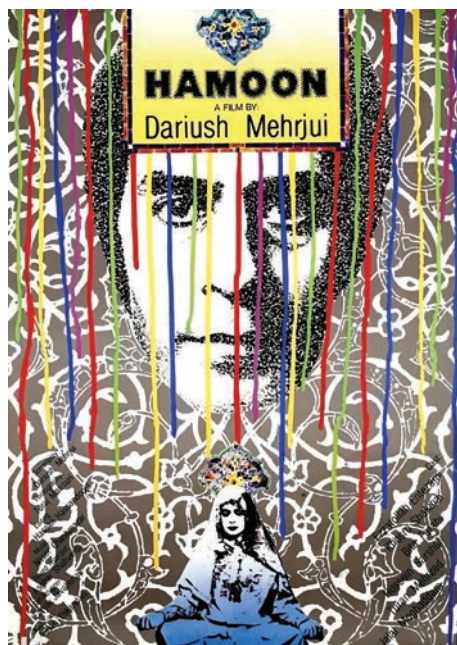
Trgovački putnik, film koji je Farhadiju doneo drugog Oskara, uvrstivši ga među šesticu reditelja koji su više puta osvajali Oskara za najbolji strani film, prati život bračno-glumačkog para (Rana i Emad) koji je zbog iznenadne opasnosti od rušenja zgrade u kojoj živi prisiljen da se na neko vreme preseli u prijateljev stan. Međutim, on

im prećutkuje da je u istom stanu nekada živila žena sumnjivog morala koja je u nje-mu primala klijente. Spletom nesrećnih okolnosti, njihov će odnos, baš kao i u pred-stavi *Smrt trgovačkog putnika* Artura Mile-ra koju trenutno pripremaju za pozorište, doći u iskušenje. Posledice ovog događaja potpuno će poremetiti miran život ovog para, a moralne i emotivne sumnje posta-će nepodnošljivo breme u ključu „ako ti neko uništi život, kako ga ne mrzeti?”. Da li je osveta opravdana i u kojim uslovima, ili treba pronaći snage za oprost? Ova Oska-rom nagrađena drama za najbolji film na stranom jeziku nosi hičkokovsku notu stal-ne neizvesnosti i iščekivanja, u čemu je Far-hadi nenadmašan majstor.

Plakat za film „Trgovački putnik”



Oskar za najbolji strani film (2016); nagrada za najboljeg glumca (Šahab Ho-seini) i najbolji scenario (Asgar Farhadi) Filmskog festivala u Kanu 2016. godine



Hamun (1990)

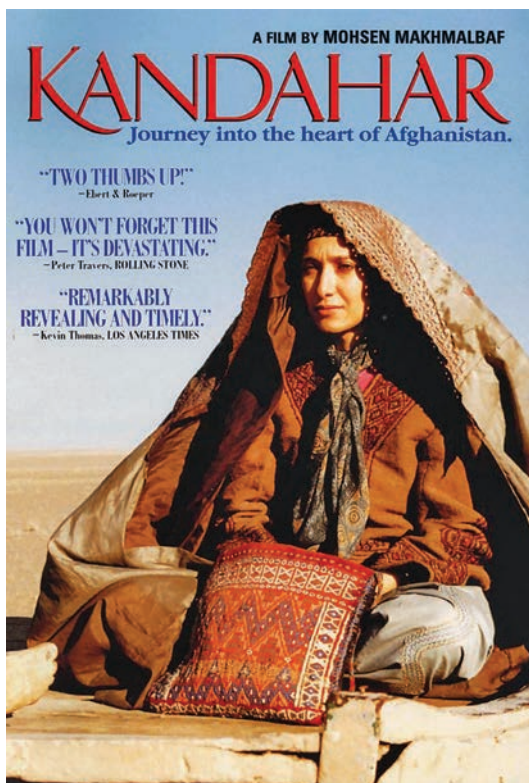
Režija: Darijuš Mehrđui

Film o krizi srednjih godina čoveka zao-kupljenog sobom koji ne može da prihvati ili da razume zašto njegova žena želi da se raz-vede od njega. Hvaljen kao najveće Mehrđu-ijevo ostvarenje posle *Krave*, ovaj upečatljivi film govori o biznismenu iz srednje klase i kandidatu za doktorat, Hamidu Hamunu (Ho-sro Šakibai), i ambicioznoj slikarki Mahšid (Bitā Farahi), koji su, fokusirani na lične inte-rese, postepeno počeli da se udaljavaju jedno od drugog. Hamun je zaslepljen kada Mahšid objavi da želi razvod. Ovo neočekivano otkri-će dovodi ga do depresije koja se manifestuje u nadrealnim i sve nasilnijim halucinacijama.

Plakat za film „Hamun”

U nizu flešbekova i snova koji podsećaju na Felinijeve, Hamun pokušava da shvati gde je pogrešio. Godine 1997, u anketi iranskih filmskih kritičara, *Hamun* je izabran za najbolji iranski film svih vremena.

Nagrade: Kristalni Simorg za najbolju režiju i scenario (Darijuš Mehrđui), najbolju mušku ulogu (Hosro Šakibai) i Specijalna nagrada žirija Međunarodnog filmskog festivala *Fadžr*



Plakat za film „Kandahar“

Kandahar (2001)

Režija: Mohsen Makhmalbaf

Nafas je mlada avganistanska novinarka koja je pobjegla iz svoje zemlje tokom građanskog rata i talibanske vlasti i našla utočište u Kanadi. Međutim, njena sestra nije bila te sreće, izgubila je noge od nagazne mine dok je bila mlada, a kada su Nafas i njena porodica napustili zemlju, njena sestra je slučajno ostavljena. Nafas dobija očajno pismo od svoje sestre u kojem najavljuje da je odlučila da izvrši samoubistvo tokom pomračenja uoči 21. veka. Očajnički želeći da sačuva život svoje sestre, Nafas žuri u Avganistan, gde se pridružuje karavanu izbeglica koji se, iz raznih razloga, vraćaju u ratom razorenu zemlju. Dok Nafas traži svoju sestru, ubrzo stiče jasnu i uznemirujuću sliku o šteti koju je talibanski režim nanio svom narodu. Film je uglavnom sniman u iranskoj pustinji i na tajnim lokacijama u Avganistanu, bez dozvole talibana.

Nagrade: Medalja Federika Felinija UNESCO-a u Parizu, 2001; Javna nagrada Južnog filmskog festivala, 2001, Francuska; nagrada za najbolju glumicu koju dodeljuje *Montreal Nouveau Cinema Nouveau Media Film Festival*, 2001, Kanada; Počasna diploma UNESCO-a za glavnu žensku ulogu, 2001, Francuska; FIPRESCI sa Međunarodnog filmskog festivala u Solunu, 2001, Grčka; Nagrada za slobodu izražavanja koju dodeljuje Nacionalni odbor za recenzije, 2001, SAD; najbolji film na Filmskom festivalu u Ajačiju, Francuska, 2001.

Pesma vrabaca (2008)

Režija: Madžid Madžidi

U priči o požrtvovanom ocu koji odlazi u veliki grad, gde se zapošljava kao taksista kako bi skupio novac za slušni aparat svoje ćerke, Madžidi postavlja distinkciju između harmoničnog sela i neurotičnog i nemilosrdnog gradskog zverinjaka. Karim motociklom kreće u svet koji mu je stran – užurbani Teheran, gde ga iznenadne prilike i uzbuđuju i izazivaju. Spotičući se o nezamislive kulturne i ekonomske razlike između svog sela, ušuškano u pustinji, i pulsirajuće metropole, njegova čast i poštenje, kao i tradicionalni autoritet nad svojim domišljatim plemenom, dolaze u iskušenje.



Scena iz filma „*Pesma vrabaca*“

Specijalna nagrada američkog Nacionalnog odbora za recenziju filmova, a isti film je 2008. godine bio nominovan za nagradu Zlatni medved na Filmskom festivalu *Berlinale*. Za tumačenje specifičnog lika Karima glumac Rezi Naije osvojio je Srebrnog medveda u Berlinu za najbolju mušku ulogu



Prizor iz filma „*Ukus trešnje*“

Ukus trešnje (1997)

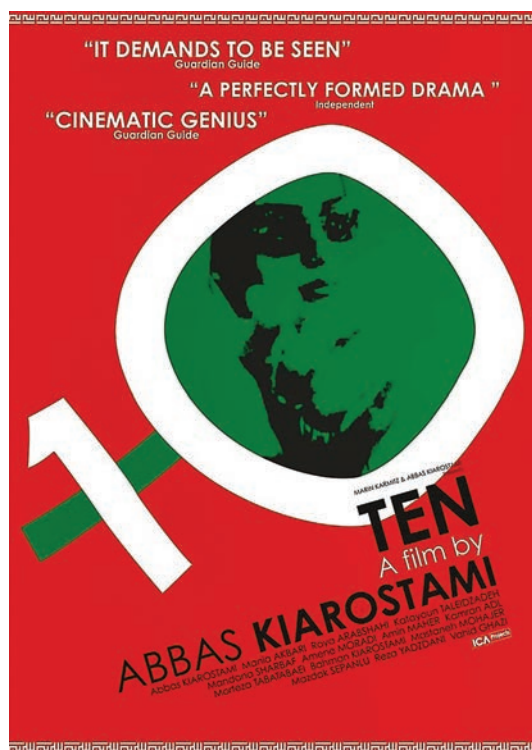
Režija: Abas Kijarostami

U filmu *Ukus trešnje*, glavni junak Badi'i (koga igra Humajun Eršadi), sredovečni Iranac, odlučuje da uzme preveliku dozu tableta za spavanje, a zatim da legne u grob koji je sebi iskopao u podnožju drveta u predgrađu Teherana. Jedan detalj ostaje nerazrađen: Badi'iju treba neko ko će njegovo telo nakon smrti posuti sa dvadesetak lopata zemlje u zamenu za razumnu novčanu nadoknadu. Da bi pronašao svog pomoćnika za samoubistvo, Badi'i prima

tri putnika u svoj automobil dok se vozi do svog planiranog poslednjeg počivališta. Sa dvojicom putnika, mladim kurdsim vojnikom (Safar-'Ali Muradi) i mladim avganistanskim studentom bogoslovije (Mir Husain Nuri), Badi'i započinje seriju razgovora o životu, smrti, novcu, moralu, verovanju i grehu. I vojnik i student koje je pokupio odbijaju njegov zahtev; međutim, poslednji koga prima u kola, gospodin Bagiri ('Abdulrahman Bakiri), turski taksidermista, bez entuzijazma pristaje da mu pomogne jer mu

je potreban novac za lečenje deteta. Badi'i ga zamoli da dođe na određeno brdo u zoru, pozove ga dvaput, baci par kamenova u grob da se uveri da ne spava, a ako ne odgovori, baci dvadeset lopata zemlje preko njegovog tela i onda uzme novac iz njegovog parkiranoj automobila. Tokom razgovora sa Badi'ijem, gospodin Bagiri pripoveda sličnu ličnu priču o tome kako ga je od samoubistva odvratilo uživanje u ukusu duda sa drveta na koje je odlučio da se obesi. Kasnije, i u skladu sa ovom temom, Bagiri uvodi ideju o ukusu trešanja kao najvitalnijem razlogu za život. Uprkos tome, Badi'i neizbežno uzima sve svoje pilule i leži u svom grobu, gledajući u pun mesec koji zatim bledi i nastaje mrak. Konačna sekvenca video-kamere šokantan je obrt u zapletu koji razbija iluziju filma na račun slavljenja života i obnavljanja.

Zlatna palma, Filmski festival u Kanu (1997)



Deset (2002)

Režija: Abbas Kijarostami

Kijarostami je iskoristio kreativnu slobodu koju nudi lagana digitalna video-oprema da snimi film od deset scena smeštenih potpuno na prednjem sedištu automobila. Mlada razvedena žena (Akbari) vozi se po Teheranu i razgovara sa svojim sinom i raznolikom grupom žena koje čine presek savremenog Irana. Sin odbija da sasluša njeno gledište, i svi 'putnici' imaju svoje probleme i poglede koje žele da podele sa drugima. Posle desetog razgovora, film se završava tačno onako kako je i počeo. Film se sastoji od deset zasebnih priča i u svaki kadar je utkana realna životna priča.

Plakat za film „Deset“

Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Veneciji 2002. godine (nagrada za posebnu umetničku vrednost filma); Nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Sevilji 2002. godine

Vreme pijanih konja (2000)

Režija: Bahman Gobadi

Film govori o grupi siročadi, kurd-ske dece koja žive na granici siromaštva u selu blizu iransko-iračke granice. Deca se povremeno ukrcaju u kamion i odlaze u Irak da rade na pijaci, ili kao pešaci učestvuju u raznim švercerskim prevarama ili prevoze teške gume po snegu i strašnoj hladnoći – težak posao za koji ih rutinski varaju, u uslovima koji su toliko strašni da mazge i konje moraju da poje viskijem da bi ih naterali da rade. Deca snose teret postojanja koji je pretežak za bilo koga odraslog.



Ajub Ahmadi i Madi Ehtiar-dini u filmu „Vreme pijanih konja”

Nagrada za najbolji film (Filmski festival u Kanu 2000); Nagrada za najbolji film u sekciji *Un Certain Regard* na Filmskom festivalu u Kanu 2000; Nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Tokiju 2000; Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u Portlandu 2000; Nagrada za najbolji scenario na Filmskom festivalu u Hamburgu 2000.



Kornjače mogu da lete (2004)

Režija: Bahman Gobadi

Režiju, scenario i produkciju filma potpisuje Bahman Gobadi, koji je prikazao rat iz perspektive nedužne dece koja se snalaze u teškim vremenima. Radnja filma se odvija u kurdsom izbegličkom kampu negde na granici između Turske i Iraka. Likovi u filmu su deca i tinejdžeri, svi su siročad; u kampu ima odraslih, ali deca vode svoje živote – posebno bistar trgovac jeste trinaestogodišnji dečak koga zovu „Satelit” (Soran Ebrahim). Soran je i svojevrsni vođa, uzor ostaloj deci u selu s kojom organizuje čišćenje opasnih minskih polja koja ih okružuju, tako da mine mogu ponovo prodati trgovcima oružjem u

Plakat za film „Kornjače mogu da lete”

obližnjem gradu. Soran u vreme američkih napada na Irak preko satelita pokušava da uspostavi kontakt sa svetom i postaje vrlo tražen u svom selu jer svi žele da saznaju šta se događa oko njih i da li je Sadam Husein uhvaćen. On se zaljubljuje u Agrin, siroče tužnog pogleda koje putuje s bratom bogaljem koji može da predvidi budućnost.

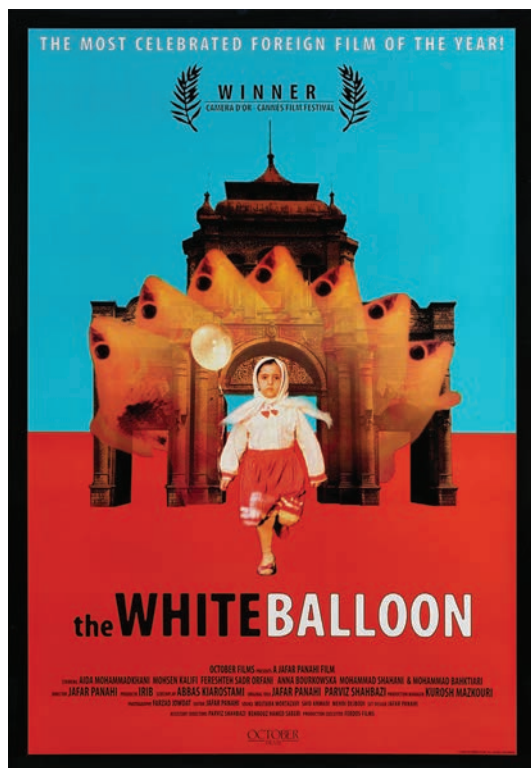
Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Berlinu 2004. (nagrada je dodeljena u okviru sekcije *Generacija*, koja je posvećena filmovima o deci i mladima); film je takođe bio u konkurenciji za Zlatnog medveda; Nagrada FIPRESCI (Međunarodni žiri kritičara) na Filmskom festivalu u Berlinu 2004. (nagrada za umetnički kvalitet filma i njegovu važnosti u kontekstu savremene kinematografije); Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u Kairu 2004; Nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Sao Paulu 2004; Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u Tbilisiju 2004; Nagrada za najbolji film u kategoriji filmova iz Azije i Bliskog istoka na Filmskom festivalu u Tokiju 2004. godine

Beli balon (1995)

Režija: Džafar Panahi

U svom rediteljskom debiju, Džafar Panahi – odani učenik iranskog filmskog velikana Abasa Kijarostamija – u stanju je da tako autentično predstavi radoznalost sedmogodišnje teheranske devojčice (koju igra novajlija na filmu Aida Mohamedhani) da ne primećujemo kako se odvija sama fikcija.

Beli balon pruža neprekidan osećaj da se njegova priča odigrava u realnom vremenu; nevidljivi radio nas obaveštava da iranska Nova godina samo što nije došla, a običaji nalažu da se za ovaj praznik ulovi ili kupi riba (riba predstavlja život). Razije, devojčica, nije zadovoljna izborom ribe u porodičnom ribnjaku, žaleći se da su porodične ribe previše „mršave“. Na kraju, njen brat Ali (jedina uloga Mohsena Kalifija dosad) ubeđuje majku da pusti Raziju da sa novčanicom od 500 tomana (iranski novac) kupi ribu koju želi. Na putu do



Plakat za film „Beli balon“

pijace, Razije dva puta gubi novac, a drugi put novčanica kroz odvod na trotoaru upada u podrum zatvorene radnje. Ostatak filma posvećen je predstavljanju raznih stranaca koji se nude ili da pomognu u pronalaženju beleške ili da provedu vreme uz

nesmetan razgovor. *Beli balon* ima mnogo zajedničkog sa drugim iranskim filmovima o deci, kao što je Madžidihev *Deca neba*, u kojima, kada se nađu u škripcu, deca koriste svoju genijalnost da pronađu svojevršno rešenje. Ovde su deca u centru filmske priče i kao da je ceo film snimljen upravo iz ugla deteta.

Ovo skoro kultno ostvarenje (dobitnik Zlatne kamere u Kanu 1994), nezaboravni likovi i sjajna režija potpomognuta Kijarostamijevim stručno napisanim scenarijem čine da *Beli balon* ima magičan, zanosan kvalitet koji očarava gledaoca bez obzira na godine.

Zlatna palma za najbolji kratki film na Filmskom festivalu u Kanu 1995. (film je zapravo osvojio *Caméra d'Or*, nagradu za najbolji debitantski film na Festivalu u Kanu, što je izuzetno značajno priznanje); nagrada FIPRESCI (Međunarodni žiri kritičara) na Filmskom festivalu u Kanu 1995; Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u San Sebastijanu 1995, u kategoriji međunarodnih filmova; Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Tokiju 1995. godine

Bele livade (2009)

Režija: Mohamad Rasulofo

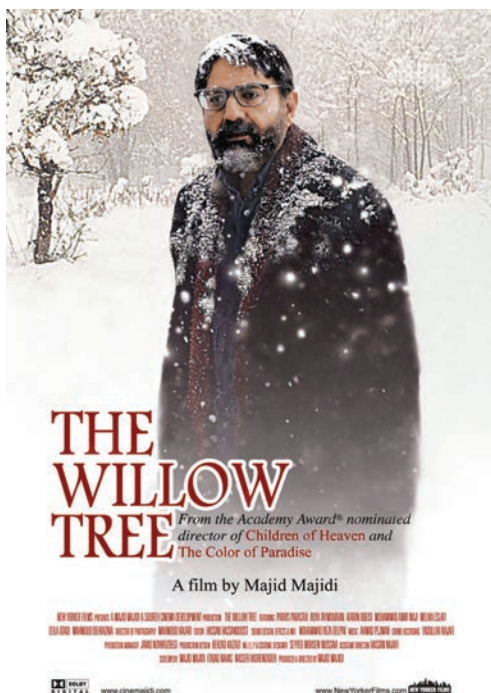
Natprirodna slana ostrva u iran-skom jezeru Urmije pružaju prikladno nadrealno okruženje za očaravajuću bajku i nadrealnu političku satiru reditelja Mohameda Rasulofo. „Došao sam da slušam ljudski bol i sakupim suze“, kaže stari čamdžija dok vesla krozu si-ve vode i bela slana ostrva. Dok ljudi šapuću o svojoj tuzi, on suze svakog od njih skuplja u bočice da bi ih kasnije izlio u more. Savremeni Odisej ili Gu-liver, njegova putovanja otkrivaju svet satkan i od snova i od noćnih mora, gde kolektiv uvek osvaja pojedinca: ce-lo selo se okupilo da proslavi sahranu mlade žene „prelepe da bi živela među nama“, izgnanika spuštenog u bunar da bi tamo zakopao sve snove koje mu je dao, ili slikara oslepljenog od kralja jer nije „video“ svet kakav treba. Snimatelj Ebrahim Gafuri dovodi Rasulofov fanta-stični scenario u zadivljujući, slikarski život, stvarajući svet naizgled bez boja. Portret zemlje u kojoj ima dovoljno suza da ispune mora i gde svi snovi moraju biti zakopani pod zemlju, *Bele livade* deluju i kao prikrivena politička kritika i kao vanvremenska, nezaboravna bajka u tradiciji Svifta ili Kafke.



Plakat za film „Bele livade“

Jedinstvene slike snimatelja Ebrahima Gafurija dovoljan su razlog za gledanje ovog filma koji Rasulofovo pesničko pripovedanje dovodi do vrhunca promišljanja. Koristeći pustinjske predele napuštenog ostrva i njegove stanovnike kao metaforu za netrpeljivost i nepravdu sa kojima se suočavaju mnogi, posebno kreativni ljudi, filmski stvaralac kroz melanholičnu lepotu osuđuje ova pitanja. Radnja filma prati čoveka po imenu Rahmat koji u čaši skuplja suze iz očiju ljudi. Zapanjujuće slike i metaforički jezik filma privukli su pažnju kritičara. Simboličkim jezikom, Rasulof kritikuje eksploataciju sujeverne kulture od strane političke moći.

Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Veneciji 2009. (sekcija *Horizonti*, koja se fokusira na nove i inovativne filmove); Nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Tokiju 2009; nagrada FIPRESCI (Međunarodni žiri filmskih kritičara) na Filmskom festivalu u Torontu 2009. godine



Vrba (2005)

Režija: Madžid Madžidi

Film govori o piscu koji je u detinjstvu ostao slep, i kome se u srednjim godinama vraća vid kako bi mogao da se suoči sa novim svetom, koji mu je postao stran.

Vrba je duhovno remek-delo koje se bavi temama omiljenim u sufizmu i slavljanim u Rumijevim pesmama: zahvalnost, transformacija i predavanje Bogu. Jusef se kreće iz sveta tame gde se oslanja na svoja čula i svoje veze sa drugima u svet svetlosti gde se oslanja na vid i brzo pada u sebičnost i odvojenost. On prenosi svoj bes u novi život i poništava zahvalnost koju je imao za svoj mali raj iz prošlosti.

Plakat za film „Vrba”

Nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Fukuoki (Japan) 2005; Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Montrealu 2005; Nagrada za najbolju kameru na Filmskom festivalu u Meksiko Siti 2005; Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u Sankt Peterburgu 2005; film je bio i u konkurenciji za Zlatnog medveda na Filmskom festivalu u Berlinu 2005. godine

Vetar će nas nositi (1995)

Režija: Abas Kijarostami

U filmu *Vetar će nas nositi* Abas Kijarostami stvara još jedno nezaboravno iskustvo odvođeci publiku na putovanje u regiju Irana gde se tradicija opire modernizmu. Uz izvanrednu glumu i nesvakidašnje pejzaže, radnja prati putovanje četiri novinara koji se pretvaraju da su inženjeri kako bi snimili dokumentarac o pogrebnoj ceremoniji kurdskog naroda. Snimatelj ekipe, Behzad, dolazi u zabito iransko selo u pokrajini Kurdistan u kome kao da je vreme stalo. Iako je glavni lik u filmu i pojavom i ponašanjem se ne uklapa u seosku svakodnevicu, on je postavljen kao autsajder, dok je s druge strane simbol životnih promena, koje se dešavaju u spoljašnjem svetu. Kroz selo ga vodi dečak (Farzad), i Behzad čeka u selu da starica umre. Pošto starica ne umire brzo, kako je ekipa očekivala, snimatelj postepeno počinje da, kroz razgovore, uspostavlja površne međuljudske odnose sa seljanima. Ispostavlja se da Kijarostamijeva filmska priča neće sadržati dokumentarno beleženje pogrebnih rituala, nego joj je suština u tome da prikaže kako snimatelj vidi te ljude, naizgled zastale u vremenu, mimo njih. Behzad želi da posmatra ovaj primitivni, seoski ritual skarifikacije žena, da ga snimi i tako ga ispriča televizijskoj publici u Teheranu i drugim gradskim ljudima. Pokretna sila ovog filma je, dakle, njegova želja da ispriča nešto tajno, čega je željna urbana elita, stvarno, kako bi iskoristio ove jednostavne, zaostale ljude. I ne uspeva. On postaje posmatrani, a ne posmatrač. U međuvremenu, film prati njegove napore da se uklopi u lokalnu zajednicu i kako samim tim menja svoje stavove. U završnici filma on razgovara sa lokalnim doktorom o tome šta je značajno u životu. Na njegovo pitanje od čega boluje starica čiju sahranu je želeo da snimi, doktor mu odgovara — od starosti, ali da od starosti postoji nešto gore, a to je smrt, koje se svako boji. Ona je pak kraj puta, mada ljudi vole da veruju da se posle smrti odlazi na neko bolje mesto, u neki bolji svet.

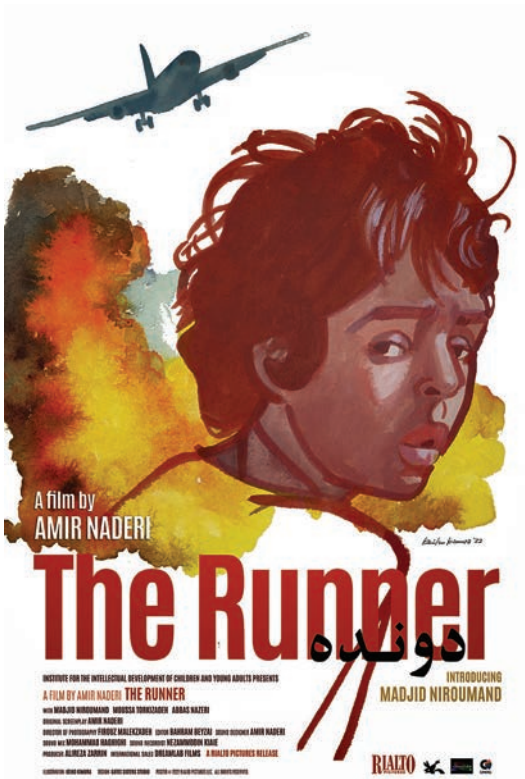


Scena iz filma „Vetar će nas nositi”

Zlatni klas Međunarodnog filmskog festivala u Valjadolidu 1999; Velika nagrada žirija i nagrade FIPRESCI i *Venecija Cinema Award* Venecijanskog filmskog festivala 1999; Nagrada estonskih filmskih kritičara na *Tallinn Black Nights Film Festival* 2000. godine

Trkač (1984)

Režija: Amir Naderi



Plakat za film „Trkač“

Amiro, sa neviđenom energijom koja svedoči o otpornosti ljudskog duha, suočava se sa surovošću siromaštva. „Trkač“ je u iransku kinematografiju doneo stil koji nije narativni, već čisto vizuelan i energičan. Njegov uticaj na sledeću generaciju filmova i filmskih stvaralaca očigledan je” (Mohsen Mahmalbaf).

Specijalna nagrada žirija na Filmskom festivalu u Veneciji 1984. (film je prikazan u okviru sekcije *Horizons* koja se fokusira na filmove koji nude nove umetničke pristupe); Nagrada za najbolju režiju na Filmskom festivalu u Taormini 1984. godine; Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u Čikagu 1984; Nagrada za najbolji film na Filmskom festivalu u San Sebastijanu 1984. godine

Festival iranskog filma u Beogradu, kulturna manifestacija sa tradicijom

Festival iranskog filma, koji je dosad održan 24 puta, predstavlja jednu od najvažnijih i najdužih kulturnih manifestacija u organizaciji Kulturnog centra Irana. Ovaj prestižni događaj tradicionalno se održava u februaru svake godine, u čast obeležavanja pobede Islamske revolucije u Iranu.

U saradnji sa Jugoslovenskom kinotekom, festival svake godine pruža beogradskoj publici jedinstvenu priliku da se upozna sa najnovijim ostvarenjima savremene iranske kinematografije. Od svog osnivanja, manifestacija je privukla veliki broj ljubitelja iranske kulture, koji su uživali u filmovima koji istražuju duboke ljudske teme i prikazuju iransku svakodnevicu. Tokom ceremonija otvaranja, prisustvovali su mnogi istaknuti iranski reditelji i glumci, čime je dodatno naglašen značaj ovog kulturnog okupljanja.

Kroz decenije, festival je postao ključna tačka za upoznavanje srpske javnosti sa bogatstvom iranskog filma i njegovim dostignućima. Prvi festival iranskog filma održan je 1999. godine i odmah je izazvao veliko interesovanje. Dejan Kosanović, direktor Izvršnog odbora Jugoslovenske kinoteke, istakao je da je prisustvo iranskog filma u Beogradu jedinstvena prilika koju ljubitelji sedme umetnosti ne treba da propuste.

Na drugom festivalu, održanom sledeće godine, poznati iranski glumac Parviz Parastui primio je od Radoslava Zelenovića, direktora Jugoslovenske kinoteke, Plaketu Kinoteke, čime je označen početak dublje saradnje između iranskih autora i

Kinoteke. Na tom festivalu prikazano je devet filmova istaknutih iranskih reditelja.

Treći festival (2001) bio je prilika za upoznavanje sa radom reditelja Kijanuša Ajarija, čiji je film „Biti ili ne biti” prikazan na svečanom otvaranju. Četvrti festival (2002) posvećen je stvaralaštvu Mohsena Mahmalbafa, jednog od najcenjenijih savremenih iranskih reditelja. Na petom festivalu (2004) prikazana su najvažnija dela Madžida Madžidija, a beogradska publika je premijerno pogledala njegov dokumentarni film „Bog će doći” (1995) i film „Kiša” (2001). Madžidiju je tom prilikom uručeno najprestižnije filmsko priznanje Kinoteke, „Zlatni pečat”, za izuzetan doprinos filmskoj umetnosti. Takođe, sa zakašnjenjem,



Madžid Madžidi prima priznanje „Zlatni pečat” Jugoslovenske kinoteke

reditelju je uručena i nagrada „Srebrni toranj” sa Filmskog festivala na Paliću, koju je osvojio 2000. godine za film „Deca neba”.

Pregled značajnih trenutaka kroz godine

Sedmi festival iranskog filma (2006) u Beogradu bio je posvećen stvaralaštvu Reze Mirkarimija, jednog od najistaknutijih reditelja mlađe generacije. Tokom četiri dana trajanja revije pod nazivom *Portret Reze Mirkarimija*, beogradska publika imala je priliku da se upozna sa celokupnim opusom ovog nagrađivanog reditelja, koji je tim povodom boravio u Beogradu i primio Plaketu Jugoslovenske kinoteke.



Reza Mirkarimi prima Plaketu Jugoslovenske kinoteke

Na devetom festivalu (2009), svečano otvaranje obeleženo je filmom „Zaljubljen na ribicu”, u režiji Alija Rafija, koji je tom prilikom bio gost Kinoteke. Rafi, predstavnik starije generacije iranskih umetnika, tokom pet dana festivala predstavio je šest dugometražnih igranih filmova snimljenih između 2002. i 2008. godine.

Deseti festival (2010) otvorio je film „Sunce svima jednako sija” (2007) iranskog reditelja Abasa Rafeija, koji je prisustvovao festivalu i tom prilikom razgovarao sa beogradskom publikom. Ovaj film, koji se bavi temom emotivne otuđenosti, prati priču o dvema prijateljicama u samopotrzi, neobičnoj otmici i snazi vere i ljubavi.

Jedanaesti festival iranskog filma (2011) bio je posvećen stvaralaštvu Alija Reze Aminija, reditelja mlađe generacije. Njegov film „Sedam minuta do jeseni” (2009) otvorio je festival, a Amini je prisustvovao svečanom otvaranju i projekciji svog filma kao gost Jugoslovenske kinoteke.

Dvanaesti festival iranskog filma (2012) bio je retrospektiva rada Rasula Sadra Amelija, nagrađivanog iranskog reditelja, čiji je film „Usamljene noći” (2008) otvorio ovogodišnji program. Sadr Ameli je prisustvovao svečanosti otvaranja, a tokom boravka u Beogradu održao je nekoliko predavanja. Takođe, susreo se sa proslavljenim srpskim rediteljem Emirom Kusturicom, koji je iranskog sineastu ugostio u Drvengradu na Mećavniku, gde su razgovarali o mogućnostima buduće saradnje.

Pregled najnovijih izdanja

Osamnaesti festival iranskog filma (2019) nosio je naziv *Retrospektiva 40 godina iranske kinematografije*, povodom 40. godišnjice Islamske revolucije u Iranu. Na ovom festivalu prikazano je trinaest filmova koji su obuhvatili raznovrsne tematske sfere, a snimljeni su u poslednjih dvadesetak godina.

Jubilarni, Dvadeseti festival iranskog filma u Beogradu svečano je otvoren 4. februara 2022. godine u Jugoslovenskoj kinoteci. Nakon ceremonije otvaranja, beogradska publika imala je priliku da pogleda dugometražni igrani film „Muhamed, Božiji poslanik” (2015) čuvenog reditelja



Madžida Madžidija. Ovaj film je posebno obeležen scenografijom koju je kreirao srpski umetnik Miljen Kreka Kljaković.

Na Dvadeset prvom festivalu iranskog filma (2023) prikazana su i dva animirana filma, „Mobarak“ (red. Mohamadreza Nadžafi Emami) i „Poslednja priповest“ (red. Aškan Rahgozar). Ovaj drugi film jeste animirana adaptacija jednog od ključnih dela persijske književnosti, Ferdosijevog epa „Šahnama“. To je prvi animirani film u potpunosti snimljen u Iranu i prvi predstavnik iranske animirane kinematografije

koji je učestvovao u trci za najbolji film na 92. dodeli Oskara.

Na Dvadeset drugom festivalu iranskog filma (2024) publika je imala priliku da pogleda tri drame, među kojima je bio i film „Ćerka“ reditelja Reze Mirkarimija. Ovaj film je osvojio mnogobrojne međunarodne nagrade, uključujući i priznanje za najbolji film na 38. Moskovskom međunarodnom filmskom festivalu. Takođe, na programu festivala našao se i film „Preživeli“, isto-rijska drama iz 1996. godine koja se bavi arapsko-izraelskim sukobom.



Najznačajnije filmske institucije u Iranu

Kuća filma



<https://www.khanehcinema.ir/en/home>

Kuća filma osnovana je 1989. godine kao Iranska alijansa filmskih udruženja, pod nadzorom Ministarstva kulture i islamske orijentacije. Proces učlanjenja i integracije trajao je četiri godine, pa je mart 1993. označen kao zvanični početak njenog rada kao skupštine filmskih cehova.

Cilj Kuće filma jeste zaštita prava pojedinaca i organizacija u kinematografskoj industriji, uključujući proizvodnju, distribuciju i prikazivanje filmova. Takođe, posvećena je unapređenju socijalne sigurnosti i profesionalnih standarda zaposlenih u ovoj oblasti.

Centar za dokumentarni, eksperimentalni i animirani film



<https://defc.ir/en/Home>

Centar za dokumentarni, eksperimentalni i animirani film (DEFC) osnovan je

1984. godine kao Centar za eksperimentalnu i poluprofesionalnu kinematografiju, s ciljem podrške mladim filmskim stvaraocima. Do danas, DEFC je producirao preko 1000 dokumentarnih, igranih filmova i animacija, postavši vodeća iranska organizacija za produkciju ovih formata na Bliskom istoku.

Godine 2007. DEFC je pokrenuo prestižni iranski festival dokumentarnog filma „Sinema verite”. Pored toga, Centar objavljuje časopise *Sinema verite* i *Sinema animasion*, organizuje projekcije, radionice i edukativne aktivnosti.

Godine 2022. sektor animacije je zvanično dodat u rad Centra, čime je proširen obim njegovih aktivnosti.

Iransko društvo za omladinsku kinematografiju



<https://www.tisff.ir/english/>

Iransko društvo za omladinsku kinematografiju jedno je od najuglednijih filmskih centara za produkciju kratkog filma, ne samo u Iranu, već i na Bliskom istoku. Sa više od 80 filijala širom zemlje i zajednicom od 250.000 diplomiranih studenata, društvo nudi izuzetno obrazova-

nje i stručne kurseve filmske produkcije. Svake godine proizvodi stotine kratkih filmova, osvajajući mnogobrojne prestižne nagrade na međunarodnim filmskim festivalima u posljednje četiri decenije. Takođe, društvo je organizator Međunarodnog festivala kratkog filma u Teheranu, koji se održava već 40 godina.

Filmska organizacija „Sure“



<https://sourehcinema.com/en/>

Filmska organizacija „Sure“, pionir u iranskoj filmskoj industriji, prepoznata je sa ponosom kao prva filmska institucija osnovana nakon Islamske revolucije. Kao deo Umetničkog biroa Islamske revolucije, „Sure“ je već više od 40 godina posvećena stvaranju snažnih narativa i negovanju umetnosti filmskog pripovedanja. Njene aktivnosti obuhvataju tri ključne oblasti: produkciju filmova, distribuciju i razvoj novih talenata.

Negujući umetničku izvrsnost i kulturnu autentičnost, „Sure“ povezuje različite slojeve publike kroz priče koje inspirišu, izazivaju i ujedinjuju. Takođe, organizacija promovise glasove novih stvaralaca, omogućavajući im da svoje jedinstvene perspektive predstave na globalnoj sceni i slave univerzalnu moć filma. Čelnici Filmske organizacije „Sure“ veruju da svaka priča zaslužuje heroja, te su, vođeni sloganom „Ova priča ima heroja“, posvećeni podsticanju kreativnosti, osnaživanju film-

skih stvaralaca i produkciji filmova koji dopiru do publike širom sveta.



Fondacija za kinematografiju „Farabi“

<https://en.fcf.ir/>

Fondacija za kinematografiju „Farabi“, osnovana 1983. godine, pokriva sve aspekte filmske industrije. Iako su njeni ciljevi danas fokusirani na produkciju igranih filmova, od svojih početaka Fondacija „Farabi“ je igrala ključnu ulogu u svim segmentima kinematografije, uključujući proizvodnju filmova, obezbeđivanje sirovina, iznajmljivanje opreme, postprodukciju, objavljivanje filmske literature i sponzorisanje festivala. Takođe, već više od dve decenije organizuje Filmski festival *Fadžr* i Festival dečijeg filma.

„Farabi“ je ključna iranska institucija u globalnoj promociji iranske kinematografije, predstavljajući iranske filmove na prestižnim festivalima, organizujući njihove projekcije, učestvujući na filmskim tržištima i upravljajući prodajom filmova širom sveta. Takođe, angažuje se u koprodukcijama sa stranim producentima i uvozi filmove za bioskopsku i video-distribuciju u Iranu.

Tokom godina, „Farabi“ je postala centralna organizacija u iranskoj filmskoj industriji, podržavajući nacionalnu kinematografiju dodeljivanjem budžeta i povoljnim zajmovima kompanijama u oblasti

produkcije i distribucije. Fondacija je promovisala mnoge iranske filmove na prestižnim festivalima, osvajajući mnogobrojne nagrade i priznanja, čime je odigrala ključnu ulogu u međunarodnom priznanju novog iranskog filma. Ova fondacija je ostvarila značajnu prisutnost na velikim festivalima, uključujući Kan, Berlin, San Sebastijan, Kairo, Montreal, Tokio, Lokarno i Moskvu, a najistaknutiji trenutak bio je Oskar za najbolji strani film 1999. godine za film „Deca raja” (*Children of Heaven*), promovisan kroz *Miramax Films*.

Iranska asocijacija dokumentarnih filmskih stvaralaca



www.irandocfilm.org

Iranska asocijacija dokumentarnih filmskih stvaralaca (IRDFA) prvo je filmsko udruženje u Iranu posvećeno rediteljima dokumentarnih filmova. Osnovana je u januaru 1998. godine u okviru „Kuće filma”. IRDFA je nezavisna i nevladina organizacija čiji je glavni cilj regulisanje

ponašanja vladinih organizacija u pogledu ulaganja i distribucije dokumentarnih filmova.

Ciljevi IRDFA su: podrška sindikata nezavisnim dokumentarnim filmskim stvaralacima; pružanje motivacije i rešavanje problema u struci; stvaranje prostora za komunikaciju između dokumentarnih stvaralaca i drugih filmskih udruženja.

Organizacija za umetnost i medije „Oud”



<https://owjmedia.org/>

Organizacija za umetnost i medije „Oud” započela je svoje aktivnosti u proleće 2011. godine. Ciljevi organizacije su stvaranje platforme za identifikaciju, obuku i usmeravanje talentovanih pojedinaca u različitim umetničkim i medijskim oblastima, kao i pružanje uslova za proizvodnju i distribuciju proizvoda usklađenih sa islamskom revolucijom. Organizacija deluje kroz nekoliko centara koji uključuju dokumentarni film, animaciju, horove, igrane filmove, scenaristički rad, dizajn i grafiku, decu i omladinu, perfor-

mativne umetnosti. Organizacija je aktivna u svim umetničkim i medijskim oblastima i njene aktivnosti uključuju sve – od organizovanja izložbi i predstava do proizvodnje televizijskih filmova i animacija, mobilnih bioskopa, kao i organizovanja večeri poezije.

Amarjar



<https://ammaryar.ir/>

Amarjar je specijalizovana platforma za distribuciju i prikazivanje sadržaja iz oblasti kulturne revolucije Islamske Republike Iran, koja je svoje aktivnosti započela oslanjajući se na iskustvo Narodnog festivala filma „Amar”. Ova platforma, sa sloganom „Gledajmo filmove s porodicom”, nastoji da publici ponudi zdrave sadržaje iz dokumentarnih, igranih, animiranih, kratkih filmova i muzičkih spotova, proizvedenih kako u zemlji tako i u inostranstvu. Žanrovi obuhvataju dečje i omladinske filmove, stil života, nauku i tehnologiju, društvene teme i drugo, dok su teme raznovrsne: ekonomske, istorijske, religijske i obredne, drame, Islamska revolucija i mnoge druge.

Radio-difuzija Islamske Republike Iran (IRIB)



صدا و سیماي جمهوری اسلامی ایران

<https://irib.ir/>

Radio-difuzija Islamske Republike Iran (IRIB) jeste državna organizacija koja upravlja radio i televizijskim emitovanjem u Iranu. Osnovana 1979. godine, nakon Islamske revolucije, IRIB je postala ključna institucija u medijskoj industriji zemlje. Kao najveći proizvođač i distributer medijskog sadržaja u Iranu, IRIB upravlja sa više od 180 domaćih i međunarodnih radio i televizijskih kanala, pružajući raznovrstan sadržaj širokom auditorijumu kako na nacionalnom, tako i na globalnom nivou. Njeni kanali pokrivaju različite žanrove, uključujući i specijalizovane kanale za dečje emisije, nauku i tehnologiju, istoriju, kao i religijske sadržaje. IRIB takođe ima međunarodnu prisutnost, emitovanjem sadržaja na više jezika, uključujući arapski, engleski, francuski, španski i druge jezike.

Izvori

- *The New Iranian Cinema, Politics, Representation and Identity*, Edited by Richard Tapper, I. B. TAURIS Publishers, London, New York
- Boris Trbić, *Bilo jednom na Bliskom istoku*, Filmski centar Srbije, Beograd 2012.
- Michael M. J. Fischer, *Mute Dreams, Blind Owls, and Dispersed Knowledges* (Persian Poesis in the Transnational Circuitry, Duke University Press, 2004.
- Hamid Dabashi, *Close Up Iranian Cinema, Present and Future*, VERSO, London
- Dr. Abdul Muneer, *Narratives and Aesthetics of Iranian Children's Films*
https://cjrjournal.in/Uploads/Files/CJR19J_4_Muneer.pdf
- Farhad Zahedi, *The Myth of Bastoor and the Children of Iranian Independent Cinema*
<https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/ea440263-a70d-490a-8ee7-f11ba622e8dc/content>
- Swapnil Dhruv Bose, *From Kiarostami to Farhadi: 10 essential films from the Iranian New Wave*
<https://faroutmagazine.co.uk/iranian-new-wave-10-best-films-farhadi-kiarostami/>
- <https://jamejamdaily.ir/Newspaper/item/202984>
- Majid Sarsang and Hamed Soleimanzadeh, *Iranian Cinema: Pre-Revolution and Post-Revolution*, Department of Arts, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, Tehran University
https://www.researchgate.net/publication/323247640_IRANIAN_CINEMA_PRE-REVOLUTION_AND_POST-REVELOUTION
- The International Reception of Iranian Cinema Anne Démy-Geroe
<https://cinema.iranicaonline.org/article/the-international-reception-of-iranian-cinema/>
- <https://www.digikala.com/mag/best-iranian-movies-won-international-awards/>
- https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%87%D8%B1%D8%B3%D8%AA_%D8%AC%D8%B4%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%B1%D9%87%E2%80%8C%D9%87%D8%A7%DB%8C_%D8%B3%DB%8C%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%DB%8C_%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86
- <https://www.hamshahrionline.ir/news/626069/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%DB%B1%DB%B0%DB%B0-%D9%81%DB%8C%D9%84%D9%85-%D8%A8%D8%B1%D8%AA%D8%B1-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%DB%8C%D8%AE-%D8%B3%DB%8C%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%B2-%D8%AF%D8%AE%D8%AA%D8%B1-%D9%84%D8%B1-%D8%AA%D8%A7-%D8%B4%D9%86%D8%A7%DB%8C-%D9%BE%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%86%D9%87>
- *Alternative Cinema: A Cinematic Revolution Before the 1979 Revolution*, Golbarg Rekabtalaei
<https://cinema.iranicaonline.org/article/alternative-cinema-a-cinematic-revolution-before-the-1979-revolution/>
- Kaveh Abbasian, *Illuminationist Cinema: How Islamic Mysticism Inspired Morteza Avini's Sacred Defence Documentaries of the Iran-Iraq War and His Attempt at Constructing a Film Theory*
<https://www.alphavillejournal.com/Issue25/HTML/ArticleAbbasian.html>
- Asghar Farhādī
<https://cinema.iranicaonline.org/article/farhadi-asghar-2/>
- *Ta'm-i gīlās (Taste of Cherry, 1997)*, Mansoor Behnam
<https://cinema.iranicaonline.org/article/ta%ca%bbm-i-gilas-taste-of-cherry-1997/>