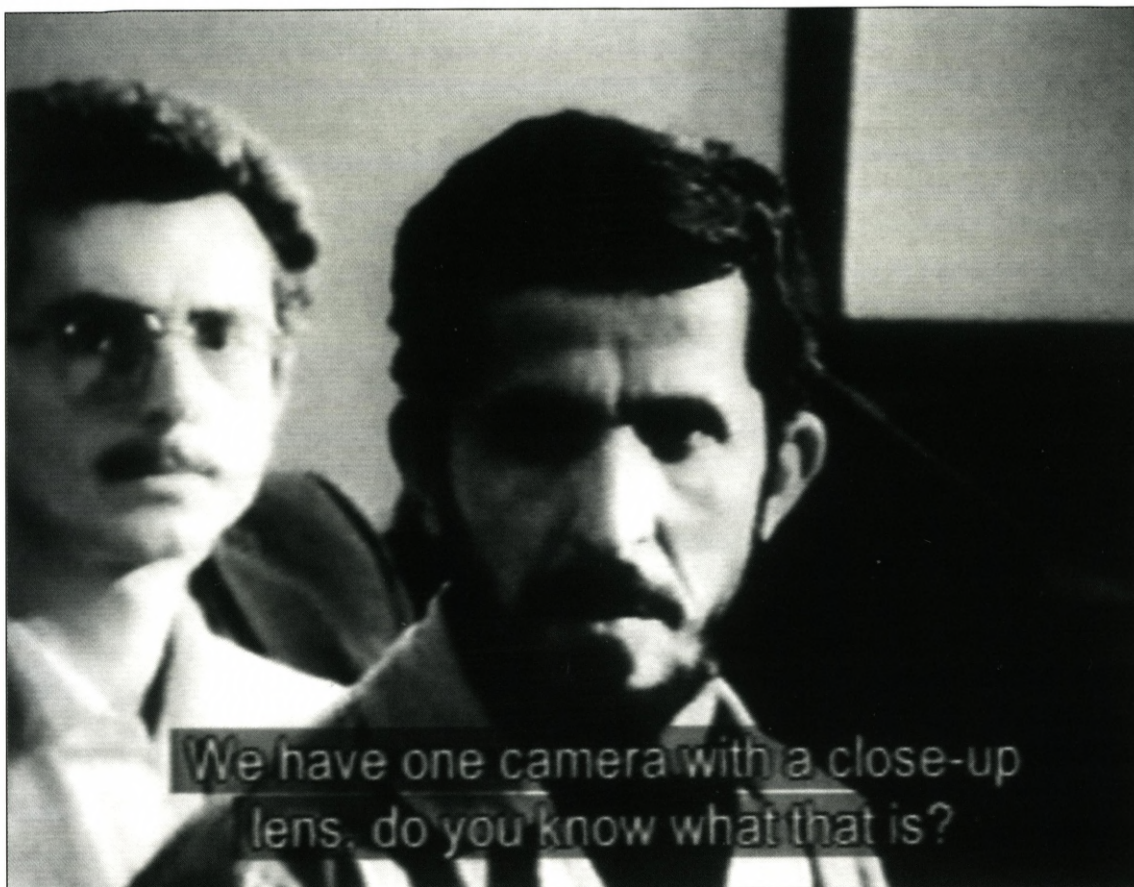




Close-up

I virkelighedens spejllabyrint

Abbas Kiarostamis *Close-up* er på én og samme tid en sociologisk undersøgelse, en kryptisk kriminalhistorie og et samfundskritisk essay uden ord. Og så er den en umulig konstruktion, der ustandseligt sætter spørgsmålstegn ved både sin egen og andres virkelighedsrepræsentation

af Rasmus Brendstrup

Vi befinder os i et pænere middelklassehus. Året er 1989. En mand kigger ud ad vinduet i en stue, han ikke har hjemme i. Gennem bladhanget fra forhavens træer ser han en gruppe mennesker komme ind ad indkørslen. Den første er ejeren af huset. Den anden journalist. Nummer tre og fire er

gendarmer, der forbereder sig på en arrestation. Manden i vinduet gør ikke mine til at flygte.

"Tidligere den dag havde jeg i min lommebog noteret ordene 'den endelige tragedie,'" forklarer samme mand senere til dommeren. "Jeg anede at enden var nær."

Filmen *Close-up* rummer en hel del af de ingredienser, der sandsynliggør en kommerciel succes. Der er suspense. Der er forbrydelse og straf. Der er retssalsdrama. Der er både tragedie og ironi, og ikke mindst et fatalt overskud af *passion*. Filmen brillerer med sin akronologiske struktur et par år før *Pulp Fiction*, og Tarantino har da også udtrykt sin begejstring for filmen. Godard, Scorsese og Werner Herzog elsker den efter sigende også, ligesom Kurosawa gjorde. *Cahiers du Cinéma* afsatte uhørt hele syv sider, da *Close-up* (*Nema-ye nazdik*) fik fransk premiere i 1991, under overskrifter som 'Abbas Kiarostami – husk navnet'.

Iraneren, der slog igennem med den seriøse børnefilm *Hvor er min vens hus?* (1987) og ti år senere vandt de gyldne palmer med den endnu mere seriøse voksenfilm *Smagen af Kirsebær*, har længe hørt til de instruktører, der er allerhøjest værdsat af eliten af kritikere og kolleger. Den italienske instruktør Nanni Moretti (en anden guldpalmevinder) sikrede sig således retighederne til at sætte *Close-up* op i sin egen *art cinema*-biograf i Rom, og fandt det ligefrem på sin plads at lave en kortfilm om begivenheden.

Det ville nu være synd at betegne *Close-up* som en kassesucces. Moretti kunne notere 64 besøgende fordelt på premiere-dagens fire forestillinger. Noget tilsvarende var tilfældet i Paris og London, hvor *Close-ups* instruktør har et dedikeret men ikke just talstærkt følge. Filmen har ikke været i bred vestlig distribution, og kommer det ikke. Man skal end ikke forvente at finde den på videohylden. Den er ganske enkelt for smal til at få øje på.

Det skyldes ikke at filmen er iransk. Det skyldes heller ikke at budgettet har været minimalt. Den bedste begrundelse ligger

faktisk slet ikke i ydre omstændigheder, som man ellers har for vane at antage når talen falder på ikke-vestlige film. Den ligger i filmen selv. Den er nemlig svær at få hold på.

Dels er der tale om et værk, der peger mere indad end udad; en konstruktion, der igen og igen viser tilbage til sig selv. Men selv som metafilm betragtet mangler den nøglehuller og genremæssige håndtag. Den er simpelthen svær at rubricere: Både tragisk og komisk i tonefald, på én gang raffineret og skrabet i sit udtryk. *Close-up* er narrativiseret som en thriller. Men denne fremdrift bremses med lange passager af tålmodig, passiv registrering.

Lad det med det samme være afsløret, at der er et ikke ubetydeligt element af videnskabelig aspiration i *Close-up*. Kiarostamis film er bemærkelsesværdig deri, at den fusionerer fiktion og dokumentar – og den er helt enestående i måden, den gør det på.

Kultiveret kriminalitet. Filmens altover-skyggende hovedperson hedder Hossein Sabzian. På overfladen en yderst jævn mand fra Teheran, nogle-og-tredive, arbejdsløs og ordinær af udseende. Men indeni gløder han – med en enorm passion for film.

Sabzian higer efter at gøre en forskel. Både kunstnerisk og socialt, siger han. Hans helte er de *samfundsbevidste* filmmagere; de, der skildrer fattigfolk som han selv, folk der bremses i deres udfoldelsesmuligheder. I et Iran med præstevælde og en slet fungerende økonomi skorter det ikke på sådanne historier. De venter blot på at blive fortalt.

Sabzians egen drøm – at instruere sådanne fortællinger – er blokeret af konstante faktorer: Mangel på penge, mangel på uddannelse. Måske også mangel på

talent.

Men som alle gode hovedpersoner undlader Sabzian ikke at reagere; han gør det ved at *agere*. Sabzian har den fordel, at han af udseende ligner sit nationale forbillede, instruktøren Mohsen Makhmalbaf (*Rejsen til Kandahar*, 2001, m.fl.). Denne lighed udnytter han til at fuske sig til goodwill og beundring hos godtroende borgere. Makhmalbafs værker har han, i lighed med de fleste iranere, set en del af. De filmtekniske begreber har han læst sig til. Manererne udviser han stor flair for at tillægge sig.

En dag lykkes det Sabzian at dupere en vildtfremmed kvindelig buspassager med sin falske identitet. Derefter går turen til hendes mand og børn – en forholdsvist kultiveret, intellektuel familie, der næppe kan siges at være et let bytte for en bedrager. Måske er det netop *fordi* de i forvejen holder af Makhmalbafs film (og bekræftes i deres dannelses forfængelighed), at Sabzian slipper afsted med sit til tider hullede stykke improvisationsteater. I hvert fald er de stolte af den interesse, der vises dem. Det hjælper naturligvis, at Sabzian i hast fortæller dem, at han agter at bruge dem som aktører i sin kommende film – der skal optages i deres hjem!

De to parter indgår de følgende dage i en bemærkelsesværdig symbiose, hvor udnyttelse og storsind bliver relative størrelser. Familien Ahankhah nyder tanken om at være udvalgt; Sabzian soler sig i de privilegier, de giver ham. Begge parter ser det, de ønsker at se.

Sabzian driver efterhånden sin intuitive indlevelse i Makhmalbaf-figuren så vidt, at han begynder at give skuespilsundervisning til den ene af husets voksne sønner. Under måltiderne i familiens hjem udbreder Sabzian sig i grove træk om plottet for sin film, og i perioder flytter han på det

nærmeste ind hos dem. Den nye Makhmalbaf, der aldrig har haft så meget som udsigt til at eje en rulle film, spankulerer nu rundt og udpeger gode kameraplace-ringer og dikterer ommøbleringer i huset. Familien indvilliger sågar i at fælde nogle træer for at bedre udsynet i haven. Sabzian skruer sig ned i en skæbnesvanger cirkel af løgnagtighed; før eller siden er han dømt til at blive afsløret. Men den forarmede *nobody* er så beruset af genvunden værdighed, at han ikke handler rationelt. Og så møder Sabzian sin 'endelige tragedie'.

Based on a true story. En lokal avis kundgør, at Mohsen Makhmalbaf har vundet en pris i Italien, men da familien lykønsker Sabzian, skinner hans usikkerhed igennem – på dette tidspunkt har han end ikke hørt nyheden! Familiens overhoved, der er pensioneret oberst, ringer efterfølgende til en bekendt, som kender den rigtige Makhmalbaf af udseende, og som endeligt kan afsløre Sabzian. Samtidig informerer han en journalist-ven, som øjner et scoop i den absurde historie. Alt dette sker i største diskretion, uden at Sabzian konfronteres med familiens mistanke.

Den skæbnesvangre morgen indfinder Sabzian sig vanen tro i huset. Solen skinner. Stuen med plysmøblerne er rummelig og rengjort. Sabzian introduceres for familiens bekendte, som derefter kort konfererer med oberst Ahankhah. Man insisterer på at Sabzian skal blive og spise en omelet. Og mens obersten undskylder sig og smutter ud for at lukke journalisten og de to gendarmere ind i gården, betragter Sabzian dem tavst gennem forhavens grene.

Måske tænker han endnu på filmoptagelser, på træerne, der ikke er blevet fæl-

det. Måske angrer han, eller overvejer et kort øjeblik at flygte. Måske forstår han ingenting. Under alle omstændigheder foregår arrestationen uden ydre dramatik.

Hvilke tanker der farer igennem Sabzians hoved i disse sekunder er en fascinerende gåde. Især fascinerende, fordi historien er autentisk. Hændelserne – dokumenteret af journalisten og bekræftet af begge implicerede parter – *fandt* sted i 1989 i Teheran. Den ellers så jævne Hossein Sabzian *blev* stillet for retten. Anklagen lød på, at han havde bedraget sig til et mindre kontantbeløb på 1900 *tooman* (ca. 100 kr.) hos familien. Samtidig lurede den mistanke, at hans ommøbleringer og grundige gennemgang af husets værelser var forberedelser til et indbrud.

Men lad os et øjeblik vende tilbage til Sabzian, der venter ved vinduet. Hvis man undrer sig over hvordan denne scene er blevet fæstnet på *film* – og det er den, som en slags rørende underspillet klimaks i *Close-up* – så gør man det med al mulig god grund. Som sagt ejede Sabzian ikke så meget som en filmrulle. Journalisten, ham der ankom med gendarmene, var ganske vist dokumentations-ivrig ud over det sædvanlige, men hans fotos og bandede interview med arrestanten vier Abbas Kiarostami ikke megen interesse. Tværtimod er det faktisk Kiarostamis insisteren på en anden mulig forklaring end den officielle, der gør, at bedragerens særegne motiver ikke forbliver en ufortalt historie. Og det er selvfølgelig også instruktørens mellemkomst, der gør vindusscenen mulig – men det vender vi tilbage til.

“Det er ikke dig, der finder historien – den finder dig.” Med dette citat lånt fra Gabriel García Márquez karakteriserer Kiarostami i et interview om *Close-up* primært sig selv som *formidler*, som *kanal* for

historien. Som filmen skrider frem, bliver hans intervention dog stadig mindre dogmatisk og bestandigt mere diskutabel.

Kiarostamis indtræden i historien sker få dage efter anholdelsen, da han (ironisk nok mens han et sted venter på sin kollega Mohsen Makhmalbaf!) bliver opmærksom på en længere artikel i bladet *Sorush*.

Journalisten har her oprullet bedragerens historie over 12 spalter, herunder fem fotos fra anholdelsen. Artiklen rummer også journalistens eksklusive interview med Sabzian – noget der i betænkelig grad ligner en anklagers krydsforhør. Ifølge Hormuz Kéy, der bl.a. citerer nedenstående passage af interviewet, er det i hvert fald ikke objektiv journalistik, der præger dagsordenen:

“Har du begået forbrydelser før?”

“Nej.”

“Tidligere tyveriforsøg?”

“Nej.”

“Hvordan vil du bevise det?”

“Jeg har ingen straffeattest. Det kan I undersøge.”

“Vidste du ikke at dine handlinger kunne medføre arrestation?”

“Det fornemmede jeg godt.”

“Hvorfor gjorde du det så?”

“Min kærlighed forblindede mig.”

“Kærlighed til hvad?”

“Min kærlighed til film. Jeg har holdt af film siden jeg var helt lille. Jeg gik tit i biografen som barn. Jeg så filmen *I Want to Live!* med Susan Hayward (1). Siden da har jeg også set mange iranske film.”

“Hvad ville du? Hvad var dit mål? Ville du begå indbrud?”

“Nej, slet ikke.”

Ikke overraskende var det fra starten historiens *kærligheds-aspekt* fremfor kriminalhistorien, Kiarostami blev fanget af. Den passion for filmmediet, han selv forstod og delte, tiltalte ham. Instruktøren

satte sig for at lære Sabzian bedre at kende, og opsporede både familien Ahankhah og fængslet hvor Sabzian sad i arrest. Usædvanligt nok fik han lov til at interviewe den fængslede på film. Kiarostami medbragte en enkelt kameramand og et enkelt kamera.

Kiarostamis fængselsoptagelser, der indgår i *Close-up*, zoomer tæt ind på Sabzians ansigt – et ansigt, der få dage forinden har strålet af autoritet og selvtilid, men som nu virker fortabt, forvirret. Og ikke så lidt forvirrende.

Det ene øjeblik ligner Sabzian nemlig en bedrager, der erkender sin brøde, men ikke rigtigt har forstået hvad der er sket. Det næste øjeblik er der noget uhyggeligt ved den sammenkrøbne skikkelse, der kommer med kryptiske, nedtonede analyser af hvordan alting har vendt sig imod ham. Han virker på én gang respektfuld overfor den *rigtige* filminstruktør, han pludselig sidder ansigt til ansigt med – og samtidig skeptisk, næsten mistroisk ved hele situationen. Man kunne med en omskrivning fra Lumière-brødrene – et andet film-par, der opererede i både dokumentar og fiktion – sige, at *filmeren bliver filmet*. Sabzian er en uudgrundelig blanding af en skægget skoledreng i skamkrogen og en kamæleon-agtig skuespiller, hvis blik aldrig lader sig fastholde.

Hvem snører hvem? Kiarostamis krydsforhør har, i modsætning til avisartiklen, en sympatisk indgangsvinkel. Instruktøren trækker gentagne paralleller mellem sig selv og Sabzian. Sabzian genkender ikke Kiarostami af udseende (en af de mange diskrete ironier i filmen!), men han har set flere af hans film og er tydeligt berørt af hans tilstedeværelse. Ikke mindst da instruktøren direkte spørger, om der er noget han kan gøre for den fængslede. På

denne opfordring kommer Sabzian med den bemærkelsesværdige bøn, at instruktøren skal lave en film om hans – Sabzians egen – lidelseshistorie.

Lad os allerede nu fastslå, at *Close-up* i hvert fald til en vis grad er en sådan film. Men i modsætning til hvad man som tilskuer kunne forvente, slår Kiarostami *ikke* til med det samme på Sabzians anmodning. Instruktøren svarer undvigende – “jeg skal se hvad jeg kan gøre” – alt imens hans kamera snurrer begærligt få meter borte!

Kiarostamis tøven kan måske forklares med, at kameraet kigger med fra en akavet vinkel, lidt ovenfra, og at Sabzian til tider forsvinder delvist ud af billedfladen. Tilsyneladende filmes der med *skjult kamera* gennem et tremmевindue fra det tilstødende rum, og dette bekræftes af Kiarostami i senere presseinterviews. Underligt nok har ingen fundet det på sin plads at bede instruktøren forklare *hvorfor* han på forhånd besluttede at holde kameraet skjult.

Men det skjulte kamera betyder i hvert fald noget for troværdigheden; det kræver en stor kyniker at mistænke samtalen for at være indstuderet. Dialogen klinger overbevisende i sin uforudsigelighed, og Sabzian *var* jo beviseligt fængslet. Som sådan fremstår scenen fuldkommen autentisk.

Men Sabzians bøn rejser for tilskueren de spørgsmål, som skal vise sig som nøglefigurer i læsningen af filmen (nøglefigurer, som i øvrigt også er en slags vandmærker for den selvrefleksive dokumentarfilmgenre). Nemlig helt grundlæggende: *Hvad er det egentlig for en virkelighedsfremstilling, vi er vidne til?* Og mere specifikt: *Hvad er konsekvensen af kameraets tilstedeværelse?*

I relation til fængselsscenen kan spørgs-

mål 2 stilles endnu mere konkret: Er Sabzian mon bekendt med de 'skjulte' optagelser; smyger han sig simpelthen adræt langs Kiarostamis forhåndshensigter om at lave sådan en film? Eller kan det passe, at instruktøren bliver så inspireret af fængselsbesøget, at han vælger at følge direktiverne fra Sabzian, denne lurvede løjser? Derigennem vil Kiarostami jo blot opfylde en bedragers dobbelte drøm, ved både at lade Sabzian dirigere og agere!

En tredje mulighed er, at der er tale om et gement interessefællesskab mellem de to – et interessefællesskab, der forbliver implicit, og som måske slet ikke er så forskelligt fra symbiosen mellem familien Ahankhah og den falske Makhmalbaf?

No comments. Kiarostami lader intetsteds sin rolige, autoritære røst afklare disse spørgsmål. Han er en skyggefigur, vi højst ser i glimt – altid bagfra – og selv om han selv optræder i adskillige dialogscener, tilhører hans stemme ham som aktiv deltager i filmens plot. Der er ingen ekstradiegetisk kommentator, der søger at afklare spørgsmålet om graden (og betydningen) af instruktørens intervention for os – eller for den sags skyld søger at formulere spørgsmålet. Som sådan er filmen *ikke* et typisk eksempel på en selvrefleksiv dokumentar; den fokuserer ikke *eksplicit* på sin egen, inhærente problematik.

Tværtimod virker det som om Kiarostami med velberåd hu lader usikkerheden, uvisheden, blive det bærende princip. Den psykoanalytiske filmteoretiker Laura Mulvey, der også er en stor ynder af Kiarostami, taler helt generelt om 'Kiarostami's uncertainty principle' (*Sight and Sound*, juni 1998, s. 24).

Uigennemsigtigheden bryder naturligvis radikalt med tankegangen bag den klassiske *argument-orienterede* dokumentarfilm;

det turde efterhånden fremgå, at *Close-up* ikke er et dokumentarisk genre-stykke!

Endnu mere problematisk bliver afkodningen for tilskueren, da Kiarostami tager kameraet under armen og besøger den lokale magistrat for at bede om at få retssagen fremskyndet. Mullah'en Haj Agha, den religiøse dommer med ansvar for sagen, kigger undrende op over sine papirstakke:

"Hvorfor fremskynde sagen?"

"Af hensyn til vores optagelsesplan. Vi behøver også tilladelse til at filme i retssalen."

"Der er ikke noget ved denne sag, der er værd at filme."

"Har De studeret sagsakterne?"

"Ja."

"Vi er interesserede i sagens forbindelse til *film*. Har De sager, der er mere interessante?"

"Vi har nogle hvor anklagerne er mere alvorlige. Dette er et tilfælde af småtveri. Han modtog 1900 *to*man fra Hr. Ahankhah, angiveligt til at betale en taxa. Han lod også som om han var Hr. Makhmalbaf."

"Vil De give os tilladelse til at optage i retssalen?"

"Kun hvis mine overordnede giver tilladelse. Justitsministeriet. Men hvis de accepterer, gør jeg også."

Haj Agha-sekvensen skurrer ikke så lidt – autenticiteten bringes i tvivl af en uvant teknisk glatpolerethed. En nydelig panorening leder blikket fra en bogfører hen til dommeren; ingen af de to lader sig mærke det mindste med kameraets åbenlyse tilstedeværelse. Haj Aghas tilsagn falder også forbløffende let, i betragtning af at det iranske retssystem ikke just er berygtet for sin fleksibilitet. Og spørgsmålene fra fængselsscenen rejser sig hermed igen: *Er det rekonstruktion eller ej?* Og hvis ikke:

Hvad betyder kameraets tilstedeværelse i forhold til de medvirkendes reaktioner?

Jura for viderekomne. Et om muligt endnu mere absurd skue møder os i den umiddelbart efterfølgende sekvens, hvor Kiarostami har indfundet sig i retssalen med to kameraer. Optagelserne her er præget af skrabet teknologi og udstråler stor autenticitet.

Haj Agha præsiderer selv høringen; der er ikke anklager og forsvarer til stede. Men Kiarostami får på overraskende vis lov at intervenere næsten frit. Han opfører sig, uden på noget tidspunkt at være i billedet, som en højst ukonventionel forsvarsadvokat for Sabzian; en sagfører, der med sund fornuft, stor indlevelsesevne og skæve indfald får den anklagede til at fremstå som et passioneret, fortabt væsen – som et offer snarere end som krænker af andres rettigheder. Kiarostami fastholder overfor det franske filmblad *Positif*, at optagelserne – ligesom dem fra fængslet og magistraten – er gode nok: "Scenerne fra processen er også dokumentariske, men visse ting greb jeg ind i, fordi jeg ville tættere på den anklagede. Inde i denne person var der tanker, han ikke var bevidst om, og det gjaldt om at få ham til at udtrykke dem. Nogle gange må man snyde virkeligheden lidt for at få sandheden frem. Så i pauserne i processen talte jeg med dommeren og den anklagede for at få det frem, jeg ønskede. En retssag af denne type varer normalt én time, men denne varede ti." (*Positif*, oktober 1991, s. 80).

Som sagt er det med utraditionelle midler, Kiarostami tager fat, og han tager sig nogle gevaldige ture for at fange Sabzian ind på sin egen bølgelængde – begge er de tilsyneladende ret langt ude. Høringen indledes således med en åben dialog mellem ham og Sabzian (sådan fremstår det i

det mindste som scenen er klippet sammen; den kan lige så vel være optaget i en af de pauser, Kiarostami omtalte):

"Hr. Sabzian, kan du huske mig?"

"Vi mødtes i Ghasr-fængslet."

"Vi vil gerne filme retssagen. Giver du tilsagn til det?"

"Ja. Fordi I er mine samtalepartnere."

"Hvilket?"

"På grund af min passion."

"Passion for hvad?"

"Kunst. Film."

"Godt så. Vi har ét kamera med en fastindstillet *close-up*-linse. Ved du hvad det er?" Sabzian nikker, og Kiarostami fortsætter: "Det andet er med *zoom*-linse." "Den kender jeg ikke."

"Det har en *zoom*-linse, der kan filme forskellige detaljer under sagsforløbet. *Close-up*-linsen vedrører os to, dig og mig; den har intet at gøre med din proces eller juridiske forhold. Da jeg mødte dig i fængslet sagde du, at du tilstod. Men visse ting er mere indviklede end de ser ud til. Dette kamera er stillet til din rådighed, for at du kan forklare ting, som andre ville have svært ved at forstå. Man vil begynde med at læse anklagerne for dig. Hvis der er noget, der byder dig imod, kan du henvende dig til dette kamera med en forklaring."

Magisk kodeord. Sabzian benytter sig (desværre) ikke undervejs af dette bizarre alternativ, der foregriber MTV's elektroniske *docusoap*-bekendelsesalter med et par år. Han virker i det hele taget ikke tryk ved Kiarostamis fremfærd eller hans mulige motiver. Også for tilskueren virker det som om Kiarostami i denne fase har ambitioner, der rækker ud over juraen og etikken – ved første øjekast som om at Kiarostami *formaliserer* Sabzians vidneudsagn; dirigerer dem hen hvor de passer til

hans eget filmprojekt, hvis formål ikke står klart endnu.

Det er en interessant dobbeltsidet dagsorden, men hvis Kiarostami vitterligt har brugt Sabzian som menneskelig indsats i sit eget projekt, kan man i det mindste konstatere, at resultatet var gunstigt for begge parter. Efter en del spørgsmål fra Haj Agha til familien Ahankhah og Sabzian er dommeren personligt overbevist om den anklagedes ufarlighed. Sabzian angrer, og erkender at have ladet sig rive med i en stoltheds-rus. Han hævder også stædigt at han *ville* have lavet sin film, når han en dag kunne låne et filmkamera. Han var hele tiden tro mod sine humanistiske idealer, siger han, inspireret af forbilleder som Makhmalbaf og Kiarostami!

Haj Agha anmoder indtrængende familien Ahankhah om at tage Sabzian til nåde. De accepterer, skønt de flere gange udtrykker skepsis overfor hans oprigtighed. Men Sabzian slipper med at give en undskyldning, som de fleste – inklusive biografgængerer – sikkert har lidt svært ved at lodde dybtfølelsen i.

Som optagelserne fremstår i den centrale del af *Close-up*, skyldes det ikke mindst Kiarostamis selvbestaltede og stedvist seriøse indsats som Perry Masons persiske spøgelse, at Haj Agha lader sig overbevise. Man kan ikke andet end fundere over, om det iranske retssystem rummer en sådan fleksibilitet og åbenhed.

Kiarostamis svar må siges at være et klart ja: "Går vi nogen som helst steder med et kamera, er det som at have et magisk kodeord med; alle svarer 'I er velkomne'. Jeg tror ikke noget sådant er tilfældet overalt i verden. Men i dagens Iran holder alle af film og skuespil i en eller anden forstand."

Dommeren har altså ifølge Kiarostami

været *duperet*, akkurat som familien Ahankhah var det ved fup-instruktøren Sabzians tilstedeværelse. Kiarostami påtager sig ligefrem ansvaret for, at Haj Agha lod Sabzian gå fri, og siger om den lethed hvormed han er i stand til at påvirke autoriteterne:

"Jeg tror at vi filmmagere har det store held, at filmmediet, ikke mindst for de religiøse dele af befolkningen, er en nyhed; forbudet imod det [funderet på religiøse forskrifter] er kun nyligt blevet ophævet. Filmmediet er blevet rehabiliteret. Filmens og billedets tiltrækningskraft er utvivlsomt lige så betydningsfuld i disse samfundsgrupper som hos filmeksperterne." (2)

Samfundet under anklage? Kiarostami nedtoner med sin udtalelse den forståelseskløft, der historisk (bl.a. på grund af islams billedforbud) har eksisteret mellem Irans progressive kunstnere og de fundamentalistiske muslimer – en kløft, der har betydet et stort spild af talent og har kostet både eksileringer og menneskeliv (3).

Man skal dog ikke lade sig narre af Kiarostamis retorik. Allerede under shahens diktatur var han med til at forme den iranske tradition for allegorisk samfundskritik; han var paradoksalt nok dengang leder af den statslige filmenhed *Kanun*. I sine tidlige dokumentarfilm lykkedes det næsten altid Kiarostami at smugle en kritik af ensretning og paternalisme ind ad bagdøren. Dengang var det særligt skolevæsenet, der stod for skud.

Blandt interviewere er instruktøren efterhånden notorisk kendt for at omgå den direkte systemkritik. Sådant var spillereglerne både før og efter Ayatollah Khomeinis islamiske revolution i 1979. Og skønt der i de senere år er sket en markant

opblødning af ikke mindst filmcensuren, så er et vist mål af selvrensens stadig et vilkår for iranske kunstnerne, hvis de vil bevare deres kreative frihed.

Heller ikke i *Close-up* holder Kiarostami blik for paradokser og usikkerhed sig hermetisk indenfor den meta-filmiske ramme. Filmen *peger* udad, på mere generelle sociologiske og etiske aspekter af det iranske samfund, som *Close-up* jo trods alt udspiller sig i – et samfund, som på mange måder kan karakteriseres ved netop ord som paradoksalt og usikkerhed (Iran er kendt som landet, der forsøger sig med en hidtil uset islamisk styreform, nemlig en teokratisk stat med vestlige demokratiske normer).

Filmen er ganske vist ikke politisk i smal forstand; den langer ikke ud efter nogen institutioner eller samfundsgrupper i særdeleshed. Både den godtroende middelklassefamilie og den subsistensløse småkriminelle bevarer skindet på næsen. Selv de deltagende mullah'er, en klasse som ellers ofte står for skud i nyere iranske film, skildres med noget der minder om sympati.

“Jeg er ikke politisk i den forstand at jeg tilhører et parti eller står i spidsen for et revolutionært forsøg på at vælte nogen,” siger Kiarostami selv. “Jeg arbejder ikke for nogen. Men hvis man med ‘politisk’ mener, at man taler om de menneskelige problemer i nutiden, så er mit arbejde bestemt politisk – meget endda.”

(Interview i *Cineaste* XXX/2, 1995, s. 32).

Kiarostami er da heller ikke blind for, at der er *noget*, der har tvunget personerne ud i den absurde situation, de befinder sig i. Han er hverken statens sentimentale medløber eller dyrker af den sensationsprægede, hykleriske retfærdighedssans som *Sorush*-journalisten står som eksponent for. Hvis det egentlige problem skulle

koges ned til et slogan – noget som Kiarostami selv ville forsværge, men som Sabzian på det nærmeste gør i hans sted – ville hans diagnose formodentlig bestå i *bremsede udfoldelsesmuligheder*.

Stækkede vinger. I denne humanistiske ånd giver Kiarostami menneskelig røst til familien Ahankhah i de første interviewsekvenser i *Close-up*. Til trods for familiens nydelige ejendom er de ikke just gunstigt stillet, og det erkender de åbent og sympatisk, uden unødigt stolthed. Datteren har ikke bestået adgangseksamen til universitetet. Ingen af de to voksne sønner, en mekaniker og en civilingeniør, har fundet arbejde. Den ene ernærer sig nu ved at sælge brød. Den anden søn, ham som Sabzian gav skuespilsundervisning, drømmer om en kunstnerisk løbebane, men over for Kiarostami konstaterer han, at han nok ender med at sælge brød også. Om faderen, den pensionerede oberst, har Kiarostami senere udtalt: “Han blev af Revolutions-domstolen tvunget til at lade sig pensionere før tid. Formentlig har han, i de ti år han har gået hjemme, søgt efter noget der kunne give ham grund til at leve videre – som eksempelvis at prøve at være med i en film.”

Hvis man som Sabzian vælger at sætte fokus på samfundets lukkede døre, er der altså masser af eksempler på retskafne borgere i filmen, der er blevet tvunget til at stoppe permanent op. Taxichaufføren, som bringer journalisten og gendarmene til huset, får i en fin lille scene tid til at samle tørre blomster op fra en bunke gadeaffald; han spejder mod et jettfly, der tegner en hvid stribe på himlen. Vi har tidligere hørt, at han var pilot før han blev taxachauffør – det var også før revolutionen.

Og så er der selvfølgelig Sabzian selv, der

kun har haft 5 års skolegang, er fraskilt og fyret som trykkeriarbejder – og som formentlig har lånt de 1900 *toman* for at kunne købe legetøj til sin søn. Ligesom alle de andre drømmer Sabzian om noget bedre. I modsætning til de andre handler han. At Sabzian undervejs trodser loven betyder ikke så meget for Kiarostami som at han står ved sin drøm:

“Det, som jeg opdagede med denne film og som jeg finder interessant, er, at det ikke kun er Hossein Sabzian, der ønsker at se et andet billede af sig selv. Alle de, der deltager i filmen er på en eller anden måde grebet af billedets kraft... Man kunne udtrykke det sådan, at alle siger: ‘Jeg har mit billede, altså er jeg.’”

Filmen som sociologisk probe. Et interessant aspekt ved historien er, at oberst Ahankhah flere gange bedyrer, at han havde gennemskuet Sabzian fra første færd. Han valgte at tage showet som en oplevelse, siger han – og mest for at glæde sin kone og sine børn! Kiarostami betragter ikke dette som en undergravning af sin tese. Han ser det tværtimod – og med en vis rimelighed – som en bekræftelse af den:

“Det vigtige ved familien Ahankhah er deres velvilje overfor at blive bedraget. Vi har for vane at fordømme bedragerne, men vi tager aldrig hensyn til den vigtige faktor, at den, som ønsker at blive bedraget, kan spille en stor og ansvarsfuld rolle,” siger Kiarostami. “Rigtigt og forkert bytter plads. For eksempel har jeg virkelig meget lyst til at lave filmen på en ny måde. Denne gang skulle det være Hossein Sabzian, der anklagede familien Ahankhah. For at se familiens reaktion skulle Hossein Sabzian spørge dem: ‘Hvorfor har I presset mig til at udnytte jer?’” (4)

Den mekanisme, som Kiarostami udforsker i dybden med *Close-up*, er netop længslen efter at blive repræsenteret, at blive *en anden*, hvilket igen ses som udtryk for et behov for at blive hevet ud af den grå masse i et alt for gråt liv. Instruktøren fordømmer ikke denne mekanisme; faktisk betragter han den som temmelig universel.

Kiarostami-disciplen Hormuz Kéy, der har for vane at tage instruktørens ord bogstaveligt og lægge sin egen, kontante systemkritik bag dem fra sit eksil i Frankrig, kan også berette om andre mennesker, der i Teheran udgiver sig for at være doktorer, piloter, etc. Han bygger dermed videre på Kiarostamis eksempelsamling, men misser måske selve pointen, nemlig at instruktøren ikke fordømmer mekanismen; faktisk betragter han den som temmelig universel. Den tilhører samfundet – den er ikke udtryk for en brist hos individet.

Det var én og samme mekanisme, der ramte Sabzian og familien Ahankhah, mener Kiarostami. Og Kiarostami efterprøver i første omgang reaktionsmønstrene ved at bruge kameraet og sig selv som rambuk overfor de selvsamme mennesker, der har følt sig krænket. Og som det allerede er omtalt, accepterer både obersten og hans familie prompte at lade sig interviewe igen.

Men Kiarostami lader det ikke blive ved det. Efter retssagen går han et drastisk skridt videre i sit socio-psykologiske *close-up* – og det er faktisk det, der bringer os tilbage til scenen beskrevet indledningsvist. Scenen hvor Sabzian står ved vinduet i familiens hus og afventer sin arrestation. Man må igen stille spørgsmålet: *Hvad er det for en virkelighedsfremstilling, vi her er vidne til?*

Manipulatoren Kiarostami. Med vinduesscenen – og en række yderligere scener optaget i og omkring huset – er der helt åbenbart tale om rekonstruktioner. Ikke fordi det er angivet i tekst eller kommentar på nogen måde; det undlader Kiarostami konsekvent. Men simpelthen fordi logikken byder det. Der er i øvrigt heller ikke på tekniksiden gjort noget forsøg på at signalere kunstig, rå autenticitet – det som man med Roland Barthes kunne kalde *effets de réel*. Det er film, vi taler om.

Men samtidig er det jo beviseligt en sand historie, der gennemspilles *a posteriori*. De rekonstruerede scener er lagt ind i *Close-up* i en sindrig akronologi og med store synsvinkelspring, der både supplerer oplysningerne i filmens interview-dele og skaber en form for suspense. Vi starter med journalistens færd i taxaen. Senere ser vi fru Ahankhahs møde med Sabzian i bussen, og vi ender i huset hvor Sabzian spejder ud.

Det, der gør Abbas Kiarostamis rekonstruktioner på én gang forunderlige, rørende og rystende, er dog, at det er lykkedes ham at overtale alle de implicerede parter til at spille sig selv!

Familien Ahankhah, der har brugt så mange kræfter på at føle sig krænkede over at være blevet drevet rundt i manegen – ja, de tager turen igen. Modvilligt accepterer de at udstille deres naivitet. Sabzian, der offentligt er blevet hængt ud som bedrager, overtales til at vende tilbage til sit åsted. Den oprindelige journalist fra *Sorush*, en undersætsig fyr ved navn Farazmand, spiller sit usympatiske selv med småkomisk bravour. Det lykkes endda de to gendarmere, hvoraf én var stationeret i en fjern nordlig egn af landet, at få fri til at være med.

Man kan stille det spørgsmål, om det for den udenforstående beskuer er af væsent-

lig betydning for fortællingen hvem der spiller hvem: "Actors can never *be* the person they imitate in reenactments," som dokumentarteoretikeren Bill Nichols nøgternt konstaterer. "The historical person is either dead or no longer the person s/he used to be." (5)

Men igen udgør *Close-up* et særtilfælde, idet den rummer en dimension af film-sociologisk eksperiment – et eksperiment, der er ret så tvivlsomt set fra et videnskabeligt synspunkt, men som alligevel er interessant.

Det handler om at personerne i disse rekonstruktioner præsenteres i deres *egen* nutid – som forsøgspersoner i Kiarostamis sondring af menneskelig manipulerbarhed – samtidig med at de naturligvis deltager i dramatiske repræsentationer af deres egen fortid.

Den film-sociologiske dimension fordrer naturligvis et kendskab til filmens forhistorie. Men har man dette forhåndskendskab, er de historiske personers tilstedeværelse i filmen alfa og omega.

Der er næppe tvivl om at den metodisk ryggesløse Kiarostami har måttet bruge en stor del af sit manipulative register for at lokke deltagerne med. At overtale den skamfulde Sabzian krævede eksempelvis det retoriske kunstværk fra Kiarostamis side (i hvert fald ifølge visse af instruktørens interviews), at Sabzian *slet ikke havde løjet* – nu kunne han jo komme anstigende med det filmhold, han havde stillet dem i udsigt hele tiden! Sabzian købte argumentet og deltog, men ikke uden mistænksomhed. Kiarostami har senere fortalt om processen:

"Til det sidste var jeg konstant ængstelig. I fjorten dage sov jeg ikke. Fra de allerførste optagelser og til afslutningen troede jeg ikke, at filmen ville blive færdig. Hver aften når jeg kom hjem tænkte jeg, at

næste dag ville familien Ahankhah smide mine ting ud og sige, at de ikke kunne fortsætte. Og så frygtede jeg at Hossein Sabzian ville forlade optagelserne. Min eneste beroligelse bestod i, at de jo alle ønskede deres billede fæstnet på film. For dette var de rede til at spille deres egen negative rolle; det vigtigste for dem var at spille.”

Rekonstruktionens paradoks. I filmhistorien skorter det ikke på fiktionsfilm, som snylter på virkelige begivenheder, eller som inkorporerer arkivoptagelser af mangel på bedre. Ligeledes støder man på dokumentarfilm, der rummer rekonstruktioner af forløb – ligeledes af mangel på bedre – omend det sker sjældnere og sjældnere. Bill Nichols forklarer udviklingen således: “Reenactment was once an accepted convention of documentary representation, but observational styles all but destroyed its credibility. Compared with the vivid impression of reality conveyed by early cin[é]ma vérité, reenactments seemed encrusted with the traditions of studio filmmaking.” (Nichols, s. 176f).

Paradokset i *Close-up* består i, at rekonstruktionerne her indgår i disse to diskurser *simultant*, diskurser, der har vidt forskellige normer og begrundelser. Den ene er dokumentarfilmens diskurs, hvor rekonstruktionen primært har en *ekspositorisk* funktion; den bruges til at afdække aspekter af en virkelighed, som ikke ellers ville lade sig indfange. Den anden diskurs er spillefilmens, den *dramatiserende* funktion.

Uanset blandingsforholdet har det nemlig altid været en konvention, at de to overgenrer – fiktionen og dokumentaren – er blevet benyttet til at skabe en helhed: Enten er brugen af rekonstruktion *argumentativt* begrundet, eller også er målet at

skabe en *fiktion uden friktion* – altså hvor enkeltdelene beforder indlevelse snarere end fremmedgørelse.

I *Close-up* sker det besynderlige, at fiktionen og dokumentaren fører et frugtbart samliv, til trods for at de fremmedgør hinanden – og ikke mindst beskueren – i noget der minder om akkordtempo. Uden tilsløring. Uden kommentar (6).

Logisk set umuliggør filmens dele hinanden: Retssaloptagelserne udstiller Sabzian som en løgner og bedrager (omend en stakkels en), men de rekonstruerede og dramatisk organiserede scener legemliggør alligevel hans vision. Dialektikken i filmen kan ifølge den Adorno-inspirerede ideologikritiker Hamid Dabashi foldes ud til et regulært æskesystem – et æskesystem, der i sin smukke symmetri fortjener at blive præsenteret i sin helhed:

“The spectator is put in the bizarrest of situations, a succession of fact and fantasy, in which one knows one is watching a fiction (Kiarostami’s *Close-up*) that is based on fact (Sabzian’s real story) that is based on a fiction (Sabzian pretending to be Makhmalbaf) that is based on fact (Makhmalbaf as a leading Iranian filmmaker) that is based on a fiction (Makhmalbaf making fictional stories in film) that is based on fact (the reality Makhmalbaf transforms into fiction).” (Dabashi, s. 67).

Fænomenet Makhmalbaf. Den yderste æske i Dabashis system tager udgangspunkt i det faktum, at Makhmalbaf selv er blevet berømt på at lave en form for dokudramaer. Dette vil være kendt af de færreste vesterlændinge, men af så godt som alle iranere. I hjemlandet er Makhmalbaf nemlig en omvandrende legende, og hans livsforløb er så bemærkelsesværdigt, at det ikke kan vare længe

før nogen inkarnerer ham i en *biopic* – og så vil der formentlig til enhver tid stå én kandidat klar!

Makhmalbaf var som teenager i de tidlige 70'ere militant guerilla og Khomeinitilhænger. Under et forsøg på at stjæle en pistol dolkede han en politimand og blev selv ramt af en kugle; efterfølgende undgik han kun dødsstraf fordi han på det tidspunkt var under 18. Efter seks års fængsel med hyppig tortur blev han løsladt ved revolutionens udbrud i 1979.

Derefter bevægede han sig som selvlært filmmager politisk til venstre, hvor de 'normale' intellektuelle befandt sig, og i løbet af 80'erne lavede han en række bemærkelsesværdige film, som kritiserede både kapitalismen, Khomeini og krigen mod Irak. Tre af filmene blev forment visning i Iran.

Siden afslutningen på krigen i 1988 og Ayatollahens død i 1989 har han fortsat sin humanistiske, egenrådige linje, og har senest kastet sin kærlighed på det undertrykte afghanske folk, som det ses i film som *Rejsen til Kandahar* og *Afghan Alphabet* (begge 2001), foruden bogen *I Afghanistan er buddhaerne ikke blevet knust – de er flygtet i skam* (2001; fransk udgave ved Mille et une nuits, Paris).

Den Makhmalbaf-film som får mest omtale i *Close-up*, er den bemærkelsesværdige film *Cyklisten* (1987), der netop handler om en afghansk flygtning. Makhmalbaf blev af de iranske myndigheder (der øjnede filmens kritiske potentiale) bedt om at henlægge handlingen til Afghanistan og optage filmen dér. Instruktøren optog alligevel det meste i hemmelighed i Iran og lod geografien i filmen forblive ubestemt.

Baggrunden for historien går på, at flygtningens kone ligger alvorligt syg. I et sidste desperat forsøg på at skaffe penge til

medicin kaster manden sig ud i et absurd projekt, der er organiseret af en lokal pengemagnat: Han indvilliger i at forsøge at cykle i ring non-stop i en uge. Kapitalisten scorer penge på bookmaking og på den voksende publikumsinteresse, alt imens der går både mediehurlumhej, politik, korruption og sågar doping i affæren. Ingen bevarer blikket for de menneskelige omkostninger.

Som det er sædvane for Makhmalbaf, baserer hans syrede samfundssatire sig som sagt på en sand historie. Som barn så han angiveligt selv et lignende spektakel udfoldet i en af Irans ydre provinser – dengang var der tale om en pakistansk flygtning, der ville skaffe penge til udbedring af oversvømmelseskader i sit hjemland. Virkelighedens cyklist styrtede før sit mål, og Makhmalbaf mindes forlydender om, at han døde af sine anstrengelser (cit. Kéy s. 131).

Missionen fuldført. Man tør nok antage, at Makhmalbaf med sin film *Cyklisten* restituerer denne menneskeskæbne, på samme måde som Kiarostami restituerer Sabzian. Altså ikke kun i praktisk eller formel forstand, men også i menneskelig. Når alt kom til alt var det det, siger Kiarostami, et menneskes *qualité humaine*, der var i fare. I hjertet af historien ligger der en dyb alvor, men med Abbas Kiarostami i hånden ender det aldrig i sentimentalitet.

Således heller ikke i *Close-up*, hvor den mest rørende scene også er den morsomste. Dette filmens clou finder først sted efter retssagen, i en slags epilog hvor Kiarostami trækker sin endelige joker frem. Den helt uforberedte Sabzian stilles pludseligt ansigt til ansigt med sit alter ego – virkelighedens Mohsen Makhmalbaf. Og så krakelerer skuespillerfacaden

omsider i skam og ærefrygt, mens den rigtige Makhmalbaf forgæves prøver at trøste ham.

Som tilskuer betragter man Sabzians endelige sammenbrud med en underlig blanding af lettelse, skadefro og medlidenhed. Men kameraet, der atter ligger i skjul, går denne gang ikke ind i et close-up, ligesom lydoptagelserne begynder at forsvinde i knitren (efter sigende ved et bevidst greb fra Kiarostamis side); den egentlige *katharsis* er nu indtruffet. Filmmageren har gennemført sin sociopsykologiske sondring, han har gennemspillet deltagerens bevidste eller ubevidste fantasier. Nu kan han stille dem tilbage på virkelighedens prosaiske gadeniveau og begynde at trække sig tilbage – for denne gang.

Inden Kiarostami og hans virkelighedsfantasi fader ud, serverer instruktøren dog et rørende enkeltbillede, som – selv filmet i total – symboliserer *Close-ups* sammenslyngning af fakta og fiktion på den smukkeste tænkelige måde.

Makhmalbaf og fup-Makhmalbaf omfavner hinanden.

Abbas Kiarostami: *Close-up* (Iran, 1990). Filmen kan købes med engelske undertekster via internetfirmaet Amazon. Nanni Morettis 7 minutter lange *The Day of the Premiere of Close-up* (1996) indgår som forfilm.

Noter

1. Robert Wise-film fra 1958 om en person, der ligeledes sidder fængslet for småkriminalitet. Filmen baserer sig ironisk nok også på historiske hændelser; virkelighedens Barbara Graham spilles af Susan Hayward, der i skarp modsætning til Sabzian vandt en Oscar for sin præstation.
2. Cit. fra Hormuz Kéys interview med Kiarostami i *Le Cinéma Iranien. L'image d'une société en bouillonnement*, s. 159-74. Hvor intet andet er anført, stammer senere Kiarostami-citater fra samme interview. Oversættelserne skyldes artiklens forfatter.

3. Se f.eks. Jamsheed Akramis artikel "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s" i John Downing (1987): *Film and Politics in the Third World*. Autonomedia, New York, s. 131-44.
Kløften mellem religion og filmkunst er dog ikke noget nyt fænomen i Iran; temaet behandles allerede i den tredje spillefilm, der blev lavet i landet. Der er tale om en stumfilm af den armensk fødte Avanes Oganians, der i 1931 havde stået bag den allerførste lange fiktionsfilm i landet, *Abi og Rabi* (i øvrigt en genindspilning af en dansk Fy og Bi-film!). Opfølgeren fra 1932 er ikke mindre kurios i relation til *Close-up*: Under titlen *Haj Agha, Filmskuespilleren* fokuserer den på en religiøs mullah som ham i Kiarostamis film. Denne Haj Agha er overbevist og arg modstander af det nye filmmedie. Det er først efter at hans datter og svigersøn har lokket ham ud i byen og filmet ham hemmeligt, at han omvendes til at blive begejstret tilhænger. Der er ganske vist tale om en komedie, men ifølge filmhistorikeren Behrad Najafi er filmen ikke desto mindre en væsentlig spejling af filmmediets kulturelle status i tiden, og ikke mindst af dets potentielle rolle som transformator for samfundet. Akkurat som i 70'ernes nybølge-film, som den sås hos Kiarostami, var der jo tale om en underdrejet, aktiv dialog med politiske og religiøse autoriteter – en dialog, som fortsætter den dag i dag med folk som Jafar Panahi, Babak Payami, Bahman Ghobadi, foruden naturligvis Mohsen Makhmalbafs hjemmeundannede filmbørn Samira, Maysam og Hana. Intet tyder på at fremtiden skal tegnes af passive systemstøtter; allerede som 11-årig formåede sidstnævnte at få en film forbudt visning i Iran – kortfilmen *Den dag tanten blev syg*.
4. For at gøre ironien fuldstændig vendte Sabzian sin skepsis mod Kiarostami og hans filmhold – instruktøren beretter, at Sabzian efter retssagen ligefrem opsøgte Haj Agha for at indgive en klage over dem! Haj Agha afviste Sabzian med den begrundelse, at det trods alt var Kiarostami, der havde fået ham ud af fængslet... (Kéy, s. 162; citatet s. 164-66).
5. Bill Nichols: "Getting to know you...": Knowledge, Power, and the Body" i Michael Renov (1993): *Theorizing Documentary*. Routledge, New York, s. 174-92, cit. s. 177.
6. Kiarostamis cocktail er ikke for enhver smag. Når *Cahiers du Cinéma*s kritikere var så begejstrede for filmen som tilfældet var, skyldtes det ikke mindst, at de betragtede den som et udogmatisk lærestykke i den dekonstruktive tænkning, der altid har stået franskmændenes hjerter nær. Hvad der

måske er mere overraskende, er, at den opsigtsvækkende historie ikke tiltalte den hjemlige kritik. "I Iran gik det virkelig skidt. Jeg kan dårligt mindes nogen positiv kritik af denne film. Anmelderne og endda publikum havde dårlig føling med den," siger Kiarostami. "De sagde, at den hverken var en dokumentar eller en fiktionsfilm. Derimod vaklede man ikke i udlandet, uanset om man var anmelder eller ej. Der sagde folk, at den var *såvel* dokumentar som fiktion, og betragtede det som en stor kvalitet. I Iran så man glasset som halvtomt; i udlandet betragtede man det som halvt fyldt." (cit. Kéy s. 170).

Litteratur

- Dabashi, Hamid (2001): *Close Up. Iranian Cinema. Past, Present and Future*. Verso, London.
- Kéy, Hormuz (1999): *Le Cinéma Iranien. L'image d'une société en bouillonnement*. Karthala, Paris, 1999.
- Najafi, Behrad (1986): *Film in Iran. 1900 to 1979. A Political and Cultural Analysis*. Akademitryck, Stockholm.
- Wright, Robin (2001): *The Last Great Revolution. Turmoil and Transformation in Iran*. Knopf, New York.