



*Bashu, the Little Stranger*

# Det ideologiske drivhus

Film, censur og samfundskritik i Iran

*Af Rasmus Brendstrup*

Man skal ikke have set mange iranske film for at konstatere, at nutidens sociale virkelighed har høj prioritet for filmmagerne. Historiske dramaer er sjældne. Det er småt med foreksperimenter for disses egen skyld. Selv mere ordinære genrestykker tager som regel udgangspunkt i hverdagens realiteter, dens muligheder og begrænsninger.

Men hvad er det så for en virkelighed,

den iranske film afspejler?

Har man holdt sig til ved danske og europæiske festivalvisninger, vil man have haft lejlighed til at se en perlerække af film, der beskriver patriarkalsk kvindeundertrykkelse på alle niveauer i samfundet. Film, der afspejler en forarmet landbefolkning, der ofte lider under etnisk diskrimination. De beskriver et land, hvor angsten for autoriteter er allestedsnær-

værende – selv militæret og retssystemet synes lunefulde. Og der tegnes ikke mindst et sørgeligt skarpt billede af en generation: De veluddannede unge, der kun drømmer om at rejse bort. Hvis de da overhovedet har overskud og fantasi til dét.

Der ligger et paradoks og lurer her. For hvis ovennævnte billede er dækkende, er Iran ikke noget indlysende land at lave social- eller samfundskritiske film i. Det er da heller ingen velbevaret hemmelighed, at trusler, chikane og venskabelige 'ændringsforslag' hører til dagens orden for landets reformkrævende aktivister og kulturelle aktører. Åbenmundede aviser lukkes regelmæssigt, sådan som det blandt andet sås under parlaments-valgkampen i februar 2004. Det er ikke sundt at kritisere de siddende magthavere i direkte vendinger.

**Spørgsmålene melder sig.** Hvordan kan det så være, at en kvindelig instruktør som Rakhshan Bani-Etemad kan skildre smugleri, fattigdom, hustruvold og almindelig håbløshed i præsidentvalgets skygge, sådan som det sker i *Under the Skin of the City* (*Zir-e Pust-e Shahr*, 2000), der var en af årets allerstørste publikumssucceser i Iran?

Hvordan kan en Mohsen Makhmalbaf, der til dato har fået fem af sine film forbudt af systemet, fortsætte sine opråb i avisspalter og på det store lærred?

Og hvordan kan dette filmmiljø fostre en instruktør som Jafar Panahi, hvis mesterlige *Cirklen* (*Dayereh*, 2000) fremstiller Teheran som et ubærligt mareridt for alle de kvinder, der på et eller andet tidspunkt er trådt ved siden af lovens smalle – og tilmed urimeligt smalle – vej?

Et samlende svar kunne lyde, at det glansbillede af ytringsfrihed, som oven-

nævnte film kan være medvirkende til at skabe, er lige så fortegnet som skræmmebilledet af præstestyrets magt og agt. Altså at sandheden ligger et sted imellem: At filmmagerne til det yderste bruger et spillerum, de faktisk får, fordi de har at gøre med et regime, som ikke er blind for den sociale virkeligheds skyggesider. Eller som i vid udstrækning ønsker at fremstå som progressivt, fordi det kan være med til at lægge låg på utilfredsheden blandt befolkningen.

Under alle omstændigheder kan man med samvittigheden i behold konstatere, at filmen på den måde på flere niveauer fungerer som debatforum i Iran i dag.

For det første fordi beslutningstagerne i den islamiske republik med held har fået gjort filmen til det folkelige medium *par excellence* ved at poste penge i filmproduktion, biografer og pr. Filmbegejstringen er enorm, og alene i Teheran udkommer mere end en halv snes filmmagasiner regelmæssigt.

For det andet fordi det i vid udstrækning er iranernes egen virkelighed, filmene skildrer, og fordi filmmediet ikke er forbeholdt en bestemt klasse-, køns- eller alderskategori; der laves tilmed en del kvalitetsfilm om etniske minoriteter.

Og for det tredje fordi selve formidlingsbetingelserne er under konstant forhandling. De synlige resultater af den løbende forhandling om, hvad der må skildres og hvordan, har i høj grad folkets bevågenhed.

Alt dette er rigtigt. Overordnet set trives iransk film, og den har helt afgjort en demokratisk funktion. Men også dette svar har en tendens til at skjule nuancerne og mangfoldigheden i den iranske film, både når det gælder udbuddet af filmtyper og disses forskellige målgrupper. Og ikke mindst dølger svaret en produktions- og

censurmæssig forskelsbehandling og uforudsigelighed, som sætter sig spor i hele filmmiljøet i Iran.

Det er ingen selvfølge, at en kritisk kvalitetsfilm bliver til, eller at den bliver vist. Ofte er det tilmed tilfældigheder, der afgør, om det sker eller ej. Der er adskillige film, der i Iran aldrig når forbi censuren – også blandt de film, vi får lejlighed til at se, fordi de ufortrødent rejser verden rundt. Blot uden for de iranske lærreder og dermed ude af syne for dem, filmene handler om.

**Kulturministeriets rolle.** De tilsyneladende modstridende aspekter af den iranske virkelighed, som ovennævnte film afspejler – altså kunstens kritiske dimension stillet over for de magtpolitiske autoriteters ømfindtlighed – mødes i én og samme institution: Det nationale kulturministerium. Det er en instans, der har til opgave at udstikke kursen for nationens åndelige opdragelse. Endda i så eksplicit en grad, at det indgår i selve navnet: Ministeriet for Kultur og Islamisk Retledning (*Vezerat-e Farhang va Ershad-e Eslami*).

I folkemunde hedder ministeriet blot *Ershad*, dvs. 'Retledning', og selv om mange opgaver er uddelegeret til underliggende organer og komitéer, der på papiret arbejder uafhængigt af ministeriet, er styringen af filmsektoren og den opdragende funktion ofte fuldt synlige.

En af målsætningerne er at beskytte befolkningen mod uønskede impulser udefra, og det står et import-udvalg i den ministerielt kontrollerede Farabi Cinema Foundation for. De få udenlandske film, kvoterne tillader, udsættes efterfølgende for indholdscensur og beskæring.

Kvotepolitikken er således – som det i endnu højere grad er tilfældet med de statslige fjernsynskanaler – med til at give

iranerne et bestemt billede af virkeligheden uden for landets grænser.

Denne afskærmning taber naturligt nok i slagkraft, efterhånden som piratvideoer, parabler (endnu illegale) og internet-opkoblinger (fuldt lovlige) vinder indpas. Men selv når denne del af globaliseringsprocessen kan ses fuldt udfoldet i Iran, vil afskærmningen have en væsentlig effekt. Næmlig deri, at man samtidig beskytter den nationale biograffilm mod udenlandsk konkurrence.

Denne form for kulturprotektionisme, som med rimelighed kan sammenlignes med den franske stats (Devictor, s. 72ff), gavner naturligvis især filmene i den seriøse ende, der ville have svært ved at klare sig på rent markedsøkonomiske betingelser. Og den har været medvirkende årsag til, at den iranske kunsthåndværk har opretholdt et så nationalt præg gennem de seneste 35 år, som tilfældet er.

“Hvis vi havde fuldstændig frihed, ville vores biografer igen blive oversvømmet af amerikanske film,” som den positive udlængning fra veteran instruktøren Dariush Mehrjui lyder. “Konsekvenserne for vores egen industri ville være meget alvorlige.” (Wright, s. 131).

Det er også fra Farabi Cinema Foundation, at størstedelen af den betragtelige statslige støtte til filmproduktion, -distribution og -promotion kanaliseres ud. Den aktuelle produktion på 60-70 værker om året ville næppe kunne opretholdes uden en aktiv national kulturpolitik. Farabi og *Ershad* udgør dermed et vigtigt eksistensgrundlag for den iranske film.

**Drænende drivhuseffekt.** Men ikke alle er tilfredse. For på samme tid som *Ershad* hjælper den iranske kvalitetsfilm på vej, er ministeret – og dets underliggende råd og organer – det tøj, som progressive og

trodsige instruktører konstant må slå sig i. Det er nemlig også her, at man kan sætte prop i de projekter, der anses for at være kunstnerisk eller ideologisk underlødige. Og de to parametre har det, som det vil fremgå, med at blive blandet grundigt sammen.

*Ershads* censur-komité kigger med på manuskriptplan og vurderer også den fær-dige film; tidligere var der også overvåg-ning af selve optagelserne. I vekslende omfang kigges de medvirkendes generalie-blade politisk efter i sømmene, når det be-sluttes, om en film skal have produktion-stilladelse eller støtte; altså om deres tidli-gere meritter berettiger til tillid. Og selv hvis man optager en film for private pen-ge – og eventuelt gør det i smug, som der er adskillige nyere eksempler på – er det stadig et udvalg under samme kulturmini-sterium, der skal give grønt lys til opsæt-ning i de hjemlige biografer. Kriterierne vender vi tilbage til senere.

Foreløbig kan det konstateres, at *Ershad* på én og samme tid er generator og spæn-detrøje for den iranske film. Hvilket bille-de, der anses for mest rammende, afhæn-ger alene af, hvem man spørger. Magt-haverne har måske selv skabt den mest rammende metafor, nemlig drivhuset. Ved hjælp af det billede har regeringen ofte pointeret, at deres tilskyndelse til vækst går hånd i hånd med en tæt overvågning (Siavoshi, s. 516f).

Sikkert er det dog, at størstedelen af de iranske filmmagere, vi har bredt kendskab til i Vesten – *art cinema*-instruktørerne – vil betone spændetrøje metaforen. Men faktisk står kunstfilmen kun for en ganske lille andel af den iranske filmproduktion, måske 10-15 procent. Resten fordeler sig, med en lidt firkantet typologi lånt fra Mohsen Makhmalbaf, på kommercielle mainstreamfilm og statslige propaganda-

film. Og her er holdningerne til censuren iblandet en større portion pragmatisme og støtte.

### Ingen øl, fisse eller rockmusik.

Mainstream-instruktørerne hører vi ikke meget til i Vesten, for de sigter sjældent in-ternationalt. Måske betoner de heller ikke det fremmedartede, det dybsindige, det socialkritiske eller det menneskevarme nok til, at det vil stemme overens med et internationalt publikums forhåndsfor-ventninger til en iransk film. Det, vi går glip af, er da også af mere svingende kvali-tet end det, vi får at se.

Fortælleskabelonerne ville ellers være os velkendte: Det er komedier, actionfilm og melodramaer efter Hollywood-model – blot uden alkohol, sex eller rockmusik.

Kulturministeriet giver kun produkti-onsstøtte til et fåtal af disse film, men i et så filmbegejstret land som Iran – hvor produktionsomkostningerne er lave, og blockbuster-konkurrencen fra udlandet tilmed til at overskue – har de private filmselskaber alligevel gode chancer for at tjene deres investeringer hjem.

Ofte spiller selskaberne på det sikre; på det, der kan formodes at passere gennem censuren. Der er de senere år kommet en vis portion vold ind i filmene, men karak-teristisk nok med et minimum af vold-*sæstetisering*. Mainstream instruktørerne udfordrer også sjældent reglerne for tæk-kelig tildækning af hud og hår. Kommer der ændringsforslag fra censurkomitéen, er man gerne lydhør. Det handler jo om at tjene penge.

Omvendt kan der også være et økono-misk incitament i at spille på det sensatio-nalistiske og skubbe censorernes grænser. Halvforbuden frugt smager også godt i Iran – og der kan være en indlysende re-klameværdi i at vælge et kontroversielt te-



Donya

ma. To af de mest sete iranske film i 2003 var komedien *Donya* og actiondramaet *Fifth Reaction*. Begge film var lavet for private penge, og i begge tilfælde er det umiddelbart forståeligt, at kulturministeriet ikke har lagt navn til.

**Hyklari og patriarki.** *Donya* (2003, instrueret af Manuchehr Mosayeri) handler om en smuk singlekvinde, som efterstræbes af en ældre, flommet mandsling, der er inkarnationen af religiøs dobbeltmoral. Han får hende til sidst – men hun får indflettet nogle uhørt gunstige betingelser i ægteskabskontrakten.

Det kan være det pletfri håndværk, der sælger, eller måske kameraets kælen for den emanciperet-æteriske Hedieh Tehrani i hovedrollen. Men skønt filmen især er båret af situationskomik, har den – ikke mindst da manden sender sin uvidende kone på pilgrimsfærd for at få fred til gifte sig med sin udkårne nummer to – en tyktflydende understrøm af indigneret tri-

umf på kvindernes vegne. Den udstiller med humor og vid det religiøse hykleris nederlag.

Kvindernes retsstatus er også temaet for *Fifth Reaction* (*Vakonesh-e Panjom*), hvor retssals- og melodramaet mødes med flugtfilm. Med den rosenkindede publikumskaledægger Niki Karimi i hovedrollen er der dømt absolut heltinde forherligelse – men desværre også en teknisk og dramaturgisk banalitet, der mest af alt får *Ikke uden min datter* til at runge i baghovedet.

Monsteret er i *Fifth Reaction* en magtfuld iransk patriark, der truer med at tage forældreretten til to af sine børnebørn. Deres far er lige død, og med mindre svigerdatteren kommer sig hurtigt over sorgen og gifter sig med en onkel, vil familieoverhovedet sætte al sin magt og indflydelse ind på at sende børnene bort. Svigerdatteren tager børnene under armen og benene på nakken.

Modsat *Donya* ender det denne gang i

gråd og tænders gnidsel. Egentlig ikke så overraskende, hvis man genkender in- struktørens navn: Det er den feministisk inklinerede Tahmineh Milani, der igen har svunget pisken over det maskuline iranske samfund og portrætteret kvinderne som ofre.

Det umiddelbart overraskende består snarere i, at hun overhovedet har fået lov til at lave sådan en film i landet – og lov til at vise den. Ikke mindst fordi Milani gennem mere end et årti har været en sten i skoen på de konservative. Hun har sågar siddet fængslet nogle dage, fejlagtigt anklaget for at have bedrevet pro kommunistisk propaganda i filmen *The Hidden Half (Nime-ye Penhan, 2001)*.

**Øjnene, der ser.** Som i tilfældet *Fifth Reaction* er det evigt tilbagevendende problem, når man beskæftiger sig med iransk filmcensur som emne, at begrundelser for accept eller afslag næsten aldrig offentliggøres. Ifølge flere af de filmfolk, hvis projekter er blevet afvist i diverse udvalg under *Ershad*, er der sågar tradition for kun at give mundtlige begrundelser; på den måde er det sværere at stille de ansvarlige til efterfølgende regnskab.

Som parter i sagen skal både filmfolk og administratorer desuden – hvis de overhovedet ønsker at udtale sig – omgåas med behørig kildekritisk sans. Slutresultatet er ofte, at man må ty til kvalificerede gæt og spekulationer.

Med alle de rette forbehold på plads ligger en mulig forklaring på, at der er udstedt visningstilladelse til *Fifth Reaction*, indbygget i selve Milanis film. Det ekspliciteres nemlig ét sted, at hovedpersonen formelt bryder loven, da hun opgiver at afvente en juridisk godkendelse, som er på vej – i visheden om, at den slags kan tage lang tid. Dét enkle greb kan have fået cen-

sorerne til at se filmen som mere dialektisk og afbalanceret, end den umiddelbart virker. Måske.

Under alle omstændigheder taler det for en måske overraskende høj tolerance-tærskel i de ministerielle komitéer, at hovedpersonens mor i slutscenen får lov til grådkvalt at udbryde: “Hvem spurgte dog kvinderne, da man lavede disse love?”

Måltrettet kritik af statslige eller religiøse institutioner anses af mange for at være den sikre vej til et karrierestop i Iran. Og den form for kritik er alt andet end hverdagskost i de film, der kommer i de nationale biografier. Men ved at holde kritikken i generelle eller vage vendinger kan man, har det vist sig, skaffe sig et vist albuenum.

Milanis replik – moralebærende, som den tilmed synes at være – ville for mange sandsynligvis være at gå over grænsen. Og det kan da heller ikke udelukkes, at replikken kan være bortcensureret efter filmens premiere-screening på den såkaldte Fajr, hvor jeg så den.

**Uden helle.** Fajr er både Irans største internationale festival og den årlige event, hvor hjemlige biograffilm skal søsættes. At en film kommer til visning på festivalen, indebærer, at den allerede er blevet godkendt i alle de obligatoriske instanser. Men det er ikke ensbetydende med, at den hellige grav er vel forvaret.

Fajr-visninger af to film af den kontroversielle instruktør Mohsen Makhmalbaf fremkaldte eksempelvis så megen debat i den konservative presse i 1990, at filmene aldrig har fået ordinær premiere. (1)

Samme skæbne overgik en anden *art cinema*-instruktør, Bahman Farmanara, da hans *A House Built on Water (Khaneh-ye Rouj-e Ab)* havde Fajr-premiere i 2002. Filmen skildrer en nation i moralsk forfald. Folk ramt af penge-, aids- og narko-

problemer – eller det, der er værre – cirkulerer om en efterhånden temmelig kynisk og forhærdet læge. Lægens eneste åndelige redningsplanke synes at være en dreng, han en aften kører ned med sin bil. På hospitalet viser drengen sig at kunne hele koranen udenad. Det er en engel.

*A House Built on Water* er en film om tro – og ikke mindst om det at *turde* tro. Efter Farmanaras egne udtalelser at dømmen er det netop det tema, som har skaffet ham grønt lys til overhovedet at lave filmen. For indirekte rummer filmen, som han selv siger, en sønderlemmende kritik af en regering, der i mange år har benægtet, at der for eksempel overhovedet var et aids-problem i landet.

Filmene vandt hovedprisen i den nationale konkurrence; en pris, der uddeles af udelukkende iranske fagfolk. På Fajr-festivalen et år senere, i februar 2003, fik jeg lejlighed til at spørge Farmanara, hvordan det menige publikum havde taget imod hans vinderfilm.

“Tja, foreløbig er kun sidste års festival-film blevet vist. Filmen får først premiere til det iranske nytår, altså den 21. marts i år. Og hvorfor så sent? Simpelt hen fordi censuren standsede filmen i ni måneder og tvang os til at ændre på den. De havde virkelig problemer med drengen, der kan Koranen udenad, fordi vi viser, at hans forældre slår plat på hans geni og kærlighed til Koranen. Dét fik dem virkelig op på tærne,” fortalte instruktøren med et skælmisk smil og fortsatte:

“Eller pigen, der kommer for at få repareret sin mødom. Da lægen siger, at hun kan skjule det med mødommen for sin mand, men at hun er nødt til at fortælle ham, at hun har aids, siger hun nej. De reagerede meget voldsomt på, at hun siger, ’Da I var på vores alder havde I en fremtid. Vi har ingen fremtid og intet håb.’ De



Bahman Farmanara

ville have, at vi skulle tage disse to sætninger ud, men jeg sagde, ’Jeg gør det ikke’. Det er en slags kamp. Men nu har vi en visningstilladelse; vi får se, hvad der sker.” (2)

I skrivende stund, et år efter filmens almindelige biografpremiere i Iran, kan Farmanara glæde sig over, at filmen med en indtjening på over 318.000 US\$ nærmer sig årets publikums-top 10. Måske har rygter om filmens kontroversielle temaer pisket forventningerne op. I hvert fald indikerer både denne og de føromtalt kvindofilms succes, at publikum værdsætter, at der indimellem kastes et kritisk blik på deres samfund.

**Iransk film for ... hvem?** Med de ovennævnte sællerter i baghovedet kan det dog umiddelbart være svært at se, hvad det brede iranske publikum kan bruge landsbyskildringer og eksistentialistiske meditationer til; den kategori, som man i mangel af bedre kan kalde kunstfilmen. Det er da også et særsyn på de iranske hitlister at finde en intellektuel, symbolistisk og dystert poetisk film som *A House Built on*

Water. Og den adskiller sig også fra vores typiske festivalfilm ved at handle specifikt om den iranske moderne middelklasses problemer. Endda så specifikt, at instruktøren selv betragter den som umulig at sælge til udlandet: "Simpelthen fordi iranske films image er ruralt."

Farmanaras konstatering åbner for endnu et paradoksalt fænomen, denne gang af filmsociologisk karakter. Nemlig at de iranske værker, der har succes i Vesten og af os betragtes som 'typisk iranske', sjældent opnår noget stort følge i hjemlandet. Et par eksempler:

Samira Makhmalbafs vestligt berømmede og prisbelønnede skildring af kurdiske lærere, *Blackboards (Takht-e Siah, 2000)*, faldt til bunds med en omsætning på blot 15.000 US\$ i Teheran.

Irans foreløbig eneste Guldpalmevinder, Abbas Kiarostamis drævende selvmordsfilm *Smagen af kirsebær (Tam-e Gilas, 1997)*, der tilmed fik masser af gratis omtale, da instruktøren kontroversielt kindkysede med Catherine Deneuve på podiet i Cannes, indtjente blot 38.000 US\$ i hovedstaden. (3)

Og ingen biografer turde så meget som binde an med Kiarostamis opfølger *The Wind Will Carry Us (Bad Ma-ra Khahad Bord, 1999)*, der handler om en filmmager på afveje i en fjern landsby. Det til trods for, at filmen blandt andet havde vundet Juryens Specialpris i Venedig og ikke havde problemer med at komme gennem censuren.

Tendensen er så opsigtsvækkende, at visse iranske filmskribenter beskylder succesinstruktørerne for at sælge ud og målrette eksotiske film til et internationalt publikum. Til det svarer Kiarostami kort og godt:

"I Iran siger de, der ikke bryder sig om mine film, at jeg laver film for vesterlænd-

inge. (...) De forstår ikke mine film, fordi de er vant til melodramaer. Utallige af dem går i biografen bare for at grine eller græde." (4).

Dårlige film eller dårlige tilskuere – skyttegravskrigen kan begynde. Men imens taler biografstatistikkerne deres tydelige sprog: Det er en forholdsvis lille del af det iranske biografpublikum, der tænker på andet end genrefilm. Et element af genkendelighed eller identifikationskraft er fortsat vigtigt.

**Myten om de dumme censorer.** Det bringer os videre til et interessant aspekt af den reception, iransk film får i udlandet: Diskussionen af filmmediet som social dynamo eller national debat-generator.

Som amerikaneren Jonathan Rosenbaum har påpeget, har der blandt vesterlandske filmskribenter (ikke mindst hans egne landsmænd) været en uheldig tendens til at skyde analytisk genvej; fra eksistensen af et kritisabelt styre til en form for hemmelig dialog mellem filmmagerne og deres publikum.

Ikke mindst skribenternes viden om, at der findes en rigid censur-instans i Iran, har fået dem til at tilskrive det iranske publikum samme sofistikation og subtilitet, som de selv sporer i filmene. Især politiske budskaber er blevet tillagt stor vægt (Rosenbaum, s. 27).

Der er ingen tvivl om, at mange af de iranske film rummer samfundskritiske aspekter, men man skal nok være forsigtig med at overbetone den massepsykologiske effekt af 'skjulte budskaber'. Mange af de iranske film, der når vores breddegrader, er ganske rigtigt metafor-mættede og mangetydige. Man skal bare ikke forledes til at tro, at afkodningen alene er et spørgsmål om kulturelle kompetencer. Der er stor sandsynlighed for, at den me-



nige iranere, der har været inde og se *Smagen af kirsebær*, er lige så meget rundt på gulvet som en dansk festival-gænger. At den brede befolkning skulle være særligt bevidstgjort og trænet i afkodning af krypteret samfundskritik må forblive et postulat.

Der har ganske vist været enkelte forsøg på at forklare denne påståede evne, blandt andet ved at foreslå, at den persiske tradition for litterær og hverdagsproglig metaforik skulle gøre den iranske befolkning særligt perceptiv (Cheshire, s. 14f).

Det forklarer bare ikke, hvorfor administrationssystemet og filmcensorerne skulle være blinde for de selvsamme dimensioner i filmene. Det ville naturligvis være absurd, hvis censorerne ikke var mindst lige så kompetente filmfortolkere som gennemsnitsbefolkningen. Og det er de, påpeger flere af de filmfolk, der selv har været i klemme:

“De er virkelig kvikke, virkelig kvikke,” siger eksempelvis instruktøren Maziar Miri, hvis *Unfinished Song (Ghet-e Natanam, 2000)* efter hans eget udsagn stødte på modstand hele vejen gennem processen. Filmen handler om en kvinde, der er fængslet for at synge i offentlighed, hvilket er forbudt for iranske kvinder. Den blev delvist optaget i smug og distribueret i forskellige versioner ude og hjemme.

“Ja, de er meget dygtige nu,” siger også foromtalt Bahman Farmanara, der dog forholder sig anderledes til selve censurinstitutionen end de fleste andre samfundskritiske instruktører. Han vælger en mere direkte og tålmodighedskrævende rute i fuldt dagslys, parlamentarer og sender ansøgninger i årevis, mens han afventer strejf af imødekommenhed eller roka-der på de kulturpolitiske poster. Som han siger:

“Der har altid været censur. Den mild-

nes eller skærpes afhængigt af den siddende administrator. Som Borges sagde, er censur alle metaforers moder. Den har tvunget os til at søge andre veje til at sige det, vi vil sige.”

Det er argumenter som dette, man ofte genfinder i internationale filmmagasiner, når filmkyndige skal forklare det iranske filmmirakel. Altså at det er censuren – og ikke den økonomiske støtte – der er den egentlige kreative dynamo.

Men sådan en pragmatisme er det de færreste samfundsrevsende instruktører, der kan mønstre. Som den altid kontante Mohsen Makhmalbaf udtrykker det:

“Det er det rene vrøvl. Man kan ikke være kreativ i omgivelser, der er så restriktive og kontrollerede.” (5)

**Censuren og islam.** Bahman Farmanaras syn på sagen kan måske forklares med, at han har haft en 30 år lang instruktørkarriere til at vænne sig til den filmpolitiske spændetrøje – eller drivhuseffekt, om man vil. Først under shahen, siden under præstestyret. En af hans tidlige film, *Tall Shadows of the Wind (Sayeh-ha-ye Boland-e Bad, 1978)* blev sågar forbudt af begge regimer – ifølge instruktøren med nogenlunde lige vage begrundelser om, at filmen kritiserede netop dem.

Men Farmanara er aldrig blevet træt af at udfordre holdningstyraniet og censuren; tværtimod sætter han åbenlyst en ære i at være subversiv, når det gælder selve filmenes indhold. Hans næste film, lover han under fire øjne, kommer til at handle om homoseksualitet og selvmord.

Både homoseksualitet og selvmord er tabu i henhold til islam – eller i hvert fald i den udlægning af islam, som de siddende magter reproducerer. Og netop dén problematik udgør et vigtigt aspekt, når man som udenforstående nærmer sig den

iranske film: At en film ikke bør tages til indtægt for en kritik af islam som religion, blot fordi den rummer en kritik af præstestyret eller af samfundet som helhed.

Islam er lige så dynamisk og mangefacetteret, som kristendommen er i vores del af verden. Og som Farmanara siger, idet han kritiserer præstestyrets repræsentanter:

“Jeg hverken beder eller faster. Men i et interview, som jeg gav her på festivalen sidste år, sagde jeg: Hør her, allerede 36 år før I kom til magten, var jeg muslim. Så I har ikke givet mig nogen gave! Og I skal ikke lære mig, hvordan jeg skal forholde mig til min egen religion.”

Farmanara tilhører en lille, men tilsyneladende voksende gruppe af intellektuelle kulturpersonligheder, der godt tør sige til citat, hvad der frustrerer dem ved præstestyret. I Farmanaras tilfælde gælder det tilmed alt fra censurens absurde krinkelkroge til den måde, den statsautoriserede religion lokalt forvaltes på. Det sidste var det, der fik ham til at lave *A House Built on Water*:

“Her i landet har vi skoler, der tvinger børnene til at lære Koranen udenad. Jeg lavede en dokumentarfilm om dem og så, hvordan mange af disse drenge virkelig bliver misbrugt. Idéen med drengen kom således faktisk før den med lægen. Det at drengen går i koma, mens han reciterer Koranen, er et meget dristigt angreb på det, der sker her i landet.”

**Tilfældigheder og bureaukrati.** Man skal holde tungen lige i munden, når man prøver at forstå, hvordan Farmanara, der op gennem 80'erne og 90'erne har fået det ene manuskript efter det andet afvist af censuren, pludselig får lov til at lave en så kontroversiel type film.

Det ville være oplagt at søge at indlæse en mild reformation eller demokratisering

af den filmpolitiske sfære eller af *Ershad* som institution. Men faktisk herskede der, som det senere vil blive diskuteret, en endnu større grad af frihed i revolutionens umiddelbare kølvand i starten af 80'erne. Filmcensuren af i dag er heller ikke nær så liberal som i begyndelsen af 90'erne, dengang ministeren for kultur og islamisk retledning hed Mohammad Khatami – samme Khatami, der senere kom til at inkarnere folkets forhåbninger om reformer, da han blev valgt til præsident i 1997.

Så snarere end som tegn på en generel udviklingstendens skal Farmanaras tilladelser nok ses som udtryk for den arbitraritet, der gennemsyrrer det kulturpolitiske system i Iran. Et taburet-bytte på en officiel post betyder ofte, at en vurdering af en ansøgning eller et sagsforløb tager en radikal drejning. Administratorer, der ideologisk hører blandt præsident Khatamis reform-støtter, må ofte bytte plads med folk, der tilhører ayatollah Khameneis konservative fløj – uden at institutionernes officielle politik lægges om af den grund.

For at gøre billedet endnu mere mudret, findes der – akkurat som i vestlige demokratier – reformister med konservative standpunkter i enkeltsager og vice versa. Og endelig har de fleste administratorer foresatte, der skal tages hensyn til.

Det er kort sagt uforudsigeligt, hvad der kan tippe en sag til en ansøgers fordel. Vil man danne sig et indtryk af, hvilken jungle den iranske filmsektor kan være, kan man med fordel læse Ziba Mir-Hosseinis 'etnografiske' skildring af det bureaukratiske fodarbejde, der gik forud for den tankevækkende dokumentarfilm *Divorce Iranian Style* (1998). Her lykkedes det langt om længe for Mir-Hosseini og amerikaneren Kim Longinotto at få adgang til et offentligt skilsmissekontor i Teheran,

hvor det til manges overraskelse viste sig at være hustruerne, og ikke mændene, der havde bukserne på (Mir-Hosseini, s. 167ff).

**Diplomatiets diskurser.** Der er yderligere en vigtig forklaring på, at projekter, der i deres færdige form virker nærmest subversive, får lov at passere gennem systemet. Nemlig den indlysende forklaring, at man som ansøger i filmsektoren bruger andre salgargumenter over for kulturministeriets repræsentanter end over for udlændinge, man kan imponere med sit mod.

Selv hvis en Farmanara skulle ønske det, ville han i øvrigt næppe få lejlighed til at sige de samme kritiske ting i de iranske medier. I så fald skulle de pågældende medier nemlig selv stå til regnskab – med fare for repressalier (6). På denne måde indgår den samme medieperson uundgåeligt i flere diskurser med forskellige grader af eksplicitet. Én i de udenlandske medier, en anden i de iranske, og i visse tilfælde endnu andre på institutions- eller parlamentsniveau.

Man skulle måske mene, at statens repræsentanter kunne opspore de kulørte udtalelser i de udenlandske medier. Og det kan de selvfølgelig. Alligevel har man i vid udstrækning valgt at se stort på filmmagernes adfærd uden for landets grænser. Øjensynligt ud fra to betragtninger: Fordi den vil påvirke den iranske befolkning i begrænset omfang, og fordi det er i regeringens udenrigspolitiske interesse at fremstå som mere reformvenlige, end de reelt er. Jævnfør denne artikels indledende paradoks: Må de virkelig sige *dét*? I dette lys giver det pludselig en form for mening, at man på festivaler over alt i verden får lejlighed til at se film som Kiarostamis *Ten* (10, 2003) og Jafar Panahis førømtalte

*Cirklen*, mens de er forbudt i hjemlandet.

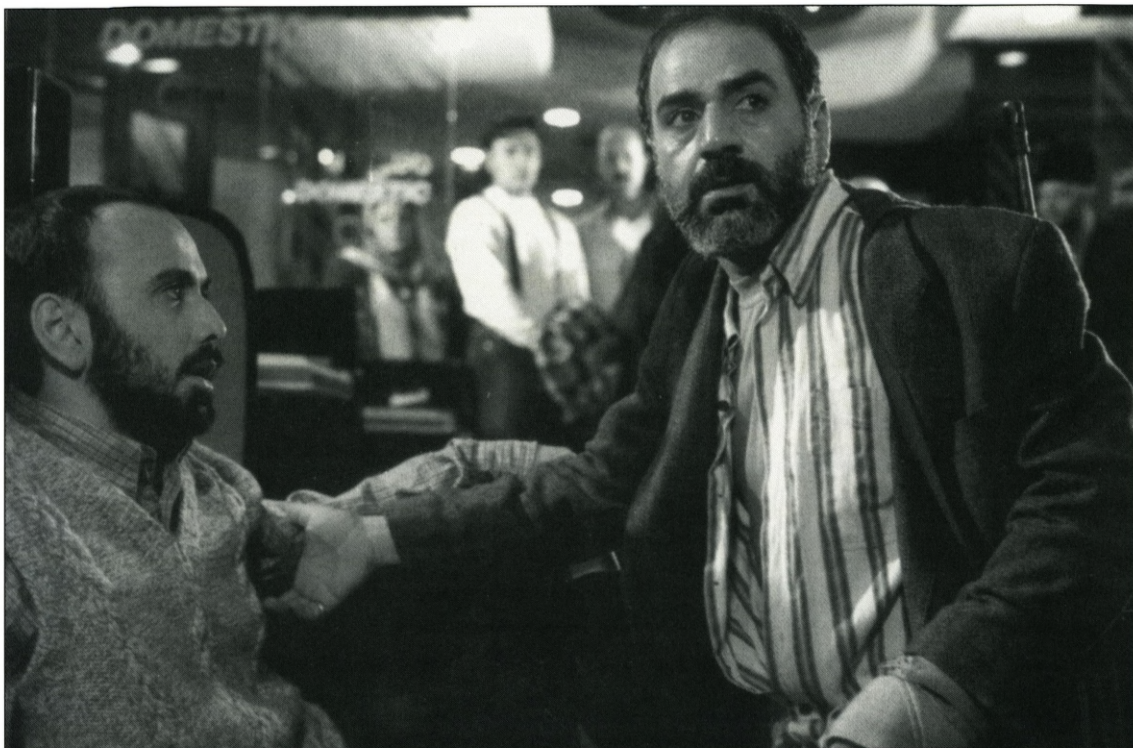
Visheden om, at instruktørerne nemt kan blive præstestyrets nyttige idioter, er selvfølgelig med til at få folk som Farmanara til at tale med store ord. De sidder i en arbejdsituation, som instruktørkollegaen Mohsen Makhmalbaf har skitseret meget præcist:

“Hvis man laver en kritisk film, som bliver censureret, kommer den ikke ud, og ingen ser den. Hvis man laver en film, som ikke bliver censureret, kan præsterne bruge den til at vise, hvor demokratiske de er. Hvis man ikke laver kritiske film over hovedet, ligner det en accept af det nuværende styre.” (cit. Information 3.2.2004)

**Politisk propaganda.** Men hvad er det så for film, der bliver til på kulturministeriets egen foranledning eller med dets fulde opbakning? Hvad er det for værker, som misbilligende kolleger fra den reformistiske fløj omtaler som ’propagandistiske’, ’fundamentalistiske’ eller det, der er værre? Er det skildringer af idel idyl i *hejab*’ens skygge – eller måske apologier for hustrumishandling eller flerkoneri? Er det anti-amerikanske satirer, moralprædikener over diverse former for ungdommelige syndefald, glansbilleder af præstestændens ældste, eller hur?

Tja, propaganda-betegnelsen lader sig i første omgang – og mest indiskutabelt – applikere på de snesevis af mobiliseringsfilm, den iranske stat producerede under krigen mod Irak 1980-88. Og sekundært på de film, der i samme periode tendentiøst skildrede shah-regimets forbrydelser, og som naturligvis havde til formål at modvirke ansatser til nostalgi. Ifølge filmhistorikeren Jamsheed Akrami faldt 17 af de 26 film, der blev produceret i 1984, i en af de to kategorier (Akrami, s. 136ff).

Krigspropagandaens skildringer af



*The Glass Agency*

Khomeini-hærens triumfer mod irakerne fik af indlysende grunde lang snor, med hensyn til hvilken grad af voldsomhed man kunne skildre. Saddam Husseins tropper var under alle omstændigheder et fjendebillede, som de fleste kunne nikke genkendende til. Godt en halv million iranere mistede livet under krigen.

En af de berømte iranske instruktører, der lettest kan tages til indtægt for propaganda-virksomhed efter sådanne klassiske alen, er Ebrahim Hatami-Kia. I sen-80'erne lavede han obligate, voldsomme krigsfortællinger om martyrier og offervilje, såsom *The Scout (Dideban, 1988)*. Men efter krigen viste han sig at have lige så godt et greb om de lidelser, der fulgte i dens kølvand. Hans fokus blev hjemmefronten.

*From Karkheh to Rhine (Az Karkheh ta Rhine, 1993)* skildrer eksempelvis en

gruppe soldater med traumer og fysiske mén efter mødet med Saddams kemiske våben. De sendes til medicinsk behandling i Tyskland, hvor en af dem har en søster, der for mange år siden er emigreret. Den sentimentale genforening får melodramatiske krykker at gå på, idet manden i mellemtiden har mistet sit syn. Men med filmen formåede Hatami-Kia på én gang at tale til publikums empati og ramme en udbredt følelse af usikkerhed – en fremtid med vage konturer. Filmen blev en kæmpe publikumssucces (Sadr, s. 407).

**Propaganda og/eller sorgarbejde?** Film som *From Karkheh to Rhine* har i manges øjne fastlåst Hatami-Kia i den regeringstro væbners rolle. Men tingene er sjældent sort/hvide i iransk film, og faktisk har Hatami-Kia både været medunderskriver

på protestbreve til kulturministeren og fået flere film ufrivilligt forkortet i censuren (Siavoshi, s. 517). Og selv om han stadig har krigsveteran figuren som sit faste omdrejningspunkt – og som sådan fortsat appellerer til kollektive erfaringer om krigen, til en brodersolidaritet og en uegenlyttighed, som må formodes at være i regeringens interesse – har der sneget sig en bitterhed ind i regnestykket.

Eksempelvis lader Hatami-Kia sin hovedperson gå helt i spåner i *The Glass Agency* (*Ajans-e Sheeshei*, 1998). I desperation efter at få flybilletter til en ven, der fordrer snarlig operation i London, tager manden samtlige ansatte og kunder i et teheransk rejsebureau som gidsler. Det er groft sagt en iransk version af Sidney Lumets *Dog Day Afternoon* (1975), blot med den væsentlige forskel, at gidseltageren her kan sit kram – ud over at være krigsveteran tilhører han *basij* militsen; en af de frivillige grupper, som med hårdhændede midler opretholder lov og orden i gaderne efter islamistiske forskrifter. I *Low Heights* (*Ertefa-e Past*, 2002) blander Hatami-Kia med forunderligt sikker hånd flykapringsdramaet med ensemble-komedien. Igen sker det med en håndgribelig samfundskritisk klangbund: Hovedpersonen ønsker en bedre tilværelse i Dubai og har lokket hele familien ombord på et indenrigsfly. Akkurat som i det foregående gidseldrama blotlægges moralske dilemmaer, hvor repræsentanter for alle samfundslag og ideologiske fløje kommer til orde. Det er ikke en partipolitisk film, og da slet ikke statspropaganda længere.

Hatami-Kias tonefald er ændret i en sådan grad, at det til tider kan være svært at skelne hans standpunkter fra dem, man ser hos en samfundsrevser som Bahram Beyzai, der betragtede Iran-Irak-krigens efterdønninger med skeptiske øjne allere-

de i mesterværket *Bashu, the Little Stranger* (*Bashu, Gharibeh-ye Kuchak*, 1986), der var forbudt i tre år.

**Mir-Karimi – religiøs moraliseren.** En iransk instruktør, der ligesom Hatami Kia og Beyzai har fortjent langt større international opmærksomhed, end han er blevet til del, er den 38-årige Seyyed Reza Mir-Karimi. Mir-Karimi er i denne sammenhæng særlig interessant, for han er det levende bevis på, at religiøsitet og stor kunst også inden for filmen kan gå hånd i hånd. Han er også beviset på, at islam på ingen måde kun kan tages i ed i martyriets eller det realitetsfornægtende skønmaleries navn. Mir-Karimi er systemets mand, og tilmed de religiøse institutioners fortalere. Men han er ikke bleg for at skildre samfundet i alle dets brogede facetter. Og han laver blændende film.

I *Under the Moonlight* (*Zir-e Noor-e Panjom*, 2000) skildrer Mir-Karimi en ung, aspirerende mullah på et præsteseminarium i udkanten af Teheran. Det er dog mest af alt faderens ønske, der får ham til at forblive på stedet. Den unge mand selv føler intet kald, ingen nødvendighed. Han finder ritualerne tomme.

Filmen forklarer ikke den unge mands desillusion, men den indtager hans synsvinkel på en interessant måde. De nyankomne elever, som han mobber på sin egen, stille facon, skildres eksempelvis komisk – som frelste og nørdede. Og da en turbanklædt mentor bedrøvet belærer ham om det fatale ved at vælge en alternativ levevej, er det med Coca-Cola og langt hår som skræmmebilleder. Det ligner i mistænkelig grad en satire over den aske-tiske retlinethed, som præsteseminarieret bliver eksponent for. Ikke mindst da en mobiltelefon midt i samtalen pludselig ringer – såmænd mullahens egen – og

sætter al forsagelsen i komisk relief.

Mir-Karimis morale er da heller ikke, at forsagelse er vejen frem: Man bliver nødt til at konfrontere det, man frygter. Indsigten går ikke gennem det at være født med en sølvske i munden eller en koran i hånden, men gennem kendskab til den menneskelige lidelse. Eller måske blot den gemene, prosaiske virkelighed?

Den prætestuderende søger i hvert fald søvngængeragtigt ned til de fortabte eksistenser under en motorvejsbro. Tilsyneladende i en form for erkendelse af, at han lige som dem føler sig mest hjemme på en hyldede uden for samfundets øjenhøjde. Han iagttager tavs deres hverdag, accepterer deres smårapserier, og hjælper en prostitueret til hospitalet efter et selvmordsforsøg. Og kommer gradvist til en slags erkendelse. Måske at han langt bedre vil kunne hjælpe disse mennesker åndeligt end materielt. Måske at præstegerningen blot er det mindst dårlige af livets mange onder. Filmen ender under alle omstændigheder 'lykkeligt' i den forstand, at den unge mand bliver færdiguddannet som mullah – og tilsyneladende mere en samfundshjælper end et omvandrende teolo-

gisk opslagsværk.

Det er en film med et for os uvant perspektiv: Den gejstliges tvivlrådige blik. Et blik, som ender med at fæstne sig på en social virkelighed, der næsten er lige så barsk som i *Cirklen*, men hvor der ikke udpeges skurke. Måske er det den vej, iransk film skal gå, hvis filmmediets politiske funktion ikke skal udarte til en skyttegravskrig mellem præstestyrets støtter og modstandere.

**Majidi – frelst, frelst, frelst.** Hvis man kaster et receptionsanalytisk blik på iransk films skæbne ude i verden, så er et af de mest kuriøse fænomener uden tvivl instruktøren Majid Majidi. Han laver poetiske og teknisk flotte smil-gennem tårer-film, ofte med børn i hovedrollerne, og han har et solidt internationalt følge. Majidi blev Oscar-nomineret for den rørstrømske *Children of Heaven* (*Bachehay-e Aseman*, 1998), og efterfølgeren *The Colour of Paradise* (*Rang-e Khoda*, 1999) blev en pæn publikumssucces i USA. Det spøjse er, at de færreste er klar over, at Majidi ud over at være en ferm billedmager også er en af præstestyrets ultrakonservative og mest trofaste støtter.

Ifølge instruktørkolleger har Majidi et nært personligt venskab med den øverste åndelige leder i Iran, ayatollah Ali Khamenei. At Majidi er i det nationale kridthus, fremgår under alle omstændigheder af, at hele tre af hans film har fået æren af at være Irans officielle Oscar-kandidat. Dette kapløb, som afgøres af en komité under *Ershad*, kan med fordel ses i et udenrigspolitisk lys. Den udvalgte film repræsenterer ofte den måde, hvorpå man allerhelst ser den iranske kultur fremstillet udadtil.

En af filmene var *The Colour of Paradise*. Filmen handler om en blind drengs

*The Colour of Paradise*



sansning af den fysiske verden gennem lytning og berøring – men den skildrer også et mirakel af den religiøse slags. Den dreng, som faderen forgæves har søgt at stuve af vejen, drukner i slutningen af filmen. Og så er det, at der i drengens førhen så braille-behændige, nu livløse fingre viser sig et varmt lysskær. I døden har den manglende synssans ikke, når alt kommer til alt, hindret ham i at 'se Gud', som det hedder tidligere i filmen. Han rører ved Skaberen.

Filmkritikeren Jonathan Jones har i en artikel i *The Guardian* fremsat den 'omvendt ideologikritiske' pointe, at Majidis succes i Vesten skal forklares med, at vi overhovedet ikke bemærker, hvor stærkt religiøs filmen er. Jones argumenterer snusfornuftigt – om end uden empirisk dokumentation – for, at vores værdsættelse af Majidis film altovervejende består i det pittoreske, i den vitale emotionalitet, i skuespillet. Man kunne med fuld rimelighed tilføje det eksotiske præg, for *The Colour of Paradise* tilhører den voksende mængde af sentimentale film, der lægger sig i slipstrømmen af især Kiarostamis succes med landsbykildringer – men helt uden at besidde dennes filosofiske dybde eller kompleksitet.

Man bør selvfølgelig spørge sig selv, om Jones kan have taget fejl med hensyn til filmens appel. Kan det i stedet tænkes, at det er religiøsiteten, der trækker, og at miraklet måske er legitimt, fordi det kan tolkes tværreligiøst? Dermed kunne den hyppigt kritiserede vestlige 'andethedstænkning' jo siges at være afløst af en decideret lighedstænkning?

Svaret må være et betinget ja. Muligvis i dette og enkelte andre tilfælde. Men på den anden side er det næppe usymptomatisk for fundamentalisme-skepsisen i Europa og USA, at filmen af markeds-



Baran

føringshensyn blev omdøbt. *The Colour of Paradise* hedder på farsi *Rang-e Khoda* – 'Guds farve'.

**Kritik eller katharsis?** Både Hatami-Kias, Mir-Karimis og Majidis film kan siges at ligge på grænsen mellem de diffuse kategorier 'kunstfilm' og 'propaganda' – måske er det mest korrekt at tale om en fællesmængde. Og hvis Jonathan Jones' tolkning af Majidi-receptionen i Vesten kan bruges til noget konstruktivt, så er det måske lige nøjagtig som demonstration af, hvor hårfin grænsen mellem ideologisk idiosynkrasi og en æstetisk ægteskabspagt kan være.

Jones' totale afstandtagen fra Majidi er rent ideologisk funderet, mens publikums fryd for ham at se må skyldes en 'overfladisk' eller æstetisk accept. Det er det lille og rent kontekstuelle buzzword *islam*, der gør den store forskel; det, der skiller stor kunst fra slem propaganda.

Majid Majidis seneste opus, *Baran* (2003), kan sætte problematikken i endnu skarpere relief. Filmene handler om afghanske immigranter, der arbejder illegalt på en byggeplads. Et emne, der umiddelbart synes at invitere til en politisk rettet kritik, al den stund at de 1-2 millioner (!) afghanske flygtninge i Iran endnu behand-

les som anden- eller tredjerangsborgere. Som med aids-problemet er de noget, regeringen ofte har vendt det blinde øje til.

Majidis skildring bløder billedet lidt op ved at lade immigranternes persiske sjakbajs være både human og ekstremt lydhør over for deres behov. Til gengæld lægger filmen hverken skjul på afghanernes ikke-eksisterende retsstatus, på deres fysiske udmarvende arbejde eller på savnet af deres nære.

Hovedpersonen, den unge fløs Latif, har ud over sin familie mistet sin gode tjans som te-brygger og stik-i-rend-dreng til den nye dreng på byggepladsen, den anæmiske og umælende Rahmat. Latif forspilder ikke en eneste mulighed for at chikanere misdæderen på det groveste.

Det hele ændrer sig med ét, den dag han bag et forhæng får et kort glimt af Rahmat, der reder sit hår. Rahmat er i virkeligheden en pige forklædt som dreng. Latif er som forstenet. Forhippet. Og så forelsket. Han donerer uden gælds-brev et helt års opsparet løn til hendes uarbejdsdygtige far. Håbet er naturligvis at komme i betragtning til et giftermål, men donationen er samtidig givet af så rent et hjerte, at Latif kan smile tappert i regnen, da hun kører bort – på den flyttevogn, der pludselig er blevet råd til. Destination Afghanistan. I slutscenen sender hun ham et næsten umærkeligt smil og trækker så en burka for det smukke ansigt.

Og moralen? Den afhænger igen af øjnene, der ser:

Enten ser man en tragisk historie om det uegennyttige unge par, der burde have haft hinanden, men som ikke bliver spurgt. I det perspektiv vil burkaen med stor sandsynlighed få tilskrevet konnotationer af fundamentalisme-kritik. Og de unge afghanere er på alle måder fortællingens ofre.

Eller også ser man slutningen som en win-win-situation: Latif får sonet sin indledende ondskabsfuldhed. Burkaen bliver – med den iranske chador som indlysende pendant – en konstruktiv foranstaltning, der sikrer, at andre ikke ender i samme ukontrollable sindstilstand som Latif over en hårtot. Og Iran slipper tilmed af med et par immigranter, uden at nogen lider fysisk overlast.

Det er to diametralt modsatte sort/hvide læsninger, der tager afsæt i samme filmiske tekst. Den kontekstuelle biografiske information vil for nogle seere være udslagsgivende; havde der stået Farmanara på klaptræet, ville man måske læse filmen helt anderledes. Andre seere vil på forhånd være farvet af deres eget ideologiske ståsted og få det ud af filmen, de selv finder relevant.

Man kunne finde lignende eksempler i de fleste iranske film. Og sådan skal det være. Min pointe er, at det kan være en god øvelse at spotte og medtænke begge yderpunkter. Ikke mindst inden man begynder at skose censurkomitéerne for deres arbitraritet og mangel på dømmekraft!

**Makhmalbaf – never say never.** Nogen vil måske indvende, at man ikke kan lære en gammel hund nye kunster. Majidi ville næppe nogensinde kunne komme med interview-udsagn som Farmanaras – eller omvendt. Deres ideologiske positioner synes uforsonlige.

Det er bare ikke altid noget gangbart argument. Ebrahim Hatami-Kias tidligere omtalte skred fra krigspropaganda til dialektisk samfundskritik er ikke enestående i iransk film. Og det måske allermest dramatiske hamskifte tilhører en af nationens helt uomgængelige figurer: Den også internationalt berømte Mohsen Makhmalbaf.



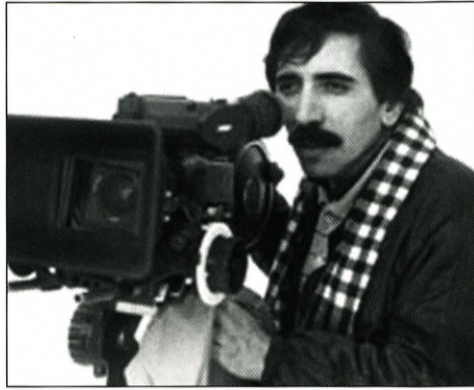
Herhjemme er Makhmalbaf mest kendt for sin stærkt anti-fundamentalistiske film fra 2001, *Rejsen til Kandahar* (*Safar-e Ghandehar*), der blev voldsomt hypet i forbindelse med de allieredes invasion af Afghanistan senere samme år. Makhmalbaf er dog ihærdig kritiker af andre end Taleban. Han afskyr autoriteter af snart sagt enhver slags – fra Den islamiske Revolutions helte over FN og USA til landsbyernes koranskoler. Han blander sig med stor iver i den folkelige debat – med film, bøger, essays, læserbreve og kontroversielle udtalelser.

Set i det lys er det måske ikke så overraskende, at Mohsen Makhmalbaf i dag laver film uden finansiel støtte fra statslige institutioner, ligesom han i nogle år har drevet sin egen filmskole for familie og venner. Han har skabt sit eget fællesskab og lyner af mistro over for enhver, der ønsker at få folk til at tale med én tunge.

“Idioti,” siger han i en nylig dokumentarfilm med henvisning til den iranske filmensur. “Stalinister,” kalder han i et interview de i dag illegale mujahedin grupper, han tidligere har været i forbindelse med. Han har i det hele taget kun hån til overs for de fleste politiske og religiøse grupperinger. (7)

Men faktisk begyndte Makhmalbaf sin karriere på den modsatte side af hegnet – som nidkær ideologisk regelrytter. Han blev af sin stærkt troende bedstemor opdraget til, at film og radio var syndigt. Stedfaderen lærte ham under shahens diktatur om frelserskikkelsen ayatollah Khomeini, der ifølge Makhmalbafs eget udsagn forblev hans forbillede i mange år.

Makhmalbaf blev som ung militant aktivist tortureret i shahens fængsel. Da 1979-revolutionen kom kort efter hans løsladelse, var han som overbevist islamist pludselig en del af det gode selskab, og var



Mohsen Makhmalbaf

blandt andet med til at udpege ministerkandidater til den første islamiske regering. Lad os gøre et kort ophold i Makhmalbafs livshistorie og dvæle ved stemningen i den kulturelle sfære på dette tidspunkt.

**Brandbomber og god smag.** Det efterhånden navnkundige kulturministerium *Ershad* er i mangt og meget et ægte barn af revolutionen. Det dannedes ganske vist først i 1982, men blev fra starten hovedkraft i en mere generel bestræbelse på at dirigere islamiske moralprincipper ind i en ny form for kunst.

Det kan være fristende at fordømme nutidens stærke statsstyring af den iranske filmindustri med henvisning til begreber som ytringsfrihed, pluralisme og frie markeds kræfter. Men det er værd at holde sig for øje, at den generation, der anførte revolutionen og efterfølgende lagde den kulturpolitiske kurs, også havde de iranske Hollywood-efterligninger fra 60'erne og 70'erne i frisk erindring: Film præget af tju-bang, dramaturgisk diletantisme, lemfældig vold, syndfloder af sprut og ho-be af nøgne kvindekroppe. Tendenser, som shahens liberale administratorer uofficielt havde tolereret – når blot det ikke

udartede til en direkte kritik af regimet.

Hvad enten instruktørerne af disse middelmådige film så gik mest efter de let tjente penge eller faktisk tilstræbte at kritisere samfundets eskalerende vestliggørelse (begge intentioner kan let læses ind i filmene), blev filmmediet op gennem 60'erne og 70'erne i stadig højere grad gjort til symbol på det moralske forfald, som shahen blev anklaget for at have påtvunget den fortrinsvis muslimske befolkning.

Neologismen *gharbzadegi* - dvs. 'Vestramthed' eller på engelsk 'Westoxication' - blev et yndet slagord blandt såvel revolutionære som nationalistisk sindede intellektuelle i årtierne op til revolutionen. Et mindretal af forhærdede traditionalister anså ligefrem filmmediet for at være en gigantisk giftsprøjte fra Vesten, der pumpe sex og vold ind i de forsvarsløse iranske sind. Ildfulde metaforer som 'sove-middel', 'dræbersygdom' og 'dydens smeltedigel' prægede kulturdebatten, og selveste Khomeini forbandt fra sit eksil filmmediet med 'indsprøjtning' af prostitution, korruption og politisk afhængighed (Naficy, s. 26ff).

Så man satte forsvarsmilitser ind. I den ophedede atmosfære i perioden 1977-79 blev hundredevis af biografer ødelagt eller stukket i brand af militante aktivister. I byen Abadan omkom over 300 biografgængere i Rex-biografens flammehav.

Mohsen Makhmalbaf slår i interview-filmen *Friendly Persuasion* (2000) bramfrit til lyd for, at ildspåttelserne skal ses i begge perspektiver på én gang. Jo, der var tale om en primitiv jagt på fjendebilleder. Men hærværket havde også en form for æstetisk logik: Det var slet og ret et angreb på den dårlige kunst, og som sådan et udtryk for, at befolkningen dog havde nogen smag.

**Fra bunden.** Det kan virke underligt, særligt med nutidens udbredte opfattelse af *Ershad* som en repressiv institution, at det skulle være nødvendigt med en central instans for at sparke filmkunsten i gang, da man nu fik lejlighed til at starte fra år 0. Men sådan var situationen i de tidlige 1980'ere. Det altoverskyggende problem for den post-revolutionære filmkunst var, paradoksalt nok, at der ikke fandtes nogen ny, officiel linje.

Man havde ganske vist hurtigt fået skrælet 90 procent af de cirka 2.000 hjemlige og udenlandske film i iransk biografdistribution fra. De var så godt som alle lavet før revolutionen, og blev forment yderligere visning efter en 'ideologisk' kontrol-screening. Men et egentligt regelsæt forelå ikke, og der var endnu ingen central instans til at sikre, at kontrol-lanternens argumenter nu også var konsistente - eller bare holdt vand.

Revolutionsånden havde heller ikke givet produktionsmiljøet den øjeblikkelige saltvandsindsprøjtning, mange havde håbet på. Lettelsen over shah-regimets fald var blevet afløst af usikkerhed og uproduktiv selvcensur. Mange frygtede, at de få ultra-konservative, der endnu anså filmmediet for at være ideologisk besmittet, skulle komme til det kulturpolitiske fad. Filmproduktionen dalede til betænkeligt nær de nul, og efter præstestyrets konsolidering rejste mange instruktører til udlandet for at prøve lykken.

Filmhistorikeren Hamid Naficy er en af de få, der slår til lyd for, at det i vid udstrækning var tilfældigheder, der forhindrede situationen i at udvikle sig til et kunstnerisk slikke-lege-land. De ideologiske rammer var ingen hindring, siger han; islamiseringen af filmkunsten var på ingen måde en brolagt vej (Naficy, s. 34).

Men i en atmosfære, der var tung af po-

litisk magtkampe og usikkerhed om fremtiden, var der ingen instruktører, der for alvor turde afprøve de manglende retningslinjer.

**Filmmediet tages til nåde.** Også Mohsen Makhmalbaf, der først et par år efter revolutionen begyndte sin karriere i filmbranchen, var ramt af tvivlrådighed og desillusion. Allerede få måneder efter Den islamiske Republiks grundlæggelse, fortæller han, oplevede han det samme magtbegær og den samme ensretning blandt de nye magthavere, som han havde set under shahen og blandt mujahedin-grupper i fængslet – tilmed med de samme brutale midler. Revolutionen var begyndt at æde sine egne børn:

“Fascismen holdt sit indtog. Og jeg besluttede allerede dengang, at om vi så skal gennemgå 30 revolutioner mere - jeg tror, jeg er blevet berømt for at have sagt dette - så vil intet ændre sig, før vores kultur gennemgår en radikal forandring.” (cit. Dabashi, s. 179)

I første omgang var det kun en politisk demoralisering, der ramte Mohsen Makhmalbaf, som dengang var i starten af tyverne. Han talte stadig religionens sag og gav sig snart i kast med at skrive opbyggelige moralske fortællinger – suppleret af bandbiller i avisspalterne. Det var den dynamiske kobling af islam og kunsten, der ikke var synlig nok, mente han i 1981:

“Der er generelt blevet forsket meget lidt i islamisk kunst. Nogle af årsagerne er indlysende: den [islamiske] boykot af skulptur og musik, og antipati mod malerkunsten.” (8)

Efterhånden tog han sågar springet til det forkætrede filmmedie, og igen var Makhmalbaf på forkant. Khomeini skulle sidenhen sige de berømte ord:

“Vi er ikke imod film, radio eller tv ... Filmen er en moderne opfindelse, der burde anvendes til at opdrage befolkningen, men som I ved, blev den i stedet brugt til at korrumpere vores ungdom. Det er dette misbrug af filmmediet, vi er modstandere af, et misbrug, der blev forårsaget af vores magthaveres forræderiske politik.” (9).

Man skal nok have tilhørt 70'ernes iranske intelligentsia for at forstå det fulde omfang af den æstetiske udluftning i filmsektoren, Khomeini blev foregangsmand for. I 1980 vakte han stor opmærksomhed ved at bandlyse Massoud Kimiais småfrivole, men glimrende hævndrama *Gheisar* (1969) og en række andre 'dekadente' film, som den brede befolkning stadig dyrkede med stor fornøjelse. Et af ayatollahens erklærede mål var netop at komme den sensationalistiske og platte 'farsi-film' til livs; at fokusere på mere realistiske og opbyggelige film. Altså historier med moraler, der var kompatible med islamisk tænkning. Alvorlige film.

Makhmalbaf var naturligvis lykkelig og lavede i hastig rækkefølge tre religiøse parabler, som han i dag betragter som lige så uforståelige som jammerlige. Først derefter lærte han sig filmhåndværket ordentligt – og skiftede spor. (10)

Ayatollah Khomeini fremhævede da også fornuftigt nok en af de få filmperler fra shahens tid, Dariush Mehrjuis *The Cow* (*Gav*, 1969), da han skulle komme med et eksempel til efterfølgelse. *The Cow* er en virkelighedsnær fabel om en forarmet landsby, der skjuler dødsfaldet af deres eneste ko for dyrets ejermand. Filmen havde været forbudt af shahen i nogle år, men den havde dét, som den nye filmkunst skulle repræsentere: En moralsk og socialt engageret form for lyrisk realisme. Den havde ganske vist et twist af dob-



Ghaisar

beltydig mystik, men den kunne til gengæld uden problemer tages til indtægt for en kritik af shahens fejlslagne landbrugspolitik – og uden at ægge til sex, vold eller misbrug af anden art.

**De nye institutioner.** I 1982 betroede regeringen som sagt Ministeriet for Kultur og Islamisk Retledning eller *Ershad* at håndhæve et sæt regulativer, der skulle beskytte landets islamiske interesser. Regulativerne er med marginale ændringer gældende den dag i dag.

Det blev blandt andet fastslået, at der

ikke skulle udstedes visningstilladelse til film, der stillede spørgsmål ved Guds autoritet eller love, ved de religiøse imamers ledelse, eller ved Khomeinis rolle som bekæmper af verdensimperialismen. Budskaber vedrørende udenlandsk indflydelse (kulturel, økonomisk eller politisk) skulle stemme overens med statens uafhængigheds politik, ligesom kriminalitet, vold og utugt blev forbudt. Disse og en række mere specifikke krav udgjorde rammerne for den 'islamiske films' fremvækst (Kéy, s. 272f og Naficy, s. 36f).

Det var særligt dannelsen af Farabi Cinema Foundation i 1983, der udgjorde et kvantespring for den nationale filmindustri. Skønt den oprindeligt var skabt som en privat *non-profit*-institution, kom Farabi til at stå centralt i den statslige gennemregulering af filmsektoren. Takket være grundlæggernes eksplicitte engagement i skabelsen af en 'islamisk' filmkunst blev Farabi støttet ihærdigt af *Ershad*.

Det overordnede officielle mål var tofoldigt, nemlig at skabe 'en national og demokratisk filmkunst' og begrænse filmimporten til de værker, man betragtede som 'lødige' (Aufderheide, s. 33).

Farabi blev betroet den ansvarsfulde opgave at begrænse og kontrollere al import af film. Og skønt det – måske lidt overraskende for os i dag – ikke betød et totalt stop for vestlige eller amerikanske film, så skabte det rum for en økonomisk bæredygtig udvidelse af den nationale produktion. Man beskyttede markedet, sideløbende med at man udøvede ideologisk censur (Dabashi, s. 131).

I revolutionens ånd blev sektoren demokratiseret, forstået på den måde, at man målrettet søgte at 'af-elitisere' filmkunsten. Kunne man som glad amatør blot argumentere opbyggeligt for et filmprojekt, var der både opmuntring og pro-

duktionsstøtte at hente. Statslige ressourcer tilflød såvel private producenter som offentlige institutioner. En af shah-tidens institutioner, det navnkundige Center for Intellectuel Udvikling af Børn og Unge (*Kanun-e Parvarsh-e Fekri Kudakan va Nojavanan*), hvis filmafdeling under Abbas Kiarostamis ledelse havde blomstret siden 1969, fik sågar lov at overleve, og gør det stadig. Blandt de mere konservative, halvautonome organisationer, der gik aktivt ind i filmproduktionen, finder man De Arveløses Fond (*Bonyad Mostazafin*) og Den Islamiske Propagandaorganisations Kunstcenter (*Hozieh Honari Sazman Tabligath Eslami*).

En af årsagerne til, at den iranske regering valgte at satse hårdt på filmen, var den udbredte analfabetisme. Men det har sandsynligvis også været et vigtigt argument, at filmmediet er lettere at indholdskontrollere end så mange andre, hvor produktionstiden og ressourcebehovene er lave, og hvor distribution og reception foregår uden for synsvidde.

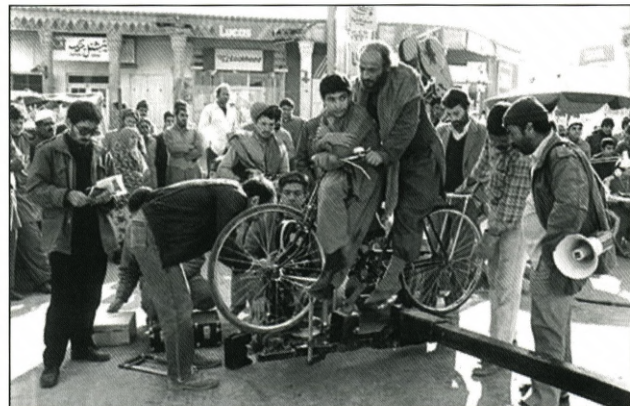
De første par år kanaliseredes meget af statsstøtten direkte ud på græsrodsniveau, og også Farabi gik aktivt ind i produktionen. Resultatet udeblev ikke: I perioden 1983-85 steg antallet af iranske spillefilm fra 11 til 56 om året. Den generelt pauvre filmkvalitet gjorde dog, at man derefter valgte at koncentrere sig om at producere færre og bedre film. Antallet har stabiliseret sig og siden ligget på mellem 40 og 66 film om året. (11).

De styringsmæssige tiltag, der gradvist hjalp til at højne standarden, rakte fra fordelagtige skatteforhold for udvalgte brancher og producenter til distributions- og reklamemæssig begunstiggelse af de film, der vurderedes til at være af særlig høj kvalitet. Man tilskyndede også filmmagere, der var søgt i eksil, til at komme hjem

til Iran og genoptage filmproduktionen. Dariush Mehrjui var en af dem, der tog imod tilbuddet (Naficy, s. 48ff).

**Dynamisk trekløver.** At den seriøse filmkunst – og ikke kun propagandafilmen – faktisk fik bedre vilkår med rekonstruktionen kan i høj grad tilskrives et trekløver på den politiske fløj, som samfundsforskeren og kulturhistorikeren Sussan Siavoshi betegner 'den moderne venstrefløj' eller 'de liberale'. Trekløvet bestod af Farabis leder Mohammad Beheshti, premierminister Mir Hussein Musavi samt kulturminister (og senere præsident) Mohammad Khatami. De slog alle til lyd for en progressiv filmpolitik funderet på pluralisme og en relativt stor åbenhed. De parlamenterede for, at såvel underholdningsfilm som samfundskritiske film kunne være både legitime og formålstjenlige.

Det er værd at understrege, at skønt ko-deordet 'islamisk film' ikke har stået centralt i deres offentlige udtalelser, så har ingen af de tre profileret sig som islam-skeptikere eller modstandere af præstestyret som sådan. Beheshti og Musavi havde begge inden revolutionen været tilknyttet

Fra optagelsen af *Cyklisten*

produktionsselskabet Ayat Film, der var funderet på Ali Shariatis islamisk-revolutionære ideologi; det var primært, fordi de havde dette afsæt, at de så hurtigt opnåede offentlige topposter. Kulturminister Khatami er selv en estimeret og højtrangerende teolog, og det er højst tvivlsomt, om han uden denne baggrund havde kunnet tillade en række kontroversielle film at komme frem fra forbuds-arkiverne, som han gjorde det i 80'erne (Siavoshi, s. 509ff).

Hvad angår brugen af levende billeder, så var de religiøse magthavere altså ingeniørlunde rene 'fundamentalister'. Skønt en del ultrakonservative betragtede alle former for levende billeder med mistænksomhed – nogle gør det endnu – så har de toneangivende kræfter snarere været idealistiske realister. Hvad der måtte have eksisteret af teknologi-angst, er i vid udstrækning afløst af synkretisme og pragmatisme.

De klerikale moderaters tilstedeværelse er central for en nuanceret forståelse af den komplekse kulturkamp, der har udspundet sig i den politiske sfære siden revolutionen. Det er ikke en kamp for eller imod islam (skønt både modstandere og tilhængere selvsagt findes). En kamp om betingelserne for ytringsfrihed og kunstnerisk autonomi under islamiske rammer vil være en mere dækkende beskrivelse.

Det karakteristiske ved det nuværende sæt retningslinjer er netop deres religiøse overbygning, der ifølge blandt andre organisationen Middle East Watch har det med at karambolere med de internationale menneskerettigheder. Skismaet er indlysende allerede i Den islamiske Republiks forfatning (artikel 24), hvor det hedder:

“Der er ytringsfrihed i forlagsbranchen og i pressen undtagen i tilfælde, hvor det er skadeligt for islams fundamentale prin-

cipper eller for befolkningens rettigheder.”

Vurderingen er ikke gjort ved et opslag alene, sådan som det demonstreres af den mangeårige strid mellem Irans øverste åndelige leder, Khamenei, og Khomeinis oprindelige kronprins, Hossein Ali Montazeri. Sidstnævnte havde indtil januar 2003 siddet i fem års husarrest på grund af sin kritik af det siddende regime, som han beskylder for at opføre sig i modstrid med islamiske grundprincipper. Både Montazeri og Khamenei er ayatollaher, altså teologisk lærde på højeste niveau.

**Censurens bøjelighed.** Der foregår altså en løbende forhandling om, hvad de islamiske grundprincipper består i, og hvordan de bør håndhæves. Og i kultursektoren påvirker de dominerende kriterier for godt og skidt, hvordan man vurderer repræsentationer af helt konkrete, virkelighedsnære ting. Hvornår kan en fremstilling eksempelvis siges at 'tilskynde til' misbrug eller lignende – i stedet for blot at skildre tingene som sørgelige sociale fænomener? Hvor ligger den præcise grænse for 'islamisk dydighed' når det kommer til for eksempel håndtering af slør? Hvornår skildres udenlandsk kultur, politik eller økonomi på en 'misvisende' måde?

Det er næppe helt let at navigere sikkert rundt i en filmsektor, der er så indsyttet i fortolkningsmæssigheder, særligt hvis man som filmmager har noget på hjerte. Men der er dog visse uskrevne regler, som man kan vende til egen fordel.

Landsbyfilmene har eksempelvis visse fortrin.

En årsag er, at beklædningskodekserne håndhæves forskelligt på landet og i byen. Det er alment accepteret, at landbokvinder klæder sig mere praktisk og uformelt,

og denne realitetssans genfindes til en vis grænse også på censur niveau. Samtidig er det mere normalt, at landbokvinder bærer deres udendørsbeklædning indendøre (Farahmand, s. 99).

Det skal understreges, at det iranske publikum for længst har vænnet sig til den filmiske konvention, at man selv i opvarmede lejligheder og i familiens skød går rundt fuldt påklædt, så derfor er det primært ud fra en realisme-æstetisk betragtning, at der med dette argument kan være mening i at sigte efter den landlige idyl. Eller, naturligvis, med henblik på et udenlandsk publikum, der ikke er tilvænnet på samme måde som det iranske.

En anden ting er, at landsbyfilmene glider lettere gennem systemet, fordi deres konflikter ofte fremstår som mindre realpolitiske; deres kritiske potentiale bliver lettere at overse, jo længere man bevæger sig væk fra det urbane rum.

Flere mener tilmed, at der er et udtalt element af etnisk forskelsbehandling på spil, når instruktører for lov til at skildre de usle levevilkår for eksempelvis afghanere og kurdere. Filmkritikeren, forfatteren og instruktøren Iraj Karimi siger således om de iranske filmmagere:

“De er kommet til den konklusion, at de, når det drejer sig om afghanere, kan vise ekstrem fattigdom, og eksotiske varianter heraf, uden indblanding fra Irans censurmyndigheder. Eftersom de er afghanere, er de ’fremmede’. Der findes værre udgaver af fattigdom blandt iranerne. Men det vil de (censorerne) ikke vise.”

Karimis teori bekræftes blandt andet af den måde, den tidligere så system vellidte Mohsen Makhmalbaf har måttet søge ud i randområderne på. De lettere repræsentationsvilkår, når det gælder ’ikke-iranske’ forhold, har gjort det muligt – i hvert fald i nogle tilfælde – at skildre så forskellige

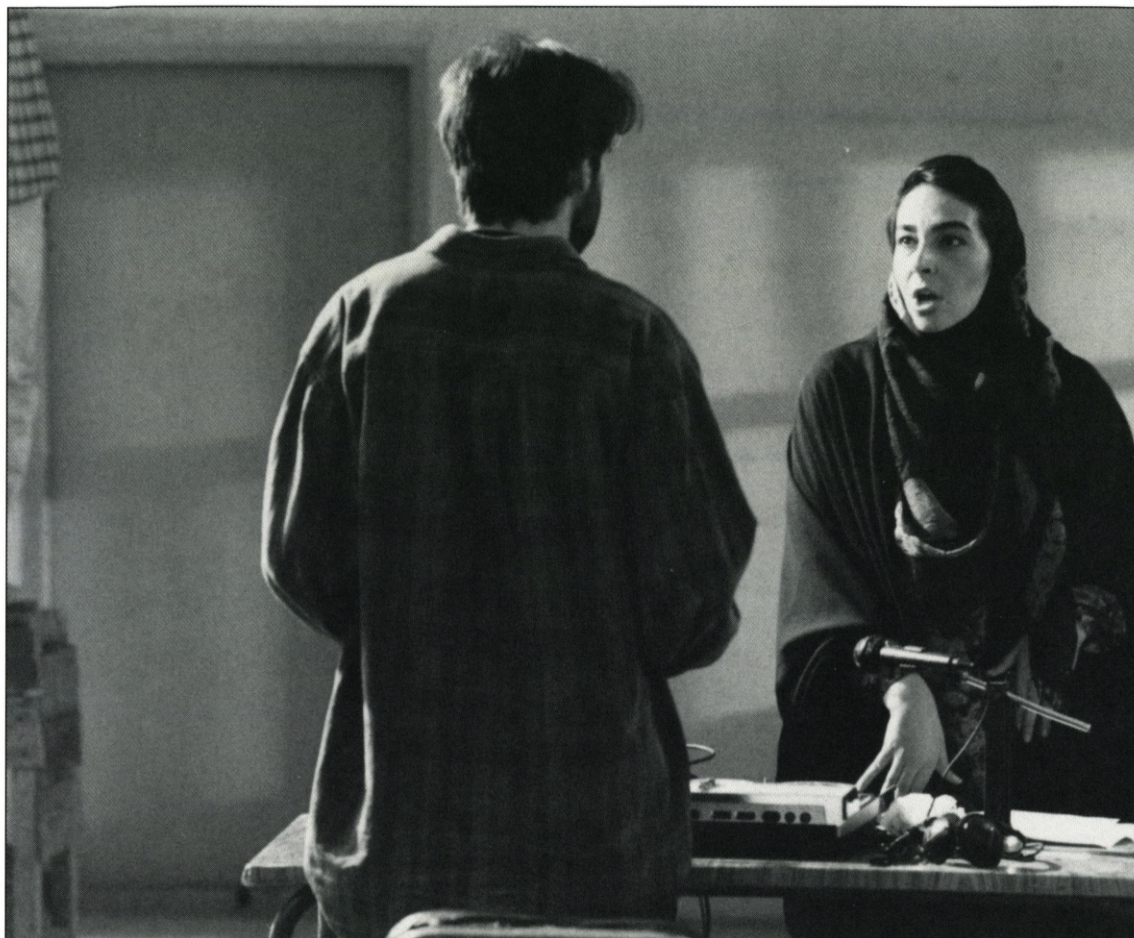
sociale tabu-fænomener som indoktrinering, stofmisbrug, korrupsion og utroskab. Makhmalbaf har været hele raden rundt.

Da han i *Cyklisten* (*Baisikel-ran*, 1987) skulle skildre politikernes og kapitalisternes udnyttelse af en fattig afghaner, som var havnet i centrum af et medicirkus, henlagde han historien til et uspecificeret land “tæt ved Afghanistan”. Og i *A Time to Love* (*Nobat-e Asheqi*, 1990) lod instruktøren, vel vidende at emnet var kontroversielt i Iran, filmen udspille sig i Istanbul og med tyrkiske skuespillere. Den handler om en kvindes udenoms-ægteskabelige affære og slap helskindet frem til Fajr-visning, hvorefter helvede brød løs i parlamentet og den konservative presse. Filmen har endnu ikke haft regulær premiere i Iran.

Samme skæbne var sandsynligvis overgået *The Silence* (*Sokout*, 1999), hvori en karakter af hunkøn danser uden slør, havde Makhmalbaf ikke valgt at optage den i Tadjikistan. Til trods for at figuren var en mindreårig pige, vakte scenen stort postyr. Scenen fik dog slutteligt lov at forblive i filmen (Kéy, s. 131 og Sadr, s. 383f og 443).

De iranske instruktører er således havnet i den komplekse situation, at visse tabuer godt kan brydes med censurens accept, hvis blot de forskydes til barneuniverset eller til en ikke-iransk eller uspecificeret location. Idéen om en essentialiseret iransk nationalidentitet, eller med kulturteoretikeren Benedict Andersons ord et ’forestillet fællesskab’, gør det ytringsmæssige råderum større, når det ikke er (ærlige)iranske figurer, der skildres, men i stedet udenlandske eller ’perifere’.

Det er således logisk, at landsbyfilm omhandlende etniske minoriteter er i en særligt privilegeret position. Og på den måde kan de uskrevne censurregler – iro-



*Unfinished Song*

nisk nok i skøn samklang med vestlige forestillinger om et uspoleret, landligt Iran – være medvirkende årsag til, at filmfestivaler som dem i Cannes, Venedig og Locarno uddarter til 'filmudgaver af *National Geographic*', sådan som filmhistorikeren Hamid Dabashi opfatter dem (Dabashi, s. 259).

**Set indefra.** Censurens reelle rolle og institutionalisering fremkalder ofte stor forvirring i baggrundsanalyser af iransk film. Usikkerheden er forståelig. Vurderingerne foretages af små udvalg af administratører, som er håndplukket på grund af deres

faglige eller ideologiske generalieblad, men som også hver især skal kunne stå til regnskab for deres overordnede. På papiret skal et filmprojekt igennem fem kontrollerede: (1) manuskriptgodkendelse; (2) blåstempling af alle teknikere og medvirkende på produktionen; (3) overvågning af selve produktionen, herunder godkendelse af locations; (4) kontrol af lydbearbejdning og montage; (5) endelig screening med henblik på udstedelse af visningstilladelse (Kéy, s. 265ff).

Men som instruktøren Maziar Miri forklarer, har de konkrete instanser tendens til at skifte sammensætning, og desuden



rummer mange af kontrolledene i filmsektoren en uekspliciteret sammenblanding af politisk, religiøs og økonomisk styring:

“Når en film bliver censureret, kommer den for en komité, der er sammensat af medlemmer af Parlamentet. De ser filmen og afgør dens videre skæbne. Som regel er der to komitéer i *Ershad*.

Den første komité studerer manuskriptet. De siger ikke, at de vil udøve censur, men at de vil give manuskriptet karakter; at det kun er en økonomisk, en finansiel fase.

Den anden komité ser filmen. I denne komité sidder forskellige typer personer. Jeg ved eksempelvis, at for tre-fire år siden var to eller tre af dem instruktører. Men disse mennesker har alle et nært forhold til Staten. De er Irans ’regime venlige’ instruktører. Man kan sige, at de udgør Irans ’officielle’ filmskabere. Jeg tror, at hele den anden komité i dag udgøres af religiøse eller folk, der foregiver at være religiøse.”

Maziar Miris opfattelse af censuren som over-islamiseret og kunstnerisk destruktiv deles af størsteparten af de filmkunstnere i Iran, jeg har haft lejlighed til at tale med, og den bekræftes i alt væsentligt af Hormuz Kéy, der har skrevet den hidtil mest detaljerede afhandling om produktionsvilkårene i Iran.

Et relevant korrektiv leveres dog af Hamid Naficy, en af de få vestligt bosatte iranere, der ligefrem roser det islamiske regime for dets lærevillighed og fleksibilitet på det kulturpolitiske område:

“Den postrevolutionære film er hverken monolitisk eller unison, selv om staten indtil videre også har kontrolleret den private sektor. Filmproduktionen kan ikke betragtes som værende gennemtvunget af et ’hensynsløst sammenspist’ ideologisk

apparat kontrolleret af staten; tværtimod er den resultatet af et betragteligt ideologisk forhandlingsarbejde.” (Naficy, s. 57).

**Humanismens kraft.** Naturligvis skal forhandlingsviljen i systemet med i det samlede regnskab. Det vil bare være naivt at tro, at den er ensbetydende med fred og fordragelighed.

Ikke engang politikerne i førortalte moderate trekløver forlod deres poster ved naturlig afgang. I 1992 mistede Khatami efter mere end ti år sin ministerpost som følge af en ideologisk højredrejning i de kulturministerielle rækker. I 1995 måtte Beheshti gå af som leder for Farabi, der også er blevet ramt af mærkbare nedskæringer. Politisk og censurmæssigt er der dog tale om en gradbøjning snarere end et radikalt skifte.

I 2001 måtte Khatamis efterfølger som kulturminister, den politisk lidt mere midtsøgende Seyyed Attaolah Mohajerani, forlade sin post. Den ikke-gejstlige Mohajerani havde allerede da været under pres fra de konservative i årevis. Blandt andet havde han i 1999 været mål for en to dage lang, radiotransmitteret interpellation i parlamentet, hvor han med held forsvarede sig mod beskyldninger om blandt andet at have været ansvarlig for spredning af litteratur og film til fremme af fordærv, hor, prostitution, for tætte bånd til USA, samt propaganda for adskillelsen af stat og religion. Men to år senere blev det politiske pres altså for stort (Sadr, s. 486 og Elling, s. 15ff).

Som det turde fremgå, er både *Ershad* og Farabi, akkurat som i deres mest liberale periode i de tidlige 90’ere, stadig underlagt teokratiets politisk-religiøse tandem. Det er en tandem, der sjældent kører gnidningsløst i takt. Indblanding kan ske på mange statslige og institutionelle ni-

veauer og fra et utal af pressionsgrupper.

I skrivende stund (marts 2004) hedder den ansvarlige minister for kultur og islamisk retledning Ahmad Masjed Jamei. Hvorvidt han primært er præstestyrets eller filmkunstens mand, må tiden vise.

Måske kommer det sig ikke så nøje. Filmkunsten skal nok klare sig, og ifølge Mohsen Makhmalbaf er det under alle

omstændigheder systemet, ikke ansigterne, der skal laves om på:

“Hver gang der sker en bureaukratisk omvæltning, kommer et helt nyt hold teknokrater til. Til at begynde med skaber de en masse problemer. Men efter et par år bliver det bedre. De begynder at elske film. For gode film gør folk mere menneskelige.”

## Noter

1. De omtalte film er *The Zayandeh-rud Nights (Shabha-ye Zayandeh-rud)* og *A Time to Love (Nobat-e Asheqi)*, begge fra 1990.
2. Interview ved artiklens forfatter, februar 2003. Artiklens senere Farmanara-citater stammer også herfra. Citaterne af Maziar Miri og Iraj Karimi kommer ligeledes fra egne interviews (se litteraturlisten).
3. I Teheran findes 70 af Irans i alt cirka 300 filmklærreder. Denne og de statistiske oplysninger om omsætning skylder jeg Mohammed Atebbai fra distributionselskabet Iranian Independents i Teheran.
4. Cit. *Cahiers du cinéma* #461, s. 36.
5. Cit. *Sight & Sound*, april 2000.
6. Som Human Rights Watch-rapporten *Guardians of Thought. Limits on Freedom of Expression in Iran* forklarer (s. 34): "Trykte meningstilkendegivelser eller reportager, der overskrider de snævre rammer for acceptable ytringer, kan føre til represalier i form af for eksempel uefterforskede overfald fra militsgrupper, midlertidig lukning eller nedlæggelse af forlagsfaciliteter, samt forfølgelse og fængsling af de ansvarlige." Rapporten er tendentiøs, i den forstand at den fokuserer ensidigt på ytringsfrihedens *begrænsninger*, men alle de nævnte represalier er fyldigt dokumenteret.
7. Makhmalbaf-citaterne er fra henholdsvis Jamsheed Akramis dokumentarfilm *Friendly Persuasion* (2001) og fra Hamid Dabashis interview med Makhmalbaf (Dabashi, s. 178)
8. I avisen *Ettela'at Haftegi* nr. 2.080, marts 1981. Oversat af og citeret efter Sadr, s. 324, dennes parentes.
9. Khomeini, Ruhollah (1981). *Islam and Revolution: Writings and Declarations of Imam Khomeini*. Berkeley, Mizan Press. Citeret efter Naficy, s. 29, min parentes.
10. Dabashi, s. 181-86. Makhmalbafs tre tidlige film var *Nasuh's Repentance (Tobeh-ye Nasuh)*, 1982), *Two Sightless Eyes (Do Chasm-e Bi-Su)*, 1983) og *Seeking Refuge/Fleeing From Evil to God (Este'azeh)*, 1983).
11. Denne statistik går til og med 1999. Kilde: *Film International* #26-27, vol. 7, no. 2-3, efterår 1999-vinter 2000, s. 6. Til sammenligning var den årlige produktion i 1976 på 56 film.

## Litteratur og interviews

- Akrami, Jamsheed (1987): "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970s". In: John Downing (red.): *Film and Politics in the Third World*. New York: Autonomedia, s. 131-44.
- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- Aufderheide, Pat (1991): "Real life is more important than cinema". *Cineaste* #31, sommer 1991, s. 31-33.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The location of culture*. Routledge, London/New York: Routledge.
- Chehabi, H.E. (1990): *Iranian Politics and Religious Modernism. The Liberation Movement of Iran under the Shah and Khomeini*. London: I.B. Tauris.
- Cheshire, Godfrey (2000): "How to read Kiarostami". *Cineaste* #25, no. 4, efterår 2000, s. 8 15.
- Dabashi, Hamid (2001): *Close Up. Iranian Cinema: Past, Present and Future*. London/New York: Verso.
- Devictor, Agnès (2002): "Classic Tools, Original Goals: Cinema and Public Policy in the Islamic Republic of Iran (1979-97)". In: Tapper (red.), s. 66-76.
- Elling, Rasmus Chr. (2000). "Javv – et casestudy i den iranske presse." Upubliceret forskningspapir, Carsten Niebuhr Institutet for Nærorientalske Studier, Københavns Universitet.
- Farahmand, Azadeh (2002): "Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema". In: Tapper (red.), s. 86-108.
- Farmanara, Bahman: Interview ved artiklens forfatter, februar 2003.
- Fischer, Michael M.J. (1980): *Iran. From Religious Dispute to Revolution*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Haghighat, Mamad (1999): *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*. Paris: BPI Centre Georges Pompidou.
- Haghighi, Ali Reza (2002): "Politics and Cinema in Post-revolutionary Iran: An Uneasy Relationship". In: Tapper (red.), s. 109-116.
- Irving Jensen, Michael (red.) (1999): *Semiramis #6: Det islamiske Iran – et kalejdoskopisk blik*. Orientalisk Forum og Odense Universitetsforlag.

- Jones, Jonathan (2000): "Children of the Revolution". *The Guardian*, 14.07.2000.
- Karimi, Iraj: Interview ved artiklens forfatter, november 2001.
- Kéy, Hormuz (1999): *Le cinéma iranien. L'image d'une société en bouillonnement*. Paris: Éditions Karthala.
- Makhmalbaf, Mohsen (2001): *En Afghanistan, les bouddhas n'ont pas été détruits, ils se sont écroulés de honte*. Paris: Mille et une nuits.
- Middle East Watch (1993). *Guardians of Thought. Limits on Freedom of Expression in Iran*. New York: Human Rights Watch.
- Mir-Hosseini, Ziba (2002). "Negotiating the Politics of Gender in Iran. An Ethnography of a Documentary". In: Tapper (red.), s. 167-99.
- Miri, Maziar: Interview ved artiklens forfatter, november 2001.
- Naficy, Hamid (2002): "Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update". In: Tapper (red.), s. 26-65.
- Rosenbaum, Jonathan (2000): "Short and Sweet. Kiarostami's experimental origins". *Film Comment*, juli-august 2000, s. 27.
- Sadr, Hamid Reza (2002): *Against the Wind: Politics of Iranian Cinema*. Teheran: Zarrin Publishing.
- Siavoshi, Sussan (1997): "Cultural Policies and the Islamic Republic: Cinema and Book Publication". *International Journal of Middle East Studies* #29, s. 509-530.
- Tapper, Richard (red.) (2002): *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*. London/New York: I.B. Tauris Publishers.
- Wright, Robin (2001): *The Last Great Revolution*. New York: Knopf.