

leszek, ha Paolót játszod, Helen Keller leszek, bárki is alakítsa Annie Sullivant: egyetlen elvárás sem lehet túlzottan helytelen, egyetlen szerep sem lehet túl abszurd. Kiszolgáltatva azoknak, akiket csak megvetni tudunk, olyan szerepeket játszunk, amelyek megbuknak, mielőtt elkezdenénk az alakítást, és minden egyes kudarc új kétségbeesésbe taszít, hiszen sürgősen meg kell jósolnunk és végre kell hajtanunk a soron következő kívánságot.

Ez az a jelenség, amit néha „az éntől való elidegenedésnek” neveznek. Előrehaladott állapotában már nem vesszük fel a telefont, mert lehet, hogy valaki akar tőlünk valamit. Ebben a játékban elképzelhetetlen, hogy anélkül mondjunk *nemet*, hogy belefulladás az önvádba. Minden találkozás túl sokat követel tőlünk, tépi az idegeinket, leszívja az akaratomkat, az apróságok rémségnek tűnnek: egy megválaszolatlan levél olyan mértéktelen büntudatot okoz, hogy végül lehetetlen lesz megválaszolni. Megfelelő súlyt helyezni a megválaszolatlan levelekre, megszabadulni mások elvárásaitól, visszaadni magunkat önmagunknak – ebben áll az önbecsülés hatalmas, rendkívüli ereje. Nélküle végül beesik az utolsó csepp a pohárba; az ember elszalad, hogy magára találjon – és senkit nem talál otthon.

PÉTI MIKLÓS FORDÍTÁSA

Monsefi Mona

A kamera költészete

KÉPI ÉS KÖLTŐI TECHNIKA FORUG FARROXZÂD* A HÁZ FEKETE CÍMŰ DOKUMENTUMFILMJÉBEN

Bevezetés

A huszadik században a perzsa hagyományból érkező modernista költők között az egyik legnagyobb hatású Forug Farroxzâd (1934–1967) volt. A huszadik század közepének Iránjában a modern költészet párhuzamosan alakult egyéb modern művészeti ágakkal, például a korai újhullámos filmmel. Költői alkotásai mellett Farroxzâd a filmművészet területén is dolgozott az egyik legjelentősebb iráni filmstúdió, a Golestân Stúdió munkatársaként. A filmkészítés technikáinak elsajátítása után saját dokumentumfilmet alkotott: *A ház fekete* címen megjelent filmje mind költői tehetségének, mind filmes és képi stílusának kifejeződéseként szemlélhető. Ez a művészileg megalkotott, költői dokumentumfilm, amely 1962-ben készült egy elzárt iráni lepratelepen, nemzetközi díjakat is nyert, és az iráni filmművészetben máig ikonikus alkotásként tekintenek rá. Ezzel a filmjével és verseivel a korai filmes újhullám és a modernista költői mozgalom fontos szereplőjévé vált annak ellenére, hogy korai halála miatt csak csekély mennyiségű alkotást hozott létre – öt saját verseskötete jelent meg.¹ Nem konvencionális

* A perzsa nevek és szövegrészletek átírásában Torma Katalin tanulmányának útmutatását követjük: *A ghasal élt, meghalt és feltámadt. Simin Behbahâni költészetéről*, Tiszatáj 2015/11, 71–80., főképp: 71., 1. jegyzet. [A ford.]

¹ Az életmű legtmörebbe összefoglalását l. Farzaneh Milani, *Farroġzâd, Forûġ-Zamân = Encyclopediâ Iranica* online edition: <https://iranicaonline.org/articles/farroqzad-forug-zaman>.

dokumentumfilmről van szó, amennyiben a szereplőit nem szólaltatja meg interjúban: a névtelenségben maradó szereplők kilétéről és hovatarozásáról semmit nem árul el, így általános emberi vonásokat testesítenek meg. Farrozzád saját maga írta a forgatókönyvet, rendezte és vágta a filmet, valamint az elbeszéléshez és az elhangzó költeményekhez is a saját hangját adta. A film hangzó szövegének jelentős része idézet: részint saját költeményeinek, részint bibliai szövegeknek a kompilációja. A bibliai szövegek jelentős része a Zsoltárokból, Jeremiás könyvéből és siralmaiból, valamint Jób és Ézsaiás könyvéből származnak. Farrozzád gondosan tanulmányozta az írásokat, és a kiválasztott szövegrészeket úgy rendezte újra, hogy a filmnek költői narrációt kölcsönözzenek, és saját költeményeivel is stílári egységet alkossanak. Ebben a dolgozatban *A ház fekete* áll a középpontban, melynek vizsgálatán keresztül bemutatható Farrozzád egyedi képessége a képek és szövegek összemontírozására, továbbá a modern perzsa művészet alakulásában játszott szerepe mind költőként, mind filmkészítőként.

A lírai zsoltárok kiválasztása és összeszerkesztése a dokumentumfilm narrációjában kimondottan költőre szabott feladat. A vendégszövegek kölcsönvétele indokolt, mivel a kiválasztott bibliai versek érdekes és változatos módokon hasonlítanak Farrozzád saját modernista költeményeire – ideértve témáikat és ritmikai sajátosságait is.

A forgatókönyv szerkezete

A forgatókönyv elsősorban az Ószövetség perzsa fordításán alapul. A Farrozzád által használt szövegváltozat nyilvánvalóan az 1920-as kiadás, amely az 1904-es, a British and Foreign Bible Society által kiadott Bruce-féle fordításon alapul.² Az Ószövetségből kölcsönzött imádságok erősen költőiek, és közel állnak a szabadverses modern perzsa költészethez, amennyiben nem kötött metrikus verselésen alapulnak. Donald Vance statisztikai vizsgálatokkal alátámasztott következtetése szerint a Bibliában található „héber költői szövegek [...] valahol a próza és a metrikus költészet között helyezkednek el, de jóval közelebb a prózához”.³ Farrozzád így nyilatkozott saját költészetéről egy interjúban: „a metrikus struktúrában belül dolgozom, de nem abban az értelemben, hogy egy tisztán előre adott keret lenne előttem”.⁴

A zsoltárok eredetileg zenével kísért költemények, a modern perzsában a héber eredetű *mez-mūr* néven ismertek, amelynek jelentése „húros hangszerrel kísért dal”. A zsoltárokat eredetileg lírai és párbeszédés betéteket is tartalmazó „zenei librettóként” használták a templomi szertartásokon.⁵

A ház fekete szöveggönyvét erősen meghatározó eljárás a paralelizmus, amely mind a bibliai költeményekre, mind Farrozzád saját verseire nagyon jellemző. A paralelizmus egyik formáját „a költő majdnem sematikus rendszerességgel alkalmazza

2 Kenneth J. Thomas – Fereyduh Vahman, *Bible vii. Persian Translations of the Bible = Encyclopedia Iranica* IV/2, pp. 209–213, online: <https://iranicaonline.org/articles/bible-vii>.

3 Donald R. Vance, *The Question of Meter in Biblical Hebrew Poetry*, Edwin Mellen Press, Lewiston [N.Y.], 2001, 478.

4 Girdhari Tikku – Alireza Amishiravani, *A Conversation with Modern Persian Poets*, Mazda Publishers, Costa Mesa [California], 2004, 24.

5 *The New Oxford Annotated Bible: New Revised Standard Version: with the Apocrypha: an Ecumenical Study Bible*, Michael David Coogan et al., Oxford University Press, Oxford, 2010, 775.

a nyitó sorokban, amikor az első félsor minden elemét pontosan visszhangozza valami a második félsorban”.⁶ A Huszonötödik zsoltár egy sora jól példázza ezt az eljárást: „Utaidat, Uram, ismertesd meg velem, ösvényeidre taníts meg engem!” [Zsolt 25:4]. Mint látni fogjuk, hasonló eljárás jellemző a költőnő saját verseire is, valamint a film szöveggönyvére. A filmből idézhető az a példa, amely Jób könyvének egy félsorát kombinálja a Nyolcvankilencedik zsoltár egy személyes nézőpontú átiratával: „Gondold meg, hogy csak szellő az életem [Jób 7:7], és gondold meg, hogy mit ér az életem, hiszen mulandónak teremtettél, mint minden embert!” [vö. Zsolt 89:48].⁷ A paralelizmus a filmben megidézett imádságokban is kiemelt szerepet játszik.

A film szövegében háromféle imádság jelenik meg. Először is a lepratelepen tanuló gyerekek tankönyveiből hangzik el egy lecke a film elején – Isten imáadásának szükségéről. Ez az ima a tanulókat Isten szépségére és az emberek felé mutatott kedvességére emlékezteti. Másodszor muszlim imádságokat látunk és hallunk a lakosok imaszobájából. Egy beteg imádkozik Istenhez a himnuszokra és zsoltárokra sokban emlékeztető módon. A filmben elhangzó arab nyelvű imádságok különböző muszlim imakönyvekből származnak, mint például az Allama Majlesi által szerkesztett *Bihâr al-anwâr* [A fények fűszere]. Ezeknek az imádságoknak a részleteit Farrozzâd szerkesztette össze költői hangulatú szövegegyüttessé. Harmadszor ott vannak a bibliai imádságok, amelyekre ez a dolgozat összpontosít, mivel ezek perzsa nyelven hangzanak el, és így összevethetők Farrozzâd saját verseivel.

Az ószövetségi szövegekből összeálló költői filmszövegre szintén háromféle eljárás jellemző. Először is szó szerinti idézeteket hallunk, mint a Hatodik zsoltár szavait: „ki ad hálát neked a sírban?” [Zsolt 6:6]. Másodszor előfordul, hogy az eltérő bibliai könyvekből származó szövegeket a filmszöveg egymás mellé rendeli, és koherens narratívát alkot belőlük. Így a Huszonkettedik zsoltár szövegét Jeremiás siralmainak egy részletével dolgozza össze egy *mezozeugmában*: „Mint a víz, szétfolytam, / és mint az örökre meghaltak” [Zsolt 22:14 / JSir 3:6].⁸

Végül találkozunk áttételesebb utalásokkal bibliai történetekre, versekre vagy szimbólumokra is. A dokumentumfilmben mindössze kétféle embert látunk: a leprás betegeket és az ő megmentésükön dolgozó orvosokat. Az orvosok mind fehér köpenyt viselnek, a betegek pedig mind sötét ruhában vannak. Farrozzâdnál a színeknek mindig különös jelentősége van. Ebben a vonatkozásban kiemelendő az a jelenet, amelyben a klinikán felvett képsor mellé kerül az imaszobában fohászoló betegek képsora. Ebben a jelenetben a sötét ruhás betegek [arabul] imádkoznak, Istentől kérve csodát és gyógyulást, miközben az orvosok angyalian fehér köpenyben gyógyítanak. Ez a paralelizmus emlékeztet a fehér szín jelképes szerepére, a gyógyításhoz és spiritualitáshoz kapcsolódó jelentésére [amely a kontraszt révén akár ironikusan is olvasható]. A jelenet felidézheti Jézusnak a leprásokon végzett csodatételét, amelyről a kereszténység és az iszlám szent szövegei is megemlékeznek. Lukács evangéliumában [17:12-19] Jézus meghallgatja tíz leprás beteg fohászzkodását, és meggyógyítja őket. Márk szerint Jézus egy bélpoklost úgy gyógyított meg, hogy „kezét kinyújtva

6 Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, Basic Books, New York, 2011, 6.

7 A bibliai szöveghelyeket a Revideált Új Fordítás [Magyar Bibliatársulat, Budapest, 2014] alapján idézzük. Online: <https://abibliamindenkie.hu/uj>

8 Az eredetiben: „mesl-e âb-e rikht-e shode am va mesl-e ânâni ke az qadim morde and”.

megérinté őt, és monda néki: Akarom, tisztulj meg” (Márk 1:41). Farrozzád a fohász-kodás és a gyógyítás jelenetének párhuzamával áttételesen is megidézi a bibliai szövegelőzményeket.

Az ismétlés mint filmes és költői eljárás

A huszadik században nem ritka, hogy egy költőnő egyszermind képzőművész és filmes is legyen. A fényképészet és nem sokkal később a filmművészet megjelenése, valamint a modern lélektan is hatással volt a művészek világszemléletének alakulására. A modern nyugati költészetben és irodalomban jelentős alkotók foglalkoztak a filmmel is, vagy hatással volt rájuk a filmművészet. Ketten közülük stilisztikai és tematikai rokonságba hozhatók Farrozzáddal: az imagista költőnő Hilda Doolittle (1886–1961) és Gertrude Stein (1874–1946). Susan McCabe szerint Stein filmrajongó volt, akinek írásmódjára hatással volt a modern művészeti ág abban a történelmi pillanatban, amely „egybeesett a modern sokszorosíthatósággal [az azonos képek reprodukciójának képességével]”. Stein a modern tudományos-technikai teljesítmények közül „kiemelte a filmet mint a modernizmus szintaxisa számára alapvető jelentőségű fejleményt”.⁹ Stein nemcsak író, hanem műgyűjtő is volt, akinek ismeretségi körébe tartoztak olyan művészek, mint Marcel Duchamp vagy Pablo Picasso. Közöttük művészeti ágakon átívelő hasonlóságok is megfigyelhetők. Ilyen például az ismétlés, amely Stein *Szent Emíliájában* (1913), Picasso *Síró nőjén* (1937) vagy Duchamp *Lépcsőn lemenő aktján* (1912) is hasonlóan működik. Mindezek felfoghatók celluloid filmkockák egymásutánjának utánzásaként is. A képekben és szövegekben megjelenő dolgok mozgását a művek olyan ismétléseken keresztül érzékeltetik, amelyek alig térnek el a megelőzőektől. Stein narratív szövegekben is használja az ismétlés ezen formáját: a *Melancthában* például a címszereplő elmélyülő „bölcességét” és „megértését” érzékeltetik az ismétlődő leírásokon belüli apró eltérések.

Az ismétlés által megvalósuló kreatív információátadásra láthatunk példát *A ház fekete* egy, a betegek ebédidejében játszódó jelenetében is. Több egymást követő képsoron azt láthatjuk, ahogy a betegek a szájukhoz emelgetik a kanalat. Farrozzád az arcokat közelképen mutatja, és mindegyik beteg arcán más, a betegség eredményeképpen kialakult torzulást látunk, amelyekből eltérő étkezési nehézségek adódnak. A mindennapi életben tapasztalt nehézségeket a film nem elmagyarázza, hanem a megismételt képsorok révén tárja a néző szeme elé. Picasso *Síró nő* című festménye hasonló megközelítésről árulkodik. Nemcsak egy szomorú nő portréját látjuk, hanem képek rétegzett sorozatát, amelyek egymásra montírozott fényképekre emlékeztetnek.

A ház fekete narratívájában a szöveg és a vizualitás kapcsolata eltérő formákban valósul meg. Három szembeötlő forma az ismétlés, a *paralelizmus* és a *belső felirat*. Az ismétlés Farrozzád költészetében és a film szövegében is fontos, a fentiekhez hasonló szerepet játszik. A film képeiben és költői szövegvivőjében megjelenő ismétlés nemcsak a celluloid filmkockák egymásutánját idézi fel, hanem a Farrozzád modernista stílusára is mély hatást gyakorló klasszikus perzsa költészetre utal. A költőnő

9 Susan McCabe, *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, 2.

egy verse a *Még egy születés* című kötetből a *Ghazal* címet kapta, és maga is ghazal versformában íródott, a forma klasszikus jegyeit viseli magán, ideértve a *radif* néven ismert ismétlődő rímzót is.¹⁰ Egyedül a nyomtatott formátumban tér el a hagyományos formától, tekintve, hogy itt a félsorok egymás alá szedve, nem pedig egymás mellett, egymás tükörképeként állnak. Az ismétlés ugyanakkor a mozgás, haladás képzetét is keltheti, továbbá annak a küzdelemét is, amely a megjelenő képekben és szavakban rejlő új jelentés felfedezéséért zajlik. Például a narrátor ismétlődően elsorolja a hét napjait, miközben a lepratelep egy lakója föl és alá sétálgat egy fal mellett. Ez az ismétlés azt sugallja, hogy a férfi napjai hiábavalóan telnek a világtól elzárt helyen. Farrozzád számos esetben használja az ismétlést hasonlóan a költeményeiben is, például a szintén a *Még egy születés* című kötetből való *A kert meghódítása* című versben, ahol a „Mindenkí tudja” mondat ismétlése alapvető szerepet játszik a vers jelentésében. A vers bibliai motívumra épül: a bűnbeesés történetét felidéző vershelyzet egy titkos, botrányos viszonyt jelenít meg, amelyről azonban mindenki tud, és amelytől – a vers másik ismétlődő mondata szerint – „mindenkí fél”.¹¹ A *ház fekete* szövegében is felerősödik az ismétlés funkciója, például a filmszöveg felidézi és újírja Jób könyvének 10:20-21 szakaszát, és átírja azt a költő saját verseinek stílusába. A bibliai szöveg magyar fordításban így hangzik: „Úgyis rövid az időm! Ha megszűnnék a baj, és elmaradna tőlem, egy kissé felvidulnék, mielőtt elmegyek oda, ahonnan nem térhetek vissza: a sötétség és a homály országába”. Farrozzád szöveggönyve a rá jellemző ismétlésekkel személyesebbé teszi ezeket a sorokat: „Szűnjék meg, szűnjék meg, hiszen kevés napom van még. Szűnjék meg, mielőtt odamegyek, honnét nem térhetek vissza: a sötétségnek és a halál árnyékának földjébe”.

A filmben persze nemcsak szövegek, hanem képek is ismétlődnek, ahogyan a rendező szerkeszti és elrendezi őket. Az ismétlés különösen hatásos az imádságok vonatkozásában, hiszen az imádságok általános vonása, hogy mantraként ismételtetik őket. Az Üdvözlégy ismételtetése és a rózsafüzér használata hasonlít a *tasbiḥ* [perzsául: gyöngyfüzér] használatához az iszlám vallási gyakorlatban. Mindkét gyakorlatban úgy jelenik meg az ismétlés, ahogy az megfelel a film vallási premisszáinak.

A *paralelizmus* is a képek és a szöveg összekapcsolásának egy formája, amely *A ház fekete*-ben két módon figyelhető meg, és mindkettő felerősíti Farrozzád filmjének üzenetét. Korábban már láttuk a paralelizmus retorikai jelentését, vagyis azonos szerkezetű mondatok vagy kolónok egymásutánját.¹² A dokumentumfilm emellett a film képsorainak és a narrációnak a párhuzamos szerkesztésével is eljátszik. Ennek remek példája az a jelenet, amely egy csendesen üldögélő nőt mutat, és ehhez a képsorhoz társítja Farrozzád narrációja a 32. zsoltár harmadik szakaszát, amely így hangzik: „Míg hallgattam, kiszáradtak csontjaim, egész nap jajgatnom kellett.” Számos hasonló példa volna idézhető a filmből.

10 A klasszikus perzsa verselésről magyar nyelven átfogó tájékoztatást ad Jeremiás Éva, *Ghazal. Perzsa versforma = Világirodalmi lexikon III*, szerk. Király István – Szerdahelyi István, Akadémiai, Budapest, 1975, 524.; Uő, *A perzsa vers = Szimin Behbaháni, Elhagyott szentély*, PEN Club, Budapest, 2013, 77–90.; valamint Torma Katalin, *A ghazal élt*.

11 *Majmu'e aš' ár-e Foruḡ Farrozzád [F. F. összegyűjtött költeményei]*, Entesārāt-e negā, Teherán, 2004, 273–276.

12 A paralelizmus retorikai definíciójáról bibliai kontextusban I. Roland Meynet, *Rhetorical Analysis: An Introduction to Biblical Rhetoric*, ford. Paula McNutt, Bloomsbury, London, 1998, 376.

Az ismétlés a paralelizmus előfeltétele, Farroxxâd pedig egyedi módon használja a paralelizmust *A ház fekete*-ben. A paralelizmus filmbéli használata hasonlít mind a saját költészetéhez, mind pedig Stein fent említett *Melancthá*-hoz, amennyiben minden ismétlés enyhén eltér a megelőzőtől. A 139. zsoltárban például az eleve meglévő paralelizmushoz ad hozzá újabb réteg ismétlést és paralelizmust, amikor felidézi a bibliai szöveg perzsa változatát. A zsoltárrészlet magyarul így hangzik: „Alaktalan testemet már látták szemeid; könyvedben minden meg volt írva, a napok is, amelyeket nekem szántál, bár még egy sem volt meg belőlük” [Zsolt 139:16]. A filmben ehhez képest az alábbi szöveg hangzik el a fent idézett magyar nyelvű Biblia-fordítás módosításával: „könyvedben minden tagom meg volt írva, / és szemeid, ó Mindenható, alaktalan testemet már látták, / szemeid alaktalan testemet már látták”.¹³

Ahogy Steintől és Picassótól származó példáinkon, valamint *A ház fekete* ebéd-jelenetében és a bibliai idézeteken is láttuk, az ismétlés minden esetben apró változásokkal jár, amelyek a mozgóképhez hasonlóan a mozgás érzetét keltik. Robert Alternek a bibliai költészetre vonatkozó magyarázata szerint mindenfajta irodalomban burjánzik a [stilisztikai és strukturális értelemben vett] paralelizmus, azonban a teljes, önzonos ismétléstől az irodalmi kifejezés retteg. Ennek legékeesebb példája a szinonimák ismétlése, amelyben apró változások figyelhetők meg „a közeli rokonságban álló szavak” között. Alter ezen a ponton az orosz formalista elméletírót, Viktor Sklovszkijt idézi, aki így ír: „A paralelizmus esetében fontos a diszharmonia érzékelése a harmonikus kontextusban. A paralelizmus célja – akárcsak a költői képeké általában – az, hogy egy tárgy megszokott érzékelését átvigye egy másik érzékelési szférába – vagyis az, hogy egyedi jelentéstani módosításokat hajtson végre.” Alter azt fűzi ehhez hozzá, hogy a bibliai verssorokat gyakran alkotó „jelentéstani paralelizmus”, a hasonló jelentésű szavak ismételtetése esetében a Sklovszkij által említett jelentésmódosulás állandóan végbemegy.¹⁴ A nyelvi és nyelvi-vizuális paralelizmusból adódó finom jelentéstani változások, valamint az ismétlés filmes alkalmazásából adódó mozgások együtt adják Farroxxâd filmjének sajátos dinamikáját.

A ház fekete nemcsak az interjúk hiánya, hanem a belső feliratok használata miatt is hasonlít a némafilmekhez. A filmben először megjelenő belső felirat úgynevezett magyarázó felirat, amelyet a filmben a diegézis szintjén vagy azon kívül használnak [tehát nem a szereplők beszédét jelzi]. *A ház fekete*-ben ez a felirat a nyitójelenet előtt tűnik fel, és jól kapcsolódik a jobbára néma szereplőkhöz. A fekete háttér, amely előtt a felirat megjelenik, megalapozza a film hangulatát. A feliratokat a filmben különféle felszíneken látjuk: mint az iskolai táblára írt szöveget, a falra írt költeményt vagy az ajtókon megjelenő feliratokat. A tantermi jelenetben például, amikor a tanár azt kéri, hogy a tanulók a ház szóval írjanak mondatot a táblára, egy diák szó nélkül a következő mondatot írja fel: „a ház fekete”.

13 Az eredetiben: „dar daftar-e to hamegi-ye ‘azâ-ye man nevešte šode / va čašmân-e to ey mot’âl janin-e marâ dide ast / čašmân-e to ey mot’âl janin-e marâ dide ast”.

14 Alter, *The Art of Biblical Poetry*, 10.

Farrozzâd egy olyan iráni művészeti közegehez tartozott, amelyet a nemzetközi művészeti és irodalmi modernség formált és határozott meg. Az őt körülvevő, világlátott művészek, írók és költők törekvése az volt, hogy megkérdőjelezzék az iráni irodalmi nyilvánosságot meghatározó klasszikus hagyományok kizárólagosságát. Ebből a művészi-irodalmi közegekből kiemelkedik a költő Nimâ Yušij [1897–1960] és a költőként és festőként is alkotó Sohrâb Sepehri [1928–1980] neve. A modernista költészet strukturáltabb változatát Nimâ dolgozta ki, és róla Nimâ-stílusnak [*šive-ye nimâ-i*] nevezték el – ezzel őt tekintik a modern perzsa költészet megalapítójának.

Az új stílussal való kísérletezés olyan változatos költeményeket hozott létre, amelyeken erősebb nyomot hagyott a költő személyisége, mint az egyre inkább a formulákba kapaszkodó, a klasszikus formákban írott költeményeken. Az eltérő modern stílusváltozatokat a téma jelentősége kötötte össze – ebben állíthatók szembe a klasszikus költészeti eszménnyel. A klasszikus formájú költemények témáit is előre megszabta a hagyomány, így a vallási elragadtatás, a szerelem és a misztikum, valamint a tanító célzat jellemezte őket. A versekben megjelenő emberalakok többnyire valamilyen elvont eszményt, erényt vagy szerepet testesítettek meg. A modernnek ezzel szemben az emberit a maga gyarlóságában, de egésként igyekeztek megragadni.

Az új költői mentalitás tehát a modern korra szabott mentalitás volt. A klasszikus művészet tökéletességeszményével szemben a modernizmus a tökéletlenséget hirdeti – mind formai tekintetben, mind pedig az emberkép tekintetében. Farrozzâd szerint a költészet élő, eleven lény, amelynek minden más létezőhöz hasonlóan vannak hibái és gyarlóságai.¹⁵ A Nimâ-stílus témáiban és struktúrájában is eltért a megelőzőktől, és „új kifejezési módot alkalmazott, feltárva a költő saját benyomásait és tapasztalatait”.¹⁶ Az új kifejezési mód keresése vezette a költőket más művészeti ágak felé – Sohrâb Sepehrit a festés, Farrozzâdot pedig a film irányába.

A tökéletlenséggel való megbékélést példázza *A ház fekete* is, amelynek minden kockája a lepra által súlyosan elcsúfított emberi lényeket mutat, akiknek békéjében Farrozzâd igyekszik megtalálni a szépséget. Nimâ Yušij költészete és az ő nyomán kibontakozó modern költészet a kisemberekkel történő kis eseményekre összpontosít.¹⁷ *A ház feketében* is sok olyan egyszerű emberrel találkozunk, akiket a film a szegénység és a szenvedés megtestesítőiként mutat be, és a filmre is igaz, hogy „mindenki a maga szenvedésére ítéltetett”.¹⁸

A ház fekete tehát a hétköznapit testesíti meg. Farrozzâd szereplői szegény és beteg, változatos életkorú és származású emberek. A film a betegeket nem szólaltatja meg és nem is nevesíti, ám a nézők mégis megértik az élettörténetüket. A fonat fonó vidéki asszony vagy az osztályteremben bemutatott tanár jó példái az ilyen szereplői

15 *Harfhâ-ye bâ Foruġ Farrozzâd [Beszélgetések Foruġ Farrozzâddal]*, Entešârât-e daftarhâ-ye zamâne, Teherán, 1956, 5

16 Ali-Asghar Seyed-Gohrab, *Poetry as Awakening: Singing Modernity = Literature of the Early Twentieth Century: from the Constitutional Period to Reza Shah [A History of Persian Literature XI]*, szerk. Uó, Tauris, London, 2015, 36.

17 Mohammad Moxtâri, *Enšân dar š'er-e mo'ašer [Az ember a kortárs költészetben]*, Farhang-e našr-e no, Teherán, 2020, 217.

18 Uó.

jellemzésnek. A hétköznapi emberek küzdelmei Sepehri költészetében is hasonlóan jelennek meg. A *víz léptei* [1964] című Sepehri-költeményben ez áll: „a szekér kereke a ló kifáradása után sóvárog, a ló a gazda elálmosodása után, a gazda a halál után”.¹⁹ A versrészlet jól példázza a modern költészet kettős tendenciáját: a hétköznapi tematika megjelenését és az egyszerű ismétléses-paralelizmusos szerkesztésmódot, amelyet *A ház fekete* is követ.

A hétköznapi megjelenítésének szóképlete a modern költészetben átfedésben van a klasszikus költészettel, de a szavak használata eltér. Az olyan szavak, mint a szegény [fağir], a koldus [meskin] vagy éppen a dervis [darviš] a moderneknél szó szerinti jelentésben és harmadik személyben állnak. Ugyanezeket a szavakat a klasszikus költészet sokszor a lírai énrre vonatkoztatta, és a szeretett lényvel vagy az isteni pozíciójába helyezett megszólítottal állította szembe. A harmadik személyben megjelenített Ó [u] immár szintén nem rendelkezik emblematisz jelentéssel, hanem egyszerűen egy személyre, szegény emberre, földművesre vagy egyéb „árvára” vonatkozik – ez az elárvultság adja a harmadik személy új, általános, reprezentatív jelentését. A lepratelep elárvult betegei is ennek az új, jelentéktelen Ó-nek a megtestesítói – ebben is Nimâ Yušijnak a Farrozzâd művészetére tett hatását láthatjuk. Nimâ értelmezője így fogalmaz: „Arra ismerünk rá, hogy a költemények nyelve és a költő saját nyelve ugyanazt az irányultságot mutatja: a jelentéktelen, a hétköznapi és a nyilvános felé irányul”.²⁰

A költészet új formájában a klasszikus poétikában használt szókinccs nem kötelező érvényű. A költő a témájához illő új szókinccset is létrehozhat. Egy interjúban Farrozzâd úgy fogalmaz, hogy a modernista költői stílus egyik problémája az új világot definiáló új szótárak megalkotása. „Némely [költői] munkában látom a költő félelmét attól, hogy új szavakat hozzon a költészetbe; azt hiszik, hogy csak azért, mert ezek a szavak idáig nem tartoztak a költészethez, nem költőiek. [...] Véleményem szerint a mai költőnek rendelkeznie kell azzal a bátorsággal, hogy szükség szerint új szavakat illesszen be a költeményeibe”.²¹ Azt is hozzátette, hogy amennyiben az új szó nem illeszkedik megfelelően a költeménybe, akkor a költő nem adta át magát kellőképpen a vers témájának.²² Az új szótárak és szókinccs létrehozására irányuló ösztönzés az új művészeti ágaktól, például a filmtől is érkezhett. McCabe szerint „a film médiuma új szókinccset tett elérhetővé a modernista költők számára, amely nemcsak a mimeszikus ábrázolásmódok számára jelentett kihívást, hanem a töredezett, disszociatív testiség kulturális toposzainak felfedezésére és rekonstrukciójára is, mint például a modernségben újonnan előálló hisztérikus és mechanikus testek”.²³

19 Az eredetiben: „čarx-e yek gâri dar ĥosrat-e vâmândan asb, asb dar ĥosrat-e khâbidan-e gârichi, mard-e gârichi dar ĥosrat-e marg”. Sohrâb Sepehri, *Hašt ketâb [Hét könyv]*, Entesârât-e ŧahuri, Teherân, 2002, 267.

20 Moxtâri, *Ensân*, 218.

21 *Harfhâ-ye bâ Foruğ Farrokhzâd*, 7

22 *Ua*, 8.

23 McCabe, *Cinematic Modernism*, 4.

A lepratelep mint parabolikus tér

A bibliai szöveghelyek előhívják a költészet isteni rendeltetésének klasszikus toposzait. A modern költészet nyelve azonban ritkán isteni, és a költő nem rendelkezik világi kiváltságokkal vagy címekkel sem. A hétköznapi nyelvből vett szókinccs, a hétköznapi történetek mégis rendelkezhetnek általánosabb jelentéssel. Farrozzád költészete és filmje is ezt a mintázatot követi. A felszínen a film egy lepratelepen élő elfeledett emberekről és az ő megsegítésükről, de mélyebbre tekintve az egész ország társadalmi-politikai problémáiról is szól. Egy olyan zárt közösséget ábrázol, amely a világtól elzárva a reménytelenségbe merül. „Az élet a lepratelepen megszokott és hétköznapi a betegek számára. Ennyiben az életük nem különbözik a miénktől. Számomra azonban, aki a külvilágból érkeztem, ezeknek a mindentől megfosztott embereknek a látványa sokkoló volt” – mondta az alkotó egy másik interjúban.²⁴ A filmben az orvosok nyújtanak némi segítséget [a nemzet szintjén az értelmiségiek felelhetnek meg nekik], de a jövő mégis kilátástalan. A lepratelep parabolikus jelentőségű, ám ezt az általános jelentést éppen a telep elzártsága és a szereplők hétköznapisága alapozza meg. Az ember Nimâ költészetében is „helyi és regionális lény, még mielőtt egyetemessé válna. Identitása először mindig *itteni* [injâ-i], csak ezáltal válik *mindenholivá* [hamejâ-i]”.²⁵ A bibliai versek Farrozzád általi hangzó előadása a narrációban ebben a modern szellemben kapcsolódik össze a lepratelep elfeledett betegeinek képeivel. A konkrét, lokalizált képeknek és a Biblia halhatatlan, egyetemes világának egymás mellé rendelése a helyi és az egyetemes jellegzetesen modern dinamikáját adja vissza: a világtól *elfeledett* betegek és az Ószövetség *időtlen* világa közötti kontraszt is növeli a filmszöveg művészi erejét.

A Szentírásból származó idézetek relevanciáját a film központi témája, a lepra is indokolja. A zsoltárok költői ereje és saját költeményeinek melankolikus témái mellett a bélpoklosság mint a Biblia számos narratívájában előforduló téma is alátámasztja a képek és az idézett szövegek összetartozását. Stanley Rubin a középkori gyógyításról szóló könyvében így fogalmaz: „a leprásokat gyakran Krisztus szegényeiként nevezték meg, és ezért a betegség körül kialakult vallási érzület lehetővé tette, hogy a betegek az egyháztól kérjenek támogatást. [...] A Jézus által feltámasztott Lázárral is összekapcsolódott a betegség, az ő szentségét átvitték a leprásokra is, amiből komoly előnyük származhatott”.²⁶

Az iszlám szent könyvében, a Koránban ugyancsak találunk a múlt prófétáiról, köztük Jézusról szóló és az Ószövetségből származó történeteket is. Az Al-Imran szúra 49. szakasza a leprások meggyógyítását mint Jézus egyik csodatételét említi. Farrozzád azonban bibliai verseket idéz, ami valószínűleg annak tudható be, hogy az iráni nézőkön túl nemzetközi közönségnek is szánta a művét, így a nemzetközi közegben ismertebb és elfogadottabb szövegre támaszkodott. A költő/rendező ezzel is bizonyítja a nyugati irodalmi és művészi anyag befogadására és felhasználására irányuló képességét. Ennek eredménye az egyetemesen befogadható és világszerte elismert műalkotás.

24 Mahmud Âzâd, *Parišadoxt-e š'er. Zendegi va š'er-e Foruġ Farrokhzâd* [A költészet hercegnője. Foruġ Farrokhzâd élete és költészete], Našr-e šâles, Teherán, 1997, 408.

25 Moxtari, *Ensân dar š'er-e mo'âser*, 221.

26 Stanley Rubin, *Medieval English Medicine*, Barnes & Noble, New York, 1974, 153.

Farroxzâd költeményeinek és költői filmszövegének közelebbi vizsgálata a keleti és a nyugati kultúra összekapcsolásáról mint a modernista költészet egy kiemelkedő vonásáról is világos képet ad. A kelet és a nyugat összekapcsolása másfelől a szövegi és képi mozzanatok, a költészet és a film összefonódásán és kölcsönös megtermékenyítő hatásán keresztül valósul meg.

A film és a költemények összehasonlító elemzése

A film két jelenetét hasonlítjuk össze Farroxzâd két költeményével. Az első vers a *Törött tükör [âin-e šekaste]*, amely az első, *A fogoly* című kötetében [1955] jelent meg, a második az *Eltűnt [gomšode]* című vers a második, *A fal* című kötetből [1956]. A költemények és a filmjelenetek számos összevethető mozzanatot tartalmaznak. A filmkészítő Farroxzâd a korábban a kötetészetében megjelenített képeket mutat, és ezeket a képeket bibliai szövegekkel kíséri.

A film egy emlékezetes jelenetében Farroxzâd egy szénporral [sorme] szépítőző nőt mutat. A következő vágás egy fiatal nőre összpontosít, aki egy ablak és egy elhervadt cserepes virág mellett ül, és fésülködik. A nő kinéz az ablakon, majd egyszer csak a kamerán keresztül a narrátorra és így a közönségre pillant. A korábbi költemény, a *Törött tükör* hasonló hangulatot alakít ki:

Testemre zöld ruhát öltöttem,
A tükörben újra arcomat szemléltem,
Hajkarikámat lassan megnyitottam,
Illattal öntöztem fejemet és mellemet,
Szememet kacéran szénnel kihúztam,
Kócos fűrtjeimet vállamra ejtettem.²⁷

A vers szinte biblikusan használja a főtebb ismertetett ismétléses és paralelizmusos alakzatokat – a szavakat egy női hanghoz kötve. A filmben és a költeményben megjelenített nők egyaránt hajukat ápolják és szépítkeznek, de a hangulat inkább magányt és kétségbeesést, semmint egy találkozás izgalmát sejtetik. A költeményben a beszélő ezt mondja: „a tükörben újra arcomat szemléltem”, amivel elárulja, hogy a szépítkezés rituáléja is ismétlődik. Ez valószínűsíti, hogy a tükör előtti jelenet a beszélő magányosságáról szól: egyedül a tükör látja a nő szépségét és kudarcra ítél szívegyületét. A vers a következő négy versszakban megerősíti az olvasó gyanúját a beszélő magányáról és elhagyatottságáról. Az utolsó versszak így szól:

A tükröt bámultam, az rám hallgatott.
Így szóltam: Hogyan oldod meg gondunkat?
Összetört, és felsírt: mit mondjak,
Te nő, ki bánatod meséjével összetörted szívünket?²⁸

27 Az eredetiben: „bar peykar-e xod pirehan-e sabz nemudam / dar âin-e bar šurat-e xod xire šodam bâz / band az sar-e gisu-yam âhaste gošudam / ‘atr âvardam o bar sar o bar sine fešândam / čašmânârnâ râ nâzkonân sorme kešidam / afšân kardam zolfam râ bar sar-e šâne”.

28 Az eredetiben: „man xire be âine va u guš beman dâšt / goftam ke čenân hal koni in moškel-e mâ râ / bešekast u feğân kard ke az šarġ-e ġam-e xiš / ey zan, če beguyam, ke šekasti del-e mâ râ”. Farroxzâd, *Majmu’u’e*, 56–57.

Ebben a versszakban a beszélő megerősíti, hogy attól a tükörtől kért segítséget, amely tanúja volt hiábavaló boldogságkeresésének. Az eredetiben többes szám első személyű névmás hivatkozik „a gondunkra”, amelynek megoldását a beszélő a tükörtől várja. Mire utalhat itt a többes szám? Vonatkozhat az elfeledett nőknek a beszélőt is magába foglaló közösségére, de vonatkozhat a nő és a tükör közös gondjára. Mivel a tükör a beszélő képét tükrözi vissza, a „mi” arra is utalhat, hogy a nő önmagához beszél a tükörben. A „mi” névmás ugyanakkor nyelvi-poétikai konvenció is, amely eltávolít a vizualitástól a nyelv és a szimbolikus jelentések irányába.²⁹ Ugyanez a dinamika ismétlődik meg, amikor a tükör így válaszol: „összetörted a szívünket”. Ebben a sorban a „szívünk” utalhat a tükörré és a költemény olvasójára éppúgy, mint a tükörré és a költemény beszélőjére.

A tükör nemcsak tanúsítja a nő létét, hanem vissza is tükrözi a képét. A tükör nélkül az olvasó sem lenne képes elképzelni a jelenetet, mivel a leírás az sugallja, hogy az olvasó a nő mögött helyezkedik el, és csak a tükörképét látja. Ez a beszélő és az olvasó közösségét hangsúlyozza, miáltal lényegében felcserélhetővé válnak, mindketten a „mi” névmás lehetséges alanyai lehetnek. A tükör vizuálisan összeköti az olvasót a beszélővel, és így az olvasó elérésének, megérintésének eszközüvé válik a költeményben. A tükör tehát aktív szerepet játszik – talán egy másik személy, esetleg egy másik nő megszemélyesítője. Ez megmagyarázhatja, hogy miért van lelke – hiszen a költemény utolsó sorában az ő szíve is összetörik. A tükör tehát nemcsak a beszélő képének visszatükrözőjeként, hanem együttérző és kommunikáló lényként is bekapcsolódik a költemény világába.

A költemény pontos szövegszerű leírása az olvasó, a beszélő és a tükör helyzetéről ismétlődően megjelenik nemcsak Farrozzád egyéb verseiben, hanem *A ház fekete* tényleges mozgóképeiben is. Akárcsak *A törött tükörben*, a filmben is a nyitó képek mutatják a legvilágosabban ezt a dinamikát. A nézőnek a kamera által kijelölt nézőpontja a nő mögött van, és csak azt látja, amit a szereplő elé helyezett tükör visszaad. A költeményben szereplő és a film nyitójelenetében szereplő tükörhöz hasonló szerepet játszik a kamera keresője mint keret, amely meghatározza, hogy mit láthatnak a nézők. *A törött tükörben* a tükör ugyancsak olyan keretet jelent, amely meghatározza az olvasó látóterét, és ez a látótér szűnik meg a tükör összetörésével a költemény legvégén. Nem láthatunk többet annál, mint amit a tükör mutat a költeményben, illetve amit a kamera számunkra megenged a dokumentumfilmekben. A tükör visszatérő motívum Farrozzád költészetében, és az itt bemutatott példához hasonlóan a tükör általában interakcióba lép a költemény megszólalójával vagy megszólítottjával. A tükörök tehát nemcsak visszatükröznek, hanem érzékenyek: bölcsességet vagy együttérzést jelenítenek meg.

A ház fekete esküvői jelenetében ezúttal egy nőt látunk esküvői vendégként a nyitójelenetben látott tükörrel a kezében, amelyet a rá festett, csendéletyszerű virágokról ismerhet fel a néző. *Az ablak [panjere]* című versben ezt olvassuk: „a tükörtől kérdezd meg megmentőd [megváltód] nevét”.³⁰ Némelyik költeményben a tükör

29 A „del-e mâ râ” [szívünket] szó szerkezet maga is költői konvenció, amelynek leghíresebb példája Háfiz egyik legismertebb ghazaljának első felsorában található: „agar ân turk-e širâzi be dast ârad del-e mâ râ” – Képes Géza fordításában az egész sor: „Ha sírâzi török szépen kezét szívemre tenné: hát / Odadnám hindu holdjáért Szamarkandot meg Bokharát”. *Perzsa költők antológiája*, válogatta Képes Géza, Európa, Budapest, 1968, 257.

30 Az eredetiben: „az âine bepors nâm-e nejât dahande-at râ”. Farrozzád, *Majmu'e*, 327.

erőt ad: a tükör előtt álló nő tükörképe a megmentő képe. Más versekben a tükör a beszélő múltjára emlékeztet, például: „minden pillanatban a tükörtől kérdezem búsan, / mégis ki vagyok? szemedben ki vagyok? / de a tükörben látom, hogy jaj, / az, ki voltam, nem vagyok, még árnyéka is / eltűnt”.³¹

Egy másik filmjelenetben, amelyben két nő öltözködik, a filmszöveg jelenidőben van. A narrátor a kamera mögül beszél hozzájuk, amíg ők a kamera előtt tevékenykednek. Ami a Farrozzád művei közötti kontinuitást illeti, a jelenidő helyes választásnak látszik ebben az esetben. A nyelvtani idő azt a benyomást kelti, hogy a narrátor női hangja olyan nőé, aki a film szereplőjéhez hasonlóan megtapasztalta a magányt és az elhagyatottságot – különösen akkor, amikor azt mondja: „emlékezz, hogy hiába szépítgeted magad”. A női narrátor mintha képes lenne azonosítani magát a lepratelepen elzártnak élő nőkkel, és ezáltal *A törött tükör* beszélőjéhez is hasonlóan hangzik. A bibliai szövegekből összeállított költői filmszöveg témái is egybevágóak *A törött tükör* témáival, mint a rabság, az elszigeteltség és az elutasítás, amelyek első kötetének, *A fogolynak* az egészét meghatározzák.

A költőnő első három kötete – *A fogoly*, *A fal* és *A lázadás* [‘ešjân – 1958] – tekinthető az önfelfedezésre irányuló kísérletek sorozatának is. Ezek hangja alapozza meg a lepratelepen élőkkel való együttérzés képességét. Az elzárt telepen élő nők és a filmkészítő között mély kapcsolat szép példáját adja az a jelenet, amelyben a fent említett két nő éppen fésülködik és sminkeli magát. A narrátor hangján ezt halljuk: „Hát te, feledésre ítélt, mit csinálsz? Bíborba öltözöl, arany ékszerekkel ékesíted magad, festékkel készíted ki a szemedet? *Emlékezz, hogy hiába szépítgeted magad egy úttalan pusztaságba vesző kiáltásért*: szeretőd megvetnek, és az életedre törnek!” [Jer 4:30-31]. A dőlt betűs részek azt jelzik, ahol a dokumentumfilm szövegkönyve jelentősen eltér az idézett Jeremiás-passzuszól [a kisebb változtatásokat itt nem jelöltük]. Az első betoldás [„feledésre ítélt [szó szerint: elfeledett: farámuš šode] a „pusztulásra ítélt [qârat šavi] helyett] a Zsolt 31:13-ból származhat, az „úttalan pusztaságba vesző ének [âvâzi dar biâbân-e birâh]” a Jeremiás-idézet kontextusának összefoglaló felidézése: a pusztasággá [biâbân] tett országban a próféta egy szülő nő kiáltását [âvâzi] hallja. A betoldott szavak a hangtan szintjén is felmutatják az ismétlést mint kiemelt eljárást: nemcsak egymás fonetikai tükörképei [â-vâ-zi / bi-â-bân], hanem a passzus egyik kulcsszavát, a hiábavaló szépséget [zi-bâ-î] is visszaidézik, amit még tovább erősít a pusztasághoz hozzátett jelző: birâh [„úttalan”]. Ez az eljárás a klasszikus költészeti modellhez is közelíti a szöveget. A hangzó narráció tematikailag is összekapcsolja a bibliai idézetet a filmjelenettel, ugyanakkor hangzásában is megerősíti a tükröződés motívumának jelentőségét.

Ennek a jelenetnek a lírai szövegkönyvében a narrátor figyelmezteti a szereplőket gondolataik és cselekvéseik hiábavalóságára. *A törött tükörrel* összevetve feltűnhet a szépítkezésnek és a ruhák színeinek a jelentősége is. A költeményben a ruha zöld, ami az iráni kultúrában – egyebek mellett – az igazságosság, a vitalitás és a fiatalság színe.³² A filmben a ruha színe vörös – ez a fekete-fehér filmen nem látható, pusztán a hangzó narráció erősíti meg. A vörösnek számos kultúrafüggő és egyetemes jelen-

31 Az eredetiben: “har dam az âine miporsam malum / čistam digar, bečašmat čistam? / lik dar âine mibinam ke, vâi / sāye-i, ham zânče budam nistam / gomšode”. Farrozzád, *Majmu’ e*, 107.

32 Kazem Danesh – Mohammad Khazaie, *The Symbolism of the Color Green in Iranian-Islamic Culture and Art*, Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz 2020/19, 24–32.

tése is van, de általában a szenvedélyhez és a vitalitáshoz köthető. A néző számára azonban világos, hogy ez a szenvedély kudarcra és kétségbeesésre van ítélve.³³

Farroxxád különleges módokon illusztrálja az érzelmeket a színek használatával – mind a fekete-fehér lapon, mind a fekete-fehér dokumentumfilm szövegében. A *ház fekete* nem a technikai lehetőségek hiánya, hanem a rendező döntése miatt lett fekete-fehér. A színek elhagyása, majd megfelelő helyeken való feltüntetése fontos aspektusa annak, ahogy Farroxxád a vizualitás és a textualitás összjátékát kezeli. A látható színek hiánya és szöveges visszaidézése nemcsak felhívja a néző figyelmét a vörös szín jelképes szerepére, hanem fel is erősíti annak hatását. A kép és a szó közötti kontraszt a képre is visszahat. Az ablak mellett ülő nő képe összekapcsolódik a szöveggönyv narrátorának hangjával, és rajta keresztül a *törött tükör*ben szereplő nőnek a képzetével is. Ezeket a különböző nőket két dolog köti össze: egyrészt a közös jelentéskeretet képző szavak, másrészt pedig a vizuális keretek: a tükrök, a kamera keresője, az ablak és a könyvlapok – a versesköteteké és a Bibliáé egyaránt. Ezek a nők mind arra várnak, hogy láthatóvá váljanak, megosztják egymással természetlen élményeiket, és figyelmeztetik egymást. A dokumentumfilm jelenetében a narrátor – aki személyében azonos a költővel és a rendezővel – az Őszövetség nőalakjainak ősrégi történeteit hívja segítségül, valamint saját költeményén keresztül kortárs nőalakokat is felidéz. Amikor ezt mondja a szövegben: „emlékezz, hogy hiába szépítgeted magad”, az ablaknál ülő és kifelé tekintő, reménytelenül várakozó nő egy pillanatra a kamera felé fordul, felveszi vele a szemkontaktust, és – mintha meghallaná a narrátor szavait – naivan elmosolyodik. Úgy tűnik fel, mintha felfogná a narrátornak a kamera mögül érkező szavait. Ebben a pillanatban a narrátor már nemcsak narrátor, hanem feltárul a költővel való azonossága is. A költő-narrátor ebben a pillanatban közösséget vállal a többi nővel, az általa alkotott szereplőkkel is.

Négy nővel van dolgunk: a dokumentumfilm szereplőjével, a narrátor-költővel, a Jeremiás könyvében megidézett nőalakkal és *A törött tükör* lírai megszólalójával. Közöttük a megjelenítő keretek teremtenek kapcsolatot: ezek a keretek *portálokként* működnek, amelyek képesek meghaladni a nőket elválasztó tér- és időbeli korlátokat, lehetővé téve a köztük létrejövő kommunikációt. A költő-narrátor-rendező közlekedik a keretek között, az egyes kereteket is egymásba oldva: így lehetséges, hogy a kötet lapjain megelevenedő alak sorsára a filmjelenetben is ráismerhetünk.

Számos egyéb költői szöveghely létezik, ahol – *A törött tükör*höz hasonlóan – Farroxxád mozgó képeket jelenít meg. A már idézett költemény a tükör keretében megjelenő tükörképét dinamizálja azáltal, hogy a beszélő elmondja a tükör előtt végzett cselekedeteinek sorozatát. A filmből megidézett jelenet értelemszerűen ugyancsak mozgó képeket jelenít meg, a tükör keretét a kamera keresőjével helyettesítve – de az ablak és a tükör megmutatása révén jelezve is a motivikus hasonlóságot. A keret által visszatükrözött képek egyik esetben sem statikusak, bár a mozgó látványt passzívan visszatükröző keretek előre adottak és rögzítettek. Ez a motivikus összefüggés a filmművészetnek a Farroxxád költészetére tett hatását, majd a modern költői eljárásoknak a konkrét filmes eszközökké való visszaváltoztatását sugallja.

33 Érdekes összehasonlítást kínálhat Edgar Allen Poe *A vörös halál álarca* című elbeszélése, amelyben a vörös a pestis színéként jelenik meg, és amely ugyancsak egy elszigetelt közösségben játszódik.

Szintén a filmnek a költészetre tett hatását példázza *A másik születés* kötetben (1964) megjelent *Befogadás (dariâft)* című vers, amelyre ugyancsak a dolgok lehatárolt kereten keresztüli bemutatása jellemző. „A kis buborékban / a fény kimerítette magát, / hirtelen az ablak megtelt éjszakával. [...] A kis buborékban / a fény magát / remegő vonalban kiásította”.³⁴ Ez a versszak kétféle módon is hasonlít a mozgóképhez. Először is a „buborék” lehatárolt felszíne emlékeztet egy filmvásznonra, a fény mozgása a buborék felszínén pedig a film mozgó képeire. A korábbi példákhoz hasonlóan ebben a költeményben is megjelennek Farrozzád jellegzetes eljárásai, az ismétlés és a paralelizmus. „A kis buborékban” kifejezés és a fény mint cselekvő alany is kétszer szerepel: a fény „kimerítette magát” és „kiásította magát” – mindkét kifejezés a fénybuborék eltűnésére, kipukkanására utal. Ez is példája lehet a Sklovszkij által említett jelentéstani módosulásnak, amely „egy tárgy megszokott érzékelését átviszi egy másik érzékelési szférába”.³⁵

A ház fekete olyan vizuális költemény, amely mesterien vegyíti a modern iráni költészeti és művészeti eljárásokat. Farrozzád bibliai versek felhasználásával mutatja be a modernista költészetről és filmművészetről adott értelmezését azért, hogy egyedi dokumentumfilmet készítsen a leprát körülvevő stigmáról, valamint tágabb értelemben a társadalmilag elszigetelt közösségekről. A dokumentumfilm ezért felfogható a modern költő és művész szerepéről és lehetőségeiről szóló kiáltványként is. A különféle művészeti ágak vegyítőjeként értett film, valamint a modern eszközök és az ősi-klasszikus hagyományok egymásra tett kölcsönös hatása tökéletesen példázza Farrozzád nézeteit az irodalom és a művészet jövőjéről.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS FORDÍTÁSA



34 Az eredetiben: „dar hobâb-e kučak / roshanâ-i xod râ mifarsud / nâgahân panjere por šod az šab / [...] dar hobâb-e kučak / roshanâ-i xod râ / dar xaŋi larzân xamiâze kešid”. Farrozzád, *Majmu'e*, 222.

35 Alter, *The Art of Biblical Poetry*, 10.