

ASGHAR FARHADI HŐSNŐI



A harmadik hullám



BARKÓCZI JANKA

A NŐK FARHADINÁL A FÉRFIAK EGYENRANGÚ PARTNEREI, MINDEN TEKINTETBEN SAJÁT AKARATUKAT ÉRVÉNYESÍTIK.

Összeszokott amatőr színjátszó csoport készül *Az ügynök halála* premierjére Iránban. Az előadás kész, de a főszerepet játszó színészpárnak gondjai adódnak. A társasház, mely otthont adott nekik, váratlanul életveszélyessé vált, így átmeneti lakás után kell nézniük. A társulat egyik tagja felajánlja, hogy költözzenek be a tulajdonában lévő ingatlanba, melyből éppen távozik a korábbi bérlő. Emad és Rana kapva kap a lehetőségen, de hamarosan kiderül, hogy nemcsak az egykori lakó tárgyai maradtak a helyszínen, hanem olykor ügyfelei is visszajárnak, akiket ugyanott prostituáltként

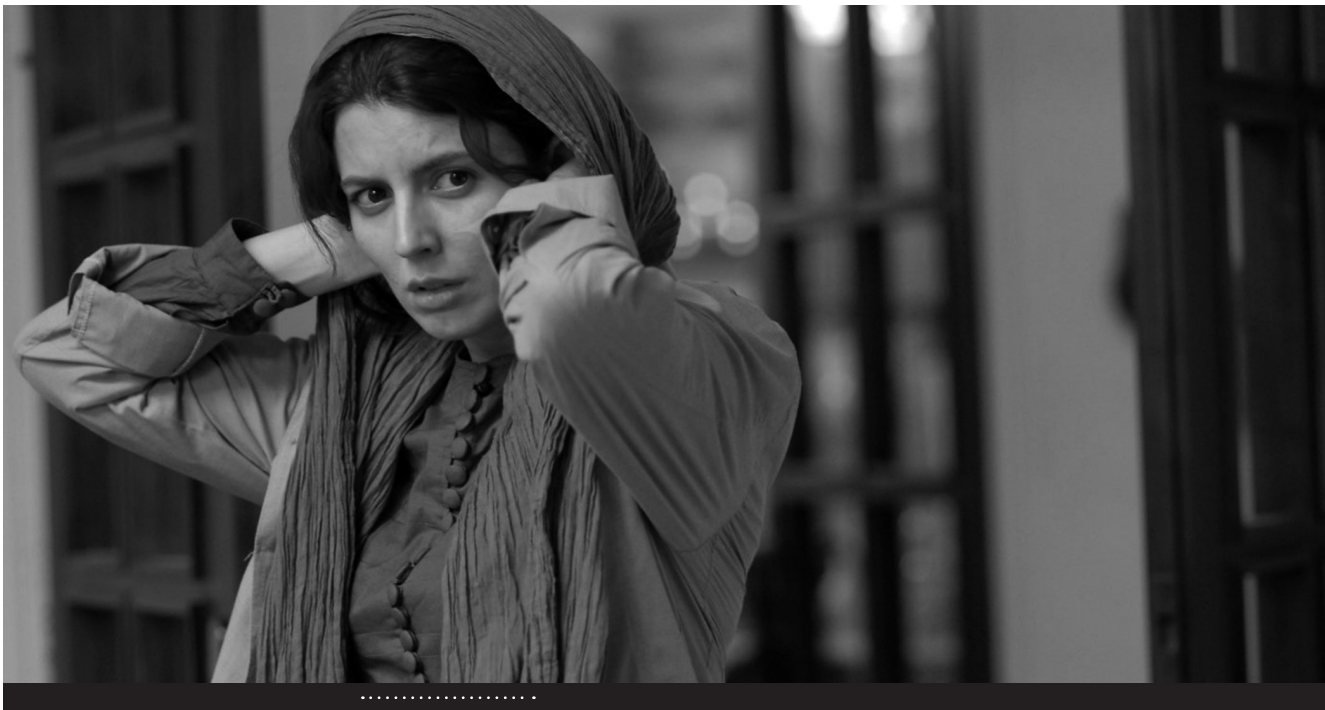
fogadott. Amikor Ranát egy napon zuhanyozás közben megtámadja valaki, egy csapásra megváltozik minden, és megkezdődik az összeomlás. A finom pszichológiai dráma lenyűgöző erővel ábrázolja egy kapcsolat válságát, az Asghar Farhadi filmjeire jellemző ellenállhatatlan nyugtalansággal és különös dramaturgiai csavarokkal. A filmbéli ügyfélnek és a színdarab ügynökének története olyan finoman fonódik egymásba, hogy a néző csak a játékidő végén döbben rá, hogy milyen jól átgondolt szerzői rafinéria tanúja volt. Az okosan visszafogott színészi játék és a pergő ritmusban elő-

„Új meg új sztorik kerülnek felszínre”
(Az ügyfél - Taraneh Alidoosti és Shahab Hosseini)

dott történet mutatja, hogy Farhadival – Dariush Mehrjui és Abbas Kiarostami nemzedéke után – az iráni újhullám harmadik generációja, a nagyvárosi életérzés dinamikájára építő, formalizmustól távolodó szemlélet lép színre.

A rendező 1972-ben született Iszfahán közelében, és a nyüzsgő metropolisz vonzásában nagyon korán a filmek szerelmese lett. A gazdag kulturális életéről ismert település kiváló terepet kínált a kísérletezésre és arra, hogy 8 és 16 mm-es celluloidra forgatott anyagaival bekapcsolódjon a helyi fiatal filmesek amatőr mozgalmába. Innen a fővárosba vezetett az útja, ahol előbb a Teheráni Egyetemen, majd a rangos Tarbiat Modarres Egyetemen folytatott színházi tanulmányokat. Már diákévei alatt sikeres rádiójátékokat írt az állami műsorszolgáltató számára, hamarosan pedig közkezdelt televíziós sorozatok epizódjait jegyezte. Ezekben a sorozatokban először kerültek képernyőre olyan tabutémák, mint például az AIDS, ami a programoknak különösen nagy nézettséget hozott. Farhadi első komolyabb filmes munkája a háborús drámáiról híres Ebrahim Hatamikia *Alacsony csúcsok (Ertefae Past / Low Heights, 2002)* című rendezésének forgatókönyve volt, amely egy repülőgép eltérítésének történetében a 9/11 utáni





Irán hangulatát adta vissza. Saját rendezői debütálása 2003-ban a *Tánc a porban* (*Raghs dar Ghoobar/Dancing in the Dust*) című filmmel már magán hordozta a később oly jellemzővé

váló szerzői jegyeket, noha a családtagok nyomására kikényszerített válás után a sivatagba vonuló férfi meséje, aki kígyókat fog, hogy mérgük árából kifizethesse tartozását, még korántsem olyan kiforrott, mint a következő darabok. Az azóta elkészült, erős szociális érzékenységgel átítatott elbeszélések, melyek kis gesztusokra és a gesztusok mögött feszülő intenzív érzelmekre épülnek, olyan tudásból táplálkoznak, ami komoly tanulási folyamat révén állt össze.

Asghar Farhadi a kortárs iráni szcéna legerősebb európai műveltséggel rendelkező filmese. Alkotásai számos közvetlen és közvetett kapcsolódási pontot kínálnak az európai irodalomhoz és mozgóképekhez, melyekről maga is gyakran vall. Henrik Ibsen és Eugène Ionesco egyaránt mintaadó szerzők számára, fontos továbbá Csehov, Harold Pinter nyelvhasználatára pedig lenyűgözi. Úgy véli, hogy Pinter technikája nagyon hasonlít az iráni társadalomban jellemző kommunikációs rendre, melyben az emberek bizonyos dolgokat azért mondanak, hogy más dolgokról ne kelljen beszélniük, és ha sokat beszélnek is, a valódi érzelmeikből keveset árulnak el. Farhadi a traumatikus irak-iráni

„Csak a szabadság illúziója nagyobb”

(Nader és Simin - Egy elválás története - Leola Hatami)

szándékkal tűztek műsorra. A művészeti felsőoktatásban aztán megismerkedett az egyetemes filmtörténet további mérföldköveivel, így induló rendezőként már pozícionálhatta magát ezekhez képest. A nagy példaképek között szerepel Tarkovszkij, Kieslowski, Fellini, különösen az *Országúton* miatt, de elsőként és mindenek előtt: Ingmar Bergman. Bergman egész életműve nagy hatással van rá, ő is olyan filmeket szeretne készíteni, amelyek ismerős emberi viszonyokról szólnak, és melyek megmutatják, hogy az egyszerűnek tűnő kapcsolatok milyen komplikáltak és szenvedélyesek lehetnek a felszín alatt. A tág horizont mellett természetesen fontosak a gyökerek, melyek mélyen az iráni kultúrából táplálkoznak. Meghatározónak tekinti ennek masszív újhullámos filmörökségét, modern irodalmi és színházi hagyományát, így például Bahram Beyzait, Manuchehr Radint, Mahmoud Dolatabadit és *Az ügyfélben* is megidézték, *A téhen* (*Gaav*, 1969 – Darius Mehrjui) című első újhullámos filmsiker alapjául szolgáló színdarabot jegyző Gholam-Hossein Saedit. Stílusában ezért különböző hatások szerencsés keveredését fedezhetjük fel: forgatókönyvei

háború (1980-1988) idején tinédzserként nagy tömegben nézte azokat a második világháborúról szóló import filmeket, amiket a különböző csatornákon mozgósító

mesteriek, a modern elődök dokumentarista formáját már-már dogmafilmes kamerakezeléssel ötvözi (partnerei ebben Mahmoud Kalari és Hossein Jafarian, az iráni film legendás operatőrei), történeteiből nem hiányoznak a szociális összefüggések, mégis mindig az egyénre koncentrál, sokszor épít kulturális utalásokra, azonban azokat mértéktartóan és funkcionálisan helyezi el.

MÉLTATLAN HELYZETEK

Farhadi filmjei a hasonlóságok mellett is sokban különböznek az újhullám korábbi darabjaitól. Ezek a mozgóképek már nem a társadalom legszegényebb rétegeire koncentrálnak, ehelyett a középosztályban találják meg hőseiket és a kiszolgáltatottabb csoportokat csak mellékszálakon jelenítik meg. A rendező maga is a középosztályból származik, tehát ezt a világot ismeri a legjobban, és általában is úgy véli, hogy egy ország fejlődésének irányát elsősorban a középosztály mozgása határozza meg. Harmadik filmje, a *Szerdai tűzijátékok* (*Chaharshanbe-soori/Fireworks Wednesday*, 2006) egy takarítónőt követ, akit azzal bíznak meg, hogy csinósítsa ki az ünnepre készülő nagyvárosi pár lakását, de takarítás helyett végül kémkednie kell a férj után, akiről az asszony azt sejtí, hogy megcsalja őt. A civódó duettel töltött idő végére a lány sokat tanult a házasságról, és ezzel a tudással felvértezve

indul el saját vőlegényéhez. A *Nader és Simin – Egy elválás története* (Jodaieye Nader az Simin, 2011) hasonló alaphelyzetből építkezik, és egy középosztálybeli család otthonába nyújt bepillantást, ahol a család fő és a beteg nagypapa hanyagul felügyelő háztartási kisegítő hölgy között alakul ki konfliktus. A múltban (*Le passé*, 2013), egyedüli kivételként nem Iránban – épp ezért kevésbé átütő hitelességgel – egy francia feleségétől válófélben lévő iráni férfit követünk, aki a válás utolsó teendőinek idejére beköltözik a szintén középosztálybeli párizsi otthonba. Az ügyfélben a férj épp úgy tanár, mint a *Nader és Simin*ben Simin, ami szintén jól mutatja szociális státuszukat. A lakások berendezése, az iráni szerzői filmek korábban oly kevésbé jellemző belső felvételek itt a leírás fontos részei. Ezekben a családokban és ezekben a lakásokban, mint kimeríthetetlen, ezernyi vektorral rendelkező erőterekben, mindig történik valami, állandóan új meg új sztorik kerülnek felszínre.

A nők Farhadinál a férfiak egyenrangú partnerei, sőt, számos esetben hatékonyabbak és határozottabbak náluk. Nem mindenhatók és sokszor nincs igazuk, azonban már nagyon messze állnak a korábbi időszak passzív és kiszolgáltatott figuráitól, vagy éppen azoktól, akiknek lényge a lázadás egyetlen dimenziójában merült ki. Büszkéek és öntudatosak, minden tekintetben saját akaratukat érvényesítik. Fejükön többé nem a zsák-szerű csadort, hanem lazább és divatosan hordható színes hidzsábot viselnek, mely alól gyakran kikandikálnak a rakoncátlan hajfürtök. A két nem immár csak egymás kontextusában értelmezhető, akkor is, ha éppen válnak egymástól, ahogy ez a Farhadi-filmek jelentős részében megtörténik. Kiderül, hogy azok a helyzetek, melyeket az iráni film eddig elsősorban az alsóbb néprétegek nőtagjaival kapcsolatban fogalmazott meg, bármikor előfordulhatnak a jobban szituált közegben is. Az *Elly történetében* az okos és magabiztos Sepideh szembe-sül zaklatással, míg *Az ügyfélben* a nő főhős ellen egyenesen tettelegességre kerül sor. A filmekben ábrázolt kapcsolatokban a párok tagjainak egymásra adott reakcióit még mindig szabályozza az Iszlám Köztársaság cenzúrája, ezért hosszabban egymáshoz érő, egymást megsimogató embereket, esetleg ennél intímabb kapcsolatot nem látunk, akkor sem, ha házasságról van szó. Az érzelmek

mégis széles skálán mozognak, a vonzás és a feszültség is elementáris erejű, mert az valamiképp lefojtva, magukban a szituációkban jelenik meg. Az intimitás lenyűgözően erős légköre Farhadi filmjeiben minden esetben abból alakul ki, hogy egyébként tiszteletreméltó emberek kerülnek – együtt és egymás révén – hozzájuk méltatlan helyzetekbe. Farhadi műfaja alapvetően a melodráma, amelyben a konfliktus az elidegenedés kései felismeréséből, az érintett felek között egy megragadhatatlan ponton félre-csúszott kommunikációból fakad. Nem véletlen, hogy alkotásaiban szimbolikus motívumként térnek vissza az üvegfalak, üvegajtók, ablakfelületek, amelyeken átlátni ugyan, de a hallható beszéd és a tapintás lehetőségét megszüntetik. A balítéletekből és rossz reflexekből építkező melodramák legkiforrottabb példája kétségtelenül a legjobb idegennyelvű filmnek járó Oscart is elnyerő *Nader és Simin*, de prototípusai a *Fireworks Wednesday* és az elképesztően erős és friss *Elly története*.

EMMA ÉS ELLY

Az *Elly története* (*Darbareye Elly*) 2009-ben készült, jellemző azonban, hogy bizonyos országokban, így az Egyesült Államokban, csak sokkal később, a *Nader és Simin* sikere után mutatták be egyáltalán. Az *Elly* különleges hangulatú, kissé thrillerbe hajló mozi, melyről talán nem túlzás kijelenteni, hogy ez az iráni új film harmadik hullámának nyitódarabja. A forgatókönyv és a helyszíneként szolgáló sziklás tengerpart látványa első pillantásra Antonioni *A kalandját* (*L'avventura*, 1960) idézi, de a film ezen kívül más érdekes párhuzamot is tartogat. A történet szerint egy fiatal felső-középosztálybeli baráti társaság elutazik a Kaszpi-tengerhez egy pihentető hétvégére, melyre Sepideh, a kompánia középpontjában álló, minden lében kanál lány, aki előszeretettel rendezgeti más emberek életét, saját gyermekének halkszavú óvónőjét is meginvitálja. A meghívás persze nem teljesen céltalan, hiszen Sepideh szerint Elly kitűnő parti lenne egyik barátja számára, aki egy német nővel kötött sikertelen házassága után éppen tartós és megbízható kapcsolatot keres. A sztori egy ponton azonban váratlan fordulatot vesz, mert Elly rejtélyes módon elűnik, a többiek pedig magukra maradnak, jópár nyomoztató kérdéssel. A társaság dinamikájának ábrázolása, Sepideh és

Elly kettőse mintha Jane Austen *Emma* című regényének Perzsiába átültetett verziója lenne. Az igazi főhős valójában nem Elly, hanem a csodálatos színésznő, Golshifteh Farahani által megformált Sepideh/Emma, aki társadalmi státuszához illő magabiztossággal manipulál, és gőgjében csak későn veszi észre, hogy rosszul ítélkezett. Kiszemeltjei olyan érzelmeket táplálnak, melyekre valójában nincs ráhatása, Ellynek, akár a regénybeli Jane Fairfax-nek, ráadásul már vőlegénye van. Noha a kortárs Irán és a György-kori Anglia között térben és időben is nagy a távolság, a női karakterek eszenciális tulajdonságai itt is ott is egyformán érvényesek. Mind Austen, mind Farhadi szeretettel és kritikával formálja meg a figurákat, ám az utóbbi mindehhez olyan szorongással és feszültséggel teli légkört teremt, mely valószínűleg a zöld gyeplő Hartfield környékén is megjelent volna, ha végül rossz irányba fejlődnek az események.

Farhadi alapvetően nem tartozik a politikai alkotók közé, filmjei mégis reflektálnak a valóságra. Nála gyakran éppen a női karakterek kínálnak olyan kisülési pontot, ahol egy-egy élesebb megjegyzés, erősebb állítás megfogalmazódik. A *Nader és Simin*ben például az asszony ragaszkodik ahhoz, hogy a család emigráljon az országból a kislány jövőjében feláldozva az idős nagypapa jövőjét. Az *ügyfélben* az inzultust átélt Rana véleménye szofisztikáltabb, mint a férjé, a *Fireworks Wednesday* nyitójelenetében pedig Rouhit szidja meg figyelmetlensége miatt a vőlegénye, mert a lány hosszú (kötelezően viselt) csadorjának vége beleakadt a motor kerekébe, amin együtt utaztak. Bár később szintén ez a ruhadarab kínál jó álruhát a kémkedéshez, a finoman ironikus nyomaték itt is megmarad. Farhadi sosem kritizál élesen, de sokszor megmutatja a fonákságokat és a különvéleményeket. Őt mindenekelőtt az emberi psziché érdekli, és végső soron úgy látja, hogy az Iránnál szabadabb országokban valójában csak a szabadság illúziója nagyobb.

AZ ÜGYFÉL (Forushande) – iráni-francia, 2016. Rendezte és írta: **Ashgar Farhadi**. Kép: Hossein Jafarizjan. Zene: **Sattar Oraki**. Szereplők: **Shahab Hosseini** (Emad), **Taraneh Alidoosti** (Rana), **Babak Karimi** (Babak), **Mina Sadati** (Sanam), **Mehdi Koushki** (Siavash). Gyártó: **Arte France / Farhadi Film / Memento Films**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 125 perc.