

ezerszer elismételgetett európai művészfilm kontra Hollywood klisé elsütése, ám ez a két film roppant jó alkalom a két kontinens filmkészítésének összehasonlítására. Mindkét film esetében erősen karaktervezérelt alkotásról van szó, ám míg Precious küzdelmei látványosak, érzelmesek, színesek és a külvilág felé mutatnak, addig Pirooska szürkeségben él, látszólag érzelmentes, küzdelmei mind belső harcok, a külvilágot mintha csak elfogadná, mint valami kötelezőt, de alig vesz róla tudomást. A két rendező érzékenyen nyúl a témához, de vannak pillanatok, mikor Precious olyan érzelmi határokat lép át, amivel már nem tudunk azonosulni (talán túl messze van Harlem), és nagyon érdekes módon Pirooska is ugyanezt teszi, csak ellentétes irányba, azaz Precious adott pillanatokban túl sok, túl tömény, Pirooska meg néha túl kevés, túl semleges ahhoz, hogy azonosuljunk vele. A két remekmű további hasonlósága a rövid, gyors antikatarzis. A *Pál Adrienn*ben nagyon tudatos színdramaturgia fedezhető fel, ami a *Precious*ben nem volt hangsúlyos.

A női vonal másik élharcosa a *Befagyott Folyó* (*Frozen River*), Courtney Hunt rendezése. Az elsőfilmes rendezőnő munkája az anyai áldozatvállalás témakörét feszegeti, egészen pontosan azt, hogy meddig mehet el egy anya a gyerekeiért. Ray (Melissa Leo) férje lelépése után egyedül kénytelen nevelni fiait a pénzügyi kilátástalanság küszöbén. A fordulat ott következik be, mikor a véletlen összehozza Lilával (Misty Upham), az indián lánnyal, aki gyors pénzszerzési módot tud: embercsempészet. Habár a két nő ki nem állhatja egymást, kénytelenek együtt megtenni ezeket a kockázatos csempészutakat a befagyott Szent Lőrinc-folyó jegén. Az anyai szeretet mindhatóságáról tesz vallomást a rendezőnő, mikor egy szerencsétlenül sikerült akciót követően Ray önfeláldozóan börtönbe vonul Lila helyett, aki így átveszi Ray anyaszerepét egy időre. Rendkívül erős forgatókönyv, de a szinte végig kézikamerás fényképezés néhol zavaró, levesz a film értékéből.

A szintén elsőfilmes rendezőnő, Katarzyna Roslaniec tinédzserlányokkal foglalkozó alkotása a *Plázaciacák* (*Galerianki*). A cím sokat sejtet: a tinédzserek világában a plázák és bevásárlóközpontok kitüntetett szereppel bírnak. Ebbe a világba csöppen bele az ártatlan, szerény családból jövő Alicja (Anna Karczmarczyk). A lányok nem tudnak betelni új ruhákkal és a szüleik sem szponzorálják őket, ezért szexuális szolgáltatásokat nyújtanak idősebb férfiaknak egy új mobilért vagy esetleg egy menő farmerért. A film lényegében az “ártatlan lány rossz társaságba kerül és elromlik, aztán a végén döbben rá, hogy mit tett” alaptörténet egy-két szellemes megoldással és szépen fotográfálva. Meglehetősen rövid, 75 perces alkotásról van szó, és jól is tesz neki, hogy ennyi, mert a finálé kicsit döcögős és könnyen kitalálható. Testvérfilmje a *Megöltem anyámat* (*J'ai tué ma mère*), a húszéves és nyíltan meleg Xavier Dolan első műve, mely pedig egy tinédzser fiú (a rendező játssza a főszerepet) és anyja közti viharos viszonyba enged bepillantást. Az anyát játszó Anne Dorval zseniális, a film alatt legalább egy pillanatra mindenki saját édesanyja legutálatosabb tulajdonságaira ismer benne, ez egészen

biztos. Történet épp hogy csak van, itt is egy nagyon karaktervezérelt filmről van szó. Rendkívül művészi fotográfált jelenetek és tudatos színdramaturgia jellemzi. A film teljesen rendben van, de a másfél óra végére elfáradunk és már nincs türelmünk hosszú beállításokra és monológokra. Lehetne egy kicsit rövidebb vagy feszebb, bár így is nagy tehetségéről tett tanúbizonyságot Dolan, akiről még biztos, hogy hallani fogunk.

A maradék két alkotás, *A Rákcsapda* (*El vuelco del cangjero*) és a *Vespa* a beilleszkedés problematikáját feszegetik. Az előbbi, Oscar Ruiz Navia nagyjátékfilm debütálása teljesen festői, mindenképp a mezőny legszebben fotográfált alkotása. Szintén karaktervezérelt film, szimbolikus történettel: a fekete bennszülöttek által lakott izolált félszigetre érkezik egy fehér kalandor, Daniel (Rodrigo Vélez). Az alapprobléma ezzel már szinte adott is, Daniel csak átutazóban van, de nincsen pénze csónakra, amivel elhagyhatná a környéket, ezért bémunkába áll. Kamaradrámába illő viszony alakul ki közte és törzs egyik vezetőjével, annak nőjével és egy kislánnyal. Az alkotás a ki nem mondott szavak, elhallgatott igazságok és belső filozofálás filmje, mintegy belső utazásra hívva a nézőt. Utazásra hív minket a *Vespa* is, a Filmművészeti Groó Diána második nagyjátékfilmje, bár teljesen más értelemben. A *Vespa* gyakorlatilag *road movie*-nek is besorolható, főszereplője, Tóth Sándor (Lali) szintén első ízben állt a kamera előtt. A bonyodalom ott kezdődik, mikor a beregháti romatelepen kártyázva Lali elnyeri a csokit, amelynek a belseje egy Vespa robogót ígér, ám átvenni csak a fővárosban lehet. Lali egyedül indul a kockázatos kalandra és út közben természetesen megpróbáltatásokat kell kiállnia, szerez barátokat és ellenségeket is. A Vespa felkutatása időközben összefonódik Lali édesapjának keresésével. Groó Diána és Tóth Sándor a CineFest vendége volt, a vetítés utáni taps és a kérdések mennyisége egyértelműen jelezte az alkotás sikerességét.

Összességében elmondhatjuk, hogy a CineFest a B kategóriás filmfesztiválok közé emelkedett, arculata kiforrott: az itt győzni akaró filmnek egyszerre kell eszesnek, szívhez szólónak és bátornak lennie. Mindezek ellenére a fesztivál szerencsére nem veszi magát véresen komolyan, továbbra is barátkozós, családi-as légkör jellemzi, koncertekkel és éjfél után induló bulikkal, de szívszorító jelenetek is akadtak idén, például mikor Martin Scorscese vallomást tett a fiatal filmeseknek egy videóüzenetben, de legfőképp, mikor a záróünnepségen Jancsó Miklós hatalmas tapsvihar közepette átvette életműdíját.



↳ Nagy Szilvia Nők férfiak nélkül¹

¹ *Women Without Men* / *Zanan-e bedun-e mardan*, színes, feliratos, német–oszt–francia filmdráma, 95 perc, 2009. Rendező: Shirin Neshat, Shoja Azari. Forgatókönyvíró: Shoja Azari. Szereplők: Shabnam Toloui, Pegah Ferydoni, Arita Shahrzad, Mehdi Moinszadeh, Tóth Orsolya. Díjak: Velencei Filmfesztivál (2009): Ezüst Oroszlán-díj Shirin Neshat-nak a legjobb rendezésért, valamint UNICEF-díj Shirin Neshat-nak, továbbá Arany Oroszlán-díjra jelölve Shirin Neshat. A film elnyerte a 7. CineFest Miskolci Nemzetközi Filmfesztivál fődíját.

Emlékszem, jó pár évvel ezelőtt egyetemi vizsgára készülve kezembe akadt egy könyv: Győri Klára: *Kiszáradt az én örömem zöld fája*.² Kali néni egy 1900-as éveken átívelő asszony-sorsot mutatott be saját történetén keresztül, nem érzélgősen, nem panaszkodva, ötvözve sorsát és vágyait, visszatekintő lírai narratívában. Nagy Olga néprajzkutató figyelt fel az asszonyi emlékek sajátos elbeszélésére: „mintha valamilyen átok alatt fogantak volna, lesújtóak, szívszorítóak, tele vannak lemondással, fatalista belenyugvással. És persze, hiányzik belőlük mindenemű sikerélmény.”³ Ugyanakkor a kritikák kifogásolták, hogy az epizódokat bizonyos szintű fikcionalizáción keresztül alakítja a mesélő elbeszélés. A gyermekkor, a fiatalság, és főként a házasságon belüli konfliktusok megjelenítése a hagyományos beszélő közösségek kereteinek fellazulásával egy új beszédhelyzetbe kerül: az elbeszélő már nem környezete, hanem egy virtuális beszélő közösség számára alkot.⁴

Shirin Neshat *Nők férfiak nélkül* című fimjében – valamint Shahrnush Parsipur azonos című novellájában – szintén ez a szemléletmód testesül meg.⁵ A film ennek a novellának az adaptációja, s ahelyett, hogy filmnyelvi rendszereket és feminista elemleteket felhasználva közelítenék a filmhez, sokkal inkább az a „párbeszéd” foglalkoztat, ami a két iráni művésznő között kialakult. Neshat talált valamit Parsipur könyvében, ami megfogta, amivel azonosulni tudott.

Shahrnush Parsipur könyve az 1979-es iráni irodalmi fordulat után látott napvilágot. Az újtónak számító női narratíván keresztül öt nő életébe nyerünk betekintést, akik különböző időszakokat, különböző társadalmi osztályokat képviselnek. A legidősebb Farrokhlagha, jelentős családból származó, kényelmes élethez szokott arisztokrata. Munis és barátnője, Faeze munkássztrábeli lányok, Zarrinkolah prostituált, aki a vöröslámpás negyedben él és dolgozik, míg Mahdokht középsztrábeli vénlány, saját szüzességének béklyójában. A nők útja a történetmondás szürreális és mesészerű szálain haladva bonyolódik és vegyül egybe. Sorsuk irányát, életútjukat nemiségük határozza meg: a könyvben a szüzesség válik a nőiség metaforájává, a belső élet mozgatórugójává és központi kérdéssé a megőrzésén, elvesztésén és megfelelő felajánlásán keresztül. Drámai fordulatok során – mint erőszak, testvérgyilkosság, feltámadás és emberölés – jutunk el a megnyugvás helyszínére: a gyönyörű oáziskertbe, Karajba. Farrokhlagha, a kert tulajdonosa és anya-karakter szervezi a kert életét, saját sikervágyától hajtva irodalmi szalonná alakítja, míg a nők a házat és a kertet gondozzák. De amint a kezdeti eufória elcsendesül, nőiségük utópiája kiteljesedik, újra előkerülnek a nőket elválasztó személyes és társadalmi tényezők, míg végül elérik az óhajtott és előírt végzeteiket. Farrokhlagha férjhez megy és Párizsba költözik, Faeze feleségül megy Amirhoz, Zarrinkolah olyan tisztává válik, mint a fény és életet ad egy virágnak, Mahdokht pedig fává válik a kertben. Így a kert nem feminista utópia színhelye, a nők elhatároltak, megosztottak maradnak előítéleteik, korlátaik és társadalmi osztályaik szerint. Amint a nemiségük súlya és meghatározó ereje alól felszabadul-

nak a kertben, egyéni különbségeik kerülnek felszínre: a patriarchátus kivonásával a társadalmi osztályok és az emberi természet különíti el őket.

Neshat adaptációjában a mágikus realista irodalmi eszköztár vizuális költészetté lényegül, mindez az iráni kultúra és történelem kontextusába ágyazva. A filmben a szereplők prioritásai is némileg módosultan jelennek meg: Munis (Shabnam Tolouei) a politikai-társadalmi változások iránt érdeklődik, mintsem hogy alávesse magát bátyja akaratának és házasodjon, míg nem az egyetlen kiutat az öngyilkosságban találja (ami a filmben nem annyira direkt, mint a novellában, ahol bátyja gyilkolja meg, de a feltámadás hasonlóan megy végbe, naiv barátnője, Faezeh [Pegah Ferydoni] segítségével). Fakhri (Arita Shahrzad) visszatérő szerelemről indítva keresi függetlenedését a felsőosztálybeli életéből, s a filmben a novellával szemben ezt nemcsak férje meggyilkolásával tudja elérni, hanem a modern társadalmi megoldással, válással is. A prostituált Zarin (Tóth Orsi) története annyiba tér el, hogy teste fénné, áttetszővé válásával eredetileg a megtisztuláshoz jut el, nem saját megsemmisüléséhez. A könyv ötödik szereplője, Mahdokht nem jelenik meg a filmben, de jelenléte mégis fellelhető részekben, a kert újjáéledésében és burjánzásában. A film vizuális nyelve gyönyörűen megjeleníti azt a belső szentélyt, ami az ideális állapot röpke pillanataiban jellemzi az édenkertet: finom gesztusok, futó pillantások, halk szavak, belső monológok, álmodozások, pletykák és versengések színes egyvelegét.

A novellához képest a szimbólumok is átértelmeződnek: a politika veszi át a szüzesség szerepét. A narratívában a történelmi események fontos szerepet kapnak: a nők sorsa az 1953-as, britek és amerikaiak által támogatott teheráni puccsal fonódik össze – amikor külföldi érdekeltséggel és támogatással visszaállították a Sah uralmát a népszerű és demokratikusan választott miniszterelnökkel, Mohammad Mossadeghgel szemben. A nők egyéni küzdelmei, a keresés, a szabadulás, a függetlenség áhítása mind-mind ezen a szinten, a politika függvényében jelennek meg. Így válik a szabadság, függetlenség vágya, az önállósodás igénye egyszerre politikai-történelmi eseménnyé és a nők öntudatra ébredésévé, a boldogtalanság elleni lázadásuk egyben politikai ellenállássá. Neshat saját bevallása szerint egy iráni művész nem is nagyon tehet másként, mint reflektál az otthoni helyzetre és politikára, így a művek maguktól értetődő módon politikai tartalom és művészi kifejezőmód fúziójává válnak.⁶

Ez az a több szinten működő központi mondanivaló, amire Neshat már nem érezte elégnék a videóművészet elitkultúrában jelenlévő reprezentációs erejét. Így fordult a film felé, kísér-

letezve filmművészet és képzőművészet közötti átjárhatósággal és a határok lebontásával. A műfajjal való kísérletezés mellett a másfajta publikumhoz való hozzáférés is meghatározó indítást. Míg a videóban a koncepció az elsődleges, addig a filmben sokkal inkább a narratíva és a karakterfejlődés. Mindemellett számára a film mint tökéletes művészeti médium jelenik meg, ahol eltérő művészeti formák, kifejezőmódok kombinálhatók – vizuális művészet, színház és zene – egy *gesamtkunstwerk*ké. Parsipur könyve a tiltott könyvek listájára kerülve jutott népszerűséghez (a tiltáshoz elég volt a szüzesség kérdésének központba állítása), de míg a könyv még nem jelent meg például magyar fordításban, a film már szélesebb körben terjed a hazai moziban is. Tehát valahol működik az a módszer és cél, melyet a művésznő választott.

Így válik a film a művész szándéka szerint mindenki számára hozzáférhető, értelmezhető narratív alkotássá. A novellában megjelenő ötödik nőt a filmben Neshat jelenléte, kamerája képviseli: a leheletfinom rétegek a művész sajátos szemléletmódját tükrözik, ahol a „nyugati” kultúrában nevelkedett saját közegében „idegennek” ítélt művész közvetít a két világ között. Az ő szemén keresztül nyerünk betekintést egy számunkra ismeretlen világba, ahol a gondolatokat, érzéseket sokszor a csador rejti el. A különböző kultúrák találkozását a mágikus realista meseelemekkel átszótt csodálatos képekben jeleníti meg: Zarrinkolah a csadorból kibújva Ingres *Törökfürdőjébe* lép be, de ugyanígy láthatjuk őt Opheliaként lebegni a vízen. A kulturális-művészeti referenciák talán legkiélezettebben a kert esetében jelennek meg: a nyugati-keresztény világ Édene és a keleti mitológiákban megjelenő Tudás kertje összeolvad. Ez persze erősen elviszi a filmet a szentimentalizmus felé. A novella egyik erőssége a realista és mágikus jelenetek, cselekmények váltakozása, intenzíven, rövid terjedelemben, ami megadja a történetnek a szükséges ritmust, dinamikát. Filmben ez a hatás az erős vizuális képek halmozá-

sában jelenik meg, azonban ehhez a fajta impulzív, leginkább vizualitásra épülő művészeti megjelenítéshez sokkal inkább megfelelőnek tündek a videóművészeti tablók, melyekben az öt szereplő jellemrajzait mutatta be egy-egy jelenetben.⁷

A kritikusok azonban megegyeznek abban, hogy a film vizuális nyelve kárpótolja a szereplők karaktereinek kibontását és a virtuózabb színészi játékot. Munis, ahogy fekete csadorban a fehér inges férfiak sodrában halad előre, nem véletlenül lett a filmpakát ikonikus képe. De ugyanígy maradandó jelenet, amikor Zarinnal egy nyílson átbújva először tárul elének a kert. A filmet marokkói helyszíneken forgatták, ami tökéletesnek bizonyult fürdőivel, mecseteivel az 1950-es évek Teheránjának megjelenítéséhez.

De valóban, ha iráni művészfilmek világára vagyunk kíváncsiak, valószínűleg nem ez a legmegfelelőbb kiindulási pont. Épp annyira eltér a bevett filmes szokásoktól, ábrázolásmódoktól, mint Parhipur novellája az azt megelőző irodalmi alkotásoktól. Nem általánosításra törekvő mű ez, nem azt akarja elmondani, hogy milyen (rossz) Iránban nőnek lenni, sokkal inkább négy (öt) nő történetét mutatja be, földrajzilag-kulturálisan meghatározott lehetőségekkel, de mégis saját választásokkal. Olyan történetek ezek, melyekkel többé-kevésbé azonosulni tudunk: valaki lemond az álmairól, valaki elnyomásban él, valaki megélhetésért feladja a szabadságot, mindannyian az egzisztencializmus kérdéseivel küszködünk. Neshat sokkal inkább művei alapjául, inspirációként használja natív kultúráját, mintsem annak leíró jellemzésére, bemutatására. Ez az eredendő érdeklődés saját identitásának tisztázásához is adalék, a két kultúra elemei keverednek benne ily módon, de ezek egyik kultúrából szemlélve sem teljesen egyértelműek, sokkal inkább a kultúrák között önmagát kereső ember vizuális versei ezek.⁸ Így válik a film még egy nő történetévé, Neshat pedig az ötödik nővé a filmben: a kultúrák közös kertjében gyökeret eresztetni vágyó Mahdokhká.



² Győri Klára: *Kiszáradt az én örömem zöld fája*, Kriterion, Bukarest, 1975.

³ Nagy Olga: *Világgá futó szavak (Havadi beszélgetések)*, Szépirodalmi, Budapest, 1990.

⁴ Szócs Levente: *Két publikált népi önéletrajz irodalmi recepciója*, http://www.szm.ro/acta2008/2007/719_726_szocs.pdf.

⁵ Shahrnush Parsipur: *Woman without man*, The Feminist Press, 2004.

⁶ Neshat 1979-ben hagyta el Iránt, tanulmányait nyugaton végezte. Visszatérte után szembesült a bekövetkezett politikai-kulturális változásokkal.

⁷ *ArtoS*, Aarhus Kunstmuseum, 2008

⁸ Iránba biztonsági okok miatt nem tud visszatérni, filmje ott ugyanúgy tiltólistán szerepel, mint Parsipur könyve. Az ottani megítélés szerint már túlságosan eltávolodott az iráni kultúrától és értékrendtől, mintsem ők sajátjuknak érezhetnék, azonban mégis egyre többen nézik a terjedő kalózmásolatokat.