



Prónai Csaba

FORUGH FARROKHZAD BABABAGHIJA

Prónai Csaba
FORUGH FARROKHZAD BABABAGHIJA

Prónai Csaba

FORUGH FARROKHZAD BABABAGHIJA

Budapest, 2026

A kötet megjelenését az Eötvös Loránd Tudományegyetem Oktatási és Képzési Tanácsának tankönyv- és jegyzettámogatási pályázata támogatta.

© Prónai Csaba, 2026

ISBN 978-963-489-998-3

ISBN (pdf) 978-963-489-999-0

DOI 10.21862/ForughFarrokhzad/2026/9983



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ

Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | TáTK
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR

eltebook.hu

Felelős kiadó: az ELTE Társadalomtudományi Kar dékánja

Projektvezető: Egresi Nóra

Kiadói szerkesztő: Valovics Andrea

Borító, tipográfia: Balogh Katalin

Tördelés: Horváth Attila

Nyomdai kivitelező: Multiszolg Bt.

Bódis Enikő emlékére

LUI. – Tu n’as *rien* vu à Hiroshima. Rien.
ELLE. – J’ai *tout* vu. *Tout*.

(Marguerite Duras: Hiroshima mon amour)

Ő (hímnemben): *Semmit sem láttál Hirosimában.*
Semmit.

Ő (nőnemben): *Mindent láttam. Mindent.*

(Marguerite Duras: Szerelmem, Hirosima)

Forugh Farrokhzad (1935–1967) 1962-ben 12 napot töltött Bababaghban (Tabriz közelében), egy lepratelepen. Filmet forgatott az ott élőkéről, és ez lett „A ház fekete” (Khâneh siyâh ast), egy 22 perces, fekete-fehér dokumentumfilm. Ebben a tanulmányban ezt a filmet mutatom be és elemzem részletesen, képről képre.

Egy fekete táblára fehér krétával, fárszi nyelven felírva olvashatjuk a film címét: خانه سیاه است. Latin karakterekkel ezt így írhatjuk le: Khaneh siah ast. Magyarul: A ház fekete. Majd több mint fél percen át a képernyő fekete, és csak egy férfihangot hallunk (a szakirodalom szerint Ebrahim Golestanét – ld. pl. Ghorbankarimi 2023: 142; Saljoughi 2017: 2; Sheibani 2011: 71) fárszi nyelven (a film fárszi nyelvű), amely egyrészt megpróbál felkészíteni minket arra, hogy az elkövetkezőkben csúnya dolgokat fogunk látni („a csúnyaság képét, a szenvedés portréját fogjuk látni”). Másrészt egyértelművé teszi a film célját: küzdeni a csúfságról kialakított kép ellen, és enyhíteni az előbb említett szenvedést az ember iránti tiszteletből. „Ez a remény ihlette ezt a filmet.”

És ez a fajta óvatosság jellemzi az első képet is, ami egy leprától eltorzult arcú nőnek a portréja. Nekünk háttal van, fejét és arcát kendő takarja, csak a szemeit látjuk, és azt is csak egy tükrön keresztül (1. kép). Ő tart tőlünk? Vagy mi félünk tőle, a vele való találkozástól? Azzal a ténnyel való találkozástól, amit az arcán visel? Mintha a tükör enyhítené az első közvetlen pillanat súlyosságát. Mintha a teáskanna is rásegíthetne erre, ami ugyanazon a polcon áll, amin a tükör, és a virágminta is a tükör oldalán – a hétköznapi otthonosság érzetét kelthetik. És aztán a kamera lassan ráközelít a nő szemére a tükörben. Hosszú ennek a 25 másodpercnek a súlyos némasága.

Még őt látjuk, amikor meghalljuk annak a fiúnak a hangját, aki aztán a következő képen felolvas (2. kép): „Köszönöm, Istenem, hogy megteremtettél, hogy megteremtetted gondoskodó anyámat és kedves apámat.” Egy osztályteremben vagyunk, ahol újabb és újabb tanulók olvasnak fel egy második osztályos tankönyvből, amiben az iráni sahról, Mohammad Reza Pahlaviról is van egy fénykép. Istennek mondanak hálát, amiért megteremtette a folyókat és a gyümölcsfákat, a kezet, amivel dolgozhatunk, a szemet, amivel láthatjuk a világ csodáit, a fület, amivel élvezhetjük a szép dalokat, a lábakat, amivel odamehetünk, ahová szeretnénk.

Még tart a kamera kocsizása, de a tanulók már nem beszélnek, és ekkor megszólal egy női hang (a szakirodalom szerint magának a rendezőnőnek, Forugh Farrokhzadnak a hangja; ld. pl. Cheshire 2022: 37; Ghorbankarimi 2023: 142; Honarpisheh 2016: 114; Saljoughi 2017: 2): „Ki ez a pokolban, aki téged dicsér, ó, Uram?! Ki ez a pokolban?!”

Fájdalmasan szól ez a költői kérdés. Több tanulón a lepra jelei látszanak, ami egy olyan betegség, ami éppen azoktól a dolgoktól fosztja meg őket, amiért az előbb Istennek hálát mondtak. Az ebből fakadó ellentét az, amiből az a mély-séges szomorúság is ered, aminek a rendezőnő lírai énje itt hangot ad (és ezen a lírai hangon fog mindig megszólalni a film során).

Még a tanteremben vagyunk, de már halljuk a következő jelenet hangját, egy jelentés nélküli szótagok ritmikus ismétléséből álló dallamot. Aztán látjuk azokat a cipő nélküli lábakat, amik azokra ritmikusán mozognak, majd magát a leprás férfit is, aki egy helyben állva lépeget, és mondogatja ezt az énekszerűséget (3. kép). És amint véget ér a „dala”, bevillan egy guggoló kisgyerek, aki a jobb válla felől oldalra tekintve ránk néz (4. kép). Majd hirtelen három, leprától eltorzított néma portré következik. Egy vak férfi (5. kép), egy kendős asszony (6. kép) és egy vak és orr nélküli férfi, aki cigarettázik (7. kép). Csak egy bagoly huhog. Eluralkodik rajtunk a kísérteties döbbenet.

A kép nagyobb felén, a jobb oldalán, átlósan messze hátra elnyúlik egy ház, amelynek a bal oldalán egy férfi jön felénk a távolból, bal kezével meg-meg-érinti a ház falát. Talán vak, mert mintha még akkor is keresné a ház falát a kezével, amikor már a sarkot elérve azon túlhalad (8. kép). Fordul vissza, és most a jobb kezével érintgeti a házat, tőlünk távolodva. A napok neveit sorjázza egy női hang (Farrokhzad hangja), majd hozzá társulnak hónapok nevei is. A férfi eléri a ház nekünk távolabbi végét, visszafordul, és miközben újra jön felénk, egy-egy pillanatra felvillannak az ablakok is: cserepes növények, egy kendős asszony, száradó edények, egy vak férfi zsebkendővel a kezében, cipők egy félig teli vizesüveg mellett, egy kisgyerek, aki az ablakra támaszkodva áll. És ahogy a férfi újra közelebb ér hozzánk, megszólal Farrokhzad lírai hangja a Zsoltárok könyvét idézve (ahogyan a filmben többször is): „A te nevedet fogom énekelni, ó, Uram. A te nevedet fogom énekelni tízhúros lanttal!” (A Bibliának egy 1983-as magyar fordítását használom a tanulmányban végig.) Ez itt a 33. ének 2. része (vö. Tahaminejad, 2002/1381: 58). És ahogy a kamera a napon üldögélő és álldogáló leprások előtt kocsizik, Farrokhzad szavalatvariációjában meghalljuk a 139. ének 15. és 16. részét: „Csontjaim nem voltak rejtve előtted, amikor (...) formálódtam, mintha a föld mélyén képződtem volna. Alaktalan testemet már látták szemeid; könyvedben minden meg volt írva.” (vö. Monsefi 2023: 148)

Majd a kamera egy falat pásztáz lefelé, amire az itt lakók karcoltak üzeneteket. Némán olvassuk ezeket a sorokat:

„Én már nem leszek itt tavasszal, de ez itt lesz.”

„Egyszer felfordult a világ, és én beleestem ebbe a kórházba.”

„Elmegyek. A szívem bánattal van tele. Ó, muszlimok, szomorú vagyok ma este.”

Jelek ezek, nyomok, az itt élő emberek szenvedéseinek a tanúságai.

A következő közel két és fél percben a leprás betegek kezelésével kapcsolatos képeket látjuk. Alatta – szemben Farrokhzad lírai hangjával – „ismeretterjesztő” hangon ismét a filmet bevezető férfit (Golestant, Golestan elbeszélő énjét) halljuk. Orvosi tájékoztatás ez ennek a betegségnek a krónikus és fertőző voltáról. Arról, hogy bárhol előfordulhat, de elsősorban a szegénységgel jár együtt. Arról, hogy milyen fizikai elváltozásokat okoz, de kezeléssel a terjedése megállítható. Többször ismétlődő helyzetek, azonos, de tovább pergetett jelek kísérik ezt, montázsszerű összeállításban, amit a gyógyszerosztás képei zárnak (9. kép). Az erre összegyűlt emberek között pásztáz a kamera, és halljuk a filmben többször is (és itt is) felbukkanó, korábban általam már említett, egy helyben táncoló és jelentés nélküli szótagokat éneklő férfi (10. kép) dallamait, amit „átvesz” az adzán (اذان), az iszlám imára hívás hangja: Allaho akabar (الله اكبر), Isten a legnagyobb (11. kép).

Az imaház törött ablakán tekintünk be (12. kép), és a következő majdnem másfél percig a bent zajló imádkozásnak leszünk a részesei (13-14-15. képek), miközben fel-fel villan egy-egy kép a korábban már látott, imaházon kívüli pillanatokból is. Az imaház szőnyegébe szöve a „szanatórium” (آسایشگاه), a „mecset” (مسجد) és a „föld” (زمین) szavak mellett olvashatjuk azt is, hogy Bababaghi (باباباغي) és Tebriz (تبریز) (16. kép). Tebriz Irán Kelet-Azerbajdzsán tartományának a fővárosa, és annak a megyének a neve is, ahol a Bababaghi Szanatórium is megtalálható. Ezek az első olyan jelek a filmben, amelyek a helyszín pontos meghatározásra utalhatnak. És mielőtt „kilépnénk” az imaházból, mielőtt újra kívülről tekintenénk be annak törött ablakán, még látunk egy férfit, amint az imám székére hajtja a fejét (17. kép). Tőle balra, a falnak támasztva két, fémkezekben végződő farúd látható, fekete szöveggel. Ezek Abolfazl (ابولفضل) szimbolikus kezei (18. kép), amiket a Ta'zieh rítuskor használnak (vö. Bahramian – Bulookbashi 2021). Ezt a rítust azért tartják meg, hogy bánatukkal és együttérzésükkel megemlékezzenek Abolfazl önfeláldozó haláláról, aki 680-ban Kerbelánál Mohamed próféta unokáját, Husszeint védelmezte a rokonaival és támogatóinak egy csoportjával együtt (ld. Chelkowski 1979:XV–XVI; Goldziher, 1899: 263; Mozaffari – Gharibey – Shirvani 2016: 76; Simon 2009: 33). Abolfazl (más néven: Abbas ibn Ali) vizet próbált hozni az Eufráteszből a szomjazók számára (ld. Aghaie 2004: 119; Hyder 2006: 92; Isalo 2017: 44). Ellenségei levágták a kezeit, és megölték (Bahramian – Bulookbashi 2021; Isalo 2017: 106). Ez a leprás betegek számára különösen jelentőséggel bírhat, hiszen a végtagok csonkulása ennek a betegségnek az egyik jellegzetes velejárója lehet.

Az ima után előbb egy férfi sípszója hív mindenkit az étkezésre (19. kép), aztán az ételosztás mozgalmasabb eseményeit az étkezés csendesebb pillanatai követik.

Majd a mindennapi élet bemutatása következik 5 percben. A felvillanó képek és jelentek sorát egy nyikorgó talicska vezeti be, amiben egy kislányt tolnak, kezében játékbaba (20. kép). És hasonlóan a korábbi montázstechnikához, itt is gyorsan váltják egymást az apró töredékek. Edényeket guggolva mosogató nő, csirkék esznek egy tálból, egy férfi a tasbih (تسبيح) szemeit morzsolgatja (21. kép). Ilyet láttunk már korábban is. A tasbih egy imafüzér. Hasonló célt szolgál, mint a keresztényeknél a rózsafüzér, és hasonlóan is néz ki, de nincsen kereszt rajta. Fonó asszonyok (22. kép), a 3. képen látott kisgyermeket mosdatják, egy anya a kezével a gyermekét simogatva fésüli (23. kép). Lehullott falevelek a víz tükrén (pl. a 24. kép, de más képeken is – ősz van), tyúkok (25. kép) és két kölyökkutya (26. kép), amikért jön az anyjuk, és a szájával felveszi őket (27-28. képek). Egy gyermekét szoptató anya (29. kép) szomorú szemekkel néz ránk (30. kép). Egy lapáttal nevetve lovacsázó kislányt (31. kép) néz egy mosolygó kisfiú (32. kép), aki felpattanva utána ered, miközben átveszi egy férfi mankóját (33. kép). Madarak röppennek az égre (34. kép), a férfi a kisfiú után néz, és látjuk, ahogy a kisfiú a férfi mankóját a lába közé fogva, azzal lovacsázva fut tovább, és újra madarakat látunk, immár hosszabban, ahogy szállnak az égen. (Jegyezzük meg ezt a kisfiút! És nem csak azért, mert láttuk már korábban, és szerepelni fog később is. Ez több más szereplő esetében is előfordul. Más okból fogok írni róla a későbbiekben részletesebben is.) A film elején (3. kép) táncoló férfi most apró kövek közt ül, az egyiket föl-földobja, egyik lába túlságosan kifordult pózban van (35. kép). Két férfi eltorzult kezekkel gomokuzik a földön dióval és kövekkel (36. kép). Többen két másik férfi játékos birkózását nézik. Egy anya a gyermekét ringatja egy függőágyban (37. kép). Egy férfi szakállát borotválják (38. kép). Egy hiányos végtagú férfi a gyermekéhez megy (39. kép), leül mellé, és megsimogatja (40. kép). Egy férfi – kezében két vödörrel – vizet hoz fel egy pincéből (41. kép). Ismét egy metaforikus kapcsolódás Abolfazl történetéhez! Egy anya hosszú hajú leányát fésüli (42. kép), mind a ketten mosolyognak. Egy asszony a szemét festi ki (43. kép). Egy másik asszony szintén hosszú haját fésüli, és mosolyog (44. kép).

A képek sorozatát gyors montázsok teszik dinamikussá. Ugyanakkor a jelenetek többszöri vissza-visszatérése, több korábbi szereplő és korábbi jelenet újbóli felvillanása a körkörösség érzetét keltik. A dinamizmust kioltja a monotonía zártága. Éppen erre erősít rá, éppen ezt mutatja meg például a gyakran vissza-visszatérő és általam korábban többször már említett, ritmikus lépdelő és nem értelmes szótagokat ismételtető férfi (3. kép) is. Szó szerint egy helyben topog. Látjuk ugyan ülni is, de akkor is ismétlődő és üresnek tetsző mozdulatok végez (egy követ dob fel és kap el: 36. kép). És ilyen tartalmat kap a ház falát meg-megérintve közeledő és távolodó férfi (8. kép) is (vö. Ghorbankarimi, 2023: 142).

Ezek a miniportrék leginkább a „mindennapi szabadidős tevékenységek” kategóriájába sorolhatók. És szinte éppen úgy élnek ők is ott bent, akárcsak mi itt kint. A lepratelepen is emberek élnek a mindennapjaikat, de ennek a megmutatkozása bennünk mégsem a boldogság érzetét keltik. Éppen ellenkezőleg! A testi elváltozások miatt érzett riadalmunk és szomorúságunk csak fokozódik. És mindezt Farrokhzad bánatos-lírai hangon szavaló hangja teszi még fájdalmasabbá, ami kisebb megszakításokkal ugyan, de már az ételosztás utolsó pillanatai óta mostanáig kíséri ezeket a képeket. Ismét ótestamentumi sorokra ismerhetünk panaszos költeményeiben.

Például ezekre:

„Miért is nincs szárnyam, mint a galambnak, hogy elrepülhetnék, és nyugton lehetnék? Messzire bujdosnék, a pusztában lakték. Sietve keresnék menedéket a szélvész és a vihar elől.” (Zsoltárok könyve 55,7-9; vö. Tahaminejad, 2002/1381: 58)

„Gondold meg, hogy csak szellő az életem...” (Jób könyve 7,7; vö. Tahaminejad, 2002/1381: 59)

„A pusztai pelikánhoz hasonlítok, olyan vagyok, mint bagoly a romok között. (...) és olyan magányos, mint a madár a háztetőn.” (Zsoltárok könyve 102,7-8)

„Szétfolytam, mint a víz...” (Zsoltárok könyve 22,15; vö. Tahaminejad, 2002/1381: 59)

„... mielőtt odamegyek, ahonnan nem térhetek vissza: (...) a vaksötét országba (...)” (Jób könyve 10,21-22; vö. Tahaminejad, 2002/1381: 59)

„Hát te, pusztulásra ítélt, mit csinálsz? Bíborba öltözől, aranyékszerekkel ékesíted magad, festékkel készíted ki a szemedet?” (Jeremiás könyve 4,30; vö. Tahaminejad, 2002/1381: 69)

A mindennapi élet képeit egy zajos, vidám esküvő váltja fel, amelyen az egész közösség részt vesz (45. kép). Különbőféle hangszerekkel (46-47-48-49. képek) vagy tapsal (50-51. képek) kísérik az ünnepi eseményt, vagy csak szemlélődve nézik azt (52-53. képek). Talán már a korábban látott fészülődés (ld. 42. és 44. képek) és szemkifestés (43. képek) szereplői is erre készülődtek. Az egyik falon többször láthatjuk egy fényképen az iráni sahot a feleségével, és a velük kapcsolatos írás egy újabb bizonyítéka, hogy a Bababaghi Szanatóriumában járunk.

Az élet „napos oldalát” erősíti az a majdnem 1 perces jelenet is, amiben gyermekek labdázhatnak önfeláldozóan (54-55. képek) a délutáni napsütésben. Talán ezek a film legboldogabb pillanatai. De még véget sem érnek, már megszólal Farrokhzad szomorú hangja: „Jaj, elfogy a nap, megnyúlnak a délutáni árnyékok. És az életünk olyan, mint egy madarakkal teli ketrec, a fogság nyögéseivel van tele. És közülünk senki sem tudja, hogy meddig fog tartani. (...) A nyárnak vége.

És nincsen szabadulás. Mint a galambok, igazságért kiáltunk, de az nincsen sehol. Fényre vágyunk, de most csak sötétség van.” És amíg ezeket halljuk, egy féllábú férfi jön felénk egy fasorban (56. kép). Bejön hozzánk a házba, ahonnan mi néztük őt. Egészen közel jön hozzánk, olyannyira, hogy végül teljesen elsötétül a képernyő. Csak a mankóinak súlyos kopogását halljuk, egyre erősödve, hosszabb ideig.

De ekkor a sötétben – avval ellenpólust képezve – meghalljuk egy gyermek hangját, majd megpillantjuk a tanárt (57. kép), az osztályt és magát a gyereket is (58. kép), aki éppen olvas: „Vénusz. Néha szürkületkor megpillantunk egy fényesebb csillagot. Ennek a neve: Vénusz. A Vénusz nagyon fényes. A Vénusz bolygó nagyon közel van hozzánk.” Ez ugyanaz az osztályterem, amit a film elején is láttunk, a kamera is hasonlóan kocsizik végig a tanulók arcán.

„Miért kell hálát adnunk Istennek, hogy apát és anyát adott nekünk?“, kérdezi a tanár. És rámutat egy tanulóra, aki (59. kép) így felel: „Nem tudom, nekem nincsen egyik sem.” Majd felszólítja azt a kisfiút, akit korábban a mankóval láttunk lovaskázni (ld. 32. kép): „Nevezd meg néhány szép dolgot!” A fiú nem vágja rá egyből a választ. Az osztálytársai sugdolóznak (60. kép), mialatt ő gondolkodik. Végül így felel: „Hold, Nap, virág, játék.” És elmosolyodik (61. kép). Aztán a következő kérdésnél néhány csúnya dolgot kell egy tanulóknak (62. kép) megneveznie, amire ő az osztály általános derűtségére (63. kép) azt mondja, hogy „kéz, láb, fej”. Gyermeki őszintesége leleplező.

Majd a táblánál kell írnia egy tanulóknak egy mondatot, amiben szerepel a „ház” szó (64. kép). A tekintete ide-oda cikázik, hol a tanárra, hol az osztálytársaira (65. kép). A beállítás olyan érzetet kelt, mintha mi lennénk az osztálytársai, ránk néz (66. kép). Lesüti a szemét, aztán újra ránk néz. A lepratelep lakói jönnek felénk (67. kép), de mielőtt elérnének hozzánk, becsukódik a kapu két szárnya, amire az van felírva, hogy „Lepratelep” (68. kép). Majd ismét a táblánál álló fiút látjuk, akinek a tekintete most másfelé „kalandozik” (69. kép). A képeknek ebben a sorrendben történő bemutatása azt az olvasatot kínálja a számunkra, hogy a bezáródó kapuhoz közeledő tömeg a táblánál álló fiúnak jutott az eszébe az elhangzott kérdés kapcsán. És erről pedig az, amit ezután felír a táblára: „A ház fekete” (70. kép).

És ahogy kezdődött, úgy is végződik a film: csak egy sötét képernyőt látunk, de az alatta megszólaló hang ezúttal nem Golestané (akivel a film kezdődött), hanem Farrokhzadé, és újra meghalljuk a kettő radikális különbségét (Saljoughi 2017: 18). A tájékoztató jellegű férfihang helyett egy lírai, szavalatszerű, fájdalommal telített fohász ez: „Ő, szeretet ereje által túláradó folyó, árássz el minket, árássz el minket!”

A feliratokból kiderül, hogy ezt a filmet a Leprásokat Segítő Társaság (Anjoman-e Komak be Jozamian) megrendelésére készítette a Golestan Stúdió 1962 őszén. Az operatőr Soleiman Monassian volt. A hangmérnökök: Mahmoof Hangwall és Samad Poorkamali. Az asszisztensek pedig: Herand Minnasian és Amir Karrari. A film producere, Ephraim Golestan, az első olyan filmrendező volt, aki Iránban saját filmstúdiót alapított (Ghorbankarimi 2023: 138), és jelentős nemzetközi sikereket ért el (ld. Seyed-Gohrab – Talattof 2013: 10). Forugh Farrokhzad 7 éven át dolgozott ebben a stúdióban, Golestan több jelentős filmjének ő volt a szerkesztője (Jahed 2022: 141).

Az iráni filmművészet történetében ezek az ún. iráni új hullámot (Mowje No) megelőlegező pillanatok (vö. Cheshire 2022: 39; Dabashi 2001: 26–27, 2007: 17; Rosenbaum 2010: 261; Talajooy 2019). Jóllehet a szakirodalom az iráni új hullámot elsősorban Abbas Kiarostami, Bahram Beizai és Dariush Mehrjui filmjeihez köti (ld. pl. Armes 1987: 191; Zhenzhen 2023: 9), Parviz Jahed egy egész monográfiával bizonyítja, hogy Ebrahim Golestan és Forugh Farrokhzad, valamint Fereydoun Rahnema kísérleti dokumentumfilmjei alapozták meg az iráni új hullámot (Jahed 2022: 7), ami párhuzamosan alakult az ugyanebben az időben Iránon kívüli, európai filmes megújulási mozgalmakkal, az olasz neorealizmussal és a francia új hullámmal (vö. Holman 2016: 252–253; Rosenbaum 2018: 2), de összefüggött azokkal a folyamatokkal is, amelyek az iráni társadalomban akkor lezajlottak (vö. Naficy 2011: 404).

Forugh Farrokhzad, Irán egyik legnagyobb költője (Sadighi 2017: 108), 1935. január 5-én született Teheránban. Ebben az országban a 20. század közepén a költészetnek egy új, női hagyománya jött létre. Milani (1992: 127) szerint olyan szerzők tartoznak ide, mint például Zand-Dokht Shirazi, Jaleh Esfahani, Parvin Dowlatabadi, Simin Behbahani, Lo'bat Vala Sheybani, Mahin Sekandari, Tahereh Saffarzadeh. És idesorolja Forugh Farrokhzadot is (vö. Fouladvind 2007: 27), akinek első költeményeit 1955-ben adták ki. Ezt tekinthetjük az Iránban elsőként iráni nőként megszólaló verseskönyv megjelenésének is (Hillmann 1990: 41). Összesen öt kötete jelent meg, az utolsó már csak a halála után (ld. Farrokhzad 1955, 1956, 1958, 1964, 1974). Rövid élete volt, 32 évesen hunyt el 1967. február 14-én, autóbalesetben (Ginsberg – Lippard 2010: 146–147; Farrokhzad életéről bővebben ld. Hillmann 1987; Milani 2016/1395; Saffarian 2002a, 2002b, 2004). Többször járt külföldön, Európában, Angliában is. Ebrahim Golestannal 1958-tól dolgozott együtt, aki felfedezte a tehetségét, és támogatta a filmművészet iránti érdeklődését (vö. Karimi-Hakak 2004: xvii–xviii; Milani 2011: 146; Saïdi 2017: 5). És amikor a Leprásokat Segítő Társaság felkérte a Golestan Filmstúdiót, hogy készítsen egy dokumentumfilmet a Bababaghi lepratelepről, akkor Golestan Farrokhzadra bízta ezt a feladatot.

A Bababaghi lepratelepet 1933-ban hozták létre, Tebriztől 12 km-re, a Leprásokat Segítő Társaság pedig 1957-ben alakult meg Tebrizben (Azizi – Bahadori 2011: 427). Farrokhzad először 1962 júliusában járt Bababaghiban Dr. Abdolhossein Radjival, a Társaság elnökével, majd három hónappal később már a stáb tagjaival együtt tért vissza (Wolpé 2007: xxv). Tizenkét napot töltött a telepen, és az ott élők bizalmát elnyerve forgatta le „A ház fekete” című filmet (Milani 2011: 146).

Korábban már említettem, hogy magában a filmben is szerepelnek a helyszín meghatározását segítő feliratok (a szőnyegbe szőve, a falon kihelyezett papírokon), de ezek akár rejtve is maradhatnak, nem kerülnek kimondásra. A lepratelep pontos helyének a meghatározását filmen kívüli támpontok adják. Valamennyi közül a legerősebb Hossein Mansouritól származik. Ő az a kisfiú, aki mosolyogva figyelte (ld. 32. kép) lapáttal lovacsászó lánytestvérét (31. kép), majd apja (33. kép) mankójával lovacsászva utána szaladt. Utaltam korábban arra, hogy erről a kisfiúról még lesz szó az írásomban. Igen, azért tudjuk, hogy ezeken a képeken kik vannak, mert Hossein Mansouri 2007-ben (71. kép) Claus Strigel dokumentumfilmjében ezeket elmondja. Megmutatja, hogy ott, akkor az a 7 éves kisfiú, aki a filmben van, az ő volt (72. kép). Egy térképre rárajzolja, hogy hol van Bababaghi (73. kép), és megmutatja azt is, hogy amikor Farrokhzad először látogatott el Bababaghiba, ő még a horászáni Meshed lepratelepén élt a családjával (74. kép). Horászán Irán északkeleti tartománya, Bababaghitól több mint 1500 km-re.

A körülmények micsoda összjátéka kellett ahhoz, hogy Hossein Mansouri és Forugh Farrokhzad 1962-ben Bababaghiban találkozzon egymással?! Hossein is szinte elbűvölve mesél erről a csodáról. Arról, hogy a rendezőnő olyan hatással volt rá, hogy nem bírt megszólalni, és hogy hogyan mondta ki végül azt a négy, számára szép szót a filmben, amikor a tanár az iskolában felszólította, és mosolyodott el (ld. 61. kép): „Hold, Nap, virág, játék.” Nem véletlen, hogy éppen ez a négy szó lett a címe Claus Strigel Hossein Mansouriról szóló dokumentumfilmjének is (2007), amiben Hossein azt is elmeséli, hogyan vitte magával rögtön a forgatás után a lepratelepről Teheránba Forugh Farrokhzad, hogyan fogadta őt örökbe.

A filmen kívüli ezen információknak az ismerete „A ház fekete” bizonyos képsorait, azok sorrendiségét újabb tartalommal ruházza fel:

1. Hossein átveszi az apjától annak mankóját (33. kép), hogy lovacsászva a hűga után fusson;
2. madarak röppenek fel az égre (34. kép);
3. Hossein apja Hossein után néz;
4. Hossein ellovacskázik;
5. madarak szállnak az égen.

És még ott van, közvetlenül Hossein hűgának lovacskazó jelenete előtt a gyermekét szoptató anya is, aki szomorú szemekkel néz ránk (30. kép).

Könnyű elmozdulni abba az irányba, hogy ide a rendező belekódolta Hossein családjától való elszakadásának a drámáját. Persze, mindezt csak akkor sugallják, ha külső, nem a filmben lévő ismeretekre támaszkodunk. Azok hiányában meg kell maradnunk annál, amit a létrejött film azok nélkül is, saját maga „elbeszél”.

„Még azok számára is, akik semmit sem tudnak Forugh Farrokhzadról vagy a kortárs iráni kultúrában betöltött szerepéről, az, ami a premier pláokban élénk táru, vitathatatlan (megkérdőjelezhetetlen) teszi ezt a filmet, és (...) az alapvető fontosságú filmek sorába emeli”, írja lelkendezve Alain Bergala (2004: 58).

Fekete képpel indul, a dokumentumfilmek hangját idéző férfihanggal, és fekete képpel zárul, egy nagyon erős, érzelmekkel telített költői képet, a szerepet túlradó folyó képet megidéz, lírai hangon megszólaló női hanggal, ami megszólítja (ezáltal megszemélyesíti), felszólítja ezt a folyót: „árassz el minket!” Árassz el minket a szeretettel! És a feketeséggel keretezett képek között van maga a film, ami egy lepratelep életét mutatja be.

Láthatóvá válik, ami egyrészt számunkra nem ismert, láthatatlan, mert a nem-leprások világa elől elzárt területen van. Másrészt olyan, amit nem is szeretnénk látni. Talán nem is szeretnénk tudni róla. Itt most mégis a szemtanúivá válunk annak, ami megmutathatatlan.

Az első képet (ami már nem fekete), az első premier plánt először csak egy tükörben visszaverődve látjuk meg. A tükörben, aminek a tere egyszerre reális és irreális (vö. Foucault 1994: 756). Hol is van az a tér, amit a tükörben látunk? És hol van a lepratelep a nem-lepratelep világához képest? És ne feledjük, amin „keresztül” mi ezt nézzük, az egy film. Hol van a filmben látható képek tere?

„Ki ez a pokolban, aki téged dicsér, ó, Uram?! Ki ez a pokolban?!” Ezzel szólal meg először a filmben a női lírikus hang. Így mondhatjuk, hogy a hely megnevezése megtörténik, de nem úgy, ahogyan azt egy hagyományos értelemben felfogott dokumentumfilmtől elvárnánk, hanem metaforikus értelemben. A lírai női hang a „havijeh” (هاویه) szóval nevezi meg ezt a helyet, rögtön kétszer is. Ez egy arab eredetű szó, a Korán 101. szúrájának 9. részében is szerepel, és a szöveggörnyezet alapján valóban társítható hozzá a „Pokol” fogalma, de lehet „árok”, „gödör”, „szakadék” és „alvilág” is. Ez a szó a perzsa bibliafordításban is megtalálható, például Jóh könyvében (14,13; 30,23) vagy a Zsoltárok könyvében (9,18). Az általam idézett magyar Bibliában ez a „holtak háza”. Mehrdad Arabestani, a Teheráni Egyetem antropológusa egy nekem írt levelében azt írja, hogy a „Havieh” a perzsa nyelvben a pokol, az elfeledettség, valamint a meghatározhatatlanság helyét is jelenti.

Farrokhzad ebbe a térbe visz be minket. Átvisz minket abba a világba, amiről nélküle nem lenne tudomásunk. Maximálisan kihasználja a filmben rejlő „dokumentáló erőt” (vö. Hardy 1964: 19, valamint pl. McLane 2012: 4–5; Nichols 2017: 10, 89). Mintha egy fekete lyukból hozná ki az ott létező, de ki nem jutó, elnyelt fényt. És nemcsak azt mutatja meg, hogy hogyan telik (múlik) az idő egy lepratelepen, hanem az ott élők emberi méltóságát is. A lepratelep „fekete”, mert ez a kilátástalanság háza, a sötétség háza, a benne élők a halál közelségében és az „egészséges” társadalomtól elszigetelve élnek, de bennük is él a vágy arra, hogy legyőzzék a szenvedést. Létezésük minden pillanata az élet iránti elkötelezettséget jelenti (n.n. 2017: 29). Az élet iránti szenvedély és annak örömei azok, amik „A ház fekete” képein „úgy csillognak, mint a napfény sugarai egy sötét barlangban”, ahogyan azt talán a legszebben Farzaneh Milani (2011: 148) megfogalmazta. És ehhez hasonlóan Hamid Dabashi (2007: 17) is azt írja a filmről, hogy az a kilátástalan és szomorú környezet ellenére „a remény sugarait és az öröm jeleit emeli ki.”

Mielőtt azonban ezt félreértelnénk, fontos tisztázni, és Dabashi könyvének későbbi részét (ld. 2007: 57) is idézni, hogy ez nem az életnek és a szépségnek a halál és a csúfság közepette történő ünneplését jelenti. A Vénusz (amiről az iskolában olvasnak) ugyan fényes, de csak visszaveri a fényt, nem csillag. A lepratelep kapuja becsukódik, és ők bent maradnak, mi pedig kint vagyunk. És nemcsak a terük, de az idejük is kívül esik a mi időnkön. Ott mintha megállt volna az idő, körkörösén újra és újra ugyanoda tér vissza (ld. a ház fala mellett közeledő és távolodó, annak falát újra és újra megérintő férfit vagy a visszavisszatérő jelenetek ismétlődését). Ha nem lenne ott a film végén feltüntetve, hogy 1962 őszén készült, akkor nem tudnánk, hogy mikor vagyunk. És a filmen megörökítve most már örökre meg is rekedtünk ebben az 1962-es őszben. A filmen kívüli bizonyítékok híján magából a filmből is csak az az egyetlen dolog állítható biztosan, hogy ez egy zárt világ, tőlünk elzárt világ. Ez képileg meg is jelenik, amikor becsukódik előttünk a kapuja. Legalábbis a film által elbeszélte történet szerint erre gondol egy ott élő tanuló, akinek erről az jut eszébe, hogy a ház fekete. Ez pedig akkor van, ha minden fény elnyelődik, amikor semmi nem verődik vissza (Finlay 2004: 101). Akárcsak egy fekete lyuk esetében.

Forugh Farrokhzad filmje átlépi azt a határt, ami elválasztja ezt a világot tőlünk. Megtette ezt konkrétan is, a stábjának valamennyi tagjával együtt, amikor belépett oda, hogy filmet készítsen róluk. És megtette abban az értelemben is, hogy kihozta őket nekünk a filmtekercseken, amiken betegséggel sújtott és a betegség miatt kiközösített emberek drámája tárul fel a vetítés során, ha fényvel világítjuk meg a filmet.

Széplaký Gerda (2019: 9) sötétségről szóló könyvének bevezetőjében írja, hogy „A képek elsötétülésének egy filmben a narratíva szintjén metafizikai

tartalma is van", mert az nemcsak a „látás lehetetlenségét fejezi ki, hanem (...) a megértés lehetetlenségét is." Ezt a logikát követve ugyanez megfogalmazható az ellenkező irányban is, ami akkor úgy hangzik, hogy a képek kivilágosodásának egy filmben a narratíva szintjén metafizikai tartalma is van. „A ház fekete” fekete képekkel való narratív keretezése is már többletjelentéssel bír. Ha csak „technikai” értelemben írjuk le azt, hogy ez micsoda, már rögtön ott tartunk, amiről mostanáig szó volt. Belépünk egy eddig nem látott, nem látható helyre, és a fény és a film segítségével kihozzuk onnan azt, ami onnan nem kihozható. Ebben az esetben, folytatva Széplaky Gerda parafrázálását, láthatóvá és megérthetővé válik a láthatatlan.

Nem arról van szó, hogy Forugh Farrokhzad a leprásokat szépnek mutatja, de nem is rútnak. Annak mutatja őket, amik, abban a helyzetben, amiben vannak. Bizonyára nem abban az értelemben dokumentumfilm ez, ahogyan arról Margaret Mead (2003) beszél. Igazat kell adnunk Roxanne Varzinak (2014), amikor azt írja, hogy annak, amit egy etnográfiai dokumentumfilmtől abban az időben elvártak, Farrokhzad módszere éppen az ellentéte volt, varázsa éppen költőiségében (vö. Neiman 1980: 13) rejlik.

A hely pontos, nem metaforikus meghatározásának a hiányát már említettem. Persze, ez előfordulhat az anonimitás megőrzésének az érdekében is. Számos más olyan jellegzetességgel is találkozhatunk azonban, ami egy Mead szerinti tudományos dokumentumfilm koncepciójának nem feleltethető meg.

Az egyik ilyen, hogy a filmben látható világ bemutatása nem lineáris módon történik. Helyesebben egy másfajta logika az, ami itt megmutatkozik. Nem jutunk el A-ból B-be az elbeszélésben, de pontosan ez az, amit így a film éppen mond. A lepratelepről nincs kiút. És ezzel a zártsággal, ezzel a tartalommal mutat egységet az elbeszélő forma nem lineáris, hanem körkörös volta is. Ugyanott vagyunk a film elején, mint a végén: az iskolában. A lepratelep kapuja is bezárul. Az egyhelyben topogást már említettem, akárcsak a monotóniát és az ismétlődő, vissza-visszatérő jeleneteket is. Szinte állóképszerű portrék váltják egymást gyors egymás utánban, majd lassabban kocsizunk a kamerával (pl. az iskolában). Hol rögzített kameraállásból látunk hosszabban valamit (pl. a ház fala mellett közeledő-távolodó férfit, vagy a mankós férfit, aki a fasorból begyalogol hozzánk a házba), hol egy mozgalmas eseményt követünk nem rögzített kameraállásból (pl. az ételosztást, az esküvő legtöbb jelentét, a játékos birkózást, a labdázást a film végén). Farrokhzad ezzel a technikával, a technikának ilyen módon történő alkalmazásával éppen azt „dokumentálja”, ami a lepratelep lényege. A „rögzítettségnek” és a „meglódulásnak” megvan a maga sajátos mintázata, értelme van. Csakhogy ezt az értelmet nem ott „látjuk”, ahol egy bizonyos (mondjuk így: „hagyományos”) értelemben felfogott dokumentumfilmnél azt esetleg elvárnánk. Ez utóbbi esetben ugyanis az, amiről „A ház fekete” beszél,

ami a lepratelep „lényege”, nem mutatkozik meg. Láthatatlan. Megint leírom, hogy éppen erről van szó mind a tartalom, mind a forma szempontjából. És itt van még egy eszköz, ami a rendezőnőt segíti, és aminek az esetében ez az utóbb említett két dolog szintén együtt mozog: a montázs.

Jean-Luc Godard (1980: 22) vetette fel azt a gondolatot, hogy a filmművészet történetét a montázs szempontjából kellene megírni. Szerinte az olyasvalami, ami úgy hoz kapcsolatba egymással különböző dolgokat annak érdekében, hogy az emberek számára valami láthatóvá váljon, hogy közben magának az eljárásnak láthatatlannak kell maradnia (magyarul Godard 2018: 32–33).

Godard elképzelését tankönyvbe illően illusztrálja „A ház fekete”. Ha valaha elkészülne az a könyv, amit a francia rendező a montreáli Filmművészeti Akadémia diákjaival beszélgetve (Kovács 1981: 62) megfogalmazott, egy ilyen könyvben ez a film egész biztosan kitüntetett helyet foglalna el. Farokhzad mesterien él a képeknek és a hangoknak sajátos módon történő elválasztásával és összeillesztésével, a montázs hatalmával. Egy láthatatlan technikai dologban rejő el erővel tesz láthatóvá egy fizikai értelemben láthatatlan (mert elzárt) világot. Egy „hagyományos” dokumentumfilmhez képest a montázsokban való tobzódás segítségével használja ki a költői eszközökben rejő lehetőségeket. Ellentétekkel vagy párhuzamokkal metaforák sokaságát hozza létre, amelyek aztán megsokszorozódnak. Már nemcsak egy-egy kép kapcsolódásáról van szó, hanem az így létrejött kapcsolat egy másik kapcsolattal is összeköttetést teremt.

Ezek közül az egyik legmeghatározóbb a sötétség és a fény ellentéte, ami újra és újra át- meg átszövi a filmet. Kezdve a film elejével és zárulva azzal, de már első és utolsó megjelenésekor ellentétben áll a hozzákapcsolt hanggal. Az első esetben azt halljuk, hogy „a remény ihlette ezt a filmet”, ennek a tartalma ellentétben áll a kép sötétségével, és ezzel a sötétséggel szintén szemben állnak a film végén a szeretettel teli folyó kiadásáról szóló mondatok. A nyitás és a zárás egymással párhuzamos, miközben ellentétesek egymással több vonatkozásban is: a férfihang a női hanggal, a férfihang tárgyilagossága a női hang költőiségével. A lepratelep lakói a napfényben üldögélnek, melegednek, de már ős van, és többen közülük már vakok (ld. pl. 7. kép). Amikor a gyerekek vidáman labdázunk (54-55. képek), a nap vége felé járunk, és az ellentétet ki is mondja a bánatos női hang: „Elfogy a nap, megnyúlnak a délutáni árnyékok (...) A nyárnak vége (...) Fényre vágyunk, de most csak sötétség van.” És erre következik az a jelenet, amiben egy féllábú férfi egészen addig gyalogol felénk kopogó mankóival (56. kép), amíg teljesen el nem takarja a fényt a testével, és a kamera csak sötétséget „lát”. Amire ellentétként a Vénuszról halljuk olvasni az iskolában az egyik tanulót. A fény a sötétséggel birkózik. De a Vénusznak nincsen saját fénye. Hossein Mansouri megszólalásában is ott van a „Nap”, de a táblára

felírt mondatban megint a sötétség kerekedik felül, hogy aztán végül a film utolsó „képeit” is azok uralják, amik a fény hiányában csak sötétek. Változtat-e, változtathat-e ezen a női hang fohása? A megváltoztathatatlant nem lehet megváltoztatni, de enyhíteni lehet a szenvedést. Erre rímel még az a jelenet is, amin egy férfi vizet hoz fel egy pincéből (42. kép). A sötétségből jön ki a fényre. Vizet hoz, mint Abolfazl a szomjazóknak. Kezeit levágták, halálát nem tudta elkerülni, önfeláldozása mégis példaértékű. A sokfelé elágazó fény és sötétség ellentéte itt összeér egy másik többfelé elágazó metaforával, és ezzel egyúttal a film különböző, szétesőnek tűnő pontjai a többletjelentés szintjén is összekapcsolódnak: pl. a barlangból vizet hozó férfi jelenete annak a férfinak a jelenetével, aki az imaházban a fejét az imám székére hajtja, amely mellé oda vannak támasztva Abolfazl szimbolikus kezei.

A fény és sötétség ellentéte mellett a filmben a hang és a kép közötti montázs a legalapvetőbb szervező erő. Ennek a technikának az alkalmazása ellentéteket és analógiákat hoz létre, metaforák burjánzására és azok egymáshoz való kapcsolódására teremt újabb és újabb lehetőségeket. Ennek már több eleméről volt szó. Itt most Farrokhzad szövegének csak bizonyos részeire reflektálok azok közül, amelyeket korábban már idéztem, megadva hozzá a Zsoltárok könyvének bizonyos részeit.

A Zsoltárok könyvének szövegei költemények. Ezek a versek, ahogyan Kovács Enikő Hajnalka (2024: 11) írja, „tele vannak szenvedéllyel, színesek, életszerűek, képekben, szójátékokban, hasonlatokban, metaforákban gazdagok.” Vagyis lírai hatásuk már önmagában véve is adva van. A lepratelep kémiai leképezéssel előállított képeinek objektivitásával mindenképpen ellentétben állnak. A tartalmi összevetés azonban nemcsak ellentétet, hanem megfeleléseket is mutat.

A zsoltároknak az a „sajátos karaktere” (Mello 2013: 35), hogy azokba betekintve, mintha tükörbe néznénk, megpillanthatjuk benne önmagunkat és lelkünk rezdüléseit (Szent Atanáz 2004: 36). És túl azon, hogy Szent Atanáznak erről a gondolatáról eszünkbe juthat az első premier plán is, megfogalmazása a zsoltárok pszichológiai dimenziójáról is beszél: azok érzelmekkel telítettek (vö. Kovács 2024: 8). „A ház fekete” képeinek – látszólagos – semlegességével egyrészt ellentétben állnak, másrészt éppen megtörik ennek a semlegességnek a látszatát. Az ellentét így analógiává válik, a hang nem kioltja a képeket, és a képek nem kioltják a hangot, hanem egymást erősítik.

A Zsoltárok könyvének versei imádságok, amelyek vagy kéréseket fogalmaznak meg, vagy dicsőítenek, vagy hálát adnak (Péntek 2024: 11). „Aki zsoltárt imádkozik, abban bízunk, hogy (...) Isten fénye új színben ragyogtatja fel az emberi életet”, írja Erich Zenger (2023: 12), neves zsoltármagyarázó. Ez egy lepratelep esetében igencsak jelentőséggel telj.

„A ház fekete” című filmben idézett 22. és 102. zsoltárok: betegségzsoltárok (Péntek 2024: 43, 44). Ablonczy Dániel (2004a: 62) az előbbi messiási, igaz szenvedés jellegét hangsúlyozza, az utóbbit „a nyomorult imádságá”-nak nevezi (2004b: 74). Ezek megfeleltethetők a leprásokkal. Péntek Dániel Gábor (2024: 72) a 22. zsoltár két részletéről is kimutatja, hogy azok alvilágutalások. A 102. zsoltár egy kérésimája (Zenger 2024b: 48), amelynek kifejezetten a Farrokhzad által is idézett szakaszai az emberi szenvedésről, az ember halál általi fenyegetettségének kitett élet kilátástalanságáról szólnak, és Erich Zenger ezzel Jób könyvének éppen azon részeit állítja párhuzamba, amik „A ház feketé”-ben is megszólalnak. Ez a zsoltár nem törődik bele az ember halálra rendeltségébe, és „Jóbbhoz hasonlóan (vö, Jób 7 és 10) annak a tapasztalatnak a megszerzéséért küzd (...), hogy Isten 'a halál közepette' is közel van hozzá” (Zenger 2024b: 50–51). Éppen ezért énekliz az Úr nevét Farrokhzad lírai narrátora: „A te nevedet fogom énekelni tízhúros lanttal!” És ezzel pontosan a 33. zsoltárban megfogalmazott felhívásnak tesz eleget, ami Isten dicséretére szólít fel (Ablonczy 2004a: 94). És az Urat dicsérték a film elején az iskolában a gyerekek is, mérhetetlen ellentétet támasztva ezzel.

Jób szenvedése és nyomorúsága (Oeming – Schmid 2019: 5) egyértelműen párhuzamba állítható a lepratelepek lakóinak szenvedésével és nyomorúságával. Farrokhzad költői mondatai Jób könyvének azt a részét idézik (Jób 10,21-22), amikor Jób „a holtak világában csak sötétséget és rendetlenséget lát” (Peters 2004: 112). A 22. zsoltár kapcsán már utaltam az alvilággal való párhuzamra. És ugyanennek a lehetősége áll fenn a 139. zsoltár esetében is. Farrokhzad azt a szakaszát idézi, ami az ember teremtésére vonatkozik, amit Isten előre látott, és hogy minden előre meg van írva. Erről a részről jegyzi meg Péntek Dániel Gábor (2024: 168–169), hogy ennek létezik egy olyan olvasata, hogy ez az alvilág méhében történt meg. Eszerint az ember nemcsak a halála után kerül oda, „hanem onnan is származik” (Péntek 2024: 170). Erich Zenger (2024a: 184) Jób és Jeremiást is említi a 139. zsoltár kapcsán, amikor azt írja, hogy mindkettőjük tanúsíthatja, hogyan kerülhet az ember olyan helyzetbe, amikor ennek a zsoltárnak „az egyes mondatait nem lehet támogatólag kimondani.” De azt is hozzáteszi (Zenger 2024b: 185), hogy ez a zsoltár „nem felébreszteni akarja a félelmet, hanem sokkal inkább identitást és reményt szeretne adni a félelmek közepette”.

Az, hogy Farrokhzad költeményei a Zsoltárok könyvét visszhangozzák, filmen kívüli információt jelent. Annak birtokában másképp látjuk a filmet, jóval gazdagabbá válik a többletjelentések tekintetében. A lírai hang azonban akkor is jelen van, a rajta keresztül megszólaló mondatoknak akkor is van értelme és többletjelentése, ha a Zsoltárok könyvét nem fedezzük fel bennük. Az ellentétek és párhuzamok gazdagsága akkor is létrejön a kép és a hang montázsa által. „A ház fekete” nagyszerűsége éppen ebben áll. Ahhoz, hogy a világtól

elzárt, a leprától fizikailag is meggyötört embereket meglássuk, ahhoz, hogy egyáltalán megsejthessük, hogy ez mit jelenhet, Farrokhzad a költészet erejét hívja segítségül. Átlépve a szűken felfogott dokumentumfilm határán költői dokumentumfilmet (*poetic documentary*) hoz létre (Ghorbankarimi 2023: 141; Sheibani 2011: 18; Wahl 2023: 132–133).

Bill Nichols (2017: 73) írja, hogy a nem fikciós filmek dokumentáló ereje abban áll, hogy láthatóvá és hallhatóvá teszik azt, amit írott nyelven megfogalmazunk. A fotografikus képek nem megjelenítik a fogalmakat, hanem megtestesítik azokat. A hangok és képek összjátékával képesek az érzéseinken keresztül hatást gyakorolni az értekeinkre és a vélekedéseinkre. Olyan kifejező erővel rendelkezhetnek, amelyek akár az írott szót is meghaladhatják.

Michael Renov (1993: 35) hívja fel a figyelmet egyrészt arra, hogy a dokumentumfilmek esetében sem választható el egymástól teljes mértékben az oktató és az esztétikai jelleg. Másrészt arra, hogy gyakran egy művészi dokumentumfilm (*artful documentary*) nagyobb hatékonysággal képes kifejezni azt, amit egy nem-művészi dokumentumfilm, mert jobban tud élni a filmben rejlő azon lehetőségekkel, amelyek az érzelmek közvetítésére szolgálhatnak. A hagyományos narratíva felfüggesztése, a lírai hang bevonása, a költői eszközök sokaságának az alkalmazása mind ennek a célnak az elérését segítik „A ház feketé”-ben.

Jonathan Rosenbaum (2010: 263–264) ennek a filmnek az elbeszélés módját „film poetry”-nek (filmköltészet) hívja, Godfrey Cheshire (2022: 149) „poetic cinemá”-nak (költői mozi). Hamid Dabashi (2007: 59–61) „poetic realism”-ről (költői realizmus) beszél. Ezek is mind azt erősítik, amit a már korábban említett kifejezések is, hogy a szakirodalomban a szerzők Forugh Farrokhzad „remekműve” (Emami nd: 133; Marker 1967: 8) számára egy köztes helyet jelölnek meg, két típus közé helyezik azt.

Úgy is mondhatnám, hogy az nem egy köztes típus, hanem egy olyan típus, amelynek olyan sajátosságai vannak, amelyek a két másik típusba sorolt filmeket is jellemzik.

Mindez azonban csak tipológiai kirakósjáték, zsonglörködés a szavakkal, a szavak jelentéstartományával. És valamit ugyan megmutatnak, de nem ezek világítanak rá olyan élesen arra, amit én zárszóként elmondanék.

A segítségre Francesco Casetti „Filmelméletek 1945–1990” című könyvének „Film és valóság” című fejezetében találtam. Casetti (1998: 27) idézi Jean-Luc Godard egyik szlogenjét, amit Roberto Rossellini 1959-es „India: Matri Bhumi” című filmjéről írt rövid ismertetőjében használt: „splendeur du vrai” (Godard 1959: 41). „Az igaz ragyogása”. És számomra is ez az a kifejezés, amivel leginkább megragadható, hogy mit is jelent az, ahogyan Forugh Farrokhzad Bababaghi belső világát, a lepratelepen élők világát nekünk megmutatja.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítséget az alábbi személyeknek:

Mehrdad Arabestaninak (Teheráni Egyetem), Hesam Fardinak, Hamid Madjzoobinak, Hossein Mansourinak, Farzaneh Milaninak (Virginia Egyetem), Osvát Annának (Eötvös Loránd Tudományegyetem), Paulik Péternek (Országos Széchényi Könyvtár), Claus Strigelnek (DENKmal-Film Strigel), Szűcs Adélnak (Sant'Egidio), Takács Ritának (Nemzeti Filmintézet), valamint a Némédi Dénes Könyvtár (ELTE TáTK) és az ELTE Egyetemi Könyvtár munkatársainak.

- Ablonczy, Dániel (2004a): *Zsoltárok könyve. 1. rész. Második kiadás.* Open Art, Budapest.
- Ablonczy, Dániel (2004b): *Zsoltárok könyve. 2. rész. Második kiadás.* Open Art, Budapest.
- Aghaie, Kamran Scot (2004): *The Martyrs of Karbala. Shi'i Symbols and Rituals in Modern Iran.* Seattle/London: University of Washington Press.
- Armes, Roy (1987): *Third World Film Making and the West.* Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520908017>
- Azizi, Mohammad Hossein – Bahadori, Moslem (2011): A History of Leprosy in Iran during the 19th and 20th Century. *Archives of Iranian Medicine* 14 (6): 425–430.
- Bahramian, Ali – Bulookbashi, Ali A. – Negahban, Farzin (eng. transl.) (2021): Al-'Abbās b. 'Alī. In: (eds) Madelung, Wilferd – Daftary, Farhad: *Encyclopaedia Islamica*. Leiden: Brill [online version] DOI: https://doi.org/10.1163/1875-9831_isla_COM_0009
- Bergala, Alain (2004): Les yeux ouverts, les yeux fermés. *Cinéma* (7): 58–66.
- Biblia (1983). Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, Budapest.
- Casetti, Francesco (1998): *Filmméletek 1945–1990.* Osiris, Budapest.
- Chelkowski, Peter J. (1979): Introduction. In: (ed) Chelkowski, Peter J.: *Ta'ziyeh. Ritual and Drama in Iran.* New York: New York University, XV–XVII.
- Cheshire, Godfrey (2022): *In the Time of Kiarostami.* New York: Woodville.
- Dabashi, Hamid (2001): *Close Up. Iranian Cinema, Past, Present and Future.* London/New York: Verso.
- Dabashi, Hamid (2007): *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema.* Washington: Mage.
- Emami, Karim (nd): Recollections and Afterthoughts. In: (ed) Hillmann, Michael Craig: Farrokhzad, Forugh: A Quarter-Century Later. *Literature East and West* 24: 131–142.
- Farrokhzad, Forugh (1955/1333): *Asir.* Tehran: Amir Kabir.
(فرخزاد، فروغ (۱۳۳۳-۱۹۵۵): اسیر. تهران: امیرکبیر)
- Farrokhzad, Forugh (1956/1334): *Divar.* Tehran, Amir Kabir.
(فرخزاد، فروغ (۱۳۳۴-۱۹۵۶): دیوار. تهران: امیرکبیر)
- Farrokhzad, Forugh (1958/1336): *Esyan.* Tehran, Amir Kabir.
(فرخزاد، فروغ (۱۳۳۶-۱۹۵۸): عصیان. تهران: امیرکبیر)
- Farrokhzad, Forugh (1964/1342): *Tavallodi digar.* Tehran, Amir Kabir.
(فرخزاد، فروغ (۱۳۴۲-۱۹۶۴): تولدی دیگر. تهران: امیرکبیر)

- Farrokhzad, Forugh (1974/1352): *Imam biyavarim be aghaz-e fasl-e sard*. Tehran, Morvarid.
- (فرخ‌زاد، فروغ (۱۳۵۲-۱۹۷۴): ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. تهران: مروارید)
- Finlay, Vicoria (2004): *Színek. Utazás a festékesdobozban*. HVG, Budapest.
- Foucault, Michel (1994): *Des espaces autres*. In: *Dits et Écrits 1954–1988*. IV. kötet. Paris: Gallimard, 752–761. DOI: <https://doi.org/10.14375/NP.9782070739899>
- Fouladvind, Leyla (2007): *La femme poétique. L'image de la femme chez les poètes persans (1885–1964)*. DUMAS.
- Ghorbankarimi, Maryam (2023): *The House is Black: A Timeless Visual Essay*. In: (eds.) Brookshaw, Dominic Parviz – Rahimieh, Nasrin Rahimieh: *Forugh Farrokhzad, Poet of Modern Iran. Iconic Woman and Feminine Pioneer of New Persian Poetry*. Second Edition. London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney: I.B. Tauris, 137–148. DOI: <https://doi.org/10.5040/9780755606832.ch-010>
- Ginsberg, Terri – Lippard, Chris (2010): *Historical Dictionary of Middle Eastern Cinema*. Lanham/Toronto: Scarecrow Press.
- Godard, Jean-Luc (1959): *India. Cahiers du cinéma* (96): 41.
- Godard, Jean-Luc (1980): *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros.
- Godard, Jean-Luc (2018): *Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe*. Francia Új Hullám Kiadó, Budapest.
- Goldziher, Ignác (1899): *Az egyiptomi iszlám*. In: Kőrösi László (szerk.): *Egyiptom. Tanulmánykönyv*. Pátria Irodalmi Vállalat és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest, 253–273.
- Hardy, Forsyth (1964): *Egy ember és egy mozgalom története*. In: John Grierson: *Dokumentum és valóság*. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest, 19–40.
- Hillmann, Michael Craig (1987): *A Lonely Woman. Forugh Farrokhzad and Her Poetry*. Washington, D.C.: Three Continents Press/Mage Publishers.
- Hillmann, Michael Craig (1990): *An Autobiographical Voice: Forugh Farrokhzad*. In: (ed) Najmabadi, Afsaneh: *Women's Autobiographies in Contemporary Iran*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 33–53.
- Holman, Rosa (2016): *Leprosy and the Dialectical Body in Forugh Farrokhzad's The House is Black (1964)*. In: (ed) Fraser, Benjamin: *Cultures of Representation. Disability in World Cinema*. London/New York: Wallflowers Press, 247–262. DOI: <https://doi.org/10.7312/fras17748-019>

- Honarparisheh, Farbod (2016): *Fragmented Allegories of National Authenticity: Art and Politics of the Iranian New Wave Cinema, 1960–79*. PhD-értékezés. Columbia University.
- Hyder, Syed Akbar Hyder (2006): *Reliving Karbala. Martyrdom in South Asian Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Isaloo, Amin Sharifi (2017): *Power, Legitimacy and the Public Sphere. The Iranian Ta'ziyeh Theatre Ritual*. London/New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315447407>
- Jahed, Parviz (2022): *The New Wave Cinema in Iran. A Critical Study*. New York: Bloomsbury Academic. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501369087>
- Karimi-Hakak, Ahmad (2004): Introduction. In: *Remembering the Flight. Twenty Poems by Forugh Farrokhzad*. Los Angeles: Ketab, xv–xxvi.
- Kovács, András Bálint (1981): Bevezetés egy igazi filmtörténetbe. *Filmvilág* (6), 62–63.
- Kovács, Enikő Hajnalka (2024): *Egyéni panaszénekek a Zsoltárok könyvében*. Károli Gáspár Református Egyetem/L'Harmattan, Budapest.
- Marker, Chris (1967): *Delivree des meprises...* *Cinéma* 67 (117): 8–9.
- McLane, Betsy A. (2012): *A New History of Documentary Film*. Second Edition. New York: Continuum International Publishing Group. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501340222>
- Mead, Margaret (2003): Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: (ed) Hockings, Paul: *Principles of Visual Anthropology*. Third Edition. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 3–10.
- Mello, Alberto (2013): A zsoltárok könyve. *Katehón* 1 (1): 7–37.
- Milani, Farzaneh (1992): *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writings*. New York: Syracuse University Press.
- Milani, Farzaneh (2011): *Words Not Swords. Iranian Women Writers and the Freedom of Movement*. Syracuse. New York: Syracuse University Press.
- Milani, Farzaneh (2016/1395): *Forough Farrokhzad: A Literary Biography With Unpublished Letters*. Toronto: Persian Circle.
- (میلانی، فرزانه (۱۳۹۵-۲۰۱۶): فروغ فرخزاد: زندگی نامه ادبی همراه با نامه های چاپ نشده. تورنتو: پرشین سیرکل)
- Monsefi, Mona (2023): The Power of Close-ups and the Poetics of Silence: The House is Black by Forough Farrokhzad. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 23 (1): 144–159. DOI: <https://doi.org/10.2478/ausfm-2023-0008>
- Mozaffari, Nasrin; Gharibey, Sima; Shirkani, Toubá (2016): The Effect of Siavoshan Rite on the Religious Performance of Tazieh. *Language in India* 16 (6), 68–79.

- Naficy, Hamid (2011): *A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years*. Durham/London: Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11g984q>
- Neiman, Catrina (1980): *Art and Anthropology: The Crossroads*. October 14: 3–15. DOI: <https://doi.org/10.2307/778527>
- n.n. (2017): *Biographie*. Forough Farrokhzad. La princesse des poètes persans. In: Forough Farrokhzad: *Œuvre poétique complète. Lettres Persanes*, 13–45.
- Nichols, Bill (2017): *Introduction to Documentary*. Third Edition. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005t6j>
- Oeming, Manfred – Schmid, Konrad (2019): *Jób útja*. L'Harmattan, Budapest.
- Peters, Benedikt (2004): *Jób könyvének magyarázata*. Evangéliumi Kiadó, Budapest.
- Péntek, Dániel Gábor (2024): *Kiáltás a mélységből. Alvilágkép a zsoltárköltészetben*. Károli Gáspár Református Egyetem/L'Harmattan, Budapest.
- Renov, Michael (1993): *Towards a Poetics of Documentary*. In: (ed) Renov, Michael: *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 12–36.
- Rosenbaum, Jonathan (2010): *Radical Humanism and the Coexistence of Film and Poetry in The House Is Black*. In: *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*. Chicago/London: University of Chicago Press, 260–265. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226726663.001.0001>
- Rosenbaum, Jonathan (2018): *Abbas Kiarostami*. In: Saeed-Vafa, Mehrnaz – Jonathan Rosenbaum: *Abbas Kiarostami*. Expanded Second Edition. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 1–43. DOI: <https://doi.org/10.5406/j.ctv80c9w4.4>
- Sadighi, Bahman (2017): *Forough Farrokhzad. Trucidée de la société iranienne*. In: Forough Farrokhzad: *Autre naissance*. Montréal: Éditions du Noroît, 101–110.
- Saïdi, Sara (Boroujeni) (2017): *Avant-propos. La voix d'une rebelle*. In: Forough Farrokhzad: *Au seuil d'une saison froide*. Paris: L'Harmattan, 5–18.
- Saljoughi, Sara (2017): *A New Form for A New People: Forough Farrokhzad's The House is Black*. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 32 (1): 1–31. DOI: <https://doi.org/10.1215/02705346-3661982>
- Seyed-Gohrab, Asghar – Talattof, Kamran (2013): *Politics and Persistence: The Development of Iranian Film*. In: (eds) Seyed-Gohrab, Asghar – Talattof, Kamran: *Conflict and Development in Iranian Film*. Leiden: Leiden University Press, 9–18. DOI: <https://doi.org/10.1017/9789400601031.001>
- Sheibani, Khatereh (2011): *The Poetics of Iranian Cinema. Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution*. London/New York: I. B. Tauris. DOI: <https://doi.org/10.5040/9780755693078>
- Simon, Róbert (2009): *Iszlám kulturális lexikon*. Corvina, Budapest

- Szent Atanáz (2004): Szentek között élő Atanáz atyának, Alexandria érse-
kének Markellinoszhoz intézett levele a zsoldárok értelmezéséről. In:
Orosz Athanáz (szerk): *Hetvenes-Bibliás és patrisztikus tanulmányok*.
Örökségünk Kiadó, Nyíregyháza, 29–48.
- Széplaky Gerda (2019): *Sötét és néma*. L'Harmattan, Budapest.
- Tahaminejad, Mohammad (2002/1381): *Sinema-ye Mostanade Iran: Arseh-ye
Tafavotha*. Tehran: Soroush
- (تهامی نژاد، محمد. ۱۳۸۱/۲۰۰۲. سینمای مستند ایران: عرصه تفاوت‌ها تهران: سروش)
- Talajooy, Saeed (2019): The Literary and Dramatic Roots of the Iranian New
Wave. *The Middle East in London* 15 (2): 7–8.
- Varzi, Roxanne (2014): Pictura Poesis: The Interplay of Poetry, Image and
Ethnography in Forough Farrokhzad's „The House is Black”. *Off Screen*
18 (9). Online: <https://offscreen.com/view/house-is-black>
- Wahl, Huw (2023): Exploring the Good Possibilities of Unform within
Documentary Film. In: (ed) Marley, Keith: *The Place of Poetics Within
Documentary Filmmaking: The Art of Fact*. Newcastle upon Tyne:
Cambridge Scholars Publishing, 124–141.
- Wolpé, Sholeh (2007): A Brief Biography. In: Forugh Farrokhzad: *Sin. Selected
Poems of Forugh Farrokhzad*. Fayetteville: The University of Arkansas
Press, xvi–xxxi.
- Zenger, Erich (2023): *Ha Isten segít, a falon is átugrom. Zsoltármagyarázat 1*.
Bencés Kiadó, Pannonhalmi Főapátság.
- Zenger, Erich (2024a): *Hadd ébresszem a hajnalt. Zsoltármagyarázat 2*. Bencés
Kiadó, Pannonhalmi Főapátság.
- Zenger, Erich (2024b): *Arcodat keresem, Uram! Zsoltármagyarázat 3*. Bencés
Kiadó, Pannonhalmi Főapátság.
- Zhenzhen, Li (2023): The Iranian New Wave: Poetic Neorealist Cinema.
Frontiers in Art Research 5 (5): 9–13. DOI: <https://doi.org/10.25236/FAR.2023.050502>

Hivatkozott filmek

Farrokhzad, Forugh (1962): خانه سیاه است (Khaneh siah ast)

Rossellini, Roberto (1959): India: Matri Bhumi

Saffarian, Nasser (2002a): سرد سبز (Sard-e sabz)

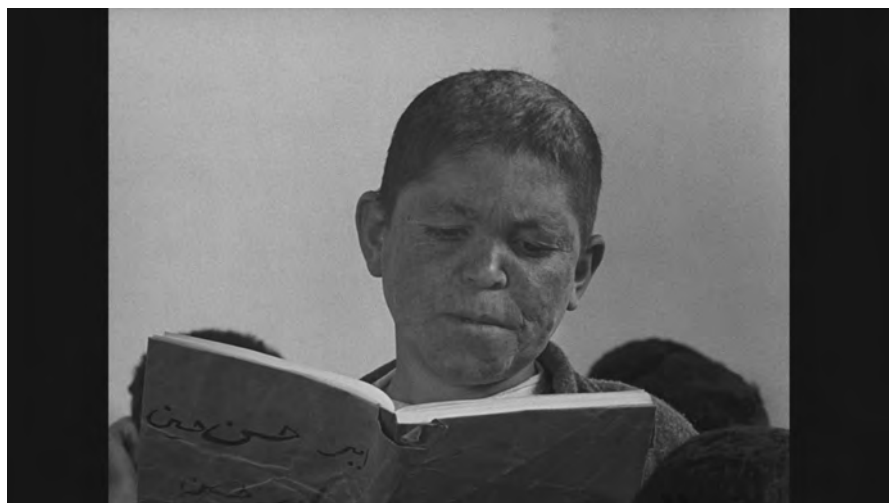
Saffarian, Nasser (2002b): جام جان (Jaam-e jaan)

Saffarian, Nasser (2004): اوج موج (Oj-e moj)

Strigel, Claus (2007): Mond, Sonne, Blume, Spiel



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép



8. kép



9. kép



10. kép



11. kép



12. kép



13. kép



14. kép



15. kép



16. kép



17. kép



18. kép



19. kép



20. kép



21. kép



22. kép



23. kép



24. kép



25. kép



26. kép



27. kép



28. kép



29. kép



30. kép



31. kép



32. kép



33. kép



34. kép



35. kép



36. kép



37. kép



38. kép



39. kép



40. kép



41. kép



42. kép



43. kép



44. kép



45. kép



46. kép



47. kép



48. kép



49. kép



50. kép



51. kép



52. kép



53. kép



54. kép



55. kép



56. kép



57. kép



58. kép



59. kép



60. kép



61. kép



62. kép



63. kép



64. kép



65. kép



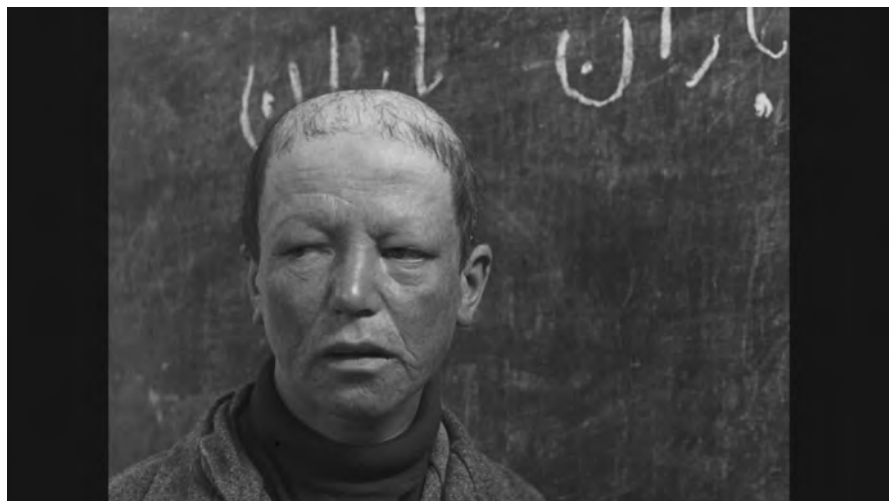
66. kép



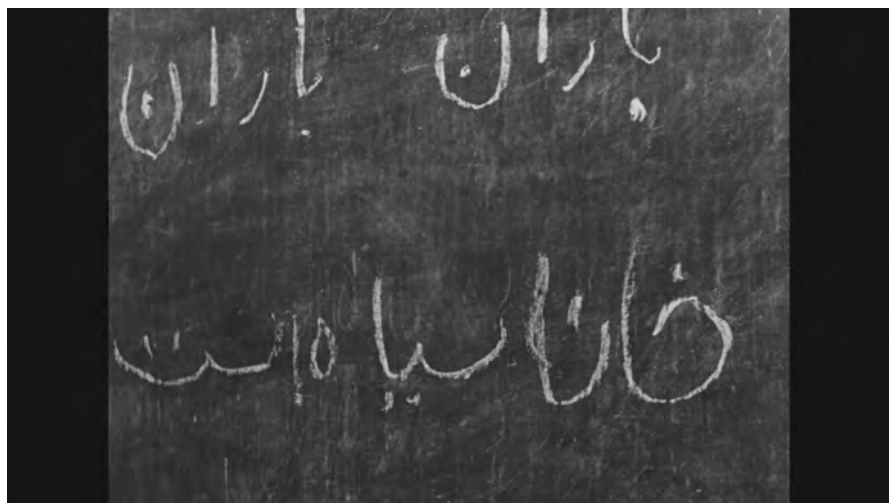
67. kép



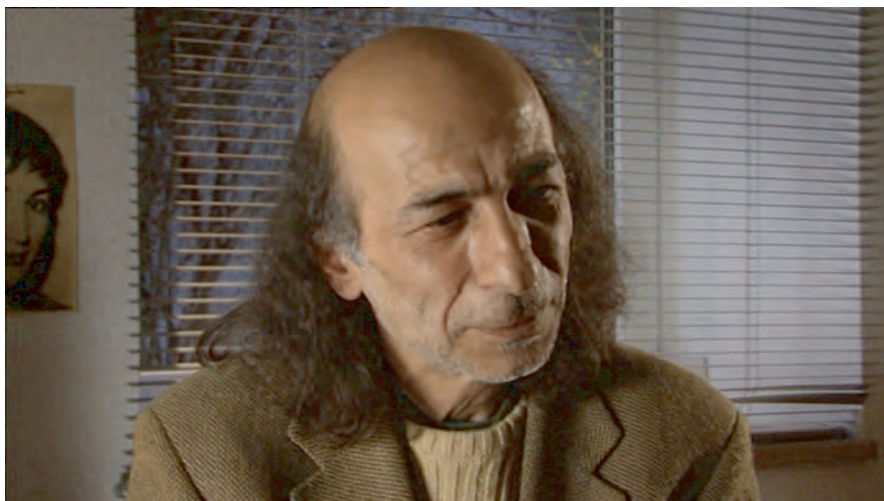
68. kép



69. kép



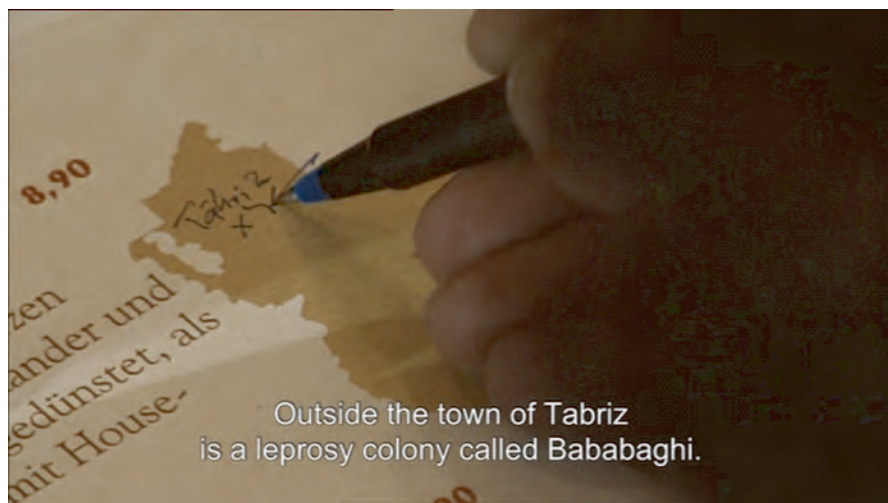
70. kép



71. kép



72. kép



73. kép



74. kép

Forugh Farrokhzadot 1962-ben azzal a feladattal bízták meg, hogy filmet készítsen Bababaghiról, egy kelet-azerbajdzsáni lepratelepről, Iránban. A lehetetlenre vállalkozott. Hogyan lehet bemutatni a bemutathatatlant, elmondani az elmondhatatlant? Ebből született a „A ház fekete” (خانه سیاه است) című film. Ez a könyv ezt a filmet mutatja be, képről képre.



ELTE | TáTK
TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ
Az ELTE hivatalos könyvkiadója



9 789634 899983