
OD LŽI K PRAVDE TRI FILMY IRÁNSKEHO REŽISÉRA ASGHARA FARHADIHO

VIERA LANGEROVÁ
filmová kritička

Abstrakt: V roku 2012 sa na plátnach našich kín objavil film Asghara Farhadiho *Rozchod Nadera a Simin*, ovenčený množstvom cien z medzinárodných festivalov, popri iných cenami amerických filmových kritikov Zlatý Glóbus a americkej filmovej akadémie Oscar za najlepší zahraničný film. Bol to historicky prvý Oscar pre iránsky film a zároveň prvý iránsky film v slovenskej distribúcii. Aj napriek tomu, že sa iránske filmy sporadicky objavovali v televízii a v repertoári Asociácie českých a slovenských filmových klubov¹, teraz malo široké publikum po prvýkrát možnosť zoznámiť sa s civilnou realitou krajiny, sprostredkovanej zväčša len cez politické spravodajstvo v médiách.

Na minuloročnom Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes mal premiéru Farhadiho najnovší film *Minulosť*, v ktorom nadväzuje na tému rodinných vzťahov v kríze. Spolu s filmom *O Elly* z roku 2009 poskytujú tieto tri filmy rozsiahly pohľad do vnútorných pomerov spoločnosti, hľadajúcej rovnováhu medzi požiadavkami teologického štátu a modernizačným, sekulárnym tlakom na potreby každodennosti. Príbehy svojím obsahom i dramaturgickou stavbou navyše odkazujú k umeleckým konštantám perzskej poetickej tradície aj islamského mysticismu a vnášajú tak osobité prvky do konceptu (aj v Európe frekventovaných) vzťahových anamnéz.

Kľúčové slová: iránsky film, Asghar Farhadi, perzská poézia, filmový jazyk, dramatická stavba, príbeh, súfizmus, šitizmus, islam, skrytý význam, metaforický potenciál, kultúrny kontext

Odhaľovanie skrytého

Jadrom príbehov je pátranie po skrytej pravde, odhaľovanie skutočných súvislostí dramatickej udalosti, ktorá hlboko poznamenala všetkých zúčastnených. Využívanie identických príbehových modelov vo Farhadiho filmoch sa po premiére *Minulosti* stalo predmetom mnohých rozhovorov, ktoré režisér absolvoval s filmovými novinármi. Zo západného pohľadu je prítomnosť záhadnej udalosti jasne identifikovateľná, ide o príbeh s detektívnou zápletkou a novinári teda skúmali, či má Asghar Farhadi rád Hitchcockove filmy.²

Na otázku, týkajúcu sa tajomstva a jeho postupného odhaľovania, Farhadi odpovedá: „Je veľmi ťažké popísať, ako to všetko prebieha, lebo z mojej strany je to podvedomá záležitosť. Ale pokúsim sa vás nasmerovať. Po prvé: vždy si dávam pri písaní pozor

¹ AČFK registruje k 8. 5. 2014 v distribúcii dva iránske filmy – *Chut' čerešní* (1997) Abbása Kiarostamiho, *Kľúč* (1987) Ebrahima Fourouzesha a do istej miery k nim patrí i film *Na chvíľu slobodní* (2008) Arasha T. Riahiho, ktorý bol natočený v rakúsko-francúzskej koprodukcii. ASFK registruje k tomu istému dátumu jeden iránsky film *Rozchod Nadera a Simin* (2011) Asghara Farhadiho.

² SHILLING, Mary Kaye. Director Asghar Farhadi on The Past, Casting Bérénice Béjo and Hollywood's Iran. In *Vulture*. 2012 (online). (cit. 8. 5. 2014). Dostupné na <http://www.vulture.com/2013/12/asghar-farhadi-the-past-interview.html>.

na to, aby si divák dokázal predstaviť, že sa to môže stať aj jemu. Po druhé: mám rád rozprávanie príbehov, ale k tomu potrebujete drámu. Aby vznikla dráma, potrebujete zvraty, čo znamená schopnosť neustále meniť trajektóriu príbehu. Mám pocit, že divák predpokladá, čo sa bude diať a tak sa snažím postupovať proti tomuto očakávaniu a vytváram zvraty. Je to istý druh hry s očakávaním diváka. To je na povrchu. Pod tým všetkým je skrytá téma. Výsledkom každého obratu je výzva k zaujatiu postojá.“³

I z týchto odpovedí je viac než jasné, že Farhadimu v žiadnom prípade nejde o detektívny žáner, a jeho explikácie sa snažia formulovať vysvetlenie tak, aby mu západní poslucháči rozumeli, najmä čo sa týka techniky výstavby príbehu. Otázka „skrytej témy“ a všetkého, čo s touto „agendou“ súvisí, sa rozkrýva len v rámci západného kontextu detektívnej zápletky, rozpletania záhady a jej skrytých okolností. V jednom z rozhovorov poznamenáva, že „je ťažké dostať do príbehu to, čo je skryté...“⁴. Súčasnému filmu vyčíta prílišnú explikatívnosť: „Myslím si, že chorobou dnešného filmu je nadbytočné vysvetľovanie, neostáva nič, nad čím by obecenstvo malo ďalej rozmýšľať – dostávajú a konzumujú len informácie. Postupne som si uvedomil, že pre diváka je príťažlivejšie objavovať to, čo nebolo povedané. Niektorí filmári sa toho obávajú. Myslia si, že ak sa divákovi nedá dostatočné množstvo informácií, ostane stratený a nie je schopný sledovať príbeh. Ja to cítim opačne. Pre mňa je dôležité podávať informáciu v minútových detailoch. Ak chcete ukázať vzťah muža a ženy, môžete ich uložiť do postele a nechať ich súložiť. Iným spôsobom, ako hovoriť o ich vzťahu, je ukázať ho subtilným, nepriamym a implicitným spôsobom – napríklad, keď Marie kvapká Samirovi do očí kvapky.“⁵

Predtým, než sa pokúsime načrtnúť širší kultúrny kontext „skrytej témy“ a „druhého plánu“ Farhadiho filmov, pripomeňme si ich príbehy.

Vo filme *O Elly* sme v úvode svedkami príchodu početnej spoločnosti do prímorského letoviska na brehu Kaspického mora. Manželské páry s deťmi sa udomáčuňujú v prenajatom dome. Výlet zorganizovala Sepideh (Goldshifef Farahani). Okrem stretnutia bývalých spolužiakov z univerzity má výlet i utajenú „agendu“. Sepideh sa snaží pomôcť kamarátovi Ahmedovi (Shahab Hosseini). Ten žije v Nemecku a práve sa rozviedol so svojou nemeckou manželkou. Do Iránu prišiel hľadať novú partnerku. Sepideh má plán. Pozvala aj Elly (Taraneh Alidoosti), učiteľku zo škôlky, kam chodí ich dcéra. Zdá sa, že Elly s Ahmedom si porozumeli a všetko je na dobrej ceste. Do vcelku priaznivej atmosféry však zasiahne náhoda. Ktosi si všimne, že na hladine pláva telo jedného z detí. Mala na nich dozerať Elly, no tá odrazu zmizla. Sepideh je v zmätku, nevie, či Elly odišla, alebo sa stalo niečo horšie. Je si vedomá rizika: Elly ako slobodná žena nemá dovolené pohybovať sa bez súhlasu rodičov v mužskej spoločnosti. Pri telefonátoch s matkou jej klame, že je na výlete s kolegyňami z práce. Chce sa vrátiť do Teheránu, ale Sepideh schová jej tašku. Situácia sa komplikuje príchodom polície a vyšetrovaním. Ukáže sa, že Elly má snúbenca, ktorého si nechcela vziať a hľadala nejaké východisko. Muž prichádza a dôvody

³ AGUILAR, Carlos. Interview: Academy Award-winning director Asghar Farhadi on his film 'The Past'. In *SydneyBuzz* (online). (cit. 25. 2. 2014). Dostupné na <http://blogs.indiewire.com/sydneylevine/interview-academy-award-winning-director-asghar-farhadi-on-his-film-the-past-foreign-language-oscar-submissions-academy-awards-2014-international-film-business>.

⁴ Exclusive Interview: Asghar Farhadi on Past. In *Crave* (online). (cit. 25. 2. 2014). Dostupné na <http://www.craveonline.com/film/interviews/619511-exclusive-interview-asghar-farhadi-on-the-past>.

⁵ Ref. 2.

Elliných obáv sa vyjasňujú – ide o agresívneho, majetníckeho človeka. Nakoniec sa nájde telo utopenej Elly.

Počas rozpletania zložitého systému konšpirácie môžeme nahliadnuť do prísneho nábožensko-právneho štatútu postavenia ženy, ktorej pohyb na verejnosti obmedzujú nekompromisné pravidlá. V snahe vyhnúť sa ich tvrdému dopadu sa Sepideh, ale rovnako i Elly, snažia zastierať a taktizovať v nádeji, že skryté sa nestane zjavným.

Vo filme *Rozchod Nadera a Simin* sledujeme takmer identickú situáciu. Manželia sa chcú rozviešť. Dôvodom je Naderov (Peyman Moadi) odpor voči odchodu za hranicu. Simin (Leila Hatami) nalieha, všetko je pripravené. Ale Naderov otec je chorý, má Alzheimerovu chorobu, syn ho nemôže opustiť. Z jednaní pred súdom sa obaja vracajú domov. Simin našla pre starca opateru. Žene v čadore vysvetľujú jej povinnosti. Keď odídu, dochádza ku komplikovanej situácii. Starec potrebuje pomoc pri vykonávaní toaletnej potreby. Ona však nevie, ako si poradiť, lebo sa ocitla sama s mužom a tak telefonuje mulláhovi, radí sa, či asistencia pri prezliekaní nie je hriechom. Je tehotná a navyše sa ukáže, že manžel o jej práci v domácnosti dvojice nič nevie. Starý pán sa v nepozorovanú chvíľu vydá na ulicu. Žena ho hľadá a privedie domov. Keď sa raz Nader vráti domov, nájde otca v bezvedomí ležať pri posteli. Jednu ruku má priviazanú k peľasti posteľe a opatrovateľky niet. Nahnevany Nader ju po príchode vyhodí, zdá sa mu totiž, že chýbajú peniaze, ktoré kamsi uložil. Žena ho zúfalo prosí o odpustenie, neznesie podozrenie z krádeže a je neodbytná. Nader ju vytlačí z dverí.

O niekoľko dní preň príde polícia: žena je v pôrodnici a potratila. Obviňuje ho z násilia a celá kauza sa dostane pred súd. Sudca si pozýva obeť, obvineného i svedkov, a snaží sa zistiť, k čomu vlastne došlo. Postupne sa ukáže, že do ženy narazilo auto, keď vybehla zháňať Naderovho otca. Tento incident bol dôvodom smrti nenarodeného dieťaťa. Jej svedomie a vedomie hriechu jej nedovolia klamať a tak sa postupne vynára celá pravda nešťastnej udalosti. Niet v nej absolútnych vinníkov ani čistých obetí. Všetko je dielom náhody a zložitých okolností.

Režisér a scenárista v jednej osobe sa vyhýba jednoznačnosti. Zobrazuje sled udalostí so zmyslom pre sústredený, podrobný portrét prostredia a psychologickú vierohodnosť jednotlivých postáv. Jeho sila je predovšetkým v schopnosti budovať druhý plán rozprávania. Dramatický oblúk skladá z triviálnych podrobností toku každodennosti. Za realistickou fasádou príbehu sa postupne vynárajú osudové križovatky, póly medzi životom a smrťou, láskou a nenávisťou, pravdou a lžou. Aj keď sa všetko vyjasní a vyrieši, nenasleduje nič, čo by aspoň relatívne navodilo úľavu. Farhadi zanecháva svojich hrdinov v stave tragického poznania, v súkromnej apokalypse, kde už niet žiadnej nádeje. Nastupuje smútok a melanchólia zo strateného šťastia i zo všetkého, čo sa vytratilo a nikdy sa nevráti.

V *Minulosti* sa tvorca vracia k overenému dramatickému modelu. Iránc Ahmad (Ali Mosaffa) prichádza do Paríža, aby ukončil rozvodom manželstvo s Francúzskou Marie (Berenice Béjo). Aj keď chcel ísť pôvodne do hotela, ona trvá na tom, že ho ubytuje vo svojom dome. Je svedkom jej nového vzťahu s Arabom Samirom (Taher Rahim), majiteľom chemickej čistiarne. Marie má problémy s dcérou Lucy z prvého manželstva. Matke vzdoruje, provokuje ju a odmieta poslušnosť. Ahmad vzápätí zisťuje dôvody arogantného správania. Dievča mu prezradí, že jej matka chodí so Samirom napriek tomu, že jeho žena leží v kóme po tom, čo sa pokúsila o samovraždu. Lucy sa domnieva, že dôvodom bola Samirova nevera, o ktorej sa jeho žena dozvede-

Asgar Farhadi so soškou Oscara.
Snímka archív autorky.



la a demonštratívne vypila chemickú žieravinu. Aj keď Marie pred dcérou tají, že je so Samirom tehotná, zdôverí sa Ahmadovi. On sa snaží dozvedieť skutočné dôvody samovraždy a zistí, že všetko bolo inak. Žena podozrievala Samira, že ju podvádza so zamestnankyňou čistiarne, mladou Arabkou, ktorú zamestnával na čierne. O Marie nič netušila. Samir na záver prichádza za manželkou do nemocnice. Chytí ju za ruku a prosí, aby ju stisla, ak ho počuje.

Hoci film vznikol vo francúzskej produkcii a odohráva sa v Paríži, Farhadi ostáva v základných ideových aj emocionálnych pozíciách plne na teritóriu vlastnej kultúry. Nóvum spočíva predovšetkým v kultúrnej a trochu i v genderovej konfrontácii príbehu. Ahmed rezignoval na spolužitie s nevyrovnanou a hysterickou Marie. Jeho mierne, no sústredené jednanie smeruje k návratu aspoň dočasnej rodinnej stability. Pomôže vyriešiť vzťahy matky a dcéry i jej nového otčima a odchádza. Dráma sa prenáša inam, s plnou váhou zakotví na Samirovi a jeho svedomí.

Portrét Západu s jeho pestro namiešanou zmesou národností je uponáhlanou klientelou lovcov emócií, často bezohľadne túžiacich vlastniť a siahať po všetkom, čo im chýba k pocitu šťastia. Marie je v napĺňaní svojich predstáv o tom, ako chce žiť, nekompromisná. Nepripúšťa si omyly a necíti potrebu sa za čosi ospravedlňovať. Jej sebestvo v mnohom pripomína Simin, ktorá sa v úvode filmu *Rozchod Nadera a Simin* energicky bráni akémukoľvek ústupu. Žiada od manžela, aby zveril opateru starého otca do rúk cudzích ľudí a odišiel s ňou a dcérou do zahraničia, lebo ona má právo žiť slušne – a to sa dá len niekde inde.

Umenie poetickej nejednoznačnosti

Ak sa zameriame na dramatickú stavbu týchto troch príbehov a ich ústredného motívu, ktorým je rozplietanie záhadných okolností nejasnej udalosti, narazíme na jav, ktorý je pre iránsku kultúru symptomatický. Línia medzi skrytým a viditeľným, kontrast medzi vnútorným a vonkajším sú v iránskom myslení všadeprítomnými znakmi a stávajú sa predmetom mnohých lingvistických a kulturologických štúdií. Profesorka perzských štúdií na York University v Toronte Khatereh Shebani hovorí o línii rozdeľujúcej vnútorné a vonkajšie ako o dominantnej umeleckej forme, zreteľnej aj v tradičnej perzskej rezidenčnej architektúre. Priestor domu bol dvorom členený na biruni – spoločenskú časť, kde sa prevažne zdržovali muži a kde prijímali

návštevy, a andaruni – vnútornú, privátnu časť. Tento model je zreteľný i v spoločenskom živote. Biruni je jeho vonkajšou časťou, ovládanou pravidlami verejného života jednotlivcov. „(...) Andaruni postihuje spirituálnu sféru, ktorá môže byť naplnená voľnosťou, imagináciou a zábavou. Kým sociálna a politická realita iránskej spoločnosti najmä po revolučných turbulenciách a krvavej vojne nechávala pramálo priestoru pre túžby a sny, publikum nachádzalo únik vo filmových obrazoch. Nebol to len obraz ako taký, ktorý prinášal spirituálnu voľnosť, ale sila obrazu slúžila ako aktivátor imaginácie a vytvárala intímnu, vnútornú zónu andaruni, oslobodzujúcu diváka a jeho predstavivosť.... Umelecká a apolitická, vnútorná zóna kultúry v iránskom kontexte odporovala povrchnej homogenizácii národa. Film odhaľoval tieto dve stránky kultúrneho priestoru a portrétoval kultúrnu fragmentáciu, rozdiely a inakosť. Filmoví režiséri dokázali uchopiť tento vnútorný, elitný rozmer a ich reprezentácia imaginácie bola odlišná od ašpirácií náboženského fundamentalizmu, ktorý ovládal vonkajšiu zónu iránskej kultúry. Vnútorný priestor bol hlboko pod vplyvom perzskej literatúry.“⁶

Iránsky filmový režisér Bahram Beizai v rozhovore s Hamidom Dabashim, profesorom iránskych štúdií na Columbia University, povedal: „Iránske umenie je na rozdiel od západného umenia umením zastierania. Všetko o nás je skryté, zamlčané a chránené.“⁷

Fenomén „skrytého významu“ uvádza do iránskej kultúry stará perzská poézia. Vo svojom historickom vývoji sa musela často prispôbovať dramatickým politicko-spoločenským zvratom, a tak sa poetické formy stali do značnej miery nositeľmi obsahov, uchovávajúcich kultúrnu pamäť národa. „Pod krutou nadvládou cudzích panovníkov a tyranov, ktorí zem ovládali po stáročia, si iránski básnici museli vytvoriť jazyk bohatý na možnosti dvojitého výkladu.“⁸

Irán sa od 7. storočia vyrovnáva s víťazstvom islamu a s postupnou islamizáciou domácej kultúry. Od 9. storočia sa formuje novoperzská literatúra. Je to doba, „kedy sa Irán preberá z arabskej okupácie a na iránskych kniežacích dvoroch, už islamizovaných, vyrastá nová literárna tvorba v perzštine. Do jej lexiky sa už dostali početné arabské výrazy a zároveň prijíma nový grafický systém, arabské písmo.“⁹ Jej najvýznamnejším predstaviteľom je básnik Ferdúsi (940 – 1020). Jeho *Knihá kráľov* (*Šáhnáme*) podáva mýtus i históriu Perzie a dlhé pasáže z nej poznal takmer každý Iránc. V poetickom slove videl najlepšiu zbraň, ako čeliť tlaku nepriateľského prostredia.

Jedným z najznámejších predstaviteľov mystickej poézie je Džalál ad-Dín Rúmí (1207 – 1273), zakladateľ rádu tancujúcich dervišov a autor *Masnáví* (*Poéma so skrytým zmyslom*). Tvorí ju 26 000 veršov, rozdelených do šiestich zošitov daftárov a toto dielo, nazývané aj „perzským Koránom“ či encyklopédiou islamskej mystiky, napísal v rokoch 1258 – 1270. Práve on dokázal vo svojich bájkach a anekdotických príbehoch, napísaných lakonickým, jasným a obrazným jazykom, nájsť pre mnohé mystické ka-

⁶ SHEIBANI, Khatereh. International Library of Iranian Studies : Poetics of Iranian Cinema : Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution. London, GBR : I.B. Tauris, 2011. ISBN-10: 1848857411, s. 16.

⁷ DABASHI, Hamid. *Close-up Iranian Cinema. Past, Present and Future*. London : Verso. ISBN 1859846262, s. 87.

⁸ MOLAVI, Afshin. *Toulky Persii*. Praha : Nakladatelství BB/art s.r.o., 2004. ISBN 80-7341-309-4, s. 154.

⁹ KUBÍČKOVÁ, Věra. Tradiční perská literatura. In *Setkání a proměny. Vznik moderní literatury v Asii*. Zborník. Praha : Odeon, 1976, s. 19.

tegorie pôsobivé alegorické obrazy. „Prijmi rozprávku, ale buď pozorný: oddeľ zrna od pliev.“¹⁰ Rúmi sa snažil vyriešiť záhadu vnútorných a vonkajších javov poetickým jazykom, ktorý sa stal vzorom pre nasledujúce generácie básnikov nielen perzského, ale aj tureckého a indo-perzského kultúrneho okruhu.

Majstrom dvojznačnosti bol nepochybne i básnik zo 14. storočia Hāfez. Otvorene vyhlasoval: „Raz citujem korán, inokedy popíjam víno.“ Jeho poézia dvojitého vysvetlenia vyjadrovala mnohoznačnosť, ktorú Iránci komentovali i takýmto spôsobom: „Bude lepšie, keď nebudete o všetkom hovoriť tak otvorene. Známkou dospelosti je schopnosť zachovať tajomstvo, aj keď vás niekto podviedol. Taká je perzská múdrosť.“¹¹

Perzská poézia sa vyznačovala metrickou dokonalosťou a najznámejšími sa stali rôzne varianty štvorverší – dubajťi, rubá’í i forma dvorskej poézie – kasída. „Téma i forma boli vymedzené a básnická invencia sa obracala k rétorickej stránke tvorby, k vymýšľaniu stále rafinovanejších figúr a trófov, k najneočakávanejšiemu zahaľovaniu hlavnej témy – existovala napríklad i chváloreč v podobe zdanlivej hany – a pridávaniu rôznych prekvapivých vedľajších motívov. K najúčinnejším básnickým prostriedkom patrilo umenie hyperboly.“¹²

Jeden z najvýznamnejších českých prekladateľov perzskej poézie Jan Rypka (1886 – 1968) spomína vo svojej prednáške *O prekladaní a prekladoch z perzštiny a turečtiny*¹³ termín amfibológia (dvojznačnosť, nejednoznačnosť), ktorá sa v perzskej poézii vyznačuje použitím homoným v tom či onom zmysle, ale tak, aby nepoužitý zmysel harmonicky ladil so slovami či s predstavami verša.

K hre významov vytvárajúcich skrytý zmysel prispievala i obľúbená ornamentálnosť, vychádzajúca z kaligrafického majstrovstva zápisu. „Ozdobný štýl čerpal zo širokého diapazónu a rozmanitosti perzského písma. Niekedy sa pripájala i jeho zvuková stránka v kombinácii s homofóniou, vnútorným rytmom, dvojitým rytmom a refrénom. V iných prípadoch sa ornamentalistika využívala na sémantickej úrovni, hrou s asociatívnym zmyslom slov alebo metafor a ich konotácií, zahŕňajúcich amfibológiu, antitézu a rôzne typy alúzií, hrou s tvarom písmen, vynechávaním alebo pridávaním bodiek.“¹⁴

V tejto súvislosti treba pripomenúť tradíciu mystickej poézie tasauvufu. Jej vyznávačmi boli najmä sufijovia, ktorí vo veršoch vyjadrovali existenciálne pocity. Mystický smer v islame, sufizmus, ovplyvnil metaforický jazyk poézie sprístupňujúcej spirituálne nehmotné obsahy prostredníctvom obrazov, ktoré vyvolávali extatické emócie a pocit/skúsenosť jednoty s božským. Jej synkretické formy sa vyvíjali najmä v súznení s hudbou a vytvorili celé spektrum metaforických výrazových prostriedkov.

Množstvo sufistických doktrín a ich predstavitelia ukazujú cesty a spôsoby, ako sa k mystickej skúsenosti dopracovať. Al-Gazali (1058 – 1111) v knihe *Elixír šťastia* ho-

¹⁰ BRAGINSKIĀ, I. S. *Iranskoje literaturnoje nasledie*. Moskva : Nauka, 1984, s. 213

¹¹ Ref. 8, s. 156

¹² Ref. 9, s. 22

¹³ RYPKA, Jan. O překládání a překladech z perštiny a turečtiny. Program a technika. In *Slovo a slovesnost. Vědecký časopis věnovaný otázkám teorie a kultury jazyka*, 1943, roč. 9, č. 2–3, s. 96–114. (Online). (cit. 8. 5. 2014). Dostupné na <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=492>.

¹⁴ KIANUSH, K. General Features of Persian Literature. Decorative Tendency. Iran Saga. Art Arena. (online). (cit. 8. 5. 2014) Dostupné na <http://www.artarena.force9.co.uk/genlit.htm>.

vorí o sebapoznani: „Kto pozná samého seba, pozná i boha. (...) Kým existuje dualita, je pokoj nemožný, pokoj spočíva len v spojení a jednote.“¹⁵

Sufijovia pracovali s termínmi zahír (vonkajší rozmer) a batin (vnútorná, spirituálna dimenzia viery). Mysticismus so svojou vierou v možnosť kontaktu s transcendentnom, spojenia s bohom, orientuje úsilie človeka k poznaniu, preniknutiu do priestoru, ktorý stojí v kontraste s realitou hmotného sveta. Tu kdesi vzniká oná pomyselná deliaca čiara, hranica medzi skrytým a viditeľným.

Pôvod takejto konštelácie kultúrnych znakov má v Iráne dlhú históriu a súvisí ako s predislamským, tak islamským umeleckým spôsobom vyjadrovania. Bahram Beizai v zmienenom rozhovore spomína zakrývanie tváre maskou u starovekých perzských kráľov ako jasné vymedzenie ich božského pôvodu.

Európske kresťanstvo rieši v rovnakom období problém „dvoch svetov“ a ich hranice odlišne. „Dôležitým parametrom stredovekej vizuality je koherencia, súvislosť jediného sveta, v ktorom hranice hmotné/nehmotné, prirodzené/nadprirodzené, či viditeľné/neviditeľné nehrajú tú najdôležitejšiu úlohu, pretože tá patrí hranici medzi Bohom a diablom, medzi dobrom a zlom.“¹⁶ Raná kresťanská teológia a jej príznačný dualizmus, vidí hranicu medzi božským – zastúpeným v nehmotnom svete a v ľudskej duši, a diabolským – reprezentovaným hmotným svetom.

V tomto krátkom exkurze do techník a stratégií „skrytých významov“ perzskej poézie, ktorá po dlhé stáročia ovládala iránsku národnú psyché, môžeme sledovať ozvenu snáh o zachytenie spirituálneho, nehmotného rozmeru ľudských vzťahov a všetkého, čo v ňom ostáva nevyslovené a odohráva sa kdesi pod čiarou prozaickej a často banálnej reality. Pátranie po skutočných okolnostiach záhadnej udalosti je metaforou cesty, prekonania hranice medzi zdanlivým a skutočným. Jej cenou je tragické poznanie, jednota sveta zbaveného tajomstva a ilúzií o vine či nevine. Tragická rovina poznania, odhaleného tajomstva a pravdy ako zdroja trvalého, no povznášajúceho smútku za strateným svetom minulosti, je výsledkom syntézy západného pozitívizmu a východného mysticismu. Asghar Farhadi tak zároveň zosobňuje hranicu medzi spirituálnym východom a realistickým západom.

Jeho filmový jazyk je i v plne realistickom materiáli naplnený metaforickým potenciálom, čo mu umožňuje vytvárať silný emocionálny účinok. Už v úvode filmu *Minulosť*, kde sa hlavné postavy Ahmad a Marie dohovárajú posunkami cez sklenú stenu a Marie pri cúvaní narazí do vzadu stojaceho auta, sa objavujú metaforické motívy, opakujúce sa v celom príbehu. Minulosť je teritórium, ktoré sa často podobá na mínové pole – ale musíme najprv vedieť, aby sme mohli zabudnúť.

Privátne apokalypsy

Emocionálny extrakt Farhadiho filmov sa často nesie v tónoch melancholického smútku z nenávratných strát. Stačí si pripomenúť scénu z *Rozchodu Nadera a Simin*, keď Nader umýva nevládneho otca v kúpeľni a sťažka skloní hlavu na jeho plece, aj zúfalstvo hlboko veriacej ženy, opatrovateľky jeho otca, zmietajúcej sa v dileme, či má klamať a prisahať na Korán, že stratila dieťa kvôli Naderovi, ktorý ju sotil zo schodov,

¹⁵ Ref. 10, s. 203.

¹⁶ BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha : Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0542-1, s. 186.

alebo zachrániť muža pred krachom a inkasovať peniaze za spôsobenú ujmu. Pre hrdinov sú tieto príbehy a to, čo sa v nich odohráva, odkryje a osvetlí, prechodom do stavu bolestného precitnutia sprevádzaného smútkom. Niet tu extrovertných drám, všetko sa odohráva v tlnenom tóne, sugestívne podčiarkujúcim vnútornú bolesť. Pre Sepideh (*O Elly*) sa bezstarostný výlet končí vedomím nezmazateľnej viny za smrť Elly. So svojou vinou ostáva sám i Samir (*Minulosť*) čakajúci na prejavy života manželky, ktorá leží v kóme na nemocničnej posteli.

Večná prítomnosť ťaživého smútku, opakujúceho sa neustále v cyklickom návrate, je fenoménom s rovnako tradičným rodokmeňom ako poetická tradícia. Súvisí s šíitskou vetvou islamu a pripomína udalosť, ktorá sa odohrala 10. októbra 680, keď vojsko vnuka proroka Mohameda Husajna porazila armáda Jazída a jeho hlavu víťazoslávne priniesli napichnutú na kopiji do mesta Kufa. V pozadí tejto bitky stojí spor o následníctvo po smrti chalífa Alího, ktorý bol bratrancom proroka Mohameda. Na jeho miesto nastúpil Mu'ávija a po jeho smrti sa chalífom stal Jazíd. Husajnova vzbura proti Jazídovi odrážala snahu o očistenie islamu a zároveň bola prejavom presvedčenia, že nástupníctvo v moslimskej obci má prechádzať len na pokrvných príbuzných proroka. Tento spor je začiatkom schizmy v islame, rozdelením na vetvu sunnitov a šiitov. Termín *šía* znamená „strana Alího“ (ší'at Alí).¹⁷

Dodnes sa 10. deň posvätného mesiaca Moharramu, nazvanom Ašúra, pripomína ako výročie smrti Husajna. V iránskych mestách kráča ulicami smútiaci dav, na čele s bielym Husajnovým koňom, vyzdobeným čiernymi stuhami, nasledovaný do pol tela odhalenými mladíkmi (sineh zanan), rytmicky sa udierajúcimi do hrude. Táto časť smútočného rituálu máva strhujúci účinok a dokáže vybičovať zástupy veriacich k extáze. Oslavy mučeníkov z bitky pri Karbale majú podobu ľudových hier (ta' ziyeh) a v mnohom pripomínajú kresťanské pašiové hry. Sprevádza ich teatrálné trúchlenie, nariekanie a plač. „Trúchlenie za martýrmi z Karbaly chápali šiiti ako prostriedok k dosiahnutiu spásy. Ilustruje ju často opakovaný citát: Ktokoľvek, kto oplakáva Husejna, alebo niekoho dovedie k jeho oplakávaniu, pôjde priamo do raja.“¹⁸

Identifikácia s cyklicky sa opakujúcim rituálnym prežívaním bolesti je sprevádzaná pocitom viny za zradu Husejna a jeho družiny. Obyvatelia Kufy, mesta, ku ktorému sa vydal, mu totiž sľúbili podporu. Keď dal guvernér mesta Ubaydullah ibn Ziad popraviť dvoch Husajnových vyslancov a ich hlavy hodil do davu, zľakli sa a nepripojili sa k jeho armáde. „Vina Kufáncov, ktorí zradili Imama Husajna sa stala historickou vinou všetkých šiitov nielen kvôli zrade ich martýra, ale i za jeho vraždu.“¹⁹ Komplex viny a smútku, sprítomňovaný pri každoročných oslavách udalostí v bitke pri Karbale, sa stal tragickou emocionálnou esenciou, ovplyvňujúcou vedome i podvedome mnohé umelecké prejavy.

„Disfória [opak eufórie – pozn. autorky] je dominantnou črtou iránskej kultúry. Slzy ako výraz smútku sú nielen jeho individuálnou demonštráciou, ale zároveň manifestáciou kultúrneho postoja voči ľudskému životu. (...) Perzskí básnici a tvorcovia vytvorili z disfórie kľúčovú kvalitu v chápaní ľudskosti. Človek, ktorý chápe utrpenie

¹⁷ AXWORTHY, Michael. *Dějiny Iránu*. Praha : Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-994-2, s. 99.

¹⁸ AGHAIE, Kamran Scot (Ed). *Women of Karbala : Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*. University of Washington Press, 2004. ISBN-10: 0295984554, ISBN-13: 978-0295984551, s. 19.

¹⁹ DABASHI, Hamid. *Shiitism*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, 2011. ISBN 978-0-674-04945-1, s. 16.

ako esenciálny aspekt života a je schopný precítiť a dať najavo tieto pocity, je považovaný za hlboko inteligentného. Či už je to dedičstvo predislamských perzských náboženstiev, výpožička z kresťanstva, alebo prínos perzských mystických básnikov, je zreteľné, že smútok je ústrednou emóciou súčasných šiitských rituálov.²⁰ Rituál oplakávania je zároveň formou spirituálneho potešenia a často je vyjadrený metaforou lietania, vznešenou parafrázou povznesenia ducha.

V tejto súvislosti treba pripomenúť scénu z filmu *O Elly*. Tesne pred tragédiou vidíme Elly, ako si s deťmi púšťa papierového draka, let ponad morské vlny evokuje prichádzajúci smútok. Nevidíme, ako sa mladá žena topí. Farhadi volí túto metaforu na vyjadrenie zúfalstva a beznádeje, nastupujúcej po odhalení jej smrti. Film sa končí výjavom, v ktorom sa skupinka výletníkov snaží vytlačiť z pobrežia auto, zapadnuté hlboko do mokrého piesku – ako jemný poetický kontrast k uvoľnenej detskej hre s lietajúcim drakom i k bláznivo radostnej ceste k moru z úvodu filmu.

Preciňovanie smútku ako očisťujúceho a pozitívneho procesu, ktorý je známkou múdrosti a vyspelosti, sa spája s osobným prežitkom náboženskej viery. V spojení s náboženským rituálom, alebo aspoň jeho emocionálnou esenciou, dochádza i k aktivácii pamäti: nič, čo sa odohralo v minulosti, nie je zabudnuté, obnovuje sa v nových variáciách a smeruje k túžbe po duševnej vyrovnanosti, bez napätia a nenávisťi.

Zastieranie i odhaľovanie, cyklický pohyb cez hranicu vonkajšieho a vnútorného, tematizuje predovšetkým nestálosť a nesamozrejmosť sprítomnenia, ako aj dialektiku prítomného a neprítomného. Na tomto synkretickom, nábožensko-filozofickom konceptuálnom aparáte vyrástla a našla bezodné zdroje inšpirácie nielen poézia, ale – ako je zrejmé z Farhadiho príbehov – aj film.

FROM FALSEHOOD TO TRUTH THREE FILMS BY IRANIAN DIRECTOR ASGHAR FARHADI

Viera LANGEROVÁ

In 2012, the Slovak cinemas screened award winning Iranian film *A Separation*, with numerous awards from international film festivals, among others American Film Critics Award Golden Globe and American Film Academy Award for foreign-language film, Oscar. It was the first ever Oscar awarded to an Iranian film and the first Iranian film in our distribution. Last year's Cannes Film Festival premiered Farhadi's latest film *The Past*, which follows the theme of family relationships in crisis. Along with the film *About Elly* from 2009, these films offer an extensive insight into the internal affairs of the society, seeking a balance between the requirements of theological state and pressure of modernization and secularism on the needs of everyday life. The content and dramaturgical structure of these stories additionally refer to artistic constants such as Persian poetic tradition and Islamic mysticism, and thus bring distinctive features into the concept of European approach to relationships among the people.

²⁰ THURFJELL, David. *Living Shi'ism : Instances of Ritualisation Among Islamist Men in Contemporary Iran*. Boston, MA, USA : Brill Academic Publishers, 2006, s. 111.