

# Az öntudat lépcsőin

A TUNÉZIAI FILM BEMUTAKOZASA BUDAPESTEN

Ritka esemény zajlott le november végén Budapesten: egy afrikai köztársaság, Tunézia fiatal filmművészete mutatkozott be hazánkban. Hét, egymást követő estén láthattunk dokumentum- és játékfilmeket az Új Tükör moziban — a napjainkig készített összes tunéziai filmprodukció több, mint egyharmadát.

Tunéziában ez ideig tizenyolc játékfilmet forgattak önálló produkcióban. „saját” rendezésben. Ez a tény jól mutatja a gyarmatosítás alól felszabadult ország helyzetének, a nemzeti filmgyártás megteremtését célzó törekvéseinek nehézségeit, amelyek egyúttal, s nem kis mértékben a nemzeti filmművészet kialakulását is korlátozzák.

Az első, abszolút mértékben a tunéziaiak által készített játékfilm, Omar Khelifi *A hajnal* című alkotása, amelyet 1967. március 20-án mutattak be. Ez a bemutató hosszú évek munkájának eredménye volt. Tahar Cheriaa, akinél többet aligha tett valaki a tunéziai film megszületéséért, 1949-ben megalakította a tunéziai filmklubok szövetségét. A filmklubszövetség aktív tevékenységében alakult ki a tunéziai filmesek hivatástudata, és érték meg a nemzeti filmgyártás szubjektív feltételei. 1960-ban hozták létre a Filmgyártás és Filmforgalmazás Nemzeti Egyesületét (S. A. T. P. E. C.), amely kezdetben rövidfilmeket és dokumentumfilmeket gyártott. Csakhogy ezek a filmek

nem kerültek azután a tunéziai mozik vásznára, mivel a filfterjesztés a nyugati trösztök kezében volt. Tahar Cheriaa felismerte, hogy a függetlenné vált afrikai országok, köztük Tunézia filmművészeti létezésének alapfeltétele, hogy nemcsak a gyártást — amint azt általában hiszik —, hanem a forgalmazást is nemzeti keretekbe kell illeszteni, mivel a gyarmatosítás időszakából örökölt forgalmazási rendszer a nemzeti filmművészet fejlődését gátolja. Tahar Cheriaa törvényjavaslatokat terjesztett be — negyedévenként kötelező egy (!) tunéziai film vetítése a mozikban; egy filmimport monopólium létrehozása, melynek irányítója a S. A. T. P. E. C. lenne stb. —,

Jelenet Brahim Babal: *És holnap...* című filmjéből



amelyek a nyugati cégek éles tiltakozását váltották ki, és amellyel váltakozó sikerű, napjainkig tartó harc indult meg a filmforgalmazás pozícióért, közvetve a nemzeti filmművészetért.

1966-ban életre hívták a Karthagói Filmpapok rendezvényét, amely az évek folyamán a filmművészet jelentős nemzetközi fórumává vált. 1967-ben kialakult a filmipar infrastruktúrája Tunéziában. A költségek azonban igen nehezen térültek meg. Így hat tunéziai játékfilm után a S. A. T. P. E. C. kénytelen volt beszüntetni — legalábbis egy időre — a gyártást. Az elmúlt években azonban mégis sikerült néhány olyan filmet forgatni — többségüket az alkotók saját pénzéből —, amelyek felmutatva a nemzeti filmművészet értékeit, visszaadták a tunéziai film önbizalmát.

Az elmondottak magyarázzák, hogy míg például a szomszédos Algéria filmművészetének sokáig csak a nemzeti felszabadító harc volt a témája, addig a tunéziai filmművészet több úton indult el, s szinte mindenféle stílust megpróbált. Ez, valamint a filmművészeti öntudat fejlődése, a filmkészítés függetlenségének (viszonylagos) növekedése adja magyarázatát a tunéziai filmművészet azon sajátosságainak, hogy az elmúlt évtizedben a populáritástól az intellektuális film, a melodramatikus alkotásoktól a politikai művek felé haladt. S feltételezhetően innen eredeztethető a tunéziai filmnek az a fegyelemre méltó jellegze-

tessége is, hogy a filmművészet útjának meghatározói — ellentétben az úgynevezett harmadik világbeli országok (India, Egyiptom stb.) többségével — elsősorban a filmrendezők, és nem a producerek.

A Budapesten bemutatott filmek arról győztek meg, hogy a tunéziai rendezők tudatában vannak társadalmi szerepük jelentőségének, hogy a maguk eszközeivel részt kívánnak venni a progresszív társadalmi törekvésekben; jölehet e szerep — elsősorban gondolati és művészi — követelményeinek —, s erről szintén tanúskodott az Új Tükör moziban lepergetett válogatás — még sokszor nem képesek eleget tenni. A szándék és a teljesítmény közötti dráma forrása esetükben az, hogy az elmúlt évtizedben ismerkedtek meg a filmkészítés sajátosságaival, örömeivel és gondoljaival, s tanulták az artikulált filmi fogalmazásmódot. A tizenhét elkészített film azt is jelenti, hogy eddig igen korlátozott lehetőségük volt tehetségeiket próbára tenni, de legkivált arra, hogy el is sajátítsák ezt a fogalmazásmódot, hogy a különböző rendezői karakterek valóban összevetészhetetlenül jelenjenek meg a filmvászonon. Ezek az esztendőök — a szerény körülmények között folytatott tanulás, és „a felnőtté válás” éve — ugyanakkor több szempontból a tunéziai társadalom fejlődésének is bonyolult időszak, amely nem egyszer igen nehéz helyzet elé állította a filmrendezőket. A körülmények fi-

gyelembevételével, és a budapesti mustra alapján nyugodtan állíthatjuk: tiszteletre méltó a tunéziai filmrendezőknek az a felelősségteljes törekvése, hogy megpróbálják művészi igazságba foglalni társadalmuk aktuális kérdéseit, mi képp tiszteletre méltó az is, hogy eközben a rendezői szuverenitást nem áldozzák föl a mindenáron való jelenlét oltárán.

E rövid beszámolóban nincs mód arra, hogy a tunéziai filmhéten bemutatott minden egyes filmről szóljunk — így például az erősen antikolonialista töltetű *Nagykövetek-ről*, amelyet Naceur Ktari rendezett, és Jean Michaud-Mailland alkotásáról — *H'mida* —, amelyben a címszereplő tunéziai pásztorfiú szomorú sorsát meséli el, igen árnyalt, szinte tartózkodó stílusban. Mindenekelőtt Abdellatif Ben Ammar rendező nevét kell megemlítenünk, akinek két filmje is szerepelt a budapesti programban. *Ilyen egyszerű történet* című alkotásának főhőse filmrendező, aki a Tunéziába visszatelepült volt vendégmunkásokról akar dokumentumfilmet forgatni. A filmbeli rendező interjú-sorozat készít egy munkással, könyvtárba jár, anyagot gyűjt, jegyzetl stb. — igyekszik megismerni és megérteni a valóságos helyzetet. Ahogyan halad előre az anyaggyűjtésben, úgy táru mindjobban föl az általa kiválasztott munkás nehéz sorsa: az idegenben töltött évek emlékei, az új élet kialakításának nehézségei gyötrik, de leg-



inkább az, hogy francia felesége ellehetetlenül a tunéziai környezetben, hogy a visszatelepülés ára: felesége elvesztése. E gyötrődés drámai monológjait azonban az illetékes nem találja elég „érdekesnek”, a filmrendező tervét elutasítják. A főhős mégsem adja föl a küzdelmet, mert meggyőződése, hogy bármi is történik, neki egyetlen és fő kötelessége megjeleníteni a tunéziai munkások életét. Az *Ilyen egyszerű történet* tulajdonképpen nem más, mint ennek az öntudatnak a fölmutatása. Sajnos a film erejét igen csökkenti a túlságosan kiszámított dramaturgiai konstrukció. A filmbeli rendezőnek ugyanis éppúgy francia felesége van, mint az interjúvolt mun-

kásnak, s akinek élete éppúgy zátonyra fut, mint a munkás feleségéé. Ben Ammar ezzel a konstrukcióval feltehetőleg még személyesebbé akarta tenni hősnének drámáját, az eredmény azonban nem igazolta: a két feleség összecsengő sorsa anekdotikus elem maradt, s ennek következménye lett a mű jó néhány melodramatikus fordulata. Az *Ilyen egyszerű történet* ezzel együtt is jelentős első film, amelyben a dramaturgiai és fogalmazásbeli lapszusok ellenére a dráma alaphangja tisztán, őszintén és hitelesen szólal meg.

Ha az *Ilyen egyszerű történet* az öntudat filmje, akkor Abdellatif Ben Ammar második műve, a *Sejnane* egy előző idő-

szak, az *öntudat kialakulásának alkotása*. A film története is korábban — 1952-ben — indul, amikor is főhősének, a gimnazista Kemalnak nagyapja hírül hozza: apja meghalt — a szóbeszéd szerint a franciák titkos szervezete ölte meg. Kemal érthetően megrendül, visszatér szülőfalujába, *Sejnane*-ba. Az ott-hon töltött rövid idő eseményei megváltoztatják magatartását, a cselekvés alternatívájának keresésére sarkallják. Végül is Kemal a szervezett munkások között találja meg helyét.

Ben Ammar-nak erre a művére bizonyos közvetettség jellemző. A kiinduló helyzet, az alapszituáció dramaturgiai szintje tökéletesen indokolt, és pontosan meg-



**Hamouda Ben Halima, Hedy Ben Khalifa,  
Perid Boughedir: Tararani földjén**

utat enged az általunk már jól ismert sematikus ábrázolásmódnak is. A *Sejnane* stílusának karakterét azonban mégsem a sematikus ábrázolás, hanem a közvettséget igen érzékenyen, plasztikusan szolgáló fogalmazásmód határozza meg. Ben Ammar tehetsége ebben mutatkozik meg igazán.

A közéleti, a politikai

öntudat ébresztése mellett a tunéziai filmek jellemző sajátossága az a szinte már önostorozó hevület, amellyel saját népük szokásbeli, erkölcsi maradiságát kritizálják. A téma legtökéletesebben Omar Khlifí *Kiáltások* című művében bontakozik ki. A rendező tudatosan a népmesék, méginkább a balladák tömör, zárt szerke-

rajzolt. Ám a későbbiek során nem Kemal belső, megélt drámájaként folytatódik, hanem eseményeknek, személyeknek, véleményeknek a főhősre gyakorolt hatásaként jelenik meg. S ennek következtében Kemal sorsa nem helyzetének és tudatos választásának dialektikájában nyugszik, hanem külső hatásokra elfogadott szituációk fölismérésén. Innen van, hogy a filmben, amely az öntudatosodás stációit szándékozik megjeleníteni, az érvek és ellenérvek vitája sokszor a főhős „feje fölött” zajlik. Ez a hangsúlyeltolódás olykor

**Brahim Babai:  
Es holnap...**





Omar Khelifi: Kiáltások

zetét követő filmjében roppant drámai erővel mutatja be a tunéziai nők — megkövesedett szokások, iratlan erkölcsi törvények okozta — megnyomorodását, örületét, halálát. A gazdag lány, és szegény szerelmesének százszor és ezerszer elmesélt, megírt tragikus története elevenedik meg a filmvászonon — ám ez alkalommal olyan belső tűzzel, a filmi kifejezőeszközök olyan magasfokú, művészi használatával, melyet ritkán láthattunk magyar moziban. Khelifi beállítási feszültséggel teliek — mintha a falu tekintete állandóan jelen lenne. Így kap szinte minden mozdulat, árnyék, zaj jelentést. A közeli felvételek nem az izgalomkeltést szolgálják, mint azt általában megszoktuk, hanem mindig személyes érzést — lírai vagy drámai tartalmút — fejeznek ki, a hősök „igazi” arcát, cselekedetét mutatják; s a totálók nem egyszerűen a teret, hanem a gondolat jelentéstartalmát tágitják, „összefüggéseket” mutatnak meg.

Brahim Babai *És holnap...* című filmjének stílusa élesen eltér Omar Khelifi művétől, inkább a grúz filmekéhez, az algériai Ollouache *Omar Gatlató* című munkájához hasonlatos, művészi színvonalban azonban igen közel áll hozzá. A mű fiatal főhőse falusi földművelő, aki elveszti munkáját. Egy ideig még megpróbál a faluban kenyeret találni, de végül ő is a városba távozik nyomába szegődik — munkát keresni. De úgy jár, mint sok társa: teljesen lerongyolódik, munkaalkalmat viszont nem talál, nem kap. Babai látszólag könnyed fogalmazással a tunéziai társadalom egyik igen fájdalmas, belső feszültségét érezteti meg velünk: a gazdasági élet átalakulásának, és a munkanélküliség kapcsolatának le nem küzdött nehézségeit. A film társadalomrajza hajlékony, laza szerkezetben, árnyalt ironiával jelenik meg, ami igen tudatos tehetségre vall. A főhős jelleme — vidám, mozgékony, vállalkozó kedvű fickó, ahogyan mon-

dani szokás: maga az élet — egyszerre teszi abszurdá és megrázóvá ennek a mélységesen humanista műnek a történetét. Dramaturgiája, az elbeszélés mód magasfokú egyszerűsége, szinte De Sica-t idézi: hősünk egy elkeseredett pillanatában úgy tesz a piacon, mintha vásárolna, alkudozik, felpróbálja az öltönyt, majd egy óvatlan helyzetben szökni akar. Többen, kik éppúgy az öltönyükre alkusznak, mint ő, elkapják, neki esnek, ütik-verik, míg végül, nagy nehezen sikerül megszöknie.

Babai filmje talán a legnagyobb biztosíték arra, hogy a tunéziai film még hallatni fog magáról, meg — az Új Tükör moziban lepergett művekből kiolvasható — közös alkotói szándék, és elkötelezettség, hogy a filmművészet a tunéziai társadalmi tudat állandó alakító tényezője legyen. Addig is — s nem kevésszer — jó tudnunk: a filmművészet nem egyenlő az USA és Európa filmművészetével.

ZALÁN VINCE