

A HEIMATFILM

Egy örökzöld német műfaj

PAÁR ADÁM

A KONZERVATÍV HEIMATFILM A MODERNIZÁCIÓVAL A VIDÉKI ÉLETET, A TÁRSADALMI GONDOKKAL A TISZTA, EGYSZERŰ PARASZTI VILÁGOT ÁLLÍTOTTA SZEMBE.

Illud vagy merő giccs? Hagyományörzés vagy „érzelmes kispolgári nacionalista” ellágyulás? A német, osztrák és svájci *Heimattfilm*, azaz szülőföld-film műfaja mindmáig megosztja a kritikusokat. Érdemes végiggondolni, mi a Heimattfilm szerepe a német identitás keresésében és kialakításában, és azt is, hogyan változott később a műfaj.

AZ ALAP: A „SZÜLŐFÖLD-IRODALOM”

A szigorúbb irodalomtörténészek lenézésével kezelik azokat a szerzőket, akik bevallottan azzal a céllal írnak, hogy szórakoztassanak, és néhány könnyed órát szerezzenek az olvasóknak, melőzve a mély filozofikus gondolatokat. Csakhogy egy társadalom közizlése nagyon más, mint amit az irodalomtankönyvek

Fritz Peter Buch:
Megváltó szerelem, 1936



tanítanak. Így volt ez a 19. század végi, frissen egyesült Németországban is. A németiség kultúráját nem feltétlenül az „össznémet” jelentőségű Lessing, Goethe és Schiller reprezentálta a berlini, müncheni, drezdai, frankfurti, stuttgarti és kölni kispolgár, tanító vagy kereskedő könyvespolcán. A 19. század végén felépő „népies” irodalmi-művészeti irányzat, a *Heimatkunst* (szülőföld-művészet, tájművészet) vagy *Heimattichtung* (szülőföld-költészet) sajátosan rezonált a korhangulatra: a modernizációval a vidéki életet, a bonyolult társadalmi problémákkal a tiszta, egyszerű német paraszti világot, a profithajzával és laza erkölcsökkel a népi erőnyeket állította szembe. Ami a korabeli magyar romantikának és a századvégi újnépies, Petőfi-epigon irányzatnak a magyar puszta, az Alföld volt, betyárjaival, napbarnított csikósaival és cigánylányaival, az volt a német újnépies irányzatnak a bajor és tiroli Alpok világa, szőke, dirndlös parasztlánykával és térdnadrágot viselő, zergetollas kalapos legényekkel. Az általános korhangulatnak tekintett civilizációkritikához járult még egy tényező: a Bismarck által „vérrel és vassal” létrehozott politikai egység ellenére is szívós lokálpatriotizmus. A *Heimatkunst* kifejezte a központi (porosz) hatalommal szembeni regionális identitásokat. A régió és központ ellentétéhez gyakran vallási ellentét is társult (például a katolikus Bajorország szembenállása az evangélikus Poroszországgal). A *Heimatkunst* alkotói úgy vélték, hogy a németiség ideáltípusa nem a német polgár, hanem a paraszt, aki szereti a szülőföldjét, és ahhoz sírig hű.

Az 1871-ben megszületett Német Császárság összeomlása után divatos *völkisch* mozgalom történetírása is elmé-

leti háttérrel nyújtott a *Heimatkunst* számára: eszerint az időtlen német paraszt a *Volk*, azaz a nép letéteményese, és a *Volk* előbb jött létre, mint a *Staat* (állam), tehát a *Volk* magasabb rendű egység. A *völkisch* mozgalom szolgálatába állt történészek és publicisták tagadták a politikai keret, az állam elsőbbségét a „faj” kifejezéssel leírt népegyeniséggel szemben, amelynek autentikus hordozóját a parasztságban találták meg.

Egy Ludwig Ganghofer nevű, jó üzleti érzékkel megáldott és szorgalmas bajor kismester tekinthető a *Heimatkunst* koronázatlan királyának, aki ontotta keze alól az alpesi parasztrehányokat és elbeszéléseket, és becslések szerint 2004-ig Ganghofer könyvei több mint 30 millió példányban keltek el. Nem véletlen, hogy az ő regényeinek, drámáinak megfilmesítésével vette kezdetét a *Heimattfilm* az 1910-es években, és volt regénye, amelyet háromszor is filmre vittek. Ganghoferen kívül népszerű volt a műfajon belül a pesszimista irodalomkritikus Adolf Bartels, valamint Julius Langbehn, Friedrich Lienhard, Heinrich Sohnrey, Gustav Frenssen, a vadászíró Hermann Löns, a farkasember (*Werwolf*)-mítosz újraértelmezője, akinek főhőse a II. világháború végén a döntően fiatalokból álló német partizánalakulatok nevét (*Werwolf*) ihlette.

A *Heimatkunst* íróit igen nagy számban vakította el a militarizmus és az antiszemitizmus (ami jól megfért az irányzatot jellemző nagyváros- és modernizáció-ellenességgel). Bartels, Löns és Sohnrey a náciizmus szolgálatába szegődtek, ami megpecsételte az egész német népies irányzatnak a megítélését a háborút követő években. A *völkisch* vonzódás miatt a *Heimatkunst* mind Németországban, mind annak határain kívül gyanúba került. Magyarországon a rangos Világirodalmi Lexikon lekcisnylően „érzelmes kispolgári nacionalista” műfajként értékelte a német szülőföld-irodalmat. A barna foltok ellenére azonban a *Heimatkunst* tovább élt: a mozivásznon. Sőt, a „hetedik művészeti ág” keretében a *Heimatkunst* népszerűbb volt az 1940-es évek végén és az 1950-es években, mint azt megelőzően.

A HEIMATFILM ELSŐ HULLÁMA

Csak idő kérdése volt, hogy a *Heimatkunst* alkotásait megfilmesítsék. Az első alkotások Ganghofer regényeiből



és elbeszéléseiből merítették a témájukat. Bizonyos értelemben érthető volt, hogy már a német mozi hajnalán megjelentek a Heimatfilmek: egyfelől népszerű irodalmi alapanyag állt rendelkezésre (mint Jókai életműve idehaza), másrészt a Heimatkunst kedvelt színhelyei, az erdős hegyi tájak, hófödte csúcok, zöld hegyi rétek és meredek szakadékok látványos természeti hátteret – és izgalmas technikai kihívást – szolgáltatottak az amatőr és profi fényképészek mellett az operatőrök számára is.

Az I. világháború pokla, a császárság összeomlása, a versailles-i békefeltételekbe belerokkant német gazdaság, majd a Weimari Köztársaság politikai bizonytalansága (összeesküvések, merényletek) miatt a német közönség egyre nagyobb része vágyakozott a békés, idilli témák után. A vidéki élet iránti vágyódást és parasztromantikát gyorsan kielégítette a német mozi, kihasználva, hogy Németország bővelkedett festői és érintetlen természeti szépségekben. Ott volt mindenekelőtt a hegyvidék: a bajor Alpok, a szomszédos Tirol (amely évszázadokon át nem volt sem német, sem osztrák, hanem „tiroli”) és Vorarlberg (amely a mondás szerint Ausztria mögött található, mivel az Arlberg hegy elválasztja

„Szívós lokálpatriotizmus”

(Richard Häussler: A velsatali sas, 1957 – Renate Ewert és Claus Holm)

Ausztria többi részétől), a Fekete-erdő, amelyet a képzelet zsványokkal népesített be, és a Harzhegység. Nem véletlen, hogy a Heimatfilmek második hullámát – az irodalmi adaptációk után – az ún. *Bergfilmek* (hegyi filmek) képviselték az 1920-as években. A „prózaibb” tájak kedvelői is találhattak kedvükre valót, akár a folyók szabdalta Germán-alföldet, akár a schleswig-holsteini síkságot. A történetek az állandó emberi témák – szerelem, féltékenység – körül forognak, jellegzetes német vagy osztrák tájkörnyezetben.

A náci rezsim is felkarolta a műfajt, ami bizonyos értelemben természetes is volt, már amennyiben elfogadjuk a rendszer logikáját: a „germán erények” propagálása, a jovialis vidéki élet szépségének ecsetelése, a falusi lakosság erkölcsi fölényének hangzatos hirdetése, a természetkultusz elvben összefért a náci ideológiával, amelyben a tradicionális értékek és a modernizáció sajátosan keveredtek. Míg technológiai síkon, valamint bizonyos kérdésekben (pl. társadalmi mobilitás) a hitleri rendszer használta a modernizáció elemeit, bizonyos kérdésekben (pl. nemi szerepek) elvetette, és egy ún. hagyományos erkölcsöt kívánt

propagálni, amelynek hordozóját a paraszti közösségekben találta meg.

Más kérdés, hogy a náci parasztképe – amely a parasztot takarékos, erkölcsös gazdaként és remek katona-anyagként fogta fel – élesen szemben állt a realitásokkal. A parasztság mérsékeltében rajongott a hitleri rendszerért, mint más társadalmi rétegek. Túl azon, hogy a náci központosítás szemben állt a regionalizmussal, a náci keresztényellenessége, a szerzetesrendek felosztatása, vagyonuk szekularizálása, valamint a keresztény ifjúsági szervezetek Hitlerjugendbe olvasztása mélyen sértette a falusi lakosság vallásos érzéseit. Emellett a parasztok gyűlölték a háborút, hiszen századok óta ez a réteg hordozta annak terheit, akár katonaszedés, akár adózás elszívódójeként, akár adózás formájában (természetesen ne legyünk naivak: az, hogy valaki gyűlölte a helyi náci körzetvezetőt vagy a náci pártot úgy általában, nem jelentett önmagában aktív ellenállást vagy az üldözöttekkel való szolidaritást). Am a harmonikus vidéki élet műparasztjainak nótázásával el lehetett ringatni a városi középrétegeket egy darabig.

Másfelől a náci rendszer számára a Heimatfilm azért is kapóra jött, mert míg a rezsim sok vonatkozásban modern vonásokat hordozott, a kultúrában konzervatív hátraarcot valósított meg: a Weimari Köztársaság kísérletező filmes kultúráját, az expresszionista alkotásokat „dekadensként” bélyegezték meg. A társadalmi problémák ábrázolása eltűnt a filmvászonról, a moziban az olasz fasizmus filmművészetéből átvett ún. „fehér telefonos” érzelmes melodramákat, valamint operett filmeket, katasztrórafilmeket, életrajzi filmeket (Bismarckról, Schillerről) és a heroikus történelmi alkotásokat favorizálták. A Heimatfilm előnye az volt, hogy legalább mindenki által ismert tájakat mutatott be, és nem a sokak által még mindig nehezen elérhető középosztálybeli környezetben játszódott.

Az első náci ihletésű Heimatfilm az 1934-es *A tékozló fű* (más változatban: *a Havasok fia*) című kivándorlótörténet volt, amely két helyszínen, a Dolomitokban és New Yorkban játszódott. A helyszínválasztásból már sejtethető a konfliktus fő szála: a dél-tiroli parasztfü szerencsét próbálni indul Amerikába, a nagyvárosba, de az ipari civilizáció taszítja, ezért visszatér a

Heimat ismerős hegyei közé. A filmnek elég furcsa sors jutott osztályrészül: az amerikai és szovjet hatóságok egyaránt betiltották, ám – New York világnak ábrázolása miatt – előbbieket Amerika-ellenes, utóbbiakat Amerika-barát propagandatermékként.

A HEIMATFILM FÉNYKORA

A háború után másként vetődött fel a Heimatfilm sorsa. A Heimatfilm balzsamként szolgált a háborús sebek gyógyítására. A vidéki élet, a csendes hegyi tájak ábrázolása lehetőséget teremtett egy másfajta Németország-kép kialakítására: egy olyan társadalom képének kialakítására, amely különbözik a wilhelmiánus és náci Reich fantaszta, expanziós, a külvilággal konfliktust kereső, állandó harcot hirdető jellegétől. A műfaj által hordozott civilizációellenesség megfordult: most a vidéki, városi civilizáción kívüli Németország úgy jelent meg, mint egy „normális” Németország, amelyhez képest a harcos, terjeszkedni vágyó, hadiipart építő, rohamtempóban iparosító Birodalom, az 1945 előtti „hivatalos” Németország volt maga az abnormalitás. Így a Heimatfilm mondanivalója jól kiemelte a világgal egyetértést és békét kereső Konrad Adenauer filozófiáját, és megfelelt az ősz kancellár külpolitikai céljainak.

Ezek az évek tekinthetők a Heimatfilm valódi fénykorának, ami a mennyiséget illeti: 1960-ig több mint 300

Heimatfilmet forgattak. Amíg a nyugat-németek százezrei a tévében a Heimat-környezetben játszódó meséket, regényadaptációkat, családi filmeket és történelmi tablókat nézték (utóbbira példa Ernst Marischka bajor, osztrák és magyar szíveknek egyaránt kedves *Sissi*-sorozata, az angyali Romy Schneiderrel a főszerepben), addig a „német gazdasági csoda” gond nélkül üzemelt, és épült a német-francia tengely, amely az európai egység alapjává vált. A Heimatfilm nemcsak Németországban, hanem Ausztriában is virágzott. Míg a német „nagy testvérnél” a dicső múltat a bajor Wittelsbach-dinasztia kora jelentette, addig az Anschluss kábulatából ébredező osztrákok éppen ekkoriban találtak vissza a Habsburg-örökséghez. A nem is oly régen megvetett Osztrák-Magyar Monarchia megszépítő távolba került, amelyet olyan bájos vígjátékokkal idéztek meg, mint az 1956-ban forgatott *Császárvadászok*. A két háború közötti Ausztria polgárháborús állapota, Dollfuss külön utas, osztrák típusú ún. „ausztrófasiszmusa”, az Anschlusst követő náci uralom és a háború miatt a Habsburgok Ausztriája „boldog békeidőkként” tűnt fel.

A svájci Heimatfilm, a két másik alpeisi országhoz képest némi csúszással indult hódító útjára, hiszen az első svájci filmvállalat csak 1930-ban alakult meg. Az 1952-es *Heidi* bemu-

tatása tekinthető a svájci Heimatfilm aranykora nyitányának. A Johanna Spyri regényéből készült történetet azóta számtalanszor megfilmesítették, nemcsak a svájciak, hanem a németek és osztrákok is. A svájci Heimatfilm azonban hamar kifulladás: az 1956-os *A hegyek közöttünk* című film már jelezte a piaci visszaesést.

A HEIMATFILM ÚJ UTAKON

Az 1960-as évek végén a Heimatfilm elérte a lehetőségei határát. A nyugat-német filmgyártásnak tudomásul kellett vennie két tény: egyrészt felnőtt egy generáció a háború óta, amely nem akar a megszépített múltba, a hegyi falvak és kastélyok világába, bajor Erzsébet és II. Lajos világába menekülni, hanem a jelen problémáival akar foglalkozni, másrészt bármennyire is sokan szeretik a műfajt, a Heimatfilmek már nem tudnak újat mondani. A harmadik impulzus magából a német filmes társadalomból érkezett. Az 1960-as években a német filmrendezők új nemzedéke igényelte a társadalomkritikai ábrázolást, a jelenkori társadalmi problémák bátor bemutatását. Kiáltványuk, 1962 februárjában az oberhauseni rövidfilm-fesztivál keretében jelent meg. Az „Oberhauseni Nyilatkozat” deklarálta a „régie német film” halálát, és meghirdette a valós élethez kapcsolódó témák filmes feldolgozását, a közönség elandalítása helyett annak felrázását és megdöbbenését. A kiáltványt aláíró 25 művész a háború utáni „romfilmek” hagyományához kívánt visszanyúlni, szakítva az Adenauer-korszak filmművészetével, amelyet az aktuálpolitikától való távolságtartás jellemezett. Az 1960-as évek magával hozta a filmművészetben a tabutörést (pl. a náciizmussal való szembenézés, az ifjúsági problémák, a vendégmunkás-kérdés és a szexualitás, valamint a meleg-téma ábrázolása stb.), amely a háború utáni konszolidáció, „gazdasági csoda” és a szociális piacgazdaság kritikájaként szolgált. Mindez természetesen nem szakítható el az 1968-as generáció színre lépésétől, amely nyárspolgári jelzővel bélyegezte meg az adenaueri korszakot, és követelte a német közelmúlttal való radikális szembenézést.

A Heimatfilm konzervatív világképe, a régmúlt és a paraszti közösségek felé fordulása miatt elsőre nehezen volt beilleszthető az új német filmes ten-

„Visszataláltak a Habsburg-örökséghez”

(Ernst Marischka: *Sissi* – Karheinz Böhm és Romy Schneider)



denciába. Ám a műfajt sikerült átmen-
teni, a „kritikai Heimatfilm” formájában.
Az 1970-es években sorra forgatták
a „kritikai Heimatfilmeket” vagy „új
Heimatfilmeket”, amelyek realistábban,
sok esetben sötétebben ábrázolták a
német falut, és újraértelmezték a hava-
si rétekre, jóképű, zergegollas vadászokra,
csinos szőke hajfonatos lányákra és
gügye nagyvárosi turistákra épülő zsá-
neret. Az első kritikai Heimatfilm a *Férfi
lőháton* a 16. századi porosz felkelő,
Michael Kohlhaas történetét dolgoz-
ta fel, aki vérbe és lángokba borított
Szászországot, hogy helyreállítsa a
becsületét. A *Vadászjelenetek Bajoror-
szágból* című film a meleg-témát és a
kításitottságot boncolgatta egy alsó-
bajorországi falu mikrotársadalmában.
A falusiak kiközösítik maguk közül
nemcsak az idegen Abramot, hanem
falubelijüket, a prostituáltként tartott
Hannelore-t is, és szabályos hajtóvá-
dászatot rendeznek Abram ellen. A
hagyományos Heimatfilm dramaturgi-
ája a visszajára fordul: nincs feloldása
a konfliktusnak, nincs megbékélés, és
a falusiak képviselik a vadságot, a tü-
relmetlenséget a civilizációból érkező
Abrammal szemben.

A tündérmese a német tájról átkerült
az óceán túloldalára. Tulajdonképpen a
nyugatnémet (és keletnémet) western
is tekinthető Heimatfilmnek, amennyi-
ben a Heimatot nem szűkítjük le a né-
met és osztrák tájra. A német western
két irodalmi atyja Karl May és Friedrich
Gerstäcker (utóbbi kevésbé ismert, ho-
lott May-tól eltérően ő tényleg beutazta
az észak-amerikai vidéket). Ezek a né-
met westernek áttemelték a Heimatfilm
legfontosabb vonását: a természeti
idillt, amelyet mindig kívülről fenye-
getnek – akár a banditák, akár az ameri-
kai hadsereg. Miközben a klasszikus
Heimatfilm a német környezetben kiko-
pott, az észak-amerikai erdőségekben
és prérien tartalmilag változatlan formá-
ban jelen. Csak éppen az alpesi para-
sztot az indián helyettesítette, akinek
életformáját egy – másfajta – moderni-
záció éppúgy halálra ítélte.

Más módon dekonstruálja a
Heimatfilmet a Heimat-vígjáték
alműfaja, vagyis a sematikus német
és osztrák természeti, falusias kör-
nyezetbe helyezett, többnyire könnyed
erotikával fűszerezett komédia.
A német képernyőn egyre nyíltabban
ábrázolták a szexualitást, és várha-



tó volt, hogy előbb-utóbb
megjelennek a korhatáros
Heimatfilmek. Ennek klasz-
szikus példája az 1977-
ben forgatott *Három svéd
lány Felső-Bajorországban*,
amelynek története a fa-
lusi-turista ellentét és a félreér-
tésekből fakadó helyzetkomikumon
alapul. A német filmgyártás ontotta
az olcsó humorral fűszerezett Heimat-
vígjátékokat, mint a *Menj, vedd le
fodros szoknyád* (1973), *Bajorok a
pácban* (1974) vagy a *Három bajor
Bangkokban* (1976).

HEIMATFILM-TÉVÉ

Az 1980-90-es években sorra születtek
a német és osztrák tévésorozatok, ame-
lyek annyiban építettek a Heimatfilm
könnyen fogyasztható zsánerére, hogy
egy jellegzetes tájhoz kötődtek: a *Kli-
nika* a Fekete-erdőhöz, a *Guldenburgok
öröksége* a schleswig-holsteini síkság-
hoz, a *Hegyi doktor* az Alpokhoz, az *Egy
bajor Rügen szigetén* esetében pedig
már a cím is sokatmondó. Gyakori ezek-
ben a filmekben az „idegenség” és „ha-
zatérés” témája: Brinkmann professzor-
nak vagy a „hegyi dokornak” be kell
illeszkednie a település és régió társa-
dalmába, és ez általában konfliktusok
nélkül, legfeljebb egy-két döccenővel
sikerül, mert a közösség nyitott szívvel,
segítőképpen fogadja a megérkezőt.
A „gonoszok”, az intrikusok általában
nem a falusi közösség tagjai, ők mindig
kívülről jönnek, vagy legalábbis min-
dig kilógnak a falusi közösségből, és
így a „tájból” is.

A *Guldenburgok örökségének* főgo-
nosza, Balbeckné és fia Hamburgból,

„A gonoszok mindig kívülről jönnek”

(Herbert Lichtenfeldt:
A klinika, 1985 –
Hannelore Elsner és
Klausjürgen Wussow)

egy magas, üvegezett to-
ronyház tetejéről mintegy
„lenéznek” a schleswig-hol-
steini síkságra, ahol az ódon
kastély szerves világot alkot
a faluval. A nagyváros-vidék/
toronyház-kastély ellentét-

pár plasztikusan kifejezi Balbeckék
„tájjidegenségét”. Maga a Guldenburg-
ház asszonya, Christine is elvileg
idegen, hiszen Bécsből érkezett. Ám
ő beilleszkedett a kisközösségbe, és
grófnéként befogadást nyert a férje
által uralt schleswig-holsteini mi-
krovilágba. A sorozat örök intrikusa,
Achim Lauritzen, a grófi családba
beházasodott ügyeskedő szintén kí-
vülről jön – ő a reklámaparból érke-
zik, vagyis egy olyan üzletágból, ami
maga is az iparosodott, túlpiacosodott
társadalom terméke, és mint ilyen, el-
lenség a patriarchális felfogásban élő
vidékiek számára. Lauritzen kész lenne
a haszonért átadni Guldenburgot
Balbeckéknek, ebből támad konfliktus
a családi örökséghez ragaszkodó
Christine Guldenburg grófnéval.
A Heimatfilm hagyományos konfliktusai
tehát megjelennek az 1980-as
évek környezetében.

1996-ban megalakult a Heimatkanal
nevű televíziócsatorna, amely kizáró-
lag családi filmeket, színházi feldol-
gozásokat, régi és új Heimatfilmeket
sugároz. Mi más is lehetne a logója,
mint zöld alapon egy hegy sziluettje! A
Heimatfilmet korai lenne tehát temet-
ni. Olyan mint a sramlizene – sokszor
próbálták a magas kultúra értékeire
hivatkozva kitessékelni a német kultú-
rából, de nincs mit tenni, rengetegen
ragaszkodnak hozzá. •