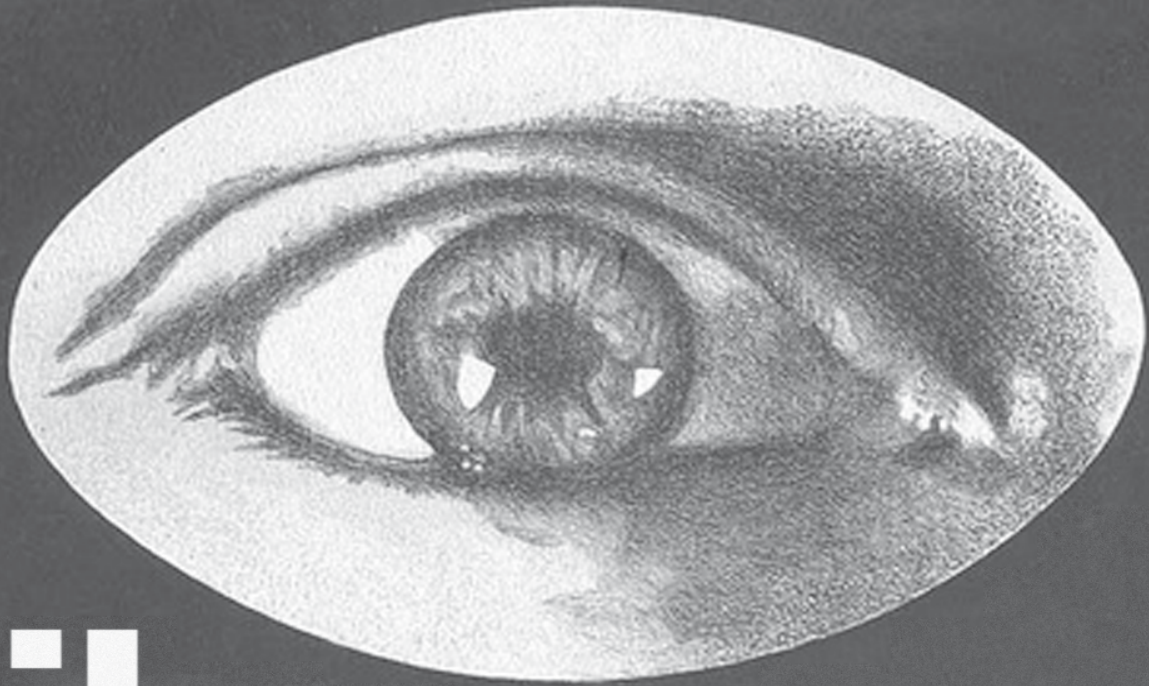
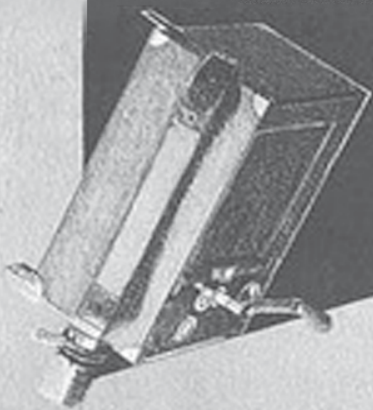


# (T)örök kérdés



# Filmszem



**II. Évf.**

**3.**

**szám**

**Ősz**



HOMMAGE Á РОДЧЕНКО



# FILMSZEM II./3.

## (T)örök kérdés



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

II. évfolyam 3. szám - ŐSZ

Főszerkesztő: Murai Gábor

Főszerkesztő-helyettes: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Kornis Anna; Bálint Zsolt; Fekete Evelyn.

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors.filmszem@gmail.com](mailto:editors.filmszem@gmail.com)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Bevezető	4
Turnacker Katalin: <i>Régi és új</i> – <i>A német-török film helye és szerepe a XX. század végi német filmtörténetben</i>	5-22
Bátori Anna: <i>A transzmigráns identitás kérdése Thomas Arslan Geschwister című alkotásában</i>	23-46
Rudolf Dániel: <i>Két világ között?</i>	47-53
Murai Gábor: <i>Tojás, tej, méz - Semih Kaplanoglu trilógiájáról</i>	54-56

## Bevezető

A Filmszem alapvető törekvése, hogy olyan területeket mutasson be, amelyek ritkán, vagy egyáltalán nem fordulnak elő a magyar nyelvű filmes folyóiratok lapjain. Így esett választásunk ismét egy olyan témakörre, melyről még bőven lenne mit írni.

A németországi török diaszpóra, a németországi török filmrendezők, egyáltalán a németországi török bevándorlók kérdése nem újkeletű téma, viszont újra és újra előkerül, újabb és újabb filmek születnek, melyekben már más nézőpontból, más generációk szemlélete szerint fogalmazódnak meg kérdések és válaszok.

Az első tanulmányban **Turnacker Katalin** egy átfogó képet ad olvasóinknak a német-török film helyéről és szerepéről az ezredforduló német film-történetében.

Számunk második tanulmánya mintegy folytatja ezt a felvezetést és a török-német filmes hullám második generációjának egyik meghatározó alakja, Thomas Arslan Berlin-trilógiájának első darabját vizsgálja **Bátori Anna** a posztkolonialista, transzmigráns és akcentus-film elméletek fényében.

A német-török filmes kérdéstől szándékosan haladtunk a kortárs török film felé, így lapszámunk másik két írása már erről a területről tudósít. **Rudolf Dániel** két török filmet mutat be írásában, melyek remekül reprezentálják a Kelet/Nyugat dichotómiát. Abdullah Oguz és Miraz Bezar filmjei mindenképpen figyelemre méltóak, és nem csak a „két világ közöttségük” miatt. Végül **Murai Gábor** ad egy lírai összefoglalást Semih Kaplanoglu trilógiájáról, annak metaforikus értelmezhetőségéről.

Nem titkolt tervünk, hogy ezt a folyamatot, ezt a kelet felé haladást hamarosan egy következő lapszámunkban folytatjuk, ahol a kortárs török film-művészet kiemelkedő, azonban még sem eléggé ismert rendezőit mutatjuk be.

*a szerkesztőség*

## Turnacker Katalin

### *Régi és új*

### *A német-török film helye és szerepe a XX. század végi német filmtörténetben*

A német-török vagy török-német film mint filmtudományi kategória a kilencvenes években vált honossá, amit kezdetben török bevándorló filmesek német nyelvterületen készített munkáikra alkalmaztak. Később szélesebb értelemben a társadalom német-török fenoménjét feldolgozó filmek besorolására használták, függetlenül attól, hogy milyen származásúak az alkotók (Löser, 1993). Ebben az időszakban változatos témájú, nagy problémaérzékenységű, új szereplőtípusokat felsorakoztató produkciók kerültek a nézők elé, amelyek minőségi jellemzőik okán is felrázták, kibővítették és árnyaltabbá tették a német filmet. A fiatal generáció Berlinben és Hamburgban fejtette ki tevékenységét, térnyerésüket a támogatási rendszer is biztosította, konkrétan a közszolgálati televízió (ZDF) nem kis összegű „*Das kleine Fernsehspiel*” (Kis tévéjáték) projektje emelhető ki.<sup>1</sup> A német-török filmek többsége elérte azt, amit kevesek, hogy a fesztiválok díjat kaptak, a szakma és a nagyközönség körében egyaránt elismertek, kedveltek lettek. Képviselőik és az ő műveik a kilencvenes évek domináns, ún. „új szerzőiség” tendenciájába illeszkednek (Gansera, 1999. 27). Az etnikai témák sporadikus, periférikus felbukkanásától az elismert minőségi alkotásokig összetett filmtörténeti folyamat vezet, amely az okokra és következményekre derít fényt.

## I. Előzmények

### *1. A 80-as évek történeti változásai, a modern szerzői film vége*

A német filmtörténet tanulmányozása során elsőként válik szembeűnővé az a tény, hogy a II. világháború utáni időszakról kezdve a filmkészítés következő nemzedéke megtagadja a korát és az őt megelőző generáció tevékenységét. Érthető és világviszonylatban elvárando erkölcsi-esztétikai magatartás, hogy a nemzetiszocialista filmmel semmiféle közösség semmiféle tekintetben nem vállalható. Az Oberhausen utáni fiatal német film és a német újfilm nemzedékei egyenesen „apátlannak” kiáltják ki magukat, és visszanyúlnak nagyapáik filmjeihez, az avantgárd mozgókép szemléletéhez, elveihez, eszköztárához.

<sup>1</sup> vö: a Bild Zeitung írását idézi: <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/film/reihen/38207/index.html> (letöltés: 2011.04.08)

A diszkontinuitás jelensége nem idegen a különböző nemzeti filmgyártások esetén sem, gondoljunk csak az újhullámok elődökét, a papa mozi-ját megtagadó auteaurizmusára. A német filmtörténetben nyomatékkal jelen lévő elutasítás abban nyilvánul meg a legszembetűnőbben, hogy a fiatalok szenvedélyes hévvel különítik el magukat az általuk kiürültnek tartott, kártékony egyeduralmi pozícióban tetszelgő filmekről. Ez történt a 80-as években is, amikor az újfilm szerzőiségét utasítják el olyannyira, hogy a német autor fogalmát legszívesebben kitörölnék szótárukból (Gansera, 2002. 17).<sup>2</sup> Nem rangsorolva sem időben, sem az események jelentősége szempontjából, röviden tekintsük át, mely okokra vezethető vissza az ilyen mértékű ellenállás.

Az 1982-es évben Rainer Werner Fassbinder halála okozott nagy veszteséget a szakmának, ahogy Wolfram Schütte visszaemlékezésében Fassbindert találóan a német új film szívének, vibráló központjának<sup>3</sup> nevezte. Elsaesser (2004. 361) ezt idézve fejtegette a közép elvesztése után fellépő hiányt és az abból következő szétszóródó közösség helyzetét. A keletkezett űr kétségkívül jelentős a német filmtörténetben – és feltehetően az egyetemesben is. A szerzői film hanyatlása, a modernizmus lezárulása általános nemzetközi gazdasági, politikai, társadalmi okokra is visszavezethető a speciális német sajátosságok mellett.

A nyugat-európai posztindusztriális társadalmakban minden kétséget kizáróan a posztmodern mozi az a hely/szín, ahol az átformálódó kultúra, művészet ön- és világképe manifesztálódik. A nyolcvanas évek közepére (Nyugat-Európában még korábban) végleg összeomlik a szerzői film nemzeti kultúrát kialakító és átformáló konstrukciója. Elvetendővé lesz a film politikai- társadalmi nyilvánosságformáló szerepe, megkérdőjeleződik a „kulturális mozi” (Elsaesser, 2004. 40-47), a „minőség” támogatásának létjogosultsága.

A német filmben az átrendeződés a hetvenes évek végétől mind elméleti-kritikai, mind gyakorlati téren egyaránt elindul,<sup>4</sup> ami a modernizmus válságából és a posztmodern átmenet sajátosságaiból egyaránt táplálkozik. Annak ellenére történik ez, hogy bizonyos mennyiségi növekedés figyelhető meg, a filmek a hazai és a nemzetközi forgalmazásban is jelentős részt töltenek be, valamint fesztiválokon is elismeréssel szerepelnek. Az *autorok* művészete elsősorban a hollywoodi mozi hatalma miatt látja magát veszélyhelyzetben. A gazdasági folyamatok és a nézői elvárások nyomása alatt a filmgyártás a szélesedő ipari bázis stabilitására törekszik. Habár a rendezők mindig is törekedtek arra, hogy nézőiket ne veszítsék el, mégis nagy hiányt könyvelhettek el: nem találtak valódi hazai és nemzetközi közönségre.

<sup>2</sup> Eric Rentschler a német filmkultúra krízisét nem kivételes állapotnak, hanem folyamatos tapasztalatnak tartja. (vö: Rentschler, 1988. 26)

<sup>3</sup> „Rainer Werner Fassbinder ... wäre das Herz, die schlagende, vibrierende Mitte ... gewesen.”(Schütte, 1992. 17)

<sup>4</sup> Gondoljunk csak Kluge írásaira, vagy a *Németország ősszel* című film egyes epizódjaira.

Piacignoráló magatartással és a műfajokat lekezelő, azok konvencióival nehezkésen bánó filmkészítéssel vádolják őket (vö: Gansera, 2002).

A krízis után a német filmgyártás a tömegkultúra, a populáris film oldaláról érkező impulzusokkal töltődik fel, átjárhatóvá lesz a művészfilm és a kommersz közti határ.<sup>5</sup> Megfigyelhető emellett a szubjektivitáshoz történő visszatérés, az imaginárius szerepe. E sajátos állapot mindazonáltal összefüggésbe hozható az egyén önmagának és világnézetének növekvő mértékű mediatizációjával.

## **2. Az idegen megjelenése: a német-török film helyzete a nyolcvanas években**

A német filmtörténetben etnikai témák, az interkulturális konfrontáció és integráció kérdései a hetvenes évek végéig, a nyolcvanas évek közepéig nem fordultak elő gyakran, aminek egyik oka Nyugat-Németország migrációs történelmében rejlik. Az ötvenes évek közepén kezdődött a vendégmunkások toborzása a munkaerőhiány betöltése céljából. Az első, 1973-ig tartó szakaszban a törökök még nem képezték a legnagyobb bevándorló csoportot (Geißler-Töttker, 2005).<sup>6</sup> Gazdaságpolitikai elgondolások szerint a munkások pár évnyi idegenben való tartózkodás után visszatérnek hazájukba. Az egyre nagyobb számban érkező török vendégmunkások a következő időszakban azonban már családjukat is magukkal hozták, letelepedtek és megkezdődött szocializálódásuk az országban. A társadalom integrációs problémákkal nézett szembe, amire a média az új célcsoportnak megfelelően a beilleszkedést vagy az anyaországgal való kapcsolatot segítve reagált. A nyolcvanas évek közepétől olyan gyorsan emelkedett a letelepedést kérelmezők száma, hogy az társadalmi ellenállást váltott ki, amit politikai intézkedésekkel próbáltak meg mérsékelni. A XX. század végére megváltozott a külpolitika, s Németország mint modern és nyitott bevándorlási térség törvénykezésével is akceptálta a lakosság mintegy 8,8%-ának nem német származását.<sup>7</sup>

A migráció mediális reprezentációja sokrétű jelenség, ami megérne egy bővebb elemzést, e helyütt csak összefoglalva emeljük ki a legfontosabb ismérveket. Az idősebb német állampolgárok bizonyára még most is emlékeznek arra a televíziós közvetítésre, amikor 1964-ben a milliomodik vendégmunkást,

<sup>5</sup> A német új film történetében sosem volt éles határ a művész- és a műfaji film között, aminek példái: Fassbinder Detlev Sierck (Douglas Sirk) hollywoodi melodramáit és a gengszterfilmet felhasználó munkái; Wenders John Ford ihletésű filmjei; Herzog szuperhőseinek és kalandjainak klasszikus amerikai kapcsolatai.

<sup>6</sup> Geißler könyvében a migráció négy fázisát írja le: a vendégmunkások toborzása (1955-1973); az első integrációs kísérletek (1973- kb.1980); a bevándorlással szembeni ellenállás (1981/82 – kb. 1998); az elfogadás politikája (1999-máig). lsd: Geißler – Pöttker, 2005.

<sup>7</sup> vö: Statistiken, Bundesamt Deutschland 2007.

Armando Sá Rodriguest köszöntötték és egy kismotort kapott ajándékba.<sup>8</sup> Éppúgy nagy médiaszenzáció lett 2000 januárjának eseménye, amikor megszületett az első kettős állampolgárságú bébi Németországban (Schatz, 2000. 11). Plakatív megmozdulásoktól eltekintve a nyolcvanas években szinte alig szerepeltek bevándorlók a médiában, véleményüket csak az ún. „migrációs témában” hallgatták meg. Ha pedig mégis megjelentek, akkor sematikus, sztereotip módon, kívülről szemlélve, róluk és nem velük folytatva diskurzust. A német társadalomban betöltött szerepükről folytatott eszmecsereben lényegileg tehát nem vettek részt (vö: Reinecke, 1995. 9-19). A mainstream média mellett anyanyelvükön kínált sajtót és műsorokat az ún. etno-média, ami szegregációjukat még inkább alátámasztotta.

A német film a társadalmi problémák iránt mindig is érzékenységet mutatott, így a migráció témája is megjelent, kezdetben elszórtan, majd később koncentráltabban. Nehéz pontosan meghatározni, mikorra tehetőek a kezdetei, Georg Seeßlen például a „hetvenes évek poszt-politikai mozijának” idejére teszi (2000. 22). Valójában a téma már korábban is létezett, hiszen a vendégmunkások nagyszámú megjelenése társadalmi-egyéni konfliktusok sorához vezetett. A tematizáció egyik első filmjeként a *Napok végéig*<sup>9</sup> (Bis zum Ende aller Tage, 1961, rendező: Franz Peter Wirth) című munkát, egy kínai származású táncosnő és német férjének diszkrimináció-történetét tartják számon, a feszültség valójában már a tömeges munkavállalók érkezése előtt felszínre került. A szélesebb értelemben vett kívülállás feldolgozását a német új film idején a támogatási rendszer, a köztvévé előmozdította, amivel kétségkívül kissé diszkriminatív módon, a megoldandó probléma kontextusában foglalkoztak (Göktürk, 2000. 329-347). Kivételt képez Fassbinder a *Vendégmunkása* (Katzelmacher, 1969) és *A félelem megeszi a lelket* (Angst essen Seele auf, 1974) című filmje, ami a kívülálló és idegen fenoménjével szembesíti nézőit. Az előbbiben a görög bevándorló – akiről a bajor kis település fiataljai azt hiszik, hogy olasz, mivel abban az időszakban ők érkeztek többségben – a tudatlanság, az előítéletek miatt kirekesztés és agresszív bánásmód elszenvedője lesz. Az utóbbiban – a film munkacíme *Minden törököt Alinak hívnak* (Alle Türken heißen Ali) – az idegenséghez a magányosság társul: az arab vendégmunkás és a jóval idősebb takarítónő közötti egyéni érzelmi konfliktus a társadalmi környezet integrációt elutasító magatartásával válik intenzívvé.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ismerheti ezt a fiatal közönség is a legújabb, igen népszerű vígjátékból, az *Almanya - Willkommen in Deutschland* (2009-2011) című filmből, amit a török Yasemin Samdereli készített, a forgatókönyvet testvérével, Nesrin Samderelivel írta (Isd: Schatz, 2000.).

<sup>9</sup> A magyar szakirodalomban (fordításban) nem használatos filmcímek nyersfordítását adom meg T.K.

<sup>10</sup> A magány és az idegen témái a német új filmben: *Shirin esküvője* (Shirins Hochzeit, 1975) rendező: Helma Sanders-Brahms; *Távolból látom ezt az országot* (Aus der Ferne sehe ich dieses Land, 1978) rendező: Christian Ziewer; *Távolban* (In der Ferne, 1974) rendező: Sorab Shahid Saless.



„Az idegen mozija” Seeßlen (2002. 76) szerint azt a látszatot kelti, hogy mindennemű keveredés az etnikumok között csak tévedés lehet. A hetvenes évek többségében didaktikus és/vagy giccsbe hajló rendezései (Reinecke, 1995. 19) után a nyolcvanas években a már ismert tematika kiegészül a migránsok családon belüli konfliktusaival, a nők kiszolgáltatottságával, a német mindennapok nehézségeivel, gondjaival, munkahelyi, szociális és érzelmi küzdelmeivel. A vendégmunkások ábrázolása viszonylag homogén, az áldozat szerepét töltik be, akik az egyéni szabadságért való küzdelemben elbuknak (vö: Göktürk, 2000. 333). Mégis az egyre határozottabban körvonalazódó német-török film különböző műnemekben, műfajokban próbálja ki magát. Szérelmi dráma (*Idegenek közt otthon/Zuhause unter Fremden* 1979, rendező: Peter Keglevic); ifjúsági film (*Farkasok éjszakája/Nacht der Wölfe* 1981, rendező: Rüdiger Nüchtern); dokumentumfilm (*A köményes török nő elmegy/Die Kümmeltürkin geht* 1984, rendező: Jeanine Meerapfel); gyerekfilm (*Gülibik* 1983/1984, rendező: Jürgen Haase) hívja fel magára a közönség és a szakma figyelmét. 1985-ban Tevfik Başer rendező, forgatókönyvíró és koproducer *40 m<sup>2</sup> Németország* (40 qm Deutschland) kelt feltűnést, és nemzetközi szintésre juttatja a német-török filmet, ami sokáig egyedi jelenség marad.

E filmek térnyerését vizsgálva nem szabad elfelejtkeznünk a képzés szerepéről, a filmművészeti főiskolákon kezdenek végezni azok az első török származású hallgatók, akik kulturális háttérük, tradícióik és értékrendjük, speciális társadalmi helyzetük tapasztalatait, élményeit munkáikban kamatoztatják.

### 3. Vígjáték német módra

A szerzőiség kiiktatásával a műfajok felé fordulás hiánypótló jellegű, a hollywoodi klasszikus elbeszélést és a szórakoztatást ötvöző módja pedig nézőcsalogató szerepű lesz. A fiatal alkotók visszanyúlnak a háború utáni műfajokhoz, a klasszikus formákhoz. Kiiktatják szemléletükből az idősebb generációra jellemző kritikai állásfoglalást, elutasítják a történeti tudatosságot, a politikai folyamatokra való reflexiót, helyébe a kommercializmus stiláris megoldásait emelik. Az 1985-től 1997-ig tartó időszak a német filmtörténetben a műfaji filmek uralmának kora, ezek között is domináns a német komédia (Hake, 2004. 305). Lényegileg meghatározó a populista dacból a kultúrától menekülő, a tömegigények felé való nyitásból eredő műfaji filmkészítés, emellett folytatódik a radikális „gondolatfilm” (Ideenkino) Harun Farockitól Robert Bramkampig,

<sup>11</sup> 1986-ban Locarnóban Ezüst Leopárdot kap, Német Filmdíjjal tüntetik ki, Rotterdamban kiérdemli a legjobb debütációnak járó díjat.

<sup>12</sup> Az első munkák egyike a berlini főiskolán (DFFB) végzett török rendező, Sema Poyraz vizsgafilmje, a *Gölge – A szerelem jövője* (Zukunft der Liebe, 1980), ami azért is figyelemre méltó, mert jelen időben a török vendégmunkások lányaként Berlin-Kreuzbergben felnövő Gölge vágyairól, szexuális ébredéséről, identitáskereséséről, szerepének és helyének megtalálásáról gondolkodik a német társadalomban. Később e filmet a szakma a német-török film kezdetének kiáltja ki. (lásd: [http://www.dhm.de/kino/migrantische\\_selbstbilder.html](http://www.dhm.de/kino/migrantische_selbstbilder.html) /letöltés: 2012.05. 2/)

és megmarad az individualizmus, a kívülálló pozíciója, mint Achternbusch, Kristl, Straub-Huillet filmkészítése, amely a kultúra illetően változásairól nem vesz tudomást (Seeßlen-Jung, 1998). Feltűnő, hogy a német történészek áttekintve a folyamatokat még csak meg sem említik Werner Herzog vagy Wim Wenders filmjeit. Igaz, hogy ők már évek óta Amerikában élnek és dolgoznak, olyan egyszerűen mégsem iktathatók ki a német kulturális-művészeti folyamatokból, függetlenül filmjeik színvonalának kritikai megítélésétől.<sup>13</sup>

A vígjáték ezen „aranykora” természetesen sztárkultusszal és a fiatal nézőközönség érdeklődésnek felébredésével jár. *Rossini, avagy a gyilkos kérdés: ki kivel hált* (Rossini – oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief, 1997, rendező: Helmut Dietl); *Abgeschminckt* (1993, rendező: Katja von Garnier); *Nyulak* (Karniggels, 1991, rendező: Detlev Buck); *Mindenki másképp kívánja* (Der bewegte Mann, 1994, rendező: Sönke Wortmann) címmel kerültek a komédiák a mozitoplisták élére német sztárszínészek felvonultatásával. A népszerűsítést végző televízió szerepe sem elhanyagolható. A vígjáték „újhullámának” művelői az újraegyesítés utáni társadalom képviselői, akik a politika, az ideológia, a történelem terheit nem cipelik magukkal (Hake, 2004. 180). Ehelyett klisékkel dolgoznak, a nemek harcának plakatív sztereotípiáiból kreálnak humoros szituációkat: posztfeministák és macsók feszülnek egymásnak. A happy end garantált, a képek tartalmatlanok, a problémák megoldását a férfibarátságok szolgáltatják, ahogy Doris Dörrie ironikus vígjátéka, a *Férfiak* (Männer, 1985) bemutatja.

A német-török film is részt vesz a komédia boomjában: a két török rendező, Enis Günay és Rasim Konyar német szubvencióból megrendezi a *Vatanyolu–A hazautazás* (Die Heimreise, 1987/1988) című sikeres filmet, az NSZK-ból hazatelepülni igyekvő Yusuf és családja történetét. A *Berlin Berlinben* (Berlin in Berlin, 1992/1993) rendezője, Sinan Çetin a kor problémacentrikus migráns-témájának paródiáját készíti el különböző műfajok, a melodráma, thriller és komédia hibridjének segítségével. Az ironikus, olykor pikírt humorú író és filmkészítő, Doris Dörrie *Boldog születésnapot, török!* (Happy Birthday, Türke! 1991) címmel egyfajta film noir paródiát rendez egy Németországban felcseperedett magádetektívről, aki már törökül sem beszél. A fiatal török nő általi megbízás csak rosszul sülni lehet el, mert a nyomozót a németek bevándorlónak, a frankfurti török miliőben pedig németnek nézik. A noir stíluselemekkel megjelenített, banálisnak tűnő eset mögött feltárul az erőszak, a drog, a prostitúció, a korrupció nagyvárosi világa, ami meghatározó környezete és kifejtendő problematikája lesz a századvégi német-török filmeknek.

<sup>13</sup> Herzog ebben az időben alkotott két filmje, *Ahol a zöld hangyák álmodnak* (1984) és a *Cobra Verde* (1987) a kritika szerint visszalépés. Wenders ugyan 1984-ben Arany Pálmát nyert Cannesban a *Párizs, Texas-szal*, csak 1987-ben jelentkezett ismét, a *Berlin fölött az ég* rendezői díjat kapott, az utána következő filmjei negatív megítélésűek lettek (Isd: Elseasser, 2004. 359).

## II.A 90-es évek paradigmaváltása

### 1. Új szerzőiség és a német-török film

A korszak meghatározó politikai-gazdasági eseménye, a német újraegyesítés döntő változást eredményezett a társadalomban, a kultúra minden területén, a közgondolkodásban, s az ország filmtájképét lényegileg átrajzolta. 1989-től kezdve felgyorsultak az események elsősorban az egykori NDK területén, amit a mentális folyamatok csak jelentősen megkésve követtek. A nyugat- és kelet-német megkülönböztetés hivatalosan már nem létezett, az idegen és saját territórium határai elvesztették éles kontúrjukat, hirtelen ismeretlen országgá vált a saját országuk is. Érthető, hogy az identitáskeresés, az ön-definíció régi kérdései újra megfogalmazódtak. A tipikus problémák, mint az orientációs pontok elmosódása, a hagyományos értékrend teljes felbomlása, a hányódás és eltévelyedés érzése, a valóságban talán nem is létező, ismeretlen hely vagy cél keresése mind a művészetben, mind a mindennapi életben jelen vannak. A rendszerváltozás olyan neuralgikus pont, ahol a makro- és mikrotörténelmi események találkoztak, és ezzel hosszantartó együttetésük megkezdődött. A német filmművészet jelentős és sokrétű reflexiókkal vált gazdagabbá, amit e helyütt nem áll módunkban kifejtteni, inkább a korszak közepétől megjelenő tendenciákat vesszük szemügyre, ahová a német-török film is beleilleszkedik.

A német film történetében változást hoz a fiatal rendezők indulása, akik saját átélt tapasztalataikon nyugvó történeteiket viszik vászonra, egyszerű emberek hétköznapijait, bagatell eseménytelenséget filmesítenek meg, és egyéni kifejezésformákat keresnek. Az új generáció kockázatvállaló, új utakat kereső kitörése a vígjáték kereskedelmi csúcspontján bontakozik ki.<sup>14</sup> A kilencvenes évek paradigmaváltása 1996-97-ben új témájú, a kisemberek életérzését, mindennapjait, világfelfogását megjelenítő filmek sorával jelentkezik. Az ifjú zenei tehetség függetlenné válásának érzelmes drámája; a berlini fiatalok életének ironikus-humoros feldolgozása; a fiatal generáció életdilemmájának, erőtlen tengődésének ábrázolása közös akaratként engedi felszínre jutni a változtatás szükségességét és az új filmes látásmódot.<sup>15</sup>

A filmek megvalósulását a politikai változások is elősegítették: a szociáldemokraták (SPD) és a zöldek (Grüne) kormányzása (1998-2005) jelentős szerepet játszott a filmtámogatás prosperálásában,

<sup>14</sup> Kasszasikerek a vígjátékok között: *Börtöntöltelekek* (Männerpension, 1996) rendező: Detlev Buck; *A szupernő* (Das Superweib, 1996) rendező: Sönke Wortmann; *Tévedni férfias dolog* (Irren ist männlich, 1996) rendező: Sherry Hormann.

<sup>15</sup> A legjelentősebb filmek ebből az időszakból: *A csenden túl* (Jenseits der Stille, 1996) rendező: Caroline Link; *H, a hannoveri gyilkos* (Der Totmacher, 1995) rendező: Romuald Karmakar; *Öt után az őserdőben* (Nach fünf im Urwald, 1995) rendező: Hans-Christian Schmid; *Az élet egy kártyavár* (Das Leben ist eine Baustelle, 1997). rendező: Wolfgang Becker; *Téli alvók* (Winterschläfer, 1997) rendező: Tom Tykwer; *Silvester Countdown* (1997) rendező: Oscar Roehler.

hasznos módon, mint a német újfilm esetében.<sup>16</sup> Folytatva az analógiát: az Oberhauseni nyilatkozat születésekor 1962-ben az elődök mozija ellen tiltakoztak az autorok, a 90-es évek második felében ellenvetésük a mainstream műfaji film, legfőképpen a vígjáték modorossága, sablonjai, tartalmi üressége ellen irányul. A német film történetének mélypontján, az ötvenes évek után lépett színre a fiatal nemzedék, mint ahogy a nyolcvanas évek második felének stagnálása, krízise után jelentkezett az új generáció. A hatvanas évek közepétől a kibontakozó fiatal német filmesek munkái nem mutattak fel közös stílusjegyeket és hasonló elbeszélésmódot, közös platformjukat a kibontakozó német szerzői film elősegítése, az autonómia, az egyéni társadalmi-gazdasági szerepvállalás határozta meg. Harminc évvel később az új generáció filmkészítésének csak pár közös vonása lelhető fel, úgy mint a hétköznapi témák (kisemberek mindennapi szituációi, életmódok, állapotok), a realizmus stílusának újbóli megjelenése. Az őket körülvevő valóság szenzibilis, kitágított percepciójának követése azonban nem jelenti a német újfilm rehabilitációját, és nem feltétlenül az amerikai műfajfilm utánzását. Számukra, úgy tűnik, mindez lezárt múlt, mint ahogy a történelem, a politikai-ideológiai küzdelem, a kulturális értékorientáció is az, helyébe a sokszínű individualizmus lép.

A generációs váltás filmesei hatvan után születtek, filmfőiskolán végeztek, a kilencvenes évek közepétől kezdtek dolgozni saját történeteiken, stílus-kísérleteiken. Viccelődés, vígjátéki humor helyett komolyan veszik szakmájuk megújítását és nézőik igényeit magasabbra helyezik. Összetéveszthetetlen specifikumokat fejlesztenek ki filmjeik stiláris megoldásaival, mint például Thomas Arslan, Christian Petzold, Andreas Dresen, Tom Tykwer, Fatih Akin. Debütálásuk után pénzügyi nehézség nélkül, kialakult stílusban színvonalas munkák sorát produkálják. A filmet olyan médiumnak tekintik, amely a gazdasági, technológiai-technikai, művészeti és nézői hatásokat egyaránt ötvözi, ezért nem pusztán művészi önkifejezésre alkalmas, hanem tömegipari produktum is, amitől nem idegen a szórakoztatás. Meghatározók a gyermekkor szociokulturális hatásai: a hollywoodi filmek, a kábeltévé, a zenei videók, klipek és a legújabb digitális technikák ízlésformáló szerepe (Hake, 2004. 336).

Ennek is köszönhető az új tendenciák nemzeteken átívelő látásmódja és globális orientációja, amelyhez lényegesen hozzájárultak a német filmipar és kultúra változásai: a hazai és nemzetközi filmfinanszírozás fejleményei, a szakmai képzés javulása, a filmkultúra kommersszé válása, az artmozik válsága. Általánosan elfogadott a produceri tevékenység felértékelődése, a nézőszempontú filmkészítés technikailag magas szintű mércéje, a filmipari meghatározottság, a professzionalizmus elleni averzió megszűnése. Ilyen körülmények között a fenti okokból következően – úgy tűnik – szinte lehetetlen a szó eredeti értelmében experimentális filmet készíteni. A főiskolákon szerzett végzettség nem feltétlenül előmozdítója az újító céloknak.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Elsaesser gazdagon dokumentálva kifejti a német támogatás működését, majd kötete végén felteszi a kérdést, hogy a német újfilm nem „a szociálliberális koalíció agyszüleménye-e”(2004. 369).

<sup>17</sup> A nemzetközi hírű német hármas között Fassbinder és Herzog autodidakta, csak Wenders végzett rendező szakon a müncheni főiskolán.

A vizsgafilmek utáni támogatási nehézségek áthidalását a tévés szerződések segítik, a piaci siker és nézői elismertség bázisa lesz a további munkának, nem úgy, mint a szerzői filmek esetében, amelyek szubjektív önreflexiója belterjessé és érdektelenné vált. Tom Tykwer a film kommunikációs aspektusát kiemelve arra törekszik, hogy egyértelműen felismerhetőek és elkülöníthetőek legyenek filmelbeszélései és stílusa (Köhler, 1997. 28). Hans-Christian Schmid számára a jó film igényesen szórakoztató (Köhler, 1999. 11).; Andreas Dresen szerint a valóságot nem lehet ideologikusan, sem didaktikus módon reprezentálni, a nézőt emocionális hullámmá kell tenni (Köhler, 1999.13). E nyilatkozatok nem jelentik azt, hogy pusztán a szabadidő hasznos eltöltésének tartják a filmkészítést. Ellenkezőleg, számukra a film az alkotó egyén reflexiójának, szuverén látásmódjának esztétikai médiuma, de elhatárolják magukat a német újfilm ideológiájától. A művészeti világkép kifejezése és a kommersz érdekek érvényesítése között pozicionálják filmjeiket.<sup>18</sup>

A német új szerzőiség három példájának körvonalai rajzolódnak ki ebben az időben a filmtörténet számára: az X-Filme, az ún. Berlini Iskola és a német-török film szerzői tendenciája. A korszak sikertörténete, a német szerzői film reneszánszának egyik motorja az X-Filme Creative Pool csapata tehetséges producerekkel, rendezőkkel, színészekkel. Alkotásaik szenvedélyesek, játékosak, műfajokat idéznek, mégis precízen elemző ábrázolatát adják miliőjüknek. Közös akarat egyesíti őket: a szerzői film radikalizmusát gazdasági ésszerűséggel összekötő törekvés, hogy a művészi minőség gazdasági eredményességgel is járjon. A produkciós céget 1994-ben Dani Levy, Tom Tykwer, Wolfgang Becker rendezők és Stefan Arndt producer hozták létre. Az ötlet és minta a legendás amerikai United Artists filmgyártó vállalat példájából származik, nem pedig a német Filmverlag der Autoren cégtől, melynek segítségével 1971 óta Fassbinder és Wenders készítette filmjeit. A legnagyobb hazai és nemzetközi elismerést, művészi sikert Tom Tykwer tudhatja magáénak. Ehhez jórészt A lé meg a Lola (Lola rennt, 1998) segítette hozzá, amit a Német filmdíjjal kitüntetett Téli alvók (Winterschläfer, 1997) alapozott meg. A gyártó cég saját forgalmazóval bővült, és globális terjesztővé avanszált.<sup>19</sup>

Az évtized közepétől megjelent egy másik tendencia, amit Berlini Iskola gyűjtőnévvel láttak el. E diszkurzív fogalom az uralkodó akadémikus filmkészítés kommersziális szempontjai, a technológiai perfekció elvetése nyomán körvonalazható, nem pedig a közös esztétikai jellemzők alapján. A hatvanas évek elején született generáció tagjai a berlini főiskolán (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) szerezték diplomájukat, ahol az oktatást erős autonómia-törekvések, az experimentalitás, a konvenciótól való elkülönülés határozta meg.

<sup>18</sup> Hasonló jelenség látható Franciaországban a kilencvenes évektől: „nouvelle nouvelle vague” / „jeune cinéma français” – (fiatal francia film) a kritika elnevezése a fiatal filmek fellépéséről. Az „öregék” közül például Eric Rohmer is bekapcsolódik az új újhullámos vonulatba a *Les rendez-vous de Paris* (1995) című filmjével. A fiataloknak nem célja tendenciát, stílust, iskolát követni, hiányzik a főellenség a „a minőség filmje – a papa mozija. Nem követnek tradíciót, egyedül, atipikusan haladnak pályájukon.

<sup>19</sup> A következő, ún. X2 sikerperiódus Wolfgang Becker *Goodbye, Lenin!* (2003) című filmjétől datálható (lásd: Revolver Heft 2: X-Filme. Ein Portrait. 1998.).

A Berlinben élő filmesek munkái esztétikai és tematikai egységben állnak egymással, közös jellemzőjük, hogy „a lényegtelen, a mellékes nyelvé” (Suchsland, 2005. 7) beszélnek. Történeti előképeik között domináns a francia film, nevezetesen Robert Bresson és Eric Rohmer művei, valamint Antonioni, Fassbinder alkotásai gyakorolnak rájuk hatást, filmnyelvezeti kutatásaik ebben az irányban teljesednek ki. Christian Petzold *Reménytelenül* (Pilotinnen, 1994), *Cuba Libre* (1996), *Belső biztonság* (Die innere Sicherheit, 2000); Angela Schanelec *Nővérem boldogsága* (Das Glück meiner Schwester, 1995), *Helyek a városokban* (Plätze in Städten, 1996); Thomas Arslan *Testvérek* (Geschwister – Kardesler, 1997), *A díler* (Der Dealer, 1999) című munkái a realizmus egyszerűségével, kevés technikai eszközzel, kézi kamerával, kis költségvetéssel készültek. Hasonlóan az újhullámhoz, visszatértek a fotográfus kép kifejező erejéhez, a valós szituáció tér-idejének megfelelő hosszú beállításához, az eredeti helyszínekhez, az amatőrök vagy nem ismert színészek szerepeltetéséhez. A nem akciódús cselekmény elbeszélése sprőd, lassú ritmusú, a jelenetek kevés dialógusból állnak. A német kritika többnyire jól fogadja a műveket, de nézőszámuk nem túl magas. A külföldön is elismerést kiváltó szerzőiség művészeti konzekvencia eredménye, amely intenzív dialógust folytat az egyetemes filmművészeti áramlatokkal (Gupta, 2005).<sup>20</sup> A Berlini Iskola egyre jelentősebbé vált a század végére, státuszát a második generáció fiataljai, Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg, Valeska Grisebach nagy mértékben erősítik.

## 2. Kettős kultúra, transzkultúra

Egyfajta kapocsnak tekinthető a kétféle szerzői irányvonal között Thomas Arslan, aki a Berlini Iskola egyik alaptagja, és akinek munkái a német-török szerzők között is számon tarthatók. A vegyes házasságból született fiú Essenben és Ankarában tölti ifjúságát, az ezúton szerzett élményeit a törökök berlini életét tematizáló játékfilmjeiben kamatoztatja. Ő is, mint generációjának többi tagja a hollywoodi filmek, kábeltévé, zenei videók élvezetének, szuper-8-as kamera és videó használatának következtében transznacionális és globális orientációjú identitással rendelkezik.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> 2005-ben Franciaországban a német szerzőiség kapcsán „nouvelle vague allemande”-ról írtak abból az alkalomból, hogy három filmet (Henner Winckler: *Kalssenfahrt*; Jan Krüger: *Unterwegs*; Angela Schanelec: *Marseille*) egymás után mutattak be a mozik. A *Cahiers du cinéma* több oldalon méltatta a német új törekvéseket, de több napilap, kulturális folyóirat is reagált a jelenségre, amire már korábban is felfigyeltek Christoph Hochhäusler *Milchwald* című filmje kapcsán. Németországban a „Die Zeit” utólag reagált, amikor Cannes-ban premierje volt Hochhäusler új filmjének (*Falscher Bekenner*) és Benjamin Heisenberg *Alvók* (Schläfer) című munkájának (Isd: Suchsland, 2005. 6-9).

<sup>21</sup> Jochen Neubauer könyvében az 1990-2005-ig terjedő időszak német-török filmjét és irodalmát vizsgálja az identitás és idegenség kérdései alapján egy-egy mű részletes elemzésén keresztül. In uő. *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur*: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu Königshausen & Neumann 2011

Az európai filmtámogatás javulása, a szakemberképzés expanziója egyfelől egyre professzionálisabb munkát tesz lehetővé, másfelől a mozikultúra kommercializálódását eredményezi (Hake, 2004. 336). A térhódítás további bizonyítéka, hogy a korszak elején megalapították a török-német filmnapokat és fesztivált Németországban, ahol szép számban mutattak be Törökországban készült filmeket, s nyitottan kezelték a migráció témáját.<sup>22</sup>

A német film paradigmaváltását a fiatal generáció színrelépéséhez kötik, ahol a Hamburgban és Berlinben dolgozó harmadik generációs német-török filmeseknek jelentős szerep jutott. Kialakulása és kibontakozása éppúgy az egyetemes filmtörténeti folyamatok, a „Cinema du métissage” („Kino der doppelten Kulturen/kettős kultúra mozija”) része, mint a német kultúra produktuma. Az előző évtizedhez képest ezek a munkák már nem a német filmgyártás határmezsgyéjén találhatók, hanem annak középpontjába kerültek.<sup>23</sup> A migránsok gyermekeiből felnövő rendezők a maguk gondjait, reményeit, álmait filmezik, stilisztikai különbségeik mellett közös az új öntudatosság kifejezése. Nem mentesek a sztereotípiáktól, és nem ritka, hogy szociálkritikai kliséket alkalmaznak, mégis túllépnek a migránskérdésen, s a vezető kulturális jelenségektől távolabb, a német realitás hibrid jellegéről formálnak meg gondolatokat.

Kezdetben a rövidfilm és a dokumentumfilm reflektálja a társadalmi átalakulást a családon belül, a generációk között az értékek, az életmód, a preferenciák megváltozásával. Serap Berrakarasz az előre elrendezett házasság és az erőszak témáját filmesíti meg a *Két világ lányaiban* (Töchter zweier Welten, 1990/1991), de az anya-lánya történetet nem viszi el az áldozat tragédiájáig, a különböző világokban élő nők között a dialógus és a kapcsolat megmarad.

Aysun Bademsoy változatos témájú filmek sorát készíti női sportolók edzéséről, elszántságáról a férfiak között (*Lány a ringben*/Ein Mädchen im Ring, 1996), migránsokról, akik rendőrnek állnak (*Fekete rendőrök*/Schwarze Polizisten, 1991), és olyanokról, akik bátran szakítanak a régi sirámokkal, mint a megtépzott identitás vagy a két kultúra közötti szétszakítottság.<sup>24</sup> A kamera mögötti nők között többen teremtenek értéket filmjeikkel hazai mozikban és külföldi fesztiválokon. Merész munka Ayşe Polat *Külföldi turnéja* (Auslandstournee, 1999), a turbulens road movie, a német-török kulturális és nemek közti különbséget többjelentésű humorral feldolgozó film. A férfi és a nyakán maradó kislány családot kereső, Hamburg-Párizs-Münchenen

<sup>22</sup> Az első fesztivál 1992-ben volt, ahol több török film között Xavier Koller *A remény útja* (Reise der Hoffnung, 1990) című filmjét mutatták be. Lsd: <http://www.fftd.net/>; <http://www.interforum.net/festivaltuerkeideutschland/festival1992/index.html> (letöltés: 2012.08.01)

<sup>23</sup> A francia „Cinema du métissage” megjelölést tágabb értelemben a francia-beur, az Angliában élő ázsiai filmkészítők filmjeire is alkalmazzák. Lásd: Kino und Migration <http://www.filmportal.de/thema/kino-und-migration> (letöltés: 2010.02.04.); Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische” Kino heute <http://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute> (letöltés: 2010.02.04.)

<sup>24</sup> vö: Töchter zweier Welten? Frauenfiguren, Filme von Frauen <http://www.filmportal.de/thema/toechter-zweier-welten-frauenfiguren-filme-von-frauen> (2010.04.02)

keresztül Isztambulba tartó utazásáról Wenders *Alice a városokban* (Alice in den Städten, 1974) című filmje juthat eszünkbe. Az átalakult társadalom érzékeny megfigyelői a nőrendezők, akik egyre nagyobb jelentőséggel vesznek részt a német filmkultúra alakításában. Figyelmet érdemelnek Idil Üner, a színésznőből lett filmkészítő munkái, a rövidfilmek után tragikomikus játékfilmjével (*Anam*, 2001) díjakat nyerő Buket Alakuş alkotásai vagy Canan Yilmaz, a pályakezdő filmkészítő figyelemre méltó indulása.<sup>25</sup>

A téma- és szemszögváltás a mozgóképekben egyértelműsíti, hogy a kettős kultúra, a multikulturális világ olykor nehézkes ábrázolásának ideje lejárt. Mivel a rendezők filmjeiket közvetlen tapasztalatból, konkrét élményből merítik, könnyedén lemondhattak a retorikáról és a didaktikáról, aminek következtében pontos érzékelői, kifejezői lehetnek az apró részleteknek, a mesterkéletlen létezésnek.<sup>26</sup> A huszadik század végi fiatalok életformájának, baráti, szerelmi kapcsolatainak, boldogulásának bemutatása a nagyvárosi környezetben fontosabb, mint a származásból, a kulturális különbségekből eredő feszültségek. A rendezők természetes adottságként élik meg másságukat, integrálódtak, alkalmazkodtak a német viszonyokhoz, nem foglalkoztatják őket politikai-társadalmi kérdések. Témáik nem fiatalkori ballépések, nem szociális gyűjtőpontok, nem a gettósodás vagy kulturális elkülönülés köréből származnak. A világ, amelyben alakjaik élnek, olyannyira globális, gazdasági-politikai megmozdulások által meghatározott, hogy a normalizálódott bevándorlásról már nem, vagy a régi formában nem érdemes szót ejteni. Ebből ered realista stílusuk, a kifejezőeszközök nem hivalkodó alkalmazása, az élet mindennapjainak rögzítése. Mindkét műnem, a játék- és dokumentumfilm egyaránt felhasználja a másik formai módozatait, ahol a fotografikus kép hitelessége, hamisítatlan, trükköktől mentes volta a mérvadó. Képeiket és önportréikat félelem nélkül tárják a néző elé, audiovizuális mesterkéletlen elemek a nagyvárosok utcái, terei és a személyes szféra színterei.

Az újraegyesítés utáni Berlin mint össze- és újjáépülő város ebben a korszakban már elvesztette közvetlen politikai kettéosztottságból felépített karakterét, olyan helyé lett, amit az ott élő sokféle fiatal vett gátlástalanul birtokba. A metropolisz a német társadalom átalakulásának metaforájává vált. Filmtérként a 80-as években az elhanyagolt társadalom megtestesülése, peremegzisztenciák gyűjtőhelye volt egy önelégült jóléti közegben. A gyors ütemű, nagymértékű fejlődésen átesett város immáron megkülönböztetés nélkül fogadja be szélsőséges lakóit. Teret enged olyan alakoknak, akik nem tartoznak az új kapitalista érába; kívülállóknak, akiknek sosem sikerül a szokásos német karrier útját megtalálniuk. Berlinnek sokféle mozgóképi arca van, a legismertebb külföldön „az MTV által inspirált nagyváros szimfóniája”

<sup>25</sup> Idil Üner debütációja: *Hotel Osman szerelmesei* (Die Liebenden vom Hotel Osman, 2001); Canan Yilmaz filmje: *Ki vagyok?* (Ben Kimim?/Wer bin ich?, 2003)

<sup>26</sup> Lásd: Métissage: Bilder-Bewegung zwischen den Kulturen. Das türkisch-deutsche Kino der Dritten Generation. Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit dem Directorate of Film Festivals, New Delhi 2005 <http://www.goethe.de/kue/flm/fmg/de47146.htm> (letöltés: 2012.07.30)



(Hake, 2004. 336), ahol energikus fiatalok rohagnak az életükért (*A lé meg a Lola*). Felépülési tere egy újraegyesített nemzetnek, az új német identitásnak (*Az élet egy kártyavár*), egyben olyan idegen és rideg, hogy bolyongó alakjai hiába keresik a valahová tartozást, a védelmet, a gondoskodást (*Éji mese*). Thomas Arslan Berlin-trilógiájában pedig nemzetközi színtérré alakul a metropolisz (*Testvérek, Díler, Szép nap*). A német főváros Európa egyik sokszínű központjaként inspiráló környezet a film számára, de nem kizárólagosan ez a helyszín dominál, Fatih Akin történetei például zömmel Hamburgban játszódnak. Pár dokumentumfilm kivételével a német vidék nem jelenik meg, mint Fassbindernél és az újfilmnél, ahol a provinciális tudatlanság és rosszululat a kirekesztés legfőbb oka.

A kilencvenes évek végén a globális migrációs folyamatok új öntudat létrejöttét és megerősödött reflexiókat hívtak életre a transzverzális differenciák hálózatának tekinthető kultúrában. Az identitást különböző diszkurzusok effektusaiként fogják fel, a filmek a transzkulturális együttélés lehetőségeit kutatják (Blumentrath, 2007). Ebben a vonatkozásban a számos példa közül a legjelentősebbeket emelhetjük ki, mint amilyen Kutlug Ataman *Lola és Bilidikid* (*Lola und Bilidikid*, 1999), Yüksel Yavuz *Április gyermekei* (*Aprilkinder*, 1998), Fatih Akin *Rövid és fájdalommentes* (*Kurz und schmerzlos*, 1998) és nem utolsósorban Thomas Arslan *Testvérek* (*Geschwister – Kardeşler*, 1997) és *Díler* (*Dealer*, 1999) című filmjei.

Ataman Berlin-Kreuzbergben játszódó *Lola*-filmjében a „szubkultúra szubkultúráját” (Seeßen, 2003) állítja az elbeszélés középpontjába, a német-török transzvesztitákat végső soron mindkét kultúra kitesztíti, csak egy önmaguk által teremtett világban lelhetnének otthonra, ami nem valósulhat meg. Valódi természetességével, lebilincselő hétköznapiságával elismerést kiváltó munka az *Április gyermekei*. Yüksel Yavuz autobiografikus vonásokat is tartalmazó filmje egy kurd család története tradíció és modernség, a régi és az új haza körülményei között. A második generáció fiataljai bár öntudatosan elismerik gyökereiket, otthon érzik magukat Németországban, ott akarnak egzisztenciát teremteni a saját elképzeléseik szerint. De a családi hagyomány szerint a három gyereknek megtervezett életútja van, amit ők több-kevesebb sikerrel az új környezetbe illeszkedés kívánalma szerint és saját érzelmi elköteleződéseik miatt felrúgni igyekeznek. A film aktualitását a kettős állampolgárság társadalmi vitájához történő kapcsolódása adta.<sup>27</sup>

Fatih Akin művészi pályája jó példa arra, hogyan lehet a két kultúra adottságait kreatívan kamatoztatni, természetes módon, akár lazán kezelni, és hogyan lesz a „culture crossing” az Elba és a Boszporusz között filmjeinek egyfajta védjegyévé (Akin, 2011). Első nagyjátékfilmje, a *Rövid és fájdalommentes* egy görög, egy szerb és egy török fiú barátságát, szerelmi kapcsolatait, boldogulási kísérleteit és kudarcait dolgozza fel Hamburg-Altona lepusztult kocsmáinak, kihalt utcáinak, sötét hátsó udvarainak – egykori ifjúsága – színhelyein.

<sup>27</sup> 2000-ben az első kettős állampolgárról nagy felhajtással tudósított a média. Lásd a tanulmány első részét.

A dinamikus, konfliktusokkal teletűzdelt film a nagyváros kétes egzisztenciáinak hétköznapijaiba, a multikulturális szubkultúra világába vezet be. A török főszereplő családi körülménye csak háttérként szerepel, a kulturális tradíció és a német külváros létformája sajátos elegyet alkot, nem feszül egymásnak. A tényleges konfliktus az ifjúság szabad, kötöttségektől mentes, illegális ügyletekből finanszírozott egzisztenciája és a felnőtt férfi felelősségvállaló, öntudatos céljainak kivitelezhetősége között feszül. Ezt Akin nem a szociális viszonyok, a társadalmi háttér elemzésével bontja ki, hanem a társas kapcsolatok: a barátság, a szerelem érzelmeinek, az ösztönkésztetéseknek a meghatározottsága alapján. A fiatalkori barátságot a börtönből szabaduló és új életet kezdeni akaró török fiú kezdi ki, amiben a másik kettő megakadályozza. Ők a felnőtté válást hárítják el, aminek a következményei végzetessé válnak. Az albán maffia könyörtelen kegyetlenséggel játssza ki az önimádó, önfelértelmező szerbet és görög társát, akik végül életüket vesztik. A barátság kötelékének erkölcsi-érzelmi próbája elé állított török fiúnak becsületből és a tradíció okán is bosszút kell állnia, amitől a nő szerelme, az álmok, a hosszabbtávú célok sem tudják visszatartani. Miután gyilkossá válik, az utazás Törökországba nem szabad akaratból, hanem a börtön előlimenekülés kényszeréből fog bekövetkezni, de ezt a végső lépést a film nyitva hagyja. A szerelem, árulás, átverés, halál motívumai, a nagyváros színtere a populáris mozi mítoszainak kelléktárából származik, s amerikai rendezőket, mint Coppola (Al Pacinóról beszélgetnek), Scorsese, idéznek meg. A német örökségből Fassbinder melodramái azok, amelyek nagy érzelmi töltéssel boncolgatják – bár a nézőket inkább elidegenítő, mintsem bevonó módon – az ember kiszolgáltatottságát, tehetetlenségét, megalázottságát.

Amíg Fatih Akin lokális patriotizmussal készíti külvárosi filmjeit, addig Thomas Arslan berlini utcái egy nemzetközi színtér neutrális képét jelenítik meg. A két rendező különböző alkotói pozíciója szembeütő: Akin erősen elhatárolja magát a kommersz filmkészítéstől, ám az amerikai műfaji film hatása és a nézőorientált emocionális hév tagadhatatlan a filmjeiben. Thomas Arslan formailag szigorú, komplex filmeket készít, nála az európai szerzői filmek befolyása egyértelműen érezhető. Elbeszélései többnyire külső cselekményre épülnek, nem utal a belső folyamatokra, a térnek, a helyszíneknek van jelentősége. Az epizodikus szüzsé, a leíró dramaturgia működése során a szereplők jellemvonásainak kibontása tematikai, esztétikai, stiláris fontosságú. A kauzális lánc határozatlansága tűnik fel, aminek a bizonytalan következtetés éppúgy ismérve, mint a nyitott végkifejlet.

A német anya és török apa házasságából származó rendezőt korai filmjeiben nem foglalkoztatja a migráció és a kettős kultúra, a német-török fiatalok hétköznapijai az ún. Berlin-trilógiában jelennek meg először. Ennek okát egy olyan jelenségben kereshetjük, amiről Alexander Kluge (1975. 204) ír, nevezetesen, hogy az ember fejében a tények és a vágyak összetartoznak, nem válnak szét. A vágy bizonyos értelemben a forma, amiben a tényeket felfogjuk, mindkettő egyaránt valós. Vágyunk az, hogy a személyes kapcsolatainkat a cselekményben ismét felismerjük, hogy a világot emberi kapcsolatokra

bontsuk. Arslan esetében ez kis időegységek sűrű szövésével történik, amivel követi szereplőit és az eseményeket. Munkái a valóság és a lényegtelen történések percepciója, a passzív szemlélődés és visszafogottság ellenére nem dokumentarista jellegűek, hanem tisztán megformáltak, tudatosan szerkesztettek.

A berlini fiatal törökökről készített első filmjének, a *Testvéreknek* (Geschwister – Kadesler) szereplői bár vegyes házasságból, német anyától és török apától születtek, nem igazán foglalkoztatja őket a nemzeti hovatartozás, a családi összetartozás, nincsenek példaképeik, a szüleiket nem tisztelik. Élik hétköznapijaik személyes kis problémáit, álmodoznak, nincs életcéljuk, a jövőre vonatkozó elképzelésük, sem valós alternatívájuk. Ezek a vonások legtisztábban a berlin-kreuzbergi kisbűnözők világában ténfergő, nem dolgozó legidősebb fiú tulajdonságai. A középső lány annyiban különbözik, hogy ugyan szakmát tanul, de vágya csak annyi, hogy önálló, független életet élhessen. A kortárs fiatalok életformáját, beszédmódját, kinézetét az érettségi előtt álló legkisebb fiú sajátította el, nem vállal közösséget bátyja tetteivel még akkor sem, ha ezt várná el tőle a család becsülete, vagy a gyávaság bélyegét sütik rá. A sors játéka (ahogy az idősebbik fiú gondolja), vagy egyszerűen csak pech (ahogy a kisebbik véli) az egyén boldogulásának sikere vagy sikertelensége, az utóbbi esetén egyetlen választás marad, belépni a török hadseregbe. Mint Akin *Rövid és fájdalommentesében*, ez is menekülés a gyökerekhez, csak itt a társadalmi elvárások, a pénzügyi zavarok, a tehetetlenség elől történik, amiért kizárólag az egyéné a felelősség, nem a társadalomé.

Arslan folytatja a sort a trilógia második filmjével, a *Dílerrel* (Delaer, 1999), majd a *Szép nap* (Der schöne Tag, 2001) című nagy szakmai elismerést arató filmjével. Török témáik ellenére ezek az alkotások nem mondhatók igazán töröknek, sem németnek, inkább tanszkulturális jellegű, univerzális értékű szerzői munkáknak tekinthetők, amikkel a francia nouvelle vague hagyományához, konkrétan Rohmer mozgóképi fejtegetéseéhez kapcsolódik (vö. Neubauer, 2011).

A harmadik generáció mozija, Seeßlen (2003) megfogalmazásában, nemcsak a kultúrák közötti életforma autentikus képeit nyújtja, hanem az együttélés új, nyitott formáit keresi. Így a „métissage mozija” az „idegen mozijának” folytatása, és egyúttal az azzal szembeni ellentmondás megfogalmazása.

### III. Kitekintés: a XXI. század perspektívái

Normalizálódás és kontinuitás jellemzi a század végén a német filmtörténetet abban a vonatkozásban, hogy a német-török filmek belesimultak a nemzetközi trendbe, az európai folyamatokba, miközben megmaradtak az önreprezentáció és a művészeti kommunikáció médiumának (vö: Elsaesser, 2010. 61). Nagy sikert tudhatnak magukénak, jelentős európai fesztiváldíjakat nyert több mű, és nem túlzás az állítás, hogy világszerte az érdeklődés középpontjába kerültek. Fatih Akin *A fallal szembenje* (Gegen die Wand, 2004)

a Berlinale meghódítása után az Európai Filmdíj legjobb filmjének járó díját, a Német Filmdíj öt kitüntetését kapta, és 2005-ben az amerikai filmkritikusok díját is bezsebelte. Ezek után Akin előtt Cannes kapui is nyitva álltak.

A többi filmkészítő is maga mögött tudja a migráció, a kívülállás, az integráció problémáit. Romuald Karmakar dokumentum- és játékfilmrendező egyébként mindig tiltakozott külföldiként történő besorolása ellen, filmjeinek szereplői (Malina, 2000) többnyire németek a maguk kispolgári miliójében és bagatell konfliktusaival. Fogalmazhatunk úgy is, hogy főáramlat-konformmá lettek a német-török témák, amihez a televízió nagyban hozzájárult: Erkan & Stefan, a török-német duó, Kaya Yanar tv-show-ja, a *Mit bämulsz?!* (Was guckst du?!) 2001-től hihetetlenül népszerű. A fellendült filmszakma mutatója a sztárság, a filmipar prosperálásáról török (Mehmet Kurtuluş, Birol Ünel, Sibel Kekilli, Oktay Özdemir stb.) és német színészek (Moritz Bleibtreu, Hanna Schygulla) egyaránt gondoskodnak. Nemzetközi porondon pedig az EU film- és médiatámogatása biztosítja a koprodukciók létrejöttét és azok forgalmazását. A XXI. század elején tovább expandál a német-török filmkészítés, ami már csak – jobb híján – elnevezésében maradt az, s nem úgy tűnik, hogy a digitális mozival vívott küzdelmében alulmaradna.

## Szakirodalom

Akin, F. (2011). Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme. Volker Behrens, Michael Töteberg (Hrsg.) Rowohlt Verlag.

Blumentrath, H. - Bodenbug, J. - Hillman, R. – Wagner Egelhaaf, M. (2007). Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Aschendorff Verlag.

Buchka, P. (1996). Nur keine Konflikte. In: Süddeutsche Zeitung 18.04.

Buchka, P. (1996). Der neue Größenwahn. Abkehr vom Qualitätsdenken: Es zählt nur noch die Zahl. In: Süddeutsche Zeitung 11. 07.

Elsaesser, Th.(2004). A német újfilm. Budapest: Palatinus Kiadó.

Elsaesser, Th.(2006). Kettős foglaltság. Tér, hely és identitás az 1990-es évek európai filmjében. Metropolis 2010/02.

Gansera, R. (1998/1999). Zeit des Aufbruchs. Tendenzen im deutschen Kino. Epd Film 03.

Gansera, R. (2002). 40 Jahre nach Oberhausen. Der Stand der Dinge. Epd Film 02.

Geißler, R. - Pöttker, H. (2007). Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland. Problemaufriss – Forschungsstand – Bibliographie. Bielefeld: transcript.

Göktürk, D. (2000). Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Gupta, S. (2005). Berliner Schule - Nouvelle Vague allemande. <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (letöltés: 2010.02.03)

Hake, S. (2004). Geschichte und Geschichten seit 1895. Aus dem Englisch von Roger Thiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Horak, J-Ch. (1997). Die Tradition des deutschen Films. In: Der bewegte Film. Hrsg. von Heike Amend und Michael Bütow. Berlin.

Iljine, D. (1997). Der Produzent: das Berufsbild des Film- und Fernsehproduzenten in Deutschland. München: TR-Verl.-Union.

Kaes, A. (1998). Der Neue Deutsche Film. In: Geschichte des internationalen Films. Hrsg. von Geoffrey Nowell-Smith. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock und einem Team von Filmwissenschaftler/innen. Stuttgart: Metzler.

Kluge, A. (1975). Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – Zur realistischen Methoden. Frankfurt a. Main.

Köhler, M. (1997). „Ich möchte identifizierbar sein...“. Interview with Tom Tykwer). Filmdienst Nr.10. 28.

Köhler, M. (1999). Wo bleiben die Inhalte? Gespräch mit Hans-Christian Schmid über seinen Film „23“. Filmdienst Nr. 1.11.

Köhler, M. (1999). Undogmatisch. Interview mit Andreas Dresen. In: Filmdienst Nr. 16. 13

Löser, C. (1999). Berlin am Bosphorus. Spielarten und Hintergründe des deutsch-türkischen Kinos.

<http://film-dienst.kim.info.de/artikel.php?nr=150793&dest=frei&pos=artikel> (letöltés: 2011.06.06)

Neubauer, J. (2011). Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu Königshausen & Neumann.

Pfaff, C. (1997). Deutsche Kinofilme in Zahlen. In: Der bewegte Film. Aufbruch zu neuen deutschen Erfolgen. Hrsg. von Heike Amend und Michael Bütow. Berlin.

Reinecke, St. (1995). Projektive Übermalungen. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film. In: Karpf, E. (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren.

Schatz, H. (ed) (2000). Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Schütte, W. (1992). Sein Name: eine Ära. Rückblicke auf den späten Fassbinder (1974/82). In: Rainer Werner Fassbinder. ed. Peter W. Jansen und Wolfram Schütte. Frankfurt a. Main: Fischer Verlag.

Seeßlen, G.- Jung, F. (1997). Das Kino der Autoren ist tot. Glauben wir an ein neues? Eine Polemik zum deutschen Film. epd Film 09.  
(Magyar megjelenés: A szerzői film halott. Hiszünk-e az újban? <http://www.filmkultura.hu/regi/articles/essays/ujnemet.hu.html> /letöltés: 2010.03.02/)

Seeßlen, G. (2000). Das Kino der doppelten Kulturen/ LeCinema du métissage/ The Cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. Erschienen in: epd Film Nr. 12.

Seeßlen, G. 2002: Menschenbilder der Migration. Wie das Kino das Leben in zwei Kulturen zugleich beschreibt. In: Der Überblick, Vol. 38, Nr. 3.

Seeßlen, G. (2003). Zwischen den Kulturen - Das Kino der dritten Migrantengeneration. <http://www.goethe.de/kue/flm/fmg/de47146.htm> (letöltés: 2011.05.04)

Suchsland, R. (2005). Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die „Berliner Schule“ Filmdienst Nr.13.

## Bátori Anna

### *A transzmigráns identitás kérdése Thomas Arslan Geschwister című alkotásában*

#### Bevezetés

„A multikulturális Németország megbukott”<sup>1</sup> – jelentette ki Angela Merkel két évvel ezelőtti potsdami beszédében, aki a kereszténydemokraták öszejeövetelén abszolút kudarcnak ítélte meg hazája migráns-politikáját, és lehetetlen vállalkozásként értékelte a különböző nemzetek harmonikus együttélését is. A német állam kancellárjának álláspontja szerint a multikulturális társadalom felépítésére tett erőfeszítések megbuktak, és e ténnyel akarva-akaratlanul is szembe kell néznie annak az államnak, amely Nagy-Britannia után a legnagyobb külföldi közösséget tudhatja magáénak. A Németországban élő – közel hét millió – idegen fele a török migráns és diaszpóra-kommunát gazdagítja, és immáron a harmadik generációt neveli fel a nyugat-európai országban. Merkel kijelentése szerint azonban e csoport képtelen az integrálódásra, ami azt jelenti, hogy a milliós külföldi réteg a társadalmon belül egy izolált osztályt alkot. Amennyiben relevánsnak tekintjük ezt a kijelentést és állapotot, úgy magától adódik a kérdés, hogy a reprezentáció milyen formái érvényesülnek a német-török kultúrában? A migráns-jelenségre a germán filmművészet két ízben is reflektált, és mind a török, mind a német oldalról vizsgálni kezdte a kialakult szituációt. Az analízis kezdeti hulláma a muszlim bevándorlók első generációját érintette: a német új film égisze alatt tűntek fel az első „Gastarbeiter” („vendégmunkás”) – filmek, amelyek az újonnan kialakult tömeges bevándorlásra reagáltak. A reflexió második hullámát a migránsok leszármazottai indították el a kilencvenes évek végén: az új török rendezőgeneráció már Németországban nevelkedett, és a germán kultúra mellett a török identitást is magába szippantotta. Olyan filmművészek tartoznak e hullámhoz, mint Fatih Akin, Kutlug Ataman, Yüksel Yavuz és az általam vizsgálni kívánt Thomas Arslan.

Tanulmányom a német-török rendező Berlin-trilógiájának első darabját, a *Geschwister*-t vizsgálja és a török transzmigránsok identitáskeresését mutatja be. Megközelítésem alapvetően poszt-strukturalista és a posztkolonialista elméletet hívja segítségül, amikor a hibrid, német-török identitásról szándékozik képet alkotni. A tanulmány teoretikai gerince Gayatri Spivak, Stuart Hall és Hamid Naficy fogalmaira épül. Alapvető célkitűzésem, hogy Thomas Arslan nagyjátékfilmjének reprezentációs gesztusait elemezve bebizonyítsam, hogy a kettős identitás fogalma csak látszólagos, és – mint azt Hall is kijelenti – átmeneti állapot.

Miután tanulmányom a török kisebbséget, illetve az elnyomó és elnyomott

<sup>1</sup> A multikulturalizmus hitvallása, az, hogy „egymás mellett élünk, és ez mennyire jó nekünk” - megbukott”. (forrás: origo.hu, 2010. 10. 17.)

apparátus ábrázolásmódját vizsgálja, elengedhetetlennek tartom a történelmi-szociológiai bevezetőt. Írásom ezek után tér ki a posztkolonialista elméletekre, melyeknek fogalmait az utolsó részben, Thomas Arslan filmjének elemzésekor használom.

## 1. A török invázió: a migránsok és a diaszpóra

A második világháborút követően Németország jelentős munkaerő-hiánnyal küszködve gazdaságilag kevésbé fejlett országokból importált munkásokat. 1961-ben kötött meg az a bilaterális egyezmény, amely lehetővé tette a török dolgozók behozatalát, illetve azt is szabályozta, hogy az ideiglenesen Németországban tartózkodó vendégmunkások két évig maradhatnak. A szerződés évében közel nyolcezer török férfi érkezett a Német Szövetségi Köztársaságba, és az idegen munkaerő beáramlása egészen az olajválságig tartott. 1971-ben a török vendégmunkások száma elérte az egy millió főt, és az időközben elfogadott ún. „*Ausländergesetz*” („a külföldiekkel foglalkozó törvény”) következtében e szám rohamosan nőni kezdett. A jogszabály ugyanis megengedte a családtagok letelepedését, aminek következtében török feleségek<sup>2</sup> ezrei érkeztek meg Berlinbe. Az „*Ausländergesetz*” emellett szabályozta a Németországban tölthető maximális évek számát, amely a kezdeti kettőről öt évre kúszott fel.

Az 1970-es években már nyilvánvalóvá vált a tény, hogy a vendégmunkások nagy része, közel hetven százaléka nem kíván visszatérni hazájába, ám ezt a német kormány nem kívánta észrevenni. A struccpolitika és a szabályozás hiánya vezetett odáig, hogy török lakónegyedek létesültek a német államon belül, és a bevándorlás ijesztő méreteket öltött. A Német Szövetségi Köztársaság 1980-ban vízumkötelezettséget vezetett be Törökországgal szemben, ám e határozat értelmetlennek bizonyult, lévén, hogy a nyugat-német jog politikai menekültekre vonatkozó paragrafusa védte a kurdokat, akik így százezres csoportokban érkeztek meg Németországba.

A kormány 1983-ban hirdette meg a „*Rückkehrhilfe*” („visszatérés”) elnevezésű programot, amely a török vendégmunkások hazatérését segítette elő és anyagi támogatást nyújtott mindazoknak, akik repülőjegyet váltottak a visszaútra, ám ezen igyekezet is kudarcba fulladt, és csupán pár százezer külföldi hagyta el végleg az országot. A német gazdaság az olcsó munkaerőre koncentrált, a török dolgozók pedig a nyugatiak által kínált magas bérekre, és *„a német kormány nem számolt semmilyen rejtett, társadalmi problémával, amit a vendégmunkás-rendszer esetlegesen okozhat, ugyanis a rendszer úgy volt hajdanán megkomponálva, hogy amint a behívott török munkaerőre már nem lesz szükség, úgy a munkások szépen távoznak majd az országból.”*<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Számos egyedülálló török férfi rendelt magának feleséget otthonról, lévén, hogy a nyugatias nő-modell számukra idegennek hatott: *„1980-ig a török férfiak mindössze 7 százaléka kötött házasságot német nővel”*. (Leggewie, 2000. p. 92.)

<sup>3</sup> Vö. Merkel: *„A hatvanas évek elején mi magunk hívtuk a bevándorlókat ide, és most itt élnek velünk”* - fogalmazott Merkel, hozzátéve, *„egy darabig azzal áltattuk magunkat, hogy előbb-utóbb úgyis elmennek, de ma már látszik, hogy nem ez a realitás”*. (forrás: origo.hu, 2010. 10. 17.)



A törökök azonban maradtak, és a kilencvenes évek Németországa tehetetlenül nézte a növekvő faji ellentéteket.

A vendégmunkások eltávolítására tett kísérletek tehát nem bizonyultak produktívnak, és a Szovjetunió felbomlása, illetve a német újraegyesítés elterelte a figyelmet a török problémáról. Az ezredfordulóhoz közeledvén – a második török generáció nagykorúvá válásához közel – újabb rendelkezések láttak napvilágot, és úgy látszott, hogy Németország ekkor realizálta a probléma nagyságát. 1998-ban egy újabb törvény értelmében a bevándorlóknak választaniuk kellett a német, illetve a török állampolgárság között, azaz egyik útlevelüket véglegesen el kellett volna hagyniuk. A megszorító intézkedés nagy vitákat indított el a bevándorlók között, akiknek nagyobb része visszautasította a német állampolgárságot. Ennek oka abban keresendő, hogy az anyaországtól való teljes leválás az emocionális veszteség mellett a török jogoktól való megfosztást is jelentette. A visszatérés lehetősége tehát ennek értelmében semmissé vált volna, márpediglen *„a törökök igenis számolnak azzal, hogy bekövetkezhet az, amitől mindannyian rettegnek és a német társadalom egyként lázad fel ellenük. Ebben az esetben ott van számukra a hazatérés lehetősége, amelytől egy török sosem válna meg”*.<sup>4</sup>

A kettős állampolgárságról szóló diskurzus az ezredfordulón éledt fel ismét, amikor a német állam bevezette az „*ius soli*” elvet, azaz a születési hely alapján kapott állampolgárságot. E rendelet kimondja, hogy ha egy gyermek egyik szülője már legalább nyolc éve tartózkodik Németországban, az utódja automatikusan megkapja a német állampolgárságot a török mellé, majd az nagykorúvá válása után határozhat, hogy melyiket kívánja megtartani.<sup>5</sup> Egy ilyen döntés persze nem egyszerű, és fejtöréseket okoz az ifjú törököknek, akik nagyrészt a német útlevél visszaadása mellett döntenek. Alighanem az új törvény kudarcára is reflektált tehát Angela Merkel, amikor kijelentette, hogy a multikulturális állam teljes csődöt vallott és a törökök integrálása lehetetlen vállalkozásnak bizonyul.

A Berlin Institute<sup>6</sup> felmérése kimutatja, hogy a törökök németországi integrációja hivatalosan is kudarcot vallott: a tanulmány szerint a mintegy százhetven országból érkező betelepült közül a törökök vannak a legrosszabb helyzetben. Mindezt a külföldiek szociális és iskolázottsági helyzetének vizsgálatára alapozták: a felmérésből kiderül, hogy a törökök harmada hátat fordít az edukációnak, és be sem fejezik középiskolai tanulmányaikat.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Bade, 2000, p. 131.

<sup>5</sup> Ez a rendelet a német identitást alapjaiban rengette meg. 2000-ig ugyanis az „*ius sanguinis*”-elv érvényesült, azaz az állampolgárság nem születési jog volt, hanem az illető származása alapján ítélték meg, hogy ki kaphatja meg a német útlevelet, és ki nem. A német identitáspolitika tehát a nacionalizmus romantikus felfogása (ti. Volk) szerint működött (vö. Carter, 2001, pp. 247-265)

<sup>6</sup> Berlin Institute, 2010.

<sup>7</sup> A törökök mindössze 14%-a rendelkezik érettségivel. (Leggewie, 2000, p. 93)

Egy másik felmérés<sup>8</sup> ijesztő adatokat közöl a török kollektíva agresszivitásáról: a Németországban elkövetett bűncselekmények húsz százaléka köthető hozzájuk; az ország drogkereskedelmének közel harminc százaléka az ő kezükben van, és a szexuális bűncselekmények negyven százalékát is az ő számlájukra írják.<sup>9</sup>

A fentiek fényében nem meglepő, hogy olyan ellentétek feszülnek a török és német nép között, amelyeket az európai állam képtelen feloldani. Az egykori vendégmunkásokat és sarjaikat a helyiek sokszor kiközösítik és a török agresszivitással kapcsolatos sztereotípiák miatt az integrációs törekvések sorra kudarcot vallanak. A mindennapos atrocitások egyre gyakoribbakká váltak, és a német nép türelme végesnek bizonyul: egyes felmérések szerint a helyiek közel negyven százaléka ítéli problémásnak a német-török kapcsolatot, és gondolja úgy, hogy saját kultúrája (*Leitkultur*) veszélyben van.<sup>10</sup>

### 1.1. A török kérdés az újraegyesült Németországban

Az integrációs kudarcok persze mélyebben gyökereznek, nem írhatóak kizárólag sem a török, sem a német nép számlájára. Nyilvánvaló tény, hogy a hatvanas években beáramló külföldi munkások nem örvendtek nagy tiszteletnek, és sok német úgy aposztrofálta őket, mint szükségszerű megoldásokat. A bevándorlókat különböző csoportokba osztották: így alakultak ki olyan kategóriák, mint a „*Gastarbeiter*”, (vendégmunkások), az „*Asylsuchende*” („menedékhelyet keresők”) vagy éppen a „*Spätaussiedler*” („visszatérő száműzöttek”, avagy „késői telepesekek”).

A fenti – pejoratív értelemben használt – csoportjelzők ellen az migránsok védekezni sem tudtak, jóllehet, nem is nagyon akartak. A törökök különböző lakótelepeken lettek elszállásolva, ahol kizárólag honfitársaikkal érintkeztek. Németekkel tehát egyáltalán nem, vagy csak minimális mértékben volt kapcsolatuk, így nem meglepő, hogy nem sajátították el a fogadó ország nyelvét.

A letelepült vendégmunkásokkal szembeni negatív érzések az újraegyesítés után kezdtek el igazán lángolni: a Német Demokratikus Köztársaság és Nyugat-Németország uniója minden német állampolgár számára sokkolóan új volt, hiszen addigi identitásuk (nyugati, keleti) elvileg megszűnt. Az identitásuk lépéscsúfokain így nem csupán a német nemzet fogalmát és történelmét kellett újragondolniuk, hanem szembesülniük kellett a szabadsággal is, amelyet az egységes Németország jelentett. A berlini fal leomlása után ezrek települtek át Nyugat-Németországba, és hagyták hátra keleti életüket. A demográfiai és politikai változások felforgatták a lakosok életét, és a hirtelen jött népvándorlásra, munkanélküliségre és gazdasági nehézségekre az egységesített állam nem volt felkészülve.

<sup>8</sup> Pfeffer et al. 1998, 2000 p. 81., ill. Dünkel- Geng, 2003

<sup>9</sup> Illik hozzátenni, hogy az agresszió a német oldalról is jelentős: az újraegyesítés óta körülbelül kétszáz olyan gyilkosság történt, amelyek nagy része a török bevándorlók ellen irányult. (Id. döner-gyilkosságok, Nationalsozialistischer Untergrund tevékenysége)

<sup>10</sup> A Forsa felmérése szerint. in. Blut, Boden und Beamte, in. Die Woche 24/1993, p. 5

A nyugat-német társadalom képtelen volt egyesülni az általa lenézett keletiekkel („ossie”), akiket ugyanúgy kezeltek, mint az országba érkező török vendégmunkásokat. Mint arra Jenny B. White (2002) rámutat, az egységes nemzetté válás folyamata nem engedhetett utat a honfitársak egymással szemben tanúsított ellenérzéseinek, ezért a felhalmozott indulatok céltáblájává a törököket tették: a bevándorlók ugyanis nem tartoztak sem kelethez, sem nyugathoz, így a német kollektíván kívül állónak számítottak, akiken le lehetett vezetni az egyesítéskor felgyülemlett feszültséget.<sup>11</sup> Nem csupán a nyugati társadalom kezdett el ellenséget látni a török kollektívában: a kelet-németek dolgozók munkahelyeiket féltve ugyanúgy lázadtak az idegen munkaerő ellen, így a törököknek több oldalról jövő támadással kellett szembenéznük.

A kiközösítés folyamatára és a németek előítéleteire hívja fel tanulmányában a figyelmet Verena Stolcke (1995), aki megállapítja, hogy a török bevándorlóakra alkalmazott terminusok lealacsonyító jellegűek, és a németek esszencialista nemzet-felfogásának köszönhetően a külföldiek elfogadása utópia marad. Stolcke utal a németek romantikus nemzet-konceptiójára is, amelynek alapja a közös nyelv, a közös kultúra és közös identitás; a „németiség” tehát egy történelmileg formált, heterogén egység, amely generációról generációra öröklődik.<sup>12</sup> Ebben a kontextusban semmilyen más népcsoportnak nincsen helye, így a „törökségnek” sem, amely kívül áll a német nemzetfelfogás keretein. Stolcke véleménye szerint sokatmondó az is, hogy a német nép által használt megnevezések (ti. „*einheimische Ausländer*”, avagy helybéli külföldi, vagy „*Ausländische Inländer*”, azaz külföldi helybéli, etc.) közül egyik sem nevezi emigránsnak a bevándorlókat, hanem a „külföldi” („*Ausländer*”)<sup>13</sup> terminust aggatja rájuk, akkor is, ha a letelepült illető már több évtizede él életmódszerűen Németországban, illetve olyan esetekben is, amikor nem migránsokról, hanem azok leszármazottairól van szó, akik már germán városokban nőttek fel.

## 1.2. A német és a török identitás közötti híd

A migráns-, és diaszpóra-csoportok<sup>14</sup> ily módon egy különálló, szegregált réteget alkotnak a mai Németországban: nem részei annak a nemzetnek, amely őket befogadta, de már nem tartoznak az anyaországhoz sem. Ezt mutatja az, hogy a letelepült törökök nem csupán a fogadó államtól kaptak gúnyneveket és kategóriákat, hanem az anyaországtól is.

<sup>11</sup> Ezen jelenségre reflektál MaxEwen (1995) is: „a veszély már nem csak a kelet-német bevándorlók miatt állt fenn, hanem a törökök inváziója miatt is. (...) de míg a kelet-németek integrálódhattak, addig a törököknek ezt a kiváltságot nem engedték meg”. MaxEwen, idézi B. White (2002, p. 12.)

<sup>12</sup> „The ideal western model of state has fellow citizens sharing common language, culture and identity. The ideology of the nation state thus merges territory or state, nation and culture.” (vö. 1995, 4.)

<sup>13</sup> vö. B. White, 2002, p. 13-16.

<sup>14</sup> A diaszpóra, illetve a migráns fogalmakat Hamid Naficy-től (2001) veszem át. A migráció (migration) az idegen országban való letelepedést jelenti, és a bevándorlók első hullámát nevezi meg. A diaszpóra (diaspora) feltétele egy ilyen migráns csoport megtelepedése,

A pejoratív *Almancilar* („németesek”) kifejezés a Németországban felnövő török nemzedéket jelenti, akik két állam között ragadtak, hontalanná lettek, és egy transznacionális térben léteznek. *„Mi már nem vagyunk törökök, de még nem vagyunk németek sem. Valahol e kettő között lebegünk”* – fogalmazza meg népének helyzetét a török-német irodalom egyik vezető alakja, Akif Pirincci.

Az átmeneti, transz-állapot<sup>15</sup> egyik jelképévé vált a két világot összekötő *híd* allegóriája, amely az „almancilar”-identitást jelképezve jelenik meg a török-német művészetben. Nevfel Cumart *„Zwei Welten”* (Két világ) című verse a következően festi le a transznacionális állapotot:

„zwischen	„Két világ között
zwei	középen
welten	végtelen
inmitten	magány
unendlicher	szeretnék egy híd lenni
einsamkeit	de képtelen vagyok
möchte	összeszedni a bátorságom
eine brücke sein	egyik uszálytól
dock kann ich	a másikig
kaum fass fassen	veszítem el saját magam
an dem einen ufer	a híd összetörik
vom anderen	azzal fenyeget
löse ich mich	hogy szétszakít engem.”
immer mehr	
die brücke bricht	
droht mich	
zu zerreißen in der mitte” <sup>16</sup>	

hiszen e második fogalom az ő leszármazottaikra utal. Naficy három alapvető fogalma közül az utolsó az *exiled* (száműzött), azaz a száműzetésben lévő szubjektum megnevezése: ez a terminus *„olyan egyénekre, vagy csoportokra utal, akik önkéntesen, vagy kényszerből hagyták el eredeti hazájukat és ambivalens kapcsolatot ápolnak az előző, és jelenlegi kultúrával egyaránt”*. („*individuals or groups who voluntarily or involuntarily have left their country of prigin and who maintain an ambivaent relationship with their previous and current places and cultures*”, in. Naficy, 2001, p. 70) Fontos megjegyezni, hogy bár mindhárom fogalom egyfajta kollektivitást feltételez, a diaszpóra-réteg kényszerből egységes, azaz sorsukat nem ők választották meg. A különbség tehát mind tematikailag, mind esztétikailag jelentős: *„A száműzöttek narratívája a visszatekintés, a hiány és a veszteség köré épül. (...) Az anyaországgal való kapcsolatuk a dualitáson és kettőségen alapul, míg a diaszpórikus közösségekkel, honfitársakkal nagyon szoros köteléket alkotnak.”*(„*Exilics are characterized by their narratives of retrospection, loss and absence*”. (...)„*by their emphasis on binarism and duality and cathected relationsip with homeland, while simultaneously encouraging a lateral relationship tp fellow diasporic communities, compatriot or otherwise*”. (Naficy, 2001 p. 71)

<sup>15</sup> vö. Tekinay: „*És minden nap kétezer kilométert utazom/ egy képzelt vonaton oda-vissza / habozva a ruhásszekrényem és a bőröndöm között / és valahol közöttük van az én világom.*” („*Und jeden Tag fahre ich zweitausend Kilometer /in einem imaginären Zug /hin und her/ unentschlossen zwischen /dem Kleiderschrank und dem Koffer/und dazwischen ist meine Welt.*”) in. Tekinay, Alev: *Dazwischen*, 1989 p. 7.

<sup>16</sup> Cumart, Nevfel: *Zwei Welten*, in. *Das Lachen bewahren: Gedichte aus den Jahren 1983 bis 1993* (Düsseldorf: Gruppello, 1993), saját fordítás

A német-török író által megfogalmazott köztes-lét a hovatartozás lehetetlenségét írja le: ebben az állapotban nem létezik választás, csupán a választás lehetősége. Sem a Németországba emigrált törökök, sem az újabb generációk számára lehetetlen a hazatérés perspektívája: a családok számára mind anyagilag, mind érzelmileg megterhelő lenne e vállalkozás, hiszen a diaszpóra már idegenként kezeli Törökországot, ugyanakkor saját szülőföldjén is hontalan: „*almancilar*”-ként a sohasem lehetséges az, hogy teljes jogú németté váljon. A transznacionális térben lebegő diaszpóra számára ezért egyetlen út kínálkozik: a transzmigráns identitást felvétele és elfogadása.

### 1.3. A transznacionalista diskurzus

A posztkolonialista megközelítésekben egyre gyakoribbá vált a transznacionalizmus fogalmának használata. A globalizmus térhódításával egy időben ugyanis egy multilokális diaszpóra-kultúra jött létre, amelyben értelmét veszítette az állampolgárságról való diskurzus. Ma már olyan kifejezéseket használunk, mint poszt-nacionális identitás, poszt-nacionális állampolgárság, vagy éppen kettős identitás, mely fogalmak eltörlik az esszencialista megközelítéseket egy új, poszt-strukturalista teória keretein belül értelmezik a nemzetet. „*A migránsokról és emigránsokról alkotott elképzeléseink már nem tekinthetőek relevánsnak. Az emigráns kifejezés az elszakadást, a régi minták gyökerestül való kitépését takarja, illetve egy új nyelv és új szokások elsajátításának fájdalmas képét hívja elő. Mostanában azonban a migránsok egy új fajtája van születőben, akik mind az anyaország, mind a vendéglátó ország tevékenységeiben, hálózatában és életmódjában otthonosan mozognak. (...) Ezt transznacionális felfogásnak nevezzük és az új típusú idegent pedig transzmigránsnak hívjuk.*”<sup>17</sup> – fogalmazza meg az új elméletet Basch (1995). A transzmigráns egyének, avagy transznacionális szubjektumok („*transnational subject*”) több identitást birtokolhatnak egyszerre és szabadon mozognak a különböző országok diskurzusaiban.

A posztmodern és hibrid identitásról értekezik Stuart Hall (1996) is, amikor kijelenti: az identitás sohasem egy stabil állapot, hanem egy állandóan változó és mozgásban lévő folyamat eredménye. Hall álláspontja szerint identifikációnak, és nem identitásnak kellene neveznünk a posztmodern szubjektum azonosulási folyamatait.

„*Az identitás mozgatható ünnep (...), aszerint alakul, ahogyan a minket körülvevő kulturális rendszerek reprezentálnak és megszólítanak bennünket. Történetileg és nem biológiailag határozható meg. A szubjektum különböző alkalmakkor különböző identitásokat ölt magára, melyek nem gyűlnek egy koherens „én” köré.*

<sup>17</sup> „Our earlier conceptions of immigrant and migrant no longer suffice. The word immigrant evokes images of the uprooted, the abandonment of old patterns and the painful learning of a new language and culture. Now a new kind of migrating population is emerging, composed of those networks, activities and patterns of life encompass both their host and home societies. We call conceptualization „transnationalism” and describe the new type of migrant as „transmigrant”. Basch-Schiller-Blanc, 1995, p. 50.)

*Ellentétes identitások élnek bennünk, melyek különböző irányokba tartanak, így identifikációink is állandóan elmozdulnak. A teljesen egységes, befejezett és összefüggő identitás csak káprázat*<sup>18</sup> – véli Hall.<sup>19</sup> A posztmodern identitás e szerint egy szétdarabolt konstrukció, melyet az egyén élete végig építget. Hall azonban nem beszél az identitás teljes hiányáról, holott elképzelhető egy olyan állapot, amikor az egyén képtelen azonosulni a rendszerrel, ami megszólítja őt. Ez történik a német-török kultúrában, amely sem a szülőfölddel, sem az anyaországgal nem tud együtt érezni, és otthona a transznacionális tér. A transzmigráns réteg a német társadalomban ugyanis az elnyomott felet képviseli, míg Törökországban kitzasztótként funkcionál.

A szabadság és több identitás birtoklása tehát csak látszólagos: ezen egyének ugyanis – mint azt Cumart verse kapcsán már említettem – két ország között állnak, méghozzá úgy, hogy lábuk egyik államban sem ér földet. Ez azt jelenti, hogy – mint arra Andrea Reimann (2006) rámutat – a német-török szituáció esetében a transznacionális szubjektumok nem vehetnek részt az országok kisebbségi diskurzusában, ezért állandóan az elnyomottak szerepét kell magukra vállalniuk. A kettős identitás tehát álca, amely az identitás-nélküliséget fedi el.<sup>20</sup>

Gayatri Spivak (1988) elhíresült cikkében a nyugati társadalmak uralmát analizálja, amely a Másikkal szemben elnyomó jelleggel lép fel. A domináns szerepkört vizsgálva az indiai teoretikus arra a következtetésre jut, hogy azok, akik nem léphetnek be a társadalmi mobilitásba, alávetettek (*subaltern*) maradnak. Az elnyomott helyzete olyan szituációkat fed le, amelyekben az adott infrastruktúra nem teszi lehetővé az ellenállás aktusának felfedését, azaz a subaltern kizárólag a saját közegén belül kommunikál.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Hall, 1996, p. 61.

<sup>19</sup> Ugyanezen a véleményen van Hamid Naficy is: „*Identity is not fixed essence but a process of becoming, even a performance of identity*”. (Naficy, p.6)

<sup>20</sup> Érdemes megemlíteni Felix Guattari és Gilles Deleuze rizóma-elméletét: a francia szerző-páros szerint a transznacionális térben fellelhető szubjektumok (rizómák) a heterogeneizációs folyamatának („processes of heterogenesis”) részesei, azaz elődeiktől ugrásszerűen eltérő sajátosságokkal rendelkeznek. Ez jelen esetben azt jelenti, hogy a diaszpóra gyökeresen más tulajdonságokat birtokol, illetve más beállítottságot mutat, mint az őt felnevelő migráns csoport. „*A rizóma (ti. gyökértörzs) nem rendelkezik kezdettel és véggel, mindig középen helyezkedik el, köztes állapotban, intermezzo-ként. (...) a rizóma a szövetség, (...) felépítése kötőszavas: és, és, és. (...) A közép tehát egyáltalán nem átlagos, sőt: ez az a hely, ahol a dolgok csírázni kezdenek.*” („*The rhizome has no beginning or end, it is always in the middle, between things, interbeing, intermezzo. The tree is filiation, but the rizome is alliance, the tree imposes the verb „to be” but the fabric of the rhizome is conjunction „and and and” where are you going, where are u from, unnecessary questions. (...) the middle is by no means an average, on the contrary it is where things pick up seed.*”) in. Deleuze, 1987, p. 21.

<sup>21</sup> „Az alávetettség nem valamiféle patetikus szólam az alávetett emberekről. Hanem egy politikai, illetve társadalmi helyzet leírása. Az alávetettek egymáshoz beszélnek. Mi volna hát a különbség köztük és a többi emberi lény között? A gond nem az, hogy őket megfosztották volna a belső életüktől. Az ő belső életük jóval gazdagabb, mint akárki másnak. Hadd mondjam el, hogy nem arról van tehát szó, hogy nekik ne lennének érzéseik, vagy kevesebbek lennének a többiekénél. Az ő problémájuk nem a belső élet-től való megfosztottságban, hanem ahhoz a nyilvános térhez való hozzáférésükben gyökerezik, amelyben az ő ellenállásuk ellenállásként volna felismerhető”. (Spivak, 2006)

A kilencvenes évek Németországát vizsgálva kiderül, hogy a török kisebbség – a német nemzetfogalmon kívül maradván – képtelen volt arra, hogy érdekeit képviselje. Léteztek ugyanis mecsetek, török estek és török éttermek, azonban a politikai szerepvállalás teljességgel hiányzott a kisebbség napirendjéről, és ez egészen az ezredfordulóig nem is változott. A törökök képviselete nem létezett a német diskurzusban, és az alárendeltek identitás nélküli pozíciókat vettek fel. A transznacionális térben való lét olyan poszt-nacionális szubjektumokat szül, akik – miközben több országban is otthonosan érezhetik magukat – sehol sem találnak hazára és identitás nélküli szubjektumokká váltak.

„A posztmodern hibridizáció korának sajátos kérdése: a szubjektum mennyire képes együtt élni identitásának fragmentált-ságával - ellentmondássságával, töredezettségével, ellentétes mivoltával?” – teszi fel korunk égető kérdését a magyar politológus, Bodó Barnabás (2007). Nyilvánvaló, hogy a huszonegyedik század multinacionális közegében az egyén válsága központi kérdéssé vált. A felvilágosodás énjének stabil identitása ugyanis átalakulóban van: a posztmodern Európa diskurzusában az individuum szociológiai szubjektummá válik, azaz a környezet befolyásoltsága alatt áll. Mivel az identitást mindig a társadalom formálja, ezért a kérdés csupán az, hogy egy idegen közeg (német) hogyan képes átalakítani a bevándorlók (törökök) felvilágosult énjét, és az idegenek identitása valóban eltűnik-e, vagy éppen multi-identitássá<sup>22</sup> alakul?

A fentiekben megfogalmazott kérdések megválaszolásához elengedhetetlen a reprezentáció gesztusának részletes vizsgálata.<sup>23</sup> Mint arra Stam és Spence (2005) rámutatnak, ahhoz, hogy identifikáció problémáit felfedhessük, a reprezentáció analízisekor a mozgóképek textualitását kell vizsgálni. Noha ők a harmadik világbéli centrum-dominancia kapcsolatokkal foglalkoznak, megközelítésük hasznos a török-német identitás és az ábrázolásmód boncolásakor. Az intézményi, strukturális háttér hiánya és az elnyomó-elnyomottak oppozíciója ugyanis nem csupán a gyarmatosítás diskurzusában van jelen. Bár Németország nem rendelkezik kolonizációs tapasztalatokkal, az országban végbemenő folyamatok mégis egy belső, gyarmatosító-gyarmatosított párbeszédet indítottak el, amelyben a török réteg az elnyomottak (subaltern) pozícióját birtokolja.

#### 1.4. Hamid Naficy és az akcentus-film

Az alárendeltek, azaz a kisebbség reprezentációs formáival foglalkozik az akcentus-film („*accented cinema*”) fogalmának megalkotója, Hamid Naficy (2001) filmteoretikus. Álláspontja szerint a geográfiai változások következménye a művek esztétikai jellegében is nyomon követhető, azaz a migráns

<sup>22</sup> Minamizuka állandóan változó identitásokról beszél, amikor a multi-identitás („multiple identity”) kifejezést használja, majd kijelenti: a társadalmi, etnikai, vallási identitás előbb-utóbb elmosza a nemzetit, ami az etnikumok békés együttélését jelentené.

<sup>23</sup> Stuart Hall (1996) is hasonló állásponton van, szerinte a diaszpórikus identitás a reprezentáció gesztusán keresztül mutatkozik meg, vö. Hall, 1996, pp. 441-449.

és a diaszpórikus tapasztalat a mozgóképekben is visszatükröződik. Ez érezhető egyrészt a filmkészítő<sup>24</sup> („*displaced subject*”) karakterén, a filmek tematikáján, de látható a művek vizuális kompozíciójában is.

Amíg a beszélt nyelvben az akcentus a verbális kommunikáció során érezhető idegen kiejtést takarja, és jelzi, hogy a használó anyanyelve eltérő a beszédmódban használttól, addig Naficy akcentus-fogalma a filmbéli kifejezőmódot érti a fogalom alatt és a narratíva vizsgálatára irányul. Az iráni teoretikus ez alapján különbözteti meg egymástól a zárt („*distopia*”), illetve a nyílt („*utopia*”) formát. Utóbbi olyan filmeket foglal magában, amelyeket külső helyszíneken forgattak, többnyire természetes fényvel vannak megvilágítva, gyakoriak bennük a hosszú beállítások, és az anyaország fetisizált vizuális formáit jelenítik meg. Ilyen jelölők a hazai természeti képek, amelyek nosztalgiát és vágyódást idéznek elő a filmkészítőben és a nézőben.<sup>25</sup> A zárt forma, avagy a pánik narratívája („*the narrative of panic and pursuit*”) ezzel szemben klausztrófobikus hangulatot áraszt, és vizuális nyelvezetében a sötétség, az árnyékok és a bezártságot keltő közelképek uralkodnak.

A két forma két korszakot jelez a német akcentus-filmművészetben: a török bevándorlók által készített művek alkotják az első korszakot, amelyvel részletesebben nem foglalkozom. Ezen alkotásokat a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években készültek<sup>26</sup> – a bevándorlók első hullámának megérkezése és gyökeret verése között. Az első hullámba sorolt filmek (Tevfik Baser: *40 m2 Deutschland, Abschied vom falschen Paradies*; Helma Sanders-Brahms: *Shirin's Hochzeit*), a Naficy-féle zárt formára építve az elszigeteltséget hangsúlyozzák: az alkotások leginkább a török nőkkel szemben tanúsított erőszakot dolgozzák fel,<sup>27</sup> illetve a patriarchális társadalom szabályai közül való kitörésének lehetetlenségét ábrázolják.

Az általam vizsgált rendező, Thomas Arslan a török-német filmes hullám második generációját gazdagítja. Az új, transzmigráns generáció a kilencvenes évek elején jelent meg, és olyan alkotókat foglal magában,

<sup>24</sup> Naficy (2001) szerint a téma és a forma tehát egyaránt fontosak az ún. akcentus-stílus („*accented style*”) használatakor, lévén, hogy mindkét sajátosság a filmkészítő identitását tükrözi: Ezek a rendezők („*postcolonial directors*”) nem a nyugati világ gyermekei, etnikai identitásukat mégis egy vendéglátó ország kontextusában kell megélniük.

<sup>25</sup> Vö. „Az akcentus-filmek párbeszédet indítanak el az anyaország és a vendéglátó ország – és bizonyos szempontból a nemzeti filmkészítés, illetve a közönség – között. A befogadók közül sokan transznacionális [szubjektumok], és a filmrendezők az ő vágyaikat, félelmeiket fejezik ki”. (vö. „*accented films are in dialogue with the home and host societies and their respective national cinemas, as well as with audiences, many of whom are similarly transnational, whose desires, aspirations, and fears they express*”). in. Naficy, 2001, p. 6

<sup>26</sup> Anémetújfilmisreagálta bevándorlókra. Az ún. vendégmunkás-filmek („*Gasterbeiterfilme*”) a Németországban letelepült „Ali”-kat mutatja be, ilyen Fassbinder *A félelem megeszi a lelket* (*Angst essen Seele auf*, 1973), vagy a *Katzelmacher* (*A digó*, 1969) című filmjei, de Werner Schröter: *Palermo or Wolfburg* (1980) című műve is ide sorolható. Ezen alkotások pesszimista narratívája a marginalizálódásról és az áldozattá válásról szól.

<sup>27</sup> Megjegyzendő, hogy a török vendégmunkások sokáig néma figurákként szerepeltek a vásznon: „A külföldiek lenézett alakok voltak és a filmrendezők úgy érezték magukat, mint akik kötve ahhoz, hogy a két kultúra között elveszett történetekről beszéljenek”. (Göktürk, 2001, p. 34.)



mint Fatih Akin (*Fallal szemben, Rövid és fájdalommentes*) Kutlug Ataman (*Lola + Bilidikid; Turkish Delight*), Yüksel Yavuz (*Mein Vater, der Gastarbeiter, Aprilkinder, Kleine Freiheit, Close up Kurdistan*), és Imset Elci (*Dögun-Die Heirat*). A fiatal filmesek a nyitott formára építenek, de történeteiket a nosztalgikus vágyódás helyett a kilátástalanság és a teljes pesszimizmus hangulata járja át. E filmek főszereplői jövő nélkül stagnálnak Németországban, és az őket körülvevő környezet megakadályozza azt, hogy jövőt – avagy boldog befejezést – építhessenek. A narratíva – mintegy kiugrási lehetőségként, és a filmek lezárásaképpen – három fajta utat kínál: a fiatal szereplők vagy börtönbe kerülnek (*Dealer*), meghalnak (*Rövid és fájdalommentes*), vagy arra kényszerülnek, hogy feladják német barátnőjükkel való kapcsolatukat. A negatív végkifejlet mellett van egy másik út is: a hazatérés misztikus lehetősége (*Geschwister*), azonban ez az alternatíva a család elvesztését feltételezi, ezért ez a megoldás sem nevezhető ideálisnak.

A második generáció műveiben „a szociális dráma trendje folytatódik [ti. öröklődik az első generációtól], miközben új mozi is teremt, amelyben egy másfajta diaszpórikus közeget, csoportot ismerhetünk meg: nagyjából minden ilyen film a hibrid identitást („hybrid identity”) tükrözi”.<sup>28</sup> A transzmigránsok, avagy a diaszpóra már a Németországban felnőtt török fiatalokat jelenti, akik két kultúra között, mintegy hídként ívelnek át az anyaország és a vendéglátó ország között. Ez az a transznacionális tér, amelyet a költő Cumar a „Zwei Welten” című versében fogalmaz meg: a diaszpóra kettős tudata elviekben egy török és egy német identitást takar. A kérdés csupán az, hogy valóban létezik-e kettős identitás, vagy bekövetkezik az, amit Cumar ír: összetörik a híd, és mindkét szubjektum elveszik? Esetleg Hall álláspontja helyes, aki szerint identifikációról kell beszélnünk, és nem identitásról?

Naficy az akcentus filmekben megjelenő terek elemzésekor felhívja a figyelmet a transznacionális terek között megbúvó átmeneti helyszínekre.<sup>29</sup> Álláspontja szerint a repülőterek, hotelek, közlekedési járművek, határátkelők az utazás folyamatára hívják fel a figyelmet, és mint ilyenek, az állandóan változó identitást tükrözik. A török-német filmművészetben ezek a terek jelzik az általam jelzett hidat, amely a két identitást összekötő térként szolgál, hiszen – mint arra később Naficy rámutat – a helyváltoztatás, illetve az országok között való mozgás nem csupán fizikai, hanem mentális utazás is, amely az identitás változását jelenti.

A második generáció művészeit a diaszpórikus identitás jellemzi és hídként álnak a német és a török kultúra között. A migránsok leszármazottai

<sup>28</sup> Berghahn, (2011) p. 241.

<sup>29</sup> Az iráni-amerikai teoretikus ugyanakkor a kronotópia fogalmát is segítségül hívja, amikor az „akcentus-mozi” („accented cinema”) tér-idejéről beszél. E szerint az akcentus-filmek az anyaország tér-idejét összekötik a diaszpóráéval, azaz egy egységes tér-idő koontinuumot teremtenek, amelyben áthidalhatóak a földrajzi távolságok. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a filmkészítő egységes identitással rendelkezne: ezek a rendezők „megtanulnak egy adott nyelvezetet, de ugyanakkor a száműzött, illetve diaszpórikus tradíció megtanít számukra egy másikat. Ez a kettős tudat alkotja az akcentus-stílust,” és alakítja ki a török-német rendezők kettős identitását. (Naficy, 2001, p. 5)

„magukon hordják azoknak a sajátos kultúráknak, hagyományoknak, nyelveknek és történelmeknek a nyomait, amelyek alakították őket. A különbség az, hogy nem egységesek a régi értelemben, és soha nem is lesznek azok, mert visszavonhatatlanul több történelem és kultúra összefonódásának eredményei, ugyanabban az időben több »otthonhoz« tartoznak. (...) Az új diaszpórák eredményei ők, amelyeket a gyarmatosítás utáni migráció hozott létre. Meg kell tanulniuk egyszerre legalább két identitást lakni, két kulturális nyelvet beszélni, fordítani és közvetíteni közöttük. A hibriditás kulturái az identitás megkülönböztetett új fajtáinak egyikét jelentik, amelyek a késő modernitás korában jöttek létre, és amelyeknek egyre több példája vár felfedezésre. Kénytelenek megtalálni a hangot az új kultúrákkal, amelyekben laknak, anélkül, hogy asszimilálódnának és teljesen elveszítenék korábbi azonosságukat.” – fogalmazza meg a diaszpórikus identitás – avagy identifikáció – lényegét Stuart Hall.

A kilencvenes években színre lépő – és hibrid identitással rendelkező – fiatal transmigráns filmesek szakítani akartak a törökség megszokott áldozat-reprezentációjával,<sup>30</sup> és néma problémaként való ábrázolásuk helyett hangot adtak elnyomott (subaltern) társaiknak: „(...) eddig a társadalom széle jutott nekünk, és kénytelenek voltunk onnan kiabálni. Most azonban már nem az oldalvonalról kommunikálunk: a társadalom kellős közepéről mondjuk el a történeteinket!”<sup>31</sup> – fogalmazta meg a második generáció programját Fatih Akin. Ennek következményeképpen a német-török rendezők nem csupán saját, kettős kultúrájukat festik fel, hanem mindeközben keserű láttelepet adnak a német társadalomról is. A kilencvenes évek „konszenzus-mozijában”<sup>32</sup> a környezet realista ábrázolása új irányvonalat mutatott: a német berendezkedés egzisztenciális kritikája teszi ezen műveket az újraegyesített ország szócsövén, amelyben a törökség reprezentációján keresztül feslik fel a korabeli német társadalom működésbeli hiányossága.

## 2. Thomas Arslan

Thomas Arslan 1962-ben, török migránsok gyermekeként a németországi Braunschweig-ben látta meg a napvilágot. Gimnáziumi tanulmányai alatt négy évet töltött Ankarában, majd visszatelepülvén a berlini filmakadémián tanult (*German Film and Television Academy*), ahol 1992-ben szerzett diplomát. Első nagyjátékfilmjét 1995-ben készítette el *Geschwister-Kardesler* címmel, amelyet a kritikusok az un. Berlin-trilógia első darabjaként emlegetnek.

<sup>30</sup> A generáció legismertebb alakja, Fatih Akin például eredetileg színész volt, akinek elege lett abból, hogy a török sztereotípiát (ti. „a törököket csak egyetlen módon voltak képesek ábrázolni: problémaként”) kellett játszania, ezért a színpadot elhagyva a rendezői székbe ült. (Göktürk, 2002, p.23.)

<sup>31</sup> Akin: “We had the margins of this society and we had to vociferate from there. Now we tell our stories no longer from the margins but from the middle of society.”) in. uő. p. 26.

<sup>32</sup> Rentschler nevezi így a kilencvenes évek populáris moziját, amelyet a német új filmmel állít szembe (Id. Hake, 2002, p. 179.) Állítása szerint pragmatizmus, optimizmus, hedonizmus jellemzi ezeket az alkotásokat.

Három évvel később készült el a *Dealer*, majd 2000-ben a *Der schöne Tag*, amely végül lezárta Arslan hármását. A török rendező azóta is készített nagyjátékfilmeket (*Ferien*, 2001; *Im Schatten*, 2010), ám ezek mellőzik a diaszpóra reprezentációját, és másfajta konfliktusokra építenek.

Az általam vizsgálni kívánt film a trilógia első része, az ezredforduló táján nagykorúvá váló fiatal török-német generációról szól, és az ő helyzetüket festi fel. A sorozat további darabjai nem csupán témájuk miatt váltak egy közös diskurzus részeivé: a *Geschwister*, a *Dealer* és a *Der schöne Tag* mind a berlini Kreuzberg gettóiban játszódik, ahol maga a rendező is élt, tehát mind a tér, mind az idő Arslan személyes élményeit elevenítik fel.

## 2.1. Az identitás háborúja: *Geschwister* (1995)

A *Geschwister* három – különböző világnézetű és beállítottságú – testvér életének négy hetét követi végig. Leyla, Ahmed és Erol egy német anya és egy török apa gyermekei, így kettős identitásban élik kreuzbergi életüket. A történet Erol behívólevelével kezdődik: a legidősebb testvér értesítőt kap a török hadseregtől, és úgy dönt, bevonul katonának. Ez az elhatározás egy sor konfliktust indít el a család életében, és lépésről-lépésre derülnek ki a felszín alatt megbúvó titkok és ellentétek. A legfiatalabb családtag, Leyla tizenhét éves kamasz, aki kitörni vágyik, és szeretné a tinédzserek szabad életét élni, de apja szűk pórázon tartja, és konfliktusuk végül fizikai tettelegességig fajul. A középső testvér, Ahmed a három fiatal közül a leghiggadtabb személyiséget képviseli: barátnője van, sokat tanul, olvas, és esztelen ötletnek tartja bátyja katonasági terveit. Erol azonban elszánt és kitartó a bevonulást illetően, hiszen számára nem létezik jövő Németországban. Az idősebb fiú az egyetlen, akiben működik a török identitás, és aki vissza akar térni gyökereihez. A három testvér és az egymással viaskodó szülők így alkotnak egy családot, amely Erol hazatérésével öttagúból négytagúvá válik, és amelyben a fiú bevonulása után is minden ugyanúgy megy tovább, mintha mi sem történt volna.

Arslan úgy döntött, leszámol a török-német filmes reprezentációk addigi skatulya-jellegével, és eddigi ál-szerepek (vendégmunkás) helyett társainak valódi arcát örökíti meg. „A képviselői karakterekkel való munkát veszélyes területnek tartom, hiszen olyan sok van már belőlük a német médiában – gondoljunk csak a zöldségkereskedőre, aki egy egész kultúra megtestesítőjeként szolgál. Ezek a szerepek egy sor sztereotípiát indítanak el, ilyen például a »fejfedő, vagy fejfedő nélküli vita«, vagy »a kényszerített házasság mellett, vagy ellen« – típusú beskatulyázás. Ilyen szempontból az én filmem (ti. a *Geschwister*) a törökök teljesen más ábrázolását hívja elő.”<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Vö. „I consider this self-imposed obligation to operate with representative characters to be a dangerous matter. There are enough of these representative figures in the media such as the Turkish greengrocer who at the same time stands for an entire culture. In many films that often amounts to the usual stereotypes such as 'for or against the headscarf' and 'for or against forced marriage'. To that extent my film is rather untypical of one particular image of the Turks". (Burns, 2007 p. 371)

Arslan első nagyjátékfilmje nem csak abban más, hogy felrúgja az eddigi sztereotip ábrázolásmódot, és a török-német szereplők belső világát és konfliktusait dolgozza fel, hanem abban is, hogy a karakterek másfajta ábrázolása által változtatja meg azt a környezetet, amelyben azok mozognak. A hetvenes évekből ismert török-német filmek zárt formáját a – látszólagosan – nyitott váltotta fel, amelyben Kreuzberg lehangoló, őszi látképe tárul elénk, a falakat graffitik díszítik, az utcák pedig többnyire kihaltak és koszosak. A berlini negyed ábrázolása korántsem hívja elő az otthon megszokott melegségét, és mind a hideg színek, mind a kiüresedett helységek, illetve a belső, elsárgult szobák is a filmben szerepeltetett család(modell) hiányosságaira és működési zavaraira hívják fel a figyelmet. A diszlokációs környezet a karakterek belső vívódásaira utal, arra a transzmigrációs térre, amelyben azok otthontalanul és magányosan mozognak.

A film alapvető konfliktusa a német és a török identitás közötti ellentét, amely mind a három testvérnél másképpen jelenik meg. Erol töröknek tartja magát, és annak ellenére, hogy anyanyelve a német, az utóbbi identitást teljesen elutasítja. Konfliktusai is hovatarozásának kérdőjeles volta miatt lángolnak fel: testvéreit más problémák kötik le, és nem foglalkoznak azzal, hogy mit jelent számukra az anyaország. Erol barátai viszont egytől-egyig patrióták, ezért az idősebb báty ebben a bandában talál látzólagos otthonra. Ez a haza azonban a fiú német gyökere miatt nem fogadja be teljesen, és Erol két világ és két identitás közöttiségében találja magát. Ez az a híd, amely Törökországot és Németországot összeköti, és amelyet a legidősebb testvér önként lerombol azzal, hogy bevonul katonának.

Erol családjában az apa testesíti meg Törökországot, míg anyja a vendégország képviselője. Utóbbi fia bevonulása ellen van, és emiatt számos konfliktus adódik a közösségben. A családfő a patriarchális társadalom képviselőjeként sem lányának, sem az anyának nem enged beleszólást azok mindennapi életébe. A német asszony ezért tehetetlen, amikor fiát maradásra próbálja bírni, lévén, hogy Erol a török berendezkedés követője: *„Török vagyok, török útlevelemmel, és be kell vonulnom katonának. Ennyi. Ez logikus.”* – hangzik el a szájából a kijelentés anyjával való csatározásakor. Erol töröksége, azaz másik identitásának előtérbe helyezése azonban nem csupán patriotizmus, hanem kényszer is. A német társadalom ugyanis nem kínál számára semmiféle jövőképet: az iskolából elbocsátották, barátnője sincsen és illegális üzletelése miatt számos neheztelőre tett szert. Kreuzberg számára tehát a pusztulás lehetőségét kínálja, ami ellen csak úgy tud menekülni, ha katonának áll. Ez az oka annak, hogy Erol annyira vonzódik az anyaországhoz: törökségét hangsúlyozva közelebb kerülhet a megváltást kínáló szülőföldhöz.

Az utópikus, szebb jövő képe ily módon csupán álca, és elbizonytalanítja a stabil török identitásba vetett hitet. Erol több helyen is hangoztatja, hogy nem maradhat Németországban, mert képtelen egzisztenciát teremteni az európai államban: *„Mégis mit csináljak itt? Mondd csak, mit?! (...) Áruljak kebabot, vagy mit?”* – fogalmazza meg öccsének az egyetlen lehetőségét az idősebb báty.

Bármennyire is visszás azonban Erol Németországgal való kapcsolata,

tény, hogy anyanyelveként a németet beszéli. Így kommunikál a családjával és barátaival is, a török nyelvet a film során pedig csak egyszer használja. A német identitás tehát erősen benne él, erre utal a következőkben öcsöcse, Ahmed is: *„Bevonulás? Ezt nem gondolhatod komolyan! Mit akarsz ott csinálni? Török katonaság, megőrültél? Alig beszélsz törökül!”* – hangzik el a szájából. Egy másik konfliktusuk kapcsán Erol Ahmednek támad, amiért az németül beszél török barátaival. Az idősebb fiú azonban – lévén: ő is e nyelven kommunikál társaival –, ebben a szituációban önmagát szólítja meg: *„akárhányszor megszólalsz, németül beszélsz. Mintha szégyellnéd, hogy az apád török. Török neved van, el ne feledd. És mégis úgy viselkedsz, mintha igazi német lennél!”* – üvölti testvérének Berlin utcáin. A báty török identitását azonban nem csupán testvére, hanem barátai is megkérdőjelezzik: *„Nem is vagy igazi török. Német az anyád, nem? Akkor meg?”* – véli a fiú egyik barátja. Erol török identitása tehát mind a gyökerei, mind német anyanyelve miatt megkérdőjeleződik, ám egyik sem elég erős ahhoz, hogy dominánssá váljon életében. A fiatal fiú – mint híd – így arra kényszerül, hogy ő maga döntson az identitása felől. Erol a török utat választja, így elszakítja azt a fonalat, ami Németországhoz köti, noha nyilvánvaló, hogy egyik kultúrához sem vonzódik igazán, és hontalansága az anyaországban is megmarad. Transzmigráns-hibrid identitása bélyegként kíséri életében: várhatóan Isztambulban is kitzasztott lesz és együtt kell élnie az *„almancilar”*-skatulyával.

Noha Arslan ragaszkodott ahhoz, hogy nem kívánja török társait elnyomottként (subaltern) ábrázolni, a film mégis negatív képet fest a kisebbség kommunikációs lehetőségeiről. A német állami apparátus, a rendőrség ugyanis ok nélkül állítja meg a billiárdozó fiatalokat, és ok nélkül kényszeríti őket engedelmességre. Az elnyomó-elnyomott diskurzusában a török fiatalok nem szólalhatnak meg, és ha meg is próbálják, az apparátus elnyomja őket: *„Pofa be és akkor beszéljétek, ha kérdeznek!”*<sup>34</sup> – hangzik el a rendőrök szájából a figyelmeztetés. A motozás jelenetében hiába érdeklődnek a török ifjak, nem kapnak választ arra a kérdésre, hogy minek köszönhetik a rendszer agresszív fellépését. A rendőrök a személyi igazolványok, és útlevelek átvizsgálása közben feleslegesen bántalmazták a fiúkat: Arslan nyilvánvalóvá teszi, hogy a német elnyomó apparátus nem teszi lehetővé honfitársainak – e rendszerben történő – kommunikációját, és a törökök nem kívánatos csoportnak hatnak az országban. Miután kiderül, hogy Erol és Ahmed közös barátja csatlakozni akar a rendőrséghez, a csoport nem érti a fiú elhatározását: *„mégis hogyan csatlakozhat egy török a német rendőrséghez?! Nem látod, hogy ezek a disznók mit művelnek velünk?! (...) Mondjuk amúgy sem vennének fel egy törököt (...) atyaég, nemsokára majd te kémkedsz utánunk?!”* – fogalmaz Tayfun a motozás után. A fiú azzal védekezik, hogy nem minden német rendőr egyforma, ám képtelen meggyőzni társait, ezért elhagyja a csapatot.

Arslan két fiatal szemszögén keresztül építi fel a német rendőrség és a török katonaság opozícióját. Míg a bevonulás teljesen normális a fiatal török

<sup>34</sup> A német nyelvben használt passzív szerkezet miatt az elnyomás még erőteljesebb hatást kelt. (*„nur wenn ihr gefragt werdet, verstanden?”*)

csapat számára, addig az anyaország elnyomó apparátusához való csatlakozás elképzelhetetlennek hat. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a német társadalom ábrázolása teljességgel hiányzik a filmből, és e strukturális hiányt csupán a két rendőr fellépése próbálja valamiképpen áthidalni. Ők azonban nem csupán negatív imázsként szerepelnek a filmben, hanem elnyomóként is, amely nem ad a törökök számára választási lehetőséget: a fiatalok származásuk miatt életük végéig üldözöttek, alárendelték (subaltern) maradnak. Az elnyomó rendszerhez való csatlakozás lehetetlensége csak tovább mélyíti a német és a török társadalom közötti szakadékot, és Erol – kedvenc színészét, Bruce Lee-t követve – harcolni indul, míg barátja – vélhetően – képtelen lesz csatlakozni a német rendőrséghez, ezért az utcán keresi majd a kenyerét.

### 2.1.1. Arslan Pitbull-analógiája

A patriarchális társadalom nem csupán a női szereplőket nyomja el, hanem az ifjú férfiakat is. Bár az asszonyok a család apparátusában alárendeltként (subaltern) élnek, addig a fiúk ugyanezt teszik egy nagyobb rendszerben, amelyekben ők az elnyomottak. Ez a struktúra Németország, amelyben a kettős identitással bíró fiatalok képtelenek megnyilvánulni. Arslan nem csupán explicit módon jeleníti meg a kifejeződés lehetetlenségét, hanem e kommunikációs és kulturális gátat metaforába, illetve vizuális alakzatokba önti. A *Geschwister*ben elhangzó pitbull-analógia a németek és az ifjú törökök között rejlő konfliktust festik fel, amelyet szó szerint idézek:

- „Láttad Hassan kutyáját?” (Erol)
- „Persze! Nem rossz, mi?” (Tayfun)
- „Nem rossz?! Új néz ki, mint egy disznó!” (Ufuk)
- „Hülyeség! Milyen idős is az eb?” (Tayfun)
- „Pár hónapos, még kölyök.” (Hassan)
- „Tényleg nagyon édes kutyus” (Erol)
- „Édes? Megörültetek? Milyen hülyén néz már ki?” (Ufuk)
- „Mi? Ez egy pitbull, ember! Tudod, mennyibe kerül egy ilyen?” (Hassan)
- „Ha lenne lakásom, én is vennék egyet.” (Erol)
- „Én nem szeretem a kutyákat.” (Ahmed)
- „Mi az, hogy nem szereted?” (Erol)
- „Nem szeretem, és kész.” (Ahmed)
- „Megörültetek, vagy mi van?” (Hassan)
- „Csak azért, mert gagy a kutyád, vagy mi?” (Ufuk)
- „Idefigyelj, a kutya az ember legjobb barátja.” (Hassan)
- „Legjobb barát, hülye vagy? Legutóbb egy ilyen majdnem kiharapta Metin belét.” (Ufuk)
- „Csak nevelni kell őket, hogy bízzanak. Bizalmat kell építeni bennük. Aludtál már valaha pitbullal?” (Hassan)
- „Micsoda, meggárgyultál?” (Ufuk)

- „Pedig akkor tudnád. Bízni fogsz benne, és így ő is bízni fog benned.” (Hassan)
- „És mi van, ha kiakad, és keresztülharapja a torkomat?” (Ufuk)
- „Nem fogja azt tenni, ha bízol benne.” (Hassan)

Hassan és Ufuk vitája rávilágít a németek és a török kisebbség között meghúzódó konfliktusra, melyet Arslan sosem mond ki explicit módon a filmben, hanem a rendőrség apparátusának ábrázolása után egy kutya metaforáján keresztül írja körbe a szituációt. Hassan rendelkezik a filmben a legstabilabb török identitással: egy későbbi jelenetben ő az, aki német gyökerei miatt kritizálni kezdi Erolt, és ő az, aki általában török nyelvre vált át. Hassan a német társadalomban a török identitás képviselői karaktereként kommunikál, azaz úgy, mint az elnyomottak (subaltern) vezetője: arra biztatja Ufuk-ot, hogy engedje közel az ebet (mint a török ember megfelelőjét), és építsen ki vele bizalmas kapcsolatot, így az nem fogja bántani őt. A kulcsszóként emlegetett bizalom az, amely hiányzik a németek és a törökök kapcsolatából, és amelyben a rendőrnek készülő Ufuk nem hisz. Az ő német-török identitása nem engedheti meg, hogy egy ideológiai apparátus szolgálatába állva a török oldal felé billenjen el.

Erol – már tárgyalt – identitása csak látszólag stabil. A dialógusba ezért ő kevésbé szól bele: *„nagyon helyes kutyas”; „ha lenne lakásom, én is vennék egyet”* – hangzanak el e semleges mondatok a szájából. A legidősebb fiútestvér nem kíván azonosulni a problémával, ezért ezt a felelősséget Ufukra hárítja. Öccse, Ahmed csupán egyetlen kijelentést tesz (*„Nem szeretem a kutyákat”*), és kívül is reked a beszélgetésen. A fiatal testvér török identitása a leggyengébb a filmben: ő az egyetlen diaszpóra, amely nem szólal meg törökül a másfél óra alatt.

Ahmed nyíltan vállalja, hogy távol áll tőle a török identitás (*„Jobban beszélek németül, mint törökül.”*), és ellenzi bátyja katonasági terveit. A fiatal fiút jobban érdekli a tanulás és a bulizás, mintsem hogy hovatartozását próbálja meg megfejtetni. Német barátnője van, tévénézés helyett olvas, egyáltalán nem vesz részt Erol barátainak agresszív csatározásaiban, és az elnyomó apparátusnak sem szegül ellen. Ahmed a pórázon tartott kutya, aki valóban nem törődik azzal, hogy ki, vagy mi irányítja az életét. Németül beszél, németül olvas, és az identitása is német. Törökország számára semmit sem jelent a saját nevén kívül.

Míg Erol a török társadalom agresszív oldalát testesíti meg, Ahmed pedig a semlegességet képviseli, addig a harmadik testvér, Leyla reprezentálja a török és német identitás békés együttélését. A fiatal lány világában figyelhető meg leginkább a német és a török identitás együttélése. Leyla többszörösen elnyomott szubjektum (subaltern): egyrészt meg kell felelnie a török diaszpóra elvárásainak, másrészt családján belül is az alárendelt szerepét kell magára öltenie. A kamasz ingázik a német és török berendezkedés között: míg utóbbi számára a patriarchális társadalmat jelenti, addig Németország a szabadság és az álmok beteljesülését ígéri:

*„Bérelünk majd együtt egy lakást, és akkor nem lesznek többé problémák. Végre meglesz a saját békénk. Lenne saját telefonunk, és úgy mennénk-jönnénk, ahogyan csak szeretnénk. Senki sem írhatná elő, hogy mit tegyünk.”* – közli vágyait barátnőjével. Leyla ugyanis az apai szigor által elnyomott szubjektumként várja, hogy betöltse tizennyolcadik életévét, és elhagyhassa otthonát.

Bár Arslan valóban szakított a törökök sztereotip ábrázolásmódjával, a patriarchális berendezkedés mégis meghatározza Leyla életét, aki ez elől barátnőjéhez, Sevim-hez menekül. Sevim életéből hiányzik az apa-figura, ezért a lány teljes szabadságot élvez: cigarettát vehet, későig is kimaradhat, és bármikor fogadhatja Leyla-t. A családfői szigorban élő lány ezzel szemben csak úgy lel bizonyos fokú szabadságra, ha Sevim-nél alszik: így mehet el szórakozni és csak ezen az úton ismerkedhet fiúkkal.

Cen, Leyla udvarlója azonban tovább bonyolítja a szálakat, amikor – előidézvén szerelmének családi összezörrenését – Hamburgba invitálja a lányt, A fiatal, török fiú az apa-figura oppozíciójaként szerepel a vásznon: Cen nem csak külső attribútumaiban ellentéte a családfőnek (ti. sokkal alacsonyabb, mint Leyla), hanem belső tulajdonságaiban is. A lánnyal való szópárbajokban rendszerint lemarad, és határozatlansága sem személyiségének erősségét jelzi. Leyla tehát úgy próbál meg kitörni a patriarchális világból, hogy az apa-karakter teljes ellentétét választja.

A lány apjától kár engedélyt a hamburgi utazásra, azonban az elutasítja gyermekét: *„Szóba sem jöhet. Még gyerek vagy. Nem mehetsz el mindenféle alakkal.”* – válaszolja, annak ellenére, hogy jól ismeri Cen-t. Leyla ekkor fellázad, amelyre apja fizikai erőszakkal reagál: megüti lányát. E jelenetben látszik igazán, hogy a domináns fél képtelen arra, hogy kommunikáció útján győzze meg az alárendeltet: akárcsak a német rendőrség, ő is az agresszív utat választja, és újabb pofont ad Leyla-nak, amikor az visszaszól. Az anya figurája ekkor lép be a konfliktusba, és a dulakodó felek közé állva lányát kezdi el védeni. Léven azonban, hogy a patriarchális, török társadalomban ő sem hallathatja hangját, a vita nem oldódik meg: a kamasz a szobájába zárkózik, az anya elrohan, az apa pedig kijelenti, hogy nemsokára úgyis elhagyja az országot.

Az Arslan által felrajzolt elnyomás valóban különbözik az eddigi német-török filmek diskurzusától. Leyla számára ugyanis van kiút: mihelyst nagykorúvá válik, szabadon elhagyhatja a családi fészket és saját egzisztenciát teremthet, a nyugati típusú társadalmak nőtagjaihoz hasonlóan. Van tehát kiugrási lehetőség, és az apai szigor csak a tizennyolcadik életévéig tart. Utána azonban szembe kell néznie egy másik elnyomó gépezettel: a német társadalommal. Leyla számára a török identitás kényszer, amelyet akarátán kívül kell cipelnie, és amely az elnyomást szimbolizálja számára. A lány gyerekkora a török apa terrorjában telik, azonban felnőttkorát – a számára a szabadságot jelentő – német berendezkedés keretein belül kívánja leélni. Kérdés, hogy Leyla hogyan képes majd szembenézni a német elnyomó gépezettel, azaz képes-e integrálódni, avagy engedik-e neki, hogy beilleszkedjen, és sikerüljön neki az, ami Erolnak nem?



A három testvér három különböző identitást képvisel: Ahmed németnek vallja magát, míg Erol a török identitását próbálja hangsúlyozni. Mint láttuk, az idősebb báty számára ez az egyetlen kiugrási lehetőség: törökké kell válnia ahhoz, hogy érvényesülni tudjon, azaz vissza kell épülnie az anyaország patriarchális társadalmába. Leyla viszont pontosan abból a rendszerből menekül, amelybe Erol útja vezet: hibrid identitása számára egy készen kapott állapotot takar, amelyből nagykorúvá válása után törhet csak ki. Az identitás tehát valóban egy átmeneti, konstruált állapot, és célszerűbb identifikációról (Hall) beszélni: egyik testvér sem mondhatja el magáról, hogy teljesen biztos hovatartozását illetően, csupán a körülményekhez próbálnak alkalmazkodni. Így válik Erol törökké, Ahmed németté, Leyla pedig hamarosan dönthet e két alternatíva között: tizennyolcadik életévét betöltve ugyanis választhat, hogy a német, vagy a török útlevelet adja-e vissza Németországnak.

## 2.2. A *Geschwister* textualitása és a reprezentáció aktusa

A hibrid-transzmigráns identitást nem csupán a filmben elhangzó dialógusok ábrázolják: a *Geschwister* vizuális világa tanúskodik a testvérek, barátok és családtagok ellentétéről. Arslan képi nyelvezete felfesti azokat az oppozíciókat, amelyek a változó identitást fejezik ki. A három testvér között aligha lehetne hasonlóságot találni: Erol sötét bőrű, bőrkabátos, borostás fiú, akin első ránézésre látszik, hogy a török diaszpórát gazdagítja. Ezzel szemben Ahmed világos bőre, barna haja és teljesen szokványos öltözködése a fiú német hovatartozását fejezi ki.

A török diaszpórát Arslan egy láthatatlan megfigyelő szemszögéből mutatja be, amely rendszerint a fiatalok mögött halad: a számos séta-jelenetben a fiúk anschnitt-jéből tárul elénk a kreuzbergi gettó, amely így az állandó követés és megfigyelés érzetét kelti fel a nézőben. A berlini lakótelep lepusztult képe így a szereplők szemszögéből válik láthatóvá, amely – a nyílt terek ellenére – a bezártság érzését sugallja. Hiába találunk számos példát az átmeneti terekre („*transitional places*”): a sztráda, a kocsikázás, de még a repülés sem vezetnek semerre sem.

Arslan accentus-filmjében emellett a szürke és barna színek dominálnak, amelyek tovább növelik az elhagyatottság-érzést, és egy disztópikus képet festenek a lakónegyedről. A telefirkált falak, a szétmálló járdák egy olyan gettó képét rajzolják ki, amelynek teréből lehetetlen a kiemelkedés. Ezt támasztja alá Sevim és Leyla gyorséttermi jelenete is: a német világot Arslan gazdag színekkel ábrázolja, az utcák telve vannak emberekkel, a lányok zenét hallgatnak és szabadon lófrálnak a város másik oldalán. Hamburgerezésük közben azonban valaki megszólja őket, amelyre ők maguk között, törökül reagálnak. A következő jelenetben már ismét Kreuzberg-ben vannak, a színek pedig fakóvá, és szürkévé váltanak vissza. Arslan egy szebb jövő képében ábrázolja a német oldalt, amelyet azonban a lányoknak el kell hagyniuk és vissza kell térniük klausztrófobikus világukba. Annak ellenére, hogy a szereplők nyílt terekben vándorolnak, a bezártság és a pánik narratívája uralkodik a filmben.

Már nem egy lelakatolt térben vagyunk, mint a hetvenes évek török alkotásaiban, hanem egy sokkal nagyobb területen, amely ugyanúgy képes bezárni a szereplőket e közegbe, mintha egy ajtót bereteszelnénk. Kreuzberg-ben sorra követik egymást a kebabosok, az újságosnál török folyóiratokat látunk csak, és a metróon is törökül beszélnek. Ebben a mini-államban azonban dúl az agresszió, kosz van, szegénység és munkanélküliség: Arslan végül nem kínál kiutat ebből a térből, és bár Erol visszatelepül Törökországba, a többi szereplő élete ugyanúgy folytatódik a transmigráns térben.

## Konklúzió

Bár a globalizáció és a huszonegyedik század multikulturális világa arra törekszik, hogy elmosdák a fizikai határokat, a nemzetek és kultúrák közötti összhang nem egységes. A német-török konfliktus a hatvanas évek óta él, és napról napra erősebb ellenérzéseket vált ki az európaiakban. Az eltérő vallás, kultúra és társadalmi berendezkedés mind arra utalnak, hogy a törökök számára képtelenség integrálódni a német hétköznapiakba. Számos politikus kérdőjelezi meg ezért Törökország európai uniós csatlakozási szándékát, és válik e gesztus ellenzőjévé.

A másik oldalon azonban az alárendelt törökök véleménye áll, akik szegregáltan élik mindennapjaikat, és hídként próbálnak meg közvetíteni a két eltérő kultúra között. Ezek a fiatalok már nem migránsok, hanem olyan transznacionális szubjektumok, akik német földön születtek, és nevelkedtek, ezért a török kultúra számukra idegennek hat. Ezt bizonyította akcentus-filmjében Thomas Arslan is, aki három testvér mindennapjaiban tükrözte a diaszpóra helyzetének lehetetlenségét. Erol, Ahmed és Leyla németül beszélnek, és a török identitásuk eltűnőben van. Mint láttuk, az identitás helyett valóban helyesebb identifikációról beszélni, hiszen a fiatalok azzal a kultúrával azonosulnak, amely számukra a megélhetést segíti. Erol Törökország mellett dönt, míg másik két testvére Németországban marad. A hibrid-transzmigráns identitás tehát csak átmenet, és a török-német fiatalok nagykorúvá válásukkor eldönthetik, hogy mely kultúrához vonzódnak jobban.

A Berlin-trilógia következő darabjai, a *Dealer* és a *Der schöne Tag* folytatják a török diaszpóra helyzetének ábrázolását és újabb kérdéseket vetnek fel a transmigráns identitással kapcsolatban. A *Dealer* úgy hat, mintha a Törökországból visszatért Erol jövőbeli éveit mutatná be, a *Der schöne Tag* pedig akár a *Geschwister* Leyla-járól is szólhatna. Arslan trilógiája tehát folytatásos (család)regényként is felfogható, amelynek végkicsengése igencsak pesszimista és egyáltalán nem kínál kiutat a transmigráns fiatalok számára. Bár a német-török rendező eredeti célkitűzése, – hogy leszámoljon a török sztereotípiákkal – sikeresnek bizonyult, Thomas Arslan akaratlanul is kinyitott egy újabb skatulyát: a második generáció filmjeiben ugyanis a törökök már nem alárendeltek, hanem azok a bűnözők, akik a német apparátus ellen harcolnak.





## Bibliográfia

BADE, Klaus J (2000).: *Integration und Segregation. Migrationsreport 2000: Fakten, Analysen, Perspektiven*, Eds. Klaus J. Bade und Rainer Münz. Bundeszentrale for politische Bildung. Frankfurt, 2000.

BASCH L., BLANC C., SCHILLER N. (1995): *From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration*, in. *Anthropological Quarterly*, Vol. 68, No. 1. Jan.

BURNS, Rob (2006): *Turkish- German Cinema: from cultural resistance to transnational cinema?* pp. 127-151. in. *German Cinema Since Unification*, ed. David Clark, University of Birmingham Press

BURNS, Rob (2007): *The Politics of Cultural Representation: Turkish-German Encounters* in. *German Politics*, 16:3, 358-378

BERGHAHN, Daniela (2011): „Seeing everything with different eyes”: *The diasporic optic in Fatih Akin’s Head-On(2004)*, in. *New Directions in German Cinema*, eds. Paul Cooke and Chris Homewood, London and New York: I.B. Tauris, 2011, pp. 235-251.

BERGHAHN, Daniela— STERNBERG, Claudia (2010): *Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*, in *European Cinema in Motion*. London: Palgrave-Macmillan, 2010

DELEUZE, Gilles (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Bookcraft, Somerset

DONMEZ-GOLIN, Gonul: *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, London 2008

ELSAESSER, Thomas (1996): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press

*Forschungsthema Kriminalität*. Festschrift für Heinz Barth, Baden-Baden, Nomos

GÖKTÜRK, Deniz (2002): “Beyond Paternalism”: *Turkish German Traffic in Cinema*, in. *The German Cinema Book* ed. T. Bergfelder, E. Carter és Deniz Göktürk, p. 255 (London, BFI)

GÖKTÜRK, Deniz (2000): *Turkish Woman on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema*. in. *Spaces in European Cinema*. Ed. M. Konstantarakos. Europea Studies Series, Portland, Intellect Books, pp. 64-77.

- GÖKTÜRK, Deniz (2001): *Turkish Delight- German frigh*, in. *Mapping the Margins: Identity Politics and the Media*. Ed. Karen Ross, Deniz Derman, Hampton Press
- GÖKTÜRK, Deniz (2010): *Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama in European Cinema in Motion*. London: Palgrave-Macmillan, 2010
- HAKE, Sabine (2002): *German National Cinema*, New York, Routledge
- HALL, Stuart (1996): *Critical Dialogues in Cultural Studies*, New York, Routledge
- Kinder und Jugendliche als Täter und Opfer*, Hannover, Eigenverlag der DVJJ
- LEGGEWIE, Klaus (2000): *Integration und Segregation. Migrationsreport 2000: Fakten, Analysen, Perspektiven*, Eds. Klaus J. Bade und Rainer Münz. Bundeszentrale für politische Bildung. Frankfurt, 2000.
- NAFICY, Hamid (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- PFEIFFER C. et al., *Ausgrenzung, Gewalt und Kriminalität im Leben junger Menschen* –
- PFEIFFER C. et al., *Steigt die Jugendkriminalität wirklich?* In Pfeiffer C., Greve W. (Eds),
- PFEIFFER C., WETZELS P., *Junge Türken als Täter und Opfer von Gewalt*, DVJJ-Journal,
- REIMANN, Andrea (2006): *Growing up in postwall Germany: Situating Turkish-German cinema as new realism*, UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO.
- SPIVAK, Gayatri (1988): *Can the Subaltern Speak?* (forrás: [http://www.maldura.unipd.it/dllags/docentianglo/materiali\\_oboe\\_lm/2581\\_001.pdf](http://www.maldura.unipd.it/dllags/docentianglo/materiali_oboe_lm/2581_001.pdf)) utolsó frissítés: 2012.11.01.
- SPIVAK, Gayatri (2006): *A felismerhetetlen ellenállás: Gayatri Chakravorty Spivak és Suzana Milevska beszélgetése*, (forrás: [http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak\\_fenyvesi.htm](http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre71/spivak_fenyvesi.htm)) ford. Fenyvesi, Kristóf, 2008 utolsó frissítés: 2012.11.01.,
- STAM, Robert-Spence, Louis: *Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció*, in. *Metropolis* 2005/2. pp. 12-26.

## Rudolf Dániel

### *Két világ között?*

Törökország ügye évtizedek óta megosztja a nyugat-európai közvéleményt. Az ország két kultúra, két kontinens között félúton helyezkedik el: a balkán és a nyugat-európai civilizáció, az iszlám és a keresztény Európa két olyan pólust jelentenek, melyekhez a múlt és a jelen, a jelen és a jövő ellentétpárjai ugyanúgy kötik a nemzetet és lakóit, mint a „hová tartozzunk inkább” kérdésköre, melyre korántsem egyértelmű a válasz.

Ezek a kérdések ma különösképpen előtérbe kerülnek napjainkban, mikor Törökország az Európai Unióba való csatlakozás küszöbén áll, és mikor nemzetközi viták kereszttüzébe kerül ennek folytán. Miközben a török bevándorlók számtalan nyugati nemzet munkaerőpiacán vannak jelen egyre nagyobb számba és súllyal – elsősorban Németországra –, az otthoni viszonyok tisztázatlansága és kettőssége ugyanúgy érinti Európát, mint magát a török nemzetet.

Nem véletlen tehát, hogy a közelmúlt több prominens, nemzetközi piacokra eljutó és fesztiválsikereket arató török alkotása is ezzel a problémakörrel foglalkozik mélyrehatóbban. Jelen rövid recenziómban két ilyen filmet, Abdullah Oguz *Gyönyör (Mutluluk)* című 2008-as midcult alkotását, illetve Miraz Bezar 2009-es szikárabb, realistább tónusú *Gyermekeim (Min Dit: The Children of Diyanbakir)* című művét vizsgálánk át ilyen szempontból.

Mindkét műre egyaránt jellemző a társadalomban jelenlévő előítéletek, az ezekből születő erőszakosság, és a gyakran végletességig fokozódó nyílt agresszió, melyek – és ezt mindkét alkotó érezteti – az elmaradottság olyan tünetei, melyektől meg kell szabadulni ahhoz, hogy ténylegesen a nyugat-európai vérkeringésbe kerülhessen a török nemzet.

A *Gyönyör* két arcát mutatja be hazájának, éles – földrajzi és kulturális – határvonallal elválasztva az elmaradott, középkori hagyományokban élő falut és a nagyvárosi, nyugat-európához adaptálódott „civilizált” világot. A rendező számos eszközzel épít arra, hogy ezt a két színteret elválassza egymástól, többek közt a helyszínek szín- és képi világa, az események tempója, a nyitó-jelenet lassúsága, majd a későbbi képek gyorsabb irama szolgálják eme célt. Abdullah Oguz filmje a klasszikus „menekülő szerelmesek” cselekményvázra épít, annyi változással, hogy itt a főhősök nem a szerelem kibontakozása után menekülnek el a románcot nem jó szemmel néző erők elől. Cemal azért indul el a „tisztátalanság” bűnével vádolt Meryammal a nagyvárosba, hogy apja parancsára végezzen vele. A fiatal férfi azonban – természetesen – nem képes megölni a lányt, akibe fokozatosan beleszeret.

Azonban ez a vonzalom – a kulturális tabu miatt – egészen a történet végéig nem bontakozhat ki, látens, visszatartott (és helyenként Cemal részéről

a féltékenység szülte agresszió révén felszínre törő) formájában jelenik meg mindkettejük részéről. A cselekmény során fokozatosan látjuk, amint feléled benne a nő iránti vonzalom (mely végül a féltékenység megalapozatlan és majdnem végzetes kitörésében ölt testet).

Oguz műve érzelmes és gyakran hatásvadász eszközökkel operáló melodráma, mely miközben fontos kérdéseket boncolgat, afféle „midcult” cukrozott pirulába (a szerelem és halál kalandos történetébe) ágyazza azokat. A klasszikus melodramai szerkezet és konvenciók annyival módosulnak, hogy – mint fentebb említettük – a fiatal pár nem már meglévő szerelmébe avatkozik bele egy fensőbb hatalom (mely ezúttal a hagyományok ridegsége és az őket képviselő ördögi apafigura), hanem maga a románc nem képes kibontakozni ezek miatt. (Csak már miután ezeket legyőzték, vagyis a happy end végkifejletében.)

Habár a *Gyönyör* nyilvánvalóan elítéli és maradinak, középkorinak ábrázolja a falu hagyományait, mégsem nyilvánít ki éles értékpreferenciát a nagyvárosi (és nyugat-európai) életforma javára. Egyrészt a falu közössége – habár mindannyian igen babonások és értékeikben konzervatívak – nem támogatja Meryam kivégzését. Mint kiderül, a lány halálát a falu vezetője (Cemal apja) kívánja azért, hogy a saját bűne, a nemi erőszak ne kerülhessen napvilágra.

Másrészről pedig Irfan, az életunt egyetemi tanár karaktere Cemal és Meryam ellensúlyozására szolgál a cselekményben. Ő a civilizáció gyermeke, aki nyugaton, többek közt Amerikában élt és tanult, és akinek éppen ebből a civilizációból, a saját nyárspolgári létéből lett elege. Foglalkozása nem is lehetne más, mint egyetemi professzor: a tudást képvisel, azt az akadémikus, klasszikus úton elsajátított tudást, melyet az európai kultúra emelt piedesztálra és becsül meg, mint civilizációja alapkövét.

Ennek a civilizációnak az értékrendje szerint Irfan minden jónak a birtokosa: anyagi jólét, család, megbecsült hivatás. Miért menekül akkor mégis? Irfan éppen ezelől a biztos egzisztencia elől, annak unalmas, begyöpösödött polgári létéből próbál valamiképpen kiutat találni. Mint a modernizmus filmjeinek igen gyakori visszatérő eleme (a *Bolond Pierrot*-tól a *Charles élve vagy halvaig*), a figura a létunt értelmiségi

Miért hozza össze pont ezt a karaktert a rendező a középkori hagyományok és elmaradottság világából érkező, a nagyvárosi létre rácsodálkozó falusi szerelmespárral? A válasz nagyon egyszerű: Irfan és a pár egymás elmentéit jelentik a cselekményben, annak a már említett, éles határvonallal elválasztott két „térfélnek” a megtestesítői ők, melyek a filmben (és a modern török kultúrában) jelen vannak egymás mellett, egymással igencsak ellentétes felfogást (életmódbeli- és értékfelfogást) képviselve.

A történet vége happy end: Meryam apja dühében végez az erőszaktevő nagybáccsival, a két fiatal egymás iránti szerelme pedig végre beteljesedhet. A haladás és a civilizált, humanista emberi viselkedés győzedelmeskedett az erőszakos, maradi álhagyomány felett, a két szerelmes pedig végre beteljesítheti egymás iránti vonzalmát. Az utolsó képkockákon elbúcsúznak Irfantól, aki elhajózik a verőfényes horizont messzeségébe.





Pillanatképek Abdullah Oguz: *Gyönyör (Mutluluk)* című 2008-as alkotásából.



Pillanatképek Miraz Bezar: *Gyermekeim* (*Min Dit: The Children of Diyanbakir*) című 2009-es filmjéből.

Ez a happy end akár Törökország boldog végzetét is jelenthetné? A falu továbbra is ugyanolyan elmaradott, de végül ott is győzedelmeskedik az igazság. Habár a bosszú és a faluvezető erőszakos halála (még ha jogos is) annak a jele, hogy a hagyományok táplálta agresszió nem szűnt meg, hanem ugyanolyan virulens, mint előtte volt (nyilván Cemal apja felindulásból cselekszik, de a civilizált megoldás akkor is a törvényes eljárás lenne).

Tehát a helyes út „Európa felé” vezet? Csak így modernizálható Törökország, mely kérdésre a választ egy klasszikus hollywoodi happy enddel jelezné? Talán. De a happy end árnyékában ott van a fentebb említett erőszakos út maradványa is, mely ha fennmarad, képes az „európaiság” „árnyékában megbújni”, vagy felszínre tör és vesztesre ítéli az előbbit?

A kurd származású Miraz Bezar filmje, a (Faith Akin producer közreműködésével készült) *Gyermekeim* hasonlóképp aktuális és Törökország számára igencsak kényes, sokszor tabuként kezelt témát érint. Itt azonban nem kulturális, hanem történelmi, politikai ellentmondásról van szó.

A '80-as évek első fele óta húzódó kurd-török konfliktusban az ország északi részén (Kurdisztánban) élő, 11-15 milliós számú kurdok önálló állam iránti törekvései és a török nemzet közti állandó összecsapások óriási méretű brutalitást és elnyomást szültek török félről (nem véletlen, hogy a filmben többször előkerülnek az örmények mint párhuzam a kurd népességgel való bánásmóddal).

Nem véletlen, hogy a török diplomácia nem szívesen beszél minderről, mikor a nyugat-európához való tartozásukat (és remélt hivatalos csatlakozásukat) firtató fórumokon. Egy EU-érett országban vajon megengedett egy kisebbséggel való ilyenfajta bánásmód, a konfliktusok brutális katonai kezelése vagy mindez olyan barbarizmus, melyet civilizált, önmagát Európához tartozónak vélő nemzet nem engedhet meg magának?

Bezar régi stratégiához, a gyermeki nézőpont alkalmazásához nyúl, hogy így a napi politikától és a mindenki által ismert tényektől elrugaskodva, egy szokatlan, mégis ezért újszerű és figyelemfelkeltő nézőpontból láttassa a véres konfliktust. A film során soha egyetlen konkrétumot nem tudunk meg a török-kurd konfliktusról, azt azonban megdöbbenve vesszük tudomásul, ahogy két, alig tízesztendős gyermek kerül a semmi küszöbére és a létért való harc közepébe mások, az általuk fel nem foghatatlan célok miatt acsarkodó felnőttek esztelensége következtében.

Gülistan és Firat szüleit egy radikális félkatonai szervezet tagjai gyilkolják meg, útban hazafelé egy hagyományos kurd esküvőről. Nagynénjük kérésére (akit nem sokkal később elfognak, és kínvallatás alá vetnek) ugyanis újságíró apjuk egy kurd ellenállónak adott otthont egy éjszaka erejéig. A magára maradt gyermekek (és tragikus halált haló csecsemő kishúguk, Dilal) hamarosan az utcára kerülnek és egy helyi, falujuk felperzselése után a városba költöző kurd gyerekbandával róják a piacot használt árukkal kereskedve, aprópénz reményében.

A *Gyermekeim* volt az első kurd nyelvű film, melyet széles körben forgalmaztak Törökországban, mindemellett a nemzetközi moziforgalmazás vérkeringé-

sébe is bekerült, és számtalan (jogos) elismerést szerzett magának. Ez akár azt is jelentheti, hogy a török nemzet elismeri azt a hibát, melyet elkövetett és igyekszik okulni belőle, meghallgatva a másik fél álláspontját a vitás kérdésben. Nyilván, ez még nem oldja meg az évszázados problémát, de máris felveti a párbeszéd egy olyan lehetőségét, melyre korábban nem volt példa.

A film egyébként egyfajta „kortárs neorealista” történetként is felfogható, melyben érzékletesen és a szentimentalizmus területére csak ritkán áthajolva jelenik meg az észak-török kisváros koldusainak, a társadalom legalsó fokán elhelyezkedő kurd menekülteknek a sorsa, akik a zugárusítás mellett olykor a bűnözéshez vagy a prostitúcióhoz kénytelen fordulni a megélhetés miatt.

Bezar filmjének vége egyáltalán nem optimista. Habár a gyerekek a közvélemény előtt sikeresen leleplezik szüleik gyilkosát, a történet mégis azzal ér véget, hogy a két gyermek főhős a korábban megbeszélte, Isztambulba vivő kisbuszba szállnak be, melyet a helyi alvilág egyik képviselője szervezett annak céljából, hogy a gyerekek a fővárosban tudjanak javakat lopni a számára. Mialatt a főhősök elhagyják a kisvárost, az utcák képét látjuk, rajta a fegyvert viselő gyermekek és kamaszok, nők és férfiak tömegeit, akik számára úgy tűnik, nincs más megoldás a konfliktusok rendezésére, mint az erőszak.

Gülistan és Firat két ártatlan lény, akik bele vannak vetve egy bűnös világba. Éppen ezért (is) releváns, hogy a rendező az ő szemszögükön keresztül követi végig az eseményeket. Számukra ez a világ élhetetlenül kies és kegyetlen. Az ő ártatlanságukat még nem rontotta meg semmi, az édesanyjuk által mondott esti mesében a gonosz farkast legyőzik a jótét falubeliek. Egyfajta védőburokban élnek, a szülők által elvágva a külvilág borzalmaitól.

Ez a burok a szülők halálával szakad szét, és ekkor kell szembesülniük azzal, hogy a világ valójában szörnyűséges és kegyetlen. Nem csupán szüleik értelmetlen és erőszakos halálával kell szembesülniük, hanem azzal is, hogy a külvilág látszólag semmi segítséget nem nyújt nekik, teljességgel érdektelen az ő szenvedésükkel és baljós sorsukkal kapcsolatban.

A *Gyermekeim* legfőbb erénye, hogy a rendező gyakran kompromisszumok nélkül, idegőrlően brutálisan és húsba vágóan kegyetlenül mutatja meg mindazokat a borzalmakat, melyek az utcán várnak az oda kivetett gyermekekre. A *Gyönyörrel* ellentétben, mely elsősorban romantikus cselekményével és izgalmas fordulatokkal operál (mindez szép, képeslapra illő tájképeken játszódva), Bezar műve sokkal szikárabb, realistább alkotás. Nem érzünk megkönnyebbülést, hiszen a világban az igazságtalanság uralkodik és még akkor is, mikor egy csöppnyi igazság a felszínre tör (az utcagyerekek cselének köszönhetően ország-világ előtt lelepleződik a szülők gyilkosa), tudjuk, hogy ez csupán a

A rendező az utolsó jelenettel is valami ilyesmit akar sugallni a nézőknek: az értelmetlen halál, az igazságtalanság és a kiszolgáltatottság (mely a gyermekeket sújtja leginkább) nem áll le, folyamatosan jelen van és szépen lassan eluralkodik a világban. Egyébként a filmnek ez az a része, amit talán a leginkább hatásvadásznak nevezhetnénk. A montázs, melyben az elsuhanó autó mellett szó szerint minden sarkon fegyvert viselő gyerekek és mentő

autók cikáznak el (mindez valamiféle török nyelvű rapzenével kísérvé) talán már túlzásnak, túllontúl szájbarágósnak hat (nekem egyébként az *Isten városa* jutott eszembe ennek kapcsán).

Összességében mind Oguz mind Bezar filmje a szélesebb közönség számára készült, fajsúlyos kérdéseket érintő művek, melyek jól mutatják az a társadalmi lelkiismeretet, egyben azt a kettősséget, mellyel az Európai Unió csatlakozás küszöbén álló Törökország mintegy önmaga lelki szemei előtt szembesülni kényszerül.

Ez az önvizsgálat (mely mindemellett a világ szemei elé való kitárulkozást is jelent) olyan gesztus, mely talán mégis az EU-érettséget jelzi, hiszen a saját hibáinkkal és kellemetlen, árnyékos oldalainkkal való szembesülés, annak beismerése és közvélemény elé tárása már egy igen civilizált gesztust jelent.

## Murai Gábor

### *Tojás, tej, méz - Semih Kaplanoglu trilógiájáról*

*Az Anya tűnik fel a semmiből, nehéz léptekkel, súlyos terheket viselve. Elmegy előttünk, keresztülnéz rajtunk, és ahogy érkezett, oly észrevétlenül tűnik el a tejfehér ködben.*

Kaplanoglu szereplői a Természet emberi tényezői, társadalmakba gyökeret verő kultúrák letéteményesei, ugyanakkor a természetbe visszazuhanó, helyüket ott sem találó, esetlen alakok.

Ez a zuhanás átjárja a filmeket: a képet rögzítő műszeren keresztül zuhant ember felfüggeszti és magába olvasztja a médium jelenlétét. Itt az önmagát megfigyelő Természet láthatósága a tét.

Jelesül a Kamera a Természet, vagy mondhatjuk Kozmosz önmagát megfigyelő tényezője, mely éppen képeket produkál, az ember, a költő segítségével. A Kozmosz önmagát megfigyelő műveletei kötik össze talán legerősebben és legszorosabban Kaplanoglu három filmjét.



Tej, tojás, méz: ragyogó formái és alapanyagai a természetnek. Fénylő kincsek egy sötét múzeumban, ahol a teremtett lélek saját formái után kutat. Az ember néha tojás, vagy tej és méz alakban tér vissza ősei földjéről, amivel eggyé válik, vagy amitől elszakad.

A költő törékeny teste ráhajlik, ráfeszül a földre: hallgatja hangjait, lesi formáit, majd majd tojás, tej vagy méz alakban új életet kezd.

Ez a három egyszerű szépség a természet képpé válásának misztériuma, csillogó határkövek az egy egészből kiszakadva.

Tojás. Bár forgatási időrendben az első, az élet növekedése szerint lehetne a harmadik is. Az első Yusuf a háromból. A legidősebb, az alkotói jelenlét költője, a filmre vitel jelenideje, az emlékező időfolyam ősfelfakadási pontja.

A visszafelé lépkedő számvetés elindítója.

A folyamat elindító, nyitó hosszú beállításban az anya alakja bontakozik ki a ködből. Az az „ismeretlen anya”, akit a költő később megénekel, egy sokat megélt, törődött török asszony, akit a föld küldött és ez a föld hív vissza, semmiből a semmibe. Az asszony közel ér a képrögzítés forrásához és keresztülnéz rajta, mintegy láthatatlanná téve a médiumot.

Kisétál az út által definiált térből, lassan, az utat követve. A film által kihasított térben tehát megjelenik a mozgó ember, aki mozgásával felírja az idő mértékegységét. Ez lesz a megalkotott kép, amit a költő felmutat: jelen vagyok megjelenítve.

Következő jelenet Yusuf antikváriuma napjainkban: minden együtt a begyűjtött képek piacán. Könyvek, festmények, zenék, mind illusztrációk az önmagát kereső, válságba jutott költő körül.

Kultúrák ősi lenyomatai szólalnak meg a saját hangjukon, mert a trilógiában nincs filmzene, nincs semmi olyan külső tényező, ami kívülről befolyásolná a nézőt. A megtörténő dolgok, események saját hangjukat hallatják, a láthatóságukhoz kötődő formák szólalnak meg saját hangjukon.



A tojás vonalai befelé ívelnek: törékeny, vékony héj határolja a külsőt. A tojás, ez a védtelen egész, összetörik egy pillanat alatt: a belső kifakad, kiáramlik, a külső elvegyül. Összekeverednek a dolgok, tisztázásra várnak. Yusuf anyja halálhírére szülővárosába utazik.

A szülőhely a keltetés emléke, a tojás burkait belülről feszítő emésztő mételey: a belső tükrök néha kihasítanak egy-egy városszeletet, a természet zölden és durván tenyészik vagy szelídül. Ezek az emberek, immár városlakók, elfogadják az utakat, felveszik az utak alakjait és mindig úton vannak. Dolgoznak.

A költő, Yusuf, találkozik azokkal az emberekkel, akik rendszeres kapcsolatban álltak édesanyjával, helyettesítették őt, aki nem volt mellette, a tékozló fiút.

A szülői házban egy lányt talál, aki most anyja megszokott feladatait végzi. Ayla végig a férfi édesanyja mellett állt, most az édesanya helyett áll. Most ő beszélget az ősoket rejtegető növényekkel, aki megőrizték a múlt titkát.

Ayla fiatal, szép és küldetése van: a halott utolsó kívánsága értelmében Yusufnak véráldozatot kell hoznia, aminek megfejtésre váró értelme és jelentése Ayla kezében van.



A kos feláldozását Yusufnak úgy kell felfognia, mint egy régi tartozást, amit mulasztásaiért édesanyjának kell lerónia. A vér felmutatásához erős, markáns metaforák sora vezet, mely metaforák a trilógia mindhárom alkotását átszövik.

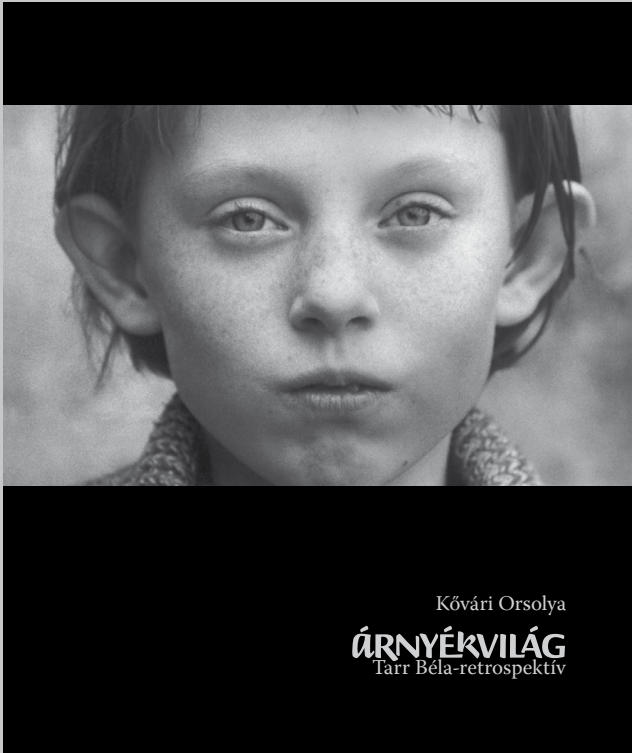
Az ügyvéd udvarán kötélfonó dolgozik. Hosszú kötélsodrony szalad ki a kezéből és járja be a teret, növekszik, gyarapodik, míg keresztül-kasul nem huzalozza a felfoghatót. Egybetartja a láthatót.

A kötélfonás mindhárom film fontos eleme, sőt ez a motívum indítja útjára a trilógia előtt forgatott legelső filmjét is. Kaplanoglu a Bukott angyalban, első filmjében, keresi azokat a formákat, amiket később megérlel. Állandó metaforáihoz itt gyűjt anyagot. A bontakozó időformák itt még ingatag lábakon állnak, a snittek hosszúsága aránytalan, annak ellenére, hogy sokasodnak a statikus, hosszú beállítások, és a zörejek is fokozatosan kiszorítják az ismeretlen, kívülről érkező zenét.

A kötélfonás jeleneteiben talán nem is a kötélfonás az érdekes, hanem az ember, aki teremti, és ugyanakkor kétségbeesetten kapaszkodik is a saját maga fonta kötélfonásba. Ezt követően Yusuf elájul, rohamot kap, és a földre zuhan.

Tojás, tej, méz: mindhárom esetben megakad a lélegzet, elfogy a levegő, elszorul az élet köldökzsinórja. A költő a földön fekszik, rásimul a föld alakjára, és hallgatózik. Hallja a mélyben a víz zubogását, az örvénylő magmát, és a tojás felreped, a tej elapad, a méz elpárolog. A villany kialszik, a sötétben kell kitapogatni egy új élet kezdetét. A kost fel kell áldozni, a vére megszenteli az új életet, helyre állhat a természet rendje.





Kővári Orsolya

**ÁRNYÉKVILÁG**  
Tarr Béla-retrospektív

Kővári Orsolya



**ÁRNYÉKVILÁG**  
Tarr Béla-retrospektív



„...önálló könyv magyarul most jelent meg először erről a felfoghatatlanul hatalmas művészi teljesítményről. Ezt megemelni, újra-gondolni, megközelíteni, ebbe beletemetkezni, megérteni és megértetni – nem mindennapi tett. A módszere sem mindennapi. Az életmű egységes egész jellegét bizonyítandó az utolsó Tarr-művel, A torinói lóval indul a könyv, s az életmű ez ideig befejezésének szánt filmtől halad az életmű kezdete felé, az első Tarr-filmig, a Családi tűzfészekig. Nincsenek filmes varázsszavak, nincs szakmai bennfentesség. Egy érzékeny, beleélésre, gondolkodásra és átélésre kész ember nézi újra a filmeket, s igyekszik mind mélyebben az alkotás leglényegébe látni. Fel akarja fedezni Tarr titkát. Ehhez nemcsak kivételes asszociációs képességét és teremtő stílusát, hanem egy lefegyverzően tágas filológiai apparátust is bevet. Még a lábjegyzetei is élvezetes, hasznos kirándulások, külön értékük a Tarr-életműben Krasznahorkai László szerepét, jelenlétét, súlyát kiemelő idézetek.” [...]

Bársony Éva  
*Népszava*

„...Kővári Orsolya, úgy gondolom, nemcsak a filmek nyelvére, stílusvilágára, s az általuk közvetített szellemi horizontra hangolódott rá elemzéseiben, hanem Tarr gondolkodói attitűdjére, ha úgy tetszik filozófiájára. A szellemi érintkezések inspirációi jótékonyan hatják át gondolatgazdag okfejtéseit, miközben mindvégig belül marad e gondolatkörön – ezért is képes fölfejtetni Tarr filmvilágának lényegét. Áttetszővé, átjárhatóvá válik így ama sokszorosán rétegzett szimbólumrendszer és struktúra, ami a Tarr-filmek sajátja... A műelemzések együttese teljes és plasztikus Tarr-képet rajzol elénk. Az esszékötet nemcsak műelemző írások gyűjteménye, hanem egyúttal remek olvasmány is: Tarr sokrétegű, hatalmas életművének krónikája, »filmregénye.«” [...]

Kovács Dezső  
*Kritika*

„Kővári Orsolya nem készen kapott gondolatokkal indul útjára, hanem bevallottan »hatás alatt álló nő«, aki, ez minden egyes mondatából kiérződik, egyik pillanatról a másikra megértette Tarr Béla művészetét, vagyis egyfajta megvilágosodás érte, és most, kézenfogva minket, végigvezet a saját útján még egyszer...

...minden fejezetben képes minket meglepni a filmek közötti váratlan összefüggések felmutatásával – elsősorban a filmekben szereplő színészek lénye, arcaik nyomában indul el: Derzsi Jánosról, Temessy Hédiről és másokról írt sokrétegű, bátor és nyílt, egyáltalán nem szokványos színészportréiból merít, élő, eleven, lélegző személyekből, és módszere nyomán Tarr Béláról is egy dimenzióiban is élő, eleven organizmusra hasonlító, mint filmteóriákból összebarakácsolt kép rajzolódik ki...

Ilyen összefoglaló pillantást vetni egy életműre csak olyasvalaki tud, aki azt saját életén keresztül értette meg. És ez ritka nagy dolog.” [...]

Forgách András  
*Filmvilág*

**A KÖNYV MEGVÁSÁROLHATÓ:**

Írók Boltja (VI., Andrásy út 45.),  
Kultúrbarlang (VII., Kertész utca 42–44.),  
Örkény István Könyvesbolt  
(XIII., Szent István körút 26.),  
Láng Téka (XIII., Pozsonyi út 5.),  
Atlantisz Könyvsziget (VI., Anker köz 1–3.)



**POSTAI ÚTON MEGRENDELHETŐ:**  
Kultúrbarlang, 1073 Budapest, Kertész utca 42–44.  
E-mail: [kulturbarlang@kulturbarlang.hu](mailto:kulturbarlang@kulturbarlang.hu)

*A Francia Új Hullám kiadó új kötete*

**JLG/JLG**

**Jean-Luc Godard dicsérete,  
avagy a filmművészet önfelszámolása**

*Megjelenik 2012 december 3-án,*

*Godard 82. születésnapján!*

Francia Új Hullám Kiadó



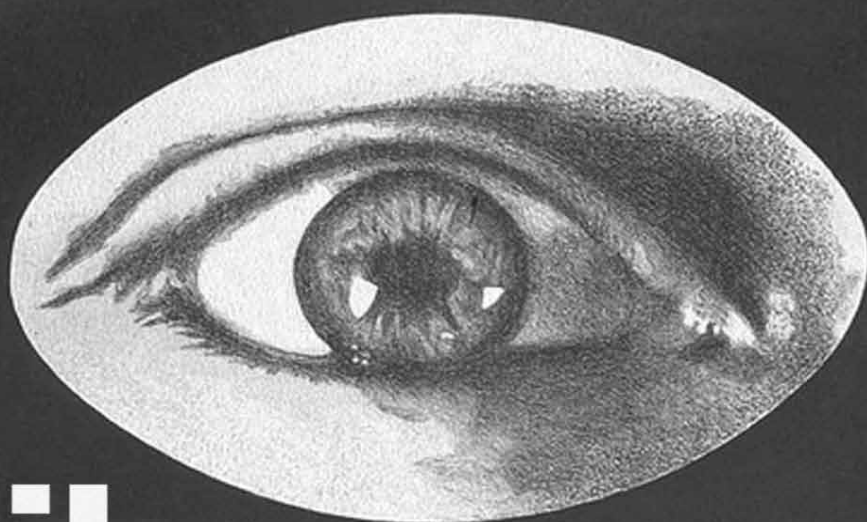
**GODARD**



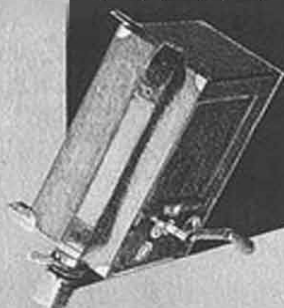
*JLG/*  
**JEAN-LUC GODARD**

**A FILMSZEM KÖVETKEZŐ SZÁMA  
DECEMBERBEN JELENIK MEG**

# **SHAKESPEARE ADAPTÁCIÓK**



# **Filmszem**



**II. Évf.**

**4.**

**szám**

**TÉL**



