

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.¹ 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.

¹ 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).² 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 központjának³ 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,⁴ 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.

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

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

⁴ 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.⁵ 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).⁶ 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.⁷

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,

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ vö: Statistiken, Bundesamt Deutschland 2007.

Armando Sá Rodriguest köszöntötték és egy kismotort kapott ajándékba.⁸ 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*⁹ (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.¹⁰

⁸ 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.).

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

¹⁰ 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. Szerelemi 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); gyerekműfilm (*Gülibik* 1983/1984, rendező: Jürgen Haase) hívja fel magára a közönség és a szakma figyelmét. 1985-ban Tevfik Başer rendező, forgatókönyvíró és koproducer *40 m² Németország* (40 qm Deutschland) kelt feltűnést, és nemzetközi szintre 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 történelmi 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,

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

¹² 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 /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.¹³

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 magándetektívről, 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.

¹³ 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 (ld: 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.¹⁴ 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.¹⁵

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

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

¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷

¹⁶ 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).

¹⁷ 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.¹⁸

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.¹⁹

Az évtized közepétől megjelent egy másik tendencia, amit Berlini Iskola gyűjtőnévvel láttak el. E diszkurzív fogalom az uralkodó akadémikus filmkészítés kommerciális 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.

¹⁸ Hasonló jelenség látható Franciaországban a kilencvenes évektől: „nouvelle nouvelle vague” / „jeune cinéma français” – (fiatal francia film) a kritika elnevezése a fiatal filmek fellépéséről. Az „öreges” 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.

¹⁹ 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 teljesebben 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 fotográfikus kép kifejező erejéhez, a valós szituáció tér-idejének megfelelő hosszú beállításához, az eredeti helyszínhez, 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).²⁰ 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.²¹

²⁰ 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 (ld: Suchsland, 2005. 6-9).

²¹ 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.²²

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.²³ 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.²⁴ 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

²² 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)

²³ 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.)

²⁴ 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.²⁵

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.²⁶ 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”

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

²⁶ 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 – Kardesler*, 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.²⁷

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.

²⁷ 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 hátrítják el, aminek a következményei végzetessé válnak. Az albán maffia könyörtelen kegyetlenséggel játssza ki az önimádó, önfelértékelő 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 elől menekülés 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 szűzség, 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.