

mes fantáziáról tanúskodik, illetve olykor mindkettő. Bel- és külföldön egyaránt roppant sikeresnek bizonyuló brit műfaj az „örökség”-film: az „ízlés” és pazar kiállítású felsőosztálybeli kosztümös dráma egy bizonyos fajtája, amely olyan írók művein alapul, mint Evelyn Waugh és E. M. Forster. Furcsa módon a műfaj erőteljesen a televízióban – a BBC irodalmi drámáiban – gyökeredzik és erde- tileg Waugh *Brideshead Revisited* ('Visszatérés Bridesheadbe') című műve (először 1981-ben bemutatott) televíziós változatának sikere ihlette. Az Ismail Merchant és James Ivory producer-rendező páros filmjei (érdekes, egyikük sem brit) példázák ezt a műfajt, mely nagy kasszasikernek bizonyult olyan kilencvenes években készült filmekkel, mint a *Szellem a házban* (Howards End, 1992) és a *Napok romjai* (Remains of the Day, 1993). Népszerűségük részben azon képességüknek köszönhető, hogy előre összecsomagolják nekünk a nyolcvanas években uralkodó politikai légkörben fakuló angolság-érzés bizonyos nosztalgikus és vigasztaló képeinek örömeit. Habár a marketingpolitika „angolságokra” és brit szereplők játékának minőségére épít, ezek a filmek nemzetközi finanszírozással készülnek, és gyakran csak nagyfokú szőrszálhasogatással lehet britnek tekinteni őket.

Mégsem ez az egyetlen termék, ami életben tartja a brit film utolsó maradványait. Továbbra is egész sor igen mellbevágó kép születik a – jobb kifejezés hiányában – „művészfilm” terén olyan alkotásokban, mint például a *Síró játék* (The Crying Game, Neil Jordan, 1992), az *Orlando* (Sally Potter, 1992) és a *A hosszú nap véget ér* (The Long Day Closes, Terence Davies, 1992). Sőt, egy olyan filmgyártásban, ahol hiányzik az ortodox fővonal, a marginális filmek olyan eredményesen tartottak a középpontba, hogy a korszak vezető brit filmesei igen sajátos egyéniségek: Peter Greenaway és Derek Jarman.

Greenaway sok csodálót szerzett magának pazar, talányos képeivel olyan filmjeiben, mint a *Belly of an Architect* ('Egy építész hasa', 1987) és a *Számokba fojtva* (Drowning by Numbers, 1988). Az intellektuális játékok érdeklik, melyeket teleshöz művészi és kulturális utalásokkal és erősen stilizált színészi alakításokkal gazdagít. Vizuális képzelőereje vitathatatlanul lenyűgöző, ám egyre bírálják figurái antihumánus megközelítése miatt, amitől azok gyakran üres rejtvényekként, egy rafinált játszma bábuiként jelennek meg.

Derek Jarman egyike volt a legfáradhatatlanabbul újtó brit filmeseknek, első rendezésétől, a *Sebastiane*-től (1975) kezdve egészen 1994-ben bekövetkezett haláláig. Greenawayhez hasonlóan ő is a festészetől érkezett, ezáltal friss szemmel közelített a kép lehetőségéhez. Ez talán leginkább az *Anglia alkonya* (The Last of England, 1987) és *A kert* (The Garden, 1990) című filmjeiben mutatkozott meg, ahol kihasználja a Super 8-as technika költői szabadságát, melyet addig az amatőr filmmel kapcsoltak össze. Jarman kutatásai a homoszexuális identi-

tás terén, amikor a kortárs problémákat olyan történelmi témákon keresztül dolgozta fel, mint a *Caravaggio* (1986) és a II. Edward (*Edward II*, 1992), munkásságát érdekes kapcsolatba hozták a múlttal, amelyet ezáltal kiemelt a múzeumból és az aktív kommunikáció birodalmába helyezte. Olyan filmesként, aki közönségétől aktív részvételt követel, a végsőkéig fokozta ezt utolsó filmjében, a saját AIDS-es életéről szóló *Blue*-ban ('Kék', 1993), mely teljesen lemond a képekről egy kék vászon javára, melyen a nézőknek maguknak kell megteremtenuk saját értelmezésüket.

ÚJ HAJNAL HASAD

Jarman pályája, mint annyi más brit filmesé, hegymászásra emlékeztető küzdelem volt. Életképes fősodor hiányában a filmesek több mint húsz éven át kénytelenek voltak napról napra élni a periférián vagy Hollywoodba költözni, ahogy számos emigráns tette, köztük John Boorman, Alan Parker, Ridley Scott és Mike Figgis. A kilencvenes évek beköszöntével kevés változás ígérkezett: lehet, hogy a brit filmet megmentette a televízió, de a filmgyártás vészjóslóan alacsony szinten maradt. És ekkor, mintegy aláhúzendő, milyen kiszámíthatatlan tud lenni a filmipar, a helyzet szinte az egyik napról a másikra megváltozott, és úgy tűnik, újabb bizakodás és izgalom hulláma söpör végig a brit filmiparon. Ennek az új hajnalnak az előhírnöke egy maroknyi szerény brit film volt, melyek bel- és külföldön egyaránt rendkívül nagy kasszasikernek bizonyultak. A folyamatot a Channel 4 által támogatott produkciók indították el: a *Négy esküvő és egy temetés* (Mike Newell, 1994) látványos sikere, az egész világon játszott romantikus vígjáték összesen 240 millió dollár bevételt hozott, a *György király* (The Madness of King George, Nicholas Hytner, 1995) és a *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Ezek a filmek együttesen a *Film on Four* kétségtelenül populista megközelítését bizonyították, melynek irányítója, David Aukin 1990-ben váltotta fel David Rose mint a Channel drámai vezetője. Ám ez csupán a kezdet volt. 1997-ben a brit film új magasságokba emelkedett. Az év *Az angol beteggel* (The English Patient, Anthony Minghella, 1997) indult, amely teljesen átszabta az Oscar-díjak kiosztását, a *Gandhi* óta ez volt az első brit alkotás, mely elnyerte a legjobb filmnek járó Oscart. Ezt még váratlanabb szenzáció követte hála az *Alul semmi* (The Full Monty, Peter Cattaneo, 1997) című alacsony költségvetéssel készült vígjátéknak, mely egy csoport sheffieldi munkanélküli férfiről szól, akik vetkőzőszámot adnak elő. A film repülőrajtot vett, és a *Négy esküvő és egy temetés* rekordját megdöntve a brit filmtörténet legnagyobb kasszasikere lett. Különös módon az előbbi filmek bevételének nagy része nem fog visszakerülni a brit filmgyártásba. Akár a hatvanas években, *Az angol beteg* és a *Trainspotting*ot amerikai vállalatok támogatták – a Miramax, illetőleg a 20th Century Fox. A kilencvenes évek közepére

azonban a filmgyártás hazai finanszírozásának tekintetében is jelentős fejleményeknek lehettünk tanúi. Az 1995-ben elindított nemzeti lottóból befolyó pénz egy része Anglia, illetve Skócia Művészeti Tanácsain keresztül kezd beáramolni a filmiparba, s ezáltal a filmgyártás finanszírozásának szívesen látott új forrásává válik. Ezt három új filmgyártó franchise-cég létrehozása követte: a DNA, a The Film Consortium és a Pathé Pictures – gyakorlatilag olyan producerek kartellje, akik közreműködnek a lottópénzből támogatni kívánt projektek beindításában. A lottópénz megjelenése Skóciában felgyorsította a születőben lévő, külön skót filmipar kialakulását, amely a Glasgow Film Fund megalapításával és az új rendszerben készült első film, a *Sekély sírhant* (Shallow Grave, Danny Boyle, 1994) sikerével indult újtárra.

Az ezredforduló közeledtével, úgy tűnik, magasba szökött a brit film árfolyama. Ám a helyzet mégsem olyan rózsás, mint amilyennek látszik. A brit filmgyártás növekedésének – 1996-ban 128 film készült, szemben a minden idők legalacsonyabb évi filmtermésének számító 1981-es 24-gyel – az a sajnálatos következménye, hogy ezeknek a filmeknek egy jelentős része nem talál brit forgalmazóra. Ennek részben az az oka, hogy a forgalmazás és bemutatás területét amerikai vállalatok uralják, amelyek természetesen amerikai termékek vetítésében érdekeltek. Ám az is lehet, hogy a brit filmipar eljutott a krónikus túltermelés állapotába, és így egyszer-

rűen nincs moziközönség ekkora mennyiségű hazai termékre. Így hát az elmúlt néhány év vitathatatlan eredményei ellenére még nem egyértelmű a brit filmipar jövője. A lottó, a Channel 4, valamint a BBC és a kormány támogatását élvező British Screen, egymással együttműködve, életben fogják tartani a brit filmipart, de létfontosságú, hogy ezek a filmek közönségre találjanak (bel- és külföldön egyaránt), amennyiben az új évszázadban fenn akarjuk tartani a brit filmkultúrát.

Irodalom

- Armes, Roy: *A Critical History of British Cinema*, 1978.
 Auty, Martin–Roddick, Nick (ed.): *British Cinema Now*, 1985.
 Dickinson, Margaret–Street, Sarah: *Cinema and State*, 1985.
 Eberts, Jack–Ilott, Terry: *My Indecision is Final: The Rise and Fall of Goldcrest Films*, 1990.
 Hill, John: *Sex, Class and Realism*, 1986.
 Murphy, Robert: *Sixties British Cinema*, 1992.
 Park, James: *British Cinema: The Lights that Failed*, 1990.
 Perry, George: *The Great British Picture Show*, 1985.
 Petrie, Duncan: *Creativity and Constraint in British Film Industry*, 1991.
 id. (ed.): *New Questions of British Cinema*, 1992.
 Pirie, David: *A Heritage of Horror*, 1973.
 Walker, Alexander: *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties*, 1985.
 id.: *Hollywood, England: The British Film Industry in the Sixties*, 1986.

A nyugatnémet új hullám

ANTON KAES

A háború utáni német filmművészet lassú, de határozott felemelkedését a provincializmus homályából a nemzetközi hírnév merész kezdet jellemezte (az oberhauseni manifesztum 1962. február 28-i közzététele), majd csúcspontjára érve (1978-ban a *Time* magazin „Európa leg-élőbb filmművészetének” nevezte) hirtelen hanyatlás következett (Fassbinder halála, 1982. június 10. után). A történet pályáivét meghatározta, hogy egy nemzeti filmművészetnek ki kellett egyeznie az általa képviselt ország bemoocsolt identitásával. A korszak számos német filmje leszámol a német film múltjával is, és úgy mutatja be e médiumot, mint a náci propaganda első számú eszközét. „Addig soha, egyetlen országban sem éltek vissza ilyen gátlástalanul a képpel és a nyelvel – nyilatkozta Wim Wenders 1977-ben. – Az emberek sehoh a világon nem vesztették el ilyen fájdalmasan az önképükbe, saját történeteikbe és mítoszaikba vetett bizalmat, mint minálunk.” A nemzetiszocialista film öröksége – a Németországot ábrázoló képek és hangok iránti

ösztönös bizalmatlanság – mélyen beleivódott az elmúlt negyed évszázad fiatalabb német filmes generációinak tudatába. Hogyan sikerült megelenniük és megteremtenuk saját országuk valódi képét, mely eltért az igen népszerű nemzetiszocialista filmiparétól? A náci filmhagyomány programszerű visszautasítása a hatvanas évek óta sarkalatos pontja lett a német filmművészet önismeretének és egységének.

EGY „ÚJ” FILMMŰVÉSZET LÉTREHOZÁSA

Az 1961–62-es évek válságos idők voltak Németország történetében: 1961 augusztusában felhúzták a berlini falat; megszilárdulni látszott a két Németország társadalmi közti különbség (Nyugat/Kelet; kapitalizmus/kommunizmus); az 1961 decemberében befejeződött jeruzsálemi Eichmann-per reflektorfénybe állította a náci rezsim példa nélküli büntetteit; az úgynevezett *Spiegel-botrány* idején heves ellenállást váltott ki Adenauer kancellár azon törekvése, hogy eltörölje a sajtószabadságot. Válsá-

gos időket élt a német filmművészet is. A piacorientált filmiparnak, mely az ötvenes évek folyamán nagy tömegben gyártotta a népszerűbbnél népszerűbb, nagy profitot hozó és arcátlanul provinciális filmeket, most számot kellett vetnie azzal, hogy piaca hirtelen összeomlott. Néhány év leforgása alatt a német filmművészet a televízió jóvoltából elvesztette közönségének több mint kétharmadát. Míg a televíziókészülékek száma 1956 és 1962 között 700 000-ról 7,2 millióra ugrott, a mozilátogatók száma évi 800 millióról 180 millióra zuhant. Az ifjú német filmkészítők számára a kommersz filmgyártás csődje lehetőségeket rejtett magában, alternatív elképzelésekkel való kísérletezésre inspirálta őket. Belekezdtek saját rövidfilmjeik rendezésébe, amelyek közül jó néhány kapott később díjakat nemzetközi fesztiválokon. A brit *free cinema* mozgalom (1956–59) és a francia *nouvelle vague* (Godard, Chabrol és Truffaut első filmjei 1959–60-ban jelentek meg) ösztönző hatására egy huszonhat tagú, német filmrendezőkből és filmkritikusokból szerveződött csoport, melynek tagjai kivétel nélkül 20–30 évesek voltak, bejelentette igényét egy új német filmművészetre, mely képes lenne hozzákapcsolódni az Európában megjelenő modern filmes-mozgalmakhoz. Rövid, de annál erőteljesebb hangú manifesztumuk, melyet Oberhausenben, a VIII. nyugatnémet rövidfilm-fesztivál alkalmából tettek közzé 1962. február 28-án, büszkén jelentette be:

„A konvencionális német film összeomlása végre megvonta az általunk elutasított szellemi magatartástól a gazdasági alapot. Ez lehetővé teszi, hogy az új film életképes legyen...

Mi bejelentjük igényünket az új német játékfilm megteremtésére!

Ennek az új filmnek új szabadságra van szüksége. Függetlenségre a szokásos szakmai konvencióktól, a kereskedelmi partner befolyásától, az érdekcsoportok gyámkodásától.

Nekünk az új német filmről határozott szellemi, stílusbeli és gazdasági elképzeléseink vannak. Mi között vagyunk közösen gazdasági kockázatokat vállalni.

A régi film halott! Mi hiszünk az újban!”

Az új filmművészet *ex nihilo* megteremtésének igénye, miközben megtagadják a történelmet és a hagyományokat, nemcsak a futurista és más avantgárd manifesztumok hangját idézi a század elejéről; a tiszta teremtés vágya a szerzőségnek a gazdaságtól és a közönség elvárásaitól mentes romantikus fogalmára is utal. Mi több, a „régis film” és az új között húzott éles határvonal kizárt mindennemű produktív együttműködést a filmipar és lelkes ellenfelei között. Szemben a francia *új hullámmal*, amely rövid idő alatt integrálódott a fősodorba, miközben meg is újította azt, a hivatásos német producerek részéről szinte egyetlen kísérlet se történt arra, hogy anyagilag támogassák a lázadó filmeseket, s a régi filmes szakmbergárdában sem élt olyan vágy, hogy belülről reformálják meg a filmipart. A régiek és újak, a kommerszek és a kísérletezők, a népszerűek és az avantgárdok

együttműködési készségének hiánya máig sújtja a német filmművészetet.

Noha a manifesztum elmulasztott az anyagi támogatás kérdéseiről szólni, hallgatólagosan jelezte, hogy állami támogatásra van szükség ahhoz, hogy a filmkészítők *auteur*ökké válhassanak. Miután a kormány felismerte az erős nemzeti filmművészetben rejlő kulturális előnyöket, létrehozta egy központi alapot, a Kuratorium Junger Deutscher Film, amely 1966 és 1968 között ötmillió márkával támogatott húsz készülő filmet. De 1967-ben a filmipar nyomására egy úgynevezett filmtámogatási törvény (*Filmförderungsgesetz*) is életbe lépett, az első azok közül, melyek csak azokat a filmeket támogatták anyagilag, melyekről sejthető volt, hogy legalább félmillió márka hasznot hoznak majd: az intézkedés elrettentően hatott a fiatal rendezőkre, viszont új lökést adott a filmiparnak. Az évek folyamán a kormányhivatalok, illetve a tartományi és városi kormányzatok által adományozott kölcsönök, ösztöndíjak, támogatások, kedvezmények, díjak és kitüntetések szélsőségesen bonyolult és kusza rendszere alakult ki, amelynek következtében a független filmesek bizottsági döntések, bürokratikus packázások és hivatali mérlegelések teljes kiszolgáltatottjaivá váltak. A hetvenes évek közepe után a német televízió egyre inkább részt vett olyan filmek gyártási munkálataiban, melyek másképp nem jöhettek volna létre. Mint-hogy a legtöbb új film elkészítéséhez nem gyűlt össze kellő mennyiségű tőke, az új német filmművészet keretein belül létrejövő filmek száma a megszerezhető támogatás mértékétől függött. 1981-ben a német tartományokkal együtt a szövetségi kormány nyolcvanmillió márkás tőkét szabadított fel a nemzeti filmgyártás számára. Noha az operaelőadásokra, a zenére és a színházra fordított állami összegek még mindig egyértelműen magasabbak voltak, ekkora pénz bizonyos kötelezettségekkel is járt, különösen azért, mert a német közönség aggasztóan csekély érdeklődést mutatott az új német film iránt. Az államilag támogatott, „művészi ambíciókkal rendelkező” német film titkos kultúrfeladatot vállalt, jóval inkább, mint bármely más országban: hogy egy új Németországot mutasson be a világnak a saját tükrében.

Sem a hatvanas évek új német filmje, sem utóda, a hetvenes évek német filmművészete nem egységes iskola, sokkal inkább autonóm alkotók laza szövetsége, akik kevés közös vonást mutattak, hacsak azt nem, hogy mindannyian outsiders voltak. Legtöbbjük semmi gyakorlattal nem rendelkezett, sok volt köztük az autodidakta rendező, akik filmjeikben több értéket tulajdoní-

Jobbra: Hannelore Hoger a *Die Artisten in der Zirkuskuppel*: *Ratlosban* (‘Artisták a cirkuszkupolában’, 1968). Alexander Kluge állóképeket, filmhíradórészleteket és filmrészleteket gyűr össze, hogy kikerekedjen a történet Leniről, aki reformcirkuszt akar létrehozni



tottak a dokumentarista hitelességnek vagy a kísérletező nyitottságnak, mint a konvencionális történetmondásnak és a drámai befejezésnek. Egységesen bírálattal illették a német társadalmat kapitalizmusáért, konformizmusáért és önelégültségéért; kritikai hanggá kívántak válni a Szövetségi Köztársaságban. Ez a vágy összefüggött egy újfajta érdeklődéssel olyan – a múltja által megbélyegzett és továbbra is stigmatizált Németországgal kapcsolatos – kérdések iránt, amelyek az Adenauer-korszak mozijában ritkán merültek fel. Nem meglepő hát, hogy a „fiatal német filmművészet” jegyében készült első két alkotás a németeknek a saját múltjukkal való fájdalmas szembenézést választotta témájául.

A HATVANAS ÉVEK: MÚLTVIZSGÁLAT

Alexander Kluge 1966-os bemutatkozó filmjének címe, *Abschied von gestern* ('Búcsú a tegnaptól') ironikus szándékot jelez. A film azt demonstrálja, hogy a tegnap elől nem lehet elmenekülni. Az ötvenes évek közepén játszódik; főszereplője egy fiatal zsidó nő, aki, miután a Német Demokratikus Köztársaságból Nyugatra szökik, képtelen otthonra lel a NSZK-ban: a múltja újra meg újra beleszól az életébe. Sok későbbi új német filmhez hasonlóan Kluge alkotása is inkább a folyamatosságot, mintsem a töréseket hangsúlyozza a német történelemben. Volker Schlöndorff *A fiatal Törlessé* (*Der junge Törless*, 1966) című, egy bentlakásos iskola életéről szóló 1906-os Robert Musil-elbeszélés alapján készült munkája a harmadik birodalom előtörténetére vet egy pillantást. Egy diák történetét beszéli el, aki félig lenyűgözve, félig elborzadva végignézi, amint két másik diák megkínazza egy zsidó származású társukat. A film burkoltan arról a nagyszámú konformista értelmiségiről beszél, akik a nemzetiszocializmus idején némak maradtak, miközben gaztettekét követték el az orruk előtt.

Kluge és Schlöndorff filmje a téma – a nemzetiszocializmus okainak és konzekvenciáinak – kezelésében erősen különbözik egymástól. Schlöndorff erősen expresszív filmmé alakította Musil szövegét, szikár, fekete-fehér képekkel, míg Kluge egyre játékosabb formával kísérletezett, amelybe belefértek a narrátori kommentárok, a közcímek és az asszociatív montázsok, melyek állóképeket, régi filmrészleteket és írott szöveget helyeznek egymás mellé.

1962-ben két francia születésű, de 1958 óta Németországban élő rendező, Jean-Marie Straub és Danièle Huillet dühödt támadásokat váltott ki nemcsak azzal, ahogy a német történelmet kezelte, hanem kegyetlen avantgárd esztétikájával is, amely a brechti elidegenítő effektusokat használta fel filmen. A Heinrich Böll szövegén alapuló *Machorka-Muff* című rövidfilm (1962) a német militarizmusnak az ötvenes évekből Nyugat-Németországban való változatlan hatalmát állítja pellengette. „Németország nem élt a forradalom adta lehetőség-

gekkel, és nem szabadult meg a fasizmustól – nyilatkozta Straub. – Számomra ez egy körben forgó ország, amely nem tud megszabadulni a saját múltjától.” Straub és Huillet filmes adaptációja Böll *Biliárd fél tízkor* (*Billiard um halbzehn*) című regénye nyomán a *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* ('Nincs megnyugvás, avagy ahol az erőszak uralkodik, ott csak az erőszak segíthet', 1965) sokatmondó alcímet kapta; ez a film még az előzőnél is nyíltabban politizál. Jelöletlen flashbackek fűzik egybe a fasiszta múltat és az ötvenes évekből Szövetségi Köztársaságot megjelenítő képeket. A legfiatalabb fiúban „nincs megbékélés” a jelennel, amely úgy létezik, hogy nem gondol a bűnös múlttra. A náci filmek pazar képeivel kiáltó ellentétben Straub és Huillet már-már aszketikusan közeledik a képi megjelenítéshez. A kamera általában statikus, miközben a drámai szerkezet a pusztá lényegre szorítkozik, ami zavarba ejtő ürokhöz, ugrásokhoz és ellipszisekhez vezet. Straub jobban szeret amatőröket szerepeltetni, mint profi színészeket, akik úgy követik a brechti eljárást, hogy nem azonosulnak a kitalált személlyel, hanem „idézik” azt. Hogy dokumentálja a filmezés aktusát a filmen belül, Straub eredeti hangot használ. Egy film Straub számára csak annyiban volt politikai, hogy forradalmasította a reprezentációt, azaz szakított minden hollywoodi eredetű konvencióval. Brechti inspirációjú reprezentáció-kritikája és radikális politikai beállítottsága meghatározó hatást gyakorolt a fiatal német filmesekre, különösen Alexander Klugéra és Rainer Werner Fassbinderre.

A nyugatnémet új hullám az ellenállás filmművészet volt. Szemben állt a náci korszak és az ötvenes évek futószalagon gyártott szórakoztató filmjeivel, a pazar produkciók vizuális bájával, valamint a konformizmus ideológiájával, mely a gazdasági csoda évtizedében virágzott. Semmi se volt gyűlöletesebb a fiatal német rendezők számára, mint az archetipikus német zsánerfilm, a provinciális *Heimatfilm* (haza-film), melynek hagyománya töretlenül maradt a harmincas évektől egészen a hatvanas évek elejéig. Sima, színekben gazdag, a német erdőségeket, tájakat és szokásokat ábrázoló, boldogságot és biztonságot sugárzó képei számukra megtévesztő mozicikként jelentek meg; s a harmincas évektől a hatvanas évtizedig változatlanul maradt témák és formák is felbőszítették őket. Mégis, minden negatív mellékjelentése – vér és verejték, érzélgős provincializmus és giccs – ellenére az archetipikus német film mindig újabb és újabb kihívást jelentett a fiatal német rendezők számára. Peter Fleischmann filmje, a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* (*Jagdzenen aus Niederbayern*, 1968), Volker Schlöndorff *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombachja* ('A kombachi szegény emberek hirtelen meggazdagodása', 1971) és Reinhard Hauff *Matthias Kneisslje* (1971) dekonstruktív módon kezelték a zsánerkonvenciót, hogy egy kritikus *Heimat-film*et hozhassanak létre a helyén; ezenközben

Edgar Reitz egyszerre idézte és zúzta szét a filmtípusban érvényre jutó ideológiát és vizuális formát a maga tizenhat órás televíziós sorozatában (*Haza – Heimat*, 1984). A hetvenes-nyolcvanas évek *Heimat*-filmjei módot adtak a rendezőknek arra, hogy reflektáljanak a német azonosságtudatra, s felvázolják azokat a hagyományos (patriarchális, parancsuralmi) családi és társadalmi struktúrákat, amelyek néhány évtizeddel korábban lehetővé, sőt elkerülhetetlenné tették a fasizmust.

NÉMETORSZÁG TÖBB ARCA

1977 őszén egy német gyáros és korábbi náci pártfunkcionárius elrablása és meggyilkolása, valamint a bebörtönzött Baader–Meinhof terrorista csoport tagjainak rejtélyes halála, továbbá a kormány kemény megtorló intézkedései (például a hírzárlat vagy a baloldali szimpatizánsok utáni hajtóvadászat) a legsúlyosabb válságot idézte elő a Német Szövetségi Köztársaságban, amióta az a fennáll. Az elhallgatott múlt mélyebb megértésének vágya nyomozó erejűvé vált Nyugat-Németország számára, minthogy mindezek az események a Hitler-rezsim lélektani terrorjának emlékeit idézték fel, amelyeket kollektív amnézia törölt ki hirtelen az emberek fejéből. A nyugatnémet filmrendezők missziójuknak tekintették, hogy felkutassák a válság gyökereit a német múltban. A *Spiegel* magazin javaslatára az új német filmet képviselő kilenc rendező, köztük Kluge, Schlöndorff, Reitz és Fassbinder összefogott, hogy elkészítsen egy filmet, mely mind krónikája, mind kommentárja kívánt lenni a németországi ősznek. A közös alkotás, a *Deutschland im Herbst* ('Németország ősszel', 1978) a kormány által elrendelt hírzárattal szemben ellenlépésként is szolgált, valamint kísérletet tett arra, hogy az események „hivatalos” változatára nem hivatalos választ adjon. Az egyes rendezők tizenöt–harminc perces filmjei nem köthetők egyik vagy másik alkotóhoz, még úgy sem, hogy a film végső „kinézete” egyértelműen Alexander Kluge, valamint vágója, Beate Mainka-Jellinghaus keze nyomát viseli magán. Első pillantásra a film a televízióműsor szerkezetét utánozza: dokumentarista jelenetek, interjúk és fiktív snittek keverednek benne. De aztán olyan képeket láthatunk benne, olyan történeteket mesél el, olyan távlatokat tár fel, melyek elképzelhetetlenek lennének a német televízióban. Ebben a filmben történt meg, hogy kooperatív módon, minden állami támogatás nélkül csapatként tudták kifejezni magukat az új német film reprezentánsai, akiket nem a stílus kötött össze, hanem az ellenzéki politikai magatartás.

A film keretét két nyilvános gyászszertartás adja: a gyáros állami temetése, valamint a terroristák sírba tétele; a kettő között a film az erőszak képeit villantja fel a német történelemből, Rosa Luxemburgtól Rommel tábornagyig. A jelen és a múlt közti megfejthetetlen kapcsolat azonnal világossá válik, midőn Rommel fia, Manfred, Stuttgart

polgármestere, egy interjú során azt követeli, hogy a terroristákat méltósággal temessék el. Amikor 1978-ban a vállalkozás céljairól nyilatkoztak, a rendezők hangsúlyozták, hogy meg sem próbáltak egységes elmélettel szolgálni a terrorizmust illetően. Az „képek nélküli film” lett volna. „Valami láthatóan sokkal egyszerűbb dolog tüzelt fel minket: az általános német amnézia... A filmvetítés két órájára megpróbáljuk megőrizni az emlékeket.” Hangot adtak továbbá különleges elhatározásuknak is: „Hazánk többféle arcával akarunk foglalkozni.”

Nem véletlen, hogy egy *Deutschland im Herbst* típusú kollektív vállalkozás hatással volt jó néhány, „a haza többféle arcával foglalkozó” későbbi alkotásra. Alexander Kluge rövidfilmje, a *Die Patriotin* ('Egy honleány', 1979) című epizód Gabi Teichert történelemtanárnőről szól, aki a német történelem gyökereit kutatja. Fassbinder filmjében dramatizált beszélgetés tanúi lehetünk a rendező és anyja között demokráciáról, fasizmusról és erős kezű vezető iránti igényről: a film arra sarkallta Fassbindert, hogy tovább vizsgálja szülei nemzedékének történetét a „Német Szövetségi Köztársaság-trilógiá”-ban: a *Maria Braun házasságában* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), a *Lolában* (1981) és a *Veronika Voss vágyakozásában* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982). Volker Schlöndorff 1979-ben megfilmesítette Günter Grass *A bádógdob* (*Die Blechtrommel*) című regényét, s ezért 1980-ban megkapta a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjat.

A *Deutschland im Herbst* modellül szolgált ahhoz, hogyan kell kritikusan bemutatni filmen a német történelmet és azonosságtudatot. De a közönségre gyakorolt hatás korlátozott volt, mivel mind a film által sugallt politikai nézetek, mind pedig az alkalmazott kísérleti montázs-forma ellentétben állt azzal, amit a legtöbb néző elvárt egy filmtől. A *Deutschland im Herbst* bemutatója utáni évben mindezeket az elvárásokat kielégítette az amerikai televízió *Holocaust* című sorozata: ez volt az első nagyobb üzleti vállalkozás, amely egy fikciós film keretei között megkísérelte kimerítően feldolgozni a több millió zsidó üldözésének és módszeres lemészárlásának témáját. Különösen erős visszhangot keltett a Német Szövetségi Köztársaságban, ahol 1979 januárjában mutatták be. A *Holocaust* nemcsak példátlanul heves érzelmi reakciókat váltott ki, és ösztönzést adott az addig tabunak számító, a múltat feltáró próbálkozásoknak, hanem példaként állt a filmjükkel megbukott német filmrendezők előtt, hogyan kell úgy megjeleníteni a közelmúlt német történelmét képen és elbeszélésben, hogy az sikerrel hasson a közönség érzelmeire.

Nem sokkal később Edgar Reitz elkezdett dolgozni tizenhat órás tévésorozatán (35 milliméteres filmen), amelyet az amerikai *Holocaustra* adandó programatikusan választott szánt. A *Haza* című filmpozs egy család életéből mutat be hatvan évet Schabbachban, egy képzeletbeli német faluban a Rajna-vidéken; a történet 1919-ben

Rainer Werner Fassbinder

(1945–1982)

A rendező harminchét éves korában bekövetkezett korai halálával, úgy tűnt, maga az új német filmművészet is idő előtt megszűnik létezni. Rövid életének hihetetlen gazdagsága – több mint negyven film és televíziós produkció tizenöt év alatt – vitathatatlan tiszteletet ébresztettek iránta, az új német film „lelkének” tekintették; mi több, a Nyugat-Németországot könyörtelenül bíráló magatartása következtében „a nemzet lelkiismeretének” számított. A *Le Monde* hasábjain ő képviselte „annak a fiatal nemzedéknek a dühét, amelyiknek a hatvanas években nyílt ki a szeme, s amelyik megismerte, amit szülei hagytak maguk után: a német nemzetiszocialista tudat szétzúzását”.

Egy olyan generációt képviselt, amely a háború végén született, és fellázadt a „rendszer”, vagyis a kapitalista gazdaság, a konzervatív állam és a náccal kapcsolatba hozott zsarnoki idősebb nemzedék ellen. A generációs elégedetlenség 1967-ben robbant ki, amikor egyidejűleg zajlottak a Német Szövetségi Köztársaságban addig sohasem tapasztalt erejű tiltakozó megmozdulások a vietnami háború, az új rendkívüli törvények és a jobboldali tömegsajtó ellen. Fassbinder, akinek karrierje a hatvanas évek közepén indult, soha nem lett hűtlen a korszak radikális utópista-anarchista ideáljaihoz. Ezek képezik azt a viszonyítási pontot, amelyhez képest hőseinek és hősnőinek valósága (és integritása) megmérgették. Nem véletlen, hogy mindegyik filmje ezeknek a kompromisszumot

nem ismerő ideáloknak a bukását és az illúziók végleges szétfoslását tematizálja.

Fassbinder bajor középosztálybeli családban született; az iskolából kimaradt, színészetet tanult, 1967-ben a müncheni Action-Theaterhez szerződött, majd 1968-ban Münchenben megalapította saját társulatát, az Anti-theatert. 1969-ben tízéves, szünet nélküli filmkészítésbe fogott: 35 milliméteres játékfilmeket hozott létre, ez évente 2–6 film- és tévéprodukciót jelentett a színházi rendezéseken és az időnkénti színészi fellépéseken felül. Életének utolsó három évében még ennél is szédítőbb tempót diktált magának: elkészítette a *Berlin, Alexanderplatz* (1979–80) című tizenöt órás tévéfilmet tizenhárom részben és egy epilógussal, valamint négy nagyobb nemzetközi koprodukcióban gyártott filmet forgatott. Végtelen energiája és munkasebessége (utolsó éveiben ezt drogokkal is fokozta) a filmkészítés hogyanjára is kihatott: állandó munkatársak csoportját gyűjtötte maga köré, közéjük tartozott Peer Raben, gyakorlatilag minden filmjének zeneszerzője; Harry Bär rendezőasszisztens; operatőrök kisebb csoportja (Dietrich Lohmann, Michael Ballhaus, Xaver Schwarzenberger); valamint színésznők és színészek, köztük Hanna Schygulla, Irm Hermann, Kurt Raab, akikkel mint egy kis kamaraszínház társulatával dolgozott együtt. Ezzel a szervezettséggel magyarázható, hogy filmjei, a nagy műfaji és stilisztikai különbségek ellenére hibátlan „kinézetűek” voltak.

Pályája indulásától fogva egymástól radikálisan eltérő filmkészítési módszerekkel kísérletezett. Az amerikai gengszterfilm műfaji konvencióit a müncheni underground milliőbe ültette át a *Liebe ist kälter als der Tod*ban



(A szerelem hidegebb a halálnál', 1969) és a *Der amerikanische Soldat*ban (Az amerikai katona', 1970). A *dígóban* (1969), egy olyan görög-ről szóló filmjében, aki leleplezi a kizsákmányoló és rasszista környezetet, mellyel a vendégmunkások első nemzedéke Németországban szemben találta magát, az előző filmtől teljesen eltérően, brechti elidegenítő effektusokat és színházi stilizációt használt fel. Az ebben érvényre juttatott minimalista, önreflexív filmnyelv (itt maga Fassbinder játszotta a főszereplő görög munkást) Jean-Marie Straubnak köszönhető, aki rövid ideig meghívott rendezőként dolgozott Fassbinder színházában.

1971-ben Fassbinder megismerkedett Douglas Sirk hamburgi születésű hollywoodi rendező filmjeivel; mélyen hatott rá Sirk képessége, hogy anélkül csináljon népszerű filmeket, hogy megalkudott volna egy romboló „európai” érzékenységgel és egy utánozhatatlan stílussal; Fassbinder szellemi atyjaként „örökbe fogadta” a száműzetésben élt német rendezőt, s titokban azt remélte, egyszer majd képes lesz megrendezni a német hollywoodi filmet. A *zöldsejtkereskedő* (1971) és *A félelem megessi a lelket* (1973) tudatosan fordult a sirki stílushoz, amikor melodramatikus cselekményt, természetellenes világitást, toladó kameramozgásokat, mesterséges, erősen stilizált díszletet, és vágyakat, felismeréseket és elhüdeglést kifejező pillantások, tekintetek és nézések rendkívül bonyolult összjátékát alkalmazták. A túlságosan melodramatikus zene rombolja az illúziókat, s a teátrális gesztusnyelv a nézőt kritikus távolságban tartja a zabolálatlan érzelmek nyílt megmutatása ellenére is.

1977 után gyors egymásutánban követték egymást történelmi filmjei: először a *Kétségbeesés* (Despair – Eine Reise ins Licht, 1977), majd a *Maria Braun házassága* (1978), a *Berlin, Alexanderplatz* (1979–80), a *Lili Marleen* (1980), a *Lola* (1981), végül a *Veronika Voss vágyakozása* (1981). A cinikus húszas évektől a riktóan izléstelen ötvenes évekig ívelő német történelmi háttér előtt e filmek az egyén kielégítetlen vágyaival, az emberek érzelmeinek kihasználásával és kihasználhatóságával és a szereplők saját pusztulásukat előidéző tetteivel foglalkoznak. Az Alfred Döblin 1928-ban írt regényéből, a *Berlin, Alexanderplatz*-ből készült tévésorozatban Fassbinder egy ország önazonosság-változásának lassú átmenetét mutatja meg. Itt Berlin azt az alattomos és barátságtalan társadalmi környezetet képviseli, amely a jó útra tért bűnöző, Franz Biberkopf életét és korát meghatározta. A következő film, a *Lili Marleen* (1980) szorosabbra fonja a szálakat a magán- és a közéleti színtér között: egy kabaré-énekesnő, aki óriási sikert arat a Lili Marleenről szóló katonadalával, belebonyolódik a náci és a szervezett ellenállás cinikus politikai mesterkedéseibe. A rendező a náci UFA-stílust alkalmazza a világításban, a jelenetezésben, a jelmezben és a kameramozgásban; parodisztikusan eltúlozza a csillogást. Leginkább a saját kora érdekelte, vagyis az 1945-ös szakadást követő háború utáni évek,

Balra: Margit Carstensen és Hanna Schygulla a Petra von Kant keserű könnyei (1972) című filmben

az az időszak, amikor lehetségessé, sőt szükségessé vált az újrakezdés. A Német Szövetségi Köztársaság ekkor még nem állt erős lábakon, s Fassbinder szerint utopisztikus reményeket lehetett táplálni. A Német Szövetségi Köztársaság-trilógia (BRD-Trilogie) filmjei egyre elkésredettebb képekben mutatják be a nyugatnémet nyomort, ahogy azt Fassbinder felfogta és átérzte a hetvenes évekből visszatekintve: az érzelmek elfojtását az anyagiasság és a haszonlesés érdekében az újjáépítés éveit alatt (*Maria Braun házassága*); a mindenhol jelenlévő korrupciót, melyet az ember kénytelen volt elfogadni a megalkuvó konformitás éveiben (Lola); valamint egy traumatikus múlt kísértő emlékeit, amelyeket az embernek ki kellett üznie magából (*Veronika Voss vágyakozása*). E filmek azokat az elkerülhetetlen konfliktusokat tárják a néző elé, amelyek a múlt kollektív semmibe vétele nyomán alakultak ki; a konfliktusok vagy megsemmisülésbe (*Maria Braun házassága*), vagy cinizmusba (Lola), vagy teljes rezignációba (*Veronika Voss vágyakozása*) torkollnak.

Fassbinder Németországról szóló kései filmjei „a vágy mikropolitikáján” (Guattari) belül maradnak, s azt mutatják meg, ahogy a mindennapi emberek reményei, törekvései és csalódásai összefüggenek a konkrét történelmi helyzetekkel. Fassbinder női szereplői legalább annyira alakítják korukat, amennyire az alakítja őket. Vágyaik támogatják, s implicit módon kritizálják koruk uralkodó mentalitását. Így Fassbinder filmjei egy lélektani és egy utópista dimenzióval egészítik ki a hivatalos történetírást. Ugyanakkor a hetvenes évek végére a rendező már meggyőződött a Németországgal kapcsolatos reményeinek illuzórikus voltáról, s későbbi filmjei ennek a határtalan kétségbeesésnek a visszatükröződései. Amikor filmjei emberi értékekről és látomásokról beszélnek, túl tudnak lépni a rendezőnek a német történelem és azonosságtudat iránti megszállott érdeklődésén. Végül is minden alkotása a „sértetlen élet”-ről (Theodor W. Adorno) szőtt álmokról és vágyakról szól.

ANTON KAES

FONTOSABB FILMEK

Liebe ist kälter als der Tod (A szerelem hidegebb a halálnál', 1969); *A dígó* (Katzelmacher, 1969); *Miért lett R. úr ámokfutó?* (Warum läuft der Herr R. Amok?, 1969–70); *Der amerikanische Soldat* (Az amerikai katona', 1970); *Warnung vor einer heiligen Nutte* (Óvakodj a szent kurvától', 1970); *Petra von Kant keserű könnyei* (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972); *Acht Stunden sind kein Tag* ('Nyolc óra nem egy nap', családrosorozat, 1972); *A félelem megessi a lelket* (Angst essen Seele auf, 1973); *Effi Briest* (1972–74); *A szabadság ököljoga* (Faustrecht der Freiheit, 1974); *Küsters mama mennybemenetele* (Mutter Küsters Fahrt zum Himmel, 1975); *Maria Braun házassága* (Die Ehe der Maria Braun, 1978); *Berlin, Alexanderplatz* (13 rész, 1979–80); *Veronika Voss vágyakozása* (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1981); *Querelle* (1982).

IRODALOM

Fassbinder, Rainer Werner: *The Anarchy of the Imagination. Interviews, Essays, Notes* (szerk. Michael Tóteberg–Leo A. Lensing, 1992).

Katz, Robert: *Love Is Colder than Death: The Life and Times of Rainer Werner Fassbinder*, 1987.

Rayns, Tony (ed.): *Fassbinder* (2. kiadás), 1976.

Werner Herzog

(1942–)

A gyakran a német filmművészet romantikus látóká-
nak nevezett Werner Herzog a kalandor, csavargó és fe-
negyerek rendező jelképes figurája lett. A róla készült
dokumentumfilmek, melyek közül a leghíresebb a Les
Blank-féle *Burden of Dreams* (Az álmok terhe', 1982) egy-
aránt megszállott, félőrült művészeket ábrázolják, aki
képes kockára tenni az életét egy filmért. Főszereplői, a
lázado álmodozók és eretnekek, fanatikusok és mániá-
kusok mind a független rendező alakmásai, aki minden
nehézség ellenére megpróbálja valóra váltani elképzelé-
seit. Minden filmje a másságot kutatja és engedi érvé-
nyesülni; a legtöbb egzotikus tájakon játszódik, például
a dél-amerikai dzsungelben, mint az *Aguirre, Isten ha-
ragja* (1972) vagy Afrikában, mint a *Cobra Verde* (1987).
Még szűkebb pátriája, Bajorország is mint a modern kor
előtti, távoli vidék jelenik meg (*Üvegszív*, 1976). Az, hogy
filmjei felölelik az egzotikus és primitív tradíciókat, egy-
ben azt is jelenti, hogy radikális, gyakran apokaliptikus
kritikát gyakorolnak a nyugati civilizáció és a benne
uralkodó racionalitás felett.

Werner Stipetic néven született 1942-ben München-
ben; Herzog (ez a felvett neve) tizenöt évesen írta első
forgatókönyvét, és néhány évi egyetemi tanulmány
után autodidakta rendező lett, aki (állítólag) egy lopott
35 milliméteres kamerával dolgozott. Értékes első film-
je, a *Lebenszeichen* ('Életjel', 1967) komor fekete-fehér szí-
nekben mutatja be az elidegenedést, az örületet és az
agressziót. A történet egy fiatal, sebesült német katoná-
ról szól, akit otthagynak egy görög szigeten, hogy egy
elhagyott lőszerraktárt őrizzen. A kopár táj és a kegyet-
len napfény az idegösszeomlásba kergeti, amely először
csak a katonai felettesekkel, hamarosan azonban magá-
val a nappal és a világmindenséggel szembeni lázadás-
ban ölt testet. A kamera objektíven, dokumentarista stí-
lusban rögzíti a válság kialakulását és örületbe való át-
csapását, s csak kevés kommentárt fűz hozzá nagy látó-
szöggel felvett jelenetekkel, ugráló vágásokkal és egy
nem rögzített kézikamera alkalmazásával.

A 16. századi gyarmatosító kalandor, Don Lope de
Aguirre életéről szóló *Aguirre, Isten haragja* (1972) című
film tematikája hasonló az előzőéhez. A természettel és
Istennel szembeni nyílt és képtelen dacból Aguirre
(Herzog gyakran szerepeltetett színésze, az utánozha-
talan Klaus Kinski alakítja) elhatározza, hogy meghó-
dítja El Dorado mítikus királyságát. A film szereplői az
Amazonas-menti őserdő kellős közepén is képtelenül
ragaszkodnak az udvari pompához, ami a filmet egy-
szerre teszi a gyarmatosítás paródiájává és kritikájává. A
szélsőséges kamerabeállítások és a hosszú snittek segít-
ségével Herzog láthatóvá teszi az őstermészetet mint
olyan ellenséges és félelmetes erőt, mellyel szemben tör-
pévan lesz, sőt el is bukik a gyarmatosító.

Négyévi igen keserves forgatás után Herzog elkészít-
ette *Fitzcarraldo* című, még sötétebb színekkel festett

gyarmatosítási történetét. Egy gazdag kalandor valóra
akarja váltani azt a groteszk tervét, hogy elvigyen egy
olasz operát a perui őserdők bennszülöttei közé. A ren-
dező bírálja a gyarmatosító oktalan arroganciáját, nai-
vitasát és azt, hogy egyáltalán nem tiszteli a másságot. A
sors ironiája, hogy Herzog vállalkozása maga fült ku-
darcba, midőn tökéletesen megvalósította azt, amit a
film bírálni kívánt. Hogy a stáb betört egy indián terü-
letre és visszaélt a helyi lakosság vendégszeretetével, az-
után vált ismertté, hogy a rendező táborát tiltakozásul
felgyújtották a helybéliek.

Csupán egy évvel később Herzog gazdasági fogal-
makkal próbálta meg ábrázolni a gyarmatosítást. Az
Ahol a zöld hangyák álmodnak (1984) című filmben a mai
conquistadorok, egy bányavállalat mérnökei uránium
után kutatnak, s tönkretesznek egy területet, melyet az
ausztrál bennszülöttek szentként tisztelnek. A helybéli-
ek elvesztik a küzdelmet az ipari „haladással” és a gát-
látalan profithajszóval szemben. A lecsupaszított és
kiábrándítóan kopár természet itt már többé nem számít
romantikus díszletnek az ember körül; a mítosz és az új-
szerűség farkasszemet néz egymással.

Herzog olyan egyéni módon keveri a néprajzi és az el-
beszélő film elemeit, hogy ezzel megkérdőjelezi a hagyó-
mányos műfaji felosztást, különösen, ami a dokumen-
tumfilm és a játékfilm közti különbséget illeti. A *Fata
Morgana* (1970) az egyik korai példája Herzog dokumen-
tumfilmjeinek, melyek az ellentétes filmes megnyilvánu-
lások keverésével dekonstruálják a műfajt. A szétszór-
t szeméttel teli sivatag képeit kísérő filmzene mellett Lotte
Eisner felolvas a teremtésmítoszról, és időnként Herzog



hangja fűz kommentárokat a látottakhoz: mindez rése-
ket út az objektív igazság eszméjén. A film perspektívája
a történelem végéé, egy olyan mítikus koré, amely az-
után fog beköszönten, hogy a haladás és a modernitás
már elpusztította a bolygót.

Herzog pesszimista civilizációs szemlélete és nézetei a
zsugorodó társadalomról ismételtelen megjelennek narra-
tív filmjeiben. A *Kaspar Hauser* (1974) főszerepében egy
amatőr színész, Bruno S., egy analfabéta és meglehető-
sen zilált küllemű berlini csavargó látható, a rendező ez-
zel is érzékeltetni akarja a vadember Kaspar Hauser fájd-
almas és sikertelen beilleszkedési kísérletét a 19. század
eleji német társadalomba. A film egy olyan természeti
ember szemszögéből kritizálja a kisvárosbeliek behíz-
g fontoskodását és neveléses pedantériáját, akit még
nem rontottak meg a „civilizált” társadalom álságos rítu-
sai. A *Bruno vándorlásaiban* (Stroszek, 1977) három szám-
kivetett ember: egy börtönből szabadult rab, egy prosti-
tuált és egy bogaras öreg szomszéd próbál új életet kez-
deni az amerikai Közép-Keleten, amely Herzog ábrázó-
lásában semmivel se kevésbé áthatolhatatlan és egzoti-
kus, mint a perui őserdő.

Az alkalmazkodásra képtelen polgárok, illetve idege-
nek kerülnek végzetes összeütközésbe a társadalommal
a *Nosferatu, a vámpír* (1978) című filmben is, mely F. W.
Murnau ünnepelt 1922-es néma vámpírfilmjének új vál-
tozata. Hasonlóan Murnau stílusához, Herzog filmnyel-
ve is oscillál a dokumentarizmus és az álomszerű jele-
netek, a néprajzi hitelesség és a szürrealista vízió között.
Herzog mindegyik filmjére jellemző az erős feszültség
kép és történet között: a gazdag képiség és az operaszé-
rű színpadiasság általában meghaladja a szigorú elbe-
szélés ökonómiáját. Legutóbbi, világosabb szerkezetű
dokumentumfilmjei a Szahara nomádjairól (*Wodaabe: die
Hirten der Sonne* – 'Wodaabe: A nap pásztorai', 1989), il-
letve Kuvaitról (*Lektionen in Finsternis* – 'Tanórák a sötét-
ben', 1992) hagyják, hogy az erőteljes képiség közvetítse
az üzenetet, melyet immár nem akadályoznak a fiktív
szereplők és a történet menete.

ANTON KAES

FONTOSABB FILMEK

Lebenszeichen ('Életjel', 1967); *Fata Morgana* (1970); *Aguirre,
Isten haragja* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972); *Kaspar Hauser*
(*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974); *Üvegszív* (*Herz aus
Glas*, 1976); *Bruno vándorlásai* (Stroszek, 1977); *Nosferatu,
a vámpír* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1978); *Fitzcarraldo*
(1980–81); *Ahol a zöld hangyák álmodnak* (*Wo die grünen
Ameisen träumen*, 1984); *Cobra Verde* (1987); *Wodaabe:
die Hirten der Sonne* ('Wodaabe: a nap pásztorai', 1988–89);
Lektionen in Finsternis ('Tanórák a sötétben', 1991–92);
Glocken aus der Tiefe ('Harangok a mélyből', 1993).

IRODALOM

Blank, Les–Bogan, James (ed.): *Burden of Dreams: Screenplay,
Journals, Reviews*, 1984.
Carrère, Emmanuel: *Werner Herzog*, 1982.
Corrigan, Timothy (ed.): *The Films of Werner Herzog*, 1986.
Herzog, Werner: *Screenplays*, 1980.
Jansen, Peter W.–Schütte, Wolfram (ed.): *Werner Herzog*, 1979.

Balra: Klaus Kinski az *Aguirre, Isten haragja* (1972) című
Werner Herzog-filmben

kezdődik, és 1982-ben fejeződik be. Két részben vetítet-
ték az európai filmfesztiválokon, valamint minden na-
gyobb német városban 1984 nyarán, majd ugyanez év
szeptemberében és októberében tizenegy részes tévé-
filmként mutatták be. Az új német filmművészetben be-
lül ez lett a legtöbbek által ismert – több mint húszmil-
lióan látták a német televízióban – és a kritikusok által is
elismert történelmi film. A *Haza* egy poros falu lakóinak
életére gyakorolt hatásán keresztül ábrázolja a 20. száza-
di német politika történetét. Reitz úgy látja, a különbö-
ző történelmi korok részleteinek hangsúlyozása külön-
bözötti megalkotását a korábbi történelmi filmekről, pél-
dául az amerikai *Holocausttól*, amelynek, mondja, nem
volt érzéke „Németország arcai” iránt. A *Haza* eredeti cí-
me – *Made in Germany* – célzatosan utal a német törté-
nelmet „made in Hollywood” módon bemutató *Holo-
caustra*; s a film jelenlegi formájában is bennmaradt, rögtön
az első képen látható, egy kilométerkőbe vésvé. Az-
által, hogy a történelmet a személyes sorsokon keresztül
látatja, Reitz megpróbálja a folyamatoság érzetét kelte-
ni a diszkontinuus és részeire hullott német történelem-
ben. „Mi, németek – nyilatkozta egy interjúban – meg-
szenvedjük a történeteinket. Még most, negyven évvel a
háború után is attól félünk, hogy kis személyes sorsunk
felidézi a náci múltat s arra emlékeztet minket, hogy tö-
megesen vettünk részt a Harmadik Birodalomban.”
Reitz historizálja a Hitler-korszakot, és beépíti az egy-
szerű, apolitikus német emberek személyes élményei
közé, akik ennél fogva inkább áldozatokként, semmint
történelmi cselekvőkként jelennek meg előttünk.

Ha Reitz naiv mesemondó, akkor Kluge eszes és iro-
nikus esszéista. *Die Patriotin* (1980) című filmjének leke-
rekített történetében maga a múlt ábrázolási technikája
válik problematikussá; a történelem itt már nem egy-
másra következő események sorozataként jelenik meg,
hanem számos, a múltat és a jelent összekötő különálló
láncszemként, melyeket a történésznek kell megalkot-
nia és összefűznie. Klugét a történelmi haladással szem-
beni kételyei arra ösztönözték, hogy elutasítsa a törté-
netírás elbeszélő módszerét, mely hisz a történelmi fo-
lyamatosság és a lineáris fejlődés eszméjében. Kritikai
historiográfiája inkább az egymás mellé helyezés és a
montázs elvén alapul. A snittek közti ürok és szünetek
éppen úgy, mint a formai sokféleség, azzal a szándékkal
kerültek a filmbe, hogy a narratív totalitás és a történel-
mi befejezettség lehetetlenségét érzékeltessék. A ren-
dező radikális elszakadása a hagyományos történetírói
narratív formától oda vezetett, hogy Kluge nomád mó-
don közelíti meg a német történelem mintegy kétezer
évet. Azáltal, hogy felfüggeszti az idő-tér kontinuumot,
az oksági viszonyokat is számúzi; a nézőt arra kényszerí-
ti, hogy aktívan vegyen részt a különböző részletek
összekombinálásában, s ezen keresztül ne csak értője,
hanem egyik teremtője is legyen a film jelentésének.

Kluge későbbi rendezéseiben – *Die Macht der Gefühle* ('Érzelmek hatalma', 1983), *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* ('A jelen támadása múlt és jövő ellen', 1985), *Vermischte Nachrichten* ('Vegyes rövidhírek', 1987) – az esszéfilm formát alkalmazza, hogy felhívja a nézők figyelmét a filmes ábrázolásra és a nyilvánosság globális hirdetések és a médiahatalmak felől fenyegető veszélyre. Maga Kluge az elmúlt évtizedben fáradhatatlanul dolgozott egy heti rendszerességgel sugárzott félórás kábeltelevíziós programon, amely a durva kommercializmus tengerében egy rövid időre lehetővé tette egy alternatív tévézési stratégiát.

A FILMMŰVÉSZET MINT MÍTOSZTEREMTŐ

A magas kultúra, a kísérletezés és az önreflexió fogalmaihoz való ragaszkodást illetően csak Hans Jürgen Syberberg tesz túl Klugén: ambiciózus filmjei Franciaországban több áhítatos követőre leltek, mint Németországban. Főműve, a hatórányi terjedelmű, mítoszokkal teli jeremiáda, a *Hitler, ein Film aus Deutschland* ('Hitler: egy film Németországból') végülis a történelem filmen való ábrázolásának lehetetlenségéről szól. Minthogy a múlthoz másképp nem tudunk hozzáférni, csak öntudatos színlelés és újjáteremtés létezhet. Syberberg meg se próbálja újjakoltni a múltat; a filmből gyakorlatilag hiányoznak a vizuális dokumentumok, nincsenek benne interjúk, sem külső felvételek, története sincs. Az egész film egy stúdióban játszódik, s a rendező a mesterséges díszleteket és az előadás színpadiasságát a konvencionális náci ábrázolás élethűségével szembeni leleményként használja fel. A film nem ábrázolja Hitlert, hanem Hitler-ábrázolásokat mutat be: a szobafestőt, a Napóleon-szerepben tetszelgőt és, leghatásosabban, a pedáns nyárspolgárt, aki folyton a zoknijai és az alsóneműi között rendezget. Syberberg filmje majdnem mindegyik vizuális kliséit idézi, amelyet a hétköznapi hollywoodi mozi még mindig használ Hitlerről és a náci korszakról, és ezeket iróniával, valamint túlzott pátosszal hatástalanítja.

A rendező számára maga a film jelent mítoszteremtő médiumot, a század technikai fejlődésével és gazdasági racionalitásával szembeni ellensúlyt. A tudomány demitologizáló törekvéseire, mondja, a választ „az a remitologizáció jelenti, melyet képeinek és hangjainak érzéki közvetlenségével csak a film tud véghezvinni”. Korábbi filmjei, a *Ludwig: Requiem für einen jungfräulichen König* ('Lajos: rekvium egy szűz királyért', 1972) és a *Karl May* (1974) „a történelem pozitív mitologizálási kísérletei a filmművészet eszközeivel”. Syberberg úgy véli, hogy Lajos – a késő 19. századi naiv bajor király, aki tündérpalotákat építtetett és Richard Wagnert támogatta –, éppúgy mint Karl May – a népszerű író, aki anélkül, hogy valaha is kitétte volna a lábát Szászországból, több millió némettel osztotta meg ábrándképeit mesterséges paradicsomokról – az elveszett édenkertet kereső németiség jelké-

pe. A *Ludwig* és a *Karl May*, az ipar és a kereskedelem egyre ellenségesebb világának ellensúlyozásaképpen, egyaránt archaikus mítoszokat és utópiákat tartalmaz. Az ironikus túlzások, a giccs és az elavult értékrend ellenére mindkét film komoly kísérlet arra, hogy számot vessen a német történelem mitológiai dimenzióival. A *Karl May* még a *Ludwig*-filmmel is közelebről vizsgálja a triviális irodalmi mítoszokkal átitatott táptalajt, melyen a Harmadik Birodalom létrejött és alakot öltött. A *Karl May*ban és a *Ludwig*ban toposzként ott rejtőzik a *Hitler-film*; e trilógiának kimondatlan célja, hogy felfedezze a történelmi figurák és események mögött meghúzódó változatlan mítikus struktúrákat. Syberberg megpróbálja a maga teljességében megragadni romantikus német lélek karakterisztikus, változatlan természetét, mely mesterséges paradicsomok után áhítozik és fantasztikus tévészméknek esik áldozatul, miközben a Grált keresi.

Syberberg tovább radikalizálta nonkonformista beállítottságát, amikor különleges operafilmeket rendezett Richard Wagner *Parsifal*jából (1981) vagy elkészítette a *Die Nacht* ('Az éjszaka', 1984–85) című hatórás oratóriumot, mely a nyugati világ alkonyáról és közelgő végéről szóló vízió. Csupán Edith Clevert látjuk, amint részleteket olvas fel Shakespeare, Hölderlin, Nietzsche, Novalis, Goethe, Richard Wagner és mások műveiből; a film szélsőségesen eklektikus *pastiche*: kétezer év költészetéből és prózájából az éjszaka motívumot variáló idézetek gyűjteménye; a kamera az előadó arcába mered és gesztusait figyel; semminemű idegen anyag sem kerül bele a mítoszba ebbe a koncentrált világába. Az irodalmi források, mint posztmodern vértet, kiáltó ellentétben állnak a színpadra alkalmazás radikális sivárságával. Abbéli törekvése közben, hogy a klasszikus irodalmi kultúrát filmen őrizze meg, Syberberg a médium saját formanyelvének határait a végsőig tolja ki.

Werner Schroeter szintén előszeretettel fordul a magas kultúrához filmjeiben, kezdve a Maria Callasról készített kísérleti rövidfilmeken (1968) egészen az Ingeborg Bachmann experimentális regényéből, a *Malinából* készített filmadaptációjáig (1990, forgatókönyv: Elfriede Jelinek). A *Der Tod der Maria Malibran* ('Maria Malibran halála', 1971) főszereplője egy 19. századi operaénekesnő, aki állítólag halálba énekelte magát: ez nagyszerű metafora Schroeter számára, aki eltökélten hisz a művészet tökéletes erejében, amelyet gyakran mesterkéntnek ható pazar jelenetekkel és túlradó gesztusokkal látta. A *Palermo oder Wolfsburgban* ('Palermo vagy Wolfsburg', 1979–80) a wolfsburgi Volkswagen-gyárban dolgozó, Palermóból érkezett fiatal olasz vendégmunkás élettörténetét használja fel arra, hogy érzékeltesse a különbséget a mediterrán szicíliai élet és a hideg németországi izolált lét között. Dokumentumfilmjeiben a harmadik világ országait fedezi fel: a Fülöp-szigeteket a *Der lachende Stern*ben ('A nevető csillag', 1983) és Argentínát a *De l'Argentine*-ben (1983–84).

Herzogtól eltérően Schroeter a néprajz iránti érdeklődése kapcsán olyan alternatív látomásokat és képeket próbált létrehozni, melyek arra kényszerítik a rendezőt, hogy Németországot is egy idegen szemével lássa.

A KÍVÜLLÁLLÓK FILMMŰVÉSZETE: A NŐK ÉS A NÉMET TÖRTÉNELEM

A német filmművészet bővelkedik magányos és furcsa szerzetekben. Az amerikai független filmművészet hatása nyomán a hetvenes években jelentős underground filmes közösség jött létre Berlinben. Rosa von Praunheim, Robert van Ackeren, Elfie Mikesch, Lothar Lambert és Monika Treut olyan filmeket készített, melyek más és más formában ünnepelték a szexuális másságot: vígjátékként a *Bettwurst*ban ('Bohóckodás az ágyban', 1970) és egy háromrészes dokumentumfilmben, a *Die AIDS-Trilogie*-ben ('AIDS-trilógia', 1989–90, mindkettő Rosa von Praunheim munkája); a Robert van Ackeren rendezte izléses thrillertől (*Testek csábítása* – *Die flambierte Frau*, 1982 és *Vénuszcsapda* – *Die Venusfalle*, 1988) a Monika Treut-féle szado-mazochisztikus szürrealizmusig (*Die grausame Frau* – 'A kegyetlen asszony', 1986). Nem véletlen, hogy ezeknek a filmeknek a zöme igyekszik elkerülni, hogy a bennük szereplő helyszínek földrajzi és nemzetiségi értelemben azonosíthatók legyenek; leggyakrabban New Yorkban vagy San Franciscóban forgatták őket, és szerte a világon telt házakat vonzottak leszbikus és meleg filmfesztiválokon.

A másság iránti rajongás jellemezte mindenestül Ulrike Ottingert is, aki a radikális kísérletezésről és a feminista filmművészetéről váltott át a néprajzi filmekre, miközben gyakarta elmosta a határokat a műfajok között (például *Johanna d'Arc of Mongolia* – 'A mongol Szent Johanna', 1988–89). A *Madame X* – *eine absolute Herrscherin* ('Madame X – egy abszolút uralkodónő', 1977) és a *Bildnis einer Trinkerin* ('Egy iszákos nő arcképe', 1979) című filmjeiből számúzi a nőről, mint a férfi pillantásának kitétt passzív tárgyról készült konvencionális ábrázolást; Ottinger női szereplői viszonzják a pillantást, és új formákat találnak a néző elhelyezésére. A rendező nő újabbban filmes úti beszámolókat készít: ilyen a *China: die Künste* – *der Alltag* ('Kína: művészetek – hétköznapiak', 1985) és a több mint nyolcórás etnografikus eposz, a *Taiga* ('Tajga', 1991–92), melyek az egzotikumot keresik, de nem tolatkodóan. Ottinger hosszú képsorokban és egyenletes, hosszú vagy közepes hosszúságú snittekben vizsgálja az idegen világot a maga csendes és megértő módján, s azt sugallja, hogy e világ mindörökké kifürkészhetetlen marad a nyugati szem számára.

A politikailag elkötelezett feminista filmművészet a hatvanas évek végén egy parlamenten kívüli ellenzéki mozgalomban gyökeresedett. Női filmrendezők egy csoportja elhatározta, hogy megismerteti a közönséget a diszkrimináció és elnyomás (egyenlő jogok, egyenlő fi-

zetés, abortuszhoz való jog) nőspecifikus problémáival, és megteremt a női szolidaritást. Ezek a korai, többnyire dokumentarista feminista filmek tudatosan helyezkedtek szembe azokkal a melodramatikus női filmekkel, melyeket többnyire férfiak rendeztek. A hetvenes évek közepére a francia elméletől befolyásolt német feministák radikálisabb teóriákat alkalmaztak a női témát feldolgozó filmszerkezetet és általában a narratív konvenciókat illetően. Új történetmondási és kifejezési módokat követeltek a hollywoodi klasszikus narratív filmművészettel szemben. A feminista filmnek „ellenfilmme” kell válnia: „Ahol igazi nők vannak, felrúgják a szabályokat” – írta Helke Sander, aki 1974-ben az egyik alapítója volt a *Frauen und Film* című feminista lapnak, mely az első effajta kiadvány volt Európában. A domináns filmművészet uralkodó kódjainak ez a „dekonstrukciója” teremtett kapcsolatot a feminista film és a kísérleti, illetve avantgárd filmművészet között.

Helke Sander legismertebb saját filmje, a *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit: REDUPERS* ('A tökéletesen redukált személyiség', 1977) egy egyedül élő anya és feminista életéről szól a kettéválasztott Berlinben; a sivár urbánus környezet az ott élő „redukált személyiségek” metaforája. A nő autójából felvett hosszán pásztázó svenkek és a csúnya, szemcsés fekete-fehér felvételek a filmet Eda zaklatott életéről szóló féldokumentarista alkotással teszik; az asszony meg akar felelni minden konfliktusos szerepének: anyának, hivatásos fotográfusnak, szeretőnek és egy női társaság tagjának. Sander narrátorhangja hol szarkasztikus megjegyzéseket fűz a látványhoz (ebben Klugéra emlékeztet), hol önéletrajzi kommentárokkal látja el a rendező alakította szereplőt. A film narratív szerkezete éppoly szabálytalan és töredezett, mint a nő élete, mely túl sok szerepre forgácsolódik szét. A hangsúly az asszony mindennapos tevékenységeire esik, arra, ahogy megpróbálja értelmessé tenni a közönséget. Sander *Der subjektive Faktor* ('A szubjektív tényező', 1980) című alkotása erősen ironikus és önreflexív vizsgálata egy radikális diákmozgalomnak, amelyből hiányoztak a női résztvevők. Megint csak a filmes megnyilvánulások keverékével állunk szemben: fiktív történettel, narrátorszöveggel, fotókkal és dokumentarista jelenetekkel, ezek egyikében látható egy videokamerával felvett előadás, melyet maga Sander tartott egy női politikai gyűlésen 1968-ban.

Helma Sanders-Brahms *Deutschland, bleiche Mutter* ('Németország, sápadt anya', 1979) című filmje formai elemeket vesz át a feminista filmekből (a szerzői hang jelenléte, a terjedelmes mese-szekvenciában újító takarékoskodás az elbeszéléssel, a „férfi” szemszög kerülése), de a hagyományos nőspecifikus tematikát (a nemek kapcsolata, anya-lánya viszony, a patriarchális állapotok bírálata) a német történelem kontextusában vizsgálja. A *Deutschland, bleiche Mutter* egy filmrendező anyjának

Wim Wenders

(1945–)

A müncheni Film- és Televízióakadémia egyik első végzett növendékéként Wenders mélyen beleásta magát a filmkészítés elméletébe. Kiterjedt esszéírói tevékenysége szimbióziszerű kapcsolatban áll filmjeivel: mindegyik a kép kifejező erejének, az elbeszélés nehézségeinek és a befogadás problémáinak kérdései körül forog. Wenders hisz abban, hogy a film képes felderíteni, újra felfedezni és így megváltani a fizikai világot.

Korai rövidfilmjei, a *Schauplätze* ('Szinhelyek', 1967) és a *Same Player Shoots Again* ('Ugyanaz a játékos még egyszer lő', 1967) statikus állapotokból és mozgásból álló formakísérleti alkotások, mintha a rendező fel akarta volna fedezni a maga számára a mozgókép médium-specifikus jellegzetességeit. Wenders mindig is szkeptikusan közeledett a jó elbeszélésekhez – talán attól való félelmében, hogy az elbeszélés eluralkodhat a finom képiségen. S valóban, egy nagyon is tudatosan indukált feszültség érezhető a történet és a képek között Wenders egész eddigi életművében, kezdve első játékfilmjétől, a *Summer in the City*től ('Nyár a városban', 1971) egészen a *Távol és mégis közelig* (1993).

A *Summer in the City*t (1971) a The Kinks együttesnek ajánlotta; a rendező annak ürügyén, hogy egy elidegenedett fiatalember a barátait keresi, felfedezi a fizikai tér és a zene, valamint a mozgás kapcsolatait. Hasonlóan az előző filmhez, az *Alice a városokban* (1974) az érzékelés, az emlékek és az elhidegülés közti kapcsolatot vizsgálja. A filmbeli újságíró képtelen cikket írni Amerikáról, mert úgy érzi, hogy a polaroidképek sokasága, amelyet az országról készített és gyűjtött össze, sokkal többet mond és igazabb, mint a szavak. Véletlenül összeismerkedik egy kilencéves elveszett kislánnyal, és passzív szemlélődő kíváncsisága végül is megszűnik, amikor kettesben visszatérnek Németországba, hogy megkeressék a kis-

lány nagymamájának a házat, amelyről csupán egy fénykép áll a rendelkezésükre. Tágabb értelemben ez a *road movie*, az elvesztett gyerekkor helyszínei és az önazonosság utáni kutatásról szól.

A *Téves mozdulat* (1974) Handke forgatókönyvéből készült, amely maga is Goethe *Bildungsromanja*, a *Wilhelm Meister tanulóévei* nyomán íródott. Ez a film is német tájakat és városokat mutat a nézőnek. Wilhelm, az író tanulmányútra indul Észak-Németországból az ország déli részébe, s az utazás végén beismeri, hogy „téves mozdulatot” tett, amikor nem hallgatta meg egyik útitársa, Laertes történetét, aki korábban a náci párt tagja volt, s aki Németország félmúltját testesíti meg. A Német Szövetségi Köztársaság mint a történelem következtében elvesztett lelkek hona jelenik meg ebben a filmben.

„Az egyetlen dolog, amiben a kezdetektől fogva biztos voltam, s amiről úgy éreztem, hogy a világon semmi köze a fasizmushoz, az a rockzene volt” – nyilatkozta Wenders egy 1976-os interjújában. Majdnem minden filmjében és írásában azt az ellenállhatatlan hatást tematizálta, melyet Amerika gyakorolt (a népszerű kultúrán keresztül) a háború utáni német nemzedékre. Az ő helyzete azonban ambivalens volt. Miközben olyan vonzerőt gyakorolt rá Amerika, hogy több éven át New Yorkban, illetve Los Angelesben élt, *Az idő múlása* (Im Lauf der Zeit, 1976) című filmjének egyik hőse kijelenti: „a jenkik legigázták a tudatalattinkat”. A feltétlen elfogadás felől a szkepticizmus felé való elmozdulás érezhetően van jelen a *Piszkos ügy* (Hammett, 1982) című filmjében, amelynek megrendezésére Francis Ford Coppola kérte fel. Az 1979-től 1982-ig tartó négyévi produkciós munka után az egész filmet újra kellett forgatni és vágni, míg az amerikai nézők számára is elfogadhatónak nem találták.

A *piszkos ügy* előtt is, után is forgatott Wenders az Egyesült Államokban játszódó, illetve az Amerika és Európa közti feszültséget tárgyaló filmeket. Az *amerikai barát* (1977) című lélektani thrillerben egy gyanús amerikai álművész (Dennis Hopper alakítja) megsegít, majd

elárul egy becsületes német kisiparost. Wenderst a *piszkos ügy* elkészítése során szerzett tapasztalatai serkentették arra, hogy elkészítse félig önéletrajzi ihletettséggű fekete-fehér filmjét *A dolgok állása* (1981) címmel, amely az amerikai és európai mozi közötti szakadásra reflektál. A film azzal fejeződik be, hogy a főszereplőt, egy független német filmrendezőt megölik a hollywoodi utcán.

A *Párizs, Texas* (1984) forgatókönyvét Sam Shepard írta. A film első része Wenders kedvenc műfaja, a *road movie* jegyében alakul: a szereplők céltalanul vezetnek az autópályákon, miközben múltjukat és jövőjüket keresik.

A nyolcvanas évek közepére, amint a nemzeti identitással kapcsolatos kérdések soha nem tapasztalt élességgel merültek fel, Wenders visszatért Németországba, hogy elkészítse *Berlin fölött az ég* (1986–87) című filmjét Berlinről és Németországról, a jelenről és a múlttól. Az elbeszélői nézőpont két angyalé, akik láthatatlanul járják be a különböző városrészeket a modern Berlinben (Henri Alekan rendkívüli kameramunkája fekete-fehérben látható). A filmről gyakran úgy beszélnek, mint posztmodern szövegről, amely dekonstruktívan kezeli az idő-tér viszonylatot (az angyalok téren és időn kívül léteznek), és a maga töredezett és töredékes meséjében személytelen kijelentéseket tartalmaz. Ám a *Berlin fölött az ég* csupán azokat a feszültségeket radikalizálja, amelyek jelen vannak Wenders többi filmjében is: térét és időt, képét és elbeszélését, esztétikáit és etikáit, történelmét és identitását, vágyát és tettét.

A 23 millió dolláros költségvetéssel készült romantikus, high-tech tudományos fantasztikus *road movie*, *A világ végéig* (1991) tizenöt városra és négy kontinensre át sodor magával. A technikailag fejlett környezetben fellépő kommunikációs és emlékválságról szól: itt videoképek bombáznak minket minden oldalról; a film meglepő módon véget vet Wenders régi küzdelmének is, hogy összekombináljon történetet és képeket. „Képcsínálóból mesemondóvá lettem. Csak egy történet adhat értelmet és morált egy képnek.”

ANTON KAES

FONTOSABB FILMEK

Summer in the City ('Nyár a városban', 1967–71); *A kapus félelme a tizenegyes előtt* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1971–72); *Alice a városokban* (Alice in den Städten, 1973–74); *Téves mozdulat* (Falsche Bewegung, 1974); *Az idő múlása* (Im Lauf der Zeit, 1976); *Az amerikai barát* (Der amerikanische Freund, 1977); *Villanás a víz felett* (Nick's Film: Lightning Over Water, 1981); *A dolgok állása* (Der Stand der Dinge, 1981); *Párizs, Texas* (Paris, Texas 1984); *Berlin fölött az ég* (Der Himmel über Berlin, 1986–87); *A világ végéig* (Bis ans Ende der Welt/Until the End of the World, 1991); *Távol és mégis közel* (In weiter Ferne, so nah, 1993); *Lisszaboni történet* (Lisbon Story, 1995).

IRODALOM

Dawson, Jan: *Wim Wenders*, 1976.
Geist, Käthe: *The Cinema of Wim Wenders*, 1988.
Gröb, Norbert: *Wenders*, 1991.
Kolkner, Robert Phillip–Beicken, Peter: *The Films of Wim Wenders*, 1993.
Wenders, Wim: *Emotion Pictures: Reflections on the Cinema*, 1989. id.: *The Logic of Images: Essays and Conversations*, 1991.



Alice (Yella Rottländer) polaroidképet készít Philipről (Rüdiger Vogler) Wim Wenders az *Alice a városokban* (1974) című *road movie*-jában

életét beszéli el 1939-től 1955-ig, a lány szemszögéből. Önéletrajzi, fiktív és történelmi elemek vegyülnek egymással. A német történelemről, különösen a Hitler-korszakról szerzett női tapasztalatok képezik Sanders-Brahms számára a viszonyítási pontot a múlt vizsgálatá során. Feminista perspektívája kétségbe vonja magát a történelem fogalmát mint kollektív emlékezetet a múlttól. Sanders-Brahms élettapasztalatokat rögzít, melyek nem-specifikusak, s jellemző módon hiányoznak a történelem férfiak által írt változatából; különös előszeretettel mutatja be német asszonyok élményeit, akik a háború alatt felfedezték a magukban rejlő erőt, majd meg kellett érniük ezeknek az erőknél és eredményeiknél leértékelődését, amikor a férfiak visszatértek a háború után. A filmet azért készítette el, nyilatkozta egy interjúban, hogy megmutassa a lányának: országa történelmében más is volt Hitleren, a koncentrációs táborokon és a háborún kívül. „Ez Németország pozitív történelme a fasizmus alatt, a második világháború idején és az utána következő években. Az asszonyok történelme, akik fenntartották az életet, miközben a férfiakat a halálba küldték.”

Sanders-Brahms filmje ábrázolja legjobban a Németország stigmatizált történelmével kapcsolatban bekövetkezett szemléletváltást: a hangsúly a bűn és a bűnhődés kérdéseiről a személyes emlékekre és egy kevésbé problematikus nemzettudat óhajására tevődött át. Mindezek a filmek, köztük Syberberg Hitler-filmje, Kluge alkotása, a *Die Patriotin* és Edgar Reitz *Hazája* előre jelzik azokat a heves vitákat, melyeket egyes történészek folytattak egymással (*Historikerstreit*). A női identitás keresése, az anyától való elszakadás, az apával való leszámolás, a nem-specifikus történetírás és az emlékből fakadó perspektíva: mindezek a motívumok visszatérnek Jutta Brückner önéletrajzi ihletettséggű *Hungerjahre* ('Az éhezés évei', 1980) című filmjében, amely nyitottabb, esszéisztikusabb formában foglalkozik a Németországban uralkodó bűntudat hangulattal a gazdasági csoda és a hidegháború időszakában. A film történetét egy tizenhárom éves kislány szemével látjuk, akinek fokozatos elidegenülését szüleitől, környezetétől, sőt, saját testétől egy narrátorhang, valamint irodalmi idézetek beszélik el az aszketikusan fekete-fehér háttér előtt. A kislány öngyilkossági kísérletével lezáruló történetet nosztalgikus hangon beszélik el, ugyanakkor kétségbeesetten is, amikor az emlékező, a múltat visszatekintő alany nézőpontja jut érvényre. Brückner filmje az Adenauer-éra képmutató és elnyomásra épülő családszerkezete elé tart tükröt, de, eltérően a *Deutschland, bleiche Mutter*től, nincs benne allegorikus utalás Németországra, mint végzetes jelenségre. A cím azoknak az éveknél az élet-, szeretet-, élmény- és értelemhűségére utal. E szegényes korszak eredménye lett a hatvanas-hetvenes évek terrorizmusa. Margarethe von Trotta ünnepelelt filmje, az *Ólomidő* (Die bleierne Zeit, 1981) a Baader-Meinhof terrorista csoport öngyilkos missziójának sze-



Tina Engel mint óvónő, aki kirabol egy bankot, hogy segítsen megmenteni egy óvodát a csódtól Margarethe von Trotta *Das zweite Erwachen der Christa Klages* ('Christa Klages második ébredése', 1977) című filmjében

mélyes és feminista dimenzióját tárja fel, melyet a tökéletes biztonsági berendezésekkel ellátott stammheimi börtönben követtek el. Az *Ólomidő* mind realista filmstílusával, mind pedig oknyomozó eljárásával egyértelművé teszi, hogy inkább politikai, mintsem személyes film.

FASSBINDER UTÁN

Az 1982-es év Fassbinder halálának következtében többek számára az új német filmművészet végét jelentette. Ez az év több más szempontból is fordulópontnak számított: a konzervatívra váló politikai hangulat a választásokon győzelemre juttatta Helmut Kohlt és a kereszténydemokrata pártot, s az újonnan beiktatott belügyminiszter nagy felháborodást keltett, mikor nem volt hajlandó tovább finanszírozni azt, amit ő „elitista”, „kritikus” és „immorális” filmeknek nevezett. Herbert Achternbusch filmparódiáját, a *Das Gespenst* ('A kísértet'), amelyben a rendező által alakított Krisztus egy apáca társaságában végigsétál a mai Bajorországon, istenkáromlással vádolták, majd válaszul aláírásokat kezdtek gyűjteni egy nyilvános alap létrehozása érdekében, mely lehetővé tenné a cenzúrázatlan filmek gyártását. Mi több, jó néhányan a legismertebb rendezők közül, így Wim Wenders, Volker

Schlöndorff és Werner Herzog Németországon kívül kezdtek dolgozni nemzetközi koprodukcókban, melyekben párizsi, illetve hollywoodi forgatókönyvírókat és színészeket alkalmaztak. Német regények igen népszerű és anyagi szempontból is sikeres filmes adaptációi, például a *Katharina Blum elvesztett tisztessége* (Die verlorene Ehe der Katharina Blum, 1975, Heinrich Böll regényéből) után Volker Schlöndorff francia és amerikai pénzen készült filmeket kezdett csinálni Marcel Proust (*Swann szerelme* – Un amour de Swann, 1983), illetve Arthur Miller (*Az ügynök halála* – Death of a Salesman, 1985) művéből. Percy Adlon, aki elkészítette a *Fünf letzte Tage* ('Az utolsó öt nap', 1982) című, erősen stilizált filmet a Weisse Rose német ellenállási csoportról, nagy sikert aratott Hollywoodban kommersz filmjeivel, a *Cukorbébi*vel (Zuckerbaby, 1984) és a *Bagdad Café*val (1987, tárrendező: Marianne Sägebrecht). Miután Wolfgang Petersen fenomenális nemzetközi sikert aratott revizionista háborús filmjével, a *A tengeralattjáróval* (Das Boot, 1980–81), Los Angelesbe költözött, ahol hollywoodi akciófilmeket forgatott (*Kedves ellenségem* – Enemy Mine, 1985 és *Célkeresztben* – In the Line of Fire, 1993). Jelenleg egyre nő azoknak a német rendezőknek, színészeknek, színész-

nőknek, sőt, producereknek a száma, akik Hollywoodban találtak új lakóhelyet maguknak, miközben Németország továbbra is otthon ad alternatív filmrendezőknak, köztük amerikaiaknak.

A nyolcvanas évek közepére a német filmművészet ismét „kisebb nemzeti filmművészetté” vált, s minden addiginál inkább a hollywoodi dominancia ellenében kellett meghatározni magát: utóbbi német piaci részesedése 1993-ban elérte a 82,9 százalékot. Ugyanabban az évben a német filmtermelés 10 százalékra csökkent (Franciaországhoz képest, ahol a hazai termelés még mindig 35 százalék volt). Továbbra is sok egyszerű film foglalkozik „német témákkal”, illetve tudatosan provokálja a hagyományos filmkészítési kódokat, ám erős hazai filmipar, illetve filmkultúra híján hatásukat gyakran csak késő esti tévéadásokban vagy művészfilmes hálózatban tudják kifejteni. Az 1989-es német újraegyesítésnek, úgy tűnik, vajmi kevés befolyása volt a filmgyártásra; a DEFA-stúdiókat egy francia vállalat vette meg. Jó néhány könnyed vigjáték és nehéz melodráma készült a fal lebontása után, de igazán jelentős film nem született az „új Németország” megalakulásának sokjelentésű eseménye nyomán.

Míg a hatvanas-hetvenes évek Németországról szóló filmjei a nemzeti identitást keresték, a nyolcvanas évtizedben készült alkotások a Németországon belüli multikulturális élményeket kezdték hangsúlyozni. E tradíciót Fassbindernek a vendégmunkásokról szóló úttörő filmjei indították el: *A dígó* (1969) és *A félelem megeszi a lelket* (Angst essen Seele auf, 1973), az utóbbi időben pedig számos film tett témájává olyan felszínes ellentétpárokat mint belső és külső, hazai és külföldi, domináns és marginális. Jeanine Meerapfel *Die Kümmeltürkin geht* (szójáték a Kümmeltürke szóra: bumfordi, faszent, de itt igazi török nőről van szó, 1984), Hark Bohm *Yasemin* (1987) és Doris Dörrie *Boldog születésnapot, török!* (Happy Birthday, Türke!, 1991) című játékfilmje különböző, ám minden esetben kellemetlen perspektívából szembesíti önmagukkal a németeket saját hazájuk kapcsán. Különösen a külföldi származású rendezők (Sohrab Shahid Saless *Idegenben* – In der Fremde, 1975 és Tevfik Baser *Abschied vom falschen*

Paradies – 'Búcsú a hamis Paradicsomtól', 1988) ábrázolják Németországot olyan multikulturális társadalomnak, amelyben az etnikai kisebbségeknek megvannak a maguk konfliktusai, például a nőkkel való patriarchális bánásmód egy Berlinben élő török családon belül, amelyet Baser kritikus szemmel vizsgál filmjében (*40 Quadratmeter Deutschland* – '40 m² Németország', 1986).

A kilencvenes évek kortársi német filmművészete nem haldoklik. Aminek híján van, az egy központ, melynek olyan mágneses vonzereje és hatása lenne, mint amilyen Fassbindernek volt; a szolidaritás érzése szintén hiányzik belőle, a közös cél, és az azonosságtudat, mely a *Deutschland im Herbst*ben még magától értetődő volt. Amivel viszont a német filmművészet büszkélkedhet, az a politikai nézetek, stílusok és esztétikai felfogások meglepő sokfélesége, kezdve a revizionista *Hazán* és a háborús filmekben egészen a harmincéves Christoph Schlingensief erőszakos és agresszív németellenes szatíráiig az újraegyesítést illetően a *Das deutsche Kettensägenmassaker* ('A német láncfűrész mészárlás', 1990) és a *Terror 2000: Intensivstation Deutschland* ('Terror 2000: Németország intenzív osztály', 1992) című filmjeiben; az erősen intellektuális politikai esszéfilmtől (Harun Farocki *Videogramme einer Revolution* – 'Egy forradalom videogramjai', 1993) a szerény igényű komédiáig (*Tudunk mink ám másképpen is* – Wir können auch anders, 1993); Berlin élénk underground filmkultúrájától az etnografikus filmművészetig, mely a másság ígézetében él (Schroeter, Ottinger, Herzog). Ahogy fakul a náci időszak emléke, mely az 1960 és 1980 között keletkezett filmek nagy részét meghatározta még, egy új filmművészet van születőben, és ez többre értékeli a különbözőséget az azonosságnál.

Irodalom

Corrigan, Timothy: *New German Film: The Displaced Image*, 1983.
Elsaesser, Thomas: *New German Cinema: A History*, 1989.
Kaes, Anton: *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, 1989.
Knight, Julia: *Women and the New German Cinema*, 1992.
Rentschler, Eric (ed.): *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, 1988.

NDK: a DEFA története

HANS-MICHAEL BOCK

Németország háború utáni megosztása azzal kezdődött, hogy 1945-ben négy megszállási övezetet hoztak létre – az amerikai, brit és francia volt nyugaton, a szovjet pedig keleten, majd azzal öltött hivatalos formát 1949-ben, hogy a három nyugati ellenőrzés alatti övezetet a Né-

met Szövetségi Köztársaságba (NSZK) tömörítették, a szovjetet pedig a Német Demokratikus Köztársasággá (NDK) alakították át.

A DEFA (Deutsche Film AG), amely úgy hangzik, mint egy kapitalista gyártócég neve és Németország