

szeretők, hanem érzelmileg visszamaradott jellemeik népesítik be őket (mint Saura *Peppermint frappé* című filmjében), akiknek szexualitása fogyasztói környezetben patológikussá válik. Filmjei azt sugallják, hogy a szuperliberális Spanyolország Franco-utáni imázsai éppen annyira hamisak lehetnek, mint a francóista *españoladák*.

Fernando Trueba *Belle époque*-ja éppen ellenkezőleg azt mutatja meg, hogy ez az úgynevezett „új felszabadított mentalitás” történelmileg Spanyolország polgárháború előtti korszakában gyökerezik, és ezt a kort utópikus fantázia eleveníti fel ugyanannak a globális közönségnek a számára, amely Almodóvar sztárrá tette. A filmet két öngyilkosság foglalja keretbe, ezeket olyan személyek követik el, akiknek kulturális specifikumait valószínűleg csak spanyol nézők érthetik meg (egy anarchikus beállítottságú polgárőr és egy katolikus pap, aki Unamuno filozófiájának híve), mégis a középpontjában álló eltúlzott komédia révén le tudta körözni az *Isten vedel, ágyasom* (*Farewell my Concubine*) című kínai filmet a legjobb külföldi film 1994-es Oscar-díjáért folyó versenyben. A film azonban mégsem annyira túlzó, mint amilyennek tűnik, ugyanis legorgiasztikusabb jelenetében (mikor a gyönyörű leszbikus nővér katonai uniformisban elcsábítja a hitelesen szobalánynak öltözött hőst) a ruhacsere visszakerül a heteroszexuális korlátok közé. Az Oscar-díj átvételekor Trueba humoros beszéde ezt

a radikális pozíciót erősítette meg. Miután elnézést kért azért, hogy ateista lévén nem tud köszönetet mondani Istennek, Billy Wildernak mondott köszönetet, annak a filmesnek, akit Almodóvar mindig is az őt ért legfontosabb hatásként ismert el. Almodóvarhoz hasonlóan Wilder is az az európai, aki nemileg elhajló vígjátékaival (például *Van, aki forrón szereti*) és klasszikus reflexív film noirjaival, mint a *Gyilkos vagyok* és az *Alkony sugárút*, futott be Hollywoodban. Pontosan ezt a területet fedezi fel most a felszabadult spanyol film, mely általában a vágy titokzatos tárgyát keresi nagy buzgón.

#### Irodalom

- D'Lugo, Marvin: *Carlos Saura: The Practice of Seeing*, 1991.  
Hopewell, John: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, 1986.  
Kinder, Marsha: *Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*, 1987.  
id.: *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, 1993.  
Kovács, Katherine S.: *Berlanga Life Size: An Interview with Luis García Berlanga*, 1983.  
Maxwell, Richard: *The Spectacle of Democracy: Spanish Television, Nationalism and Political Transition*, 1994.  
Payne, Stanley: *Spanish Fascism*, 1987–88.  
Smith, Paul Julian: *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960–1990*, 1992.

## Brit film: az identitás keresése

DUNCAN PETRIE

A brit film története mindig, még a legjobb esetben is egyenetlen volt, s a bizakodás és a terjeszkedés ciklusai jellemezték, amit aztán hanyatlás, illetve stagnálás követett. Az 1960 óta tartó korszak hasonló fluktuációt mutat, de egy alapvető különbséggel: a kilencvenes évek elejére megkockáztatható állítás lett, hogy már nem is létezik a brit film mint olyan konkrét ipari infrastruktúrában gyökerező entitás, amely meghatározott mennyiségű audiovizuális fikciót készít filmszínházakban történő bemutatásra. Továbbra is készültek filmek, de elsődlegesen a televíziós közönség számára, talán egyfajta kirakatként működő rövid moziforgalmazással; a legöntudatosabban „angol” filmek legtöbbször túlnyomórészt amerikai pénzen az amerikai piac számára gyártották. Ez az időszak tehát az alapvető átmenet, illetve a végső hanyatlás folyamatát jelzi, attól függően, hogy nézetünk szerint mi a film, illetve minek kellene lennie. A korszak egy fellendülés kellős közepén kezdődött, ami azonban már jelezte, hogy bizonyos brit producerek afelé mozdulnak, hogy valamilyen mértékben függetlenedjenek

az iparág domináns struktúráitól. Ez a fajta „függetlenség” még nagyobb jelentőségre tehetett volna szert a nyolcvanas években, de addigra már maga az iparág is visszavonhatatlanul megváltozott.

#### A FREE CINEMÁTÓL AZ ÚJ HULLÁMIG

A hatvanas évek kezdete egybeesett a brit film megélénkülésének időszakával azután, amit többen a korábbi évtized tétlen önelégültségének tekintettek. A kortárs munkásosztály élményeire koncentráló brit *új hullám* a free cinemából nőtt ki, mely olyan ellenzéki filmesek és kritikusok mozgalma volt, mint Lindsay Anderson, Karel Reisz és Tony Richardson, akik elszánták magukat a halódó brit filmkultúra felrázására. Ezek a filmek az ötvenes évek végén olyan nagy hatású dokumentumfilmeket készítettek, mint a *Mamma Don't Allow* ('A mama nem engedí', Richardson, 1956), az *Every Day Except Christmas* ('Mindennap, kivéve karácsonykor', Anderson, 1957) és *We are the Lambeth Boys* ('Mi vagyunk a lambethi fiúk', Reisz, 1959), mégpedig olyan témákról, mint

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 egyse-

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 (belső 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 hírnévig merész kezdet jellemezte (az oberhauseni manifesztum 1962. február 28-i közzététele), majd csúcspontjára érve (1978-ban a *Time* magazin „Európa legelőbb 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 bemocskolt 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 nyelvvel – nyilatkozta Wim Wenders 1977-ben. – Az emberek sehoh a világon nem veszítették el ilyen fájdalmasan az önképükbe, saját történeteikbe és mítoszaiukba 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 meglelniük és megteremtetniük 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 önismertetének 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 bűntetteit; 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 filmesmozgalmakhoz. 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 készek 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 „régifilm” 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 szakemberekből sem élt olyan vágy, hogy belülről reformálják meg a filmipart. A régiek és újjak, a kommerszek és a kísérletezők, a népszerűek és az avantgárdok

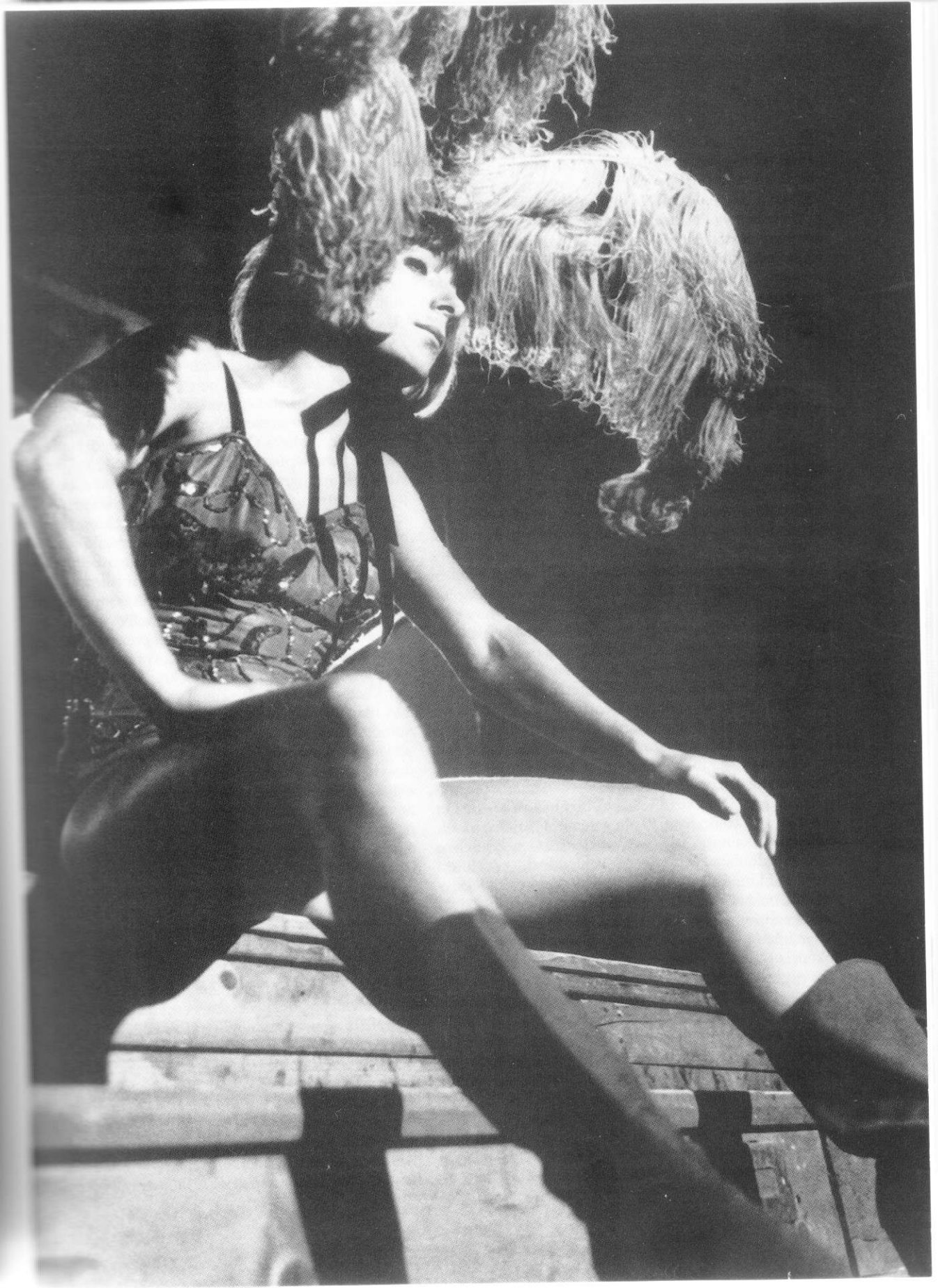
együttműködési készségének hiánya máig sújtja a német filmművészetet.

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, létrehoztak 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 anyagiilag, melyekről sejthető volt, hogy legalább félmillió márka hasznát 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 gyakorlatlással nem rendelkezett, sok volt köztük az autodidakta rendező, akik filmjeikben több értéket tulajdoní-

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

...a né-  
...támoga-  
...gy áll-  
...szentik  
...smerte az  
...kényeket,  
...m Junger  
...témülő  
...1967-ben a  
...ogalási tőr-  
...első azok  
...k anyagi-  
...millió mán-  
...entően ha-  
...a filmipar-  
...illetve a tar-  
...ományozott  
...vezmények,  
...ult és kusz-  
...en a függet-  
...kus packáz-  
...gáltatottjairó-  
...met televízió-  
...si munkálata-  
...a létre. Mint-  
...gyűlt össze  
...művészet kere-  
...rezhető támo-  
...met tartomá-  
...nyolcvanmillió  
...mgyártás szá-  
...e és a színház-  
...egyértelműen  
...os kötelezettsé-  
...émet közönség  
...tt az új német  
...vészi ambíciók-  
...feladatot vállalt,  
...an: hogy egy új  
...a saját tükrében,  
...e, sem utóda, a  
...em egységes is-  
...laza szövetség-  
...ak azt nem, hogy  
...bjük semmi gya-  
...öztük az auto-  
...értéket tulajdoni-



Zirkuskuppel:  
) Alexander  
filmrészleteket  
niről, aki

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 tegnapi elöl nem lehet elmenekülni. Az ötvenes évek közepén játszódik; főszereplője egy fiatal zsidó nő, aki, miután a Német Demokratikus Köztársaságból Nyugatra szökik, képtelen otthonra lenni az 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 Törlesse* (*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 megkínozza egy zsidó származású társukat. A film burkoltan arról a nagyszámú konformista értelmiségiről beszél, akik a nemzetiszocializmus idején némák maradtak, miközben gaztetteket követtek 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 évekbeli Nyugat-Németországban való változatlan hatalmát állítja pellengetre. „Németország nem élt a forradalom adta lehetőség-

gekkel, és nem szabadult meg a faszizmustól – 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 alcímeket kapta; ez a film még az előzőnél is nyíltabban politikál. Jelöletlen flashbackek fűzik egybe a fasiszta múltat és az ötvenes évekbeli Szövetségi Köztársaságot megjelenítő képeket. A legfiatalabb fiúban „nincs megbékélés” a jelennel, amely úgy létezik, hogy nem gondol a bűnös múltra. 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 pusztán lényegre szorítkozik, ami zavarba ejtő örökhöz, 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 filmművésze 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 erdősegeket, 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 ve-rejrték, érzelmős 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* (*Jagd-szenen 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-filmet* 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 azonosság tudatra, s felvázolják azokat a hagyományos (patriarchális, parancsuralmi) családi és társadalmi struktúrákat, amelyek néhány évtizeddel korábban lehetővé, sőt elkerülhetetlenné tették a faszizmust.

#### 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 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 őszel', 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 fikatív 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 köztük 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 dramatisztált beszélgetés tanúi lehetünk a rendező és anyja között demokráciáról, faszizmusról 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 bádogdob* (*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 filmben 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 képben és elbeszélésben, hogy az sikerrel hasson a közönség érzelmeire.

Nem sokkal később Edgar Reitz elkezdett dolgozni tizenhat órás tévésorozatán (35 milliméteres filmben), amelyet az amerikai *Holocaustra* adandó programatikussá válnak 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 nációkkal 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) megmértetik. Nem véletlen, hogy mindegyik filmje ezeknek a kompromisszumot

nem ismerő ideáloknek a bukását és az illúziók végleges szétfoszlását 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, köztük 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 szervezethez magyarázható, hogy filmjei, a nagy műfaji és stilisztikai különbségek ellenére hibátlan „kínzettek” voltak.

Pályája indulásától fogva egymástól radikálisan eltérő filmkészítési módszerekkel kísérletezett. Az amerikai gengszterfilm műfaji konvencióit a müncheni underground milióbe 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 *digó*ban (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 „örökre fogadta” a száműzetésben élt német rendezőt, s titokban azt remélte, egyszer majd képes lesz megrendezni a német hollywoodi filmet. A *zöldségkereskedő* (1971) és *A félelem megessi a lelket* (1973) tudatosan fordult a sirki stílushoz, amikor melodramatikus cselekményt, természetellenes világot, tolkodó kameramozgásokat, mesterséges, erősen stilizált díszletet, és vágyakat, felismeréseket és elhídegülést kifejező pillantások, tekintetek és nézések rendkívül bonyolult összjátékát alkalmazták. A túlságosan melodramatikus zene rombolja az illúziókat, s a teátrális gesztusnyelv a nézőt kritikás távolságban tartja a zabolátlan 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 rikítóan ízléstelen 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) szorosabban fonja a szálatokat a magán- és a közéleti szintér 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 világitásban, a jelenetében, a jelmezben és a kameramozgásban; parodisztikusan eltúlozza a csillogást. Leginkább a saját kora érdekelté, 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 elkese-redebb 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 azonosság-tudat 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 digó (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 Töteberg–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 látnokának nevezett Werner Herzog a kalandor, csavargó és fenyegetések rendező jelképes figurája lett. A róla készült dokumentumfilmek, melyek közül a leghíresebb a *Les Blank-féle Burden of Dreams* (Az álmok terhe', 1982) egyaránt megszállott, félőrült művészeket ábrázolják, akik képesek kockára tenni az életüket egy filmért. Főszereplői, a lázadó álmodozók és eretnekek, fanatikusok és mániakusok mind a független rendező alakításai, akik minden nehézség ellenére megpróbálják valóra váltani elképzeléseiket. Minden filmje a másságot kutatja és engedni érvényesülni; a legtöbb egzotikus tájakon játszódik, például a dél-amerikai dzsungelben, mint az *Aguirre, Isten haragja* (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, egyben azt is jelenti, hogy radikális, gyakran apokaliptikus kritikát gyakorolnak a nyugati civilizáció és a benne uralkodó racionalitás felett.

Werner Stipetic néven született 1942-ben Münchenben; 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 filmje, a *Lebenszeichen* ('Életjel', 1967) komor fekete-fehér színekben mutatja be az elidegenedést, az örületet és az agressziót. A történet egy fiatal, sebesült német katonáról szól, akit otthagynak egy görög szigeten, hogy egy elhagyott lőszerraktárat őrizzen. A kopár táj és a kegyetlen napfény az idegösszeomlásba kergeti, amely először csak a katonai felettesekkel, hamarosan azonban magával a nappal és a világmindenséggel szembeni lázadásban ölt testet. A kamera objektíven, dokumentarista stílusban rögzíti a válság kialakulását és örületbe való átcsapását, s csak kevés kommentárt fűz hozzá nagy látószöggel 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 utánozhatatlan Klaus Kinski alakítja) elhatározza, hogy meghódítja El Dorado mítikus királyságát. A film szereplői az Amazonas-menti őserdő kellős közepén is képtelenül ragaszkodnak az udvari pompához, ami a filmet egyszerre teszi a gyarmatosítás paródiájává és kritikájává. A szélsőséges kamerabeállítások és a hosszú snittek segítségével Herzog láthatóvá teszi az őstermészetet mint olyan ellenséges és félelmetes erőt, mellyel szemben törpévé lesz, sőt el is bukik a gyarmatosító.

Négyévi igen keserves forgatás után Herzog elkészítette *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 benszülőttei közé. A rendező bírálja a gyarmatosító okatlan arroganciáját, naivitását és azt, hogy egyáltalán nem tiszteli a másságot. A sors iróniája, hogy Herzog vállalkozása maga fült kudarcba, midőn tökéletesen megvalósította azt, amit a film bíráltni kívánt. Hogy a stáb betört egy indián területre és visszaélt a helyi lakosság vendégszeretetével, azután vált ismertté, hogy a rendező táborát tiltakozásul felgyújtották a helybéliek.

Csupán egy évvel később Herzog gazdasági foglalkozással 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 benszülöttek szentként tisztelnek. A helybéliek elvesztik a küzdelmet az ipari „haladással” és a gátlátalan profithajszolással szemben. A lecsupaszított és kiábrándítóan kopár természet itt már többé nem számít romantikus díszletnek az ember körül; a mítosz és az újszerűség farkasszemet néz egymással.

Herzog olyan egyéni módon keveri a néprajzi és az elbeszélő film elemeit, hogy ezzel megkérdőjelezi a hagyományos műfaji felosztást, különösen, ami a dokumentumfilm és a játékfilm közti különbséget illeti. A *Fata Morgana* (1970) az egyik korai példája Herzog dokumentumfilmjeinek, melyek az ellentétes filmes megnyilvánulások keverésével dekonstruálják a műfajt. A szétszórt szeméttel teli sivatag képeit kísérő filmzene mellett Lotte Eisner felolvas a teremtésmítoszból, és időnként Herzog



hangja fűz kommentárokat a látottakhoz: mindez réseket üt az objektív igazság eszméjén. A film perspektívája a történelem végéé, egy olyan mítikus koré, amely azután fog beköszöntené, hogy a haladás és a modernitás már elpusztította a bolygót.

Herzog pesszimista civilizációs szemlélete és nézetei a zsugorodó társadalomról ismételtelen megjelennek narratív filmjeiben. A *Kaspar Hauser* (1974) főszerepében egy amatőr színész, Bruno S., egy analfabéta és meglehetősen zilált küllemű berlini csavargó látható, a rendező ezzel is érzékeltetni akarja a vadember Kaspar Hauser fájdalmas és sikertelen beilleszkedési kísérletét a 19. század eleji német társadalomba. A film egy olyan természeti ember szemszögéből kritizálja a kisvárosbeliek behízelt fontoskodását és nevetséges pedantériáját, akit még nem rontottak meg a „civilizált” társadalom álságos rítusai. A *Bruno vándorlásai* (Stroszek, 1977) három számkivetett ember: egy börtönből szabadult rab, egy prostituált és egy bogaras öreg szomszéd próbál új életet kezdeni az amerikai Közép-Keleten, amely Herzog ábrázolásában semmivel se kevésbé áthatolhatatlan és egzotikus, mint a perui őserdő.

Az alkalmazkodásra képtelen polgárok, illetve idegenek kerülnek végzetes összeütközésbe a társadalommal a *Nosferatu, a vámpír* (1978) című filmben is, mely F. W. Murnau ünnepelt 1922-es néma vámpírfilmjének új változata. Hasonlóan Murnau stílusához, Herzog filmnyelve is oszcillál a dokumentarizmus és az álomszerű jelenetek, a néprajzi hitelesség és a szürrealista vízió között. Herzog mindegyik filmjére jellemző az erős feszültség kép és történet között: a gazdag képiség és az operaszerű színpadiasság általában meghaladja a szigorú elbeszélés ökonómiáját. Legutóbbi, világosabb szerkezetű dokumentumfilmjei a Szahara nomádjairól (*Wodaabe: die Hirten der Sonne* – 'Wodaabe: A nap pásztorai', 1989), illetve Kuvaitról (*Lektionen in Finsternis* – 'Tanórák a sötétben', 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 vetítették az európai filmfesztiválokon, valamint minden nagyobb német városban 1984 nyarán, majd ugyanez év szeptemberében és októberében tizenegy részes tévéfilmként mutatták be. Az új német filmművészetben belül ez lett a legtöbbet által ismert – több mint húszmillióan 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. századi német politika történetét. Reitz úgy látja, a különböző történelmi korok részleteinek hangsúlyozása különbözteti meg alkotását a korábbi történelmi filmekről, például az amerikai *Holocausttól*, amelynek, mondja, nem volt érzéke „Németország arcai” iránt. A *Haza* eredeti címe – *Made in Germany* – célzatosan utal a német történelmet „made in Hollywood” módon bemutató *Holocaustra*; s a film jelenlegi formájában is benmaradt, rögtön az első képen látható, egy kilométerköbe vésve. Azáltal, hogy a történelmet a személyes sorsokon keresztül látattja, Reitz megpróbálja a folyamatosság érzetét kelteni a diszkontinuus és részeire hullott német történelemben. „Mi, németek – nyilatkozta egy interjúban – megszenvetjük 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 tömegesen vettünk részt a Harmadik Birodalomban.” Reitz historizálja a Hitler-korszakot, és beépíti az egyszerű, apolitikus német emberek személyes élményei közé, akik ennélfogva inkább áldozatokként, semmint történelmi cselekvőkként jelennek meg előttünk.

Ha Reitz naiv mesemondó, akkor Kluge eszes és ironikus esszéista. *Die Patriotin* (1980) című filmjének lekerített történetében maga a múlt ábrázolási technikája válik problematikussá; a történelem itt már nem egymásra következő események sorozataként jelenik meg, hanem számos, a múltat és a jelent összekötő különálló láncszemként, melyeket a történésznek kell megalkotnia és összefűznie. Klugét a történelmi haladással szembeni kételyei arra ösztönözték, hogy elutasítsa a történetírás elbeszélő módszerét, mely hisz a történelmi folyamatosság és a lineáris fejlődés eszméjében. Kritikai historiográfiája inkább az egymás mellé helyezés és a montázs elvén alapul. A snittek közti űrök és szünetek éppen úgy, mint a formai sokféleség, azzal a szándékkal kerültek a filmbe, hogy a narratív totalitás és a történelmi befejezettség lehetetlenségét érzékeltessék. A rendező radikális elszakadása a hagyományos történetírói narratív formától oda vezetett, hogy Kluge nomád módon közelíti meg a német történelem mintegy kétezer évét. Azáltal, hogy felfüggeszti az idő-tér kontinuumot, az oksági viszonyokat is száműzi; a nézőt arra kényszeríti, 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 nyilvánosságot a globális hirdetések és a média hatalmak 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 másfépp nem tudunk hozzáférni, csak öntudatos színlelés és újjáteremtés létezhet. Syberberg meg se próbálja újjáalkotni 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 színvonalát 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 kliséjét idézi, amelyet a hétköznapi hollywoodi mozi még mindig használ Hitlerről és a náci korszakról, és ezeket iróniával, valamint túlzott pátozzsal hatástalanítja.

A rendező számára maga a film jelent mítoszeremtő médiumot, a század technikai fejlődésével és gazdasági racionalitásával szembeni ellensúlyt. A tudomány demitologizáló törekvéseire, mondja, a választ „az a remitológizáció jelenti, melyet képeinek és hangjainak érzéki közvetlenségével csak a film tud véghezvinni”. Korábbi filmjei, a *Ludwig: Requiem für einen jungfräulichen König* ('Lajos: rekviem 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 kitette 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*-filmnél is közelebből 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 *Hitlerfilm*; 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 tévesszméknek 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 figyeli; semminemű idegen anyag sem kerül bele a mítoszok ebbe a koncentrált világába. Az irodalmi források, mint posztmodern vértet, kiáltó ellentétben állnak a színpadra alkalmazás radikális sivárságával. Abbeéli törekvése közben, hogy a klasszikus irodalmi kultúrát filmen őrizze meg, Syberberg a médium saját formanyelvének határait a végsőkig 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 mesterkéltnek ható pazar jelenetekkel és túláradó 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 Sternben* ('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 KÍVÜLÁLLÓK 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 ünnepezték a szexuális másságot: vígjátékként a *Bettwurstban* ('Bohóckodás az ágyban', 1970) és egy háromrészes dokumentumfilmben, a *Die AIDS-Trilogie*-ban ('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 gyakorta 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 kített passzív tárgyról készült konvencionális ábrázolást; Ottinger női szereplői viszozozzák a pillantást, és új formákat találnak a néző elhelyezésére. A rendezőnő újában filmes úti beszámolókat készít: ilyen a *China: die Künste – der Alltag* ('Kína: művészetek – hétköznapiak', 1985) és a több mint nyolcórás etnografikus eposz, a *Tajga* ('Tajga', 1991–92), melyek az egzotikumot keresik, de nem tolakodóan. 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 gyökerezett. Női filmrendezők egy csoportja elhatározta, hogy megismerteti a közönséget a diszkrimináció és elnyomás (egyenlő jogok, egyenlő fi-

zetés, abortuszhoz való jog) nőspecifikus problémáival, és megteremti 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 elmélettől befolyásolt német feminista 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 hosszan pásztázó svenkek és a csúnya, szemcsés fekete-fehér felvételek a filmet Edda 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 szimbiózisszerű kapcsolatban áll filmjeivel: mind egyik 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* ('Színhelyek', 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 médiumspecifikus 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* (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 kívülállása végül is megszűnik, amikor kettesben visszatérnek Németországba, hogy megkeressék a kis-

lány nagymamájának a házát, amelyről csupán egy fénykép áll a rendelkezésükre. Tágabb értelemben ez a *road movie*, az elveszett 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 úitársa, Laertes történetét, aki korábban a náci párt tagja volt, s aki Németország félmúltját testesíti meg. A Német Szövetségi Köztársaság mint a történelem következtében elveszett 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 leigázták 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



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

elárul egy becsületes német kisiparost. Wenderst *A piszkos ügy* elkészítése során szerzett tapasztalatai serkentették arra, hogy elkészítse félig önéletrajzi ihlettségű 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 járnak 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, esztétikáét és etikáét, történelmét és identitását, vágyét és tettét.

A 23 millió dolláros költségvetéssel készült romantikus, high-tech tudományos fantasztikus *road movie*, *A világ végéig* (1991) tizenöt városra és négy kontinensen át sodor magával. A technikailag fejlett környezetben fellépő kommunikációs és emlékválságról szól: itt videóképek 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); Távolság 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.  
Grob, Norbert: *Wenders*, 1991.  
Kolker, 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.

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 vizsgálata 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 előszeregettel mutatja be német asszonyok élményeit, akik a háború alatt felfedezték a magukban rejlő erőt, majd meg kellett érniük ezeknek az erőknek és eredményeiknek 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 ihlettségű *Hungerjahre* ('Az éhezés éveit', 1980) című filmjében, amely nyitottabb, esszéiztikusabb formában foglalkozik a Németországban uralkodó bűnűl 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 beszélnek el az aszketikusan fekete-fehér háttér előtt. A kislány öngyilkossági kísérletével lezáruló történetet nosztalgikus hangon beszélnek el, ugyanakkor kétségbeesetten is, amikor az emlékező, a múlttal 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 éveknek az élet-, szeretet-, élmény- és értelemhétségére utal. E szegényes korszak eredménye lett a hatvanas-hetvenes évek terrorizmusa. Margarethe von Trotta ünnepelet 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 koprodukciónkban, 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 *Cukorbébibvel* (Zuckerbaby, 1984) és a *Bagdad Caféval* (1987, tárrendező: Marianne Sägebrecth). 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 otthont ad alternatív filmrendezőknél, 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 nagyszerű 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 vígjáték 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 Németország belüli multikulturális élményeket kezdték hangsúlyozni. E tradíciót Fassbindernek a vendégmunkásokról szóló úttörő filmjei indították el: *A digó* (1969) és *A félelem megeszte 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 szembeállítja önmagukkal a németeket saját hazájuk kapcsán. Különösen a külföldi származású rendezők (Sohrab Shahid Saless *Idegenben – In der Fremde*, 1975 és Tefvik 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 m<sup>2</sup> 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 filmekkel egészen a harmincéves Christoph Schlingensiefel erőszakos és agresszív németellenes satíráiig az újraegyesítést illetően a *Das deutsche Kettensägenmassaker* ('A német láncfűrészkeszélés', 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 videogramma'*, 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