



Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet  
Filmtudomány Tanszék

# Identitás és reprezentáció a kortárs török-német filmekben

Diplomamunka

Kóti Rita  
Filmtudomány (MA)  
KOROADB.ELTE; VFA308

Témavezető: Varga Balázs egyetemi adjunktus

ELTE Bölcsészettudományi Kar  
Budapest, 2012. november



# Tartalomjegyzék

<b>1. Bevezetés</b>	<b>6</b>
<b>2. A török-német együttélés története</b>	<b>11</b>
2.1. A gazdasági fellendülés évei . . . . .	12
2.2. A jelenkori helyzet . . . . .	14
2.3. A török migránsok helyzete Németországban . . . . .	16
<b>3. A diaszpóra-film</b>	<b>18</b>
<b>4. A török-német film a kezdetektől az ezredfordulóig</b>	<b>22</b>
4.1. A német újfilm . . . . .	22
4.2. Az első török-német filmek . . . . .	23
4.3. A török-német film alakulása az ezredfordulóig . . . . .	25
<b>5. A török-német film az ezredforduló után</b>	<b>28</b>
<b>6. Züli Aladağ: Düh</b>	<b>32</b>
6.1. A karakterek identifikációja . . . . .	33
6.2. Társadalmi és generációs konfliktusok . . . . .	34
6.3. Nyelvhasználat . . . . .	36
6.4. Összegzés . . . . .	37
<b>7. Bora Dağtekin: Török kezdőknek</b>	<b>39</b>
7.1. A karakterek identifikációja . . . . .	40
7.2. Társadalmi és generációs konfliktusok . . . . .	44
7.3. Nyelvhasználat . . . . .	45
7.4. Összegzés . . . . .	48
<b>8. Yasemin Şamdereli: Almanya, a török paradicsom</b>	<b>50</b>
8.1. A karakterek identifikációja . . . . .	50

8.2. Társadalmi és generációs konfliktusok . . . . .	56
8.3. Nyelvhasználat . . . . .	59
8.4. Összegzés . . . . .	60
<b>9. Összefoglalás</b>	<b>62</b>
<b>A. Megjegyzések</b>	<b>66</b>
<b>B. Filmjegyzék</b>	<b>69</b>
<b>C. Irodalomjegyzék</b>	<b>71</b>
<b>D. Absztrakt</b>	<b>77</b>
<b>E. Nyilatkozat</b>	<b>79</b>



# 1. fejezet

## Bevezetés

Az emberi társadalmakban az egyén életét az egymással bonyolult kölcsönviszonyban lévő politikai, gazdasági és társadalmi meghatározottságok befolyásolják. A nyugati posztmodern, illetve posztindusztriális világban a technikai és gazdasági fejlődés következtében a globalizációs folyamatok felgyorsulásával a migrációs népességmozgások is erőre kaptak. A mobilitás fokozódásával (munkaerő, kereskedelem, utazás, stb.), a zárt politikai, gazdasági és (látszólag) társadalmi struktúrák felbomlásával az egyén életét minden korábbinál összetettebb társadalmi-kulturális folyamatok formálják. Az önazonosság és a csoporthoz való tartozás formái sokkal rugalmasabbá, dinamikusabbá váltak, az egyén és a közösség élete során folyamatosan változnak, formálódnak. Az egyén ebben a helyzetben már nem egyetlen politikai, gazdasági és társadalmi diskurzus részese, hanem annyié, ahánnyal kapcsolatban áll. Hasonlóképp identitásunkat is a sokszoros és egymással akár átfedésben lévő kapcsolatok hálózata határozza meg. Az egyén integrációja a különböző társadalmakban különböző módon és mértékben mehet végbe, ez nem csak az egyén kulturális háttérétől függ, hanem a befogadó ország társadalmi kohéziót teremtő társadalmi, politikai berendezkedésétől is.

Európa államai, köztük a gazdaságilag fejlett nyugat-európai országok, történetileg keresztény nemzetállami berendezkedésűek. A nemzetállamok hagyományosan a többségi társadalom erejére és kulturális értékeinek hegemóniájára alapozva, illetve (főképp a XIX. században, kialakulásuk idején) a fegyveres hatalomra is támaszkodva működtek[EMA2012]. A nemzet tehát olyan egyosztatú, előállított entitás, mondhatni kulturális „artefaktum”, amely az említett értékek és tulajdonságok mentén homogenizálja az adott ország lakosságát, egységesítő szándéka miatt tagadva a multikulturális értékeket. Ez a monokulturális nemzeti identitás kollektív identitástudatot épít ki lakóiban és elképzelt közösségekké formálja őket[Hall1997][Anderson1983]. A történelem

során mindez a politikai vezetés számára nagyon hasznosnak bizonyult, mert az elképzelt testvériség egyfajta „status quo”-t eredményezett a társadalomban és könnyen irányíthatóvá tette azt. Megteremtette a belső rendet, képessé tette az országot a más országokkal szembeni egységes fellépésre. Európában ez ráadásul a keresztény egyház, mint a hatalom szempontjából befolyásos tényező segítségével ment végbe.

Ma, mindez történelem, a globalizáció világában, amikor a gazdaság és az emberek a gyors technikai fejlődésnek köszönhetően nincsenek földrajzi határokhoz kötve, lehetővé vált a tömeges vándorlás nemcsak a multinacionális cégek, de az őket kiszolgáló és termékeiket fogyasztó emberek számára is. Ennek egyenes következménye, hogy a politikai és gazdasági mozgásokkal a kultúrák is globalizálódnak, ami egyet jelent azzal, hogy az elképzelt monokulturális homogenizáló társadalmak létjogosultsága erőteljesen megkérdőjeleződik. A másik oldalon viszont ellenhatásként ott a különböző államok monokulturális berendezkedésének öröksége, ami nem törlődött el vagy alakult át hirtelen a robbanásszerű változásokkal, és a többségi „öslakos” társadalomhoz igazodva ma is egész országok kulturális identitását, imázsát határozza meg.

Az ellenállás nem tulajdonítható pusztán a nyugati országok globalizációs csodával járó népeségösszetétel-változáshoz való lassú alkalmazkodásának, hiszen a migráció jelensége nem új keletű a történelemben. Az emberek a történelem kezdete óta különböző okok és érdekek által motiválva vándorolnak. A gazdasági tényezők mellett helyváltoztatásra készítő erő lehet egy háborús helyzet, üldözés, járvány vagy természeti katasztrófa, amely jelenségekkel az emberiségnek mindig is együtt kellett élnie [Koller2004]. Az okok a gyorsan változó gazdasági tényezők mellett valószínűleg éppen az említett politikai és szociokulturális háttérben keresendők. Egyrészt az európai államok viszonylatában a nemzetállami struktúrából adódóan lehet szó egy Európán belüli egyéni nemzeti-kulturális presztízs fenntartásáról, másrészt pedig látnunk kell a helyzetet a maga poszt-koloniális összefüggéseiben is.

Ma az európai nemzetállamokat összefogó Európai Unió törekvések ellenére, azért kitapintható a vasfüggöny egykori nyomvonala, mind a politikai, mind a társadalmi diskurzusban. A nemzetállamiságukban és gazdaságukban megtépzott Kelet szemben a nemzetállami berendezkedésben (ezidáig) megrendíthetetlen, gazdag Nyugattal. Ezt már csak színesíti az a tényező, hogy az első világháború után etnikai és vallási szempontokat figyelembe véve rosszul felosztott, a második világháború után a keleti blokk fennhatósága alatt álló országok lakóiban és színre lépő politikai erőiben a Szovjetunió elnyomása és politikai szinten végrehajtott egyesítő, homogenizáló, az országok szuverenitását sértő törekvései, olyan kiélelten frusztrációt váltottak ki, aminek köszönhetően az országok

függetlenedésük után újrakezdték nemzetállami alapon újjászervezni magukat. A másik oldalról az Uniós csatlakozási kívánalmak, azaz a globalizációban való részvétel kívánalmi, az ezzel járó előnyök is mozgatták a keleti országokat, ám ez a lelkesedés az uniós egyezmények és elvárások miatt mára alább hagyott, az elnyomás réme megjelent a magukat egyre nagyobb kölcsönökbe verő országok feje felett. Ennek eredményét érzékelhetjük ma a keleti országok konzervatív erőinek hatalomra jutásában, nemzeti értékeik erőszakos újrafelfedezésében. Ebben a kontextusban a nyugati demokráciák konzervatív erői és nemzeti politikájuk lényegesen másabb motivációval rendelkeznek, és így másabb értékeket is képviselnek, mint a keletiek. Ez a felemás helyzet nagyban meghatározza a felek egymáshoz való viszonyulását és egyértelműen kijelöli a Kelet és Nyugat közötti határvonalakat. Emellett a korántsem homogén társadalmi struktúrájú keleti országok nagyon különböző nemzeti kulturális értékeket, nagyon különböző kulturális identitásokat képviselnek, amit az ezekből az országokból érkező migránsok természetesen magukkal hoznak egy gazdaságilag felsőbbrendű, kulturálisan egységesen fellépő nyugati többségi társadalomba.

A másik aspektus az eurocentrizmus jelensége, amit Nyugat-Európa a koloniális gyarmati viszonyok idejéből örökölt át. Az eurocentrizmus abból a gyarmatosító szemléletről eredeztethető, ami gazdaságilag és kulturálisan is alsóbbrendűként tekintett a nyugat-európai országok által gyarmatosított országok, a „harmadik világ” lakóira[Shohat1994]. A gyarmatosítók „civilizációs expedíciói” elsősorban a gyarmatokon élők kizsákmányolását célozták meg. Eszünkbe villan *Albert Memmi*<sup>1</sup> és a gyarmatosítás másik hozadéka az eurocentrizmus mellett a rasszizmus is[Stam2005].

Ezek a jelenségek és gondolkodásmódok nem csak a gyarmatosítók privilégiumai lettek, hanem más a gyarmatosításban nem résztvevő európai országok is magukévá tették a „harmadik világról” való gondolkodásukban. Ebben a tekintetben Európa (Észak vagy Észak-nyugat) az egység látszatát keltve állt a déli és dél-keleti országokkal szemben. És ami a legfontosabb, hogy az eurocentrizmus nem tűnt el a gyarmati viszonyok felbomlásával sem. Egyrészt mára már lelepleződött a gyarmatok felbomlásának álságos kirakat jellege, ami az egykori gyarmatosítók az egykori gyarmatosított országokban gyakorolt politikai befolyásán ütközik ki (lásd: Franciaország-Madagaszkár). Másrészt az európai országok hagyományaikból eredően elsősorban saját államuk kulturális identitásának pátyolgatásán fáradoznak és ezekben a törekvésekben a nyugat-európai országok számára még mindig az „európaiság”, azaz az „európai értékek” megőrzése a hívó szó. A bevándorlóknak és leszármazottaiknak pedig marad az „integráció” nem pontosan meghatározott elvárása.



Ilyen tendenciák mellett lehetséges, hogy a globalizációs folyamatok jócskán át-rajzolták a különböző nyugat-európai társadalmak kulturális és vallási összetételét, de azért alapjában véve a többségi társadalom nemzeti kulturális hegemoniája megmaradt [vanDijk1990]. Leegyszerűsítve nem másról van szó, mint a kulturális identitás működési mechanizmusáról és hatalmáról, ami ellentétes működések problémamentes összeegyeztetésére képes. Egyrészt felfedezhetünk benne egy nagy, történelmi hasonlóság alapján egyesítő formát, ami a múlttal való folytatólágosságot hangsúlyozza, és ami az egyes identitásokat a történelmi folyamba ágyazza, másrészt ettől teljesen függetlenül egy jelen idejű „itt és most”-ot is magában foglal, amit az egyedi entitás a történelmi aspektusoktól leválasztva saját egyedi identitásaként elkülönít [Hall1989]. Viszont ez az effektus nem kínál minden esetben egyértelmű megoldásokat. Az általában bináris oppozíciók által meghatározott monokulturális nemzetállami berendezkedésű országokban, a migráns háttér, a kulturális keveredés és a sokrétűség akár súlyként is nehezedhet a különböző diskurzusok által meghatározott többszintű rendszerek politikai, gazdasági és társadalmi jelenségei között orientálódni kényszerülő egyénekre. Az, hogy ezt a kulturális sokszínűséget az egyes országok politikai elitjei és társadalmi ne problémafaktoraként kezeljék, és a helyzet korrekt artikulálására megfelelő szókinccsel lássák el magukat, alapvető gondolkodásbeli változásokra van szükség a kor nagy multinacionális társadalmában.

A gyakran elhibázott politikai döntéseknek is köszönhető, hogy e jelenkori nagy multikulturális társadalmak kialakulása sokkal egyszerűbb volt, mint most működésük. Ennek többnyire a politikai diskurzusban a gazdasági okok mellett eltörpülő kulturális háttér az oka. Az átalakulást magával hozó globalizáció mozgató rugója alapvetően az volt, hogy a második világháború és a gyarmati rendszerek felbomlása után a nyugat-európai országok népességnövekedése nem tudott lépést tartani a gazdasági fejlődéssel. A globalizáció motorjaként működő nyugat-európai országok a már tárgyalt homogenizáló történelmi hagyománnyal és eurocentrikus látásmóddal a hátuk mögött importáltak munkaerőt és fogadtak menekülteket a legkülönbözőbb kultúrájú és vallási hátterű országokból és egykori gyarmataikról. A kezdetben gazdaságpolitikai okokból hirtelen bekövetkező tömeges bevándorlás társadalmi jelenséggé vált Nyugat-Európában, a népességmozgások összességében 16,9 millióval növelték a lakosság számát.

Ha a politika a gazdasági progresszió hevében, a helyzetet ideiglenesként kezelve nem is reagált az új előálló társadalmi viszonyokra, a film, mint művészetként elismert kulturális produktum már a kezdetektől reflektált a vendégmunkások migrációjával előálló társadalmi jelenségekre. Természetesen, a már említett nemzeti monokulturális hagyománynak köszönhetően először csak az arra fogékony, a többségi társadalomból kikerülő

rendezők készítettek filmet a bevándorlókról. Ennek oka abban az európai hagyományban keresendő, hogy az állam nagy szerepet vállal a nemzeti kultúra támogatásában, ami az igen költséges filmművészet esetében, amiben a filmtervek gyakran csak állami támogatással váltak megvalósíthatóvá. A társadalom perifériára szoruló migránsok és leszármazottaik saját reprezentációs, társadalmi eseményekre reflektáló narratívái a technikai fejlődéssel és a film demokratizálódásával csak ezután realizálódhattak.

A migráns háttérű rendezők által készített diaszpóra-filmek új reprezentációs minőséget jelentenek, aktuális kérdéseket vetnek fel napjaink multikulturális, ám hagyományában monokulturális társadalmairól és benne az egyén helyzetéről, identifikációjáról. A dolgozat azt veszi vizsgálat alá, hogy a kortárs török-német film, hogyan reflektál ezekre a társadalmi jelenségekre. Ennek előkészítéseképpen a dolgozat második fejezete a filmek háttérében álló politikai, gazdasági és társadalmi aspektusok összefüggéseinek feltárással foglalkozik. A harmadik fejezet célja a téma elméleti és kulturális kontextusának tisztázása, a diaszpóra-film különböző értelmezéseinek és lehetséges meghatározásainak feltárása. Ezt követően, a negyedik fejezet a török-német film történeti háttérének, tendenciáinak és szakaszainak áttekintését célozza meg a kezdetektől az ezredfordulóig. Az ötödik fejezetben a dolgozat fókuszában álló ezredforduló utáni török-német film új alkotóinak és jellegzetességeinek ismertetése következik. Majd végül kortárs filmes alkotások elemzésén keresztül vizsgálom a török-német diaszpóra filmek jelenkori ábrázolási tendenciáit. Három különböző, önmagában is figyelemre méltó filmes alkotás elemzésén keresztül tárom fel, hogy a 2000-es évek török-német filmjeiben hogyan reprezentálódik a diaszpóra-lét identitásformáló hatása, az individuum kulturális identifikációja, a befogadó társadalom és a bevándorlók viszonya, a nyelv szerepe, a bevándorlók és leszármazottaik közötti nemzedéki konfliktusok, valamint a többségi társadalom és a kisebbség egymással szemben kialakult és előszeretettel alkalmazott sztereotípiái. *Züli Aladağ: Düh (Wut)* című televíziós filmje, *Bora Dağtekin: Török kezdőknek (Türkisch für Anfänger)* című televíziós sorozata és *Yasemin Samdereli: Almanya, a török paradicsom (Almanya – Willkommen in Deutschland)* című független filmje két különböző mediális közeg (a televízió és a mozi) ábrázolási módjait reprezentálja. Ebből az aspektusból megfigyelhetjük azt is, hogy a felkínált elemzési szempontok mentén vannak-e, és ha igen, milyen különbségek vannak a különböző mediális „fogyasztásra” szánt alkotások ábrázolásmódjai között.

## 2. fejezet

# A török-német együttélés története

A kiválasztott filmek reprezentációinak elemzéséhez először is ismernünk és értenünk kell a filmekben ábrázolódó jelenségeket. Ehhez szükséges a török diaszpóra németországi jelenlétének, politikai, migrációs és kulturális hátterének elemző vizsgálata. Ez egyszerismind tovább vezet minket a török-német film német nemzeti filmművészetben való elhelyezéséhez, amelynek vitathatatlanul része[Göktürk2000/1].

*Thomas Arslan A távolból (Aus der Ferne)* című dokumentumfilmjében, egy Németországban született török rendező Törökországot mutatja be, egészen pontosan azt a várost, ahonnan édesapja származott. A film egészére jellemző, hogy a kamera hosszan kitartott beállításokkal dokumentálja az időnként narrátorhangként felbukkanó szerző által felkutatott helyeket, tájakat. Az egymás után fűzött képek a várakozás érzetét keltik, mintha a kamera totálba révedő tekintete arra várna, hogy a táj megszólítsa, közelebb hívja magához. Ami aztán nem következik be. A külső szemlélő perspektívájából, érzések nélkül, szenttelenül vesszük számba a külvilág elemeit, eseményeit, a szerző apjának szülőházát, a gyerekzsivajtól hangos iskolaudvart, a régi kövekkel borított szegényes kis utca képét, a török zászló mellett álló himnuszukat éneklő török kisdíjakokat. Ebben a tárgyilagos beállításban megfogalmazódik a kérdés, hogy hol is vagyunk tulajdonképpen és kik ezek az emberek. A néző várakozásainak megfelelően arra számít, hogy az alkotó felkeresve ősei szülőföldjét, maga is otthonra lel, megtalálja identitásának azt a részét, amely Törökországban gyökerezik. De ez nem történik meg. A kamera mindvégig idegen marad a közegben, amelyet fürkész, minden szentimentális elemet nélkülözve rögzíti tárgyait. A film nem más, mint az „elképzelt otthon” lelepleződése, fájdalmas szembesülés az ürességgel[Liptay2005].

Vajon mi okozhatja a fentebb megidézett képekben tükröződő ürességet és identitáskonfliktust? Az hogy az egyén hogyan identifikálódik, milyen mértékben integrálódik bele

az őt körülvevő társadalomba az egyénre ható társadalmi és politikai diskurzusoktól függ. A migránsok identifikációjának alakulásában a németországi török diaszpóra esetében a politikai diskurzusoknak különösen nagy szerep jutott. A következőkben felvázolom és összefüggéseiben vizsgálom a török diaszpóra identifikációjának háttérben álló politikai és társadalmi együtthatókat.

## 2.1. A gazdasági fellendülés évei

A második világháború után kibontakozó globalizációs, gazdasági fellendülés a nyugat-európai országok között az újonnan alakult Német Szövetségi Köztársaságra is kihatással volt. Természetesen kisebb-nagyobb számban a török migránsok mindig is jelen voltak Németország társadalmában, de igazán a hatvanas évek elejétől vált a németországi török kisebbség társadalmi szinten jelentős tényezővé. A második világháború embervesztései után Nyugat-Németországban akárcsak a többi nyugat-európai államban a demográfiai növekedés nem volt olyan mértékű, mint a gazdasági, így a német társadalom önmaga nem volt képes eleget tenni a megnövekedett munkaerő hiánynak. Ez „szerencsésen” egybe esett más dél-európai országok munkaerőpiaci stagnálásával, így a mindkét oldalon jelentkező gazdaság-politikai érdekeknek megfelelően a német kormány munkaerő-toborzási szerződéseket kötött a déli dél-európai országokkal: 1955-ben Olaszországgal, 1960-ban Spanyolországgal és Görögországgal, majd 1961-ben Törökországgal is csatlakozott a munkaerőt biztosító országok közé. Nyugat-Németország volt az első keresztény nyugati állam, ami felé az iszlám Törökország nyitott. Később a török kormány hasonló szerződéseket kötött 1964-ben Hollandiával, Belgiummal és Ausztriával, majd 1965-ben Franciaországgal és 1967-ben Svédországgal is.

A tisztán gazdaságpolitikai alapú bilaterális munkaerő kölcsönzési szerződés meglehetősen sok előnnyel jártak mindkét fél számára. Mivel nem új állampolgárok betelepítéséről és honosításáról volt szó, hanem „munkaerő-kölcsönzésről”, a német államnak nem kellett a vendégmunkások (*Gastarbeiter*) német társadalomba való beintegrálásával foglalkoznia, oktatást, egészségügyi ellátást vagy nyugdíjat biztosítani, így a lehető legköltséghatékonyabban jutott munkaerőhöz. Továbbá nem állapítottak meg létszámkvótát, így a munkaerőhiányban toborzó cégek szükségleteik szerint korlátlan számban toborozhatták a maguk számára a nem túl jól képzett, de betanítható, olcsó munkaerőt, míg a másik oldalon a szegényebb országokból származó vendégmunkások a hazai keresetükhöz képest nagy összegekkel biztosíthatták családjaik számára a jólétet, az anyagi biztonságot, és ezzel együtt pozitív hatással voltak a török gazdaságra is.

Az egyezmény értelmében a vendégmunkásoknak két év múlva a szerződésük lejártával vissza kellett térniük a hazájukba. Kezdetben a bevándorlási kedv nem volt túlságosan nagy, az első évben mindössze 7116 török vendégmunkás érkezett Nyugat-Németországba. Végül 1965-ben a költségeiket optimalizáló német vállalkozók nyomására a nyugat-német kormány új külföldiekre vonatkozó törvényt hozott, amellyel a két éves tartózkodási engedélyt öt évre emelte és lehetőséget biztosított a családegyesítésre is. A Német Szövetségi Köztársaság ezután első számú célországga vált a török vendégmunkások számára. A nyugat-németországi munkalehetőség a törökök körében olyan népszerűvé vált, hogy 1973-ban már a Nyugat-Európában élő török migránsok 80%-a ott élt. A '70-es években a szabályozások tovább enyhültek, így lélekszámuk a Törökországba hazatérők nagy létszáma ellenére (1970-ig 400.000 fő) is 1974 és 1988 között majdnem megduplázódott. Az Adenauer-kormány tisztán gazdasági alapkoncepciójához képest, ami eredetileg egy határozott idejű munkáltató-munkavállaló viszonyra épült a török vendégmunkásokkal, a gazdasági haszonnak alárendelt nem következetes politikai döntések következtében a '70-es évektől a német kormányzatok már komoly társadalmi kérdésekkel találták szemben magukat, amelyek főleg a válságok (1966-67, 1981-84, és 2008-09), valamint az újraegyesülés (1990) idején váltak igazán égetővé[Bosznay2004][Molnár2012][Koller2004][Niethammer2000].

A német kormány a gazdasági eredetű problémák jelentkezésekor elsősorban a még mindig a vendégmunkás egyezmény járulékos jelenségeként számon tartott török migráns ügryhöz nyúlt, noha a török migráns háttérrel rendelkező kisebbség jelenléte a német társadalomban a '80-as évekre már jóval meghaladta a kezdeti vendégmunkás-imázst. A teljes családotól letelepedettek és az időközben megjelenő második és harmadik generációs török migráns leszármazottak nem a német gazdaság igényeinek megfelelően alakították életüket. Sokan visszatértek vagy a többbedgenerációsok esetében találóbb a kifejezés, ha úgy fogalmazunk, hogy elvándoroltak Törökországba, de a többség németországi életre rendezkedett be, és nem költöztek el olyan számban, ahogy az a gazdasági problémákat felszámolni kényszerülő német kormány számára ideális lett volna. A német kormány első intézkedése 1980-ban a Törökország felé bevezetett vízumkötelesség volt, majd 1983-ban „hazatérési segélyt” (*Rückkehrhilfe*) biztosított azok számára, akik hajlandóak voltak visszatérni hazájukba, illetve a leszármazottak esetében elköltözni őseik szülőföldjére. Az utóbbi intézkedés hatására 400.000 török migráns hagyta el Németországot, de ez még mindig jóval alulmúlta a kormány elvárásait. Mindeközben a kormány intézkedéseivel párhuzamban egyre erősödött a törökökkel szemben a többségi társadalom elégedetlensége is. A munkaerőpiacra is kiható gazdasági recesszió a társadalom irányából is a

többségi társadalomhoz képest nyilvánvaló kulturális különbségekkel és migrációs háttérrel rendelkező török kisebbségen csattant. A német gazdaságpolitika és a társadalom ezzel kétszeresen is stigmatizálta a török származással (is) bíró kisebbséget. Az elégedetlenség hangja, pedig más kiút nem lévén a német kormány 2000-es években megkezdett „integrációs” politikájában artikulálódott. A politikai vezetés a kiindulóponthoz képest, amikor még nem volt cél a törökök integrációja, taktikát váltott, de addigra a xenofóbiával telítődött többségi társadalom diskurzusában a török migrációs háttérű kisebbséget minden kulturális értékével és tulajdonságával együtt egyértelműen nem partnerként, hanem problémafaktorként kezelték. Ez a 2000-es évek végére, az újabb válság begyűrűzésével éles társadalmi összetűzésekhez, majd a legkülönbélebb társadalommosztó konzekvenciák levonásához vezetett, ami a „multikulturalizmus halálától” az integrációs politika (ön)bírálatáig változatos képet mutat.

## 2.2. A jelenkori helyzet

A jelenkori német politika és társadalom analízise előtt, az átláthatóság kedvéért, érdemes összefoglalni a török diaszpóra és a német többségi társadalom egymáshoz fűződő viszonyának történeti alakulását. Az első kritikus pont tehát a német kormány 1961 és 1965 közötti nem körültekintő gazdaságpolitikája, ami a fellendülés hevében a migrációs ügyet gazdasági érdekeknek vetette alá. Ez jogi és kulturális intézkedések elmaradását jelentette, egészen pontosan embertömegek beözönlését Németországba, akik számára nem biztosították az integráció körülményeit. A legélesebben ez a nyelvkurzusok hiányán ütközött ki, aminek következtében a török bevándorlók többségéből elszigetelődött párhuzamos társadalom (*Parallelgesellschaft*) alakult ki. A következő kritikus pont a recessziók időszakában, a többségi társadalomban kialakuló pánik és az elszigetelt török migráns réteggel szembeni xenofóbia, aminek kialakulását a politikai intézkedések és a többségi társadalmi diskurzus együtt egymást erősítve generálták. A következő kritikus pont a többségi társadalom részéről a kulturális és vallási különbségek, mint a társadalomba való beilleszkedés akadályainak kinevezése, ezen az alapon a török származással és kultúrával (is) rendelkező kisebbség „idegenségének” kijelölése. A következő kritikus pont a török migrációs háttérrel rendelkezők többségének részéről, hogy elszigeteltségük a többségi társadalom ellenséges hozzáállása miatt tovább erősödik. A válság időszakában ez mindenféleképp egy negatív imázs kialakulásához vezet. Egyrészt, ha elszigetelődve legtöbbször nyelvi készségek hiánya miatt a török migráns háttérűek nem tudnak részt venni képzésekben, és így nem tudnak idomulni a német gazdaság új igényeihez, haszontalan

és ráadásul idegen réteg pozícióját foglalják el a társadalomban. A másik oldalról meg, amennyiben egyszerű munkákra olcsón vállalkozó rétegeként mégis foglalkoztatva vannak, a többségi társadalom a német állampolgárok elől a munkahelyet elfoglaló idegenekként bélyegzi meg őket. Az ördögi kör bezárul, és nem oldódik fel a gazdaság stabilizálódásával sem, hiszen a képzetlen munkaerő problémája és újratermelődése nem szűnik meg.

A sokéves politikai rendszertelenség és az ezzel szorosan összefüggő és egymásra ható gazdasági és társadalmi mozgások és a többségi társadalom egyre erősödő xenofóbiája a 2000-es években a politikai környezet megváltozását hozták magukkal. 2005-ben a választásokat 1998 óta először nem a szociáldemokrata SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*) nyerte, hanem a kereszténydemokrata CDU (*Christlich Demokratische Union*). Egyre fontosabbá váltak a szabályozások, ami azelőtt nem volt észrevehető, a politikusok pedig azon egyszerű oknál fogva, hogy rá voltak utalva a választók szavazataira, reagáltak a társadalom elégedetlenségére. A politikai hatalomért folytatott harcban már nem csak az első generációs bevándorlókat, hanem azok leszármazottait is, immár nemcsak a társadalmi, de a politikai diskurzusban is „démonizálták”. Az új politikai elit integrációt követelt a török származású kisebbségtől. Jócskán megkésve negyven évvel integrációs kurzusokat szerveztek a németországi török diaszpóra számára. Az egyoldalú integrációs elvárások viszont kudarcba fulladtak, a török párhuzamos társadalom nem számolódott fel, kirekesztettek maradtak még a másodgenerációs török migrációs háttérűek is.

A kulturális alapokra helyezett idegengyűlölet felerősödése természetesen ismét egy gazdasági válság időpontjára tehető (2008-2009). 2009-ben *Thilo Sarrazin* SPD politikus megjelentette *Németország felszámolja önmagát (Deutschland schafft sich ab)* című könyvét. A könyv mindamellett, hogy a német gazdaság és politika minden területét tárgyalja, nem burkoltan rasszista hangvételű. *Sarrazin* támadja nem csak a török, de valamennyi iszlámvallású közösséget Németországban. Azzal vádolja általában a muszlimokat, hogy nem hajlandók integrálódni és ők a felelősek Németország hanyatlásáért, de ezen túl azon is spekulál, hogy a török és kurd származású kisebbségek genetikai örökletes tulajdonságaik miatt nem boldogulnak a német oktatási rendszerrel. *Sarrazin* nézetei megosztották a közvéleményt. Negatívumként könyvelhető el, hogy a könyv hatására a többségi társadalom egy részében felerősödött a rasszizmus és a jól integrált másod és harmad generációs török migrációs háttérűeket ért sérelem identitásuk újradefiniálására sarkallta őket, aminek eredménye az integrációs törekvésekkel szembeni ellenállásban mutatkozott meg. Ugyanakkor a téma kipukkadása a politikai diskurzusban a török migráns háttérűekre nézve pozitív változások kezdetét jelentette[Spiegel2012].

Feltehetőleg a német politikusok számára blokkoló erőként hat a náci Németország réme, amivel a jelenkori német politikai elit nem engedheti meg magának, hogy párhuzamba állítsák. Ugyan a keresztény-szocialista CSU (*Christlich-Soziale Union*) vezetője *Horst Seehofer* egy 2010-es *Fiatal Unió (Junge Union)* előtt mondott beszédében kijelentette, hogy „a multikulturalizmus halott”<sup>3</sup>. De ugyanebben az évben *Christian Wulff* a CDU elnöke az egyre szélsőségesedő politikai és társadalmi agresszió közepedte egy az integrációról tartott beszédében elismerte, hogy az iszlám ugyanúgy Németország része, mint a katolikus vallás és a Németországban élő török és török származású állampolgárok[Steul2011]. *Angela Merkel* szövetségi kancellár 2012-ben szintén azt nyilatkozta, hogy az iszlám Németország része: „Nyílnak kell lennünk és azt mondanunk: Igen, részünké vált”<sup>4</sup>. *Merkel* a hangsúlyt inkább az iszlám és az iszlámizmus közötti különbségtételre helyezte. Ez mindenképp azt jelzi, hogy a közelmúlt problematikus időszakához képest a jövőben valamiféle változások várhatóak az integrációs politikát illetően. Az, hogy a megváltozott hangnem, milyen hatással lesz a többség xenofóbiás közhangulatára és a német társadalomban nem kis számban jelen levő török migráns háttérűek identitására, egyelőre talány. Mindenesetre az őket érintő szabályozások a jelen állapotukban még biztosan többeknek okoznak identifikációs nehézségeket[Veres2007][Hentges2011][Uslucan2004/1].

### 2.3. A török migránsok helyzete Németországban

Németország 82 milliós lakosságának mintegy 10%-a bevándorló. A bevándorló etnikumok közül a török kisebbség túlnyomó többségben van. Összesítve a bevándorlók számának 26%-a, 1,9 millió fő török állampolgár. Az országban körülbelül 600.000 fő török származású német állampolgár él, akik a '70-es évektől kezdődően vették fel a német állampolgárságot. A számadatok az államigazgatás oldaláról egyszerű képet festenek a Németországban élő török migráns háttérrel rendelkezők állampolgárságáról. Az igazsághoz viszont hozzá tartozik az is, hogy a bevándorlók között számon tartott török állampolgárok közül körülbelül 680.000-re tehető azoknak a száma, akik valójában nem bevándorlók, hanem török migránsok leszármazottai, ők Németországban születtek, Németország társadalmában szocializálódtak és nevelkedtek[Özcan2004]. Egyrészt mondhatnánk, hogy ez csupán adminisztratív ügy, mivel a német államban, mint sok más európai államban nem ismerik el a kettős állampolgárságot, ugyanakkor mégis bizarr jelenség, amikor a német társadalomban szocializálódott fiatal török állampolgárságú ifjak, akik közül sokan még csak soha nem is jártak Törökországban a „hazatérésről” beszélnek, ami nagy valószínű-



séggel ugyanolyan kiábrándító lenne számukra, mint ahogy az *Thomas Arslan* fentebb idézett dokumentumfilmjében megjelenítődik. Valamint hozzá lehet tenni azt is, hogy a helyzet nem sokban különbözik a török migráns háttérrel rendelkező német állampolgárok esetében sem. Hiszen hiába az állampolgárság és hiába az integráció, a vegyes házasságok és az ebből adódó hibrid származás, ha a közbeszédben a többségi társadalom külső genetikai jegyek alapján ezeket az embereket egyszerűen differenciálatlanul „török”-ként emlegeti. Ez a jelenség, mivel a többségi társadalom részéről kizárólag csak az önmagától való megkülönböztetést szolgálja, megint csak egy elég visszás helyzetet teremt a török migráns háttérrel rendelkező egyén többségi társadalomhoz való viszonyában és önmaga többszátú kulturális identitással rendelkező énként való definiálásában.

Az identitás kialakulását a politikai és gazdasági mozgások erősen meghatározzák, illetve alakítják, hiszen láthattuk, hogy a német társadalomban a gazdasági lendület visszaesésével jelentkezik a többségi társadalom migráns háttérűekkel szembeni ellenszenv. A kulturális másság, aminek a jól működő gazdasági helyzetben nem volt jelentősége, hirtelen fontossá vált. A stagnáló gazdasági viszonyok között a társadalomban fokozottan hangsúlyossá válik az „idegenség” kijelölése. A munkanélküliség megnövekedésekor a szabad piaci alapon működő német gazdaságban a munkáltatók az olcsóbb munkaerőt jelentő török vendégmunkásokat alkalmazták a németek helyett, másrészt sok azoknak a török vendégmunkásoknak a száma is, akik nem jutnak munkalehetőséghez és emiatt a többségi társadalom hajlamos őket élőszködőként megbélyegezni. A többségi társadalom a gazdasági helyzet indukálta megkülönböztetés alapjául a szembetűnő kulturális és vallási különbségeket használja fel. Az idegenség érzet, amelyet a többségi társadalom a migráns háttérű törökökben kelt, a politikai elit gazdasági és politikai döntései legitimálják. Ilyetén módon a gazdaságpolitikai diskurzus begyűrűzik a társadalmi diskurzusba és egymást gerjesztve olyan szintekre jut, ami elvezet a közelmúltban tapasztalható politikai botrányokig és neonáci szervezkedésekig és természetesen ezek visszahatnak a migráns háttérű törökök identifikációjára és integrálódási készségére is. A többségi társadalom differenciálatlan sztereotipizálása egyetlen arctalan masszává mossa össze a különböző identitásmintázattal és integrálódási szinten álló egyéneket, csak azért, hogy magához viszonyított „mátságukat” kijelölje. Ennek a helyzetnek az egyik lehetséges következménye az a különös identitásképződés, aminek eredménye, hogy a migráns háttérű másodgenerációs egyének nem érzik Németországot otthonuknak és inkább „elképzelt” török hazájukba vágyakoznak vagy opcionálisan egy harmadik féle identitást öltenek magukra. Az elemzendő filmek között mindkét variáns reprezentációjára fogunk példát találni, sőt a bináris oppozíciókban gondolkodó társadalmi diskurzusnak ellen menő pluralitás szintézisére is.

## 3. fejezet

# A diaszpóra-film

A dolgozat fókuszában álló török-német filmek társadalmi háttérének és reprezentációs módozatainak elemzése előtt, vegyük számba a diaszpóra-film fogalmát és típusait. A diaszpóra<sup>5</sup>-film a szerző biográfiai tapasztalatainak reprezentációján és a filmek tematikai jegyein alapuló globális filmtípus. Ezek a filmek olyan alkotók művei, akik migráns háttérrel rendelkeznek, egy diaszpóra-közösség tagjaiként vagy magányosan diaszpóralétben élnek és migrációs pozíciójuknak megfelelően (generáció, integrálódási szint), saját élményanyagukat felhasználják a filmjeikben. A diaszpóra-filmesek a befogadó ország és a szülőföld viszonyáról, a befogadó ország „otthonképéről”, kultúrák közötti identifikációs folyamatokról, kapcsolatukról szülőföldjükkel, illetve őseik szülőföldjével, a kultúrák egymásmellettségéről, keveredéséről, az integrálódás folyamatáról, az identifikációs sokféleségről, társadalmi és generációs konfliktusokról, megértésről és meg nem értésről, idegenségérzetről és hazaszeretet témájáról készítenek filmeket[Kóti2009]. Mivel a diaszpóra-filmek által feldolgozott témákra kimutathatóan hatással van a migrációs háttér, a diaszpóra-filmeket a szerző migrációs háttéréből kiindulva három alcsoportba oszthatjuk[Naficy2001].

Az egyik csoportba azok a filmek tartoznak, amelyek a szülőföld és az egyéni egzisztencia elvesztésének száműzetés általi tematikáját dolgozzák fel. A száműzetés lehet egyéni vagy csoportos, ugyanakkor beszélhetünk külső, illetve metaforikus értelemben belső száműzetésről is. A diaszpóra-filmek szempontjából a külső száműzetésből eredő traumatikus szülőföldből való kiszakadás a meghatározó. Ebben az esetben az egyén háborús vagy egyéb politikai okokból szökve vagy kiutasítva egy számára idegen befogadó országban kénytelen tovább élni, mint a közel-keleti arab országok diktatúrái által elutasított, elmenekült afgán, illetve iráni alkotók, valamint az üldözött kisebbségek tagjai közül kikerülő kurd vagy örmény származású diaszpóra-filmesek, akik általában az Egyesült Áll-

lamokban, Kanadában vagy valamelyik nyugat-európai országban találtak menedéket. A száműzötteket általában nem jellemzi a többségi társadalomba való beilleszkedés vágya, hiszen hazájuk elhagyása rajtuk kívülálló döntés eredménye, kényszerű és a száműzetésbe vonulás gyakran drasztikus körülmények között történik. Nem tudják feldolgozni a jogfosztottság létállapotát, benne ragadnak a szülőföldtől való megválás traumatikus élményében. A filmek a lehetetlen visszatérésről, kultikus helyek és rituálék színhelyének újrafelfedezéséről szólnak. Azok az alkotók, akik magukban hordozzák a száműzetés traumáját rendszerint fetiszizálják szülőföldjük természeti adottságait vagy önmaguk és alkotói tevékenységük segítségével reflektálnak ezekre a jelenségekre, mint például az örmény származású kanadai filmrendező *Atom Egoyan: Ararat* című filmjében, amiben a rendező egy filmbéli rendező beiktatásával önreflektív játékot játszik az örmény történelem szempontjából kultikus jelentőséggel bíró *Ararat* nevű hegy fetiszizálásával és egyúttal a fétis valóságtartalmának megkérdőjelezésével. További száműzött migrációs háttérrel rendelkező filmes például *Atiq Rahimi*, aki Afganisztán szovjet megszállása idején menekült Franciaországba, vagy *Hiner Saleem* Franciaországban élő iraki kurd rendező. A száműzetés másik típusa, a belső száműzetés, ami egy országhatáron belüli, kulturális száműzetést jelent. Miután nem a szerző migráció útján való kulturális közegének megváltozásáról van szó, hanem a hazáján belüli egzisztenciális elszigetelődésről, a száműzetésnek ez a típusa nem hozható összefüggésbe a diaszpóra-filmekkel. Legtöbbször ezek a szerzők politikai okok miatt a művész társadalom perifériájára szorulnak, és nincs is lehetőségük filmet készíteni vagy állami berendezkedéstől függően tevékenységük miatt akár börtönben is tölthetik száműzetésüket.

A második a posztkoloniális diaszpóra-film típusa. E filmek alkotói a második világháború és a gyarmatbirodalmak feloszlása után az egykori gyarmatokról a gyarmatosító országba beköltöző migránsok vagy azok leszármazottai. Ilyen posztkoloniális migrációs háttérrel rendelkeznek például a Franciaországban élő algériai származású<sup>6</sup> és az Egyesült Királyságban élő indiai származású<sup>7</sup> alkotók. A gyarmati kapcsolatok medrén belüli migráció motivációja legtöbbször gazdasági eredetű, a bevándorlás jelensége jellemző módon csoportos. A gyarmatosítás több mint száz éves elnyomásának örökségeként a többségi társadalom és a migráns múlttal rendelkező bevándorló között már előzetesen fenn áll egy kulturális kapcsolat, aminek köszönhetően a migránsok könnyebben integrálódnak a befogadó országban, hiszen többnyire rendelkeznek a többségi társadalom kultúrájának ismeretével és nyelvi kompetenciáival. A posztkoloniális háttérrel rendelkező filmesek rendszerint a befogadó országban levő többségi társadalom és a diaszpóra-közösség viszonyait, közös történelmi eseményeit és nem ritkán azok ellentmondásosságát vizslik filmre.

Ilyen például az algériai származású francia rendező *Rachid Bouchareb: A dicsőség harcosai (Indigènes)* című filmje, amely egy vádirat a mindenkori francia kormánnyal szemben. A film azt mutatja be, hogy Franciaország a második világháborúban hogyan használta fel élőpajzsként a gyarmatosítás sikeres kulturális átnevelésének eredményeképpen a „francia hazáért”, mint saját hazájáért harcoló, szándékosan hanyagul felszerelt algériai katonákat. A film a kortárs jelenben ér véget, és arról tudósít, hogy a francia állam a második világháborúban a francia zászló alatt harcoló algériai katonáknak nem (még a Franciaországba betelepülteknek sem) adott sem kitüntetést sem kiemelt nyugdíjat, úgy, mint ahogy a született franciáknak. További posztkoloniális migrációs háttérrel rendelkező filmes például a Franciaországban élő algériai migráns háttérrel rendelkező *Tony Gatlif* és az indiai migráns háttérrel rendelkező *Gurinder Chadha*.

A harmadik diaszpóra-film típusánál az alkotó migrációs háttere egy előzetes kulturális kapcsolatoktól vagy közös történelmi traumáktól mentes, tisztán gazdasági eredetű „boldogulástörténet”. Ide tartoznak például a németországi török, az olaszországi török és a Magyarországon élő orosz migráns háttérrel rendelkező alkotók diaszpóra-filmjei. A migrációs háttér változatos lehet: az '50-es '60-as évek államközi munkaerő kölcsönzési szerződéseinek idejében csoportos, ma leginkább egyéni. A diaszpóra bevándorló generációjának rendezett a viszonya a származási országával, eleven kapcsolatot ápolhat szülőhelyével és meg van a lehetősége, hogy bármikor hazatérjen, viszont utódai két legtöbbször igen különböző kultúra között nőnek fel, ami változatos identitáskonstrukciókhoz és generációs konfliktusokhoz vezethet. Ennél a diaszpóra típusnál a legérdekesebb a két kultúra eleven találkozása, amely a kortárs diaszpóra-filmek eme altípusában rendszerint ábrázolódik. A filmek rendszerint az „itt és most”-ra koncentrálnak, analizálják a többségi társadalom és a migrációs háttérű kisebbség viszonyát és konfliktusait, migrációs háttérű karaktereik rendszerint igyekeznek önmagukat és identitásukat definiálni, sokszor szembesülnek a család által közvetített kulturális örökség és a többségi társadalom kulturális értékei között feszülő összeegyeztethetetlen ellentéttel. Mint ahogy megjelenik ez *Fatih Akin* török származású német rendező *Fallal szemben (Gegen die Wand)* című filmjében is. *Sibel* a török-német származású németországi születésű, német társadalomba szocializálódott lány, a nőket erősen korlátozó török szokásoktól szabadon szeretne élni, mint a nyugati liberális társadalmak értékei szerint élő korabeli fiatal lányok. *Sibel* ahhoz, hogy elérje célját szerepjátékra kényszerül. Mivel a család tulajdonaként kezeli a lányt, a lány abban látja a megoldást, ha egy házasság útján „tulajdonost vált”. Egy olyan török férfit választ magának, aki látszólag megfelel a patriarchális török apa figura konzervatív elvárásainak, akiben az birtokos férfi utódját láthatja, ugyanakkor liberális életvitelével

szabad életet biztosít számára. További „boldogulástörténet” migráns háttérrel rendelkező diaszpóra-filmes például a török származású Olaszországban élő és alkotó *Ferzan Özpetek* és az orosz származású Magyarországon élő *Kostil Danila*.

A különböző diaszpóra-film típusok rendszerének szervező elve, hogy a szerzőt saját élményanyaga beleágyazza a különböző társadalmi jelenségeket ábrázoló migrációs tematikákba. Látszólag egyes típusok között alig van különbség, de a filmekben reprezentálódó identitásmintázatok szempontjából a migrációs háttér és az előzetes kulturális kapcsolatok is, mint „eredet” és mint viszonyrendszer meghatározása együttesen, mint a kulturális identitás része egyben szerves része az egyéni identifikációnak is. Természetesen a filmek a szerző biográfiája nélkül is értelmezhető önálló alkotások, mégis, ha a társadalmi viszonyokra nézve valóban érteni is akarjuk a vásznon játszódó eseményeket, mindenképp szükségünk van a szerző kulturális közegének feltárására. Mindemellett a posztkoloniális filmek összességét vizsgálva, a témák és a szerzők keresztmetszetében a diaszpóra-filmek egy szociokulturális tendenciára hívják fel a figyelmet. Méghozzá arra, hogy hogyan lesznek a bizonyos kultúrák képviselői az elbeszélés passzív tárgyából az elbeszélés aktív cselekvő alanyává. Az ebből kirajzolódó reprezentációs skála alapján láthatjuk, hogy a belső szemszöget képviselő diaszpóra-film (diaszpóra-létben élő szerzők művei) a külső szemszöget képviselő diaszpórikus témájú filmhez viszonyítva egy új reprezentációs minőséget jelent. Ezért mindenképp érdemes a kettőt megkülönböztetni egymástól, mert ebben a nézőpontváltásban fogható meg a diaszpóra-film újszerűsége[Metropolis2005].

A felállított kategóriák segítségével teljes képet kaptunk a diaszpóra-film jelenségéről, és különböző típusai között megtaláltuk a török-német film helyét is. Megállapítottuk, hogy a diaszpóra-film az a típusa, amelyikbe a török-német film tartozik, különösen erősen reflektál arra a társadalmi közegre és helyzetre, amelyben megszületik.

## 4. fejezet

# A török-német film a kezdetektől az ezredfordulóig

A török-német filmről első hallásra több minden is eszünkbe juthat. Az összetétel jelölheti a szerző kettős kulturális gyökereit. Egyrészt a törököt, amelyekhez a család és a diaszpóra többi tagjának szocializációs közösségei vezetnek el az egyént, illetve a németet, amit alapvetően a többségi társadalom intézményei, de hibrid családok esetén, a család is. Az, hogy melyik, hogyan, és milyen mértékben érvényesül, egyéni identifikációs utak eredményei. Másrészt az összetétel jelölheti a film keletkezésének kulturális körülményeit egy török vagy török-német szerző filmjét németországi keretek között, illetve ezen túl akár jelentheti a film keletkezésében résztvevő forgatókönyvíró és a stáb etnikai összetételének komplexitását is.

### 4.1. A német újfilm

A török-német film összetétel jelentése valahol a kettő közös keresztmetszete, egyrészt első helyen áll a szerző és komplex kulturális háttere, másrészt benne foglaltatnak egyúttal a keletkezés körülményei is, a kulturális tér és a földrajzi tér. Filmtörténeti szempontból a török-német film születése Németországban a *német újfilm* (*Neuer Deutscher Film*) kifulladására után kezdődött. A német újfilm a német film szempontjából azt az időszakot jelöli, amikor a második világháború után a német nemzeti filmgyártás nyugat-német keretek között újjáalakulóban volt. A német újfilm egy igen ellentmondásos időszak terméke. A háború utáni német film a szabad piacgazdasági alapokon működő ipari és az ezzel a versenyt felvenni nem tudó művészi értékeken alapuló kultúra között feszgett.

Egyrészt a háborúból nyertesként kikerülő nyugati szövetséges hatalmak által piaci

alapon újjászervezett német gazdaság a különféle nehézipari ágazatoknak köszönhetően felfelé ívelt, de a film ezzel a tendenciával több okból sem volt képes lépést tartani. Egyrészt Hollywood befolyása miatt, mivel Németország – a háborúból vesztesként kikerült országok közül egyedül – nem szabott meg kvótát a hollywoodi filmimport számára, aminek eredményeképpen a hollywoodi filmek elárasztották a német mozikat. A '30-as évek régi (németek számára új) olcsón eladható csillámporos stúdiófilmjei mellett a „szürke” német filmre nem volt sok vevő, és a piaci alapokon működő produceri rendszerben befektető sem. Másrészt hazai politikai érdekek álltak a háttérben. Amikor hamarosan politikai szinten is felismerték, hogy állami beavatkozás nélkül a német film soha nem fogja visszaszerezni kulturális szerepét, különféle állami támogatási rendszerek bevezetésével, adókedvezményekkel próbálkoztak, természetesen szigorúan piacgazdasági kereteken belül. Viszont az állami támogatás nemcsak támogatást, de majdhogynem politikai cenzúrát is jelentett az alkotók számára. Az *Oberhauseni Nyilatkozat*, amelyet 1962-ben 26 rendező, író és művész írt alá jelentős kísérlet volt a német film hitelének visszaszerzésére. Az alkotók legfőbb követelése a német filmkészítés piaci alapokról minőségi alapokra helyezése volt. Az *Oberhausen-csoport* rövid működése alatt sikereket könyvelhetett el, megalapították a *Fiatal Német Film Kuratóriumát* (*Kuratorium Junger Deutscher Film*), ami többnyire kormányzati pénzekből, minőségi osztályozás útján támogatta az arra érdemesnek tartott filmterveket. Igaz, magát a mozgalmat a kereskedelmi érdekeket kiszolgáló újabb politikai lépések elmosták, de az *Oberhausen* öröksége nyomán megalakuló filmetemetek (Ulm, Berlin, München) és az új erőként felbukkanó, egyre népszerűsödő televízió támogatásával a német szerzői film (*Autorenfilm*) utat tört magának[Elsaesser2004]. Egyre több film készült, de a filmek nem találtak a közönség elvárásaival. A modern politikával dialogizáló, társadalmi témákat feldolgozó, nemzeti kultúra értékeit képviselő szerzői film így a '80-as évek elejére kifulladásra jutott.

## 4.2. Az első török-német filmek

E küzdelmes időszak övezte a török-német film megjelenését. Az első török-német filmes *Tevfik Baser* törökországi születésű Németországban tevékeny rendező. Már első két játékfilmjét is a *40 négyzetméter Németországot* (*40 Quadratmeter Deutschland*), valamint a *Búcsú az eltévelyedett paradicsomtól* (*Abschied vom falschen Paradies*) Hamburgban, nemzetközi stábbal, önerőből és német mecénatúra segítségével forgatta. Az első film elkészülténél a *Studio Hamburg Filmproduktion*, a másodikon pedig az *Ottokar Runze Filmstudio* és a *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF) vettek részt a film finanszírozásá-

ban. *Baser* filmjei a vendégmunkások életét bemutató történetekkel az őket tíz évvel megelőző német újfilmesek – *Rainer Werner Fassbinder*, *Hark Bohm*, *Helma Sanders* és *Werner Schroeter* – „Vendégmunkásmozit” (*Gastarbeiterkino*) tematikájába illeszkednek. *Baser* nem szakad el a többségi társadalom filmeseit foglalkoztató, a vendégmunkásokat a német társadalmi térben áldozatként bemutató „problémafilmek” tematikájától, hanem inkább a nő, mint kettős áldozat ábrázolása felé fordul. Filmjeiben a nő egyszerre szenved mint a befogadó társadalomban kommunikációképtelen, a többség voyer tekintetének kitett idegen áldozat, és mint feleség, férje a patriarchális úr mindenható hatalmától. Ezekben a filmekben nem ábrázolódik az egyéni identitás, nincs semmi, ami áttörné a többségi társadalom és a patriarchális férfi uralmát[Göktürk2000/2]. A török nők a film során végig passzív és relatíve anonim áldozatszerepben maradnak, a szabadulás és a jövő lehetőségei nyitva maradnak a filmek végén, de mivel a szereplők nem akarattal, hanem a körülmények közrejátszásával kerülnek ki helyzetükből, nem válnak igazán se a török vendégmunkások, se a nők emancipációs filmjeivé.

A *40 négyzetméter Németország* című filmben *Turnát* férje *Dursun* majdhogynem fogva tartja egy negyven négyzetméteres lakásban. Miután férje ráparancsol az asszonyra, hogy nem hagyhatja el a házat, az asszony sorsának változását a férj halála hozza el. Miután a nő személyiségéről a film végéig semmi nem derül ki, *Turna* sorsa általános török-német keretek közé helyezett univerzalisztikus török női sorssot testesít meg. A *Búcsú a megtévedt paradicsomtól* című filmben az a paradoxon helyzet áll elő, hogy a férjét meggyilkoló *Elif* a büntetési idejét töltve egy német börtönben éli meg a szabadság érzését. E filmek török alkotójának német elődeihez képest megváltozott nézőpontja érzékelhető a filmekben annyiban, hogy nincs benne az eurocentrikus kolonializáló tekintet, ami a német filmekben. A német férfiak nem lépnek elő a török férfiak ellenében, mint felvilágosult emancipációs értékeket képviselő megmentők, akik nem csak a családi kötelekektől, de a „kőkori” patriarchális berendezkedésű, elítélendő török kultúra maradi viszonyaitól is megmentik a nőt. Mint ahogy erre találhatunk példát *Hark Bohm: Yasemin* című filmjében, amelyben a török lányt a film végén német szerelme megszökteti. Viszont mégis a rendező nem lép túl az áldozat-tematikán. A nők szabad viszonyok között nem tudnak kibontakozni, kulturális identitásukat csak transzparencia jelleggel néhány ruhadarab és smink jelzi. Annak ellenére, hogy ábrázolási stratégiájában *Baser* nem szakad el a német rendezők által behozott „patriarchális elnyomás” és „kommunikációképtelen idegen” témától, azért mégis más megközelítésben ábrázolja, ami feltehetőleg saját kulturális háttérismereteiből építkezik. De mivel a társadalmi kérdésekkel foglalkozó „problémafilmek” ideje lejárt, jelentősége kétségtelenül nem annyira újszerű látásmódjában, mint ontológiai



mivoltában keresendő[Göktürk2000/2].

### 4.3. A török-német film alakulása az ezredfordulóig

A posztmodern értékek mentén önmagát újrafogalmazó német film a '80-as évek közepén a műfaji filmkészítés felé fordult. A legnépszerűbb műfaj a komédia. *Baser* mellett más török-német rendezők, például *Sinan Çetin*, *Enis Günay*, *Rasim Konyar* és *Doris Dörrie* is színre lépnek és rendezéseikkel sikereket aratnak. Filmjeikben a fikciós karaktereken keresztül a török diaszpóra-lét általános jelenségeit kiforgatva teszik meg a humor forrásává, mint *Günay* és *Konyar* a *Hazaút (Vatanyolu)* című filmjében a Nyugat-Németországból való hazatérés bonyodalmaival, *Doris Dörrie* a *Boldog születésnapot, török! (Happy Birthday, Türke!)* című filmjében a transznacionális térben élő török-német nyomozó identitásvesztéséből adódó félreértéseket. Nem ritka a műfajkeveredés sem, mint például *Çetin* a *Berlin Berlinben (Berlin in Berlin)* egyszerre alkalmazza a thriller, a melodráma és a komédia elemeit, míg a *Boldog születésnapot, török!* című filmjében *Doris Dörrie* a noir és a komédia elemeit ötvözi[Turnacker2012].

A kilencvenes évek második felében egy új rendezőgeneráció megjelenésével ismét paradigmaváltás történt. A filmesek ezúttal a mainstream elhasználódott és kiüresedett műfaji formulákat elutasítva fordultak ismét a szerzőiség felé. Az új filmek ismét a hétköznapi emberek reális történeteit ábrázolták, nagyobb szenzibilitással és nyíltsággal, mint eddig bármikor. Ez a fajta filmművészet már nem az avantgárd szellemiségben készült megnemértett szerzői művészfilmet termelte ki, hanem egy új szerzőiséget, amely kreatív módon képes ötvözni a művészi stiláris értékeket a nézők számára élvezhető történetek megformálásával. Az új szerzőiséget három irányzat, három csoportosulás képviseli. Az egyik a *Dany Levi*, *Tom Tykwer*, *Wolfgang Becker* rendezők és *Stefan Arndt* producer által 1994-ben alapított *X-Filme Creativ Pool* produkciós csapata, akik tehetséges színészeket, rendezőket és producereket gyűjtöttek maguk köré. A csapat profilja, hogy műfaji elemeket ötvöz szerzői stílussal, olyan arányban, hogy a kapott végeredmény piacosiható legyen. A másik a Berliini Filmfőiskola, ami egy új generáció antiakademikus, experimentális filmkészítési törekvései szerint tömörült. A harmadik irányzat pedig a már Németországban filmiskolát végzett török-német filmesek körül rajzolódik ki, ez a másod és harmad generáció perspektíváját képviselő „Kettős kultúra mozi” vagy más néven *Cinema du métissage (Kino der doppelten Kulturen)*[Rings2001]. Az alkotók egyedi szerzői stílusban professzionális módon saját transznacionális diaszpóra-létükből adódó szenzibilis témákat visznek filmre, mint például hibriditás, identitás, a társadalmon be-

lül szerep és a családon belüli szerepek megváltozása, generációs konfliktusok. Olyan filmesek lépnek színre ezen az alkotói vonalon, mint a Hamburgi Filmfőiskolán végzett *Fatih Akin* és a Berlini Filmfőiskolát végzett *Thomas Arslan*, aki képzési és származási háttéréből adódóan ötvözte a berlini iskola által képviselt experimentális irányvonalat a török-német filmek világával, a két irányzat keresztmetszetét alkotja. Ez a fajta „hibrid mozi” nagyon népszerű mind a fesztiválszerepléseken és a hazai németországi közönség körében is[Turnacker2012].

Ennek oka a 90-es években feltehetőleg Nyugat- és Kelet-Németország újraegyesülése, a rendszerváltás, a politikai és gazdasági újrendeződés indikálta identitáskérdések többségi német társadalom számára is aktuálissá válása volt. Az újraegyesülés folyamata nem pusztán örömteli „szabadulástörténet”, de sok gazdasági és kulturális probléma felszínre kerülését okozta. Kelet-Németország egyrészt súlyos gazdasági terhet és rengeteg munkanélkülivé váló szocialista berendezkedéshez szokott állampolgárt jelentett Nyugat-Németországnak, akik közül sokan a piacgazdaság versenyszellemével nem tudtak mihez kezdeni, így a német társadalom eufóriája hamarosan meghasonlottságba fordult. Az új helyzet a társadalom egészétől identitásának újrafogalmazását követelte meg, ami a nehézségek közepedte xenofóbiás agressziót váltott ki. A modern szemléletet képviselő, gazdaságilag fejlett nyugat-németek kénytelenek voltak elfogadni a Keleti Blokk feloszlásával egyik napról a másik napra talajt vesztett keletieket (*Ossies*). Mindeközben gazdaságpolitikailag a török migránsok és leszármazottaik jelenléte sem bizonyult hasznosnak, mivel az egyesülést követően lett elég felszabaduló munkaerő keletről, akik minden hátrányuk ellenére, azért mégis németek voltak, valahol a gyökerek mélyén ugyanazzal a kulturális identitással. A más kulturális közeget (is) magukban hordozó török migráns háttérű lakosok ezzel a német „testvériséggel” szemben idegenebb idegenekként voltak jelen. Ráadásul az idegenség mellett a kelet-németek még munkahelyi konkurenciát is láttak bennük, ami végső soron ahhoz vezetett, hogy a sztereotípiák és az identitásválság a társadalom szinte minden szociokulturális csoportját érintette. A filmek terén feltehetőleg ez a társadalmi zűrzavar okozta, hogy az identitásválságtól és neurózistól szenvedő társadalomban a török-német filmek, mint reális közeget ábrázoló identitáskérdésekre és társadalmi konfliktusokra érzékeny filmek pozitív visszhangra leltek.

Ebben az időszakban indult számos női török-német (és néhány kurd-német) rendező pályája is: *Aysun Bademsoy*, *Ayşe Polat*, *Serap Berrakarasus*, *İdil Üner*, *Buket Alakuş* vagy *Canan Yılmaz*. Helyzetük és alkotásaik emancipációs jelentőséggel bírnak, hiszen dokumentum- és játékfilmjeikben a társadalmi realitásokra különös érzékenységgel női perspektívából elsőként ábrázolják a női-férfi viszonyokat a különböző kultúrák között.

Individuális, cselekvő karaktereik már nem a társadalom és a férfi kettős áldozataik, hanem változatos emancipációs szinteken álló komplex családi és kulturális háttérbe ágyazott figurák[Turnacker2012][Rings2001].

## 5. fejezet

# A török-német film az ezredforduló után

*Züli Aladağ: Düh, Bora Dağtekin: Török kezdőknek, Yasemin Şamdereli: Almanya, a török paradicsom*

A dolgozat tárgyául választott török-német filmes alkotások szerzői a 2000-es évek elején tűntek fel Németország filmművészetének horizontján. Elődeikhez hasonlóan mindhárom alkotó professzionális filmes képzésben vett részt, *Züli Aladağ* a *Kölni Médiaművészeti Főiskolán*, *Bora Dağtekin* a ludwigsburgi *Baden-Württemberg Filmakadémián*, a *Şamdereli* nővérek, *Yasemin Şamdereli* és *Nesrin Şamdereli* a *Müncheni Televíziós és Filmes Főiskolán* végeztek. Közös ismertető jegyük, hogy mindannyian televíziós háttérrel rendelkeznek. A televízió szerepe a filmgyártásban, nem annyira új jelenség a német film történetében, hiszen már a német újfilm esetében is tapasztalható volt, hogy az alkotók a közszolgálati televíziókkal kooperálva jutottak filmkészítési lehetőséghez. Ami viszont érdekessége az új alkotói generációnak, hogy a filmesek filmkészítési stílusa érzékelhetően alkalmazkodik a közszolgálati televíziózás szórakoztató formában oktató igényeihez. Diaszpóra-filmjeikre is jellemző a provokatív társadalmi témák populáris köntösben való megjelenítése, úgy hogy mindeközben a filmek semmit nem veszítenek provokatív, társadalomkritikus élükből. Ezt a kombinációt a fent említett alkotók az választott filmes alkotásokban viszik tökélyre. A filmek több szempontból is nagyon különbözőek, ami érdekes összehasonlítási támpontokat adhat az identitáskérdések és sztereotípiák reprezentációinak összevetésénél[Hall1989][Schweinitz2006].

Először is a három filmes alkotás két különböző mediális közeg számára készült. *Züli Aladağ Düh (Wut)* című filmje és *Bora Dağtekin Török kezdőknek (Türkisch für Anfän-*

ger) című sorozata televíziós megbízásra, televíziós bemutatásra készültek, a *Düh* a *Westdeutscher Rundfunk (WDR)* és a *Das Erste* közös projektjeként, a *Török kezdőknek* pedig a *Das Erste* megbízásából, míg a *Şamdereli* nővérek *Almanya, a török paradicsom (Almanya – Willkommen im Deutschland)* című filmje független produceri támogatással, elsősorban a *Roxy Film* stúdiójának gondozásában mozis forgalmazásra készült. A mediális közegen túl a televíziós alkotásoknál a tévéfilm és a sorozat formailag két különböző televíziós műfajt határoznak meg, amely befolyásoló tényező a gyártás körülményeire és a filmek formai-tartalmi felépítésére is. Ennek megfelelően a tévéfilm egy egyszeri kohéziós egység, egy rendező munkájának gyümölcse, míg a sorozat hétről hétre jelentkező összefüggő, de külön egységekként kezelendő epizódokból tevődik össze, amelyeknek szerzőjeként a sorozat kitalálója, készítője – a *Török kezdőknek* című sorozat esetében *Bora Dağtekin*, aki maga is számos epizódot rendezett – tekintendő, akinek szellemi termékét különböző rendezők viszik filmre.

Másrészt a három különböző filmalkotás két különböző műfajban, három különböző milió ábrázolásával festi meg a különböző multikulturális, transznacionális tereket, amelyekben a különböző karakterek, másféleképpen identifikálódnak. Ez a három filmes alkotásban igen változatosan alakul. A *Düh* című film egy thriller, ami a bűn világában játszódik, a film cselekménye a különböző értékrendű, különböző társadalmi és kulturális milióból kikerülő egyének konfliktusára épül, ami a thrillert jellemző módon egy üldöző-üldözött dominanciaharcban kulminálódik.

A *Török kezdőknek* egy szituációs komédia, aminek cselekménye leginkább a sorozat elején szintén különböző értékrendű és kulturális háttérű, de azonos társadalmi rétegű szereplők konfliktusain alapszik. A sorozat úgy épül fel, hogy a szereplők közti viszonyok (alá- illetve fölérendeltség) és a karakterek viselkedésének objektív megítélése (undokság, kedvesség) részenként cserélődik a karakterek között, emberi tulajdonságaik a kiinduló állapothoz képest pedig epizódról epizódra jellemfejlődést, illetve időről időre jellemfejlődésbeli visszaesést mutatnak. Ez a hullámvás és a karakterek részéről az egyszerű emberi konfliktusok kulturális háttérre való visszavezetése, azaz a sztereotípiák kijátszása biztosítja a sorozat humorforrását. A sorozat előrehaladtával a multikulturális helyzetből adódó konfliktusok felett egyre inkább az emocionális konfliktusok dominálnak, és a kulturális vonulat lassan a háttérbe szorul.

Az *Almanya* néhol drámai elemekkel vegyült komédia. A film cselekményét egy a filmi térben valós földrajzi határokat átlépő és egy fikciós a monokulturális gondolkodásmód határait leküzdő identifikációs utazás motiválja. A filmben megjelenítendő kultúrák között tájékozódni kényszerülő plurális kulturális háttérrel rendelkező egyén igyekszik kiegészi-

teni szociális környezete nyomására felszínre törő csonka identitásérzetét. A komédia humorforrása egyrészt az egyén gyermeki képzelőerején keresztül reprezentált képek és a felnőtt szemszögből elbeszélte származástörténet egymásnak felelgető, már-már színpadias játékos dialógusából, másrészt a filmben megjelenő sztereotípiák eltúlzott képi ábrázolással való kifigurázásából adódik.

A különböző műfajok keretein belül ábrázolódó kulturális miliók és az azokon belül és között kulminálódó konfliktusok, különböző ábrázolási hangnemeket határoznak meg. Ennek értelmében, a filmekben a török-német viszony különféle megvilágításban és intenzitással tárgyalódik. A filmek bújtatott vagy nyílt provokatívizmusa és hangneme a műfaji determináltságban és a szerepek felosztásában érhető tetten, aminek tisztán filmes szempontból szerencsére köze sincs a politikai korrektséghez, ami ezeknek a filmeknek nagy előnyére válik. Ezek a filmek úgy reflektálnak a társadalmi helyzetre, hogy mindközben nem kívánnak megfelelni álságos, morális és erkölcsi elvárásoknak, amik rájuk nyomhatnák a politikai korrektség bélyegét. Ehelyett inkább „csak” filmek maradnak, műfaji keretek között a helyzetet kutató, analizáló filmek, amelyek végső soron nem kínálnak globális magyarázatot vagy megoldást a társadalom helyzetére, mert nem is kínálhatnak, hiszen egyedi forgatókönyv alapján készült egyedi történetek.

A három film közül a *Düh* tűnik a legprovokatívabbnak. A film a thriller műfajának megfelelően zaklatott hangvételen, erőszakos jelenetekkel és negatív erők vonzásában játszódik. Bátor vállalkozás a tévétársaságok részéről, hiszen úgy illel kritikával a török-német viszonyt és úgy ábrázolja a többségi társadalomban artikulálódó rasszizmust, hogy közben a negatív hős szerepét egy török migráns háttérű karakterre osztja, míg a szenvedő fél a többségi társadalmat képviseli. A film tálcán kínálja azt a fajta értelmezést, ami a török származású kisebbség elleni rasszizmus agressziójának önigazolásához és újratermeléséhez vezet. Viszont ezzel a felszínes reflexióval – amelyhez egyébként sok, a filmet hibásan félreértelmező kritikus eljutott – nem elégedhetünk meg, mert a mű sokkal komplexebb karakterábrázolással és cselekményvezetési stratégiával dolgozik. A rasszizmus igéjének hirdetése helyett, inkább analizáló tekintettel követi le a különböző világokat megtestesítő karakterek kommunikációképtelenségéből és a maguk komplexusait egymás iránti ellenszenvvé alakító kölcsönös rasszizmust, azaz a rasszizmus természetrajzát. A szerepek a thriller igényeinek megfelelően fel vannak osztva, de a rosszfiú bukása a film végén egyúttal mindkét fél bukását is jelenti.

A másik két filmes alkotás sem kevésbé provokatív, csak a komédia műfaji jegyeinek köszönhetően a kényes mozzanatok és előítéletek szelídebb hangvételen, a humor álcájában tálalódnak. A *Török kezdőknek* mindamelllett, hogy a török-német viszonylatokban,

a társadalmi diskurzusban is jelen levő kölcsönös klisés sztereotípiákat nevetség tárgyává teszi, a másik oldalról a *Dühhöz* hasonlóan erős társadalomkritikus éllel bír. Viszont komédiába ágyazva az él, ha nem is tompul, de kevésbé felismerhetővé válik. Mintha a komédia lefegyverezhetné a politikai korrektség igényét. A film fogadtatásán legalábbis ez tükröződik. Pedig túl a nevetésen ez a sorozat is kínálhatná azt az értelmezést, hogy újratermeli a sztereotípiákat, de komédiába ágyazott volta miatt, ez a lehetőség annyira nem helyeződött előtérbe. Ahogy az *Almányánál* sem, ahol a hibrid kulturális háttérű egyént mindkét kultúra képviselői kiközösítik, amire a film végén a néző nagyot legyint, hiszen a legkisebbik kisfiú bebizonyítja, hogy rátermett, a többséggel szembeszállva újradefiniálja identitását és záróakkordnak kiderül, hogy az őt megtagadó többiek is, csak emberi gyarlóságból és butaságból viselkedtek vele helytelenül, hiszen ők maguk is hasonló cipőben járnak. Első olvasatra még a gyanú árnyéka sem vetül rá a filmre, hogy a könnyed kis komédiába az egyén hibrid identitásának létjogosultságát megkérdőjelező társadalmat bíráló kőkemény kritika fészkelte be magát.

A két vígjátéknál ugyanúgy elemi szintre kell ásnunk, mint a *Düh* esetében. A különbség az, hogy a komédiák esetében kétszeres mélyfúrással kell haladnunk. Először is hogy műfajtól függetlenül meglássuk a filmekben ugyanazt a provokatív élt, és másodszor miután ez teljesült, a politikai korrektség hamis jelszava helyett – ami egy filmen kívüli társadalmi moralizációs diskurzus nyitánya, amire támaszkodva csak hibás következtetésekre juthatunk – fedjük fel a cselekmény háttérében húzódó identitáskonstrukciókat és sztereotípiákat, amelyek kirajzolják a filmek komplex társadalomkritikus életét.

A következő fejezetekben a cselekmény rövid ismertetése után három fő elemzési szempont segítségével vizsgálom meg, hogy a különböző filmek milyen módon ábrázolják a jelenkor török-német multikulturális helyzetét. Először a *karakterek identifikációjával* foglalkozom, mely során rávilágítok a többség, és kisebbség viszonyára, mivel a transzkulturális helyzetben levő szereplők identifikációjából adódnak a filmekben megjelenő társadalmi és generációs konfliktusok. A következő szempontom az előbb említett *társadalmi és generációs konfliktusok* részletesebb elemzése, mely során egyrészt bemutatom milyen jellegű konfliktusok alakulnak ki a többségi társadalom és a diaszpóra-tagok között, másrészt bemutatom, hogy a transzkulturális helyzet a kisebbség tagjain belül milyen generációs ellentéteket hoz létre. A harmadik elemzési szempontom a *nyelvhasználat*, hisz a nyelv, mint legalapvetőbb identifikációs eszköz fontos szerepet játszik a szereplők identitásformálásában.

## 6. fejezet

### Züli Aladağ: Düh

A *Düh* című film jelen időben, a 2000-es évek multikulturális Németországának egy lehetséges történetét beszéli el a thriller műfaji keretei között. A történet *Can* (*Inanç Oktay Özdemir*), egy drogkereskedelemből élő török származású fiatal fiú és *Simon Laub* (*August Zirner*) német származású egyetemi irodalom tanár között kibontakozó konfliktusra épül. A film játszik a karakterek bemutatásával, késleltetve osztja meg az információkat a különböző karakterekről és ezzel is játszik a néző benyomásaival, előítéleteivel. *Can* és *Simon* meglehetősen különböző társadalmi háttérrel rendelkezik. *Can* egy utcán bandázó kisstílű bűnöző, *Simon* pedig családapa, egy prosperáló, modern körülmények között élő család feje. Kettejükét pedig *Simon* fia, *Felix* (*Robert Höller*) köti össze, aki *Can* drogfogyasztó kuncaftja. *Can* időnként elveszi *Felix* pénzét és menő holmijait, ami *Simon* és *Can* között a konfliktus forrásává válik. A kép csak ezután, a két férfi között kialakuló játszmában árnyalódik némiképp. Ahogy haladunk a történetben előre, kiderül, hogy *Can* egy teljesen átlagos, bérházban, becsületesen, jól szituált körülmények között élő kereskedő család sarja, azaz *Can* tevékenységében és viselkedésében nem csak az anyagi javak motiválják. Ahogy *Simon*ról is kiderül, hogy a villa, amelyben családjával él, félig a felesége eladósodott apjának tulajdona, amit ráadásul felesége tart fenn ingatlanközvetítői állásából, azaz jólétük látszatjólét, *Simon* pedig, mint a család idézöjeles feje, kisebbségi komplexusban szenved. *Can* hamar rájön erre a hiányosságra, amit fel is használ *Simon* ellen, amikor az beleavatkozik *Felix*szel folytatott ügyleteléseibe. Noha sok tekintetben *Simon* van fölényben, hiszen úgy tűnik, hogy ő a kibillenthetetlen, felvilágosult gondolkodású, liberális értékeket valló, toleráns egyetemi tanár, amire fiával folytatott több dialógusból is kiderül, végül mégis felveszi a harcot *Can*nal. A fiú gonosz tréfái fokozatosan aláássák önérzetét és családjá előtt is csak gyengeségét bizonyítják. Egy alkalommal *Can* *Simon* munkahelyén, az egyetemen egy egzisztenciálisan



nagy jelentőséggel bíró egyetemi előadáson, a lehető legkellemetlenebb pillanatban hívja fel a figyelmet a családapa nem éppen makulátlan erkölcsére. *Can* felforgatja a férfi életét, durva kellemetlenkedésével rávilágít a családapa és férj hiteltelenségére, nyíltan férfiaságába gázol, ami találó pontnak bizonyul. *Simonnak* vissza kell szereznie becsületét legfőképp széthullóban levő családja előtt. Először olyan módszerekkel próbálkozik, amilyenekkel egy átlag jóhiszemű állampolgár, a rendőrséghez fordul. Viszont a „jóhiszeműség” az ő esetében egyértelműen ki van zárva, ugyanis *Simon* drogárusítás ürügyével jelenti fel *Cant*, noha mint korábban kiderült, maga sem veti meg a drogfogyasztást, barátjával való beszélgetése során elfogadja a marihuánás cigarettát. Így a feljelentését nem polgári erkölcsök motiválják, hanem a leckéztetés, azaz nem másról van szó, minthogy a férfi megaláztatásában elveszítette önkontrollját és elkeseredett dühében ilyen módon próbálja meg visszaállítani tekintélyét. *Cant* letartóztatják, mire a banda egy emberként visszavág, *Felixet* *Can* bandája félholtra veri. Ez arra sarkallja az apát, hogy erőszakra erőszakkal válaszoljon, cimborájával, aki nem mellékesen tudta nélkül a felesége szeretője, megvereti a szabadlábra helyezett *Cant*. A legnagyobb csapás a fiú számára, hogy az apja (*Demir Göçköl*) megtagadja a családjára szégyent hozó fiút. Ennek eredményeképpen a fiú kegyetlen bosszúra szánja el magát, végleg porig akarja alázni *Simont* és meg akarja félemlíteni a családot. Fegyvert szerez és rátör a családra, indulatos dühében összeveri és bántalmazza az egész családot. A végén mikor elérte célját, és a félelmében maga alá vizező *Simont* nemcsak férfiúi, de emberi mivoltában is megalázta, leteszi a fegyvert, közli a családdal, hogy a pisztoly, amit *Simonnak Felix* életéért cserébe maga ellen kellett fordítania, nincs megtöltve, majd elégedetten, mint aki egy jóízű tréfával revansot vett, hátat fordít a megsemmisült családnak. Ezután a halál közelinek hitt helyzetből felocsúdó *Simonon* lesz úrrá a düh és minden megaláztatását és nyomorát kiadva hátulról rátámad *Canra*, és addig ütlegeli a fiút, amíg az belehal. *Simon* pedig megtörve, önmagából kifordulva és megriadva, gyilkosként omlik össze a halott fiú teste fölött.

## 6.1. A karakterek identifikációja

A film a társadalom különböző rétegeiből és generációiból kikerülő karaktereket hoz kölcsönhatásba, akik különbözőképp, de egymáshoz viszonyítva identifikálják magukat, ami a karaktereket nem engedi kilépni a rasszizmus bűvköréből. *Can* a török származású Németországban felnevelkedett fiú transzkulturális kisebbségi helyzetében való identifikálódása egy elgyökértelenedett, lázadó pozíciót jelöl ki számára. A film *Can* családi hátterét egy, a német társadalomba integrálódott, saját kulturális gyökereit ápoló ki-

egyensúlyozott, nem túl fényűző, de szép és rendezett milióként mutatja be. *Can* zöld-ségkereskedést vezető szülei Németország társadalmi normái szerint élő törvénytisztelő, becsületes emberek. Leginkább az apa figuráját ismerhetjük meg, aki láthatóan alkalmazkodott a befogadó ország szükségleteihez, beszéli a német nyelvet is és abban a tudatban él, hogy gyerekei jó emberek. Ebből levonható a következtetés, hogy *Can* törvényen kívüli karaktere nem a családi háttéréből eredeztethető, hanem a társadalmi szocializációs folyamatok eredménye, cselekedeteinek motivációja pedig elsősorban nem az anyagi háson, hanem származásából eredendően, a mássággal való szembesülés traumatizálásával a társadalomba való beilleszkedés megtagadására épülő identifikációja. *Can* magára veszi a többségi társadalom általános xenofóbiáját és ebből kulminálódó frusztrációját visszavetíti a társadalom egészére, úgy hogy közben magát a társadalom egésze számára idegenként és kívülállóként definiálja. Magára ölt egy szubkulturális identitást, *kanakként*<sup>8</sup> határozza meg magát. A *kanak* egy olyan török-német gettókultúra, amely a második és a harmadik generációs török migráns háttérű fiatalok lecsúszott, kilátástalan helyzetben élő rétegére jellemző. Az, hogy török-német nem arra utal, hogy ez egy köztes kultúra lenne, ami egyesíti a török és a német kultúrát, hanem éppen ellenkezőleg, a *kanak* kultúra egy ellenkultúra, ami elkülöníti magát mind a török mind a német kultúrától és elutasítja a kultúrák közötti keveredést. *Can kanakként* transznacionális helyzetében két kultúra között, de valójában mindkettőt elutasítva egy harmadik, leginkább az afro-amerikai gettókultúrához hasonló, de mesterségesen megkonstruált kultúrával identifikálja magát. Ebben a harcossá ellenállásban kibontakozik egy visszás rasszizmus, ami ellentétben a rasszizmus alapvető tulajdonságával, ami kulturális alapon egyfajta saját felsőbbrendűségen alapuló másságot hirdet, és az alapján gyűlöl és elnyom, ez esetben a gyűlölet és elnyomás alapját épp a másság miatti alsóbbrendűségi frusztráció adja. Ez azt jelenti, hogy az egyén önmagát és másságát kulturális alapon fenyegetett helyzetben találja, vagy képzeletben, ami folyamatos megtorlásra és védekezésre készíti.

## 6.2. Társadalmi és generációs konfliktusok

A transzkulturális helyzet a többségi társadalom tagjait képviselő karakterekre is kihatással van. A film *Simont* liberális felfogású, felvilágosult és toleráns apa, egyetemi tanár és német állampolgár szerepébe pozicionálja. Ez a pozíció egészen addig fenn áll, amíg *Can* révén olyan konfliktusba nem keveredik, ahol toleranciája testközelben tevődik próbára. Az ő figuráján keresztül a film súlyos állítást tesz a német többségi társadalom félreértelmezett tolerancia fogalmáról és az ennek alapjául szolgáló lelkiismeret furdalásos náci

fóbiájáról. Ez leginkább a *Canal* való konfliktusának kibontakozása közben *Simon* fiával folytatott párbeszédeiben érhető tetten. Fia, *Felix* már egy új generáció szülötte, őt már nem szorongatják a történelmi múlt társadalmi fóbiái, legalábbis nem olyan mértékben, mint a *Cantól* elszenvedett zaklatás. Kérdéseket szegez az apjának, amelyekre az apja körültekintően, a társadalmi szintű helyzetet felelősségteljesen a rasszizmus leghaloványabb gondolatának eloszlatásával válaszol:

*Felix*: „Miért engedték be őket [a törököket] az országunkba?”

*Simon*: „Mi hívtuk őket ide. Most itt vannak, és nem tudják hova tartoznak. Elgyökértelenedtek. Olyan munkákat kapnak, amiket senki nem akar megcsinálni. Az embernek nincsenek perspektívái, meg a németek lenézik őket.”

*Simon* válaszával ahelyett, hogy rasszista gondolatoknak adna teret, megpróbálja fiának objektív megvilágításból elmagyarázni a helyzetet. Magyarozatával egyúttal a török migráns háttérű problémás alakokat áldozatként pozicionálja, míg a többségi német társadalom képviselőjeként kijelöli kollektív felelősségét a helyzet kialakulásában. Ez az analízáló teoretikus magyarázat a felelősségvállalás és a tolerancia felé tolja az egyébként égbekiáltó, megoldandó problémákat. A film során a konfliktus elmérgesedésével hamarosan bebizonyosodik, hogy ez az objektív pozíció és toleráns hozzáállás nem sokáig tartható fenn. A két fél a normák terén két teljesen különböző nyelvet beszél. *Simon* a törvényt és emberséget tisztelő polgári pozíciója gyökeresen különbözik *Can* bűnözéssel és erőszakkal teli világától, de mivel mindegyik csak saját kommunikációs eszközeit ismeri, vagy helyesebben szólva ismeri el, nem jön létre közöttük párbeszéd. *Simon* eleinte felvilágosult, értelmiségi hozzáállásának biztos tudatában nem a *Can* kommunikációs formáinak megfelelően reagál a provokációra. Ez *Can* részéről felsőbbrendűségi pozícióként értelmeződik, ami további provokációra sarkallja, megpróbálja a férfi intellektuális magatartását gyengeséggé deformálni. *Can* aknamunkával megingatja *Simon* biztosnak hitt morális pozícióját, aminek következtében a férfi élete felbolydul, társadalmi szerepei, elsősorban mint apa és mint tisztességes férj veszélyeztetetté válnak. Ahhoz, hogy *Simon* visszaállítsa tekintélyét, végül kénytelen belemenni a *Can* féle kegyetlen játszmába, ami pedig – mivel nem következetes addigi tanításaival – éppoly destruktív hatással van tekintélyére, mint amikor hagyja magát megalázni. Valamint világossá válik, hogy a számára testidegen eszközökkel nem nyerhet. Ahogy *Simon* egyre inkább elveszíti lába alól a talajt, egyre könnyebb célponttá válik *Can* számára. Az apa és német állampolgár morális felsőbbrendűségének megkérdőjeleződése, a török-német helyzetben vállalt kollektív

felelősségben való önkéntesen elismert részessége és ennek ellenére cselekvésképtelensége elfordítja a fiút apjától és az általa képviselt értékektől. Ennek alapján a török-német diaszpóra problémás elemeivel kialakult helyzetet *Felix* apja és generációja személyes felelősségének tulajdonítja, aminek mentén kialakul köztük egy generációs konfliktus.

Generációs konfliktus alapja lesz a török-német társadalomban szocializálódó *kanak* identitású *Can* és hagyománytisztelő vallásos apja között a morális erkölcsökhöz viszonyulás különbsége. Az apa figurája a keménykezű patriarcha szerepében tűnik fel, aki otthona szentségét és békéjét mindennél előbbre tartja. Haragja pedig nagyobb súly, mint a hivatalos igazságszolgáltatás. Mikor *Can* elviszi a rendőrség, az apja dühében ütlegelni kezdi a fiát, amikor pedig hazatér a *Cannak* azzal kell szembesülnie, hogy ő már többé nem része a családnak, ami abban nyilvánul meg, hogy gyermekkori képei már nincsenek a családi fotók között, és apja nem nyújt neki kezet.

### 6.3. Nyelvhasználat

A nyelvhasználatot tekintve a nyelv, mint kód kettős szereppel bír a filmben. Egyrészt, akárcsak az öltözék, kifejezi a karakterek különböző kulturális identitásait. Ez nagyon jól nyomon követhető *Can* karakterének nyelvhasználatán keresztül. *Can* társaival az utcán a *kanak* „nyelvet” használja, ami egy német török szavakkal kevert sajátos artikulálású és hangzású argo. Ez kijelöli *Can* bandához tartozását, azaz egyfajta csoportidentitást. Otthon családtagjaival *Can* az apja által beszélt törököt beszéli, ami kijelöl *Can* számára egy másik identitást is, amit a családi kötelékek által épül bele a személyiségébe. Így a nyelvhasználat rávilágít arra a helyzetre, hogy *Can* választott *kanak* identitása mellett egy másik identitással is rendelkezik. Ez az identitás a családjából hozott török identitás, ami ugyanúgy identifikációjának része, mint a *kanak*, ezt megtámogatni látszik *Can* apjához fűződő érzelmi viszonya is. Viszont ez arra is rávilágít, hogy a transznacionális helyzetben élő egyén akarata ellenére a különböző társadalmi csoportokon keresztül, amelyekben szocializálódik, mégis más kultúrák hatása alá kerül, azaz identifikációja nem lehet kizárólag tudatos elhatározás eredménye. Nyelvi megközelítésben nyilvánvalóvá válik a *kanak* szubkultúra ellentmondásossága is. Hiszen ez a szubkultúra, ellenkultúraként elutasít minden kultúrák közötti keveredést és az azzal való azonosulást. Ellenben a *kanak* nyelv, amit használnak, kevert nyelvekből áll össze, ami rávilágít a szubkultúra képviselői önmagukról alkotott képe és valós létük között feszülő ellentmondásra[Zaimoğlu1995].

Másrészt a filmben a nyelv az élet különböző területein megjelenik úgy is, mint egyszerűen a kommunikációs hatalom kódja. Ez azokból a jelenetekből tűnik ki, amikor a

török származással bíró kisebbség tagjai más, a nyelvet nem beszélő karakterek jelenlétében a társaságban mindenki számára ismert német nyelvről törökre váltanak, és ezzel a nyelv dekódolására képtelen jelenlevőket kizárják az információközlésből. Például, amikor *Simon* otthonában keresi fel *Can* apját, hogy beszéljen neki a fia és köztük kialakult konfliktusról. A beszélgetés német nyelven folyik, majd megjelenik *Can*, és kizárólag apjához és kizárólag törökül beszél, aki szintén törökül válaszol neki. Csak akkor szólalnak meg németül, amikor mondanivalójukat kifejezetten *Simonnak* címezik. Ebben a különös helyzetben a nyelvhasználat által egy rövid időre a többségi társadalmat képviselő *Simon* kerül a kódok között tájékozódni képtelen kisebbség szerepébe.

## 6.4. Összegzés

A történetből kiviláglik, hogy a dühödt agresszió megfelelő körülmények együttállása mellett lesújthat a legegységesebb önképpel rendelkező entitásokra is. *Simon* karaktere maga a felvilágosult, toleráns mintapolgár, egészen odáig, mígnem a saját bőrén tapasztalja a megsemmisítő konfliktust, amiben nincs jó választás. Műveltségét nem tudja bölcseségre váltani, amint becsületébe és egzisztenciájába gázolnak megingathatatlanak tűnő világnézete, értékítélete és hite, ami szerint fiát is nevelte, lassan szertefoszlanak. A film elején a fiával szemben tanúsított antirasszista álláspontjához képest, a film utolsó harmadában *Can* durva provokációjának következtében, egy egyetemi óra keretei között rasszista szidalmakra ragadtatja magát. „Primitív disznó, húzd el a török hátsófeled ebből a teremből!” – kiabálja. Szorongatott helyzetében *Simon* megpróbál visszavágni az előadásra kellemetlenkedni betérő *Cannak* és azzal vág vissza, ami a fiúnak leginkább bántó, egyszermind visszás rasszizmusa és kívülálló *kanak* identitása számára egy öngazolás. *Simon* hibásan és álságosan értelmezett tolerancia fogalma ütközik ki ebben a megnyilvánulásban. *Simon* igyekezete ellenére mégis összeköti *Can* kellemetlenkedő magatartását származásával. Ez épp olyan identifikációt segítő tükröződés és orientáció, mint ami *Can* esetében megfigyelhető. *Simon* a toleráns többségi társadalom szerepét vette fel a kisebbség iránti felelősség büntudata miatt és ezt vetítette vissza *Canra*. Miután *Canra* egy kollektív csoport iránt érzett felelősségét vetítette, amikor a fiú folytatta a vele szembeni kegyetlen játékait, *Simon* számára tudat alatt *Can* már nem csak önmagát, de egy egész csoportot képviselt. Így történhetett, hogy a férfi szorongatott helyzetében a *Can* karakterén keresztül megjelenő kellemetlenséget egy egész kisebbséggel összefüggésbe hozta. Ezen a ponton *Can* elérte a célját, *Simon* önképe teljesen megsemmisítődött, intellektuális figurából az idegenség bélyegét szóró rasszista figurává vált, az általa hir-

detett tolerancia, eredendően hibás értelmezése miatt zátonyra futott. A film *Simon* karakterén keresztül ilyen módon kritikával illeti a tolerancia bűntudat keltette álságos jellegét, ami nem mást, mint bizonyos provokációs szintekig kordában tartható burkolt rasszizmust eredményez. A film végén az önmagát újradefiniálni képtelen, már nem csak minden társadalmi szerepében, de emberi mivoltában is sértett *Simon* dühében elkövetett gyilkossága visszafordíthatatlanul bukásra ítéli őt, és világnézetét.

A film provokatív újszerűsége abban fogható meg, hogy nem törekszik politikailag korrekt ábrázolásra, a rasszizmust reflektálatlanul a maga politikailag inkorrekt valójában mutatja be, a thriller, az erőszak ábrázolását nem nélkülöző műfaji keretei között. Ezek a *Dühben* fellelhető tényezők önmagukban is elegendőek egy provokatív filmanyag létrejöttéhez, de együttesen olyan tömény konstrukciót hoznak létre, aminek filmrevitele egy ilyen kortárs viszonyok között ábrázolódó, meglehetősen kényes társadalmi téma esetén egy forradalmi kiáltvánnyal ér fel, ami megosztja a társadalmat, és a film megítélésének tekintetében kockázatos is lehet. A fent említett tényezők együttesen, egymás hatását erősítve érik el a provokáció maximumát. Viszont a film ezen túl explicite nem kínál morálisan megnyugtató megoldást az ábrázolt helyzetre. Összefüggéseiben: először is a film egyik tematikai keretét kijelölő elem a thriller műfaja, melynek legfontosabb tematikai tulajdonsága, hogy az alárendeltségi – üldözött és üldöző – viszonyt és erőszakot ábrázol. Az üldözött-üldöző viszony szerepeinek felosztása a filmben felveti a politikai korrektség kérdését. A bűnelkövető a török kisebbségből kerül ki, ráadásul törvényen kívüli attitűdjé, és erőszakos cselekedetei még csak nem is gazdasági, hanem egyenesen identitásbeli motiváltságúak, amivel a film előtérbe helyezi a kulturális különbségeket és a rasszizmus témáját. Ez már lehetőséget ad olyan felszínes olvasatoknak, amelyek a filmben a rasszizmus ábrázolása helyett a rasszizmus újratermelését akarják látni, és saját ideológiai álláspont szerint igenlik, vagy elítélik a filmet. Ezt tovább komplikálja az is, hogy a film nem fogalmaz meg értékítéletet, reflektálatlanul ábrázolja a rasszizmust. A maga nyers és értelmetlen mivoltában mutatja be, nem elemzi a karakterek között kialakuló konfliktust és nem moralizál a karaktereken, nem jelöl ki egyértelműen győzteseket és veszteseket. Ez azt jelenti, hogy a film explicit morális tanúság megfogalmazása, biztos morális kapaszkodók kijelölése nélkül a nézőre bízva a megjelenített helyzet analizálását és a konzekvenciák levonását. Mindamellet, hogy a film nem kínál egyértelmű megoldást a benne ábrázolódó helyzetre *Can* és *Simon* története egy metsző társadalomkritikát fogalmaz meg. A xenofóbia és lelkiismeretfurdalás között tépelődő, önmagát monokulturális keretek között definiáló többségi társadalom kritikája ez, amely nem vonhatja ki magát az „idegennel” való kommunikációból, konfrontálódásból a „tolerancia” jelszavával.

## 7. fejezet

# Bora Dağtekin: Török kezdőknek

A *Török kezdőknek* című török-német szituációs komédia három évadból és összesen 52 részből álló sorozat, amely a *Das Erste* gondozásában készült és az ARD<sup>9</sup> csatornáin mutatták be. A sorozat Berlinben játszódik, és akárcsak az előző alkotás, ez is a jelenkori Németország multikulturális miliójében. A három évad egy török-német „patchwork-család” történetéről szól, amelyben egy német nő, *Doris Schneider* (*Anna Stieblich*) és egy török férfi, *Metin Öztürk* (*Adnan Maral*) csonka családjaikat egy háztartásban egyesítik. A tinédzserkorú gyerekek korántsem lelkesednek az ötletért. A sorozat komikumának elsődleges forrása a német családtagok törökökkel és a török családtagok németekkel szemben kialakult előítéleteinek kendőzetlen megjelenítése és kifigurázása. A sorozat tartalmi és mediális tulajdonságai adta formai jegyeit is felhasználja a török-német multikulturális helyzet komikus bemutatására.

Az egyesült család történetét *Doris* lányának szemszögéből ismerjük meg. A 16 éves *Lena* (*Josefine Preuß*) a történet főszereplője és mindentudó narrátora, aki videónaplót készít az Egyesült Államokba költözött barátnője számára. *Lena* öccse a nála három évvel fiatalabb *Nils* (*Emil Reinke*), új testvérei pedig a vele egyidős *Cem* (*Elyas M'Barek*) és a valamivel fiatalabb *Yagmur* (*Pegah Ferydoni*). *Lena* önző módon nem akarja, hogy addigi élete felboruljon, a családján bárkivel is osztoznia kelljen. *Lena* ellensúlya *Nils*, aki vágyik a család, főleg az apafigura után, és az anyjuk iránti szeretetből igyekszik tompítani *Léna* önzőségéből eredő undokságát. *Cem* a sorozatban a kisportolt török macsó, aki transzkulturális helyzetében mindig az elképzelései számára kedvezőbb kultúra szabályait tekinti alapszabálynak. *Cem* húga pedig *Yagmur* az erősen vallásos muszlim lány, aki kénytelen *Lénával* egy szobán osztozkodni. *Lena* és *Nils* anyja, *Doris* egy felvilágosult, gyerekeit liberális értékek szerint nevelő pszichológus. *Metin* pedig inkább konzervatív, de nem szélsőségesen konzervatív értékeket képviselő nyomozó.

A sorozat a multikulturális család együttélésén keresztül a török-német viszonyt övező kölcsönös sztereotípiák felhasználásával és kijátszásával, illetve egymás kultúrájának pontatlan ismeretével hozza a történet szereplőit kellemetlen, a néző számára humoros szituációba. A részek mindig más-más karakter köré szerveződnek, az undok figura és az áldozat szerep életszerűen mindig váltakozik a szereplők között. A sorozatban szereplő karakterek a történet előrehaladtával lassú jellemfejlődésen mennek keresztül. *Dağtekin* sorozata egyedülálló Németországban, a sorozat „multikulti” témájának aktualitása és az egyébként sértő és általánosító klisék tobzódása miatt bátor vállalkozás. Igaz, ahogy már a filmekről szóló bevezetőben említettem, a sorozat komikus jellege és a karakterek egymáshoz fűződő viszonyának pozitív irányba történő alakulása sokat finomít a benne megfogalmazódó társadalomkritikán. Ebből a szempontból a sztereotípiák és klisék felhasználására és lebontására épülő vígjáték műfaja szerencsésebb választás, mint az erőszakos, a rasszizmust reflektálatlan, nyers valójában ábrázoló thriller.

## 7.1. A karakterek identifikációja

A karakterek kinézetükkel, szokásaikkal, viselkedésükkel és az őket körülvevő tárgyakal egy-egy sztereotipikus elképzelés transzparenciái, amelyek a történet fejleményeivel szintén megcáfolódnak, megváltoznak, de legalábbis árnyalódnak[Bhabha2004]. *Lena* karaktere az egocentrikus kontaktfób és xenofób többségi német társadalom sztereotípiáinak kivonata. Már a török családdal való első találkozáskor kiütözik karakterén a monokulturális értékeket valló többségi társadalom idegeneket homogenizáló attitűdje, amikor a török családot első találkozásuk alkalmával egyszerűen lealbánítja és az első perctől kezdve elutasítja a multikulturalitás elképzelését. Ehhez a későbbiekben kontrasztként járul mostohatestvéreivel szemben tanúsított érzelmeket kifejező viselkedése, hogy ő hozza vissza a busz állomásról a megszökni készülő *Yagmurt* és szerelmes lesz *Cembe*.

*Cem* a török és német kultúra között él és identifikálódik, az epizódok során *Cem* figurája által többször felszínre kerül a transzkulturális helyzetben élő egyén önidentifikációjának nehézsége. *Cem* barátai és iskolája révén egy szélesebb bevándorlói kör multikulturális vonzásában él, akikkel sorsközösséget vállal a többségi német társadalommal szembe helyezkedve, akikkel a többségi társadalommal szemben sorsközösséget vállal. Ez a szembehelyezkedés nem olyan erős, mint a *Düh Canjának* esetében, de kitapinthatóan jelen van. Az olyan dialógusokban például, amikor egy lányt pozitívan „felértékel” mondja, hogy „vaskos a külföldi bónuszod”, azaz a lány kiválasztásánál eredeti elképzelései szerint fontos, hogy ő ne a német többségi társadalomból kerüljön ki. Másrészt az iskola



udvarán, ahol *Lena* rácsodálkozik, hogy az iskolában majdnem mindenki „külföldi”, *Cem* elégedetten hozzáfűzi, hogy „az iskola tanulói közül az a pár német, aki van, szoláriumba járnak, hogy ne lógjanak ki a sorból.” A *kanak* identitás, mint lehetséges alternatíva *Cem*, és legjobb barátja, a görög származású *Costa* számára csak futó elképzelésként jelenik meg, amikor a két fiú a fejébe veszi, hogy rapper lesz. *Cem* identitáskeresési kísérletei nem dramatizálódnak származási alapon, a sorozat inkább tinédzserkori fellángoló és letűnő útkeresésekként ábrázolja őket. *Cem* személyiségében sajátosan ötvözi a konzervatív török és a liberális nyugati szemléletet. Magával szemben nagyon megengedő felfogású karakter, szabados a női nemhez való viszonya, öltözködésében is a korosztályban népszerű trendeket követi de a családi környezetében élő nőkkel szemben, kiváltképp a testvérével, *Yagmural* szemben vérmes patriarcha. Annak ellenére, hogy apja egyáltalán nem demonstrálja az iszlám konzervativizmus férfi-nő alárendeltségének viszonyát, *Cem* igyekszik testvérével ilyen viszonyt fenntartani. Persze nem következetes, hiszen nem tartja sem a vallási sem egyéb kulturális szokásokat, disznó húst is eszik. Adott esetben képes a disznóhústól vallási okokból eltiltott testvére étel mellé a maga disznóból készült ételét betenni, tehát konzervatív tekintélyelvű patriarchát játszik, de hagyományi indítatás nélkül, csak a saját érdekei és tekintélye érdekében cselekszik. Kezdetben a „bátyus” szerepében tetszelegve *Lenát* is megpróbálja uralma alá vonni és erkölcsösebb életvitellel készíteni. *Cem* testépítő, csekély értelmet és érzelemvilágot mutató karakterében alapvetően a török macsó sztereotípiája testesül meg, amit a sorozat egyes epizódokban *Cemet* trubadúr oldaláról bemutatva bont le.

*Yagmur* a vallási fanatikus muszlim sztereotípiáját testesíti meg, aki szíves örömet alárendelődik a konzervatív női szerepköröknek. Minden szabadidejét vallási elfoglaltságoknak szenteli. Vallási fanatizmusa kulturális önmeghatározása mellett érzelmi okokra vezethető vissza, számára az iszlám a török kultúra reprezentatív eleme mellett egyet jelent halott édesanyja örökségével. Identifikációja során mindent elutasít, ami német és nem a Korán szerint való. Ő is ellenáll a német többségi társadalomnak és értékeinek, viszont ő *Cemmel* szemben következetesen a vallásra támaszkodik. Az ő sztereotipizált karaktere mutatja a leglassabb, ugyanakkor legradikálisabb változásokat. Változásai vallási fanatizmusának normalizálódásában és a férfiakhöz való viszonyának változásában mutatkoznak meg. Idővel lekerül róla a fejkendő, ami nélkül az elején még „meztelennek” érezte magát, és *Cem* barátjával, *Costával* megéli első párkapcsolatát is ami határozottan ellent mond a női-férfi viszonyok tekintetében szigorú muszlim vallás előírásainak.

*Metin* a multikulturális helyzetben, a német társadalomhoz teljes mértékben adoptálódott török férfi karakter, az „integrálódott” török migráns „mintapéldánya”. Értékrendje

alapvetően konzervatív, de élete párjával *Dorist* a minden ízében liberális, emancipált nőt választja, aki teljesen ellentéte korábbi kiváló háztartásbeli konzervatív és vallásos feleségének. Karaktere kulcsfontosságú, hiszen a család az ő döntése következtében költözött Németországba és került transzkulturális helyzetbe. Döntését konkrét okokkal nem illusztrálja, csak célzást tesz rá, hogy sok dolog nem tetszett neki Törökországban és „normálisan” akart élni. Ő nem küzd olyan identifikációs problémákkal, mint *Cem* és *Yagmur*, hiszen ellentétben a gyermekeivel ő önszántából tudatosan választotta a diaszpóra-létet. Az ő viszonya rendezett a szülőhazájával, hiszen jól tudja, hogy miért hagyta ott és választott maga és családja számára új hazát. Gyerekeinek viszont nem adatott meg ez a személyes orientálódási lehetőség, számukra a török kultúra, ami apjuk és anyjuk örökségén keresztül identitásuk része, csak fragmentáltan van jelen.

A karakterek közül még két fontos nem állandó szereplő van a sorozatban, akik jelenlétükkel színesítik és szélesítik a kulturális palettát. Az egyik *Cem* görög barátja, *Costa* (*Arnel Taci*), a másik pedig *Hermi* nagypapa (*Carl Heinz Choynski*). *Cem* és *Costa* multikulturális török-görög barátságában nem hangsúlyos, de időről időre észlelhető módon áthatja egy nyugat-európai eredetű társadalmi-politikai diskurzus. Noha egyikőjük sem él származási országában, mégis időről időre gondolatban azonosítják magukat Törökországgal és Görögországgal. Ez abból áll, hogy a másik személyes tulajdonságait rávetítik annak származási országára. Ez a kollektivizáló ország-személy azonosítás történik, amikor *Cem* odaszól a fegyverrel hadonászó *Costának* „Tényleg nem értem, hogy mit kerestek ti az EU-ban” – mondja méltatlankodva, miközben elveszi tőle a pisztolyt. A gondolataikat meghatározó nyugat-európai szemléletű diskurzusnak az a szerepe, hogy ez a fajta gondolkodás biztosítja számukra azt a distanciát a két országgal, ami rájuk terhelné a két ország történelmét és mélyebb kulturális identitással is felruházná őket, mert az nagy valószínűséggel tekintettel a török-görög rendezetlen viszonyokra, ellehetetlenítené a kettőjük barátságát. Barátságuk szempontjából a multikulturális terepet biztosító Németország jótékony távolságban van származási országaiktól, mi több Németország lehetőséget ad számukra, hogy az „idegenek csapatában” együtt játszhassanak.

Ahogy török részről *Yagmur*, úgy német részről *Hermi* nagypapa, *Doris* apja a szélsőséges konzervativizmus figurája. Ő nyugati mágnás üzletemberként hódító konkvisztádor módjára masírozik be a multikulturális család életébe. Groteszk karaktere monokulturális értékeket valló xenofób és eurocentrikus, mindenben tökéletes ellentéte *Dorisnak*. A nagypapa *Doris* fiát, *Nilst* például hosszú haja miatt folyamatosan „kislánynak” szólítja. A nagypapa *Yagmurral* való első találkozásakor sorra jönnek a kulturális kódok félreértelmezéséből megelevenedő sztereotípiák. *Yagmur*, amikor meghallja, hogy *Hermi* nagypapa

a *Doris* édesapja, tisztelettudóan az iszlám szokások szerint üdvözli, kezét csókol neki. *Hermi* nagypapa látja *Yagmur* tradicionális muszlim viseletének részeként, hogy be van kötve a lány feje egy kendővel, miután – akárcsak a sorozat elején *Lenából* – kitör az idegeneket homogenizáló attitűd, ez esetben az „arab terrorista” sztereotípiát kíséretében. A nagypapa megállapítása és kérdése: „Kendőt viselsz. Van valami közöd szeptember 11-hez?” Azaz összeszedte minden asszociációját, ami a muszlimokról és tradicionális viseletükről eszébe jutott. Ahogy már az az első megszólalásából is látszott a más kulturális kódok által meghatározott gondolkodású nagypapának nincs semmi, csak néhány klisé sztereotípiát minden tudása a muszlimokról. De gondolataiban felmerül az is, hogy bármiféle szerzet is lehet, ha keletről jött, minden oka megvan rá, hogy – akárcsak a nyugati ember és a „harmadik világbeliek” paternális viszonylatában – hozzá képest kulturálisan felsőbbrendűnek érezze magát és feltételezze, hogy a lánynak fogalma sincs róla, hogy mi az a bonbon. Paternális szerepében tündökölvén, amit *Yagmur* viselkedése felerősít benne, joviális mosolygás kíséretében átnyújt neki egy cukorkát. *Yagmur* megköszöni, de valami gyanússá válik számára a nagypapa viselkedésében, hogy az esetleg nem úgy, ahogy ő, családi, hanem kulturális és etnikai keretek között gondolja a kettejük között levő alafölérendeltségi viszonyt. *Yagmur* intellektuálisan nem kerekedik felül a nagypapa buta sztereotípiáin, nem veszi elejét az egymás sztereotipizálásának, hanem ő is egy a második világháború után a németekről általánosan kialakított sztereotípiával kérdez nyomban: „Maga náci?” *Hermi* nagypapa a hagyományos muszlim üdvözlési formát is az alázat jeleként értékeli, és összességében a lány kinézetéből és viselkedéséből ismét egy sztereotipikus következtetésre jut, hogy *Yagmur* egy vendégmunkás, *Doris* szobalánya lehet. A „vendégmunkás sztereotípiát” a nagypapa viselkedése a multikulturális környezetben olyannak hat, mintha átaludta volna az emberiség történetéből az 1492 és a 2006 közötti részt. Bizonyos szempontból ő a multikulturalizmus legjobb ellenpróbája, amennyiben valaki nem tudna nevetni a szélsőséges karakteren, annak számára a multikulturalizmus valóban halott.

A sorozatban az előítéletek nem csak a többségi társadalom és a migrációs háttérű diaszpórák relációjában jelennek meg. A multikulturális környezetben nem hangsúlyosan ugyan, de megmutatkoznak a különböző kulturális kisebbségek között kialakuló sztereotípiák is. Ahogy a többség és a kisebbség kölcsönösen sztereotipizálják egymást, úgy a kisebbségen belüli csoportok is, ahogy mutatja ezt az a jelenet, amelyben *Ching* a kínai származású lány egy *Cemmel* való konfrontálódás után kijelenti, hogy a „törökök hülyék”. Valamint *Yagmur* egy családi veszekedés során, amikor *Metin* megüti *Cemet* azt mondja, hogy „csak a görögök ütik a gyerekeiket”. Ezek a momentumok a témát az alapvető

kisebbség-többség társadalmi keretei közül kiragadják és rávilágítanak a sztereotipizálás működési mechanizmusaira.

A sorozatban a karakterek önmeghatározási kényszeréből adódó sztereotípiák fikcionalizált alapú, ha nem is tudatosan, de mesterségesen generált kulturális konfliktushoz vezetnek. Az egymással kommunikáló, egymást sztereotipizáló felek egy társadalmi kapcsolat megélése során önmaguk meghatározása közben, a körülöttük levő világot, mindent, ami nem azonos velük és nem fér be az önazonos kollektivizáló és homogenizáló csoportjaikba, úgy osztályozzák, hogy azoknak különböző analógiák útján megállapított fiktív, kollektív azonosságokat tulajdonítanak, legyen szó akár egy csoportosulásról, akár egy egyénről. A fikciós alapokon nyugvó kulturális konfliktusokon túl vannak a filmben valós kulturális konfliktusok, amelyek nem a társadalmi kapcsolatokban résztvevők elméjében, egy kapcsolati feszültség és önidentifikáció következtében születnek meg, hanem valós sérelmekből, amit a sorozatban legtöbbször a tudatlanság, a másik kultúrájának és mindannak megsértése okoz, amivel az egyén identifikálja magát. Ez történik az egyik epizódban, amikor *Doris* disznóhúsból készült húspogácsát süt a család számára. Ezzel *Doris* kulturális konfliktusba keveredik *Yagmurral*, aki vallása szerint nem ehet disznóhúst, de *Dorisnak* „köszönhetően” vét a vallási szabályok ellen.

## 7.2. Társadalmi és generációs konfliktusok

A *Schneider-Öztürk* család történetét elbeszélő sorozat már az alapszituáció miatt is, ami köré a történet szerveződik, generációs konfliktusok seregét ígéri. Két szülő és négy gyerek egyesül egy család keretein belül. A két család két meglehetősen különböző világnézettel és alapvetően kétféle a kulturális beállítottságuk egyénekenként differenciálódó keveredésével és intenzitásával. A generációs konfliktusok alapja a kulturális összetettség miatt gyakran maga a kulturális identitás. Ez kiváltképp a migrációs háttérű karakterekre jellemző, akik transzkulturális helyzetükben különbözőképpen identifikálódnak a kultúrák között. Önazonosságuknak nem feltétlenül marad meg domináns vagy aktív identitásformáló erőként például a vallás, és így az nem képes kollektivizáló közösség-összetartó erőként működni. Ezt a problémát illusztrálja a sorozatban *Yagmur* és *Metin* karaktereinek konfliktusa is. *Yagmur* a német társadalomban és kultúrában otthonosan mozgó édesapjától az erősebb szülő-gyerek szövetség és a vallás, mint a halott anyához egyik vagy talán egyetlen lehetséges kötődés jegyében elvárná, hogy ő is tartson vele a Ramadan böjtölés időszakában. Viszont *Metin* számára az iszlám vallás nem rendelkezik azokkal a plusz töltetekkel és jelentés tartalmakkal, amivel *Yagmurnak*. Ellenben

kifejezetten negatív gyerekkori emlékei vannak vele kapcsolatban, ami miatt összeegyeztethetetlen konfliktusba kerülnek egymással. De a multikulturális helyzetben a kultúrák egymásra hatása által a többségi társadalom tagjaiban is képes kulturális alapon generációs konfliktus keletkezni. Erre példaként szolgál *Lena* és *Doris* gyereknevelés kapcsán jelentkező futó konfliktusa. *Lena* saját elkövetett hibái miatt anyja liberális nevelését okolja. *Yagmur* konzervatív nézeteinek hatására – ami a szigort a törődéssel azonosítja – *Lena* arra jut, hogy *Doris* liberális neveltetése abból ered, hogy nem szereti őt. Erre ellenreakcióként konzervatív nevelést és szabályokat követel magának, ami *Dorist*, aki egész életében arra törekedett, hogy lánya emancipált önálló gondolatokkal rendelkező, konzekvenciák levonására képes ember legyen, elszomorítja.

A sorozatban időről időre felbukkannak a való élet társadalmi és politikai diskurzusa-ira utaló dialógusok, jelenetek. A politikai diskurzus megjelenítése általában az Európai Unió körül forog, de beszűrődik Németország integrációs politikai diskurzusából is néhány momentum a sorozat fiktív társadalmi diskurzusába. A karakterek rendszerint az aktuális téma szempontjából teljesen irreleváns módon asszociálnak Törökország EU-s csatlakozásának kérdésére. Például a már említett *Cem* és *Costa*-féle barátság esetén, de más helyzetekben, más karakterekkel is előfordul. Mint például *Lena* és *Yagmur* egyik tévénézős jelenetében, amikor *Yagmur* megállapítja, hogy „még mindig a bajor helyszínelők a legjobb sorozat”. *Lena* rögvest a társalgás domináns pozíciójába kíván lépni: „Bajorországban mindig a CSU-t választják, és ők tehetnek róla, hogy nem csatlakozhatok az EU-hoz” – közli. Máskor pedig *Lena* egyéni szerelmi bánatába keveri a korszak domináns német integrációs politikájának egyik fordulatót „A multikulti halott” (*Multi-kulti ist tot*) – mondja, amivel átvitt értelemben a *Cemmel* való szerelmi kapcsolatának lehetetlenségére céloz.

### 7.3. Nyelvhasználat

A nyelv szerepe ebben a filmes alkotásban is megjelenítődik úgy, mint kommunikációs hatalom. A multikulturális viszonyok között élő családban nem minden tag rendelkezik egyformán a nyelvi kódok ismeretével. A német többségi társadalmat képviselő karakterek nem beszélik a török nyelvet, viszont a török migráns háttérű karakterek a török és a német nyelvet is beszélik. Számos helyzet adódik, amikor a török származású karakterek a *Düh Canjához* hasonlóan a nyelvi kód segítségével kirekesztik a jelenlevő török nyelvet nem beszélő karaktereket az információcseréből, noha legtöbbször ők a társalgás tárgyai. Ez a gesztus megtöri a társaság egységét, a tagok társadalmi értéke és szerepei

markánsan differenciálódnak. A társaság két részre bomlik, az információs hatalmat és ezzel a tudást birtokló aktív uralkodó és a kommunikációból kizárt passzív alárendelt tagokra. Az utóbbiak az előbbiektől függő helyzetbe kerülve várják, hogy a kommunikációt uraló csoport beavassa őket. Ezzel a nyelvi kódok között változtatók diszkriminálják a többieket, a nyelv szintjén kijelölik az „idegeneket.” Amennyiben valakik ezt a szegregációt szándékosan a közösség egy részének kizárása végett teszik, az felér a rasszizmus nyelvi szinten megvalósított formájával. A *Török kezdőknek* számos olyan jelenetet tartalmaz, ahol a szereplők szándékosan diszkriminálják a többi jelenlevőt. Ez történik, amikor *Metin* gyerekei *Doris* előtt, a *Dorist* érintő kérdésekben összeszólalkoznak az apjukkal, például a történet kezdetén az egyik epizódban *Cem Doris* jelenlétében törökül nehezményezi a reggeliző asztalnál, hogy olyan nővel költözött össze, aki nem készít nekik ételt. Egy másik alkalommal pedig *Yagmur* illeti kritikával apjának *Doris* konyhai tehetségét. A legtöbbször *Doris* lesz a kommunikáció alárendelt passzív kirekesztettje: részt kíván venni az információcserében, és megpróbál bekapcsolódni a beszélgetésbe, de *Metin* általában egy kegyes hazugsággal próbálja hátrítani a konfliktus lehetőségét, ami a komikus réteget lehántva a szituációról, tovább rontja a kommunikációban résztvevő közösség tagjainak egyenértékűségét. Mindazonáltal a kommunikációban passzív közösségi tagokat, akik szeretnének ténylegesen a kommunikációs közösség teljes értékű tagjai lenni, motiválja az új kód elsajátítására. Ez átvezet minket a nyelv másik szerepére, ami a sorozatban felfedezhető. Ez pedig a nyelv, mint „híd” szerepe a különböző kultúrák között. Ez a „híd” két aspektust is takarhat, az egyik a konkrét átjárhatóság, amit a kódok ismerete révén a kommunikáció létrejötte jelent, másrészt egy respektív gesztus, ami a különböző kultúrákba, gyakran egyszerre többre ágyazott kommunikációs és kulturális alá- és fölérendeltségi viszonyokban újra és újra rendeződő szerepek között az egyének számára a partnerség érzetét, a kulturális különbségeken átívelő megértést és megérteni akarás attitűdjét hordozza. Amennyiben a különböző kultúrák közötti nyelvi attitűdöket *Noam Chomsky* nyelvészprofesszor nagyon egyszerű, ugyanakkor komplex vizsgálatokra támaszkodó megállapítása alapján értelmezem, miszerint a nyelv éppúgy hatással van a gondolkodásra, mint a gondolkodás a nyelvre, nincs is jobb módja egy másik kultúra gondolkodásának megérteni akarására, mint nyelvének elsajátítása. *Doris* az egyesített családban, plusz két gyerek anyjaként nemcsak praktikus okokból, de érzelmileg is motivált a közösségépítésre. Olyan anya figura, aki azért hogy a plurális kultúrával, és nyelvvel rendelkező közösség partnerként magába fogadja, belátja, hogy szükség van a megérteni akarás hídjára, ennek pedig a legkifejezőbb gesztusa, hogy elkezd törökül tanulni.

A sorozat nemcsak a karakterek és dialógusaik kidolgozásában, de más mediális műfaji

sajátosságaiból adódó formai jegyeit is felhasználja a multikulturális helyzet bemutatására. Ezek közül az egyik az epizódokon belüli fejezetek elválasztására szolgáló átvezető képsor, amely a berlini *Spree* nevű folyón megjelenő, fel-alá cikázó kompok, és a vízben a *Treptow* nevű műalkotás egymással hadakozó „molekula embereinek” totálját mutatja be. A hangsávban szóló nondiegetikus, orientalisztikus török zenével együttesen keltett hatással újra és újra a film összefoglalja, emlékezteti a nézőt, hogy mi a sorozat témája. A nondiegetikus hang ilyen aktív és kreatív módon való felhasználásával, hasonló módon működik a másik sorozatokra jellemző eszköz is, a kulturális konfliktusok tetőpontján a leit motívumok használata. Ez jellemzően a történet hol az előtérben hangosan gondolkodó, hol a háttérbe húzódó narrátorának, *Lénának* szemszögét tükrözi. Amikor *Lena* török családtagjaival konfliktusba kerül, a film orientális török leit motívumot ragaszt a török szereplők premier plánjához, ami kettős hatással emeli ki a kulturális alapon kiéleződő konfliktust. Nem annyira kreatív, de a sorozatban az epizódok történetei közben alakuló kulturális és családi kapcsolatok szempontjából összefoglaló jellegű a *Maradékmal szemben* (*Gegen den Rest*) című főcímdal, ami *Lena* dalaként is interpretálható, amely a dalban implicit módon, konkrétumok nélkül összefoglalja a lány viszonyának alakulását török családtagjaihoz. A dal első kétharmada még az ellentétekről és bizalmatlanságról szól, majd az utolsó egyharmadban már az összetartozásról. A szöveg azzal, hogy néhol egyes szám első helyett egyes szám második személyt használ *Lena* („du”) és a „Mások” viszonya alakulásának megfogalmazására, megszólítja a nézőt és a filmben ábrázolódó török-német viszony értelmezését univerzalizálja, kiterjeszti a társadalom egészére. Így a dal azt sugallja, hogy a történet nem csak *Lena* szemszögéből vizsgálja a „multikulti” kérdését és azt, hogy hogyan lesz az „énből” (néhol te) és „ők” a „mi”, hanem az egész társadalomra kiterjeszti ezt a közösségépítő folyamatot. Ezen túl a sorozat epizódjaiban nondiegetikusan megjelenő különböző kultúrák és szubkultúrák jellegzetes zenéivel – többek között mint például az *Ali & Tatverdacht* nevű tálib-német rapet játszó zenekar a sorozat egyik epizódjában alkalmazott *Megütlek* (*Ich misshandel*) című számával – is hangsúlyozza a kulturális sokszínűséget. Az audió és vizuális eszközök ezen példái jól illusztrálják, hogy a sorozat a formális mediális műfaji jegyeit hogyan használja fel, a film kulturális ütközéseket ábrázoló, tartalmi mondanivalójának alátámasztására. A példaértéken túl a sorozat változatos és aktív hangbéli kifejezésvilága már önmagában vizsgálva is egy egész tanulmány témáját szolgáltatná.

## 7.4. Összegzés

A sorozatról a komikus réteget lefejtve láthatjuk, hogy a társadalomban, akár egy családon belül is, a tagokat multikulturális környezetük, hogyan identifikálja, és identitásuk hogyan ágyazza be őket a társadalom szövetébe. A különböző karakterek önmagukban is sztereotipikus figurákat jelenítenek meg. A sorozat szerkezetének köszönhetően a szerepek epizódról epizódra cserélődnek a karakterek között, így a kezdeti sztereotípiákat igazoló figurák a sorozat során többdimenziós karakterekké válnak. Az elemzés által több példán keresztül láthattuk a sztereotipizálás működési folyamatát, ahogy a társadalom tagjai a kulturális különbségeket felhasználva általános és kollektív értékítéletet aggatnak egymásra. A filmanyag nagyon sűrű, mivel az egész sorozat sztereotípiák felsorakoztatásának és robbanásig feszülő fokozásának végeláthatatlan láncolata, ezért csak a legmarkánsabb példák lettek kiemelve. A sztereotípiákat a sorozat úgy használja fel, hogy a szituációk segítségével lerántja a leplet az előítéletek gyökereinek fiktív és önös érdekek szerint alakítható jellegéről. Ennek alapján beigazolódni látszik, hogy a társadalomban a kulturális különbségek nem számítanak, csak akkor válnak fontossá és artikulálódnak sztereotípiákká, amikor az egyén egy társadalmi viszonyban önmagát akarja pozicionálni, megfogalmazni, magát szükségszerűen egy nagyobb homogén kollektíva képzetével azonosítja. Egészen pontosan ez azt jelenti, hogy az egyén keresi a legnagyobb olyan egységet, ami a legnagyobb homogén kollektívát foglalja magában, ahová tartozik, de olyan kritériumok mentén, hogy az, akivel szemben, vagy akihez képest meg akarja fogalmazni magát, az épp azon a kollektíván kívül álljon.

A sztereotípiák kialakulása, ahogy már a *Dühnél* is kirajzolódott a filmben az a kollektív identitástudat, ami az önmeghatározás homogén csoportját keresi, a szemben álló egyénről a különbségtétel alapja, ami rendszerint az egyén valamilyen egyéni személyes tulajdonságán alapszik, tévesen ugyancsak kollektívként értelmezve vetítődik vissza a sztereotipizáló személy számára, és az egyén erre alapozva terjeszti ki a sztereotípiát egy egész csoportosulásra.

A sorozat a sztereotípiák lebontásával görbe tükröt tart a társadalom elé. Amikor a néző nevet, a társadalmi diskurzusból ismerős sztereotípiák leleplezett butaságán nevet. A sorozat fókuszpontjában tinédzserek állnak, akik multikulturális környezetbe kerülve tanulják az együttélés szabályait, és a sorozat három évada alatt együtt nőnek fel. A kulturális különbségek a sorozat elején hangsúlyosak, majd a végére teljesen feloldódnak. A főszereplők *Lena* és *Cem* életének meghatározó gyerekeiben tobzódó sztereotípiák és felnőtté válással eltűnésük a karakterek jellemfejlődésének íveként íródik le. Ennek a tendenciának köszönhetően a sorozat a sztereotipizálást egy gyerekes dolognak állítja be.



A kor kisebbségeinek és a többségi társadalom egészének viszonyára értelmezve a film, átvitt értelemben a társadalom multikulturális keretekhez való „felnövését” szorgalmazza. A sorozat a sztereotípiák lebontásán túl támpontot is ad a kultúrák és különböző kultúrák képviselői közti kommunikáció helyes megközelítésére. Ennek egyik legbátrabb állítása *Doris* nyelvhasználaton keresztül levezetett esete, ami bizonyítja, hogy a multikulturalitás akkor sikeres, ha az integráció, legalább a hajlandóság szintjén kétirányú, ami a többségi társadalom más gondolkodásmódokra való nyitottságát célozza meg.

## 8. fejezet

# Yasemin Şamdereli: *Almanya, a török paradicsom*

A harmadik film a török-német transzkulturális helyzetet és a vele járó identitáskérdéseket és sztereotípiákat a legösszetettebb módon analizáló *Almanya, a török paradicsom* egész estés játékfilm. Az eddig vizsgált televíziós filmekkel összevetve az *Almanya* a németországi török-német multikulturális viszonyokat nem csak németek és törökök németországi egymás mellett éléseként mutatja be, hanem ezen túl vizsgálja a törökországi gyökerekhez való viszonyt és körüljár egy új aspektust is, a hibriditás kérdését. Ez a 2011-ben készült film azért is különleges, mert a szélesebb közönség elé került török-német alkotások közül eddig ez az első, amely kifejezetten a transzkulturális helyzetben élő egyén identifikációját, sőt a hibrid identitás alakulását, teszi meg központi témájává.

### 8.1. A karakterek identifikációja

A származás összetettségével új távlatok nyílnak az egyén önmeghatározásában. A hibrid identitás egy új posztmodern „minőség”, amely megkérdőjelezi a monokulturális társadalmi berendezkedés modern hagyományának jelenkori létjogosultságát. A hibrid identitás ugyanakkor épp az egyének társadalmi meghatározottsága miatt nem elterjedt jelenség, a monokulturális hagyománnyal rendelkező társadalmakban a biológiai hibriditás, nem feltétlenül jelent egyet a többosztatú hibrid identitás kialakulásával. Az hibrid származású egyének gyakorta problémamentesen az uralkodó kultúra szerint szocializálódnak, viszont bizonyos esetekben, amikor például az egyén külső megjelenésében is magán hordozza egy a többségi társadalomtól eltérő rassz jegyeit, a többségi társadalom felől érkező megkülönböztetés által épp a monokulturális berendezkedésű társadalom lesz

a hibrid identitás és a kulturális pluralizmus kialakulásának indikátora. Tehát azzal, hogy a többségi társadalom megkérdőjelezi a monokulturális környezetben szocializálódott hibrid származásúak identitását, önmaguk újradefiniálására készíti őket.

Az *Almanya* című filmben ez az egyik karakter konkrét kérdésében ölt testet. „Ki vagy mi vagyok egyáltalán? – Német vagy török?” – kérdezi otthon a hat éves *Cenk Yilmaz* (*Raffael Kossuris*), miután az iskolában se a török se a német osztálytársai nem akarják bevenni a focicsapatukba. *Cenk* kérdése a film téziszmondata. A választ még a kisfiú szülei sem tudják pontosan, egyidejűleg két különböző választ kap tőlük, német származású édesanyja azt mondja neki, hogy „Német!”, török származású édesapja azt mondja neki, hogy „Török!”. Ez a bizonytalanság és az apai nagyapa akarata indítja el az identifikációs utazásra *Cenket* és a háromgenerációs török-német családot. Az utazás időben és térben is megvalósul. A film az egykor vendégmunkásként Németországba érkező nagyapáról szóló mese és egy törökországi utazás segítségével fedezi fel a család homályba merült származástörténetét.

A *Şamdereli* nővérek filmje mind audiovizuális mind narratív szempontból nagyon összetett. A cselekmény két fő szálon fut, az egyik a filmi valóság, a másik pedig a nagyapa vendégmunkás meséjének szála, ami *Canan* (*Aylin Tezel*), *Cenk* unokanővérének előadásában, mint elbeszélés az elbeszélésen belül jelenik meg. A film szerkezeti komplexitása, az identitás téma komplexitását illusztrálja. Ellentétben az előző két alkotással, az *Almanya* kifejezetten analitikus szemlélettel közelíti meg az identitás illetve az identifikáció témáját. A film a társadalmi hovatartozást vizsgálva szakít a monokulturális nemzetállami berendezkedés örökségeként fennmaradt bináris opozíciókban való gondolkodásmóddal, kiáll a kulturális értékek pluralitása és a többosztatú identitás létjogosultsága mellett.

A cselekmény és azon belül az identitáskeresés is történeti kontextusba ágyazódik. A film bemutatja a németországi vendégmunkás toborzások időszakát, ami magyarázatként szolgál nemcsak a *Yilmaz* család, de általában a török migránsok nagyszámú németországi jelenlétére is. Igaz, a történet kezdetben egy személyes élettörténetként indul, de már rögtön az elején a dokumentumfilm effektek felhasználásával készített képsorok és a valódi dokumentumfilm részletek, a zene és az elbeszélés sok más a '60-as években Németországba érkező vendégmunkáscsalád történetévé, egyfajta török-német eposzá univerzalizálják a *Yilmaz* család történetét. A „vendégmunkástörténet” mellett a film a család példáján keresztül bemutatja a migránsok integrációjának egy lehetséges módját és a „vendégmunkásimáztól” távol álló Németországban született utódok életét.

A film szerkezete a két fő szál mentén szimmetrikus felépítésű. A családtörténet me-

séjének szála és a filmi valóság szála szembe mennek egymással, ami földrajzi és érzelmi síkon is értelmezhető. Például, amikor a család a filmi valóságban Törökországba utazik, a „mesebeli” *Yilmaz* családtagok szándékkal akkor utazik Németországba. A nagypapa két idősebb fia, *Veli* (*Aykut Kayacik* és *Aykan Vardar*) és *Muhamed* (*Ercan Karacayli* és *Kaan Aydogdu*) a filmi valóságban épp úgy veszekszenek felnőttként az ágyban a takarón, mint a mesében gyerekkorukban. A két fő szál időnként játékos dialógust folytat egymással. Ez a játék a filmi valóság hangjának és a gyerek képzeletében megjelenő mese képeinek keveredésével jön létre. A mese szereplői időnként reagálnak arra, amit *Canan* és *Cenk* a történet játszódása közben egymással beszélnek. A filmi valóság és a történet a történetben komikus interaktív gyermekszínházak hangulatát keltő fikciója együtt határozzák meg *Cenk* kulturális identitását. A mese Törökországról, amit *Canan* mesél, egy elképzelt származástörténet, aminek funkciója, hogy a hasonlóság alapján és a kontinuitás látszatát keltve a kisfiút beágyazza egy kollektív identitástörténetbe [Hall1989]. A vígjáték műfaja elsősorban a filmben ábrázolt naiv gyermeki szemszög, és akárcsak a *Török kezdőknek* című sorozatban a sztereotípiák megjelenítésének komikumára épül. Viszont ellentétben a sorozattal az *Almanyában* nem rendelődik alá minden helyzet a komikumnak.

A család makroszinten a török nagycsalád hagyományai szerint él, mikroszinten a nyugati társadalmakat jellemző felaprózottság – gyermekeiket egyedül nevelő anya és válófélben levő férj – jelenítődik meg. A család tagjai mindannyian egyéni identifikációs kompetenciákkal bírnak, identitásmintázataik a török nagypapától török-német unokájáig változatosak. A karakterek nemcsak identitásbeli, hanem társadalmi szerepek szempontjából is kirajzolnak különféle változatokat, ami leginkább a női karakterek különböző generációin figyelhető meg.

A török nagypapa török identitással rendelkező egykori vendégmunkás, aki Németországban eltöltött 45 éve alatt nagyon jól adaptálódott a német társadalomhoz, kiválóan beszél a német nyelvet és otthonosan mozog választott hazájának kultúrájában, politikájában és gazdaságában. A nagypapa körül minden tökéletes, boldogan éli nyugdíjas napjait nagycsaládja körében, amit ő és a nagymama tartanak össze. Viszont úgy gondolja, hogy családja már nincs tisztában török gyökereivel, ezért vakációt szervez Törökországba. A család – a törökségét felfedezni kívánó *Cenken* kívül – egyáltalán nem lelkesedik az ötletért. A középgeneráció tagjainak életszínvonalbeli kényelmetlenségek sztereotípiájának képei villannak fel Törökországról, de a nagypapa tekintélye (ő a felvilágosult abszolutista), ami – ellentétben a hagyományosan török patriarchaként ábrázolt apa figurával – szereteten és tiszteleten alapszik, nem tűr ellentmondást, egyik családtag

sem utasíthatja vissza a meghívást. A nagyapa karaktere az az első generációs migráns, aki rendezett viszonyban áll választott hazájával és szülőföldjével is, ám török kulturális identitását veszélyeztetve érzi. Egyrészt családja már nem ápolja török gyökereit, Németországban született fia és annak gyereke már egyáltalán nem beszélik a nyelvet, ő pedig a nagymamával – az asszony nyomására – német állampolgárságot folyamodik, ami egyben a már korábban említett jogrend miatt török állampolgársága elvesztését jelenti. Ezt az uralkodó német kultúra közegében török identitása feladásaként éli meg. A ránehezülő kultúrsokk a német kultúrát sztereotipizáló rémálom formájában tör rá. *Yılmaz* nagypapa megálmodja a „németté válás” nagy pillanatát az okmányirodában. A rémálomban megjelenik a férfi minden sztereotípiává szilárdult frusztrációja és fenntartása a többségi német társadalommal és vezető kultúrájával (*Leitkultur*) szemben. Először is az álom megjeleníti a messze földön terjengő német bürokrácia sztereotípiáját. Mindezt stemplik és dokumentumok átláthatatlan dzsungelében üldögélő kimért hűvös bürokrata figurájával testesíti meg. A nagyon lelkes nagymama, mielőtt a nagypapa bármit szólhatna, olvasás nélkül aláírja a német állampolgárságot biztosító papírt. Miután megkapják a német útleveleket, az ügyintéző ismerteti velük, hogy milyen állampolgári kötelezettségeik vannak, amelyek megint csak a nagyapa sztereotipikus elképzeléseinek kivételései. Meg kell fogadniuk, hogy hűen követni fogják a német „vezető kultúrát”, aminek egyik alpontja például az évente kötelező kéthetes nyaralás Mallorcán. Majd ezután elővesz a szekrényből három tányér púposra pakolt disznópecsenyét, amit meg kell enniük, hogy bizonyítsák, hogy igazi német állampolgárok. A nagypapa (bár nem vallásos) undorral nézi a sertéshúst, a nagymama örömmel nekilát az evésnek, és a következő pillanatban már német népviseletben biztosítja a nagyapát, hogy ettől ők azért még törökök maradnak. A sztereotípiák kivételésének csúcsát az koronázza meg, amikor a nagypapa rémülten veszi észre a vitrin ablakán saját arcának Hitler bajuszos visszatükröződését. A nagypapa álmában megjelenő eltúlzott sztereotípiák ebben a filmben is, akárcsak a *Török kezdőknekben* a humor forrását biztosítják. Hátterükben az identitástudat kettős fenyegetettsége áll, a családi hozzáállás, illetve a többségi társadalom aktuálpolitikai elvárásai a migránsokkal szemben. Az utóbbi az olyan álomban megjelenő hétköznapi nyelv számára idegen politikai kifejezések mentén detektálható, mint a „német vezető kultúra”.

A következő generáció a köztes török-német generáció, nagyapa idősebb gyerekei, akik törökök, de két kultúra által meghatározva nőttek fel. *Veli*, *Muhamed* és *Leyla* egy darabig Törökországban, majd Németországban nevelkedtek. Számukra szintén nem problematikus önmaguk és identitásuk meghatározása, hiszen ők is megélték a szülőföld elhagyását és az új otthonba település mozzanatát. Szülőföldjük emléke számukra nem csupán fikciós

mese, a migráció személyes tapasztalata, az elszakadás a török kultúrától és közösségtől, és a német társadalomban és kultúrában való újraszocializálódás segíti őket a tudatos tájékozódásban a szülőföld és a választott új haza között. Ők el tudnak számolni kettős identitásuk mindkét részével.

Nem úgy, mint legfiatalabb öccsük, *Ali*, „az első német”, ahogy testvérei mondják neki, amikor szülei hazatérnek vele a kórházból. *Ali* számára nincs meg az az élmény, amely összeköthetné Törökországot a szülőföld fogalmával, Németországban született és a német társadalomban szocializálódott figura. Identitása leginkább nyelvhasználatában tükröződik. *Alinak* két anyanyelve van, származásából adódóan a török, azonosulásából adódóan a német. A kettő közül a német dominál, számára a legtöbbször a német a kommunikáció nyelve, a törököt pedig megérti, de nem beszéli. A kultúrával is hasonlóképpen van. Családja révén, ahol elsődlegesen szocializálódott megérti a török kulturális kódokat, de igazán otthonosan a többségi német társadalom kultúrájában érzi magát, ahol született és ahol szocializálódott. *Ali* igazi transzkulturális karakter, német születése, német nyelve, német felesége és német életvitele németté teszik a tágabb értelemben vett családja számára. Török származását viszont megkopott török nyelve és identitása ellenére is tartja a szűk családjában, tehát igazából se ide se oda nem tartozik, identifikációja nem következetes, a két kultúra között csapong. Viszont bárhogy is identifikálja magát németként vagy törökként, mindkét esetben talál egy kapaszkodót, ami igazolja állítását az adott helyzetben. Ha azt állítja magáról, hogy német, akkor német a születése és az elsődleges német kulturális kódjai miatt, amibe születése óta be van ágyazódva, valóban tanúsítják németiségét. Máskor meg, ha azt állítja magáról, hogy török, ez is helytálló, annak ellenére, hogy nem beszéli túl jól a török nyelvet, szülei törökök, tehát vérségi alapon tagadhatatlanul török. Így lehet az, hogy *Ali* bárhogy is dönt, mindig egységes entitásként gondolhat önmagára.

*Cenk* számára azonban nem adatik meg a választás lehetősége, hogy kétféleképp is dönthessen arról, hogy hova tartozik. Ellentétben apjával az ő problémája, hogy török-német hibrid származásával kulturálisan egyértelműen ide is és oda is tartoznia kellene, de mivel apja nem őrzi olyan intenzíven a török kultúrát, *Cenk* identifikációjában a török kultúra a társadalom származása miatti megkülönböztető magatartása miatt, hiányjelként jelentkezik. Ahogy már korábban kifejtettem, a hibrid identitás nem feltétlenül jelentkezik a hibrid származással. Az iskolai közösség kétségbe vonja *Cenk* németiségét és törökségét is. Amikor az iskolában a társadalom bináris opozíciókban való gondolkodását a gyerekek alkalmazzák a focicsapat felosztásához, *Cenk* egyik csapatba sem bizonyul megfelelő tagnak. Származása szerint mindkét csapatban meg kellene, hogy feleljen, a

kisfiú török-német származású, német anyanyelvű, német állampolgár és emellett arcvo-násaiban déli származását hordozza magán. Ám épp az utóbbi miatt, a németek nem tekintenek rá igazi németként. Másrészt török származása apján keresztül számára is csak vérségi kapcsolatot jelent. A török nyelvet egyáltalán nem érti, nem beszéli és nincs tisztában a török kultúrával, a török fiúk sem szeretnék őt a csapatukba. Így jut el *Cenk* hatévesen addig, hogy hibriditásának létjogosultsága alapvetően megkérdőjeleződik, emi-att kénytelen tudatosan identifikálni önmagát. A társadalom egy olyan helyzet elé állítja, amiben szülei sem tudnak segíteni neki, hiszen anyjának egyértelmű a németiség ténye, apja pedig mindig is a két kultúra között élt. Hol török, hol német minőségében, de nem tudatosan mindkettőben. *Cenk* nyilvánvaló, külső jegyekben is észlelhető hibrid szárma-zásával párosuló kizárólagos „vezető kulturális” beágyazottsága a döntési szituációban, a szelekciós elv szerint mindkét csoportból kizáró tényezőnek bizonyul. *Cenk* hibrid szár-mazása paradox módon nem teszi lehetővé számára, hogy mindkét, sőt, hogy egyáltalán bármelyik csapatba tartozzon, mivel a szelekciós elv egyidejűleg és kizárólagosan kér-dez rá mindkét származására. Töröksége csak külső vonásokban, családi kötelekben a német identitásától elnyomva jelenik meg, ami kizárja őt a törökök közül, viszont a külső jegyek a többségi társadalom számára, ahová szocializáció szempontjából tartozna a másság hordozói. A kisfiú így a mindenhová tartozás helyett, amit hibrid származása indokolna, identitásában megkérdőjelezve elgyökértelenedve, a két kultúra között a se-hová sem tartozás szituációjában találja magát. Ez az identifikációs állapot a *Dühben* megjelenő *Can kanak* identitású karakterének kezdeti stádiuma. *Cenk* nagy szerencséje az, hogy ott van számára unokanővére *Canan*, aki elmagyarazza neki, hogy a kétféle szár-mazás nem zárja ki egymást: „az ember egyszerre lehet mindkettő, török is meg német is” – mondja neki. *Canan* felismeri, hogy ahhoz, hogy unokaöccse személyisége teljes legyen, törökségét is identitása aktív részévé kell tennie. Elmeséli hát a kisfiúnak, hogy hogyan jött a török nagypapa vendégmunkásként Németországba és „került az idegen né-met kultúra hatása alá”. A *Canan* családi eredet meséje és a törökországi vakáció után a film végén *Cenk* önmagára egységesként tekintő hibrid entitásként jelenik meg. A család történetének ismeretében ő mondja el halott nagypapa helyett a beszédet a *Németország köszönetet mond! (Deutschland sagt Danke!)* nevű ünnepségen *Merkel* kancellárasszony-nak és a többi „polgártársnak”. Az iskolában is helyre áll a rend. Azáltal, hogy *Cenk* kiegészíti az osztály Európa térképét Anatóliával, Törökország azzal a részével, ahonnan nagypapa jött, nagyobb tudatossággal, mint vele egykorú társai, formál jogosultságot saját identitásának meghatározására. Így *Cenknek* is meglesz a helye, nemcsak az osztályban felragasztott térképen, de átvitt értelemben a törökség és az osztályközösség kollektív

identitás által meghatározott közösségeiben is.

*Canan* egy német társadalomban szocializálódott, német állampolgárságú, öntörvényű egyetemista lány. Bár a történetből nem derül ki, miért és hogyan, de anyja, *Leyla* egyedül nevelte. Így *Canan* számára a nagypapa figurája jelenti az apa figuráját. Transzkulturális helyzetében ő jobban tájékozódik, mint a kis *Cenk* vagy a család bármelyik tagja. Rugalmasan kezeli a török-német származás és identitás kérdését. Felvilágosult gondolkodásával és lelki alkatával ő áll a legközelebb a nagyapához. Nyitott, gondolkodó karaktere létfontosságú a film cselekménye szempontjából, hiszen ő prezentálja *Cenk* számára a család történetét, és ezzel ő juttatja *Cenket* török részről származástörténetének birtokába, segít a kislánynak hibrid identitása kiteljesítésében. *Canan* karaktere továbbá rávilágít a nők szerepének változására a társadalomban. Erős, cselekvő személyisége mellett kitűnnek a család több generációból való nőtagjai szerepének markáns különbségei, amelyek egy emancipációs tendenciát írnak le.

A nagymamának a férfit és családot kiszolgáló, konzervatív szerepe van, ez öltözködésében és attitűdjében is felfedezhető. Feladata a házimunka, a nagypapáról és a családról való gondoskodás. Öltözékét a hagyományos török viselet jellemzi, aminek jellegzetes része a fejkendő. Konzervatív értékeket képviselő női karakter, akinek a migráció sokat változtatott az életén. Például megtanult írni és olvasni. A *Canan* által mesélt történetből az derül ki, hogy Törökországban fiatal falusi asszonyként még olvasni sem tudott. Lánya *Leyla* már a nem nyíltan, de lázadó (felnőtt nőként titokban dohányzik), lányát egyedül nevelő, konzervatív értékeket őrző, de alapvetően nyugati nőtípus. Noha a képzettségéről és állásáról nem sok derül ki a filmből, sejthető, hogy Németországban ugyanazt a tanulási lehetőséget ő is megkapta, mint bátyjai. Konzervatív elképzelései ellenére gyerekkorától foglalkoztatja az emancipáció kérdése. Még gyerekkorában elhatározza, hogy hulladékszállító lesz, amire bátyja közli vele, hogy az nem női munkakör. Felnőttként pedig törökországi útjukon elégedetten konstatálja, hogy márpedig léteznek női hulladékszállító munkások. A lánya *Canan* már teljesen elszakad a nő szerepének konzervatív hagyományaitól, szabad gondolkodású, műveltségre törekvő, házasság nélküli párkapcsolatban élő egyén.

## 8.2. Társadalmi és generációs konfliktusok

A filmben a nagycsalád ábrázolása ellenére, nem annyira erősen vannak jelen a generációs konfliktusok. A történetben csak két egyébként hamar felszámolódó konfliktusforrás bukkan fel. Az egyik a nagypapa és a család fiatalabb generációi között kibontakozó né-



zeteltérés a kulturális gyökerek őrzése tekintetében, a másik pedig *Canan* és az anyja között, a lány nem tervezett várandóssága miatt. Ezek a „konfliktusok” viszont rövid idő alatt megoldódnak az első a törökországi utazás és ezzel a gyökerek (újra)felfedezése által, az utóbbi pedig azért, hogy az abszolút konzervatív nagymama elárulja a lányának és unokájának, hogy a házassága előtt már ő is várandós volt.

Annál hangsúlyosabb viszont a sztereotípiák ábrázolása és szerepe. Az előítéletek mindenkire lesújtanak, törökök a német kultúrát, németek a törököket, sőt törökök a török kultúrát is sztereotipizálják a filmben. A sztereotípiák megjelenítése ebben az esetben is több funkciót szolgálnak. Akárcsak a *Török kezdőknek* című sorozatban a vígjáték műfaji jellegét szolgálva a humor forrásai, másrészt az előítéletek társadalomkritikáját is megfogalmazzák. Viszont ellentétben a sorozattal az *Almanyában* bizonyos előítéletek megjelenítése, kifejezetten nem az önfeledt szórakozást célozzák meg.

Ahogy már korábban előkerült, humor forrását szolgálják például a nagypapa rémál-mában vizuálisan is megjelenő német kultúrából és szokásokból és népszerű társadalmi trendekből táplálkozó sztereotípiák. Ezekhez hasonlóan szintén humor forrásai a származástörténet meséjében megjelenített, kezdetben a német kultúrára, majd a család németországi szocializációja után a török kultúrára vetülő sztereotípiák. A betelepüléssel felbukkanó sztereotípiákkal *Canan* meséje nem csak a család által a fogadó kultúrát ért sztereotípiákat mutatja be, hanem egyúttal a múltban magát a betelepülő török családot is sztereotipizálja azzal, hogy tudatlan modernizálatlan népekként mutatja be őket.

Először is, amikor a család Németországba megy, a németekkel szembeni előítéletek verbálisan jelenítődnek meg a falubéliek által. Az asszonyok azzal készítik fel a fiatalkori nagymamát búcsúzóul, hogy „Németországban hideg van”, a „németek koszosak” és „csak krumplit lehet kapni”. A gyerekek épp így riogatják egymást a hazatérő vendégmunkások beszámolóí alapján megkonstruált előítéleteikkel. *Muhamadnak* egy barátja azt mondja, hogy „a németek disznót és emberhúst is esznek”. Az emberhús-evés sztereotípiája mögött a keresztény vallás szószerinti értelmezése áll, ami a család megérkezése után *Muhamadban* a számára idegen, már sztereotipizált vallás jelképével, a feszülettel való találkozáskor halálra rémíti. A család számára a német társadalomban való szocializáció a német kultúra, életmód és életjelenségek sztereotipizálásával megy. A film ezzel rámutat arra a jelenségre, hogy az egymás számára idegen kultúrák képviselői hogyan határolják be a számukra ismeretlen másokat, ami a kívülről szemlélődés és az analógiák keresése és az ismeretlen félreértelmezése miatt sztereotipizáláshoz vezet. Ebben nagy szerepe van a monokulturális kollektív identitástudatnak, aminek köszönhetően az egy nyelvet beszélő kultúrák képviselői az idegen máshoz képest egységként és egyként de-

finiálják magukat és ezért tapasztalataikat és gondolataikat is közös „élménnyé” teszik, bármennyire is abszurdak azok, mint ahogy a filmben a gyerekek a kannibál németekről szóló mendemondák.

A tipikus előítéleteket megtestesítő sztereotipikus figura például a *Muhamadot* hajkurászó szőke, kövér, hőzentrógeres német szomszéd, akinek mindkét csuklóján karóra ketyeg. Továbbá humor forrását szolgálják a nem sokkal a Németországba költözés után hazatérő család sztereotípiáépítő életkörülményekre vonatkozó tapasztalatainak bemutatása, a sűrű áramkimaradások a kis faluban és az angol toaletthez képest kezdetleges árnyékszék. Ezek a mese szálában megjelenített saját kultúrával szembeni sztereotípiák a filmi valóságban 40 évvel később vakációzni készülő család előkészületeinél is megjelennek, amikor *Ali* gyógyszerek és tisztasági felszerelés tömkelegét tuszkolja a bőröndbe, mintha Törökország 40 év alatt sem változott volna.

Társadalomkritikus élt kap komolysága miatt a metrón utazó *Canan* konfrontálódása egy idős xenofób német nővel, aki egy gyerekei viselkedését kordában tartani nem tudó sokgyerekes török nő példáján sztereotipizálja valamennyi Németországban élő török migránst és leszármazottait. „Nincs ezeknek [a törököknek] más hobbijuk? Csak megállás nélkül szaporodnak ezek a vadállatok. Létezik olyan, hogy fogamzásgátló, de biztos vagyok benne, hogy ezek túl buták, ahhoz, hogy használni tudják.” – mondja. *Canan* úgy érzi, hogy ezt nem hagyhatja annyiban, közösséget vállal a rasszista módon, idegenként megbélyegzett sokgyerekes anyával, és provokatívan kioktatja a frusztráltságát a külföldieken levezető nőt. Először hirtelen indulatában gúnyosan közli vele, hogy a dzsungelben a külföldiek egész nap csak lustálkodnak, és egyszerűen nem jut eszükbe semmi más. „Csak hátradőlünk és dugunk egész nap.” – mondja, majd felháborodva közli a nővel, hogy vannak emberek, akik szeretik a gyerekeiket, kicsit jobban, mint azt ők teszik vagy gondolnák. Ebben a jelenetben ábrázolódnak a többségi társadalom kisebbségekkel szembeni xenofób sztereotípiái, amelyek nyilvánvalóan csak kollektíve egy közösségre kivetített megkeseredett undokság szüleményei, viszont arra épp elég, hogy a gondolkodásban a társadalom efféle megkeseredett és beszűkült elemei felett álló karakter, aki alapvetően a többségi társadalom idegen származási gyökerekkel rendelkező integrált tagja, elveszítse objektív kívülállását és a helyzetben magát is idegenként identifikálja. A jelenetben reprezentálódik az effektus, ahogy a többségi társadalom felől érkező kulturális alapon megfogalmazódó gyűlölködő, sztereotip kritika ellene hat a társadalomba való beilleszkedésnek. *Canan* bármennyire is jól integrált transzkulturális egyén, az ellességes impulzus kihatással van rá. A dolog érdekessége, hogy az egész filmben, csak ebben az egy jelenetben jelenítődik meg a német többségi társadalom részéről megfogal-

mazódó sztereotípiá. Emiatt és pesszimista komolysága miatt ez a jelenet kiemelkedik a film egészének szerkezetében.

Akad bőven példa a politikai utalásokra is. Ennek okai egyrészt a családról szóló mese történeti kereteiben keresendők. A már említett időnként megjelenő, a vendégmunkás múltat tisztázó dokumentumfilm részletek között számos politikai tájékoztató van. Másrészt a film cselekményébe is beágyazza magát egy politikai indíttatású esemény, a *Németország köszönetet mond!* nevű esemény, ahová a nagypapát meghívták, mint egymillió egyedik vendégmunkást, hogy mondjon beszédet. Ezen a nagypapa a kelet-németeket és önmagát is mint keletről származó törököt sztereotipizálva, egy kollektívába állítva viccelődik is, hogy milyen helyzet az, ahol a kelet-német származású *Angela Merkel* kancellár beszédet vár tőle. Ahogy az a dolgozat történeti háttérrel tárgyaló részéből kiderült, az újraegyesülés után a kelet-németek körében nagy általában ellenséges nézetek dívtak az idegen, munkájukat elvevő törökök vendégmunkásokkal szemben, másrészt a film készítésének idejében még a *CDU* és *Merkel* kancellár is a multikulturalizmus bírálói között volt. A nagypapa viccelődésével egyszerre bohóckodik a gyerekek és ironizál a furcsa helyzeten. „Hé, Angela! Mi a probléma? Keletről jöttél, na, hát én is Keletről vagyok. Mindketten keletiek<sup>10</sup> vagyunk. Vagy talán énekeljek egy népdalt?” Továbbá politikai utalásként interpretálható a nagypapa rémálmában megjelenő ügyintéző, aki a „vezető kultúráról” (*Leitkultur*) tart előadást a két öregnek. A *Leitkultur* kifejezés ugyanis a német integrációs politikai diskurzusból szivárgott át a társadalmi diskurzusba. Emellett egyfajta politikai gesztusként is értelmezhető a kis *Cenk* térkép-kiegészítése. A film cselekményébe is illeszkedő momentum metaforikusan értelmezhető Törökország Európához, illetve aktuálpolitikai helyzetben az EU-hoz csatlakozásának jelképes legitimációjaként.

### 8.3. Nyelvhasználat

Nyelvhasználat tekintetében a film szintén nagyon összetett és kreatív is. Szerkezeti egységeit a nyelvhasználat változása is kiemeli. A mindentudó narrátor a film egyik szereplője, *Canan*, aki láthatatlan hangként, török nyelven konferálja fel a filmet, illetve a végén török nyelven egy anonim „bölcsembertől” idézve összegzi a nagypapa révén véghezvitt identifikációs utazás tanúságait. „Mindaz vagyunk, ami velünk történik.” – idézi a bölcsességet.

A film közben a narrátor a háttérbe húzódik és átadja a szót egy alternatív filmi jelennek. A filmi jelenben a karakterek törökök és leginkább németül beszélnek. Mindkét nyelv a német és a török is része a családnak. A nyelvek közötti interkommunikáció érde-

kes jelensége, leginkább az asztal körül beszélgető család jelenetében figyelhető meg. A filmi jelenben egy történet a történetben indul, melynek narrátora szintén *Canan*. Kezdetben a történetet németül meséli *Cenknek*, amikor pedig a történetben oda jut, hogy valaki megszólal, autentikusan azon a nyelven idézi meséje szereplőjét, amilyen nyelven a valóságban is mondta, amit mondott. *Cenk* azonban nem érti a török nyelvet, ezért megkéri *Canant*, hogy a történet szereplői mondják inkább németül a szerepüket. Ezután a történet német nyelvű dialógusokkal folytatódik, viszont nyilván, amikor a család Németországba költözik, a mesélő következetes próbál lenni, mind a karakterekkel szemben, akikről mesél, mind a helyzet érzékeltetésével, amiről szó van. Tehát a törökök nyelve marad a német, a német pedig egy érthetetlen halandzsa lesz, amivel a történet felveszi a török család szemszögét. Ezt a döntést az is motiválhatta, hogy a film török és német anyanyelvűek számára egyaránt szemléletes legyen, hogy milyen érzés lehetett a betelepülő vendégmunkás törököknek és családjaiknak az új otthonba érés. A nyelv szerepe ebben a filmben egyrészt, hogy kifejezze a karakterek kulturális identitását, ami lehet kettős, török-német mint *Canané*, vagy lehet szimpla, mint *Alié*. Másrészt pedig ebben a filmben is megjelenítődik a nyelv, mint a kommunikációs hatalom szerepe, bár nem olyan szélsőségesen és pejoratív értelemben, mint a *Dühben* vagy a *Török kezdőknekben*. Az *Almanyan* ez inkább a kulturális idegenség, és nyelvi nehézség kifejezését célozza meg. Annál is inkább, mivel a konstruált „halandzsanémet” a filmben egyszer sem jelenítődik meg kirekesztő szándékkal használva.

## 8.4. Összegzés

Az *Almanya* című filmben egy egyetlen koherens egészből álló alkotáson belül a jelenkori multikulturális társadalmakban a transzkulturális egyének identifikációjának komoly kérdése a vígjáték műfaji kereteivel egyesül. Ellentétben a *Török kezdőknekkel* a kulturális különbségeket nem egy családtörténetbe ágyazott szerelmi történet kedvéért használja fel, hanem a filmnek szerves része, központi témája a transzkulturális diaszpóra helyzet kialakulása és a többszattatú identitás létjogosultságának kérdése a monokulturális hagyományú effektíve multikulturális társadalomban. A háromgenerációs török-német család történetén keresztül a Németországba települő vendégmunkások ezreinek identitásformáló körülményeit ismerhetjük meg. A történet a történetben elbeszélte mese világában az új környezetben az idegenek nem perszonalizálódnak, csak transzparencia jelleggel ábrázolnak néhány a német többségi társadalomról kialakult sztereotípiát. A migránsok és a többségi társadalom konfliktusai nem hangsúlyosan jelennek meg a filmben, inkább az

új kulturális környezetben való szocializálódás folyamata helyeződik előtérbe. A nagy egységbe fogó vendégmunkás háttértörténettel a film egy egységesítő török származástörténetet fogalmaz meg. Viszont a másik oldalról, a filmi valóság szálán ábrázolódó egyéni identitástörténetek tanúsága, hogy nem lehet a török bevándorlókra sem egységes kollektívaként gondolni, hiszen még egy családon belül is szocializációja során mindegyik karaktert más és más hatások érték, aminek következtében másképp identifikálódtak. A filmi valóság szála a vígjátéki cselekményben elszórtan súlyos társadalomkritikát fogalmaz meg. Egyrészt a migrációs háttérű hibrid állampolgárok társadalomban betöltött helyéért és szerepéért a jelen kor multikulturális társadalmában még mindig uralkodó monokulturális gondolkodásmódot teszi felelőssé, amely egyformán jellemző, mind a németekre, mind a török migráns háttérű egyénekre. Ez leginkább a focicsapatokat alakító gyerekek viselkedésében tükröződik. Ezzel a film célzást tesz a Németország társadalmában származási alapon működő szegregációra, ami a hajdani vendégmunkásokat kezelő politika és az így kialakuló párhuzamos társadalmak mai napig meglevő maradványa. Másrészt a film egy kivételes jelenet erejéig, ahol a központi karakter, *Canan* a filmi valóság szálában interakcióba lép a többségi társadalom egyik képviselőjével (a film során egyébként soha máskor), kritikával illeti az integrációt követelő, idegengyűlöletben tobzódó többségi német társadalom azon képviselőit, akik sztereotipizáló intoleráns attitűdjükkel kollektívan elidegenítik a Németországot otthonuknak érző, a többségi társadalom értékei szerint szocializálódott egyéneket is.

## 9. fejezet

# Összefoglalás

A három filmes alkotás elemzésén keresztül látható, hogy a 2000-es évek török-német filmjei aktívan és provokatívan reflektálnak a kortárs társadalmi és politikai jelenségekre, amely mindhárom filmben egy társadalomkritikus ábrázolásmódhoz vezet. A három film számos különböző transzkulturális helyzetben kialakuló identitásmintázatot és miliőt mutat be, amelyeket a különböző mediális közegek számára és különböző műfajok jellegzetességei szerint sző a cselekménybe. A *Düh* című film a thriller műfajában az adott társadalmi keretek között önmagát sehová sem tartozóként meghatározó társadalom peremére kerülő török-német *kanak* identitású transzkulturális egyén, és a többségi társadalommal szembeni konfliktusainak története. A műfaj üldöző-üldözött tematikáját a kulturális különbségeken alapuló visszas rasszista agresszióban kulminálódó konfliktus szolgáltatja. A *Török kezdőknek* a vígjáték műfaji keretein belül több különböző identifikációjú transzkulturális helyzetben élő entitást – a sorozat epizodikus jellege miatt – több különböző stádiumban bemutató alkotás. A műfaj humoros tematikája a kulturális különbségeken alapuló sztereotípiák megjelenítésére és azok lebontására épül. Maguk a karakterek is különböző sztereotípiákat jelenítenek meg, például a „xenofób németet”, a „macsó törököt”, vagy a „szélsőségesen vallásos muszlimot”, amelyek szintén feloldódnak a multikulturális környezetet ábrázoló történet előrehaladtával. Az *Almanya* szintén a vígjáték műfajában és több transzkulturális helyzetben identifikálódó entitást mutat be, a töröktől a török-német hibrid identitásig. A humor alapja ez esetben is a sztereotípiák megjelenítése, illetve a naiv gyermeki értelmezés szerint ábrázolódó családtörténet. Viszont ez a film, ellentétben a másik két alkotással nem a többségi társadalom és a kisebbség kulturális másságán alapuló konfliktus irányában építi tovább a cselekményét, nem a németek és törökök egymással szembeni sztereotípiái dominálnak, hanem a kulturális közegek között időbeli és térbeli utazásban résztvevő török-német család szemszögéből mutatja be, hogy

hogyan alakulnak ki a sztereotípiák. A sztereotípiák alakulásának bemutatásánál jól ki-világlik a család transzkulturális helyzetének jelentősége, hiszen nemcsak a németekkel szemben lesznek sztereotípiák, hanem miután Németországban a német társadalomban szocializálódnak, a törökországi török kultúrával szemben is.

Épp az érzékeny aktuális társadalmi problémák, mint a rasszizmus és a sztereotípiák filmes felhasználása és ábrázolása teszi ezeket a filmeket különlegessé és provokatívá. A provokatív él megmutatkozása persze, ahogy azt az elemzés is igazolta, nagyban függ az említett társadalmi szempontból kényes jelenségek ábrázolásának műfaji kereteitől. Ahogy láthattuk a bűnügyi film teljesen más kontextusba helyezi a témát, mint a vígjáték. Ennek oka a két műfajt összevetve abban is keresendő, hogy a globalizált multikulturális társadalmakban az ábrázolt aktuális témába a két műfaj egyszerűen jellegzetes műfaji eszközeinél fogva más-más szinteken vonja be a nézőt. Míg a thriller beszippantja a nézőt és a konfliktus részesévé teszi, addig a vígjáték a helyzetek és a karakterek kifigurázásával egy kellemes távolságot biztosít számára.

A mediális műfaj tekintetében is mindhárom török-német film egyedülálló alkotás. Nincs még egy olyan török-német televíziós film, ami a török-német kontextusban a rasszista agressziót olyan elementáris erővel, reflektálatlanul a maga nyers mivoltában reprezentálná a televízió képernyőjén, mint a *Düh*. Nem lehetett véletlen, hogy a film bemutatását megelőző sajtó-hisztéria következtében 2006-ban az ARD főműsoridőből későbbre tette a film bemutatásának időpontját[Luley2006]. A film az említett félreértelmezések és moralizációs felhangok miatt megosztotta a közönségét és a mai napig nem kezelik értékéhez méltóan. A *Düh*höz hasonlóan nincs másik a török-német együttélés és a két kultúra egymással szemben támasztott sztereotípiáit központi témájaként a televíziónézőknek és elsősorban az ifjúságnak hétről hétre bemutató sorozat, mint a *Török kezdőknek*. A három évadot is megélt sorozat sikerét a több száz rajongói oldal mellett mutatja, hogy miután a televíziós széria véget ért, mozifilmet is készítettek a *Schneider-Öztürk* család történetéből. Az *Almanya, a török paradicsom* szintén párját ritkítja. Nincs még egy olyan török-német nagyjátékfilm, amelyik az *Almanya*hoz hasonlóan ki-mondottan a török-német transznacionális helyzetben élő egyén identifikációját tenné meg központi témájává, ilyen provokatívan közelítene a hibrid identitás és a társadalom relációjához, és az *Almanya*éhoz hasonló török-német eposzt alkotna. Mindamellet, hogy csak Németországban 1,43 millió mozinéző látta[FFA2011], fogadtatása is pozitív volt.

A vizsgált filmes alkotások mediális műfajainak és az identitás ábrázolásainak relációjában továbbá megállapítható, hogy a televíziós filmekben, a *Dühben* és a *Török kezdőknekben* csak törökök és németek jól behatárolható etnikumainak identifikációjáról

és egymáshoz fűződő viszonyáról van szó. A *Török kezdőknek* a harmadik évad végén épp csak felveti a hibriditás jelenségét *Lena* és *Cem* közös gyermekének megszületésével, de a sorozat végével ez a vonal nem megy tovább. Míg az *Almanya* nagyjátékfilmként tovább lép a hagyományos „törökök és németek” sémán és felveti, hogy milyen alternatívák kínálóznak fel, és milyen identifikációs utat kell bejárnia azoknak az egyéneknek, akik a török és a német származást egyaránt magukban hordozzák. A minta alapján úgy tűnik, hogy a televíziós filmek esetében nagyobb az érdeklődés a török kisebbség etnikai hovatartozásának körülhatárolása iránt, azaz a transzkulturális egyének bevándorlóként, vagyis a német többségi társadalom számára idegenként való ábrázolására. Ennek oka talán az lehet, hogy a hibrid identitás egyéneken belül rendezendő „belső” problémája, hogy nem a többségi társadalommal való konfrontáció áll a középpontban, nem elég tanúságos, ami az „oktató” célzatú közszolgálati televízió médiumához. Némiképp ezt támasztja alá az *Almanya*ról megjelenő *Süddeutsche Zeitung* kritikája is, amely méltatja a filmet, viszont a kritika írója szerint az általa megítélt „valós” helyzet szempontjából a film semmi tanúsággal nem jár, hiszen a filmben ábrázolt teljesen integrálódott, németeket befogadó török család nem reprezentatív példája a Németországban élő török migráns háttérű családoknak[Vahabzadeh2011]. Ebből a népokító magatartás arra enged következtetni, hogy a török-német filmesek televízión keresztül könnyebben hozzájutnak egy olyan film rendezésének lehetőségéhez, amelyben a török-német viszonyok határozott irányvonalak mentén problematizálhatóak. A problémák felvonultatásánál az első helyen az identifikációs nehézségek szerepelnek, majd az abból következő társadalmi és generációs konfliktusok. A *Düh* esetében, ha a filmben nem is ábrázolódik, de *Simon* megfogalmazza *Can* identitásproblémáját, azt, hogy két kultúra között a társadalom és önnön elhatározása jóvoltából „elgyökértelenedett”. Ebből az elgyökértelenedésből következik társadalmi szegregációja és konfrontálódása a más értékeket és normákat képviselő többségi társadalommal. Miután összetűzésbe kerül, és törvénytelenége miatt elbukik, konfliktusba kerül a konzervatív morált képviselő édesapjával. *Can* esete egy lehetséges epizódként feltűnik *Cem* identifikálódásában, aki egy epizódban *kanak* rappernek áll. Az *Almanya*ban ez az egymásból következő konfliktussorozat egyáltalán nem jellemző.

A filmek mindegyikében számos politikai utalás fedezhető fel, amelyek megint csak folyamatosan visszacsatolnak a múlt és a jelen török-német helyzetére és természetesen kihatással vannak az egyének identifikációjára is. Egyrészt a vendégmunkás történetet különböző mélységekben újra és újra előszedve, tisztázzák, hogy hogyan kerültek a törökök Németországba, mint láthattuk ezt a *Düh* című filmben és az *Almanya*ban is. Másrészt az aktuálpolitikai helyzet is sűrűn előkerül, mint az tapasztalható a *Török kezdőknek*



több epizódjában is, ahol többször is szóba kerül Törökország és az Európai Unió tagság kérdése. Ugyanez az aktuálpolitikai kérdés nem annyira explicit módon az osztálytermi Európa térkép kérdésnél az *Almányában* is felmerül, ahol a térkép szerint Európa csak Isztambulig tart. De emellett az *Almányában* még számos más aktuálpolitikai momentum is megjelenik, mint például a *Németország köszönetet mond!* nevű 2009-es ünnepségsozrotat<sup>11</sup>, amelynek keretében 200 egykori vendégmunkást hívtak meg *Merkel* kancellárhoz személyes találkozóra. Valamint megjelenik az állampolgárság kérdése és jelentősége, ahogy felbukkan a „német vezérkultúra” az integrációs aktuálpolitikában agyonsúlykolt politikai fogalma is.

A filmekben ábrázolódó kultúra és identifikáció szempontjából fontos aspektusként került be a vizsgálati szempontjaim közé a nyelvhasználat szerepének vizsgálata. A nyelv a filmekben, mint kulturális identitás és a hovatarozás jelölője, valamint a kommunikációs hatalom kódjaként is megjelenik. Azt láthatjuk, hogy a kulturális identitás első számú jelének tulajdonítódik a kultúrához tartozó nyelv ismerete. Ez a legvilágosabban az *Almányában* jelentkezik, amikor *Cenk* hiányzó török identitása felfedezésének elején kérdőre vonja szüleit, hogy ő miért nem beszél a török nyelvet. Megjelenik a nyelv, mint gesztus, a kultúrák közötti kommunikációs hajlandóság és közösséggé kovácsoló erő. Erre találunk példát a *Török kezdőknekben*, amelyben *Doris* elkezd törökül tanulni, hogy hogy ezzel a gesztussal is kifejezze, a kulturális különbségek nem lehetnek gátjai a család egységének, hogy így török gyerekei gondolataiba és szívébe férközhessen. Harmadrészt pedig negatív értelemben találkozhatunk a nyelvvel, mint a kommunikációs hatalom eszközével. Ez mind a *Düh* című filmben, mind a *Török kezdőknekben* megfigyelhető, amikor a társaság egyes tagjai, olyan nyelvi kódra váltanak, amellyel kirekesztik a társaság más tagjait. Ez az elemzett filmekben rendszerint a többségi társadalmat képviselő a kisebbség nyelvét nem ismerő karakterek kommunikációból való kizárását jelenti.

Láthatjuk tehát, hogy az elemzett török-német filmes alkotásokban hogyan jelennek meg a társadalmi és politikai diskurzusok lenyomatai és ez a komplex szövedék, hogyan hat a filmben ábrázolódó karakterek identifikációjára. A filmekben keresztül ábrázolódnak a kortárs török-német társadalmat rágó sztereotípiák, és ezzel egyúttal hol nyíltan, hol burkoltan jelenik meg a kortárs multikulturális keretek között élő monokulturális berendezkedésű társadalom kritikája.

# A. Függelék

## Megjegyzések

<sup>1</sup> *Albert Memmi* a rasszizmust így határozta meg: „amikor valaki – a saját érdekében és a másik kárára – általános és végérvényes értéket tulajdonít valós vagy vélt különbségeknek, annak érdekében, hogy önmön előjogait vagy agresszióját igazolja”

<sup>2</sup> melyet a keresztény-szocialista CSU (*Christlich-Soziale Union*) vezetője *Horst Seehofer* egy 2010-es beszédében jelentett ki

<sup>3</sup> „Multikulturalismus ist tot” [Herzinger2010]

<sup>4</sup> „Wir sollten da ganz offen sein und sagen: Ja, das ist ein Teil von uns” [Islam2012]

<sup>5</sup> A „diaszpóra” kifejezés görög eredetű szó, eredetileg az elfoglalt *Aegina* városa lakóinak „szétszórását” jelentette. Később az elnevezést kiterjesztették a Babilóniából száműzött zsidókra és a perzsa és a török üldöztetés következtében elvándorló örményekre is. Napjainkra a kifejezés univerzalizálódott, aminek következtében a kifejezés ma valamennyi migrációban élő etnikai csoportot jelöli [Naficy2001].

<sup>6</sup> *Beur cinema*: Franciaországban a leggyakrabban tárgyalt diaszpóra-film típus

<sup>7</sup> *British-Asian cinema*: az Egyesült Királyságban a leggyakrabban tárgyalt diaszpóra-film típus

<sup>8</sup> A kanake szubkultúrával foglalkozik *Feridun Zaimoğlu* török-német író *Kanak Sprak* (*Kanak nyelv*) című 1995-ben megjelent könyve. Az író könyve 24 részben fiktív önvallomásból áll, *Zaimoğlu* 24, magát *kanakként* identifikáló fiatal férfit kérdezt meg, hogy mit jelent számára az ezzel a kultúrával való identifikáció. A következő egy idézet a könyvből, ami nagyon erősen alátámasztja az *Aladag* filmjében ábrázolt *kanak* miliőt, ahogy *Can* és baráti társasága az afro-amerikai lázadó gettókultúrával azonosítják magukat. Magyar fordításban nehéz visszaadni azt a nyelvi réteget, amit a szöveg nyelvezete képvisel.

„Honey, ich liefer dir den rechten zusammenhang, du willst es wissen, ich geb dir das verschissene wissen: wir sind hier allesamt nigger, wir haben unser ghetto, wir schleppen’s überall hin, wir dampfen fremdländisch, unser schweiß ist nigger, unser leben ist nigger, die goldketten sind nigger, unsere zinken und unsere fressen und unser eigner stil ist so verdammt nigger, daß wir wie blöde an unsrer haut kratzen, und dabei kapieren wir, daß zum nigger nicht die olle pechhaut gehört, aber zum nigger gehört ne ganze menge anderssein und andres leben.” [Zaimoğlu1995]

A fenti mondat magyarul fordítása valahogy így hangozna:

„Szivi, majd én felvilágosítalak itt a nagy összefüggésekről, akarod tudni, hát akkor majd én felvilá-

gosítalak: mi itt mindannyian niggerek vagyunk, megvan a gettónk, mindenhol ott vagyunk, idegenként szaglunk, az izzadságunk nigger, az életünk nigger, az aranyláncunk nigger, a horganyunk nigger, a marásunk nigger, az egész átkozott stílusunk nigger, ahogy mi hülyék a bőrünkre karcolunk, és hozzá tudjuk, hogy a niggerhez nem a balszerencsés irha tartozik, hanem egy nagy csomó másság és a másként élés.”

<sup>9</sup>*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*, azaz a német közszolgáltató csatornákat egyesítő konzorcium

<sup>10</sup>*Ossies*: a nyugat-németek használták a kelet-németek gúnyneveként

<sup>11</sup>melynek során egyrészt a berlini fal lebontásában és Németország újraegyesítésében közreműködött kelet-európai országoknak (köztük Magyarországnak)[AusAmt2009], másrészt a gazdaság helyreállításában segédkező vendégmunkásoknak mondtak köszönetet[Meyer2009]



## B. Függelek

### Filmjegyzék

- [1] Tevfik Baser: *40 Quadratmeter Deutschland*, Studio Hamburg Filmproduktion, 1986
- [2] Hark Bohm: *Yasemin*, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1988
- [3] Tevfik Baser: *Abschied vom falschen Paradies*, ZDF, 1989
- [4] Enis Günay, Rasim Konyar: *Vatanyolu*, Frankfurter Filmproduktion GmbH, 1989
- [5] Doris Dörrie: *Happy Birthday, Türke!*, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1992
- [6] Sinan Çetin: *Berlin in Berlin*, Plato Film Production, 1993
- [7] Atom Egoyan: *Ararat*, Alliance Atlantis, 2002
- [8] Fatih Akin: *Gegen die Wand*, Arte, 2004
- [9] Thomas Arslan: *Aus der Ferne*, Pickpocket Productions, 2006
- [10] Rachid Bouchareb: *Indigènes*, Tessalit, 2006
- [11] Bora Dağtekin: *Türkisch für Anfänger*, Das Erste 2005-2008
- [12] Züli Aladağ: *Wut*, Westdeutscher Rundfunk (WDR), 2006
- [13] Fatih Akin: *Auf der Anderen Seite*, Anka Film, 2007
- [14] Yasemin Şamdereli: *Almanya – Willkommen in Deutschland*, Roxy Film 2011



# C. Függelék

## Irodalomjegyzék

[Anderson1983] Benedict ANDERSON: *Imagined Communities*

London, Verso, 1983

[AusAmt2009] Auswärtiges Amt: „20 Jahre Freiheit: Deutschland sagt Danke!”

[http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/KulturDialog/←Aktuelles/090416-20JahreFreiheit\\_node.html](http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/KulturDialog/←Aktuelles/090416-20JahreFreiheit_node.html)

[Letöltés dátuma: 2012. október 12.]

[Barthes1968] Roland BARTHES: *A szerző halála* in: *A szöveg öröme.*

Budapest, Osiris, 1996

[Bhabha2004] Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*

Routledge Classics, 2<sup>nd</sup> edition, 2004

0415336392

[Bosznay2004] BOSZNAY Csaba: *Török bevándorlók történelmi helyzete Németországban*

[http://www.hhrf.org/kisebbssegkutatas/kk\\_2004\\_04/cikk.php?id=1305](http://www.hhrf.org/kisebbssegkutatas/kk_2004_04/cikk.php?id=1305)

[Letöltés dátuma: 2010. április 7.]

[Bryceson2003] Deborah Fahy BRYCESON, Ulla VUORELA: *The Transnational Family: New European Frontiers and Global Networks*

Berg, 2003 [288]

1859736815

[Castles2009] Stephen CASTLES, Mark J. MILLER: *Age of Migration*

International Population Movements in the Modern World

Palgrave Macmillan, 2009  
9780230517844

[EMA2012] Erdélyi Magyar Adatbank: *Szótár plurális társadalmaknak*  
<http://tarstudszotar.adatbank.transindex.ro/?szo=55>  
[Letöltés dátuma: 2012. november 1.]

[Elsaesser2004] Thomas ELSAESSER: *A német újfilm*  
Budapest, Palatinus, 2004

[Essen2008] Hurriyet: *Turk youth in Germany hope for brighter future*  
<http://www.hurriyet.com.tr/english/domestic/10964899.asp>  
[Letöltés dátuma: 2010. május 1.]

[EuropaParl2009] Europa Parliament: *Women's rights in Turkey: attitudes must change*  
Committee on Women's Rights and Gender Equality  
<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?reference=20090427IPR54482&language=HU>  
[Letöltés dátuma: 2010. május 1.]

[FFA2011] Filmförderungsanstalt: *Filmhitlisten Jahresliste (deutsch) 2011*  
<http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&typ=15&jahr=2011&st=0>  
[Letöltés dátuma: 2012. november 10.]

[Fincham2008] Victoria FINCHAM: *Violence, Sexuality and the Family: Identity 'Within and Beyond Turkish-German Parameters'*  
In: Gfl-journal, 01/2008

[Göktürk2000/1] Deniz GÖKTÜRK: *Neues Deutsches Kino – gemacht von jungen Türken*  
In: Migration und Kino – Subnationale Mitleidsstruktur oder transnationale Rollenspiele  
In: Interkulturelle Litteratur in Deutschland, 2000

[Göktürk2000/2] Deniz GÖKTÜRK: *Migration und Kino: Subnationale Mitleidskultur oder Transnationale Rollenspiele*  
In: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch (szerk.: Carmine CHI-ELLINO)  
Stuttgart, Metzler, 2000



- [Liptay2005] Fabienne LIPTAY: *„There’s no place like home” – Szenen der Heimkehr im Film*  
In: Heimat: Suchbild und Suchbewegung (szerk.: Fabienne LIPTAY, Susanne MARSCHALL, Andreas SCHOLBACH)  
Remscheid, Gardez! Verlag, 2005
- [Hall1989] Stuart HALL: *Cultural Identity and Cinematic Representation*  
Framework, 36, 1989, p. 68
- [Hall1997] Stuart HALL: *A kulturális identitásról*  
In: Multikulturalizmus, i.m. 74. 1997
- [Hentges2011] Gudrun HENTGES, Hans-Wolfgang PLATZER: *Ausgewählte Problemfelder der europäischen Integrationspolitik*  
VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011 [280]  
3531173812
- [Herzinger2010] Richard HERZINGER: *„Multikulturalismus” und „Leitkultur” sind Irrwege*  
in: Die Welt Online  
<http://www.welt.de/kultur/article10454526>  
[Letöltés dátuma: 2012. október 2.]
- [Islam2012] Islam.de: *„Konfuse Islampolitik der Bundesregierung* in: Islam.de  
<http://islam.de/21161>  
[Letöltés dátuma: 2012. szeptember 28.]
- [Koller2004] KOLLER Inez Zsófia: *Az európai migráció története a második világháborút követően*  
[http://www.ittvagyunk.eu/application/essay/133\\_1.pdf](http://www.ittvagyunk.eu/application/essay/133_1.pdf)  
[Letöltés dátuma: 2012. szeptember 2.]
- [Kóti2009] KÓTI Rita: *Nyugat-európai kortárs diaszpóra-filmek*  
Szakdolgozat, ELTE BTK, 2009
- [Loshitzky2010] Yosefa LOSHITZKY: *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*  
Indiana University Press, 2010 [240]  
025322182X

- [Luley2006] Peter LULEY: „Wut“ aus dem Migrantenmilieu In: Süddeutsche Zeitung Online  
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/ard-verlegt-thriller-wut-aus-dem-migrantenmilieu-1.897372>  
[Letöltés dátuma: 2012. augusztus 29.]
- [Metropolis2005] Metropolis szerkesztők: *Bevezető a posztkoloniális filmelmélet összeállításához*  
In: Metropolis 2005/02 p. 9-11  
1416-8154
- [Meyer2009] Hagen MEYER: *Deutschland sagt Danke! Wir waren Gastarbeiter der 1. Stunde* in: Bild.de Online  
<http://www.bild.de/news/vermishtes/angela-merkel/werden-von-angela-merkel-geeht-5988314.bild.html>  
[Letöltés dátuma: 2012. október 12.]
- [Molnár2012] MOLNÁR Csaba: *A németországi török kisebbség helyzetéről*  
[http://kitekinto.hu/europa/2012/04/03/a\\_nemetorszagi\\_torok\\_kisebbsseg\\_helyzeter1](http://kitekinto.hu/europa/2012/04/03/a_nemetorszagi_torok_kisebbsseg_helyzeter1)  
[Letöltés dátuma: 2012. szeptember 8.]
- [Naficy2001] Hamid NAFICY: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*  
Princeton University Press, 2001 [374]  
9780691043913
- [Niethammer2000] Lutz NIETHAMMER: *Gefühl und Gedächtnis nach der deutschen Vereinigung*  
In: Kollektive Identität – Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur  
Hamburg, Rowohlt Verlag, 2000, p. 552-562.
- [Özcan2004] Veysel ÖZCAN: *Aspekte der sozio-ökonomischen und sozio-kulturellen Integration der türkischstämmigen Bevölkerung in Deutschland*  
In: Die Situation der türkischstämmigen Bevölkerung in Deutschland - Gutachten im Auftrag des Sachverständigenrates für Zuwanderung und Integration  
<http://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Downloads/Infothek/Zuwanderungsrat/exp-oezdemir-zuwanderungsrat.pdf>  
[Letöltés dátuma: 2012. augusztus 2.]

- [Rings2001] Guido RINGS: *Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema*  
In: GfJ-journal No.2./2001 p. 21-22
- [Schweinitz2006] Jörg SCHWEINITZ: *Einige Aspekte und Ebenen der Stereotypisierung des Filmes*  
In: Film und Stereotyp, Akademie Verlag, 2006
- [Shohat1994] Ella SHOHAT, Robert STAM: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*  
London, Routledge, 1994
- [Shohat2006] Ella SHOHAT: *Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema*  
In: Transnational Cinema - The Film Reader (ed. Elizabeth EZRA, Terry ROWDEN), London, Routledge, 2006
- [Spiegel2012] Spiegel Online: *Thilo Sarrazin, the man who divided Germany*  
[http://www.spiegel.de/international/topic/thilo\\_sarrazin](http://www.spiegel.de/international/topic/thilo_sarrazin)  
[Letöltés dátuma: 2012. szeptember 27.]
- [Stam2005] Robert STAM, Louis SPENCE: *Kolonializmus, rasszizmus és reprezentáció*  
In: Metropolis 2005/02 p.12-26
- [Steul2011] Willi STEUL: *Wirbel um Christian Wulff* in: Deutschlandfunk online  
<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/themenderwoche/1631030/>  
[Letöltés dátuma: 2012. szeptember 5.]
- [Turnacker2012] TURNACKER Katalin: *Régi és új, A német-török film helye és szerepe a XX. század végi német filmtörténetben*  
In: Filmszem, II. évf. 3. szám.  
[http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem\\_ii.\\_vf\\_3.sz\\_m](http://issuu.com/filmszem/docs/filmszem_ii._vf_3.sz_m)  
[Letöltés dátuma: 2012. november 1.]
- [Uslucan2004/1] Şükrü USLUCAN: *Das Verhältnis von Identität / Staatsbürgerschaft und Integration*  
In: Die Situation der türkstämmigen Bevölkerung in Deutschland - Gutachten im Auftrag des Sachverständigenrates für Zuwanderung und Integration  
<http://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Downloads/↔>

Infothek/Zuwanderungsrat/exp-oezdemir-zuwanderungsrat.pdf

[Letöltés dátuma: 2012. augusztus 2.]

[Uslucan2004/2] Haci Halil USLUCAN: *Akkulturationsstress und soziale Verunsicherung türkischer Migranten in Deutschland*

In: Die Situation der türkstämmigen Bevölkerung in Deutschland - Gutachten im Auftrag des Sachverständigenrates für Zuwanderung und Integration

<http://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Downloads/↔>

Infothek/Zuwanderungsrat/exp-oezdemir-zuwanderungsrat.pdf

[Letöltés dátuma: 2012. augusztus 2.]

[Vahabzadeh2011] S. VAHABZADEH: *Leitkultur, sachte verbogen* In: Süddeutsche Zeitung Online

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/↔>

im-kino-almanya-leitkultur-sachte-verbogen-1.1070351

[Letöltés dátuma: 2012. augusztus 29.]

[vanDijk1990] Teun A. VAN DIJK: *Rassismus heute. Der Diskurs der Elite und seine Funktion für die Reproduktion des Rassismus*

Duisburg, Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung, 1990

3927388181

[Veres2007] DR. VERES Annamária: *Nemzetközi esettanulmányok III. – Németország 2005 után*

<http://www.solidalapok.hu/sites/default/↔>

files/Veres\_Annamaria\_nemzetkozi\_esettan\_3.pdf

[Letöltés dátuma: 2012. május 8.]

[Zaimoğlu1995] Feridun ZAIMOĞLU: *Kanak Sprak – 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*

Rotbuch, Hamburg 2004 (6. Auflage)

3434545182

[Zwirner2012] Anke ZWIRNER: *Finanzierung und Förderung von Kinospielefilmen in Deutschland*

VS Verlag, Heidelberg, 2012

9783531184319

# D. Függelék

## Absztrakt

### **Identitás és reprezentáció a kortárs török-német filmekben**

Az emberi társadalmakban az egyén életét az egymással bonyolult kölcsönviszonyban lévő politikai, gazdasági és társadalmi meghatározottságok befolyásolják. A nyugati posztmodern, illetve posztindusztriális világban a technikai és gazdasági fejlődés következtében a globalizációs folyamatok felgyorsulásával a migrációs népességmozgások is erőre kaptak, amivel párhuzamosan a társadalmak is változásnak indultak. A társadalmi változások kulturális változásokat idéznek elő, amelyekre a különböző művészeti ágak új látásmódokkal és új témákkal reagálnak. E tekintetben nem kivétel a film sem. A migráció tömegessé válásával és a multikulturális társadalmak kereteinek megteremtődésével a film fontos kulturális-reprezentációs szerepbe került. A monokulturális nemzetállami berendezkedésű nyugat-európai társadalmak kultúrájában meghatározó fordulat, a diaszpórák önreprezentációja az őket körülvevő, meghatározó hegemónikus kultúra kulturális produktumainak előállításában. A diaszpóra-filmek megjelenésével a kulturális kérdések új nézőpontból más megvilágításba kerültek. Téma szempontjából kulturális különbségekből eredő konfliktusok mellett fontossá vált az egyén tájékozódása az őt körülvevő társadalomban. A dolgozat középpontjában az ezredforduló utáni kortárs török-német filmek. A történeti háttér feltárásával és filmes példák elemzésén keresztül igyekszem a legátfogóbb képet adni a török-német film jelenségéről és ábrázolási tendenciáiról, különös figyelmet fordítva a filmekben megjelenő identifikációs mozgásokra.

## **Identity and representation in contemporary Turkish-German cinema**

Human societies are influenced by complex political, economical and social connections. In western postmodern and postindustrialist countries technical advancements and economical growth led to the acceleration of globalization related processes which in turn led to migration related population growth resulting in changes in the societies. This led to a cultural revolution adding new themes, new ways of seeing the world around them. Films as forms of art were no exception. Mass immigration led to the creation of multicultural societies where movies had an important role representing the different cultures. In western monocultural worlds, the advent of diasporic self-representation inside the products of the surrounding hegemonic culture was revolutionary. The appearance of the diasporic cinema showed new aspects of cultural issues as it not only showed the conflicts between different cultures but also how the immigrant minorities are trying to survive in the societies surrounding them. The main aspect of this paper are contemporary Turkish-German movies. Based on the historical background of the immigration and selected film examples I try to give a comprehensive view on how these movies try to represent the world, the inner struggles and the societies as seen by the diasporic communities.

# E. Függelék

## Nyilatkozat

Alulírott *Kóti Rita* (*KOROADB.ELTE; VFA308*), a dolgozat benyújtója ezennel kijelentem és aláírással megerősítem, hogy dolgozatom, melynek

címe: **Identitás és reprezentáció a kortárs török-német filmekben,**  
konzulense: **Varga Balázs egyetemi adjunktus,**

önálló kutatáson alapuló, saját munkám eredménye. A mellékelt dolgozatot más szakomon korábban nem nyújtottam be szakdolgozatként (záródolgozatként, diplomamunkaként). Tudomásul veszem, hogy amennyiben dolgozatommal kapcsolatban a plágium gyanúja merül fel, ellenem fegyelmi eljárás indítható, és a dolgozat elégtelen minősítést kap. Hozzájárulok, hogy szakdolgozatomat az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézete könyvtárában elektronikus formában is tárolja.

A szakdolgozattal kapcsolatos *Írásgyakorlat: Academic writing* szemináriumon a 2012/2013-as tanév őszi félévében részt vettem.

Az szemináriumon való részvételt igazolom: \_\_\_\_\_

Budapest, 2012. november 15.

a szakdolgozat szerzőjének aláírása

