



Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet  
Filmtudomány Tanszék

# Nyugat-európai kortárs diaszpóra-filmek

Önreprezentáció és identitáskeresés a nyugat-európai kortárs diaszpóra-filmekben

Szakdolgozat

Kóti Rita  
Szabad Bölcsészet (BA)  
Filmelmélet és filmtörténet szakirány  
KOROADB . ELTE

Témavezető: Varga Balázs egyetemi adjunktus

ELTE Bölcsészettudományi Kar  
Budapest, 2010. május



# Tartalomjegyzék

<b>1. Bevezetés</b>	<b>5</b>
<b>2. A diaszpóra-filmek témái</b>	<b>9</b>
<b>3. „Idegen otthon” – Identitáskonfliktusok a befogadó országban</b>	<b>14</b>
3.1. A téma történelmi háttere . . . . .	14
3.2. Európai és ázsiai identitások találkozásai, ütközései és hibriditása . . . . .	15
3.3. Összefoglaló . . . . .	20
<b>4. „Posztumusz honfoglalás” – A számkivetettek hazatérése</b>	<b>21</b>
4.1. A téma történelmi háttere . . . . .	21
4.2. Utazás a múltba az eltűnt emlékek nyomában . . . . .	22
4.3. Összefoglalás . . . . .	26
<b>5. „Homályos emlékek” – Totális integráció, elgyökértelenedés és identitásvesztés</b>	<b>28</b>
5.1. A téma történelmi háttere . . . . .	28
5.2. A tradíciók „elhagyása”, asszimilálódás a többségi társadalomhoz . . . . .	30
5.3. Összefoglalás . . . . .	35
<b>6. Összefoglalás</b>	<b>36</b>
<b>A. Megjegyzések</b>	<b>39</b>
<b>B. Filmjegyzék</b>	<b>44</b>
<b>C. Irodalomjegyzék</b>	<b>47</b>
<b>D. Nyilatkozat</b>	<b>49</b>



# 1. fejezet

## Bevezetés

Ma a posztmodern kor folyamatosan globalizálódó világában a legtöbbet emlegetett fogalmak a „mobilitás”, „rugalmasság”, „tolerancia” és „alkalmazkodás”, amelyek mind valamilyen változást és változásokra történő reakciót jelölnek. A globalizáció elsősorban gazdasági fogalom, de eredményei hatással vannak a különböző emberi társadalmakra is. Már semmi sem egyértelmű, a zárt struktúrák felbomlanak, a társadalmak új elemekkel bővülnek. Ez a társadalmi sokszínűség pedig kihatással van a különböző kultúrákra, a különböző kultúrák ütközései, találkozásai és hibridizálódása kihatással van a társadalmat alkotó egyének identitására. A szűk látókörű pesszimisták szerint ezek az effektusok identitásválságot eredményeznek. Félelmeikkel viszont csak a fent említett, manapság úton-útfélen hangoztatott fogalmak álságosságát leplezik le. Ez az ellentmondásosság különösen a nemzetállami berendezkedésű Nyugat-Európára jellemző[Loshitzky2010]. Az Európai Unió álságos, gazdaság centrikus jellege a bevándorlókat korlátozó intézkedések nyomán válik nyilvánvalóvá. Az Unió féltve óvja az európai kultúrát, az európai értékeket, és a más kultúrából érkező migránsok kérdését problémafaktorként kezeli. „Az identitásválság szelleme ott lebeg Európa felett.”[Loshitzky2010] Ennek megfelelően az európai országok minden fronton támogatják saját kultúráik művész képviselőit valamint nagy hangsúlyt fektetnek a migránsok integrációjára. A filmművészetben sincs ez másképp. (Nyugat-)Európa országaiban nemzeti filmgyártás működik<sup>1</sup>, azaz a filmek főleg állami támogatásból készülnek és természetesen ilyenkor egy bennszülött állampolgár nagyobb előnyt élvez.

Kulturális támogatottság tekintetében az Európa vérkeringésébe bekerülő diaszpórák igen nehéz helyzetben vannak. De a filmeseket nagyban segíti a technika fejlődésével járó demokratizáló folyamat, ami azt eredményezi, hogy a filmkészítés többé nem csak egy bizonyos elit által kiemelt és nagyra tartott szerző privilégiuma<sup>2</sup>. Így kifejezési lehetőség-

hez juthatnak azok az alkotók is, akik olyan témákat dolgoznak fel, amelyek viszonylag szűk rétegeket érintenek, például a diaszpóra-létet és az ebből fakadó identitáskérdéseket.

Dolgozatomban kísérletet teszek a diaszpóra-film összetett, képlékeny jelenségének rendszerezésére. Igyekszem ezt az értelmezést a lehető legtöbb szemszögből megvilágítani, mind az alkotói oldalról, mind az alkotások oldaláról. A hipotézisem az, hogy a diaszpóra-filmek szerzőinek viszonyulása mind a befogadó országhoz és az anyaországhoz a filmekben is hűen tükröződik. Elemzéseimben a filmeket három fő vizsgálati szempontnak vetem alá. Egyrészt azt vizsgálom, hogy a különböző alkotók hogyan ábrázolják filmjeikben a diaszpóra-létet. Másrészt hogy bizonyos biográfiai elemek használatával miként válik a film a szerző vállalt önreprezentációjává. Harmadrészt azt, hogy a filmek különböző témáinak történelmi háttere milyen információkat ad a filmben zajló események és viszonyok megértéséhez. Igyekszem felfejteni a diaszpóra-filmek esetében egyáltalán nem elhanyagolható, a filmekben megjelenített különböző társadalmi és kulturális kódok működéseit, egymásra hatását, ütközéseit. Különösen nagy érdeklődésre tartok számot a diaszpóra-lét kapcsán felmerülő identitáskérdésekre, amelyek felülírják az ember hagyományosan, az identitásról alkotott képzetét.<sup>3</sup>

## Ki a diaszpóra-filmes, mi a diaszpóra-film?

Ahhoz, hogy a diaszpóra-filmekről értekezsem elsőként meg kell határoznom, hogy pontosan mit is takar a „diaszpóra” fogalma. A diaszpóra elnevezés görög eredetű szó, kezdetben Aegina városának görög lakosságának szétszóródását jelentette a város idegen kézre jutása után, majd a zsidók száműzetését Babilóniából is ezzel a szóval jelölték, ahogy az örmények szétszóródását is a perzsa és a török invázió után[Naficy2001]. Mára a kifejezés univerzalizálódott más szétszórtan élő etnikai csoportokra is értelmezhető, és nem feltétlenül erőszak szülte migrációt jelent.

Filmelméleti síkon azokat a szerzőket tekintem diaszpóra filmeseknek, akik hazájukból külföldre szakadva egy diaszpóra-közösség tagjaiként vagy magányosan, diaszpóra-létben élnek és migrációs pozíciójuknak megfelelően (generáció, integrálódási szint), abból fakadóan filmjeikben a befogadó ország és a szülőföld viszonyáról, életükről jelenlegi otthonukban, kapcsolatukról a hajdani szülőfölddel, a kultúrák keveredéséről, az integrálódás folyamatáról, az identitás sokféleségéről, megértésről, megnemértésről, idegenségérzetről és hazaszeretetről értekeznek. A művészetek terén általában elutasított a biográfiai megközelítés. Ahogy *Roland Barthes* fogalmazott: „a szerző halott”[Barthes1968]. *Barthes* elgondolása szerint a mű értelmezéshez nincs szükség a szerző életrajzára. A diaszpóra-film

viszont az a filmtípus, aminek témája szorosan összefügg a film alkotóinak sorsával, biográfiájával. Amennyiben fontosnak tartjuk a diaszpóra-film hitelességét, a diaszpóra-lét realiztikus reprezentációját, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szerző életútját. Kialakul egy sajátos önreprezentatív, öndiagnosztizáló diaszpórikus stílus, amiben a szerző élettapasztalatai, diaszpórává válásának módja, viszonyulása a „szülőföldhöz” nagyban befolyásolják a filmek témaválasztását. A film rendezőjének életrajzi háttérére való hivatkozással azonban óvatosan kell bánni, mert az sokszor csupán hipotetikus következtetéshez vezet, aminek alátámasztására kevés eszköz áll rendelkezésre.

Sok diaszpóra-filmes él szerte a világban, viszont a diaszpóra-film nem egy műfaj, nem egy irányzat, inkább egy jelenség a filmművészetben, olyan jelenség, ami nem alkotói stílusjegyeken, hanem az alkotó által személyesen megélt és körbejárt témán alapszik. Vannak teoretikusok, akik nem veszik figyelembe a biográfiai aspektusokat és teljesen témaorientáltan minden, a diaszpóra-léttel foglalkozó filmet diaszpóra-filmnek tekintenek[Loshitzky2010].<sup>4</sup> Ezzel viszont semmisnek veszik azt a nagyon fontos kitételét az általam megfogalmazott definíciónak, hogy a diaszpórikus létben élő szerző filmje – noha fikció – valamelyest a szerző hiteles önreprezentációja, egy állásfoglalás.

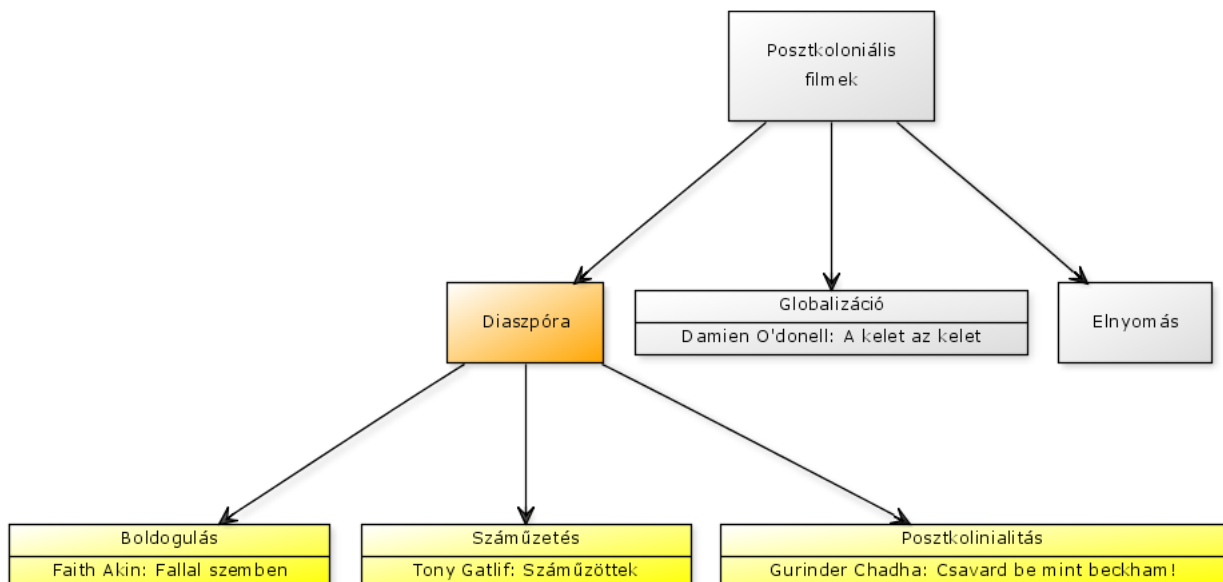
Érdeemes az általam diaszpóra-filmnek tekintett alkotások csoportját besorolni a posztkoloniális filmelmélet által vizsgált filmek csoportjai közé. [Metropolis2005], [Loshitzky2010] és [Spence1983] alapján a posztkoloniális elmélet által vizsgált filmeket a diaszpórává alakulás szempontjából, a téma és a szerző keresztmetszetében egy időegyenest mentén több kategóriába lehetett sorolni. Ezek közül vizsgálataim számára az eddigi besorolás alapján két csoportot emelnék ki. Az első csoportba a kolóniákról szóló, az elnyomó gyarmatosítók által, a barbár elnyomottakról készített filmek tartoznak. Szemléltető példának bármelyik tipikus, az indiánokat vad rablóbandaként bemutató klasszikus hollywoodi western megállja a helyét. A második csoport a népvándorlásról és a globalizáció eredményéről, az anyaországokba betelepült migránsokról, a hajdani elnyomók az uralkodó nemzet képviselői által rendezett filmek tartoznak. Ide szemléltető példaként a sokak által a diaszpóra-filmek között emlegetett *Damien O'donell: A kelet az kelet* című filmjét hoznám, amely esetben az a helyzet merül fel, hogy egy ír születésű brit rendező egy Londonban élő pakisztáni férfi és családja történetét viszi filmre. Én ehhez a két csoport mellé helyezném – harmadiknak – az általam vizsgált diaszpóra-filmek csoportját. A diaszpóra-film a hajdani gyarmati függésből eredő relációk és a globalizáció hatásainak eredménye, a kisebbségek önreprezentációja a többségi társadalomban, a legfrissebb hajtás, amely csak nemrégiben, az ezredfordulón nyert teret magának.

A posztkoloniális elmélet által vizsgált filmek csoportjai egy időbeli sorrendet és az

idő előrehaladtával a politikai és a társadalmi szemléletbeli változásokat is jelölik. A diaszpóra-filmek csoportja egyáltalán nem elhanyagolható csoport, létével meghaladta az emberi társadalmakra jellemző hagyományos elnyomó-elnyomott, kisebbség-többség viszonylatokat. Az előző két csoporthoz képest a harmadik (gyakorta a befogadó országokban is népszerűségnek örvendő) filmjei azt bizonyítják, hogy történelmi és etnikai eredetüktől függetlenül a migráns illetve migráns-leszármazott alkotóknak egyre inkább sikerül teret nyerniük a befogadó kortárs kultúrában. Az alkotók saját szemszögükből ábrázolják a diaszpóra-létet és saját maguk küzdve az előítéletek ellen, előítéletektől mentesen pozícionálják a nézőt és egy, az eddigiekhez képest teljesen más szemüvegen keresztül láttatják a diaszpóra-léttel járó kulturális és identitásbeli jelenségeket.

Utóbbi csoportba tartoznak az általam választott filmek: *Faith Akin: Fallal szemben*, *Gurinder Chadha: Csavard be, mint Beckham!* és *Tony Gatlif: Száműzöttek*, amelyek különböző kulturális közegben, különböző módokon dolgozzák fel a migránsok identitás-keresését és a kulturális gyökerekhez való viszonyát. Ezen filmekben keresztül kívánom bemutatni azt a világot, melyet a kortárs diaszpóra-filmek jelenítenek meg.

*Chadha* filmje az Angliában élő indiai kolónia életének egyfajta szerzői reprezentációja, ezen belül is az első generációs diaszpóra-lét kérdéseire fókuszál. *Akin* a németországi török vendégmunkás diaszpóra identitás-keresésének történetét szövi bele egy kesernyés romantikus történetbe, míg *Tony Gatlif* filmjének francia-algír hősei egy road-movie keretében kutatják gyökereiket.



1. ábra: A posztkoloniális filmelmélet vizsgálati körébe tartozó filmek csoportjai, a vizsgált témák, és filmek szerepeltetésével.



## 2. fejezet

# A diaszpóra-filmek témái

A diaszpóra-filmek témáit nagyban meghatározzák a migrációs tényezők, azaz, hogy a diaszpóra-létben élő rendező milyen körülmények között hagyta el a szülőföldjét, bevándorlóként, illetve sokad generációs bevándorlók leszármazottjaként milyen viszonyban áll azzal a társadalommal és kultúrával, amelyben aktuálisan él, illetve milyen kapcsolatok fűzik távoli gyökereihez. A migrációs tényezők tekintetében a diaszpórának, illetve a diaszpóra-filmek témáinak három különböző fajtáját különíthetjük el [Naficy2001]. A diaszpóra-filmek kategorizálását a 1. ábrán láthatjuk.

Az első csoportba azok a filmek tartoznak, amelyek témája a száműzetés. A száműzetésnek, ami lehet egyéni vagy csoportos is, két típusát különböztethetjük meg: a belső és a külső száműzetést. Amennyiben a száműzetés belső, a száműzött vagy szülőföldjén élő, ahhoz ragaszkodó lázadóként harcot vív az elnyomói ellen vagy a hallgatást, a mellőzöttséget választja. A belső száműzöttek sorsa az önkéntes „némaságtól” a bebörtönzésig változatos.

A külső száműzetés egyértelműen összekapcsolódik a migráció jelenségével, azaz a száműzötteknek szökve vagy kiutasítva a diaszpóra-lét válik osztályrészévé, amin belül vagy magányosan, vagy egy diaszpórikus közösséghez csatlakozva egzisztál, a visszatérés reménye és az integráció szándéka nélkül. A száműzetésben élők gyakran traumatikus élményként élik meg a hontalanság létállapotát, amely olyan emocionális töltetet szabadíthat fel, és olyan érzékennyé teheti őket, hogy a lehetőségek alkalomadtán az eredetileg teljesen hétköznapi foglalkozásuk ellenére száműzetésük alatt kiváló művészekké válnak. Ők általában a szülőföld hiányát dolgozzák fel filmjeikben. A száműzetésben élő megtagadott szerzők fetiszálják szülőföldjük természeti adottságait, szépségeit, kiesnek a szülőföldjük keringéséből, leragadnak egy bizonyos történelmi létállapotnál és az „akkor és ott” [Naficy2001] foglalkoztatja őket leginkább, ezt dolgozzák fel filmjeikben újra

és újra. A kiválasztott filmek közül *Tony Gatlif: Száműzöttek* című filmje kerül ebbe a kategóriába.

A második típus a diaszpóra-lét boldogulásért történő vállalása, amikor a migrációnak kimondottan finánciális okai vannak. Ebben az esetben a migráció és a diaszpóra-lét is általában csoportos. A migráns személynek rendezett a kapcsolata a szülőfölddel, mind kulturális, mind érzelmi kapcsolatot ápolhat a gyökerekkel, bármikor büntetlenül hazalátogathat. Ebben az esetben már inkább beszélhetünk valamiféle integrációról, a bevándorló és a befogadó kultúra diskurzusáról. Ezt jól mutatja az, ahogyan az elkövetkezendő generációk egyesítik magukban az életterületet, a kulturális szocializálásuk egy részét adó (esetünkben) nyugat-európai kultúrát és a szűk értelemben vett otthon illetve a gyökerek származási helyének kultúráját. Ezzel többosztatú identitásokká válnak. Persze ez a séma nem minden esetben működőképes, sőt számtalanszor előfordul, hogy a diaszpórák tagjaiban nem a diaszpóra-lét kollektív tudata fogatosul, hanem egész egyszerűen elgyökértelenednek, teljes mértékben beintegrálódnak (asszimilálódnak) a befogadó társadalomba és maradéktalanul felveszik annak szokásait.

Hogy az integráció milyen mértékben befolyásolja a gyökerekhez való viszonyt, az egyénenként változó. Az egyszerű, boldogulni vágyó diaszpórák filmes képviselői általában a jelenben vizsgálják, hogy milyen a kapcsolat a befogadó ország és a „szülőföld” között, a külföldre szakadott diaszpóra-tagok és az „otthonmaradottak” között. Emellett beható vizsgálat tárgyává teszik a generációs váltások eredményét, hogy az egymást követő nemzedékek hogyan viszonyulnak a kulturális gyökereikhez. A kulturális gyökereket nevezhetnénk másodlagos kultúrának, amit inkább mégsem tennék, mert, ahogy korábban említettem, nem vizsgálható reprezentatíván, hogy melyik diaszpórikus közösség, akár családi szinten, mennyire igyekszik integrálódni vagy ellenállni a többségi kultúrának, így csak a többségi kultúra szemszögéből nevezhetnénk őket másodlagosnak. A legtalálhatóbb példa Nyugat-Európában erre a diaszpóra-rétegre a Németországban élő török vendégmunkások és az ő leszármazottaik. Erről szól *Faith Akin: Fallal szemben* című filmje.

A harmadik, a posztkoloniális diaszpóra típus, amely, mint a neve is sugallja a kolonializmus, végső soron pedig a gyarmatbirodalmak feloszlásának eredménye. A posztkoloniális diaszpórák hasonlóképp az előző kategóriához, szintén a boldogulás reményében telepednek le a hajdani gyarmatbirtokos országokban. A gyarmati viszonyoknak „köszönhetően”, ők már rendelkeznek bizonyos nyelvi és kulturális kompetenciákkal, ami nagy előnyt jelent számukra a befogadó országokban való integrálásban. A kolonizációs diaszpórák egyszerűbben képesek definiálni magukat és szerepüket a befogadó

országokban, mivel a több mint százéves együttélés és elnyomás alatt kialakult hibrid kultúra, mégha az eredeti lokális kultúrát háttérbe is szorította valamelyest, együtt fejlődött olyanná, amilyen most, és végsősoron megnyitotta a lehetőségeket a kolonializált területek lakói előtt. A bevándorlók között előnyt élveztek az etnikai rokonok, akik minden országban a jogilag és politikailag leginkább elfogadott csoportot alkották. „Minden egykori gyarmattartó ország alkotott olyan jogszabályokat, amelyekkel nem csupán a gyarmati igazgatás alkalmazottai és azok hozzátartozói, hanem más etnikailag rokon csoportok is az anyaországba települhettek.”[Cseresnyes1999] Így válhattak a hajdani gyarmatbirtokos európai országok elsősorú migrációs célponttá. Anglia az indiaiak számára, Franciaország az algériaiak számára. A posztkoloniális indíttatásból kivándorlók helyzete bizonyos szempontból egyezik a boldogulni vágyók helyzetével, mindkét csoport a boldogulás érdekében változtatott otthont, viszont a posztkoloniális bevándorlók más kulturális kapcsolatokkal rendelkeznek a befogadó országok felé. A posztkoloniális rendezők általában a befogadó országbeli viszonyokat viszik filmre, az „itt és most”-ra[Naficy2001] koncentrálnak. *Gurinder Chadha: Csavard be, mint Beckham!* című filmjén keresztül mutatom be a diaszpóra-filmek eme fajtáját.

A diaszpóra-filmekben az identitáskeresés nem csak a kollektív identitásokra terjed ki, mint a nemzeti és kulturális hovatartozás, hanem gyakran betársul a nemi identitás kérdése is. A nemi hovatartozásért folytatott harc, a normától, az átlagostól eltérő „mátság” felvállalása és ennek a többségi társadalomban való elfogadtatásáért folytatott harc nagyon hasonlatos a diaszpórában élő kisebbségi és kevert identitású egyének többszátú kulturális és nemzeti identitásának elfogadtatásáért vívott küzdelemhez.

Ahogy már említettem az Európába bevándorló diaszpóra filmesek egyáltalán nincsenek könnyű helyzetben, mivel Európa országai nemzetállamokként alakultak meg, ahol fajsúlyosan a nemzeti filmgyártás dominál, így egy idegen etnikumú alkotó egy befogadó országban csak csekély támogatottságnak örvendhet, illetve a támogatás csak nagyon szigorú elvárásokért cserébe valósulhat meg. Ide példának *Hiner Saleem* iraki-kurd Franciaországban élő diaszpórikus rendező *Vodka Lemon* című filmjét hoznám, amely azért nem kapta meg a francia állami támogatást, mert nem szerepelt megfelelő mennyiségű francia szó a filmjében[Karbasian]. Ebből a szempontból egy másodgenerációs diaszpórikus filmrendezőnek nagyobb esélye van a támogatottságra, például *Faith Akın* török származású német filmrendezőnek, aki Németországban született. Azonban még így is előfordulhat, hogy a film témája miatt, ami kisszámú közönséget vonz, vagy ami igen sokszor előfordul a diaszpóra-filmek világában, hogy a rendező, aki maga is a saját bőrén tapasztalja a diaszpóra-lét milyenségét, kritikával illeti nemcsak a származási helyét, de

a befogadó országot is, ami támogatottsági szempontból nem vet rá túl jó fényt. „Így a bevándorló alkotók szabadsága, amit ezzel az attitűddel nyernek, a szabadság arra, hogy magányosak legyenek.”[Naficy2001]

A diaszpóra-filmek elemzésekor szem előtt kell tartanunk, hogy a film szükségszerűen egy fikció, viszont olyan fikció, aminek mozgatórugója egyúttal egy mélyről fakadó, körünkben egyre aktuálisabb életérzés, egy identifikációs utazás öndiagnosztikus lenyomata. Ezek a filmek a globalizmus posztmodern emberének széttöredezett önképét tükrözik, a fixpontnélküliséget, aminek köszönhetően az egyén identitása folyamatos mozgásban van. Így a posztmodern ember élete felfogható egy identifikációs utazásként, amely során a különböző fizikálisan, szellemileg és lelkileg bejárt területekről szuvenir tárgyakat gyűjtünk. Némely tárgyakhoz életünk különböző szakaszaiban jobban ragaszkodunk, és bárhol járunk is kitesszük a polcra, néhány tárgy viszont idővel kegyvesztetté válik és egyszerűen elfelejtkezünk róluk, mintha nem is léteztek volna. Hasonlóképpen vagyunk képesek felölteni vagy levetkőzni bizonyos identitásokat. Ezek a filmek problematizálják azt az identitásbeli kavardást, amit az ember egyszerű hétköznapjain ide-oda csapongva kultúrák, viselkedések, csoportok és szokások között a teljessé komponálás csalfa érzetével elnyom magában és a darabosság ellenére egységes énképet alakít ki magáról. Ez egy önvédelmi reflexió, ami megóvja az egyént a széthullástól. Az ellentmondásosságok ennek ellenére gyakorta a felszínre törnek, kiváltképp a másodgenerációs vagy vegyes nevelkedésű diaszpórák esetében, akik tudathasadásos kettősügynökként élik életüket.

Ez a leglátványosabban azoknál a diaszpóráknál jelentkezik, akikben a kulturális kódok olyan kavalkádja él egyszerre egymás mellett, amelyek egyébként összeférhetetlenek lennének. Más kontinens, különböző vallási és kulturális értékek, más irodalmi kánon, más nyelv, más mentalitás, más történelmi szemléletmód. A másik lehetséges út, ami szintén széthulláshoz, az egyén önmagával való meghasonlásához vezet, amikor az egyén ősei kulturális gyökereit elhagyván teljesen integrálódik (asszimilálódik) a befogadó ország kultúrájába. Ez esetben a képlékeny egyensúlyt a befogadó nemzet felől érkező megkülönböztető, esetleg rasszista megnyilvánulások borítják fel. Az utóbbi eset súlyosabb az egyén identitására nézve, hiszen az egyén védtelenebb és kiszolgáltatottabb. Ilyenkor a (meg)tagadás helyére nem áll semmi, hiszen az ego létjogosultságát vonják kétségbe. Egy többosztatú identitástudattal rendelkező egyén, aki tisztában van helyzete összetettségével, ha nem is kevésbé bántja a környezetében megnyilvánuló elutasító viselkedés, de egoja nem semmisül meg úgy, mint annak, aki egy homogén kulturális elemekre épülő kollektív identitástudattal rendelkezik. Ez utóbbi történetesen a befogadó nemzet kultúrája és köszönő viszonyban sem áll felmenői kultúrájával. Elemzésem tárgyául

olyan filmeket választottam, amelyek a legkülönbözőbb kulturális kódokat egybegyűjtő nyugat-európai diaszpóra-közösségek, illetve tagjaik életét mutatja be. Például identitás-keresésüket, kulturális és etnikai másságuk illetve többleteik vagy épp deficitjeik miatti küzdelmüket magukkal, családjukkal illetve közvetlen környezetükkel.

## 3. fejezet

# „Idegen otthon” – Identitáskonfliktusok a befogadó országban

**Gurinder Chadha: Csavard be, mint Beckham!**

### 3.1. A téma történelmi háttere

A britek és indiaiak közös történelmi háttere a „felfedezések korától” kezdődő kolonizációs folyamat, mely során a nyugat-európai birodalmak gazdasági megfontolásokból fokozatosan egymás ellen is harcolva hatalmuk alá vonták a „harmadik világ” népeit. India gyarmatosítása a XVI-XVII. században kezdődött a portugálok által, de végül az Angolok bizonyultak a legsikeresebbnek. A XIX. század közepére Anglia a fennhatósága alatt tudhatta India területének legnagyobb részét. A brit uralom alatt a vallásilag és etnikailag sokrétű India fejlődésnek és egyúttal egységesedésnek indult. Meghonosodtak a korszerű világgazdaságot is kielégítő fejlesztések, kiépült a kor színvonalán fejlett infrastruktúra és közigazgatás. A britek kényszerrel odafigyeltek arra, hogy a politikai vezető szerepeket britek vagy britbarát indiaiak lássák el és a katonai vezetés is brit kézben legyen. Viszont az angol uralom árnyékában kialakult egy kereskedőkből, vállalkozókból és hivatalnokokból álló új modern társadalmi réteg, amely a fejlődések kezdeti lendülete után megelégedvén a britek „oszd meg és uralkodj”, a hatalmi állapotok konzerválására törekvő stratégiáját, szervezkedéseibe fogott. A britek támogatták a brit-indiai lakosság vallási és kaszti elkülönülését, amely azonban hosszútávon hibás politikának bizonyult. Ahhoz hogy érdekeiket jobban érvényesíteni tudják az egymáshoz közel álló kasztok szövetségeket kötöttek, a vallási alapokon való elkülönülés pedig, mindamelllett, hogy meg-

osztotta az ország lakosságát, egyúttal elvetette a nemzeti ébredés magvait is, amelyek a századfordulóra az elnyomás ellen tiltakozó merényletekhez, terrorcselekményekhez, tüntetésekhöz, bojkottokhoz és sztrájkokhoz vezettek. Elkezdődött a brit gyarmati uralom és az indiai nemzeti mozgalom harca. Végül az indiai brit gyarmatbirodalom 1947 augusztusában hosszas politikai egyeztetés és az Egyesült Államok második világháború miatt Angliára nehezedő nyomása következtében nyerte el függetlenségét. A vallási ellentétek miatt két utódállam alakult: a hindu többségű India és az iszlám többségű Pakisztán. A vegyes lakosságú területeket, Pandzsábot és Bengáliát, tekintet nélkül a helyi lakosságra, felosztották a két ország között. Ezt lázongások, tüntetések és nagyarányú néptömegek vándorlása követte. Az India területén élő muszlimok főként Pakisztánba menekültek, míg a Pakisztán területén élő hinduk Indiába. Valamint mindkét országból voltak, akik inkább Nyugat-Európát választották új otthonuknak. Miután a britek kivonták magukat a térségből immár nemzetiségi alapokra helyezkedve folytatódott a harc a két utódállamon belül, illetve között. Az országokon belül a sokféle náció egy országba tömörítése nyomán született elégedetlenkedés és ellenállás. A két utódállam között a „bizonytalan birtoklású területekért”, mint például Kashmir és Dzsammu, folyt a harc, ami mára sem múlt el nyomtalanul, hiszen az országhatárok tisztázatlanok és ma is terrorcselekmények sora forgatja fel a lakosok életét. A háborús konfliktus rányomja bélyegét a nyugat-európai indiai és pakisztáni diaszpórák életére, egymáshoz való viszonyulására is.[Balogh][Varga2005]

### **3.2. Európai és ázsiai identitások találkozásai, ütközései és hibriditása**

A történelmi háttérből és a kollektív identitástudatból következő ellentéteket a diaszpóra-filmek illetve a diaszpórákról szóló filmek is kidomborítják. Az előbbire találunk példát *Gurinder Chadha: Csavard be, mint Beckham!* című filmjében is. Az Indiából származó családban a szülők számára a pakisztániak emlegetése szinte szitokszó, feltehetőleg épp a szülők részéről intenzívebben megélt háborús konfliktus miatt. Hiszen a filmben szereplő Bahma szülők a fikció szintjén valószínűleg részesei voltak a pandzsábi eseményeknek. Ezt a feltételezést erősítheti az is, hogy a film másodgenerációs diaszpórikus főszereplője, Jesminder nagyon zokon veszi az egyik meccsen egy ellenfele, feltehetőleg tősgyökeres angol, lekezelő, eurocentrikus, rasszista beszólását, ami szerint a lányt egyrészt tévesen, másrészt gorombán gúnyolódva „paki”-nak nevezi, azaz pakisztáninak titulálja. Ez a film egy jelentős momentuma, hisz a két játékos között kialakult konfliktusszituáció

reprezentálja az egész film során a legélesebben a rasszizmust és az idegengyűlöletet. Jesminder feldühödésében egyszersem benne lehet a rasszizmus igazságtalansága, a hátrányos megkülönböztetés miatti sértettség, illetve az ezt tovább súlyosbító félreértés, hogy összekeverték egy más nemzet tagjával. Utóbbi azért is számít különösen, hisz a bőrszíne alapján épp egy, a családja által kiemelten nem kedvelt néppel azonosítják. Bár utóbbi kevésbé valószínű, hiszen Jesminder a történelmi háttér és szülei nevelése ellenére a pakisztániakkal szemben nem viseltetik kollektív ítélettel, felvilágosult gondolkodású, nyitott és empatikus angol-indiai karakter. Ez abból is látszik, hogy szülei pakisztániak elleni tiltakozása ellenére egy vitaszituációban a muszlim Nasser Husseinnel, az angol krikett csapat kapitányával példálódzik az apjának.

A nyugat-európai látásmódot tükröző diaszpórákról szóló filmekben is megjelenik az indiai-pakisztáni ellentét, például *O'donell: A kelet az kelet* című filmjében is, amikor a pakisztáni családfő a film során számtalanszor hangot is ad az indiaiak iránti ellenszenvének. Ebben a filmben jóval hangsúlyosabb az indiai-pakisztáni ellentét, mint a *Csavarde, mint Beckham!*ben. A film során ahányszor szóba kerülnek az indiaiak a muszlim apát iszonyatos düh önti el. Folyamatosan nyomon követi hátrahagyott szülőföldjén az indiaiak és pakisztániak között zajló háborús eseményeket. Emellett a férfi Angliában nagyon elutasítóan viselkedik a fia körülmetelési műtétjét végrehajtó indiai orvossal. Talán kissé elrajzoltnak is tűnhet a főszereplő Pakisztánból származó családfő figurája, akiben összpontosul minden a pakisztáni muszlim férfiakkal szemben – ha az iszlám országokban élő nők helyzetére gondolunk nem teljesen alaptalanul [EuropaParl2009] – kialakult sztereotípiák. A férfi cselekedeteiben, mindamellett, hogy karaktere magában hordozza a szerető férj tulajdonságait, az európai többnyire keresztény alapokon nyugvó értékrend szerint elítélendő durva megnyilvánulások (szégyen miatti családtag megtagadás, erőszakosság, családbántalmazás) fedezhetőek fel. Ez még ha a film történetének egészére nézve realiztikussá is teszi a fikciót, mégis úgy érezhetjük, hogy „kilóg a lóláb” és a rendezői látásmód hajlamos az általánosításra a karakter kialakítását illetően. A cselekmény kifuttatását illetően pedig egyenesen elnézően legalizálja a férfi tetteit azzal, hogy a végén felesége barátnője emlékezteti az asszonyt, hogy a férje muszlim és tudta, hogy mit vállal, amikor hozzáment. A nő a film végén a megrázkódtatások és durvaságok ellenére kitart a férje mellett. A film egyik olvasata pozitív, hogy végül a szeretet győzedelmeskedik, másrészt viszont nem lehet tudni, hogy a filmmel a szerzőnek vajon mi volt a célja. A végkifejlettel sikerült a muszlimokkal szemben egy visszás rasszista megközelítést megtárogatni, hiszen komoly a sztereotípiákkal megegyező, azokat megerősítő állításokat tesz a film, amelyeket ez esetben félő, nem oldhat fel a ragaszkodás és a szeretet motívuma.



Ezzel szemben *Chadha* elég burkoltan jeleníti meg a pakisztániak és indiaiak közötti ellentéteket és a szülők konzervatívságát is jóval szelídebben ábrázolja. Arra, hogy a családnak fenntartásai vannak a pakisztániakkal szemben, csak az újabb generáció kapcsolatkialakításáról szóló párbeszédei és néhány tétova szülői megszólalás utalnak. De ugyanilyen szinten jelenik meg a család britekhez fűződő ambivalens viszonya is. Hiszen a főszereplő indiaiak barátkoznak angolokkal is, viszont, amikor házasságról, szerelemtől vagy régi sérelmekről esik szó „gora”-nak nevezik őket, vagyis megkülönböztetik őket maguktól. Ez feltehetőleg a mélyen gyökerező kaszti berendezkedésből is eredeztethető. Tehát a Londonban levő indiai negyed, ahol a filmbeli indiai család is él, nem feltétlenül a befogadó nemzet elutasító szegregációjának eredménye, hanem a többségi társadalomban összetartani, egy helyen koncentrálni kívánó indiai származású családok akarata is. Viszont a film cselekménye az indiai származású lány és az ír származású fiú szerelmével azt sugallja, hogy az idő előrehaladtával a hagyománytisztelő bevándorló indiai generációk is túllépnek a kasztrendszer hagyományain és alkalmazkodnak az európai típusú társadalmi rendhez, amelyben szocializálódnak.

*Chadha* alkotói pártatlanságának bizonyítéka, hogy objektívan bemutatja azt is, hogy a külsőséges alapokon nyugvó európai-ázsiai megkülönböztetés nemcsak a többségi társadalomra jellemző, hanem oda-vissza működik. Erre a legjobb példa a filmből, amikor Jesminder és a nővére, Pinky a szerelemtől beszélgetnek, és a lány rákérdez, hogy szerint a szüleik meg tudnák-e bocsátani, ha egy gorába lenne szerelmes. A nővér kérdéssel válaszol „Azt szeretnéd, hogy mindenki megbámuljon, amiért hozzámentél egy angol fickóhoz?” Mire Jesminder kijavítja, hogy az edzője, Joe ír. Erre a nővére válasza az, hogy „Nahát, egykutya, nem? Miért vállalnál ennyi bánatot, mikor annyi jóképű indiai fiú van, akihez hozzámehtnél?” Tehát a nővér válasza, mégha látszólag nem is a rosszindulat, hanem a családi zűrök elkerülése vezérli, nem túlzottan átgondolt vagy felvilágosult. Viszont a párbeszédből egyértelműen kiderül, hogy a lányok fenntartásai az európaiakkal szemben nem vallási meggyőződésből eredeztethetőek, hanem inkább csak egy elcsépett, sokat emlegetett örökség a szülőktől. Egy ír számára egyébként éppoly bántó lehet a nővér lekezelő kijelentése, mint a pályán elhangzott „pakizás”. A nővér éppúgy nem hajlandó differenciálni nyugat-európai fehér ember és nyugat-európai fehér ember között, mint ahogy az európaiak színes bőrű ázsiai és színes bőrű ázsiai között.

Ez a hétköznapi rasszizmus. Ez árulkodik alkalmazóiról, akik egyrészt *Albert Memmi* megfogalmazásával élve „saját érdekükben és a másik kárára - általános végérvényes értéket tulajdonít valós vagy vélt különbségeknek, annak érdekében, hogy önnön előjogait vagy agresszióját igazolja” [Memmi1968], mint ahogy a focista ellenfél a többségi szerep-

ből és idegengyűlöletből fakadó agressziója és az indiai család hagyomány- és szülőtisztelő idegenséget és különbözőséget elutasító viselkedése egyfajta felszínes tudást, a kulturális kódok hiányát vagy figyelmen kívül hagyását tükrözi. Mindegyik egy „párhuzamosan megkonstruált Másikra támaszkodik” [Spence1983] önmaga definiálásában és nincs bennük a megérteni akarás attitűdje. A nemtudással és elutasító távolságtartással a különböző nemzeti identitással és töredékes, esetleg egyoldalú történelmi tudással vagy szélsőséges világnézettel rendelkező egyének tovább fokozzák az egymás iránti agressziót. Pedig történelmi hátterük alapján akár sorsközösséget is vállalhatnak, hiszen az íreknek legalább annyi konfliktusuk akadt a britekkel, mint az indiaiaknak, valamint területi és vallási okokból az indiaiak éppúgy konfliktushelyzetben álltak a pakisztániakkal, mint az írek a britekkel. Másrészt egy írek, mint európainak könnyebb beépülnie egy másik európai kultúrába, mint egy teljesen más kulturális gyökerekkel rendelkező indiainak. Harmadrészt pedig végső soron, mint idegenek egy számukra vagy kulturális identitásuk számára idegen országban ugyanazokat a traumákat szenvedik el a többségi társadalomban.

A *Chadha* filmjében megjelenített identitásküzdelmek hiteles lenyomatai azoknak az élményeknek, amit maga a szerző is, mint diaszpóra-tag megélhetett, ennek alátámasztásaként szolgál az, hogy a rendező egyéb önéletrajzi elemet is belevitt a történetbe. Egészen apró, de nyilvánvaló utalások vannak a család történetére például azzal, hogy a filmbéli Jesminder édesapja Afrikában, Nairobian tanult, ahogy *Chadha* szülei is a valóságban Nairobian éltek, mielőtt Londonba költöztek volna. Ezen kívül még számtalan olyan momentum lehet a filmben, ami biográfiai ihletésű.<sup>5</sup>

A *Csavad be, mint Beckham!* című filmben az identitásmintázatok széles skálája található meg. Legszembetűnőbbben a generációk között figyelhetőek meg identitásbeli különbségek, ami logikusan generációs ellentéteket szül. Igaz periférikusan, de a filmben felbukkannak a homoszexualitás, mint nemi identitás létjogosultságának kérdései is.<sup>6</sup> Mindamellett, hogy minden egyes identitás folyamatos mozgásban, változásban van, vannak kulturális értékek, irányelvek, amelyek sziklaszilárd irányzékokként működnek. A bevándorló generáció számára ezek az irányzékok szinte kimozdíthatatlan sarokpontok, a vallási kultúra, az öltözködés, maximum a munka és boldogulás miatt hajlandóak európai stílusú ruhát venni, de akkor is görcsösen megőriznek valamit a tradíciókból, mint például Jesminder édesapja a turbánt, amit mindig büszkén viselt. Mindemellett otthonukban a hagyományos öltözéket viselik.

A másik a házassági szokások, a szülők tisztelete, illetve a szülők akaratának tisztelete, ami megfosztja az egyént az önrendelkezéstől. A filmben szereplő második generáció már sokkal szabadabb, noha tisztelik a szüleiket, már nem annyira ragaszkodnak a szoká-

sokhoz, európai ruhákat hordanak és élnek a már említett „kettősügynök” életüket. Egyfelől az identitásuk a szüleik által elmesélt, megosztott kulturális identitásmintázatok, másfelől a nyílt közélet terein, iskolában és egyéb közösségi helyeken elsajátított identitásmintázatok keverednek. Ez a kettős szocializáció hozza létre az angol nemzeti identitástudattal társulni képes indiai kulturális identitást. Ebben a konstrukcióban a fogalmak új értelmet nyernek. A brit nemzeti lét az Angliában felcseperedő diaszpóra-tagban többé nem a britek, mint náció privilégiuma, hanem inkább egy helyhez, az „otthon” fogalmához társul. Jesminder így lehet majdan a nemzeti válogatott tagja anélkül, hogy ez bármiféle törést okozna benne.

A film azt mutatja be, hogy a szülőktől származó elmondás alapján megtanult identitáselemek nem válnak olyan szinten részévé a lány identitásának, mint a tapasztalati úton szerzettek. Vagyis ahogy azt láthatjuk is, a szülőktől tanultak nem meggyőződéses alapokon nyugszanak, így az identitáskeresésért folytatott harcban, amikor a mindennapokban az otthonról hozott dolgok nem állják meg a helyüket, sőt ellentmondásba kerülnek a tapasztalati tényezőkkel, alul maradnak. Például a szülők tiszteletének kényszere gátat szab az önmegvalósításnak egy olyan környezetben, ahol minden azt sugallja az embernek, hogy „Légy individuum!” „Valósítsd meg önmagad!” „Carpe diem!” és hasonló, a nyugat-európai életfilozófiára jellemző énközpontú jelszavak. Ennek ellentmond az indiai család értékrendje, amelyben hagyományosan az egyénnek nem akarata, hanem sorsa van, aminek alakulása nagyrészt a családtól függ.

Nem mondható, hogy a filmbéli Bhamra szülőkre ne lett volna hatással az, hogy tartózkodási helyükből adódóan becsatlakoztak a nyugat-európai életbe. Ők már egy modern angol-indiai család, akik gyermekeik boldogságáért biztosítottak számukra minden helyzetükből adódó lehetőséget, sőt a gyerekek valamennyire szabadon dönthettek az őket érintő kérdésekről, mint például férjválasztás, egyetemválasztás. Viszont mindkét szülő más indíttatásból, de konzervatív viselkedést tanúsít lányuk futballista törekvéseit illetően. Mint később kiderül az anya indokai a konzervatívok, az apa csak szkeptikus és a lányát szeretné megóvni a csalódástól, amit ő maga átélt, amikor az országba települése után krikettezni szeretett volna, de rasszizmussal találta szemben magát. Az apa által tapasztalt rasszizmus ellenreakciója is végső soron a rasszizmus lett, hiszen a film során végig élesen elhatárolja magát a „gorák”-ként emlegetett angoloktól és az idősebb nővér megszólalásaiból is az derül ki, hogy a Londonban élő vallás és hagyománytisztelő indiai származású diaszpórák szemében és így a szüleik szemében is, a gorákkal kötött házasság bűn. Noha a film karakterei a hagyományok tekintetében egyáltalán nem következetesek. Itt elsősorban a Jesminder nővérenek erkölcsi hozzáállására gondolhatunk. A lány

hegyi beszédet tart Jesmindernek, hogy mi a helyes és mi nem a szerelmi életet tekintve. Tudhatjuk, hogy a hagyománytisztelő indiaiaknál fontos, hogy a lány érintetlen legyen, amikor házasságra lép. Jesminder nővére Pinky felrúgta ezeket a szabályokat, hisz jövendőbelijével már jóval a házasság előtt testi érintkezésbe kezdett, így álszent érvelése arra nézve, hogy nem történhet semmi Jesminder és az edzője, Joe között, kiüresedett faji diszkriminációvá degradálódik.

### 3.3. Összefoglaló

A *Csavad be, mint Beckham!* című film rámutat az identitástudat összetettségére, a bevándorló generáció és a másodgeneráció integrálódási hajlandóságának fokozataira, és hogy ezeket milyen mértékben befolyásolják az egyén szocializációs terei a család, az iskola és azok a közösségek, amelyeknek az egyén tagja. A filmben reprezentálódnak a diaszpóra-léttel járó identitáskonfliktusok és a kulturális, vallási és történelmi háttér miatt kialakuló konfliktusok. A film annak ellenére, hogy valódi diaszpóra-film, diaszpórikus rendezővel, nem kötelezi el magát sem az indiai diaszpóra, sem az angol befogadó nemzet felé. A film épp a két közösség között örlődő, Angliában született és társadalmi szinten ott szocializálódott indiai családban nevelkedett valamelyest hibrid identitású egyén objektív identitáskeresését, identitásáért vívott harcát mutatja be. Ebben a kontextusban a film centrumában álló szereplő szemszögéből épp ugyanúgy ábrázolja esendőségeivel és szertettelességével mind a két csoportot. Ez a pártatlan objektivitás a szerző személyes diaszpóra-lét élményének kivetülése is lehet, mint egyfajta „ars poetica.” Ezt a megállapítást a filmbe bele-bele csempészett biográfiai elemek is alátámasztani látszanak.

## 4. fejezet

# „Posztumusz honfoglalás” – A számkivetettek hazatérése

**Tony Gatlif: Száműzöttek**

### 4.1. A téma történelmi háttere

Az idők során az egymást váltó uradalmak nyomán Algéria, akárcsak India színes etnikai összetételű ország lett. Berberek, punok, föníciaiak és a VIII. századtól arabok is lakják a területet. Mivel az arabok vezető kasztja nőttek ki magukat Algériában a helyi lakosok fokozatosan felvették az iszlám vallást és kultúrát. Indiához hasonlóan Algériát is gyarmati viszonyok fűzték Nyugat-Európához, a franciák 1830-ban kezdték gyarmatosítani az országot. A második világháború alatt a franciák Algériának és lakosainak is szántak szerepet, a német megszállás ideje alatt Algéria jelentette a „Szabad Franciaországot” és a francia haderőbe besorozták az algír katonákat is. Végül hasonló viszonyok mellett, mint India, Algéria 8 évnyi háborúzás után 1962 márciusában nyerte el függetlenségét. Az ország viszonya a gyarmattartóval, csak lassan normalizálódott. Az országot belső konfliktusok is gyengítették, 1992 és 2002 között az országban véres polgárháború dült a radikális iszlám fundamentalisták és az állami erőszakszervezetek között. 1994 elején a fundamentalista atrocitások következtében rengeteg idegen származású lakos menekült el Algériából, nagy részük Franciaországba. Ma a hivatalos nyelv az arab, de a lakosság jelentős része beszél a berbert és a franciát is. A béke még napjainkban sem állt helyre a térségben, a civilek életét a szomszédos Marokkóval földterületek miatt fenntartott el- lenseges viszony is keseríti, aminek következtében a Marokkó-Algéria határ 1994 óta le

van zárva.[Metz1993][Bur2006]

## 4.2. Utazás a múltba az eltűnt emlékek nyomában

*Tony Gatlif* algériai születésű francia rendező *Száműzöttek* című filmjében az identitás-keresést a családi kötelékek, a múlt feltérképezése jelenti. A film keveset foglalkozik a Franciaországon belüli diaszpóra-léttel, inkább egy zarándoklat az idegen szülőföldre, a gyökerek megismerése céljából. Ez a film a rendező első, közismeretségnek örvendő, szülőföldről szóló filmje.

A főhősök Zano és Naima egy feltehetőleg alkalom szülte páros, nem ismerik jól egymást, viszont több közös vonás van bennük. Mindketten csapongva, elgyökértelenedve élnek Párizsban és mindkettejük családjának története ezer szállal kötődik Algériához, noha ők maguk még sohasem jártak ott. Zano, akiről kiderül, hogy egy autóbalesetben elvesztette a szüleit, elhatározza, hogy elutazik Algériába, ahonnan édesapját és családját a gyarmati függetlenedés kikiáltása után visszahonosították<sup>7</sup> Franciaországba. Naima életéről és származásáról kevesebb derül ki a filmből, annyit tudhatunk, hogy az apja arab származású volt, aki sohasem beszélt hozzá arabul és „soha nem beszélt a hazájáról”. Naima történetét sötét titok lengi körül, aminek egyetlen árulkodó jele a lány hátán éktelenkedő heg. A lány viszonyulása a családjához és múltjához reprezentálhatja *Gatlif* saját családjához és gyökereihez való viszonyát.<sup>8</sup> Zano addigi életét, és a Párizsban maradt összes vagyonát befalazva indul szülőföldje, gyökerei és családja emlékeinek felkutatására.

A fiúban erősen él az emlékezniakarás és az öndefiniálás vágya és egyúttal édesapja akaratának teljesítése, hogy lássa annak szülőföldjét. Zano számára támpontként az idegen közeg sajátként való felfedezésére ott vannak apja meséi a nagyapjáról, és a szülőföldről, ahonnan száműzték. Zano nagyapja francia származása ellenére a gyarmatosítás ellen harcolt, és feltehetőleg emiatt Algéria függetlenedése előtt egy évvel egy algír börtönben halálra kínozták. Naima számára semmilyen támpont sincs, nincs is benne az az erős késztetés, mint a fiúban, hogy megismerje a gyökereit. Karakterét és identifikációs hajlamait titokzatos traumatikus élmény határozza meg, aminek hatására elnyomja magában az öndefiniálás szükségességének érzetét. A film során úgy tűnik nem kíváncsi a családja múltjára, apja származására.

Naima az egész történet alatt zavarodottan tagadja apja kulturális örökségét, amit valójában az apja sohasem adott át neki. Így ő idegen marad Algériában, hiába a vérségi kötelék, ő épp csak egy jellegzetesen arab keresztnév birtokosa, és épp csak elkíséri Zanot

az úton. Akármikor ha más idegenekkel találkoznak az út közben mindig megkérdezik tőle, hogy arab-e. De ő „csak Naima”, Naima Tarhouni egy bizonyos Ahmed Tarhouni lánya, aki tizennégy éves kora óta, otthon nélkül éli a felnőttek életét. Ilyen módon Naima a vérségi kapcsolat ellenére idegenebb idegen Algériában, mint Zano, aki tulajdonképp nem is algír származású, de még csak nem is algír születésű, mégis, mintegy alternatív szülőföldként tekint Algériára. Ez egy szép példa arra, hogy szemléltesse, milyen fontosak a családi kötelékek az egyén identitástudatának alakításában, amikor az egyén távol születik és él felmenői szülőföldjétől, azok kulturális gyökereitől. „Azért jöttünk el, mert nem volt semmink.” – mondja Zano. Ez nem finansziális nincstelenségre utal, hanem arra, hogy mindkét karakter identitásából, azaz múltjából hiányzik egy darab. Csak amíg Zano számára a zárandoklat az emlékek felfedezése, egy megrázó, ugyanakkor megnyugvást adó esemény, addig Naima számára a bevezetésben már említett identitásdeficités létállapot leleplezése. A film során ezt ő maga is megfogalmazza. „Idegennek érzem magam. Én mindenhol idegen vagyok.” – mondja amíg Leila üzenetét az édesanyjának arabul felolvassák.

Naimában ezt az érzést csak tovább mélyíti, hogy később a földrengés súlytotta területen tett látogatás közben viselkedése és öltözete miatt összetűzésbe kerül a helyiekkel. Egyszer a taxira való várakozásnál, amikor úgy akar taxit fogni, mint otthon, mert nem ismeri a helyi sorbanállós várakozási rendszert, egyszer pedig a városban, amikor lenge öltözete miatt támad rá egy helyi nő. Ezután kísérője szerez neki helyi öltözetet, amiben Naima úgy érzi, „megfullad”, ezért aztán le is veti. Más helyiek viszont úgy érzik segíteniük kell rajta, idegen voltak ellenére tolakodóan, de jószándékkal próbálják rávenni Naimát, hogy találja meg a helyes irányt, találjon rá a gyökereire. „Rá kell találnod az útra. Rá kell találnod önmagadra. Vissza kell találnod a családot gyökereihez.” – mondják. Naima elutasítóan viselkedik, de végül mégis részt vesz a helyiek zenés szeánszán, aminek végén bekövetkezik, ami ellen addig tiltakozott, egy megtisztulási folyamatként önkívületben újraéli múltbéli traumáit. Zano feldolgozatlan traumája szülei elvesztése, akikre rátalál a család hajdani otthonában, mivel a helyükre beköltöző család szinte minden berendezési tárgyat és fényképet megőrzött, ami a Boulanger család tulajdonában állt, például a zongorát vagy a képeket a falon. A film nem részletezi a különböző eseményeket, okokat, következményeket, a fiatalok élete mozaikosan az apró információmorzsák egymáshoz illesztésével némi történelmi jártasság segítségével rajzolódik ki a néző számára.

A két fiatal út közben olyan emberekkel találkozik, akik ellentétben velük Franciaországot jelölték meg céljukként, a jobb élet reményében. Míg Leila és Habib a fogságból

a valós vagy inkább vélt „szabadba” igyekeznek, addig Zano és Naima, akiket közvetve számúztak a kalitkából, visszafelé igyekeznek, hogy felfedezzék hátrahagyott múltjukat. A két páros útjai a film során kétszer is keresztezik egymást.

A film hangsúlyosan bemutatja az észak-afrikai térség lakóinak nyomorát, az igazságtalanságot, a kilátástalanságot és a bátrabbak kitörési kísérleteit, ahogy igyekeznek meghódítani az erődként előttük tornyosuló Európát. A menekülők kísérletei happy end helyett gyakorta fulladnak nyomorúságos léthelyzetbe, a „szép új világ” nem mindenki számára váltja be a hozzá fűzött reményeket. Az *Exils* esetében, a film a bennszülött marokkói illetve algír őslakosságot úgy mutatja be, mint hazájában és külföldön is egyaránt alárendelt személyeket. Az emberek nemcsak a természet szeszélyeinek, de hazájukban a felső politikai elit rétegének is ki vannak szolgáltatva. Rendkívül mély rés tátong az egyszerű hétköznapi állampolgár és a vezetők között. Mindemellet a külföldre emigráló, az erős korlátozások miatt legtöbbször illegális bevándorlók ki vannak téve a visszatoloncolás veszélyeinek. Ez a Marokkó-Algéria viszony miatt egyaránt vonatkozik a két országra és tágabban véve az Európa-Afrika viszonylatokra is érvényes. A Marokkó-Algéria konfliktusra az *Exils*ben is van utalás. A filmben egy utcai árus közli Naimával és Zanoval, hogy a marokkói-algír határ már négy éve le van zárva, így a fiatalok csak embercsempészek segítségével juthatnak át a határon.

Ugyanez a helyzet az Európába vezető úttal is. Az európai országok erőteljesen korlátozzák a bevándorlók számát. Az *Exils* című filmben a spanyol gyümölcsösökben foglalkoztattak afrikai munkaerőt, de az ott dolgozók egymásközi beszélgetéseikből és a rendőrök előli bújkálásból nyilvánvalóvá válik, hogy hamis papírokkal vállaltak munkát és nehezményezik, hogy ugyanezt Párizsban nem lehet véghezvinni. Ezt a helyzetet tükrözi *Tony Gatlif: Paris by Night* című filmje is, amely a *Visions of Europe* című szkeccsfilm egyik darabja.

Ebben a filmben is a szerző az idegenekkel szemben elutasító Európa és ezen belül Franciaország képét festi meg. Mindkét filmben fontos a rejtőzködés motívuma. Az *Exils* a párizsi egyetem után vágyakozó mellékszereplők, Leila és Habib romos épületek közötti kényszerű bújdosását és tengődő életmódját mutatja be. A *Paris by Night* viszont még ennél is kiélezettebben hangsúlyozza a vállalt törvényenkívüliség motívumát. A film főszereplői egy algériai testvérpár, akik szökve, a hatóságok elől bújkálva érkeznek Franciaországba. A film legmegdöbbentőbb és legbeszédesebb motívuma, hogy a súlyosan sérült algír fiú nem várja meg, amíg a jószándékú francia diáklányok által hívott orvosi segítség megérkezik, eltűnnek a helyszínről. A testvérpár annyira fél a visszatoloncolástól, hogy inkább vállalják, hogy bármilyen kimenetele is lesz a fiú betegségének, nem bíznak



az orvosban, aki esetleg feljelentheti őket.

A különbség annyi a két történet kimenetele között, hogy míg az *Exils*ben a bevándorlók sorsának kimenetele, mint kevésbé lényeges mellékszál elvarratlan marad, addig a *Paris by Night*ban az események a lezárásra optimista fordulatot vesznek, amiről egy az otthoniaknak írt képeslap tájékoztatja a nézőt. A filmek közvetlen nem bírálják Franciaországot, de a bennük ábrázolt menekülsors, kétely és félelem nincs összhangban a demokratikus, igazságos és oltalmazó Európa-képpel, amit a nyugat-európai országok önmagukról kialakítani szándékszanak.

*Gatlif*, mint algír születésű Franciaországban élő diaszpórikus rendező valószínűleg *Chadhá*hoz és persze minden diaszpórikus rendezőhöz hasonlóan nagy mértékben meríthetett saját élettapasztalataiból, saját fogadtatásából az európai kulturális közegben.

A film hangulatát az erőteljes muzikalitás is meghatározza. A főszereplő Zano zenész, de őt soha nem halljuk játszani. A passzázsjelenetekben viszont gyakran csendülnek fel dobok, kongák, törzsi zenéhez hasonlatos és flamenco dalok, mind diegetikus, mind non-diegetikus síkon, gyakorta ezek játékos keveredésével. Időnként migrációs témájú algír zenét hallani, amelyben megéneklük a migránsok sorsát „Megvannak már az irataid és elhagytad faludat. Megvannak már irataid és bevándorló lettél. Megvan az útleveled és elvesztetted. Átmásztál a falon és elmentél már innen” – szól az egyik dal. Máskor pedig, mintha szerzői kommentárt hallanánk egy nondiegetikus hang erős hangzatos szavakat és mondatokat skandál. A szónokló férfihang a film elején, mintha felkonferálná a filmet, hogy mire is hivatott a film, azaz, hogy „beszéljünk azokról, akik távol vannak... , akik hibáztak” és hogy „kifaggassuk azokat, akik elnyomva éltek”. Majd pedig később ugyanez a hang a lány önfelelt ugránczása közepedte, ellenpontozván a látszólagos boldogságot negatív töltetű szavakat sorol fel „Igazságtalanság!, Diktatúra!, Terrorizmus!, Káosz!”, amely jelenségek Algériát a függetlenedés körüli harcok óta napjainkig sulytják. A filmnek, mint egy elbeszélte történetnek keretet ad a már említett zenébe ágyazott narrált kezdet és a szintén zenébe hajló vég. Mindkettőben megjelenik nagy vörös betűkkel az „EXILS” felirat.

A filmben vannak egyéb visszatérő képi és akkusztikus elemek. Például a film elején és közben is feltűnik az algériai úton zarándokló tömeg képe, ahol Neima és Zano mindenkivel ellentétes irányban halad, valamint a sevillai szórakozóhelyen hallott zene, ami akkor diegetikusan jelent meg az a vonatút során nondiegetikus aláfestőzeneként szerepelt. A film vége az elejéhez hasonlóan ismét protestálóan szól ki a nézőhöz, csak a vége nem az emlékezésre szólít fel, hanem provokatívan inkább a száműzött diaszpórák lassan megfakuló emlékeire és szűkülő identitására irányul. „Elfelejtettük, milyen a jázminok illata,

amelyek a kertekben nőttek, és szép lassan elfelejtettük a nyelvet is, amelyen anyánk szólt hozzánk.” A dal és vele együtt a film is még egy utolsó lírai nekifutással ostorozza az elgyökértelenedés jelenségét.

Ez a film egészében tekintve közelebb vihet az identitás fogalmának értelmezésében. Számomra ad egy olyan olvasatot, amely szerint az emberi kultúrális identitás nemcsak, hogy többosztatú, de ha az egyén diaszpóra-tagként éli az életét, elszakítva a gyökereitől vagy a gyökerei egy részétől, kiszakítva a család kötelékéből, ami elsősorban kollektív identitástudatunk forrása, az identitás hiányzó részét nem pótolhatja más, esetleg csak felszínesen ideig-óráig gondolhatja ezt az ember. De valójában a közvetlen felmenők kultúrális identitásának öröksége, illetve annak hiánya, hiányként fog egzisztálni az egyén identitásában, hiszen amíg léteznek többségi társadalmak, addig mindig lesz egy csoport, amely az esetleges egyezések ellenére a különbözőségeket hangsúlyozva magát kollektívan a „mások”-hoz vagyis a kisebbségekhez képest fogja definiálni, emlékeztetvén a „másokat” arra, hogy ők miben is mások a többiekhez képest.

Ez a mindennapokban megélt emlékeztető impulzus, ami a diaszpóra-lét velejárója, lehet elutasítani vagy elfogadni, de amennyiben valóban egy társadalom tagjai vagyunk figyelmen kívül hagyni nem. Az *Exils* című film ugyanezt a helyzetet a fonákáról mutatta be. Nem a rasszizmus oldaláról, a többségi társadalom készítése által előállt kényszerhelyzetbe helyezte bele a szereplőket, nem mint másságra, hanem tisztán, mint hiányra mutatott rá az elgyökértelenedő identitásokban keletkező űrökre, amelyeket a film története során Zano kitölteni<sup>9</sup>, míg Naima elfedni<sup>10</sup> igyekezett.

### 4.3. Összefoglalás

A *Chadha* filmjéhez képest jól felmérhető, hogy mennyire másként alakul a diaszpóra lét még a gyarmati viszonyok hasonlósága ellenére is egy egyszerű betelepülés és egy kényszerű külföldre szakadás között. Míg a *Csavard be, mint Beckham!* diaszpóra-létben élő indiai és angol-indiai szereplői a film idejéhez képest jelenbéli aktuális történésekről és problémákról értekeznek, addig *Gatlif Exils* című filmjében a traumatikus múlt felidézése és feldolgozása, illetve a száműzöttek leszármazottjának emlékekért folytatott küzdelme áll a központban. A filmben szereplő két magára maradt, elgyökértelenedett, diaszpóralétben élő fiatal Algériában rátalál identitásának hiányzó részére, ami egészen az ősi szülőföld felfedezésig csak régi mesék anekdotikus foszlányaiban él. Noha a fiatalok identifikációs útja egy igazi utazással egybekötött jelenidejű történés, mégis száműzött gyökereik és a jelen közti rés kitöltésére tett kísérletük inkább egy időutazásra hasonlít,

ahol a nosztalgikus mesék emlékei lokálisan, majd mentálisan is beteljesedett valósággá válnak. A film szereplői közül feltehetőleg Naima karakterének megformálásában tükröződik leginkább a szerző szülőföldjéhez való viszonyulása, ahonnan két ízben is menekülni kényszerült. Először személyes családi ok, majd az azóta történelemmé vált események miatt.

## 5. fejezet

# „Homályos emlékek” – Totális integráció, elgyökértelenedés és identitásvesztés

Fatih Akın: Fallal Szemben

### 5.1. A téma történelmi háttere

A török-német kapcsolatok már a XVII-XVIII. században kiépültek, de a török migránsok megjelenése az 1960-as évek elejétől számottevő az országban. A második világháború után a nyugat-európai országok között Nyugat-Németország is gyors gazdasági fejlődésnek indult, viszont munkaerőhiánnyal küszködtek. A helyzet megoldására a gazdaságilag kevésbé fejlett dél-európai országokból importáltak munkaerőt. 1961-ben Törökország is csatlakozott a munkaerőt biztosító országok közé, ennek keretében munkaerőtoborzási egyezményt kötött elsőként 1961-ben az akkori Német Szövetségi Köztársasággal, majd 1964-ben Hollandiával, Belgiummal és Ausztriával, 1965-ben Franciaországgal és 1967-ben Svédországgal is.

1961-ben 7116 török vendégmunkás érkezett Nyugat-Németországba. Először két éves időtartamra szóló munkások tartózkodási engedélye, de a német munkaadók nyomására ezt a korlátozást eltörölték. Ezután Németország vált a török vendégmunkások elsősorú európai befogadóországává, 1973-ra a Nyugat-Európában élő török migránsok 80%-a Nyugat-Németországban élt. A török vendégmunkások száma Németországban a gazdasági válságoktól (1966-67, 1973 és 1981-84) és az újraegyesítéstől (1990) elte-

kintve növekvő tendenciát mutat. 1970-re 400000 török vendégmunkás utazott vissza a szülőföldjére, ugyanakkor azok a bevándorlók, akik maradtak, éltek a családegyesítés jogával és magukkal hozták családjaikat is, így 1974 és 1988 között majdhogynem megduplázódott a nyugat-németországi török népesség. Ma a 82,3 millió fős Németország lakosságának 3%-a török származású, ebből 1688370 fő török állampolgár és 1123630 fő német állampolgárként él, és több mint 4000000 fő, azaz a lakosság 4,9%-a rendelkezik török vérrokonsággal.[Bosznay2004]

A német állampolgárság megszerzése vizsgához kötött. Az idősebb generáció képviselői általában nem is kívánnak német állampolgárrá válni. Kérvényezhető az országban az 1990 után születetteknek a német állampolgárság, ha legalább az egyik szülő német állampolgár illetve, ha a szülők nem állampolgárok, de nyolc éves folyamatos munkavisztonnyal rendelkeznek az országon belül.

A törökök beintegrálása a német társadalomba, mint minden olyan esetben, amikor nagyon különböző mind a kulturális, mind a vallási háttere két népcsoportnak, egyáltalán nem zökkenőmentes. Az állami szintű integrációs törekvések nem vezetnek eredményre, az integráció alatt értendő arany középút helyett a törökök szegregálódnak vagy teljes mértékben asszimilálódnak a német társadalomhoz. Az, hogy a két eshetőség közül melyik következik be kulturális és gazdasági tényezők függvénye. Kultúra szempontjából vannak hagyománytisztelő török családok, akik előtérbe helyezik a iszlám vallást és fontosnak tartják, hogy a gyerekeik elsőként a török nyelvet tanulják meg, és török gyökereik történelmében tanuljanak meg tájékozódni. Ezek a szülők általában nem küldik óvodába gyermekeiket, aminek a következmény rendszerint az, hogy a német nyelv és kultúra háttérbe szorul. A másik eshetőség, hogy a szülők finansziális okokból nem engedhetik meg maguknak, hogy gyermekeiket óvodába irassák. Mindkét esetben iskolakezdekor a gyerekek leküzdhetetlen hátránnyal indulnak a többi gyerekkel szemben. Sokan az iskolában hallanak először német szót, ami problematikussá teszi a tanulást, lemaradáshoz vezet és dominóelv-szerűen negatívan befolyásolja a későbbi boldogulást, mind az iskolai végzettség megszerzését, mind a munkaerőpiacon való elhelyezkedést.

A társadalmi rétegződés éppúgy befolyásolja a törökök és török származásúak szegregációs illetve asszimilációs attitűdjét, mint ahogy a társadalomba való betagozódásukat is befolyásolja a többségi társadalomhoz való hozzáállásuk. A szegényebb sorsúak általában könnyebben elszeparálódnak a többségi társadalomtól, míg a magasabb társadalmi pozíciókban elhelyezkedők hajlamosabbak az asszimilációra. Ez öngerjesztő folyamat, hiszen a szegregáció híveinek német kapcsolatok híján kisebb az esélye a Németországban való boldogulásra, ami a szegénységhez vezet vissza, míg az asszimilálódnak könnyebben be-

épülnek a többségi társadalomba és kapcsolataik révén egyre magasabb pozíciókba küzdhetik fel magukat, ami jólétet eredményez, viszont kulturális deficitet von maga után.<sup>11</sup> Ellenpontozván a szegregált török kisebbséget, nem ritka az sem, hogy a legújabb Németországban született asszimilálódott generációk (kb. 30 év alattiak) már csak német akcentussal vagy sehogyan sem beszélnek a török nyelvet. Az asszimilálódott német törökök elszigetelt (de a legfrissebb kutatások alapján bővülő) csoportot alkotnak a török kisebbségen belül[Essen]. Az asszimilálódás leginkább a többgenerációs bevándorlók leszármazottaira jellemző, a bevándorlók körében még többnyire az elkülönülés felé húz a mérleg nyelve, ami családi háttértől függően hat ki a leszármazottakra.

A szegregáción túl további problémák okozója a társadalom kisebbségi és többségi részei között, hogy a németek gyakorta nem figyelnek megfelelőképp a velük együtt élő kisebbségek nemzeti identitására, a kisebbségi csoportokat politikailag, országhatárokhoz kötve határozzák meg és homogén török kisebbségként kezelik a Törökország területéről érkező, egyéb nemzeti és kulturális gyökerekkel rendelkező kisebbségeket, a kurdokat, az örményeket és a grúzokat. Ez annál is inkább sérti és kellemetlenül érinti az említett kisebbségeket, mivel beolvadásuk Törökországba gyakorta véres háborúk árán zajlott.<sup>12</sup>

## 5.2. A tradíciók „elhagyása”, asszimilálódás a többségi társadalomhoz

*Fatih Akın*, mint másodgenerációs német török rendező, filmjében a németországi török diaszpóra identitáshaladását ábrázolja egy különös szerelmi történetbe ágyazva. A filmben az integrációhoz való viszonyuk és hajlandóságuk szerint jól elkülönül a diaszpóragyakok két nagy csoportja. *Akın* a történet központjába a diaszpórán belül is a kisebbséget képező asszimilálódó fiatalokat állítja. A történet egyik főszereplője Cahit Tomruk a lelki- és identitásválságban szenvedő férfi. Cahit török származású, mersini születésű német állampolgár, aki gyerekkorától Németországban nevelkedett. A férfi felesége halála után család, célok és hit nélkül tengeti életét. A másik főszereplő Sibel Günel szoros családi kötelékben élő félig török félig német hamburgi születésű fiatal lány. Sibel karakterének megformálásánál felfedezhetünk számos tényszerű egyezést a film főszereplő karaktere és a rendező biográfiája között.<sup>13</sup>

A lány családja tiszteli a török tradíciókat. A hagyományok és az iszlám által előírt szabályok a szabadság után vágyakozó fiatalnak nem sok mozgásteret engednek, ami nyilvánvalóan összetűzésekhez vezet. Nevezhetnénk ezt generációs összetűzésnek is, de nem igazán arról van szó, hiszen a filmben nem egyértelműen a bevándorló török szülők

és a Németországban születő utódaik összetűzéseiről van szó. Cahit asszimiláns bevándorló, Sibel asszimiláns elsőgenerációs, míg bátyja a szegregációt képviselő elsőgenerációs. A Sibel szülei ugyan vegyes házások, de a német társadalomba való beintegrálódás helyett a német feleség veszi fel férje szokásait és tanulja meg a török nyelvet. A család mindössze ruházódásában hasonul a többségi társadalomhoz, minden másban az iszlám vallás diktálta erkölcsök a meghatározók. A lány leginkább bátyja vigyázó szemei elől próbál menekülni, először öngyilkossággal kísérletezik. Azt gondolja, hogy vagy a halálba menekülhet vagy családja öngyilkossági kísérlete miatti szégyenében hátat fordít neki és békében hagyják végre.<sup>14</sup>

Ezt a film során Sibelnek is sikerül elérnie, amikor címlapra kerül azzal, hogy Cahit egy konfliktusszituáció alkalmával hirtelen felindulásból megöli Sibel egyik szeretőjét, aki féltékenységében rágalmazza Sibelt és ingereli Cahitot. Ekkor az édesapa az anya tiltakozása ellenére elégeti lányuk gyerekkori fotóit és kitagadja Sibelt. Yilmaz, Sibel testvére ekkor megkeresi a lányt, de az ismervén bátyját elmenekül a bántalmazás elől. Sibel ezután még felkeresi az édesanyját, aki nem taszítja el magától, ahogy azt a családfő hite és álláspontja megkövetelné tőle is, de elfogadja a helyzetet, hogy meg kell válnia a lányától. Erre szintén láthattunk példát a *Kelet az kelet* című filmben, ahol az anya szintén nem teszi magáévá férje álláspontját, aki kitagadja az általa előre leszervezett esküvőből kihátráló fiát. Viszont mindkét filmben az anya, mint a férjével szemben cselekvőképtelen vagy férje tetteit és döntéseit tolerálni igyekvő nő jelenik meg, aki nem tud hatással lenni párjára, mert a hit és a család becsülete mindennek fölött áll.

Yilmaz hű a hitéhez és a családjához, megvédi családját és húga becsületét, akár saját magukkal szemben is. A filmben egy dialógusban előkerül, hogy Yilmaz egyszer azért törte be Sibel orrát, mert kézen fogva látta sétálni egy fiúval. A nyugat-európai felfogás szerint a kézfogásban nincs semmi vérlázító, de az iszlám szerint a nő és férfi házasságon kívüli effajta érintkezése már erkölcstelen cselekedetnek számít. Yilmaz karaktere a filmben a tipikus muszlim férfi, aki számára a nő egy alárendelt eltárgyasított lény, aki büntetendő, ha nem a vele szemben támasztott elvárások szerint cselekszik. A testvér, mint igazságosztó férfi jelenik meg, aki felhatalmazza magát, hogy a rend kedvéért hűgát fizikálisan bántalmazza. A muszlim férfi ez a fajta erőszakos magatartása már a *Kelet az kelet* című diaszpórikus témájú filmben is előkerült.

A nő ilyenfajta alárendelt szerepe sajátos jelenség a muszlim vallási kultúrában, viszont a nyugat-európai emancipált kultúrában egyáltalán nem elfogadott, családon belüli erőszaknak hívják és a törvény bünteti. A filmben szereplő rokon férfi karakterek nőkhöz való viszonyulása is nagyon sajátos. Keresztény európai monogám beállítottságú nézők-

nek egyszerre humoros és elgondolkodtató az ahogy a film a muszlim férfiak vallása szerint normaként elfogadott, de hivatalosan Németországban törvénytelen poligámiájának kivételéseként az elkülönült egytől-egyig nős férfiakkól álló társaság a bordélyok felhozatalát tárgyalja. Aztán amikor Cahit affelől érdeklődik, hogy miért nem elégszenek meg a saját asszonyaikkal, a rokon férfiak nem is azon dühödnek fel, hogy Cahit monogám nemtetszésének ad hangot, hanem azon, hogy asszonyaik becsületét sértette meg azzal, hogy egy mondatban használta az „asszonyaitok” szót egy nem túl előkelő szóval, amivel a bordély feleslegességére irányuló kontextust igyekezett kifejezni. Tehát a nő és férfi egymásközt levő kapcsolatában a nőt elég kevés tisztelet övezi, ám amint a nőről, mint a férfi tartozékáról esik szó, már megkövetelik a kívülállóktól számukra a tiszteletet.

Ezzel a családi háttérrel egy szabad emancipált világban szocializálódva nem csoda, ha az egyén mérlegelve az ellentétes impulzusokat, a számára kedvezőbb feltételek után vágyakozik és a menekülést választja, ahogy a filmbeli Sibel is. A lányt identifikációs útján a családja felől túl sok negatív behatás éri, ami ellenreakciót vált ki a családja által képviselt kultúrával szemben és más erőteljes török családi háttérű hajadonként számára tiltott dolgok felértékelődnek: a szex, az alkohol, a tetoválás és a piercing, sőt Cahit mellett a droggal is megismerkedik. Ez épp az ellenpéldája annak, ami az *Exils*ben történik, de itt is a családi háttér a meghatározó. Noha a két filmben ellentétes irányú az elmozdulás, de az effektus ugyanolyan erőteljes. Csak amíg *Gatlif* Zanoja kereste identitásának hiányzó részét, addig *Akın* Sibelje menekül, asszimilálódni kíván az általa jónak megítélt és elfogadott nyugat-európai életvitelhez és kultúrához. Ami ha az életvitel bemutatását tekintjük azért nem túl hízelgő a nyugat-európai kultúrára nézve.

A lány egy véletlen folytán találkozott össze Cahittal és elhatározta, hogy bármi áron, de feleségül veteti magát a férfival, hogy végre azt az életet élhesse, amit szeretne. Cahit nem akarta elvenni a lányt, hiszen még elhunyt kedvesét gyászolta, ám végül vonakodva, de segített a lánynak. Érdekes ellentmondás a történetben, hogy Sibel családja annak ellenére, hogy a szülők maguk is vegyesházások, úgy gondolják, hogy lányuk egy török férfi mellett lehet csak jó helyen. Ez a szülők részéről kimondva egyszer sem hangzik el, de Sibel ezzel érvel Cahitnak, amikor az kérdőre vonja, hogy miért épp őt szemelte ki. Cahit életvitele éles kontrasztban áll Sibel családjának életvitelével, Cahit teljesen asszimilálódott a német többségi társadalomhoz. A család hamar felméri a leánykérés alkalmával, hogy a férfi semmiféle kapcsolatot nem ápol török gyökereivel és a török kultúrával, a török nyelvet is elég gyatrán beszéli. Ennek ellenére Sibelre bízzák a döntést, ami egy liberális kiegyező döntésnek tűnik a folyamatosan öngyilkossággal próbálkozó lánnyal szemben. De Sibel apja ettől függetlenül a korábban előírtakat lelkiismerete-



sen tartó apafigura, amire a filmben az a momentum is utal, amikor leánykérésnél az apa megkérdezi Cahitot és a nagybátyját alakító barátját, hogy van-e a csokoládében alkohol, ugyanis a muszlimok számára tilos az alkoholfogyasztás. Cahit, mivel egyáltalán nem vallásos, szabadidejében bárról bárba járva vedeli az alkoholt, így az ajándékba szánt csoki kiválasztásánál egyáltalán nem figyel rá, hogy nehogya megsértse a család vallásgyakorlatát. Hangsúlyos momentum a filmben a házasságkötési ceremónia is. Egyrészt a történet szempontjából, hiszen ezen a ponton derül fény Cahit múltjának egy darabjára, de másrészt fontos eleme az eseménynek, hogy a házasságkötés polgári keretek között zajlik a szülők nélkül két tanú jelenlétében és nem egy vallásos ceremónia. A hagyományok néhány eleme az anyakönyvezés után családi körben jelenik meg. Az ifjú párnak kell elkezdni a táncot, aztán a menyasszonyt és a vőlegényt külön szobába kísérik, ahol kettesben esznek.

Sibel nagynénje Selma, felvilágosult felfogású Isztambulban élő elvált nő, aki megdörögálja Sibelt, amiért hozzáment az általa csavargónak titulált Cahithoz. A nő szerint sok egyéb opció állt a lány előtt, mint például a tanulás. De Sibel lecsapja a labdát annyival, hogy nincs érettségije. Ezzel a film egy a való életben is létező problémára reflektál, a tanulmányi előmenetel fontosságára, illetve annak hiányára, amivel a török származású német diákoknak nyelvi nehézségek miatt meg kell küzdeniük.[Essen]

Cahit és Sibel között szerelem szövődik, viszont közös történetüket megszakítja a már említett gyilkosság. Cahit börtönbe kerül, Sibel pedig Isztambulban, Selmánál keres menedéket. Sibel Isztambulban idegenként bolyong. Ettől a ponttól kezdve a filmre erőteljesen rányomja bélyegét az érzelmi szál, viszont ennek ellenére jól körvonalazódnak a szereplők identitásmintázatai és azok változásai. Sibel csodálja a hatalmas nyüzsgő, színes várost, de inkább számüzetésként éli meg a helyzetet. Gondolkodásában és viselkedésében is asszimilálódott német marad, aki nem nagyon tud beilleszkedni. A megjelenése és közvetlen viselkedése miatt a város lakói ránézésre megállapítják róla, hogy nem helyi. Ez történik, amikor egy gyorsétkezdében leül egy asztalhoz, ahol két férfi épp egy lehetséges betörés részleteit és mikéntjét tárgyalja. Ráadásul nyílt színen drogok után érdeklődött, pedig köztudott, hogy a drog birtoklását nagyon keményen büntetik Törökországban. Éjszaka a munka végeztével drog után kutatva egyedül mászkált Isztambul utcáin. Sibel Selmára egészen addig csodálattal tekint, amíg közvetlen közletről bepillantást nem nyer emancipált karrierista élete gépiességébe. Sibel éjszakai kimaradozásai és végül elköltözési szándéka miatti veszekedésükkel megromlik köztük a viszony, amikor a lány Selma fejére olvassa, hogy törtető munkamániája miatt hagyta el a férje. Az újabb érzelmi konfliktus miatt Sibel ismét maga ellen fordul, de ezúttal senki sem nyújt neki

segítő jobbot. Bártulajdonos főnöke megerőszkolja, és a lány nem méri fel, hogy az országban, ahol tartózkodik egy nőt szavaiért megütni sem szégyen. Három férfi megveri és megkéseli heveskedése miatt. A film ezen része szintén negatív példával állít elő a török férfiak nőkhöz való viszonyulását illetően.[EuropaParl2009]

Végeredményben Sibelnek látszólag sikerül beintegrálódnia a török társadalomba. Új életet kezd a férfi oldalán, aki a késelést követően megmentette az életét. Amikor Cahit szabadul a börtönből és megjelenik Isztambulban Sibelnek nagy a kísértés, hogy lányával együtt elmenjen Cahittal a férfi szülővárosába, Mersinbe. Sibel hozzá is lát a pakoláshoz, de a kislánya és az élettársa ajtón keresztül beszűrődő vidám beszélgetésétől eltántorodik. Ez a jelenet arról tanúskodik, hogy az ember hiába ellenkezik szülei értékrendjével valamennyit mindig megőríz neveltetéséből. Sibelre hatalmas nyomás nehezedik a film végén, de a család szentségét, a vérségi kötelékeket nem képes újra felrúgni, inkább a szenvedést választja. Ez az önfeláldozás a lecke része, így Sibelt saját belátásán keresztül az élet tanította meg a női sors elfogadására, amire Németországban a családja eszközei nem tudták. Sibel karakterének fejlődése abban csúcspontot ér el, hogy az ősi földön, isztambuli közegben válik felnőtté, és saját családja révén kötődik Törökországhoz, jobban, mint hajdani otthonához Németországhoz, ahol nem volt senkije, akihez mehetett volna a nehéz időkben. A film ugyan nem követi le Sibel isztambuli új életének alakulását, de a végén úgy tűnik, hogy az Isztambulban idegenként megélt bánalmak ellenére Törökön végül befogadta mostoha lányát. Cahit szabadulása után megtörve, életét átértékelve és szerelmesen zarándoki lázban tér vissza szülőföldjére, először a lányhoz Isztambulba, majd Mersinbe. A végkifejlet azt sugallja, mintha mindkét elgyökértelenedett szereplő számára Törökország jelentené a megoldást. Noha azelőtt minden, ami Törökországhoz köthetett volna őket, például a család az akkor és ottani körülményeik között csak a konzervatív börtönt képviselte számukra. Viszont azzal hogy felfedezték gyökereiket, amelyeket azelőtt eltaszítottak maguktól, elhozta számukra identitásuk kiteljesedését, ahogyan azt az *Exils* című filmnél is láthattuk.

A *Fallal szemben* szintén erőteljesen muzikális film. Mivel a zene minden emberi kultúrának szerves része, minden kultúrának megvannak a maga zenei stílusjegyei. A kulturális identitások összetettségét a zenei stílusok keveredése is jól szemlélteti. Hiszen ahogy a különböző kultúrájú emberek sem élhetnek egymás mellett egy közösségben anélkül, hogy ne lennének hatással egymásra, úgy a különböző zenei stílusjegyek is beintegrálódhatnak, vegyülhetnek más zenékkal. A filmben a zene utat nyit a szereplő identifikációs fázisaihoz és keretet is ad a történetnek. A film nagyobb epizódikus egységekre bomlik, amelyeket az egységek előtt egy török folklór zenekar zenével és dallal kommentál. A zenekar meg-

jelenik a filmképeken is, de nem mint a történet részei, hanem inkább, mint egy belső narrátor, aki hangulatilag narrálja az eseményeket. A dalok nem konkrétan a film szereplőiről szólnak, de allegorikusan a filmben történő eseményeket éneklik meg. Például amikor a Sibel el akarja magát vetetni Cahittal azt énekli az énekesnő, hogy „Keress hát magadnak szeretőt, kedves és számold össze a mennyasszonypénzed!” és amikor pedig tragikus dolgok történnek az énekesnő némán ül, míg a zenészek szomorú dallamot játszanak. Ettől a brecht-i elidegenítő technikától a film egy elmesélt történetté válik. A filmen belül megjelenő diegetikus és nondiegetikus zenék szintén erőteljes hangulat aláfestők, és ezek árulkodnak a karakterek identitásának azon részéről, amit a zene kivételével szinte teljesen elhagytak, illetve elutasítanak. Cahit karakteréhez legtöbbször angol szinti pop zenét párosítanak, de a filmben, mint diegetikus zene hallható rock zene, török diszkózene és hagyományos török népzene is, amit ugyanúgy élveznek.

### 5.3. Összefoglalás

*Akın* filmje az identitáskeresést kétoldalúan mutatja be. Először, mint zsákutcába vezető redukciós folyamatot, aztán mint önmagával megbékélő kiteljesedést. A *Fallal szemben* német társadalmához asszimilálódó török gyökerekkel (is) rendelkező főszereplői, mint Németországban született, illetve ott nevelkedett német állampolgárok elutasítják diaszpóralétüket, annak kulturális és vallási vonzatait. Cahit és Sibel ezzel túllépnek az integráció által megkövetelt határokon. Sibel számára a szabad társadalmi légkör mellett, amelybe szocializálódott a konzervatív családi háttér, amely a hagyományos értékeket képviseli, börtönnek tűnik, ami elől menekülni próbál. Cahit felesége elvesztését a nyugat-európai vallás nélküli néptömegektől megszokott módon önpusztító tevékenységekkel, ivással és drogozással próbálja feldolgozni, a hagyománytisztelő vallásos törökök számára tiltott szerekkel próbál enyhíteni fájdalmán. A filmben szereplő karaktereket közvetve traumatikus élmények irányítják vissza a gyökereikhez. Amikor Sibel magára marad, Törökország nyújt számára menedéket, ahogy Cahit útja is Sibel után török szülővárosába vezet. A film a családi és identitásválságra is a gyökerek felfedezését mutatta fel gyógyírként. A rendező biográfiája ez esetben is megjelenik a karakterek tulajdonságaiba ágyazva. *Akın* életének több tényszerű momentuma egyezést mutat Sibel karakterének körülményeivel. Ezekből a tényszerű egyezésekből messzemenő következtetéseket nem lehet levonni, de feltehetőleg nem a véletlen műve, hogy a másodgenerációs félig török félig német *Akın* épp egy másodgenerációs félig török félig német lány identitásküzdelmét mutatja be.

## 6. fejezet

# Összefoglalás

Mindhárom általam elemzett film három különböző nyugat-európai ország domináns kisebbségének diaszpóralétét mutatja be. *Chada Csavard be, mint Beckham!* című filmjében a London indiai negyedében élő indiai diaszpóra helyzetét ábrázolja, *Tony Gatlif az Exils* című filmjében az Algériából száműzött feketelábúak<sup>15</sup> franciaországi leszármazottjainak történetét dolgozza fel, míg *Fatih Akın Fallal szemben* című filmje a Németországban élő török diaszpóra identitásváltozatait reprezentálja.

Mindhárom diaszpóránál más okok vezettek a Nyugat-Európában való letelepedéshez, amelyek meghatározzák a diaszpórák viszonyulását a többségi társadalmakhoz egy-egy országon belül. Az indiai és az algír diaszpórák kapcsolata a befogadó országokkal a *Csavard be, mint Beckham!*ben és az *Exils*ban a gyarmati idősakra vezethető vissza. A gyarmati viszonyok alatt az alárendelt népek elsajátították a gyarmatosítók nyelvét és megismerték kultúrájukat, ahogy megesett az is, hogy a gyarmatosítókkal érkező, a gyarmatosítást ellenző nyugat-európaiak is eltanulták a gyarmatokon élők nyelvét, megismerkedtek kultúrájukkal és sokan a gyarmatokon leltek új hazára. A gyarmati viszonyoknak különböző helyeken különböző viszonyok és történelmi fordulatok útján lett vége. Hol békésen, hol háborúk árán mentek végbe az események. Indiából az angolok harc nélkül vonultak ki, míg Algériában függetlenségi harc robbant ki a francia iga levetéséért. Így vagy úgy, de mindegyik hajdani gyarmatország valamiféle nyelvi-kulturális örökséggel gazdagodott, ami a globalizációban jó alapja lehet a bevándorlásnak és beilleszkedésnek egy gazdaságilag fejlettebb országba.

A diaszpórának ezt a fajtáját fedezhetjük fel *Chadha* filmjében, ahol Anglia az indiaiak számára, mint opcionális, legkézenfekvőbb kivándorlási célpont jelenik meg. Ahogy az a filmben is látható, a bevándorló szülőket leginkább a munkalehetőség köti Angliához. *Gatlif* filmjében annyival bonyolultabb a helyzet, hogy a filmben megjelenő diaszpóra

típus hovatartozása nehezen meghatározható. Mivel a film főszereplőjének családja a ki-településsel, majd a visszahonosítással egyik diaszpóra helyzetből a másik diaszpóra helyzetbe kerülő, generációkon átívelő ide-oda, Franciaországból Algériába, majd Algériából Franciaországba történő váltogatáson ment keresztül. Az utóbbi esetben a helyváltoztatás utolsó fázisa nem opcionális, hanem más választás nem lévén inkább száműzetésnek minősül. A főszereplő kvázi algír francia, aki Franciaországban van otthon, de identitása csak algériai gyökerei felfedezésével válhat teljessé. Az előző két filmben szereplő diaszpórák elég hamar képesek voltak az integrációra.

*Akın* filmjének esetében semmiféle előzetes kulturális kapcsolatról nem beszélhetünk a bevándorló törökök és a befogadó Németország között. A Törökország és Németország közötti együttműködés pusztán határozott idejű gazdasági kapcsolatnak ígérkezett, ennek ellenére a bevándorlók közül sokan döntöttek a letelepedés mellett. A hajdanában keresztény alapokra épített, de államvallással nem rendelkező német állam és a többségében erős alapokon nyugvó iszlám vallású törökök együttélése a mélyen a vallásban gyökerező kulturális beállítódottság miatt nagyjából két alternatívát vont maga után. Az egyik a párhuzamos társadalmat kialakító szegregáció, a másik a német társadalomhoz való asszimiláció, amit a film főszereplői is képviseltek.

Mindhárom film rendezője maga is diaszpóra-tagként élte és éli meg a filmjében elbújtatva reprezentált mindennapos szituációkat, amelyeknek egy kisebbségben élő diaszpóra-tag nap mint nap részese. A rendezők feltehetőleg személyes vonatkozásaik hangsúlyozására csempészték filmjeikbe saját életük egyes momentumait. Filmjeik fő karaktereinek néhány tényszerű vonása egyezik saját biográfiájuk elemeivel, általában a saját életükben fontos szerepet betöltő városok, az őket, mint személyiségeket meghatározó családi struktúrák kapnak szerepet a diaszpóra-lét és identitásküzdelmek filmi megjelenítésében. Például *Chadha* és *Akın* filmjeiben ezt láthattuk is. Ez a momentum ad valamiféle belsőleges hitelességet a filmeknek. Ezzel a kitárulkozó explicit önreprezentációval szemben *Gatlif* inkább allegóriákban és homályos elbeszélésben dolgozza fel diaszpórává válásának traumatikus élményét. Az árvaság és a gyökértelenség ebben a filmben a leghangsúlyosabb, ahogy az identitás kiteljesedésének vágya is. Itt az identitás egy része hiányként jelentkezik, amit elsősorban időbeli szakadás okoz a főszereplő és családja között, másodsorban pedig térbeli szakadás okoz a főszereplő és ősei szülőföldje között. Ez a létállapot-megjelenítés általános a száműzetett diaszpórákról szóló filmekben. A másik két filmben az identitáskeresés nem jelentkezik olyan erőteljesen. *Chadha* és *Akın* filmje inkább az egymás mellett jelenlevő identitásformáló erők egyénre hatásának ingadozó tendenciái által kialakult identifikációs mozgások folyamatát ábrázolja.

A diaszpóra-létet a befogadó országban bemutató diaszpóra filmekben érintőlegesen, de rendszerint előkerül a rasszizmus. *Akin* és *Chadha* filmjében is feltűnik a jelenség, de itt sem foglal el központi szerepet. Nincs harcos ellenállás vagy ítélet a filmekben a rasszizmussal szemben. A filmek a rasszizmust inkább mint a diaszpórák mindennapi életének részét mutatják be. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy a filmek csak a diaszpórákkal szembeni rasszista agressziót ábrázolnák, *Chadha* filmje például a befogadó nemzet és a diaszpórák részéről tanúsított rasszizmust egyaránt reprezentálja.

# A. Függelék

## Megjegyzések

<sup>1</sup>Az is lehet, hogy az európai identitásválságtól való rettegés az irányító hatalmak felől csak egy fedő érv, ami a hatalomvesztéstől való félelmüket palástolja. Hiszen eddig, ha úgy tetszik a népek kollektív identitástudatára, a nemzeti identitásra és közös történelemre apellálva tudtak valamiféle rendet fenntartani. Gazdasági és politikai céljaikat érzelmi ráhatással próbálták sikeresen véghezvinni. A legnagyobb egység, amivel jelenleg Nyugat-Európában egy államon belül a legtöbb embert meg lehet szólítani, az a „nemzet”, viszont, ha a nemzet szóról lerántják a leplet és bebizonyosodik, hogy „minden, ami közös” nem az identitásunk része, hanem mesterségesen kialakított gazdasági konstrukció, akkor a politikusoknak másfelé kell tekinteniük, hogy mivel nyerjék meg maguknak az embereket. Mivel való igaz, hogy a legerősebb érv az együvé tartozás, ami az ember ösztönös vágya, ezért keringnek mítoszok „közös ősanáról”, „közös történelemről”, így alkotunk „kitalált közösségeket” mindenféle térbeli és időbeli kontinuitás nélkül[Hall1992].

<sup>2</sup>Persze épp a finansziális különbségek következtében az alkotások eredete esetenként a képminőséggel is összefüggésbe hozható[Naficy2001]

<sup>3</sup>Miszerint az identitás egyosztatú és egységes.

<sup>4</sup>Érdekes megfigyelni, hogy [Loshitzky2010] a dolgozat írásának évében megjelent művében a diaszpóra tagok által készített filmeket elhanyagolhatónak vette, nem vizsgálta őket, míg kilenc évvel korábban [Naficy2001] úgy tekintett rájuk, mint egy önállóan vizsgálható egység (pedig kilenc évvel korábban számuk a maihoz képest elenyészőbb volt). Ő a művében ezeket az alkotásokat *akcentusos filmeknek* nevezte.

<sup>5</sup>Tehát a film fikció volta ellenére a nézőnek emocionális szinten egy egyéni látásmódon keresztül megszürt élmény-rekonstrukcióban van része. Ez a filmben a diaszpóra-létben élő szerző önreprezentációja, egy önértelmezés vagy nevezhetnénk ezt öndiagnosztizálásnak, ami a film segítségével lépésről lépésre egy lekövethető identitásmintázatot rajzol meg, ami jelen esetben több ponton és szándékoltan, nyílt utalások által összeszövődik a szerző biográfiájával.

<sup>6</sup>Más diaszpórikus rendezőknél ez a vonulat sokkal hangsúlyosabb, mint például *Ferzan Özpetek: Hamam (Török fürdő)*, *La Finestra Di Fronte (Szemközti ablak)*, *Le Fate Ignoranti (Tudatlan tündérek)* és *Merzak Allouache: Couchou* című filmjeiben, és helyet kapott *Damien O'donell: A kelet az kelet* című

pakisztáni diaszpóráról szóló filmjében is. A *Csavaró be, mint Beckham!*ben az a különös, ahogy a homoszexualitás, mint az általános indiai normáknak ellentmondó, nyugat-európában többnyire – bár Jules édesanyja rá a bizonyíték, hogy mennyire álságosan – tolerált jelenség előkerül a filmben. Jesminderrel a lány barátja, Tony közli, hogy vonzódik Beckhamhez. Erre a lány első megrökönyödésében csak annyit mond „De hát, te indiai vagy!” Ez a kijelentés arra enged következtetni, hogy a lány neveltetéséből adódóan nem tudja összeegyeztetni az indiaiságot a homoszexualitással. A szülők, mint konzervatív gondolkodású indiaiak számára az efféle „másság” is elfogadhatatlan. Sőt a helyzetet még mókásabbá teszi, hogy a család legidősebb tagjai azt sem tudják, hogy mit jelent a „leszbikus” szó, amit Jules anyjától hallanak először Pinky esküvőjén, amikor az dühösen ráparancsol Jesminderre, hogy vegye ki a leszbikus lábait a tőle kölcsönként cipőből. Az idős rokon öregasszonyok azt hiszik, hogy a leszbikus az Jesminder csillagjegye és csodálkoznak, hogy addig azt hitték, hogy a márciusban születettek csillagjegye a halak. De végső soron nem értik meg a dolgot, „hiszen Jesminder nem libanoni, hanem punjabi” származású – összegzik végül. Jesminder nővére viszont pontosan érti, hogy miről van szó és rákérdez Jesminderrel, hogy mit értett a „gora” nő a leszbikus beszólás alatt, mikor a múltkor még ő maga azt mondta, hogy Joeba, az edzőjébe szerelmes. *Chadha* filmjében a másodgenerációs diaszpóra-tagok tabuként élik meg a homoszexualitással való találkozást, még maga a homoszexuális Tony is, aki merészen átszakítja a hallgatás konzervatív gátját, azzal, hogy elárulja titkát legjobb barátnőjének, vállalva a kockázatot, hogy indiai szellemiségben nevelkedett barátai és családja elfordulnak tőle, ha kiderül, hogy soha nem fogja azt az utat járni, amit a szokások megkövetelnek.

Ezzel szemben *Ferzan Özpetek* túllép a téma felszínes tabuként kezelésének problémáján és a homoszexualitással belső megközelítésből, a homoszexuális egyén legtöbbször diaszpóra-léttel párosuló identitását, társadalomban elfoglalt helyét, szerepét, működését vizsgálja. A *Törökfürdő* című filmben a szerző, Francesco, a sikeres római üzletember identifikációs útját, önmagára találását mutatja be. A férfi feleségével, de az asszonytól elhidegültén él és hajszolja a pénzt egészen addig, amíg egy nap Isztambuli küldetésre indul, hogy mielőbb túladjon a nagynénjétől megörökölt ingatlanon. A férfi számára nyilvánvalóvá válik, hogy egy műemlék értékű fürdőt és a hozzá tartozó személyzetet örökölt. Ottléte alatt Francesco mélyebb kapcsolatot épít ki a személyzet fiával Mehmettel, aki megmutatja neki a hamam (Törökfürdő) élvezetét. Francesco így Isztambulban új, szerető családra talál, és elhatározza, hogy megőrzi nagynénjétől származó örökségét, felújítja az ódon épületet, és a hamam ismét felveszi a harcot a modernizálódó város új szállodáival. Francesco élete kiteljesedni látszik Mehmettel folytatott szerelmi kapcsolata folytán, lázasan építgeti a másik férfi számára, így egyben kettejük számára sokat jelentő hamamot, és nagynénje levelein keresztül ismerkedik a múlttal. A férfi akkor szabadul fel és teljesedik ki igazán, amikor egy véletlen folytán a válási papírokkal Isztambulba érkező felesége felfedezi a Mehmet és közte levő homoszexuális viszonyt. Ez a nő számára kellemetlen felismerés, a férfi számára a titkolózás végét, egy kínos életforma végét jelenti, amit nem sokáig élvezhet, mivel egy üzleti vetélytársa orvul meggyilkoltatja. A film kesernyés végkifejletétől eltekintve, összességében egy boldog kiteljesedési folyamatot mutat be, ami nemcsak Francesco küzdelme, hanem az emberséges és szeretetteljes otthon, a kelet és a személytelen, üzleties és presztízszorientált nyugat-európai miliő küzd itt egymással. A film bemutatja, ahogy a keletre begyűrűző gátlástalan nyugati üzletpolitika Francesco személyében megfolytja saját szülöttét, mintha a romantikus álmokba menekülő és önmagát a múltban kereső Francesco-féléknek nem lenne jövője.

Másik filmjének, a *Szemközti ablak* című filmnek fő mozgató karaktere egy idős zsidó származású olasz cukrász Davide Veroli/Simone, holokauszt túlélő, aki rejtélyes módon bekerül egy család életének



hétköznapijaiba. A zavart, emlékeztetőkiesésben szenvedő férfit először a kétgyermekes családapája, majd a férfi jelenlétét kifogásoló édesanyja veszi pártfogásába. A nő eleinte nem teljesen önzetlenül segít a férfin, hiszen általa lép kapcsolatba a szemközt lakó férfival, akivel hosszú ideje kémlelik egymást. A kölcsönös vonzalom ellenére a nő nem képes férje megcsalására, viszont Simone egyre fontosabb szerepet tölt be az életében. Nyomozni kezd a férfi múltja után, aki időközben eltűnik. A nő nyomozása során ismét rátalál a férfitra és megtudja, hogy a titkos, szerelmes levelezés nem Simone és egy nő, hanem Simone és egy másik férfi között zajlott. Ennek a történetnek a kulcsszereplője is ezer szállal kapcsolódott a múlthoz, amit a filmbéli visszatekintések is nyomatékosítottak. Mindaközben, hogy a film egy boldogtalan, frusztrált anya őrlődését és megnyílását mutatja be, a film központi témájává a társadalom által megvetett titkos viszony, az idős öregúr identitásának és múltjának felderítése áll.

A *Tudatlan tündérek* című filmje szintén egy titkos homoszexuális viszony lelepleződéséről szól. Antonia a HIV vírusos betegekkel foglalkozó orvos gyermektelen, de látszólag boldog házasságban él férjével, amíg a férfit halálos baleset nem éri. Egy kép hátoldalán levő szerelmes feliratból a nő arra következtet, hogy a férje csalta őt egy másik nővel, aminek folytán fájdalmas nyomozásba kezd. A kutatás eredményeképpen be kell látnia, hogy férje nem csupán megcsalta, de szexuális identitásának is kettős énje volt.

<sup>7</sup>Ezt a család száműzetésként élte meg, így a film a „külső száműzetéses” diaszpóra-filmnek csoportjába tartozik.

<sup>8</sup>A rendező tizenkétéves koráig Algériában élt családjával. *Gatlif* egy érdekházasság elől menekült el családjától 1958-ban, majd 1960-ban az algír függetlenségi háború idején elhagyta a háború központi területévé vált Kabilt is és Franciaországba menekült. Anyja cigány származású volt, hányattatott gyermekkorán cigány identitása erősödött meg a rendezőben; a cigányság ábrázolása a kedvenc témája. Valami oknál fogva édesapját, aki egyébként kabil származású, nem említi biográfiájában. Életművében ritkaságszámba megy az *Exilshoz* hasonló szülőföld témakört körüljáró film.[Gatlif]

<sup>9</sup>Az *Exilshoz* hasonlóképp a gyökerek felfedezése és az öndefiníálás áll *Stephan Komandarev A világ nagy, de a megváltás a sarkon ólálkodik* című diaszpóra témájú bolgár filmben is. A film főszereplője Sasko, egy Németországban élő bolgár fiú, aki egy baleset következtében elveszíti szüleit és emlékeztét is. Sasko nagyapja segítségével kettősen éli meg az öndefiníálás folyamatát. Egyrészt fokozatosan visszakapja múltbéli emlékeit, másrészt újra megismerkedik a hétéves kora óta maga mögött hagyott gyökereivel. Saskot bár nagy veszteség éri szülei halálával, de a Bulgáriába vezető úttal és a szülőföldje újra felfedezésével nemcsak emlékezete tér vissza és visszanyeri éntudatát, hanem egy bizonyosfajta többletet szerez. A balesetig számára a nagyszülei és Bulgária a múltat jelentették, a múlt jelenné tételével, gyökerei újra felfedezésével Sasko identitása is kiteljesedik, ahogy az Zanoval is történt.

<sup>10</sup>Kicsit hasonló a helyzet az *Indigènes* című filmmel, hisz abban a szereplők félrevezetik saját magukat azzal, hogy bár valójában Algéria szülöttei, Franciaországot is hazának tartják. Ezzel meghamisítják saját identitásukat ugyanúgy, ahogy Naima is meghamisítja saját identitását azzal, hogy a film során tiltakozik származása ellen.

<sup>11</sup>Itt utalnék vissza a bevezetőben említett identitásvesztésre, amikor a gyökerek kultúrája hiányként jelenik meg és a hiány területét az egyén átengedve a többségi kultúra számára, kiteszi magát az identitásválság veszélyének.

<sup>12</sup>*Chadha* filmjében is megjelent ez a „hétköznapi rasszizmus”, amikor az egymástól nagyon távoli kultúrával és vallással rendelkező csoportok tagjai idegengyűlölettel vezérelve nem hajlandóak vagy tudatlanságból nem képesek különbséget tenni az önmagához és kollektív identitásához képest „mások”-ként

definiált csoport tagjait megkülönböztetni egymástól.

<sup>13</sup>*Akn* Hamburgban született, egy török szőnyegtisztító és egy német tanítónő házasságából.

<sup>14</sup>A hagyománytisztelő muszlim és hindu családokban gyakran előfordul, hogy ha a családtag olyan dolgot követ el, ami az ő hitük szerint szégyent hoz a fejükre, akkor az illetőt kitagadják a családból és egyszerűen úgy viszonyulnak hozzá, mintha halott lenne, vagy sose létezett volna.

<sup>15</sup>Európai származású, Algériában élő emberek.



## B. Függelék

### Filmjegyzék

- [1] Yilmaz Güney: *Yol*, Güney Film, 1982
- [2] Stephen Frears: *My Beautiful Laundrette*, Channel Four Films, 1985
- [3] Mira Nair: *Salam Bombay!*, Cadragee, 1988
- [4] Ferzan Özpetek: *Hamam*, Asbrell, 1997
- [5] Damien O'donell: *East Is East*, FilmFour, 1999
- [6] Mohsen Makhmalbaf: *Kandahar*, Bac Films, 2001
- [7] Mira Nair: *Monsoon Wedding*, IFC, 2001
- [8] Ferzan Özpetek: *Le fate ignoranti*, R&C, 2001
- [9] Atom Egoyan: *Ararat*, Alliance Atlantis, 2002
- [10] Merzak Allouache: *Chouchou*, Canal+, 2003
- [11] Ferzan Özpetek: *La Finestra Di Fronte*, R&C, 2003
- [12] Hiner Saleem: *Vodka Lemon*, Dulciné Films, 2003
- [13] Fatih Akin: *Gegen die Wand*, Arte, 2004
- [14] Gurinder Chadha: *Bend It Like Beckham*, Kintop Pictures, 2004
- [15] Tony Gatlif: *Exils*, Princes Films, 2004

- [16] Ken Loach: *Ae Fond Kiss*, Bianca Film, 2004
- [17] *Visions of Europe* (sketch), Athena Film, 2004  
segments:  
    Fatih Akin: *Die alten bösen Lieder*  
    Tony Gatlif: *Paris by Night*
- [18] Hiner Saleem: *Kilometre Zero*, Memento Films, 2005
- [19] Rachid Bouchareb: *Indigènes*, Tessalit, 2006
- [20] Fatih Akin: *Auf der Anderen Seite*, Anka Film, 2007
- [21] Atom Egoyan: *Adoration*, Ego Film Arts, 2008
- [22] Stefan Komandarev: *Svetat e golyam i spasenie debne otvsyakade*, Inforg Stúdió, 2008



# C. Függelék

## Irodalomjegyzék

- [Balogh] BALOGH András: *A brit birodalom ékköve: India*  
[http://www.lemontree.hu/egyebkep/linkkep/history/tortenetek/ujkor/034\\_brit\\_india.htm](http://www.lemontree.hu/egyebkep/linkkep/history/tortenetek/ujkor/034_brit_india.htm) [Letöltés dátuma: 2010. április 20.]
- [Barthes1968] Roland BARTHES: *A szerző halála* in: *A szöveg öröme.*  
Budapest, Osiris, 1996
- [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.]
- [Bur2006] BÚR Gábor: *Gyenge Államok és államkudarok Afrikában*  
In: *Államok és államkudarok a globalizálódó világban*, 2006, p. 194-211  
9637081119
- [Cseresnyes1999] CSERESNYÉS Ferenc: *Menekültpolitika és menedékjog az Európai Unióban*  
Janus Pannonius Tudományegyetem, Pécs, 1999 [142]  
963641694X
- [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.]

- [Gatlif] Tony GATLIF: *Biographie*  
<http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm> [Letöltés dátuma: 2010. április 15.]
- [Hall1992] Stuart HALL: *A kulturális identitásról*  
In: Multikulturalizmus, i.m. 74. 1992
- [Essen] Hurriyet: *Turk youth in Germany hope for brighter future*  
<http://www.hurriyet.com.tr/english/domestic/10964899.asp>  
[Letöltés dátuma: 2010. május 1.]
- [Loshitzky2010] Yosefa LOSHITZKY: *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*  
Indiana University Press, 2010 [240]  
025322182X
- [Memmi1968] Albert MEMMI: *Dominated Man*  
Beacon Press, Boston, 1968 [186]
- [Metropolis2005] Metropolis szerkesztők: *Bevezető a posztkoloniális filmelmélet összeállításához*  
In: Metropolis 2005/02 p. 9-11  
1416-8154
- [Naficy2001] Hamid NAFICY: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*  
Princeton University Press, 2001 [374]  
9780691043913
- [Karbasián] Soran KARBASIAN: *Kurdish Films*  
[http://kurd.no/english/?page\\_id=98](http://kurd.no/english/?page_id=98) [Letöltés dátuma: 2010. március 5.]
- [Metz1993] Helen Chapin METZ: *Algeria: a Country Study*  
Library of Congress research, xxxvii [342]  
084440831X
- [Spence1983] Robert STAN, Louise SPENCE: *Kolonializmus, rassizmus és reprezentáció*  
In: Metropolis 2005/02 p. 12-26  
1416-8154
- [Varga2005] VARGA Katalin: *Kasmír politikai helyzete és annak lehetséges megoldása*  
BGF, Budapest, 2005 [93]



# D. Függelék

## Nyilatkozat

Alulírott *Kóti Rita (KOROADB.ELTE)*, a dolgozat benyújtója nyilatkozom arról, hogy dolgozatom, melynek

címe: **Nyugat-európai kortárs diaszpóra-filmek,**

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 dolgozat benyújtásához szükséges két konzultáció követelményeit teljesítettem.

1. konzultáció: a tématerv bemutatása, dátuma: **2009. október 6.**

Az 1. konzultáción való részvételt igazolom. \_\_\_\_\_

2. konzultáció: a dolgozat kész fejezeteinek bemutatása, dátuma: **2010. március 30.**

A 2. konzultáción való részvételt igazolom. \_\_\_\_\_

Budapest, 2010. május 10.

a szakdolgozat szerzőjének aláírása

