

SAŠA ŠAVEL-BURKART¹

Manjšinska kinematografija: turško-nemški film

Izvleček: Mladi turško-nemški režiserji (večinoma pripadniki tretje generacije Turkov v Nemčiji) upodabljajo v svojih filmih zgodbe, ki niso tipično nemške in s katerimi so izkristalizirali zgodovino in posledice turških migracij v Nemčijo. Zadnje čase se v nemškem prostoru v filmski in literarni teoriji postavlja vprašanje, kakšne nacionalnosti je delo izpod peresa oz. kamere ustvarjalca, ki ima turške korenine in je narejeno v večinskem jeziku. Da je tudi “manjšinska kinematografija” (kot smo definirali turško-nemški film na podlagi definicije “manjšinske književnosti”, kakor sta jo podala Deleuze in Guattari) del nacionalne kulture, smo pojasnili s pregledom zgodovine turško-nemškega filma in njegovih značilnosti.

Ključne besede: turško-nemški film, migracije, manjšinska kinematografija, jezik, odtujenost, vrednote, Fatih Akin

UDK: 791.45:323.1(430)(560)

Minority Cinema: Turkish-German Film

Abstract: Young Turkish-German film directors (mostly the third generation of the Turkish minority living in Germany) present stories which are not typically German, crystallising the history and consequences of Turkish migrations to Germany. The theory of film and literature in Germany has recently raised the question whether a text by a German artist with Turkish roots is German or Turkish. As shown by this survey of the history and features of the Turkish-German film, “minority cinema” (a concept based on Deleuze and Guattari’s definition of “minority literature”) is part of the national culture as well.

Key words: Turkish-German cinema, migrations, minority cinema, deterritorialisation of language, alienation, traditional values, Fatih Akin

¹ Mag. Saša Šavel-Burkart je novinarka, redaktorica oddaje Osmi dan ter urednica oddaje Platforma in zaposlena na RTV Slovenija. E-naslov: sasa.savel@rtvslo.si.

Aktualno vprašanje med teoretiki v Nemčiji je v zadnjih nekaj letih postalo vprašanje, v katero nacionalno kategorijo se uvršča delo izpod peresa oz. kamere ustvarjalca, ki ima turške korenine in je napisano oz. producirano v večinskem jeziku. Je tekst, ki ga je napisal turški avtor v nemščini turški ali nemški, se vprašuje Hendrik Blumentrath.²

Ko so s prihodom filmov nemškega režiserja turškega porekla Fatiha Akina v nemške in mednarodne kinodvorane turško-nemški filmi začeli postajati priljubljeni, so se nemški novinarji začeli vpraševati, ali je novi nemški film turški. Tuncay Kulaoglu³ meni, da so tovrstna vprašanja odveč, res pa je, da govorimo o novem avtorskem filmu. "Ni naključje, da mladi filmski ustvarjalci turškega porekla brez izjeme pišejo scenarije sami. Mislijo po nemško, a pripovedujejo zgodbe, ki niso tipično nemške in v katerih se kristalizira zgodovina turških migracij."⁴

Zanimalo nas je, kakšna je zgodovina teh zgodb, kako reflektirajo migrantsko politično realnost Nemčije in kakšne so značilnosti reprezentacije kolektivne zavesti turške manjšine, ki se najbolje kaže v reprezentaciji družine, ženske in poroke. Mladi režiserji turškega porekla so s pomočjo filmske umetnosti izkristalizirali zgodovino turških migrantov v Nemčiji.⁵ "Kino je najprimernejši medij za pripovedovanje zgodb o priseljencih, o odhodih in prihodih, o življenju v več kulturah. Kino naredi migracijske procese vidne."⁶ Film reflektirajo tudi integracijo Turkov v Nemčiji in so za državo zaradi podeljevanja denarja filmskim producentom za prikazovanje določenih vsebin (t. i. *cinema of duty*) instrument za integracijo.

Fenomen sodobne manjšinske kinematografije je treba brati večplastno v globalnem družbenem in političnem kontekstu, v katerem nastaja. Ker smo se odločili za definicijo turško-nemškega filma kot manjšinske kinematografije, jo bomo podrobneje definirali s tem, da opredelimo značilnosti te kinematografije, pri čemer se bomo nanašali na tekst Deleuza in Guattarija "Kaj je manjšinska književnost?". Deleuze in Guattari sta opredelila tri značilnosti majhne oz. manjšinske literature: deteritorializacijo jezika, navezavo individualnega na trenutno politiko in kolektivni ustroj izjavljanja.

² Blumentrath, 2003, 7.

³ Tuncay Kolaoglu je turško-nemški filmski ustvarjalec in kritik. Leta 1992 je soustanovil takratne Filmske dneve v Nürnbergu, ki so se pozneje razvili v Turško-nemški filmski festival. Trenutno dela kot dramaturg v berlinskem "Ballhaus Naunynstrasse".

⁴ Kulaoglu, 1999.

⁵ Kulaoglu, 1999, 11.

⁶ Priessner, 2005.

KRATKA ZGODOVINA TURŠKO-NEMŠKEGA FILMA

Po "novem nemškem kinu", ki ga je v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja zaznamoval Rainer Werner Fassbinder z eksperimentalnim, minimalističnim in samorefleksivnim filmskim jezikom ter teatraličnim stilom, so z nastopom konservativne nemške vlade konec 70. let, ki eksperimentalne in družbene kritične kinematografije ni več podpirala, sodobni nemški filmski ustvarjalci začeli iskati koproducente v tujini. Nastala je serija uspešnih mednarodnih koprodukcij in serija mednarodno uspešnih filmskih obrtnikov, ki so močno zaznamovali tudi hollywoodsko filmsko industrijo: Wim Wenders, Volker Schlöndorff, Werner Herzog in kasneje Wolfgang Petersen. V tem času so v Nemčiji, ki je zaradi potreb po delovni sili na stežaj odprla svoja vrata "gastarbajterjem", iskali ustvarjalno zavetje tudi doma preganjani in cenzurirani turški režiserji. Medtem ko so bili nemški filmi 60. in 70. let tematsko zaznamovani z iskanjem nemške identitete, pa večina sodobne nemške kinematografije skorajda ni brez Turkov. Tudi v enem najodmevnejših filmov Wima Wendersa s konca 80. let prejšnjega stoletja "Nebo nad Berlinom" začitimo prisotnost največje manjšine, ko kamera ošvrkne turško družino, ki se pelje v avtomobilu, ali pa, ko se z glavnim protagonistom sprehodi po berlinskem Kreuzbergu, nemškem Istanbulu, ki je bil zaradi bližine berlinskega zidu marginalizirana mestna četrt, rezervirana za revne, levičarje in predvsem turške migrante.

Turško-nemško kinematografijo lahko razdelimo na tri sklope. Gre lahko za filme nemških režiserjev, ki tematsko obravnavajo turško manjšino, tu so tudi filmi, ki so produkt turških režiserjev in govorijo o turški manjšini v Nemčiji, pravi fenomen pa so v zadnjem času postali filmi, ki so plod nemških režiserjev (oz. nemških Turkov, kot so Nemci poimenovali pripadnike tretje generacije turške manjšine) s turškimi koreninami.

Turška kinematografija je v primerjavi z velikimi kinematografijami, kot so francoska, angleška in italijanska, razmeroma mlada,⁷ a že v svojih koreninah izjemno povezana s tujino, predvsem z Nemčijo, saj so se režiserji zaradi pomanjkanja znanja na domačem terenu s kinematografsko prakso morali spoznavati v deželah, kjer je ta že cvetela.

Prvi turški režiser, ki se je obrti učil v Nemčiji, je bil Muhsin Ertugrul, avtor prvega turškega barvnega filma; med 1. svetovno vojno je delal kot režiser v nekem berlinskem gledališču. Tudi prodor turške kinematografije v mednarodni

⁷ Ekkehard, Kerem, 2007, 574.

prostor se je zgodil v Nemčiji, in sicer na Berlinalu leta 1964, ko je Metin Erksan za tragikomično ljubezensko zgodbo, ki se dogaja na turškem podeželju, "Susuz Yaz", prejel zlatega medveda za najboljšo režijo. To je bila prelomna točka za turško kinematografijo in njene avtorje, ki od takrat uživajo mednarodni ugled. Prepoznavnost se je povečala tudi zaradi novih strategij promocije turškega filma v tujini, predvsem v Nemčiji. Ko je revolucionarni duh 60. let prejšnjega stoletja dosegel Turčijo, so turško kinematografijo preplavile teme, kot so boj proti avtoriteti, tradicionalnim vrednotam in reprezentaciji pasivne ženske, vendar so bile problematične zaradi stroge cenzure. Tako se je zgodilo, da sta bila v času vojaške diktature dva takrat najpomembnejša družbenokritična avtorja režiserja, Metin Erksan in Yilmaz Güney, aretirana. Ta dogodek in prepoved predvajanja Güneyevih, Görenovih⁸ in Kiralovih filmov v Turčiji pa sta okrepila vezi z Nemčijo na področju kinematografije. Erden Kiral se npr., potem ko je prejel nagrado za najboljši film na berlinskem filmskem festivalu, ni več vrnil v Turčijo, temveč je ostal v Nemčiji, kjer je prejel finančno pomoč za produkcijo dveh filmov: *Ayna* (1984) in *Dilan* (1987).

Tradicija uspešnih koprodukcij se je nadaljevala v 90. letih. Ko je povsod, torej tudi v Turčiji, na filmskem trgu močno prevladovala ameriška produkcija in ni bilo interesa za domačo produkcijo, je v Nemčiji nastala uspešnica turškega režiserja Sinana Cetina *Berlin in Berlin* (1992). Gre za film, katerega tema je migracija, kar je postal sociopolitični trend turško-nemške kinematografije od sredine 80. let vse do danes.

MANJŠINSKI FILM

Kam spada turško-nemški film in kako bi ga lahko definirali? Filmski kritiki in teoretiki še vedno niso enotni glede označevanja takšne kinematografije, saj obstaja precej terminov. Hamid Naficy je uporabil termin *accented cinema*, "naglašena kinematografija", in jo razdelil v tri skupine: kinematografija v eksilu, diasporična kinematografija⁹ in etnična kinematografija, pri čemer je opozo-

⁸ Serif Gören je leta 1982 v turško, nemško, francoski in švicarski koprodukciji posnel kultni film "Yol", ki je bil v Turčiji prepovedan.

⁹ "Diaspora, like exile, often begins with trauma, rupture, and coercion, and it involves the scattering of populations to places outside their homeland..." "Diasporized filmmakers tend to be centered less than the exiled filmmakers on a cathected relationship with a single homeland and on a claim that they represent it and its people." (Naficy, 2001, 14.)

ril, da ne spadajo vsi filmi z naglasom med diasporično kinematografijo ali kinematografijo v eksilu, medtem ko spadata kinematografija v eksilu in diasporična kinematografija v kinematografijo z naglasom.¹⁰

Priznana teoretičarka Deniz Göktürk piše o tem, kako so iskali novo žanrsko kategorijo, "ki raziskuje meje pristnih nacionalnih in tudi filmskih kultur in je raznoliko definirana kot neodvisna transnacionalna kinematografija, postkolonialni hibridni filmi ali preprosto kot svetovna kinematografija. To so definicije, ki v nasprotju s starimi separatističnimi kategorijami, kot so bile kinematografija tretjega sveta ali subdržavna kinematografija, odsevajo univerzalnost, mobilnost in raznolikost."¹¹ Nekateri označujejo novi val migrantske kinematografije s terminom "transnacionalna", drugi pa pri definiciji izhajajo iz literarnih teorij. V Nemčiji na področju literature uporabljajo tudi termin "medkulturna" ali "gastarbajterska" literatura. Iz te literature izhajajo pogosto tudi dela filmskih avtorjev s turškimi koreninami, ki se manifestirajo v turško-nemški kinematografiji.

"Manjšinska književnost ni književnost napisana v majhnem jeziku, ampak tista, ki jo ustvarja manjšina v večjem jeziku."¹² Tako sta majhno oz. manjšinsko književnost definirala filozofa Gilles Deleuze in Felix Guattari, ko sta na podlagi analize literarnih besedil Franza Kafke razmišljala o značilnostih manjšinske književnosti ter se vpraševala, zakaj je v prednosti pred dominantno književnostjo in zakaj ima tak revolucionarni naboj.

Če definicijo prenesemo na filmske tekste, bi lahko rekli, da manjšinska kinematografija ni kinematografija, posneta v majhnem jeziku, ampak tista, ki jo ustvarja manjšina v večjem jeziku in je posledica deteritorializacije¹³ – nekoč kot kreativna posledica kolonializma, danes pa kot posledica sodobnih migracijskih tokov.

DETERITORIALIZACIJA JEZIKA

Delleuze in Guattari sta prepričana, da če je manjšinski, obrobni način pisanja mogoč tudi v večjem jeziku, omogoča definicijo popularne, marginalne idr. literature. "Samo za to ceno postane literatura zares kolektivni stroj izraza, šele tako je

¹⁰ Naficy, 2001, 23. Če prenesemo na nemški prostor, to pomeni, da med filme z naglasom spadajo tudi tisti, ki so jih posneli nemški avtorji (Naficy, 2001, 14).

¹¹ Göktürk, 1999, 249.

¹² Deleuze, Guattari, 1995, 24.

¹³ Deleuze in Guattari pravita (Deleuze, Guattari, 1995, 25), da je prva značilnost manjšinske književnosti, da je njen jezik prizadet z visoko stopnjo deteritorializacije.

sposobna obravnavati vsebine in jih potegniti za sabo. Kafka je rekel točno to, da je manjšinska literatura veliko sposobnejša predelovati neko snov.”¹⁴ V tem je revolucionarnost take literature. Deleuze in Guattari menita, da je vprašanje manjšinske književnosti, kako iz svojega lastnega jezika izsiliti manjšinsko revolucionarno linijo. “Samo manjšinsko je lahko veliko in revolucionarno.”¹⁵ Že označba majhna oz. manjšinska daje tekstu poseben, revolucionarni naboj oz. revolucionarne možnosti znotraj vsake tiste, ki ji rečemo velika; ali kot pravita Deleuze in Guattari: “Tudi tisti, ki ima smolo, da se je rodil v deželi velike književnosti, mora pisati v njenem jeziku, kakor piše češki Jud v nemščini ali Uzbek v ruščini.”¹⁶

V Nemčiji živi trenutno okrog 3 milijone Turkov, od tega jih ima okrog 700.000 nemško državljanstvo. “Druga generacija Turkov ne obvlada ne turščine ne nemščine. Ta generacija uporablja neke vrste mešani jezik, ki je sestavljen iz turških in nemških besed. Tretja generacija, ki jo je sooblikovala nemška kultura, pa slabo obvlada turščino.”¹⁷ V turško-nemških filmih primarno vlada nemščina. Turščina se pojavlja predvsem v dialogih med otroki in starši. V filmu *Happy Birthday Turke* režiserke Doris Dorrie Kemal Kayankaya, zasebni detektiv, nemški državljan, sirota in pripadnik druge generacije turških priseljencev, zastopa pozicijo turškega Nemca, ki ga na domovino staršev veže le ime. Vse se spremeni, ko na vrata njegove pisarne potrka stranka – Turkinja, ki kasneje v njem prebudi zamrla domovinska čustva. Ko ga sprva samoumevno nagovori v turščini, ji Kemal odgovori: “Sem Turek, ampak ne govorim turško. Vse, kar je na meni turškega, sta le moje ime in moj obraz.”

Fatih Akin je v filmu *Gegen die Wand* želel z uporabo jezika prikazati težavno situacijo, v kateri so se znašli mladi, že integrirani Turki, rojeni v Nemčiji, med drugim zaradi še vedno delno neurejene zakonodaje glede državljanstva (o tem bomo govorili pozneje) in možnosti izгона iz države tudi tistih, ki so se v Nemčiji rodili ali tam živeli od otroštva naprej. Ko Cahit, glavni junak, prispe v Istanbul, da bi poiskal svojo izgubljeno ljubezen, se s taksistom pogovarja v turščini.

Taksist ga najprej nagovori v turščini. Ko Cahit na vprašanje, od kod prihaja, odgovori, da iz Hamburga, taksist navdušen preklopi na nemščino in spregovori z avtentičnim bavarskim naglasom: “Aus Hamburg oder was? Ich bin

¹⁴ Deleuze, Guattari, 1995, 27.

¹⁵ Deleuze, Guattari, 1995, 38.

¹⁶ Deleuze, Guattari, 1995, 27.

¹⁷ Özata, 1993, 100.

aus München!” (“Iz Hamburga ali kaj, jaz sem iz Munchna!”) Dialog se nadaljuje takole:

Cahit: Bist du Bayer oder was? (Torej Bavarec ali kaj?)

Taksist: Die haben mich abgeschoben, Schweine. Raus geschmissen. (Izgnali so me. Svinje.)

Cahit: Weswegen denn? (Zakaj pa?)

Taksist: Drogen. (Droge.)

In kaj se zgodi, ko manjšinski jezik postane priljubljen?”¹⁸ Zadnje čase to uspeva kopici turških pisateljev in režiserjev. Mednarodno priznanemu turško-nemškemu pisatelju Feridunu Zaimoglouju je uspelo revolucionizirati nemški jezik in ga začiniti z jezikom priseljencev, “kanakov”, kakor so jih poimenovali v Nemčiji, s t. i. *Kanak Sprak*. Režiserju Fatihu Akinu pa je s pridobitvijo zlatega medveda na Berlinu l. 2004 uspelo nemško kinematografijo ponovno dvigniti na pedestal, ki se ji je nekaj desetletij izmikalo.

NAVEZAVA INDIVIDUALNEGA NA TRENUTNO POLITIKO

Če nadaljujemo z navezavo na Deleuzov in Guattarijev tekst “Kaj je manjšinska književnost?”, je druga značilnost manjšinskih književnosti, da je v njih vse politika. “V ‘velikih’ književnostih se, nasprotno, individualne zadeve (družine, zakoncev itd.) povezujejo z drugimi, prav tako individualnimi zadevami, družbeno okolje pa rabi za okvir ali ozadje; nobena od teh ojdipovskih zadev ni nepogrešljiva, ni absolutno potrebna, toda vse so v nekem širšem prostoru nekako povezane. Manjšinska književnost je popolnoma drugačna: zaradi njenega omejenega prostora je vsaka individualna zadeva nemudoma povezana neposredno s politiko.”¹⁹ Poglejmo, kako sta povezani zgodovina turških migrantov, nemška migracijska politika in turško-nemški film.

Atatürkova modernizacija se je na dobri poti nekoliko izgubila v političnih razprtijah, prežetih z religioznim pridihom in militarizmom. Prvo televizijsko postajo so po dolgoročni prepovedi radia in televizije v Turčiji ustanovili šele l. 1968, ko so v Evropi že veli študentski upori in seksualna revolucija. V barvah so začeli oddajati šele na začetku 80. let. Povojna Nemčija je bila fizično, politično in gospodarsko porušena. Še desetletje po vojni je v Nemčiji primanjkovalo

¹⁸ Kulaoglu, 1999, 11.

¹⁹ Deleuze, Guattari, 1995, 25.

delavske moči, tako da je Nemčija začela novačiti delavce izven svojih meja, od tam, kjer je bil presežek delavske moči. L. 1961 je Nemčija začela podpisovati prve pogodbe s turškimi delavci. Sprva so to bile pogodbe za določen čas, saj v Nemčiji niso želeli, da bi delavci ostajali več kot dve leti. Takšna politika, ki je zahtevala vedno znova novačenje novih delavcev, pa je bila le strošek za delodajalce, zato so se odločili, da bodo pogodbe podaljševali. V 60. in 70. so delavci živeli v slabih razmerah (predvsem v barakah in samskih domovih). Ker pa so začeli ostajati dlje časa, so v Nemčijo pričeli prihajati tudi družinski člani. Nastajala so prva turška združenja, odpirati so se začele turške trgovine in graditi mošeje. Na začetku 70. let prejšnjega stoletja je v Berlinu živelo že več kot 70.000 Turkov. Turške družine so se začele naseljevati v delavske četrti in v neadaptirane stare meščanske hiše. V zahodnem Berlinu predvsem v Kreuzberg, Tiergarten in Wedding. Takšne razmere so ustvarjale popolno odtujenost turških priseljencev – fizično odtujenost od domovine in popolno govorno, fizično in emocionalno odtujenost od nove kulture in družbe. Odtujen migrant je žalosten in osamljen. Takšno razpoloženje je začel reflektirati film. "V skladu z družbeno realnostjo se je podoba "gastarbajterja" v nemški televizijski igri prvič pojavila konec šestdesetih let. Upodobljen je bil predvsem brez družine, sodržavljan brez pravic ..."²⁰

Konec 60. in v začetku 70. let so se s fenomenom "gastarbajterjev" začeli ukvarjati predvsem nemški režiserji oz. režiserke. Najprej mojster socialnega realizma R. W. Fassbinder v filmih *Katzelmacher* (1969) in *Angst essen Seele auf* (1973), Helma Sanders-Brahms pa je l. 1975 posnela film *Shirin's Hochzeit*. Prvi turški film, ki se je ukvarjal z "gastarbajterji", je bil *Otobüs/Avtobus* (1973) turškega režiserja Tünca Ökana, govori pa o naivnih migrantih, ki so za to, da bi prišli v obljubljeno deželo Nemčijo, plačali vse premoženje, na koncu pa jih šofer avtobusa, ki je Turek, opehari in jih prepuščene same sebi zapusti v avtobusu na glavnem trgu v Stockholmu. Zunaj je tuj, moderniziran svet, svet sprememb, ki ga niso vajeni, varne se počutijo le znotraj avtobusa, ki jim še vedno pomeni domovino. V primeru Fassbinderja gre za pomemben prispevek k manjšinski kinematografiji na začetku 70. let, ko je bil odnos do priseljencev zaznamovan z nestrpnostjo in ko o integraciji ni bilo ne duha ne sluha. Protagonistka filma *Angst essen Seele auf* Emma, 60-letna gospa, se zalubi v 20 let mlajšega Maročana Salema, čigar figura je utelešenje položaja in percepcije "gastarbajterjev" v Nemčiji 70. let. Fassbinder je sovražen odnos do tujcev upodobil neposredno v dialogih. Tale

²⁰ Brandt, 2003, 26.

dialog poteka v "gastarbajterskem" lokalu, kamor na začetku filma zaide Emma in spozna Salema.

Salem: Deutsch mit Arabisch nicht gut. (Nemško z arabskim ni dobro.)

Emmi: Warum? (Zakaj?)

Salem: Weiß nicht. Deutsch mit Arabisch nicht gleiche Mensch. (Ne vem. Nemško z arabskim ni isti človek.)

Emmi: Aber am Arbeitsplatz? (Tudi na delovnem mestu?)

Salem: Nicht gleich. Deutsche Herr, Arabisch Hund. (Ne enako. Nemško gospod, arabsko pes.)

Salemove izjave potrjuje Emmine sodelavke.

Frieda pravi: "Umazani prasci. In kako živijo? Cele družine v eni sobi." Die sind bloß scharf aufs Geld. Paula, druga sodelavka, meni podobno: "Tukaj živijo na naše stroške. Poglej v časopis.²¹ Vsak dan pišejo o zlorabah." Hedwig je še kritičnejša: "V naši četrti živi ena, sigurno jih ima petdeset. Hodi z nekim Turkom, ki je veliko mlajši. Ampak z njo se zdaj ne pogovarja živa duša. To ima od tega."

V tem času je v filmski in televizijski produkciji prevladoval fenomen *cinema of duty*, ki je narekoval vrsto reprezentacije, npr. muslimanke kot žrtve. Metafore, ki reflektirajo družbeni in politični kontekst tedanje Nemčije, so: nemi tujec, ki ni zmožen komunikacije v novi družbi, in lahke nemške ženske, ki so utelešenje nemoralne industrijske družbe nasproti tradicionalnim vrednotam.

V tem času so najodmevnejši filmi *40m² Deutschland* (1986), *Abschied vom falschen Paradies* (1989) *Alemanya Aci Vatan* (1980), *Yasemin* (1987). *40m² Deutschland* je bil težko pričakovan ravno zaradi tega, ker gre za prvi nemški film, ki ga je režiral turški režiser – Tevfik Baser. Film pripoveduje tragično zgodbo o Turkinji Turni, ki jo je njen mož, "gastarbajter", pripeljal v Nemčijo, v Hamburg, in jo zaprl v stanovanje. Brez kakršnega koli stika z zunanjim svetom je Turna obupala v žalostnem vsakdanjiku zaradi neizpolnjene strasti za družinskim življenjem v svobodi. Kljub temu da naj bi ta film, ki so ga nagradili z državno nagrado, vzbudil zanimanje in razumevanje do drugega v multikulturni družbi, je, če se ozremo nazaj, imel v bistvu obraten učinek na gledalca in ustvaril pred-

²¹ V tem času smo bili v Nemčiji priča družbeni marginalizaciji, diskriminaciji in medijskemu linču gastarbajterjev. Fassbinderjev realizem je v tem primeru dosegel svoj vrhunec.

sodke proti migrantom, češ da jim manjka volje za integracijo v večinsko družbo. Vse do konca prejšnjega tisočletja nemška politika ni posvečala pozornosti migrantom in njihovim otrokom, kljub temu da je turško prebivalstvo strmo naraščalo. Šele padec Kohlrove vlade l. 1999 pomeni prelomnico v integracijski politiki. Pred tem si je nemška vlada zatiskala oči pred realnostjo in še 40 let po prihodu prvih migrantov zatrjevala, da Nemčija ni dežela priseljencev. Šele l. 2000, ko je vladala rdeče-zelena koalicija s Schröderjem na čelu, so dobili pravico do nemškega državljanstva v Nemčiji rojeni. razširili na princip izvora skozi elemente rojstva.

V 90. letih 20. stoletja je v Turčiji rojeni nemški režiser Husi Kutlucan posnel film o problematiki azilantov *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998), konec 90. so nastali tudi prvi filmi turško-nemških avtorjev druge in tretje generacije, predvsem Thomasa Arslana – *Geschwister* (1997), *Dealer* (1998) und *Der schöne Tag* (1999) – in Fatiha Akina, ki je v tem času posnel dva kratka filma (*Sensin in Geturkt*) ter svoj prvi celovečerec *Kurz und Schmerzlos* (1998). Istega leta je turški režiser Kutlug Ataman posnel film *Lola and Bilidikid*, ki prevprašuje dvojno marginalizacijo svojih junakov – etnično in istospolno usmerjeno. Drugi pomembni filmski prispevki so: *Berlin in Berlin* (Sinan Cetin, 1993), *Aprilkinder* (Yuksel Yavuz, 1998) in *Auslandstournee* (Ayse Polat, 1998). Turško-nemški filmi 90. let so že produkt tretje generacije nemških Turkov. Manjšinske gibljive slike so v 90. postale ostrejšje, v zadnjem desetletju pa so se dokončno izostrile. In če nekateri govorijo o tretji generaciji kot o izgubljeni generaciji,²² bi se s to tezo na kreativnem področju težko strinjali. Iz druge in tretje generacije so se razvili umetniki, ki so postali etabliran del mednarodne filmske elite.

Zadnje desetletje je eden glavnih ciljev nemške politike integracija Turkov. Angela Merkel, ki je nastopila svoj prvi mandat l. 2005, je bila prva kanclerka, ki je integracijo institucionalizirala. Nemški Turki naj bi bili po nekaterih podatkih najslabše integrirani in najslabše izobraženi. Turško-nemški intelektualci menijo, da je integracija problematičen termin. "Vsi govorijo o integraciji, ampak te ni. Grobovi so vedno globji," je v nekem intervjuju izjavil režiser Fatih Akin, najprepoznavnejši nemški Turek. Nemška Turkinja Shermin Langhoff, direktorica kulturnega centra in gledališča Ballhaus Naunynstrasse, ki je v zadnjem letu postal ena najpomembnejših produkcijskih točk sodobnega kulturno-umetniškega

²² "Tretji generaciji ne pravijo zaman izgubljena generacija. Na tej generaciji se kažejo katastrofalne posledice manjkajoče integracijske politike." (Ates, 2009, 33.)

ustvarjanja v Berlinu, meni, da gre pri integracijski politiki za ekonomski in strukturni razisem. Skoraj 30 let v nemški politiki praktično ni bilo govora o integraciji, nemška država je do priseljencev vodila ignorantsko politiko, v zadnjih nekaj letih pa želi zamujeno nadoknaditi s "fast food" in birokratsko integracijsko politiko. "Zdaj se morajo 55-letnice učiti nemščine, prej pa so desetletja garale in pomagale graditi Nemčijo," meni Langhoffova.

Tretja generacija turško-nemških režiserjev v zadnjem desetletju pripoveduje o življenju in pripadnosti v dveh kulturah. Reprezentacija žrtve se transformira v aktivni politični in družbeni subjekt, ki je sam sposoben sprejemati odločitve. Priča smo številnim ambicioznim prvcem, predvsem Fatiha Akina.²³ Seyhan Derin je l. 2002 debitirala z ljubezensko dramo *Zwischen die Sternen* (Med zvezdami), Ozgur Yildirim je l. 2008 posnel akcijski film *Chicko*, Sinan Akkuş pa l. 2009 komedijo *Evet, ich will*. Avtorji so v svojih sporočilih subtilno politični, v zgodbah se upirajo avtoriteti, ki jo na eni strani utelešajo starši, na drugi strani pa država. Odnos do Turčije se spremeni. Turčija ni več dežela, po kateri se hrepeni in kamor bi se ljudje želeli vrniti. Turčija postane vmesni prostor, ki je povezan s starši, je prostor, kjer junaki iščejo del svoje identitete in kamor se vedno lahko zatečejo. Medtem ko so v 80. in 90. letih ključne scene potekale na železniških postajah, so zdaj kraj dogajanja letališča. Turki niso več reprezentirani kot zelenjavari. Nemčija, kakršno v svojih mojstrovinah prikazuje Fatih Akin, je država, ki je polna možnosti. Vendar ni le od države odvisno, da se ljudje integrirajo – sami morajo poskrbeti za to. Nejat Aksu v *Auf der anderen Seite* je profesor germanistike in kasneje lastnik nemške knjigarne v Istanbulu. V *Gegen die Wand* vrnitev Sibel in Cahita v Turčijo ni rezultat zavestne odločitve. "Njegovega (Cahitovega) potovanja v Mersin niti Sibelinega bega v Istanbul ne moremo brati kot zavestno vrnitev h koreninam. Za nobenega življenje v Turčiji ni bilo nikoli alternativa tistemu v Nemčiji."²⁴

²³ Še pred kratkim marginalizirana kinematografija je z obrobja stopila v center. Zahvala gre predvsem Fatihi Akinu, ki je deset let od začetka svoje poti svojo bibliografijo zapolnil s štirimi celovečernimi igranimi filmi, pri katerih je bil tudi scenarist (leta 2000 *Im Juli*, leta 2002 *Solino*, leta 2004 *Gegen die Wand*, leta 2007 *Auf der anderen Seite*), dvema celovečernima dokumentarnima filmoma (leta 2001 *Wir haben vergessen zurückzukehren* in 2005 *Crossing the bridge*), ustanovil je svojo produkcijsko podjetje Corazon in v tem času sproduciral še dva celovečerna filma (leta 2006 *Takva* in 2008 *Chicko*).

²⁴ Blumentrath, 2008, 115.

KOLEKTIVNA VREDNOST V FILMIH FATIHA AKINA

Tretja značilnost manjšinske književnosti je po opredelitvi Deleuza in Guattarija, da ima vse kolektivno vrednost. "Pravi razlog je, da v manjšinski književnosti ni veliko nadarjenih, zato ni možnosti za individualno izjavo, ki bi bila izjava tega ali onega mojstra in bi bila ločena od kolektivne izjave."²⁵ Večina muslimanov, predvsem Turkov v Nemčiji, naj bi živela v t. i. paralelnem svetu s svojimi lastnimi kolektivnimi pravili. In kako te teme obravnavajo turško-nemški režiserji?

Fatih Akin skoraj vse svoje zgodbe postavi v družinsko okolje. V njegovem prvem celovečercu *Kurz und Schmerzlos* imata glavni protagonist Gabriel in njegova sestra izjemno liberalen odnos. Je Akin želel posredno spregovoriti, kako zelo pomembno je ozaveščanje o teh temah? V berlinskem Neukolnu je pred leti potekala kampanja s sloganom: "Častno se je boriti za svobodo moje sestre." Ehre ist, für die Freiheit meiner Schwester zu kämpfen."

Tretja generacija filmskih ustvarjalcev se posredno ukvarja s problemom umorov zaradi časti²⁶ in prisilnih porok, ki so glavni vir polemik in razkola med turškim oz. muslimanskim radikalnim tradicionalizmom, liberalnimi Turki in nemško družbo. Fatih Akin se obeh tem previdno in posredno dotakne v *Gegen die Wand*. Srečamo se z relativno liberalno turško družino, kar sklepamo po tem, da mati in Sibel ne nosita rute, pa tudi oblečeni sta sodobno. Po bratovem zaščitniškem vedenju pa lahko sklepamo, da vendarle gre za družino, ki temelji na izrazito patriarhalnih in tradicionalnih vzorcih. Ko je Cahit obtožen uboja, se Sibel tudi odrečejo in na koncu ji ne preostane drugega, kot da se zateče k svoji sestrični v Istanbul. "Gre za konflikt med drugo in tretjo generacijo Turkov v Nemčiji, med starši in hčerami. Dekletova družina ni radikalno muslimanska – dekle se šminka, ne nosi naglavne rute, izučila se je za poklic, ampak to dekletu ni dovolj. Vidi, kako živijo Nemke, in želi si takšnega življenja. Gre za svobodo," je v nekem intervjuju izjavila glavna protagonistka Sibel Kekilli.²⁷ "Hočem živeti, plesati in fukati – in ne samo z enim tipom!" zakriči Sibel vzame steklenico, z njo udari ob mizo in si prereže žile. To je prelomna točka v filmu *Gegen die Wand* Fatiha Akina. V tem stavku tiči globoka želja mlade turške Nemke, da bi se osvobodila restriktivnega okolja, ki ga predstavlja njena družina. Poroka je na eni stra-

²⁵ Deleuze, Guattari, 1976, 25.

²⁶ Samo leta 2008 je v Nemčiji dokumentiranih 18 umorov iz časti, ki so jih zagrešili člani družine (največkrat bratje) nad hčerjo oz. sestro, ki se odloči živeti po liberalnih nazorih.

²⁷ Adorjan, 2004, 249.

ni zapor, na drugi pobeg. "Da bi se rešila patriarhalne družine, se mora poročiti s Turkom."²⁸ Pobeg je možen le, če se poroči z "Antiturkom",²⁹ ki ni del paralelnega sveta, temveč je popolnoma integriran oz. zavrača turško; na ta način ne izgubi družine, le osvobodi se njenih restrikcij. Tak lik je Cahit, panker in alkoholik, ki se požvižga na vrednote starega sveta in zaradi zasebne tragedije živi v svojem lastnem svetu.

Poroka pomeni idealno narativno rešitev za upodobitev situacije, v kateri so se znašli številni mladi nemški Turki tretje generacije, razpeti med dvema kulturo, med tradicijo, ki jo uteleša zahteva družine, da se poročajo med sabo, in možnostjo svobodne odločitve, ki jo uteleša okolje, v katerem živijo. Fatih Akin v *Gegen die Wand* podre mit o svetosti poroke. Sibel in Cahit se na svoji poroki omamljata s kokainom.

V zadnjih 30 letih se je spremenila tudi reprezentacija ženske v turško-nemškem filmu, predvsem pa predalčkanje ženske na kategorije – muslimanka je bila večinoma prikazana kot žrtev, zahodna ženska pa kot "slaba ženska", "lovača" in "seksbomba". Podobno reprezentacijo je parodiral tudi Fassbinder že desetletje pred tem v *Angst essen Seele auf* (1973), ko Salema, potem ko je že poročen z Emmo, spelje v skušnjava natakarka Barbara v "gastarbajterskem klubu". Fassbinder je Salema zreduciral v pasivni seksualni objekt, da bi upodobil prikrit razizem in diskriminacijo v povojni Nemčiji.

EMMI: Das ist Ali. Zu ihm Sag mal schön guten Tag. (To je Ali. Njemu reci lepo dober dan.)

SALEM: Guten Tag. (Dober dan.)

HEDWIG: Guten Tag. Der sieht aber gut aus, Emmi, wirklich. Und so sauber. (Dober dan. Saj dobro izgleda. Res. In tako čist je.)

EMMI: Wieso sauber? (Zakaj čist?)

HEDWIG: Naja, entschuldige, aber ich hab immer gedacht, die waschen sich nicht. (No ja, oprost, ampak vedno sem mislila, da se ne umivajo.)

EMMI: Der ja. Der wäscht sich, der duscht sogar – jeden Tag. (On ja. Umiva, celo prha se vsak dan.)

HEDWIG: Und die Muskeln, die der hat. (In kakšne mišice ima!)

²⁸ Blumentrath, 2007, 115.

²⁹ Blumentrath, 2007, 115.

Stereotipnih reprezentacij se je dokončno znebil Fatih Akin. Njegovi filmski junaki so emancipirani, filmske junakinje pa seksualno aktivne in samostojne. Akin je prepletel realnost in fikcijo s tem, da je glavno vlogo v *Gegen die Wand* dodelil Sibel Kekilli, ki je pred tem nastopila v nekaj pornografskih filmih, kar je povzročilo pravi medijski škandal, tako v Nemčiji kot v Turčiji.

Nemke, upodobljene kot prostitutke, so utelešale nemoralno nemško družbo. V filmu *Alemanya Ici Vatan*, ki je zgodba o mladih turških priseljencih v Berlinu iz l. 1980, je prostitutka Nemka, ki glavni junakinji Guldane zapelje moža. V zadnjem desetletju doživimo popoln preobrat v takšni reprezentaciji. V filmih *Auf der anderen Seite* (Fatih Akin, 2006) in *Chico* (Ozgur Yildirim, 2008) v vlogi prostitutke nastopi Turkinja. V *Auf der anderen Seite* Yeter, ki v Nemčiji služi denar s prostitucijo, da bi se njena hči v Turčiji lahko izobraževala, neke noči naleti na "turško stražo" po rdeči četrti.

Sentürk: (v turščini) Friede sei mit dir. (Mir s teboj.)

Celal: Friede sei mit dir. Warum erwidert du nicht den Gruß gottes? (Mir s teboj. Zakaj ne odgovoriš na božji pozdrav?)

Yetere: Nix verstehen. (Ne razumem.)

Celal: Lüg mich nicht an! Ich habe dich schon Türkisch reden hören. Oder schämst du dich dafür, dass du Türkin bist? (Ne laži! Slišal sem te govoriti turško! Se sramuješ, da si Turkinja?)

Du bist sowohl Türkin als auch Muslimin, hast du verstanden? (Si Turkinja in muslimanka, si razumela?)

Sentürk: Hast du verstanden? (Si razumela?)

Yetere: Ich bin ja nicht taub. (Ja, saj nisem gluha.)

Celal: Dein Fleisch ist unrein. Es wird knisternd in der Hölle brennen. Es sei denn, du bereust. (Tvoje meso je nečisto. Prasketajoče bo gorelo v peklu. Razen, če se ne pokesaš.)

Celal: Eine Muslimin prostituiert sich nicht. Bereue! (Muslimanka se ne prostituira! Pokesaj se!)

Senetürk: Bereue, Mensch! (Pokesaj se, človek!)

Yeter: Ich bereue. (Kesam se.)

Celal: Wenn wir dich noch einmal auf dem Strich sehen, bringen wir dich um. (Če te še enkrat vidim, da se prodajaš, te bom ubil.)³⁰

³⁰ Akin Fatih, *Auf der anderen Seite*, Berlin: Deutsche Filmakademie, 2008.

A Aliju, očetu glavnega protagonista Neyata, je vseeno. Zaljubi se v Yeter in kmalu v zameno za plačilo ta začne živeti z njim.

Ko se v filmu *Aprilkinder* glavni protagonist Cem, potem ko mu mati iz Turčije pripelje nevesto, iz žalosti odpelje v rdečo četrt, ga taksist, domnevno Turek, vpraša: "Was machst du in diesem Gottverlassenen Gegend?" A Cem se odpravi na avanturo in se zaljubi v prostitutko, v Nemko, v Kim. Turški režiser Kutlug Ataman v filmu *Lola and Bilidikid* upodobi največjo nočno moro turških konservativnih staršev – istospolna razmerja med v Berlinu živečimi Turki, ki ne samo, da so homoseksualci, ampak svoje storitve tudi prodajajo. So oboje – moški in ženske. "Film, ki je prejel številna priznanja, velja za prvi neodvisni turški film, ki odprto spregovori o homoseksualnosti."³¹

Za evropsko kinematografijo je nekoč veljalo, da je skupek posameznih nacionalnih kinematografij. Integrirani nemški Turki, med katere sodijo tudi filmski ustvarjalci, pravijo, da so Nemci. Ali je torej film, ki ga posname v Nemčiji rojen režiser turškega porekla, turški ali nemški? Problematično je le sprejemanje takšnega teksta kot nemškega v večinski družbi. Za primer lahko navedemo tiskovno konferenco o filmu *Gegen die Wand* Fatiha Akina v času Berlinala, ko ga je novinar vprašal, kdaj pa bo končno naredil tudi kak nemški film. Ali ni samoumevno, da so filmi Fatiha Akina in drugih režiserjev turškega porekla, ki so rojeni v Nemčiji, del sodobne nemške kinematografije in s tem nemške kulture? Turško-nemški režiserji pripovedujejo pomembne zgodbe o sodobni, povojni zgodovini Nemčije, ki so jo zaznamovali in soustvarjali ter spreminjali priseljenci. Vse dokler bo tudi financiranje filmov turško-nemških režiserjev le del integrativne politike, ki jo v rokah držijo veliki nacionalni producenti in narekujejo vsebine takih filmov, in vse dokler si bo Nemčija zatiskala oči pred tem, da je multikulturna država priseljencev.

BIBLIOGRAFIJA

- ADORJAN, J. (2004): *Gegen die Wand. Es ist mein Leben*. Köln: K & W.
 AKIN, F. (2004): *Gegen die Wand*. Köln: K & W.
 ATES, S. (2008): *Der Multikulti-Irrtum*. Berlin: Ullstein.

³¹ Blumentrath, 2007, 99.

- BLUMENTRATH, H., BODENBURG, J., HILLMAN, R., WAGNER EGELHAF, M. (2007): *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff Verlag.
- BRANDT, K. (2007): *Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikte im deutsch-türkischen Film*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1995): *Kafka. Kaj je manjšinska književnost?* Ljubljana: Literatura.
- DÖNMEZ-COLIN, G. (2008): *Turkish Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- EKKEHARD, E., KAYI, K. (2008): *Turkish Cinema 1970–2007*. Berlin: Peter Lang.
- GÖKTÜRK, D. (2000): *Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- GÖKTÜRK, D. (2002): *Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema*. The German Cinema Book. London: BFI.
- GÖKTÜRK, D. (2004): *Spectacles of Multi-Culturalism in the New Berlin*. The New History of German Literature. Harvard University Press: forthcoming.
- GREVE, M., KALBIYE, N. O. (2008): *Berlin deutsch-türkisch*. Berlin: *Der Beauftragte des senats für Integration und Migration*, Berlin.
- HICKETHIER, K., KÜHN, H. (1995): *Mein Türke ist Gemüsehandler. Getürkte Bilder*. Marburg: Schüren Presseverlag.
- KELEK, N. (2006): *Die fremde Braut*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- KULAOGLU, T. (1999): *Der neue deutsche Film ist "türkisch"?*. Berlin: FILM.
- NAFICY, H. (2001): *An Accented Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- NICODEMUS, K. (2004): *Gegen die Wand. Ankunft in der Wirklichkeit*. Köln. K & W.
- NOVELL-SMITH, G. (2006): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- ÖZATA, M. (1993): *Eingewanderte ArbeiterInnen in Berlin 1961–1993. Die türkische Sprache in Berlin*. Berlin: Berliner geschichtswerkstatt e.V.
- ÖZCAN, E. (1993): *Eingewanderte ArbeiterInnen in Berlin 1961–1993. Selbstorganisation der türkischen Einwandererminderheit*. Berlin: Berliner geschichtswerkstatt e.V.
- REINECKE, S. (1995): *Projektive Übermalungen. Getürkte Bilder*. Marburg: Schüren Presseverlag.
- SEESSLEN, G. (2003): *Getürkt-heimatfilme aus Deutschland*. München: Goethe-Institut.

- STAHR, H. (1993): *Eingewanderte ArbeiterInnen in Berlin 1961–1993*. Wohnheim, Samierungsviertel, Kiez. Berlin: Berliner geschichtswerkstatt e.V.
- TÖTENBERG, M.: *Alle Türken heißen Ali*. Getürkte Bilder.
- PRIESSNER, M. (2005): *Verworfenen Realitäten. Widerstandsbewegungen-Antirassismus zwischen Alltag und Aktion*. Berlin: Assoziation A.

FILMOGRAFIJA

- AKIN FATIH: *Kurz und schmerzlos* (Kratko in neboleče), 1997/1998
Getürkt (Poturčen), 1997
Im Juli (V juliju), 1999
Wir haben vergessen zurückzukehren (Pozabili smo se vrniti), 2000
Solino, 2001/2002
Gegen die Wand (Z glavo ob zid), 2003/2004
Crossing the bridge, The sound of Istanbul (Prečkati most, Zvok Istanbula), 2004/2005
Auf der andere Seite (Na drugi strani), 2006/2007
- ATAMAN KUTLUG: *Lola and Bilidikid* (Lola in Bilidikid), 1999
- BASER TEVFIK: *40m² Deutschland* (40m² Nemčije), 1986
- BOHM HARK: *Yasemin*, 1988
- R. W. FASSBINDER: *Katzelmacher*, 1969
Angst essen Seele auf (Strah požre dušo), 1973
- GÖREN SHERIF: *Almanya, Aci Vatan*, 1979
- KUTLUCAN HUSSI: *Ich Chef, du Turnschuh* (Jaz šef, ti superg), 1998
- YILDIZ EDRALE: *Aprilkinder* (Aprilski otroci), 1999
- WIM WENDERS: *Der Himmel über Berlin* (Nebo nad Belinom), 1988

INTERVJU

Saskia Sassen, november 2008, Berlin