

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Pina Sadar

Multikulturalizem kot rasizem antirasistov na primeru filmografije Fatiha Akina

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Pina Sadar

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Multikulturalizem kot rasizem antirasistov na primeru filmografije Fatiha Akına

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Mami – ker nima svoje diplome, čeprav si jih zasluži sto.

Multikulturalizem kot rasizem antirasistov na primeru filmografije Fatiha Akina

Pogosta pojavnost multikulturalizma tako v vsakodnevni kot tudi družboslovni retoriki je termin spremenila v lebdečega označevalca z medlimi definicijskimi okviri. V paradigmah multikulturalizma se tako mestoma paradoksalno znajdejo rasistične ideologije, zakrite v diskurze večkulturnosti in raznolikosti. Ambivalentnosti multikulturalizma se očita predvsem evropocentrično izpostavljanje razlik, ki spodbujajo oblikovanje homogenih identitet, hermetično zaprtih v togih kulturnih modelih in priklenjenih na zgodovinske stereotipe. Diplomsko delo kritično preučuje presečišča, na katerih se multikulturalizem sreča z (novo)rasističnimi idejami na konkretnem primeru filmografije nemško-turškega režiserja Fatiha Akina, ki ga javnost pogosto predstavlja kot glasnika evropskega multikulturalizma. Zaziramo se predvsem v načine, na katere so reprezentirane kulturne razlike, in se sprašujemo, kako se reproducirajo orientalistični diskurzi. Hkrati diplomsko delo osvetljuje zmožnosti filma, da kot učinkovita družena kritika vpliva na socialno spremembo in dekonstrukcijo multikulturalizma.

Ključne besede: film, reprezentacija, multikulturalizem, rasizem, drugost

Multiculturalism as racism of antiracists on the example of Fatih Akın's filmography

Frequent appearance of multiculturalism in both daily and social science rhetoric has changed the term into a floating signifier with fading definitional frames. Paradoxically, the paradigms of multiculturalism often include racist ideologies which are masked in discourses of cultural diversity. Ambivalence of multiculturalism is expressed by eurocentric exposing of differences which are evoking a creation of homogenous identities, hermetically closed in rigid cultural models and chained to the historical stereotypes. The thesis critically examines the crossroads where multiculturalism is confronted with the (new) racist ideas on the example of the filmography of German-Turkish director Fatih Akın, who is often presented as an advocate of European multiculturalism. We are especially examining the ways of representing cultural differences and questioning how orientalist discourses are reproduced. At the same time, the thesis emphasizes the capabilities of the film media to act as an efficient social critique in order to influence social change and lead to deconstruction of multiculturalism.

Keywords: film, representation, multiculturalism, racism, otherness

KAZALO

| | |
|---|-----------|
| 1 UVOD | 7 |
| 2 KONCEPTUALIZACIJA POJMOV | 10 |
| 2.1 Multikulturalizem: od utopičnih Taylorjevih začetkov do kritičnega postmodernizma | 10 |
| 2.1.1 Družboslovne osmislitve koncepta..... | 12 |
| 2.2 Novi rasizem: od bioloških razlik h kulturi..... | 13 |
| 2.2.1 Tradicionalne rasistične paradigme | 13 |
| 2.2.2 Premik k novemu rasizmu | 14 |
| 2.3 Presečišče multikulturalizma in rasizma: kulturna razlika..... | 16 |
| 2.3.1 Esencializem: Vsi drugačni, vsi – kakšni? | 17 |
| 2.3.2 Eksotizacija: oddaljeni pogledi | 18 |
| 2.3.3 Totaliziranje: Povej mi, kateri kulturi pripadaš, in povem ti, kdo si | 19 |
| 3 FILM NA POSTSTRUKTURALISTIČNEM PLATNU | 21 |
| 3.1 Resničnost ali reprezentacija resničnosti? | 21 |
| 3.1.1 Semiotična nestabilnost jezika..... | 23 |
| 3.1.2 V diskurzivni bitki s Foucaultom..... | 24 |
| 3.2 Na Derridajevi binarni šahovnici..... | 25 |
| 4 ANALIZA | 27 |
| 4.1 Filmski wunderkind nemškega multikulturalizma | 27 |
| 4.2 O analizi | 30 |
| 4.3 Divji divji vzhod | 31 |
| 4.3.1 Čez mejo v nevarnost | 32 |
| 4.3.2 Nevarnost z vzhoda | 34 |
| 4.3.3 Nasilje za stenami muslimanskih domov | 35 |
| 4.4 Medijski klišeji zahoda..... | 36 |
| 4.5.1 Globalna megakultura..... | 36 |
| 4.5.2 Urejeni zahod: Ordnung und Disziplin! | 37 |
| 4.5.3 Superiorni zahod..... | 39 |

| | |
|---|-----------|
| 4.6 Fetišizem kulturne razlike..... | 40 |
| 4.6.1 Akınove Kleopatre | 41 |
| 4.6.2 Iz turističnega prospekta | 42 |
| 4.7 Od slavljenja multikulturalizma k naturalizaciji monokulturalizma | 44 |
| 4.7 Filmski odpor rigidnemu binarizmu | 46 |
| 4.7.1 Humorno zavračanje totaliziranja..... | 47 |
| 4.7.2 Emancipiran ženski subjekt | 48 |
| 4.7.3 Veseli multikulturalizem | 49 |
| 4.8 Sklepi analize..... | 50 |
| 5 Zaključek..... | 54 |
| 6 Literatura | 57 |

1 UVOD

Koncept multikulturalizma se je v zadnjih desetletjih ne zgolj globoko zakoreninil v humanističnih vedah, a se sočasno razvejal tudi na področje vsakodnevne retorike. Kameleonska definicija termina, vsebinsko pregnetena s strani različnih medijskih, političnih in socioloških kontekstov, so pojem, izvorno opisujoč »politiko prepoznanja«¹ (Taylor, 1994) oziroma medsebojnega spoštovanja in razumevanja drugačnosti, obremenili z negativnimi ideološkimi konotacijami, ki se spogledujejo z mehanizmi novega rasizma. Ambivalentnosti multikulturalizma se pogosto očita evropocentrično izpostavljanje razlik, ki spodbujajo oblikovanje homogenih identitet, hermetično zaprtih v togih kulturnih modelih in priklenjenih na zgodovinske stereotipe. V isti sapi, ko bučno oznanjajo pomen enakosti, strpnosti in demokracije, s prstom obtožujoče kažejo na razlike med kulturami in etničnimi skupinami Drugih (glej Chanady 2005, 419).

Ker se v akademskih krogih nesrečni pojem najpogosteje pojavlja v povezavi »z identitetno politiko, temelječo na esencializmu in zahtevkih za avtentičnost« (Gunew 2004, 15), multikulturalizem le težko sopiha vzporedno s kritično teorijo družbenega napredka. »Prav zato ker je stalno spodbijan izraz, je ključnega pomena, da še naprej skrbno preučujemo diskurze in prakse, mobilizirane v imenu multikulturalizma« (ibid.). Po nasvetu Sneje Gunew bomo tako v diplomskem delu zaposlili kritične teorije multikulturalizma za seciranje filmskih tekstov, ki se predstavljajo z obveznim multikulturnim pridevnikom.

Na kulturološka filmska platna bomo projicirali priljubljena in cenjena dela turško-nemškega režiserja Fatiha Akına, ki si svoj multikulturni naziv pribojujejo z vestnim krmarjenjem med različnimi kulturnimi krogi tako znotraj državnih meja kot tudi preko širših kontinentalnih okvirov. Opisana vsebinska izhodišča, ki so režiserja večkrat nagradila z nekaterimi od najprestižnejših filmskih nagrad, Akına proslavljajo kot *glasnika evropskega multikulturalizma* (Jaafar 2008). Njegova pripadnost dvema

¹ Taylorjevo definicijo multikulturalizma bomo dodatno osvetlili v prihajajočem poglavju.

različnima kulturama mu podarja imuniteto pred obtožbami o rasističnem portretiranju multikulturalizma, saj kritiki venomer izpostavljajo »dvojno zavest« (Berghahn 2006, 145), izvirajočo iz režiserjevega bikulturnega porekla, ki v njegovih filmskih izdelkih uravnoteženo predstavlja oba etnična pola. Pri tem pogosto pozabijo, da je avtorjeva socializacija potekala v Nemčiji in v nemščini in da je podoba Turčije najpogosteje absorbiral predvsem skozi popačene zahodne diskurze.

Čeprav ne dvomimo v režiserjevo izvorno anti-rasistično držo in ne spodbijamo kakovosti njegove produkcije, uporabljamo izbrana dela v dobri veri Barthesove slovite maksime, da bodo »tisti, ki ne preberejo dvakrat, /.../ prisiljeni brati isti tekst povsod« (Barthes 1974, 16). Če torej ne bomo izrisavanja multikulturalizma v danih filmskih tekstih skrbno preučili s kritičnim monoklom, ki nam ga nastavljajo teoretiki, kot so McLaren, Gunew, Appadurai, Min-ha in Vidmar Horvat, bomo enake ideološke zdrse srečavali vedno znova. Z izpostavljanjem določenih neustreznih konceptov lahko obratno zvišujemo tako kritično konzumiranje s strani gledalcev kot tudi pazljivo slalomiranje med ideološkimi ostmi s strani filmskih ustvarjalcev.

Med preučavane filmske kolute bomo, kot že omenjeno, zbrali dela režiserja Fatih Akina, selekcijo pa omejili na celovečerne igrane filme, razpete med več kulturnih krogov. S polic njegove kinoteke si bomo tako sposodili gangstersko balado *Kratko in neboleče* (Kurz and schmerzlos, 1998, Fatih Akın), romantično prekoevropsko odisejado *V juliju* (Im Juli, 2000, Fatih Akın), ljubezensko dramo *Z glavo ob zid* (Gegen die Wand, 2004, Fatih Akın) in dramatično igro usod *Na drugi strani* (Auf der anderen Seite, 2007, Fatih Akın).

Iz družboslovne malhe metodoloških orodij bomo izbrali analizo obstoječih virov z interpretacijo in (predvsem) analizo tekstov, pri kateri se bomo nanašali na poststrukturalistične paradigme Jacquesa Derridaja, Rolanda Barthesa in Michaela Foucaulta ter teorije tekstualne analize Stuarta Halla. Skozi poststrukturalistično lečo, usmerjeno v analizo reprezentacij in diskurzov, bomo opazovali pomene, ki se generirajo skozi specifične relacije med znaki, in se spraševali, kako so ti pomeni zapisani v razmerja moči (glej Stanković 2002, 61). Bolj konkretno nas bo zanimalo, kako se v izbranih filmskih tekstih izslikavajo medkulturne hierarhije in rasistični

dotiki etnične raznolikosti. Usmerjeno zanimanje v rasna razmerja moči nas bodo pogosto postavila nasproti postkolonialističnih pristopov k tekstualni analizi.

Če povzamemo, bo pričujoče diplomsko delo služilo za eksperimentalno polje, na katerem bomo soočili filmografijo režiserja Fatiha Akına s kritičnimi teorijami multikulturalizma in se spraševali, (I) ali lahko trdimo, da se multikulturene gibljive slike zlivajo na področje rasističnih reprezentacij, (II) kako se v filmskem mediju odražajo teorije kritičnega multikulturalizma in se v maniri filmskih srečnih koncev v zadnjih kadrih pričujočega dela (III) optimistično zazirali v razsežnosti filma, ki lahko kot učinkovita socialna kritika služi za dekonstrukcijo multikulturalizma. Filmski tekst bomo tako obravnavali z vidika dveh temeljnih razumevanj popularne kulture; tako kot polje uveljavljanja ideologije dominantne družbene skupine na eni strani in hkratnega semiotskega odpora hegemoniji (glej Stanković 2002, 48).

2 KONCEPTUALIZACIJA POJMOV

2.1 Multikulturalizem: od utopičnih Taylorjevih začetkov do kritičnega postmodernizma

Da bomo diplomsko delo lahko naslonili na tematiko multikulturalizma, moramo za začetek previdno stopiti na spolzke trajektorije multikulturalizma in jih osvetliti z različnih zornih kotov.

Izmuzljiv termin, ki je bil v preteklih desetletjih tako center antirasističnih poveličevanj kot tarča kritičnih premislekov, zaobsega širok spekter socialnih artikulacij z različnimi in pogosto celo izključujočimi ideološkimi sidrišči. Njegova frekventna pojavnost je termin ovila v ohlapne definicijske omote in ga tako "razpotegnila, da je izpraznil svoj specifični pomen" (Burton 2007, 23). Pojem je postal "lebdeči označevalec" (Goldberg 1994; Gunew 2004; Hesse 1999, 2000), ki se v različnih kontekstih predstavlja z drugačnimi definicijskimi okviri. Najpogosteje se pojavlja kot družbena realnost, politični program, socialno gibanje in kot sociološka teorija.

Multikulturalizem v splošni vsakodnevni retoriki pogosto utemeljujemo kot kulturno heterogenost oziroma enokovreden obstoj različnih kultur in etnično simbiozo, enačaj pa pogosto postavimo tudi med multikulturalizem in znan izraz talilega lonca. Medtem ko niti aktualna edicija Slovarja slovenskega knjižnega jezika ne vsebuje obravnavanega pojma, splošni slovarji angleškega jezika multikulturalizem definirajo kot »eksistenco različnih kultur v družbi«² »situacijo, v kateri imajo različne kulturne ali rasne skupine v družbi enake pravice in možnosti ter niso ignorirane ali sprejete kot nepomembne«³ in »nekaj, kar je povezano, reflektira ali prisvaja raznolikost družbe«⁴.

² Cambridge Dictionary, iskalno geslo: multiculturalism

³ Collins Dictionary, iskalno geslo: multiculturalism

⁴ Merriam-Webster, iskalno geslo: multiculturalism

Vendar multikulturalizem ni zgolj enoznačen odraz družbene stvarnosti. Povsem vsakdanja presečišča različnih kulturnih krogov pravzaprav boljše povzema enostavnejša različica termina, "multikulturalnost", medtem ko se institucionalizirana verzija, ponazorjena z zloveščim *-izmom* na repu besede, premika z opisovanja stvarnosti na polje teorije in politike.

Multikulturalizem se torej ne uporablja toliko za opisovanje predmodernih medkulturnih stikov, vendar ubeseduje predvsem "formulo sobivanja" ali "politiko zamišljanja" (Vidmar Horvat 2006, 75), ki se uporablja v povezavi z novimi demografskimi trendi globalne družbe 21. stoletja. V politični znanosti, javnih politkah in javnih upravah se interpretacija multikulturalistične formule običajno upoveduje kot korekten mehanizem iskanja družbeno-političnih rešitev za mirno kulturno sožitje oziroma kot »mozaik, v katerem so kombinirane vse etnične skupine, pri čemer vsaka od njih zdrži svoj lastni karakter« (Lukšič-Hacin 1999, 40). Oxford Dictionary of Politics pa politično rabo termina utemeljuje kot: »pojem, ki se je v anglofonskih državah pojavil v šestdesetih letih zaradi kulturne potrebe neevropskih imigrantov. Zdaj pomeni politično akomodacijo s strani države in/ali dominantne skupine vseh manjšinskih kultur, definirane predvsem v navezavi na raso ali etničnost [...]«⁵. Multikulturalizem tako v politični sferi poskuša zavzeti učinkovito papirnato formo, ki bi odpravila izkoriščevalske medkulturne odnose in jih zlila v demokratično družbo. Čeprav se v svoji osnovi predstavlja kot odpor proti kolonializmu, temelječem na izkoriščanju in etnični hierarhiji, se mestoma zaplete prav v kolonialistične vzvode evropocentrizma in ignoriranje kulturnega relativizma⁶. Te ideloške paradokse detektirajo kritične teorije multikulturalizma, tem teoretskim sledem pa bo poskušalo slediti tudi pričujoče diplomsko delo. Še preden se podrobneje zazremo v t. i. liberalni multikulturalizem, si oglejmo splošno družboslovno rabo pojma, ki je v polju našega zanimanja.

⁵ Oxford Dictionary of Politics Online, iskalno geslo: multiculturalism

⁶ Kulturni relativizem sledi premisi, da so naši svetovni nazori, prepričanja, moralne vrednote in obnašanja rezultat kulture in zato niso obče univerzalni. Kulturni relativizem tako predpostavlja, da z našim pogledom na svet ne moremo soditi praks drugih kultur. (glej Monaghan in Just 2008, 49)

2.1.1 Družboslovne osmislitve koncepta

Čeprav so multikulturalizem v poldrugem desetletju njegove eksistence očrtala številna akademska peresa, ostaja njegova definicija v družboslovni teoriji razpeta med številna teoretska izhodišča. Kot piše Mette Hjort (v Muller 2005, 135) se tako zagovorniki kot kritiki multikulturalizma strinjajo, da »multikulturalizem v svoj utopični inkarnaciji izvira iz gibanja za državljanske pravice v šestdesetih. Multikulturalizem je predstavljal obliko politike identitet, zakoreninjene v izkušnjah gejev, temnopoltih, žensk in drugih marginaliziranih skupin«, njegovo krstno definicijo pa je v tem duhu leta 1994 podal Charles Taylor. Kanadski filozof je multikulturalizem utemeljil kot »politiko prepoznanja«, pri čemer je prepoznanje označil kot »neke vrste razumevanja ljudi, kdo so, kaj so njihove temeljne določujoče karakteristike kot človeških bitij« (Audinet v Vidmar 2006, 75).

Kasnejše družboslovne tematizacije pojma krmarijo med pogosto ambivalentnimi definicijami. Upoštevajoč dela avtorjev, kot so P. McLaren, H. E. Giroux, H. L. Gates, R. Stam in E. Shohat, različne teoretske pristope k tematizaciji multikulturalizma Marina Lukšič-Hacin (1999, 101) idealno-tipsko razdeli na (I) koservativne, korporativne oziroma neokonservativne; (II) liberalne; (III) levo-liberalne in (IV) skrajno leve, kritične, uporniške oziroma radikalne opredelitve.

Pozornost bomo omejili predvsem na skrajni opredelitvi, torej na korporativni in kritični multikulturalizem, ki diametralno pristopata h kritiki multikulturalizma. Ločnico med omenjenima kritičnima pristopoma so precizno zarisali predstavniki chicaške šole. Po njihovem se » [...] korporativni multikulturalizem kaže kot travestija multikulturanih idej, premisleki o njegovih definicijskih značilnosti pa pomagajo razjasniti osrednja načela kritičnega kulturalizma, ki je povezan z akademsko in določeno kontrapubliko« (Hjort v Muller 2005, 137). Korporativni multikulturalizem ni motiviran s prizadevanji družbene dobrobiti, temveč predvsem z ekonomskimi vzvodi. Ker je svet izmenjave dobrin pogojen s strateškimi kalkulacijami in načrti, je njegova težnja predvsem vzdrževanje vzorcev dominantne kulture, eksploatacije in nadzora. Tako v nobenem oziru ne odseva taylorskovega »recipročnega prepoznanja med enakimi« (ibid.). Ta model podpira koncept univerzalne kulture,

enotnosti vrednot in univerzalno unilinearen koncept razvoja. Kulture hierarhizira na več- in manjvredne, med njimi pa na najnižjo prečko socialne lestive postavlja neevropske oziroma nebele kulture. Multikulturalizmu izriše negativen predznak s prepoznavanjem multikulturalizma kot napada na najvišje civilizacijske dosežke, ki so evropske narode branile pred barbarskim kaosom (Lukšič-Hacin 1999, 101-102).

Na drugi strani McClaren kritični multikulturalizem utemeljuje kot »imperativ za prepoznavanje asimetrije multikulturne arene, ki jo upravljata moč in ideologija« (McClaren v Nascimento 2007, 34). Radikalni, uporniški in kritični multikulturalistični teoretiki ostro napadajo obstoječo družbeno in etnično hierarhijo kot posledico kulturno-zgodovinske pogojenosti, neokolonializem in nepravilno konstruirane kulturno-etnične okvirje, v katere ostajajo vpete predvsem neevropske družbe (Lukšič-Hacin 1999, 42-43). Da bi podrejenim identitetam ponudili enake možnosti v tej »demokratski igri«, je potrebno razbiti hegemonsko, dominantno in evropocentrično idejo bele rase, ki je ukoreninjena tako globoko, da tiho vlada - ne da bi to opazili (McClaren v Nascimento 2007, 34).

2.2 Novi rasizem: od bioloških razlik h kulturi

Zanimanje pričujočega dela ni uperjeno v klasične rasistične teorije in njegove zgodovinske manifestacije. V fokus so postavljene predvsem sodobne pojavnosti oblike, ki znotraj definicijskega polja rasizma latentno širijo ideje o rasni večvrednosti.

2.2.1 Tradicionalne rasistične paradigme

Rasizem slovarsko definiramo kot »miselnost ali ravnanje, ki temelji na rasnem razlikovanju, zlasti glede na družbeno vrednost, pravice«⁷, »prepričanje oziroma ideologijo, da imajo vsi člani določene rasne skupine enake specifične značilnosti in sposobnosti, še posebej, da bi se razlikovali kot superierne ali inferierne do drugih

⁷ Slovar slovenskega knjižnega jezika, iskalno geslo: rasizem

rasnih skupin«⁸, ali »prepričanje, da je rasa prvotna določnica za človeške zmožnosti in da rasne raznolikosti proizvajajo prirojeno superiornost določene rasne skupine ter da se lahko pojavlja tudi kot predsodek, temelječ na takem mišljenju.«⁹

Skozi sociološki periskop rasizem vidimo kot »kulturno sprejeta prepričanja, ki – neglede na njihov namen – upravičujejo privilegije bele rase zaradi podrejenega položaja rasnih manjšin (David Wellman 1993, 207), in »predsodek, ki temelji na družbeno pomembnih razlikah« (Giddens, Griffiths 2006, 493). Hierahizacija rasnih kategorij ni zadostno biološko podprta, kar rasizmu odvzema utemeljeno moč, s katero operira tudi v 21. stoletju. Da bi razumeli pogostost, različne oblike in intenzivnost rasistične pojavnosti, moramo zapustiti polje biologije in zarezati v kulturno konstrukcijo koncepta, v katero je rasizem vpet že od svojih začetkov. »V zgodovinskih procesih lahko iluzije postanejo materialna realnost,« je ob razmišljanju o rasizmu zapisal Ackermann (1996, 9). A iluzorična narava rasizma ni ostala zaprta v časovni kapsuli, temveč prežema tudi sodoben rasistični diskurz.

2.2.2 Premik k novemu rasizmu

Čeprav so reprodukcije skrajnih biologicističnih misli po vzoru Gobineauja¹⁰, Rosenberga¹¹ in drugih očetov segregacijskega barvanja ljudi morda res v upadanju ter so obravnavane kot kriminalna dejanja in domena raznih ekstremističnih skupin, to vsekakor ne pomeni zmagoslavnega padca rasističnih idej. Kot ugotavljajo številni teoretiki, je bil tovrstni rasizem nadomeščen z »novim rasizmom (oziroma kulturnim rasizmom), ki za izključevanje določenih skupin uporablja idejo kulturne diferenciacije« (Baker v Giddens, Griffith 2006, 495). Zagovorniki novega rasizma opozarjajo na premik sistema diferenciacije od starih bioloških kategorij h kulturnim. Kriterij za določanje superiornosti in nasprotne inferiornosti so tako oblikovale

⁸ Oxford English Dictionary, iskalno geslo: racism

⁹ Merriam-Webster's Dictionary, iskalno geslo: racism

¹⁰ Joseph Arthur Comte de Gobineau je v 19. stoletju razvil teorijo arijske nadržase in se tako uveljavil kot oče sodobne rasne demografije.

¹¹ Alfred Rosenberg je avtor ključnih konceptov nacistične ideologije, predvsem rasnih teorij, preganjanja Judov in kampanje *Lebensraum*.

vrednote dominantne kulture, ki sebi podrejajoče potiskajo na družbeno margino oziroma jih obtožujejo upiranja družbeni asimilaciji (ibid.). Takšen diskurz legitimizira silne ideje varovanja narodne identitete, ki so zlepljene iz tradicionalnih kulturnih elementov, ukoreninjenih v jeziku, zgodovini in kulturi. Tovrstne nacionalne ideje se lahko ohranijo le ob zvestem branjenju tradicionalnih narodnih temeljev, ki bi jih lahko stik z »zastrupljeno« tujo kulturo nevarno zamajal (glej Somular 2008).

Kritično soočenje z manj kričečimi oblikami stereotipiziranja, ki ga napaja kulturni rasizem, je rodilo bolj sofisticirano teoretsko razumevanje njihovih mehanizmov in odmik od redukcijskih oblik anti-rasizma. Vendar je težko zares ugotoviti, kako nov je pravzaprav novi rasizem. Ideja o nepremostljivih kulturnih razlikah ima dolgo zgodovino, ki je navdihovala biološki rasizem in ga posredovala v obliki orientalizma¹², islamofobije in antisemitizma. Na drugi strani pa pogosto izpostavljajo njihovi neprimerljivosti in njune izključujoče strategije. Zdi se, da se koncepta tako pogosto križata, kot se tudi odklanjata (Taylor in Spencer 2004 , 93).

Kulturni rasizem se močno naslanja na koncept ne-belosti tistih, proti katerim je uperjen, in z neopaznim osiščem, v katerega je postavljena bela rasa, teži k izključevanju drugačnosti, vzpostavljanju marginalizacije in enačenju sprejemanja s kulturno asimilacijo. Monokulturne vrednote in kulturna determiniranost izkoriščata položaj, ki ga je z razbitjem ras kot bioloških kategorij izgubil klasični rasizem. Nove rasistične oblike so osvobojene zakrivanja in maskiranja, saj je kulturna različnost še vedno »kvazi-biologizirana«; kulturne razlike se še vedno neredko argumentira z naravoslovnim pojmom fenotipa¹³. (Kulturna) dediščina tako postaja sinonim za dednost (ibid.).

¹² Orientalizem, kot ga je utemeljil palestinsko-ameriški teoretik Edward W. Said, se nanaša na imaginarije podob in sporne odnose do Orienta, ki reproducirajo moč zahodne dominance (glej Said 1995).

¹³ Wilhelm Johansen (v Pottage in Mundy 2005, 259) je fenotip definiral kot skupek vseh opaznih lastnosti organizma.

2.3 Presečišče multikulturalizma in rasizma: kulturna razlika

Koncepta, ki smo ju podrobneje obravnavali v prejšnjih poglavjih, v presečišču postavljata pojem kulturnega razlikovanja. Medtem ko multikulturalizem na eni strani kulturno diferenciacijo slavi kot dobrodošlo mešanje kulturnih tradicij, novi rasizem vanjo projicira ideje o družbeni segregaciji.

Za razumevanje ambivalentne situacije moramo secirati sam pojem kulturne razlike in osrednje težave, ki nastopijo pri njenem pojavljanju. Temeljno dilemo pri obravnavi kulturne razlike Ksenja Vidmar Horvat postavlja v os »vprašanja ohranjanja nacionalne ali etnične kolektivitete kot homogene in asimilatorne tvorbe ter konzerviranja in ohranjanja etničnih in manjšinskih kultur kot legitimnih tvorcev nacionalnega projekta« (Vidmar Horvat 2006, 77). Avtoričin argument torej predpostavlja, da kulturna različnost proizvaja etikete, s katerimi brez pomislekov opremljamo hermetično zaprte vrečke z »avtentičnimi« vzorci posameznih kulturnih skupin. Razlika se tako oklene najbolj tradicionalnega v določeni kulturi, ki v praksi predstavlja čim večjo oddaljenost od dominantne kulture, pri tem pa se pozablja na pravo kulturno pestrost, ki je odraz individualnosti.

Florya Anthias hkrati opozarja na mešanje pojmov kulture in etničnosti, ki navadno zaznamuje debate okoli kulturne raznolikosti. Zanja poglavitno vprašanje ne zaobjema zgolj prej omenjene homogenizacije, temveč tudi hegemonijo zahodne kulture (Yuval Davis 1997, 56). Meje različnosti zarišejo evropocentričen hegemonski diskurz z jezikom univerzalistične, vendar še zdaleč ne univerzalne, terminologije. Razlike so vedno konstruirane glede na »nas«, pri čem iz koncepta »nas« kriči zahodnjaška miselnost, ki preglasuje predispozicije drugih kulturnih izhodišč s svojimi idejami o vrednotah, normah, pravilih in normalnosti (ibid.).

Zgoraj opisano kulturno razlikovanje, v katerem se paradoksalno spajata koncepta rasizma in multikulturalizma, črpa iz klasičnega orientalističnega pristopa, ki ga Arjun Appadurai opiše s trojno matrico esencializiranja, eksotiziranja in totaliziranja (v Vidmar Horvat 2006, 94). Esencializiranje označi Drugega, eksotiziranje ga oddalji in postavi za predmet fascinacije, totaliziranje pa ga stlači v homogeno celoto. Ker so

prav te operacije ključne za vzpostavljanje hierarhije, ki razblinja kulturno enakopravnost, ujeto v idealiziranem jedru multikulturalizma, je ključnega pomena, da vse našete mehanizme - v pomoč prihajajočim filmskih analizam - preučimo pod povečevalom.

2.3.1 Esencializem: Vsi drugačni, vsi – kakšni?

Esencializem prvotno predvideva, »da so določeni pojavi naravni, neizogibni, univerzalni in biološko determinirani« (DeLamater in Hyde 2001, 10). Natančneje kulturni esencializem pa spregleduje individualne značilnosti in jih zamenjuje za izbrane in generalizirane kulturne karakteristike. Za definiranje *tipičnega* se oklepa tradicionalnih esenc, ki navadno izvirajo iz netehtnih stereotipov (Dyson v Goldberg 1994, 218). Esencializem tako vpne vzporednico med severnjake in rezervirano hladnost, Afriko in revščino ali pa poveže muslimane s fundamentalizmom, nasiljem, zaostalostjo in sovražnostjo do kristjanov (Bringa v Zalta 2006, 559).

Za razumevanje rasističnih mehanizmov esencializma znotraj multikulturalizma se moramo vrniti k očetu multikulturalizma Charlesu Taylorju in njegovi teoriji o politiki prepoznanja. Taylor izhaja iz dialoške situacije, v kateri se oblikuje naša identiteta. Formuliranje identitete po njegovem ni odsev družbenega položaja, temveč domena notranjega generiranja in se oblikuje v razmerju s pomembnim Drugim. S tem, ko se prepoznavamo sami, nas morajo prepoznavati tudi drugi. V multikulturni družbi je zato pomembno, da prepoznavamo in izpostavljammo kulturne razlike, ki z razlikovanjem od Drugega izrisujejo našo identitetno sliko. Kanadski filozof tako izpostavi pomembnost branjenja razlike in ne njene asimilacije kot »kardinalnega družbenega greha«. Za razlike slepa družba ni zgolj nehumana, temveč tudi diskriminatorna. Funkcija multikulturalizma tako ne počiva le v enako-vrednosti kultur, temveč tudi v njihovi vrednosti (glej Vidmar Horvat 2006, 76).

Skozi optiko kulturnega esencializma je Taylorjeva politika prepoznavanja problematična iz več ozirov. Bhabha, Lowe in nekateri drugi teoretiki kritično dregnejo v Taylorjev koncept kultur kot zamejenih entitet, manifestiranim z zapisanimi izjavami, kot je ta, da »[mi] moramo spoštovati potrebo po prepoznavanju

manjšinskih skupin« (Mabuchi 2005, 15). S tem na mesto »nas« postavimo dominantno kulturo, ostale kulture pa zapremo v sintagmo »manjšinskih skupin«. Tako z opisano politiko prepoznavanja resda prepoznavamo raznolikost med dominantno kulturo in drugimi manjšinskimi kulturami, vendar nasprotno ne prepoznavamo raznolikosti znotraj manjšinskih kultur, kar vodi v trdne in stereotipizirane predstave o manjšinah. Kot leta 1998 zapiše Chow, se s politiko prepoznavanja prepozna le dominantna kultura, njenega mesta (torej pozicije »nas«) pa ne morejo okupirati manjšinske kulture. Multikulturalizem po njegovem ne spodbuja enakega prepoznavanja, temveč zgolj prepoznavanje hegemonске kulture, kar krepi njeno dominantno pozicijo v družbi (Mabuchi 2005, 15-16).

2.3.2 Eksotizacija: oddaljeni pogledi

Eksotizacija se primarno nanaša na "postavljanje razlike med nami in drugimi za edini kriterij primerjave" (Appadurai 1988, 42), kar se začne pojavljati z obdobjem odkritij in se uspešno nadaljuje predvsem z (nemškim) nacionalizmom. Eksotika ni kvaliteta, ki bi bila primarno vpisana v nekoga ali nekaj, vendar je izključno "način estetske percepcije" (Huggan 2001, 13). Eksotiziranje je izrazito dialektičen proces. Medtem ko na eni strani objekte predstavlja kot imanentno mistične in drugačne, jih na drugi strani z vpeljanimi diskurzi ekotiziranja umesti v polje poznanega in domačega. "Eksotizem, v tem kontekstu, lahko opišemo kot semiotični krog, ki niha med nasprotnima poloma čudnosti in domačnosti" (ibid.). Znotraj tega kroga so lahko ta domačnost in tujost ter odnosi med njima dekodirani na različne načine, a v skladu s političnimi potrebami. Vodi lahko k spravi ali enako učinkovito legitimizira krvava osvajanja.

S tovrstnim aktiviranjem rasističnih vzvodov se spogleduje tudi t. i. »potrošniški multikulturalizem«. Ker naš predmet preučevanja, torej film, kot produkt popularne kulture počiva na polju potrošništva, se lahko teorije potrošniškega multikulturalizma zlahka reflektirajo tudi na ekranu naše analize. »Eksotizacija je del zunanjega procesa diferenciacije, v katerem kulturno razliko zaznamujeta čar in pravlačnost« (Urban in Sherzer 1991, 11). Eksotičnost kulturno razliko zavija v privlačne darilne ovoje živopisanih barv in jo okrašeno s pentljo čara nepoznanega in neraziskanega

servira zahodnemu potrošniku. Misteriozni azijski pogled, čokoladna polt, prostrane afriške puščave, poslikana telesa ali temperamentni turški ritmi s privlačno tujostjo kličejo po raziskovanju. Kulturne razlike so prikazane kot modne, »[...] mavrica človeške raznolikosti pa je danes privilegirana fabrikacija potrošniškega multikulturalizma« (Vidmar Horvat 2007, 82). Na fetišizaciji kulturne razlike temeljijo številne blagovne znamke, potovalne agencije, kuharski izdelki in nenazadnje artefakti popularne kulture, ki trendovsko (etnično, rasno, kulturno) drugačnost izkoriščajo za magnetiranje publike.

Kot v analizi Benettonovih oglaševalskih kampanj »združenih barv¹⁴« poudarja Celia Lury, se stare kategorije, kot je na primer rasa, spreminjajo v nove ideološke strategije. Rasa se ne prikazuje kot biološka značilnost, temveč kot izbira in stil, v barvah pa se oblikujejo v arbitrarnih razmerjih med označevalcem in označencem (Vidmar Horvat 2007, 82; Lury, 2000, 149). Pri tem je potrebno opozoriti na že prej omenjeno platformo za ohranjanje zahodne hegemonije. Kot opozarja Ksenja Vidmar Horvat, »reprezentacije multikulturnega telesa anatomsko, estetsko in ideološko [...] pripadejo idealu zahodne lepote« (Vidmar Horvat 2007, 82). Podobe eksotičnega telesa v popularnih tekstih portretirajo zgolj izbrane fizične karakteristike in jih projecirajo na ideal zahodno lepega.

2.3.3 Totaliziranje: Povej mi, kateri kulturi pripadaš, in povem ti, kdo si

Tako esencializem kot eksotizacija vodita v tretji steber novorasistične matrice – v totaliziranje. »Totaliziranje se nanaša na elemente [...] socialne izkušnje, ki so projecirani na posameznikove osebne izkušnje« (Appadurai 1998, 114). Povedano drugače, totaliziranje esencialistično spregledane individualne značilnosti vpenja v generalizirane okvire določene kulturne, etnične oziroma rasne skupine.

»Če govorimo o totaliziranju, se nanašamo na vrsto diskurzivne homogenizacije, prenegel zaključek ali zmoten univerzalizem, ki vodi v kategorično utopijo« (McLaren 1994, 210). Te kategorične utopije posameznike označuje z reificiranimi etiketami, ki navadno sovpadajo s stereotipi oziroma tistim, kar dominantna kultura določa za

¹⁴ orig. United Colors of Benetton

tradicionalno oziroma avtentično. Le-to nastane po binarni logiki osmišljanja sveta, v kateri je tarča avtentičnosti Drugega predvsem tisto, kar je tuje, drugačno, nasprotno »našemu«. »Družba postaja z enotenjem relativnih razlik v absolutne tako popolnoma prepoznavna v vsakem od njenih delov« (Agnew 1993, 33).

Multikulturalizem v tem pogledu ne staplja kultur v talilnem loncu, če se poslužimo izraza, ki se sinonimno pojavlja ob konceptu v vsakodnevni rabi, temveč je bolj podoben »mešani solati«, kot šaljivo dodajajo oponenti multikulturalizma. Multikulturalizem namreč pogosto zanika hibride izkušenj heterogenih sodobnih družb »s posplošenim binarnim razmišljanjem, ki jezik naše analize reducira na belo, hegemonsko obliko osmišljanja« (Minh-ha 1991, 229).

3 FILM NA POSTSTRUKTURALISTIČNEM PLATNU

Prihranili si bomo projekcijo stoletne tradicije filmske analize in trak prevrteli do sedemdesetih let, kjer nam bodo strukturalistične in predvsem postrukturalistične paradigme pomagale razumeti, zakaj je film več kot dvourna sprostitelj ali izključno umetniški moment.

Postrukturalizem, katerega teoretična dognanja so ključno zakoličili predvsem francoski akademiki Jacques Derrida, Roland Barthes in Michael Foucault, predstavlja pomemben »epistemološki rez« (Stanković 2005, 11), ki je pogumno razrezal star objektivistični humanizem in razumevanje družbe kot »od posameznika neodvisne sistemske logike« (ibid.). Statičnost družbe je razblinil z dinamično igro diskurzov, ki preko jezika našo resničnost šele osmišljajo. Z opisanim teoretskim pristopom so tako teksti, v našem primeru film, dobili aktivno vlogo konstruiranja tako družbene realnosti kot našega identitetnega ustroja.

Že naštetih francoskih poststrukturalisti in kulturni teoretiki so zasejali ideje, »da v jeziku ni stalnih in zaljučenih pomenov« (Nelmes 2003, 109). S tem so zamajali zdravorazumsko funkcijo jezika, ki se kaže kot orodje za artikulacijo realnosti, in njegovo vlogo preslikali na nasprotni pol: kot gojišče pomenov. Ker je paradigma ključnega pomena za razumevanje namena diplomskega dela in nenazadnje tudi celotne družbene realnosti, pogled še za nekaj minut ustavljamo na osrednjih konceptih poststrukturalizma.

3.1 Resničnost ali reprezentacija resničnosti?

»Poseben tematski okvir, znotraj katerega v kulturnih študijah ponavadi poteka analiza različnih diskurzov kot medijev konstruiranja popularnih identitet, je reprezentacija« (Stanković 2006, 155). Okorno bi lahko njeno definicijo zapisali kot ustvarjanje pomena skozi jezik, podobo in diskurz, če pa bi želeli termin ubesediti natančneje, bi se morali sprehoditi po področjih semiotike, diskurzivne analize, umetnostne zgodovine, psihoanalize, antropologije, sociologije, feminizma in se

verjetno potopiti še v katero od teoretskih struj, po katerih se pretakajo teorije reprezentacije.

Razsežnosti pojava bomo ogradili na kulturološko polje, v katerem bomo želi predvsem teoretične kale Stuarta Halla. Britanski ambasador kulturnih študij pojem reprezentacije razlaga kot »ključen del procesa, v katerem se pomen ustvarja in izmenjuje s pripadniki kulture« (Hall 1997, 15). Pri tem je neobhodna uporaba jezika, ki nastopa kot orodje za reprezentacijo zelenih sporočil.

Vendar za opis povezave med reprezentacijo in jezikom ne zadostuje zgolj skromen stavek, o čemer priča tudi Hallova razlaga procesov reprezentiranja skozi jezik z razvejano klasifikacijo pristopov, ki vključujejo (I) reflektivni, (II) intencionalni in (III) konstruktivistični pristop (glej Hall 1997, 15). Reflektivni oziroma mimetični pristop jezik postavlja v vlogo zrcala, v katerem odseva pravi pomen, kakršen obstaja v resničnem svetu. Intencionalni pristop poudarja, da jezik »izraža samo tisto, kar želi govorec, pisatelj ali slikar¹⁵ povedati, njegove ali njene osebno predvidene pomene« (ibid.), medtem ko konstruktivistični pristop priznava, da niti stvari same po sebi niti posamezni uporabniki jezika ne morejo sami utrditi pomena v jeziku, vendar lahko pomene konstruiramo z uporabo reprezentacijskih sistemov. Pri tem poudarja, da ne smemo zamenjevati materialnega sveta, v katerem obstajajo stvari in ljudje, s simbolnimi praksami in procesi, skozi katere delujejo reprezentacija, pomen in jezik. Prenovljen pogled na percepcijo medijskega sporočanja predstavlja revolucionaren odmik od predhodnih empiricističnih in behaviorističnih modelov komuniciranja, ki so predpostavljali, da medijski teksti pristno odslikavajo realnost. S tem, ko je konstruktivizem poudarjal, da so reprezentacije tiste, ki konstruirajo našo resničnost, so se v kulturnih študijah zaiskrile številne sveže teorije branja in odkodiranja tekstov. Med najbolj izstopajočimi teoretskimi smermi sta predvsem (I) semiotika in (II) Foucaultova utemeljitev diskurza, ki najpogosteje prežemata sodobne kulturološke analize – tudi naše raziskovalne poskuse.

¹⁵ V našem primeru režiser.

3.1.1 Semiotična nestabilnost jezika

»Semiotika raziskuje, kako se pomeni, generirani v tekstih, ustvarjajo skozi določene ureditve znakov in kulturnih kod« (Barker 2004, 28). Semiotika se torej uveljavlja kot študija, ki preučuje aktivnost znakov v kulturnem življenju. Kulturo vidi kot konstrukt jezika, saj so za oblikovanje pomenov, ki jih nosijo vsi kulturni objekti in od katerega so odvisne vse kulturne prakse, ključni znaki (Hall 2003, 36). V osišču zanimanja semiotike se torej sučejo znaki, ki prevzemajo lastnosti de Saussurove strukturalne lingvistike in njegovega razumevanja znakovne dvojnosti. Francoski strukturalist znaka ne vidi kot gole besede, temveč znakovno naravo razširi na vključevanje mentalnega koncepta, ki ga besedni izraz izziva. Prvega v omenjeni dvojni strukturi poimenuje označevalec (signifiant), koncept, ki ga le-ta naslika, pa označenec (signifie)¹⁶. De Saussure poudarja, da je nit med obema poloma znaka napeta povsem arbitrarno. Znaki potemtakem nimajo globoko vtetoviranega pomena, temveč je pri njegovi proizvodnji bistven kulturni kontekst, ki določenemu označevalcu odtisne ujemaajoči se označenec (glej Kearney 1994, 391).

Ob semiotiki običajno na nasprotno stran enačaja postavimo teoretsko tradicijo Rolanda Barthesa, ki je de Saussurjeve teoretične nastavke pronicljivo prevedel z omejenega območja jezika na širše kulturno področje. Če je jezik splet arbitrarnih odnosov med označencem in označevalcem, »potem sistemi pogledov na svet, ki v teh mrežah nastajajo, nikakor ne morejo biti odraz nekih »resničnih« struktur v »resničnem« svetu« (Stanković 2006, 64). Ti sistemi so zgolj jezikovni konstrukti, ki variirajo ob prehajanju v različne jezikovno-kulturne kroge in tisto, kar vidimo kot nesporno »naravno«, šele konstruirajo.

Če še nekoliko zavrtimo Barthesov semiotični kalejdoskop, se bomo zazrli v avtorjevo razločevanje med denotacijo in konotacijo znaka. Barthes je ob analizi pomena spoznal, da »specifična srečanja označevalcev in označencev tvorijo znake, ki lahko

¹⁶ Kombinacija črk R, O, Ž, A, torej beseda roža, je označevalec. Vsakokrat, ko se srečamo s tem označevalcem, se nam v mislih sproži koncept rastline z izrazitim cvetom.

na naslednji, bolj abstraktni ravni kulturnih pomenov predstavljajo nov označevalec« (Stanković 2002, 34). Če si na tej točki za razlago pojma dovolimo nekaj diskretnega spogledovanja z našo osnovno multikulturno temo, se lahko obrnemo do pojma »imigrant«. Imigrant se na opisni, torej denotativni, ravni predstavlja dobesedno - kot oseba, ki se je priselila. Na konotativni ravni pa se označevalec pomeša s širšo ravno pomenov v določeni kulturi, vse od vrednot pa do ideologije in religije (ibid.). Označevalec imigranta tako na primer med prebivalci Evropske unije naslika kriminalce ali postopače, kar bomo problematizirali tudi v nadaljevanju.

3.1.2 V diskurzivni bitki s Foucaultom

Že v uvodu smo osvetlili poststrukturalistično logiko delovanja jezika, ki trdi, da jezik ne odraža realnosti, temveč le-to konstruira. Čeprav jezik govori nas in ne mi jezika (Lacan v Homer 2005, 44), ne smemo pozabiti, da so imeli – in še vedno imajo – v konkretnih zgodovinskih trenutkih določeni ljudje večje privilegije za ubesedovanje specifičnih tematik kot drugi. Do tega dognanja je z analizo nastanka pojma norosti ter odnosom med moškim zdravnikom in »noro« žensko pacientko krstno prikrmaril Michael Foucault, ki je teorijo o arbitrarnosti jezika nadgradil s pomenom duha časa. Poudaril je namreč, da je arbitrarnost jezika pogojena s strukturami moči, ki v določeni dobi v lingvističnih okvirjih ustvarjajo specifične poglede na svet. Koncept diskurza je Foucault osmisli kot »različne preplete jezika in spreminjajočih praks, ki po eni strani omogočajo, da o nečem govorimo in na to delujemo, hkrati pa nam to šele konstruirajo« (Stanković 2006, 117). Pomen označevalca je tako odvisen od diskurza, v katerem se pojavlja, saj se diskurz nanaša na okvir referiranja oziroma na konceptualno ozadje, na katerega se navezuje interpretacija našega govornega izražanja. Diskurz je institucionaliziran preko razmerij moči in se posledično spreminja v polje boja. Tesno je povezan s strukturami in praksami, ki se na vsakodnevni bazi vzdržujejo v konkretnem družbenem okolju. Kateri diskurzi bodo nagrajeni s statusom resničnosti, kateri pa potisnjeni na margino, je v interesu močnejših interesnih skupin. Dejstvo, da diskurz ustvarja objekt našega vedenja, ne zanika obstoja stvari v (materialni) realnosti. Foucault se strinja, da lahko določene

stvari in pojavi obstajajo v *resnični resničnosti*, vendar brez diskurza nimajo pomena (Hall 1997, 44-45).

Realnost je kulturna konstrukcija, ki se odraža preko diskurzov, ti pa se manifestirajo v različnih tekstih, vse od oblačilnih praks, glasbenih preferenc, ujetih fotografskih momentov in seveda filmskih del. Da bi razumeli problematično legitimiranje moči v danem zgodovinskem momentu, emancipatorne točke njihovega problematiziranja ali, kot v našem primeru, obojega hkrati, je zato potrebno preučevati diskurze tekstov in reprezentacije, skozi katere diskurzi očrtavajo realnost (glej Stanković 2006, 160).

3.2 Na Derridajevi binarni šahovnici

Ko preučujemo rasistični multikulturalizem, ki temelji na sporni naturalizaciji kulturne superiornosti izbranega dela družbe, ne smemo spregledati poststrukturalističnih kritik binarnih opozicij.

“Razlika je pomembna, ker je ključna za ustvarjanje pomena: brez nje pomen ne bi obstajal” (Hall 1997, 234). Pojem sam po sebi ne obstaja, če ni vpet v širšo pomensko mrežo, ki njegovo bistvo definira z izpostavljanjem kontrastov z drugimi pojmi. Pojem črnega, če posežemo kar po najbolj izpetem primeru, sam po sebi ne pove ničesar. Šele, ko ga postavimo ob bok belemu, pojem pomensko zaživi. Binarna klasifikacija postane sporna, ko postane “redukcijska in posploševalna, razporejajoč vse različnosti v rigidno dvodelno strukturo” (ibid.). Derrida poudarja, da pri tem ne gre zgolj za nedolžen način strukture, temveč predvsem za pozicioniranje razmerij moči. Eden od binarnih polov je zasičen z dominantno energijo, ki diametralni par potiska v senco negativnih prizvokov. “Dominantnost enega nad drugim /.../ ni nekaj, kar bi “naravno” vzkliko iz razmerja, ampak nekaj, kar ustvarja način konstrukcije tega razmerja” (Storey 2006, 100). Relacijske moči, zasejane na planjavah etnocentrizma, šovinizma in rasizma, lahko razberemo iz pogosto uporabljenih dihotomij, kot so moški in ženska, zahod in vzhod, bela in črna rasa, heteroseksualnost in homoseksualnost, civilizacija in barbarstvo ..., v katerih se prvi v dvojici baha kot superiornejši.

Iz te logike so vzniknile številne kritike, ki niso zgolj zanikale obstoja binarnih struktur, temveč jih dekonstruirale. Teorija dekonstrukcije je opisana kot apolitična, kar se odraža v odsotnosti pristranskega favoriziranja enega od binarnih parov. Je dogodek oziroma trenutek, na kateri binarna opozicija nasprotuje sama sebi in ogroža svojo avtoriteto.

4 ANALIZA

4.1 Filmski wunderkind nemškega multikulturalizma

Fatih Akin se je rodil leta 1973 v Hamburgu, natančneje v četrti Altona, ki je postala nepogrešljiva kulisa njegovega življenja in fiktivnih filmskih zgodb. "Rojen staršem, živečim v Nemčiji, je Akinov prvi jezik nemščina, Hamburg-Altono pa kliče dom" (Johnson 2009, 1). Pred njegovo ime se kljub temu redno vrine dvodelna etnična oznaka, ki na drugo stran vezaja postavlja ustvarjalčevo izvorno etnično poreklo. Kot potomec turških *gastarbeitarev*¹⁷, ki jih je Marshallov plan naselil v zahodni Evropi, Fatih Akin za domačo (nemško?) in svetovno občinstvo ostaja nemško-turški režiser, uspehe njegove filmske produktivnosti pa si lastita kinematografiji obeh dežel.

Zanimanje za filmski medij je sprva izražal na drugi strani kamere, saj je v svojih zgodnjih dvajsetih na televizijskih ekranih prevzemal identitete junakov v manjših filmskih produkcijah. Igralsko delo je kombiniral s študijem vizualnih komunikacij na hamburški fakulteti lepih umetnosti (1995-2000). Dvoletno igralsko kariero je potisnil v črno luknjo, saj je bil naveličan svojih stereotipnih vlog, v katerih so se "migranti pojavljali zgolj v eni vlogi: kot problem" (Berghah 2006, 143). Že leta 1995 je spisal scenarij za svoj krstni kratki film *Sensin – Du Bist Es!*, ki ga je splavil skupaj s svojim produkcijskim podjetjem *Wüste Film*.

Po svoji drugi kratki in večkrat nagrajeni filmski ekranizaciji *Getürkt* (1996) je dve leti kasneje zavihtel režijsko taktirko v kravavem celovečernem delu *Kurz and Schmerzlos* (1998), ki ga je zarisalo na zemljevid nemškega filma. V formi hollywoodskega akcijskega filma je, navdahnjen s "Tarantinovo estetiko" in "gangsterizmom" (Halle 2008, 164), premierno zapolnil medkulturne prostore, ki so jih za nemškimi mejami zgradili turški, jugoslovanski in grški migranti. S svojim

¹⁷ Gastarbeiter (nem. gostujoči delavec) se uporablja za migrante, ki so se v šestdesetih in sedemdesetih priselili v Nemčijo, iskajoč delo kot del formalnega programa za gostujoče delavce.

portretiranjem vprašanja kulturne vmesnosti se je oddaljil od reprezentacijskih konvencij, ki so jih v filmski jezik vtetovirali njegovi predhodniki (Berghah 2006, 141). Ti patenti predstavljanja etnične hibridnosti so se v filmskih študijah uveljavili pod skupnim imenom "kinematografija iz dolžnosti" oziroma "film prizadetih" (Bardan 2008, 48-49). Glavne karakteristike tega filmskega pojava v nemškem okolju je Deniz Göktürk (2000, 67) našel v novem nemškem filmu osemdesetih, ki je zaposljeval strategije viktimizacije v reprezentacijah manjšinskih subjektov.

"Moji vzorniki niso bili iz Evrope. Neorealizem ali film noir, to sem spoznal šele kasneje. Na začetku sem bil zelo nadušen nad ameriškim filmom: ljubezen, nasilje, akcija, preprosto dobre zgodbe!", poudarja Fatih Akin (v Faas 2003, 15), ki je prvine ameriških uspešnic sestavil v svojem drugem dolgometražnem filmu *Im Juli* (2000). "Road movie"¹⁸, postavljen na cestno povezavo med Nemčijo in Turčijo, je rušil meje – in ne zgolj filmskih. Adrenalinska ljubezenska zgodba je prodrila do mednarodnega občinstva in se okitila s številnimi festivalskimi lentami. Film je hkrati definiral prototip Akinovega junaka, "eksistencialnega nomada, ki je pripravljen, da zapusti preteklost zadušujočih konvencij in prične s procesom odmikanja, ki spremeni načine, v katerih fizični in simbolični prostori oblikujejo naš obstoj v času" (Schindler in Koepnick 2007, 6).

Enourni televizijski dokumentarec *Wir haben vergessen zurueckzukehren* (2001) je zalistal po družinskem albumu, saj se je kamera skozi pripoved Akinovih staršev vrnila v šestdeseta leta, ko jih je prvi imigrantski val naplaval na zahodu Nemčije. Filmska študija o nemških migracijah se je logično nadaljevala v novem celovečernem filmu, ki je v osišče pripovedi postavil prav migrante, tokrat italijansko družino in njihovo restavracijo *Solino* (2002). Stilizirana avtobiografska pripoved je načrtala režiserjevo poetiko, ki ovija njegova nadaljna popotovanja po filmskem svetu. "To je svet, v katerem so prekoračenje obstoječih meja, prečkanje tako fizičnih kot miselnih pokrajin ter vzpostavitev lastne identitete med starim in novim izkušnje dnevnega reda" (Schindler in Koepnick 2007, 6).

¹⁸ Izraz "road movie" (ang. cestni film) se uporablja za žanrski film, ki se dogaja med potovanjem.

V novo vzpostavljeni poetični maniri je upesnil delo *Gegen die Wand* (2003), verjetno režiserjev najbolj reprezentativen film. Temačna romantična saga, ki se prične v nemški psihiatrični bolnišnici in se sklene na stičišču Azije in Evrope, v Istanbulu, je s kompleksnimi liki in razbitjem linearne naracijske forme postala delo, ki je režiserja potisnil v kanon(a) sodobnega nemškega in turškega filma. "Film je bil deležen nemalo čaščenja s strani kritikov, ki so bili prepričani, da bo revolucionariziral nemško kinematografijo in samopercepcijo dveh milijonov Turkov, živečih v Nemčiji" (Landwehr 2008, 76). Legitimno priznanje kakovosti pa je zagotovil zlati berlinski medved¹⁹, ki je prvič po dvajsetih letih ostal pri domačem lastniku.

Počivanje na lovorikah filmske slave je prekinil z mimobežnim sodelovanjem v projektu *Visions of Europe* (2004), mozaikom kratkih vseevropskih filmskih segmentov, za katerega je prispeval odlomek *Die alte bösen Lieder*. Istega leta je svoje pero ponovno pomočil v scenaristično črnilo in podpisal scenarij uspešne, a z vidika našega diplomskega dela sporne, migrantske komedije *Kebab Connection* (2004).

Ko pripotuješ v neko deželo in želiš spoznati tam prevladujočo kulturo, njeno globino ali površinskost, poslušaj glasbo, ki se predvaja tam, uči stara konfucijanska modrost, ki jo je dosledno upošteval tudi Fatih Akin. Njegova kamera je ponovno odpotovala na skrajni evropski rob, zdrsnila v kletne lokale in se prepustila toku istanbulskih ulic, ki utripajo v temperamentnih ritmihih sodobnih glasbenih hibridov. Dokumentarno delo *Crossing the Bridge - The Sound of Istanbul* (2005) je poskusilo skozi križišča glasbenih žanrov dokazati multikulturalnost Istanbula, mesta, ki ostaja že dolga stoletja izpostavljeno kulturnemu prepihu z zahoda in vzhoda.

Režijsko abstinenco, ki jo je zapolnil s produkcijskim delom, je prekinil z novim filmskim presežkom *Auf der anderen Seite* (2007), ki je premierno osvetlil platno canskega filmskega festivala, kasneje pa tekmoval v konkurenci za tujejezičnega oskarja. Ostra družbena kritika, pregnetena v igri usod, objektiv izostri v vprašanju

¹⁹ Zlati medved je glavna nagrada priznanega berlinskega filmskega festivala.

političnih imigrantov, neučinkoviti turški birokraciji, v rigidnih spolnih vlogah in problematični svobodi politične opozicije v Turčiji. Ker se bomo obravnavanim temam v drugačnih kontekstih podrobneje posvečali v nadaljevanju, pozornost preusmerjamo na preostale filmske kolute, označene z režiserjevim imenom.

Po dvoletnem kreativnem počitku, zapolnjenim s produkcijskimi izzivi, se režiserju pridružujemo v neposredni sedanosti. V začetku leta 2009 je Akın sodeloval v dveh skupinskih projektih, omnibusu *New York, I Love You* in selekcijo kratkih filmov *Deutschland 09 – 13 kurze Filme zur Lage der Nation*, hkrati pa je posnel tudi novo celovečerno delo. *Soul Kitchen* neobremenjeno pokuka v multikulturne kuhinjske lonce, kjer brbotajo komične zgodbe nemško-grškega lastnika lokalne restavracije Zinosa in njegovega talentiranega kuharja. Čeprav se humorno delo oddalji od filmskega izraza, izoblikovanega v minulih delih, ga kritiška javnost in predvsem občinstvo sprejmeta enako zadovoljno kot preostanek režiserjeve zajetne filmske kolekcije.

4.2 O analizi

Po tem, ko smo se že rokovali z režiserjem in se še pred tem opremili z ustreznimi metodološkimi orodji, je čas, da teoriji izrišemo oprijemljivejšo formo z analizo filmskih del. Za raziskavo bomo izbrali igrana celovečerna dela režiserja Fatiha Akına, vse od začetka njegove kariere do decembra 2009. V analizi ne bomo obravnavali avtorjevih dokumentarnih in kratkih del, skupinskih projektov in filmskih produkcij, v katerih je sodeloval kot scenarist, producent ali igralec, čeprav se bodo nekateri elementi iz omenjenih del pojavljali v obliki mimobežnih referenc pri analizi izbranih filmov. S kritično ostjo bomo zarezali v filme *Kratko in neboleče* (*Kurz and schmerzlos*, 1998, Fatih Akın), *V juliju* (*Im Juli*, 2000, Fatih Akın), *Solino* (*Solino*, 2002, Fatih Akın), *Z glavo ob zid* (*Gegen die Wand*, 2004, Fatih Akın) in *Na drugi strani* (*Auf der anderen Seite*, 2007, Fatih Akın).

V peterici izbranih filmskih del bomo pozorno opazovali pojavnost rasističnega multikulturalizma, definiranega v predhodnih poglavjih. Objektiv našega pogleda bo počival predvse na polju medkulturnih hierarhij, popačenih reprezentacij kulturnega

Drugega in binarnega slikanja medkulturnih razlikovanj. V uvodu stesane hipoteze bomo preverjali s pomočjo kritične teorije multikulturalizma, opirajoče se na postkolonialistične paradigme, in upoštevali specifične nestalosti pomenov, na katere opozarja francoski poststrukturalizem.

Za kohezijo in jasnost bomo analizo razdelili na pet osrednjih parametrov raziskovanja z ustrezno oblikovanimi vsebinskimi poudarki. Pot analize se bo v duhu orientalizma spogledovala s trojno matrico rasističnega označevanja Drugega. Uvodoma se bomo zazrli v esencialistično obravnavanje drugih kulturnih prostorov. V prvem poglavju bomo tako raziskovali, na kakšne načine in kako pogosto je Drugi priklenjen na status grozečega in manjvrednega sovražnika in se spraševali o konstrukciji vzhoda kot prostora nevarnega in promiskuitetnega barbarstva. Da bomo lahko primerjali, na kakšne načine se reprezentacije zahodnih kultur oddaljujejo od vzhodnih, bo drugo poglavje najprej osvetlilo načine reprodukcije medijskih klišejev zahoda. Skozi prizmo eksotizacije se bomo nato v tretjem poglavju fetišistično dotaknili privlačne različnosti, medtem ko bo četrto poglavje zarezalo v ideal monokulturalizma, ki v obravnavanih filmskih tekstih pogosto zasenči izvorno slavljenje multikulturne družbe. Na samem koncu se bomo spraševali o tretjem vzvodu obravnavanja kulturne razlike, totaliziranju, in poskušali zanikati njegovo prisotnost v izbranih delih. Izpostavili bomo, na kakšne načine se filmske reprezentacije (lahko) upirajo rasističnemu konstituiranju hegemonskih medkulturnih odnosov.

4.3 Divji divji vzhod

“Okoli in okoli po planjavi so dirjali divji Turki. Eni so vlačili zvezane ujetnike s seboj, eni so se zbirali v čete, da bi navalili na kristjane. Pač je moralo bridko zajedati ubogemu ljudstvu v srce, ko je videlo, kako so hiše in poslopja, v katerih so se rodili otroci, zdaj naglo zagorele, zažgane po vragovi roki” (Jurčič 2009, 70)²⁰.

²⁰ Citat iz slovenskega kanonskega literarnega dela Jurij Kozjak, slovenski janičar.

Zahodna ideologija bližnjemu vzhodu pogosto izriše močno vzporednico z nevarnostjo, barbarstvom in promiskuiteto. Perceptivne matrice so se izoblikovale že v času širjenja otomanskega imperija, ko je agresor z vzhoda poleg svoje zastave v evropsko zemljo zabodel tudi trdne predstave o krvoločnosti muslimanov iz Mohamedovih držav. K utrditvi zloveščega statusa vzhodnjakov je prispevalo tudi krščanstvo, ki je moč arabskega okupatorja pripisovalo "procesu demonizacije" (Housley 2006, 136). T. i. *Imago Turci*²¹ se je preko priljubljenih pisateljskih peres renesanse in kasnejše romantike dodobra utrdil v zahodni literarni retoriki, ki je vzhod zreducirala na "aktivne opresorje žena in krščanstva, vladarje lažne religije ter hipokritske uživače spolnosti, pijače in opija" (Hoeveler in Cass 2006, 183). Podobe nevarnega vzhoda ne zamaje niti sodobnost. S padcem dvojčkov 11. septembra je zahod kategorično islamiziral terorizem in nemara vse muslimanske skupnosti, pa naj gre za drugo ali tretjo generacijo priseljencev, spojil v "skupnem označevalcu nevarnosti fundamentalizma, verske blaznosti, radikalizma" (Vidmar Horvat v Delanty 2008, 246). Diskurz nevarnega vzhoda in brutalnih vzhodnjakov danes polni novice zahodnih medijev in s simbolnim rezilom zareže tudi v platna evropske filmske produkcije, vključujoč dela Fatiha Akina.

4.3.1 Čez mejo v nevarnost

Čeprav Akın islam slika z izrazito tradicionalnimi barvami, se distancira od (vsaj neposrednega) teroriziranja muslimanov. Njegove filmske podobe kljub temu pogosto koketirajo z reformatorskimi zaznavnimi vzorci nasilnega vzhoda oziroma ne-zahoda. V filmu *Im Juli* se zvrsti nepregledno dolg niz (sicer komičnih) nevarnosti, ki se začnejo takoj, ko se glavna junaka izkobacata iz svojega varnega nemškega kokona. Jugoslovanska voznica tovornjaka Daniela omami in oropa, madžarski kmet ne okleva s streljanjem na nezaželene obiskovalce njegovega polja, njegov impulzivni sorojak z marketa pa nemudoma sprejme nevarno igro lovljenja z avtomobili. Tudi turški voznik Isa je stlačen v stereotipe vzhodnega nasilneža. Čeprav se kasneje izkaže za moža z dobrim srcem, ostaja s strahavzbujajočim

²¹ *Imago Turci* (lat) – podoba Turka (ibid.)

nastopom in nevarnim pogumom binarno nasproten sramežljivemu Nemcu Danielu, ki je ob stikih z ilegalnim obvezno okoren.

Turčija, ki je izostrena v objektivu večine Akinovih filmov, je tudi sicer pogosto predstavljena kot "nevaren in divji prostor v primerjavi z Nemčijo" (Les nuits masquées 2009). Ko si Sibel iz filma *Gegen die Wand* privoši svobodo v obliki popivanja in plesanja v baru, ni varna tako kot v rodnem Hamburgu. Njeno nepazljivo veseljačenje takoj izkoristi "divji turški moški" v vlogi natarjarja, ki jo posili sredi plesišča - "kar lahko beremo kot namerno vzporednico s sekvenco v Nemčiji, kjer se sama odloči za seks z natarjarjem" (Leal in Rossade 2008, 74).

Nevarnostim divjega divjega vzhoda podobno podleže tudi Lotte iz filma *Auf der anderen Seite*. Na poti po instanbulskih ulicah ji otroci ukradejo torbico. Ko se požene v lov za svojo izgubljeno lastnino, z lepilom omamljeni otroci že prebrskajo svoj plen in najdeno pištolo fatalno uperijo v Lotte, ki zasopihana priteče za mladimi roparji. Sporočilo o zastrašujočem bližnjem vzhodu zakriči še glasneje ob binarno nasprotnem gostoljublju, ki v Nemčiji pred tem pričaka Ayten, ilegalno imigrantko brez dokumentov in potrebne vljudnosti.

"Neciviliziranost" turškega prostora se v istem filmu reflektira tudi v neučinkoviti birokraciji²², s katero se spopadata glavni junakinji. "Te reprezentacije so nato projicirane na turško prebivalstvo, kar služi za krepitev stereotipov o zaostalih, nasilnih in politično nestabilnih Drugih" (ibid.). Ta teza se potrdi že na začetku omenjenega filma. Čeprav se Ayten revolucionarno bori proti neučinkovitosti turškega političnega kolesja, so sredstva njenega boja prikazana surovo: namesto besed uporablja metanje kamenjev in namesto mirnega protesta pištolo.

²² Podobno je v filmu *Im Juli* prikazana tudi Romunija. Daniel lahko prečka mejo brez potnega lista v zameno za podkupitev carinikov, ki se z njegovim vprašanjem imigriranja meje nezainteresino ubadajo ob partiji šaha.

4.3.2 Nevarnost z vzhoda

Podobne karakteristike so vtisnjene v osebnosti trojice iz dela *Kurz und schmerzlos*. Srbu Bobbyju, Grku Costi in Turku Gabrielu ni tuj vonj po krvi in kriminalu. Njihova deviantna osebnost se vzpostavi že na samem začetku. "Jezni mladi možje [...] so vpeljani v slogu filma *Dober, grd, hudoben* (1966)²³ ali *Trainspottinga* (1996)²⁴; vsak karakter dobi sekvenco, ki osnuje osebnost, vrhunec pa je zamrznjen in podnaslovljen" (Clarke 2006, 145). Costa kamera ujame med nočnim vlomom v avto, Bobbyja med tem, ko se s stricem vročekrvno prepira o pridružitvi albanski mafiji, Gabriela pa pričaka ob prihodu iz zapora. Zamrznjeni trenutki so podnaslovljeni izključno z imenom in pripisom narodnosti. Njihova identiteta se tako konstruira skozi korelacijo med kriminalom in etnično pripadnostjo. Tudi sicer je njihovo obnašanje skozi film reprezentirano sporno barbarsko. Medtem ko se Gabrielove pesti soočijo z obrazom novega ljubimca njegove sestre, Costa krade iz pisemskih ovojnic med svojim poštarskim delom, Bobby pa se fizično znese nad svojim dekletom. Vsi trije liki na svoj način pristopijo k mačističnemu stereotipu svojega etničnega kroga in ga interpretirajo v skladu s pričakovanji zahodnega gledalca.

V podoben karakterni kalup je vlit Cahit iz filma *Gegen die Wand*. Čeprav ima Cahit nemške prijatelje in mu nemščina teče boljše kot materni turški jezik, ga oksidentalni prejemnik filmskega teksta uvršča prej v skupino "Drugih" kot "nas". Od nemškega gospoda ga ločijo predvsem karakteristike, ki bi bile lahko nekoliko karikirano združene v skupnem izrazu barbarstva. Cahit popiva, ne izbira besed in je nasilen. Njegov nevarni temperament ga najprej strpa v bolnico, kasneje pa pod njim uklone človeško življenje – četudi po nesreči. Čeprav lik Cahita predstavlja dobrodošel upor "klišejem industrijskega prodajalca zelenjave iz sosednje hiše" (Nicodemus 2007, 466), so sporni načini, na katere se osrednji junak filma razlikuje od stereotipnih reprezentacij sorojakov. Z nasilnosjo, življenjem na robu družbe, s predrznostjo,

²³ *Dober, grd, hudoben* (alternativen prevod *Dobri, umazani, zli*, italijansko: *Il buono, il brutto, il cattivo*; angleško: *The Good, the Bad and the Ugly*) je italijanski "špageti vestern" iz leta 1966, ki ga je režiral Sergio Leone.

²⁴ *Trainspotting* je kulturni film režiserja Davida Boyla, prirejen po romanu Irvina Welsha.

zanemarjenostjo in celo kriminalom se izrisuje kot mračna podzavest svetlega zahoda.

4.3.3 Nasilje za stenami muslimanskih domov

V istem filmu se kot eden osrednjih motivov pojavlja družinsko nasilje. Osrednja junakinja Sibel je žrtev nasilja v družini, ki je "reprezentirana ekskluzivno negativno, kot brezupno opresivna, neizprosno patriarhalna in skoraj fanatična" (Petek 2007, 181). V tem oziru Akın poseže po zahodnih stereotipih turške družine na evropskih tleh z izpostavljanjem dihotomije "turški-muslimanski-zatiralski versus nemški-sekularni-moderni-svobodni" (Barucca in Pascalis 2009). Agresivno ravnanje atavistične družine Sibel sprva privede do poskusa samomora, kasneje pa njeno življenje zamaje z bratovo grožnjo po uboju iz časti, še enem izmed izrazito stereotipno turških dejanj. Družinsko nasilje je povečano tudi v drugem delu iste trilogije, v filmu *Auf der anderen Seite*, in v predhodnem *Solinu*. V obeh filmih se oče pojavlja kot avtoritarna figura, ki ji ni odveč uporabiti svoje moči. Nejatov oče Ali, sicer prikazan kot dobrodušen starček, v navalu jeze ubije svojo partnerko oziroma nadomestno ženo, prostitutko Yeter, do nje pa ima tudi sicer pogosto zaničevalno podcenjevalen odnos. Ne kliče je po pravem imenu, plačuje ji mesečno kvoto za vlogo njegove stalne ljubice in jo močno vinjen sili k seksualnim dejanjem.

Ne tako očitna, a vendar opazna je opresivna vloga očeta v odnosu do moških potomcev. Avtoriteta Romana Amata v *Solinu* se zoperstavlja kreativni nagajivosti njegovih dveh sinov, v *Kurz und schmerzlos* pa se podoben odnos vzpostavi med Gabrielom in njegovim očetom, ki mu prisoli zaušnico ob vrnitvi iz zapora.

Čeprav je namen Fatiha Akına predvsem opozarjanje na nekatere problematične vidike turške realnosti, zaobjemajoče umore iz časti, družinsko nasilje in otroško omamljanje, je njegovo slikanje omenjenih kritičnih elementov pogosto dvorezni meč, ki zahodno javnost ne samo osvešča o dogajanju za turškimi mejami, temveč hkrati v njihovo (pod)zavest vgravira kulturo strahu pred (muslimanskim) Drugim.

4.4 Medijski klišeji zahoda

Stereotipi ne prežemajo zgolj slikanja Drugih in drugega, temveč ogledalo klišejev nastavijo tudi sebi. Podobno kot orientalistični diskurzi se hkrati skozi medijske reprezentacije izklešejo stereotipne predstave o zahodu (Friedman 2008, 86). Ker se Akınovi filmi odvijajo (tudi) v zahodnem prostoru, natančneje v Nemčiji, moramo za razumevanje multikulturnih reprezentacij zastriči tudi v to področje.

Binarni sistem diferenciacije, kot že rečeno, razmejuje nas in njih ter obe kategoriji oklesti na izbrane stereotipne predstave, ki so često vkomponirane v multikulturne vsebine. Čeprav reprezentacije zahoda v Akınovih delih niso izključno enoznačno klišejske, ni težko razbrati ponavljajočih se trivialnih okcidentalnih podob. Nemčija, ki v kontekstu izbranih filmov predstavlja globalizirani zahod, je prikazana skozi prizmo zahodizacije z "evolucijo določenih vrednot, kot so individualizem, svoboda, ločitev sekularne in sakralne oblasti, evolucijo javne sfere ter vrednot politične in družbene enakosti" (Thompson 2003, 32).

4.5.1 Globalna megakultura

Nemčija nastopa v vlogi zastopnika global(izira)nega zahoda, ki se postavlja na nasprotni pol tradicionalnemu vzhodu, ki počasi kloni zahodni premoči. Globalno okolje se vzpostavlja na več načinov. Dogajanje na zahodu je vedno postavljeno v urbano okolje: v kozmopolitanske četrti, kjer se stapljajo imigranti različnih porekel (*Kurz und Schmerzlos, Gegen die Wand, Solino*), na polne ulice mestnih središč (*Auf der anderen Seite*), v opustošene getoizirane predele (*Kurz und Schmerzlos*) in v lokale, ki se tresejo pod glasnimi zvoki zahodne pop glasbe (*Gegen die Wand, Auf der anderen Seite*). Zahod je zlit v urbano džunglo, ki opazno odstopa od običajnih scen turškega dela filmskih zgodb, tudi tistih, ki so postavljene na ulice Istanbula, sicer znatno večjega od Hamburga. Če obiščemo Istanbul ali Hamburg, Berlin ali katero drugo nemško mesto, nam je jasno, da se v vseh mestih na podoben način prelivajo tako odtisi preteklosti kot odrazi multikulturne in globalne sedanjosti. Medtem ko kamera na turškem koncu v nobenem filmu ne pozabi ošvrkniti tradicionalnih momentov v (turističnem) starem mestnem jedru, le enemu izmed

mnogih centrov Istanbula, ostajajo posnetki Nemčije fiksirani v sodobnih vidikih mest.

Hkrati je globalizacija predstavljena kot zlovešča slutnja, ki neustavljivo okupira svet. V filmu *Gegen die Wand* Selma, Sibelina sestrična, napoveduje globalizirano prihodnost, ki bo kmalu zaobjela Turčijo. Friedman (2008, 84) povzema:

Vseskozi prisotne medijske podobe in pesmi, ki vstopajo v Akinove filme, prikazujejo kolonizacijo lokalnih kultur v eno globalizirano megakulturo, v kateri so tradicije pozabljene in z izgubljenim smislom, posameznik pa se more več orientirati v sodobnem svetu. Tako se Selma, ki živi medijski ideal samostojne strokovnjakinje, znajde sama, odrezana od družine, v sterilnem prostoru modernega zahodnega hotela in obkrožena s televizijskimi podobami, ki simbolizirajo sile globalizacije.

Iz Akinovih filmov tako kriči neizrečena kritika globalizacije, ki opozarja, da bodo spremembe (predvsem na vzhodu) resda prinesle dobrodošle premike na področju emancipacije žensk, svobodne karijerne možnosti in kozmopolitanizem, vendar hkrati obetajo atomizacijo, odsotnost kolektivism in posledično pristnih socialnih stikov.

4.5.2 Urejeni zahod: Ordnung und Disziplin!²⁵

Vizijo, da je "zahod ikonološko jedro reprezentacij za napredek" (Gillespie 2006, 148) že na samem začetku napove film *Auf der anderen Seite*. Ali opazuje prvomajske delavske shode, ki kljub protestni vsebini potekajo nenasilno; z mirno parado delavcev ob zvokih pihalnega orkestra. Promet je urejen in sodoben, vožnja z vlakom pospremljena s prijaznimi željami po prijetnem potovanju, na ulicah pa utripa sodobna urbana mladinska kultura s svodomiselnim street artom in rolkarji. Podobe postanejo še bolj očitne, ko se kamera za primerjavo nekoliko kasneje v filmu zazre na istanbulske ulice, kjer so protesti glasni, oboroženi in nasilni, ulice

²⁵ (nemško) red in disciplina; v danem kontekstu znana sintagma povzema osrednji stereotip za nemško in v našem primeru tudi širše evropsko družbo.

umazane, zabava mladine omejena na nogometno žogo, grafiti brez kreativne vrednosti pa povečujejo politične stranke.

Progresivnost Evrope se v istem filmu reflektira v polju urejene birokracije. V nemškem prostoru so zakoni prikazani kot jasni in trdni, kar se izkaže na primeru sojenja ilegalni imigrantki Ayten. Binarno nasprotno je turški pravni sistem naslikan kot neučinkovit in nepravičen. Samoumevnost skoraj anarhičnega birokratskega stanja se zrcali v situaciji, ko želi Nemka Lotte obiskati svojo prijateljico v turškem zaporu, vstop pa ji onemogoča neprepričljiv zakon, ki obiske dovoljuje samo članom družine. Ko Lotte vidno razburjena sprašuje po izvoru in pravičnosti zakona, ji uradnik (ki nasprotno od nemških "cehovskih" kolegov ne zna niti besede angleško) odgovori: "To je Turčija!" Besede odzvenijo kot sinonim za tamkajšnji birokratski kaos.

Stereotipnega nemškega državljana in Evropejca, ki brezpogojno sledi zakonom, predstavlja Lottina mama Susanne Staub, ki ob hčerkinem sprejetju ilegalne imigrantke postavi zakon pred okoliščine in hčerki ponudi moralno pridigo: "Veš, da je to kaznivo!" Taisti lik redno izpostavlja juridično prednost Evropske unije, kar konkretno ubesedi na več mestih, med drugim v pogovoru z Ayten, ki se pritožuje o neugodnih politično-pravnih razmerah na skrajnem evropskem robu. Lottina mati ji prepričano odvrne: "Stvari se bodo poboljšale, ko pridete v Evropsko unijo." Susanne se tako vzpostavi kot glas zahoda: razmišlja racionalno, izogiba se kriminalu, ravna po pravilih in kasneje v filmu z denarjem in močjo pomaga dekletu z vzhoda, kar bomo nekoliko podrobneje obravnavali v prihajajočem podpoglavju.

4.5.3 Superiorni zahod

Antropolog Marcel Mauss²⁶ je v 20-letih minulega stoletja sistematično preučeval fenomen darovanja v različnih kulturnih prostorih in ugotovil, da so »odnosi, ki jih ustvarja darovanje in prejemanje darov, hierarhični in asimetrični« (Condliffe Lagemann 1999, 261). Po Maussovo tako darovanje ustvarjajo neprostovoljna, podrejena, odvisna in dolžniška razmerja obdarovanca obdarovalcu, saj darovanje temelji (tudi) na načelu recipročnosti: če dobiš dar, ga moraš vrniti. Tisti, ki darila ne morejo vrniti, so dolžni simboličnega protidara v obliki pokornosti in lojalnosti. »V tem pogledu dobrodelnost rani tistega, ki prejema« (Mauss v ibid.).

Na po vsej verjetnosti podobnih mehanizmih že stoletja slonijo razlogi za zahodno dobrodelnost, uperjeno proti vzhodu. Enak pogled se mestoma pojavlja tudi v obravnavanih filmih, ki na razmerje vzhod-zahod zrejo z izrazito neo-kolonialističnimi očmi. Tovrstni odnosi dobrodelnega prejemnika in podrejenega upnika se morda najbolj očitno izrišejo v filmskem delu *Auf der anderen Seite* med likoma Ayten in Susanne. Lottina mati, kot že opisano, vzdržuje vzvišeno zahodno držo s preziranjem hčerkinega prijateljevanja z ilegalno imigrantko, turške birokracije in zagovarjanjem Evropske unije. Kljub obojestranski antipatiji ves čas vzdržuje hčerkino turško prijateljico med njenim bivanjem v Nemčiji, čeprav upnica njenega daru ne vrača niti na simbolični ravni. V ključnem trenutku Susanne Staub celo odpotuje v Turčijo, kjer s financami in kasneje na nek način tudi moralno pomaga zapornici Ayten do svobode. Lik, ki skozi film pooseblja zahod, tako daruje, finančno pomaga junakinji, ki predstavlja vse vzhodno, brez da bi od slednje prejela vračilo. Njen protidar, če posežemo po terminologiji že omenjenega antropologa, se

²⁶ Marcel Mauss (1872-1950) velja za enega najpomembnejših sociologov in antropologov v obdobju med obema vojnoma, ki je vplival na povojni franoski strukturalizem in pripomogel k uveljavitvi vpliva sociologije svojega strica Emila Durkheima. Njegovo najbolj slovito delo je Esez o daru (1954), v katerem se Mauss ukvarja s proučevanjem pravil obdarovanja v različnih arhaičnih in modernih družbah. Med drugim definira tri osnovna pravila, ki pogojujejo sicer na videz svoboden in spontan proces obdarovanja. Ta pravila so pravilo obligacije, ekvivalentnosti in recipročnosti (Cheater 1989, 85), s katerim ilustriramo našo tezo o pomoči zahoda vzhodu.

reflektira v pridobljeni (nad)moči. Brano metaforično, bi lahko razpoznali kolonialistično matrico zahodnega lastenja vzhoda.

Podobni momenti so razvidni tudi v ostalih obravnavanih delih. V filmu *Im Juli* Daniel pomaga turškemu dekletu Melek, medtem ko mu njen fant (sprva) obratno ni pripravljen pomagati, ko na koncu moči štopa ob osamljeni cesti. V *Kurz und Schmerzlos* se opisano razmerje izkleše med Turkom Gabrielom in njegovo nemško prijateljico, ki mu odpre vrata, ko je v težavah, in neguje njegove rane, v *Solinu* pa fantu iz ruralne Italije nemški prodajalec brez protiplačila podari dragoceno kamero iz svoje trgovine, ki sta jo fant in njegov brat pred tem oropala.

Da dar potrebuje protivračilo, je univerzalno konstruirana kulturna resnica, ki jo ponotranjajo tudi prejemniki filmskih tekstov. Od osebe, ki prejema dar, tako pričakujemo njeno povračilo. Če dejanje ostane enostransko, sta gledalčeva naklonjenost in spoštovanje rezervirana predvsem za darovalca. Portretiranje tovrstnih razmerij na kinematografska platna zato ne ostane brez posledic in ključno prispeva k razumevanju ne samo likov, temveč tudi tistega, kar ti junaki zastopajo.

4.6 Fetišizem kulturne razlike

Kulturna drugačnost se je že v zgodovinski perspektivi, predvsem v času velikih odkritij in kolonizacije, pogosto predstavljala kot objekt fascinacije. Danes izrazi, kot so "marginalnost, avtentičnost in odpor, krožijo kot proizvodi, primerni za komercialno izrabljanje, in kot znaki znotraj širšega semiotičnega sistema: postkolonialne eksotike" (Huggan 2001, xvi). Tudi filmi Fatiha Akina ne prihranijo momentov kulturne fascinacije - bodisi na področju eksoticizacije tujega ženskega telesa, slikanja avtentičnih pokrajin neznanih dežel ali sodobnejše verzije eksotičnosti, eksoticizma hibridnosti.

4.6.1 Akinove Kleopatre

Akinove ženske so navadno suverene posameznice z močno lastno voljo, ki se upirajo socialnim normam in odločno udrihajo po rigidnih kulturnih mejah.²⁷ Kljub emancipatoričnemu pogledu na ženski subjekt se v portretiranju ženskih junakij izslikavajo fantazme o privlačnosti Drugega oziroma Druge. Med potjo od Hamburga do Istanbula v filmu *Im Juli* srečamo dve ženski, ki sta predstavljeni skozi popačen pogled zahodnega moškega. Melek je usodna ženska, ki zadržanega nemškega učitelja motivira za dolgo avtomobilsko popotovanje do Turčije v želji po skupnem zmenku ob Bosporju. Njena fatalna drugačnost se konstruira predvsem ob več kot enominutnem segmentu njene skrivnostne turške pesmi, ki jo zapoje v soju lune in spremljavi rečnih valov. "Bližnji posnetki njenega z luno oblitega obraza, ko interpretira melodični napev v tujem jeziku, vzpodbujajo ekosticizem in mistiko. Efekt njene pesmi očaranemu Danielu priključuje zahodne klišeje, povezane s čutnostjo in prepovedanim čarom bližnjevzhodnih žensk" (Valassopoulos 2007, 140). Podobna mitska fatalnost obdaja tudi jugoslovansko voznico tovornjaka Luno, ki Daniela pobere na avtoštopu. Luna, sicer v tradicionalno moški službi, je oblečena izzivalno, ne skopari z nedolžno vabljivimi pogledi čez ramo, ob prvih taktih glasbe pa se med njenima rokama že privlačno zvija šal, s katerim ustvarja erotične plesne gibe, ki spominjajo na orientalske plese. Diskurz ekostičnosti okrepi kasnejši prizor v notranjosti njenega tovornjaka, s stropa katerega visi puhasta boa, vrata za nalaganje tovora prekrivajo vijolične svetleče zavese, njeni gibi pa so naravnost čudežni. Brez dotika premika telo nemočnega Daniela, ki se očarano prepusti njenemu vabljivemu plesu.

"Melek ostaja okvirjena skozi Danielov pogled erotično-eksotičnega objekta hrepenenja, v filmu pa se ne pojavlja resen poskus spremembe njene vloge oziroma vloge drugih eksotičnih deklet (npr. Lune) kot neodvisne in samoodločne (in ne vodene z instinkti ali moško voljo)" (Rings 2008). Čeprav na tem mestu izpostavljamo predvsem ženske vloge iz filma *Im Juli*, podobne postkolonialne

²⁷ Podrobneje bomo ta aspekt predstavili na koncu pričujoče analize v podpoglavju 4.7.2.

različice Salome in Kleopatre mestoma najdemo tudi v drugih obravnavanih delih, npr. Sibel iz *Gegen die Wand*, Yeter iz *Auf anderen Seite* ...

4.6.2 Iz turističnega prospekta

Eksotičnost se ne implicira zgolj na osebe, temveč tudi tuje dežele v slogu marketinških strategij turistične industrije. Tuje dežele, v našem primeru konkretno predvsem Turčija in Italija, se predstavljajo kot "muzeji ekostičnosti" (Bissoondath v Huggan 2001, 139), v katerih se lahko zahodni opazovalci potapljajo v podobe, sproducirane v literarnih in medijskih diskurzih, ki selektivne kulturne kvalitete podajajo kot privlačne in mistične. Medtem ko turške bazarje polnijo Aladinove svetilke, tanzanijski Masaji v desnici vestno stiskajo sulice ob prihodu turističnih avtobusov in na osrednji barcelonski promenadi nikoli ne manjka plesalk flamenka, tudi obravnavani filmi delajo uslugo eksotike željnim gledalcem in predvsem – rasističnemu diskurzu multikulturalizma. Film *Gegen die Wand* že v krstnem kadru postavi eksotično kuliso Istanbula: minareti v ozadju, orientalska preproga na pomolu in morje med njima. Temperamentni turški melos, ki dopolni prizor, dodatno okrepi orientalistično percepcijo mesta, ki nam jo injektirajo uvodne minute filma. "Slika Istanbula z mošejami in minareti posredno reprezentira simulakrski prostor idealizirane Turčije s tradicionalnimi običaji in vrednotami, kot je vera v usodo" (Friedman 2008, 79). Čeprav je v istem filmu predstavljen tudi poslovni, "globalizirani" center Istanbula, se film vedno znova vrača k uvodni panorami mesta, ki delo tudi razmejuje na pet vsebinskih poglavij. K okrepitvi orientalističnega diskurza prispevajo tudi drugi podobni momenti v filmu, kot je na primer kajenje opija v turškem nočnem baru, zamenjujoč kokain, ki ga je junakinja Sibel konzumirala v rodnem Hamburgu.

Podobnega slikanja Turčije se poslužujejo režiserjevi ostali filmi. V *Auf anderen Seite* je dogajanje omejeno na turistični center Istanbula, ki v ozadje postavlja silhete znanih mošej, ulice, ki značilno zagrižejo v hrib, in po pločnikih razporejene mizice z nizkimi nogami, okoli katerih so starejši moški združeni v igri tavle. Tudi na koncu

filma, ko se glavni junak vrne v očetovo rojstno mesto Trabzon²⁸, ostajajo podobe pokrajine klišejsko turške: zakrita ženska v nasadu čaja, ki se razpozteza ob minaretu in s soncem obsijani morski obali z nekaj ribiškimi čolni. Tudi *Im Juli* odslikava enako podobo Turčije. Turško dogajanje je skoncentrirano pod bosporskim mostom, kjer na topel sončen dan otroci ribarijo na pomolu, mimo se sprehajajo prodajalci s simiti²⁹ na glavi, z naključnega kioska pa visijo turške zastavice.

Čeprav v filmu *Kurz und schmerzlos* filmska kamera Turčije ne obišče, v Nemčiji rojen Turek Gabriel svojo etnično domovino opeva v slogu (nemških) turističnih letakov za počitnikovanje na privlačnem evropskem robu. Na prijateljevi poroki v značilnem turškem slogu Gabriel prijateljem zaupa svojo namero o preselitvi v Turčijo, ki so jo predstavlja kot vsedrjavno počitniško letovišče.

*Gabriel: Rad bi se umiril, prihranil nekaj denarja in odšel v Turčijo. Razumeš?
Sonce, obala, služba!*

Alice: Kakšna služba?

Gabriel: Lahko prodajam cenen nakit.

(Akın 1998)

Ob drugi priložnosti, ko Gabriel ostane z Alice sam v njegovem taksiju, znova poudari:

Gabriel: V Turčiji nisi nikoli sam. Vsak vsakogar pozna, tam je ogromno sorodnikov, toplo je, polno življenja ...

(Akın 1998)

Idealizirana pa ni samo Turčija, vendar se v filmu *Solino* v podobni vlogi pojavi *Bella Italia*³⁰. Ko Randal Halle analizira sodobne nemške filme, ki opevajo Italijo, obžalujejoče dodaja: "Na žalost je ta fascinacija vodila v eksotizacijo Italije, ki jo predstavlja kot toplo deželo, polno vročehrvnih ljudi, ki vejo, kako ogreti hladno

²⁸ Mesto na vzhodu Turčije ob Črnem morju, ki velja za enega najbolj tradicionalnih turških mest.

²⁹ Simiti – značilne turške kruhove preste

³⁰ Italijansko – lepa Italija

severnjaško dušo Nemcev” (Halle 2008, 165). Družina Amato, ki je v osišču zgodbe, imigrira iz Solina, majhnega in slikovitega italijanskega mesta, kjer so ljudje “v glavnem [...] revni, iskreni, žalostni, nepokvarjeni in zvedavi” (Štefančič 2004). Solino predstavlja idilično nasprotje sivemu, mrzlemu in tovarniškemu Duisburgu, kamor družina imigrira iz finančnih razlogov. A tudi v Nemčiji družina ustvari svojo Italijo v obliki prve picerije, ki kljub pristni hrani ne konkurira tisti Italiji, ki so jo nekoč poznali. Prav zato se glavni junak Gigi in njegova mati vrneta v domino; tja, kjer so družinski člani združeni za isto mizo in v plesu, mesto zbrano v odprtem kinu, kjer je Gigi srečen s preprosto, a čudovito ženo v čustvenem zakonu, kjer vsak pozna vsakogar ter je nasploh toplo in lepo.

4.7 Od slavljenja multikulturalizma k naturalizaciji monokulturalizma

Medtem ko Akin izpostavlja kulturno hibridnost in kozmopolitanizem, sklepna stopnja dramaturškega trikotnega, ki šablonizira njegova dela, zasenči izhodiščni multikulturalni dispozitiv zgodbe. “Osnovna tema Akinovih filmov so migrantove izkušnje z nepripadnostjo in odrešilno obljubo, povezano z vrnitvijo v ‘Heimat’³¹” (Berghahn 2007, 141) do te mere, da lahko junaki svoj obstanek, mir in katarzo dosežejo zgolj v spokoju svoje rodne dežele, do katere gojijo močna čustva navkljub morebitnemu predhodnemu preziru. Akin podobno sporočilo prenese s pretrganjem etnično mešane ljubezenske niti, ki jih zašije v bolj stabilno monokulturno zvezo.

V filmu *Gegen die Wand* lik Cahita predstavlja simboličen upor in odpor turški kulturi. Cahit pogosteje govori nemško kot turško, trdi, da je pozabil pomen svojega turškega imena, oblači se v punkerska oblačila in kljubuje turškemu patriarhizmu. Po vrnitvi iz zapora se vrne v Istanbul, da bi ponovno srečal svoje dekline, ki se je v času njegovega prestajanja zaporne kazni že poročila in ustvarila družino. Ko se ponovno

³¹ Heimat je specifično nemški koncept, ki zaobsega predvsem rano otroštvo in prve življenjske izkušnje kot tudi jezik, narodno zavest in etnično pripadnost. V sodobnih diskurzih se pojavlja kot reakcija na modernost, izgubo individualnosti in razpad intimnih skupnosti. V slovenščini za prevod najpogosteje uporabljamo ‘domovino’.

združita, ji Cahit razkrije svoje načrte: "Grem v Mersin, kjer sem bil rojen." Kljub svoji nekdanji uporaniški drži Cahit, ki je pred tem dihal v urbanem ritmu nočnega življenja, "v finalni sekvenci filma nadaljuje proces samo-iskanja, ki ga pričinja z vrnitvijo k svojim koreninam v rojstnem mestu Mersin, ki nadomešča prostorsko slepo ulico njegove samomorilske nesreče v prvem delu filma z neskončnim potovanjem" (Berghahn 2006, 152).

V istem filmu podobna usoda doleti tudi osrednji ženski lik, Sibel, ki v osnovi izpodbija klišejske formacije ženske z bližnjega vzhoda. Poudarja svobodno ljubezen, ne brani se narkotikov in izzivalnih oblačil ter prezira načela svoje stroge muslimanske vzgoje. Ko naposled pred grožnjami svoje družine pobegne v rodno Turčijo, se tam ustali v mirnem družinskem življenju, ki ga ni pripravljena zamenjati za vihravo preteklost, ki ji jo ponuja iz zapora vračajoči Cahit. Svoj prostor je našla v mestu, v katerem pred tem ni živela ali ga obiskala, vendar ji predstavlja dom(ovino).

V Turčijo se po pristne stike in uravnoteženo življenje vrne tudi Gabriel iz filma *Kurz und Schmerzlos*. Prepričan je, da mu bo domovina prinesla potrebne socialne stike in srečo, ki mu je ne omogočajo hladne ulice Hamburga. Film se zaključi v njegovem nemškem stanovanju, kamor se pred letom v Istanbul vrne po potni list, medtem pa ga oče povabi k molitvi. Čeprav je Gabriel pred tem ignoriral očetove religijske namige, se tokrat usede na tla, si na glavo povezne kufi³² in se obrne proti Meki. To dejanje Daniela Berghahn utemelji kot "prvi korak h konstruiranju identitete, ki je bolj pisana njegovemu turškemu izvoru (ibid, 151). Turški napev, ki preglasi dogajanje in je znatno drugačen od udarne začetne glasbe, obljublja: domača religija, dom in domovina mu bodo zagotovili zeleno mirnodušje. Njegova poteza je "težko realistična razrešitev, vendar raje fantazmična rešitev, ki se odziva globji psihični drami hibridnosti" (Mennel 2002, 154).

Matrica vračanja h "koreninam" vseskozi prepaja Akinov filmski opus. V *Solinu* se k svojim skromnim začetkom vrača Gigi in se v nasprotju s svojim nesrečnim bratom v

³² Muslimanska molilna čepica, navadno bele barve, katere uporaba je v sodobnem turškem okolju sicer redka.

Nemčiji ustali v srečnem življenju. Enako tudi njegova mati v tujini zgolj zboli, pozdravi pa se lahko šele v rodnem mestu. V *Auf der anderen Seite* domov odpotuje celo Nejat, najbolj naturaliziran v nemško okolje od vseh likov. Pot domov pa poteka tudi posmrtno: Isa se odloči ostanke svojega strica kljub ilegalnosti početja prepeljati v Turčijo za vsako ceno, tja odpotuje tudi Yeterina krsta, v Nemčijo pa nasprotno pošljejo Lottino truplo.

Guido Rings hkrati "zelo konservativno monokulturno noto" (2008) razbira iz padca prekokulturnih zvez, ki se zaiskrijo v filmu *Im Juli*, a se končajo izrazito konvencionalno: "Turški par Melek-Isa ostane skupaj in oba Nemca, Juli in Daniel, naposled skupaj najdeta resnično ljubezen" (ibid.). Medkulturna privlačnost je prikazana v luči varljive eksotičnosti; nemška dekleta sprva privlači turški mačizem (*Kurz und Schmerzlos*), nemškega fanta očara fantazma bližnjevzhodnega angela³³ (*Im Juli*), Turka in Italijana pa nemška/zahodna svoboda (*Auf der anderen Seite*, *Solino*). Nobena od teh zvez ne preživi enoinpolurne filmske odisejade, saj večina od parov spozna, da lahko ideal sreče doseže le s sorojakinjo oz. sorojakom.

Dejstvo, da sta mir in sreča dostopna samo na geografskem območju izvora prednikov in da "pripadamo domovini"³⁴, je v Akinovih filmih predstavljena skoraj biološko. Tako sporočilo demantira idejo slavljenja hibridnosti in multikulturalizma, ki jo v filmih turško-nemškega režiserja razpoznavajo kritiki in publika.

4.7 Filmski odpor rigidnemu binarizmu

Čeprav smo na piedestal naše analize na ogled postavili predvsem kritične aspekte Akinovih filmov v smeri reprezentacij multikulturnega okolja, je prav, da na zadnje metre filmskega traku odtisnemo tudi načine, na katere se obravnavana dela upirajo rasističnim reprezentacijskim vzorcem.

³³ Na povezavo nakazuje tudi dekletino ime. Melek v turščini pomeni angel, kar izvemo tudi v filmu.

³⁴ To dejstvo je režiser izpostavil ob premieri filma *Gegen die Wand* na festival v Lüneburgu.

Med teoretičnim sprehodom po polju rasističnega multikulturalizma smo za nekaj strani postali pri procesu totaliziranja, ki določene prakse univerzalizira in jih poda kot strogo določene kulturne kategorije, na katerih kasneje temeljijo kulturni stereotipi in predsodki. Kljub predhodno zaznanim esencialističnim in eksoticiističnim praksam v izbranem filmskem kvintetu se številni spretno izpeljani multikulturni in emancipatorni momenti upirajo zadnjemu od procesov orientalistične matrice, totaliziranju.

4.7.1 Humorno zavračanje totaliziranja

Prakso totaliziranja režiser mestoma kritizira skozi humorno prizmo, s katerimi uspešno ilustrira zavajajočo moč kulturnih stereotipov.

V *Im Juli* se Akın poigra s pričakovanji gledalca, obteženega s stereotipno prtljago. Isa je uvodoma prikazan kot »nevaren, agresiven in grob turški moški« (Les Nuits Masquées 2009). Danielovo izmučeno prošnjo po pomoči prvotno nesramno zavrne, ko odprt prtljažnik razkrije truplo, pa smo prepričani, da je morilec. Kasneje se izkaže, da je je Isa družinsko usmerjen moški, ki je truplo svojega (naravno) umrlega strica želel prepeljati v njegovo domovino, kar ga je opravičeno naredilo živčnega in razburjenega. Danielu kasneje velikodušno pomaga pobegniti iz zapora, na koncu pa se skupaj s svojima dekletoma odpeljeta na popotovanje. »S subverzijo gledalčevih pričakovanj o Isi Akın poseže po močnem družbenem orodju, s katerim prepriča publiko, da se mora izogibati stereotipom preden spozna pravo naravo osebe« (ibid.).

Na podobno zabaven način se režiser poigra s stereotipno percepcijo Nemcev kot rasistov. Kmalu po odprtju italijanske restavracije prostor napolnijo vojaki, oblečeni v nacistične uniforme. Mati Rosa pograbi svoja sinova in pobegne skozi zadnja vrata, rekoč svojemu možu: »Vojna je končana, a tu je še vedno, kot je bilo.« Izkaže se, da so vojaki zgolj igralci, ki v okolici snemajo zgodovinski film, gostilno pa so izbrali za lokacijo svojega opoldanskega obeda. Opisana trenutka se ironično posmehujeta globoko uhojenim mentalnim trasam, po katerih avtomatično stopajo gledalčeva pričakovanja.

4.7.2 Emancipiran ženski subjekt

Z reprezentacijo ženskih likov obravnavani filmi pogosto kljubujejo stereotipnim upodobitvam žensk z bližnjega vzhoda. Osrednje junakinje Akınovih filmov so osvobodjene naglavnih rut, ki v nemškem okolju predstavljajo »najbolj osnoven primer turške patriarhalne represije in objektivizacije žensk« (Madel 2008, 305). Na ta način filmska kamera zaobide klišeje evropskih medijskih podob in se potopi v realnost turškega sekularizma.³⁵

Odsotnost naglavnih rut je le eden izmed simbolov ženske svobode, ki prežemajo obravnavana filmska dela. Številni emancipatorni momenti se zabliskajo tudi v obnašanju in razmišljanju junakinj, predvsem Ayten iz filma *Auf der anderen Seite* in Sibel iz *Gegen die Wand*. Ayten je upornica, ki se ne bori zgolj s političnim sistemom, temveč vztrajno odbija stereotipe o orientalističnih ženskah. »/fizično je mobilna v zunanjem svetu, glasna v svojih političnih mnenjih in zavedajoča se svojih pravic« (Les Nuits Masquées 2009). Kamera jo prvič ugleda med oboroženim pretepom med prvomajskimi demonstracijami, z zamaskiranim obrazom in ohlapnimi moškimi oblačili, ki gledalca zavajajo o njenem spolu vse do trenutka, ko uspešno pobegne tramam zasledujočih policajev in sname tesno črno masko, ki razkrije njen obraz. Skozi film kategorično zanika pridevnike, ki jih zahodni in pogosto tudi turški mediji lepijo na kombinacijo njene narodnosti in spola, na primer: neizobražena, zatirana, religiozna, pasivna, feminilna, heteroseksualna, viktimizirana in delujoča v zasebni sferi.

Avtonomija in močna volja sta hkrati karakteristiki Sibel iz filma *Gegen die Wand*. Čeprav vzgojena v tradicionalnem muslimanskem okolju, se nemška Turkinja zoperstavi vrednotam svoje družine v želji po svobodnem življenju in svobodni ljubezni. »Sibeline sanje so, da omaja tradicionalistične pozicije, zatre avtoritativnost norm in zavrne uveljavljeno lestvico vrednot (tudi tisto, v kateri je varanje »greh« ali

³⁵ Sekularizem je bil v turško ustavo uveden že leta 1928 z uradno odpravo islama kot državne religije. S politiko uradnega sekularizma je med drugim turška vlada prepovedala nošenje ženskih naglavnih rut v javnem sektorju. Muslimanskih naglavnih rut tako ne moremo srečati ne na hodnikih univerz ali v učilnicah ne na sodiščih, med novinarkami ali v katerih koli državnih ustanovah (glej Arat 2005, 25).

vsaj krivda)« (Barucca in Pascalis 2008). V zadnjih kadrih filma se sicer sprjazni z vlogo matere in žene in postavi srečo svoje družine pred individualno duševno ugodje.

Tudi Melek iz filma *Im Juli* je portretirana kot samostojna in mobilna ženska, ki se ne boji potovati sama ali prenočiti pri popolnih tujcih. Čeprav v njeni upodobitvi vseskozi odsevajo eksotične reprezentacije orientalistične ženske, na koncu filma prevladata njena avtonomija in pogum. Svojega fanta Iso reši zaporne kazni, ko na mejni prehod z Bolgarijo iz Istanbula sama prinese ustrezno dokazilo o njegovi nedolžnosti. »Naracija tako reprezentira Melek kot zastopnico spremembe in močno figuro, na katero se lahko oprejo tudi moški« (Les Nuits Masquées 2009). V istem filmu emancipatorične reprezentacije objamejo tudi jugoslovansko voznico tovornjaka Luno in glavno junakinjo Juli, samovoljno in pogumno žensko, ki sama preštopa svet, od Afganistana pa do Turčije, ter se ne boji izzivov in prvih korakov.

4.7.3 Veseli multikulturalizem

Četudi dela Fatiha Akina pogosto tematizirajo pasti interkulturnih odnosov, na drugi strani redno slavijo kulturno mešanje in njegove pozitivne učinke.

V *Kurz und Schmerzlos*, multikulturni gangsterski baladi, kot je film podnaslovil režiser, so v trdnem prijateljstvu združeni predstavniki pregovorno nekompatibilnih narodov: Turk, Grk in Srb. Čeprav ostajajo vsi trije akterji rasistični v razmerju do Azijcev in temnopoltih, njihovega odnosa ne prizadanejo zgodovinski konflikti med njihovimi domovinami. Spontano se zapletajo v medkulturna razmerja, preklaplajo med jeziki in izbirajo prijatelje zunaj svoje nacionalne skupnosti. Ko se Srb Bobby odloči pridružiti mafiji, svojo odločitev sarkastično napove: »Pridružil se bom Albancem. To je to, čemur danes pravijo multikulturalizem.«

Veseli multikulturalizem oglašuje tudi italijanska družina Amatto, ki na različne načine oznanja privilegije interkulturnega mešanja. »V Solinu družina pripelje popolnoma novo obliko kulinarike ne samo italijanskim delavcem, temveč celotni

regiji. Italijani se tako ne učijo, kako biti Nemci: raje obogatijo kulturno ponudbo Nemčije« (Halle 2008, 166).

V filmu je razsejanih več drobnih momentov kulturnega širjenja in prepletanja. Tujo kulturo na primer nekoliko kasneje v filmu aktivno absorbirata tudi zdaj že odrasla otroka Gigi in Giancarlo, ki ju navduši filmska estetika nemškega novega vala. Novo formo nemške kulturne produkcije intenzivno soustvarjata in promovirata, za kar je mlajši Gigi kasneje tudi nagrajen.

Drugačen odgovor na multikulturalizem pa posreduje film *Auf der anderen Seite* z likom Nejata, ki spretno kombinira svoje turške korenine in nemški slog življenja. Nejat svoje uspešne integriranosti v nemško okolje ne dokazuje zgolj s tekočim govorjenjem obeh jezikov in izbiranju prijateljev iz različnih kulturnih krogov, kot to počnejo liki iz drugih Akinovih filmov. Nejat je edini lik, ki ne živi na socialnem dnu, vendar uživa ugled privilegiranega in spoštovanega profesorskega statusa. Še več, na nemški univerzi poučuje nemško literaturo, s čimer dokazuje najvišjo stopnjo svoje naturalizacije. Nejata hkrati pozitivno sprejemata obe kulturi, dobro se znajde tako v turškem kot nemškem okolju in spretno lovi ravnotežje med svojo nemško sedanostjo in svojega etničnega porekla ne skriva³⁶ niti ne pretirano poudarja.

4.8 Sklepi analize

Svoj analitični pogled smo usmerili v problematična presečišča multikulturalizma in rasizma v peterici izbranih filmov avtorja Fatiha Akina. Raziskovalno polje smo razpeli med pet vsebinskih poudarkov, ki so diskretno zasledovali orientalistični proces rasističnega prepoznavanja drugega v treh fazah esencializiranja, eksotiziranja in totaliziranja.

Čeprav se Fatih Akın neizogibno predstavlja z nacionalnim poreklom svojih staršev, je analiza potrdila, da objektiv njegove kamere ostaja izostren na fantazmičnem

³⁶ Z očetom vedno govori izključno turško, v turščino pa preklopi tudi, ko izve, da je Turkinja očetova partnerka Yeter.

pojmovanju bližnjega vzhoda, kot ga že stoletja očrtavajo okcidentalni diskurzi. Na eni strani se tako bližnji vzhod oziroma mestoma tudi Balkan in jug Italije konstruirajo kot esencialistično nevarni, barbarski in nerazviti, na drugi strani pa so taisti kraji ujeti v »diskurzivne konflikte med lokalnimi realnostmi bolj ali manj povezanih nasprotnih si praks z globalnimi aparati asimilacijskih institucionalnih/komercialnih kodov« (Huggan 2001, 28). Slednje se izraža tako preko eksotičnih dotikov ženskih likov, na primer Melek in Lune iz filma *Im Juli*, kot tudi idealiziranjem Turčije in *Belle Italie*. Filmski teksti to počno z utrjevanjem sodobnih »turističnih« reprezentacij z oglaševanjem *all-inclusive* paketa morja, sonce, dobre hrane in toplih ljudi (*Solino*, *Kurz und Schmerzlos*) ali z arhaiziranjem omenjenih geografskih prostorov s poudarjanjem tradicionalnih praks, prepričanj in arhitekture (*Gegen die Wand*, *Solino*, *Auf der anderen Seite*).

Kot že omenjeno, so taiste regije ovite v slutnjo nevarnosti, temelječo na (pred)krščanskih reprezentacijskih matricah Turkov (oziroma drugih evropskih Drugih) kot nasilnih in nerazvitih barbarov. Te ideje se v filmih kopičijo v sodobnih inačicah otomanskih opresorjev v podobi »Turka kot kriminalca in/ali razpečevalca mamil« (Halle 2008, 146), kot sta na primer Cahit iz filma *Gegen die Wand* ali Gabriel iz dela *Kurz und Schmerzlos*, v nevarnih pasteh zunaj zahodne Evrope (*Auf der anderen Seite*, *Im Juli*) in v nasilnem okolju tradicionalnih patriarhalnih družin (*Gegen die Wand*, *Solino*, *Kurz und Schemrzlos*).

Tovrstni reprezentacijski vzorci so še posebej problematični, ko so postavljeni v binarno opozicijo Nemčiji, zahodu oz. globalnemu razvitemu svetu. S profiliranjem evropske identitete kot negativa esencialističnih podob Turčije (Italije/Balkana) izbrana filmska dela nadaljujejo tradicijo grajenja moderne evropske identitete, ki je bila formirana na osnovi, med drugim, percepcije Turkov kot enih najbolj pomembnih evropskih Drugih« (Duncan, Ley 1993, 46). Z analizo smo prisopihali do dognanj, da je okcident predstavljen kot prostor svobode (*Auf der anderen Seite*, *Gegen die Wand*), sekularne oblasti, enakopravnosti, varnosti (*Im Juli*), odprtih možnosti (*Solino*) in učinkovite birokracije (*Auf der anderen Seite*). Hkrati ostaja zahodni svet

napolnjen s weberjanskim kapitalističnim duhom³⁷, katerega posledice se v filmih udejanijo predvsem v odtujenih medčloveških odnosih (*Gegen die Wand*, *Kurz und Schmerzlos*, *Solino*, *Auf der anderen Seite*), ki odzvanjajo kot nostalgichen odmev pristnih in prvinskih odnosov v Turčiji oz. na italijanskem jugu.

Naposled smo preverili, kako uspešno so te razlike združene v Akinovi multikulturni družbi. Skoraj v vseh obravnavanih delih so zaključna sporočila neoptimistično zanikala medkulturno hibridnost, začrtano v njihovih začetkih, in se zasukala k slavljenju monokulturalizma. Tako je nemalo junakov (Cahit, Sibel, Nejat, Gigi ...) spoznalo, da lahko duševno zadovoljstvo doseže le v svoji »domovini« oziroma domovini svojega etničnega porekla, četudi je pred tem še niso obiskali. Liki, ki so skozi filme najbolj bučno oznanjali spremembo in upor tradicionalnim vrednotam svojega kulturnega kroga, so se v sklepnem dejanju otresli svoje uporniške drže in zakorakali v povsem nasprotno smer, v imaginarij doma, ki poleg obljubljanja sreče v časovni kapsuli ohranja primarne vrednote in pristen način življenja. Z enakim sporočilom so bile razdrte tudi medkulturne ljubezenske vezi (*Auf der anderen Seite*, *Kurz und Schmerzlos*), ponovno zlepljene med predstavniki istega nacionalnega okolja (*Im Juli*). »Močen čut kulturnega pripadanja«, piše Guido Rings, »vodi v etnično čiste odnose ali v ekstremno rigidne forme mentalne getoizacije [...] (2008).

Ko smo z analiziranjem peterice filmskih del dokazali prisotnost prvih dveh orientalističnih procesov, esencializiranja in eksotiziranja, smo preverili, če so Akinovi reprezentacijski vzorci tudi totalizirani. V tekstih smo našli številne primere svežega upora medijskim stereotipom in predvsem rasistični obravnavi medkulturnih odnosov, ki so dokazali nasprotno. Totaliziranje tako zanikajo emancipirani ženski liki, otepajoči se klišejskih predstav o pasivni, religiozni in neizobraženi bližnjevzhodni ženski, najbolj očitno predvsem v podobi Ayten in Sibel (*Auf der anderen Seite*, *Gegen die Wand*). Hkrati dobrodošel upor predstavljajo tudi

³⁷ Max Weber (1864-1920) je bil nemški sociolog in zgodovinar, ki je vidno zaznamoval družboslovno znanost. Weber se je ukvarjal z racionalizacijo in tako imenovim "odčaranjem", ki ju je povezoval z vzponom kapitalizma in modernosti.

nepričakovani vsebinski preobrati, ki se ironično poigravajo z igralčevimi stereotipnimi pričakovanji (*Solino, Im Juli*). Alternativne reprezentacije se na filmsko platno zlivajo tudi preko uspešno integriranih posameznikov, ki hkrati ne pozabijo na svojo kulturno tradicijo (*Auf der anderen Seite*), preko medsebojnega kulturnega bogatenja (*Solino*) in trdnih medkulturnih prijateljstev, ki ignorirajo zgodovinske kulturne konflikte (*Kurz und Schmerzlos, Auf der anderen Seite*).

5 ZAKLJUČEK

Preden se dvignemu z udobnih žametnih stolov in počasi odkorakamo iz fiktivne kinematografske dvorane, se za trenutek preteleportirajmo zopet na sam začetek in si ponovno zastavimo uvodna raziskovalna vprašanja. Osrednje vprašanje diplomskega dela je bilo, ali lahko trdimo, da filmski multikulturalizem Fatiha Akina posega v polje rasističnih reprezentacij in na kakšne načine se v filmskih tekstih kažejo ideje kritičnega multikulturalizma. Z analizo peterice filmov, ki jih je v zadnjem desetletju podpisalo režiserjevo ime, smo ugotovili, da so njegove reprezentacije medkulturnih razlik in multikulture družbe pogosto ukalupljene v stereotipe, na katere opozarjajo predstavniki kritične multikulturalistične teorije, ki trdijo, da se v paradigmah multikulturalizma pogosto skrivajo »neo-liberalne konservativne ideologije pod diskurzivnim ogrinjalom raznolikosti« (McClaren v Nascimento 2007, 33).

Slikanje medkulturnih odnosov na Akinovem filmskem platnu tako problematizira ostra dihotomija med "nami" in "njimi", kjer se pod konceptom "nas" predstavlja zahodni gledalec, "oni" pa so neevropski filmski Drugi v podobi Turkov, južnih Italijanov, imigrantov in Balkancev. Drugost slednjih se izraža predvsem preko procesov esencializiranja in eksotiziranja. Prvi postopek kulturo reducira na zgodovinske stereotipe z rekonstrukcijo orientalističnih predsodkov o neevropskem divjaštvu in nevarnosti, eksotiziranje pa tujce in tuje fetišistično opazuje skozi tančice misteriozne privlačnosti, ki se naslanja na mitsko konstrukcijo Orienta in sodobne 'turistične' diskurze. Binarne opozicije, ki kopljejo usodne reprezentacijske prepade med etničnimi skupinami, delajo tako neznansko uslugo postkolonialističnim idejam o superiornosti bele rase oziroma večvrednosti zahoda na splošno. Če na raziskovalno vprašanje poskušamo odgovoriti kar najbolj strnjeno, lahko povzamemo, da na najbolj očitnem nivoju iz obravnavanih filmov resda kriči promoviranje multikulturalizma in medkulturnega mešanja, vendar študija odnosov in reprezentacij posreduje drugačno sporočilo. Na sublimni ravni filmski teksti injektirajo ideje o dominantni poziciji zahoda in zahodnjakov, ujetosti vzhoda/juga v

zgodovinsko kapsulo nedotaknjenosti in primarnosti ter biologiziranju kulturne pripadnosti.

Diplomsko delo se je v nekoliko bolj optimističnem duhu hkrati spraševalo o potencialih filmskega medija za podajanje socialne kritike in dekonstrukcijo multikulturalizma. Kljub navidezni paradoksalnosti smo v taistih filmih, ki smo jih v predhodnem odstavku obtožili rasizma, razbrali sveže rešitve za upovedovanje multikulture družbe, ki so se izognile totalizacijskim praksam in hegemonskim reprezentacijam. Emancipirani ženski liki (z bližnjega vzhoda), imigranti z visokim socialnim statusom, spreobračanje uveljavljenih medijskih stereotipov in medkulturno sožitje so tako odstrli (z)možnost filmskega medija, da deluje kot aktivni akter v družbeni spremembi in zamaje dominantne črno-bele diskurze s promocijo in naturalizacijo multikulturnih praks skozi priljubljene kanale popularne kulture.

Naj torej obsojamo Akinove filme reprodukcije orientalističnih diskurzov ali jih nemara povečujemo v avdio-vizualne spomenike evropskemu multikulturalizmu, se ob vseh nasprotujočih se teorijah opravičeno sprašujemo. V odgovor bi Roland Barthes verjetno pripomnil, da je vsak tekst *un espace a dimensions multiples*, večplasten prostor, v katerem se različne dimenzije, med katerimi nobena ni izvorna, povezujejo in mešajo (glej Barthes v Watson 2008, 98). Vsi pogledi so zato enakovredno resnični in istočasno enako subjektivni, gledalec pa je tako tisti, ki s svojo aktivno participacijo razbere in združi različne pomene v svoje lastne smiselne zaključke.

A naj ta teorija ne odzveni kot kritika nerelevantnosti našega početja skozi diplomsko delo. Da lahko razbiramo in sodimo pomene, so ključne naše sposobnosti kritične percepcije tekstov, v našem primeru predvsem tistih, ki v svoj fokus potiskajo multikulturno družbo. Pričujoče diplomsko delo si tako nekoliko naivno nadeja, da je vsaj malo osvetlilo temačno zaodrje multikulturalizma, v katerem se v varni distanci od z reflektorji osvetljenega večkulturnega odra skrivajo šepetalci iz vrst dominantne kulture, ki narekujejo naše rasistično dožemanje sveta. V času, ko Evropska unija misijonari svojo politiko združevanja drugačnosti, s katero paradoksalno podaja selektivno (in zamišljeno) tradicijo kot univerzalno in globalno, ter ob slavljenju

obletnic padca berlinskega zidu pozabljamo na vse papirnate in mentalne zidove, s katerimi utrjujemo evropsko trdnjavo, je namreč nadvse potrebno podobno dojemanje svobodne večkulture simbioze zajezi s kritičnim premislekom o ambivalentnih pasteh omnipričujočega multikulturalizma.

6 LITERATURA

1. Ackermann, R. J. 1996. *Heterogeneities: Race, gender, class, nation, and state*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
2. Agnew, John. 1993. *Representing space: Space, scale and culture in social science*. London: Routledge.
3. Akin, Fatih. *Kurz und schmerzlos*. DVD. Režiral Fatih Akin. Hamburg: Wüste Filmproduktion, 1998.
4. --- *Im Juli*. DVD. Režiral Fatih Akin. Berlin: Senator Film, 2000.
5. --- *Solino*. DVD. Režiral Fatih Akin. Hamburg: Wüste Filmproduktion, 2002.
6. --- *Gegen die Wand*. DVD. Geiseltasteig: Bavaria Film International, 2004.
7. --- *Auf der anderen Seite*. DVD. Režiral Fatih Akin. Melbourne: Madman Entertainment, 2007.
8. Appadurai, Arjun. 1988. Putting hierarchy in its place. V *Cultural Anthropology* (3): 36-49.
9. Arat, Yeşim. 2005. *Rethinking Islam and liberal democracy: Islamist women in Turkish politics*. New York: SUNY Press.
10. Audinet, Jacques. 1999. *The human face of globalization: From multicultural to mestizaje*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers inc.
11. Bardan, Alice. 2008. "Welcome to dreamland": The realist impulse in Pawel Last Resort'. *New Cinemas* 6 (1): 47-63.
12. Barker, Chris. 2004. *The Sage dictionary of cultural studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
13. Barthes, Roland. 2006. *S/Z*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell.

14. Barucca, Claudia in Ilaria A. de Pascalis. 2009. *Multiculturalism in Transition. Representation of migrants in Fatih Akin's contemporary cinema*. Cross-Cluster Conference, 14. maj. Dostopno prek: http://imiscoecrosscluster.weebly.com/uploads/4/6/9/4/469440/paper_barucca-depascalis.pdf (2. april 2010).
15. Berghahn, Daniela. 2006. No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin. *New Cinemas* 4 (3): 141-157.
16. Burton, Rob. 2007. *Artists of the floating world: contemporary writers between cultures*. Lanham: University Press of America.
17. Cass, Jeffrey in Diane Long Hoeveler. 2006. *Interrogating orientalism: contextual approaches and pedagogical practices*. Columbus: Ohio State University Press.
18. Chanady, Amaryll. 1995. From difference to exclusion: Multiculturalism and postcolonialism. *International Journal of Politics, Culture and Society* 8 (3): 419-437.
19. Cheater, P. Angela. 1989. *Social anthropology*. New York, London: Routledge.
20. Clarke, David. 2006. *German cinema: since unification*. New York: Continuum International Publishing Group.
21. Condliffe Lagemann, Ellen. 1999. *Philanthropic foundations: new scholarship, new possibilities*. Bloomington: Indiana University Press.
22. DeLamater, J. D. in J. S Hyde. 2001. *Essentialism vs. social constructionism in the study of human sexuality*. *The Journal of Sex Research* 35 (1): 10-19.
23. Duncan, S. James in David Ley. 1993. *Place/culture/representation*. New York, London: Routledge.

24. Faas, Ania. 2003. *The sun is as much mine as the night: A portrait of Fatih Akin*. Kino 2003 (3): 14-15.
25. Giddens, Anthony in Simon Griffiths. 2006. *Sociology*. Cambridge: Polity.
26. Gillespie, Alex. 2006. *Becoming other: from social interaction to self-reflection*. Greenwich: Information Age Pub.
27. Giroux, Henry A. in P. McLaren. 1994. *Between borders: pedagogy and the politics of cultural studies*. New York, London: Routledge.
28. Goldberg, David T. 1995. *Multiculturalism: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
29. Göktürk, Deniz. 2000. Turkish women on German streets: closure and exposure in transnational cinema. V *Spaces in European Cinema*, ur. M. Konstantarakos, 64-76. Exeter: Intellect.
30. Gunew, Sneja Marina. 2004. *Haunted nations: the colonial dimensions of multiculturalism*. London, New York: Routledge.
31. Hall, Stuart. 1997. *Representation: cultural representation and signifying practices*. Milton Keynes: Open University.
32. --- 2003. The work of representation. V *Representation: cultural representations and signifying practice*, ur. Stuart Hall, 15-64. London: Sage Publications.
33. Halle, Randall. 2008. *German film after Germany: toward a transnational aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.
34. Homer, Sean. 2005. *Jacques Lacan*. London, New York: Routledge.
35. Housley, Norman. 2006. *Contesting the Crusades*. Chichester: Wiley-Blackwell.

36. Huggan, Graham. 2001. *The postcolonial exotic: marketing the margins*. London, New York: Routledge.
37. Jaafar, Ali. 2008. *Fatih Akin's projects cross borders*. Turkish Cinema Newsletter, 20. januar. Dostopno prek: <http://turkfilm.blogspot.com/2008/01/article-fatih-Akins-projects-cross.html> (4. december 2009).
38. Jurčič, Josip. 2009. *Jurij Kozjak, slovenski janičar*. Šmarješke toplice: Stella.
39. Kearney, Richard. 1994. *Twentieth-century continental philosophy*. London, New York: Routledge.
40. Koepnick, Peter Lutz in Schindler, K. Stephan. 2007. *The cosmopolitan screen: German cinema and the global imaginary, 1945 to the present*. Michigan: University of Michigan Press.
41. Landwehr, Margarete. 2008. Liminal spaces in Fatih Akin's *Gegen die Wand*/Head on: Orientalism vs. globalization. V *Performing difference: Representations of "the Other" in film and theatre*, ur. J. C. Friedman. Lanham: University Press of America.
42. Leal, Joanne in Klaus-Dieter Rossade. 2008. Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Tomas Arslan's Urban Spaces. *GFL* 2008 (3). Dostopno prek: <http://www.gfl-journal.de/3-2008/leal-rossade.pdf> (2. april 2010).
43. Les nuits masquées. 2009. *Turkish-German Cinema: Turkish Migrant Stereotypes in Two Fatih Akin's Films*. Dostopno prek: <http://les-nuits-masquees.blogspot.com/2009/12/turkish-german-cinema-turkish-migrant.html> (5. januar 2010).
44. Lukšič-Hacin, Marina. 1999. *Multikulturalizem in migracije*. Ljubljana: ZRC SAZU.

45. Lury, Celia. 2000. The united colors of diversity: essential and inessential culture. V *Global nature, global culture*, ur. Franklin, Lury in Stacey, 146-187. London: SAGE.
46. Mabuchi, Hitoshi. 2005. Multiculturalism and problems of cultural essentialism. *Journal of Osaka Jogakuin 4year College* 2005 (2): 13-23.
47. Makiya, Kanan. 2008. How did I get Iraq wrong? *Slate*, 17. marec. Dostopno prek: <http://www.slate.com/id/2186763> (19. april 2010).
48. Mandel, Ruth. 2008. *Cosmopolitan anxieties: Turkish challenges to citizenship and belonging in Germany*. Durham, NC: Duke University Press.
49. Minh-ha, Trinh T. 1991. *When the moon waxes red: Representation, gender and cultural politics*. London: Routledge.
50. Mennel, Barbara. 2002. Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: transnational auteurism and ghetto-centrism in Thomas Arslan's *Brothers and Sisters* and Fatih Akın's *Short, Sharp, Shock*. *New German Critique* 87: 133-156.
51. Monaghan, John in Peter Just. 2008. *Socialna in kulturna antropologija: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina.
52. Muller, Adam. 2005. *Concepts of culture*. Calgary: University of Calgary Press.
53. Mundy, Martha in Alain Pottage. 2004. *Law, anthropology, and the constitution of the social: Making persons and things*. Cambridge: Cambridge University Press
54. Nascimento, Elisa Larkin. 2007. *The sorcery of color: Identity, race and gender in Brazil*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
55. Nelmes, Jill. 2003. *An introduction to film studies*. London: Routledge.

56. Nicodemus, Katja. 2007. Getting real. V *Germany in transit: nation and migration, 1955-2005*, ur. D. Göktürk, D. Gramling, A. Kaes. Berkeley, Los Angeles, London: California Press.
57. Said, Edward. 1996. *Orientalizem*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
58. Sherzer, Joel in Greg Urban. 1991. *Nation-states and Indians in Latin America*. Austin: Texas Press.
59. Rings, Guido. 2008. Blurring or shifting boundaries? Concepts of culture in Turkish-German migrant cinema. *GFL* 2008 (1). Dostopno prek: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/rings.pdf> (2. april 2010).
60. Somular, Barbara. 2008. *Vloga varuha*. <http://www.varuh-rs.si/index.php?id=1004> (15. januar 2008).
61. Stanković, Peter. 2002. Kulturne študije: pregled zgodovine, teorij in metod. V *Coolture: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 11-70. Ljubljana: Študentska založba.
62. --- 2005. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Založba FDV.
63. --- 2006. *Politike popa*. Uvod v kulturne študije. Ljubljana: Založba FDV.
64. Taylor, Gary in Steve Spencer. 2004. *Social identities. Multidisciplinary approaches*. London, Routledge.
65. Storey, John. 2006. *Cultural theory and popular culture*. Harlow: Pearson/Prentice.
66. Štefančič, Marcel. 2004. Solino. *Mladina* 2004 (13). Dostopno preko: http://www.mladina.si/teodnik/200413/clanek/kul-film--marcel_stefancic_jr-4/ (2. april 2008).

67. Taylor, Charles. 1994. The politics of recognition. V Gutmann, Amy. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.
68. Thompson, Michael. 2003. *Islam and the West: critical perspectives on modernity*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
69. Yuval – Davis, Nira. 1997. *Gender and nation*. London: Sage.
70. Vidmar Horvat, Ksenija. 2006. *Globalna kultura*. Ljubljana: Študentska založba.
71. Wellman, David T. 1993. *Portraits of white racism*. Cambridge: Cambridge University Press.
72. Watson, Greg. 2008. *The state of stylistics*. Amsterdam, New York: Rodopi.
73. Zalta, Anja. 2006. Evropski »drugi«: Turški islam in njegova evropska perspektiva. *Teorija in praksa* 43 (3-4): 557–566.