

Lunds universitet
Språk och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Mariah Larsson
2009-01-15

Emil Stjernholm-Billing
FIVK01

Diasporakulturen mot väggen

En analys av *Gegen die Wand* och dess filmspråk.

Innehållsförteckning:

1. Inledning	3
1.1 Syfte och frågeställning	4
1.2 Teori och metod	5
1.3 Presentation av primärmaterial	6
2. Diaspora och nationell identitet: en teoretisk synvinkel	6
3. Narrativ och filmstil	9
3.1 Anslag och inledning	9
3.2 Karaktärsanalys	10
3.3 Resan hem från väst till öst	12
3.4 Klaustrofobi som motiv	14
3.5 Musikens roll	14
4. Den kulturella representationen	17
4.1 Visuella tecken	18
4.2 Skrivna samt språkliga tecken	19
4.3 Representation och kritik	21
5. Fatih Akin ur ett auteurperspektiv	22
5.1 En gemensam tematik	22
5.2 Auteurskap – med brytning?	26
5.3 Fatih Akin som nationell tillgång	27
6. Slutdiskussion	28
7. Bilaga – publiksiffror	31
8. Käll- och litteraturförteckning	31

1. Inledning

När Fatih Akin med *Gegen die Wand* (*Mot Väggen*, Fatih Akin, 2004) vann guldbjörnen på Berlins Internationella Filmfestival illustrerades Akins kliv in i den tyska filmeliten såväl som in på den transnationella europeiska filmmarknaden. Han är född och uppvuxen i Altona i Hamburg, ett område starkt präglad av en turkisk diasporakultur. På grund av Akins bakgrund inordnas *Gegen die Wand* ideligen i diskurser rörande den tysk-turkiska diasporafilmen och dess utveckling under de senaste tjugo åren. *Gegen die Wands* framgångar vid Berlins filmfestival kom i förlängningen att bli ett viktigt steg för den tysk-turkiska diasporafilmen. Tematiskt syns en skiftning från att behandla en strikt immigrations- och alienationsrelaterad problematik till att i större utsträckning diskutera den nationella identitetsproblematik som den tysk-turkiska befolkningen står inför.¹ De första generationerna turkisk diasporafilm jämfördes av Nezih Erdogan och Deniz Göktürk med en kultur beroende av välmenande diskurser samt systemets tilldelande av resurser till filmer i den kategorin.² Det är förvisso vanligt att utgångspositionerna för diasporiska kulturer förändras allt eftersom integrationen fortskrider och de olika kulturerna påverkar varandra. Resultatet är att en allt mer progressiv syn på problematiken kan skönjas i filmer såsom *Gegen die Wand*.

I dagens moderna Europa är den nationella identiteten i högre utsträckning än någonsin förut ifrågasatt och omdiskuterad. Det finns ett oräkneligt antal faktorer som påverkat denna omstrukturering. En central roll i denna förändringsprocess är de invandringsströmmar som svept över kontinenten sedan andra världskrigets slut. Detta har skett både i form av flyktingsströmmar och av en massiv arbetskraftsinvandring. I den globaliserade världen är dessa rörelser över nationsgränserna mer omfattande än någonsin förut vilket i sin tur leder till en ökad befolkningens mängd som kan beskrivas som diasporisk.³ Denna tendens beskrivs av Erik Olsson i förordet till *Transnationella rum: Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer* som att ”utvecklingen av sociala, politiska och ekonomiska relationer [...] överskrider nationsgränser. Gränslösa gemenskaper

¹ Stan Jones, *Turkish-German cinema today: a case studie of Fatih Akin's Kurz und schmerzlos (1998) and Im juli (2000)*, ed. Rings, Guido, Morgan-Tamosunas, Rikki, *European Cinema: Inside Out* (Universitätsverlag Winter GmbH, 2003, Heidelberg) s. 76.

² Stan Jones, (2000) s. 77.

³ Kira Kosnick, (2007) s. 2.

uppstår där människor och platser knyts samman i ett globalt rum.”⁴ Utan att mer ingående gå in på de svårigheter som dessa gränsöverskridande gemenskaper genomsyras av står Olssons beskrivning som ett basalt exempel på hur dagens omfattande befolkningsrörelser kan tolkas.

Diskursen rörande diasporakultur och nationell identitet tenderar att fokusera på den omvälvande process individen genomgår och tecknar därigenom en bild av enbart de emigrerande som föränderliga. Det är dock viktigt att ha i åtanke att även det lokala är föremål för förändring trots att det, i dessa sammanhang, ofta får signalera en stabil plats med fasta traditioner och fast identitet.⁵

Det pågår en ständig kamp mellan olika former av klassificering av människor. I denna kontext framstår det som att Fatih Akıns identitet i första hand är präglad av hans nationella ursprung. Det innebär en risk att man bortser från den påverkan som andra faktorer utgör. Är Akıns filmskapande i första hand diasporiskt? Denna frågeställning sätter fingret på den tvetydighet som karakteriserar diskussionen kring diasporiska filmskapare. ”I am not a Turkish filmmaker, I am simply just a filmmaker”, säger han själv i en intervju från 1998 med den tyska tidningen *Taz Hamburg*.⁶ En del av tvetydigheten i klassifikationen av diasporafilmskapare ligger i de förändringsfaser som dessa kulturer ofta genomgår i form av assimilation, framväxt av egna subkulturer och en unik lingvistisk utveckling. Dessa förändringar påverkar naturligtvis den kulturella socialiseringen. Det är viktigt att vara medveten om att även denna uppsats och dess undersökningsområde kan vara en del i den klassifikationsproblematik som nämns ovan. Detta eftersom *Gegen die Wand* och Fatih Akın undersöks i förhållande till diasporakulturen. Motivet är inte att klassificera Akın, snarare ämnar uppsatsen undersöka filmspråket för att på så sätt klargöra huruvida *Gegen die Wand* präglas av specifikt diasporiska drag.

1.1 Syfte och frågeställning

Enligt min mening är det omöjligt att bortse från den komplexa nationella identitetsproblematik som omgärdar och genomsyrar *Gegen die Wand*. Följaktligen är jag intresserad av att undersöka denna problematik närmare och därigenom

⁴ Erik Olsson, Catarina Lundqvist, *Transnationella Rum: Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*, (Borea Bokförlag, 2007, Umeå) s. 3.

⁵ Kira Kosnick, *Migrant Media: Turkish Broadcasting and Multicultural Politics in Berlin*, (Indiana University Press, 2007, Indianapolis) s. 18.

⁶ Stan Jones (2000) s. 77.

åskådliggöra den. Mitt syfte är inte nödvändigtvis att undersöka Fatih Akin som biografisk person utan snarare de tematiska och stilistiska drag som *Gegen die Wand* innehåller ur ett perspektiv som utgår från diasporafilmen. Jag ämnar dock bredda analysen genom att inkorporera en analys av Akin ur ett auteurperspektiv och på det sättet relatera *Gegen die Wand* samt slutsatserna jag drar till hans övriga produktioner. Min huvudsakliga frågeställning blir således:

- **Finns det ett specifikt diasporafilmspråk som kännetecknar *Gegen die Wand*?**

1.2 Teori, metod och disposition

Som underlag till denna analys har jag i första hand använt mig av Hamid Naficys teori om *Accented Cinema*, ett filmskapande med brytning.⁷ Med film med brytning menar Naficy de filmer som skapats i diasporakulturer eller i exil. Utefter ett stort antal mångfacetterade kriterier hävdar Naficy att det är möjligt att identifiera gemensamma drag diasporafilmskapare emellan. Eftersom begreppet film med brytning kan appliceras på filmer från vitt skilda kulturer är det allt annat än homogent. I grund och botten är det Naficy's förfarande vid analys som utgör uppsatsens teoretiska grund. Naficy's analys baseras främst på empiriska iakttagelser av *filmstil* (språk, kritik, strukturer, estetik, tematik och auteurskap), *produktionsfaktorer* (postindustriell produktion, produktion med brytning och en produktion både inom och utom förhärskande industri) samt *narrativ* (format, tematik och motiv).⁸ Med detta som utgångspunkt ämnar jag inledningsvis diskutera nationell identitet och diasporakultur ur ett teoretiskt perspektiv för att sedan gå in på en narrativ och stilistisk analys av *Gegen die Wand*.

Under rubriken "Den kulturella representationen" kommer jag att med utgångspunkt i Stuart Halls inflytelserika text *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* undersöka vilka meningsskapande tecken *Gegen die Wand* innehåller i förhållande till Naficy's teori om film med brytning.⁹ Hur

⁷ Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, (Princeton University Press, 2001, New Jersey) s. 22. Naficy påpekar här en distinktion mellan brytning och dialekt. Han poängterar att brytning refererar till uttal medan dialekt kan innebära skillnader i såväl ordförråd som grammatik.

⁸ Hamid Naficy, s. 290.

⁹ Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Sage Publications, 1997, London) s. 1-41

utformas den kulturella representationen av diasporakulturen respektive filmens karaktärer?

Därefter har jag för avsikt att diskutera *Gegen die Wand* i relation till Fatih Akins övriga filmproduktion. Genom att jämföra filmerna emellan påvisas både likheter och skillnader vilket här är en metod för att inordna *Gegen die Wand* i ett större perspektiv. När detta auteurperspektiv dryftas är det nästintill omöjligt att bortse från att diskutera konsensus rörande nationellt auteurskap. Detta är intressant främst i förhållande till den populära bilden av auteuren som kulturellt kapital och ett ansikte utåt för nationen. Auteuranalysen ämnar i första hand identifiera mer övergripande drag i Akins filmskapande då utrymmesbrist förhindrar en mer ingående analys.

Uppsatsen avslutas med en diskussion där slutsatser rörande *Gegen die Wand* och ovanstående problemformuleringar dras.

1.3 Presentation av primärmaterial

Gegen die Wand utspelar sig primärt i Hamburg i nordvästra Tyskland och kretsar främst kring Cahit och Sibel, två plågade själar som i varandra finner någon form av stöd. Cahit möter Sibel på sjukhuset efter att ha somnat bakom ratten och krockat in i en betongvägg efter en hård kväll på den lokala kvarterskrogen. Läkarna klassificerar händelsen som ett självmordsförsök. Även Sibel är inlagd av liknande skäl. Hon försökte begå självmord genom att skära sig i handlederna. Sibel är olycklig eftersom hennes familj inte tillåter henne leva det liv som hon önskar.

I ren desperation vädjar Sibel till Cahit och ber honom ingå äktenskap med henne, allt för att komma bort från familjens kontrollbehov. Efter många om och men accepterar Cahit förslaget. Deras liv tillsammans blir allt annat än smärtfritt men efter ett tag är det uppenbart att de har fått känslor för varandra. Livet i frihet blev inte vad Sibel hade önskat sig utan drastiska vändningar för henne bort från Hamburg.

2. Diaspora och nationell identitet: en teoretisk synvinkel

När ett begrepp som diaspora, som är transnationellt i sin natur, diskuteras, är det nödvändigt att först försöka fastslå vilka komponenter som utgör det vi kallar för nation och nationell identitet. Nationell identitet kan knappast diskuteras utan att referera till Benedict Andersons inflytelserika verk *Imagined Communities* i vilken

han problematiserar nationsbegreppets grundläggande tillämpning. Slutsatsen Anderson drar är att nationen är en föreställd gemenskap inom vilken människor identifierar specifika kulturella drag i synnerhet i motsatsförhållande till andra nationer och kulturer.¹⁰ Genom att identifiera gemensamma drag inom kulturella yttringar, traditioner och ideologier skapas en känsla av samhörighet inom nationen. Samtidigt har viss kritik uttryckts gentemot argumentet om den föreställda gemenskapen. Detta framförallt av den enkla anledningen att en nation utgörs av ett omfattande antal individer med kulturellt skild bakgrund och därför är slutsatser om dessa människors olikartade nationella föreställningar problematiska att göra.¹¹ Denna brasklapp till trots, dominerar Andersons teori om den föreställda gemenskapen debatten om den nationella identiteten och är även applicerbar på begreppet diaspora. Även om ett folk befinner sig hundratals mil hemifrån är den föreställda gemenskapen och dess effekter en aspekt som är omöjlig att bortse ifrån.

Utgår man från Andersons teori när man undersöker begreppet diaspora framstår den föreställda gemenskapen som en central och betydelsefull faktor för formandet av identiteten. Framväxten av parallella samhällen, det man i Tyskland kallar för *parallelgesellschaften*,¹² är ett exempel på hur den föreställda gemenskapen tar sig uttryck idag. Inom dessa samhällen anknyter man ofta i en extensiv omfattning till de kulturella yttringar, traditioner och ideologier som präglade hemlandet vilket i sin tur bidrar till att skapa en unik positionering gentemot såväl hemlandet som värdnationen. I Hamburg där *Gegen die Wand* utspelar sig och Fatih Akin växte upp bor det idag uppemot 60,000 människor med turkiskt ursprung.¹³ Merparten av dessa människor är bosatta i Altona där en komplex infrastruktur med turkisk prägel växt fram med allt från moskéer till restauranger.¹⁴ Uppkomsten av dessa samhällen tolkas inte sällan som ett hot mot den nationella enheten i värdlandet och dess kultur vilket i sin tur leder till en ökad skepsis mot diasporabefolkningen.¹⁵ Det är viktigt att erkänna

¹⁰ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Verso, 1983, London) s. 6-7.

¹¹ Andrew Higson, *The Limiting Imaginations of National Cinema*, ed. Hjort Mette, MacKenzie Scott, *Cinema and Nation*, (Routledge, 2000, London/New York) s. 66.

¹² Kira Kosnick, (2007) s.12.

¹³ *Statistisches Jahrbuch 2007/2008*, Hamburg: Statistical office Hamburg and Schleswig-Holstein (Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein)
http://www.statistik-nord.de/fileadmin/download/jahrbuch_hh07/JB07HH_01.pdf 2008-12-04.

¹⁴ Kira Kosnick, (2007) s. 11.

¹⁵ Polona Petek, Enabling collisions: Re-thinking multiculturalism through Fatih Akin's *Gegen die Wand/Head On*, *Studies in European Cinema*, Vol. 4 Nr. 3, 2007, s. 177-178.

de olika diasporakulturernas unika position inom nationen för att på så sätt åskådliggöra det dilemma många människor inom parallella samhällen står inför. Det finns ett flertal exempel på hur diasporakulturen är i ständig förändring både gällande identitet och gällande kultur. Ett intressant exempel är hur muslimska intresseorganisationer arbetat för bönestunder på tyska för att därigenom möjliggöra en aktiv religionsutövning för den tredje och fjärde generationens invandrare som ofta har tyska som förstaspråk.¹⁶ Detta är anmärkningsvärt eftersom det påvisar diasporakulturens tendens till omformulering av eller åtminstone flexibilitet gällande den föreställda gemenskap som utgör den nationella identiteten. Eftersom diasporakulturen är i ständig förändring krävs det att dess fundament, exempelvis i form av trossamfundet, är medvetna om att det sker en ständig omstrukturering av vad som är tyskt respektive turkiskt.

En diskussion rörande film och den nationella identitetens möjlighet att karaktärisera och genomsyra diverse kulturyttringar är väsentlig i sammanhanget. Enligt John Hill är inte de filmer som uttryckligen berör nationens traditioner och värderingar av störst intresse utan snarare de filmer som ifrågasätter den rådande representationen genom att bryta med denna. Hill menar att filmer som berör samtida problematik som exempelvis multikulturalism är av stort värde i detta avseende.¹⁷ *Gegen die Wand* är i allra högsta grad en film som ifrågasätter basala antaganden om den tyska respektive den turkiska identiteten. Det nationella utmanas i *Gegen die Wand* av att huvudkaraktärerna konstant ifrågasätter de två kulturerna och dess olika livsstilar. Det är inte nödvändigtvis så att *Gegen die Wand* på grund av sin multikulturella tematik är mer progressiv i sin natur än exempelvis en kostymfilm som utspelar sig under en annan tid. Även dessa kan uttrycka relevanta frågor om samtida kulturella problem. Tematikens betydelse är av intresse eftersom *Gegen die Wand* har fått överväldigande positiv respons och samtidigt blivit föremål för en akademisk diskurs.¹⁸ Synen på tematiken som betydelsefull kan i detta avseende naturligtvis ha påverkat diskussionerna kring filmen. Samtidigt framstår Hills syn på motsatsförhållandet mellan multikulturell tematik och det nationellt specifika som

¹⁶ Deniz Göktürk, David, Gramling, Anton, Kaes, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, (University of California Press, 2007, Berkeley) s. 196.

¹⁷ John Hill, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, (Oxford University Press, 1999, Oxford) s. 244 citerad i Andrew Higson, *The Limiting Imaginations of National Cinema*, (red.) Mette Hjort, Scott MacKenzie, *Cinema and Nation*, (Routledge, 2000, London/New York) s. 66.

¹⁸ <http://www.migrantcinema.net/search/results/5c8c2d0a0542d0841e4e03a8d559cefc/> 2008-12-16.

något snäv, vilket även Andrew Higson poängterar i texten *The Limiting Imaginations of National Cinema*.¹⁹ Det går inte att bortse från att filmreception är en i grunden transnationell företeelse. Att påstå att enbart det specifikt nationella tilltalar åskådare är inte hållbart då film likväl kan agera tankeväckande även utom det nationellt specifika området.

Det går inte heller att bortse från att diasporakulturens sociologiska pluralism är en betydande faktor i förståelsen av densamma. Det finns inget enkelt svar utan frågan är mångfacetterad och har flera lager. Med bakgrund av denna korta diskussion om nationell identitet framstår *Gegen die Wand* inordna sig i denna diskurs på ett förhållandevis kritiskt sätt vilket mer ingående undersöks i uppsatsens kommande avsnitt.

3. Narrativ och filmstil

Genom att analysera *Gegen die Wand* utifrån dess narrativ och filmstil kan slutsatser dras, främst angående filmens förhållande till utformningen av filmspråket. En läsning av karaktärernas utformning är en central del av denna analys.

3.1 Anslag och inledning

Anslaget utgörs av att ett traditionellt turkiskt band framför ett musikstycke om obesvarad kärlek. Bandet spelar en form av turkisk folkmusik med musikaliska rötter i den forna provinsen Thracia.²⁰ Bakom bandet flyter en flod stilla förbi. En mindre turkisk stad karaktäriserad av sin arkitektur framträder i bakgrunden. Anslaget bryts abrupt av att tre lampor tänds. Plötsligt befinner vi oss på en nedgången nattklubb i Hamburg där de sista efterslänrarna är i full färd med att lämna festlokalen bakom sig. En av människorna som lämnas bakom är Cahit. Han cirkulerar lokalen och plockar tomglas. Samtidigt passar han på att i ensamhet dricka upp några kvarlämnade öl. Cahits dekadenta leverne är etablerat. Återigen är vändningarna abrupta. Han befinner sig plötsligt vingligt körandes längs med Hamburgs suggestivt ljussatta gator. I högtalarna lyssnar han på Depeche Mode vilka står i stark kontrast med anslagets traditionella folkmusik. Därefter kraschar han, till synes medvetet, in i en vägg i hög hastighet. Titeln *Gegen die Wand, Mot väggen* på svenska, anspelar på

¹⁹ Andrew Higson, (2000) s. 67-70.

²⁰ Deniz Göktürk, David Gramling, Anton Kaes, (2007) s. 16, <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/327147> för vidare information om Thracia. 2008-12-05.

denna scen. Efter anslaget och inledningsscenen framstår Cahit otvetydigt som filmens narrativa centrum. Samtidigt står det tidigt klart att karaktären representerar en tvetydig inställning till såväl traditionella värderingar som livet i helhet.

Sibel är filmens andra narrativa centralfigur. Morgonen efter Cahits krasch sitter hon i det väntrum som Cahit ängsligt våndas i. När Cahits uppenbart turkisk klingande namn ropas upp verkar ett intresse väckas hos Sibel. Samtidigt sitter två anonyma medelålders tyska män och diskuterar hur falsk den ena mannens fru är. En antydning om att våld skall tillämpas är underliggande. Bakom dessa män sitter Sibel som ger Cahit en varm blick rakt igenom de två männen. Precis som i anslaget poängteras någon form av kontrastering, denna gång mellan Cahit och Sibel respektive de två anonyma männen. När Cahit genomgått en kort utfrågning angående självmordsförsöket tillsammans med en läkare kommer Sibel springandes upp mot honom bakifrån. Efter att först ha frågat ut honom om hans nationella identitet frågar hon om Cahit vill gifta sig med henne. Detta blir filmens narrativa fokus.

3.2 Karaktärsanalys

Med utgångspunkt i en analys av *Abschied vom falschen Paradies (Farewell to a False Paradise*, Tevfik Baser, 1989) framhåller Deniz Göktürk att den tysk-turkiska diasporafilmen historiskt sett i hög utsträckning skildrat kvinnor som offer för en patriarkal kultur. Hon menar att filmerna i första hand byggts på berättelser präglade av dubbelmoral som enbart erbjuder en form av konfliktlösning; räddning, frihet och därefter anpassande till den västerländska kulturen.²¹ Således är den enda räddningen assimilation i det västerländska samhället. Belyser man enbart *Gegen die Wand* utifrån dess synopsis kan filmen tyckas passa in i denna norm. Narrativt behandlar den en ung kvinnas kamp för frigörelse i förhållande till sin familj och en i övrigt konservativ patriarkal omgivning. En mer mångtydig bild växer dock fram när man tittar närmare på filmen.

Inledningsvis tillkännages ingen direkt insikt i Sibels vardagliga situation och hennes tidigare liv är något höljt i dunkel. I ett samtal med Cahit framgår det att hennes broder är både våldsam och patriarkal. Det är i princip den enda förklaring åskådaren erbjuds för hennes desperation. Fokus läggs inte i första hand på vilka

²¹ Deniz Göktürk, "Turkish Women on German Streets. Closure and Exposure in Transnational Cinema." (red) Myrto Konstantarakos, *Space in European Cinema.*, (Intellect, 2000, Exeter/Portland) s. 66.

händelser som tidigare präglat Sibels liv utan snarare på hur hon hanterat nya problemfyllda situationer. När hon flyttar ihop med Cahit sätts hennes karaktär på prov. Hans liv är präglat av dekadens och ansvarsfrihet. Sibel framstår inledningsvis vara bekväm i sin nya roll. Hon besöker såväl barer som nattklubbar, jobbar deltid på den lokala frisörssalongen och umgås relativt ohämmat med sin nya make. Detta liv framställs estetiskt som extravagant och en förändring i Sibels karaktär börjar tydas. Det märks genom en visuell förändring som bland annat innebär att hon klär sig allt mer lättklädd, skaffar sig en piercing och skaffar slingor i håret. Framförallt framstår det som kontrasterande i förhållande till de scener som utspelar sig med Sibel och hennes familj. Ur ett estetiskt perspektiv präglas framställningen av Sibel av ambivalens samtidigt som den bidrar till att framhäva narrativa förändringar.

Detta till trots inser man snart att hon knappast finner någon harmoni i sitt nya liv. När Cahit en dag i en akt av svartsjuka dräper den bartender som Sibel har haft en relation med signaleras filmens största narrativa vändning. Efter det bryter hennes familj totalt med henne och brodern försöker även åsamka henne fysisk skada. Sibel är påtagligt utsatt och tvingas lämna landet och ta tillflykt i Istanbul. Ovan nämnda händelser är en bråkdel av den narrativa motivering som präglar Sibels karaktär. I förhållande till Göktürks text om den västerländska räddningsprocessen framstår Sibels roll som något mer tvetydig än de exempel som dryftas. Sibel utmålas inte som ett offer utan hon är i allra högsta grad medveten om sina handlingar. Allt ifrån när hon övertalar Cahit att gå med på hennes plan till när hon slutligen hanterat det överhängande hot hon står inför. Brytningen mot bilden av en västerländsk räddningsprocess kommer i synnerhet på grund av det faktum att Sibel alltid framstår som handlingskraftig. Även om hon delvis agerar destruktivt är hon aktiv i att forma sin egen situation och identitet. Hennes ständiga omformuleringar av identiteten anknyter väl till den myriad av tvetydigheter som karaktäriserar diasporisk identitetsproblematik.

Cahits bakgrund är i likhet med Sibels relativt hölj i dunkel. Det står dock tidigt klart att Cahits liv är präglat av en djup nedstämdhet och att en destruktiv ådra genomsyrar hans handlingar. Ur ett stilistiskt perspektiv är det intressant att notera att klippningens intensitet oftast ökar när Cahit är i fokus. En dekadent känsla framhävs genom att iscensätta de platser han bevistar med minimal belysning och en genomgående mörk färgton. Otoliga är de situationer där Cahit hamnar i verbala trångmål eller rent utav slagsmål. Detta till trots är hans reaktioner oberäkneliga.

Antingen karaktäriseras påföljderna av likgiltighet eller aggressivitet. Samtidigt vägrar han kategoriskt att tillkännage vad det är som orsakar hans demoner. Vigselringen på Cahits finger avslöjar att han har varit gift. När Sibel nyfiket undrar om hans bakgrund reagerar han ytterst kraftfullt vilket understryker hans vilja att lämna det förgångna bakom sig. I förhållande till utformningen av filmens protagonist kan man anknyta till Naficys tankar om vad som karaktäriserar film med brytning. Naficy identifierar en specifik, återkommande karaktär som hal, på sin vakt och med en benägenhet att kamouflera både identitet och drömmar.²² Man skulle kunna kalla det arketyper av en främling. Denna beskrivning relaterar till utan tämligen väl till Cahits karaktär. Men eftersom Cahit uppvisar betydligt fler sidor än de ovan beskrivna framstår hans karaktär som mer mångbottnad. Det betydelsefulla i sammanhanget är främst att han precis som Sibel är en tvetydig karaktär. Deras agerande kan tyckas såväl nyckfullt som spontant. Det bidrar till karaktärernas djup samt till gestaltningen av identitetsproblematiken som en ständigt föränderlig sådan. Allt eftersom Cahit och Sibel utforskar sina alternativ påverkas de som människor och förändras. Det är i sammanhanget viktigt att poängtera att de båda sätts i ett antal dilemman som inte nödvändigtvis relaterar till en nationell identitetsproblematik. Cahit försätts ständigt i situationer där variabler som manlighet, machismo och stolthet spelar in. Att han ständigt sätts på prov av omgivningen är möjligtvis en bidragande orsak till det våld han ofta tillgriper. Likaså genomgår Sibel förändringar som påverkar hennes bild av sig själv och omvärlden. Hon lever farligt när hon experimenterar med droger och alkohol. Det är något som omgivningen utnyttjar henne för och som sedermera präglar hennes karaktär. Dessa ovan nämnda förändringar är inte nödvändigtvis bundna till gestaltningen av det nationella utan i dessa konkreta fall är genus en minst lika viktig variabel. Det finns inget facit utan var individ reagerar olika utefter de förutsättningar som individen ställs inför. Samtidigt som Cahits karaktär bär många av de drag som Naficy identifierar är hans komplexa tvetydighet ett signum som är betydligt starkare än ovan nämnda karaktärsdrag.

3.3 Resan hem från väst till öst

Dessa ovan analyserade kännetecken är intressanta i förhållande till huvudpersonernas nationella identitet. Sibel är både född och uppvuxen i Hamburg medan Cahit är född

²² Hamid Naficy, (2001) s. 37.

i Mersin, en liten turkisk by. Den konkreta anledningen till att Cahit lämnat Turkiet tillkännages aldrig, däremot görs åskådaren medveten om att så skett. Det innebär att det finns en signifikant skillnad i de båda huvudkaraktärernas bakgrund. Sibel är uppvuxen i Tyskland under diasporiska förhållanden medan Cahit är uppvuxen i Turkiet och i det närmaste befinner sig i exil. Detta förhållande är angeläget att klargöra då det påverkar läsningen av såväl karaktärerna som berättelsen. På grund av den narrativa vändning som äger rum efter Cahits dråp tvingas Sibel att fly till Istanbul. Hon blir tvingad att ”återvända” till ett land där hon aldrig tidigare levt. Den narrativa vändningen sätter även prägel på Cahit. När han finner att Sibel har gift sig och skaffat barn väljer han att återvända till sin hembygd Mersin. Detta tematiska motiv, resan hem, är enligt Naficy vanligt förekommande i filmer som berör frågor om exil och diaspora.²³ Ur ett strukturellt perspektiv är det intressant att notera att första halvan av filmen utspelar sig i Hamburg medan den andra halvan utspelar sig i Istanbul. Narrativt relaterar *Gegen die Wand* således till den nationella identitetsproblematiken genom att, precis som huvudkaraktärerna, dras mellan två nationer.

Hemresan i *Gegen die Wand* innefattar även en skiftning mellan väst och öst vilket är en viktig aspekt i sammanhanget. Sibel hanterar livet i Istanbul på ett högst turbulent vis. Till en början försöker hon akklimatisera sig genom att arbeta på sin kusins hotell. När vardagens tristess börjar göra sig gällande söker hon efter annan stimulans; droger. Hon blir allt mer indragen i Istanbuls undre värld. En brutal sekvens där tre män misshandlar henne grovt kostar henne nästan livet. Det signalerar en brytpunkt i hennes liv. Främst gestaltas Sibels förändring visuellt. I Hamburg hade hon långt mörkbrunt hår som för det mesta var utsläppt och hon var vanligtvis relativt lättklädd. Detta kontrasteras med utstyrseln i Istanbul. Där är hon istället kortklippt och bär oftast en kort mörk täckjacka. Denna skiftning i Sibels visuella framställning är intressant då omgivningen kring henne relaterar till förändringen. Ett tecken på omgivningens förändring är sättet hon blir behandlad av män. I Hamburg är hon i ständig fokus för manliga intressenter. Detta i kontrast med Istanbul där hennes något osunda leverne betraktas som i det närmaste abnormt vilket alierar henne ytterligare. I större utsträckning än i Hamburg ställs hon utanför samhället och betraktas som annorlunda. Samtidigt är det av intresse att den destruktivitet och

²³ Hamid Naficy, (2001) s. 228.

dekadens som barmiljön signalerar är påfallande överensstämmande i både Hamburg och Istanbul. Skillnaderna i Sibels utseende handlar inte främst om att signalera skillnad mellan hennes olika levnadssätt. De är relativt likartade i både Tyskland och Turkiet. Snarare är det ett sätt att skildra kulturella skillnader respektive de förändringar som hon genomgått som karaktär.

3.4 Klaustrofobi som motiv

I sin artikel ”Turkish Women on German Streets” beskriver Göktürk de kvinnliga karaktärerna som bundna och oförmögna att förändra sin egen situation samtidigt som deras liv är inrutade och centreras kring klaustrofobiska utrymmen.²⁴ Enligt Naficy är den klaustrofobiska utformning som Göktürk refererar till karaktäristisk för just film med brytning.²⁵ Förekomsten av klaustrofobiska utrymmen i *Gegen die Wand* är marginell men likväl intressant att undersöka eftersom den utgör paralleller inom berättelsen. Såväl Cahits nedgångna lägenhet som Sibels familjehem präglas formmässigt av en klaustrofobisk känsla. Cahits bor i en relativt minimal etta som i stor utsträckning är fylld av tomma ölburkar och allehanda skräp. När han besöker Sibels familj förmedlas en liknande känsla av klaustrofobi. Denna känsla styrs av regissörens val gällande mise-en-scène. Dessa val innebär bland annat att en närgången kamera används samtidigt som huvudpersonerna sitter väldigt nära varandra runt ett bord i vardagsrummet. Även närbilder och skiftande fokus på detaljer bidrar till att skapa en kontrast mellan de två hemmen. Ett relevant exempel är bilderna av Cahits fyllda diskho respektive familjens nydiskade sådan. Användandet av klaustrofobi som motiv tar sig således främst uttryck i den filmstil som används. Dess användningsområde inom det rent narrativa är däremot relativt begränsat.

3.5 Musikens roll

I rent narrativt hänseende är musikens roll i *Gegen die Wand* av stor vikt. I första hand är det musiken som spelas under anslaget som är av intresse. Framförallt på grund av att den är ständigt återkommande i form av korta avbrott från filmens huvudsakliga berättelse. Musiken som spelas härstammar från Thracia, en romersk provins som bestod av delar av Bulgarien, Grekland och Turkiet. Trots att

²⁴ Deniz Göktürk, (2000) s. 74.

²⁵ Hamid Naficy, (2001) s. 37.

människorna från Thracia assimilerades under en lång tidsperiod lever muskarvet vidare inom regionen och inom Turkiet.²⁶ I *Gegen die Wand* är det Selim Sesler och hans band respektive den kanadensiska sångerskan Brenna MacCrimmon som för traditionen vidare.²⁷ Det säregna upplägget med sex unika avbrott poängterar ytterliggare musikens vikt i *Gegen die Wand*. Väljer man att analysera texterna står det klart att musiken också följer en viss narrativ linje. Anslaget sångtext karakteriseras av en längtan efter kärlek som alltjämt är obesvarad. Det finns ingen kärlek i dina ögon, sjunger MacCrimmon innan det klipps. Ingen kan påstå att filmens inledande scener ger sken av två karaktärer vars liv är fyllda av kärlek. Snarare är texten ett sätt att befästa motsatsen. Den andra gången bandet dyker upp fungerar texten nästan som en fingervisning om kommande händelser. Texten handlar denna gång om en man och en kvinna som spelar ett spel med varandra innan giftermålet. Slutsatsen är att de båda borde ta steget fullt ut och binda sig. I nästkommande scen samtalar Cahit med vännen Seref om gårdagens dramatiska händelser där Cahit nobbade hennes giftermålsförslag och hon återigen försökte begå självmord. Cahit är ångerfull och ter sig vara villig att offra sig för Sibels skull. Han bestämmer sig för att genomföra charaden. Det är som om bandet inledningsvis får utgöra filmens objektiva och allvetande berättare även om de aldrig uttalar sig i bestämda ordalag. En konstant tvetydighet återfinns i bandets texter. Till skillnad från föregående exempel är det tredje, det fjärde samt det femte musikaliska inslaget helt och hållet instrumentalt och fyller således ingen direkt berättande funktion. Snarare är det viktigt ur ett strukturellt perspektiv. De sex olika musikaliska styckena i *Gegen die Wand* ramar in historien och fungerar samtidigt som en brytning mellan filmens akter. Det förefaller vara ett annorlunda grepp framförallt i jämförelse med filmer som hänger sig till en standardiserad struktur med tre akter.

Det avslutande musikaliska inslaget följer någorlunda ett likartat mönster bortsett från en detalj som radikalt bryter mot föregående upplägg. I filmens sista scen spelar bandet för sjätte gången i ordningen. Det som utgör den radikala skillnaden är att bandet efter avslutad melodi reser sig upp och bockar mot publiken likt vid avslutningen av en teaterpjäs. Framförallt refererar Fatih Akın i slutscenen till Bertolt

²⁶ http://www.oxfordmusiconline.com.ludwig.lub.lu.se/subscriber/article/grove/music/51461?q=thrace&search=quick&pos=13&_start=1#firsthit - 2008-12-07

²⁷ http://209.85.129.132/search?q=cache:vdGqOD_13hYJ:www.turkishdailynews.com.tr/article.php%3Fenewsid%3D84861%26mailto:friend%3D1+Selim+Sesler+%26+Band+%2B+thrace+%2B+fatih+akin&hl=sv&ct=clnk&cd=3&client=safari - 2008-12-07.

Brecht och hans teori om *verfremdungseffekt*, ett svåröversatt ord som akademiskt oftast används i sin ursprungliga form. Den effekt som Brecht refererar till består av en förändring i det objekt som åtnjuter åskådarens uppmärksamhet, från någonting ordinärt, familjärt och lättförståeligt till någonting annorlunda, slående och oväntat.²⁸ När bandet reser sig upp och tilltalar publiken direkt, i form av en bugning, görs publiken medveten om att det är en film de precis sett. Genom att bryta illusionen skapar Akin en form av *verfremdungseffekt*. Utöver ovan nämnda effekt bidrar de musikaliska avbrotten till att styra åskådaren gällande tid och rum. Det femte musikaliska inslaget inträffar mellan en grov misshandel av Sibel och Cahits frigivning från fängelset. Åskådaren görs medveten om att ett tidsmässigt hopp har gjorts, inte genom att använda icke-diegetisk text eller en allvetande berättare, utan genom musik. Det narrativa användandet av musik i *Gegen die Wand* är av stor betydelse då utformningen i allra högsta grad är medveten.

Det är inte enbart den traditionella turkiska musiken som är viktig i detta hänseende. Även den populärmusik som används i filmen bidrar till att skapa en bild av huvudkaraktärerna och deras identitet. Musiken fyller även en viktig funktion genom att signalera olika sinnesstämningar. Den används till exempel för att skapa förståelse för Sibels emotionella förändringar. Den narrativa vändningen inleds redan när hon spenderar en intim natt med Cahit, men avböjer att gå hela vägen med orden; ”jag kan inte”. I kommande klipp får hon veta att Cahit har ett pågående sexuellt förhållande med hennes arbetsgivare. När hon upprörd springer ut på gatan stöter hon på Nico, den bartender som hon tidigare haft relationer med. Hennes känslor är i uppror och hon ber honom bokstavligen att dra åt helvete. Möjligtvis för att hon funnit att förhållandet med Cahit var mer betydelsefullt än vad hon tidigare trott. Följande scen, efter denna uppbyggnad, påvisar en intressant koppling mellan musik och den process som skapar förståelse för karaktärerna. Musiken som spelas är Wendy Renes *After Laughter (comes tears)*.²⁹ Visuellt ser vi hur Sibel går med ett leende på läpparna bland blinkande lampor och karuseller. Scenen avslutas med att Sibel köper ett chokladhjärta och placerar det på Cahits kudde. Texten i Wendy Renes låt är av relevans för att skapa förståelse för hennes känslomässiga förvandling.

²⁸ Sean Carney, *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetics*, (Routledge Taylor & Francis Group, 2005, London) s. 17.

²⁹ <http://www.boston.com/movies/display?display=movie&id=7505> 2008-12-10.

”After laughter comes tears. After your laughter there will be tears. When you're in love, you're happy. When you're in a arm, you gaze. This doesn't last always. After your laughter there will be tears.”³⁰

Texten ifråga förmedlar att den lycka Sibel känner i detta nu inte kommer vara för evigt. I detta fall är det tydligt att musiken flaggar för en skiftning i relationen mellan huvudkaraktärerna. Detta exempel relaterar till den tvetydighet som tidigare avsnitt identifierat som ett viktigt karaktärsdrag för både Cahit och Sibel. Dessa karaktärsdrag understryks även av musiken. Det påvisar samtidig den högst medvetna användningen av musik i *Gegen die Wand*.

Naficy hävdar att anknytning till en musikalisk tradition är en vanlig metod för att uttrycka en hemkänsla.³¹ Att Fatih Akın refererar tydligt till den turkiska musiktraditionen kan naturligtvis tolkas som ett uttryck för romantisering av hemlandet. Det som problematiserar denna tolkning är den roll den västerländska populärmusiken får i filmen. Oftast kontrasteras den traditionella musiken med just sådan musik samt faktiska händelser i berättelsen. Detta föranleder en tvetydighet i huruvida musiken uttrycker en form av romantisering av hemlandet. En tvetydighet som går som en röd tråd igenom *Gegen die Wand*.

4. Den kulturella representationen

Film är ett audiovisuellt medium och de olika tecken som filmen förmedlar är en central del i detta mediums uttryck. Likaså är konventioner, normer och koder är en essentiell del i skapandet av kultur och identitet. Stuart Hall skriver att från den dag vi föds inordnas vi i komplexa representationssystem. Han identifierar detta system som den viktigaste komponenten i förandet av en kulturell identitet.³² Med utgångspunkt i denna teori är det intressant att undersöka vilka kulturellt signifikativa tecken som formar bilden av det tysk-turkiska diasporasamhället i *Gegen die Wand*.

Med ordet representation menar Hall användandet av språk för att kommunicera någonting meningsfullt till andra.³³ Enligt Hall är uppkomsten av olika kulturer med ett gemensamt sätt att förstå omgivningen ett resultat av dessa språkliga konstruktioner. *Gegen die Wand* tecknar främst en bild av tre kulturer, en tysk, en

³⁰ <http://www.lyricstime.com/wendy-ren-after-laughter-comes-tears-lyrics.html> 2008-12-10.

³¹ Hamid Naficy, (2001) s. 99.

³² Stuart Hall, (1997) s. 21-22.

³³ Stuart Hall, (1997) s. 15.

turkisk respektive en tysk-turkisk. Genom att analysera de tecken som språket är uppbyggt av kan man dra slutsatser kring gestaltningen av dessa ovan nämnda kulturer samt hur huvudkaraktärerna förhåller sig till dem. Det som utgör undersökningsområdet i detta avsnitt är i synnerhet de kulturellt meningsskapande tecken som Hall kallar ikoniska respektive indexikala.³⁴ Skrivna samt språkliga tecken betecknas som indexikala medan visuella tecken är de som betecknas som ikoniska. Detta åtföljs av en kort diskussion rörande den kritik representationen i *Gegen die Wand* har utsatts för.

4.1 Visuella tecken

Den visuella representationen av de olika karaktärerna i *Gegen die Wand* är mångfacetterad och dess betydelse för hur de tolkas kan inte underskattas. De förändringar som främst format läsningen av Sibel och Cahit är av visuell natur varav några togs upp under avsnittet ”Narrativ och filmstil”. Det finns dock fler givande exempel på hur den visuella gestaltningen format representationen av karaktärer respektive kulturer.

Det traditionella turkiska bröllop som hålls för Cahit och Sibel sprudlar av kulturellt specifika tecken. Allt ifrån brudparets placering på piedestal till väggarnas utsmyckning bidrar till att förmedla en känsla av att bröllopet förhåller sig troget till seder och traditioner. Akın använder i detta avseende en intressant metod då Cahit och Sibels dialog inledningsvis hörs samtidigt som de bilder kameran förmedlar inte innehåller brudparet. När kameran genomfört en nästan 360-graders panorering ser vi brudparet och Cahit som motvilligt accepterar en dansinvt med orden ”din tyska slampa”. Sibel svarar, ”ja, det är jag det”. Den visuella bilden av ett traditionsenligt bröllop kontrasteras med den bild åskådaren får genom dialogen. Det ställer Cahit och Sibel i motsats till de värdeladdade tecken som i övrigt präglar bröllopsscenen. Savaş Arslan skriver i ”Head-On, Head-Off: How the Media Covered a Former Porn Actress’s Rise to Stardom” att inte enbart sociala, politiska och kulturella turkiska element används i en tysk kontext utan även turkiska traditioner efterlevs aktivt.³⁵ Användandet av traditioner och deras särpräglade utformningar bidrar aktivt till den identifikationsprocess som nämns ovan. Arslan poängterar även att den turkiska

³⁴ Stuart Hall, (1997) s. 20.

³⁵ Savaş Arslan, Head-On, Head-Off: How the Media Covered a Former Porn Actress’s Rise to Stardom, *Film International*, vol 6, no 6, 2008, s. 66.

diasporan är långt ifrån homogen.³⁶ Skilda grupper som kurder, aleviter och islamister är en vital del av diasporakulturen. Ur ett teckenperspektiv är detta viktigt då det påvisar att den turkiska diasporakulturens diversifiering. Det bidrar till den tvetydighet som karaktäriserar läsningen av ovan nämnda tecken. Bröllopet och dess visuella koder fungerar som ett naturligt inslag för att positionera familjen inom diasporan.

Den turkiska diasporakulturen består i mångt och mycket av ett komplext nätverk av diverse olika institutioner såväl som företag. Kira Kosnick identifierar detta nätverk som en del i en mer övergripande infrastruktur.³⁷ Hon identifierar ett antal nämnare såsom turkiska musikaffärer, specialiserade matbutiker och restauranger som samtliga bidrar till att skapa en gemensam turkisk känsla inom det hon kallar det parallella samhället. När dessa ovan nämnda institutioner och företag används i *Gegen die Wand* som visuella tecken beskrivs strukturen inom det diasporiska samhälle som Cahit och Sibel förhåller sig till. Det går inte att bortse från dessa kulturellt betingade teckens vikt i bibehållandet av den turkiska identiteten inom Tyskland. Genom att använda familjära och värdeladdade produkter skapas en känsla av autenticitet. I detta avseende fungerar den visuella representationen aktivt för att skapa förståelse för den kulturella kontext som karaktärerna lever i.

4.2 Skrivna samt språkliga tecken

Hur *Gegen die Wand* är utformad ur ett lingvistiskt perspektiv är betydelsefullt eftersom det kan signalera information om karaktärernas bakgrund och inställning gentemot den nationella identiteten.

I filmen är det turkiska språket lika naturligt förekommande som det tyska och utgör en naturlig del i huvudkaraktärernas liv. Ett intressant segment i filmen som understryker vikten av lingvistisk konsensus är när Cahit och Seref är på besök hemma hos Sibels familj. När de samtalar om Cahits familjs turkiska bakgrund avslöjar hans knackiga turkiska det något problematiska förhållandet till hemlandet. Dessutom understryker det att han inte använder det turkiska språket i den utsträckning familjen förväntat sig. Detta påpekas av Sibels äldre bror med en anklagande ton. Göktürk poängterar att en metod för att påvisa den dubbla identiteten

³⁶ Savaş Arslan, (2008) s. 67.

³⁷ Kira Kosnick, (2007) s. 11.

hos diasporabefolkningar inom film är att visa en lingvistisk pluralism exempelvis i form av konversationer inom familjer.³⁸ I *Gegen die Wand* blir problematiken i den dubbla identiteten klar då den språkliga assimilationen gjort det turkiska språket i det närmaste överflödigt för Cahit. Det signalerar även att han står utanför den turkiska diasporakulturen i Tyskland. Vidare illustreras detta när han samtalar med Sibels kusin efter att ha släppts från fängelset och rest till Istanbul. På en tydligt bruten turkiska försöker han framföra sin djupa vilja att finna Sibel. Allt eftersom kommunikationen brister glider han över i såväl tyska som engelska. Detta exempel på multilingvistik relaterar väl till Homi K. Bhabhas teori om hybriditet.³⁹ Bhabha understryker att kulturer inte är isolerade fenomen, istället är de i ständig kontakt med varandra. Detta leder, förenklat, till en kulturell sammanblandning som är i ständig förändring. Denna sammanblandning av kulturer påverkar Cahits identitet men även hans lingvistiska förmåga att uttrycka sig. Genom att i konversationen med kusinen bli uppenbart irriterad och tappa fattningen gestaltas svårigheterna han står inför. När han använder tre varierande språk i en salig blandning understryks hybriditeten.

Även inom den gemensamma språkkulturen visar sig uttal, ordval och betoning vara av vikt. När Sibels broder bjuder med Cahit på en spelkväll uppstår problem i kommunikationen. Cahit visar sig vara betydligt mer explicit i sitt språk än de andra männen. Han bryter mot de konventioner som finns inom just denna kulturella sfär genom att ifrågasätta deras inställning till sexualitet. Denna okonstlade frispråkighet får omedelbara och starka reaktioner. Hall identifierar tre dominerande metoder för att förklara vad det egentligen är som skapar kulturell identitet. En av dessa metoder är snarlik Benedict Andersons teori som diskuterades under avsnittet ”Diaspora och nationell identitet: en teoretisk synvinkel”. Den går i stora drag ut på att mening skapas av möjligheten att identifiera sig i förhållande till andra.⁴⁰ Det vill säga, den kulturella representationen skapas av att man särskiljer sin egen kulturs drag i förhållande till andra kulturer. När Cahit bryter mot såväl de lingvistiska som de sociala konventionerna uppsatta i detta sammanhang framstår han som ett främmande element inom denna specifika diasporiska kulturella sfär.

³⁸ Deniz Göktürk, (2000) s. 68.

³⁹ David Huddart, *Homi. K Bhabha*, (Routledge, 2006, London) s. 7.

⁴⁰ Stuart Hall, (1997) s. 24.

4.3 Kritik mot representationen

Vad innebär konstruktionen av tecken i *Gegen die Wand* för representationen av det nationella? I sammanhanget är det viktigt att ta upp den akademiska diskursen rörande *Gegen die Wand* och på vilket vis representationen har tolkats. Den dominerande synvinkeln finner både regissören Fatih Akin och filmen ifråga som värddiga representanter för det nya multikulturella Europa.⁴¹ Detta på grund av filmens förmåga att diskutera komplicerade frågor utan att för den sakens skull förenkla filmens form. Polona Petek är en av de filmforskare som opponerar sig mot denna förhärskande bild av filmen i texten ”Enabling collisions: Re-thinking multiculturalism through Fatih Akin’s *Gegen die Wand/Head On*”.⁴² Hennes kritik rör i första hand representationen av den diasporiska kulturen men även Cahit som karaktär. Enligt Petek är familjen, filmens främsta representant för den turkiska diasporan, representerad på ett enbart negativt vis.⁴³ Detta genom att de uppvisas som förtryckande, patriarkaliska och fanatiska. Cahit däremot beskrivs som en karaktär kulturellt präglad av machismo och aggressivitet. Hon menar att detta i förlängningen bidrar till en representation av det tyska samhället som civiliserat och upplyst i förhållande till det turkiska som framstår som motsatsen. Även Savaş Arslan påpekar att det västerländska tenderar framstå som en idealisk modell i förhållande till den turkiska diskursen.⁴⁴ Visserligen finns det element i gestaltningen av familjen som överensstämmer med Peteks respektive Arslans iakttagelser, men det finns även element som talar för motsatsen. Till exempel är representationen av modern genomgående relativt sympatisk. Hon har en förmåga att samtala med sin dotter utan att för den sakens skull stödja hennes livsval. Dessutom gör hon motstånd när fadern bränner upp samtliga familjens bilder av Sibel. Hon sätter sig inte konkret upp emot patriarkatet men gör på ett subtilt vis motstånd. Detta betyder inte att den negativa bilden av familjen försvinner, däremot mildrar det den kritik som Petek framför då hon hävdar att familjens medlemmar enbart framställs negativt. Kritiken mot bilden av Cahit relaterar i första hand till det faktum att hans aggressivitet är knuten till en

⁴¹ <http://www.migrantcinema.net/search/results/5c8c2d0a0542d0841e4e03a8d559cefbc/> 2008-12-16. Polona Petek refererar till denna hemsida när hon diskuterar den akademiska diskursen rörande *Gegen die Wand*. En stor del av de publicerade akademiska artiklarna behandlar filmen utefter denna förhärskande bild.

⁴² Polona Petek, (2007) s. 181.

⁴³ Polona Petek, (2007) s. 181.

⁴⁴ Savaş Arslan, (2008) s. 64

underliggande homofobi. Samtidigt är Cahits starka reaktioner på allehanda förolämpningar en narrativ bakgrund till karaktärens osäkerhet och komplexitet. Denna läsning som Petek representerar innehåller givetvis starka poängar. Fadern är exempelvis relativt entydigt patriarkal och negativt representerad. Däremot är det uppenbart att det som Petek kallar ”a patronising ethnographic gaze” kan tolkas på ett flertal olika vis. Det är inte heller nödvändigtvis på det viset att ett västerländskt leverne är lösningen på huvudkaraktärernas problem. Det är en allt annat än ljus bild som tecknas av Hamburg. En gatubild som präglas av dekadens och våld. Det bidrar starkt till att kontrastera en bild av det tyska samhället som mer civiliserat och upplyst i förhållande det turkiska.

Vidare är det viktigt att poängtera att Petek gör en tolkning av musiken som är snarlik den som görs i avsnittet ”Musikens roll” i denna uppsats. Hon finner i första hand att musiken bidrar till filmens komplexitet och anser den säga mer om karaktärerna än den audiovisuella gestaltningen. De olika akademiska tolkningar som har gjorts skiljer sig i första hand gällande representationen av karaktärerna. Bidrar representationen till en negativ och stereotyp bild av den turkiska diasporakulturen eller komplicerar den densamma? Med ovan nämnda exempel inordnar sig denna uppsats bland de sistnämnda uttolkarna.

5. Fatih Akın ur ett auteurperspektiv

Denna uppsats tar avstamp i en diskussion rörande Fatih Akın och den klassificeringsproblematik som uppstått på grund av hans nationella kluvenhet. Genom att analysera hur filmspråket i *Gegen die Wand* utformats kan en fingervisning ges gällande rollen Fatih Akın tillskrivits i sammanhanget. I dagens europeiska kontext framstår regissören otvetydigt som den som tillskrivs den största rollen i skapandet av film. Likaså är det en vanlig tolkning att regissören använder mediet för att ge uttryck för någonting personligt. Av denna anledning är det intressant att analysera huruvida *Gegen die Wand* är ett tematiskt och stilistiskt unikum eller om det möjligtvis finns gemensamma drag med Akíns övriga långfilmer.

5.1 En gemensam tematik

Vid en första anblick förefaller det finnas ett antal drag, framförallt tematiska, som genomsyrar Fatih Akíns samlade långfilmsproduktion. I öppningsscenen till hans

debutfilm *Kurz und Schmerzlos* (Fatih Akin, 1998) ges omgående en bild av de tre huvudkaraktärerna. En kort inblick i respektive karaktärs vardag åtföljs av en icke-diegetisk text som befäster deras nationella identitet. Redan i anslaget understryks vikten av denna faktor. Det tycks inte vara en slump att huvudkaraktären Gabriel är av turkiskt ursprung. Inte heller att hans inställning gentemot de turkiska rötterna och det tyska samhället blir föremål för ifrågasättande. Denna tematik känns igen i förhållande till *Gegen die Wand*. Narrativt präglas filmen av en kontrastering mellan de tre huvudkaraktärerna utefter deras nationella bakgrund. Gabriel blir tillsammans med barndomsvännerna Bobby, som är serb, och Costa, som är grek, indragen i Hamburgs undre värld. Samtidigt som den kulturella sammansättningen blir föremål för komik poängterar den i synnerhet en mer seriös problematik. När förhållandet mellan den bästa vännen Costa och Gabriels egen syster krackelerar placeras han mitt emellan dem. I diskussionerna med systemen understryker Gabriel hur stöttande han varit gällande hennes val att inleda ett förhållande med en man av grekiskt ursprung. Han försätts i en problematisk sits där lojaliteten mot vännen Costa tolkas som en patriarkalisk reaktion på systemens livsval.

Im Juli (Fatih Akin, 2000) släpptes två år efter debuten och signalerade Fatih Akins brott med den något våldsromantiska stil som debutfilmen representerade. Filmen handlar om Daniel, en ung uttråkad professor. En dag träffar han en kvinna och slås av att de är skapta för varandra. När kvinnan han fallit för rest hem till Turkiet bestämmer han sig för att åka efter henne i jakt på kärleken. Daniel sätter sig i en bil och börjar köra. Tillsammans med liftaren Juli reser han igenom Europa. *Im Juli* anknyter betydligt lösare till frågor om nationalitet, likväl är karaktärernas extrema mobilitet ett exempel på vikten av frihet och obundenhet. I första hand behandlar *Im Juli* huvudkaraktären Daniels statiska liv i Tyskland samt hans rädsla för förändring. Lösningen på hans problem är att släppa denna bundenhet och bege sig mot Istanbul i jakt på kvinnan han tror sig älska.

Fatih Akins tredje långfilm, *Solino* (Fatih Akin, 2002), är även det en historia med komiska inslag. En italiensk familj lämnar en dag hemlandet för att bosätta sig i Duisburg. Familjen öppnar efter ett tag stadens första pizzeria. Narrativet i *Solino* präglas, om än på ett lättsamt vis, av frågor om familjens möjligheter till integration i Tyskland. Hemlängtan ställs gentemot hopp om förändring och ett bättre liv. Restaurangen blir sedermera en naturlig del i stadsbilden men likväl är

familjemedlemmarnas känslor inför emigration, immigration och assimilation ständigt ifrågasatta.

I dokumentären *Crossing the Border* (Fatih Akın, 2006) beger sig musikern Alexander Hacke från bandet Einstürzende Neubauten till Istanbul för att undersöka landets samtida musikscen. Under resans gång understryks Turkiets unika geografiska position med den ena foten i Europa och den andra i Asien. Det Hacke främst undersöker är hur denna diversifiering påverkar det musikaliska utbudet. I otaliga intervjuer med diverse musiker skapas en bild av den turkiska musikkulturen men även en bild av hur dessa människor ser på omvärlden. Det understryks att den turkiska musikkulturen specifika drag framförallt växer fram i förhållande till omvärlden. En framväxt av en gemensam kultur som inte är helt olik den process som Benedict Anderson identifierat och som jag tidigare har diskuterat i den här uppsatsen.

Auf Der Anderen Seite (Vid himlens utkant, Fatih Akın, 2007) är Fatih Akins senaste alster. Filmen följer Nejat och de människor som korsar hans väg mellan Bremen och Istanbul. Huvudkaraktärerna är Nejats far Ali som är änklings, Yeter som är en prostituerad kvinna som lever med honom och Ayten, Yeters dotter som är politiskt aktiv i den kurdiska motståndsrörelsen. Åskådaren följer deras öden parallellt. En viktig poäng tycks vara hur slumpen styr människors liv. Deras outgrundliga vägar kännetecknas av transnationalitet. Rörelsen mellan Turkiet och Tyskland är febril, inte minst narrativt då historierna överlappar varandra och åskådaren kastas fram och tillbaka mellan nationerna. Men samtidigt problematiseras Turkiets roll som aspirerande medlem i Europeiska Unionen. Framförallt i form av de konsekvenser det får för Ayten när hon flyr till Tyskland av politiska skäl och ansöker om asyl. Asylansökan avslås. Den tyska domstolen motiverar beslutet med att det är fullständigt orimligt att ett land som ansöker om EU-medlemskap fängslar människor på grund av deras politiska åsikter. Istället för att få politisk asyl skickas hon tillbaka till hemlandet där hon blir gripen och fängslad. I kontrast till Ayten och hennes problematiska situation står Nejat. Till följd av hans yrke som professor i litteraturvetenskap kan han relativt obehindrat röra sig över gränserna runtomkring Europa. En symbolisk kontrastering som vi känner igen inte minst ifrån *Gegen die Wand*.

Utefter dessa mindre ingående beskrivningar kan ett genomgående tematiskt drag skönjas. Framförallt är det tydligt att samtliga filmer berör och problematiserar

relationen mellan människor och nationalitet. Tas även *Gegen die Wand* i beaktning står det klart att merparten av denna problematisering sker ur ett tysk-turkiskt perspektiv. Det står även klart att Fatih Akins karaktärer har en benägenhet att vara ytterst mobila. Samtidigt framstår ofta gränser mellan nationer som problematiska även om det tar sig vitt skilda uttryck i de olika filmerna. Värt att notera är att det inte finns några konkreta slutsatser att göra gällande vilken genre som är optimal för att tackla tematiken. Ovan nämnda filmer kan klassificeras som så vitt skilda genrer som komedi, melodram, dokumentär, drama och thriller. Det innebär att det samlade intrycket av Fatih Akins filmproduktion är diversifierad. En slutsats är även att han inte är bunden till en specifik form i sitt filmskapande.

Samtidigt som filmerna karaktäriseras av olika genrer är de ur ett estetiskt perspektiv ytterst varierade. I Barbara Mennels analys "Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona" finner hon att debutfilmen *Kurz und Schmerzlos* främst inordnar sig i en konstfilmstradition.⁴⁵ Detta görs genom att använda långa tagningar, kontinuitetsbrott och till synes slumpmässiga klipp. Ställer man denna beskrivning i kontrast mot det formella uttryck som används i Akins två nästkommande filmer, *Im Juli* och *Solino*, identifierar man en klar brytning. Medan *Kurz und Schmerzlos* konnoterar konstfilm konnoterar de senare samtida europeisk mainstreamfilm. Det formspråk som används är fritt från experimenterande och karaktäriseras av kontinuitet och jämnhet. Inte heller används några utstickande former av ljus eller ljud. Även i förhållande till *Gegen die Wand* samt *Auf der Anderen Seite* framstår den estetiska framställningen som mindre utstuderad i de två ovan nämnda filmerna. Som analysen av *Gegen die Wand* implicit påvisar är utformningen av så vitt skilda element som filmens musik och karaktärernas klädsel en högst medveten sådan. Även *Auf der Anderen Seite* förefaller anknyta starkare till *Gegen die Wand* än till *Im Juli* och *Solino*, inte minst genom att använda ett icke-linjärt berättande och mångbottnade karaktärsbeskrivningar. Ställs dessa observationer bredvid de tematiska drag som identifierats är det möjligt att finna en koppling. Det är inte en slump att de filmer som estetiskt anknyter till en konstnärlig filmtradition också anknyter till ett mer uttalat personligt uttryck. Det för in analysen på frågor om på vilket vis Fatih Akins

⁴⁵ Barbara Mennel, Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Auteurism and Ghetto-centrism in Thomas Arslan's "Brothers and Sisters" and Faith Akin's "Short Sharp Shock", *New German Critique*, Nr. 87 (Hösten, 2002) s. 149.

filmskapande präglats av filmindustrin. Hur har möjligheterna till ett personligt uttryck formats?

5.2 Auteurskap – med brytning?

Genom att analysera hur Fatih Akins filmer formas kan relationen till det nationella ursprunget samt den nuvarande positionen i filmindustrin blottläggas. Samtidigt kan man genom att skönja mönster möjligtvis besvara frågan huruvida Akins filmskapande är präglat av brytning eller ej. Ur ett auteurperspektiv är det ofrånkomligt att ta upp dessa variabler. Som den tematiska analysen ger vid handen finns det aspekter som är intressanta att analysera närmre.

Inledningsvis kan det underlätta att först klargöra utefter vilka premisser Fatih Akins uttryck undersöks. Det existerar inte nödvändigtvis ett kausalt samband mellan en individs uppväxt i diasporakultur och filmskapande med brytning. Naficy skriver i *Accented Cinema* att regissörer med diasporisk bakgrund precis som alla andra kan verka utan att lämna avtryck av nationell identitet och då i synnerhet inom mainstreamfilm. ”Filmmakers can transform from being a minor and minority filmmaker to becoming a mainstream film director.”⁴⁶ Denna tolkning av regissörens roll bär spår av den filmhistoriska debatt skribenterna på *Cahiers de Cinema* förde rörande mise-en-scène kontra metteur-en-scène.⁴⁷ Auteuren kontrollerade enligt skribenterna mise-en-scène med ett personligt uttryck medan den så kallade metteur-en-scène är en regissör som enbart utför ett hantverk och inte lämnar ett personligt avtryck. Denna läsning gäller inte alla diasporiska filmskapare. Förutsättningarna är naturligtvis högst individuella. I fallet Fatih Akın framstår det utefter den tematiska och estetiska analysen inte finnas några konkreta tecken som pekar på att en sådan transformation som citatet beskriver har skett. Samtidigt är det tydligt att hans filmer inte alltid präglas av ett personligt uttryck. Skillnaden gentemot beskrivningen är främst att det inte finns en konkret väg till förändring att belysa. De två filmer som i detta avseende skiljt sig från de övriga, *Im Juli* och *Solino*, släpptes efter debutfilmen men innan hans största publikmässiga framgångar. Denna iakttagelse är intressant eftersom den pekar på att det inte finns några linjära mönster i Akins filmskapande. Utgår man ifrån Mary P. Woods beskrivning av den så kallade europeiska

⁴⁶ Hamid Naficy, (2001) s. 26.

⁴⁷ Robert Stam, *Film Theory: An Introduction* (Blackwell Publishing, Department of Cinema Studies, New York University, 2000) s. 85.

kvalitetsfilmen i *Contemporary European Cinema* framstår läsningen av honom i ny dager. Den europeiska kvalitetsfilmen karaktäriseras enligt Wood av en bibehållen respekt för ett personligt uttryck, en relativt stor produktionsbudget och en riktning mot en bredare publik.⁴⁸ Måhända är en sådan beskrivning en mer lämplig kategorisering av Fatih Akın än den klassiska auteurklassificeringen?⁴⁹ Något som talar för det är att de långfilmer som har fått premiär sedan debuten förhåller sig relativt väl till ovan nämnda beskrivning. Samtliga filmer har lyckats förhållandevis väl på de tyska biograferna, i synnerhet *Gegen die Wand*.⁵⁰ Visserligen påvisar analysen i denna uppsats att Fatih Akın bär tematiska spår av film med brytning, men samtidigt påvisar den också hans mångsidighet och förmåga att arbeta inom en förhärskande filmindustri med drag av personligt uttryck. Denna ambivalens pekar mot att Fatih Akın inte uteslutande kan beskrivas som en filmskapare med brytning utan han kan även kategoriseras utefter en lång rad andra kriterier.

5.2 Fatih Akın som nationell tillgång

Att Fatih Akın tenderar kontextualisera och problematisera frågor om människors förhållande till identitet är aningen ironiskt då hans egen nationella identitet blivit föremål för debatt. Utifrån ett nationellt auteurperspektiv var *Gegen die Wand* viktig då det var den första tyska vinnaren av Guldbjörnen vid Berlin Filmfestival på två årtionden.⁵¹ Naturligtvis bidrog detta till att tyskarna identifierade filmen som tysk allt medan turkarna identifierade den som turkisk.⁵² Detta kom även att gälla regissören Fatih Akın. I detta avseende är det intressant att ta upp Theodor W. Adorno och hans tankar kring vad tyskhet, och i förlängningen det nationella, innebär. Adorno inleder sin artikel "On the Question; What Is German?" med att uttrycka en viss skepsis inför nationalismens uteslutande egenskaper.⁵³ Det finns enligt Adorno en tydlig känsla av självgodhet som präglar den vi-mot-dom-känsla som oftast skapas genom nationsskapandet. I relation till Fatih Akın är Adornos tanke om kreatörens nationella

⁴⁸ Mary. P Wood, *Contemporary European Cinema* (Hodder-Arnold, 2007, London) s. 44.

⁴⁹ Robert Stam, (2000) s. 85. Här refereras till den diskurs som präglade filmkritiken under 1960 och 1970-talet.

⁵⁰ Se bilaga, "Publiksiffror".

⁵¹ http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2008/03_preistraeger_2008/03_Preistraeger_2008.html 2008-12-21.

⁵² Savaş Arslan, (2008) s. 15.

⁵³ Theodor W Adorno, On the Question: What is German?, *New German Critique*, No. 36, (Hösten, 1985), s. 121-131.

roll betydelsefull. Han påpekar att stora skapare som Beethoven, Goethe och Kant ofta tillskrivs någonting specifikt tyskt och därmed ses som en nationell tillhörighet. Den klassificeringsproblematik som diasporafilmskapare exponeras för beror i mångt och mycket på att de tillskrivs nationella egenskaper av omgivningen. Därför, både direkt och indirekt, är klassificeringen en förutsättning som är med och formar både karriär och uttryck. Fatih Akin har själv beskrivit sig som ett barn av broar som gör personliga filmer. Inte en stereotyp turk och inte en stereotyp tysk, snarare känner han sig hemma i båda nationer.⁵⁴ Den ambivalens som Fatih Akin uttrycker är möjligtvis en reaktion på den klassificeringsproblematik som *Gegen die Wand* utlöste. Faktum är att även om merparten av huvudkaraktärerna i Fatih Akins långfilmer är av turkisk härkomst tecknar han en bild av en lång rad olika människor med diversifierad nationell härkomst. Samtidigt beskriver hans filmer både det samtida Turkiet och det samtida Tyskland, lägg därtill den skildring han gör av den tysk-turkiska diasporakulturen och en bild av en nationellt mångsidig regissör växer fram.

6. Slutdiskussion

Vad är då kontentan av denna uppsats? Är *Gegen die Wand* en film med ett specifikt diasporiskt filmspråk? Denna analys har blottlagt ett antal narrativa, tematiska och stilistiska drag i filmen såväl som mer övergripande drag i Fatih Akins karriär. Det är tydligt att *Gegen die Wand* använder sig av flera komponenter som är karaktäristiska för film med brytning och ett diasporiskt filmspråk. Tydligast är filmens anknytning till en specifik diasporisk problematik. Både Cahit och Sibel försätts i situationer där deras ursprung är av vikt. Hur de agerar i dessa lägen är en tydlig fingervisning om deras inställning gentemot diasporakulturen. Det står även klart att *Gegen die Wand* innehåller ett flertal andra attribut som tillskrivs film med brytning. Exempelvis finner vi användning av etniskt kodad mise-en-scène, multilingvistisk språkanvändning och specifikt diasporiska motiv som hemresan och klaustrofobiska utrymmen. Samtidigt påvisar denna uppsats svårigheter med att utefter ett antal fasta variabler diskutera och dra slutsatser kring en så pass kluven fråga som nationell identitet.

Narrativt, tematiskt och stilistiskt är *Gegen die Wand* bevisligen en film som är centrerad kring pluralism och kontrastering. Ofta används kontrasteringen för att

⁵⁴ Simon Kingsley, Young Turks crash movie party, *Variety*; Jun 20-Jun 26, 2005 s. A6.

framhäva skillnaderna mellan de olika kulturer som skildras. Det finns ett antal tecken som pekar på detta. Det första tecknet återfinns i filmens skildring av karaktärerna. Relationen mellan Cahit och Sibel bidrar till en kontrastering eftersom deras förhållningssätt gentemot den nationella identiteten skiljer sig markant. Den förstnämnda lever i exil medan den sistnämnda lever i diaspora. Medan Cahit får utlopp för en fullkomlig total frihet är Sibel ständigt bunden av koder, konventioner och familjrelationer. Musiken utgör det andra tecknet. Ett kort exempel är den kontrastering som används när det klipps mellan traditionell turkisk musik och västerländsk populärmusik. Den tredje formen av kontrastering påvisas i gestaltningen av huvudkaraktärerna, exempelvis när Sibel lämnar Hamburg för Istanbul eller när Cahit försöker imponera på Sibels diasporiska familj. Till exempel används musiken, den visuella gestaltningen och dialogen för att understryka men även för att skapa nyanser i framställningen. Utöver det ges en bild av ett antal olika människor med en individuell och differentierad hållning gentemot de olika kulturerna vilket bidrar till filmens pluralism. Det är inte nödvändigtvis på det viset att kontrasteringen alltid står mellan väst och öst. I första hand är problematiken relaterad till individen vilket framgår av representationen av huvudkaraktärernas inre motsättningar.

Det denna uppsats konstaterat är att karaktärerna i *Gegen die Wand* präglas av komplexitet och tvetydighet. Samtidigt som de ifrågasätter sin egen nationella identitet ifrågasätter de livets fundament. Representationen av deras problematik är inte platt utan karaktärerna förhåller sig ständigt aktiva gentemot de problem som uppstår. Detta bidrar till både karaktärernas och filmens djup.

Utöver det påvisar denna analys svårigheterna med att klassificera film med utgångspunkt i regissörens kulturella bakgrund. Det finns ett antal faktorer som pekar på att *Gegen die Wand* är en transnationell film. Karaktärerna skiftar språk, geografisk position, kulturell tradition och ideologi på ett sätt som ständigt uppenbarar klyftor och konflikter. Det är även tydligt att *Gegen die Wand* förhåller sig aktivt gentemot diasporakulturen och tecknar en komplex bild av densamma. Det står däremot inte klart att det enbart är Fatih Akins diasporiska bakgrund som skapat denna slutprodukt.

Fatih Akın är uppväxt under diasporiska förhållanden och inordnas därför i diskurser gällande tysk-turkisk diasporafilm. Likaså är han tysk och turk vilket präglat diskussionen kring hans person och hans filmskapande. Det som analysen ur

auteurperspektiv ämnade klarlägga var huruvida Fatih Akins filmer innehåller gemensamma drag och om de överlag präglas av brytning. Ett påstående som inte kunde styrkas i analysen utan snarare bidrog till en ökad ambivalens rörande hans person. Vid en analys av Akins övriga produktion växer en bild av mångsidighet och tvetydighet fram vilket även reflekteras i *Gegen die Wand*.

Gegen die Wand framstår som en film som diskuterar relevanta frågor om diasporakultur och nationell identitet. Det står även klart att uttrycket bär drag av film med brytning. Det existerar dock svårigheter som problematiserar en entydig klassificering av filmspråket. Filmen är starkt präglad av en nationell tematik men den tilltalar samtidigt på betydligt fler nivåer än så. Att Fatih Akins bakgrund bidragit till filmens utformning är sannolikt. Däremot finns det svårigheter i att tillskriva hans filmspråk diasporiska egenskaper eftersom en röd tråd är svår att finna i filmskapandet. Likaså påvisas en mångsidighet i filmspråket i *Gegen die Wand*. Det framstår därför som vanskligt att klassificera *Gegen die Wand* och dess filmspråk som specifikt diasporiskt utan att poängtera tvetydigheten i påståendet.

Bilaga – Fatih Akin: publiksiffror

Listan består av publiksiffror från europeiska biografer och baseras på siffror hämtade ifrån databasen Lumiere.⁵⁵

<i>Kurz und Schmerzlos</i>	77 097
<i>Im Juli</i>	601 335
<i>Solino</i>	584 813
<i>Gegen die Wand</i>	1 605 343
<i>Crossing the Bridge</i>	210 435
<i>Auf Der Anderen Seite</i>	916 326

Käll- och litteraturförteckning

Primärkällor

Originaltitel: *Gegen die Wand (Mot Väggen)*.

Produktionsbolag: Arte, Bavaria Film International, Corazón International, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Panfilm, Wüste Filmproduktion.

Produktionsland: Tyskland, Turkiet

Premiärår: 2004

Producent: Andreas Schreitmüller (Arte), Stefan Schubert, Ralph Schwingel, Jeanette Würl (NDR)

Regissör: Fatih Akin

Manusförfattare: Fatih Akin (litterär förlaga)

Fotograf: Rainer Klausmann

Klippning: Andrew Bird

Originalmusik: Alexander Hacke och Maceo Parker

Skådespelare: Birol Ünel (Cahit Tomruk), Sibel Kekilli (Sibel Güner), Catrin

Striebeck (Maren), Güven Kıraç (Seref), Meltem Cumbul (Selma), Stefan Gebelhoff (Nico), Demir Gökçöl (Yunus Güner, fadern), Cem Akin (Yilmaz Güner, brodern),

Aysel Iscan (Birsen Güner, modern)

⁵⁵ <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php> sökord: Fatih Akin 2008-12-20

Övriga filmer

Kurz und Schmerzlos (Fatih Akin, 1998)

Im Juli (Fatih Akin, 2000)

Solino (Fatih Akin, 2002)

Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (Fatih Akin, 2005)

Auf Der Anderen Seite (Vid himlens utkant), Fatih Akin, 2007)

Tryckt material

Adorno, Theodor W, On the Question: What is German?, *New German Critique*, No. 36, (Hösten, 1985), s. 121-131.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Verso, 1983, London)

Arslan, Savaş, Head-On, Head-Off: How the Media Covered a Former Porn Actress's Rise to Stardom, *Film International*, vol 6, no 6, 2008

Carney, Sean, *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetics*, (Routledge Taylor & Francis Group, 2005, London)

Göktürk, Deniz, Gramling, David, Kaes, Anton, *Germany in Transit: Nation and Migration 1955-2005*, (University of California Press, 2007, Berkeley)

Göktürk, Deniz, "Turkish Women on German Streets. Closure and Exposure in Transnational Cinema." Konstantarakos, Myrto, (red.), *Space in European Cinema*, (Intellect, 2000, Exeter/Portland)

Hall, Stuart, *The Work of Representation – Cultural Representations and Signifying Practices* (Sage Publications, 1997, London)

Higson, Andrew, *The Limiting Imaginations of National Cinema*, Hjort, Mette, Scott, MacKenzie, (red.) *Cinema and Nation*, (Routledge, 2000, London/New York)

Hill, John, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, (Oxford University Press, 1999, Oxford) s. 244 citerad i Higson, Andrew, *The Limiting Imaginations of National Cinema*, Hjort, Mette, Scott, MacKenzie, (red.), *Cinema and Nation*, (Routledge, 2000, London/New York)

Huddart, David, *Homi. K Bhabha*, (Routledge, 2006, London)

Jones, Stan, *Turkish-German cinema today: a case studie of Fatih Akin's Kurz und schmerzlos (1998) and Im juli (2000)*, ed. Rings, Guido, Morgan-Tamosunas, Rikki, *European Cinema: Inside Out* (Universitätsverlag Winter GmbH, 2003, Heidelberg)

Kingsley, Simon, Young Turks crash movie party, *Variety*; Jun 20-Jun 26, 2005 s. A6

Kosnick, Kira, *Migrant Media: Turkish Broadcasting and Multicultural Politics in Berlin*, (Indiana University Press, 2007, Indianapolis)

Mennel, Barbara, Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Auteurism and Ghetto-centrism in Thomas Arslan's "*Brothers and Sisters*" and Faith Akin's "*Short Sharp Shock*", *New German Critique*, Nr. 87 (Hösten, 2002) s. 149.

Naficy, Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, (Princeton University Press, 2001, New Jersey)

Olsson, Erik, Lundqvist, Catarina, *Transnationella Rum: Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*, (Borea Bokförlag, 2007, Umeå)

Polona Petek, Enabling collisions: Re-thinking multiculturalism through Fatih Akin's *Gegen die Wand/Head On*, *Studies in European Cinema Volume 4*, 2007, Nr. 3.

Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction* (Blackwell Publishing, Department of Cinema Studies, New York University, 2000)

Wood, Mary. P, *Contemporary European Cinema* (Hodder-Arnold, 2007, London)

Otryckta källor

<http://www.imdb.com>

Statistisches Jahrbuch 2007/2008, Hamburg: Statistical office Hamburg and Schleswig-Holstein (Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein)

http://www.statistik-nord.de/fileadmin/download/jahrbuch_hh07/JB07HH_01.pdf

(2008-12-04, i författarens ägo)

<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/327147> (2008-12-05, i författarens ägo)

<http://www.oxfordmusiconline.com.ludwig.lub.lu.se/subscriber/article/grove/music/5>

[1461?q=thrace&search=quick&pos=13&_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.ludwig.lub.lu.se/subscriber/article/grove/music/51461?q=thrace&search=quick&pos=13&_start=1#firsthit) (2008-12-07, i författarens

ägo)

http://209.85.129.132/search?q=cache:vdGqOD_13hYJ:www.turkishdailynews.com.t

[r/article.php%3Fenewsid%3D84861%26mailtofriend%3D1+Selim+Sesler+%26+Band+%2B+thrace+%2B+fatih+akin&hl=sv&ct=clnk&cd=3&client=safari](http://209.85.129.132/search?q=cache:vdGqOD_13hYJ:www.turkishdailynews.com.tr/article.php%3Fenewsid%3D84861%26mailtofriend%3D1+Selim+Sesler+%26+Band+%2B+thrace+%2B+fatih+akin&hl=sv&ct=clnk&cd=3&client=safari) (2008-12-07,

i författarens ägo)

<http://www.boston.com/movies/display?display=movie&id=7505> (2008-12-10, i

författarens ägo)

<http://www.lyricstime.com/wendy-ren-after-laughter-comes-tears-lyrics.html> (2008-

12-10, i författarens ägo)

<http://www.migrantcinema.net/search/results/5c8c2d0a0542d0841e4e03a8d559cefc/>

(2008-12-16, i författarens ägo)

http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2008/03_preistraeger_2008/03_Preist

[raeger_2008.html](http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2008/03_preistraeger_2008/03_Preistraeger_2008.html) (2008-12-21, i författarens ägo)

<http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php> (2008-12-20, sökord: Fatih Akin, i

författarens ägo)