



Die Fremde (2010, instr. Feo Aladag).

Die Fremde

Det europæiske rum og indvandrerkvinder som ofre

Af Özgür Yaren

Med *Angst essen Seele auf* (1974, *Angst æder sjæle op*) var Fassbinder den første i Tyskland til at tage indvandring op på film. Siden fulgte andre film om indvandrerne barske virkelighed i Europa, men i løbet af bare to årtier blev disse film stemplet som 'pligtfilm'¹ og kritiseret for at anskue deres "subjekter i direkte relation til sociale krisetilstande, og at forsøge at artikulere 'problemer' og 'løsninger på problemer'

i forhold til en grundlæggende modsætning mellem centrum og margin, hvide og ikke-hvide grupper" (Malik 1996: 203-4, og senere tillige Göktürk 1999; Gemünden 2004; Burns 2007).

Takket være det offentlige støttesystem, co-produktioner med tv og filmfestivalkredsløbet, som tilskyndede filmskaberne til at anlægge et socialt bevidst perspektiv – et 'socialarbejderperspektiv' (Göktürk

2003) – fulgte den første generation af indvandrerfilmskabere loyalt 'pligtfilm'-modellen.

Resultatet var realistiske film, som for det meste fremstillede offergjorte, tavse, pacificerede og udbyttede indvandrerfigurer. Budskabet var som regel, at det var umuligt for 'gammel-europæere' og indvandrere at leve sammen, fordi forholdet mellem de to grupper byggede på udbytning, fremmedgørelse og kulturchock.

Et par årtier senere, i slutningen af 1990'erne, var der instruktører – mange af dem *ex-pats*, andengenerationsindvandre-re og bindestregs-identiteter – der gjorde op med dette endimensionale perspektiv. De tidligste film fra denne nye generation af instruktører var først og fremmest ghetto- eller *banlieue*-film², der udspillede sig i indvandrerghettoer i storbyernes udkant.³ Karaktererne var som regel et mix af de stereotyper, der optrådte i de tidlige film: indvandrere som tavse ofre eller småkriminelle. Selv om de i modsætning til i de første film nu kunne både tale og handle, var deres ord og handlinger ikke tilstrækkelige til at redde dem ud af ghettoerne. Først efter denne 'ghettocentriske' fase (Mennel 2002: 134) kunne indvandrerfilmen nyde 'hybriditetens glæder'. Det skete i en lang række film af mange forskellige instruktører og med mange forskellige temaer, stiltræk, produktionsforhold og varierende grader af identifikation med indvandreridentiteter. Det er derfor vanskeligt at kategorisere disse film under ét, men de gjorde det klart, at 70'ernes og 80'ernes tårevædede og depressive indvandrerdramaer nu var gået af mode.⁴

Indvandrerforhold og hybride identiteter var ikke nødvendigvis det centrale i disse nye film. Nu var det blot mulige temaer blandt mange andre. De fleste af det ny årtusindes indvandrerfilm promo-

verede multikulturalisme med et vist mål af optimisme og håb, og mange af dem blev betragtet som en integreret del af den nationale filmkunst. Det hørte dog til sjældenhederne, at de ligefrem indskrev sig i den tyske post-genforenings konforme konsensus-film, men i denne gruppe finder man også film, der kan siges at udtrykke optimisme i forhold til mulighederne i et velstående og fredeligt forenet Europa i kølvandet på EU-udvidelserne. Det gælder f.eks. komedier som franske *Chouchou* (2003, instr. Merzak Allouache), tyske *Kebab Connection* (2004, instr. Anno Saul) og den svenske skuespiller Helena Bergströms instruktørdebut, *Se upp för dårarna* (2007).

Tyrkisk-tyske Fatih Akin er den mest fremtrædende instruktør fra denne periode.⁵ Akins værk følger ret nøje den skitserede udvikling fra førstegenerationsindvandrer-dramaer og ghettofilm til hybriditetens glæder. Hans debutspillefilm, *Kurz und Schmerzlos* (1998, *Short Sharp Shock*), er en etnisk fokuseret ghettofilm, hvor tre unge mandlige indvandrere, kaldet 'tyrken', 'serberen' og 'grækeren', sidder fast i ghettoen, havner i kriminalitet og møder et tragisk endeligt. *Solino* (2002) fortæller indvandringens historie, mens *Gegen die Wand* (2004, *Mod muren*) er et indvandrerdrama om en pige, der undertrykkes af sin tyrkiske familie. Med sin stilistiske udformning og sine opfindsomme twists afviger den imidlertid markant fra tidligere film om indvandrerkvinder som ofre. *Auf der anderen Seite* (2007, *På himlens kant*) er et komplekst drama med mange lag. Og endelig er der komedierne *Im Juli* (2000, *In July*) og især *Soul Kitchen* (2009), som langtfra udelukkende kan defineres som indvandrerfilm.

Men ikke alene følger Akins værk den skitserede udviklingslinje, hans film er



Soul Kitchen (2009, instr. Fatih Akin).

samtidig et udtryk for indvandrerfilmens integration i den europæiske mainstream-film. Efter årtier med endimensionale skildringer af indvandrere i et koldt og fjendtligt Europa kan man langt om længe tale om urbane rum, hvis "mylder af tilfældige møder kan ses som et mikrokosmos af en verden, der i stadig stigende grad er kendetegnet ved mobilitet og rodløshed og ved sammenstødet mellem eller sammen-smeltningen af kulturer." (Göktürk 2000: 65). Denne nye bølge skildrede mange forskellige slags karakterer og brugte dem som metaforer på flydende identiteter – som f.eks. Kutlug Atamans *Lola und Bilidikid* (1999) og Ayşe Polats *Auslandstournee* (1999), der begge blander spørgsmål om etnisk, kulturel og seksuel identitet.

Den ulykkelige indvandrer vender tilbage. I de senere år er indvandrerfilmens udvikling imidlertid blevet udfordret af de ændrede økonomiske og sociale vilkår i Europa. Vi oplever nu en bølge af xenofobi, der næres af recession og arbejdsløshed på den ene side, og af islams stigende synlighed i det offentlige rum, islamofobi og post 9/11-terrortrusler på den anden.

Over hele Europa får højre-ekstremistiske partier større magt og bærer ved til det xenofobiske bål med deres symbolske magtdemonstrationer – som det schweiziske forbud mod minareter og det franske mod burkaer – og deres monomane krav om en strammere indvandrerpolitik. Frankrig og Tysklands højreorienterede regeringer har kundgjort multikulturalis-



Lola und Bilidikid (1999, instr. Kutlug Ataman).

mens kollaps, og Frankrig er ligefrem skredet til masseudvisning af romaer.

'Uforfærdede' figurer som Thilo Sarrazin, Berlins tidligere finansminister, 'taler ud' om integrationsproblemerne og anklager (muslimske) indvandrere for at være mentalt tilbagestående fremmede, som avler små tørklædebærende piger og er uvillige til at lade sig integrere i det tyske samfund (Follath 2010). Sarrazins bog, *Deutschland schafft sich ab*, bygger sine racistiske idéer på genetik. At den blev en bestseller, er en reminder om, at den slags tanker påkalder sig foruroligende stor opmærksomhed i den offentlige sfære i Europa.

"Fra at have været et kosmopolitisk land med religionsfrihed er Tyskland gradvist blevet en stat, der er domineret af overdreven frygt og udviser ansatser til at blive et islamofobisk samfund," skriver *Der*

Spiegel-journalisten Erich Follath (Follath 2010). Hans kommentar kan bredes ud til hele Europa. Situationen i bl.a. Frankrig, Østrig og Holland udviser således klare paralleller til den tyske. På den baggrund diagnosticerer den tyrkiske Nobelpristager Orhan Pamuk Europa som "grebet af angst og ligefrem panik, mens det søger at bevare sine stolte kulturtraditioner, skumme fløden af de rigdomme, det henter i den ikke-vestlige verden, og bevare de fordele, det har vundet i kraft af så mange århundreders klassekonflikt, kolonialisme og interne krige." (Pamuk 2010).

På denne ophedede baggrund er debatterne vedrørende kulturel forskel, tilpasning og integration mere livlige end nogensinde før. Patriarkalsk vold mod kvinder og religiøst funderet tvang over for kvinders påklædning er debattens mest

40 m² Deutschland (1986, instr. Tevfik Başer).

synlige og svidende omdrejningspunkter.

Feo Aladags *Die Fremde* (2010), som handler om æresdrab, skal ses på baggrund af disse overophedede diskussioner. Filmen vakte stor opmærksomhed, dels på grund af sine æstetiske kvaliteter og sin berømte hovedrolleindehaver, Sibel Kekilli (som er kendt både for sin fine præstation i Akins *Gegen die Wand* og for sin tidligere karriere som pornofilmstjerne), men måske også fordi den netop bevægede sig ind på dette meget følsomme område. Den har vundet priser på en række festivaler og blev valgt som Tysklands kandidat til prisen for bedste ikke-engelsksprogede film ved den 83. Oscar-uddeling.

En væsentlig årsag til filmens popularitet er formentlig, at den fremstiller indvandrerkvinder som ofre. Med sin historie om Umay, en ung tyrkisk kvinde,

der først bliver undertrykt af sin eksmand og siden af sin egen familie, er *Die Fremde* et tårevædet drama, der lægger afstand til det sidste tiårs mere optimistiske indvandrerfilm og griber tilbage til traditionen fra Helma Sanders-Brahms' *Shirins Hochzeit* (1975, *Shirin's Wedding*), Tevfik Başers *40 m² Deutschland* (1986) og Hark Bohms *Yasemin* (1988). Fra de senere år indskrives tillige Yilmaz Arslans art film *Yara* (1998) og Rolf Schübels tv-melodrama *Zeit der Wünsche* (2005, manus: Tevfik Başer) sig i denne tradition.

Kvindelige ofre. Ifølge Göktürk har der været en generel "tendens til, at fortællinger om tyrker i det tyske samfund har fokuseret på relationer mellem kønnene. At udfri stakkels tyrkiske kvinder fra indespærring, underkastelse og sågar prostituti-

on har været en populær fantasi” (Göktürk 2000: 69).

I *Shirins Hochzeit* flygter den unge Shirin til Tyskland efter et arrangeret ægteskab i hendes fattige landsby i Anatolien, men det lykkes hende ikke at finde kæresten Mahmut. I stedet mister hun sit job og bliver straks prostitueret. I *Yasemin* lever den unge tyrkiske titelkarakter et skizofrent liv mellem tysk og tyrkisk kultur. Hun bliver et offer for patriarkalske kulturkoder, men reddes af sin tyske elsker. Og i *40 m² Deutschland* bliver Turna, umiddelbart efter sin ankomst til Tyskland, spærret inde i en lille lejlighed af sin mand – uden mulighed for at komme ud før mandens pludselige død.

Ifølge Sabine Hake gjorde disse fremstillinger af tyrkisk 'essens' det muligt for tyskerne at kanalisere deres egen skyldfølelse over i historier om etnisk diskrimination og undertrykkelse – historier, som er problematiske, fordi de fremstiller den tyrkiske kvinde som det kvintessentielle offer (Hake 2002: 191). Denne kritik må ses i lyset af den postkoloniale kritik af den måde, hvorpå tredjeverdenskvinder er blevet genstandsgjort og reduceret til 'subaltern' status. Göktürk forklarer:

Tyrkiske kvinder i Tyskland er i særlig grad blevet genstand for en 'dobbelts andengørelse'. De forventes at finde en stemme og et rum, hvilket angiveligt nægtes dem i den undertrykkende, patriarkalske kultur, de kommer fra. Den kritiske interesse, de påkalder sig, tjener ofte til at bekræfte hykleriske fortællinger om redningsaktioner, befrielse og vestliggørelse.” (Göktürk 2000: 66).

Prototypen på denne 'indvandrerkvindensom-offer'-film, Tevfik Başers *40 m² Deutschland*, satte også den æstetiske standard for disse film: mørke og klaustrofobiske rum, undereksponerede billeder og low-key lysætning, dramatiske kontraster mel-

lem tavse kvinder og højtråbende mænd, og mellem smækkende og låste døre.

I de nævnte eksempler forsøger indvandrerfamilier desperat at opretholde den patriarkalske undertrykkelse i et Europa, hvor lighed mellem kønnene er en social norm, der står under både politiets og de offentligt ansatte socialarbejderes beskyttelse. I de fleste tilfælde er indvandrerkvindene ofre for dette kultursammenstød, og de klaustrofobiske rum "en af de primære ikonografier, der karakteriserer den transnationale film som genre. Det gælder især film lavet af tyrkiske og iranske filmskabere i eksil." (Naficy 2000: 205-6).

Indespærringen udspiller sig i små, mørke rum, i trange, deprimerende indvandrerlejligheder og i ghettoer, der skilles ud fra resten af byen (og det europæiske rum) i kraft af rygter, fordømmelse og social eksklusion.

De mandlige indvandrere ser ikke ud til at have nogen problemer med at bo i disse omgivelser. I de tidligere 'socialarbejder'-indvandrerfilm, havde de også problemer, men i takt med, at den almindelige opfattelse af indvandrere har ændret sig fra 'kultursammenstøds ofre' til 'fremmede indtrængere, der ikke ønsker at tilpasse sig', har de ikke længere nogen grund til at være utilfredse. De virkelige ofre er indvandrerkvindene, som vil (eller tvinges til) at forlade dette giftige rum. Deres forsøg på at bryde ud krones imidlertid ikke altid med held. De kvindelige karakterer er (ligesom deres moustache-prydede søstre i de tidlige indvandrerfilm) tragiske heltinder, der er skæbnebestemte til at tabe. Deres handlinger leder dem ikke bedre steder hen. At vende tilbage til hjemlandet løser ikke nødvendigvis deres problemer. For hjemlandet er ophav til de små patriarkalske indvandrer-øer i det europæiske rum, hvor alt synes frosset i en statisk kronotop.

Et transnationalt melodrama. Ifølge Hamid Naficy ligner den transnationale film melodramaet, der betragtes som en feminin genre bundet til hjemmet og karakteriseret ved "følelser, ubevægelighed, omsluttede rum og indespærring" (Naficy 2000: 211). Hake bekræfter denne lighed:

Kodningen af andethed i melodramatisk form, inklusive konventionelle kønsroller, var særlig markant i film, der formidlede deres dramatiske konflikter i rumlige termer i form af udvisninger, deportationer og illegale grænsekrydsninger. (Hake 2002: 190).

I såvel narrativ struktur som stil følger *Die Fremde* dette på én gang transnationale og melodramatiske mønster, der indledes med *40 m² Deutschland*. Et mønster, hvor heltindens handlinger mødes med fjendtlighed, og som uvægerligt ender tragisk.

Filmen fortæller historien om Umay, der stikker af fra sin voldelige ægtemand i Istanbul og tager sin lille søn med sig. Hun søger tilflugt i forældrenes lejlighed i Berlin, men hendes uventede ankomst skaber problemer for familien, der er splittet mellem sociale konventioner og deres elskede Umay. I et forsøg på at genoprette familiens gode ry beslutter Umays forældre at sende deres barnebarn tilbage til hans far i Tyrkiet. Dét får Umay til at bryde op igen og forsøge at starte et nyt liv alene. Skønt det lykkes hende at finde et job, en kæreste, der er glad for hendes søn, og at blive optaget på universitetet, leder hendes behov for familiens kærlighed hende til en række mislykkede forsøg på genforening. Hendes far rejser hjem til Tyrkiet for at søge råd hos slægtens ældre: Løsningen er et æresdrab. Umays lillebror, Acar, udpeges til jobbet, og end ikke faderens hjerteanfald, der ellers blødgør ham i forhold til datteren, kan stoppe den igangsatte proces. Da det mislykkes for Acar, tager hans storebror over og angriber Umay, men kommer

ved et uheld til at stikke Umays søn ned i stedet. I filmens tårevædede slutning vandrer Umay bort med sin søns livløse krop i armene, tilsyneladende fast besluttet på ikke at gøre flere forsøg på at forsone sig med sin familie.

At det igen og igen mislykkes for Umay at genoprette det gode forhold til familien, taler sit eget tydelige sprog om et kronisk fastlåst univers og uforanderlige identiteter. Uanset hvor meget hun prøver, er Umay forudbestemt til at tabe, eftersom hendes skæbne er dikteret af historiens ekstremt essentialistiske og fatalistiske verdenssyn. Hvert af Umays forsøg på at tilnærme sig sin familie møder modstand fra et af familiemedlemmerne. Først fra hendes ægtemand, så fra hendes far og mor, og til sidst fra de to brødre. En narrativ struktur, der bygger på en sådan ophobning af gentagelser, finder vi ellers snarere i exploitation-film end i socialt bevidste film, som skal henlede opmærksomheden på et givet problem og undertiden også bruges i undervisningssammenhænge.

Die Fremdes persongalleri rummer dog også uafhængige, succesrige og fuldt ud integrerede indvandrerkvinder. Umays veninde Atife og hendes chef, Gül, fungerer som rollemodeller såvel for Umay som for filmskaberens målgruppe. Men ej heller disse karakterer kan forhindre hovedpersonens tragiske skæbne. Den tyske Bundeszentral für Politische Bildung (BPB) satte *Die Fremde* på listen over værdifulde film til undervisningsbrug og fremhæver i det hæfte, der er udarbejdet til filmen, især Atife og Gül som uafhængige indvandrerkvinder (selv om vi ingen anelse har om Atifes etniske oprindelse, men hendes usædvanlige navn antyder, at hun formentlig har en anden etnisk baggrund end tysk).

De modsatrettede kræfter i dette fastlå-

ste univers kommer direkte til udtryk i den filmiske iscenesættelse. Når Umay befinder sig i sit oprindelige miljø, hvad enten det er i Tyrkiet eller Tyskland, er pladsen omkring hende trang. Hun fremstilles ofte i billeder, der er snævert beskåret, befolket af uskarpe figurer eller silhuetter og indrammet af gardiner eller døre til begge sider. Uden for miljøet forsvinder disse begrænsninger, når hun f.eks. sammen med veninden Atife eller kæresten Stipe færdes i byens parker eller andre åbne rum.

Også lyssætningen bruges kompositorisk til at fremhæve de diametralt modsatte verdener. Man ser Umays søn og hendes kæreste Stipe lege med morgenmaden i den nye lejligheds rummelige køkken, hvor lyset falder ind ad store vinduer, der forbinder rummet udenfor med lejligheds indre. Scenen er i stærk kontrast til de sce-

ner, der udspiller sig i de tyrkiske familiers hjem. Disse er kendetegnet ved mørke rum og trange gange, uden kontakt med verden udenfor. I de glædesløse og nervøse middagsscener bruges lokalt ovenlys til at skabe en glasklokke-effekt, som forstærker følelsen af isolation og indespærring. Konkluderende må det konstateres, at den binære modsætning mellem indespærring og frihed, mørke og lys tegner et billede af skarpt afgrænsede og isolerede, etniske enklaver i det europæiske rum.

Konklusion. *Die Fremde* er den seneste i en række af (transnationale) indvandrerfilm, der skildrer indvandrerkvinder som ofre. Umay er blot endnu en tragisk og afmægtig heltinde. Som sine forgængere tager *Die Fremde* udgangspunkt i en essentialistisk defineret og skarpt opdelt

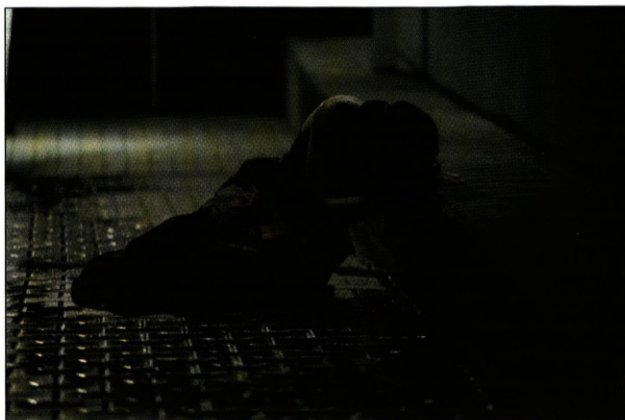
Die Fremde (2010, instr. Feo Aladag).



statisk verden, hvor kontrasten mellem de forskellige miljøer er enorm. Man støder sjældent på grå nuancer i dette melodramatiske univers, hvor alt er enten sort eller hvidt. Filmen opstiller således en skarp modsætning mellem et lyst europæisk rum befolket af frie, smilende mennesker og et mørkt etnisk rum forgiftet af patriarkalsk vold. Ingen af dette forgiftede rums mutte ansigter tilhører frie individer. Inden for fortællingens ramme er der ingen af dem, der er bærere af positive værdier. For de etniske karakterer synes den eneste udvej at være frivillig forvisning og isolation fra den etniske identitet. Med deres fremstilling af indvandrerkvinder som ofre støtter disse film derfor op om Europas populistiske og xenofobiske kræfter og disses tale om uforenelige verdener og 'multikulturalismens fallit'. Når *Die Fremde* har fået så stor offentlig opmærksomhed, skal det således ses i lyset af den nylige genopblussen af diskussionerne om uforenelighed og fejlslagen integration.

Ganske vist er patriarkatets kvindelige ofre på ingen måde noget, europæiske højrefløjsektremister som Geert Wilders har fundet på. De paragraffer i den tyrkiske straffelov, der karakteriserede 'æresdrab' som en formildende omstændighed, blev først ophævet så sent som i 2005 som led i bestræbelserne på en tilpasning til EU. Kritiske røster kræver en yderligere stramning af loven, men i mellemtiden fortsætter æresdrabene ufortrødent.

Ironisk nok associeres de voldelige overgreb på kvinder med forskellige etniske grupper alt efter, hvor man befinder sig. Som det fremgår af bl.a. *Die Fremde*, forbinder man i Tyskland især æresdrab med landets tyrkiske indvandrergrupper, mens fænomenet i Tyrkiet bliver brugt i den ophedede debat mellem tyrkiske og kurdiske nationalister. Den tyrkiske klum-



Die Fremde (2010, instr. Feo Aladag).

meskriver Ertuğrul Özkök hævder således, at æresdrab "ikke er et tyrkisk problem, men et problem, der relaterer sig specifikt til den østlige (kurdiske) og især sydøstlige (kurdiske og arabiske) del af Tyrkiet" (Özkök 2006).

Tyrkiske film- og tv-produktioner om østlige (kurdiske) feudale familier, der begår æresdrab, udspringer af og reproducerer denne overbevisning. Det er imidlertid interessant at bemærke, hvordan de kvindelige ofre både i Tyskland og i Tyrkiet bruges til at støtte op om andethedsdiskusser, og hvordan den gruppe, der ses som 'de Andre' i én kontekst, bliver den 'andetgørende' gruppe i en anden.

At dømme efter de interviews, Feo Aladag har givet om sin film, vil det være urimeligt at beskyldte hende for at 'andetgøre' indvandrere. Men trods sine gode hensigter bidrager hun med sin film blot til at befæste det billede af indvandrere, som den nye tyske films socialt bevidste værker og de transnationale 'pligtfilm' i sin tid bragte til torvs.

Oversat af redaktionen.

Noter

1. Sarita Malik var den første til at bruge udtrykket 'pligtfilm' om den tidligste fase af diaspora-/migrantfilm. Hun hævder, at disse problemorienterede film i løbet af 80'erne afløses af film, der i højere grad dyrker 'hybriditetens glæder', men understreger, at begge typer kan eksistere side om side i kraft af institutionel støtte (1996: 215). I forbindelse med tysk-tyrkiske filmskabere nævner Sabine Hake to tendenser: film, der bekræfter en essentiel forskel baseret på etnicitet, og film, der udforsker nye former for kulturel hybriditet (Hake 2002: 190).
2. Karakteristiske eksempler på ghettofilm er franske *Le thé au harem d'Archimède* (1985, *Og hva så?*, instr. Mehdi Charef) og *La Haine* (1995, *Hadet*, instr. Mathieu Kassovitz), samt fra Tyskland, Fatih Akins *Kurz und Schmerzlos* (1998, *Short Sharp Shock*), Thomas Arslans *Geschwister* (1997) og *Dealer* (1999) samt Lars Beckers *Kanak Attack* (2000). Inspireret af amerikanske ghettofilm skabte alle disse film og mange andre en subgenre med mange fælles motiver, stereotyper og konventioner.
3. Nok var ghettofilmene den dominerende subgenre i 1990'ernes indvandrerfilm, men der var også andre typer. Værd at nævne her er ikke mindst de historisk orienterede franske film af instruktører med nordafrikansk baggrund – som Yamina Benguiguis dokumentariske *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (1997) og Bourlem Guerdjous *Vivre au paradis* (1999, *Living in Paradise*).
4. Det gjaldt måske ikke 'pligtfilmene' som sådan, men deres popularitet gik markant tilbage i 1990'erne.
5. Der er dog også en del andre tyske filmskabere med tyrkiske rødder, så som Thomas Arslan (*Geschwister* 1997; *Dealer* 1999; *Der Schöne Tag* 2001; *Aus der Ferne* 2006; *Ferien* 2007), Neco Çelik (*Alltag* 2002; *Urban Guerillas* 2003; *Hinter der Tür* 2004), Yılmaz Arslan (*Langer Gang* 1992; *Yara* 1998; *Fratricide–Brudermord* 2005), Hussi Kutlucan (*Summer in Mezra* 1991; *Ich Chef Du Turnschuh* 1998; *Drei Gegen Troja* 2005), Yüksel Yavuz (*Aprilkinder* 1998; *Kleine Freiheit* 2003), Züli Aladağ (*Elefantenherz* 2002) samt kvindelige filmskabere som Ayşe Polat (*Auslandstournee* 1999; *En Garde* 2004), Buket Alakuş (*Anam* 2001; *Eine Andere Liga* 2005; *Freundinnen fürs Leben* 2006), Sülbiye Günar (*Karamuk* 2002; *Saniye's Lust* 2004) og Nuray Şahin (*Die Letzte Patrone* 1999; *Folge der Feder* 2004). (Yaren 2008: 132-33).

Litteratur

- Burns, Rob (2007). "Towards a Cinema of Cultural Hybridity: Turkish-German Filmmakers and the Representation of Alterity". In: *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 15 (1), s. 3-24.
- Follath, Erich (2010). "Germany is Becoming Islamophobic". *Spiegel Online* 16.12.2010. <http://www.spiegel.de/international/germany/0,1518,714643,00.html>
- Gemünden, Gerd (2004). "Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination". In: Agnes C. Mueller (red.): *German Popular Culture, How American it is?* Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 180-90.
- Göktürk, Deniz (2000). "Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema". In: Myrto Konstantarakos (red.): *Spaces in European Cinema*. Exeter og Portland: Intellect, s. 64-76.
- Göktürk, Deniz (2003). "Turkish Delight – German Fright: Unsettling Oppositions in Transnational Cinema". In: Karen Ross og Deniz Derman (red.): *Mapping the Margins: Identity, Politics and the Media*. New Jersey: Hampton Press, s. 177-92.
- Hake, Sabine (2002). *German National Cinema*. London og New York: Routledge.
- Malik, Sarita (1996). "Beyond 'The Cinema of Duty'? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s". In: Andrew Higson (red.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London: Cassell, s. 202-15.
- Mennel, Barbara (2002). "Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Ghetto-centrism in Thomas Arslan's *Brothers and Sisters* and Fatih Akin's *Short, Sharp Shock*". In: *New German Critique* 87, s. 133-56.
- Naficy, Hamid (2000). "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". In: Ella Shohat og Robert Stam (red.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers, s. 203-26.
- Pamuk, Orhan (2010). "The Souring of Turkey's European Dream". *The Guardian*, 23.12.2010.
- Özkök, Ertuğrul (2006). "Asıl Kırt Sorunu Bu" ('Dette er det virkelige kurdiske problem'). *Hürriyet*, 14.06.2006.
- Yaren, Özgür (2008). *Alt yazılı Rüyalara: Avrupa Göçmen Sineması* ('Undertekstede drømme: Europæiske migrationsfilm'). Ankara: De Ki.



Bend It Like Beckham (2002, *Bedre end Beckham*, instr. Gurinder Chadha).

At være eller ikke være ... britisk ...

Gurinder Chadha, Meera Syal og indisk-britisk populærkultur

Af Eva Jørholt

“Jeg opfatter mig selv som britisk, eller måske snarere walisisk. Jeg er ‘fremstillet i Wales’“ Den talende er vel en 20-25 år, accenten er umiskendeligt walisisk, men hans hud er væsentligt brunere end den gennemsnitlige walisers.

“Nordirsk, sådan vil jeg betegne mig selv, og det har jeg det rigtig godt med.” Her er accenten så irsk, som den kan blive, men igen kan man ikke undgå at lægge

mærke til, at den unge kvinde er en del brunere, end de normalt er det i Nordirland.

“Jeg foretrækker at blive kaldt skotsk-pakistansk frem for britisk.” Alderen og hudfarven er cirka den samme som for de to førstes vedkommende, men accenten er denne gang klingende skotsk.

Endelig udtrykker en ung kvinde – af tilsvarende alder og hudfarve – på det