

familie schade berokkenen. Hij zal als familiehoofd zijn dochter en haar kinderen beschermen zo lang zij bij hem zijn en gehoorzamen. Wanneer zij echter haar man volgt, en zo voor zichzelf en haar kinderen een leven kiest dat een kiem van verandering in zich draagt, tekent ze haar eigen doodvonnis.

### Twee ordes

Alle vijf verhalen die Güney vertelt lopen slecht af. Seyit verliest Zine omdat hij niet de verbeeldingskracht heeft om zich een ander leven voor te stellen, en omdat hij 'zijn verstand als zijn vijand beschouwt'. Hij zal wellicht te laat uit verlof terugkomen en naar een gesloten gevangenis worden gestuurd. Emine en Mehmet sterven omdat haar vader geen verandering wil of kan toelaten en een levensorde of een gemeenschap buiten zijn familie niet kan aanvaarden. Yusuf is onvrijwillig op tijd terug, maar heeft eigenlijk geen verlof gehad. Mevlüt zal zijn straf wel uitzitten en daarna een zwak, inconsequent en opportunistisch leven leiden. Ömer heeft de strijd van de Koerden vervoegd en zal sneuvelen.

*Yol* toont zo, aan de hand van de vijf vervlochten levenswegen, de Turkse samenleving van het begin van de jaren '80. Het land wordt beheerst door twee 'ordes' die tegengesteld zijn, maar beide op hun manier de onvrijheid versterken. Er is enerzijds een gemilitariseerd staatsapparaat en de alomtegenwoordigheid van de militairen, die alle burgers wantrouwen, controleren en fouilleren en die de politieke oppositie bestrijden. En anderzijds is er de traditionele, patriarchale gemeenschap, met haar gewoonterecht en een zeer verengde islamitische moraal, die alles en iedereen ondergeschikt houdt aan het belang van de 'familie' en het vermijden van schande, en geen waarde of belang kan zien in het vreemde. De kinderen worden traditioneel niet naar school gestuurd, en de jongens leren alles op te lossen met geweld en zich te identificeren

De enige manier waarop cultuur niet belemmerd wordt door haar eigen complexe verleden en door de neerbuigende clichés over naïeve verlossing en patriotisme die er vaak bij gehaald worden, is door dat verleden en zijn huidige werkelijkheid te bevatten, mét alle ingewikkeldheden, en er vervolgens op voort te bouwen op een stoutmoedige, onderzoekende, vernieuwende manier. Ik geloof dat Europese cultuur aan het einde van de twintigste eeuw een gelegenheid kan bieden voor verschillende soorten herkenningen, in alle verschillende, actieve zinnen van dat rijke woord. De historische waarheid van je ervaringen herkennen; de waarheid van andere culturen er ervaringen herkennen, de grootsheid en manipulaties waartoe cultuur in staat is erkennen; herkennen dat cultuur geen reeks monumenten is maar een onophoudelijk engagement met processen van esthetische en intellectuele expressie en realisatie; en uiteindelijk, in cultuur het potentieel voor stoutmoedige verbeelding en moedige uitspraken herkennen. Al het andere is minder interessant.

[Edward Said]

met autoritair patriarchaal gezag. Zowel het staatsstelsel als de traditionele samenleving geloven slechts in een onvermurwbare 'wet' en in militair of gezagsgeweld. De rechtsorde, die bijvoorbeeld de 'ermoord' bestraft, maakt deel uit van een gehate en verwerpelijke 'moderniteit' en van de gelaïciseerde staat. Enkele scènes van de film dragen niet zomaar bij tot het verhaal of de typering, ze kunnen als 'sleutelscènes' gelden waarin Güney een diagnose formuleert of een stelling poneert. In een eerste scène praat de vriend van Mehmet, die politiek actief is, over ziekte en genezing. Hij zegt dat een patiënt die hulp van een arts verwacht, eerlijk moet vertellen wat er aan de hand is. 'Als hij de arts valse informatie geeft, bedriegt hij hem en kan hij zelf niet geholpen worden.' Dat wil zeggen: wanneer Turkije gezond wil worden moet het eerst de ziekte in de ogen durven kijken. De tweede scène speelt in hetzelfde register. De kies van Seyit is gebarsten en de kapper, die in Dancak ook de plaatselijke tandarts is, kan de tand inbranden met een gloeiend hete ijzerdraad, waardoor de pijn zou verdwijnen. De kapper-tandarts vraagt aan Seyit: 'Kan je daartegen?' en Seyit antwoordt: 'Geen idee. Is het erg pijnlijk?'

*Yol* visualiseert een afstandelijke kijk op een land en een situatie, maar zijn afstandelijkheid is niet die van de 'objectieve' vreemdeling of observator: de film is gemaakt door iemand die in de samenleving 'gevangen' zit, en dus betrokken is. Tegelijk blijft de typering en het vertelstandpunt zeer eenzijdig – maar op een 'ware' of treffende wijze: *Yol* vertelt hoe een traditionele samenleving als problematisch beleefd kan worden, en dit vanuit vele standpunten, maar het zijn alle standpunten van (Turkse of traditioneel-opgevoede) mannen. De film volgt vijf mannen die de gevangenis verlaten om terug te gaan en te beslissen hoe zij verder zullen leven. De film kijkt van 'buiten' naar 'binnen', en toont daarbij de

vrouwen aan het einde van de weg, als zwijgende en teruggetrokken wezens, die terugkijken door spleten en kieren, of zich, zoals Gulbahar, vertonen zonder woorden. Er zijn geen duidelijke tekenen van weerstand. De oude moeder van Ömer spreekt wel en zegt dat ze genoeg heeft van de oorlog en dat ze niet wil dat haar schoondochter weduwe wordt, maar de vader legt haar ruw het zwijgen op: 'Onze dag zal komen, God zal ons recht doen.' Zine en Emine spreken, maar ze worden niet gehoord en gaan beiden ten onder. Typerend en paradoxaal genoeg is voor vrouwen enkel het bordeel een plaats van vrijheid en autonomie: daar openen ze zelf de deur, beslissen ze zelf met wie ze praten of omgang hebben en verdienen ze geld. Het bordeel is voor de vrouwen het onmogelijke equivalent van wat de gevangenis is voor de mannen. De film geeft echter geen aanduiding hoe het algemene zwijgen van vrouwen te duiden en laat niet zomaar toe het zwijgen in te vullen met een vurig emancipatorisch betoog. Hij blijft gewoon de mannen volgen. Hun beslissing betreft de plaats die zij in de familie zullen innemen, en daarbij, eerst en vooral, de manier waarop ze zich tot (hun) vrouw zullen verhouden. Deze traditionele samenlevingen draaien immers rond de vrouw die tegelijk centraal staat en in het midden van deze wereld wordt opgesloten en verborgen. De 'waarheid' van de mannen die terugkeren blijkt uit hun verhouding tot de vrouw, die de enige echte reden is om terug te keren, maar waarvoor zij geen 'veranderd' (samen)leven kunnen bedenken: zolang men de vrouw op haar plaats kan houden, blijven de mannelijke identiteit en de patriarchale samenleving fundamenteel intact. Hoe zou een vrouwelijke *Yol* er uitzien? Welk gezichtspunt kan naar waarheid tonen wat er zich afspeelt in het kantelen van het traditionele in het moderne? Hier raakt de film een antropologische kwestie die het hart betreft van alle moderniseringsprocessen en ook maakt dat *Yol* bijzonder relevant blijkt om de psychische en existentiële problemen van de gemigreerde mannen en families te begrijpen, en deze zelfs illustreert: meer dan de eigen onzekerheid of twijfel, blijkt de plaats van de vrouw de mannelijke identiteit te raken en in gevaar te brengen. ●

YOL (1982)

REGISSEUR Yılmaz Güney

PRODUCTIE Güney Film & Cactus Film (Zurich)