

Yol of het Turkije van Yilmaz Güney

De film *Yol* is meer dan twintig jaar oud maar behandelt het existentiële drama van migratie en het conflict tussen traditie en moderniteit op een manier die vandaag nog altijd relevant is.

De etno-psycholoog Antoon Gailly, die in Brussel werkt, gebruikt voor de opleiding van psychologen en therapeuten die met Turkse migranten werken een film die ondertussen meer dan twintig jaar oud is: *Yol* van Yilmaz Güney. *Yol* kreeg begin van de jaren '80 bekendheid en kan in een eerste lezing een politieke –en enigszins gedateerde– film lijken, maar blijkt dus in een niet-politieke context en na vele jaren op een andere manier relevant: de psychische en existentiële conflictstof, die speelt bij migratie en het verlies van het 'vaderland', en het conflict tussen traditie en moderniteit worden in *Yol* op een 'ontijdelijke' manier behandeld.

Yol begint in de gevangenis en vertelt het verhaal van vijf gedetineerden die tijdelijk verlof krijgen en naar huis terugkeren. Yusuf, Ömer, Mevlut, Seyit en Mehmet doorkruisen Turkije per bus, te paard en te voet. Hun blik botst voortdurend op de ogen en de blikken van de 'anderen' die op hun plaats gebleven zijn: enerzijds de militairen die Turkije controleren, anderzijds de clanhoofden, de moeders, vrouwen en kinderen in de dorpen. De reden waarom de vijf veroordeeld werden wordt, behalve voor Yusuf, niet gegeven: de film vertelt niet hun levensverhaal, maar gebruikt de blik van de gevangene als de vervreemde blik van iemand die weg geweest is en terugkeert en anders kijkt naar wat hij vroeger zeer gewoon vond. De gevangenis, die ook de plek is waar de politieke gevangene Güney zijn filmscenario schrijft en van waaruit hij de opnames van *Yol* gedirigeerd heeft, fungeert in de film zo, onverwacht, als een buitenstandpunt. Güney gebruikt het isolement en de afstand van de gevangenis echter niet alleen om een objectief 'politiek' beeld te

schetsen van de Turkse legerstaat van dat moment, maar vooral om het cultureel probleem te schetsen van de vervreemding van de traditie en de patriarchale en clangerichte samenleving die gepaard gaat met de 'moderniteit'. Het Turkije van *Yol* is echter specifiek en atypisch: de traditie is verkleind tot het bijzonder gesloten en ongecultiveerd, bijna despotisch familieleven in de dorpen en de moderniteit en de gesecculariseerde staat worden gedragen door een legerstaat met weinig respect voor mensenrechten. De moderniteit is hier dus niet verbonden met de stad of de grootstad of met de techniek enz., maar met de gevangenis. De gevangenis die de vijf gedetineerden tijdelijk verlaten fungeert paradoxaal –misschien niet voor hun leven, maar wel voor het filmverhaal– als een relatief vrije en 'moderne' plek: gevangenen zijn immers geïsoleerde 'individuen' en ze beschikken over een relatieve vrijheid, de regels en hun rechten zijn duidelijk, er is de verplichte arbeid maar ook de vrije tijd waarover de mannen zelf beschikken. De gevangenis, met haar individualisme en relatief heterogeen sociaal milieu, vervreemdt zo van oorsprong en familie. De vijf mannen zijn, op weg naar huis, elk op weg om hun oude plaats en rol opnieuw op te nemen. De ongemakkelijke manier waarop dit gebeurt, portretteert –op verschillende manieren– vijf kleine confrontaties met een traditionele samenleving en het patriërchaat in crisis. De film identificeert zich met het gevangenisstandpunt en Güney gebruikt zo de vijf verhalen om de mogelijkheden te tonen om zich, min of meer reflexief, tot die traditionele samenleving en haar waarden te verhouden.

Slachtoffers

In de film is Yusuf de enige gevangene met een gekend verleden. Het is een kleine en weinig indrukwekkende man, die in de gevangenis een kanariepietje in een kooitje verzorgt dat hij naar zijn vrouw wil brengen. Tegelijk

blijkt hij veroordeeld voor moord –wat algemene hilariteit wekt. Het moordmotief –de eer van de familie, politiek– wordt niet genoemd, maar duidelijk is dat Yusuf zich zeker geen misdadiger voelt. Hij is niet moreel bezwaard of twijfelt niet over wat hij gedaan heeft. Güney gebruikt de figuur van Yusuf om de kloof te tonen tussen het rechtssysteem in het 'moderne' Turkije en het gewoonterecht in het 'traditionele' Turkije, zijn gevangenisstraf is de prijs die hij moet betalen om te doen wat hij moest doen binnen de gemeenschap waarin hij leeft. Onderweg naar zijn dorp wordt Yusuf het slachtoffer van de rigide staatscontrole: zijn verlofpapieren geraken verloren, de getuigenissen van zijn medegevangenen worden door de militairen die de controle uitvoeren niet aanvaard als legitimatie van zijn verlof en hij wordt teruggestuurd naar de gevangenis. In Yusuf wordt de figuur geportretteerd die zonder nadenken doet wat hem gezegd wordt en altijd 'slachtoffer' zal zijn, zowel binnen als buiten de traditie.

Ömer, de enige Koerd onder de vijf mannen, reist via Adana naar Urfa, een dorp in Turks Koerdistan aan de Syrische grens. In flashback droomt hij van de wilde tochten te paard die hij als jongen met zijn broer maakte door de velden. Bij zijn terugkeer kust hij de grond, maar hij arriveert in een dorp in oorlog, dat gedomineerd wordt door het geluid van geweren en huilende kinderen. Hij kruist blikken met een jong meisje, Gulbahar, dat woordeloos laat verstaan dat zij ingenomen is met zijn aandacht. Maar dan wordt het lijk van zijn broer, die gedood werd door de militairen, op een vrachtwagen (de lichamen zijn 'opgestapeld als kadavers van honden') teruggebracht naar het dorp en neemt Ömer, geheel volgens de traditie, de weduwe van zijn broer tot vrouw. De volgende scène toont hoe hij als verzetsstrijder vertrekt – om later op zijn beurt als lijk terug te keren. Met een blik neemt hij afscheid van 'zijn' vrouw en haar vier kinderen, en van het jonge meisje dat zich vertoont op het dak van haar huis. De 'moderne' zal zeker menen dat Ömer hier 'zichzelf' opgeeft. Hij zou toch op een andere manier kunnen strijden voor zijn volk en ervoor kunnen kiezen om zijn hart te volgen? Güney laat echter, hier en in de ganse film, enkel de beelden of de ogen en de lichamen spreken, waardoor steeds onduidelijk blijft in hoeverre de betrokkenen reflexief afstand nemen van hun gegeven rol of lot. De blik van de film en van de moderne kijker botsen hier op een traditionele samenleving, waarin –met Eliade–

een object of een handeling reëel wordt in de mate dat ze een archetype imiteert: het leven wordt 'werkelijk' wanneer het grondvormen of een begin herhaalt, dus wanneer men er –in moderne ogen –van afziet om 'zelf' te kiezen en te leven. In de film geven de 'huwelijks-scène' met de weduwe en de afscheidsscène geen uitsluitel over de mate van zelfreflectie of culturreflectie bij de teruggekeerde Ömer.

In Mevlüt, met Yusuf het minst uitgewerkte personage, portretteert Güney een opportunistisch en pervers gebruik van de traditie. Mevlüt komt terug in de stad Gaziantep en merkt dat er in zijn afwezigheid veel veranderd is, hij ziet de moderne etalages en affiches, de vrouwen in westerse kleding met hun andere omgangsvormen, en conformeert zich. Hij heeft zelf geen zin meer om zomaar zijn oude rol en verantwoordelijkheid op te nemen. Hij distantieert zich van de traditionele gebruiken en maakt ze belachelijk, evenwel zonder ze openlijk te confronteren. Güney toont hem in westerse interieurs, ruziënd met de broers van zijn verloofde over de restricties die haar vader het koppel oplegt, en bij een bordeelbezoek. Maar tegelijk toont de film hoe Mevlüt de traditie blijft gebruiken om zijn toekomstige vrouw, Meral, 'op haar plaats' te houden: 'Zodra ik vrij ben trouwen we. Ik zal de baas zijn in huis, mijn woord is wet. Als ik zeg dat iets zwart is, is het zwart. Er wordt niet met andere mannen gepraat, anders word ik heel boos. Je mag niet met andere mannen praten, alleen met je broers.

Wat ik zeg gebeurt. Ook geen gezeur over kleren en zo. Dan word ik heel boos. Je kleren en je gedrag bepaal ik. Begrepen?' Waarop de vrouw antwoordt: 'Wat zeg je dat mooi. Heb je dat in de gevangenis geleerd?'

Het vierde personage, Seyit, reist naar Konya, waar hij zijn vrouw Zine en zijn zoon heeft achtergelaten onder de hoede van zijn ouders. Zijn vader heeft tijdens Seyits verblijf in de gevangenis echter een bijvrouw genomen en zijn schoondochter op straat gezet. Seyit krijgt bij zijn thuiskomst van zijn moeder te horen dat Zine 'ons schande gebracht (heeft) en ons en jouw zoon in de steek heeft gelaten. Schaam je niet. Jij was gevangen en kon niets doen. Laat zij zich schamen.' Seyit verneemt dat Zine in de prostitutie beland was, dat haar eigen familie haar teruggehaald heeft en dat ze nu in haar ouderlijk huis opgesloten zit. In een brief schrijven haar broers: 'Ze zat in een bordeel in Sogukoluk. We hebben haar meegenomen en ze zal sterven.' Op de schande van de prostitutie en het eerverlies staat volgens het gewoonterecht inderdaad de 'doodstraf': in de traditionele orde is de controle over de vruchtbaarheid cruciaal voor het vormen van de familie en het uitzetten van de grenzen van verwantschap. Als een vrouw zich vrij kan bewegen is het niet meer mogelijk uit te maken wie de vader van de kinderen is die geboren worden. Overspel en prostitutie worden dus bestraft door echtgenoten, vaders of broers, met verstoting of met de dood. Seyit reist zijn vrouw en zoon achterna, naar een

bergdorp voorbij Dancak. Haar vader zegt tot Seyit: 'God zij met je. Als je hart week wordt, als je je (door Zine) laat ompraten, achtervolg ik je tot in het hiernamaals. God is mijn getuige. Onze eer is bezoedeld, jij moet hem terug zuiveren.' Zine heeft zich ondertussen, in de acht maanden dat ze op water en brood in een stal opgesloten zat, geketend als een hond, voorbereid op de dood. Ze weet dat Seyit haar moet doden, maar voelt bij de ontmoeting bij hem een twijfel die haar even hoop geeft. Het is inderdaad zo dat Seyit lijkt te aarzelen – in de film verbeeld in een scène waarin hij op de heenreis zijn uitgeput paard, mogelijk een symbool van archaische mannelijkheid, doodt. Seyit is niet meer de man die hij geweest is, enerzijds door de schande die zijn vrouw over hem heeft gebracht, maar ook door wat hij heeft doorgemaakt in de gevangenis en heeft gezien in de stad. Hij heeft te veel gezien om nog ongebroken in de traditie te staan, en de film suggereert dat hij Zines lot onrechtvaardig vindt. 'Ik word heen en weer geslingerd tussen medelijden en walging.' Maar Seyit is niet zover als zijn medegevangene Mehmet, die hem vraagt of hij van Zine houdt, en of hij zal doen wat 'zij' –de oudsten – van hem verwachten. Seyit kan zich nog niet voorstellen hoe hij buiten de traditionele mannenrol zou kunnen leven en ziet dus ook geen mogelijkheid om zijn vrouw te redden. Het medelijden opent niet op de 'moderne' mogelijkheid om de evidentie dat zijn vrouw gedood moet worden te bekritisieren. Hij kan

Yilmaz Güney is de acteurs- en regisseursnaam van Yilmaz Pütün. Hij werd in 1937 geboren uit een Koerdische familie in Yenice, een dorp bij Adana in Turkije. De vader van Yilmaz was een landloze boer die dankzij zijn praktisch inzicht en ervaring de rechterhand werd van de landeigenaar. Yilmaz ging na de dorpsschool naar een school in de stad. Nog tijdens zijn studies werkte hij als rondreizend operateur voor een film distributie-maatschappij, wat hem in staat stelde veel te reizen en veel films te zien. In 1955 publiceerde hij een artikel dat beschouwd werd als communistische propaganda. Hij werd veroordeeld tot een gevangenisstraf en verbanning, dook twee jaar onder, maakte dan carrière als acteur en studeerde tot 1959 aan de rechtsfaculteit in Ankara en aan de economische faculteit in Istanbul. Güney heeft naast en door elkaar een loopbaan in de film en in de politieke wereld opgebouwd. Hij schreef romans, novellen, gedichten en politieke manifesten en was actief als acteur, scenarioschrijver, regisseur en producer. Hij werd herhaaldelijk veroordeeld voor zijn politieke activiteiten: tien jaar gevangenis om 'met gewapend verzet het staatsbestel te willen veranderen', negentien jaar op beschuldiging van moord op een rechter, twintig jaar voor andere dossiers. Eén van de veroordelingen betrof een telegram naar het festival van Valladolid waarvan de laatste zin in het Koerdisch was geschreven. Hij werd er op die basis van beschuldigd lid te zijn van een afscheidingsbeweging. Dit gaf hem de mogelijkheid het statuut van politiek vluchteling aan te vragen in het buitenland. Bij een verlof uit de gevangenis in 1981 vluchtte hij met vrouw en kinderen naar het buitenland. Tot zijn dood in 1984 heeft hij in Frankrijk en Zwitserland gewoond en gewerkt. Güney heeft Yol (De weg) geschreven en gemaakt vanuit de gevangenis en na zijn vlucht naar het buitenland gemonteerd. De film werd het eerst vertoond op het festival van Cannes in 1982 en is tot op heden in Turkije verboden.

er zichzelf wel niet toe brengen om haar eigenhandig te doden, en zegt alleen: 'Ik zal je niet aanraken. Je krijgt je straf wel van God. God zal je straffen.' Hij geeft God daartoe ruim de kans door haar uitgeput en slecht gekleed mee te nemen op de bergtocht die zijn paard niet overleefde. Als Zine door het herinneren aan een gelukkig moment in hun jeugd een gevoelige snaar raakt en hem zo duidelijk maakt dat hij van haar houdt op een 'moderne' manier, is het voor haar reeds te laat.

Met Mehmet en Emine voert Güney twee mensen op die nadenken en beslissingen durven nemen. Mehmet was chauffeur bij de mislukte inbraak van zijn schoonbroer in een juwelierszaak en zijn vlucht was mede de oorzaak van diens dood. De schoonfamilie stelt hem verantwoordelijk en zijn vrouw Emine heeft Mehmet een brief geschreven waarin ze hem opheldering vraagt: 'Mijn leven lijkt een gevangenis, aan de ene kant jij, aan de andere kant mijn familie. Is Aziz echt gedood omdat jij bent gevlucht?' Mehmet neemt haar vraag au sérieux, hoewel het in de context duidelijk is dat het absoluut gewoon is dat een vrouw

dergelijke vragen stelt. Hij praat met een vriend terwijl hij op weg is naar haar ouderlijk huis in Diyarbakir, waar zij met hun kinderen verblijft. Deze vriend raadt hem aan in de eerste plaats met zichzelf eerlijk te zijn. Mehmet confronteert de familie van Emine en bekent dat hij mede schuld heeft aan de dood van zijn schoonbroer. Dit leidt echter niet tot een verzoening: voor de familie is Mehmet nu een bloedvijand die moet verdwijnen, en zijn 'bastaards' maar moet meenemen. En als Emine dat verkiest, moet ze hem maar volgen. Emine vertrekt dan inderdaad met haar man en kinderen. Mehmet en Emine kiezen niet echt openlijk tegen de traditie, maar – tenminste voor moderne buitenstaanders – elk op hun manier voor 'waarachtigheid'. Voor Emine maakt het feit dat Mehmet haar vraag au sérieux neemt en eerlijk beantwoordt, hem opnieuw aanvaardbaar als man en vader van haar kinderen tegen haar familie in. Güney laat hen echter in het treintoilet vrijen, wat tot een schandaal leidt: Emine komt terug met een verfromfaaide hoofddoek waar haar uitpuilt – wat gelijkstaat met seksuele invitatie en

promiscuïteit, want een man die het haar van een vrouw ziet wordt geacht die vrouw onmiddellijk te willen. Bij de confrontatie met de treinambtenaren spreekt enkel Mehmet, aan Emine wordt niets gevraagd en zij neemt ook niet zelf het woord. Deze scène suggereert dat het verlaten van de traditionele paden voor man, noch vrouw evident is. De man lijkt niet langer in staat zijn vrouw van schande te vrijwaren en de vrouw kan nog niet voor zichzelf opkomen. Een nieuw of ander leven wordt het koppel trouwens helemaal niet gegund, want het wordt nog op de trein en voor de ogen van hun kinderen, vermoord door een jongere broer van Emine. Emine's vader handelt zo als de patriarch die heerst over zijn kleine gesloten wereld. Hij beslist over leven en dood en laat een broer zijn zus vermoorden. Buiten zijn microkosmos begint een onbekende wereld en een samenleving die hij niet wil kennen en negeert: op geen enkel moment wordt in rekening gebracht dat zijn zoon neergeschoten is bij het plegen van een inbraak. De politie of de staat en zijn schoonzoon zijn 'vijanden', simpelweg omdat ze de



Yol (Yılmaz Güney) – 1982

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)