

Przestrzenie migracji

Przypadek kina niemieckiego

EWA FIUK

Niniejszy tekst jest próbą ujęcia kwestii migracji obecnej na gruncie filmu, ze szczególnym uwzględnieniem filmu niemieckiego. Wielość i różnorodność form (filmy fabularne, dokumentalne, eksperymentalne, tzw. kino zaangażowane, artystyczne i gatunków) oraz płaszczyzn (medialna, historyczna, geograficzna, kulturowa, generacyjna) obecności wątków migracyjnych we współczesnej kinematografii naszego zachodniego sąsiada nakłada na filmoznawcę obowiązek systematyzacji i klasyfikacji zjawisk oraz filmów znajdujących się na obszarze tego rodzaju twórczości. Odnosząca się do niej refleksja może mieć rozmaity charakter, ale tu przyjmuje formę analizy, czynionej w porządku zarówno synchronicznym, jak i diachronicznym.

W artykule staram się zbadać obszary kina migracyjnego i postmigracyjnego w kontekście kategorii przestrzeni rozumianej dosłownie – jako miejsce, oraz metaforycznie – jako ogół zjawisk o danym charakterze, bowiem sądzę, że pojęcie przestrzeni jest jednym z najbardziej użytecznych w refleksji nad problemem migracji. Dzieje się tak między innymi dlatego, że jest ona jednym z podstawowych czynników warunkujących psychosomatyczne doświadczenie migrantów. Zarówno dyskryminacja i wykluczenie, jak i tzw. asymilacja kulturowa, hybrydyczna, tworząca się pod wpływem dwóch kultur, tożsamość czy poczucie wspólnoty, a przynajmniej równości, ofunkcjonują w przestrzeni, wynikają z samego jej istnienia bądź organizacji, a często także odwrotnie – powołują dopiero do życia określoną (wspólną bądź podzieloną) przestrzeń. To ona współwarunkuje poczucie bezpieczeństwa migranta, wyznacza granice jego codziennego doświadczenia, w tym również możliwości kulturowego, społecznego, politycznego i ekonomicznego uczestnictwa w rzeczywistości kraju, do którego ten przybywa.

Również natura samego medium filmowego jest tu istotna. W tyleż oczywisty, ile jedyny w swoim rodzaju sposób nobilituje ono bowiem przestrzeń, która jest przecież nie tylko jednym z parametrów przedstawienia filmowego (i produkcji), ale także jednym z jego najciekawszych tematów, wątków i kontekstów fabularnych.

W artykule sięgam do takich pojęć, jak transnacjonalizm, transkulturowość i transmigracje oraz dokonuję rozróżnienia terminów migracja/migranci i postmigracja/postmigranci. Wydaje się to kluczowe ze względu na różnice występujące w świadomości i codziennym życiu osób reprezentujących obie grupy, a także ich medialny obraz przekazywany przez filmy oraz odmienne podejście do własnej twórczości filmowej jako sposobu ekspresji. Rozumienie tych kategorii wywodzi głównie z refleksji Naiki Foroutan oraz Niny Glick Schiller, Lindy Basch i Cristiny Szanton Blanc. Foroutan, niemiecka socjolożka o irańskich korzeniach, tak pisze na temat zjawiska postmigracji: *Kategoria postmigracji nie odnosi się do procesu*

*zakończonych migracji, lecz do określonej perspektywy analitycznej, która zajmuje się konfliktami społecznymi, narracjami, politykami tożsamości, jak również społecznymi i politycznymi transformacjami, które rozpoczynają się po fazie migracji. Perspektywa ta umożliwia ponowne zbadanie stosunków społecznych ponad utartą linią podziału na migrantów/migrantki i nie-migrantów/nie-migrantki*¹. Jeśli zatem postmigracja jest fenomenem, który następuje po migracji, to przejście od tej drugiej do tej pierwszej jest poddane logice czasu, a więc musi być związane ze zmianą generacyjną. Dlatego też dzieci (a tym bardziej wnuki) pokolenia migrantów będą określane mianem postmigrantów.

W przypadku pojęć transmigranci czy transnacionalizm eksplikacji dostarczają Glick Schiller, Basch i Szanton Blanc: *Transnacionalizm definiujemy jako proces, w przebiegu którego imigranci wytwarzają pola aktywności społecznej, które łączą ze sobą kraj pochodzenia z krajem wyboru. Imigrantów, którzy tworzą takie pola, określamy mianem „transmigrantów”. Transmigranci rozwijają i utrzymują różnorodne, wykraczające poza ustalone granice relacje na obszarze rodzinnym, ekonomicznym, społecznym, organizacyjnym, religijnym i politycznym. Transmigranci działają, decydują, angażują się i definiują w ramach sieci, które łączą ich z dwoma lub więcej społeczeństwami jednocześnie*². I dalej: *Jeśli uznamy transnacionalizm za nowe pole relacji społecznych, możemy badać transnarodowe pola działań i znaczeń, które istnieją wewnątrz tradycyjnych państw narodowych i między nimi. (...) Migranci stają się kulturowymi aktorami, odbywa się to jednak w otoczeniu, którego nie kontrolują. Transnarodowy przepływ materii i transnarodowe idee stają się możliwe do przeanalizowania w odniesieniu do ich społecznego umiejscowienia i użytku – w odniesieniu do ludzi, którzy je tworzą*³.

Zgodnie z tym filmy postmigrantów (czy też transmigrantów) wpisywałyby się w twórczość o charakterze transnarodowym czy transkulturowym. Idea transnarodowości jest jednak znacznie obszerniejsza, gdyż rozciąga się na film jako medium w ogóle. Od początku był on wszak fenomenem transnarodowym, a dziś – w epoce globalizacji i digitalizacji – jest nim bardziej niż kiedykolwiek w historii. Oczywiście dotyczy to nie tyle poziomu fabuły czy diegezy, ile produkcji i dystrybucji, bowiem o ile nie wszystkie filmy z założenia są transnarodowe czy transkulturowe (to znaczy z uwagi na wrażliwość twórcy i jego biografie lub wątki fabularne zakorzenione w dwóch różnych kulturach), o tyle ich wytwarzanie i recepcja w dużej mierze już takie są.

W artykule poświęconym europejskiemu kinu transnarodowemu Ewa Mazierska i Laura Rascaroli formułują definicję transnarodowego dzieła sztuki *jako wytworu, który w odróżnieniu od dzieł narodowych lub międzynarodowych wykracza poza granice narodowości i który jako taki sprawia, że specyfika narodowa traci istotność. Z tego punktu widzenia kino transnarodowe neutralizuje swoistości narodowe, podczas gdy kino międzynarodowe dokonuje ich syntezy. Oczywiście od razu powstaje pytanie, czy tak pojęte kino transnarodowe rzeczywiście istnieje, czy też jest tylko modelem, do którego niektórzy reżyserzy i niektóre filmy się przybliżają. Wydaje się, że szerszym uznaniem cieszy się to drugie stanowisko*⁴. Szanując stanowisko autorek, proponuję nieco inne rozumienie kina transnarodowego. O ile Mazierska i Rascaroli słusznie uznają wykraczanie *poza granice narodowości* za cechę charakterystyczną dzieła transnarodowego, o tyle na konstatację, że przez to jego *specyfika narodowa traci istotność*, trudno przystać. Sądzę bowiem, że jest zupełnie odwrotnie, to znaczy,

że specyfika narodowa zyskuje na znaczeniu przez fuzję dwóch różnych paradygmatów – narodowego i kulturowego. W przeciwieństwie do badaczek nie uważam, że *kino transnarodowe neutralizuje swoistości narodowe*, lecz właśnie je uwypukla, dokonując jednocześnie ich dialektycznego zespolenia, w dodatku zespolenia niejako idealnego, to znaczy właściwego i jedyne w swoim rodzaju, zrodzonego z wrażliwości twórcy znajdującego się na obszarze transnarodowym/transkulturowym i w całości mu odpowiadającego. Pod koniec artykułu Mazierska i Rascaroli piszą jednak: *Na zakończenie pragniemy raz jeszcze podkreślić, że kino transnarodowe w żadnym razie nie jest zjawiskiem jednolitym. Przeciwnie, jest bardzo złożone i pozwala się ujmować z wielu punktów widzenia i analizować różnymi metodami*⁵. Niniejszy artykuł jest próbą przedstawienia jednego z tych punktów widzenia oraz – ściślej – zastosowania określonej metody analitycznej.

Zanim jednak przejdę do analizy współczesnego kina niemieckiego, a konkretnie jego potencjału (post)migracyjnego czy transkulturowego, chciałabym przywołać kilka oficjalnych danych dotyczących zjawiska migracji w dzisiejszych Niemczech.

Statystyki

W Republice Federalnej Niemiec żyje obecnie prawie 19,3 miliona osób z tzw. tłem migracyjnym⁶, co przy ogólnej liczbie ludności wynoszącej 81,7 miliona daje 23,6%⁷. Współczynnik ten obejmuje przypadki osób będących obcokrajowcami (niemających obywatelstwa niemieckiego) – 9,4 miliona (11,5%) oraz Niemców, którzy wprawdzie urodzili się bez niemieckiego obywatelstwa, jednak uzyskali je z czasem – 9,8 miliona (12%). Ciekawym zjawiskiem jest sięgający głębiej podział obu grup na osoby mające własne doświadczenie migracyjne i takie, które podobnego doświadczenia nie mają, a zatem na migrantów i postmigrantów. I tak w grupie obcokrajowców znajduje się 7,9 miliona (9,2%) migrantów i 1,5 miliona (1,8%) postmigrantów, tymczasem w grupie osób, które z czasem nabyły niemieckie obywatelstwo, odpowiednio 5,2 miliona (6,4%) i 4,6 miliona (5,6%). A zatem można przyjąć, że w Niemczech żyje obecnie (przywołane dane pochodzą z roku 2017) 13,1 miliona migrantów i 6,1 miliona postmigrantów.

Inną kwestią jest to, jak w sensie geograficznym rozkładają się liczby dotyczące miejsca zamieszkania osób z tłem migracyjnym. Znakomita większość z nich żyje na terenie dawnych krajów związkowych (byłe Niemcy Zachodnie) i w Berlinie – aż 95,6%. Jest to spowodowane powojennym rozwojem Niemiec. To właśnie RFN, począwszy od połowy lat 50. przez kilka kolejnych dekad, przyjmowała tzw. *gastarbeiterów* z Włoch, Grecji, Hiszpanii, Turcji, Maroka, Portugalii, Tunezji oraz z krajów byłej Jugosławii⁸. Wprawdzie w NRD również istniał program rekrutacji pracowników z zagranicy, ale – w porównaniu z Niemcami Zachodnimi – spóźniony o kilka dekad. Poza tym pracownicy ci pochodzili z innych rejonów świata, mianowicie z tzw. *zaprzyjaźnionych krajów*, czyli państw socjalistycznych, jak Kuba czy Wietnam⁹.

Istotne wydaje się także to, skąd wywodzą się żyjące dziś w Niemczech osoby mające – bezpośrednio lub pośrednio – doświadczenie migracyjne. Otóż najwięcej migrantów i postmigrantów pochodzi z Turcji (14,4%), Polski (10,9%), Rosji (7,2%), Kazachstanu (6,4%), Włoch i Rumunii (po 4,5%) oraz Syrii (3,7%).

We wszystkich przywołanych liczbach odzwierciedla się w pewnym stopniu struktura niemieckiej kinematografii, przynajmniej jeśli wziąć pod uwagę twórczość dotyczącą w różnym sensie problemu migracji (fabuła, charakter postaci, pochodzenie i narodowość twórcy, jego miejsce zamieszkania w Niemczech oraz szkoła filmowa, którą ukończył). Niniejszy tekst nie tylko zdaje z tego sprawę, lecz z danych tych czerpie poniekąd inspirację¹⁰.

Przestrzeń czasu

W tej części została pomieszczona refleksja, w ramach której w porządku diachronicznym opisuję, w jaki sposób zmieniał się kino poświęcone tematyce migracji. Jak wspomniałam, pierwsi pracownicy zagraniczni, zwani wówczas w Niemczech Zachodnich gasterarbeiterni, przybyli do Republiki Federalnej Niemiec już w połowie lat 50., jednak filmy ukazujące ich losy, wtedy jeszcze opowiadające głównie o trudach migracji, zaczęły powstawać dopiero pod koniec następnej dekady. Przez z górą dwa dziesięciolecia problematyką tą zajmowali się przede wszystkim niemieccy reżyserzy, a ich filmy stanowiły na tle całej zachodniemieckiej produkcji filmowej raczej wyjątek. Kwestii migracji uwagę poświęcali przede wszystkim przedstawiciele Nowego Kina Niemieckiego, jak Rainer Werner Fassbinder, reżyser *Dziecioroba* (*Katzelmacher*, 1969) i *Strach zżerać duszę* (*Angst essen Seele auf*, 1973), albo twórcy znajdujący się na jego obrzeżach, jak Helma Sanders-Brahms, która w 1976 r. zrealizowała *Wesele Shirin* (*Shirins Hochzeit*), Werner Schroeter, reżyser *Palermo czy Wolfsburg* (*Palermo oder Wolfsburg*, 1980) bądź Hark Bohm, spod którego ręki wyszedł film *Yasemin* (1988).

Mniej więcej od połowy lat 70. filmy poświęcone problemowi migracji realizowali również sami migranci. Przykłady dostarczają: *Na obczyźnie* (*In der Fremde*, 1974) Sohraba Shahida Salessa, *Gölge* (1980) Semy Poyraz oraz *40 m² Niemiec* (*40 m² Deutschland*, 1986), *Pożegnanie z fałszywym rajem* (*Abschied vom falschen Paradies*, 1989) i *Żegnaj, obcy* (*Lebewohl, Fremde*, 1990) Tefrika Başera. Wszystkie wymienione dotychczas utwory, zarówno te zrealizowane przez Niemców, jak i obcokrajowców, były utrzymane w manierze tzw. kina zaangażowanego. Ich twórcy akcentowali obcość przybyłych do Niemiec migrantów, ich nieprzystosowanie do kultury kraju osiedlenia oraz rozmaite problemy związane z integracją. Najkrócej rzecz ujmując, filmowców najbardziej interesowało zderzenie kultur, które w związku z tym stało się najchętniej eksploatowanym w tamtym czasie motywem. Trudno orzec, co dokładnie było przyczyną tego – w gruncie rzeczy jednokierunkowego – zainteresowania. Nie sądzę jednak, że należy winić samych twórców, odmawiając im na przykład wrażliwości, a tym bardziej wyobraźni. Faktem jest, że przedstawiciele pierwszej generacji migrantów, z uwagi na ówczesną sytuację społeczną, jak i własne, znacznie ograniczone możliwości rozwoju i samookreślenia, byli postrzegani przez Niemców jak obcy i sami też obco w Niemczech się czuli¹¹. Z pewnością zatem rzeczywistość migracyjna lat 60., 70., i 80. kształtowała obraz medialny migranta i odwrotnie – wizerunek ten wpływał na stosunek Niemców do pracowników zagranicznych i ich rodzin.

W połowie lat 80. powstał jednak film, który w pewnym sensie zadawał kłam powszechnemu obrazowi migrantów, a w szczególności migrantek z Turcji żyjących w RFN. Chodzi o częściowo inscenizowany dokument *Turecka baba odchodzi*

(*Die Kümmeltürkin geht*, 1985)¹² w reżyserii Jeanine Meerapfel. Reżyserka, sama mająca za sobą doświadczenie migracji (urodziła się jako niemiecka Żydówka w Argentynie, dokąd jej rodzice uciekli z Trzeciej Rzeszy), towarzyszy w nim niespełna czterdziestoletniej Turczynce, która po czternastu latach spędzonych w Niemczech postanawia wrócić do ojczyzny. Melek jest samodzielną, wyemancypowaną i zaradną kobietą, której bliżej do dzisiejszego wcielenia samoświadomej Europejki niż niegdysiejszego wyobrażenia o tureckiej imigrantce. Ponieważ jednak kobieta, która wciąż musiała radzić sobie z dyskryminacją, szykanami czy poniżaniem, nie czuła się dobrze w RFN, podjęła decyzję o przeprowadzce. Ciekawe, że w jednej ze scen reżyserka filmu wskazuje na możliwe efekty uboczne takiego powrotu, jako że dawna ojczyzna – wbrew entuzjazmowi i nad wyraz pozytywnym wyobrażeniom migrantów skłonnych idealizować pozostawiony za sobą wiele lat wcześniej świat – rzadko spełnia w końcu żywione względem niej oczekiwania. Meerapfel tak mówi o powracających: *Nie wiedzą, kim są – Turkami czy Niemcami, jedną ojczyznę stracili, drugiej nie zyskali i nie wiadomo, czy kiedykolwiek gdziekolwiek poczują się jak u siebie w domu*¹³. Losy Melek są przykładem transmigracji, to znaczy (wielokrotnej) migracji do i z obcego kraju.

Charakter niemieckiej twórczości filmowej będącej dziełem reżyserów z doświadczeniem migracyjnym, bądź temu doświadczeniu poświęconej, zaczął się powoli zmieniać w latach 90. Połowa ostatniej dekady XX w. stanowiła swoistą cezurę, jeśli chodzi o twórczość reżyserów z doświadczeniem migracyjnym, których nadal interesowała kwestia migracji czy najnowsze zjawiska będące jej rezultatem, jak na przykład transkulturowość, a zatem usytuowanie nie tyle między dwiema kulturami, ile na zmianę pomiędzy jedną i drugą (w tym wypadku pośrodku kultury kraju przodków i kraju wyboru), a którzy jednak coraz częściej porzucali schematy fabularne i stereotypy ideologiczne tak chętnie wykorzystywane w kinie jeszcze kilkanaście lat wcześniej. W filmach reżyserki i reżyserów nowego, pojednocieniowego kina niemieckiego, wywodzących się przede wszystkim ze środowisk artystycznych w Berlinie i Hamburgu, wątek migracji i jej skutków oczywiście się pojawiał, jednak nie był już niezbędny. Twórcy ci zaczęli sięgać po rozmaite konwencje, dotychczas nieeksploatowane przez filmowców z tłem migracyjnym, jak na przykład kino artystyczne bądź kino gatunków, o których piszę szczegółowo w dalszej części tekstu. Jak to często bywa, zmianom zachodzącym na obszarze kinematografii towarzyszyły przeobrażenia geopolityczne i społeczne, a także – co nie mniej istotne – generacyjne. Upadek Muru Berlińskiego i zjednoczenie Niemiec oraz osiągnięcie świadomości społecznej i rozwój potencjału zawodowego przez pokolenie postmigrantów szły niejako ręką w rękę. Marginalizowana przez wiele lat grupa społeczna zaczęła nie tylko przemawiać własnym głosem na temat istotnych dla siebie spraw, ale także na coraz większą skalę współtworzyć kulturę filmową w RFN.

Mniej więcej w tym samym czasie do powszechnej świadomości zaczęło przenikać określenie „kino turecko-niemieckie” (*deutsch-türkisches Kino*), które zastąpiło raczej wykluczające i wtedy już po prostu nieadekwatne epitety, takie jak „kino migrantów” czy „kino gastarbeiterów”. Pod koniec lat 90. twórczość ta zwróciła uwagę środowiska filmowego w Niemczech i za granicą, a do reprezentujących ją wtedy utworów należały: *Dzieci jeszcze gorszego boga* (*Langer Gang*, 1992) i *Yara* (1998) Yılmaz Arslana, *Kwietniowe dzieci* (*Aprilkinder*, 1998) Yüksela Ya-

vuza, *Ja szef, ty trampek (Ich Chef, du Turnschuh, 1998)* Hussiego Kutlucana, *Szybko i bezboleśnie (Kurz und schmerzlos, 1998)* Fatiha Akina, *Lola i Bilidikid (Lola und Bilidikid, 1999)* Kutluğa Atamana oraz *Dealer (1999)* Thomasa Arslana.

Film Kutluğa Atamana jest w pewnym sensie wyjątkowy, gdyż opowiada o coming oucie młodego Turka żyjącego w Berlinie i stanowi jeden z niewielu przykładów filmów wywodzących się z nurtu turecko-niemieckiego poruszających kwestię tożsamości seksualnej. Wątki queerowe, które zaczęły się pojawiać w twórczości reżyserów z doświadczeniem migracyjnym właśnie pod koniec ubiegłego wieku, są doskonałym dowodem jej rozwoju. Oprócz *Loli i Bilidikida* należy wymienić dwa inne utwory: *Zagraniczne tournée (Auslandstournee, 2000)* Ayşe Polat, ukazujący niecodzienną relację młodego Turka, geja i piosenkarza występującego w klubie nocnym, z osieroconą jedenastolatką poszukującą matki, oraz *Na krawędzi nieba (Auf der anderen Seite, 2007)* Fatiha Akina, przedstawiający w jednym z epizodów historię lesbijskiej miłości Niemki i pochodzącej z Turcji Kurdyjki, rozgrywającą się na tle dramatycznych wydarzeń o charakterze społeczno-politycznym.

Lata 90. to także czas debiutów dwóch, bodaj najbardziej znanych, reżyserów kina turecko-niemieckiego – urodzonego w 1962 r. w Brunzshwiku Thomasa Arslana i wspomnianego przed chwilą, o jedenaście lat młodszego hamburczyka, Fatiha Akina. Ich filmy zaświadczały o wielobarwności transnarodowego kina niemieckiego, a w dodatku cieszyły się zainteresowaniem organizatorów festiwali filmowych i uznaniem krytyki¹⁴. Do twórczości obu reżyserów powrócę w kolejnych częściach artykułu.

Wśród wielu debiutujących w ostatniej dekadzie XX w. twórców z doświadczeniem migracyjnym bardzo popularna stała się forma dokumentalna. Poczet dokumentalistów kina turecko-niemieckiego jest imponujący, a tworzą go m.in.: Hatice Ayten (*Bez kraju /Ohneland, 1995/*, *Ludzie na schodach /Menschen auf der Treppe, 1999/*, *Jak cukier w herbacie /Wie Zucker im Tee, 2001/*), Aysun Bademsoy (*Obce dzieci /Fremde Kinder, 1994/*, *Dziewczyny przy piłce /Mädchen am Ball, 1995/*, *Po meczu /Nach dem Spiel, 1997/*, *Wchodzę /Ich gehe jetzt rein, 2008/*), Serap Berrakkarasu (*Córki dwóch światów /Töchter zweier Welten, 1991/*, *Pieniądze na chleb /Ekmek Parasi – Geld für's Brot, 1994/*), Yüksel Yavuz (*Mój ojciec, gascarbeiter /Mein Vater, der Gascarbeiter, 1995/*), Seyhan Derin (*Jestem córką swojej matki /Ben Annemin Kiziyim – Ich bin Tochter meiner Mutter, 1996/*) oraz Ayhan Salar (*W obcej ziemi /In fremder Erde, 2001/*). Gros tych filmów to po prostu retrospektywne opowieści dzieci o migracyjnych losach rodziców.

Rzeczony dziesięciolecie było istotne dla rozwoju turecko-niemieckiej kultury filmowej z jeszcze jednego powodu. W roku 1992 w Norymberdze odbyła się pierwsza edycja Dni Filmowych Turcji, przekształconych sześć lat później w InterFilmFestival, w ramach którego były prezentowane filmy krótko- i pełnometrażowe, dokumentalne, eksperymentalne i animowane z Turcji i Europy. W roku 2000 we Frankfurcie nad Menem wystartował zaś cykl Tureckie Dni Filmowe, stając się kolejną platformą wymiany kulturowej ponad podziałami narodowymi. Imprezy te dały początek fali – do dziś w całych Niemczech regularnie odbywa się wiele festiwali, cyklów i przeglądów filmowych poświęconych produkcjom tureckim i pochodzącym z kręgu kina turecko-niemieckiego.

Nowy wiek przyniósł kilka zmian w obrębie tego ostatniego w stosunku do poprzednich dekad, jak choćby to, że w reprezentujących je filmach pojawiało się

coraz więcej coraz bardziej wyemancypowanych postaci kobiecych. Bohaterki *Anam* (2001) i *Innej ligi* (*Eine andere Liga*, 2005) Buket Alakuş, *Głową w mur* (*Gegen die Wand*, 2004) i *Na krawędzi nieba* Fatiha Akina czy *Obcej* (*Die Fremde*, 2010) Feo Aladag to już jednak inne kobiety, należące do innej generacji, mówiące doskonale po niemiecku, samoświadome, noszące makijaż i ubierające się w zachodnim stylu. Wydaje się jednak, że reżyserzy nie są w stanie uwolnić się ostatecznie od stereotypów, czyli zrezygnować z udramatycznienia wydarzeń przy użyciu konfliktów wynikających z tożsamości płciowej. Powoduje to, że bohaterki wielu filmów z nurtu turecko-niemieckiego są po prostu ambiwalentne. Z jednej strony jak Sibel, postać z filmu *Głową w mur*, potrafią uratować się same z opresji (w przeciwieństwie na przykład do tytułowej Yasemin ze starszego o szesnaście lat filmu Harka Bohma), z drugiej jednak często nie udaje im się zbudować życia według własnych wyobrażeń.

Ciekawe, że zarówno w przypadku filmów z lat 70. oraz 80., jak i nowych produkcji egzemplifikacja losów migrantów odbywa w wielu wypadkach właśnie na podstawie losów kobiet. Wyobrażenie dyskryminacji dotyczącej kobiety, zagrożenie dla ich mentalnej i cielesnej integralności, włącznie z zagrożeniem życia, staje się wskutek tego poniekąd wyobrażeniem życia migrantów w ogóle. Ta ekranowa wiktymizacja bohaterek ma jednak źródło w rzeczywistości, w której kobiety, jako słabsze fizycznie i mające – szczególnie w kulturach patriarchalnych – niższy status kulturowy oraz społeczny, stają się szybko i łatwo ofiarami. Faktycznie to właśnie kobieta, a nie męska seksualność i cielesność – tak w kulturach opartych na islamie, jak i chrześcijańskich – jest poddana ścisłej kontroli i regulacji. Wszystko to znajduje odzwierciedlenie w filmach. Do kwestii kobiecej w kinie migracyjnym powrócę w przedostatniej części artykułu.

Tymczasem w ubiegłych latach na gruncie turecko-niemieckiej twórczości filmowej wyrosły również tak wyjątkowe utwory, jak choćby *Rana* (*The Cut*, 2014) Fatiha Akina. Film, pokazany po raz pierwszy w sekcji konkursowej festiwalu filmowego w Wenecji, opowiada o ludobójstwie dokonanym przez Turków na Ormianach podczas I wojny światowej. Turecko-niemiecki charakter produkcji został w tym wypadku wzbogacony o komponent amerykański, bowiem współautorem scenariusza (obok Akina) jest Mardik Martin – amerykański scenarzysta pochodzenia ormiańskiego, w latach 70. współtwórca sukcesu filmów Martina Scorsego. Utrzymana w stylu amerykańskiego kina popularnego, zrealizowana z międzynarodową obsadą i w języku angielskim *Rana* nie zdobyła ostatecznie Złotego Lwa, a także została dość chłodno przyjęta zarówno przez krytykę, jak i widzów, jednak reżyser opowiadał, że film miał dla niego bardzo duże znaczenie i że nakręcił go głównie z powodów osobistych. Przed premierą w Turcji wyrażał także nadzieję, że zostanie on tam właściwie przyjęty (władze tego kraju do tej pory nie uznają zbrodni na Ormianach za ludobójstwo)¹⁵. Jak się okazało, opinie w ojczyźnie przodków reżysera były względnie pozytywne i rzeczowe, zainteresowanie filmem w kinach umiarkowane, zaś recenzje pozbawione argumentów emocjonalnych. Wbrew temu, co przed premierą filmu zapowiadali tureccy nacjonalisci, wzywający do jego bojkotu, obyło się bez awantur. Wprawdzie tureccy radykałowie formułowali w Internecie śmiertelne pogroźki pod adresem twórcy, jednak paradoksalnie kara za rzekome kalanie własnego gniazda spadła na niego w Niemczech. Ponoć część jego tureckich znajomych z Hamburga zerwała z nim

kontakt. Twórca tak komentował swoje zaangażowanie w ten, polityczny skądinąd, temat: *Może musiał się za to wziąć niemiecki Turek, który w Niemczech przyswoił sobie, jak powinno się obchodzić z mrocznymi rozdziałami historii, by pomóc Turkom i Ormianom przezwyciężyć ich traumę. (...) To jest film dla szerokiej publiczności, został zrealizowany tak, by pokazało go kilka dużych kin w Turcji. Jeśli to się powiedzie, naszą zasługą nie będzie może to, że turecki rząd uzna ludobójstwo, ale to, że zacznie się o nim mówić*¹⁶. Możliwe, że niemiecki Turek Akin, uczęszczając do hamburskiej szkoły, także na zajęcia z historii, odrobił wraz z Niemcami gorzką lekcję płynącą z II wojny światowej i nauczył się – niejako przy okazji – że przyjęcie do wiadomości przez naród okrutnej zbrodni popełnionej przez przodków i zaakceptowanie tego balastu jako części własnej tożsamości nie tylko jest szlachetne i sprawiedliwe, ale wręcz stanowi warunek zdrowego obrazu samego siebie i dobrych relacji z innymi. Tak przynajmniej wynika z wymowy *Rany*.

Na przeciwległym biegunie kina turecko-niemieckiego znajdują się filmy komediowe (włącznie z komediami romantycznymi), takie jak *Kebab Connection* (2004) Anno Saula, *Evet, chcę (Evet, ich will)*, (2008) oraz *Trzech Turków i dziecko (Drei Türken und ein Baby)*, (2015) Sinana Akkuşa, *Almánya – witajcie w Niemczech (Almánya – Willkommen in Deutschland)*, (2011) Yasemin Şamdereli, zaś przede wszystkim *Turecki dla początkujących (Türkisch für Anfänger)*, (2012) oraz *Szkolna imprezka (Fack ju Göhte)*, (2013) i jej dwie kolejne części *Szkolna imprezka 2 (Fack ju Göhte 2)*, (2015) oraz *Szkolna imprezka 3 (Fack ju Göhte 3)*, (2017) w reżyserii Bory Dagekina. Większość z nich odnosi się bezpośrednio do doświadczeń migracyjnych i postmigracyjnych. W trzech ostatnich filmach odniesienia te nie są już takie oczywiste, jako że sposób konstrukcji świata przedstawionego raczej przypieczętowanie nowy porządek znamionujący kino twórców z tłem migracyjnym, czyli uniezależnienie fabuły filmowej od tegoż doświadczenia, a także otwarcie na nowe formy i sposoby wyrazu. „Szkolna seria” opowiada o sensacyjnych wypadkach z życia młodego Turka niemieckiego¹⁷, nauczyciela z przypadku, w dodatku mającego kryminalną przeszłość. Wszystkie trzy części były w swoim czasie rekordy popularności, w kinie obejrzało je łącznie ponad 21 milionów widzów, przy czym największym zainteresowaniem cieszyła się część 2., a najmniejszym ostatnia¹⁸. Odtwórcą roli szalonego belfra, Zekiego Müllera, jest we wszystkich trzech częściach Elyas M'Barek, niemiecki aktor urodzony w 1982 r. w Monachium, w rodzinie austriacko-tunezyjskiej.

Wraz z nastaniem nowego wieku pojawiło się także sporo filmów ukazujących losy młodych mężczyzn, postmigrantów, będących członkami grup przestępczych. Reżyserzy tych produkcji wraz z upływem czasu wyraźnie rościli sobie coraz większe prawo do miana twórców kina gangsterskiego. Do spadkobierców zrealizowanych jeszcze w latach 90. i opartych na takim właśnie schemacie gatunkowym *Szybko i bezboleśnie* Fatiha Akina oraz *Dealera* Thomasa Arslana należą: *Atak kanaków (Kanak Attack)*, (2000)¹⁹ Larsa Beckera, *Bratobójstwo (Brudermord)*, (2005) Yilmaza Arslana oraz *Chiko* (2008) i *Tylko Bóg może mnie osądzić (Nur Gott kann mich richten)*, (2017) Özgüra Yıldırma.

Znajdującym się na przeciwległym biegunie w stosunku do kina turecko-niemieckiego, choć równie interesującym przejawem zmian społeczno-kulturowych, jakie od momentu zjednoczenia Niemiec zaszły na gruncie tamtejszej kinematografii, jest twórczość reżyserek i reżyserów urodzonych w Polsce, którzy w wieku dziecięcym wyemigrowali z rodzicami do Niemiec, tam zdobyli wykształcenie,

a teraz realizują filmy. Należą do nich Jakob Ziemnicki (ur. 1975), Monika Wojtyła (ur. 1977) i Alexandra Wesolowski (ur. 1985). Ich realizacje filmowe, które pojawiły się pod koniec pierwszej i w drugiej dekadzie XXI w., bez wątpienia stanowią o transkulturowym charakterze współczesnego kina niemieckiego. Jako że ich zamysł fabularny jest w dużym stopniu powiązany z miejscem, a raczej różnymi miejscami i generowanymi przez nie warunkami życia, ich omówienie znajduje się już w następnej części tekstu poświęconej związkom migracji z miejscem.

Przestrzeń miejsca

Migracja zawsze oznacza przemieszczanie się w przestrzeni rozumianej dosłownie, czyli jako miejsce. Jest wszak wykorzeniem z jednego obszaru i implemencją w drugim. Warunki oferowane przez miejsce, w którym się znajdujemy, wpływają w dużym stopniu na naszą świadomość, kształtują tożsamość, określają możliwości i determinują wybory. Współczesna migracja, zwana także transmigracją, a zatem nieustannym przemieszczaniem się między dwoma krajami i ich systemami społeczno-politycznymi oraz kulturowymi, daje jednak inną możliwość, a mianowicie sposobność bycia i tu, i tam, przynależności do dwóch kultur, podtrzymywania więzi z oboma krajami. Wymaga od nas jednak także zgody na odmienne warunki, w jakich – w przypadku takiego wyboru – będzie kształtowała się nasza tożsamość, na różne, niekoniecznie zgodne ze sobą, możliwości rozwoju, zaś przede wszystkim na ograniczenia. To, co uznane i usankcjonowane w jednej kulturze, wcale nie musi takie być (i często nie jest) w drugiej.

Jednym z twórców zasługujących w najwyższym stopniu na miano transkulturowego jest – wielokrotnie tu przeze mnie wspomniany – Fatih Akin. Jego rodzice przybyli z Turcji do RFN pod koniec lat 60., lecz on sam ojczyznę nazywa Hamburg. Dopytywany często przez dziennikarzy o tę kwestię wyznaje, że dla niego ojczyzna oznacza nie tyle miejsce, ile stan mentalny, choć w jego filmach miejsca mają akurat bardzo duże znaczenie związane ze stanem świadomości, autorefleksją i tożsamością bohaterów. Wyras z tego fabuła filmów opartych w mniejszym lub większym stopniu na motywie podróży: *W lipcu (Im Juli)*, 1999), *Głową w mur, Życie jest muzyką (Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul)*, 2005), *Na krawędzi nieba, Soul Kitchen* (2009), *Goodbye Berlin (Tschick)*, 2016) i *W ulamku sekundy (Aus dem Nichts)*, 2017). Ich akcja rozgrywa się albo w Hamburgu, albo w Stambule (ewentualnie na tureckiej prowincji), a niekiedy i tu, i tu. Filmy te z jednej strony dowodzą przywiązania reżysera do hanzeatyckiej metropolii, jednak z drugiej sugerują niemijającą tęsknotę za krajem przodków. W wielu z nich widoczne jest pragnienie zbliżenia Zachodu i Orientu, które wprawdzie różni się pod względem tradycji i obyczajowości, ale mogą – przynajmniej według reżysera – stanowić wzajemnie uzupełniające się przestrzenie, które w świecie przedstawionym funkcjonują nie tylko jako równoprawne miejsca życia bohaterów, lecz także równie atrakcyjne obiekty ich pożądania. Pamiętajmy, że lata 1999-2009 to czas, w którym odbywały się intensywne rozmowy, a od 2005 r. także oficjalne negocjacje w sprawie przystąpienia Turcji do Unii Europejskiej, czego Akin był zwolennikiem, a nawet entuzjastą. Zarówno ów entuzjazm, jak i transkulturowy charakter twórczości reżysera oraz transnarodowy rys jego tożsamości były w tym okresie widoczne na ekranie.

Pod tym względem szczególne miejsce w dorobku Akina zajmuje film *Życie jest muzyką* zrealizowany w 2005 r. Ten dokument muzyczny, nakręcony w Stambule, obrazuje turecką metropolię oraz bogactwo tamtejszej sceny muzycznej. Widz odbywa dziewięćdziesięciminutową podróż przez miasto, zobrazowane tu nie tylko jako miejsce spotkania wschodniej i zachodniej kultury muzycznej, ale również punkt, w którym stykają się ze sobą dwie cywilizacje – Orient i Europa. W roli filmowo-muzycznego przewodnika po Stambule wystąpił Alexander Hacke, basista niemieckiej grupy Einstürzende Neubauten. Hacke, który nie mówi po turecku, sprawia wrażenie przybysza z obcej planety peregrynującego z rozkoszą w labiryncie stambulskich osobliwości. Akin mówił o nim tak: *Jest z pewnością moim najbardziej niemieckim alter ego. W przypadku tego filmu decydujące było to, że to nie moje tureckie alter ego zderza się z tamtejszą rzeczywistością, lecz właśnie ktoś taki, jak Hacke, ten intelektualista muzyczny (...) W dużym stopniu potrafię się z nim zidentyfikować*²⁰.

Również bohaterowie *Głową w mur* i *Na krawędzi nieba* podróżują między Niemcami i Turcją, szukając swojego miejsca. Obrazując ich losy, reżyser z jednej strony wypukla różnice istniejące między Turcją i Niemcami, zaś z drugiej wskazuje podobieństwo wybranych elementów obu porządków. Nieco innego znaczenia nabiera miejsce w przypadku przedostatniego filmu hamburczyka. *W ulamku sekundy* nie pokazuje miejsc ani gościnnych, ani przyjaznych, ani nawet emocjonalnie neutralnych. Hamburg, gdzie rozgrywa się akcja, nie jest miejscem powstania, lecz destrukcji. To tu, w biurze rachunkowym należącym do młodego Kurda, neonaziści podkładają ładunek wybuchowy powodujący śmierć mężczyzny i jego kilkuletniego syna. Po raz pierwszy od pełnometrażowego debiutu, a zatem od 1998 r., Akin ukazuje Niemcy jako miejsce zorganizowanej przestępczości, niezapewniające ani bezpieczeństwa, ani sprawiedliwości – żona ofiary walczy w procesie sądowym przeciwko podejrzanym o zamach młodym przestępcom, którzy zostają uniewinnieni, zмага się z uprzedzeniami dotyczącymi obcokrajowców i spowodowanymi nimi zarzutami wobec zmarłego męża, w końcu zaś sama postanawia ukarać sprawców.

W filmach Fatiha Akina, jak i wielu innych o tematyce migracyjnej, przestrzeń nabiera jeszcze jednego istotnego znaczenia, mianowicie staje się określoną, to znaczy wyodrębnioną jednostką topograficzną, miejscem, do którego migranci są przypisani, w którym mogą żyć, ponieważ władze administracyjne im na to pozwoliły albo dlatego, że sami mogą sobie na to pozwolić finansowo. W dużych miastach, gdzie żyje duża część osób mających doświadczenie migracyjne, istnieją dzielnice, w których ich odsetek jest szczególnie wysoki. Przez wiele lat takimi dzielnicami były na przykład hamburska Altona czy berlińskie Kreuzberg i Neukölln. Ten stan rzeczy znajduje wyraz w kinie, gdzie identyfikacja pewnych okolic ze zjawiskiem migracji jest szczególnie wyraźna.

Jak wspomniałam, ciekawym przejawem transkulturowości kina niemieckiego jest twórczość młodych reżyserek i reżyserów, którzy jako dzieci wyemigrowali z Polski do Niemiec i tam ukończyli szkoły filmowe, a także zrealizowali swój pierwszy lub nawet drugi film pełnometrażowy. Filmy takie, jak *Polska Love Serenade* (2008) Moniki Wojtyłło, *Polska Wielkanoc (Polnische Ostern)*, (2011) Jakoba Ziemnickiego oraz *Impreza – Das Fest* (2017) Alexandry Wesolowski są głęboko zakorzenione zarazem w kulturze polskiej oraz niemieckiej i jako takie stanowią

dowód na transkulturową tożsamość, a przynajmniej także inspiracje artystyczne (i aspiracje) ich twórców.

We wszystkich trzech filmach mamy do czynienia z podobnym motywem inicjującym akcję, w której nie chodzi wprawdzie o migracje jako takie, lecz o zmianę miejsca, poruszanie się w przestrzeni, przekraczanie granic i bycie obcym. W związku z tym w każdym z nich bohaterowie wybierają się w podróż. W pierwszym i drugim Niemcy, w trzecim wychowana w Niemczech Polka (sama reżyserka) jadą do Polski w przeddzień świąt ważnych z punktu widzenia polskich obyczajów. U Wojtyłło para młodych Niemców podróżuje na polską prowincję w Wigilię. Tyleż zabawne, ile absurdałne zdarzenia mające miejsce za wschodnią granicą Niemiec stają się dla reżyserki pretekstem do ukazania, a przy okazji wyśmiania stereotypowych cech zarówno Polaków, jak i Niemców. Również Ziemiński snuje swoją opowieść w konwencji komediowej. W jego filmie starszy Niemiec chcący odzyskać wnuczkę, która po śmierci swojej matki, a jego córki, wyjechała z ojcem do Polski, udaje się w Święta Wielkanocne do Częstochowy, gdzie przeżywa coś w rodzaju *culture clash*. Natomiast Wesolowski w swoim dokumencie stara się zgłębić zbiorową mentalność Polaków, wskazując na takie cechy, jak m.in. podszyta kompleksami duma, bezrefleksyjne powielanie klisz narodowych czy przywiązanie do konserwatywnych wartości. Polsko-niemiecka reżyserka, przedstawicielka młodego pokolenia (rocznik 1985), odwiedza swoich dziadków przygotowujących się do obchodów pięćdziesiątej rocznicy zawarcia małżeństwa. Rejestruje przygotowania do imprezy, wypytuje przy okazji reprezentujących kilka pokoleń członków rodziny o aktualne kwestie społeczno-polityczne i starając się udzielić odpowiedzi na pytanie o przyczyny podziałów panujących w Polsce od chwili zwycięstwa Prawa i Sprawiedliwości w wyborach do parlamentu w 2015 r.

Miejsce i związane z nim obyczaje odgrywają we wszystkich trzech filmach bardzo istotną rolę. O ile Wojtyłło i Ziemiński umiejscawiają wydarzenia na prowincji lub w małym mieście, w społeczności raczej zamkniętej na to, co inne, nowe, niesprawdzone, o tyle Wesolowski realizuje swój dokument w Warszawie, w środowisku wielkomiejskim, w gronie osób wykształconych i dobrze sytuowanych. Jednak obraz Polski i Polaków wyłaniający się ze wszystkich filmów jest dość jednolity i niepozbawiony stereotypów: wódka i ogórki, bezrefleksyjny katolicyzm, zacofanie cywilizacyjne, przestępczość, wsteczność, w najlepszym wypadku protekcyjność, konserwatyzm i anachroniczność – to główne skojarzenia z Polską i polską kulturą obecne w tych filmach. To ciekawe, bo okazuje się, że operowanie stereotypami nie jest (a przynajmniej nie zawsze jest) wynikiem działania złej woli przedstawicieli innych narodów w traktowaniu Polaków. Tu stereotypowy sposób postrzegania cechuje bowiem samych Polaków, młodych reżyserów żyjących w RFN i obserwujących kraj przodków z dystansu, odmalowujących jego obraz w dużym stopniu przez – jak się wydaje – wspomnienia innych, być może rodziców, którzy jako dorośli ludzie wyemigrowali z Polski. Monika Wojtyłło komentuje to tak: *Pytano, dlaczego nie chcą opowiedzieć historii o nowoczesnej i pięknej Polsce? Dlaczego w moim filmie wszyscy Polacy piją wódkę, jedzą kielbasę i kiszzone ogórki? Mogłam na to tylko tak odpowiedzieć: Bo tak po prostu jest i właśnie dlatego kocham ten kraj!*²¹

Wiele lat wcześniej, zanim Wesolowski, Ziemiński i Wojtyłło zaczęli snuć swoje transkulturowe opowieści, powstał jednak film *Lepiej jest tam, gdzie nas nie*

ma (*Überall ist es besser, wo wir nicht sind*, 1989) Michaela Kliera, dość wyjątkowy na tle niemieckich produkcji poświęconych problemowi migracji z lat 80. Klier opowiada w nim historię polskich migrantów, którzy najpierw opuszczają Warszawę i zamieszkują w Berlinie Zachodnim, a potem udają się do Stanów Zjednoczonych. Koleje życia bohaterów są synonimem doświadczeń wielu Polaków, którzy w przedostatniej dekadzie XX w. wyjechali do RFN, by tam pozostać lub zarobić wystarczająco dużo i ruszyć w dalszą podróż do Ameryki. Jednym z nich jest Jerzy (Miroslaw Baka): człowiek pozbawiony korzeni, wędrujący z miejsca na miejsce nie dla przyjemności wędrowki, ale po to, by w końcu znaleźć swój przyczółek, gnany nie ciekawością odkrywcy, a niepokojem uciekiniera. Kiedy po stosunkowo krótkim pobycie w metropolii nad Szprewą mężczyzna dociera w końcu do Nowego Jorku, w podrzędnej restauracji spotyka dwóch Polaków rozmawiających o przyszłości: *Chyba pojedę do Detroit. Myślę, że obojętne, gdzie mieszkamy*. W tym samym lokalu przypadkowo trafia na dawno niewidzianą przyjaciółkę – Ewę, młodą kelnerkę z Warszawy, która przez jakiś czas także mieszkała w Berlinie. Ewa i Jerzy rozmawiają o swoich doświadczeniach i planach migracyjnych: *Nie zapominaj, że na Zachód nie zostało Ci już wiele* – przestrzega rozsądnie kobieta. Klierowi doskonale udało się uchwycić niepokój i niedojrzałość młodych migrantów z Europy Wschodniej wyjeżdżających na Zachód.

Jeśli chodzi o filmy najnowsze, bardzo ciekawym utworem z wątkiem migracyjnym jest zrealizowana w 2016 r. tragikomedia pt. *Toni Erdmann* w reżyserii Maren Ade. Opowiada ona historię Niemki, która wyjeżdża do Bukaresztu i tam z ramienia firmy konsultingowej ocenia rentowność przedsięwzięć oraz dokonuje zmian strukturalnych w funkcjonowaniu przedsiębiorstw, co w praktyce oznacza między innymi zwalnianie pracowników. Jej działalność zawodowa, służąca wyłącznie wspieraniu globalnego kapitału, jest właśnie implementacją kapitalizmu w postkomunistycznym kraju rozdartym wskutek druzgocących różnic między sytością, postępowością i fasadową atrakcyjnością centrum – zarówno w rozumieniu położonych centralnie dzielnic stolicy Rumunii, jak i rumuńskiej klasy średniej – a ubóstwem, zacofaniem i brzydotą peryferii. Bardzo podobny punkt wyjścia ma fabuła filmu *Western Valeski Grisebach* z 2017 r. Tu grupa Niemców, pracowników firmy budowlanej, przyjeżdża do Bułgarii, by zbudować elektrownię wodną we wsi położonej niedaleko granicy bułgarsko-greckiej. Prace budowlane przeciągają się z uwagi na problemy techniczne, a ponadto kontakt przybyszów z miejscową ludnością okazuje się niełatwy, również dlatego, że nikt nie poinformował Bułgarów o rozbudowie infrastruktury, w wiosce brakuje wody, a obu stronom trudno się porozumieć z powodu różnic kulturowych, w tym braku wspólnego języka.

Filmy Ade i Grisebach formułują krytykę dominującego systemu wartości – kapitalizmu i technicznych sposobów ujarznienia natury. Reżyserki subtelnie, choć wyraźnie piętnują zachowanie bohaterów, jednak nie tyle ich narodowy rodowód, ile oparte na przemocach sposoby działania. Ines, główna postać *Toniego Erdmanna*, typowa transmigrantka, i Vincent, jeden z pracowników firmy budowlanej w *Westernie*, odczuwają przyjemność płynącą z posiadania władzy, a ich poczynania zaburzają równowagę wartości z powodu ingerencji ich kultury (symbolizującej tu kulturę Zachodu w ogóle) w kulturę lokalną.

Toni Erdmann i *Western* opowiadają zatem o migracji w drugą stronę, czyli o sytuacji, kiedy to Niemcy opuszczają własny kraj, oraz o konfliktach pojawiają-

cych się w miejscu, do którego przybywają. Ciekawe, że obie reżyserki jako tło owych konfliktów wybrały kraje Europy Wschodniej, które w 2007 r., jako ostatnie do tej pory, przystąpiły do Unii Europejskiej. Swoją wybiórczość argumentują następująco – Maren Ade: *W filmie chodzi między innymi o to, że ojciec, który stracił córkę na rzecz zglobalizowanego świata, jedzie za nią i przywozi jej ze sobą kawalek ojczyzny. To generuje pewne znaczenia. Sama Rumunia i Bukareszt bardzo mnie interesowały z uwagi na ich związki z Niemcami. Nie tylko językowe. Po upadku komunizmu było wiele firm, które rozpoczęły tam działalność i próbowały uszczknąć co nieco z tortu, co dla Rumunii było bardzo bolesne. A dziś istnieje w tamtejszych przedsiębiorstwach hierarchia, która mnie intryguje*²²; Valeska Grisebach: *Podróżowałam w tę i z powrotem między Bułgarią i Rumunią. Czuję się trochę niezręcznie, bo Bułgaria nie była krajem przewidywanym w projekcie scenariusza. Chodziło bardziej o moją własną fantazję na temat Europy Wschodniej, która bardzo się zmieniła, gdy tam w końcu pojechałam. Ciekawe, jak karmimy swoje wyobrażenia o innym miejscu, niekiedy bardzo konkretne, nawet jeśli rzeczywistość jest zupełnie inna*²³. I w innym miejscu: *Europa Wschodnia to zupełnie coś innego niż Niemcy (...). Nawet jeśli granice są otwarte, istnieją nadal, są bardzo realne. (...) Istnieje duże napięcie przebiegające na linii między Wschodem i Zachodem, ale jest także inne napięcie skierowane w odwrotną stronę. W Niemczech zwykle zwracamy uwagę na ludzi przybywających z Bułgarii czy Rumunii do naszego kraju, ale ludzie podróżują także w drugą stronę. Zwykle dzieje się tak w biznesie, jak w przypadku projektów unijnych, gdzie pieniądze są inwestowane w duże projekty, takie jak budowa autostrad czy tam, bardzo często wykonywanych przez firmy z Niemiec, Austrii i Włoch*²⁴.

Właśnie z tego powodu oba wymienione filmy wydają się dość oryginalne na tle współczesnego niemieckiego kina dotyczącego migracji. Oba – być może zupełnie przypadkiem – nawiązują też do stereotypu niemieckiego najeźdźcy, tym razem – by tak to ująć – w wersji *soft*, bo narzucającego jedynie rozwiązania ekonomiczno-techniczne, stanowiące jednak, jak wspomniałam, wyraźną ingerencję w świat, do którego przybywają. Wprawdzie ani Ines, ani Vincent nie są stylizowani na krwiopijczce potwory, jednak zostali wyposażeni w negatywne cechy: są arogancy, despotyczni i bezwzględni. I to właśnie miejsce, w którym się znaleźli – wciąż jeszcze zacofana i w rzeczywistości niemogąca konkurować z Zachodem pod względem ekonomicznym i gospodarczym Europa Wschodnia – potęguje te cechy i czyni je trudnymi do zniesienia dla innych bohaterów, ale także widza.

Z punktu widzenia analizy pojęcia miejsca w kontekście migracji istotne wydają się także dwa niedawne filmy – *Styks* (*Styx*, 2018) Wolfganga Fischera oraz *Adam i Evelyn* (*Adam & Evelyn*, 2018) Andreasa Goldsteina, odnoszące się do problemu uchodźstwa. W pierwszym niemiecka lekarka odbywająca samotny rejs żaglówką napotyka na Oceanie Atlantyckim tonącą łódź z uchodźcami z Afryki i ratuje z niej nastoletniego chłopca. W drugim młodzi obywatele NRD wyruszają latem 1989 r. w wakacyjną podróż na Węgry, skąd przedostają się najpierw do Austrii, a potem do Bawarii i w ten sposób jeszcze przed upadkiem Muru Berlińskiego legalnie opuszczają swoją wschodniemiecką ojczyznę i osiadają w RFN²⁵. W obu filmach miejsca, w których akurat znajdują się bohaterowie, mają znaczenie sensotwórcze w ramach świata przedstawionego (w pierwszym ocean, w drugim węgierska prowincja stają się zarzewiem konfliktu), ale także funkcjonują jako kulturowe, medialne, a w końcu również polityczne metafory

migracji, tej z XX- i XXI w. W przypadku *Styksu* kwestia uchodźstwa została potraktowana dosłownie, jednak *Adam i Evelyn* – ukazując losy enerdowskich uchodźców – stają się błyskotliwą i wcale nie oczywistą, choć wyraźnie zorientowaną politycznie przypowieścią o migracjach w ogóle, także tych współczesnych z krajów afrykańskich do Europy. Goldstein pokazuje Niemcom (oczywiście nie wyłącznie im), że pod koniec lat 80. uchodźcami byli oni sami i ich przodkowie i że pytanie o to, kto akurat jest migrantem – obcym, niechcianym, nieprzystosowanym – jest kwestią czasu i zmieniających się warunków społeczno-politycznych. Zresztą oba filmy powstały w czasie, gdy w Niemczech i Unii Europejskiej toczył się gorący spór dotyczący tzw. kryzysu uchodźczego.

Przestrzeń kultury

Analizując kino migracyjne w paradygmacie kulturowym, to jest ze szczególnym uwzględnieniem zmian, przeobrażeń i wszelkich napięć zachodzących z powodu wzajemnego przenikania się różnych kultur, można łatwo zauważyć, że w ujęciu tym istotną rolę odgrywa identyfikacja płciowa. Owe zmiany, przeobrażenia i napięcia są bowiem bardzo wyraźnie widoczne na przykładzie statusu oraz znaczenia postaci kobiecych, na poziomie zarówno diegezy (losy i konstrukcja bohaterki), jak i produkcji (reżyserki).

We wspomnianych już filmach fabularnych, takich jak *Głową w mur*, *Na krańdźwi nieba* czy *Anam*, ale również na przykład w *Obcej* Feo Aladağ, dążące do emancypacji bohaterki dają szansę identyfikacji muzułmankom żyjącym w Niemczech, w przypadku których wpływy opartej na tradycyjnych patriarchalnych wartościach kultury kraju pochodzenia (Turcji) stapiają się z nowoczesnymi, liberalnymi prądami obecnymi w kulturze kraju wyboru (Niemcy). Proces emancypacji z całą mocą objawia się w stosunku bohaterki do własnego ciała, jego właściwości fizycznych, a także przypisanych mu atrybutów materialnych. Ciała tych kobiet, (post)migrantek, stają się polem ekspresji cech wewnętrznych, przede wszystkim samoświadomości, pewności siebie, własnej sprawczości i niezależności. Bohaterki wymienionych filmów – wbrew obyczajowości podyktowanej patriachatem – są dysponentkami własnego ciała i seksualności, ubierają się zgodnie z zachodnią modą, zdejmują chusty z głów, robią makijaż albo separują się fizycznie od męża-tyrana, który zagraża ich integralności cielesnej. W *Obcej* Feo Aladağ ukazuje paradoksalną sytuację, w której młoda kobieta zakorzeniona jednocześnie w dwóch kulturach zostaje zmuszona do porzucenia jednej tożsamości na rzecz drugiej. Umay, urodzona i wychowana w RFN, wydana za męża za Turka, jedzie po ślubie z mężem do kraju przodków, a następnie wraca do Niemiec, gdzie jednak nie może liczyć na akceptację, a tym bardziej pomoc najbliższych, którzy uważają, że odchodząc od męża, zbrukała honor swój i rodziny. Kobieta, która wychowuje kilkuletniego syna, próbuje zbudować egzystencję, korzystając ze wsparcia finansowego niemieckich instytucji państwowych pomagających kobietom znajdującym się w podobnej sytuacji. Ostatecznie jednak ginie ugodzona nożem przez młodszego brata. Kultura, w której urodziła się kobieta, gwarantująca określone prawa i ochronę dzięki odpowiednim instytucjom społecznym, okazała się zbyt słaba w starciu z subiektywnymi i sprzecznymi z nią wartościami wyznawanymi przez rodzinę bohaterki. Aladağ pokazuje także, jak kobieca cielesność jest pod-

dana wyobraźni i woli mężczyzn; idzie nawet jeszcze dalej, gdyż uśmiercając swoją bohaterkę, daje mężczyznom do ręki oręż ostateczny, a zatem prawo do decydowania o ich życiu i śmierci²⁶.

Interesującego przykładu transkulturowej tożsamości dostarczają filmy dokumentalne zrealizowane przez reżyserki z doświadczeniem migracyjnym. W roku 1996 powstał film *Jestem córką swojej matki* (*Ben Annemin Kızıyım – Ich bin Tochter meiner Mutter*) Seyhan Derin. Reżyserka, która urodziła się w 1969 r. w Turcji, jako dziecko przyjechała do RFN, a potem skończyła monachijską Wyższą Szkołę Filmu i Telewizji, opowiada w nim historię swojej rodziny, a właściwie swojej matki – tureckiej transmigrantki pochodzącej z biednych, wiejskich terenów na północy kraju. Życie tej rodziny jest rozpięte między Niemcami i Turcją. Derin odkrywa w ten sposób również swoją tożsamość kulturową, a jest to tożsamość młodej Turczynki, której korzenie tkwią wprawdzie w regionie położonym niedaleko Morza Czarnego, a która jednakowoż – wraz ze swoimi czterema siostrami – mentalnie należy do postmigracyjnych Niemiec w rozumieniu Naiki Foroutan. Dokument, który częściowo jest również zapisem nostalgicznej podróży reżyserki do kraju przodków, wyraźnie pokazuje, że jej ojczyzną są Niemcy. Film, pod koniec którego młode kobiety najpierw w Niemczech, potem w Turcji rozmawiają o kobiecości, małżeństwie i rozwodach, został poświęcony właśnie kobietom i ich sprawom, nie tylko dlatego, że – poza krótkimi fragmentami, w których pojawia się ojciec Seyhan Derin – wypowiadają się w nim same kobiety (poza reżyserką jej matka, babka, ciotka, siostry i przyjaciółki), ale także z uwagi na to, że został wyraźnie opowiedziany niejako wbrew tureckiej tradycji zakładającej, iż w przypadku rodowodu (i tożsamości) każdego Turka liczy się wyłącznie linia ojca. *Jestem córką swojej matki* jest tymczasem wyłącznie tym, co głosi jego tytuł – opowieścią o dwóch kobietach, a przy okazji pięknym hołdem złożonym matce przez córkę.

Innym dokumentem interesującym mnie w kontekście transkulturowości ujawniającej się na przykładzie losów kobiet z doświadczeniem migracyjnym jest film *Basen księżniczek* (*Prinzessinnenbad*, 2007) Bettiny Blümner. Reżyserka, ukazując losy trzech przyjaciółek – piętnastolatek wychowywanych przez matki w słynącej złą sławą berlińskiej dzielnicy Kreuzberg – skupia się przede wszystkim na ich dojrzewaniu, problemach w domu i szkole, z chłopakami i prawem, choć – jak gdyby przy okazji – porusza także kwestię transkulturowej przestrzeni, jako że jedna z protagonistek jest pół Niemką i pół Iranką, druga pół Niemką i pół Włoszką (trzecia jest Niemką), zaś tłem wydarzeń jest życie w wieloetnicznym środowisku. Postaci dziewcząt, zachowujących się po prostu jak wielkomięskie nastolatki, które za wszelką cenę chciałyby być już dorosłe, zupełnie pozbawiono dylematów tożsamościowych, a transkulturowe znaczenia zostały wpisane w ich młodzieńcze rozterki. Zresztą tożsamość berlinianek bardziej niż kraj pochodzenia rodziców określa dzielnica, w której mieszkają od urodzenia, co nieustannie, z wyraźną dumą, a nawet wyniosłością, jedna z nich podkreśla w rozmowach telefonicznych z nowo poznanymi chłopakami.

Również trylogia urodzonej w 1960 r. w Turcji i przybyłej w wieku dziewięciu lat do RFN Aysun Bademsoy, poświęcona jedynej drużynie tureckich piłkarek z berlińskiego Kreuzbergu, dotyczy przewartościowań na obszarze kultury i ich wpływu na życie jednostki. Część pierwsza, zatytułowana *Dziewczyny przy piłce* z 1995r., ukazuje Turczynki w wieku od 14 do 17 lat, dla których piłka nożna i suk-

ces klubu są najistotniejszą sprawą w ich nastoletnim życiu. Czterdziestopięciominutowy dokument pokazuje zwycięstwa i porażki dziewczęcej drużyny, a przy okazji naświetla trudności, z jakimi muszą borykać się na co dzień młode piłkarki: brak akceptacji ze strony rodziny, dyskryminacja na tle narodowościowym, krytyka lokalnej społeczności tureckiej. W części drugiej pt. *Po meczu* reżyserka towarzyszy kilku protagonistkom, które – teraz już jako młode kobiety – przeżywają inicjację w dorosłość, wymagającą zmiany priorytetów, m.in. porzucenia piłkarskiej pasji, która to zmiana – jak dowodzi film – wcale nie jest łatwa. W ostatniej części trylogii zatytułowanej *Wchodzę*²⁷, której produkcję od premiery części pierwszej dzieli trzynaście lat, Aysun Bademsoy sprawdza, co się stało z jej bohaterkami po latach. Okazuje się, że niegdyś zbuntowane dziewczyny, kontestujące porządek tradycyjnej obyczajowości tureckiej, z czasem poddały się presji otoczenia i zdecydowały na konwencjonalne oraz kulturowo normatywne życie Turczynek w RFN.

Filmy Bademsoy stanowią dokumentalny *pendant* do wymienionych na początku tej części fabuł, gdyż podobnie jak tamte pokazują, że kobieca emancypacja już się w jakimś stopniu dokonała i że współczesne bohaterki, ale i prawdziwe Turczynki, w porównaniu z filmowymi postaciami kobiet z lat 60., 70. i 80., jak i ówczesnymi migrantkami, bywają wyzwolone. Mimo tego wyzwolenia protagonistki – filmowe i autentyczne – nadal jednak są dotknięte dyskryminacją z powodu przynależności płciowej i w gruncie rzeczy często skazane na niepowodzenie, gdyż poddane znacznie większej kontroli ze strony najbliższego środowiska niż Europejki. Paradoksalnie dowodzi tego wspomniany przeze mnie wcześniej film *Toni Erdmann*. Analiza porównawcza postaci Akina, Aladağ oraz Bademsoy i bohaterki Ade uwypukla istniejące między nimi różnice wynikające z odmiennych korzeni kulturowych, ale także – co równie istotne – różnych tradycji reprezentacji medialnej owych kultur. Ines, mimo że też jest kobietą, migrantką, zawodowo związaną z niełatwą, zmaskulinizowaną branżą, ostatecznie odnosi (osobiste) zwycięstwo. Porażki, które ponosi, nie determinują jej losu, nie są trwałe, jak ma to miejsce w przypadku losów filmowych Turczynek, ale wzmacniają ją i prowadzą do szczęśliwego końca, zwykle niemożliwego w przypadku historii kobiecych opowiadanych przez kino turecko-niemieckie.

Na zakończenie tej części chciałabym odnieść się do jeszcze jednego filmu dotyczącego migracji i zakorzenienia w dwóch kulturach jednocześnie, tym razem poświęconego postaci męskiej. Chodzi o film Urszuli Antoniak pt. *Pomiędzy słowami* (2017). Wprawdzie nie jest on produkcją niemiecką ani nawet polsko-niemiecką koprodukcją, porusza jednak problem transkulturowości, nawet jeśli w wersji *à rebours*, to znaczy tak, że opowiada o Polaku, który bardzo chciałby być Niemcem, a zatem zamiast – zgodnie z ideą transkulturowości – czuć się swobodnie w obu kulturach, odczuwa przemożny pociąg do jednej z nich, starając się wymazać wszelkie związki z drugą. Michael jest prawnikiem. Urodzony w Polsce, choć mieszkający od dziecka w RFN, mówi i zachowuje się jak Niemiec, przynajmniej dopóki kolega z kancelarii (dysponujący w przeciwieństwie do niego niemieckim paszportem), z powodu konfliktu interesów nie wypomni mu jego pochodzenia. Ulepiona z perfekcyjnego niemieckiego, eleganckiego sznytu prawniczego i stołecznych obyczajów „niemiecka” tożsamość Michaela zaczyna pękać. W tym samym czasie prawnik otrzymuje zlecenie obrony przed deportacją mło-

dego Afrykańczyka, a w Berlinie pojawia się jego ojciec, który okazuje się inkarnacją niezbyt zaradnego Polaka, za to mającego wybujałą fantazję, frywolnego i pozbawionego dobrych manier. Michael za wszelką cenę stara się odciąć od ojca, choć nie wiadomo, czy dlatego, że przypomina mu nieszczęśliwe dzieciństwo spędzone w Polsce, jest wytworem negatywnej narracji matki o wspólnym życiu, czy też raczej dlatego, że tak bardzo przypomina mu o polskiej części jego własnej tożsamości, której on wolałby nie pamiętać. Bez wątplenia afrykański imigrant i polski rodzic kojarzą mu się z uczuciem, którego mężczyzna pragnie się pozbyć – świadomością bycia obcym, przystosowanym, ale mniej wartościowym, potrzebnym, lecz tak naprawdę niechcianym.

Dylematy bohatera Antoniak, nawet jeśli na ekranie są motywowane raczej psychologicznie niż społecznie i kulturowo nie stanowią typowych efektów transkulturowości, bez wątpienia należą do jej obszaru. Michael, Polak pragnący stać się Niemcem, jest zanurzony w jednej i drugiej kulturze, nie chce ich jednak łączyć i rozwijać równolegle, nie chce korzystać z bogactwa, jakie oferuje podobna sytuacja. Rozdziela je i wywyższa jedną kosztem drugiej. Reżyserka zaś pokazuje, że może to zrobić, daje mu wybór.

Przestrzeń medium

Jak zaznaczyłam w pierwszej części artykułu, mniej więcej do połowy lat 90. filmy realizowane przez (post)migrantów dotyczyły niemal wyłącznie problemów związanych z migracją i reprezentowały tzw. nurt kina zaangażowanego. Pod koniec XX w. i na początku kolejnego sytuacja zaczęła się zmieniać. W kinie niemieckim pojawili się twórcy, którzy nie chcieli być identyfikowani przede wszystkim jako reżyserzy z doświadczeniem migracyjnym, lecz zamierzali podążać własną drogą artystyczną, niezależną od niego, a zatem wolną – w zupełności lub w dużym stopniu – od skojarzeń z ich biografią. Do grona tych twórców należy bez wątpienia wspomniany już Thomas Arslan, który jest przedstawicielem nurtu autorskiego, znanego pod nazwą „szkoła berlińska”²⁸.

W jego dorobku znajdują się filmy zarówno poświęcone tematowi migracji, jak i niemające z nią nic wspólnego. Debiutancki *Ścisł muzykę* (*Mach die Musik leiser*, 1994) opowiada o trudach inicjacji w dorosłość młodzieży z Zagłębia Ruhry. Kolejne filmy – *Rodzeństwo* (*Geschwister – Kardeşler*, 1996), *Dealer* (1999), *Piękny dzień* (*Der schöne Tag*, 2000) oraz dokument *Z daleka* (*Aus der Ferne*, 2006) – nawiązują mniej lub bardziej do doświadczeń migracyjnych, ukazując życie młodych Turków w Berlinie lub – jak ostatni – będąc autorską relacją z podróży do Turcji. Natomiast następne – *Wakacje* (*Ferien*, 2007), *W cieniu* (*Im Schatten*, 2010), *Złoto* (*Gold*, 2013) oraz *Jasne noce* (*Helle Nächte*, 2017) – dowodzą zainteresowania twórcy wątkami dalekimi od jego osobistych doświadczeń, a nawet takimi, które – jak w przypadku nakręconego w Kanadzie i utrzymanego w konwencji westernu *Złota* – znajdują się na antypodach współczesnej niemieckiej twórczości filmowej. Arslan opowiada tu historię podróży, jaką pod koniec XIX w. odbyli na terenie Ameryki Północnej niemieccy poszukiwacze cennego kruszcu. W ostatnim dotychczas filmie, *Jasnych nocach*, zrealizowanym z kolei w manierze kina drogi, znów ukazuje podróż, tym razem ojca i nastoletniego syna z Niemiec do Norwegii, podczas której złączeni trudną więzią mężczyźni zbliżają się do siebie.

Mimo że w ostatnich filmach reżysera właściwie nie pojawiają się wątki migracyjne, to charakterystyczny dla nich motyw dalszej lub bliższej podróży odsyła do jego dziecięcych doświadczeń, tożsamości ukształtowanej pod wpływem częstego zmieniania miejsca pobytu, środowiska i kultury, zarówno w rozumieniu narodowym, jak i regionalnym. Będąc dzieckiem, twórca podróżował bowiem między Niemcami a Turcją, a także mieszkał w różnych miastach w RFN, najpierw w Essen, potem w Hamburgu, Monachium, w końcu w Berlinie. Ta dynamika wynikająca z różnic między krajami, ale również regionami w Niemczech, z których każdy ma ogólnie rzecz ujmując, własny koloryt, odzwierciedla się doskonale w artystycznej wrażliwości i poetyce filmów Arslana: zmieniającym się zarzewiu konfliktu fabularnego, miejscu, krajobrazie oraz czasie wydarzeń. Transkulturowość ujawnia się w nich z całą mocą, inspirującą zarówno pod względem wrażliwości społeczno-kulturowej, jak i wyobraźni kinematograficznej, czyniąc z Thomasa Arslana najbardziej znanego i bodaj najciekawszego – obok Fatiha Akina – twórcę współczesnego niemieckiego kina (post)migracyjnego.

Tak się zresztą składa, że zmiany zachodzące na jego gruncie oraz ewolucja w dorobku ostatniego z wymienionych twórców wzajemnie się warunkują, a nawet stają się wzajemnymi symptomami. Rozwój estetyczno-fabularny twórczości hamburskiego reżysera wpływa silnie na oblicze kina turecko-niemieckiego, ale wpływ ten jest ukierunkowany także odwrotnie: filmy innych twórców z tego kręgu, młode pokolenie widzów o raczej postmigracyjnych niż migracyjnych doświadczeniach, a także – *last but not least* – wymagania rynku filmowego przekierowują jego ambicje artystyczne na coraz to inny tor. Akın debiutował, jak wspomniałam, w roku 1998 quasi-gangsterskim filmem *Szybko i bezboleśnie*, w którym opowiedział historię trzech przyjaciół, Greka Costy, Serba Bobby'ego i Turka Gabriela, przechodzących inicjację w wiek męski na tle konfliktów w wieloetnicznym społeczeństwie, ubarwioną wypadkami z przestępczego świata Hamburga końca lat 90. Reżyser opowiadał, że scenariusz filmu, oparty na własnych doświadczeniach, napisał, przygotowując się do matury. W kolejnych utworach, włącznie ze wspomnianą wcześniej *Raną*, w różnym stopniu odnosił się do problemów znanych mu z postmigracyjnej autopsji bądź migracyjnego doświadczenia swoich rodziców albo też do niechlubnej przeszłości kraju przodków. Tak było do roku 2019, z którego pochodzi ostatni film Akina – *Złota rękawiczka* (*Der Goldene Handschuh*). Reżyser przekroczył w nim barierę dotąd przez siebie nienaruszaną. Ten turpistyczny thriller jest zupełnie pozbawiony odniesień do kwestii związanych z (post)migracją czy tureckich korzeni twórcy. Akın przedstawia w nim opartą na faktach historię seryjnego mordercy z Hamburga, Fritza Honki, który w pierwszej połowie lat 70. zamordował cztery kobiety.

Również Mennan Yapo w zrealizowanym w 2004 r. filmie *Bezgłośnie* (*Lautlos*) i Özgür Yıldırım w późniejszym o jedenaście lat *Numerze 7* (*Boy 7*, 2015) sięgają po formułę thrillera i odchodząc – podobnie jak Fatih Akın – od podejmowania wątków migracyjnych, nadają zupełnie nowe znaczenie transkulturowości kina turecko-niemieckiego, wynikające z napięcia powstającego z połączenia rodowodu twórców z preferowaną przez nich formą filmową. Transkulturowość ta nie zasadza się już wyłącznie na powiązaniu tureckości z niemieckością, lecz na zmianach w obrębie poszukiwań artystycznych wykraczających poza przyjęte dotychczas, a ujawniające się w porządku historyczno-filmowym ramy. O zmianach tych

świadczy również film *Cena sukcesu* (*Elefantenherz*, 2002) Züliego Aladağa, Kurda urodzonego w Turcji w 1968 r., który wyemigrował do Niemiec w wieku pięciu lat. W konwencji filmu inicjacyjnego Aladağ opowiada fikcyjną historię młodego niemieckiego boksera, który pragnąc zrobić karierę, wikła się w interesy mafijne i wkrótce schodzi na drogę przestępczą. I w tym filmie na próżno szukać odniesień do kwestii migracji czy postmigracji.

O głębokim zakorzenieniu twórców pochodzenia tureckiego zarówno w niemieckim społeczeństwie, jak i tamtejszej kulturze filmowej, uwypuklającym transnarodowy i transkulturowy charakter tejże, świadczy również ich działalność w ramach produkcji telewizyjnej, przede wszystkim w roli reżyserów popularnych w Niemczech seriali. Są to seriale opowiadające historie z życia – by tak rzec – „niemieckiej większości”, w których pojawiają się epizodyczne postaci z doświadczeniem migracyjnym, ale też seriale w całości poświęcone „niemieckim mniejszościom” (np. Turkom), ukazujące życie w społeczeństwie postmigracyjnym. W latach 2006-2008 na antenie stacji ARD, pierwszego programu niemieckiej telewizji publicznej, był emitowany serial *Turecki dla początkujących* (*Türkisch für Anfänger*, 2006-2008) Bory Dagtekina, którego produkcja obejmuje trzy sezony liczące łącznie 52 odcinki. Wspomniany przeze mnie wcześniej film kinowy z 2012 r. o tym samym tytule jest jego rebootem. Serial, który powstał z transnarodowego i transkulturowego doświadczenia reżysera (matka Dagtekina jest Niemką, ojciec – Turkiem), opowiada historię, jakich w Niemczech wiele, a mianowicie pewnej turecko-niemieckiej pary wychowującej wspólnie czworo niemal dorosłych już dzieci. Jest przy tym pełen sprzeczności. Z jednej strony jego scenarzyści (często twórcy z doświadczeniem migracyjnym) operują ewidentnymi stereotypami kulturowymi i narodowymi, z drugiej starają się dostosować do postępowych trendów obecnych w niemieckiej kulturze i społeczeństwie. Produkcja została pozytywnie przyjęta przez krytykę i sprzedana do kilkudziesięciu krajów, jednak wśród widzów telewizyjnych cieszyła się umiarkowanym zainteresowaniem.

Specyfika telewizji powoduje, że cechy narodowe czy korzenie kulturowe osób ją współtworzących nie tyle okazują się sprawą drugorzędną, ile w ogóle nie przesądzają o jej kształcie, propagowanych przez nią treściach i ich znaczeniu. Zaangażowanie w produkcję niemieckiej telewizji takich reżyserów, jak choćby wspomniani już Züli Aladağ, Seyhan Derin i Özgür Yıldıırım, nie stanowi w żaden sposób ani o jej wartości, ani o sposobach recepcji, jednak z pewnością dowodzi udanego połączenia dwóch porządków kulturowych, wrażliwości i potencjałów. Medium, które powstaje w procesie takich negocjacji, jest medium transkulturowym, zaś twórcy, którzy do takich negocjacji są zdolni i dla których są one czymś zwyczajnym, są twórcami transkulturowymi. Dotyczy to w równym stopniu twórców seriali telewizyjnych, jak i filmów kinowych.

EWA FIUK

- ¹ N. Foroutan, *Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften*, w: *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, red. M. Hill, E. Yildiz, Bielefeld 2018, s. 15.
- ² N. Glick Schiller, L. Basch, C. Szanton Blanc, *Transnationalismus: Ein neuer analytischer Rahmen zum Verständnis von Migration*, w: *Transkulturalität. Klassische Texte*, red. A. Langenohl, R. Poole, M. Weinberg, Bielefeld 2015, s. 139-140.
- ³ Tamże, s. 150.
- ⁴ E. Mazierska, L. Rascaroli, *Turyści, podróżnicy i współczesne kino transnarodowe*, „Panoptikum” 2009, nr 8, s. 128.
- ⁵ Tamże, s. 142.
- ⁶ Według definicji Federalnego Urzędu Statystycznego (Statistisches Bundesamt) osoba z tłem migracyjnym to ktoś, kto się urodził nie mając obywatelstwa niemieckiego lub było tak z przynajmniej jednym z jego rodziców (źródło: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Glossar/migrationshintergrund.html> (dostęp: 14.07.2019)).
- ⁷ O ile nie podano inaczej, wszystkie dane, które przywołuję w tej części tekstu, pochodzą ze strony: <https://m.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61646/migrationshintergrund-i> (dostęp: 14.07.2019).
- ⁸ W tym miejscu odnoszę się do pierwszej fazy migracji (tzw. fazy naboru), trwającej w latach 1955-1973, podczas której liczba pracujących w RFN obcokrajowców wzrosła z około 73 tysięcy do 2,6 miliona. Na temat liczb por. M. Berlinghoff, *Geschichte der Migration in Deutschland*, <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/252-241/deutsche-migrationsgeschichte?p=all> (dostęp: 14.07.2019).
- ⁹ W porównaniu z RFN liczba obcokrajowców pracujących niegdyś w NRD była znacznie niższa: na początku lat 80. wynosiła zaledwie 11 tysięcy i pod koniec dekady, a zatem do momentu rozwiązania Niemiec Wschodnich, wzrosła do 190 tysięcy. Na ten temat por. M. Berlinghoff, dz. cyt.
- ¹⁰ Współczesne niemieckie kino transnarodowe i transkulturowe tworzą oczywiście nie tylko filmowcy pochodzący z tureckich i polskich środowisk migracyjnych. Uznałam ich za reprezentatywnych dla tego rodzaju twórczości właśnie z uwagi na przytoczone powyżej liczby. Wśród żyjących i pracujących w RFN reżyserów i aktorów o niemieckich korzeniach należałoby wymienić również potomków innych kultur: Emily Atef (Francja, Iran), Uisenmę Borchu (Mongolia), Romualda Karmakara (Francja, Iran), Angelę Melitopoulos (Grecja), Angelinę Maccarone (Włochy) czy Mišela Matičevića (Chorwacja).
- ¹¹ Pierwsi gascarbeiterzy przybyli do Niemiec z zamiarem zarobienia określonej kwoty pieniędzy i powrotu do ojczyzny. Takie też było założenie niemieckiego rządu udzielającego przybyłym ograniczonego w czasie prawa do pobytu i pracy. Nie dostrzegano w związku z tym potrzeby wprowadzenia programów integracyjnych, które ułatwiałyby współżycie społeczne Niemców i obcokrajowców. Na początku lat 80. opinia Niemców o mieszkających w ich kraju gascarbeiterach z Turcji była bardzo niepoehlebna. Przeprowadzone w 1982 r. badania pokazały, że zaledwie 8% Niemców miało pozytywne zdanie o tureckich migrantach, aż 48% wyrażało się o nich negatywnie. Zob. N. Abadan-Unat, *Identity Crisis of Turkish Migrants, First and Second Generation*, w: *Turkish Workers in Europe*, red. İ. Başgöz, N. Furniss, Indiana University Press, Bloomington 1985, s. 3-22; cyt. za: Ç. Enneli, *Generation Turks' Identity Politics in Germany through Following the Content of the Movie „Berlin in Berlin”*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/71/1756/18636.pdf> (dostęp: 24.07.2019). Enneli, badacz zajmujący się antropologią społeczną na uniwersytecie w Ankarze, odnosi się w swoim artykule do doświadczeń pierwszej generacji Turków osiadłych na początku lat 60. w RFN. Ludzie ci wywodzili się zasadniczo z tureckiej prowincji, a zatem ze środowisk żyjących według tradycyjnych, muzułmańskich wzorców, nie znali języka niemieckiego i nie posiadali jakichś szczególnych kwalifikacji zawodowych. *Adaptacja do warunków życia miejskiego, która nie zaczęła się nawet jeszcze w Turcji, bezlitośnie odcisnęła swe piętno na przybyłych do Niemiec z tego powodu, że tym razem język, z którym pierwsze pokolenie Turków w Niemczech miało dość poważny problem, jest nieodzowny, by nawiązać kontakt z niemiecką społecznością. (...) Ten niedostatek, któremu towarzyszyły braki w wykształceniu, powodował również, że osoby te wykonywały prace przeznaczane dla niewykwalifikowanych pracowników. W tych warunkach adaptacja okazała się walką o przeżycie w nowej społeczności. Jednakże postawa niemieckiego społeczeństwa nie ułatwiała tureckim pracownikom przejścia przez proces adaptacji. Większość Niemców nie chciała kontaktować się z Turkami ani wynajmować im mieszkań – pisze w cytowanym artykule Enneli.*

- ¹² Oryginalny tytuł trudno przełożyć na język polski. Niemieckie słowa *Kümmeltürke*, *Kümmeltürkin* są obraźliwym określeniem osoby (odpowiednio mężczyzny i kobiety) pochodzenia tureckiego.
- ¹³ Fragment wywiadu Carla Steffena z Jeanine Meerapfel opublikowanego w broszurze wydanej z okazji 15. Międzynarodowego Forum Młodego Filmu, zorganizowanego w ramach festiwalu filmowego w Berlinie w 1985 r., https://www.arsenal-berlin.de/nc/en/berlinale-forum/archive/film-pdfs/action/getviewcatalog/category/hauptprogramm-1.html?tx_abdownload_pi1%5Bcid%5D=5213 (dostęp: 24.07.2019).
- ¹⁴ Filmy Arslana regularnie pojawiają się w programie Berlinale, również w sekcji konkursowej, zaś Akinowi udało się zdobyć na tym festiwalu w 2004 r. pierwszego po 16 latach Złotego Niedźwiedzia dla Niemiec (za film *Glową w mur*).
- ¹⁵ J. Dettke, *Der Skandal ist ein Märchen*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2014-09/fatih-akin-the-cut-venedig> (dostęp: 15.07.2019).
- ¹⁶ P. Bauer, *Wie im falschen Film*, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/film-und-kino/wie-im-falschen-film-80695> (dostęp: 22.07.2019).
- ¹⁷ Niem. *Deutsch-Türke* – mężczyzna urodzony w Niemczech, choć posiadający tureckie korzenie, dysponujący (lub nie) niemieckim obywatelstwem.
- ¹⁸ Część 1. obejrzało 7 411 899 widzów, 2. – 7 734 265, 3. – 6 136 279. Dane pochodzą ze stron: <http://www.insidekino.com/DJahr/D20-13.htm>, <http://www.insidekino.com/DJahr/D2-015.htm>, <http://www.insidekino.de/DJahr/D-2017.htm> (dostęp: 15.07.2019).
- ¹⁹ Kanakowie to rdzenni mieszkańcy Nowej Kaledonii. W języku niemieckim wyraz *Kanake* jest obraźliwym określeniem osoby pochodzenia tureckiego.
- ²⁰ A. Leweke, *Doppelrolle in Cannes*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/doppelrolle-in-cannes.1013.de.html?dram:article_id=164957 (dostęp: 16.07.2019).
- ²¹ Komentarz autorski do filmu dostępny na stronie: <https://www.jpberlin.de/m.wojtyllo/polski/Re%C5%BCyseria.html> (dostęp: 17.07.2019).
- ²² S. Burg, *Eltern sind halt auch etwas wahnsinnig Privates*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/registreurin-maren-ade-ueber-toni-erdmann-eltern-sind-halt.2168.de.html?dram:article_id=359540 (dostęp: 19.07.2019).
- ²³ M. Thrift, *Valeska Grisebach on Western: „I was interested in western Europe’s fantasy of eastern Europe”*, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/valeska-grisebach-western> (dostęp: 19.07.2019).
- ²⁴ J. Cumming, *„Where Are the Men I Can Imagine on a Horse?”: Valeska Grisebach on „Western”*, <https://filmmakermagazine.com/10-4985-where-are-the-men-i-can-imagine-on-a-horse-valeska-grisebach-on-western/#.XT-F57C2B2CQ> (dostęp: 19.07.2019).
- ²⁵ Latem 1989 r. dziesiątki tysięcy obywateli NRD uciekło z kraju przez granicę węgiersko-austriacką, gdzie był możliwy swobodny ruch międzynarodowy, gdyż to właśnie Austria jako pierwszy kraj kapitalistyczny otworzyła się na przybyszów zza żelaznej kurtyny.
- ²⁶ Istotnym motywem filmu jest tzw. morderstwo honorowe, dokonywane zazwyczaj przez członków rodziny lub osoby bliskie na kimś, kto według subiektywnej oceny sprawcy (ów) dopuścił się czynu zagrażającego honorowi społeczności, z której się wywodzi. Potępienie takiego czynu wynika najczęściej z przesłanek kulturowych i religijnych. Dane za lata 1996-2005 pokazują, że wśród sprawców znajduje się zdecydowanie więcej mężczyzn niż kobiet (odpowiednio 93% i 7%), zaś wśród ofiar – odwrotnie (43% i 57%). Przytłaczająca większość sprawców ma doświadczenie migracyjne (91% z nich urodziło się poza Niemcami, a 92% nie dysponuje niemieckim obywatelstwem), niewielka ich część należy do pokolenia postmigrantów (9%). Zob.: D. Oberwittler, J. Kassel, *Ehrenmorde in Deutschland 1996-2005*, Luchterhand, Köln 2011, s. 77, 85-86.
- ²⁷ Dwie ostatnie części wyprodukowała berlińska firma producencka Haruna Farockiego (1944-2014), legendy niemieckiej sztuki audiowizualnej, reżysera filmowego i teatralnego, autora scenariuszy i instalacji wideo, producenta, autora i redaktora czasopisma „Filmkritik” oraz wykładowcy berlińskiej szkoły filmowej.
- ²⁸ Na temat nurtu zob. E. Fiuk, „*Szkola berlińska*”, czyli postulat filmu jako sztuki albo „*tęsknota za ocaleniem opowieści*”, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 101-102, s. 52-74.