

„Kwartalnik Filmowy” nr 114 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.792>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Ewa Fiuk

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
<https://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

Gwinejczyk na Alexanderplatz, czyli o możliwości zanieczysz- czenia dominującej narracji

Słowa kluczowe:

Burhan Qurbani;
Alfred Döblin;
współczesne
migracje;
postkolonializm;
determinizm
społeczny;
abiekt;
ofiara

Abstrakt

Czy między życiem w Republice Weimarskiej i współczesnej Republice Federalnej Niemiec istnieją jakieś punkty stykowe? Czy los niemieckiego robotnika, mieszkańca Berlina pod koniec lat 20. XX w. można porównać do egzystencji afrykańskiego uchodźcy mieszkającego w stolicy Niemiec dziś? I w końcu: czy możliwe jest takie uwspółcześnienie i remediaryzacja opowieści, by różnica czasowa (niemal sto lat) i medialna (książka – film) istniejąca między jej jedną i drugą wersją nie pozbawiła tejże opowieści uroku i mądrości, jednym słowem: sensu? Odpowiedź na wszystkie pytania brzmi: tak. Autorka analizuje podobieństwa i różnice między powieścią *Berlin Alexanderplatz: Dzieje Franciszka Biberkopfa* Alfreda Döblina (1929) i filmem *Berlin Alexanderplatz* Burhana Qurbaniego (2020) w kontekście wybranych wątków teorii postkolonialnej, determinizmu społecznego oraz kategorii abiektu i ofiary Thomasa Elsaessera.

Powieść i film

Perełka modernizmu literackiego, *Berlin Alexanderplatz: dzieje Franciszka Biberkopfa*, autorstwa urodzonego w Szczecinie niemieckiego psychiatry i pisarza Alfreda Döblina została wydana po raz pierwszy w 1929 r. (wydanie polskie 1959 r.). Jest to historia obyczajowego i politycznego oportunisty, weterana I wojny światowej odznaczonego krzyżem zasługi, próbującego przetrwać w Berlinie końca lat 20. Opowieść zaczyna się w chwili, gdy Biberkopf wychodzi z więzienia. W konfrontacji z metropolią – ogromną, głośną, obcą – bohater czuje się bezsilny i zagubiony. To właśnie na tym motywie opiera się jedna z możliwych interpretacji powieści, według której siłą napędową działań protagonisty jest poszukiwanie własnego miejsca, rozumianego nie tylko jako element topografii (Biberkopf od początku błądzi ulicami Berlina, trafiając tu i tam, choć żadne z tych „tu” i „tam” nie oferuje mu prawdziwego schronienia ani tym bardziej poczucia bezpieczeństwa, bycia u siebie), ale także jako metafora sprawczości i godności osobistej. Bohater pragnie być silny, a zarazem odczuwa dojmującą słabość – własną oraz tę znamionującą młodą niemiecką demokrację, wątłą ustrojowo i niezbyt stabilną ekonomicznie, której tkanka społeczno-kulturowa uformowała się na morale zdewastowanym ostatnimi latami cesarstwa i wojną, niedającym się łatwo wypłenić ani z głów i serc Niemców, ani tym bardziej z odwiedzanych przez nich ulic i piwiarni; zwłaszcza jeśli mowa o okolicy placu Aleksandra położonego we wschodniej części Berlina, zamieszkaanej wówczas przede wszystkim przez proletariát, osoby bezrobotne oraz drobnych kryminalistów i omijanej przez przedstawicieli wyższych warstw społecznych. Odczytywany w ten sposób sens powieści Döblina odsyła do determinizmu społecznego, według którego ktoś taki jak Franz Biberkopf jest z góry skazany na porażkę i los życiowego rozbitka.

Ta modernistyczna proza doczekała się trzech adaptacji filmowych pod tym samym tytułem. W roku 1931 miał premierę film Phila Jutziego, pięćdziesiąt lat później serial Rainera Wernera Fassbindera, zaś dziewięćdziesiąt lat po publikacji książki Döblina losy berlińskiego proletariusza strawestował młody niemiecki reżyser pochodzenia afgańskiego Burhan Qurbani. W ekspozycji jego filmu główny bohater – czarnoskóry uchodźca z Gwinei Bissau – wychodzi nie z więzienia, ale z morza na jednej z plaż Europy Południowej. W opowieści literackiej Franz Biberkopf opuszcza zakład karny w stołecznej dzielnicy Tegel, filmowemu Francisowi B. udaje się wydostać z więzienia słonej wody, w której zginęła towarzysząca mu w ucieczce z Afryki kobieta o imieniu Ida. Reszta wydarzeń pokrywa się w mniejszym bądź większym stopniu.

Jedną z możliwych strategii analitycznych w przypadku filmu Qurbaniego jest zanieczyszczenie. Dotyczy ono kilku aspektów jednocześnie: społeczno-kulturowego – jako zmącenie dominujących sposobów identyfikacji, medialnego – jako napięcie w relacji pierwowzoru literackiego i adaptacji filmowej, estetycznego – jako sposób konstrukcji świata przedstawionego, i w końcu etycznego – jako odwrócenie tradycyjnego sensu kategorii ofiary. Właśnie tak ukierunkowana analiza jest celem niniejszej refleksji. Przy czym nie zamierzam wywodzić jej sensu wyłącznie i bezwzględnie z porównania książki i filmu. Oba utwory traktuję raczej jako wehikuły nastrojów społecznych, porządków normatywnych i orientacji ideo-

logicznych, kolektywnych lęków oraz potrzeb znamienych dla końca drugiej dekady XX w. i początku drugiego dziesięciolecia XXI w. W tym zestawieniu filmowa historia Francisa – jako wypowiedź formułowana ze świadomością stanu współczesnego świata i dotycząca aktualnych wydarzeń – będzie dla mnie najważniejszą płaszczyzną odniesienia.

Franz i Francis – (anty)bohaterowie swoich czasów

Główny bohater *Berlin Alexanderplatz* to – jak wspominałam – młody mężczyzna, uchodźca z Gwinei Bissau. Ten niewielki, choć zróżnicowany pod względem etnicznym kraj o liczbie ludności poniżej 1,5 mln jest jednym z pięciu najbiedniejszych państw świata; jako portugalska kolonia zyskał niepodległość dopiero w 1974 r. i od tej pory jest targany konfliktami na tle politycznym, etnicznym i ekonomicznym. Od niemal pięćdziesięciu lat pucze wojskowe i zamachy stanu przeplatają się tam z korupcją polityczną i walką o wpływy prowadzoną przez handlarzy narkotyków. Z uwagi na położenie geograficzne i ukształtowanie terenu ten afrykański kraj stał się głównym punktem przeładunkowym w transporcie kokainy z Brazylii do Europy¹. W filmie Gwinejczyk ucieka od przestępczego, jak opowiada, życia w miejscu naznaczonym biedą i przemocą, w którym trudno przeżyć, nie mówiąc już o spełnianiu marzeń. Francis chce je zrealizować w Niemczech, kraju o stabilnych strukturach społeczno-politycznych, oferującym (względne) poczucie bezpieczeństwa i przyzwoity standard życia. W scenie pierwszego spotkania z Reinholdem, swoim przyszłym pracodawcą, bohater słucha słów Niemca skierowanych do czarnoskórych mężczyzn w obozie dla uchodźców: *Chcecie mieć własne mieszkanie? Telewizor z płaskim ekranem? Samochód? I dziewczynę?* Potem, gdy już pracuje dla Reinholda (najpierw jako kucharz, a później diler), dobrze zarabia i zyskuje status społeczny odróżniający go od bezrobotnych uchodźców zamkniętych w obozach i zdanych na łaskę państwa, sam wygłasza wobec nich taką oto kwestię: *Gdy przyjechałem do Niemiec, nie miałem nic. Byłem sam. Bez mieszkania, bez pracy, bez nadziei. Teraz jest zupełnie inaczej. Powiedziałbym, że uosabiam niemiecki sen. Zarabiam pieniądze. Jeżdżę niemiecką furą. Mam niemiecką kobietę.*

U Döblina Franz Biberkopf również jest skazany na nielegalną działalność zarobkową. Gdy okazuje się, że nie jest w stanie utrzymać się za pieniądze zarobione przy sprzedaży gazet (w tym wydawnictw nazistowskich), dołącza do grupy drobnych kryminalistów zajmujących się m.in. okradaniem magazynów i sklepów. Obaj bohaterowie są wyrzutkami, obaj zanieczyszczają porządek prawny i moralny społeczności, której są częścią, ale która nie dba o nich, gdyż nie ma w tym interesu. Kolor skóry, paradoksalnie tyleż ich różniący, co zbliżający, nabiera sensu szczególnie w kontekście czasowym – w Republice Weimarskiej dyskryminowaną jednostką jest proletariusz z przeszłością wojenno-więzienną, w RFN drugiej dekady XXI w. zbędnym elementem porządku publicznego okazuje się Czarny. Obaj znajdują się na najniższym szczeblu hierarchii społecznej, obaj – w odpowiedzi na wykluczenie – stają się przestępcami i płacą za to wysoką cenę.

Handel narkotykami z udziałem czarnoskórych dilerów jest dziś w Niemczech nie tylko popularnym tematem medialnym, ale także problemem podejmowanym na gruncie nauk społecznych i w sztuce, często w kontekście refleksji

postkolonialnej. Współczesna adaptacja filmowa *Berlin Alexanderplatz* staje się tego doskonałym przykładem, choć oczywiście ani pierwszym, ani jedynym. 21 listopada 2017 r. w berlińskim Friedrichshain-Kreuzberg Museum została otwarta wystawa zatytułowana *Andere Heimaten: Herkunft und Migrationsrouten von Drogenverkäufern in Berliner Parks (Inne ojczyzny – pochodzenie i trasy migracji handlarzy narkotyków w berlińskich parkach²)*; jej pomysłodawcą i projektantem był Scott Holmquist, francusko-amerykański artysta mieszkający w Berlinie. Organizatorzy tak wyjaśniali zamysł ekspozycji: *Imigranci z Afryki w parkach Berlina i innych miast Niemiec i Europy stali się powszechnym symbolem dilerów. Celem wystawy i projektu badawczego „Andere Heimaten...” jest przełamanie nienawiści do handlarzy narkotyków, która stała się elementem światowej bigoterii i coraz częściej łączy się z różnymi formami rasizmu. (...) ludziom tym odmawia się w ten sposób człowieczeństwa, wiążącego się z pochodzeniem z rzeczywistego miejsca – z innej ojczyzny³*. Również Francis ma taką „inną ojczyznę”, z której musiał uciekać, by potem w jednym z berlińskich parków sprzedawać narkotyki i stać się potencjalną płaszczyzną projekcji rasistowskich powstających pod wpływem niechęci nie tylko do samych używek, ale również do osób o innym kolorze skóry niż biały. Ten sposób oglądu rezonuje z refleksją Frantza Fanona, francuskiego lekarza i filozofa, który w wydanej po raz pierwszy we Francji w 1952 r. książce *Czarna skóra, białe maski* – poświęconej, jak cały jego dorobek, kwestii wykluczenia i kolonializmu – pisał: *Murzyn jest obiektem wyzwalającym fobie, lękotwórczym⁴*. Można się nie zgadzać z taką perspektywą i nie odwiedzać wystawy, choć jej twórcy – jak tłumaczą – nie zamierzali gloryfikować handlu narkotykami, lecz wskazać indywidualne losy ludzi w niego zamieszanych, którzy stają się kozłami ofiarnymi naszej (zachodniej) mentalności: *Ludzie ci są najłabszym ogniwem w długim łańcuchu biznesu narkotykowego, polegającego na kupowaniu narkotyków od Białych i sprzedawaniu ich z niewielkim zyskiem w berlińskich parkach innym Białym⁵*, trudno jednak przemilczeć ekspozycję stanowiącą istotny element refleksji postkolonialnej, która w dodatku odbiła się dość głośnym echem w debacie medialnej i politycznej. Jej organizatorzy byli atakowani za rzekome promowanie narkomanii nie tylko na łamach tabloidu „Bild Zeitung”, lecz także berlińskich dzienników opiniotwórczych, a argumenty pro wystawiennicze wysuwane przez partie lewicowe ścierały się ze zdecydowaną krytyką ze strony chadecji i liberałów⁶.

Jeszcze większy skandal wybuchł, kiedy w roku 2019 Scott Holmquist umieścił w przestrzeni publicznej zaprojektowany przez siebie pomnik ukazujący postać czarnoskórego dilerów. *Last Hero* stanął 24 października w Görlitzer Park i 24 godziny później został usunięty. Cała akcja była zaplanowana przez twórcę jako prowokacja i zorganizowana w porozumieniu z władzami lokalnymi. Socjologowie i kryminolodzy, którzy również zabierają głos w debacie publicznej na temat handlu narkotykami w parkach miejskich, zwracają uwagę na tzw. społeczno-medialną konstrukcję postaci czarnoskórego dilerów służącą społeczeństwu jako płaszczyzna projekcji, a jednocześnie – w obliczu nieudolnej polityki antynarkotykowej państwa – okazja do wskazania winnego i jego napiętnowania⁷. To, że służy to raczej kształtowaniu obrazów politycznie pożądanych w kolektywnym imaginariusium niż realnemu przeciwdziałaniu uzależnieniom jest oczywiste, jeśli weźmiemy pod uwagę kompleksowość systemu dystrybucji narkotyków i niestąbny popyt na nie w Europie. Czarni dilerzy okazują się wręcz idealnym wcieleniem kozła ofiarnego: *W dominującym dyskursie powstaje zdeformowany obraz konsumpcji narkotyków*

w Niemczech, wrażenie, że pochodzą one „z zewnątrz” i w ten sposób zagrażają porządkowi publicznemu. (...) problem jest projektowany na to, co „obce”, na „Innych”, zaś dilerzy są postrzegani jako zewnętrzne zagrożenie dla „zdrowej” i harmonijnej (niemieckiej) wspólnoty. Cudzoziemcy, w szczególności Czarni, ucieleśniają w wyobraźni zbiorowej niebezpieczeństwo wywodzące się z obcego miejsca, (...) stają się wielkimi uwodzicielami⁸. W takim kontekście jest osadzona akcja filmu Burhana Qurbaniego, która w znacznym stopniu dotyczy kwestii migracji z krajów Afryki do Europy⁹.

Krytyka postkolonialna

Przyczyny rzeczonych ruchów migracyjnych pozwalają się wywieść z dawnego kolonialnego porządku świata, zaś badaczem, który w kolonializmie upatrywał korzeni obecnej, trudnej sytuacji ekonomicznej i politycznej w wielu krajach na świecie był m.in. peruwiański socjolog Aníbal Quijano. Jego teoria kolonialności władzy upowszechniła się w latach 90. ubiegłego wieku i do dziś nie straciła na aktualności. Jej trzon stanowi krytyka europocentryzmu – powodu i zarazem rezultatu kolonializmu – głoszącego, że tożsamość ludzka jest nierozdzielnie związana z kategorią rasy, ona sama zaś powstała wraz z europejską kolonizacją innych kontynentów¹⁰: *Aníbal Quijano (...) opisał sposób, w jaki świat został przekształcony od XVI wieku, podkreślając, że motorem zmian były rasizm i niewolnictwo, które potem zostały przekształcone w siły napędzające rozwój gospodarek kapitalistycznych*¹¹. Jeden z interpretatorów myśli socjologa na gruncie polskim pisze: *Bez wątpienia praktyki stosowane przez Europejczyków wobec ludów kolonizowanych wyczerpywały znamiona tego, co rozumiemy dziś pod pojęciem rasizmu. Przejawy współczesnego rasizmu w obszarze kultury popularnej czy życia codziennego jasno pokazują, że mamy do czynienia z powielaniem schematów kolonialnych*¹².

Quijano odnosił się głównie do sytuacji panującej w krajach Ameryki Południowej, ale jego myśl może zostać zaadaptowana do refleksji nad innymi kontynentami skolonizowanymi przez Europejczyków. Jeśli spojrzymy na losy głównego bohatera *Berlin Alexanderplatz* w kontekście problemu handlu narkotykami, zauważymy tkwiący w tej sytuacji odprysk kolonializmu. Rozprowadzanie nielegalnych środków odurzających jest w Niemczech zabronione, natomiast popyt na nie bardzo duży; pracujący jako diler uchodźca z Gwinei Bissau naraża się na znacznie większe niebezpieczeństwo niż biały Niemiec, który w swoim kraju cieszy się uprzywilejowanym statusem prawnym i ekonomicznym. Wspomniana już scena, w której Reinhold odwiedza obóz dla uchodźców i zachęca przebywających w nim mężczyzn do podjęcia u niego pracy, by mogli spełniać marzenia o *czymś więcej niż kromka chleba*, nie pozostawia wątpliwości co do kolonialnego (w rozumieniu Quijano) charakteru dzisiejszych relacji między białym Europejczykiem i czarnym Afrykaninem:

Ottu: *Co mamy robić?*

Reinhold: *Dilować dla mnie.*

Ottu: *Widzicie? A jak nas złapią? Zapuszczają nas czy co?*

Reinhold: *No (...). Praca nie jest całkiem bezpieczna, ale popłaca.*

Ottu: *Przychodzisz do tego syfu i gadasz, że nam pomożesz, ale chcesz nas jeszcze bardziej pogrążyć w tym gównie.*

Reinhold: *Sorry, Ottu, ale Niemcy to wolny kraj. Ja tylko składam ofertę.*



Jednocześnie to właśnie Reinhold w późniejszej rozmowie z Francisem o jego poczuciu winy z powodu handlu narkotykami wypowiada znamienne słowa: *Sprzedawanie trawy turystom jest złe? Ten kraj sprzedaje broń dyktatorom. Wszystko, co tu widzisz, zbudowano kosztem innych*. Komentarz ten staje się przewrotną odpowiedzią na pytanie o etyczny wymiar działalności czarnoskórych dilerów, a jego upraszczający charakter nie powinien przesłaniać kryjącej się w nim racji dotyczącej stosunków panujących w Europie. Pozwolę sobie na krótką dygresję, by rzucić nieco światła na sytuację, w jakiej znalazł się bohater analizowanego filmu. W 2018 r. dziennikarze bawarskiej stacji telewizyjnej Bayerischer Rundfunk zrealizowali reportaż filmowy dotyczący pracy wykonywanej przez uchodźców z Afryki na plantacjach owoców i warzyw w Hiszpanii i we Włoszech¹⁵. Dowiadujemy się z niego, że tamtejsi producenci zatrudniają młodych mężczyzn bez umowy, a więc i bez ubezpieczenia, na minimalne stawki dzienne, ignorując podstawowe względy bezpieczeństwa. Największymi odbiorcami hiszpańskich i włoskich produktów są niemieckie sieci supermarketów (m.in. Aldi, Kaufland, Lidl), które na całym procederze bogacą się najbardziej przez narzucanie południowoeuropejskim dostawcom cen dumpingowych. Takie działanie kształtuje również strukturę produkcji opierającą się na pracy niewolniczej, a umożliwia je m.in. unijna polityka regulacji cen. Zresztą przedsiębiorcy z Hiszpanii i Włoch także korzystają na ignorancji polityków europejskich, jako że kwestie takie jak prawa pracownicze i płaca minimalna nie są kryteriami przy udzielaniu dotacji rolnikom w Unii Europejskiej. W reportażu wypowiada się kilkakrotnie Lamin, młody uchodźca z Gambii, który pracuje na jednej z włoskich plantacji kontrolowanych przez mafię. Mężczyzna spędził cztery lata w małym miasteczku w Badenii-Wirtembergii i mimo że chodził tam do szkoły, nauczył się niemieckiego i rozpoczął nowe życie, został – zgodnie z prawem unijnym – wydany z RFN do Włoch, bo to właśnie tam trafił zaraz po ucieczce z Afryki. Lamin mógłby być pozafikcyjnym *alter ego* Francisca.

Franz Biberkopf w powieści Alfreda Döblina, mimo że znajduje się w sytuacji bardziej komfortowej (jest Niemcem w Niemczech), z uwagi na przynależność klasową oraz doświadczenie wojny także spotyka się z wykluczeniem z grona beneficjentów systemu, zarówno w rozumieniu demokracji, jak i kapitalizmu. Jest wyrzutkiem, oportunistą politycznym w czasach narodzin reżimu nazistowskiego, wegetującym na symbolicznych obrzeżach berlińskiej metropolii. Ona sama zaś, sportretowana metaforycznie przez pisarza jako Nierządnicą z Babilonu, staje się dla Biberkopfa źródłem zagrożeń, powoduje marazm i wzmacnia poczucie niemocy. Franz od początku toczy z nią nierówną walkę. Qurban umieszcza swoją postać w identycznej relacji do miasta. Szczególną emanacją diabolicznej natury Berlina jest postać Reinholda, kluczowa dla przebiegu akcji oraz losów głównego bohatera zarówno w książce, jak i filmie. W obu wersjach mężczyzn łączy osobliwa więź opierająca się częściowo na wzajemnej fascynacji, a częściowo na poczuciu zależności – w powieści Reinhold obiecuje Franzowi, że ten się wzbogaci, w filmowej adaptacji daje Francisowi nie tylko pracę, ale także nadzieję na zdobycie niemieckiego paszportu. W przypadku dzieła Döblina zależność ta opiera się głównie na czymś w rodzaju męskiej rywalizacji. Film Qurbaniego oferuje inny sposób odczytania tego motywu, który poddaje się interpretacji w duchu postkolonialnych relacji Czarnych i Białych. Oto przypadkowy, choć komplementarny dwugłos dotykający sedna problemu: *Naturalną kolejną rzeczą u kolonizowanych była chęć na-*

śladowania kolonizatorów. Nie chodziło tylko o „bycie-jak-Biały”, ale także o swoiste „kulturowe wybielenie”, o przedostanie się do imaginarium kulturowego przynależnego do zachodniej hemisfery (...). W świecie kolonialnym to Biały zawsze był punktem odniesienia dla Czarnego. Czarny chciał wyglądać jak Biały, chciał się zachowywać, ubierać i wystawiać jak on¹⁴ – pisze cytowany wcześniej Filip Kubiaczyk. Frantz Fanon twierdzi natomiast: Czarny chce być Białym. (...) Czarny istnieje w dwóch wymiarach. W pierwszym – w relacji do swojego czarnego pobratymca, w drugim – do Białego. Czarny zachowuje się inaczej w stosunku do Białego, a inaczej wobec Czarnego. Nie ulega wątpliwości, że ten podział jest bezpośrednią konsekwencją przygody kolonialnej¹⁵. Oglądając *Berlin Alexanderplatz*, trudno doprawdy zignorować podobne skojarzenia.

W taką logikę interpretacyjną wpisuje się także – wynikające wprost z konstrukcji świata przedstawionego – uznanie Reinholda za *alter ego* Francisca. Koncepcja ta jest widoczna zarówno w narracyjnym porządku zdarzeń, jak i w ich inscenizacji. Oto kilka przykładów: na samym początku filmu oglądamy wspomnianą już scenę, w której Reinhold proponuje uchodźcom pracę polegającą na sprzedawaniu narkotyków; motyw ten powraca potem niemal w bliźniaczej wersji – tym razem identyczną propozycję składa mieszkańcom obozu Francis. Po tym jak Francis wyrzucony przez Reinholda z pędzącego samochodu traci lewą rękę (u Döblina – prawą), między mężczyznami pojawia się nawet podobieństwo zewnętrzne, ponieważ Reinhold cierpi na pewną przypadłość objawiającą się przechyleniem tułowia do przodu, w lewą stronę; co więcej, w pewnym momencie na jego lewym łokciu od wewnętrznej strony widzimy także dziwne znamię. Wreszcie pod koniec filmu, w scenie rozgrywającej się w więzieniu, Francis ma halucynacje, w których pojawia się Reinhold przypominający diabła. Ujęcia zostały zmontowane w taki sposób, by widz odniósł wrażenie, że obaj bohaterowie stanowią w gruncie rzeczy jedną postać.

Odczytanie filmu *Qurbaniego* w paradygmacie postkolonialnym obejmuje jeszcze jeden aspekt – krytyczne spojrzenie na seksualizację czarnych mężczyzn polegającą na przypisywaniu im nadmiernego popędu i olbrzymiej potencji, będącą w gruncie rzeczy kolejnym przejawem rasizmu. Charakteryzując – możliwe, ale przecież nie nieuchronne – pragnienia Czarnego w heteroseksualnym związku, Fanon notuje: *Nie chcę być uznawany za Czarnego, lecz za Białego. Ale (...) kto inny mógłby to zrobić, jeśli nie Biała. Kochając mnie, udowadnia mi, że jestem godzien białej miłości. Jestem kochany jak Biały. Jestem Białym. (...) Zaślubiam białą kulturę, białe piękno, białą biel. W jej białych piersiach, które pieszczą moje wszechobecne dłonie, biorę w posiadanie białą cywilizację i godność¹⁶*; następnie zaś przedstawia – ewentualną – perspektywę białego rasisty: (...) *jeśli chodzi o Murzynów, ci to mają potencję seksualną. Nic dziwnego, skoro w tym buszu mogą robić, co chcą! Zdaje się, że uprawiają seks wszędzie i o każdej porze¹⁷*. Francuski filozof odnosi się do popularnych – z jednej strony wśród Czarnych, z drugiej wśród Białych – klisz, które, jak się wydaje, nawet po siedemdziesięciu latach niewiele straciły ze swej ważności, chociaż akurat w ujęciu *Qurbaniego* to, czego owe klisze dotyczą, ma się całkiem inaczej. Widzimy to choćby w jednej z początkowych scen, gdy Francis, straumatyzowany po utracie *Idy*, odrzuca ofertę czarnoskórej prostytutki z obozu (w powieści pojawia się wzmianka o impotencji głównego bohatera tuż po wyjściu z więzienia). Dokonana przez *Qurbaniego* trawestacja powieściowego motywu „wymiany dziewcząt” między Biberkopfem i Reinholdem, polegającej na przygarnianiu przez

pierwszego kobiet porzuconych przez drugiego, także może się wydawać zaniegowaniem wspomnianego stereotypu seksualnego, jako że Francis nie chce w niej uczestniczyć. Przeczy mu w końcu związek Francis i Miebe, najpierw przyjacielski, dopiero potem erotyczny, choć raczej czuły niż namiętny, któremu reżyser nadaje charakter wręcz symboliczny. Symbolika ta, związana z niewinnością i czystością moralną, zostaje przypisana głównie postaci kobiecej. Miebe pracuje wprawdzie jako prostytutka, ale jest dobroduszną, delikatną blondynką o łagodnych rysach; biała suknia, którą otrzymuje w prezencie od Francis, dodatkowo podkreśla te cechy. Wszystko to przywodzi na myśl topos świętej ładacznicy i zostaje dobitnie wyrażone w ostatnim ujęciu filmu, ukazującym parę kochanków w oświetlonym neonowym światłem korytarzu obozu dla uchodźców w pozie przypominającej piętę.

Burhan Qurbani nie tylko obala stereotypy związane z potencją seksualną czarnych mężczyzn, lecz także prowokuje widza. Zarówno „wymiana dziewcząt”, jak i (późniejsza) rywalizacja seksualna między Reinholdem i Francisem, widoczna w uwodzeniu przez tego pierwszego Miebe, są przecież motywami obecnymi już w książce Döblina. Podobnie jak książkowy Franz, filmowy Francis odmawia udziału w mizoginicznym obyczaju kolegi, ponieważ jednak w powieści postaci Biberkopfa i Reinholda są tożsame pod względem etnicznym, motyw ten nie ma w sobie nic prowokacyjnego; natomiast bohaterowie filmowi różnią się w tej kwestii zasadniczo. W związku z tym na ekranie motyw ten nabiera zupełnie innego znaczenia. Reżyser, sytuując białego i czarnego mężczyznę w takiej wzajemnej relacji, skłania odbiorcę do refleksji nad własnym stosunkiem do stereotypu dotyczącego seksualności czarnych mężczyzn.

Zanieczyszczenie pojawia się w *Berlin Alexanderplatz* także jako cecha przestrzeni w podwójnym znaczeniu – jako brud fizyczny oraz nieczystość moralna, przy czym punktem odniesienia w obu wypadkach nie jest odczucie indywidualne, lecz ustanowione kulturowo normatywne spojrzenie. „Brudne” przestrzenie to: plac budowy, na którym przez krótki czas jest zatrudniony Francis, obóz dla uchodźców i mieszkanie Reinholda; natomiast miejsca dwuznaczne moralnie to: las, park, agencja towarzyska oraz nocny lokal o nazwie Nowy Świat (Neue Welt). Zatrzymajmy się na chwilę na tym wątku. Bar oferuje wszystko, co można znaleźć w miejscach tego typu, stając się dodatkowo undergroundową enklawą wolności i subwersji. Nacechowując tę przestrzeń w taki sposób, Qurbani nadaje jej szczególnie znaczenie, co jest kolejnym wyrazem emancypacji wobec pierwotnego wzoru literackiego, w którym rozmaite knajpy stanowią istotne miejsce wydarzeń raczej z uwagi na częstotliwość występowania w fabule niż jakiś osobliwy charakter czy przeznaczenie. Bohaterowie Döblina spotykają się tam, by porozmawiać o codziennych problemach i polityce, a sam Franz Biberkopf odwiedza ten czy inny lokal głównie po to, by coś zjeść lub napić się alkoholu. Bary te nie wyróżniają się niczym specjalnym spośród innych miejsc opisanych w książce¹⁸. W filmie, w scenie odbywającego się w Nowym Świecie balu kostiumowego, którego uczestnicy przebrani są *notabene* w stroje z lat 20. ubiegłego wieku, słyszymy słowa: *Panie i panowie, witamy na pokazie dziwadeł! Oto nowy świat. Stworzony z brudu i cukru pudru. Jesteśmy nowymi Niemcami. Sami wybraliśmy, kim chcemy być. Transa, czarna amazonka, jednoreki bandyta. Nieważne, co masz, ważne, jak to nosisz*¹⁹. Klub to miejsce dla outsiderów i indywidualistów, w którym kwestie takie jak płeć, tożsamość czy

orientacja seksualna, kolor skóry, status majątkowy, pochodzenie czy wiek nie mają znaczenia. Wszystko co na zewnątrz Nowego Świata stanowi o tożsamości oficjalnej, w barze przestaje się liczyć, kryteria akceptacji społecznej zostają tu zawieszane. Jednak do czasu, gdyż czar idylli równościowej pryska w chwili, gdy Francis przebiera się w kostium małpy sprezentowany przez Reinholda (pozostali uchodźcy dostają stroje afrykańskich rebeliantów), ten zaś pojawia się w przebraniu dziewiętnastowiecznego podróżnika. Jakże gorzko brzmi ostatnie zdanie cytowanego powyżej fragmentu ścieżki dźwiękowej w kontekście wymyślonej przez Niemca maskarady!

Opisywane wydarzenia poprzedza scena, o której wspominałam już dwukrotnie, a którą pragnę przywołać po raz ostatni w innym znaczeniu, mianowicie w kontekście tożsamości. Oto Francis pojawia się wraz z Reinholdem w obozie dla uchodźców i starając się zwerbować młodych mężczyzn do pracy w parku, przekonuje: *Mam na imię Franz. (...) Nie cierpię, jak mówią na mnie uchodźca. Mówcie mi: nowy przybysz, imigrant, byle nie uchodźca. Uciekałem przez całe życie i przybyłem, żeby tu zostać, by coś dla siebie zbudować. (...) Zaszedłem daleko. Jestem tu. Czarny, silny i nieustraszony. Niemcy to ja!* Abstrahując od upokorzenia bohatera podczas późniejszego balu, zwróćmy uwagę, jak wymowne są to słowa, zwłaszcza w kontekście pytania o tożsamość narodową czy kulturową.

Kwestia tożsamości

Przykładem społeczno-politycznej instrumentalizacji problemu tożsamości jest perswazyjna kampania społeczna zatytułowana *Du bist Deutschland (Niemcy to ty)*, prowadzona w RFN od 26 września 2005 r. do 31 stycznia 2006 r. Opierała się ona głównie na dwóch spotach telewizyjnych nadawanych we wszystkich najważniejszych stacjach (a także w kinach), których dopełnienie stanowiły anonse prasowe, plakaty i ogłoszenia w rozgłośniach radiowych oraz Internecie. Celem kampanii było wzbudzenie w obywatelach Niemiec poczucia wspólnoty, dumy i odpowiedzialności za kraj i społeczeństwo w czasie, gdy wskaźniki – co pokazywały wyraźnie wyniki badań socjologicznych – określające wiarę we własną sprawczość ekonomiczną, pozytywny stosunek do przyszłości, gotowość do podejmowania ryzyka oraz otwarcie na innowacje osiągały u Niemców wartości minimalne²⁰. W spocie obok zwykłych obywateli oraz prominentnych przedstawicieli życia publicznego – mediów, nauki i sportu – wziął udział niemiecki piłkarz ghańskiego pochodzenia Gerald Asamoah, niegdyś członek reprezentacji narodowej, który w karierze nieraz spotkał się z rasistowskimi komentarzami zarówno ze strony kibiców, jak i innych piłkarzy. Scena, w której Francis wykrzykuje *Niemcy to ja!*, stanowi intrygujący rewers przywołanej kampanii, zresztą nie tylko jej samej, ale także (przynajmniej częściowo) jej społecznego odbioru – szerokiego²¹ i bardzo niejednorodnego²². Akcja wzbudziła bowiem reakcje i pozytywne, i negatywne. Jej przeciwnicy skupiali się na trzech aspektach – kapitalistycznym źródle przekazu (autorami i wykonawcami były wiodące przedsiębiorstwa medialne), uwikłaniu w historycznie obciążoną koncepcję narodu oraz zabarwienie polityczne²³. Z perspektywy krytycznej bardzo ciekawe wydaje się odniesienie do sedna komunikatu reklamowego, czyli solidarności społecznej, dzięki której miałyby nastąpić wzrost zaufania do państwa opartego na produktywności i sprawczości poszczególnych oby-



wateli. Krytycy wskazywali jednak problem stojący na drodze realizacji ideału reklamowego, czyli *nie mniej palący problem solidarności współzawodnictwa*. Bo w tym wypadku solidarność jest odczuwana tylko z tymi, którzy też są produktywni i „posuwają kraj naprzód”. (...) [tymczasem] *ćwiczenie solidarności i działanie na rzecz kraju oznacza „poświęcenie”, płacenie podatków i dzielenie się z innymi*²⁴. W filmie Francis wykrzykuje wprawdzie *Niemcy to ja!*, jednak widz wie, że jest to jedynie „zabieg reklamowy”, a nie wyraz autentycznego poczucia bycia częścią większości, kulturowego mainstreamu, co nadaje bohaterowi na poły tragiczny, na poły groteskowy rys. Odpowiednikiem tej sceny w powieści Döblina jest fragment, w którym Franz Biberkopf reklamuje na ulicy spinki do krawatów. Oto wyimki z jego równie tragikomicznego monologu: *Dlaczego proletariusz nie nosi krawatów? Dlatego, że nie umie ich wiązać. Więc musi kupić sobie przytrzymańwacz, a jak go kupi, okazuje się do niczego i nie można nim zawiązać krawata. To jest oszustwo, to napawa naród goryczą i wtrąca Niemcy jeszcze głębiej w bryndzę, w której i tak już tkwią po uszy. (...) Kup pan sobie taki krawat u Tietza albo u Wertheima, a jeśli nie chce pan kupować u Żydów, to gdzie indziej. Ja jestem człowiek aryjski. (...) Kup pan sobie krawat z tych, które ja tutaj mam, i pomyśl pan, jak go jutro zawiążesz. (...) Tutaj kupujecie uczciwy towar (...). Prawdziwy Niemiec kupuje tylko rzetelny towar, a ten znajdzie pan u mnie*²⁵.

Wątek tożsamości jest jednym z najistotniejszych w historii przedstawionej w *Berlin Alexanderplatz* zarówno w wersji literackiej, jak i wszystkich trzech adaptacjach filmowych. Przyjrzyjmy się zatem bliżej tożsamości głównego bohatera każdego z utworów w kontekście czasowym, a dokładniej w odniesieniu do okresu, w którym dana wersja powstała. Warto zauważyć, że w takim ujęciu to, co dotychczas stanowiło płaszczyznę porównania, a więc różnica etniczna, traci znaczenie. U Döblina i Jutziego czas, w którym została osadzona opowieść oraz czas premiery książki/filmu pokrywają się. Obaj twórcy portretują Franza Biberkopfa na tle historii Republiki Weimarskiej, konstruując jego tożsamość ze świa-

domości klęski wojennej i poczucia bycia ofiarą panujących stosunków społecznych przejawiającego się m.in. w indyferentności wobec polityki nazistów. W przypadku utworów Fassbindera i Qurbaniego rzecz ma się nieco inaczej. Wprawdzie akcja serialu zostaje, zgodnie z pierwowzorem literackim, osadzona w latach 20. XX w., jednak tożsamość bohatera jest utkana z elementów charakterystycznych zarówno dla tamtego okresu, jak i zjawisk późniejszych – Trzeciej Rzeszy, II wojny światowej oraz zachodnioniemieckiego terroryzmu lat 70., a zatem wydarzeń, które odcisnęły piętno na tożsamości samego Fassbindera, jego środowiska artystycznego oraz niemałej części ówczesnego społeczeństwa niemieckiego, tzw. pokolenia 68. Drugi z wymienionych reżyserów, przenosząc akcję powieści Döblina do czasów współczesnych i parafrazując postać Franza Biberkopfa przez nadanie jej tożsamości czarnego uchodźcy, wykorzystuje potencjał symboliczny bohatera wykreowanego przez niemieckiego pisarza. Qurbanieniu udaje się rzecz nieoczywista – widz jest skłonny uznać Francisca za nowe XXI-wieczne, poglobalizacyjne wcielenie weimarskiego proletariusza, *byłego robotnika przemysłu cementowego i transportu w Berlinie, [którego] właśnie zwolniono z więzienia, gdzie siedział z powodu dawniejszych wydarzeń, i [który] oto znowu stoi na berlińskim bruku i chce być porządnym*²⁶. W takiej perspektywie czas i miejsce urodzenia, kolor skóry czy język (Francis mówi po niemiecku z obcym akcentem, Franz Biberkopf berlińskim dialektem charakterystycznym dla klasy robotniczej) nie są elementami określającymi różnice między bohaterami, lecz przeciwnie – zbliżają ich do siebie, podkreślając niski status społeczny i – co nie mniej istotne – kryminalną przeszłość, które to czynniki skazują ich na bycie wyrzutkami.

Abiekt i ofiara

W roku 2019 na łamach cyfrowego czasopisma „Mediaesthetics” ukazał się tekst Thomasa Elsaessera pt. *Das Kino der abjekten Affekte (Kino afektów abiektałnych)*²⁷. Autor odnosi się w nim do współczesnego kina europejskiego, wywodząc jego wartość i znaczenie zarówno ze statusu, jaki ma ono w obrębie światowej produkcji filmowej, jak i z sytuacji społeczno-politycznej na Starym Kontynencie. Elsaesser analizuje wybrane filmy w kontekście teorii abiektu Julii Kristevej, przykładając tę kategorię do postaci bohatera, widza oraz twórcy, a także odróżniając *momenty abiektałne* – stan wykluczenia społecznego i braku poczucia przynależności od *podmiotów abiektałnych* – jednostek potrafiących uczynić z owego wykluczenia i braku zalety umożliwiające im uzyskanie podmiotowości²⁸.

W kontekście filmu Qurbaniego refleksja Elsaessera wydaje się inspirująca z dwóch powodów. Po pierwsze pomaga w określeniu jego wyjątkowości na tle współczesnej niemieckiej produkcji filmowej, po drugie wpisuje go w abiektałny sposób odbioru, charakterystyczny – jak twierdzi filmoznawca – dla recepcji dzisiejszego kina europejskiego w ogóle. Jednak aby zrozumieć owe powinowactwa, należy pokrótce przywołać główne tezy artykułu.

Diagnostując stan kinematografii europejskiej i wyodrębniając z niej kategorię, którą nazywa kinem afektów abiektałnych, badacz odsyła do jednej ze swoich książek²⁹. Pojawia się w niej koncepcja filmu jako eksperymentu myślowego będącego efektem zachodzących w kinie europejskim od około czterech dekad zmian, które najkrócej można by określić jako: utratę wyjątkowości gwarantowanej



dotychczas przez kino autorskie, współdzielenie splendoru związanego z wysoką jakością artystyczną z twórcami azjatyckimi i południowoamerykańskimi, a także zmiany strukturalne wynikające z roli twórcy, który przestał być reprezentantem kinematografii narodowej, autorytetem moralnym i krytykiem stosunków społeczno-politycznych³⁰. Sama idea filmu jako eksperymentu myślowego byłaby próbą wyjaśnienia specyfiki i odmienności współczesnego kina europejskiego na tle kinematografii światowej oraz – na co wskazuje tytuł przywołanej książki – dookreślenia jego wymiaru filozoficznego. *„Kino afektów abiektalnych”* – pisze Elsaesser – *stanowi istotny wariant tych filmowych eksperymentów myślowych. Przede wszystkim jednak eksperyment myślowy jest gatunkiem filmowym [sic!], który stanowi formalny łącznik między typowym europejskim realizmem psychologicznym i równie typową w tym kontekście skłonnością do przypowieści dydaktycznej w tradycji Brechtowskiej. Jednocześnie to, co nazywam efektem abiektalnym, jest swoistą odpowiedzią na (...) kryzys w samoświadomości nie tylko kina, lecz także dzisiejszej Europy, ponieważ dotyczy konieczności lub potrzeby emocjonalnego oraz politycznego i etycznego „doświadczenia progowego”, a zatem stworzenia kina kryzysu afektywnego punktu zero³¹.* Koncepcja kina tego typu opiera się ponadto na świadomości, że w obliczu globalnej sytuacji kryzysowej – różnic w dochodach i związanej z nimi niesprawiedliwości społecznej, katastrofy klimatycznej, konfliktów politycznych i militarnych – obywatele tzw. Zachodu nie tylko nie powinni (w sensie moralnym), ale też niedługo nie zdołają (w znaczeniu rzeczywistym) trwać przy swoim życiowym *status quo*. W filmach tego nurtu pada pośrednio pytanie o to, *co znaczy być istotą polityczną (lub nawet co znaczy być człowiekiem), kiedy żadna z więzi społecznych (małżeństwo, rodzina, relacje zawodowe, społeczeństwo obywatelskie, naród, prawo, religia, język) nie jest w stanie przyczynić się do zachowania przez nas samoświadomości czy tożsamości³².*

Do reżyserów reprezentujących kino afektów abiektałnych Elsaesser zalicza m.in.: Danny'ego Boyle'a, Pedra Costę, braci Dardenne, Michaela Hanekego, Rubena Östlunda, Bélé Tarra i Larsa von Triera; w kontekście niemieckim wymienia zaś filmy Christiana Petzolda oraz *Toni Erdmann* (2016) Maren Ade, *Głową w mur* (*Gegen die Wand*, 2004) Fatihę Akina a także *Księżniczkę i wojownika* (*Der Krieger und die Kaiserin*, 2000) Toma Tykwera. Do tej grupy bez wątpienia można by zaliczyć znacznie więcej produkcji, przede wszystkim większość utworów reprezentujących tzw. szkołę berlińską, filmy Oskara Roehlera, a także *Manilę* (*Manila*, 2000) i *Pieśni nocy* (*Die Nacht singt ihre Lieder*, 2004) Romualda Karmakara oraz *Czas kanibali* (*Zeit der Kannibalen*, 2014) Johannes'a Nabera.

Powróćmy jednak do kwestii zasadniczej, czyli do pytania, na czym polega wyjątkowość *Berlin Alexanderplatz* na tle opisanego zjawiska, niebędącego wszak – jak twierdzi Elsaesser – po prostu jednym z nurtów współczesnego kina europejskiego, lecz jego etycznym (i estetycznym) trzonem. Otóż o ile według badacza bohaterowie filmów europejskich lokują się na obszarze abiektu – czy to jako postaci zaledwie doświadczające momentów abiektałnych, czy też podmioty o takim charakterze – o tyle protagonista Qurbaniego staje się ofiarą. Bycie nią nie ma zaś – wbrew powszechnej interpretacji postaci wykluczonych dokonywanej na podstawie teorii Kristevej – nic wspólnego z funkcjonowaniem jako abiekt. W ujęciu Elsaessera jest nim bowiem (zazwyczaj) biały Europejczyk, w jakimś sensie poszkodowany, nieprzystający do systemu i własnego środowiska, lecz cieszący się przywilejami, jakie daje życie w Europie lub po prostu samo bycie jej mieszkańcem, czyli obywatelem pierwszego świata. Taka jednostka, często odrzucona przez większość społeczno-kulturową, w pełni ucieleśnia abiekt, nie jest jednak ofiarą. Wydaje się, że status ten jest zarezerwowany dla protagonistów o innej proveniencji, przede wszystkim tych spoza Europy: *Już sama tylko skala nierówności i niesprawiedliwości na świecie oraz ogromny rozdźwięk w dystrybucji dóbr i artykułów niezbędnych do przeżycia na ziemi powoduje, że istnieją prawdziwe ofiary. Jednak my – Europejczycy, Zachód, tzw. klasy średnie – nie należymy do nich, tak że nasze skargi i utyskiwania wydają się coraz bardziej problematyczne. Być może jest nawet tak, że przedstawiamy się jako ofiary, by pozbyć się częściowo poczucia winy, bo przecież jesteśmy w jakimś stopniu świadomi, że to my sami zyskujemy na tych nierównościach i mamy w nich udział. Czy aby nasza ogólna gotowość do bycia ofiarą nie ma być symbolicznym aktem solidarności? (...) To właśnie niebezpieczeństwo tej fałszywej solidarności wymaga, by nie mylić abiektu z ofiarą³³.*

Interpretacja roli i znaczenia czarnego bohatera osadzona w paradygmacie teorii abiektu zwykle sprowadza się do utożsamienia pierwszego z drugim. W filmie Burhana Qurbaniego jest inaczej – Francis okazuje się nie postacią abiektałną, ale właśnie ofiarą. Postać Czarnego nie stanowi tu zatem płaszczyzny projekcji negatywnych odczuć białego widza (bo to głównie on jest odbiorcą *Berlin Alexanderplatz*) ani reszty bohaterów, lecz staje się rzeczywistą ofiarą, będącą wytworem globalnych stosunków politycznych i ekonomicznych.

Przykład niemiecki nie jest oczywiście wyjątkiem, co jednak nie umniejsza jego potencjału sensotwórczego. Tym bardziej że analizowany obraz okazuje się niezwykle spójny w perspektywie „kina afektów abiektałnych”, jako że wiąże się z abiektałną recepcją, a ponieważ Francis nie może być podmiotem abiektałnym, musi być nim ktoś inny. Jeśli, jak wspomniałam, funkcję tę może pełnić biały Eu-

ropejczyk o „zachwianym” statusie społecznym, postać, która – dopowiada Elsaesser – nie powinna wzbudzać ani sympatii, ani empatii, ani też oferować płaszczyzny identyfikacyjnej³⁴, to bohaterem wpisującym się znakomicie w tę kategorię jest Reinhold. To właśnie przede wszystkim jego obecność na ekranie powoduje, że widz dystansuje się abiektalnie wobec filmu. Elsaesser pisze o tym tak: *abiektalna pozycja widza jest nacechowana skrajnie afektywnie, odbiorca czuje się sparaliżowany lub zagrożony, tak że nierzadko próbuje uczynić z filmu obiekt abiektalny przez to, że odrzuca go jako zły, niemoralny czy obsceniczny*³⁵.

Ciekawe, że *Berlin Alexanderplatz* nie jest jedynym filmem Qurbaniego, którego sens dramaturgiczny i wydzźwięk ideowy można interpretować w kontekście napięcia między abiektem a ofiarą. W *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* (*Wir sind jung. Wir sind stark*, 2014), którego akcja rozgrywa się w Rostocku latem 1992 r., reżyser opowiada o ówczesnych brutalnych atakach neonazistów na obcokrajowców mieszkających na jednym z okolicznych osiedli. Tu również oglądamy relację podmiotu abiektalnego (grupy młodych admiratorów Hitlera, znudzonych życiem w pozbawionym perspektyw wschodnioniemieckim mieście) z ofiarą (wietnamskimi pracownikami kontraktowymi przybyłymi jeszcze w latach 80. do NRD). W filmie pobrzmiewają dodatkowo echa nazistowskiej przeszłości RFN, których sens objawia się jednak raczej na metapoziomie recepcji (dzięki prefilmowej wiedzy widza) niż na poziomie diegezy (na którym brak jakiegokolwiek refleksji w tej kwestii). Historia ukazana w *Jesteśmy młodzi. Jesteśmy silni* jest bowiem opowiedziana z perspektywy abiektu, ta w *Berlin Alexanderplatz* z punktu widzenia ofiary. Przewrotny, a nawet kontrowersyjny charakter drugiego filmu oraz zaproponowanej tu jego interpretacji wynika z zanieczyszczającej dominującą narrację definicji ofiary – czarnego dilerą pragnącego niemieckich dóbr konsumpcyjnych równie mocno jak niemieckiej partnerki, tego, który przybywa do Europy i – jak twierdzą przeciwnicy polityki promigracyjnej – nie mając nic do zaoferowania, rości sobie prawo do europejskiego życia. To jednak tylko jedna strona medalu. Na drugiej widać bowiem człowieka, który uciekł z przeżartego przemocą kraju i odbył śmiertelnie niebezpieczną podróż przez morze po to, by w Berlinie sprzedawać narkotyki, wspierając w ten sposób (post)kolonialny porządek poddaństwa i dystrybucji dóbr.

Finał filmu, podobnie jak powieści, okazuje się mimo wszystko pozytywny. Ponad kadrem słyszymy głos należący do Miese: *Dochodzimy do końca tej historii. Szliśmy mroczną aleją, ale Francis nie szedł, jak my, wzdłuż drogi. Biegł na oślep i wpadał na drzewa. A im bardziej się rozpędzał, tym mocniej się o nie obijał. A gdy się tak zderzał, w przerażeniu zamykał oczy. A im bardziej się zderzał, tym mocniej je zamykał. Z podziurawioną głową, bez zmysłów prawie, upadł w końcu na ziemię. A gdy upadł, otworzył oczy. Nad nim paliła się latarnia i widać było tablicę z napisem: BERLIN ALEXANDER-PLATZ*³⁶. W kadrze widzimy najpierw sfilmowaną z lotu ptaka fontannę, potem Francisca siedzącego na jej krawędzi; mężczyzna ubrany jest w elegancki garnitur, którego lewy rękaw pozostaje pusty. W ostatnich sekundach filmu na ekranie pojawia się wierzchołek jednego z symboli miasta – wieży telewizyjnej na placu Aleksandra, a po nim zbliżenie twarzy bohatera spoglądającego w górę. Sferyczna część budowli i ludzka głowa stanowią wzajemne odbicie graficzne. Francis dotarł do celu swej podróży, pojednał się z metropolią. Czy Niemcy to on?

- ¹ U. Gierczynski-Bocandé, S. Gehrold, *Guinea-Bissau: Präsident ermordet, Verfassung bleibt in Kraft*, „Auslandsinformationen“ 2009, nr 3, kas.de, https://www.kas.de/documents/2520-38/253252/7_dokument_dok_pdf_16-373_1.pdf/76c54d4cc-9868-a57f-e502-14105bc75891?version=1.0&t=1539662398302 (dostęp: 11.04.2021). Gwinea Bissau – nazywana narkopaństwem – to kraj, w którym wartość rynku kokainowego przekracza dwukrotnie wysokość produktu krajowego brutto.
- ² Chodzi głównie o dwa parki – Gölitzer Park (tzw. Görli) położony w dzielnicy Kreuzberg oraz Hasenheide w Neukölln.
- ³ Fragment wirtualnego katalogu wystawy. Zob. *Andere Heimaten: Herkunft und Migrationsrouten von Drogenverkäufern in Berliner Parks* by Scott Holmquist, *andereheimaten.website*, <https://www.andereheimaten.website/home.html> (dostęp: 11.04.2021).
- ⁴ F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwicki, Karakter, Kraków 2020, s. 170. Fanon, który sam był czarnoskórym Francuzem urodzonym na Martynice, używa określenia „Murzyn” w znaczeniu ironicznym, odsyłającym do rasistowskiej perspektywy Białych.
- ⁵ M. Perinelli, *Drogen, Arbeit und Rassismus im öffentlichen Raum*, *andereheimaten.website*, https://www.andereheimaten.website/perinelli_RLS_Ansprache_180202.pdf (dostęp: 11.04.2021).
- ⁶ *Museum in Berlin-Kreuzberg nimmt Drogendealer in Schutz*, 25.10.2017, *monopol-magazin.de*, <https://www.monopol-magazin.de/museum-berlin-kreuzberg-drogendealer-schutz> (dostęp: 11.04.2021); *Andere Heimaten...* dz. cyt.
- ⁷ M. Jordan, *Der Mensch hinter dem Dealer*, 20.11.2017, *neues-deutschland.de*, <https://www.neues-deutschland.de/artikel/107-0726.ausstellung-andere-heimaten-der-mensch-hinter-dem-dealer.html> (dostęp: 11.04.2021); *Drug Dealers as Objects of Societal Hate*, *vimeo.com*, <https://vimeo.com/2523-29542> (dostęp: 11.04.2021); M. Perinelli, dz. cyt. (dostęp: 11.04.2021).
- ⁸ H. Pollähne, *Wer war beteiligt an der Tötung von Laye Condé? Zur Rolle von Politik, Justiz, Polizei und Medizin. Von der Brechmittelfolter zum Racial Profiling* (broszura z wysłuchania publicznego w sprawie śmierci przesłuchiwane przez policję czarnoskórego dilerka, które odbyło się w Bremie 14.06.2014 r.), https://brechmittelfolter-bremen.de/mediapool/hearing_laye_cond_.pdf (dostęp: 5.06.2021). O systemowym rasizmie świad-
- czą działania policji niemieckiej, takie jak np. profilowanie etniczne, silnie dyskryminujące wobec osób o kolorze skóry innym niż biały. Procedura ta polega na wyodrębnianiu z większej grupy społecznej, a następnie poddawaniu kontroli osób, wobec których nie istnieje żadne uzasadnione podejrzenie, wzbudzają je jedynie przez stereotypowe negatywne skojarzenia z ich tożsamością etniczną, narodową bądź religijną. Konsekwencją profilowania etnicznego jest podawanie przez policjantów aresztowanym dilerom środków wymiotnych (za przyzwoleniem organów prawnych, politycznych i medycznych), uznane przez Europejski Trybunał Praw Człowieka za formę tortur. Metody te były stosowane w Niemczech w latach 90. XX w. i w pierwszej dekadzie nowego wieku niemal wyłącznie wobec handlarzy narkotyków o ciemnym kolorze skóry. O problemie stało się głośno po śmierci dwóch młodych Afrykanów w Hamburgu (2001 r.) i Bremie (2005 r.). Por. tamże, https://brechmittelfolter-bremen.de/mediapool/hearing_laye_cond_.pdf (dostęp: 5.06.2021).
- ⁹ W rozmowie z autorką tekstu reżyser odżegnuje się od świadomego nawiązania do postaci czarnego dilera (czy raczej jej medialnego i kulturowego wyobrażenia) w rozumieniu takim, jak przedstawiono to w artykule. Niemniej z socjologicznego i kulturotwórczego punktu widzenia trop ten pozostaje aktualny. Zob. *O filmie „Berlin Alexanderplatz”...* dz. cyt., <https://www.youtube.com/watch?v=CCU3GHfAIEs>
- ¹⁰ Zob. N. Lynch, *Intelektualista „par excellence”, „Globalny Dialog”* 2018, t. 8, nr 3, s. 27-28, *globaldialogue.isa-sociology.org*, <http://globaldialogue.isa-sociology.org/wp-content/uploads/2019/02/v8i3-polish.pdf> (dostęp: 11.04.2021).
- ¹¹ R. Sosa Elizaga, *Radość wojownika*, „Globalny Dialog” 2018, t. 8, nr 3, s. 29, *globaldialogue.isa-sociology.org*, <http://globaldialogue.isa-sociology.org/wp-content/uploads/2019/02/v8i3-polish.pdf> (dostęp: 11.04.2021).
- ¹² F. Kubiaczyk, *Rasizm: otwarta rana (post)kolonialna. „Exempla” piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10, s. 197, *pressto.amu.edu.pl*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/seg/article/view/1004/986> (dostęp: 11.04.2021).
- ¹³ Zob. *Europas dreckige Ernte. Das Leid hinter dem Geschäft mit Obst und Gemüse*, realizacja Vanessa Lünenschloß i Jan Zimmermann, 2018, <https://www.br.de/mediathek/vid-eo/dokthema-europas-dreckige-ernte-das->

- leid-hinter-dem-geschaefft-mit-dem-obst-und-gemuese-av:5c5afb0c23c85300189035b7 (dostęp: 14.04.2021).
- ¹⁴ F. Kubiacyk, dz. cyt., s. 202-203.
- ¹⁵ F. Fanon, dz. cyt., s. 8, 15.
- ¹⁶ Tamże, s. 68.
- ¹⁷ Tamże, s. 176-177.
- ¹⁸ U Döblina pojawia się m.in. taki opis Nowego Świata: „*Nowy Świat*”, gdzie kwitnie zaba-wa, gdzie płoną ognie radości i gdzie rozdają na-grody za najsmuklejsze łydki. Na scenie siedziała orkiestra w czerwonych kostiumach. (...) Był tutaj Charlie Chaplin we własnej osobie, gadał gwarą północno-wschodnią, człapał w szerokich portkach i olbrzymich buciorach (...). Ludzie ku-rzą, w powietrzu chmury dymu z fajek, cygar, papierosów, cała olbrzymia sala jak we mgle. A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz: Dzieje Fran-ciszka Biberkopfa*, tłum. I. Czermakowa, Czy-telnik, Warszawa 1979, s. 103.
- ¹⁹ W powieści są dwie wzmianki o takiej właś-nie naturze świata. Jedna pojawia się w roz-mowie tytułowego bohatera ze śmiercią. To wtedy Biberkopf słyszy: *A światu potrzebni są inni ludzie niż ty, mądrzejsi, nie tacy bez-czelni, ludzie, którzy widzą, że świat nie jest z cukru, ale z cukru pomieszanego z błotem*. Druga jest częścią monologu wewnętrznego Franza, myślącego o Reinholdzie już po morderstwie Mieze: *Świat zrobiony jest z cuk-ru i błota, mogą patrzeć na ciebie spokojnie i na-wet nie mrugnąć, ja wiem, kim ty jesteś*. Tamże, s. 573-574, 594.
- ²⁰ R. Speth, *Die zweite Welle der Wirtschaftskam-pagnen. Von „Du bist Deutschland“ bis zur „Stiftung Marktwirtschaft“, „Arbeitspapier 127“*, Hans-Böckler-Stiftung, Düsseldorf 2006, s. 21-24, boeckler.de, https://www.boeckler.de/pdf/p_arbp_127.pdf (dostęp: 11.04.2021). Nieoficjalnie kampania była efektem starań rządu Gerharda Schrödera w latach 2003-2004, czyli w okresie koalicji partii SPD i Zielonych, o to, by wprowadza-ne przez niego reformy zyskały akceptację społeczeństwa; jednocześnie stanowiła istotny element ówczesnej polityki zmierzają-jącej do polepszenia kondycji mentalnej spo-łeczeństwa niemieckiego.
- ²¹ Pierwszego dnia emisji spot telewizyjny po-kazano w ośmiu stacjach jednocześnie, obej-rzało go wtedy 17 mln widzów, zaś *przez cały czas trwania kampanii odnotowano 1,3 mld kontaktów, tzn. że każdy Niemiec miał z nią styczność częściej niż dwadzieścia razy*. Zob. R. Speth, dz. cyt., s. 30-31.
- ²² W tym kontekście warto przywołać inny przykład z obszaru kultury popularnej. 26 marca 2019 r. miał premierę teledysk nie-mieckiego zespołu muzycznego Rammstein do piosenki pt. *Deutschland*. Pojawia się w nim czarnoskóra aktorka berlińska Ruby Commey, która wciela się w Germanię – mi-tyczną postać, uosobienie narodu niemiec-kiego, później także państwa, o istotnym potencjale kulturowym od czasów rzymskich do Trzeciej Rzeszy. Wideoklip jest dostępny pod adresem: [https://www.you-tube.com/watch?v=NeQM1c-XCDC](https://www.youtube.com/watch?v=NeQM1c-XCDC) (dostęp: 11.04.2021).
- ²³ R. Speth, dz. cyt., s. 32.
- ²⁴ Tamże, s. 26.
- ²⁵ A. Döblin, dz. cyt., s. 89.
- ²⁶ Tamże, s. 17.
- ²⁷ Artykuł jest również częścią antologii *Film, Bild, Emotion. Film und Kunstgeschichte im postkinematographischen Zeitalter* pod redak-cją Marcusa Stigleggera i Christopha Wag-nera, które wydanie zostało zaplanowane na jesień tego roku.
- ²⁸ T. Elsaesser, *Das Kino der abjekten Affekte*, me-diaesthetics.org, <https://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/78/176> (dostęp: 11.04.2021).
- ²⁹ T. Elsaesser, *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*, Bloomsbury, London 2018.
- ³⁰ T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- ³¹ T. Elsaesser, *Das Kino...* dz. cyt.
- ³² Tamże.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Kwestia ta w oryginale odpowiada niemal dokładnie opisowi u Döblina.

Ewa Fiuk

Filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012) i *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwerkera* (2016) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) w kontekście twórczości filmowej.

Bibliografia

- [b. a.] (2017, 25 października). *Museum in Berlin-Kreuzberg nimmt Drogendealer in Schutz*. Monopol-magazin.de. <https://www.monopol-magazin.de/museum-berlin-kreuzberg-drogendealer-schutz>
- [b. a.] (2018). *Andere Heimaten: Herkunft und Migrationsrouten von Drogenverkäufern in Berliner Parks by Scott Holmquist*. Andereheimaten.website. <https://www.andereheimaten.website/home.html>
- Döblin, A.** (1979). *Berlin Alexanderplatz: Dzieje Franciszka Biberkopfa* (tłum. I. Czermakowa). Warszawa: Czytelnik. (Publikacja oryginału: 1929).
- Elsaesser, T.** (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T.** (2018). *European Cinema and Continental Philosophy: Film as Thought Experiment*. London: Bloomsbury.
- Elsaesser, T.** (2019). *Das Kino der abjekten Affekte*. Mediaesthetics.org. <https://www.mediaesthetics.org/index.php/mae/article/view/78/176>
- Fanon, F.** (2020). *Czarna skóra, białe maski* (tłum. U. Kropiwiiec). Kraków: Karakter. (Publikacja oryginału: 1952).
- Gierczynski-Bocandé, U., Gehrold, S.** (2009). *Guinea-Bissau: Präsident ermordet, Verfassung bleibt in Kraft*. Kas.de. https://www.kas.de/documents/252038/253252/7_dokument_dok_pdf_16373_1.pdf/76c54dcc-9868-a57f-e502-14105bc75891?version=1.0&t=1539662398302
- Jordan, M.** (2017, 20 listopada). *Der Mensch hinter dem Dealer*. Neues-deutschland.de. <https://www.neues-deutschland.de/artikel/1070726.ausstellung-andere-heimaten-der-mensch-hinter-dem-dealer.html>
- Kubiaczyk, F.** (2014). Rasizm: otwarta rana (post)kolonialna. *Exempla piłkarskie. Studia Europaea Gnesnensia*, (10), ss. 195-230. Pressto.amu.edu.pl. <https://doi.org/10.14746/seg.2014.10.10>
- Lynch, N.** (2018). Intelktualista *par excellence*. *Globalny Dialog*, 8 (3), ss. 27-28. Globaldialogue.isa-sociology.org. <http://globaldialogue.isa-sociology.org/wp-content/uploads/2019/02/v8i3-polish.pdf>

- Perinelli, M.** (2018). *Drogen, Arbeit und Rassismus im öffentlichen Raum*. Andereheimaten.website. https://www.andereheimaten.website/perinelli_RLS_Ansprache_18-0202.pdf
- Pollähne, H.** (2014). *Wer war beteiligt an der Tötung von Laye Condé? Zur Rolle von Politik, Justiz, Polizei und Medizin. Von der Brechmittelfolter zum Racial Profiling*. https://brechmittelfolter-bremen.de/mediapool/hearing_laye_cond_.pdf
- Sosa Elízaga, R.** (2018). Radość wojownika. *Globalny Dialog*, 8 (3), s. 29. Globaldialogue.isa-sociology.org. <http://globaldialogue.isa-sociology.org/wp-content/uploads/2019/02/v8i3-polish.pdf>
- Speth, R.** (2006). Die zweite Welle der Wirtschaftskampagnen. Von *Du bist Deutschland* bis zur *Stiftung Marktwirtschaft*. Boeckler.de. https://www.boeckler.de/pdf/p_ar-bp_127.pdf

Keywords:

Burhan Qurbani;
 Alfred Döblin;
 modern migration;
 postcolonialism;
 social determinism;
 abject;
 victim

Abstract

Ewa Fiuk

A Guinean on Alexanderplatz, or the Possibility of Contesting the Dominant Narrative

Are there any parallels between the life in the Weimar Republic and in present-day Germany? Is the fate of a labourer living in Berlin at the end of the 1920s comparable to the existence of an African refugee in the German capital today? And finally, is it possible to contemporize and to re-mediate the story so that the time difference (almost a hundred years) and the media difference (book vs film) between its versions would not purge it of its charm and wisdom – in short, its significance? The answer to all these questions is: yes. The author of the article analyses similarities and differences between the novel *Berlin Alexanderplatz* by Alfred Döblin (1929) and the film *Berlin Alexanderplatz* by Burhan Qurbani (2020) in the context of postcolonial theory, social determinism, and the categories of the abject and victim introduced by Thomas Elsaesser.