

Krzysztof Loska – profesor UJ, pracownik Instytutu Sztuk Audiowizualnych, zajmuje się filmem japońskim, kulturą popularną, kinem gatunkowym i literaturą współczesną. W 2006 r. opublikował książkę *Tożsamość i media*, poświęconą twórczości Atoma Egoyana, a w 2009 *Poetykę filmu japońskiego*.

KRZYSZTOF LOSKA

TOŻSAMOŚĆ W PRZEJŚCIU – FILMOWE WIZERUNKI MNIEJSZOŚCI TURECKIEJ W NIEMCZECH

Zastanawiając się nad problemem tożsamości w odniesieniu do kultury narodowej, której przedstawiciele żyją w obcym kraju, w diasporze, warto zaznaczyć, że pamięć historyczną diaspory często przedstawiano w kontekście mitologicznym jako wspomnienie kraju pochodzenia, przez odniesienie do wydziedziczenia lub wysiedlenia, czasem czystek etnicznych i pogromów, prawie zawsze zaś poprzez idealizację miejsca pochodzenia, do którego pragnie się powrócić¹.

Niektórzy badacze uważają, że tożsamość diaspory jest pochodną myślenia w kategoriach państw narodowych i sprowadza się do nostalgicznej perspektywy, ograniczającej możliwość

1 Na taki sposób rozumienia tożsamości diaspory zwraca uwagę Andreas Huyssen w artykule *Diaspora and Nation: Migrations into other Parts*, „New German Critique” 2003 nr 88, s. 149–150.

działania we współczesnym świecie oraz narzucającej określony model myślenia o przeszłości, która konstruowana jest przez fantazję, narrację i mit². Dla członka tradycyjnej diaspory pamięć stawała się wyobrażona, jednak dzisiejsza sytuacja imigrantów wydaje się odmienna, gdyż wyjazd nie oznacza już utraty ojczyzny, niemożliwości powrotu (przez co dawniej pamięć diaspory była nieciągła, podzielona, hybrydyczna); pamięć nie musi wiązać się z geograficznym oddaleniem, nieobecnością i stratą, którą trzeba opłakiwać. W postnarodowym świecie diaspora może pozostawać w zgodzie z tożsamością i mobilnością, zyskując charakter globalny³. Znakomicie obrazuje to sytuacja mniejszości tureckiej w Niemczech, której przedstawiciele do niedawna skupiali się na poczuciu straty – prawdziwego domu, własnej kultury – zamiast odbudowywać tożsamość w nowym kształcie. Wcześniejsza postawa wynikała z przyjęcia określonej koncepcji kultury rozumianej jako homogeniczna całość, od której członkowie diaspory zostali oddzieleni, ale powinni za wszelką cenę zachować poczucie odrębności. Nie myślą więc o przyszłości, lecz wyłącznie o przeszłości, poszukując potwierdzenia własnej pozycji. Wyłączenie z tożsamości kulturowej może rodzić poczucie obcości oraz powodować deformację perspektywy. Warto więc przekształcić sposób myślenia o diasporze jako opierającej się wyłącznie na spoglądaniu wstecz, gdzie „nowy świat” ukonstytuowany jest poprzez narrację wysiedlenia, na taki, w którym jest miejsce na wytwarzanie tożsamości dzięki przemianie i różnicy⁴. W ten sposób diaspora przestanie być definiowana przez kategorie czystości i esencji, a stanie się przestrzenią dialogiczną, w której tożsamość będzie negocjowana i otworzy się na podwójną, złożoną identyfikację⁵.

Wytworzenia nowej tożsamości stanie się możliwe na drodze przekształcenia klasycznej koncepcji kultury narodowej, opartej na jedności doświadczenia, jego niepowtarzalności oraz poczuciu przynależności do wspólnoty etnicznej, które wyraża się w posługiwaniu się tym samym językiem będącym skarbnicą myśli, uczuć, wyobraźni, wspomnień i podzielanych lęków⁶. Taki punkt wyjścia

2 Yasemine Nuboğlu Soysal podważa nawet zasadność stosowania kategorii diaspory do opisu współczesnego doświadczenia migracyjnego ze względu na ponadnarodowy charakter więzi przedstawicieli mniejszości, którzy posiadają możliwość negocjowania swej pozycji podmiotowej w dzisiejszym świecie. Zob. *Citizen and Identity: Living in Diaspora in Postwar Europe?*, [w:] *The Postnational Self: Belonging and Identity*, red. U. Hedetoft, M. Hjort, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, s. 137–151.

3 Należy przywołać w tym miejscu koncepcję diaspory rozważaną przez Arjuna Appaduraia w kontekście pojęcia transnarodowości (*Nowoczesność bez granic*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 253–257).

4 Por. S. Hall, *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majeran, „Literatura na Świecie” 2008 nr 1–2, s. 182.

5 Por. J.E. Braziel, A. Mannur, *Nation, Migration, Globalization: Points of Contentions in Diaspora Studies*, [w:] *Theorizing Diaspora: A Reader*, red. J.E. Braziel, A. Mannur, Blackwell, Oxford 2003, s. 5.

6 Klasyczna koncepcja narodu wywiedziona jest z pism niemieckiego filozofa Johanna Gottfrieda Herdera, który w *Myślach o filozofii dziejów* (PWN, Warszawa 1962) zwracał uwagę na podstawowe czynniki budujące tożsamość narodu, zapewniające

otwiera perspektywę transkulturową w myśleniu o tożsamości i diasporze, która pozwala dostrzec, że współczesne narody nie są spójnymi całościami; są wewnętrznie zróżnicowane, zarówno wertykalnie (stopień zamożności), jak i horyzontalnie (płeć, rasa), z wieloma dostępnymi sposobami życia. W dodatku dzisiejsze terytoria przestają być zamknięte, wyraźnie odgródzone od sąsiednich, przez co trudniej odróżnić „swoich” od „obcych”⁷. Kultury narodowe nie są dziś homogeniczne, opierają się na przenikaniu, mieszanu i przepływach. Nowe powiązania wynikają ze wzmożonych ruchów migracyjnych, a także z rozwoju nowoczesnych form transportu, komunikacji i środków masowego przekazu, dzięki czemu te same towary lub informacje mogą być dostępne jednocześnie w różnych zakątkach świata. Transkulturowość nie opiera się na wykluczeniu i oddzieleniu, lecz na łączeniu i przejściach, pozwala na przekraczanie uprzedzeń i przesądów, otwiera zamknięte wcześniej horyzonty doświadczenia. Nie chodzi przy tym o ujednolicenie kultur, wręcz przeciwnie, gdyż – jak twierdzi Wolfgang Welsch – czerpanie z różnych źródeł, wynajdowanie tradycji oraz przenikanie się wpływów stworzy platformę dla heterogeniczności, kształtowania nowych wzorów tworzących sieć⁸.

Transkulturowy charakter przybiera współczesna literatura, o czym przekonuje twórczość Salmana Rushdiego, Zadie Smith, Kazuo Ishiguro, Orhana Pamuka, Johna Maxwella Coetzego. Podobny proces dostrzegamy również w sztuce filmowej, gdzie dochodzi do zmiany tradycyjnie rozumianej kinematografii narodowej, która przyjmuje nowy charakter nie tylko za sprawą ponadnarodowej współpracy produkcyjnej, lecz także ze względu na pozycję twórców należących do mniejszości narodowych lub etnicznych⁹. Najciekawszym przykładem tych przemian jest kino niemieckie, w którym znaczącą rolę odgrywają autorzy tureckiego i kurdyjskiego pochodzenia: Tefvik Başer, Fatih Akin, Thomas Arslan,

spójność i odrębność, wyrażające się w poczuciu przynależności do określonej wspólnoty kulturowej i językowej, lojalności wobec niej oraz w podzieleniu tych samych wartości, gdyż każdy naród ma własny etos i własnego ducha, którego żywotność bierze się z mitów, baśni, poezji, rytuałów i wspomnień. Bhikhu Parekh w *Rethinking Multiculturalism* (Palgrave Macmillan, London 2006, s. 67–78) zwraca uwagę na słabości idealistycznego sposobu myślenia, w którym kultura narodowa postrzegana jest jako spójna, pozbawiona napięć całość nieuwzględniająca różnic klasowych, ekonomicznych i religijnych. W koncepcji Herdera poszczególne kultury żyją obok siebie, ale nie komunikują się, są bowiem samowystarczalnymi całościami, obawiają się więc obcych wpływów i skażenia ducha narodu (*Volksgeist*).

7 Niemiecki filozof Wolfgang Welsch, jeden z twórców koncepcji transkulturowości, wychodzi od krytyki sposobu myślenia w duchu Herdera, wskazuje też na słabości pokrewnych pojęć – międzykulturowości i wielokulturowości – które wciąż zakładają, że kultury są odrębnymi całościami i nie przenikają się, nawet jeśli występują razem w granicach państwa narodowego. Zob. W. Welsch, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, SAGE, London 1999, s. 194–197.

8 Tamże, s. 203.

9 Krytyczne stanowisko wobec pojęcia kina narodowego jako kategorii opisu historycznego przedstawia Andrew Higson, *The Limiting Imagination of National Cinema*, [w:] *Cinema and Nation*, red. M. Hjort, S. MacKenzie, Routledge, London 2000, s. 63–74.

Yüksel Yavuz¹⁰. Ich filmy odzwierciedlają również zmianę paradygmatu, jaka zaszła w myśleniu o diasporze w ostatnim ćwierćwieczu, obrazują bowiem przejście od kina społecznie zaangażowanego, ukazującego wykluczenie, prześladowania i brak równouprawnienia mniejszości etnicznych (a przy tym podtrzymującego stereotypowe wyobrażenia o imigrantach), do kina, w którym odmiennosc przedstawiana jest jako szansa na zbudowanie tożsamości hybrydycznej, opartej na mobilności jako podstawowym składniku życia, czyli możliwości poruszania się między granicami, budowania podwójnych więzi wspólnotowych¹¹.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kino mniejszości określano mianem *Gastarbeiterkino*, gdyż twórcy skupiali się na życiu tureckich robotników w Niemczech, realizując filmy będące alegoriami opresji, w których dominował wizerunek imigranta jako ofiary, kogoś wykluczonego i wykorzystywanego, żyjącego w izolacji, na marginesie społeczeństwa, jak w *Weselu Shirin* (*Shirins Hochzeit*, 1975, reż. Helma Sanders-Brahms) i późniejszych o dekadę filmach Tefvika Başera (ur. 1951), reżysera urodzonego w Turcji, ale od początku lat osiemdziesiątych mieszkającego w Hamburgu. Jego fabularny debiut, *40 metrów kwadratowych Niemiec* (*40 Quadratmeter Deutschland*, 1986), to opowieść o tureckim małżeństwie, w którym mąż spędza większość czasu w pracy, żona zaś jest zamknięta w małym mieszkaniu, oczekując na jego powrót. Turna (Özay Fecht), nie znając języka, nie mając żadnych przyjaciół, jest całkowicie uzależniona od męża, kolejne dni mijają jej na sprzątaniu, praniu i gotowaniu, jednak nie buntuje się przeciw zasadom wprowadzonym przez Dursuna (Yaman Okay), gdyż jego autorytet jest niepodważalny. Ale stopniowo narasta w niej frustracja, jej stan psychiczny i fizyczny pogarsza się z dnia na dzień; pewnego dnia ścina długie, czarne włosy i wymusza na mężu obietnicę wspólnego wyjścia na miasto. Marzenia nie zostają urzeczywistnione, a sytuację zmieni dopiero nieoczekiwana śmierć mężczyzny. Musimy jednak zauważyć, że pragnienie wolności wiąże się z obawą przed tym, co obce i nieznane – nawet wyjście na korytarz i zejście po schodach paraliżuje młodą kobietę, która próbuje porozumieć się z sąsiadami, prosi o pomoc i w końcu opuszcza kamienicę. Poczucie obcości podkreślane jest na każdym kroku: przez nieznaną języka, odmiennosc stroju i zwyczajów, oderwanie od rzeczywistości.

Motyw uwiecznienia powraca w kolejnym filmie Başera *Pożegnanie z fałszywym rajem* (*Abschied vom falschen Paradies*, 1989), którego tytuł w sposób ironiczny

10 Na łamach „Filmforum” pojawił się ważny artykuł, którego autor oznajmił, że „nowe kino niemieckie jest... tureckie” (T. Kutlaoglu, *Der neue 'deutsche' Film ist 'türkisch'? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft*, „Filmforum: Zeitschrift für Film und andere Künste” 1999 nr 16, s. 8–11).

11 Deniz Göktürk jako pierwsza wskazała na zasadnicze przejście, jakie dokonało się w połowie lat dziewięćdziesiątych w twórczości reżyserów niemieckich tureckiego pochodzenia: od „kina powinności” (*cinema of duty*) do kina opartego na „przymijemności hybrydyczności”. D. Göktürk, *Turkish Delight – German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema*, [w:] *Mediated Identities*, red. D. Derman, K. Ross, Bilgi University Press, Istanbul 2001, s. 131–149.

wskazuje na sprzeczność między wyobrażeniem ziemi obiecanej a okrutną rzeczywistością. Historię Elif (Zühal Olcay), młodej kobiety, która jako nastolatka wyjechała do Niemiec, wyszła za mąż, a następnie została skazana na więzienie za zabójstwo, została przedstawiona w serii retrospekcji. Początkowo życie w zamknięciu przedstawiane jest jako piekło, silnie skonstrastowane ze wspomnieniami rodzinnej wioski, idyllicznej wspólnoty opartej na bliskości i bezpośrednim kontakcie. Z upływem czasu tracimy pewność, czy tytułowym fałszywym rajem jest zmitologizowana kraina dzieciństwa, czy rzeczywistość więzienna, gdyż w obu przypadkach miejsca te służą jako wyobrażone schronienie przez światem zewnętrznym, ucieczka od prawdziwych problemów. Paradoksalnie jednak zamknięcie w celi rozpoczyna proces wyzwalań się i budowania nowej tożsamości, przełamywania barier kulturowych i językowych, pozwala na odkrycie cielesności i seksualnej przyjemności, na przyjaźń (najpierw z Christine, później z Gabrielle).

Więzienie przypomina przestrzeń utopijną, pozbawioną przemocy, hierarchii i rasizmu, w której udało się zaspokoić pragnienia niemożliwe wcześniej do zrealizowania, nawiązać przyjaźń z innymi kobietami, odbudować wspólnotę opartą na matriarchalnych więzach. Dzień, w którym Elif wychodzi na wolność, nie jest dla niej radosny, grozi jej bowiem deportacja do Turcji, gdzie zostanie ponownie osądzona za popełnioną zbrodnię i skazana na znacznie surowszą karę¹². W obu filmach mamy do czynienia z separatystyczną koncepcją kultur, w których nie ma miejsca na wzajemne przenikanie, gdyż ich współistnienie opiera się na rozdzieleniu, próbach zachowania „czystości” narodowej, ochronie przed wpływem obcych wartości.

Ostatni film Başera poświęcony diasporze tureckiej, *Żegnaj, nieznajomy* (*Lebwohl, Fremde*, 1991), początkowo zapowiada zmianę podejścia, odejście od perspektywy ofiary w stronę przezwyciężania obcości i pokonania izolacji, po raz pierwszy też głównym bohaterem jest mężczyzna, pisarz i opozycjonista, który uciekł z tureckiego więzienia i czasowo przebywa w ośrodku dla oczekujących na azyl polityczny. Reżyser nie proponuje jednak optymistycznego rozwiązania, bo choć Deniz (Müsfik Kenter) ma oparcie w niemieckiej fotograficzce, to nie znajduje schronienia w nowej rzeczywistości, zostaje deportowany i wraca do celi więziennej, zaś film kończy napis: „Brak wolności słowa we własnym kraju jest gorszy niż śmierć”.

Pod koniec lat osiemdziesiątych pojawiają się filmy ukazujące życie drugiego pokolenia tureckich imigrantów, młodych ludzi urodzonych w Niemczech, znających dobrze język, zdolnych do sprawnego poruszania się między różnymi pozycjami tożsamościowymi, potrafiących pogodzić nowoczesność z tradycją, jak tytułowa bohaterka filmu *Yasemin* (1988, reż. Hark Bohm), która trenuje judo, nie ma problemów z nauką, w szkole nosi krótką spódniczkę, zaś

12 Wnikliwe odczytanie filmów Başera proponuje Rob Burnes w tekście *Turkish-German Cinema: from Cultural Resistance to Transnational Cinema?*, [w:] *German Cinema Since Unification*, red. D. Clarke, Continuum, London 2006, s. 127–150.

po powrocie do domu zachowuje się jak przykładna córka konserwatywnej rodziny tureckiej. W istocie zamiast przewyciężania uprzedzeń mamy podtrzymywanie stereotypów etnicznych, co widać zwłaszcza w drugiej części filmu: w sposobie prezentowania postaci ojca dziewczyny, dla którego honor ważniejszy jest od szczęścia córki, oraz w melodramatycznym rozwinięciu konfliktu fabularnego, zgodnie z orientalistycznym podejściem, w którym zniewolona piękność ze Wschodu zostaje ocalona przez białego mężczyznę¹³.

Niejako wbrew intencjom twórców powraca neokolonialny motyw wyższości zachodniego liberalizmu nad barbarzyńskim Orientem, widoczny w wołaniu o ochronę słabszych i pokrzywdzonych przed ich własną kulturą (gdyż jedyną przeszkodą na drodze do szczęścia dziewczyny okaże się jej rodzina)¹⁴. Możemy jednak zauważyć, że reżyser krytycznie odnosi się do dominującego stanowiska, zgodnie z którym mniejszość postrzegana jest przez kulturę większości jako przedmiot badań a nie jako partner do międzykulturowego dialogu, do perspektywy opartej na założeniu, że pożądanym rezultatem jest pełna integracja, wybór jednej tożsamości. Wszelako dla Yasemin zerwanie z tureckimi korzeniami oznaczałoby zerwanie z rodziną, przeszłością i tradycją, toteż pragnie ona zachować wariant pośredni, który wydaje się niedostępny jej niemieckiemu przyjacielowi¹⁵. Przekonujemy się, że tożsamość hybrydyczna okazuje się krucha i niepewna w sytuacji, kiedy trzeba dokonywać kluczowych wyborów.

Nowe pokolenie reżyserów, którzy karierę rozpoczynali w latach dziewięćdziesiątych, odmiennie postrzega kwestię integracji i asymilacji kulturowej, próbuje też podważyć negatywny wizerunek mniejszości tureckiej; nie ogranicza się przy tym do metafory niemego i wykorzystywanego imigranta, nieszczęśliwego i skrzywdzonego. Widać to zwłaszcza w odejściu od paradokumentalnej poetyki, w sposobach konstruowania przestrzeni, w jej otwarciu oraz mobilności bohaterów, a także ukazaniu zmiany wizerunku miasta. Interesującym przykładem jest twórczość Thomasa Arslana (ur. 1962), a zwłaszcza jego wczesne filmy wchodzące w skład „trylogii berlińskiej”: *Rodzeństwo* (*Geschwister – Kardeşler*, 1996), *Dealer* (1998) i *Piękny dzień* (*Der schöne Tag*, 2000).

Tematem pierwszego z nich są różne sposoby konstruowania tożsamości, negocjowania swojej pozycji podmiotowej. Bohaterami są Ahmed (Savaş Yurderi), Erol (Tamer Yiğit) i Leyla (Serpil Turhan), mieszkający w berlińskiej dzielnicy

13 Yasemin w finałowej sekwencji ucieka na motorze wraz ze swym niemieckim narzeczonym Janem.

14 Orientalistyczną wymowę filmu Bohma podkreśla Guido Rings w artykule *Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema*, „GFL” 2008 nr 1, s. 16–17.

15 Jan próbuje nauczyć się tureckiego, nie udaje mu się jednak znaleźć w księgarni żadnego podręcznika do nauki języka. Susan C. Anderson zauważa, że poczucie obcości w przypadku Jana jest silniejsze, pragnie on więc przekonać dziewczynę do własnej kultury. Zob. *Outsiders, Foreigners, and Aliens in Cinematic or Literary Narratives by Bohm, Dische, Dörrie, and Ören*, „The German Quarterly” 2002 vol. 75, nr 2, s. 151–152.

Kreuzberg. Erol, najstarszy z trójki rodzeństwa, jako jedyny zachował tureckie obywatelstwo, jest bezrobotny, utrzymuje się z drobnych kradzieży, czuje się wykluczony, spędza czas na wałęsaniu się po mieście lub na siłowni, pragnie nadać życiu jakiś sens, przekonuje się jednak, że ma ograniczone możliwości działania, a w końcu postanawia wyjechać do ojczyzny przodków. Młodszy brat wydaje się jego przeciwieństwem, wyrzekł się bowiem tureckich korzeni, swobodnie mówi po niemiecku, dużo czyta i uczy się w liceum, próbuje za wszelką cenę unikać kłopotów, jednak i on czuje się narażony na rasistowskie ataki, styka się z dyskryminacją, szuka więc bezpiecznego schronienia zarówno w przestrzeni publicznej – na basenie, w dyskotecie – jak i prywatnej, w mieszkaniu dziewczyny. Leyla, najmłodsza z nich, postrzega miasto jako przestrzeń swobody, przeciwieństwo domu rodzinnego oraz zakładu pracy, wolny czas spędza, spacerując po ulicach Berlina, marząc o wynajęciu małego mieszkania. Reżyser przekonuje widza o nowym charakterze miasta będącego wieloetniczną i wielokulturową mozaiką, w którym kawiarnie i restauracje prowadzone są przez przedstawicieli mniejszości, gdzie na ulicach słyszy się mieszkankę języków i widzi przybyszów z Bałkanów, Grecji, Turcji czy Włoch.

Bardziej jednostronną perspektywę przyjmuje Arslan w kolejnym filmie, którego bohaterem jest młody handlarz narkotyków, postać podobna do Erola z *Rodzeństwa* (także dlatego, że zagrał go ten sam aktor, Tamer Yiğit). Can czuje się wyobcowany, żyje na marginesie społeczeństwa, w ciągłym przeświadczeniu, że jest obserwowany i kontrolowany, porusza się na ograniczonej przestrzeni kilku ulic i mrocznych zaułków. Nigdzie nie może znaleźć schronienia, wyznaczyć sobie strefy bezpieczeństwa, nawet w domu czuje się niepewnie, choć marzy o spędzaniu czasu z córką. Nie wierzy w możliwość wyrwania się z pułapki, jest bowiem niezdolny do podjęcia radykalnych kroków (zwłaszcza że wcześniejsze próby zakończyły się niepowodzeniem), w końcu zostaje zatrzymany przez policję i zamknięty w więzieniu. W obu filmach Arslana oglądamy przestrzeń miejskiego getta prezentowaną jako wyobraźniowy obszar działalności przestępczej dla mniejszości etnicznych i rasowych, fantazmatyczne miejsce negocjacji i strategii oporu¹⁶.

W *Pięknym dniu* reżyser przedstawia jeden dzień z życia młodej aktorki, przyjmując tym samym kobiecą perspektywę, ale odmienną od znanej nam z filmów Tevfika Başera. Deniz (Serpil Turhan) jest bardziej dojrzałą wersją Leyli z *Rodzeństwa*, mieszka samotnie, jest ambitna, próbuje zachować kontrolę nad własnym życiem i zaplanować karierę, ale mimo to wydaje się nieco oderwana od rzeczywistości, bo choć widzimy ją w ciągłym ruchu, a ulice wielkiego miasta odgrywają zasadniczą rolę, to jednak nie jest ona typową *flâneuse*, nie szuka schronienia w tłumie, wybiera otwarte przestrzenie (parki, jezioro) – miejsca,

16 Por. B. Mennel, *Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Auteurism and Ghettoecentrism in Thomas Arslan's „Brothers and Sisters” and Faith Akin's „Short Sharp Shock”*, „New German Critique” 2002 nr 87, s. 135, 142.

w których może przebywać samotnie, nawet znajomości z mężczyznami mają przygodny charakter¹⁷.

Portret młodego pokolenia niemieckich Turków postrzegających przestrzeń miejską jako obszar działalności przestępczej odnajdziemy również w fabularnym debiucie Fatiha Akina (ur. 1973), bodaj najwybitniejszego przedstawiciela nowego kina niemieckiego. *Szybko i bezboleśnie* (*Kurz und schmerzlos*, 1998) to gangsterska opowieść rozgrywająca się w hamburskiej Altonie, wieloetnicznej części miasta, zamieszkaną przez imigrantów i uchodźców, do których należy grupa przyjaciół pochodzących z różnych krajów: Bobby (Aleksandar Jovanovic) jest Serbem, Costa (Adam Bousdoukos) urodził się w Grecji, zaś Gabriel (Mehmet Kurtuluş) jest Turkiem. Różnice kulturowe i religijne nie stanowią dla nich problemu, gdyż wszyscy żyją na obrzeżach społeczeństwa, poruszają się na krawędzi prawa. Gabriel wychodzi z więzienia i pragnie rozpocząć nowe życie, Costa zajmuje się drobnymi kradzieżami, a Bobby marzy o karierze prawdziwego gangstera, wpatrzony w postać graną przez Al Pacino w *Człowieku z blizną* (*Scarface*, 1983).

Powodem konfliktu między mężczyznami mogą być wyłącznie kobiety, które w patriarchalnym środowisku stanowią najcenniejsze przedmioty wymiany, można ich pożądać lub chronić je. Poznajemy dwa warianty kobiecości – z jednej strony jest Alicja (Regula Grauwiller), będąca obiektem seksualnym, z drugiej zaś Ceyda (İdil Üner), jako ucieleśnienie siostry wymagającej opieki. Akin wyraźnie oddziela dwie przestrzenie, w których rozgrywają się pełne przemocy wydarzenia – publiczną i prywatną, ulicę i dom. Pierwszy obszar związany jest z wolnością i niezależnością, ale równocześnie z zagrożeniem życia, drugi kojarzony jest z ograniczeniem, ale jest także miejscem negocjacji między rodzicami i dziećmi, między tradycją i nowoczesnością, przynależnością i nieokreślonością. Bohaterowie nie spełniają swoich marzeń, kończą tragicznie, zostają schwytani w pułapkę bez wyjścia, a jedyny, który pozostanie przy życiu, musi zmierzyć się z poczuciem straty oraz pragnieniem zemsty. W ostatnich scenach reżyser umiejętnie łączy ukryty temat filmu – żałobę po śmierci przyjaciół – z melancholią spowodowaną utratą stabilnej tożsamości, poczuciem braku ciągłości i spójności doświadczenia, nawet jeśli ta jedność była tylko złudzeniem¹⁸.

Kryzys tożsamościowy, próby samookreślenia, poszukiwanie własnego miejsca w świecie wielokulturowym, w którym przynależność do mniejszości przestaje być wytłumaczeniem życiowych niepowodzeń, stał się tematem najciekawszego filmu Fatiha Akina, *Głową w mur* (*Gegen die Wand*, 2004). Reżyser pokazuje w nim, że proces integracji i asymilacji nie przebiega bezboleśnie, gdyż niesymetryczność relacji między kulturami większości i mniejszości

17 Na znaczenie przestrzeni miejskiej w filmach Arslana zwróciła uwagę Jessica Gallagher, *The Limitation of Urban Space in Thomas Arslan's Berlin Trilogy*, „Seminar: A Journal of German Studies” 2006 vol. 42, nr 3, s. 337–352.

18 Taki trop interpretacyjny zasugerowała Barbara Mennel, *Bruce Lee in Kreuzberg...*, s. 153.

sprzyja napięciom, zaś hybrydyczna konstrukcja jest niestabilna. Przekonuje się o tym para bohaterów, Cahit (Birol Ünel) i Sibel (Sibel Kekilli), którzy poznają się w szpitalu po nieudanej próbie samobójczej. Oboje są wyobcowani i nieprzystosowani do życia w społeczeństwie, czują się zagubieni i rozdarci wewnętrznie. Mężczyzna mieszka sam w małym, zagrożonym mieszkaniu, nadużywa alkoholu, utrzymuje się z dorywczej pracy w nocnym klubie, nie potrafi odnaleźć się po śmierci żony. Kobieta jest od niego znacznie młodsza, pochodzi z tradycyjnej rodziny tureckiej, ale pragnie się z niej wyrwać za wszelką cenę, nawet za cenę fikcyjnego małżeństwa z obcym człowiekiem.

Istnieje tu pewne podobieństwo do wcześniejszego sposobu przedstawiania tożsamości diaspory, jest ono jednak powierzchowne, gdyż bohaterowie czują się nie tylko wykluczeni z głównego nurtu życia społecznego, lecz także wykorzenieni, pozbawieni bliskiego związku ze wspólnotą etniczną. Konstruowanie tożsamości hybrydycznej to proces „stawania się”, przerzucania pomostów między różnymi wariantami własnej osobowości. Tożsamość nie jest kwestią zakorzenienia w jednej kulturze, w homogenicznej przestrzeni, lecz procesem negocjowania ról w świecie, który odczuwany jest jako rozbity i pokawałkowany.

Reżyser tworzy przestrzeń dialogiczną, w której zderzają się różne głosy, o czym przekonują początkowe fragmenty filmu, gdy ludowy zespół wykonujący tradycyjne melodie, sfotografowany na tle stambulskiego pejzażu, zostaje zderzony ze scenami z klubu, w którym pracuje Cahit, oraz zachodnią muzyką. Ścieżka dźwiękowa stanowi zasadniczy kontrapunkt, a zarazem komentarz do wydarzeń fabularnych – tureckie piosenki opowiadają o nieszczęśliwej miłości, tęsknocie i bólu, zachodnie utwory wskazują na możliwość znalezienia szczęścia oraz potrzebę szukanie własnej drogi życia. Para bohaterów pogrąża się jednak w ekstatycznym cierpieniu i autodestrukcyjnych skłonnościach, które prowadzą do tragedii (mężczyzna trafia do więzienia, oskarżony o nieumyślne zabójstwo, a kobieta ucieka do Turcji).

Głową w mur podważa tradycyjny obraz dychotomii między Wschodem i Zachodem, wskazuje na muzykę jako narzędzie przekraczania granic, łączenia tego, co odmienne¹⁹. Ale równocześnie jesteśmy świadkami zaniku tradycyjnych wartości, ról społecznych i płciowych, zarówno w wypadku postaci męskich, jak i kobiecych, gdyż wolność początkowo równoznaczna jest ze swobodą seksualną, później z niezależnością ekonomiczną (przykład Selmy, kuzynki Sibel, która jest rozwiedzioną bizneswoman zarządzającą luksusowym hotelem w centrum Stambułu).

Głową w mur, podobnie jak wiele innych filmów ukazujących życie w diaspory, posługuje się motywem podróży jako rodzajem metafory tworzenia

19 Na rolę ścieżki dźwiękowej w filmie Akina i jej związek z budowaniem międzykulturowego porozumienia zwraca uwagę Senta Siewart, *Soundtrack of Double Occupancy: Sampling Sounds and Cultures in Fatih Akin's Head On*, [w:] *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, red. J. Kooijman, P. Pisters, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, s. 199–205.

tożsamość w jej nowym kształcie; procesu w którym jednostka może oswoić się z płynnością, wielością i złożonością bytu. Akcja filmu Akin rozgrywa się w przestrzeni transkulturowej, w której to, co globalne, przenika się z tym, co lokalne, a zjawiska migracji, przepływów i przekraczania granic wyznaczają obszar działania bohaterów żyjących w zawieszeniu, w momencie przełomowym. Może dlatego widzimy ich w miejscach sugerujących przejściowość i tymczasowość – hotelach, barach, dyskotekach, autobusach – które za Arnoldem Van Gennepem możemy nazwać przestrzenią liminalną²⁰. Oboje odcinają się od przeszłości i rodziny, wyruszają w podróż w poszukiwaniu samych siebie, w końcu odnajdują miejsce tam, gdzie tego się najmniej spodziewali – Cahit na tureckiej prowincji, Sibel w Stambule. Zakończenie pozostaje wszak otwarte, a rozwiązanie jedynie tymczasowe; reżyser podkreśla fantazmatyczny, wyobrażeniowy wymiar raju utraconego, zamykając film ramą wizualną i akustyczną, jaką jest występ tureckiego zespołu na tle stambulskich zabytków, co przypomina masowo produkowane pocztówki z widokami miasta.

Zawieszenie między tureckością i niemieckością, a zarazem próba wykroczenia poza narodowe wyobrażenia i symbole, to jeden z motywów przewodnich filmu *Na krawędzi nieba* (*Auf den anderen Seite*, 2007), w którym Akin pokazuje swoich bohaterów jako współczesnych koczowników żyjących w przestrzeni przejściowej, w ciągłym ruchu, niezdolnych do znalezienia własnego miejsca, poruszających się samochodami, pociągami i statkami, przebywających w instytucjach publicznych, szpitalach i więzieniach²¹.

Konsekwencją procesu globalizacji jest przemiana rzeczywistości w obrazy, redukcja do stereotypowych wizerunków, o czym przekonuje sposób przedstawiania przestrzeni Stambułu z jego meczetami i minaretami oraz tureckiej prowincji, z naciskiem na nostalgiczny wymiar obrazów, a także wykorzystanie muzyki popularnej, która ma charakter transnarodowy, pozwala na prowadzenie międzykulturowego dialogu, co jest głównym tematem dokumentalnego filmu Akin *Życie jest muzyką* (*Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul*,

20 Odczytanie *Głową w mur* w kontekście teorii francuskiego etnografa van Gennepa, autora *Obrzędów przejścia*, proponuje Margarete Landwehr w *Liminal Spaces in Fatih Akin's Gegen die Wand / Head On: Orientalism vs. Globalization*, [w:] *Performing Difference: Representations of „the Other” in Film and Theater*, red. J.C. Friedman, University Press of America, Lanham 2009, s. 76–88. Autorka porównuje rozwój osobowości głównej bohaterki do trzech faz opisanych przez van Gennepa: preliminalnej (separację), liminalnej (rytuału przejścia) i postliminalnej (włączenia).

21 Krytyczne odczytanie filmu Akin w kontekście problematyki tożsamościowej, z naciskiem na jej hybrydyczną naturę i życie w wielokulturowym społeczeństwie prezentuje Deniz Bayrakdar w *Turkish Cinema At the New Europe: At The Edge of Heaven*, [w:] *Cinema and Politics. Turkish Cinema and the New Europe*, Cambridge Scholar Publishing 2009, s. 122–126. Warto zauważyć, że autorka odwołuje się do koncepcji tureckiej antropolożki Ayşe Çağlar, która w artykule *Hyphenated Identities and the Limits of Culture*, [w:] *The Politics of Multiculturalism in the New Europe*, Zed Books, London 1997, wskazuje na ograniczenia metafory „łącznikowej”, podtrzymującej dwubiegunowość turecko-niemieckiej tożsamości.

2005). Alexander Hacke, członek awangardowej grupy Einstürzende Neubauten, wędruje tu ulicami Sztambułu, słucha miejscowych zespołów i uświadamia sobie hybrydyczny i niejednorodny charakter miasta będącego pomostem między Wschodem i Zachodem. Niełatwo znaleźć w nim elementy o tradycyjnym, narodowym charakterze, gdyż z jednej strony widać wpływy kultury cygańskiej czy ormiańskiej, z drugiej zaś – ponadnarodowe wzorce europejskiej kultury konsumpcyjnej.

Obraz wielokulturowego społeczeństwa, podważanie homogenicznej koncepcji tożsamości, odejście od jednowymiarowego spojrzenia na zagadnienie mniejszości etnicznych nie wyczerpują jednak transkulturowego potencjału nowego kina; w latach dziewięćdziesiątych do kwestii uprzedzeń rasowych oraz poszukiwania własnej drogi między tradycją i tureckimi korzeniami a niemiecką nowoczesnością dochodzi problematyka genderowa, która stopniowo zyskuje wymiar polityczny, a nie tylko egzystencjalny. Dotyczy pozycji kobiet w nowej rzeczywistości, ale także mniejszości seksualnych, nierzadko podwójnie wykluczonych i napiętnowanych, gdyż opierających swą tożsamość na lęku i permanentnej udręce wynikającej z obawy przed ujawnieniem prawdy. W ten sposób ksenofobia zostaje wzmocniona przez homofobię. Temat ten podejmuje jeden z najciekawszych reżyserów tureckiego pochodzenia, Kutluğ Ataman (ur. 1961), który tytułowym bohaterem filmu *Lola i Bilidikid* (*Lola und Bilidikid*, 1999) uczynił transwestytę.

Reżyser podważa esencjalistyczną i normatywną definicję tożsamości, sugeruje, że nie istnieje z góry dana jaźń, którą posiada lub może osiąść jednostka; jego zdaniem, osobowość kształtowana jest przez wiele różnorodnych czynników – kulturowych, etnicznych, rasowych, płciowych – podlega więc nieustannym przemianom i modyfikacjom, jest projektem, w którym człowiek stwarza samego siebie, ale może być również manipulowany przez otoczenie²². Tożsamość nigdy nie jest stabilna, pozostaje otwarta na wiele możliwości, jest czymś przygodnym, odgrywanym na nowo każdego dnia, toteż niebezpieczeństwo nie polega na zejściu z właściwej drogi na manowce, lecz wręcz przeciwnie, na uporczywym trzymaniu się jednej ścieżki.

Bycie w zawieszeniu, w przejściu wskazuje na liminalny charakter tożsamości bohaterów, zaś niestabilność granic dotyczy nie tylko płaszczyzny treściowej, ale i formalnej, jako że reżyser podejmuje grę z konwencjami gatunkowymi, wprowadza elementy melodramatu, komedii i thrillera do niezależnego kina artystycznego. Transwestyta Lola (Gandi Mukli), po zerwaniu z rodziną i tureckimi korzeniami, występuje w klubie gejowskim i mieszka ze stręczycielem, a zarazem męską prostytutką, Bilidikidem (Erdal Yıldız), który nie potrafi zaakceptować własnej orientacji seksualnej i nieustannie pozuje na macho, marzy

22 Wypowiedzi Atamana na temat kształtu współczesnej tożsamości przytacza Karin Hamm-Ehsani w artykule *Intersections: Issues of National, Ethnic, and Sexual Identity in Kutluğ Ataman's Berlin Film Lola und Bilidikid*, „Seminar: A Journal of German Studies” 2008 vol. 44, nr 3, s. 367–368.

o otwarciu kawiarni na tureckiej plaży oraz sfinansowaniu operacji zmiany płci dla swego kochanka. Niemożność pogodzenia się z odmiennością dotyka jeszcze jednego bohatera, szesnastoletniego Murata (Baki Davrak), który dowiaduje się, że jego zaginiony brat jest transwestytą, a później odkrywa, że za jego śmierć nie odpowiadają rasistowscy uczniowie ze szkoły, ale starszy brat, Osman. Ataman podważa stereotypowe wizerunki kobiecości – przede wszystkim za sprawą „koleżanek” Loli z zespołu Die Gastarbeiterinnen, Şehrazat (Celal Perk) i Kalipso (Mesut Özdemir), które tworzą alternatywną wspólnotę oraz nieustannie eksponują performatywny charakter tożsamości płciowej – a także modele zachowań gejowskich, wprowadzając niemiecko-turecką parę Friedricha (Michael Gerber) i İskendera (Murat Yılmaz), którzy otwarciu przyznają się do własnej orientacji.

Ataman, podobnie jak wcześniej Bohm, Akin i Arslan, krytycznie ocenia patriarchalny model stosunków panujących w rodzinach tureckich: matka pełni rolę służącej, nie mówi po niemiecku, nie wyraża własnego zdania, wydaje się pozbawiona wolnej woli, a całkowita władza spoczywa w rękach najstarszego syna, Osmana (Hasan Ali Mete), który pragnie sprawować kontrolę na życiem najbliższych krewnych. Reżyser wierzy jednak w transkulturowy potencjał zawarty w zachowaniu pozostałych bohaterów, a także w charakterze samego miasta, które pełni rolę czegoś więcej niż tylko przestrzeni działań; jest alegorią przejściowości i zmienności, zawiera w sobie to, co wiecznie niegotowe, transgresyjne, co związane jest z przekraczaniem granic terytorialnych, etnicznych i seksualnych²³.

Nie oznacza to, że otrzymujemy wariant urzeczywistnionej utopii; to raczej przedstawienie kryzysu klasycznych kategorii określających porządek społeczny – męskości i kobiecości, rasy i narodu. W transkulturowym świecie tracą one swój jednoznaczny charakter oparty na opozycjach binarnych. Bohaterowie żyją bowiem w środowisku naznaczonym przez przemoc i nienawiść, o podłożu zarówno rasowym, jak i płciowym. Lola wielokrotnie spotyka się z aktami wrogości, agresją młodych ludzi przekonanych o konieczności „oczyszczenia miasta”, również jej kochanek ma skłonności do stosowania przemocy (posuwa się nawet do zabójstwa, kierowany pragnieniem zemsty), podobnie jak starszy brat Osman, pragnący ponowoczesnej wieloznaczności przeciwstawić pseudo-tradycyjne wartości oparte na specyficznie pojmowanych zasadach honoru. Z filmów Arslana i Atamana wyłania się nowy wizerunek miasta, pojmowanego jako „archipeląg nieciągłych, fragmentarycznych kultur otwartych z jednej strony na praktyki dyskryminacyjne oparte na kryteriach klasowych, etnicznych, genderowych, pokoleniowych. [...] Z drugiej strony policentryczna, kalejdosko-

23 Na szczególną rolę scenerii miejskiej w kształtowaniu transkulturowego wymiaru tożsamości zwrócił uwagę Christopher Clark, *Transculturation, Transsexuality, and Turkish Germany: Kutluğ Ataman's Lola und Bilidikid*, „German Life and Letters” 2006 vol. 59, nr 4, s. 563–564.

pową przestrzeń miejsca zbudowana z różnic, pozbawiona granic i marginesów”, o wyrażnie transkulturowym charakterze²⁴.

Przekonujemy się, że do problemu mniejszości etnicznych i narodowych możemy podejść na dwa sposoby: próbując narzucić wyobrażoną spójność doświadczeniu rozproszenia i fragmentacji, które leży u podstaw każdej diaspory, lub też skupić się na różnicach przesądzających o tym, kim jesteśmy, na pęknięciach i nieciągłościach²⁵.

Niemieckie filmy nakręcone przez reżyserów tureckiego pochodzenia uświadamiają nam nie tylko transnarodowy charakter współczesnego kina, ale również niestabilność tradycyjnych granic i podziałów, pokazując, że mniejszość wkrada się ukradkiem w dominujący dyskurs jako rodzaj uzupełnienia (w rozumieniu Jacques’a Derridy), wskazując na performatywny charakter tożsamości narodowej. Możemy zauważyć, że dzisiejszy dyskurs na temat przynależności nie musi być ograniczony do perspektywy wyznaczonej przez opozycję między wymiarem narodowym i transnarodowym, jednak nawet działania w przestrzeni wielokulturowej nadal są określane przez kategorie etniczne, nierzadko wynikające z uprzedzeń rasowych czy religijnych.

IDENTITY IN TRANSIT – CINEMATIC PORTRAITS OF TURKISH MINORITY IN GERMANY

In the 1970s and 1980s the cinema of national minorities in Germany concentrated on the life and work of Turkish workers (*Gastarbeiterkino*). At the turn of 1990s there emerged films depicting the life of the second generation of Turkish immigrants – young people already born in Germany. The youngest generation of film directors, who begun their career in the 1990s, contrarily attempts to question the negative image of Turkish minority, going over the schematic image of socially and culturally handicapped immigrant. On the one hand, a new phenomenon is the change of poetics (departure from documentary convention), on the other – allusions to contemporary theories of culture, e.g. gender studies.

24 E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-nowoczesnej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s. 132.

25 Takie podejście sugeruje Stuart Hall, *Tożsamość kulturowa...*, s. 168.