

Diaspora w podróży

Międzypokoleniowa luka, mit wspaniałego powrotu i inne zabiegi mitologizujące w *Wielkiej podróży* Ismaëla Ferroukhiego i *Na krawędzi nieba* Fatiha Akina

ADAM DOMALEWSKI

Filmy *Wielka podróż* (*Le grand voyage*, 2004) Ismaëla Ferroukhiego oraz *Na krawędzi nieba* (*Auf der anderen Seite*, 2007) Fatiha Akina uznają za przykłady współczesnego kina diasporycznego, która to kategoria dostarcza znakomitych narzędzi do opisu relacji między zjawiskami masowych migracji, tożsamościami osób przesiedlonych i przestrzeniami zamieszkiwanymi przez nie obecnie oraz tymi, które opuścili. Koncepcja kina diasporycznego jest oczywiście zakorzeniona w społecznym zjawisku o ogromnym znaczeniu oraz wielowiekowej historii i przyjmuje założenie o fundamentalnym wpływie, jaki wywiera doświadczenie życia w diasporze na jednostki, rodziny i całe wspólnoty ludzkie. Jak przypomina Daniela Berghahn, diaspory powstają w wyniku masowych migracji pewnych grup etnicznych na nowe terytoria, w których nie stanowią już one większości¹. Co szczególnie ważne w kontekście niniejszego artykułu, *tożsamości diasporyczne są kodowane przede wszystkim przestrzennie*², co oznacza, że przesiedleńcy przechowują szczególną pamięć o doświadczeniu podróży migracyjnej i o kraju swego pochodzenia. Do czynników silnie łączących wspólnoty diasporyczne można zaliczyć zatem: kolektywną pamięć, mit ojczyzny, wspomniane doświadczenie migracji, a zwłaszcza marzenie o wspaniałym powrocie³.

Hamid Naficy, autor przełomowego (choć wcale nie pierwszego⁴) studium o kinie diasporycznym oraz przesiedleńczym, powiązał istnienie tego rodzaju filmów z teorią autorską. Zdaniem Naficy'ego, sprzeciwiającego się postmodernistycznym tendencjom w rozumieniu kwestii autorskości, *filmowcy z akcentem nie są tylko tekstualnymi strukturami albo fikcjami wewnątrz swoich filmów; są także empirycznymi podmiotami usytuowanymi szczelinowo w praktykach filmowych i kulturowych egzystującymi na zewnątrz i uprzednio w stosunku do własnych filmów*⁵. Metafora szczelinowości stanowi dla badacza jeden z kluczowych elementów teorii „kina z akcentem”⁶ – jego zdaniem łączy ona twórców filmowych pracujących na obczyźnie z powodu wygnania lub emigracji, określa bowiem ich niepewny status zarówno jako podmiotów politycznych, jak i uczestników (etnocentrycznie zorientowanych) systemów produkcji filmowej⁷. Według Naficy'ego dzieła tych autorów w rezultacie łączy wiele wspólnych cech zarówno na poziomie stylu wizualnego, struktur narracyjnych, kreacji postaci, jak i podejmowanych tematów oraz obecnych w nich chronotopów (np. drogi czy ojczyzny; kategorię tę Naficy zaczerpnął z pism Michaiła Bachtina). Badacz twierdzi przy tym, że dla „kina z akcentem” charakterystyczne jest zaabsorbowanie przestrzenia, której obrazy podlegają wyraźnemu zróżnicowaniu w zależności od tego, czy chodzi o chro-

notop ojczyzny (ukazywanej przeważnie jako bezkresna, otwarta, poza czasem), czy też o miejsce przesiedlenia (zwykle ukazywane jako klaustrofobiczne, ograniczone i tymczasowe) ⁸.

Koncepcja „kina z akcentem” będzie stanowić punkt odniesienia moich analiz, chociaż wiele spośród założeń i ustaleń Naficy’ego jest poddawanych krytyce bądź lekko korygowanych. Powołując się na ustalenia Thomasa Elsaessera, można wskazać, że jego teoria zbyt esencjalistycznie i tradycjonalistycznie ujmuje funkcjonowanie kinematografii narodowych – jako obiegów filmowych wsobnych i rozdzielnych względem siebie, podczas gdy rzeczywistość w europejskim i światowym kinie, począwszy od lat 90., jest już całkiem inna ⁹. Daniela Berghahn przekonuje też, że strategie artystyczne i obiegi produkcji, które Naficy identyfikował jako swoiste dla reżyserów „z akcentem”, przestały być niszowe i stały się popularne także wśród innych grup twórców ¹⁰. Wreszcie filmy diasporyczne, nieraz udane i ważne, kręcili przecież twórcy niemający etnicznych korzeni poza miejscem swego urodzenia, nielegitymujący się hybrydycznymi tożsamościami, na przykład we Francji Jean-François Richet i Thomas Gilou, autorzy klasycznych przykładów kina *banlieue*. Nade wszystko jednak na kino diasporyczne można dziś spojrzeć niekoniecznie przez pryzmat traumy i separacji, a takie przede wszystkim imaginarium uruchamia Naficy (również ze względu na konotacje historyczne związane z wielowiekowym istnieniem uciskanych diaspor ¹¹). Hybrydyzacja tożsamości współczesnych emigrantów oraz otwarte granice postnarodowego świata pozwalają upatrywać nie tylko zagrożeń, ale i szans wynikających z ruchów migracyjnych. Jak pisze Krzysztof Loska, *życie w diasporze nie oznacza już utraty ojczyzny i niemożności powrotu, nie musi się zasadzać na nieobecności i stracie, którą trzeba oplakiwać* ¹². W XXI w. migracje i podróże ukazywane w kinie diasporycznym często okazują się dobrowolne i odsłaniają przy tym pozytywne komponenty. Niewątpliwie w ostatnich latach kino to przestało być domeną przymusu (tak fikcjonalnego, jak i autobiograficznego) oraz synonimem marginalizacji ¹³. Zdaniem Berghahn definiujące dla kina diasporycznego napięcie przebiega dziś między pamięcią straty a nadzieją odnowy i wiarą w lepsze jutro.

Oba interesujące mnie obrazy niewątpliwie można zaliczyć do grona filmów diasporycznych – zarówno jeśli brać pod uwagę biografię ich twórców ¹⁴, jak i ze względu na podejmowaną w nich problematykę związaną z postaciami imigrantów różnych pokoleń żyjących we współczesnych diasporach. *Wielka podróż* ukazuje samochodową pielgrzymkę Redy i jego ojca do Mekki, czyli hadżdż (jeden z pięciu filarów wiary w islamie). Dobiegający kresu swych sił, pochodzący z Maroka mężczyzna zmusza syna do odbycia wspólnej wyprawy z Francji, gdzie mieszka, przez całą Europę do Arabii Saudyjskiej. *Wielka podróż* jest przykładem nowego typu realizacji kina *banlieue*: choć nadal portretuje bohaterów z Maghrebu osiadłych we Francji, fabuła filmu nie ogranicza się do zamkniętej przestrzeni imigranckiego osiedla na przedmieściach ¹⁵. Jak zauważa Will Higbee, od początku nowego stulecia pojawiła się w tym nurcie kina francuskiego znacząca liczba filmów drogi i narracji podróżniczych, które utworzyły wręcz nowy trend w kinie imigrantów z Afryki Północnej. Wybijającą się grupę stanowią w nim „narracje o powrocie” bohaterów do kraju pochodzenia ich przodków, takie jak *Inny świat (L'autre monde*, reż. Merzak Allouache, 2001), *Córka Keltoum (La fille de Keltoum*, reż. Mehdi Charef, 2001), *Exils* (reż. Tony Gatlif, 2004), *Ten'ja* (reż. Hassan Legzouli,

2004), *Il était une fois dans l'oued* (reż. Djamel Bensalah, 2005) czy *Mieścina numer jeden* (*Bled number one*, reż. Rabah Ameur-Zaïmeche, 2006). Higbee analizuje, w jaki sposób wybrane, charakterystyczne dla tej grupy filmy aktualizują ów mit powrotu – tak znaczący dla diasporycznego doświadczenia. Stawia on również tezę, do której przekonuje także *Wielka podróż*, że właśnie kino drogi dostarczyło współcześnie filmowi diasporycznemu nowych środków do mówienia o problemach wspólnot diasporycznych i przemianach ich tożsamości¹⁶, których to sposobów nie przewidywał jeszcze Hamid Naficy.

Głośny, wielokrotnie nagradzany obraz Fatiha Akina *Na krawędzi nieba*, podejmujący wątki poruszone we wcześniejszym jego filmie o tematyce diasporycznej, *Głową w mur* (*Gegen die Wand*, 2004), najczęściej był odczytywany w kluczu transkulturowości jako turecko-niemiecka odyseja obrazująca powikłane losy bohaterów¹⁷. Liczni autorzy podkreślali znaczenie kolejnych transgranicznych podróży oraz wyróżniającą się mobilność bohaterów Akina jako cechę ich ponowoczesnej podmiotowości. W tym duchu pisze o filmie *Na krawędzi nieba* Deniz Bayraktar, która doświadczenie wyobcowania bohaterów i poszukiwania przez nich najbliższych oraz własnych korzeni stara się zuniwersalizować jako doświadczenie charakterystyczne dla nowej tożsamości europejskiej¹⁸. Autorka przekonuje, że perypetie postaci, a także uzyskane przez nich w finale nowe rozumienie siebie pozwalają z nadzieją myśleć o idei nowej Europy, która jednym ze swych krańców uczyniła Turcję¹⁹. Słabo umotywowane wydaje mi się wszakże nagłe przechodzenie Bayraktar z poziomu analizy filmowej na płaszczyznę geografii politycznej. Uznaję też sąd, jakoby celem tego obrazu było (tak czy inaczej pojmowane) „celebrowanie mobilności”, za daleko idące uproszczenie. Zamiast tego proponuję na początku zadać obu analizowanym przeze mnie filmom pytania, które Daniela Berghahn stawia w drugim rozdziale swojej pracy, zatytułowanym *Families in Motion*: po pierwsze, jak chronotop podróży i mobilność transgraniczna wpływają na stan rodzinnych relacji u diasporycznych bohaterów tych obrazów i po drugie, jak odnoszą się one do wspomnianego mitu wspianego powrotu?

Ojciec i syn w podróży

W odróżnieniu od typowych realizacji kina drogi filmy Ferroukhiego i Akina koncentrują się na bohaterach blisko ze sobą spokrewnionych. Autorka *Far-Flung Families* przypomina, powołując się na ustalenia Timothy'ego Corrigan, że kino drogi zyskuje na popularności i znaczeniu wraz ze zmierzchem kina klasycznego, począwszy od lat 50., a więc wraz z rosnącym kryzysem tradycyjnego, patriarchalnego modelu rodziny²⁰. Zdaniem autorki ta koincydencja nie jest przypadkowa; w samym kinie drogi bardzo rzadko obierano przecież na bohaterów członków tej samej rodziny. Dużo częstszy wariant obejmował podróż z udziałem przyjaciół, na ogół reprezentantów młodego pokolenia, nierzadko tej samej płci, w czym przejawiały się rozmaite tendencje kontrkulturowe. Ciekawe wyjątki od tej reguły stanowią filmy drogi Wima Wendersa: *Alicja w miastach* (*Alice in den Städten*, 1974) i *Paryż, Teksas* (*Paris, Texas*, 1984), w których dorośli mężczyźni podróżują z dziećmi, a ich celem staje się – zakończone wszakże niepowodzeniem – odnowienie więzi rodzinnych, czy też *Pejzaż we mgle* Theodorosa Angelopoulosa, w którym dwoje dzieci rozpaczliwie stara się opuścić Grecję, by odszukać w Niem-

czech swojego ojca. Chronotop drogi, wnioskując ostatecznie Berghahn, charakteryzuje się linearnością, progresywnością, przypadkowością i nieprzewidywalnością, co sprawia, że droga nie jest naturalnym habitusem dla rodziny – raczej stanowi dla niej zagrożenie²¹. W tym kontekście dopiero uwidacznia się oryginalność i swoistość diasporycznych obrazów rodzin w podróży. Bliższe przyjrzenie się obu opisywanym filmom pozwala bowiem stwierdzić, że ich tematem jest próba pokonania dystansu międzypokoleniowego, a wspólne (*Wielka podróż*) lub osobne (*Na krawędzi nieba*) pokonywanie dużych przestrzeni okazuje się szansą na zbliżenie się bohaterów do siebie.

Jak słusznie zauważa S. Brent Plate, *Reda i jego ojciec nie biorą tak naprawdę udziału w tej samej podróży*²². Chociaż przemierzają Europę i Bliski Wschód, siedząc obok siebie w jednym samochodzie, każdy z nich żyje w innym świecie. Syn pełni wyłącznie rolę kierowcy swojego ojca, jest uosobieniem *gniewnego (lecz posłusznego) młodzieńca*²³, który nie przywiązuje wagi do duchowego wymiaru wyprawy, jaki ma dla jego ojca pielgrzymka do Mekki. Reda pragnie zatrzymać się w Mediolanie lub Wenecji, by móc zwiedzić słynne miasta, obok których przejeżdżają, jednak ojciec uznaje to za stratę czasu i stanowczo sprzeciwia się rozmywaniu celu ich podróży. (*Mysłisz, że jesteśmy turystami?* – pyta retorycznie). Różnice między ojcem a synem są bardzo głębokie, gdyż mają podłoże nie tylko generacyjne, ale także kulturowe i religijne. Wychowany we Francji potomek pobożnego muzułmanina jest religijnie indyferentnym agnostykiem; podczas gdy ojciec w czasie podróży codziennie poświęca czas modlitwie, Reda czeka na niego w samochodzie lub w restauracji, bierze prysznic lub śpi. Zasadnicza różnica między bohaterami jest dodatkowo podkreślona w aspekcie komunikacyjnym – mimo że ojciec mówi do syna w marokańskim dialekcie języka arabskiego, Reda odpowiada mu po francusku²⁴. Podział światopoglądowy między mężczyznami został odzwierciedlony także na poziomie wizualnym: jak zauważa Berghahn, wysłużony samochód marki Peugeot, którym się poruszają, ma kolor błękitny, jednak po stronie pasażera wstawione są zastępcze drzwi pomarańczowe, co symbolizuje dezynwolturę i *cichą rebelię* [Redy] *przeciw ojcu*²⁵. Również ubiór bardzo różnicuje bohaterów – ojciec zakłada zwykle jasne koszule i ciemne materiałowe spodnie, podczas gdy chłopak nosi dżinsy, kolorowe koszulki i adidas. Zdaniem Aleca G. Hargreavesa nadrzędny konflikt w *Wielkiej podróży* ma charakter ponadnarodowy: po jednej jego stronie sytuuje się *transnarodowa przestrzeń islamu*, z właściwą tej religii duchowością i aksjologią, po drugiej zaś *model materializmu kulturowego w stylu amerykańskim*²⁶, który oczywiście reprezentuje Reda. To ciekawe spostrzeżenie, wynikające z obserwacji, że najsilniejszym źródłem kulturowych wzorców w multietnicznych blokowiskach francuskich są (jak niemal wszędzie) kraje anglofońskie, zwłaszcza Stany Zjednoczone, co przejawia się choćby w praktykach językowych, stylach ubioru i preferowanych gatunkach muzycznych wśród młodych mieszkańców tych dzielnic. Znaczyłoby to zatem, że konflikt między bohaterami filmu ma *mniej wspólnego z narodowo zdefiniowanymi przestrzeniami (Francja kontra Maroko)*²⁷, niż można by przypuszczać.

Żmudna i obfitująca w sytuacje konfliktowe podróż z Francji do Arabii Saudyjskiej wiedzie przez Włochy, Słowenię, Chorwację, Serbię, Bułgarię, Turcję, Syrię i Jordanię. Każdy z mijanych krajów wiąże się w luźnej konstrukcji filmu z jakimś epizodem: problemami z przekroczeniem granicy, zgubieniem drogi, po-

jawieniem się niespodziewanej pasażerki czy też nagłym atakiem zimy i hospitalizacją ojca. Wszystkie one służą jednak jednemu celowi – są nakierowane na duchową przemianę Redy. Częściowo prowokuje ją ojciec bohatera, na przykład wyrzucając do śmieci zaraz na początku wyprawy telefon komórkowy syna i *tym samym dosłownie odłączając go od nowoczesnego stylu życia (i jego dziewczyny) we Francji*²⁸. Pozostający w roli pasażera rodzic podejmuje także decyzję, by trasa wiodła bocznymi drogami. Ze względu na pojawiającą się w kinie drogi fascynację szybkością, reżyser decyduje, że (...) *ojciec oręduje za powolnością jako środkiem duchowego oczyszczenia*²⁹. Przemiana Redy nie dokonuje się jednak gładko; bohater raz po raz zawodzi ojca swoją postawą lub też sam wpada w gniew. Seria takich scen obejmuje m.in.: suto zakrapiane wieczory w okolicznych barach, utratę pieniędzy czy protest przeciwko jałmużnie, jaką ojciec daje potrzebującej kobiecie w Syrii. Podczas całej podróży impulsywne zachowanie chłopaka kontrastuje z powagą i samodyscypliną ojca. Stopniowo jednak młodzieniec zmienia swoje nastawienie do rodzica i zaczyna interesować się celem ich podróży. Dopiero jednak w Arabii Saudyjskiej, podczas postoju na pustyni, zagadnięty przez Redę senior może wytłumaczyć synowi, dlaczego pielgrzymka do Mekki jest tak ważna dla muzułmanina. Jak pisze S. Brent Plate: *Ojciec, pierwszy i ostatni raz, wyraża wdzięczność za to, że Reda wiezie go do Mekki, mówiąc: „Niech Bóg cię błogosławi”. (...) Gdy poruszają się po ostatniej prostej, obaj wydają się zadowoleni, ich oddzielne światy spotkały się w jednym samochodzie (...)*³⁰.

Religijny wydźwięk filmu zostaje wzmocniony w jego ostatnich scenach, gdy bohaterowie docierają w końcu do Mekki³¹. Samo miasto – cel pielgrzymki – wnosi do filmu swój sakralny wymiar, zwłaszcza dzięki filmowanemu z lotu ptaka, wypełnionemu ludźmi terenowi Wielkiego Meczetu, wraz z centralnie położoną Al-Kabą. Jak zauważa Plate, chociaż samo sanktuarium pojawia się na ekranie tylko przez krótką chwilę, cała podróż obrazowana w filmie *opiera się na jego egzystencji, na jego mitycznym, symbolicznym i rytualnym przyciąganiu*³². Co więcej, ujęcia przedstawiające zwykłych pielgrzymów przybyłych do Mekki wprowadzają do obrazu element dokumentarny płynnie łączący się z fikcyjną opowieścią. W jej ramach pojawia się kolejny element umityczniający w postaci śmierci protagonisty. Reda nie wyrusza wraz z ojcem i tłumami pątników w kierunku Al-Kaby, jednak gdy ojciec kolejny dzień nie wraca do auta, rozpoczyna jego poszukiwania. Znajduje go martwego wśród innych przykrytych płótnem ciał w przyświątynnej kostnicy. Początkowo wybuchu płaczem i układa się w pozycji embrionalnej (umieszczona na kranie kamera unosi się wówczas wysoko), później jednak uczestniczy w rytuale obmycia zwłok, *pomagając w ten sposób swojemu ojcu w rozpoczęciu kolejnej wielkiej podróży, o której mowa w tytule, wiecznej wędrówki w zjednoczeniu z Allahem*³³. Niewątpliwie wszystkie symboliczne elementy wiążące się ze śmiercią pielgrzyma³⁴ mają na celu ostatecznie potwierdzić transformację, jaką przechodzi Reda. Michel Cadé podaje także inne przykłady francuskich filmów, w których sędziwi muzułmańscy bohaterowie umierają podczas podróży do krajów swego pochodzenia i tym samym stwierdza, iż rytuały pogrzebowe są niespodziewanie często pojawiającym się motywem związanym z islamem w kinie *beur* i *banlieue*³⁵. Rytuały te są albo wpisane w tragiczny kontekst, gdy *młodzi ludzie, którzy w większości stracili kontakt z islamem, powracają do swoich korzeni religijnych (...)* albo znaczą koniec cichej, lecz wyraźnej religijnej podróży dla

postaci należących do pokolenia imigranckich rodziców³⁶. W filmie Ferroukhiego bez wątpienia mamy do czynienia i z jednym, i z drugim. Jałmużna, którą Reda składa przed wylotem z Arabii Saudyjskiej, tylko to potwierdza. Jak podsumowuje Cadé: „*Wielka podróż*” jest historią inicjacji w islam; modlitwa, czytanie świętej księgi, jałmużna i pielgrzymka są jej integralnymi składnikami. Spośród pięciu fi-larów [wiary muzułmanów] trzy są tutaj sportretowane na ekranie³⁷.

W ślad za przodkami i potomkami

Historie opowiedziane w *Na krawędzi nieba* dotyczą trzech par bohaterów składających się za każdym razem z samotnego rodzica i dorosłego dziecka. W punkcie wyjścia we wszystkich trzech relacjach – podobnie jak w *Wielkiej podróży* – odnajdujemy wzajemne niezrozumienie i oddalenie. Ali jest prostym mężczyzną, podstarzałym Turkiem mieszkającym w Bremie i wdowcem, którego treść życia stanowią używki, obstawianie wyścigów konnych oraz prostytutki. Jego syn zaś to wrażliwy, samotny i dbający o manieri badacz literatury, profesor germanistyki na Uniwersytecie w Hamburgu. Odmiennie zainteresowania i niemożliwy do pogodzenia sposób bycia tych postaci zostaje podkreślony w zabawnej scenie, w której ojciec próbuje wypytać syna o jego ostatnie podboje miłosne, co Nejat uznaje za niegrzeczne. On z kolei stara się nawiązać nić porozumienia z ojcem, dając mu książkę, ale Ali nie wydaje się nią zainteresowany. Podczas jednej z wizyt w alei prostytutek Ali poznaje Yeter ukrywającą się początkowo pod pseudonimem Jessy. Mężczyzna orientuje się, że ma do czynienia z Turczynką i proponuje jej stałą układ, w którym kobieta byłaby jego utrzymanką. Znajomość z Alim kończy się dla Yeter tragicznie, gdy ten – po powrocie ze szpitala i pod wpływem alkoholu – uderza ją w kłótni tak niefortunnie, że bohaterka umiera. Jedyna córka kobiety, Ayten, jest działaczką opozycyjną w Turcji i z powodu represji musi ukrywać się przed policją. Postanawia wyruszyć do Niemiec w poszukiwaniu matki. W przypadku Yeter i Ayten oddalenie przyjmuje zatem postać całkiem dosłowną – mieszkająca w Niemczech matka ukrywa przed pozostającą w Turcji córką źródła swego zarobku, tak więc ta nie jest w stanie jej odnaleźć. Ayten po przylocie do Niemiec poznaje w stołowce uniwersyteckiej Charlotte (Lotte) – młodą Niemkę, z którą szybko nawiązuje głęboką relację zabarwioną erotycznie. Obecności w domu nielegalnej imigrantki nie akceptuje jednak Susanne, matka Lotte. Obie, matka i córka, pozostają w ostrym konflikcie – dzieli je wszystko: priorytety życiowe, temperament i wreszcie stosunek do Ayten. Za sprawą dramatycznych wydarzeń ukazanych w filmie wszystkie te relacje zostaną finalnie przewartościowane, a brak porozumienia stopniowo ustąpi miejsca potrzebie bliskości i współczuciu oraz żalobie.

Liczne podróże obrazowane w *Na krawędzi nieba* (od lotów międzypaństwowych i przejazdów między miastami w Niemczech i w Turcji, przez samochodową podróż Nejata po malowniczej prowincji tureckiej, po codzienne przejazdy tramwajowe w Bremie) nadają mobilności wyłaniającej się z filmu Akina charakter nagły i natychmiastowy, będący *kwintesencją postmodernistycznej kompresji czasoprzestrzennej, która skutecznie łączy odległe miejsca i ludzi*³⁸. Warto zauważyć, że im większy dystans pokonują bohaterowie w tym filmie, tym mniej ekranowego czasu zajmuje ekspozycja ich podróży. Wydaje się więc, że przelot Ayten z Turcji

do Niemiec trwa krócej niż przejazdy tramwajem Yeter po Bremie (podobnie powrót do Turcji Alego Aksu zajmuje mniej czasu ekranowego niż podróż Nejata do Trabzonu). W czasie jednej z takich miejskich podróży kobietę zaczepiają dwaj nieznajomi Turcy, którzy nakazują jej pod groźbą przemocy zerwać z nieładem. Ta bardzo ważna dla dalszych losów Yeter rozmowa odbywa się zatem w tramwaju, a w dodatku – co chciałbym szczególnie podkreślić – gdy mężczyźni kierują swoją uwagę na matkę Ayten, odwołują się do niepisanych praw rządzących diasporą. Stróżom moralności przeszkadza to, że prostytutkuje się Tureczka i muzułmanka³⁹, nawet jeśli jest dla nich anonimową kobietą, nakazują jej więc poprawę i odchodzą. Scena w tramwaju z ich udziałem jest wyrazistym przykładem specyficznie rozumianej, turecko-muzułmańskiej wrażliwości diasporycznej. Podobny odruch pojawia się wcześniej u Alego, gdy po przyjeździe do Yeter orientuje się dzięki muzyce, że ma do czynienia z Tureczką. Scena ta nie jest pozbawiona komizmu, ale pojawiają się w niej poważne akcenty, gdy Ali zaczyna wypytywać dopiero co spotkaną kobietę o jej prawdziwe imię i o miasto, z którego pochodzi. Bohater wyraźnie odczuwa, że oboje przekraczają normy obyczajowe dopuszczalne w ich ojczystym kraju – i szczerze o tym mówi. Mimo skrępowania wyrażonego przez mężczyznę oboje zaczynają rozmawiać ze sobą po turecku.

O oryginalności i atrakcyjności scenariusza autorstwa Fatiha Akina w dużej mierze decydują bohaterowie dążący do tego samego celu (lub złączeni wspólnymi losami), którzy spotykają się i nawiązują kontakty ciągle nieświadomi łączącego ich powinowactwa. Dzieje się tak w przypadku Ayten i Nejata (bohaterka śpi w czasie wykładu o Johannie Wolfgangu Goethem), Lotte i Nejata (ich pierwsze spotkanie ma miejsce w księgarni prowadzonej przez bohatera, potem Lotte wynajmuje u niego pokój w Stambule), a później także Nejata i Susanny – w dwóch ostatnich przypadkach wszystkich łączy pierwotnie chęć odnalezienia tej samej kobiety, czyli Ayten. Te spostrzeżenia pozwalają stwierdzić, że na postać najważniejszą w filmie Akina wyrasta właśnie Nejat. To wokół niego koncentrują się ostatecznie wszystkie kluczowe wydarzenia fabularne i to jego postać spina kompozycyjną klamrą podzielony na trzy części obraz. Bohater równie często jak inne postacie jest ukazwany w drodze – dość powiedzieć, że pierwsze ujęcia z jego udziałem wiążą się każdorazowo z odbywaniem podróży różnymi środkami transportu (po pierwszym przeskoku czasowym widzimy go w pociągu w drodze na wykład). Nietrudno też spostrzec, że usytuowanie Nejata w tureckiej diasporze w Niemczech jest analogiczne do pozycji zajmowanej przez Redę wśród społeczności z Maghrebu żyjącej we Francji – obaj są przedstawicielami drugiego pokolenia migrantów urodzonego i wychowanego na obczyźnie. Podobnie jak podróż do Mekki dla Redy, tak też wyjazd do Turcji staje się dla Nejata niespodziewanie doświadczeniem transformacyjnym.

Z pozoru *Na krawędzi nieba* jest wolne od uwikłania w diasporyczny mit wspianego powrotu – ani Ali, ani tym bardziej jego zasymilowany syn (pracujący w końcu jako profesor germanistyki) nie wspominają z nostalgią o Turcji. Niemniej tymczasowy wyjazd do ojczystego kraju swego ojca, by dotrzeć do Ayten – córki zabitej kobiety – i sfinansować jej studia, zmienia się w długotrwały pobyt. Nejat wynajmuje mieszkanie i kupuje nawet niemiecką księgarnię w Stambule. Jak mówi do jednego z krewnych Yeter (każe mu siebie traktować jak kuzyna): *może naucazenie nie było moim powołaniem?* Tym samym bohater po przybyciu do Stambułu

wyraźnie przewartościowuje swoje życie. Niepostrzeżenie w filmie pojawia się chronotop odnalezionej ojczyzny – mimo że Turcja ukazana w filmie Akina wcale nie wydaje się pociągająca, do czego jeszcze nawiążę, i tak aktualizuje się mit wspaniałego powrotu. Co prawda do spotkania i pogodzenia się Nejata z ojcem nie dochodzi (być może nigdy do niego nie dojdzie ⁴⁰), a ostatni obraz w filmie, przedstawiający Nejata siedzącego na plaży jest naznaczony melancholią, to jednak po raz pierwszy widz ma wrażenie, że bohater zatrzymał się w swojej wędrówce – jakby w końcu nad brzegiem Morza Czarnego odnalazł własne miejsce.

Allen H. Redmon ciekawie opisuje przemianę Nejata (i Susanne) pod jeszcze innym kątem, z punktu widzenia etyki relacji międzyludzkich. Zdaniem amerykańskiego autora film Fatiha Akina ukazuje przejście w układach rodzicielskich od ograniczonej tolerancji do bezwarunkowej akceptacji. *Zbrodnia Alego (...) prowadzi Nejata do zerwania stosunków z ojcem* ⁴¹, zauważa słusznie Redmon. Analogicznie kończy się matczyzna tolerancja dla poczynań Lotte, która przedłuża swój pobyt w Turcji – Susanne telefonicznie oznajmia wówczas córce, że od teraz musi sobie radzić sama. Śmierć dziewczyny jest oczywiście szokiem i punktem zwrotnym dla jej osamotnionej matki. Podróż do Turcji śladami Lotte, odnalezienie jej dziennika, wążanie ulubionej kurtki oraz wizja jej uśmiechniętej postaci na tle śnieżnobiałej ściany – wszystkie te doświadczenia w interpretacji Redmona oznaczają zespolenie się matki z córką po jej przypadkowej śmierci ⁴². Podobną przemianę swojego stosunku do ojca przeżywa w zakończeniu filmu także Nejat, który rusza samochodem w podróż, by się z nim spotkać, chociaż wcześniej się go wyrzekł. Co istotne, ta decyzja wynika wprost z krótkiej dyskusji z Suzanne na temat ważnego święta religijnego, którego są świadkami.

Dialog między bohaterami, którzy patrzą przez okno na ludzi zmierzających do meczetu w święto Bajram, jest kluczowy dla interpretacji całego filmu. Matka Lotte, widząc idących w jednym kierunku mężczyzn, pyta:

– *Gdzie idą ci wszyscy ludzie?*

– *Do meczetu. Dziś jest pierwszy dzień Bajram, trzydniowego Święta Ofiarowania.*

– *I co jest ofiarowywane?*

– *Bóg chciał wystawić wiarę Ibrahima na próbę, więc nakazał mu ofiarować jego syna. Ibrahim wziął swego syna, Ismaela, na wzgórze ofiarne. Ale właśnie kiedy miał go zabić, jego nóż stępnął. Bóg był zadowolony i wysłał Ibrahimowi owcę, by złożył ją w ofierze zamiast syna.*

– *My mamy podobną historię.*

– *Pamiętam, że pytałem ojca, czy on także by mnie poświęcił. Bałem się tej historii jako dziecko. Moja matka umarła młodo, jak wiesz.*

– *I co odpowiedział ci twój ojciec?*

– *Powiedział, że nawet Boga uczyniłby swym wrogiem, żeby mnie chronić.*

– *Czy twój ojciec żyje?*

– *Tak... Czy popilnowałabyś mojej księgarni przez kilka dni?*

Dialog ten staje się jeszcze wymowniejszy dzięki długim pauzom między poszczególnymi wypowiedziami. W zapadającej co chwilę ciszy wyczuwalne stają się emocje dwojga obcych sobie ludzi, którzy patrzą na siebie oczami osamotnionej matki i skłóconego z ojcem syna. W kontekście dotychczasowych ustaleń można stwierdzić, że losy bohaterów *Na krawędzi nieba* stanowią swego rodzaju odbicie



Na krawędzi nieba, reż. Fatih Akın (2007)

koranicznej (i biblijnej) opowieści o Ibrahimie i Ismaelu (Abrahamie i Izaaku), jednakże w jej centrum znajduje się tym razem wzajemne przebaczenie między dziećmi i rodzicami, a nie posłuszeństwo względem Boga. *Na krawędzi nieba* to pod tym względem film nieomal religijny, w swojej fabularnej strukturze i przesłaniu odwołujący się do znanego wzoru mitycznego, co stanowi wyjątek w filmografii Fatih Akina. Warto zauważyć, że rolę przewodników dla własnych rodziców pełnią u niego dorosłe dzieci⁴³, co także można uznać za pewną transpozycję kanonicznej opowieści o Abrahamie. Susanne pod wpływem śmierci córki wraca do dawnych, porzuconych ideałów i przewartościowuje swoje życie. Nawiedzająca bohaterkę wizja przypieczętowuje zachodzącą w niej przemianę i pozwala odzyskać równowagę wewnętrzną. Zdystansowana i pełna rezerwy kobieta staje się w Turcji bardziej swobodna i spontaniczna, a przede wszystkim w imieniu córki stara się pomóc odrzuconej wcześniej Ayten⁴⁴. Odbycie kary za zabójstwo Yeter oraz powrót do kraju rodzinnego odmieniają także Alego, którego w ostatniej scenie widzimy, jak ze łzami w oczach kończy lekturę książki⁴⁵ podarowanej mu na początku filmu przez syna. Szlachetność, upór i dobro wynikające z postawy

dorosłych już dzieci sprawiają, że starsi bohaterowie filmu odnajdują w sobie zapomniane pokłady wrażliwości.

Dotychczasowe rozważania na temat wpływu chronotopu podróży na sytuację rodzin w *Wielkiej podróży* i *Na krawędzi nieba* ujawniają zasadniczą ambiwalencję, która charakteryzuje diasporyczne podmioty u Ferroukhiego i Akina. Mimo zarysowanej we wstępie krytyki pod adresem niektórych komponentów koncepcji „kina z akcentem”, w odniesieniu do obu analizowanych filmów okazuje się ona wciąż adekwatna. Z jednej strony emigracja i osiedlenie się w obcym kraju przynoszą dekompozycję dotychczasowych struktur rodzinnych i tradycyjnych, kolektywnych wartości. Z drugiej zaś stanowią rzeczywistą szansę i otwierają nowe możliwości życiowe. Taki jest punkt wyjścia obu filmów, które w miarę rozwoju fabuły wzbogacają jeszcze ten niejednoznaczny obraz. Dobrowolne podróże podejmowane przez bohaterów w *Na krawędzi nieba* za każdym razem mają na celu ponowne scalenie więzi rodzinnych. Jednakże wysiłki te ostatecznie nie kończą się szczęśliwie: bohaterowie pozostają rozdzieleni, na końcu wędrówek spotykają się z doświadczeniem śmierci, tak że ostatecznie pozostają im jedynie surogaty rodzin⁴⁶. Żadna z trzech par rodzinnych u Akina nie przetrwa w całości. Podobnie z utratą ojca musi poradzić sobie nastoletni Reda, który dzięki wspólnej podróży dociera wszakże do Mekki i pomaga wypełnić ojcu jego obowiązek religijny. W obu filmach głęboka ambiwalencja przenikająca diasporyczną mobilność zostaje przewyciężona przez nową odsłonę mitu wspaniałego powrotu⁴⁷. Zarówno Reda, jak i Nejat dzięki podróży do miejsc ważnych dla ich ojców zyskują odmienione rozumienie samych siebie i rozpoczynają nowy rozdział w życiu. Wydaje mi się bardzo symptomatyczne i wymowne – jeśli przyjąć, że Ali także zginie – że oba te filmy wieńczy obraz samotnego młodego mężczyzny, wpatrującego się w bliżej nieokreślony punkt krótko po śmierci ojca.

Mityczne Południe

Oba filmy stanowią zatem bardzo ciekawe przypadki współczesnego kina drogi i kina diasporycznego, mającego wymiar duchowy i religijny, ograniczony jednak głównie do relacji między rodzicami i dorosłymi dziećmi. Obrazy te, niebędące filmami religijnymi w sensie ścisłym, dokonują silnej mitologizacji przestrzeni: pozytywnej w przypadku *Wielkiej podróży* i negatywnej w *Na krawędzi nieba*. Daniela Berghahn stwierdza: *Jeśli film drogi opowiada o pozostawieniu za sobą tego, co znajome i wyruszeniu w nieznaną, jeśli jej szlak często prowadzi od ograniczeń cywilizacji do nieokiełznanej natury, to ścieżka Redy i jego ojca prowadząca ze starej Europy na Bliski Wschód, z centrum na peryferie, jest ukazana jako równie wyzwalająca*⁴⁸. Rzeczywiście, w miarę zbliżania się do Mekki krajobrazy ukazywane w filmie stają się coraz bardziej rozległe, bezbrzeżne i skąpane w słońcu; zaczynają przypominać widoki znane z amerykańskiego kina drogi. Cywilizacja zaczyna ustępować miejsca naturze, która już na Bałkanach, a konkretnie w Bułgarii, daje o sobie znać, zaskakując bohaterów śnieżycą. Wówczas jednak skutki spotkania z nieprzychylną aurą są dla ojca Redy fatalne – trafia wtedy nawet do szpitala. Dopiero zmiana krajobrazu na bliskowschodni, południowy przynosi mu wyraźną ulgę i napełnia go radością i wolnością. Stary pielgrzym w krajach Bliskiego Wschodu zaczyna czuć się jak u siebie w domu, na co niebagatelny wpływ

mają spotkani przedstawiciele ummy – transnarodowej wspólnoty muzułmanów, z którą się identyfikuje. Sposób filmowania użyty w *Wielkiej podróży* – jak zauważa Michel Cadé – *uprzywilejowuje długie, podążające ujęcia na anonimowych szosach, biwaki kręczone w niskim kluczu oświetleniowym i zbliżenia dwóch protagonistów. Tylko dwie perły islamu, Istambul i Mekka, otrzymują bardziej okazałą reprezentację*⁴⁹. Badacz zauważa zatem, że sposób sfilmowania miast związanych z islamem różni się od sposobów przedstawiania drogi bohaterów przez Europę. W obrazie Ferroukhiego otwarte, pustynne obszary pojawiające się w miarę zbliżania się do celu podróży wpisują się w tradycję pozytywnego waloryzowania pustej, niezmałconej przez człowieka natury, która staje się przestrzenią odnalezioną wspólnoty, wolności i odnowienia duchowości.

Analiza złożonych i wyrafinowanych zabiegów narracyjnych oraz inscenizacyjnych obecnych w filmie Akina, pozwala postawić tezę, że *Na krawędzi nieba* przynosi zmitologizowany obraz Turcji jako krainy zamętu i śmierci, kraju ściągającego fatum, zawieszzonego w swoistym niebycie. Turcja i tureckość funkcjonują w filmie jako ślepy i nieszczęsny los, przeznaczenie przynoszące ból, cierpienie i stratę (opatrzoną wyraźnym rysem melancholijnym⁵⁰). Kraj sportretowany w filmie Akina wydaje się pogrążony w chaosie i niebezpieczny. Protesty na ulicach, wyroki polityczne, wieloletnie kary więzienia za działalność opozycyjną, aresztowania w mieszkaniach, brak możliwości spotkania się z osadzonymi, kradzieże uliczne i ubóstwo dzieci zostały ukazane jako turecka codzienność rozdzielana od czasu do czasu paroksyzmami w postaci tragicznych i niepotrzebnych śmierci. *Tu jest Turcja* – słyszy Lotte od prawnika, kiedy zdumiona dowiaduje się, że Ayten grozi od 15 do 20 lat więzienia, a ona jako osoba niespokrewniona nie może się z nią zobaczyć. Podróż do tego kraju przynosi kosmopolitycznej, pełnej otwartości Niemce zgubę – tragiczną i absurdalną śmierć z ręki chłopca należącego do grupy dzieci okradających przechodniów⁵¹. Tylko tureckie pochodzenie łączy Yeter i Alię w skrajnie niefortunnym związku. Tragiczny i mortalny rys nadają też Turcji dwie bliźniacze sceny, ukazujące transport zwłok obu kobiet tureckimi liniami lotniczymi odbywający się w przeciwnych kierunkach⁵². Wreszcie nawet nieżyjący mąż Yeter zostaje przywołany w jej wspomnieniu jako ofiara masakry z grudnia 1978 r. w mieście Maraş w środkowej Turcji. Rewersem tego obrazu jest Turcja ukazana jako ziemia wytchnienia, zapomnienia i odpoczynku – czy to w przypadku powracającego do niej po wyjściu z więzienia Alego, czy też pragnącej ukoić swój ból Susanne. Symbolicznym pejzażem zapomnienia staje się Morze Czarne, w które wpatruje się w ostatniej scenie filmu – czekając na ojca – Nejata⁵³.

Nejat jako filmowe *alter ego* reżysera⁵⁴ jedzie nad Morze Czarne do miejsca pochodzenia przodków, by – jak już pisałem – pogodzić się z ojcem. Czołówka filmu stanowi fragment końcowej drogi Nejata do Çamburnu⁵⁵ w święto Bajram, podczas której bohater zatrzymuje się na stacji benzynowej, robi niewielkie zakupy i nawiązuje z pracownikiem stacji krótką rozmowę na temat usłyszanej piosenki. Deniz Göktürk w ciekawy sposób interpretuje scenę na stacji. Jej zdaniem antycypuje ona zarówno tematykę, jak i strukturę filmu. *Podróżnik zna język [turecki] i jest zaznajomiony ze świątecznymi życzeniami, ale nie rozumie wszystkich znaków. Muzyka jest dla niego obca*⁵⁶. Nejat pyta o to, kto jest wykonawcą intrygującej piosenki i dowiaduje się, że chodzi o sławnego w tamtych stronach, młodo zmarłego pieśniarza, Kazima Koyuncu⁵⁷. Ujawniony zostaje tym samym status bohatera

jako emigranta, Turka mieszkającego w Niemczech, wracającego w rodzinne strony. Długie, niespieszne ujęcie otwierające film, będące panoramą w stylu Michelangelo Antonionego⁵⁸, powoli odsłania staroświecką stację benzynową i ustanawia napięcie między znieruchomieniem a mobilnością, które zdaniem Göktürka definiuje cały film⁵⁹. Co więcej, jak wynika z materiałów specjalnych zamieszczonych na jednym z wydań filmu na DVD, do sfilmowania w tej scenie wybrano stację zamkniętą, która nie była już wówczas w użyciu⁶⁰. *Patyna przyczynia się do [zbudowania] atmosfery melancholijnej stagnacji, która wisi nad tą sceną i która zostaje także przywołana przez pracownika stacji benzynowej, kiedy wspomina on muzykę zmarłego Kazima Koyuncu w powiązaniu z długotrwałym skażeniem radioaktywnym i powolną śmiercią*⁶¹. W ten sposób scena ta doskonale odsłania mitologizację Turcji dokonującą się w filmie Akina. Mityczna Turcja przepełniona jest w nim śmiercią, martwością i stagnacją – nawet na stacji benzynowej rozmawia się o zmarłych artystach.

Dzięki materiałom specjalnym z wypowiedziami reżysera, do których dotarła Deniz Göktürk, pojawia się też rzadka szansa, by poznać kulisy wprowadzania do filmu takich zabiegów mitologizacyjnych: *Dla mnie [chodzi o Fatiha Akina] Turcja jest ciągle dziewiczą ziemią, która może być odkrywana i zrozumiana. Dobrym tego przykładem jest pierwszy motyw filmu, stacja benzynowa nad Morzem Czarnym. Wciąż pamiętam, jak Andreas [Thiel, producent i epizodycznie aktor] uznał to miejsce za zbyt wyjątkowe, zbyt wyszukane, zbyt romantyczne, nie wystarczająco realistyczne. Później zmienił zdanie. Sirma [Bradley], nasza turecka scenografka, sprawiła, że dekoracja stacji benzynowej stała się wiarygodna*⁶². Zdaniem Rolanda Barthes'a odhistorycznienie jest jednym z głównych mechanizmów mitologizujących: (...) *mit tworzy się przez odebranie rzeczom historyczności: rzeczy tracą w nim pamięć swego wytwarzania. Świat (...) wychodzi z mitu jako harmonijny obraz esencji*⁶³. Nazwanie Turcji ziemią dziewiczą bezpardonowo pozbawia ją historyczności i przekształca – dokładnie tak, jak chciał francuski badacz – w niewinną (odpolitycznioną) naturę⁶⁴. *Dokonał się pewien rodzaj kuglarstwa – pisze dalej o procesie mitologizacji Barthes – które odwróciło rzeczywistość, opróżniło ją z historii i wypełniło naturą, które wyciągnęło z rzeczy ich ludzki sens w taki sposób, żeby musiały oznaczać brak ludzkiego znaczenia*⁶⁵. Göktürk dodaje, że dla operatora Rainera Klausmanna nieczynna stacja benzynowa oraz widoczna w pierwszym ujęciu filmu chata symbolizowały „Południe”⁶⁶ – czyż można dokonać głębszej esencjalizacji i „kradzieży” historii?

W epilogu filmu, jak słusznie zauważa Deniz Göktürk, nieznacznie zmieniono ścieżkę muzyczną autorstwa Kazima Koyuncu: *Scena z prologu na stacji benzynowej jest powtórzona blisko końca filmu. Wszystkie ujęcia są identyczne (choć osadzone w innym kontekście), słychać tę samą piosenkę, ale tym razem rozbrzmiewa inny, kobiecy głos, mimo że pracownik stacji ponownie odnosi się do piosenkarza jako Kazima Koyuncu. To faktycznie jego aranżacja tej piosenki. Jednakże wokalistką w reiteracji jest Şevval Sam, która śpiewała ją razem z Koyuncu w telewizji*⁶⁷. Nawet ten drobny z pozoru szczegół ujawnia, moim zdaniem, ucieczkę twórców *Na krawędzi nieba* od rzeczywistości w kierunku opowieści wszechstronnej – i zależnie od potrzeb – zmitologizowanej. Turcja i tureckość pozostają w filmie naznaczone swoistym piętnem. Najwłaściwiej byłoby chyba powiedzieć, że „po drugiej stronie” (jak należałoby przetłumaczyć oryginalny tytuł

filmu) – i „na krawędzi nieba” – znajduje się właśnie Turcja, otwierająca bramy do śmierci i dopiero pośrednio do nowego życia. Szczególnie ciekawe wydaje się to, że chociaż Akin zyskał sławę reżysera transnarodowego, trudno spotkać się z taką problematyką jego filmów. *Zapytany, dlaczego jego bohaterowie zawsze wracają z powrotem do Turcji, Akin wyjaśnia, że dla niego Turcja jest tylko obrazem, symbolem wolności (...) – miejscem tęsknoty i odkupienia, których protagoniści nigdy nie znajdują...*⁶⁸

ADAM DOMALEWSKI

¹ D. Berghahn, *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s. 21.

² Tamże, s. 12.

³ Tamże, s. 21-23. Marzenie to podlega łatwej mitologizacji wśród ludzi żyjących w diasporze – w miarę upływu lat, a także wskutek pojawienia się nowego pokolenia, staje się coraz większą mrzonką, a zarazem jest rezerwuarem nostalgicznych wspomnień i wyrazem przywiązania do kraju pochodzenia.

⁴ Daniela Berghahn podaje szeroką bibliografię prac dotyczących kina diasporycznego, których zaczęło gwałtownie przybywać od połowy lat 90. Lista uwzględnionych przez nią angielskich monografii w 2013 r. obejmowała 20 pozycji dotyczących diaspor zamieszkujących na wszystkich kontynentach. Pierwsze dwie prace, poprzedzające książkę Hamida Naficy’ego, dotyczyły czarnoskórych diaspor w Stanach Zjednoczonych: *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality*, red. M.T. Martin, Wayne State University Press, Detroit 1995; oraz A. G. Foster, *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1997.

⁵ H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2001, s. 4.

⁶ Ów akcent, o którym pisze Naficy w swojej koncepcji kina, *wypływa nie tyle z [obcej] wymowy postaci diegetycznych, ale z przemieszczania się twórców filmowych i ich rzemieślniczego sposobu produkcji, tamże (przyp. red.)*.

⁷ Więcej na ten temat zob. A. Domalewski, *Między Koreą i Europą. O dramaturgii filmów Kim Ki-duka*, „Images” 2015, t. XVI, nr. 25, s. 53-63.

⁸ H. Naficy, dz. cyt., s. 5.

⁹ Zob. T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

¹⁰ D. Berghahn, dz. cyt., s. 6.

¹¹ Przede wszystkim żydowskich, ale także afrykańskich i ormiańskich. Por. H. Naficy, dz. cyt., s. 13-14; D. Berghahn, dz. cyt., s. 22.

¹² K. Loska, *Hybrydowość i transkulturowy pejzaż muzyczny w kinie diasporycznym*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 91, s. 143.

¹³ Wcześniej Hamid Naficy tak pisał o nastroju typowym dla opisywanych przez siebie filmów: *Smutek, samotność i alienacja są [ich] częstymi tematami oraz smutni, samotni i wyobcowani ludzie są ulubionymi bohaterami filmów z akcentem*. H. Naficy, dz. cyt., s. 27.

¹⁴ Ferroukhi ma pochodzenie marokańskie, a co więcej – jego ojciec również przebył samochodem Europę, aby odbyć hadżdż. Reżyser sam o sobie mówi, że jest „kulturowym muzułmaninem”. S.B. Plate, *Religion and Film. Cinema and the Re-creation of the World*, Columbia University Press, New York 2017, s. 85.

¹⁵ W. Higbee, „*Et si on allait en Algérie?*” *Home, Displacement, and the Myth of Return in Recent Journey Films by Maghrebi-French and North African Émigré Directors*, w: *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, red. S. Durmelat, V. Swamy, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2011, s. 58-60.

¹⁶ Tamże, s. 59.

¹⁷ Literatura dotycząca obu wspomnianych filmów Akina jest bardzo obszerna. W Polsce o kinie turecko-niemieckim najczęściej pisali Krzysztof Loska (zob. tegoż, *Tożsamość w przejściu – filmowe wizerunki mniejszości tureckiej w Niemczech*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 2, s. 11-23), a także Ewa Fiuk.

¹⁸ D. Bayraktar, *Turkish Cinema and the New Europe: At the Edge of Heaven*, w: *Cinema and Politics: Turkish Cinema and The New*

- Europe*, red. D. Bayraktar, Cambridge 2009, s. 124.
- ¹⁹ Tamże, s. 125.
- ²⁰ D. Berghahn, dz. cyt., s. 65.
- ²¹ Tamże. Jako kategorię opozycyjną w stosunku do drogi autorka podaje – znów za Bachtinem – rodzinną idyllę, której chronotop charakteryzuje się cyklicznością, przewidywalnością i wspólnotowością.
- ²² S. B. Plate, dz. cyt., s. 84.
- ²³ Tamże, s. 85.
- ²⁴ D. Berghahn, dz. cyt., s. 75-76.
- ²⁵ Tamże, s. 75.
- ²⁶ A. G. Hargreaves, *From „Ghetoes” to Globalization: Situating Maghrebi-French Filmmakers*, w: *Screening Integration...* dz. cyt., s. 28-29.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ D. Berghahn, dz. cyt., s. 77.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ S. B. Plate, dz. cyt., s. 86-87.
- ³¹ *Ferroukhi jako pierwszy reżyser filmu fabularnego dostał pozwolenie na filmowanie wewnątrz świętego miasta [islam]* – pisze Berghahn, tejsze, dz. cyt., s. 79.
- ³² S. B. Plate, dz. cyt., s. 87.
- ³³ D. Berghahn, dz. cyt., s. 79-80.
- ³⁴ Nieco inną rolę pełni wcześniejsze pojawienie się dziwnej, ubranej w czern starszej kobiety, która wsiada do auta bohaterów na Bałkanach, znika tuż przed kolejną granicą i ponownie wprasza się do samochodu. Ta tajemnicza postać to bez wątpienia upersonifikowana śmierć. Jak twierdzi ojciec, kobieta miała mu do przekazania ważną wiadomość. Po tych jego słowach, a także po metaforycznej opowieści o parujących wodach oceanu, które dzięki temu wstępują do nieba i dostępują oczyszczenia, można wnioskować, że ojciec Redy przeczuwa nadchodzącą śmierć.
- ³⁵ M. Cadé, *Hidden Islam: The Role of the Religious in Beur and Banlieue Cinema*, w: *Screening Integration...* dz. cyt., s. 46.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże, s. 47.
- ³⁸ D. Berghahn, dz. cyt., s. 55.
- ³⁹ Świadczą o tym przede wszystkim słowa powitania i pożegnania, jakimi się do niej zwracają, czyli tradycyjne muzułmańskie *salam alejkum*. Gdy bohaterce nie udaje się wyprzeć swojego pochodzenia, żegna ich stosownym sformułowaniem: *wa 'alejkum salam*, chociaż robi to z wyraźną niechęcią.
- ⁴⁰ Niektórzy interpretatorzy, w tym Berghahn, snują domysły, że Ali nie wróci już nigdy ze swojej wyprawy na ryby. Rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest oczywiście możliwe, niemniej film sugeruje taką możliwość. Tamże.
- ⁴¹ A. H. Redmon, *Locating Heaven: Fatih Akin's Meditation on the Outcome of Tolerance and Hospitality*, „Journal of Religion & Film” 2016, Vol. 14, Iss. 1, Article 6, s. 4 (<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol14/iss1/6>, dostęp: 22.06.2019).
- ⁴² Autor zwraca uwagę, że fragmenty dziennika dobiegają do widza z przestrzeni ponadkadrowej, wypowiedziane przez samą Lotte, co potwierdza zjednoczenie się Susanne z głosem córki. Tamże, s. 7.
- ⁴³ Trudno się oprzeć wrażeniu, że sympatia reżysera znajduje się po stronie młodych bohaterów, którzy w zestawieniu ze swoimi rodzicami są odważniejsi, dojrzalsi i szlachetniejsi.
- ⁴⁴ Jak pisze o rozwoju jej postaci Małgorzata Radkiewicz: *Mimo przeżytej traumy, dzięki wewnętrznej energii, zdobędzie się na porzucenie swojej mieszczańskiej „małej stabilizacji” i na wyjazd do Turcji, szlakiem swojej wyprawy sprzed trzydziestu lat, którym nieświadomie podążyła jej córka. (...) Zamieszka bowiem ponownie w Stambule, jak niegdyś, podczas postoju w drodze do Indii, znajdując się jakby w symbolicznym punkcie wyjścia, w sytuacji osoby mogącej swobodnie dokonać wyboru*. Tejsze, *Postacie dojrzałych kobiet w interpretacji Hanny Schygull* („Zimowa podróż Hansa Steinbichlera” i „Na krawędzi nieba” *Fatiha Akina*), w: *Kino Hanny Schygull*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2015, s. 151.
- ⁴⁵ Chodzi o powieść Selima Özdogana *Demircinin kızı (Córka kowala)*, dwukrotnie widoczną w filmie. Książka jest reklamowana jako „opowieść generacyjna”, opisująca doświadczenia modernizacyjne ludności anatolijskiej. Zob. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/demircininkizi/101462.html> (dostęp: 27.06.2019). Za konsultację turkologiczną dziękuję dr. Karolowi Wasilewskiemu z Polskiego Instytutu Spraw Międzynarodowych).
- ⁴⁶ Daniela Berghahn zauważa, że Susanna, będąc pogrążoną w bólu matką, w zakończeniu filmu kieruje swoje uczucia w stronę osieroconej Ayten. Tejsze, dz. cyt., s. 81. Już wcześniej zaś Yeter i Nejat – wbrew podejrzaniom ojca o możliwą nić seksualnej koneksji między nimi – formują raczej surogat relacji matka – syn (by wspomnieć ich wspólne rozmowy o Ayten albo niespodziewane wręczenie Nejatowi kanapek przed wyjazdem do pracy na uniwersytet).

- ⁴⁷ Można ją nazwać nową o tyle, że w przypadku młodych bohaterów obu filmów podróz pojawia się niespodziewanie, a samo marzenie o niej nie strukturyzuje ich wcześniejszego życia. Por. H. Naficy, dz. cyt., s. 229.
- ⁴⁸ Tamże, s. 78.
- ⁴⁹ M. Cadé, dz. cyt., s. 47.
- ⁵⁰ Co ciekawe, współczesne kino tureckie często bywa interpretowane w melancholijnym kluczu. Zob. M. Bartczak, *Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim*, w: *Nowe kino Turcji*, red. J. Topolski, Kraków – Warszawa 2010, s. 93-124.
- ⁵¹ Lotte zostaje zastrzelona na opustoszałym, pełnym gruzu podwórzu po tym, jak nakrywa trzech chłopców na przeszukiwaniu jej torebki. W czasie długiego pościgu za młodocianymi złodziejami uliczkami Stambułu bohaterowie mijają w środku dnia jedną (!) osobę – starszą, siedzącą przy swoim domu kobietę. Opustoszałe uliczki tureckiej stolicy oraz feralne podwórze, będące miejscem śmierci Lotte, to kolejne dowody na przedstawienie Turcji jako ziemi jałowej.
- ⁵² Bayraktar określa sceny transportu trumien jako *najbardziej swobodne ruchy* w filmie, związane z płynnymi tożsamościami bohaterów, niedających się podporządkować instytucjom władzy. Tejże, dz. cyt., s. 124. Osobiście widzę tę kwestię całkiem inaczej – jako (mityczną) wędrówkę zmarłych (symbolizowanych przez trumny) po krainie śmierci, jaką stanowi w filmie Turcja.
- ⁵³ Na marginesie warto dodać, że – chociażby w świetle pisarstwa samego Rolanda Barthes'a jako autora *Mitologii* – nie powinno dziwić, że Fatih Akin, uchodzący za reżysera predystynowanego do tworzenia społecznego kina transkulturowego, portretuje kraj swego pochodzenia w sposób zmitologizowany. Sam Barthes, znawca procesów mitologizujących, w pracy *Imperium znaków* silnej mitologizacji poddawał Japonię. Zob. M. Marciniak, *Japonia – „reżim idealny” Rolanda Barthes'a*, „Czasopismo Filozoficzne” 2010, nr 6, s. 104-113.
- ⁵⁴ D. Bayraktar, dz. cyt., s. 126.
- ⁵⁵ Co ciekawe Çamburnu, wioska z zielonymi wzgórzami porośniętymi krzewami herbaty sportretowana w filmie, to miejsce, z którego wywodzą się dziadkowie Fatiha Akma. Zob. D. Göktürk, *World Cinema Goes Digital: Looking at Europe from the Other Shore, w: Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, red. S. Hake, B. Menzel, New York – Oxford 2014, s. 208.
- ⁵⁶ D. Göktürk, dz. cyt., s. 201.
- ⁵⁷ Göktürk dodaje: *Kazım Koyuncu nie pojawia się osobiście w „Na krawędzi nieba”, ale jego duch jest mimo to wszechobecny – jest niewidocznym bohaterem filmu. Muzyczny lejtmotyw wprowadzony w prologu to pełna tęsknoty pieśń miłosna w tureckim dialekcie regionu Morza Czarnego: „Ben Seni Sevduğumi Dünyalara Bildirdum” („Powiedziałem światu, że cię kocham”)*. Tamże, s. 205.
- ⁵⁸ Tamże, s. 202.
- ⁵⁹ Tamże, s. 200.
- ⁶⁰ Jak pisze Göktürk, *odkrycie, że dekoracją była stara, nieczynna stacja benzynowa, jest intrygujące. Filmowcy nie kręcili zdjęć na jednej z nowoczesnych stacji benzynowych wzdłuż nowej głównej arterii komunikacyjnej w regionie Morza Czarnego, gdzie zatrzymują się duże ciężarówki, co widać krótko na jednej z filmowych wstawek z kina drogi w „Na krawędzi nieba”. Zamiast tego porzucona stacja benzynowa została przywrócona z przeszłości – ta, którą pozostawiono na poboczu nowej drogi*. Tamże, s. 203-204.
- ⁶¹ Tamże, s. 204.
- ⁶² Tamże, s. 203.
- ⁶³ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 277.
- ⁶⁴ Zob. tamże, s. 277-280.
- ⁶⁵ Tamże, s. 277.
- ⁶⁶ D. Göktürk, dz. cyt., s. 204.
- ⁶⁷ Tamże, s. 205.
- ⁶⁸ K. Machtans, *The Perception and Marketing of Fatih Akin in the German Press*, w: *Turkish German Cinema in the New Millennium...* dz. cyt., s. 159. Podkreślenia moje.