

Die Fremde

(When We Leave) A film by Feo Aladag

Winner of the European Parliament Film Prize – LUX Prize 2010

BELGIQUE / BELGIE - BRUXELLES / BRUSSEL

БЪЛГАРИЯ - SOFIA

ČESKÁ REPUBLIKA - PRAHA

DANMARK - KØBENHAVN

DEUTSCHLAND - BERLIN

EESTI - TALLINN

ÉIRE/IRELAND - DUBLIN

ΕΛΛΑΔΑ - ATHINA, THESSALONIKI

ESPAÑA - MADRID, BARCELONA

FRANCE - PARIS, MARSEILLE, STRASBOURG

ITALIA - FIRENZE, MILANO

ΚΥΠΡΟΣ - NICOSIA

LATVIJA - RĪGA

LIETUVA - VILNIUS

LUXEMBOURG - LUXEMBOURG

MAGYARORSZÁG - BUDAPEST

MALTA - VALLETTA

NEDERLAND - DEN HAAG

ÖSTERREICH - WIEN

POLSKA - WARSZAWA

PORTUGAL - LISBOA

ROMÂNIA - BUCUREȘTI

SLOVENIJA - LJUBLJANA

SLOVENSKO - BRATISLAVA

SUOMI/FINLAND - HELSINKI / HELSINGFORS

SVERIGE - STOCKHOLM

UNITED KINGDOM - MANCHESTER, EDINBURGH, GLASGOW

1 FILM

23 LANGUAGES

27 EUROPEAN COUNTRIES

For the first time ever, one film subtitled or adapted in the 23 official languages of the European Union (EU) screened in all 27 EU countries at the same time (May 2011).

Screenings are by invitation only



luxprize.eu

Wprowadzenie

Europejska panorama kulturalna jest bardzo podzielona. Chociaż rzeźba, malarstwo, muzyka, poezja, taniec czy literatura rozwijają się bardzo sprężysto, to z trudem przedostają się poza miejsca, w których powstały. Niewielu artystom i dziełom udaje się przekroczyć granice i trafić do publiczności daleko od miejsca powstania.

Kino nie należy do wyjątków. Oczywiście czerpie ono swoją siłę i bogactwo z kalejdoskopu europejskich kultur i języków, lecz ta różnorodność jest również problemem. Język, w którym nakręcono film, jest przeszkodą utrudniającą rozpowszechnianie filmu na wielojęzycznym rynku.

Problemem rozpowszechniania filmów w Europie jest właśnie stworzenie – pomimo przeszkody, jaką stanowią języki – warunków umożliwiających filmowi trafienie do publiczności.

Dlatego też do filmu wyróżnionego nagrodą LUX, przyznawaną przez Parlament Europejski, sporządza się napisy w co najmniej 23 urzędowych językach Unii Europejskiej, przy czym wersja oryginalna jest dostosowana do potrzeb osób z upośledzeniem wzroku lub słuchu, a 27 państw Unii otrzymuje cyfrową lub fotochemiczną kopię filmu.

Wyróżniony Nagrodą LUX 2010 pierwszy długometrażowy film Feo Aladag, *Die Fremde*, będzie projektowany w maju, w ramach Święta Europy, w 23 językach urzędowych w 27 państwach członkowskich Unii Europejskiej.

Dzięki tej inicjatywie Parlament Europejski zamierza zarysować europejską przestrzeń publiczną, czyli czas i miejsce, w których obywatele Europy będą mogli poruszyć interesującą wszystkich kwestię, a następnie przeprowadzić nad nią debatę.

Die Fremde mówi o „honorowych przestępstwach”. Są to akty przemocy, których ofiarami zwykle padają kobiety lub dziewczynki. Zabójstwa popełniają członkowie ich rodzin, gdyż z ich subiektywnego punktu widzenia „skałają” one honor.

Umożliwienie obywatelom europejskim z Europy i spoza niej wymiany spojrzeń i opinii przy zachowaniu zasady trzech jedności – czasu, miejsca i akcji – jest próbą znalezienia odpowiedzi na następujące pytanie: „*Jaki stał się sens bycia obywatelem europejskim?*”

Życzymy Państwu takich samych emocji, jakich doznaliśmy sami, śledząc historię Umay i jej syna. Mamy również nadzieję, że załączone poniżej informacje pobudzą Państwa do przemyśleń i debaty publicznej.

Isabelle Durant
Wiceprzewodnicząca
Parlamentu Europejskiego

Stavros Lambrinidis
Wiceprzewodniczący
Parlamentu Europejskiego

Doris Pack
Przewodnicząca Komisji
Kultury i Edukacji
Parlamentu Europejskiego



Obca (Die Fremde)

Zdobywca nagrody filmowej LUX 2010
przyznawanej przez Parlament Europejski

Reżyseria: **Feo Aladag**

Niemcy, 2010, 1h59

Obsada: Sibel Kekilli (Umay), Nizam Schiller (Cem),
Derya Alabora (matka), Settar Tanriogen (ojciec),
Serhad Can (Acar), Tamer Yigit (Mehmet), Almila
Bagriacik (Rana)

Przedstawienie

Jako autorka scenariusza, reżyserka i producentka filmu *Die Fremde* Feo Aladag podejmuje uniwersalny temat: konflikt pomiędzy pragnieniem osobistego rozwoju a presją ze strony społeczeństwa i rodziny. Kreśli ona portret młodej Turczynki, Umay, która chce wieść niezależne życie w kraju, w którym tradycja kulturowa wymaga od kobiet podporządkowania się mężczyźnie – mężowi, ojcowi, bratu. Umieszczając opowieść pomiędzy Niemcami (gdzie Umay dorasta i dokąd wraca, by połączyć się z rodziną) a Turcją (gdzie wychodzi za mąż i żyje razem z rodziną męża), reżyserka wpisuje ją w kontekst pojednania pomiędzy kulturami w Europie.

W niniejszym tekście zaproponowano widzowi kilka tematów, nad którymi warto się pochylić:

- **zarys sytuacji** w odniesieniu do zabójstw honorowych;
- **analiza opowieści**, która dotyczy, po pierwsze, konfliktu pomiędzy pragnieniem niezależności Umay a tradycją, na straży której stoi rodzina, następnie dramatycznego rozwoju sytuacji w filmie, a wreszcie jego feministycznego wymiaru;
- analiza pewnych **zabiegów sztuki reżyserskiej** zastosowanych w obrazie *Die Fremde*.

Tym elementom analizy towarzyszą opisy niektórych scen w celu określenia ich znaczenia i wydobywania z nich tematów do dalszej refleksji.

Mamy nadzieję, że postawione w tekście pytania pozwolą na zainicjowanie dialogu na temat filmu.

Zarys sytuacji

Zabójstwa honorowe:
od rzeczywistości do obrazu kinowego

Feo Aladag po raz pierwszy zgłębiła temat przemocy wobec kobiet na zaproszenie Amnesty International, aby zrealizować dwa spoty mające uwrażliwić społeczeństwo na ten problem. Zainteresowanie reżyserki tym tematem nie zgasło po nakręceniu tych krótkometrażowych filmów. Zbyt wiele pytań pozostało bez odpowiedzi, a media regularnie donosiły o „zabójstwach honorowych”. Z tego właśnie powodu reżyserka postanowiła zgłębić tę problematykę. Te poszukiwania przyjęły na początku formę długiego zbierania informacji szczególnie od ofiar, a następnie znalazły swoje przełożenie na scenariusz i wreszcie na film.

Przemoc wobec kobiet, a zwłaszcza „zabójstwa honorowe”, które stały się inspiracją dla historii opowiedzianej w filmie *Die Fremde*, są zjawiskiem jak najbardziej realnym.

Zabójstwa honorowe to akty przemocy, których ofiarami zwykle padają kobiety lub dziewczynki. Zabójstwa popełniają członkowie ich rodzin, gdyż „skalają” one honor własnej rodziny. Samo pojęcie „kalania honoru” jest wyjątkowo nieprecyzyjne i subiektywne. W rzeczywistości chodzi o ukaranie faktycznego lub rzekomego niemoralnego zachowania. „Kara” ta może w najpoważniejszych przypadkach polegać na zabójstwie oskarżonej osoby, ale może także przyjąć formę wszelkiego rodzaju agresji (okaleczeń, oszpeceń itp.). Przez zachowanie „niemoralne” rozumie się zwykle pozamałżeńskie stosunki seksualne – nawet te wynikające z gwałtu, odmowę małżeństwa z wybranym przez rodzinę kandydatem lub każdą inną formę odrzucenia kontroli sprawowanej przez mężczyzn z danej rodziny. Zabójstwa honorowe zdarzają się w wielu krajach w społecznościach patriarchalnych. To właśnie ten rys kulturowy i socjologiczny systemu patriarchalnego, a nie religia, wyznacza normy w społecznościach, w których popełniane są zabójstwa honorowe. Tak się składa, że patriarchat jest bardzo rozpowszechniony w społecznościach muzułmańskich, ale to nie islam należy obarczać odpowiedzialnością za „zabójstwa honorowe”. Należy raczej zakwestionować archaiczne postrzeganie świata, w którym kobiety i dziewczęta zobowiązane są do uległości wobec władzy sprawowanej przez mężczyzn w ich rodzinie.

Wprawdzie ONZ podaje liczbę, prawdopodobnie zaniżoną, 5 tys. ofiar rocznie na całym świecie, ale

bardzo ciężko jest ocenić zakres zjawiska zabójstw honorowych ze względu na to, że nie zawsze prowadzi się w tych sprawach dochodzenia, że często nadaje się im pozory wypadku lub samobójstwa, że wstyd lub groźby powstrzymują bliskich ofiar od zeznawania w sprawie, że same ofiary nie zawsze czują się pokrzywdzone, lecz raczej winne przewinienia, za które spotkała je należyta kara.

Historia Umay, głównej bohaterki filmu, jest w pewnym sensie historią łączącą w sobie wiele opowieści, co nadaje jej uniwersalny charakter.

Analiza opowieści

Konflikt pomiędzy szczęściem osobistym a uwarunkowaniami kulturowymi

Wyrażająca swoje pragnienia Umay doskonale obrazuje ceniony w rozwiniętych społeczeństwach ideał szczęścia osobistego. Bohaterka chce bowiem „wszystkiego”: prawa do decydowania o posiadaniu dziecka (na samym początku filmu poddaje się zabiegowi aborcji), prawa do opuszczenia męża, którego (już) nie kocha, prawa do powrotu do Niemiec, podjęcia tam studiów, znalezienia pracy, prowadzenia niezależnego życia, spotkania nowej miłości, zatrzymania przy sobie syna, a wreszcie prawa do utrzymania miłości i czułości swoich najbliższych.

To jej własna matka zgodnie z własnym sposobem postrzegania świata jako pierwsza mówi jej, że pragnienia te są zbyt wygórowane: „Chcesz zbyt wiele, przestań marzyć”. Matka stwierdza także, że kobieta i matka musi godzić się na poświęcenia, co wywołuje natychmiast gwałtowny sprzeciw Umay.

Dla Umay, która dorastała w Niemczech w stałym kontakcie z wartościami społeczeństwa Zachodu, bez wątplenia nie jest łatwo pogodzić się z koniecznością wyrzeczenia się owych wartości. Z pewnością był w niej głęboko zakorzeniony ideał samorealizacji. Dlatego też w swoim życiu podąża za własnymi pragnieniami. Tym samym sprzeciwia się swojej rodzinie, która szanuje tradycję nakazującą kobietom podporządkowanie się woli mężczyzn.

W rodzinie głównej bohaterki, a – patrząc szerzej – także w społeczności, do której należy, ideałem wydaje się przynależność do grupy, w której miejsce każdego jej członka jest dokładnie określone, zwłaszcza w odniesieniu do płci. W takim układzie jednostka może wyrazić się jedynie poprzez szacunek dla wyższych instancji: rodziny, religii i jej zakazów,

pierwszeństwa mężczyzn. Rodzina zatem źle przyjmuje wiadomość, że Umay opuściła męża, nawet jeśli wie, że ten używał wobec niej przemocy. Jednak zupełnie nie do przyjęcia w oczach społeczności jest to, że Umay zabrała ze sobą syna i nie zgadza się na „oddanie” go ojcu.

Nieprzejednana postawa Umay skonfrontowana z postawą jej rodziny, która sama jest pod silnym wpływem opinii pozostałych członków społeczności, prowadzi do wyjątkowo burzliwego konfliktu.

Można zaryzykować stwierdzenie, że w konflikcie tym stają naprzeciw siebie dwa sposoby postrzegania świata: w pierwszym prym wiodą jednostka i jej pragnienia, a w drugim – społeczność i jej organizacja. W pewnym sensie próbuje to wytłumaczyć Gül, szefowa firmy, w której pracuje Umay: „Jeśli rodzina będzie musiała wybrać między tobą a społecznością, to nigdy nie wybierze ciebie”.

Dramatyczny rozwój sytuacji: od miłości do nienawiści

Pomiędzy powrotem Umay do rodziny w Berlinie a końcówką filmu, kiedy bracia podejmują próbę zabicia bohaterki, jesteśmy świadkami tragicznego wypaczenia relacji rodzinnych. W momencie przyjazdu do Berlina Umay i jej syn Cem przyjmowani są przez rodzinę Aslan z ogromną radością i miłością. Bardzo szybko radość przemienia się w niepokój. Umay oświadcza, że nie wróci do męża w Turcji. Rodzina jest przekonana, że to tylko chwilowy kryzys i że Umay pod ich wpływem „pójdzie po rozum do głowy”. Umay okazuje jednak stanowcze zdecydowanie i nie przyjmuje rad, a następnie rozkazów swoich rodziców. Po próbie porwania jej syna w celu oddania go ojcu Umay ucieka, a rodzina wyrzeka się dziewczyny. I wreszcie w obliczu sukcesu Umay, która wie, że niezależne życie zgodnie z własnymi pragnieniami i chce założyć rodzinę z innym mężczyzną, jej ojciec i bracia podejmują próbę odebrania jej życia.

Ten dramatyczny rozwój sytuacji odbywa się w kontekście pełnym niuansów. Na konflikt pomiędzy Umay a jej rodziną nakłada się inny wymiar: konflikt pomiędzy miłością w rodzinie a osobistymi przekonaniami. Każdy z członków rodziny Aslan czuje się w którymś momencie rozdarty pomiędzy miłością do Umay i Cema a brakiem istnienia jakiegokolwiek pola porozumienia z młodą kobietą.

Sam ojciec miota się bez przerwy pomiędzy dwoma postawami: odczuwać miłość i czułość do córki czy ją ukarać i odepchnąć. Między te dwie spontaniczne reakcje wkradają się czasem próby „rozsądnego”

i pojednawczego dialogu. Widzimy ojca siadającego przy łóżku córki, śmiejącego się wraz z nią przed telewizorem, patrzącego na nią przez okno, porzucającego zamiar porwania Cema, proszącego ją o przebaczenie, ale widzimy także ojca, który ją bije, obraża, który przygotowuje porwanie jej syna i uczestniczy w nim, który zamyka przed córką drzwi swojego domu, a wreszcie wydaje rozkaz jej zabicia.

Wprawdzie rozdarcie to jest szczególnie widoczne w osobie ojca, ale pozostali członkowie rodziny także go doświadczają. Nawet najtwardszy z nich, Mehmet, płacze po zakończeniu narady rodzinnej, na której zapadła decyzja o śmierci Umay. Młodszy brat, Acar, jest także poruszony i rozdarty pomiędzy miłością do siostry a naciskami ze strony rodziny i społeczności. Jego relacja z Umay ma wyjątkowy charakter, o czym świadczą sceny ich powitania i bijące z nich wzajemne zrozumienie. Acar nie jest jednak w stanie odmówić wykonania powierzonej mu misji zabicia Umay. Niemniej jednak wycofa się w ostatniej chwili. Postać Rany wydaje się bardziej zdecydowana: bez pamięci zakochana młoda dziewczyna cieszy się z powrotu starszej siostry i czyni z niej swoją powierniczkę, ale nabiera pewnego dystansu, kiedy Umay ostrzega ją przed niedojrzałą miłością, a zwłaszcza kiedy pragnienie niezależnego życia Umay zaczyna stanowić zagrożenie dla jej własnego zamążpójścia. W najbardziej delikatnym położeniu znajduje się chyba matka Umay. To ona w największym stopniu stanowi uosobienie rozdarcia, mimo że w jej przypadku jest ono wyrażane w bardziej dyskretny sposób. Matka jest rozdarta pomiędzy czułością i współczuciem (przytula córkę, kiedy zauważa na jej ciele ślady pobicia, powierza jej talizman mający ją chronić, martwi się, kiedy Umay opuszcza dom) a dezaprobatą i gniewem (próbuje nakłonić ją do zmiany zdania, wścieka się, ubolewa na tym, że Umay skałała honor rodziny, i jest obecna podczas próby porwania Cema). I jako matka z pewnością boleje nad cierpieniem córki, ale jako kobieta wie, że gdyby przyznała córce rację, to poświęcenia, których sama musiała dokonać, nie miałyby już żadnego sensu.

Dyskurs feministyczny

Domagając się prawa do samodzielnego decydowania o własnym życiu, którego rozmaite wymiary zdołała opanować, Umay domaga się tym samym równych praw dla kobiet i mężczyzn. Wprawdzie zrównanie w prawach jest uznawane w teorii lub w prawie, ale w rzeczywistości rzecz ma się zupełnie inaczej. Tak więc film autorstwa Feo Aladag wprowadza wyraźnie

feministyczny dyskurs, który można dostrzec w pragnieniu emancypacji Umay i w solidarności postaci kobiecych w filmie. Z kolei wyższość mężczyzn ukazana jest w dyskursie postaci męskich i milcząco potwierdzona przez rolę, jaką odgrywa syn Umay.

Środowisko patriarchalne

Wprawdzie w chwili powrotu bohaterki do rodziny w Niemczech przyjmuje się ją z wielką radością i miłością, ale jej decyzja o odrzuceniu możliwości powrotu do męża budzi bardzo szybko niepokój, a następnie gniew. Wynika to z tego, że kobieta nie ma prawa do swobodnego decydowania o swoim losie. Zakaz ten nie jest wyrażony dosłownie, o czym świadczy rozmowa Umay z ojcem: bohaterka przeciwstawia się ojcu, podając za przykład wujka Bechira, który podążał swoją własną drogą i którego ojciec zawsze bardzo podziwiał. Ojciec odpowiada, że Umay nie może się z nim porównywać. Dlaczego? – pyta córka. No bo tak już jest i koniec! – odpowiada ojciec, kończąc tym samym dyskusję.

Nawet jeśli ojciec nie jest w stanie potwierdzić głośno swobody mężczyzn i obowiązku kobiet podporządkowania się ich władzy, to dominacja mężczyzn jest aż nadto widoczna.

Wiele innych elementów filmu tylko potwierdza ten stan. Umay otrzymuje rady, a później także nakazy: twoje miejsce jest przy mężu; nie możesz odbierać ojcu jego syna itp. W obliczu determinacji Umay jej ojciec oświadcza, że żałuje, iż nie urodziła się chłopcem.

Z drugiej strony mężczy członkowie rodu działają w oparciu o właściwe dla nich zasady: ojciec policzkuje swojego syna Acara, gdyż nie zachował się „jak mężczyzna”; mężczyźni wspólnie udają się na modły do meczetu; gromadzą się na zebraniach, aby podjąć ważne decyzje. W związku z zaistniałym impasem ojciec wyrusza po radę do starca.

Rola Cema, syna Umay, także rzuca pewne światło na sytuację: można przypuszczać, że opowieść potoczyłaby się inaczej, gdyby Cem nie był chłopcem, lecz dziewczynką. Niektóre szczegóły bez wątpienia mają stosunkowo niewielkie znaczenie, np. czas poświęcony Cemowi przez jego dziadka i wujka Mehmeta, którzy się z nim bawią, lub to, że ci sami mężczyźni zabierają go ze sobą do meczetu (co przypomina oficjalne wprowadzenie do społeczności mężczyzn). Ale przede wszystkim kwestia oddania Cema ojcu byłaby o wiele mniej ważna, gdyby Cem był dziewczynką. Wreszcie to, co zarzuca się matce, Umay (zabranie syna ojcu), staje się chętnie przyznawanym prawem ojca, gdyż rodzice Umay będą uczestniczyć w próbie porwania dziecka.

Kobiety solidarne

W tym patriarchalnym świecie kobiety tworzą swój własny krąg. W rodzinie męża Umay dzieli się ze swoją szwagierką tajemnicą o aborcji. Szwagierka nawet pomaga w zorganizowaniu aborcji, gdyż pilnuje Cema podczas zabiegu. Kiedy Umay wraca do rodziców do Berlina, wyjawia matce i siostrze Ranie, że nie zamierza wracać do swojego męża, a ojciec dowie się o tej ostatecznej decyzji dopiero w późniejszym czasie.

W ośrodku, w którym chroni się Umay, przyjmuje ją kobieta, z którą bohaterka wymieni później wiele znaczące spojrzenie, z którego wyczytać można empatię ze strony Carmen i wdzięczność ze strony Umay. Jeszcze później pod swój dach przyjmie ją jej przyjaciółka Atife. Najbardziej wzorcową postacią kobietą jest jednak bez wątpienia dyrektorka firmy restauracyjnej, która zatrudniła Umay. Wstawia się ona za Umay u jej rodziców. Podczas spotkania z nimi używa odważnych i przepełnionych duchem feminizmu argumentów. Po pierwsze obala słowa ojca, który twierdzi, że to Umay nie chce więcej widzieć się ze swoją rodziną. Następnie prosi ojca, aby dawał dobry przykład, gdyż jest on wzorem dla swoich synów. Radzi mu, aby czuwał nad wszystkimi swoimi dziećmi, i ostrzega, że może on także stracić syna. W ten bardzo subtelny sposób podkreśla rolę ojca i przewiduje, że istnieje ryzyko, iż podejmie on złą decyzję. Wykazuje się jednocześnie odwagą w przeciwstawieniu się ojcu rodziny oraz zmysłem dyplomacji w podkreślaniu roli ojca, służącego dzieciom za przykład. Kiedy rozmowa z ojcem kończy się niepowodzeniem i Atife ma już opuszczać dom rodziców, rzuca matce Umay przeciągłe spojrzenie, jakby chciała jej powiedzieć: „Może ty spróbujesz, jako jego żona, złagodzić stanowisko męża”. Na koniec ojciec Umay życzy jej bożego błogosławieństwa, na co z pewnością siebie, a nawet z nutą wyzwania w głosie, Atife odpowiada, że Bóg z tą sprawą nie ma nic wspólnego.

Emancypacja i determinacja

Obserwując historię z punktu widzenia Umay, widz zostaje zaproszony, aby stanąć po jej stronie i współdzielić jej pragnienia. Większość widzów bez wątpienia identyfikuje się z młodą kobietą i uważa jej pragnienie emancypacji za w pełni uprawnione.

Nawet jeśli jako widzowie przeczuwamy trudności, z którymi będzie musiała się zmierzyć, jej determinacja jest dowodem siły, która stanowi motor jej działań. Posuwa się ona rzeczywiście do bardzo zdecydowanych kroków, np. do spalenia swojego paszportu w celu uniemożliwienia lub przynajmniej utrudnienia jej powrotu do Turcji. Podczas bardzo burzliwej kłótni

z ojcem, który wyjawia jej zamiar oddania Cema Kemalowi, sięga po nóż i rani się w nadgarstek. Później zjawia się na ślubie swej siostry Rany, mimo że nie została zaproszona. Po wyproszeniu jej z uroczystości Umay jednak na nią wraca i domaga się, aby mógł w niej uczestniczyć jej syn: wchodzi na podwyższenie i oświadcza w obecności wszystkich zgromadzonych, że przyznaje się do „zhańbienia honoru” swej rodziny. Pragnienie wolności głównej bohaterki można także odczytać w jej odrzucaniu wszystkich nakazów: przede wszystkim nakazów rodziny, która chciałaby, aby Umay wróciła z synem do męża, ale także nakazów opiekuńcy schroniska, która odradza jej dalsze kontakty z rodziną. Nawet rady Atife, która sugeruje wniesienie pozwu przeciwko bratu Umay, Mehmetowi, nie spotykają się z życzliwym przyjęciem ze strony bohaterki.

Na plakacie reklamowym filmu widnieje profil Umay wykonującej gest szacunku wobec ojca poprzez dotknięcie czołem grzbietu jego dłoni. Kiedy w dniu powrotu Umay ojciec wraca do domu, Cem wykonuje ten sam gest wobec swojego dziadka, a scena ta jest niezwykle wzruszająca. Dziadek zwraca się do wnuczka słowami: „Mam nadzieję, że ty także będziesz kiedyś szanowany”.

W jaki sposób połączyć tę scenę z wydzwiękiem całego filmu? Co ta scena mówi nam o wartościach rodzinnych? I w jaki sposób ją zinterpretować po obejrzeniu całego filmu?

Podczas wesela Rany po wyproszeniu Umay po raz pierwszy główna bohaterka zjawia się znowu i zabiera publicznie głos, aby domagać się uznania jej syna Cema za członka rodziny. W obliczu tego wystąpienia, w którym paradoksalnie Umay ujawnia swoją wrażliwość, ojciec wstaje, robi krok naprzód, a następnie zamiera w bezruchu. Jednocześnie Mehmet, który chce zakończyć tę nieprzyjemną sytuację, siłą zmusza Umay do wyjścia. ***A gdyby ojciec się nie zatrzymał? W jaki sposób by zareagował? Jakie byłyby konsekwencje?***

W kontekście patriarchalnym, w którym toczy się opowieść, śmierć chłopca jest wydarzeniem jeszcze bardziej bolesnym niż śmierć dziewczynki. Mehmet pogorszy sytuację przez przyczynienie się do przypadkowej śmierci Cema i wcale nie rozwiąże problemu.

Jakie następstwa mogłoby mieć to wydarzenie dla poszczególnych postaci i dla łączących je związków? Jakie byłyby konsekwencje, gdyby Mehmet zrealizował swój cel: zabić Umay i zachować Cema przy życiu?

Niezwykła skuteczność warsztatu reżyserskiego

Konstrukcję filmu *Die Fremde* wyróżnia kilka zabiegów reżyserskich, które angażują widza: zagadki, elipsy i niedopowiedzenia każą widzowi zadawać sobie pytania, stawiać hipotezy, interpretować, a czasami ponownie interpretować niektóre sceny. Wszystkie te zabiegi przyczyniają się do wzmocnienia wydźwięku filmu, a jednocześnie przykuwają uwagę widza i domagają się jego zaangażowania.

Film otwiera sekwencja ujęć przedstawiająca zakończenie opowieści (ale ich sens stanie się zrozumiały dopiero na końcu filmu) i która stanowi składającą się z wielu elementów zagadkę.

Na początku, gdy ekran jest jeszcze czarny, słyszymy głos dziecka, które wypowiada słowo „mamo”. Następnie pierwsze obrazy filmu pokazują od tyłu młodą kobietę i młodego mężczyznę idących obok siebie ulicą. Mężczyzna, pokazany z boku w szerokim planie, wydaje się zmartwiony, zaniepokojony. Młoda kobieta trzymająca za rękę dziecko wykonuje wobec mężczyzny gest będący oznaką bliskości: gładzi go ręką po plecach. Następnie mężczyzna się zatrzymuje. Kobieta nieznacznie go wyprzedza, po czym odwraca się i spostrzega, że mężczyzna trzyma w ręce pistolet i celuje prosto w nią. W tym momencie scena się urywa i w następnej chwili widzimy już młodego człowieka (bez broni) biegnącego ulicą. Następnie widzimy go siedzącego w autobusie i z trudem łapiącego oddech. To w tym momencie dostrzega on coś za szybą autobusu, co przykuwa jego uwagę i czemu długo się przygląda.

Ta sekwencja otwierająca film rodzi wiele pytań: kto wypowiada słowo „mamo”? W jakim kontekście zostało wypowiedziane to słowo? Kim są osoby, za którymi podążamy ulicą? Co je łączy? Dlaczego młoda kobieta znajduje na celowniku pistoletu młodego mężczyzny, którego wydaje się zresztą dobrze znać? Dlaczego chłopak oddala się biegiem z miejsca zdarzenia? Co wydarzyło się pomiędzy wyciągnięciem broni a ucieczką? Czy wystrzelił? Co się stało z pistoletem? Co przykuwa jego uwagę, kiedy siedzi w autobusie? Wszystkie te pytania znajdują odpowiedzi na samym końcu filmu. Inne sekwencje także wykorzystują efekt elipsy i niedopowiedzenia. Jedną z najbardziej zapadających w pamięć sekwencji jest ta przedstawiająca podróż do Turcji, którą otwiera ujęcie autobusu przemierzającego wiejski krajobraz. (Można by przypuszczać, że siedzi w nim Umay, gdyż w poprzedniej

sekwencji powiedziała Stipemu, że ma zamiar wyjechać). W rzeczywistości jest to ojciec Umay, który udaje się do Turcji. Przybywa do wioski, wchodzi do skromnie wyglądającego domu, w którym ktoś śpi. W następnym ujęciu ojciec patrzy w oczy obudzonej już osobie: jest to starzec. W kolejnym ujęciu ojciec wychodzi.

Sekwencja ta dzieje się w całkowitym milczeniu, nie wiemy, kim jest starzec, ani co powiedzieli sobie mężczyźni. Domyślamy się lub interpretujemy na podstawie dalszej części filmu, że ojciec Umay pojechał poradzić się „mędrca” (być może swojego własnego ojca) w sprawie problemu, który stwarza jego córka i że otrzymał radę, aby zlikwidować Umay.

Wyjątkowa jest również pełna ciszy rada mężczyzn rodu, na której Acar otrzymuje zadanie zabicia Umay i po której następują dwa milczące ujęcia: we własnym pokoju Acar uderza pięścią w mebel; Mehmet płacze. Scena w szpitalu, w której ojciec prosi Umay o przebaczenie, także może być interpretowana na dwa sposoby: Umay (jak z pewnością niektórzy widowie) myśli, że prośba ta dotyczy cierpień, których jej przysporzył, zwłaszcza wykluczenia z rodziny, lecz w rzeczywistości prośba ta odnosi się do cierpień, które mają dopiero nadejść...

W ten sposób niedopowiedzenia i elipsy pozwalają uzyskać efekt zaskoczenia, a jakoś rzucanych spojrzeń, wykonywanych gestów, a wreszcie gry aktorskiej z nawiązką rekompensuje oszczędność słów.

Anne Vervier
Les Grignoux (Liège, Belgia)
www.grignoux.be

les grignoux



W kolekcji „Ecran large sur tableau noir” („Szeroki ekran na tablicy”) centrum kultury Les Grignoux wydaje publikacje pedagogiczne (ponad 300 tytułów) poświęcone wielu filmom pochodzącym w większości z Europy. Publikacje te są przeznaczone zarówno dla nauczycieli, jak i dla miłośników kina i proponują różnorodne i oryginalne schematy oglądania i analizowania każdego z omawianych filmów.

