

Monika Wąsik*

TEATR POSTIMIGRANCKI JAKO TEATR ANTYFOLKLORYSTYCZNY

Z pewnością w ostatnich latach można było zaobserwować znaczny wzrost inicjatyw artystycznych, w tym projektów teatralnych, podejmujących problem migracji. Rosnące nastroje antyimigranckie w Europie powodują (zwłaszcza w krajach takich jak Niemcy czy Francja) nakierowanie większej uwagi na działania, które pozwalają imigrantom odnaleźć się w nowym środowisku, oswoić inność nieznanego świata, uporać się z traumą bycia obcym. Teatr imigrancki, najczęściej postrzegany w kategoriach pozbawionego artystycznego potencjału działania, mającego jedynie znaczenie integracyjne i terapeutyczne, nie wydaje się jednak dziś spełniać oczekiwań jego twórców i odbiorców. Zmiany struktury środowiska migracyjnego w Europie, zmiany jego świadomości i potrzeb, prowokują bowiem inny sposób myślenia o zadaniach teatru mierzącego się z problemem migracji. Teatr coraz chętniej otwiera się na tę nową perspektywę mówienia o konsekwencjach życia w społeczeństwach migracyjnych, co więcej, nie jest już zjawiskiem niszowym, ale powoli staje się wręcz częścią mainstreamu, czego przykładem może być chociażby działalność takich scen jak Ballhaus Naunynstraße i Maxim Gorki Theater w Berlinie. Powodzenie tych teatrów w ostatnich sezonach i rezonans, jaki wywołały ich produkcje na międzynarodowych festiwalach teatralnych, są wynikiem – jak się zdaje – nie tyle mody i nagłego zainteresowania tematyką migracji, ale próby odpowiedzi na potrzeby widzów, których coraz większa część ma pochodzenie migracyjne.

Trwała zmiana struktury społecznej w Europie potwierdza, że polityka kulturalna, w której ramach imigranci nigdy nie byli traktowani jak odbiorcy

* Dr Monika Wąsik, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

i wytwórcy kultury wysokiej, nie nadąża za dynamicznie zmieniającą się rzeczywistością. Nie jest to spostrzeżenie w żaden sposób zaskakujące zwłaszcza w obliczu spóźnionej i niewydolnej polityki integracyjnej, która – jak dowodzi kryzys migracyjny ostatnich miesięcy – stała się przyczynkiem do antyimigranckiego populizmu. Przyświecające zjednoczonej Europie idee postępu społecznego przez „zjednoczenie w różnorodności”¹ stają się fikcją, jeśli uświadomimy sobie, że kraje od co najmniej pół wieku doświadczające wzmożonej migracji, ograniczały swe działania w zakresie polityki integracyjnej do niezbędnego minimum. Brak systematycznego i pogłębionego monitorowania dynamiki i charakteru migracji doprowadził do sytuacji wręcz kuriozalnych, czego dowodzi chociażby przykład Niemiec, w których żyjący od trzech dekad imigranci jeszcze do niedawna nazywani byli robotnikami sezonowymi. Tymczasem według Narodowego Instytutu Statystycznego Niemiec w roku 2014 ponad szesnaście milionów mieszkańców kraju ma doświadczenie migracji (własne lub w historii swojej rodziny), co stanowi ponad dwadzieścia procent społeczeństwa². Mówienie więc o budowaniu jakiegokolwiek polityki kulturalnej adresowanej do imigrantów i (post)imigrantów byłoby nonsensowne w sytuacji, w której nie wytworzono często podstawowych mechanizmów prawnych pozwalających imigrantom na legalne życie³.

Truizmem byłoby więc stwierdzenie, że teatr europejski długo był obojętny na problem migracji i potrzeby samych imigrantów. Trzeba przy tym zaznaczyć, że także teatr *stricte* imigrancki postrzegany w kategoriach twórczości pozbawionej artystycznego potencjału, mającej jedynie znaczenie socjoterapeutyczne, miał i ma ograniczone pole działania – choćby już z tego względu, że zorientowany na pracę z imigrantami wykazuje znikome zainteresowanie historią ich potomków. Praktyki teatru imigranckiego nie oddają już chyba dziś

¹ Zapis z preambuły do Traktatu Lizbońskiego.

² Por. Statistisches Bundesamt, Ergebnisse des Mikrozensus 2014, Fachserie 1 Reihe 2.2, s. 38.

³ Por. Piotr Buras, *Muzułmanie i inni Niemcy. Republika berlińska wymyśla się na nowo*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011; Naika Foroutan, *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungsidentitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2010, 46–47, <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland?p=all> (dostęp: 15.06.2016); Anke Hassel, Christof Schiller, *Der Fall Hartz IV. Wie es zur Agenda 2010 kam und wie es weitergeht*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2010; Ulrich Herbert, *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland: Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, C.H. Beck Verlag, München 2001.

sensu społecznej partycypacji w społeczeństwach migracyjnych, w których coraz większa część populacji to potomkowie imigrantów, niebędący imigrantami i nieodczuwający większej, albo żadnej, więzi z krajem pochodzenia swojej rodziny. Tymczasem teatr imigrancki otwiera właściwie jedynie trzy perspektywy dramaturgiczne – zapewne nadal aktualne, zwłaszcza w obliczu narastającego napływu imigrantów z Afryki, ale nieoddające doświadczeń postimigrantów. Wśród scenariuszy teatru imigranckiego można wskazać przede wszystkim: historie, których bohaterami są dzieci, przedstawiane jako pierwsze ofiary wojny, traktowanej jako czynnik stymulujący imigrację; historie osnute wokół problemu poszukiwania tożsamości przez jednostkę konfrontującą się z odmienną kulturą i próbującą na nowo wypracować swoją tożsamość w zderzeniu dwóch diametralnie różnych systemów kulturowych; historie, w których imigranci, będący ofiarami stosunków społecznych i politycznych w kraju imigranckim, stają się przestępcami.

Zwłaszcza ostatnia z wymienionych perspektyw została w ostatnich latach dobrze zaabsorbowana nie tylko przez teatr imigrancki, ale również przez instytucjonalne teatry dramatyczne. W tekstach młodego pokolenia dramatopisarzy, obok dobrze wykształconych trzydziestolatków bezskutecznie próbujących odnaleźć się na rynku pracy i w konfrontacji z kapitalistycznymi mechanizmami skazanych na porażkę, pojawiają się jeszcze bardziej zepchnięci na margines obcy – imigranci pozbawieni nie tylko możliwości pracy i przyszłości, ale także jakichkolwiek praw, w sensie politycznym i społecznym. Współczesny dramat dotyczy problemu życia „na czarno”, odtrącenia obcych przez społeczeństwo, ale też niekiedy cichego przyzwolenia na wykorzystywanie pracy tych rzekomo nieproduktywnych i zbędnych ludzi „z cienia”. Jedną z najpoważniejszych konsekwencji europejskiej polityki migracyjnej – przez autorów dramatycznych porównywanej do przestępczego procederu – jest stygmatyzacja i kryminalizacja imigrantów. Nieludzkie traktowanie zmusza imigrantów do brutalnej walki o przetrwanie – opresyjność systemu miałaby usprawiedliwiać ich wątpliwe moralnie decyzje i tłumaczyć ich agresję. Taki konstrukt dramaturgiczny można byłoby również uznać za swego rodzaju odtrutkę na ignorancję, z jaką przez lata niemiecki teatr traktował imigrantów, ukazywanych zazwyczaj stereotypowo i karykaturalnie – mówiący z silnym akcentem, pochodzący z nizin społecznych, częstokroć obarczeni kryminalnym życiorysem imigranci stawali na scenie jako egzotyczne okazy. Współczesny dramat stara się dziś znaleźć wytłumaczenie dla takiej biografii, wykazuje się również coraz większą wrażliwością na los imigrantów i przenikliwością w dyskusji na temat porażki polityki multi-kulti, ograniczeń kwoty migracyjnej czy antyimigranckiego populizmu, ale też niekiedy – próbując wykorzystać

dużą medialność tematu – popada w banał. Taki teatr, stający w obronie imigrantów, postrzeganych jako jednostki defaworyzowane, znajdujące się na społecznym marginesie, ekonomicznie, społecznie, prawnie dyskryminowane, zdaje się (wbrew swoim intencjom) jedynie potwierdzać i multiplikować stereotypy. Interwencyjny charakter tych tekstów i przedstawień oraz ich polityczny potencjał jest oczywiście cenny, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że taka egzemplifikacja partycypacji w społeczeństwach migracyjnych jest przykładem teatralnej publicystyki – teatru kopiującego dobrze znane mieszczańskiej publiczności fotosy z wieczornych wiadomości, prowokujących nie tyle krytyczny namysł nad strukturami władzy i procesami wykluczenia, ile jedynie efekt chwilowego współczucia.

Innymi słowy, teatr, w którym występują aktorzy z imigrancką biografią nadal jest – jak nazywają go aktorzy wywodzący się z tego środowiska – „autentycznym sprawozdaniem z ulicy”. W takim teatrze aktorzy zostają zazwyczaj zredukowani do swoich biografii (ujmowanych sztamowo), jakby to one były jedynym powodem ich obecności na scenie i jakby aktorzy nie byli w stanie opowiedzieć o niczym poza swoim doświadczeniem lub raczej doświadczeniem stereotypowo przypisanym ich pochodzeniu. Tym samym tak pomyślany teatr zdaje się być w pewnym sensie teatrem „folklorystycznym”. Ów „imigrancki folklor” nie musi bowiem manifestować się jedynie w przedstawieniach, w których grupa imigrantów, starając się zachować tradycję dla siebie i swoich potomków, albo przybliżyć swoją kulturę nieznaną jej widzom, inscenizuje rodzime teksty, odtwarza obyczaje, przywołuje mity w narodowym, historycznym kostiumie. Paradoksalnie folklorystyczny jest częstokroć również i ten teatr pozornie będący wyczulonym na los imigrantów, ale pokazującym ich jedynie przez pryzmat imigranckiej historii, przez pryzmat społecznego wykluczenia, na tle marginalizujących ich stereotypów. To właśnie te teatry – teatry imigranckie – najczęściej ukazują bohaterów, których trudny los zmusza do życia w półświatku (folklor przestępczy), imigrantów stających się ofiarą pazernej, kapitalistycznej Europy (folklor cierpiętniczy), imigrantów skazanych na porażkę z powodu niemożności zrozumienia, nadążania za obcą kulturą i nowoczesną, kapitalistyczną rzeczywistością (folklor cywilizacyjny) itd.

Raząca wydaje się długa nieobecność w tej teatralnej dyskusji o konsekwencjach życia w społeczeństwie migracyjnym środowiska postimigranckiego. W teatrze europejskim próbę stworzenia platformy dla takiej dyskusji podjęła dopiero Sharmin Langhoff, dziś dyrektorka Maxim Gorki Theater. Gdy w roku 2008 Langhoff wraz z Fatihem Akinem wznawiała działalność teatru Ballhaus Naunynstraße – położonego na Kreuzbergu, czyli owianej złą sławą dzielnicy imigrantów – artyści z (post)imigrancką biografią grywali praktycznie jedynie na scenach niezależnych. Oczywiście – jak zaznacza Azadeh Sharifi –

[...] jest jakaś grupa kolorowych artystów, dyrektorów i kuratorów w Niemczech. Nie są oni jednak częścią publicznego, narodowego systemu teatralnego a przez to nie są częścią mainstreamowego teatru w Niemczech. Najczęściej pracują jako artyści niezależnego teatru⁴.

Ta nieobecność artystów „kolorowych” w teatrach instytucjonalnych (poza sporadycznymi przypadkami) utwierdziła Langhoff w przekonaniu, że stworzenie przestrzeni dla wypowiedzi (post)imigrantów w ramach zinstytucjonalizowanej działalności jest konieczne także jako gest o znaczeniu politycznym, mający przełamywać odgórny układ sił. Langhoff zaadaptowała dla swej działalności budynek powstałego na początku lat 80. teatru przeznaczonego wówczas dla imigrantów, ale nie chciała kontynuować socjoterapeutycznych tradycji tej instytucji. Wychodząc z założenia, że tożsamość europejska jest hybrydyczna, a tworzące jej społeczności jednostki nigdy nie należą do jednej, zamkniętej kultury, postanowiła stworzyć „wspólną utopię”, która – jak deklarowała w jednym z wywiadów – powinna być wypróbowana w niemieckich teatrach, zanim zostanie rozpropagowana przez politykę. Według Langhoff warunkiem różnorodności w zglobalizowanym świecie nie może być pochodzenie. Migracja staje się bezpośrednim doświadczeniem coraz większej części „globalnego ludu”, ale też niezbywalnym elementem organizującym życie w globalnej wiosce. Naiwnością byłoby myślenie, że jest możliwe, aby dwie różne, wewnętrznie jednorodne kultury mogły stać naprzeciw siebie i ścierać się, ale nie przenikać nawzajem. Trudno dziś wyobrazić sobie, że przynależymy tylko do jednej kultury, zamykającej się na wpływy z zewnątrz.

Ten dyfuzyjny charakter kultury zostaje przepracowany w teatrze postimigranckim, którego bohaterowie i twórcy przestają być przedmiotem debaty, a stają się jej podmiotem. Zamiast stereotypowego pokazywania imigrantów na scenie, na której występowali do tej pory jako egzotyczne okazy, ofiary procesów społecznych, niemogący się odnaleźć w społeczeństwie albo kryminaliści, postimigranci zaczynają funkcjonować jak nowi niemieccy bohaterowie, opowiadacze własnych historii, które niekoniecznie muszą różnić się znacząco od historii pozostałych Europejczyków. Aktorzy sami mówią o swoim życiu, doświadczeniach, porażkach, czyniąc to z perspektywy osób, które nie żyją już w getcie, lecz doświadczają tych samych emocji, co pozostała część społeczeństwa. Teatr postimigrancki nie zajmuje się już kulturą kraju pochodzenia ani doświadczeniem imigracji i zderzeniem z obcą kulturą, ale stawia pytania o kwestie tożsamości ludzi wychowanych między dwiema kulturami, w dwóch językach,

⁴ Azadeh Sharifi, *On the Representation of Artists of Color in German Theater*, <http://www.textures-platform.com/?p=3237> (dostęp: 15.03.2016).

ludzi usytuowanych pomiędzy rodzinnym domem i rodzicami reprezentującymi kulturę i świat znane dzieciom tylko z przekazów, a otoczeniem, w którym wyrosli, choć jednocześnie są dlań obcy. Słuszne wydaje się rozpoznanie sugerowane przez Langhoff, że dzieci i wnukowie imigrantów interesują się raczej własną sytuacją życiową tu i teraz, a nie miejscem pochodzenia swojej rodziny. Istotne jest dla nich to, jak doświadczenie migracji wpływa na ich własne życie, jak ich stygmatyzuje, dlaczego nie są traktowani jak pełnowartościowi obywatele.

Pytania o stygmatyzację środowiska (post)imigrantów chyba najsilniej wybrzmiały w *Szalonej krwi* Jensa Hillje i Nurkana Erpulata wzorowanej na fabule francuskiego filmu *La journée de la jupe* (*Pokolenie nienawiści*). W filmie Jean-Paula Lilienfelda nauczycielka w szkole dla trudnej młodzieży terroryzuje swoich wychowanków bronią, aby w ten sposób wymóc na nich posłuszeństwo podczas zajęć. W ujęciu dramaturgów berlińskiego teatru podobnej metody pedagogicznej używa pani Kelich – nauczycielka niemieckiego, która w szkole dla dzieci imigrantów prowadzi zajęcia teatralne. Delikatna, wrażliwa i bardzo naiwna Kelich próbuje dyskutować z uczniami o subtelnościach myśli estetycznej Friedricha Schillera, a nawet skłonić ich do odgrywania scen ze *Zbójców*. Próba uzmysłowienia młodzieży geniuszu Schillera z góry wydaje się spisana na porażkę, bowiem zamiast upajać się słowami wieszczki, jak czyni to Kelich, uczniowie wołają płuć na podłogę i demolować salę. A jednak filigranowej i zahukanej nauczycielce udaje się „zachęcić” uczniów do lektury dramatu. Gdy jednemu z nich z plecaka wypada pistolet, Kelich chwytą broń i terroryzuje nią zaskoczonych uczniów. Szybko okazuje się, że pani profesor nie rzuca słów na wiatr – nie tylko potrafi pociągnąć za spust, ale nawet robi to z coraz większą przyjemnością. Przerażeni uczniowie zaczynają odgrywać przydzielone im role – na początku nieporadnie, z czasem jednak osiągają coraz większą biegłość w sztuce aktorskiej. Kelich tłumaczy uczniom, że muszą zawalczyć o swoją przyszłość, muszą się zasymilować, stać wartościową częścią społeczeństwa, którego obawy względem imigrantów są przecież uzasadnione. Z czasem argumenty nauczycielki zaczynają przekonywać jej podopiecznych – zwłaszcza wtedy, gdy Kelich wymachuje przed nimi bronią i krzyczy: „Mówi się rozsądek a nie rosondek, kto w to uwierzy, że jesteście ludźmi a nie małpami, jeśli nie umiecie nawet wymówić najpiękniejszego z niemieckich słów?”. Uczniowie zdają się brać słowa Kelich do serca i nawet wykazują zainteresowanie *Listami o wychowaniu estetycznym* Schillera. Gdy więc w ostatniej scenie Kelich proponuje, aby skazać na śmierć jednego z uczniów, który jest okrutny i stanowi zagrożenie dla społeczeństwa, oświeceni już uczniowie sprzeciwiają się egzekucji. Jakież jest ich zdziwienie,

gdy okazuje się, że zakochana w Schillerze i europejskiej demokracji nauczycielka jest postimigrantką i płynnie mówi po turecku.

Szalona krew to zatem komedia o bezrefleksyjnej próbie asymilowania obcych, w której wyśmiani zostają zarówno oświecający, jak i oświeceni. Według Nory Marianne Haakh dramat Jensa Hillje i Nurkana Erpulata jest „laboratorium wspólnej, społecznej problematyki nie zaś oknem wystawowym na perspektywę mniejszości”⁵. Haakh twierdzi, że patrząc na repertuar teatru Sharmin Langhoff można mówić o pewnym rozwoju, fazowości dramatu postimigranckiego, tworzonego z myślą o scenie przy Naunynstraße. W pierwszym okresie działalności Ballhaus Naunynstraße tekstami, wokół których budowano repertuar, były przede wszystkim te, w których dominowała autonarracja o teraźniejszości. Częstokroć dramaty te wychodziły od osobistych doświadczeń ich autorów jak *Jenseits – Bist du schwul oder bist du Türke?* (*Po tamtej stronie – jesteś albo pedałem albo Turkiem*) Nurkana Erpulata i Tunçaya Kulaoğlu, lub bazowały na historiach opowiedzianych przez samych imigrantów. W tym drugim przypadku niezwykłą popularność zyskały zwłaszcza dramaty *Schwarze Jungfrauen* (*Czarne dziewice*) i *Schattenstimmen* (*Głosy cieni*) Feriduna Zaimoglu i Güntera Senkela. Dramaty tego dramatopisarskiego tandemu to teksty dokumentalne, powstałe na bazie wywiadów prowadzonych z muzułmankami (*Czarne dziewice*) mówiącymi o miejscu, które zajmują w męskim świecie, swoich uprzedzeniach, ale też o tematach tabu – seksie i utajonych pragnieniach, oraz żyjącymi w Niemczech nielegalnie imigrantami (*Głosy cieni*). Autorzy oddają w nich głos tym, którzy zazwyczaj głosu nie mają, stawiają w centrum swojego zainteresowania jednostkę osamotnioną, pozbawioną praw i przywilejów życia w społeczeństwie, jednostkę w jakimś sensie dla społeczeństwa tego nieistniejącą. Pewien rys dokumentalny, albo raczej (*quasi*) dokumentalny widoczny jest również w dramatach takich jak *Die Schwäne vom Schlachthof* (*Łabędzie ze Schalchthofu*) Hakana Savaş Micana i Lö Bal Almanya. *Ein musikalisches Schauspiel* (*Lö Bal Almanya. Widowisko muzyczne*) Nurkana Erpulata i Tunçaya Kulaoğlu, które można zaliczyć do drugiej grupy tekstów teatru postimigranckiego. Teksty te dotyczą przede wszystkim problemu najnowszej historii Niemiec splecionej z historią imigrantów, albo, innymi słowy, problemu postrzegania niemieckiej historii z perspektywy imigrantów, równie intensywnie determinowanych wydarzeniami historycznymi i politycznymi (na przykład upadkiem Muru Berlińskiego), co rodowici Niemcy. Wreszcie, kolejny etap rozwoju repertuaru berlińskiej sceny byłby związany z inscenizacją takich

⁵ Nory Marianne Haakh, *Islamisierte Körper auf der Bühne Identitätspolitische Positionierung zur deutschen Islam-Debatte in Arbeiten des postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße Berlin*, Freie Universität zu Berlin, Berlin 2011, s. 116.

tekstów jak *Szalona krew* albo inscenizacją prozy Orhana Pamuka, które – zdaniem Haakh – „nie próbują wypełnić luki w debacie [o postimigrantach – M.W.] i pokazać marginalizowanego dyskursu, ale raczej próbują wskazać na dyskurs hegemoniczny”⁶.

Z jednej strony teatr postimigrancki otwiera więc tę indywidualistyczną perspektywę na aktora mogącego na scenie opowiadać o własnych emocjach, z drugiej sprawnie igrza z naszym wyobrażeniem o nim. W ten sposób – jak chcą Langhoff i Hillje – teatr postimigrancki nie pokazuje prawdziwych konfliktów, nie próbuje odkryć jacy są bohaterowie, ale jak są widziani w społeczeństwie – tym samym, demaskując nasze spojrzenie na postimigranckich aktorów, teatr ten staje się w pewnym sensie „teatrem oświeceniowym” dla inteligentkiej publiczności. Subwersywny charakter tych opowieści służy jednakże raczej dekonstrukcji jasnych tożsamości, ale również – co może wydawać się zaskakujące – służy nie integracji, lecz dezintegracji rozumianej jako próba przełamania fałszywej homogenizacji społeczeństwa, która w *Szalonej krwi* ukazana jest jako starcie polityki migracyjnej i problemów tożsamościowych „obiektów” jej zainteresowania.

Teatr postimigrancki można potraktować jako sferę buforową między radykalizującym się społeczeństwem a coraz bardziej rozgoryczonym środowiskiem imigrantów. Twórcy tego teatru ośmieszają antyimigrancki populizm, ale nie szczędzą krytyki również imigrantom. To, co odróżnia bowiem ten teatr od teatru imigranckiego, to także pewien rodzaj dystansu do kultury kraju pochodzenia, z którą bohaterowie mało się identyfikują, ale też do własnego środowiska, które często zostaje wyśmiane i poddane ostrej krytyce. W teatrze postimigranckim nie dba się raczej o poprawność polityczną, łączy się tu pewne elementy teatru dokumentalnego z kabaretem, śmiejąc się z Niemców i niemieckich muzułmanów (lub innych cudzoziemców). To alternatywny sposób mówienia o integracji – alternatywny, bo krytyce zostaje poddana między innymi idealistyczna wizja integracji, która balansuje między przyzwoleniem na wszystko i przemocą. W tym też sensie teatr postimigrancki jest teatrem antyfolklorystycznym – nie próbuje odtworzać na scenie archiwum pamięci o tradycji (w gruncie rzeczy sztucznie implikowanej aktorom). Ma za to ambicje być częścią oficjalnego obiegu kultury, nie zaś przykładem równoległej działalności teatralnej przypominającej muzealniczą gablotę, „imigranckie zoo”, w którym imigrant występuje w roli upośledzonej cywilizacyjnie, stygmatyzowanej społecznie ofiary – materiału, z którego Europa dopiero mogłaby zrobić z niego obywatela.

⁶ *Ibidem*.

Bibliografia

- Buras, Piotr, *Muzułmanie i inni Niemcy. Republika berlińska wymyśla się na nowo*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011.
- Foroutan, Naika, *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungsidentitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland*, „Aus Politik und Zeitgeschichte” 2010, 46–47, <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland?p=all> (dostęp: 15.06.2016).
- Haakh, Nory Marianne, *Islamisierte Körper auf der Bühne Identitätspolitische Positionierung zur deutschen Islam-Debatte in Arbeiten des postmigrantischen Theaters Ballhaus Naunynstraße Berlin*, Freie Universität zu Berlin, Berlin 2011.
- Hassel, Anke Schiller Christof, *Der Fall Hartz IV. Wie es zur Agenda 2010 kam und wie es weitergeht*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2010.
- Herbert, Ulrich, *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland: Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*, C.H. Beck Verlag, München 2001.
- Jeder Zweite sympathisiert mit Pegida, „Die Zeit Online”, 15 XII 2014; <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2014-12/islam-pegida-fluechtlinge-deutschland-umfrage> (dostęp: 20.02.2016).
- Sharifi, Azadeh, *On the Representation of Artists of Color in German Theater*, <http://www.textures-platform.com/?p=3237> (dostęp: 15.03.2016).
- Statistisches Bundesamt, Ergebnisse des Mikrozensus 2014, Fachserie 1 Reihe 2.2.

Abstract

The postmigrant theatre as anti-folk theatre

The aim of this paper is to present the practice of the “postmigrant theatre”. The phrase ‘postmigrant’ shall be seen as an alternative term to people with “a migrant background” in the history of their family. The postmigrant theatre is the negation of existing practices of the migrant theatre. While the migrant theatre (the author refers to it as the “folk theatre”) is seen mainly as creativity without artistic potential, which has only sociotherapeutic meaning, the aim of the postmigrant theatre is to elevate the protagonist from being the object to being the subject of the discussion. The postmigrant theatre focuses on problems of migrant society (including the descendants of the migrants) and is far from both stereotypical and uncritical depicting of them.