PAMIĘĆ I TOŻSAMOŚĆ
W POSTKOLONIALNYM KINIE FRANCUSKIM

Małgorzata Kamecka

PAMIĘĆ I TOŻSAMOŚĆ
W POSTKOLONIALNYM KINIE FRANCUSKIM

Białystok 2018

Recenzent
dr hab. Barbara Kita, Uniwersytet Śląski

Korekta i redakcja
Anna Szerszunowicz

Projekt okładki
Joanna Świątek (Alter Studio)
Na okładce: zdjęcie ulicy w Bordeaux (fot. M. Kamecka)

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

Wydawca
Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet w Białymstoku

Publikacja sfinansowana ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN
978-83-64081-53-8
978-83-86064-68-7

Skład i łamanie
Alter Studio, ul. Legionowa 30 lok. 211, 15-281 Białystok
tel. 85 72 22 545
www.alterstudio.com.pl

Spis treści

WSTĘP 9

I. OBRAZ POSTKOLONIALNEJ FRANCJI 23
Francuskie imperium kolonialne w Afryce. Etapy kolonizacji 24
Schyłek imperium 27
Imigracja z Afryki. Geneza i rozwój zjawiska 30
Robotnicy z Maghrebu – „Chwalebne trzydziestolecie" (1945-1973) 31
Narodziny ruchu Beurów 34
Marsz Beurów (1983) 36
Tożsamość imigranta – być Francuzem 39
Model integracji imigrantów *à la française* 44
Francja wobec kolonialnej pamięci. Dylematy polityki historycznej 55
Ustawy pamięci – przedmiot dyskusji historyków 65

II. PAMIĘĆ, TOŻSAMOŚĆ I FILM – PERSPEKTYWA POSTKOLONIALNA . . 73
Pamięć jako przedmiot badań 74
Przeszłość sprywatyzowana 76
Kultura i dyskursy – strategie pamięci 77
Zapomnienie – niepamięć – pamięć wyparta 78
Pamięć i tożsamość z perspektywy badań postkolonialnych – wyzwania 80
Tożsamość skolonizowanego 82
Tożsamość hybrydyczna 84
Film jako medium pamięci i tożsamości 88
Francuskie kino postkolonialne – próba charakterystyki 98

III. ODZYSKIWANIE PAMIĘCI O WOJNIE W ALGIERII 105
„Wydarzenia w Algierii" na ekranie – lata sześćdziesiąte
i siedemdziesiąte XX wieku 107
Obecność Maghrebczyków na ekranie i tematyka wojenna
od lat osiemdziesiątych XX wieku 110
Lata dziewięćdziesiąte – „bezimienna wojna" na ekranie 113
„Brudna wojna" w filmie po 2000 roku 116
Dni chwały – zapomniani bohaterowie 120
Zdrada – wszechobecna zdrada 130
Pułkownik i *Wewnętrzny wróg* – pamięć o wojnie, której nie było 137

IV. FILMOWE REPREZENTACJE INNEGO 149
Wina Woltera – Inny w kolebce wolności, równości i braterstwa 153
London River – spotkanie z Innym 156
Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin – pamięć i tożsamość „niewidzialnych" 167
Little Senegal – pamięć o korzeniach 178
Fatima, Samia, Aïcha… – obrazy tożsamości kobiet 187

V. NA PERYFERIACH METROPOLII 199
„Utracone terytoria republiki" 199
„Smutek blokowisk" – *cinéma de banlieue* 202
Nienawiść – narodziny *cinéma de banlieue* 207
Cinéma de banlieue po 2000 roku – różnorodne oblicza 212
Rozpad – porażka integracji 214
Francuska szkoła – laicka, bezpłatna, obowiązkowa 220
Obraz francuskiej szkoły w filmie 223
Klasa – lekcja porozumienia? 225
Pokolenie nienawiści – lekcje języka Moliera 228
Unik – Marivaux w blokowiskach 232
Pani od historii – lekcje o mocy pamięci 234

ZAKOŃCZENIE 241

BIBLIOGRAFIA 251
FILMOGRAFIA 266
RÉSUMÉ 271
SUMMARY 279
INDEKS NAZWISK 287

WSTĘP

Wstęp

Wzajemne przenikanie się przeszłości i teraźniejszości jest uznawane za jedną z cech współczesnych społeczeństw oraz za miarę ich stosunku do pamięci. Wciąż bowiem istnieją lub pojawiają się w życiu i kulturze, mniej lub bardziej traumatyczne bądź kontrowersyjne, zjawiska z przeszłości wpływające na teraźniejszość i domagające się obiektywnej, wyczerpującej, a może po prostu bezstronnej oceny. Powracanie w pamięci zbiorowej Francuzów do czasów imperium kolonialnego można zaliczyć do problemów ciągle wymagających pogłębionych przemyśleń i weryfikacji spetryfikowanych stanowisk. Jak zauważają badacze, nawet w tak szeroko zakrojonej refleksji nad dziejami Francji, jaką stanowi książka *Miejsca pamięci* pod redakcją Pierre'a Nory, której autorzy kreślą obraz przeszłości oparty na spójnej tożsamości kulturowej, nie pojawiły się w zasadzie wątki dotyczące przeszłości francuskiego imperium kolonialnego[1]. Fakt, że środowiska naukowe już wówczas, prawie dwadzieścia lat temu, odniosły się do tej kwestii z dużym krytycyzmem, potwierdzał jedynie prawdę o tym, że w dziejach Francji nadal istnieją tematy tabu, lub wymagające nowego spojrzenia[2]. Podczas publicznej debaty przypomniano

---

[1] *Les Lieux de mémoire,* sous la direction de P. Nora, t. 1-3, Gallimard, Paris 1984, 1986, 1992. O polemice na ten temat piszą redaktorzy zbiorowego tomu *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial,* sous la direction de P. Blanchard, N. Bancel et S. Lemaire, La Découverte, Paris 2005. Nicolas Bancel podkreśla, że we francuskich środowiskach akademickich nie ustają głosy na temat niewielkiej aktywności badań w ramach *colonial studies, postcolonial studies* czy *memory studies.* Zob. N. Bancel, *L'histoire difficile: esquisse d'une historiographie du fait colonial,* [w:] *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial,* sous la direction de P. Blanchard, N. Bancel et S. Lemaire, La Découverte, Paris 2005, s. 83; J. Kubera, *Po dekolonizacji. Współcześni teoretycy o (nie)pamiętaniu francuskiego kolonializmu,* „Sensus Historiae" 2013, R. XX, nr 3, s. 161-173.

[2] N. Bancel, P. Blanchard, et S. Lemaire, *Introduction. La fracture coloniale: une crise française* [w:] *La fracture coloniale,* s. 13. Jedyny tekst podejmujący problematykę kolonialną traktuje o Wystawie Kolonialnej trwającej w Paryżu od maja do listopada 1931 roku. Wydarzenie to afirmujące kolonialną potęgę Francji, spotkało się z wieloma protestami, zwłaszcza ze strony środowisk lewicowych.

takie wydarzenia, jak podbój Algierii w latach 1830-1847, misję Vouleta-Chanoine'a do Czadu (1899), ekspedycję, podczas której dochodziło do wielu aktów okrucieństwa[3], Wystawę Kolonialną w Marsylii z 1922 roku[4], klęskę pod Diên Biên Phủ w roku 1954[5], czy też powrót do Francji *pieds-noirs*[6].

Pomimo, że od czasu opublikowania *Miejsc pamięci* coraz prężniej rozwijały się badania pamięciologiczne, w historii francuskich kolonii nadal istnieją kwestie, które należy przypominać i poddawać rewizji. Nic dziwnego zatem, że nie milkną we Francji dyskusje o skutkach wypierania z pamięci zbiorowej niewygodnych treści i o potrzebie pamięci uzdrawiającej, odnalezionej. Upominają się o nią między innymi literaci i twórcy filmowi wywodzący się z dawnych kolonii, szukając w obszarze trudnych zagadnień i faktów z przeszłości, w tym kolonialnej, tematów inspirujących do refleksji nad stanem współczesnego społeczeństwa we Francji. Nierzadko impulsem dla scenarzystów lub reżyserów, poruszających problematykę postkolonialną, stają się utwory literackie, powstałe na kanwie doświadczeń ich autorów.

Odnotować należy fakt, że w ostatnich dziesięcioleciach dokonał się jednak we Francji w stosunku do przeszłości pewien zwrot, między innymi również za sprawą uchwalonych tzw. ustaw pamięci (*lois mémorielles*). Coraz częściej w dyskursie publicznym pojawiają się głosy nawołujące do rewizji spojrzenia na kolonialną przeszłość Francji i na jej konsekwencje w życiu współczesnego społeczeństwa. Pojawia się też, co należy przyjąć jako potwierdzenie wagi problemu, coraz więcej naukowych publikacji poświęconych tej tematyce. Wielu badaczy, jak Benjamin Stora czy Pascal Blanchard, niestrudzenie wyjaśnia Francuzom ciężar win i zaniedbań popełnionych w tym obszarze ich historii. Lektura książki *Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, która ukazała się w 2008 roku[7], podobnie jak wcześniej *Miejsca pamięci*,

---

[3] Przykładem ekspedycja kierowana przez kapitanów Paula Vouleta i Juliena Chanoine'a. Najprawdopodobniej zostali oni zabici przez strzelców z dowodzonych przez siebie oddziałów.

[4] Początkowo miała się ona odbyć w 1916 roku, przełożono ją ze względu na działania pierwszej wojny światowej.

[5] W wyniku 55-dniowych walk Wietnamczycy zdobyli największą bazę francuską, rozstrzygając tym samym losy wojny. O stratach w ludziach i sprzęcie poniesionych w bitwie przez obydwie strony pisze Bogusław Brodecki: B. Brodecki, *Dien Bien Phu 1954*, Warszawa 1998, s. 190-193.

[6] Nazwą *pieds-noirs* określa się repatriantów z francuskich departamentów Algierii (około milion osób), którzy przybyli do Francji po odzyskaniu przez Algierię niepodległości w 1962 roku. Pomimo początkowych trudności, nieprzyjaznego przyjęcia i społecznego napiętnowania, dość szybko zintegrowali się oni i zaadaptowali do nowych warunków życia, przyczyniając się do ekonomicznego wzrostu regionów położonych na południu kraju.

[7] *Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques,* sous la rédaction de P. Blanchard et I. Veyrat-Masson, La Découverte, Paris 2008.

uprzytomniła mi, jak silny ładunek społecznych, a także jednostkowych emocji wiąże się z „wojną o pamięć", „wojną w imię pamięci" czy „wojną z niepamięcią". Odwołanie się przez autorów tomu do militarnej retoryki, wykorzystanie w tytule metafory związanej z bitwą, konfliktem, wskazuje na stawkę, o jaką toczą się we współczesnej Francji pamięciologiczne „działania wojenne". Studia zebrane w tym tomie często przekraczają wymiar historyczny czy socjologiczny. Nadrzędnym tematem zgromadzonych w książce artykułów jest obecność i wpływ historii oraz wykorzystanie pamięci w przestrzeni publicznej i funkcjonowaniu społeczeństwa; świadomość, że pamięć może być źródłem konfliktów i trudności w pokojowym współistnieniu wielu grup.

Wywód i charakter argumentacji autorów *Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques* skłaniają do pytania o potrzebę pamięci, a nawet o swoisty obowiązek pamięci. Jak pogodzić pamięć byłych skolonizowanych z dyskursem byłego kolonizatora, kreującego oficjalną pamięć Republiki? Czy jest możliwe uniknięcie instrumentalizacji i marginalizacji grup wywodzących się z dawnych kolonii? Jaką rolę w procesie kreowania pamięci pełni państwo? Jaka rola przypada mediom, a jaka historykom? Jakie wydarzenia z przeszłości prowokują do dyskusji i wzbudzają największe emocje?[8]. Innymi słowy, najważniejsze są pytania o ciężar kolonialnej przeszłości i proces społecznego oczyszczenia z trwających wiele lat przekłamań. Ponadto utwierdziłam się w przekonaniu, że tytułowa wojna toczy się na różnych płaszczyznach, obejmując swym zasięgiem różne dyscypliny badawcze i różne obszary życia społecznego. Autorzy kładą nacisk zwłaszcza na rolę szkoły w prezentowaniu właściwych treści programowych (postulując przy tym reformę podręczników szkolnych) czy debaty uniwersyteckiej, konieczność prowadzenia nowej polityki historycznej Republiki. Podkreślają wagę rozwiązań ustawodawczych, działalności muzeów oraz mediów – telewizji i Internetu. Analizując kontrowersje historyczne i poszukując mediacyjnych strategii, badacze dostrzegają rolę filmu jako katalizatora pamięci i medium przyczyniającego się do tworzenia *imaginarium* dotyczącego przeszłości i teraźniejszości wspólnoty. Kino może mieć zatem istotny wkład w proces przywracania pamięci. Konstruując rzeczywistość inspirowaną pamięcią indywidualną i zbiorową, sztuka kształtuje obraz wydarzeń z przeszłości. Wpływa tym samym na ich społeczne postrzeganie. Astrid Erll, badaczka podkreślająca wartość dialogu

[8] Publiczny dyskurs we Francji koncentrował się głównie wokół tematów: Wielka Rewolucja Francuska, sprawa Dreyfusa, pierwsza wojna światowa, rząd w Vichy i okupacja niemiecka, Shoah, francuski komunizm, wydarzenia z maja 1968 roku.

pomiędzy różnymi dyscyplinami, uznaje medioznawstwo za istotny obszar prowadzenia badań pamięciologicznych[9].

Film w bezpośredni sposób wpisuje się w procesy codziennego, kulturowego i audiowizualnego doświadczenia świata. Jest świadectwem naszego uczestnictwa w kulturze „będącej konglomeratem różnorodnych treści i strategii komunikacyjnych"[10]. Audiowizualny typ kultury daje specyficzne możliwości doświadczania przeszłości i doświadczania teraźniejszości będącej wynikiem minionego czasu. Film jest osobną, autonomiczną wobec historii pisanej, praktyką oswajania kulturowej rzeczywistości, wymagającą odmiennych kompetencji, odmiennej wrażliwości i wyobraźni[11].

Drugim wątkiem, który z punktu widzenia społecznej roli sztuki filmowej szczególnie mnie zainteresował i zainspirował, jest refleksja nad sposobami przedstawiania mniejszości etnicznych w związku z przeszłością kolonialną i obecnością francuskiego imperium w Afryce, zwłaszcza w jej północnej części. Obecność imigrantów i ich potomków w społeczeństwie francuskim niesie ze sobą różnorodne problemy, które domagają się rozwiązań, zdefiniowania lub redefiniowania. Konsekwencją imigracji jest zawsze utrata korzeni, oderwanie się od świata znanego i bliskiego, a w dalszej kolejności podjęcie trudu budowania nowej egzystencji i nowej tożsamości kulturowej. W przypadku imigracji będącej wynikiem kolonializmu bądź postkolonializmu, z którym mierzy się współczesna Francja, dochodzą dodatkowe czynniki, takie jak wzięcie odpowiedzialności za wieloletnią politykę eksploatacji podbitych terytoriów i rewizji sposobu postrzegania ich mieszkańców. Państwo, by w pełni odpowiedzieć na te postulaty, powinno wprowadzać odpowiednie rozwiązania o charakterze prawnym i społecznym, zmierzające do integracji przybyszów. Ci narażeni są bowiem na konflikt wewnętrzny, między wiernością własnym tradycjom a koniecznością przestrzegania norm społeczeństwa przyjmującego. Społeczeństwo przyjmujące – naród francuski – musi zmierzyć się także z bagażem uprzedzeń i stereotypowych wyobrażeń imigrantów. Konieczne jest zwłaszcza dostrzeżenie oraz uznanie zmian dokonujących się w ich statusie i sytuacji. W przypadku Republiki Francuskiej wspomniane kwestie na-

---

[9] A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 215; W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 12.

[10] P. Witek, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego,* Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 208.

[11] Tamże, s. 232.

bierają wyjątkowego ciężaru gatunkowego, gdyż od początku lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia doświadcza ona procesu emancypacji drugiego pokolenia imigrantów wywodzących się z dawnych kolonii w Afryce i krajach Maghrebu, lecz urodzonych i wychowanych już we Francji. Jej władze muszą odnieść się do żądań dotyczących respektowania praw obywatelskich ludzi, którzy z prawnego punktu widzenia są Francuzami o imigranckich korzeniach oraz do sprzeciwu wobec wszelkich form dyskryminacji w życiu społecznym i przestrzeni publicznej. W tym okresie ujawniły się również postulaty o charakterze religijnym: prawo do swobodnego wyznawania islamu, tworzenie nowych miejsc kultu oraz uwzględnienie tradycji noszenia chust przez muzułmanki w szkołach[12] – co oznaczało napięcia społeczne i konieczność podjęcia ponownej debaty na temat miejsca religii w kraju kierującym się zasadą laickości.

Dialog międzykulturowy podczas konfrontacji odmiennych kultur staje się istotą procesów globalizacji, a problem tożsamości – „globalnej, kulturowej, politycznej, indywidualnej" – ważnym aspektem rozwoju współczesnego, zmieniającego się świata[13]. Oddawanie tej złożonej rzeczywistości przez formę artystycznej ekspresji stało się zadaniem literatury, ale też kino, nie bez przyczyny uważane za środek przekazu podążający za dynamiką procesów kulturowych, ma w tym swój duży udział. Jak zauważa Krzysztof Loska, dorobek kinematografii francuskiej ostatnich dziesięcioleci dowodzi, że twórcy filmowi, często o imigranckich korzeniach, podejmując problematykę mniejszości etnicznych żyjących w wielokulturowych społeczeństwach, wyrażają swoją wizję narodu „w stanie kryzysu". Na pesymistyczny obraz wielokulturowego społeczeństwa francuskiego składają się między innymi takie czynniki, jak: poczucie wykluczenia i alienacji młodych ludzi wywodzących się ze środowisk imigranckich, pogłębiające się nierówności społeczne oraz kryzys modelu integracji *à la française*[14]. Zdaniem Jamesa Clifforda, omawiającego charakter diaspor powstałych na skutek oderwania i migracji, pozostają one „w sieci hybrydycznych, historycznie uwarunkowanych powiązań"[15]. Badacz wypunktowuje problemy społeczne, z jakimi grupy te są konfrontowane, wymieniając biedę, przemoc, porządek publiczny, rasizm, wszelkie nierówności

---

[12] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004). W kierunku integracji czy separatyzmu,* Nomos, Kraków 2009, s. 13.

[13] S. Tokarski, *Tożsamość Europy a kultury pozaeuropejskie: podróże na Wschód – w poszukiwaniu korzeni,* [w:] *Tożsamość europejska*, red. F. Gołembski, Uniwersytet Warszawski, Instytut Nauk Politycznych, Zakład Instytucji Europejskich, Warszawa 2005, s. 70.

[14] K. Loska, *Czas utracony – nostalgia i trauma w postkolonialnym filmie francuskim,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 86, s. 92.

[15] J. Clifford, *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 57.

o charakterze społecznym i politycznym[16]. Filmowcy, co należy podkreślić, nie ograniczają się tylko do diagnozowania i opisywania skomplikowanych zjawisk społecznych, lecz czyniąc je przedmiotem uwagi i niejako zbiorowym bohaterem tworzonych przez siebie dzieł, zarazem kreują inne postawy, kształtujące bardziej optymistyczną wizję, ilustrujące teorię spotkania kultur prowadzącą do dialogu, a nie do konfrontacji i konfliktów[17].

Zmierzenie się, poprzez wybrane utwory filmowe, z dziedzictwem imperialnej przeszłości, owocuje wieloma ważkimi spostrzeżeniami. Mają one wkład w diagnozowanie kondycji całego społeczeństwa Francji. Składają się na pamięć i tożsamość, zarówno imigrantów, jak rdzennych Francuzów. Mam też przeświadczenie, że spostrzeżenia poczynione na podstawie obrazu sytuacji mniejszości we Francji odnoszą się także do doświadczeń innych krajów Europy zachodniej. Wszak kontakt z Innym i Odmiennością staje się doświadczeniem współczesnego Europejczyka, a zmieniające się wielokulturowe otoczenie, w którym funkcjonuje, uświadamia mu istnienie zjawisk wynikających z globalnych ruchów migracyjnych[18]. Różnorodny status tożsamości europejskiej, w wymiarze kulturowym, prawnym i socjologicznym sprawia, że w nowej rzeczywistości społeczeństwa muszą postrzegać wielokulturowość jako kondycję i stan faktyczny, a pluralizm kulturowy jako normę.

Celem podjętych przeze mnie badań jest zdefiniowanie form reprezentacji pamięci i tożsamości. Pomocą dla moich rozważań ma być wspomniana wyżej „batalistyczna" książka z 2008 roku. Chciałabym przeanalizować, w jaki sposób twórczość filmowa włącza się w proces rozliczania się z postkolonialną historią i pamięcią. Interesują mnie w głównej mierze reprezentacje przeszłości kolonialnej oraz jej skutków związane przede wszystkim z krajami Maghrebu. Nie unikam także odniesień do Afryki subsaharyjskiej pozostającej pod panowaniem Francuzów. Zamierzam, na podstawie wybranych obrazów filmowych od roku 1983 przyjrzeć się kinu tematyzującemu pamięć i tożsamość imigrantów i ich potomków oraz zwrócić uwagę na sposób postrzegania tychże przez rdzennych mieszkańców Francji. W kinie zaliczanym do nurtu postkolonialnego bezpośrednie implikacje bagażu przeszłości i ich wpływ na stan świadomości wielokulturowego społeczeństwa są w dużej skali obecne. Rok 1983 ma symboliczne znaczenie w procesie kształtowania się tożsamości imigrantów z dawnych francuskich kolonii. Wówczas doszło do Marszu Beurów uważanego za pierwszy przejaw ich emancypacji. Nie sposób jednak wyznaczyć górnej granicy

---

[16] Tamże.

[17] S. Tokarski, *Tożsamość Europy a kultury pozaeuropejskie: podróże na Wschód – w poszukiwaniu korzeni,* [w:] *Tożsamość europejska*, s. 73.

[18] Tamże, s. 70.

czasowej rozważań o kinie postkolonialnym inaczej niż w sposób arbitralny: temat nieustannie znajduje się w kręgu zainteresowań twórców filmowych. Moim wyborem stała się data premiery filmu *Fatima* Philippe' a Faucona w 2015 roku.

Nie sposób ustosunkować się do postkolonialnych reprezentacji w filmie bez naszkicowania kontekstu polityczno-społecznego. Pierwszy rozdział pracy, *Obraz postkolonialnej Francji*, nakreśla zatem główne wydarzenia z przeszłości Francji, jej potęgi kolonialnej i polityki prowadzonej w krajach Maghrebu. Następnie omawiam zjawiska imigracji i form obecności kolejnych pokoleń imigrantów z Afryki w przestrzeni publicznej Francji. Pragnę tym samym prześledzić, jak przebiega proces ich integracji i trudności, na jakie napotykają. W ostatniej części rozdziału ustosunkuję się do polityki historycznej realizowanej przez Republikę Francuską[19]. Rozważania o charakterze historycznym mają swoje uzasadnienie, gdyż interpretacja utworu filmowego nie dokonuje się w próżni, tym bardziej gdy wiąże się z tematyką historyczną, bądź społeczną. Właściwe odczytanie filmowych opowieści wymaga zrozumienia natury procesów społeczno-politycznych zachodzących we Francji, a mających związek z kolonizacją i jej następstwami. Po drugiej wojnie światowej jednym z najbardziej widocznych zjawisk społecznych był napływ imigrantów. Pisząc o procesach zachodzących w powojennej Europie brytyjski politolog, Randall Hansen, zauważa: „Transformacja Europy w kontynent imigracji jest jednym z najważniejszych wydarzeń socjologicznych i jedną z najbardziej intrygujących zagadek politycznych w powojennej polityce europejskiej"[20]. Po roku 1945

---

[19] We Francji potrzeba rozliczenia się z przeszłością, problematyka pamięci czy konieczność ułożenia sobie życia w wielokulturowym społeczeństwie to nie tylko sprawy zaprzątające uwagę opinii publicznej, mają również wymiar polityczny. Świadczą o tym także akty prawne, uchwalone w latach 1990-2005, powszechnie znane jako „ustawy pamięci"; potocznie do nazw kilku z nich dodaje się nazwisko inicjatora jej powołania, w celu podkreślenia jego zasług. W swojej pracy często będę powoływała się przynajmniej na dwie z nich, dlatego w tym miejscu warto je przypomnieć. Dzięki „ustawie Gayssota" od 1990 roku przestępstwem we Francji są zachowania i czyny ksenofobiczne, rasistowskie i antysemickie. Zbrodnią jest też zaprzeczanie Holocaustowi. Kolejną ustawą, w 2001 roku Francja uznała za ludobójstwo rzeź Ormian, dokonaną w Imperium Osmańskim w okresie pierwszej wojny światowej. W latach 1915-17 zginęło wówczas ok. 1,5 mln osób. Także w 2001 roku z inicjatywy Christiane Taubiry, deputowanej z Gujany Francuskiej, uchwalono ustawę uznającą niewolnictwo za zbrodnię przeciwko ludzkości i podkreślającą udział Francji w tym procederze. Hamlaoui Mekachera był inicjatorem ustawy (2005) o „uznaniu zasług przesiedlonych Francuzów". Dotyczy ona przede wszystkim losów repatriantów z dawnych kolonii: Algierii, Indochin, Maroka i Tunezji.

[20] Cyt. za: R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 15. Autorka powołuje się na pracę R. Hannsen, *Globalization, Embedded Realis, and Path Dependence. The Other Immigrants to Europe*, „Comparative Political Studies" 2002, Vol. 35, nr. 3, s. 259.

do Europy zaczęli napływać przybysze z Afryki i Azji różniący się kolorem skóry, obyczajami oraz wyznawaną religią od społeczeństw przyjmujących. We Francji, obarczonej przeszłością kolonialną, w wyniku procesu dekolonizacji, oprócz fali *pieds-noirs*, uciekających z Algierii, pojawili się Algierczycy sprzyjający Francuzom podczas wojny o niepodległość. W kolejnych latach do dawnego imperium kolonialnego zaczęła napływać liczna, bo licząca już setki tysięcy osób, emigracja maghrebska o charakterze ekonomicznym[21].

Film, o czym była mowa powyżej, ma do odegrania ważną rolę w procesie odbudowywania i przywracania pamięci. Powiązania sztuki filmowej z historią, pamięcią i tożsamością są przedstawiane w rozdziale drugim *Pamięć, tożsamość i film – postkolonialna perspektywa*. Przede wszystkim prezentuję w nim podstawowe kategorie współczesnej humanistyki, szczególnie te wypracowane w badaniach postkolonialnych. Pamięć – jako jedno z kluczowych pojęć współczesnej nauki – na trwałe wpisała się w rozważania humanistyczne ostatnich dziesięcioleci, na przykład *memory boom, memory turn* to zjawiska znaczące w rozwoju dzisiejszej humanistyki i pamięciologii[22]. Pamięć kulturowa natomiast, stanowiąc kategorię poznawczą i interpretacyjną, pomaga w odczytywaniu tekstów kultury. Z tego punktu widzenia wiele mówiło się o procesie odchodzenia od historii ku kulturze pamięci[23]. Ale, co słusznie przypomina Robert Traba, „społeczny" aspekt pamięci uświadamia, że nie jest ona „abstrakcyjnym wyobrażeniem przeszłości", wyidealizowanym konstruktem, będącym efektem życzeniowego myślenia, lecz procesem określanym przez kontekst społeczno-polityczny[24]. Zagadnienie form kształtowania pamięci indywidualnej Astrid Erll ujmuje następująco:

> Pamięć zbiorowa jest nie do pomyślenia bez mediów. Już społeczne kształtowanie pamięci indywidualnej (…) w znacznym stopniu opiera się na zjawiskach medialnych: *memory talk* matki z jej małym dzieckiem, komunikacja w kręgach rodzinnych, znaczenie fotografii dla wspomaganej przez media

---

[21] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006, s. 269.

[22] A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych,* wstęp i red. R. Traba, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, wstęp P. Rodak, przeł. A. Gronowska, J. Stryjczyk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

[23] A. Assmann, *Między historią a pamięcią,* s. 9; M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 7, 18.

[24] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 11.

(re)konstrukcji dawnych przeżyć, wpływ mediów masowych na formowanie się schematów i wzorców narracyjnych, stosowanych przy kodowaniu własnych doświadczeń życiowych itd.[25]

Następnie staram się wykazać wagę dzieła filmowego jako źródła wiedzy historycznej, filmu jako medium pamięci i tożsamości. Kończę rozdział ogólną charakterystyką postkolonialnego kina we Francji, biorąc za punkt wyjścia rok 1983. By ustalić, co kryje się za pojęciem kina postkolonialnego we Francji i jak można je sklasyfikować, korzystam z ustaleń poczynionych przez Caroline Eades w monografii *Le cinéma post-colonial français*[26].

W rozdziale trzecim *Odzyskiwanie pamięci o wojnie w Algierii* przechodzę do analizy wybranych filmów traktujących o wojnie o niepodległość w Algierii w latach 1954-1962. Interesują mnie następujące zagadnienia: Jak zmieniało się podejście do tematyki kolonialnej? Jak zmieniał się obraz konfliktu w utworach filmowych powstających we Francji? By w pełni zauważyć przemiany dokonane w sposobie reprezentacji wojny i jej uczestników krótko przypominam również realizacje filmowe sprzed 1983 roku, z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Następnie koncentruję się na kilku obrazach, poddając je bardziej szczegółowej analizie. W pierwszym z nich, *Dni chwały* (*Indigènes*) wojna w Algierii nie jest co prawda tematem pierwszoplanowym, niemniej jednak uznałam, że ze względu na poruszaną w nim problematykę, udziału żołnierzy z kolonii w działaniach drugiej wojny światowej, zasługuje na uwagę w tej części mojej pracy. Odczytuję film Rachida Bouchareba jako obraz anonsujący wiele problemów, do których zaliczam przemilczenie, wyparcie i zapomnienie o wydarzeniach z kolonialnej przeszłości, podjętych następnie w filmach traktujących *stricte* o wojnie o niepodległość. W dalszej części koncentruję się na omówieniu dzieł: *Zdrada* (*La Trahison*) w reżyserii Philippe'a Faucona, *Pułkownik* (*Mon colonnel)* Laurenta Herbieta i *Wewnętrzny wróg* (*L'Ennemi intime*) Florenta-Emilio Siri.

W rozdziale czwartym *Filmowe reprezentacje Innego* badam obraz imigranta i co się z nim wiąże, sposób postrzegania Inności, etnicznej i kulturowej. Punktem odniesienia we wszystkich interpretowanych tu dziełach pozostaje społeczeństwo i jego relacje z przeszłością oraz tożsamością imigrantów. W filmowych reprezentacjach sprawą centralną jest kwestia tożsamości kolejnych pokoleń imigrantów, a co za tym idzie, poczucie tożsamości podmiotu postkolonialnego w sytuacji zmian kulturowych spowodowanych imigracją, legalną

---

[25] A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej,* s. 214.

[26] C. Eades, *Le cinéma post-colonial français*, Éditions du Cerf, Paris 2006.

i nielegalną. Warto wobec tego ustosunkować się do kilku kwestii: Jak francuskie kino przedstawia imigranta? Jaki obraz Innego kreowany jest przez twórców filmowych, mających za sobą doświadczenie bycia imigrantem? W jaki sposób filmowi bohaterowie definiują swoją tożsamość? Jaki jest ich stosunek do pamięci? Po wstępnych uwagach nakreślających złożony charakter wielokulturowości współczesnych społeczeństw podejmuję analizę wybranych utworów filmowych: *Wina Woltera* (*La Faute à Voltaire*) Abdellatifa Kechiche'a, *London River* Rachida Bouchareba, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* [*Wspomnienia imigrantów. Dziedzictwo Maghrebu*][27] Yaminy Benguigui oraz *Little Senegal* Rachida Bouchareba. Do tego ostatniego dzieła przykładam wyjątkową wagę, ponieważ stanowi ono przykład rozliczania się z dziedzictwem niewolnictwa. A w przypadku tego zjawiska kategorie takie jak tożsamość, świadomość korzeni, pamięć o przeszłości nabierają tym większego znaczenia, że odnoszą się do jednego z najboleśniejszych aspektów kolonizacji. Ostatnią część rozdziału poświęcam filmom, w których dominują postaci kobiet. Wśród omawianych utworów znajdują się: *Rue des Figuiers* [*Ulica Figuiers*] Yasminy Yahiaoui, filmowa seria *Aïcha* Yaminy Benguigui, *Samia* i *Fatima*, dwa obrazy Philippe'a Faucona. Głęboka empatia, jaką twórcy okazują swoim bohaterkom, sposób obrazowania kobiet wywodzących się z Maghrebu zasługuje na podkreślenie. W przypadku kobiety, proces definiowania tożsamości napotyka na podwójne trudności: z jednej strony już status imigrantki czyni z niej istotę bardziej narażoną na marginalizację i różnego rodzaju napięcia, z drugiej zaś, podlega ona naciskom ze strony rodzimego środowiska, które narzuca jej kulturowe ograniczenia. Tym większym wyzwaniem dla twórców staje się więc eksplorowanie obszarów tożsamości i psychologicznych następstw imigracji różnych pokoleń kobiet, a także analiza procesów adaptacji do nowej kultury[28].

---

[27] Nie wszystkie filmy, które przywołuję w tej pracy, miały swoją polską premierę i polski tytuł. W związku z tym zastosowałam następującą strategię: gdy pierwszy raz piszę o filmie, zawsze podaję tytuł polski tłumaczony przez polskiego dystrybutora; w nawiasie zwykłym – tytuł oryginalny; jeśli film nie ma polskiego tytułu – w nawiasie kwadratowym proponuję własne tłumaczenie, ponieważ wyjaśnienie tytułu czasem może być niezbędne dla zrozumienia przesłania filmu. Później zawsze posługuję się wyłącznie tytułem oryginalnym. Podając tłumaczenie tytułu opieram się również na indeksie sporządzonym przez K. Loskę, *Postkolonialna Europa, Etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016, s. 363-373. Wówczas nie stosuję nawiasu kwadratowego. Nie tłumaczę natomiast na język polski tytułów mało znaczących dla głównego wywodu.

[28] Dopiero trzecie pokolenie imigrantów jest uważane za zintegrowane z nową kulturą. H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* [w:] *Tożsamość a odmienność kulturowa,* red. P. Boski, M. Jarymowicz, H. Malewska-Peyre, Instytut Psychologii PAN, Warszawa 1992, s. 15.

Uznałam za celowe zakończyć refleksje nad pamięcią i tożsamością w kinie francuskim obrazem przedmieść (*banlieues*) wielkich miast. „Utraconym terytoriom Republiki", jak czasami media zwykły określać dzielnice mieszkaniowe położone z dala od centrum, poświęcam ostatni rozdział zatytułowany *Na peryferiach metropolii.* Skoro w zasadzie jednoznacznie utożsamia się je obecnie z ludnością wywodzącą się z postkolonialnej imigracji, nie sposób pominąć roli miejsca zamieszkania w procesie określania tożsamości jego mieszkańców. Tym bardziej, że w dyskursie publicznym nabiera ono waloru stygmatyzującego i postrzegane jest jako siedlisko patologii. To również rozdział o tym, że miejsce należy traktować na równi z innymi nośnikami pamięci, o czym wspominam już przy okazji omawiania filmu *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* Yaminy Benguigui oraz *Little Senegal* Rachida Bouchareba. Rozpoczynam rozdział od scharakteryzowania przedmieść we Francji, przedstawienia ewolucji terminu i określenia tego, jak przedmieścia postrzega się obecnie. W konkluzji zauważam, że opis egzystencji na przedmieściach stał się żywotnym motywem twórczości artystów należących do drugiego pokolenia Beurów, gdyż to oni zaczęli w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia realizować filmy zaliczane do nurtu *cinéma beur.* Termin *kino przedmieść* (*cinéma de banlieue)* utrwalił się na dobre w połowie następnej dekady. W dalszej kolejności omawiam ten nurt w kinematografii, poczynając od *Nienawiści* (*La Haine*). Przypominając jego główne osiągnięcia, badam dwie nadrzędne kategorie: tożsamości imigranta i jego pamięci. W ostatniej części rozdziału uznałam za celowe wziąć za przedmiot osobnej analizy filmy o tematyce szkolnej. Wzmianki o roli edukacji pojawiają się w rozdziale czwartym, gdy przyglądam się portretom kobiet, niemniej warto sformułować również szerszą refleksję o szkole. Szkołę uznaje się za jeden z czynników integracji imigrantów, a zważywszy na cechy francuskiego modelu edukacji, który jest obowiązkowy, bezpłatny i laicki, problematyka szkolna dostarcza wielu inspirujących tematów: znajomość języka francuskiego wśród Francuzów pochodzenia imigranckiego, równość traktowania, prawo imigranta do wyrażania własnej tożsamości kulturowej oraz do znajomości historii kraju swego pochodzenia, którego losy ściśle wiążą się z historią Francji. Biorąc pod uwagę ostatni z wymienionych tematów szkołę powinno się traktować jako miejsce konsolidujące wspólną pamięć: byłego kolonizatora i dawnych skolonizowanych. Pragnę wykazać, na ile republikańska instytucja edukacyjna na przedmieściach spełnia postulat przestrzeni negocjacji w relacjach z uczniami ze środowisk imigranckich. W tym celu poddam interpretacji następujące obrazy: *Klasa* (*Entre les murs*) Laurenta Canteta, *Pokolenie nienawiści (La Journée de la jupe)* Jean-Paula Lilienfelda, *Unik (L'Esquive)* Abdellatifa Kechiche' a i *Pani od historii* (*Les Héritiers*) Marie-Castille Mention-Schaar.

***

W ostatnich latach pojawiły się poglądy, których autorzy wieszczą kryzys pamięciologii, podając jako argument wysyp krytycznych analiz i opracowań na temat chociażby postpamięci. Czy można jednak mówić o kryzysie w odniesieniu do kategorii, która jest nierozdzielna z tożsamością i tak bardzo odpowiada potrzebie samookreślenia człowieka? Z traktowaniem refleksji nad pamięcią jako przemijającej mody również się nie zgadzam. W ten sposób bowiem dewaloryzuje się wartość pamięci jako zdolności, która na zawsze pozostanie czymś właściwym człowiekowi, będąc zapisem jego osobistego doświadczenia lub doświadczenia grupy. Świadomość zakorzenienia ułatwia funkcjonowanie w zglobalizowanym świecie, ratuje osobność jednostki czy grupy. Pamięć o przeszłości ułatwia proces zakorzenienia. W przypadku imigranta obarczonego postkolonialnym statusem zależności i dominacji, pamięć nabiera ogromnego znaczenia. Tym przeświadczeniem kierowałam się wybierając jako temat rozważań pamięć i tożsamość, dwie nierozerwalne kategorie determinujące filmową sztukę postkolonialną we Francji. Filmy omawiane w niniejszym studium ilustrują zmiany zachodzące w społeczeństwie, które dokonuje bilansu swej kolonialnej przeszłości i, moim zdaniem, zawierają w sobie konkretny przekaz kulturowy. Co więcej, okazuje się, że obraz filmowy stając się głosem w debacie społecznej na temat przeszłości kraju, może nie tylko nawoływać do zmian, ale również je inspirować i inicjować. Film ponadto, dokumentując „wydarzenia, *topoi*, postaci, artefakty"[29], zajmuje istotne miejsce w świadomości jednostek i w pełni zasługuje na miano społecznej platformy. Na niej ścierają się różne poglądy dotyczące konstruowania bądź odnajdywania tożsamości, kultywowania i chronienia pamięci o przeszłości własnej i poprzednich pokoleń[30]. Pamięć, niejednokrotnie przedmiot zagorzałych sporów, może dzielić, lecz przede wszystkim, ze względu na swój wspólnotowy charakter, winna konsolidować. Już samą chęć podjęcia dyskusji nad kontrowersyjnymi problemami z przeszłości można uznać za jedną z cenniejszych wartości łączących ludzi.

---

[29] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs –Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 11.

[30] Tamże.

ROZDZIAŁ I

I.
Obraz postkolonialnej Francji

> Kiedy kolonie uzyskiwały niepodległość (...) całe rodziny z roli „tubylców" przechodziły prosto do roli imigrantów[1].

Pytania o tożsamość i pamięć kolejnych pokoleń imigrantów z Afryki nierozerwalnie wiążą się z konsekwencjami polityki kolonialnej i imigracyjnej prowadzonej przez Republikę Francuską. W ubiegłym stuleciu, w wyniku działań prowadzonych przez ten kraj, doszło w nim do największej fali emigracji z krajów islamu. Wielu imigrantów uznało Francję, której republikański model ustrojowy opierał się na „połączeniu wymiaru politycznego i społecznego", za swą drugą ojczyznę, definitywnie porzucając myśl o powrocie do kraju urodzenia. Jednakże, kolonialna przeszłość kraju, z całym jej ideologicznym i kulturowym dziedzictwem, ciągle wpływa na wizerunek imigranta i jego status społeczny. „Polityka, stosowana wobec podporządkowanych ludów w imperiach, wywarła wpływ – co prawda jak wskazuje Erich Bleich, pośredni – na wzór stosunków między instytucjami państwowymi a postkolonialnymi imigrantami"[2].

Pojawiają się w związku z powyższym kwestie związane z modelem integracji i miejscem imigranta w strukturach społecznych kraju o scentralizowanym systemie politycznym i administracyjnym oraz silnych tradycjach władzy wykonawczej. Ale, jak zauważają obserwatorzy, w ciągu ostatnich dziesięcioleci system ten został podważony. Z jednej strony mamy do czynienia z coraz głośniej formułowanymi interesami partykularnymi (w tym również mniejszości etnicznych), z drugiej zaś – z otwarciem na świat w wyniku integracji europejskiej i coraz powszechniejszej

---

[1] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 10. Autorem słów jest Christian Delorme, który wspierał pierwsze strajki głodowe w obronie wydalanych Algierczyków.

[2] Cyt. za: R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* s. 63.

mobilności i globalizacji[3]. Francja, jako dawna potęga kolonialna i kraj przez lata promujący zasadę otwartości na imigrantów, podobnie jak inne państwa europejskie, musi obecnie mierzyć się z problemami natury polityczno-społecznej.

Francuskie imperium kolonialne w Afryce. Etapy kolonizacji

Chociaż napływ znacznej liczby imigrantów z krajów muzułmańskich do Francji wiąże się ściśle z jej kolonialną historią, to jednak już znacznie wcześniej dochodziło w tym kraju do zetknięcia z muzułmanami. Na początku VIII wieku oddziały arabskie próbowały opanować Akwitanię, najeżdżając królestwo Merowingów z terytorium Hiszpanii. Od tamtej pory do XIV stulecia na południu Francji wpływy muzułmanów były znaczące. Prócz stałych kontaktów efektem tego sąsiedztwa było osiedlanie się muzułmanów w dolinach regionu Ariège, we wspomnianej Akwitanii, na południowym wschodzie, a nawet w paru alpejskich wioskach i w dolinie Rodanu[4]. Miasta na wybrzeżu Morza Śródziemnego były także ośrodkami kontaktów między Francuzami a muzułmanami, co symbolicznie dokumentuje scena z powstałego w 1754 roku obrazu Verneta, zatytułowanego *Wejście do portu w Marsylii*. Malarz ukazał w niej nadbrzeże, na którym są widoczni Arabowie w turbanach. Był to okres intensywnej wymiany handlowej, a miasta portowe, w których mieszały się religie, języki i zwyczaje, nabierały kosmopolitycznego charakteru[5].

W XIX wieku Francja zdobywała kolonie, a jej kontakty ze światem islamu stawały się coraz szersze i intensywniejsze. To przede wszystkim Algieria, od lat dwudziestych, stanowiła obiekt jej szczególnego zainteresowania[6]. Już w maju 1830

---

[3] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?* W rozmowie z Markiem Rapackim i Marcinem Frybesem, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 18.

[4] M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji,* [w:] *Islam w Europie, Bogactwo różnorodności czy źródło konfliktów?,* red. M. Widy-Behiesse, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2012, s. 245.

[5] M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu,* Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005, s. 13; R. M. Machnikowski, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?,* „Zeszyty CEN" 2010, Zeszyt 43, Centrum Europejskie Natolin, Warszawa 2010, s. 5-6.

[6] Przed 1830 rokiem głównym punktem sporów Francji z algierskimi władzami były kwestie spłaty wierzytelności, których Francja nie zamierzała uregulować. W 1827 r. dej Hussein wystosował w tej sprawie do króla Francji list. Brak reakcji ze strony francuskiej stał się początkiem kryzysu we wzajemnych relacjach, doszło nawet do zerwania stosunków dyplomatycznych i blokady algierskiego wybrzeża. A. Kasznik-Christian, *Algieria*, Wydawnictwo Trio,

roku Francja wysłała z Tulonu 37-tysięczny korpus dowodzony przez księcia de Bourmont; dwa miesiące później, 5 lipca, wojska francuskie zajęły Algier, co zmusiło dej Husseina do kapitulacji[7].

Francuskie panowanie w Algierii zaczęło się od zajęcia Algieru w roku 1830 i na następne 17 lat Francja zaangażowała się w kosztowną i wyczerpującą wojnę kolonialną. W czasie tego konfliktu status Algierii podlegał wielokrotnym zmianom: już w 1834 roku podjęto decyzję o utworzeniu algierskiej kolonii, zaś w 1848 (wraz z upadkiem państwa emira Abd El-Kadera), na mocy konstytucji Drugiej Republiki, uznano Algierię za część terytorium Francji, podlegające prawom metropolii[8]. W rzeczywistości jednak większość rozwiązań prawnych, mających głównie na celu przyśpieszenie tempa kolonizacji, tworzono specjalnie dla Algierii i ze zrozumiałych względów wywoływały one sprzeciw i bunt Algierczyków.

Dopiero w 1872 roku Francuzi ostatecznie opanowali górską Kabylię. W tym okresie przeprowadzali liczne operacje wojskowe i umacniali podstawy swojej polityki kolonialnej[9]. Podporządkowano również nominalnie podległą Osmanom Tunezję, która w 1881 roku, zgodnie z postanowieniami układu w Bardo, znalazła się pod protektoratem francuskim. Z kolei, niepodległe Maroko, na mocy traktatu z 1912 roku, podzielono na trzy części: francuski i hiszpański protektorat oraz strefę międzynarodową[10]. Stosunki, ukształtowane między kolonistami a tubylcami w Algierii, Maroku i Tunezji, znacznie się od siebie różniły.

Pod koniec XIX stulecia sposób myślenia polityków, zrodzony z przeświadczenia o ogólnej dobrej sytuacji państw europejskich, charakteryzowało przekonanie o sile rządów w metropoliach. Wiara we własną potęgę zachęcała Francję, Wielką Brytanię, Belgię czy Niemcy do wykorzystywania zdobyczy rewolucji przemysłowej i podboju świata, a następnie do przedefiniowania swojej pozycji w świecie. Wzmacniało to przeświadczenie Europejczyków, od stuleci żywiących się uprze-

---

Warszawa 2006, s. 21-22; M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć. Obraz Algierii i Algierczyków we współczesnym kinie francuskim*, [w:] *Konflikty w przestrzeni kulturowej,* red. Z. Biegański, Ł. Jureńczyk, J. Szczutkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2015, s. 188-189.

[7] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 21-22; M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 188-189.

[8] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 55; J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 441-442.

[9] Ph. Curtin, *Afryka Północna w cieniu Europy (około 1780-1880),* [w:] Ph. Curtin i in., *Historia Afryki. Narody i cywilizacje,* przeł. M. Jannasz, konsultacja nauk. B. Nowak, wstęp W. Jagielski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 2003, s. 421; M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 188-189.

[10] M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 13-14.

dzeniami wobec innych, o wyższości własnej cywilizacji i kultury, a jednocześnie o zapóźnieniu i zacofaniu ludów nie-europejskich[11].

W wyniku rokoszu separatystycznego z lat 1898-1900 Algieria uzyskała osobowość prawną i osobny budżet[12]. Jednakże twarda polityka Trzeciej Republiki wobec Algierczyków w kwestii asymilacyjnej (nie obejmowała ludności berberyjskiej) i finansowej (rażące niesprawiedliwości fiskalne) nieustannie stanowiła źródło problemów i konfliktów. W Algierii, pomyślanej jako przedłużenie metropolii, z jej trzema departamentami, prowadzono najbardziej restrykcyjną politykę wobec ludności arabskiej: wiązała się ona z ograniczonymi przywilejami socjalnymi i okrojonymi prawami politycznymi[13]. Dodatkowo, francuscy koloniści masowo napływający do Algierii, zajmowali najlepsze ziemie, spychając z nich tubylców. Ugruntowane przekonanie Europejczyków, w tym Francuzów, na temat tego, czego potrzebują mieszkańcy Afryki, dawało im podstawę do prowadzenia polityki opartej w głównej mierze na realizacji własnych interesów i cywilizowania, a zarazem asymilowania kolonii[14]. U podstaw tej paternalistycznej polityki legło przeświadczenie o wyjątkowej roli Europejczyków. Jako przedstawiciele „rasy wyższej" przypisywali oni sobie konieczne do wprowadzenia w życie „zobowiązania" wobec stojących niżej w rozwoju cywilizacyjnym Afrykanów[15]. Powinności te uznawano za moralne uzasadnienie – jeśli nie obowiązek – ustanowienia kolonialnej władzy w Afryce[16].

Stąd też polityka kolonialna Francuzów wobec zróżnicowanych religijnie i kulturowo terytoriów opierała się na zasadzie eksportu francuskich idei i kultury, co uważali oni za swą *mission civilisatrice*. O roli kolonii w świadomości Francuzów pisze Aleksandra Kasznik-Christian: „Świadomość kolonialna stała się wówczas

---

[11] Ph. Curtin, *Europejski podbój*, [w:] Ph. Curtin i in., *Historia Afryki*, s. 540. Autor zauważa, że najniżej oceniano Murzynów, którzy ze światem europejskim stykali się jako ofiary handlu niewolnikami.

[12] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 89.

[13] M. Ferro, *Historia kolonizacji,* przeł. M. Czajka, Oficyna Wydawnicza Volumen, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 1997, s. 131, 137.

[14] Europejczycy kierowali się przeświadczeniem, że ich obecność w Afryce zapewni spokój na kontynencie.

[15] Ph. Curtin, *Wpływ Europy*, [w:] Ph. Curtin i in., *Historia Afryki*, s. 571.

[16] Tamże, s. 571-572. Autor zauważa, że istniało kilka rodzajów podejścia do mieszkańców kolonii w Afryce, uwarunkowanych stopniem zacofania Afrykanów. Według skrajnych koncepcji Afrykanie nie byli w stanie samodzielnie stworzyć czegoś wartościowego i trwałego, jedynie pomoc ze strony zamorskich społeczności europejskich zapewniała im możliwość rozwoju. W konsekwencji byli więc skazani na pełnienie podrzędnej roli. Również osadnicy francuscy w Maghrebie chętnie odwoływali się do tego poglądu w odniesieniu do islamskiej Afryki Północnej. Zwolennicy podejścia pośredniego, zdaniem Curtina, uznawali, że zobowiązania stoją po stronie Europejczyków a powinności po stronie Afrykanów.

elementem świadomości narodowej. Posiadane kolonie były powszechnie odbierane jako ważna część terytorium narodowego"[17]. Na wzór stosowanych we Francji metropolitarnej rozwiązań aparat administracyjny wprowadzał w nich w życie model scentralizowanego podejścia asymilacyjnego. W sposób najbardziej nasilony realizowało się ono w okresie Trzeciej Republiki, o czym już była mowa. Władze kolonialne uważały asymilację za istotny element procesu modernizacyjnego: tubylcy uzyskiwali możliwość przyjmowania francuskiego obywatelstwa dzięki korzystaniu z dobrodziejstw francuskiej edukacji. Za decyzją o zostaniu Francuzem szedł jednak osobisty wysiłek jednostki, w dużej mierze wiązała się też ona z koniecznością rezygnacji z własnej kultury i tradycyjnych wartości. Uzyskanie obywatelstwa francuskiego w przypadku Algierczyków oznaczało wyrzeczenie się islamu. Niechrześcijańscy Algierczycy byli francuskimi poddanymi, a nie obywatelami. W konsekwencji dostęp do uprawnień związanych z francuskim obywatelstwem, wbrew głoszonej ideologii równości republikańskiej, ograniczał się do wąskiej elity[18].

Kolonizacja terenów Afryki subsaharyjskiej przebiegała następująco: od końca XVII wieku Francja umacniała wpływy w muzułmańskim Senegalu, by w wieku XIX stopniowo go opanować. Pod koniec stulecia podbite terytorium przekształcono w kolonię ze stolicą w Dakarze, gdzie od 1902 roku rezydował rząd Francuskiej Afryki Zachodniej. W 1898 roku Francuzi opanowali Mali, zislamizowane wcześniej przez Arabów. W większości muzułmańskie wyspy Komory od lat osiemdziesiątych znajdowały się pod protektoratem francuskim, a w 1908 roku uzyskały status kolonii. Republika Francuska aktywnie uczestniczyła w podziale wpływów na Bliskim Wschodzie po pierwszej wojnie światowej. Wcześniej zawarła traktat z Anglią, znany jako Sykes-Picot (1916). Na jego podstawie i zgodnie z postanowieniami Ligi Narodów, w 1923 roku Francja została oficjalną mandatariuszką Syrii i Libanu[19].

Schyłek imperium

Ruchy niepodległościowe w Maghrebie pojawiły się już w okresie międzywojennym, ale to z końcem drugiej wojny światowej w pełni obudziła się świadomość narodowa Algierczyków. Prowadzona przez wiele lat polityka dominacji i nierówności

[17] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 266.
[18] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* s. 63-64.
[19] M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 14.

skutkowała narastającym niezadowoleniem, tym bardziej że podczas obu wojen światowych muzułmanie wiernie służyli w szeregach francuskiej armii, pokładając wiarę w politykach i ich obietnicach o równości i integracji. Maroko i Tunezja uzyskały niepodległość niemal równocześnie, już w 1956 roku, po wycofaniu się Francji z tych dwóch protektoratów z powodu wojny w Algierii[20]. Stosunek do Algierii, integralnej części Francji, o licznej reprezentacji białych osadników, był zgoła odmienny. Algieria w świadomości Francuzów nie była typowym krajem kolonialnym[21]. Już krwawo stłumione lokalne powstanie w Konstantynie (1945) zwiastowało początek konfliktu na niespotykaną dotychczas skalę. Prawdziwą wojnę o niepodległość, pod sztandarami Frontu Wyzwolenia Narodowego, rozpoczęło ogólnonarodowe powstanie w 1954 roku[22]. Francja przez długi okres nie dostrzegała istoty i wagi konfliktu, nazywając go lekceważąco „buntem Wszystkich Świętych" – insurekcja rozpoczęła się bowiem 1 listopada[23]. Stopniowo jednak działania militarne przybierały na sile i w 1958 roku Francja utrzymywała w Algierii półmilionową armię. Francuska opinia publiczna, wraz z upływem czasu i wobec braku perspektyw rozwiązania problemu, coraz śmielej wyrażała swój sprzeciw wobec wojny. O powstałej sytuacji Aleksandra Kasznik-Christian wypowiada się następująco:

> W krwawym konflikcie, jaki rozegrał się na terenie Algierii, starły się dwa nacjonalizmy – w pełni okrzepły imperialny nacjonalizm francuski i niedawno rozkwitły nacjonalizm algierski, gorączkowo dobijający się wolności[24].

Determinacja postaw uczestników konfliktu w prowadzeniu działań przybrała skrajne formy: po obu stronach bez zahamowań posługiwano się terrorem. Francuzi odpowiadali na akty terroryzmu represjami i torturami, potępianymi zarówno przez francuską jak i międzynarodową opinię publiczną. Dramatyczne koleje wojny o niepodległość doczekały się surowego osądu historyków:

> Ten okres wyzwalania się Algierii spod dominacji kolonialnej pełen był głębokich urazów psychicznych, które dotknęły najszerszych warstw ludności.

---

[20] Ph. Curtin, *Afrykański opór i likwidacja europejskiego panowania w Afryce,* [w:] Ph. Curtin i in., *Historia Afryki*, s. 711-712.

[21] J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, s. 587.

[22] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 271-297.

[23] Tamże, s. 265. W odniesieniu do konfliktu obie strony posługiwały się różnymi określeniami: „wojna wyzwoleńcza", „rewolucja", „operacja w Afryce północnej", „wojna algierska". Początkowo wydarzenia przedstawiano jako „akty bandytyzmu". J. Modrzejewska-Leśniewska, *Wojna w Algierii 1954–1962,* [w:] *Konflikty kolonialne i postkolonialne w Afryce i Azji 1869-2006*, red. P. Ostaszewski, Książka i Wiedza, Warszawa 2006, s. 375.

[24] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 266.

> Okrucieństwa wojny – tortury, internowania, więzienia, masowe egzekucje, przymusowe przemieszczenia *fellachów* – długo zachowały się w zbiorowej pamięci. (...) Po odzyskaniu niepodległości martyrologia narodowa podlegała mitologizacji, a liczbę ofiar wojennych (około 300 tys. osób) bezpodstawnie zwielokrotniono, dochodząc do ponad miliona zabitych[25].

W 1958 roku francuska armia w Algierii zbuntowała się przeciwko polityce Czwartej Republiki. Jednak nawet powrót do władzy w maju tego roku Charles'a de Gaulle'a i pierwsze lata jego prezydentury nie przyniosły kresu wojny. Wbrew oczekiwaniom osadników prezydent nie deklarował kontynuacji imperialnej linii polityki francuskiej, ale Francuzi wciąż w Algierii pozostawali i walczyli. Z czasem jednak czyniono pewne ustępstwa i rozpoczęto proces stopniowego wycofywania francuskiego kontyngentu z tego rejonu. W styczniu 1961 roku Francuzi poparli w referendum prezydencki projekt samookreślenia dla Algierii, co otworzyło drogę do rozmów z Rządem Tymczasowym Republiki Algierskiej. W odpowiedzi na te kroki władzę w Algierii przejęli generałowie, szermujący hasłem „Algierii Francuskiej". Odpowiedź ze strony metropolii była stanowcza: puczystów uwięziono. Ci, którym udało się zbiec za granicę, założyli Organizację Tajnej Armii (OAS) kierując jej działalność przeciwko zwolennikom oderwania się Algierii od Francji[26]. W marcu 1962 roku (na mocy układu z Évian) obie strony ostatecznie uzgodniły warunki politycznego porozumienia: wynik referendum przeprowadzonego we Francji 8 kwietnia definitywnie je potwierdził, zaś 3 lipca Republika Francuska uznała suwerenność Algierii. Dwa dni później w Algierii oficjalnie ogłoszono niepodległość. Osadnicy francuscy (*pieds-noirs*) opuścili Algierię z obawy przed prześladowaniami i zemstą za akty terroryzmu, do których uciekano się w ostatnich latach konfliktu. Algierię opuściło także kilka tysięcy rdzennych mieszkańców (harki, harkisi) kolaborujących z Francuzami. Wcześniej, bo w 1956 roku, niepodległość uzyskały Tunezja i Maroko, a w roku 1960 – Senegal i Mali[27].

---

[25] Tamże, s. 270, 318-319; J. Modrzejewska-Leśniewska, *Wojna w Algierii 1954-1962,* s. 376-379. W akcjach tzw. „przegrupowania ludności" uczestniczyła armia, Legia Cudzoziemska i oddziały harkisów. Harkisi (*harkis*) – Algierczycy, którzy w wojnie 1954-1962 opowiedzieli się po stronie Francuzów Według źródeł oficjalnych akcja miała na celu zapewnienie bezpieczeństwa ludności cywilnej zastraszanej przez członków FLN. Miejsca nowych zgrupowań Francuzi nazywali „nowymi wsiami" lub „obozami ochronnymi". Uważa się jednak, że w praktyce, otoczone drutami kolczastymi i wieżami obserwacyjnymi, do złudzenia przypominały one obozy koncentracyjne. Co piąty mieszkaniec Algierii do końca wojny przebywał w takim obozie.

[26] Ph. Curtin, *Afrykański opór i likwidacja europejskiego panowania w Afryce,* [w:] Ph. Curtin i in., *Historia Afryki*, s. 712; A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 342-343; J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, s. 596-597; J. Modrzejewska-Leśniewska, *Wojna w Algierii 1954-1962,* s. 381-382.

[27] R. M. Machnikowski, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?,* „Zeszyt CEN", Zeszyt 43, Centrum Europejskie Natolin, Warszawa 2010, s. 9.

Imigracja z Afryki. Geneza i rozwój zjawiska

Kuszeni nowymi możliwościami francuscy robotnicy i rolnicy wyjeżdżali z Francji zasiedlać nowe kolonie, zwalniając miejsca pracy dla imigrantów. Przybyszami byli w większości muzułmanie z terenów podległych Republice, na których przez wiele lat toczyła się walka narodowowyzwoleńcza. Falę muzułmańskiej imigracji zapoczątkowali Algierczycy. Według niektórych źródeł, na które powołuje się Marta Widy, jedna piąta wszystkich zdolnych do pracy lub walki mieszkańców Algierii opuściła ojczyznę w czasie pierwszej wojny światowej. Proces ten rozpoczął się jednak znacznie wcześniej, już na początku XX stulecia i objął imigrantów z całej Afryki Północnej. Do wybuchu pierwszej wojny światowej przebywało we Francji około 30 tysięcy imigrantów z Maghrebu, osiedlonych głównie w Paryżu, gdyż to stolica przyciągała najsilniej[28]. W tym okresie przybywali do Paryża wyłącznie mężczyźni, zostawiając rodziny w kraju. Tu natykali się na fatalne warunki bytowe, ciężką pracę. W sytuacji braku rodzimej męskiej siły roboczej zatrudniano ich przede wszystkim w zakładach produkujących broń i inny sprzęt wojskowy, w firmach budowlanych i transportowych oraz przy robotach publicznych. Hotele robotnicze mieściły się przy fabrykach, na obrzeżach Paryża. Tam zaczęło koncentrować się życie środowisk imigranckich.

Status imigrantów pracujących we Francji przed pierwszą wojną światową był zróżnicowany. Pierwszą grupę stanowili Maghrebczycy, od 1913 roku przybywający „na zaproszenie" państwa francuskiego, potrzebującego rąk do pracy. Oni otrzymywali uposażenie w wysokości 100 franków, a strona francuska pokrywała koszty podróży i opieki medycznej. Możliwość tego rodzaju imigracji ustała wraz z zakończeniem pierwszej wojny światowej. Drugą grupę stanowili tzw. wolni robotnicy, którzy wcześniej uzyskali pozwolenie na pracę, lecz sami musieli opłacić koszty podróży, znaleźć pracę i pokryć ewentualne koszty leczenia. Do trzeciej grupy można zaliczyć nielegalnych imigrantów pracujących „na czarno", którzy zaczęli pojawiać się we Francji po ustanowieniu swobody poruszania się między Republiką Francuską a Algierią[29].

Bez względu na status robotnika, mniej lub bardziej uprawomocniony, zdarzało się, że pracodawcy łamali prawa pracownicze, nie wypełniając postanowień z umowy. Te przypadki jednakże nie zniechęcały imigrantów. W konsekwencji, w latach pierwszej wojny światowej do Francji napłynęło około 130 tysięcy muzułmanów z Maghrebu, zatrudnianych w fabrykach i gospodarstwach rolnych pod

---

[28] M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu,* s. 14.
[29] Tamże, s. 15.

nieobecność mężczyzn powołanych do wojska[30]. Część muzułmanów walczyło razem z Francuzami na różnych frontach wojny. Wielu z imigrantów, w sumie około 25 tysięcy Algierczyków, oddało życie w czasie działań wojennych. Należy odnotować i to, że w latach drugiej wojny światowej podobnie jak muzułmanie z Algierii, imigranci również walczyli w szeregach armii francuskiej.

Robotnicy z Maghrebu – „Chwalebne trzydziestolecie" (1945-1973)

W 1958 roku, gdy generał de Gaulle zrównał w prawach wszystkich obywateli francuskich, okazało się, że jest wśród nich 10 milionów muzułmanów z krajów skolonizowanych przez Francję i stanowiących jej terytoria zamorskie[31]. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte ubiegłego stulecia to szczególnie istotny okres dla francuskiej gospodarki, charakteryzujący się dalszym znacznym wzrostem imigranckiej siły roboczej. Wyobrażenie o dynamice tego zjawiska dają liczby: w 1945 roku liczba robotników waha się wokół 1,7 miliona, by w 1975 osiągnąć około 3,4 miliona. Robotnicy przybywali głównie z państw ościennych (Belgia, Włochy, Hiszpania), ale również z krajów Maghrebu. Należy podkreślić, że liczba tych ostatnich znacznie wzrosła: w 1975 roku we Francji przebywało już ponad milion Maghrebczyków. Według statystyk, po Włochach, Algierczycy stali się drugą najbardziej liczną grupą i stanowili 20% ogółu imigrantów we Francji[32].

Wspomniałam już wcześniej, iż nie wszyscy pracodawcy wywiązywali się sumiennie z obowiązku odpowiedniego kwaterowania sprowadzanych z Maghrebu robotników, dlatego rząd francuski w 1956 roku powołał do życia Krajowe Stowarzyszenie Budowy Mieszkań dla Pracowników Algierskich – SONACOTRAL (*Société nationale de construction de logements pour les travailleurs algériens*). W zamyśle niski standard tych mieszkań miał zniechęcać mężczyzn do ewentualnych planów sprowadzania rodzin, ale w praktyce okazało się, że nawet trudne warunki bytowe w wielu przypadkach nie stanowiły przeszkody. Pod koniec lat siedemdziesiątych, gdy proces łączenia rodzin trwał na dobre, wielu imigrantów przeniosło

---

[30] K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, „Studia Europejskie" 2001, nr 4, Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego, s. 115.

[31] M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 16; M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji*, s. 246-247; R. M. Machnikowski, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?*, s. 10.

[32] G. Noiriel, *Gens d'ici venus d'ailleurs, La France de l'immigration, 1900 à nos jours,* Éditions du Chêne, Paris 2004, s. 13.

się na dotowane przez rząd osiedla socjalne (*Habitations à Loyer Modéré, HLM*), o niewysokim standardzie, często ulokowane na obrzeżach wielkich miast i odizolowane pod względem komunikacyjnym[33]. Można uznać, że to wówczas rozpoczął się proces gettyzacji wraz z zagrożeniem społecznego wykluczenia z powodu miejsca zamieszkania.

Charakter tej imigracyjnej fali był *stricte* ekonomiczny: środki zarobione we Francji umożliwiały utrzymanie rodziny w ojczystym kraju. Ale w latach pięćdziesiątych XX wieku nastąpiła częściowa zmiana i do Francji zaczęły przybywać całe rodziny, co miało związek również z sytuacją wewnętrzną w Algierii. Stanisław Musiał, pisząc o imigrantach maghrebskich we Francji, widzi następujące przyczyny ich masowego napływu na teren metropolii:

> Można stwierdzić, że w początkowym okresie – przynajmniej do początku lat sześćdziesiątych – zjawisko wzrostu imigracji maghrebskiej nie wynikało z zapotrzebowania (...) na siłę roboczą, lecz z potrzeby ulżenia setkom tysięcy rodzin w Maghrebie w ich trudnym położeniu materialnym, a przez to rozładowanie bomby demograficznej, która zapewne zniszczyłaby panowanie kolonialne, co i tak się stało. W późniejszym okresie, gdy francuska gospodarka nabierała tempa (...) – przynajmniej do lat 1973-1975 – maghrebska siła robocza stawała się pożądanym elementem budowy francuskiej siły ekonomicznej[34].

Przybysze w oczach pracodawców stanowili tanią siłę roboczą, nie mieli specjalnych trudności ze znalezieniem pracy: wykonywane przez nich zajęcia w sektorze budowlanym, rolniczym czy górniczym nie wymagały specjalnych kwalifikacji. W artykule dotyczącym sytuacji Arabów we Francji autorka, Olga Stanisławska, pisze: „Ludzi przywykłych do znoju, często niepiśmiennych, uważano za najlepszą siłę roboczą, wytrzymałą, posłuszną. Naganiacze podawali im ręce, ale nie był to gest powitania. Sprawdzali, czy ich dłonie są dość szorstkie"[35]. Niejednokrotnie wystarczało krótkie przeszkolenie, jak to miało miejsce w fabryce samochodów Renault des Flins, by pracować przy taśmie montażowej[36]. Należałoby również wspomnieć, że do Europy, w odróżnieniu od Ameryki Północnej, napływali imigranci o niskim statusie społeczno-ekonomicznym. Różnica ta, szczególnie widoczna w państwach północnego basenu Morza Śródziemnego – we Francji i Hiszpa-

---

[33] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 119-120.

[34] S. Musiał, *Maghreb i znaczenie jego obecności we Francji*, Akademia Marynarki Wojennej, Gdynia 2016, s. 189-190.

[35] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 7.

[36] G. Noiriel, *Gens d'ici,* s. 28.

nii, wynikała z bliskości geograficznej i historii. Z krajów Maghrebu, związanych z Francją, w większości migrowały osoby o niskim wykształceniu[37].

Oficjalne wstrzymanie imigracji przez rząd francuski w 1974 roku, związane z kryzysem naftowym, przyhamowało zjawisko masowego napływu, ale nie oznaczało jego całkowitego zakończenia. Francja ograniczyła przyjmowanie nowych imigrantów, zezwalając wyłącznie na łączenie rodzin[38]. Zmieniła się również, co istotne, świadomość strony francuskiej: zamknięcie granic dla robotników spoza Europy oznaczało kres dwóch rozpowszechnionych dotąd mitów: po pierwsze, mitu szybkiego powrotu imigrantów do krajów pochodzenia i po drugie, przekonania o tymczasowym charakterze zjawiska imigracji. Stopniowo też zmieniała się świadomość robotników maghrebskich, coraz głośniej domagali się oni poprawy warunków pracy, do tego stopnia, że w latach 1973-1979 doszło do strajków organizowanych i popieranych przez Ruch Pracowników Arabskich (*Mouvement des Travailleurs Arabes*)[39].

Katastrofalne, niespełniające podstawowych norm, warunki bytowe na paryskich przedmieściach to jedna z cech powojennej sytuacji imigrantów we Francji. Drugim czynnikiem, nie mniej istotnym, który należy wziąć pod uwagę omawiając sytuację imigrantów w przestrzeni publicznej, były nastroje panujące wśród imigrantów. Od 1954 roku ich rodzinny kraj, ogarnięty konfliktami wewnętrznymi, znajdował się w stanie regularnej wojny. Świadomość dramatu ojczyzny odbijała się negatywnie na morale i stanie psychicznym algierskiej diaspory we Francji. Wojna wpływała również na postawy części społeczeństwa, co znajdowało swój wyraz w nieufnym stosunku rdzennych Francuzów do przybyszów. W dniu 5 października 1961 roku prefekt policji wprowadził godzinę policyjną obowiązującą wyłącznie muzułmanów. W odpowiedzi 17 października zorganizowano pokojową manifestację z udziałem 30 tysięcy Algierczyków demonstrujących przeciwko zakazowi. Doszło do gwałtownych zamieszek, które zakończyły się krwawym bilansem: policja użyła broni do stłumienia demonstracji, połowę uczestników zatrzymano, a ciała zabitych – według szacunków mogło to być od 150 do 200

---

[37] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2011, s. 62-63.

[38] R. M. Machnikowski, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?*, s. 12.

[39] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004). W kierunku integracji czy separatyzmu*, Nomos, Kraków 2009, s. 149; M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 20; K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, s. 115; O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 7.

osób – wrzucano do Sekwany. Do dzisiaj nie ustalono dokładnej liczby zabitych[40]. W 1971 roku w Paryżu doszło do manifestacji spowodowanej śmiercią młodego Maghrebczyka. Wydarzenia o takim ciężarze gatunkowym jedynie potęgowały napięcia między społecznością imigrantów i rodowitych Francuzów.

Narodziny ruchu Beurów[41]

Od końca lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku rozpoczęły działalność pierwsze stowarzyszenia młodzieży urodzonej bądź wychowanej już we Francji, a wywodzącej się ze środowisk maghrebskich. Ich działacze i członkowie coraz głośniej podejmowali, ich zdaniem palący, problem dyskryminacji i rasizmu. W pełni można uznać, że narodziny ruchu Beurów przypadają na początek lat osiemdziesiątych, kiedy w życie zawodowe i społeczne weszło drugie pokolenie dzieci imigrantów. Osoby utożsamiające się z tym ruchem sformułowały wiele ważnych pytań dotyczących tożsamości i swego miejsca we Francji. Wypowiadająca się o istocie tego ruchu Hanna Malewska-Peyre kładzie nacisk przede wszystkim na specyficzną pozycję tego pokolenia, akcentującego swą odrębność wobec kultury francuskiej – chociaż identyfikującego się z republikańskimi wartościami – oraz wobec kultury rodzimej:

> Zbiorową i bardzo interesującą strategią podkreślania własnej odrębności jest ruch społeczny drugiej generacji imigrantów z Maghrebu. Beurs podkreślają własne różnice zarówno w stosunku do kultury francuskiej, jak i kultury własnych rodziców. Pragną pozostać we Francji, chociaż urodzili się w rodzinach arabskich. Jest to ruch kulturotwórczy[42].

W tym znaczeniu można więc mówić o kreowaniu nowej tożsamości społecznej Beurów. Ich działania przybierają również formy ruchu politycznego, zwłaszcza

---

[40] Dopiero w październiku 2001 roku uczestnicy tych wydarzeń doczekali się tablicy upamiętniającej, zaś we wrześniu prezydent Republiki złożył hołd zabitym muzułmanom z Algierii.

[41] Neologizm narodził się w środowiskach imigranckich, posługujących się slangiem młodzieżowym. Powstał w wyniku inwersji słowa *Arabe,* negatywnie kojarzonego z przeszłością kolonialną. W literaturze naukowej termin *Beurowie* używany jest w odniesieniu do drugiego i trzeciego pokolenia muzułmanów, z których większość urodziła się, wychowała i wykształciła we Francji. Warto zwrócić uwagę na fakt, że francuska prasa określa tym słowem młodych imigrantów pochodzenia maghrebskiego, którzy nadal posiadają status cudzoziemca (mimo zamieszkiwania na terytorium Francji). O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format, Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 7. Odkąd politycy zaczęli używać określenia *Beur*, pojawiło się określenie *Reubeu*.

[42] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych*, s. 54-55.

jeżeli uwzględni się ich postulaty pełniejszego udziału w politycznym życiu Francji, zgłaszane na podstawie deklaracji praw człowieka.

Za pierwszą formę zaznaczenia obecności dzieci imigrantów w publicznej przestrzeni Francji uważa się kwietniowy protest głodowy rozpoczęty 1981 roku w zakładzie przemysłowym Lyonu na znak solidarności z wydalonymi z Francji młodymi Algierczykami. Moralnego wsparcia udzielili protestującym dwaj duchowni: katolicki ksiądz Christian Delorme i protestancki pastor Jean Costil, zaś politycznego – ubiegający się o urząd prezydenta Francji, François Mitterrand[43]. W tym okresie ponad stu francuskich intelektualistów podpisało się pod apelem: *Nie dla Francji apartheidu* (*Non à la France de l'apartheid*).

Istotną przyczyną protestu Beurów była postawa Francuzów wobec mniejszości, co prowadziło do ich wykluczenia. W tamtym okresie coraz istotniejsza stawała się – głównie wśród młodych, dyskryminowanych i wykluczonych społecznie i gospodarczo ze względu na swój etniczny oraz kolonialny rodowód – potrzeba samookreślenia i publicznego domagania się przysługujących im praw w demokratycznym społeczeństwie. Za Iloną Kielan-Glińską można wyodrębnić dwie strategie adaptacji do społeczeństwa przyjmującego, stosowane przez grupę społeczną potomków imigrantów: jedną z nich był zwrot w kierunku islamu, jako ruchu podbudowującego wartość i tożsamość osobistą, a zarazem mającego zdolność jednoczenia mniejszości religijnej, z kolei drugą było włączenie się w działalność społeczno-polityczną na rzecz równouprawnienia w sferze publicznej[44]. W drugiej strategii, niewątpliwie utożsamianej z ruchem Beurów, uwidoczniało się akcentowanie przynależności do społeczeństwa Republiki i dążenie do odnalezienia w nim swego miejsca. Oznaczało to podkreślenie wierności wartościom Republiki, a jednocześnie wykazanie niedoskonałości francuskiego modelu integracji. Francuscy potomkowie imigrantów z Maghrebu, urodzeni we Francji, a których korzenie etniczno-kulturowe były związane z emigracją, żyli na pograniczu dwóch kultur: arabsko-muzułmańskiej i francuskiej. Ich tożsamość kształtowała się pod wpływem wychowania i rodzinnego przekazu tradycji islamu oraz francuskiego systemu świeckiej edukacji. Ten drugi element zdecydowanie odróżniał ich od rodziców, pozbawionych praw politycznych, ludzi często niewykształconych, nawet nieznających języka francuskiego na tyle, by samodzielnie dawać sobie radę w realiach społecznych, pracowników wykonujących najmniej płatne zajęcia. Natomiast

---

[43] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format, Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 10.

[44] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 149; G. Kepel, *Les Banlieues de l'islam. Naissance d'une religion en France,* Seuil, Paris 1991, s. 14-15.

będące kolejną generacją pokolenie Beurów nieustannie wchodziło w interakcje z resztą społeczeństwa[45]. Chociaż ci młodzi dorastali w atmosferze blokowisk na przedmieściach, nazywanych enklawami etnicznymi, jako pełnoprawni obywatele francuscy – z racji urodzenia na terytorium dawnej metropolii po 1 stycznia 1963 roku – domagali się akceptacji dla swej odmienności i równoprawnego traktowania w sferze publicznej, a przede wszystkim w życiu zawodowym[46].

Szansę na wyrwanie się z tego środowiska stanowiła edukacja i walka z krzywdzącymi stereotypami. Pokolenie ich rodziców godziło się na podział społeczeństwa według kryterium statusu majątkowego i etnicznego: robotnicy (my) i urzędnicy (rdzenni Francuzi). Nowa generacja imigrantów, tzw. *beurs de service*, protestowała przeciwko deprecjonowaniu ich możliwości na rynku pracy i ograniczaniu do wykonywania jej w sektorze usługowym, utrzymując, że stanowiło to zaprzeczenie tezy o równości wszystkich obywateli Republiki[47]. Uważa się, że wraz z początkiem lat osiemdziesiątych Beurowie rozpoczęli żmudną walkę ze stereotypami i ksenofobią francuskiego społeczeństwa, domagając się uznania i otwartości na ich odmienność. Żądania respektowania przysługujących im praw, a nie obarczania ich wyłącznie obowiązkami, uzasadniali faktem posiadania francuskiego obywatelstwa. Wśród szczegółowych postulatów pojawiła się kwestia umożliwienia imigrantom – nieposiadającym obywatelstwa – prawa do głosowania i wydłużenia okresu ważności karty pobytu.

Marsz Beurów (1983)

Z punktu widzenia formalno-prawnego większość Beurów miała francuskie obywatelstwo, ale dla wielu rdzennych Francuzów nadal pozostawali oni *fils d'immigrés (synami imigrantów), immigrés de la nouvelle génération (imigrantami nowego pokolenia), a także immigrés français (francuskimi imigrantami)*[48]. Od początku lat osiemdziesiątych nasiliły się we Francji nastroje antyimigranckie, co skutkowało zwiększoną liczbą incydentów o podłożu rasistowskim, dla których wystarczającym powodem był kolor skóry lub orientalnie brzmiące nazwisko. W czerwcu

---

[45] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004),* s. 151.

[46] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 119-120.

[47] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004),* s. 152; W. Żelazny, *Francja wobec mniejszości narodowych. Etniczność, etnopolityka, etnosocjologia*, Tyczyn 2000, s. 13.

[48] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji, (1974-2004),* s. 153; M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 20.

1983 roku policja zastrzeliła młodego Maghrebczyka. Te wydarzenia o charakterze rasistowskim stanowiły najważniejszy czynnik mobilizacji młodego pokolenia[49]. Wówczas też w społecznej atmosferze narodziła się idea zorganizowania *Marszu na rzecz Równości i przeciwko Rasizmowi* (*Marche pour l'égalité et contre le racisme*), zwanego również *Marszem Beurów.*

Z Lyonu, 15 października, wyruszyło w kierunku Paryża 32 uczestników odwołujących się do pokojowej symboliki. Do Paryża, gdzie w Pałacu Elizejskim przedstawicieli manifestantów przyjął François Mitterrand, dotarli 3 grudnia w liczbie 80 tysięcy. Marsz ten w zamyśle organizatorów miał uświadomić Francuzom narodziny społeczeństwa wielokulturowego, istnienie melanżu kulturowego, a zarazem jego zadaniem było „obudzić Francję" (*réveiller la France),* konserwatywną w swym sposobie postrzegania imigrantów[50].

We francuskiej prasie i piśmiennictwie naukowym dominuje przekonanie, że rok 1983 ujawnił potrzebę integracji młodych potomków imigrantów, w tym muzułmanów, mieszkających we Francji. Kilkaset osób (głównie ze środowisk lewicowych) podpisało się wówczas pod deklaracją solidarności z ideami ruchu, potwierdzając wieloetniczny charakter Francji[51]. Co ważne, Marsz Beurów wprowadził społeczność imigrantów w obszar oficjalnej debaty publicznej: przez dwa miesiące wydarzenie zajmowało pierwsze strony gazet. Jak się jednak uważa, poza medialnym nagłośnieniem faktu istnienia Beurów w społeczeństwie, w praktyce niewiele się zmieniło. Ale też trudno mówić o całkowitym fiasku przedsięwzięcia, raczej należałoby oceniać je z perspektywy wydarzenia jednoczącego środowisko wokół pewnej idei. Zresztą do dzisiaj, bez względu na późniejsze oceny, ten marsz pozostaje istotnym elementem kreowania samoświadomości Francuzów o imigranckich korzeniach[52]. Poza tym, czego nie można pomijać dokonując podsumowania, znalazł on również swoje praktyczne przełożenie na sposób funkcjonowania mieszkańców blokowisk, jak bowiem zauważa Marta Widy:

---

[49] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 8.

[50] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 153; M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 20. W trakcie marszu doszło do zabójstwa młodego Algierczyka wyrzuconego z pociągu; O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 8; G. Kepel, A. Jardin, *Terror we Francji. Geneza francuskiego dżihadu,* Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2017, s. 38-39.

[51] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004),* s. 154.

[52] O tym, jak Beurowie definiują swoją tożsamość szerzej w: M. Kamecka, *Les narrations identitaires des Français issus de l'immigration maghrébine à la lumière de „Générations Beurs. Français à part entière"*, „Revue d' Études Françaises" 2016, nr 21, s. 197-204.

„Na przedmieściach Paryża zaczęły jednak powstawać stowarzyszenia osiedlowe i dzielnicowe, grupy teatralne, lokalne rozgłośnie i kluby sportowe”[53].

Kolejną, równie cenną inicjatywą, mającą zdecydowanie szerszy zasięg, zrodzoną w nadal gorącej atmosferze już po zakończeniu Marszu, było utworzenie organizacji SOS Racisme (1984), przeciwdziałającej dyskryminacji osób odmiennego pochodzenia. To tworzenie się struktur wspólnotowych odzwierciedlało dążenie imigrantów do włączenia się w życie społeczne narodu francuskiego. W opinii Patricka Simona trudności obecnych imigrantów nieeuropejskich (określanych wspólnym mianem „mniejszości widocznych”) wiążą się w głównej mierze z dyskryminacją, postawami ksenofobicznymi i wrogością ze strony społeczeństw przyjmujących. Zdaniem badacza – który utrzymuje, że nie należy ich utożsamiać z nieprzystosowaniem kulturowym ani religijnym przybyszów lub potomków imigrantów – są one raczej związane z funkcją kategorii rasowych w kapitalizmie przemysłowym, polegającą na wykluczeniu. Pewne grupy piętnuje się, twierdzi Simon, odsuwając je „od wyżej płatnych prac i od dostępu do informacji potrzebnej do ich wykonywania”[54]. W przypadku mniejszości widocznych we Francji nie bez znaczenia jest fakt, że w przeważającej części wywodzą się one z dawnych francuskich kolonii. A to nie pozostaje bez wpływu na wszelkie historyczne porównania z sytuacją mniejszości europejskich. Simon stawia więc tezę, że głównej przyczyny trudności francuskiego modelu integracji należy upatrywać w rasizmie[55].

Działalność SOS Racisme zapoczątkowała formowanie się innych ruchów społecznych: France Plus i Jeunes Arabes de Lyon et banlieues. W swych programach apelowały one o egalitaryzm w sferze prawa i postępy w dziedzinie integracji społecznej i ekonomicznej. Szczególną aktywnością wyróżniało się, z racji radykalnej retoryki, stowarzyszenie Convergence 84. Wśród promowanych przez stowarzyszenie haseł znalazło się żądanie zerwania z paternalistycznym wizerunkiem ubogiego imigranta z Maghrebu oraz promowanie odpowiedzialnej i zaangażowanej społecznie nowej generacji obywateli pochodzenia imigranckiego. W przestrzeni publicznej pojawiały się dalsze inicjatywy tego typu. Następne marsze – choć już o mniejszym znaczeniu – przeszły przez Francję w latach 1984, 1985 i stwarzały

---

[53] M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, s. 21.

[54] E. R. Wolf, *Europa i ludy bez historii*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 432.

[55] P. Simon, *Czy francuski model integracji się sprawdza*?, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, red. H. Thiollet, Karakter, Kraków 2017, s. 83. Dopiero od niedawna Wysoka Rada do spraw Integracji zaczęła podkreślać fakt zróżnicowania społeczeństwa francuskiego oraz występowania w nim dyskryminacji. Zob. R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów,* s. 280-281.

okazje do podsumowań na temat sytuacji Beurów we Francji. Marsz z 1984 roku symbolizował motorower, zaś hasłem przewodnim było zdanie: „Francja jest jak motorower, który potrzebuje mieszanki, aby mógł posuwać się do przodu”[56]. Pięć kilkudziesięcioosobowych grup motocyklistów wyruszyło z pięciu miast (Dunkierki, Strasburga, Marsylii, Tuluzy i Brestu) w kierunku Paryża. Kolejny marsz, który wyruszył z Bordeaux (1985), nazwano Marszem na rzecz praw obywatelskich. Coraz wyraźniej podkreślano konieczność uczestnictwa w życiu politycznym i korzystania z przywilejów posiadania obywatelstwa (zwłaszcza prawa wyborczego)[57].

Tożsamość imigranta – być Francuzem

Warto zastanowić się, jak kształtowała się we Francji koncepcja narodu i jak podchodzono w niej do formalnych kwestii nadawania obywatelstwa. Rewolucyjne hasła „wolności, równości i braterstwa” wiązały się z zanegowaniem ważności wszystkich wspólnot poza republikańską wspólnotą polityczną. Rewolucja 1789 roku, przerywając ciągłość instytucjonalną państwa, podważyła fundamenty starego porządku społecznego. W konsekwencji można zauważyć, że współczesne dzieje Francji naznaczają kryzysy wynikające z istnienia antagonistycznych interesów klas i wspólnot. Republikański indywidualizm obywatelski, zakorzeniony w oświeceniowych koncepcjach, promował autonomiczną jednostkę zdolną do podejmowania racjonalnych decyzji i nieograniczoną w wolności dokonywania wyborów. Natomiast zasada równości opierała się na fakcie, że wszyscy obywatele mieli jednakową pozycję wobec państwa[58]. Z kolei dziewiętnastowieczne rewolucje doprowadziły do rozwoju, jak pisze Renata Włoch, „płodnej tradycji narodowej autorefleksji”[59]. W 1882 roku historyk Ernest Renan, definiując republikańską

---

[56] Chodzi o hasło, które pojawiło się już na manifestacji w grudniu 1983 roku. Wówczas podjęto pomysł przemierzania Francji na motocyklach: „La France, c’ est comme une mobylette, pour avancer il lui faut du mélange**”.** [Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia własne – M. K.].

[57] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004),* s. 154-155.

[58] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* s. 58. Przestrzeń publiczna miała być wolna od jakichkolwiek tożsamości poza tożsamością republikańską, stąd też rewolucjonistom zależało na wyrugowaniu religii z życia społecznego. Poczuciu braterstwa nie sprzyjał również pluralizm językowy. Inicjatywa Henriego Grégoire’a z 1794 roku nakazywała likwidację dialektów i upowszechnienie języka francuskiego. Źródłem suwerenności państwa miał być naród, wspólnota najważniejsza, wyobrażona i abstrakcyjna, określająca tożsamość jednostki w stopniu niemal wyłącznym.

[59] Cytat za R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 59.

koncepcję narodu, określił ją mianem „codziennego plebiscytu", dodając, że naród „wymaga dla swego istnienia tradycji"[60]. Budowanie wspólnej tożsamości, utrzymywał, wiązało się z „zapominaniem" lub świadomym pomijaniem niektórych tradycji oraz faktu, że jedność i jednolitość osiągano za cenę krwawej likwidacji różnorodności w przeszłości[61].

Specyfikę francuskiego pojęcia obywatelstwa, narodowości i warunków przyznawania obywatelstwa we Francji szczegółowo omawia Krystyna Wróblewska-Pawlak w artykule zatytułowanym *Jak zostaje się Francuzem*. Przede wszystkim, zdaniem autorki, należy wziąć pod uwagę francuską odrębność w pojmowaniu obywatelstwa. W odróżnieniu od innych państw europejskich (Niemiec, Hiszpanii, Polski) polega ona na objęciu pojęciem *nationalité* (dosł. *narodowość*) zarówno stosunku jednostki wobec państwa (*obywatelstwo,* odpowiednik fr. *citoyenneté*), jak i wspólnoty narodowej (*narodowość*). We Francji utarło się przeświadczenie, że tych, którzy używają jej języka, podzielają kulturę i wyznają ideały polityczne symbolizowane przez wartości rewolucji, można uważać za zintegrowanych ze zbiorowością narodową[62].

Charakteryzując działania ustawodawcze w obszarze dotyczącym obywatelstwa z lat 1945 i 1973, Krystyna Wróblewska-Pawlak zauważa, że cechowała je większa otwartość na ułatwienia w otrzymywaniu obywatelstwa. W latach czterdziestych nadal odczuwano we Francji ubytek ludności spowodowany konsekwencjami pierwszej wojny światowej, sam de Gaulle wskazywał na ten czynnik jako utrudniający odbudowę potęgi państwa. Z tych względów w ustawie zmierzającej do szybszej integracji imigrantów, a zwłaszcza ich dzieci, pojawiły się zapisy:

> Należało szybko uczynić Francuzami zarówno mieszkających we Francji cudzoziemców jak i tych, którzy chociaż urodzeni we Francji nie mogli zaświadczyć o odbytej socjalizacji w ramach tego społeczeństwa. Obowiązkowy okres zamieszkiwania w granicach państwa francuskiego uprawniający do nabycia obywatelstwa czyli naturalizacji, skrócony zostaje do trzech lat[63].

---

[60] E. Renan, *Co to jest naród,* [w:] *Być w narodzie. Szkice o idei narodu, narodowej kulturze i nacjonalizmie*, przeł. S. Jedynak, red. L. Zdybel, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 210. Jest to tekst odczytu Renana wygłoszonego na Sorbonie w dniu 11 marca 1881 roku.

[61] Tamże, 200-201.

[62] K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, „Studia Europejskie" 2001, nr 4, Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego, s. 108.

[63] Tamże, s. 115.

Z kolei w ustawie z 1973 roku, zrównującej prawa kobiet i mężczyzn oraz prawa dzieci z małżeńskich i wolnych związków, pojawiły się zapisy o obywatelstwie. Odtąd przyznawać je miano automatycznie w momencie urodzenia dzieciom, których rodzicami są osoby urodzone w dawnych koloniach francuskich i na jej terytoriach zamorskich[64].

Wśród poszczególnych kategorii kwalifikujących się do otrzymania obywatelstwa francuskiego Krystyna Wróblewska-Pawlak wyróżnia następujące grupy: Francuzi z urodzenia, „od zawsze" (*Français de souche*); obywatele francuscy, Francuzi z nadania, dosłownie „stający się francuskimi" (*devenus français*) na drodze np. naturalizacji. Dotyczy to obcokrajowców otrzymujących obywatelstwo francuskie, *nationalité française*, po spełnieniu warunków określonych odpowiednimi przepisami lub w wyniku zastosowania obowiązującej zasady podwójnego *ius soli*, mowa o urodzonych i skolaryzowanych we Francji dzieciach nie-Francuzów, które z osiągnięciem pełnoletności stawały się obywatelami francuskimi: *français*. Następowało to automatycznie lub zgodnie z obowiązującą od 1994 roku ustawą, po wyrażeniu woli przyjęcia obywatelstwa francuskiego[65]. Kategoria „imigranci" (*immigrés*) obejmuje osoby przybyłe głównie z pobudek ekonomicznych z innych państw (*pays d'origine*) i osiedlające się na względnie długi okres w tzw. kraju przyjmującym (*pays d'accueil*). To oni mogą starać się o nadanie obywatelstwa na drodze naturalizacji.

Wraz z oficjalnym zakazem napływu imigrantów przerwano we Francji dyskusję na temat praw pobytu obcokrajowców. W latach osiemdziesiątych sytuacja dziecka obcokrajowców urodzonego we Francji, nawet jeśli jedno z rodziców nie urodziło się we Francji, z punktu widzenia jego przynależności państwowej przedstawiała się następująco: 1) dziecko było Francuzem od urodzenia, o ile jedno z rodziców urodziło się w Algierii lub na terytorium dawnej kolonii francuskiej – dziecko nie mogło więc zrzec się obywatelstwa francuskiego; 2) dziecko mogło zostać zadeklarowane przez rodziców jako obywatel francuski zaraz po urodzeniu, nie wiedząc o tym i bez możliwości zrzeczenia się tego obywatelstwa; 3) dziecko mogło zostać obywatelem francuskim w wyniku naturalizacji rodziców. Jeśli więc taki ktoś do szesnastego roku życia „nie został Francuzem", nie zawsze był świadomy (a przede wszystkim informowany), że może wystąpić o obywatelstwo francuskie, tyle że za zgodą rodziców[66].

Dopiero w 1984 roku, po przegłosowaniu przez parlament ustawy gwarantującej prawo pobytu obcokrajowcom zamieszkałym na stałe we Francji, niezależnie

---

[64] Tamże.
[65] Tamże, s. 108.
[66] Tamże, s. 116.

od ich narodowości (kraju pochodzenia), rozpoczęła się debata na temat asymilacji młodego pokolenia urodzonego we Francji, włączanego dotąd automatycznie do narodu francuskiego poprzez przyznanie obywatelstwa w momencie urodzenia: stawali się oni Francuzami niepytani o zdanie, bez wyrażenia własnej woli i często o tym nie wiedząc. A to budziło wątpliwości, tym bardziej, że od 1981 roku zwiększała się liczba podań młodych Algierczyków urodzonych we Francji, o uwolnienie ich od zobowiązań wobec państwa francuskiego, wynikających z automatycznego przypisania do narodu francuskiego. Rodzicom tych młodych ludzi, nierzadko uczestnikom wojny o niepodległość, trudno było pogodzić się z tym faktem. Odmiennie przedstawiała się sytuacja np. Marokańczyków, którzy mogli nie przyjąć francuskiego obywatelstwa[67].

W debacie publicznej w kolejnych latach uznano rolę obywatelstwa jako najważniejszego wskaźnika, a zarazem warunku integracji, stąd też rygorystyczne zmiany w prawie (tzw. *loi Méhaignerie*) z 1993 roku. Na mocy nowej ustawy potomkowie imigrantów mieli podejmować świadomą decyzję o wstąpieniu w umowną relację z państwem francuskim i po ukończeniu szesnastu lat składać deklarację woli nabycia francuskiego obywatelstwa. O samym procesie integracji mówiono niewiele, kierując się przeświadczeniem, że machina administracyjna „przerobi" imigrantów z dawnych kolonii w obywateli Francji – tak jak to się stało w przypadku innych grup imigracyjnych. Komisja ds. Obywatelstwa (*nationalité*) uznała jednak, że asymilacja cudzoziemców przebiega trudniej niż w przeszłości z powodu słabości „francuskiego tygla", wymieniając wśród odpowiedzialnych za proces akulturacyjny takie instytucje, jak: szkoła, Kościoły, związki zawodowe, wojsko. Przed nadaniem obywatelstwa należało upewnić się co do stopnia integracji ze społeczeństwem francuskim oraz co do poczucia przynależności, zwłaszcza urodzonych we Francji dzieci nie-Francuzów[68]. Trzeba zauważyć, że deklaracja woli wzbudziła wiele wątpliwości z punktu widzenia republikańskich tradycji Francji, a jej uchwalenie wywołało falę dyskusji. Owszem, pisze Wróblewska-Pawlak, decyzja o obywatelstwie miała być świadomym aktem, ale przytaczane argumenty podważały m.in. skuteczność instytucji państwa działających na rzecz asymilacji przybyszów z zewnątrz niebędących Europejczykami:

---

[67] Dzieci Algierczyków były uznawane za obywateli francuskich w momencie urodzenia, za sprawą podwójnego działania *ius soli*: jako urodzone we Francji z rodziców urodzonych w Algierii, przed uzyskaniem przez to państwo niepodległości w 1962 roku. K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, s. 115-116.

[68] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* s. 155; K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, s. 116-117.

> A przecież – co podkreślali oponenci ustawy – szkoła nie zaprzestała swej działalności na rzecz włączania młodzieży niefrancuskiego pochodzenia do społeczeństwa francuskiego, a mogła to czynić skuteczniej, jako że zarówno większa była liczba dzieci imigrantów, jak i przez dłuższy okres niż w przeszłości pozostawali oni pod jej wpływem[69].

Interesująco przedstawiają się przytaczane przez K. Wróblewską-Pawlak wyniki badań prowadzonych we Francji wśród młodych ludzi objętych po raz pierwszy nowymi przepisami. Procedurę wyrażenia woli traktowali oni jako równoznaczną z otrzymaniem dokumentów, tym samym z oczekiwanym momentem uregulowania swej sytuacji, „położeniem kresu ich niedookreślonej tożsamości, a nie z aktem zamanifestowania woli zostania Francuzem". Otrzymanie brakującego dokumentu, dowodu tożsamości, było zatem jedynie symbolicznym „aktem stawania się pełnoprawnym obywatelem Francji". Zrozumiale w tym kontekście brzmi wypowiedź Yasminy: „W rzeczywistości ja już byłam Francuzką, trzeba było tylko to udowodnić. Jest się Francuzem, jeśli się urodziło we Francji, trzeba tylko to zadeklarować, [to znaczy] przynieść zaświadczenie"[70]. Z kolei dla innej ankietowanej osoby nowa sytuacja oznaczała zmianę w sposobie traktowania przez pozostałych członków rodziny: ojciec nazywał ją Francuzką podczas meczów piłki nożnej i kiedy Francja przegrywała, żartobliwie komentował: „No to co, pani Francuzko, przegrała pani?". Badani wskazywali na życzliwe reakcje francuskich rówieśników, którzy gratulowali im wyjścia „z podziemia". Dużą wagę, co symptomatyczne, przywiązywano do legitymizującej wartości dokumentu, na przykład w kontaktach z siłami porządkowymi: „Nie wyglądasz jak Francuz, ale jesteś Francuzem!"[71].

Badani wyrażali brak zgody na wprowadzanie rozróżnień narodowych (dotyczących pochodzenia), które coraz częściej, ich zdaniem, zastępują konflikty pokoleń lub podział ludzi ze względu na miejsce zamieszkania (miasto-przedmieście). „Kategoryzacja – podkreśla Wróblewska-Pawlak – jest z góry odrzucana jako stygmatyzująca, ale także jako zaprzeczająca prawu do posiadania złożonej (podwójnej) tożsamości, a więc zaprzeczająca wzrastającej rewindykacji autonomii jednostki"[72]. Jak się niebawem okazało, wraz z posiadaniem francuskiego dowodu

---

[69] K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, s. 118.

[70] Tamże, s. 121-122. W badanej grupie, oprócz Europejczyków, znaleźli się również Marokańczycy, Turcy i Tunezyjczycy. Badani byli studentami bądź odbywali staże zawodowe, zamieszkiwali różne dzielnice Paryża i jego przedmieścia.

[71] Tamże, s. 123.

[72] Tamże, s. 124.

tożsamości wzrastało poczucie pewności i przynależności do kraju osiedlenia. Znamienna jest pod tym względem wypowiedź młodej Tunezyjki:

> teraz traktuję Francję jak mój kraj. Ale to ciężko przyznać. (Tunezja) zawsze będzie moim krajem, ale we Francji, teraz, kiedy tu mieszkam i mam dowód, czuję się swobodnie. Wolna, ot, co! Teraz się lepiej czuję, ponieważ wtedy, gdy nie miałam papierów, to czułam się dziwnie[73].

W pozostałych cytowanych wypowiedziach również wyczuwa się rodzaj ulgi płynącej z faktu formalnej przynależności do miejsca, co badacze określają mianem „zawłaszczania kraju osiedlenia".

Jednakże przeciwnicy ustawy podważali jej zasadność utrzymując, między innymi, że pozostaje ona w sprzeczności z francuską tradycją polityczną i społecznymi zasadami równości wobec prawa. Stąd też w 1998 roku zastąpiono ją nową, tzw. ustawą Guigou (również od nazwiska minister sprawiedliwości). Ustawa przywracała automatyczne nadawanie obywatelstwa osobom pełnoletnim, urodzonym na terytorium Francji i przebywającym na jej terytorium przynajmniej przez ostatnich pięć lat przed ukończeniem osiemnastego roku życia. W myśl jej ustaleń już trzynastoletnie dziecko może, za zgodą rodziców, „zostać Francuzem" (francuskim obywatelem), zaś mając 16 lat może samodzielnie wystąpić z takim wnioskiem do odpowiednich instancji. Ustawę z 1998 roku należy rozumieć jako posunięcie przywracające dawniej obowiązujące prawo ziemi tylko częściowo, ponieważ, jak przypomina Wróblewska-Pawlak, sam fakt urodzenia na ziemi francuskiej z rodziców nie-Francuzów nie czyni jeszcze Francuzem[74].

Model integracji imigrantów *à la française*

Wysoka Rada do spraw Integracji uważa za imigrantów osoby urodzone poza granicami Francji i rezydujące na jej terytorium. Część imigrantów, bez obywatelstwa Republiki Francuskiej, jest uważana za cudzoziemców. W konsekwencji populację imigrantów tworzą zarówno obywatele francuscy (np. naturalizowani lub urodzeni we Francji), jak i obcokrajowcy. O przynależności do grupy imigranckiej decyduje bowiem kraj pochodzenia (miejsce urodzenia). Wątpliwości pojawiają się w przypadku dzieci imigrantów urodzonych na ziemi francuskiej, będących

---

[73] Tamże, s. 125.

[74] Tamże, s. 126. Autorka konkluduje, że łatwiej zostawało się Francuzem w 1889 roku.

zatem obywatelami francuskimi, jednak manifestujących przywiązanie do tradycji kulturalnych swych rodziców, w tym do religii[75].

Istotą francuskiego republikańskiego modelu integracji jest aktywna i paternalistyczna rola państwa, podkreślanie równości i usuwanie różnic ze sfery publicznej, na co złożyło się, w opinii Renaty Włoch, wiele przyczyn. Oprócz koncepcji narodu i obywatelstwa wymienia ona również wcześniejsze doświadczenia Francuzów, sięgające czasów kolonizacji i dekolonizacji, w zarządzaniu różnorodnością społeczną, oraz ich politykę wobec autochtonicznych mniejszości etnicznych i językowych. Ważną rolę w tej mierze odgrywał model *laïcité*, regulujący stosunki między Kościołem a państwem. Badaczka uznaje, że ze względu na charakter roszczeń zgłaszanych przez muzułmanów „grupa ta stała się emblematem imigranckiej 'obcości' i została wyodrębniona jako szczególny obiekt polityki integracyjnej"[76].

Model integracji imigrantów, o którym mowa, ukształtował się na dobre pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy imigranci i ich dzieci stali się „częścią społeczeństwa" i tym samym przekształcili je w społeczeństwo wielokulturowe[77]. Definicja modelu z 1989 roku autorstwa Wysokiej Rady do spraw Integracji zakłada, że chodzi o „proces wzajemnej konwergencji, który powinien doprowadzić do aktywnego uczestnictwa wszystkich grup etnicznych i kulturowych społeczeństwa przy zachowaniu równości praw i obowiązków". Myślą przewodnią tak rozumianego modelu integracji jest to, że dokonuje się ona za życia jednego pokolenia: po pierwsze, o czym już była mowa powyżej, dzieci imigrantów urodzone we Francji automatycznie nabywają obywatelstwo francuskie, po drugie przyjmują one normy społeczne i kulturowe przekazywane przez instytucje, wśród których znajdują się szkoła, służby publiczne i armia[78].

---

[75] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004),* s. 15-16.

[76] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* s. 10. Laicki charakter Republiki Francuskiej potwierdza wiele aktów prawnych. Już w Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela z 26 sierpnia 1789 roku, włączonej do preambuły Konstytucji (1958), określa się, że praktyki religijne, o ile nie zakłócają porządku publicznego, nie powinny być źródłem konfliktu z prawem. Tradycyjny rozdział państwa od Kościoła określony w ustawie z 9 grudnia 1905 roku jest oparty na koncepcji laickości zamkniętej (*laïcité fermée*). Naród jest postrzegany jako zbiór równoprawnych jednostek, co w konsekwencji oznacza, że w świetle francuskiego prawa powiązania językowe, etniczne i kulturowe nie stanowią podstawy do przyznania określonych praw mniejszościowych. Wszelkie wypadki dyskryminacji są traktowane indywidualnie, wobec poszczególnych jednostek, a nie grup społecznych. Zob. M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji*, s. 247-248.

[77] P. Simon, *Czy francuski model integracji się sprawdza*?, s. 81. Kilkakrotnie była już mowa o tym, że państwa europejskie, w tym Francja, zrozumiały, że robotnicy do swoich krajów pochodzenia nie wrócą, gdyż zdążyli się na stałe zadomowić na nowym terytorium.

[78] Tamże, s. 82.

Przebieg procesu wtapiania się imigrantów w społeczeństwo przyjmujące od lat stanowi przedmiot dociekań badaczy zgodnie podzielających pogląd, że im większy dystans kulturowy, im bardziej tradycyjne normy kulturowe, tym silniejsze mogą być konflikty spowodowane imigracją[79]. W przypadku pierwszego pokolenia zauważa się, że imigrant stopniowo wrasta w nową kulturę, a pierwotne plany powrotu do ojczyzny oddalają się wraz z założeniem na obczyźnie rodziny i narodzinami dzieci. Te z kolei, urodzone i wychowane we Francji, tym bardziej nie zakładają „powrotów", że, na co zwraca uwagę Hanna Malewska-Peyre, niektóre nigdy nie poznały kraju pochodzenia, toteż słowo „wracać" w tej sytuacji traci sens. W przypadku drugiego pokolenia trudności adaptacyjne są już o wiele mniejsze i najczęściej, pośrednio, spowodowane postawą rodziców. Natomiast od najmłodszych lat narasta w drugim pokoleniu silny konflikt kulturowy zrodzony ze zderzenia kultury domu rodzinnego i kultury kraju przyjmującego. Pokolenie to, dla którego wartości uznawane przez grupę rówieśników są o wiele ważniejsze niż słabo znane – uważane za tradycyjne (mniej atrakcyjne) – wartości kultury kraju rodzinnego, odczuwa trudności w procesie kształtowania tożsamości. Zdaniem badaczy w drugiej generacji te trudności są o wiele intensywniejsze, dodatkowo uwidoczniają się przede wszystkim w niejednokrotnie trudnym okresie dojrzewania, który jest „okresem rewizji dawnych i interioryzacji nowych wartości oraz identyfikacji z nowymi osobami. W tym pokoleniu dokonuje się akulturacja". Przedstawiciele trzeciego pokolenia imigrantów, postrzegający kraj przodków w kategoriach rodzinnej, sentymentalnej tradycji, w zasadzie nie odczuwają już problemów przystosowania ani problemów tożsamości. Wspomniana już Hanna Malewska-Peyre uznaje, że ta prawidłowość nie dotyczy okoliczności dużego dystansu kulturowego i osób o bardzo odmiennym fenotypie, bo wówczas mamy do czynienia głównie z problemami związanymi z innością rasową[80]. Badaczka wymienia przy tej okazji różnorodność strategii asymilacji, listę działań i wysiłków podejmowanych w celu upodobnienia się do obywateli kraju imigracji. Zmierzają one nie tylko do zmiany

---

[79] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 45. Imigracja wewnątrzeuropejska nie powoduje aż tylu konfliktów, podobnie jak diaspora azjatycka, której normy religijne nie zawierają tak szczegółowych norm i ograniczeń, co islam; O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 12. Diasporę chińską stawia się za przykład udanej imigracji, ale trzeba pamiętać, że była mniej masowa, a obowiązującą jej zasadą jest nadal to, żeby nie rzucać się w oczy; A. Jasińska-Kania, S. Łodziński, *Wykluczani z narodu: mniejszości narodowe, migranci, uchodźcy,* [w:] *Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny, etniczny,* red. M. Jarosz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2008, s. 243-309.

[80] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 17-19.

swego wyglądu fizycznego (prostowanie włosów, stosowanie kremów wybielających skórę) i zwyczajów kulturowych, ale również sięgają zmiany imienia i nazwiska, stają się poszukiwaniem nowych stosunków, przede wszystkim z Francuzami, wyrzeczeniem się dawnych przyjaźni i wyparciem się dawnego środowiska. Można z dużym prawdopodobieństwem uznać, że tego typu postawy i zachowania rodzą się na gruncie doświadczanej niechęci wobec cudzoziemców, stygmatyzacji i poczucia bycia *Innym* i gorszym[81].

Według Renaty Włoch, we Francji już w latach osiemdziesiątych zaprzestano polityki insercji (*insertion*), pojmowanej jako proces pragmatycznego włączania społeczno-ekonomicznego imigrantów. W kolejnych latach są widoczne wysiłki państwa zmierzające do „reafirmacji tożsamości narodowej" oraz inicjatywy, mające na celu akulturację muzułmanów do „wartości republikańskich". Omawiając ten okres badaczka krytycznie ustosunkowuje się do podejmowanych działań:

> Kurczowe trzymanie się klasycznego rozumienia owych wartości sprawiło, że władze francuskie z dużymi trudnościami – niezbyt chętnie – wprowadzały politykę społeczną, dopuszczającą odstępstwa od zasady równości. Rezultatem było pogłębienie się wykluczenia społeczno-ekonomicznego potomków imigrantów, co w połączeniu z ich dekulturacją bądź akulturacją do subkultury ulicznej, stanowi mieszankę, grożącą kolejnymi wybuchami społecznego niezadowolenia[82].

Mówiąc o polityce integracyjnej prowadzonej w latach dziewięćdziesiątych należałoby z całą pewnością nawiązać do jeszcze jednego elementu dyskusji o miejscu islamu w laickiej Francji. Mianowicie do sporu o tradycyjną chustę muzułmańską, który przybrał wówczas na sile. W październiku 1989 roku, tuż po uroczystościach obchodów dwustulecia rewolucji francuskiej, rozpoczęła się debata wywołana zakazem wprowadzonym w jednej z podparyskich szkół, na temat chusty – nakrycia głowy, szczelnie zasłaniającego włosy kobiet. Jak się okazało, już wcześniej zdarzały się podobne incydenty z udziałem muzułmańskiej młodzieży – na lekcjach biologii, gimnastyki i muzyki – jednak uprzednio nie doprowadziły one do większych reakcji.

Liczne organizacje muzułmańskie zaangażowały się w tzw. spór o chustę. Ich przedstawiciele podnosili kwestię ochrony muzułmanek przed „ingerencją środowiska społecznego" broniąc jednocześnie ich prawa do „swobodnego wyrażania swoich poglądów". W tej atmosferze, w kolejnych miesiącach, zaczęły mnożyć się przypadki noszenia chust przez uczennice w innych francuskich miastach. Po-

---

[81] Tamże, s. 53-54.

[82] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 322.

dobne sytuacje odnotowano w Marsylii, Montpellier i Awinionie. Temperatura debaty publicznej osiągnęła już taki stopień, że głos w tej sprawie zabrała pierwsza dama Francji, Danièle Mitterrand. Żona ówczesnego prezydenta Francji stanowczo zaoponowała przeciwko wykluczeniu ze szkoły dziewcząt noszących chusty, podając argument, że świeckość Republiki „pozwala na akceptację tradycji religijnych obecnych na ziemi francuskiej". Wtórowali jej w tym politycy, zwłaszcza z lewej strony sceny politycznej, wśród nich ówczesny minister edukacji narodowej, Lionel Jospin. Wszyscy oni nie szczędzili słów krytyki wobec takiej szkoły, która wyklucza uczniów, podczas gdy jej podstawowym „celem jest przyjmowanie"[83]. Ze zrozumiałych względów sprawa chust ujawniła silne podziały opinii społecznej, środowisk politycznych i intelektualnych, a również nauczycieli w szkołach. Nawoływano albo do tolerancji, albo sprzeciwu wobec tej widocznej manifestacji przekonań religijnych. Przeciwnicy chusty, stojący na straży niezależności ideologicznej i filozoficznej szkoły, szermowali argumentem w postaci przyjętej koncepcji świeckiego szkolnictwa, propagującego naukowe podejście do różnych światopoglądów oraz szkoły jako przestrzeni wolnej od jakiejkolwiek religii[84]. Natomiast w świetle dokumentów międzynarodowych, podaje Ilona Kielan-Glińska, zakaz noszenia symboli religijnych ogranicza prawa jednostki do wolności manifestowania przekonań religijnych: „Zakaz posuwa się za daleko ingerując w indywidualizm jednostki, nawet jeżeli chusta traktowana jest jako powszechny element tradycji i obyczaju"[85].

W roku 2004 uchwalono szeroko wcześniej dyskutowaną ustawę, na mocy której zabrania się noszenia ostentacyjnych znaków religijnych w szkołach publicznych. Przed jej uchwaleniem komisja, pod przewodnictwem Bernarda Stasi, w swym raporcie określiła charakter modelu laickości obowiązującego we Francji. Potwierdzono przy tej okazji następujące zasady: neutralność państwa i niemożność uznania religii czy kultu przez państwo, zakaz wszelkiej manifestacji przynależności religijnej w administracji publicznej, wolność wyznania i praktyki religijnej, pluralizm rozumiany jako równe traktowanie wszystkich religii i kultów[86]. Marta Widy przypomina, że autorzy raportu podkreślali potrzebę „wzmocnienia jedności z poszanowaniem różnorodności społeczeństwa", ale wiele

---

[83] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 179-180.

[84] Laicki charakter darmowej i obowiązkowej edukacji potwierdzały kolejno ustawy: z 15 marca z kolejnych lat: 1850, 1882, 1975, 1984 i 1986.

[85] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 191-192.

[86] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 39; I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 179; M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji*, s. 248.

wskazuje na to, w świetle debaty na temat tożsamości narodowej Francuzów, że „różnorodność" ma w tym przypadku dotyczyć głównie muzułmanów mieszkających na terytorium Francji[87]. Podobne wątki podnosi Ilona Kielan-Glińska, komentując zasadę laickości państwa i miejsca religii imigrantów w Republice hołdującej zasadzie świeckości:

> Realizując ideę świeckości (...) zapomniano o tym, że Francja jest krajem wielokulturowym, z założenia tolerancyjnym. Kolejnym paradoksem historii jest, iż pod adresem ojczyzny praw człowieka i obywatela wysuwa się obecnie właśnie zarzut nietolerancji. Wielu imigrantów – zagrożonych w swojej egzystencji – przybywa na „stary kontynent" w poszukiwaniu lepszych warunków życia, które ma gwarantować osławiony dobrobyt i otwarta kultura Zachodu. Ale czy owi przybysze mogą bez ograniczeń zaszczepiać własne elementy kulturowe na gruncie europejskim? Na początku XXI wieku okazuje się, iż funkcjonujący na Zachodzie model demokracji liberalnej nie jest wzorcem idealnym, a nawet bywa czasami zagrożony[88].

Jak wynika z powyższych rozważań Ilony Kielan-Glińskiej, wypracowanie odpowiedniego modelu i wytyczenie granic, zwłaszcza w przypadku mniejszości etniczno-kulturowych, jest procesem niezwykle trudnym i złożonym. I okazuje się jeszcze trudniejszym, jeżeli uchwalający kierują się w swych działaniach nadrzędną kwestią dotyczącą narodowej tożsamości państwa. Natomiast w odniesieniu do prowadzonej na ten temat debaty nasuwa się odrębne pytanie: jakie są granice państwa w ingerowanie w prywatną sferę życia obywateli?

Dyskusje w przestrzeni publicznej na temat tego ważnego aspektu postkolonialnego obrazu Francji, jakim jest miejsce islamu w strukturach społecznych, nie milkną, co potwierdzają słowa Marty Widy:

> Co kilka miesięcy francuskie media opisują kolejne postulaty tutejszych muzułmanów, które ze względu na swój komunitarystyczny charakter wywołują sprzeciw, a w najlepszym wypadku debatę nad zgodnością wartości islamu i jego wyznawców z laickim charakterem Republiki. Wszechobecność religii oraz model organizacji życia społecznego pozostający w stałym związku z islamem w krajach muzułmańskich sprawia, że imigranci nie rozumieją wymogów stawianych im przez państwo[89].

Na co warto zwrócić uwagę, zdaniem badaczki, to na fakt zróżnicowania mniejszości muzułmańskiej we Francji, w wyniku którego nie sposób jednoznacznie określić jej stanowiska czy postawy. Bez wątpliwości za to można stwierdzić, że

---

[87] M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji*, s. 248.
[88] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji*, s. 192-193.
[89] M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji*, s. 250.

świecki charakter państwa wywiera wpływ na wiele aspektów życia muzułmanów. A jest to społeczność o znacznej liczebności, w związku z tym wyznawców islamu – w zdecydowanej większości przecież francuskich obywateli – i ich trwałej obecności we Francji nie można pomijać określając miejsce religii w sferze publicznej. Czyżby wobec powyższego francuskie władze czekało wyzwanie: zdefiniowania na nowo republikańskich wartości laickich? Taką możliwość należy wziąć pod uwagę, co Marta Widy ujmuje następująco:

> Można wręcz odnieść wrażenie, że Francuzi, którzy już dawno uporali się z religią i religijnością w sferze publicznej, są niemal rozdrażnieni sytuacją, w której od nowa muszą swą laickość potwierdzać i ugruntowywać. (...) Pojawienie się islamu w przestrzeni społecznej i poczynania polityków sprawiły, że zmienił się charakter laickości i nie może ona już oznaczać neutralności wobec kultów reprezentowanych we Francji[90].

Kwestie związane z islamem niezmiennie wypływają podczas dyskusji na temat wielokulturowej Francji i modelu integracji. Padają w nich argumenty mające przekonać społeczeństwo francuskie, że religia muzułmańska ze swej istoty czyni integrację niemożliwą. W konsekwencji można odnieść wrażenie, że proces integracji nie zakończy się powodzeniem, o ile imigranci pozostaną wierni swojej religii i zwyczajom. Do tego dochodzą nastroje islamofobiczne potęgowane zamachami terrorystycznymi w Paryżu i Lyonie, czy na świecie[91]. Uproszczeniem jednak byłoby w tej sytuacji mówić o jednolitych postawach francuskich muzułmanów i postrzegać wszystkich jednakowo. Marta Widy podkreśla tu rolę muzułmanów w pełni zintegrowanych, a nawet zasymilowanych, którzy przyjmują wszelkie wymogi laickości, „co więcej, oczekują oni zmian w mentalności współwyznawców, tak by w pełni współgrała ona z francuską mentalnością laicką”[92].

Analiza sytuacji we Francji od początku XXI wieku wskazuje, że w przypadku francuskiego modelu integracji mamy do czynienia z kryzysem objawiającym się raz z większą, raz mniejszą siłą. Potwierdzeniem tezy o niedoskonałościach republikańskiego modelu są chociażby zamieszki z jesieni 2005 roku, które miały swój dalszy ciąg w następnych latach. Pojawiają się w tym kontekście głosy o zbytnim skupieniu się władz francuskich na polityce wyznaniowej. Francuzi najwyraźniej nie poszli tą samą drogą co Brytyjczycy, którzy – w strategii multikulturalizmu i w reakcji na bardziej radykalne żądania muzułmanów – po 2005

---

[90] Tamże, s. 252.

[91] R. M. Machnikowski, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?*, s. 23-25, 34-58; G. Kepel, A. Jardin, *Terror we Francji,* s. 8.

[92] M. Widy-Behiesse, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji*, s. 252.

roku zredefiniowali model integracji starając się wyznaczyć granice polityki uznania. Władze brytyjskie kierowały się w tej mierze zasadami: wzmacniania tożsamości narodowej i włączenia działań ułatwiających akulturację imigrantów, w tym zaakceptowania wspólnych norm. Z kolei optyka władz francuskich, oparta na wierze w siłę państwa narodowego i francuskiej tożsamości narodowej, jak podkreśla Renata Włoch, nie skłania ku bardziej elastycznym reakcjom, „w obliczu nowoczesnych przemian tożsamościowych, których przejawem było pojawienie się upolitycznionej tożsamości muzułmańskiej na przełomie lat 80. i 90."[93]. Wiara w siłę państwa w procesie integracji również może okazać się niewystarczająca, nawet nie z powodu mniejszości muzułmańskiej, a z racji radykalizującej się grupy Francuzów wywodzących się z imigracji, na co badaczka zwraca uwagę:

> Pozorna skuteczność republikańskiego modelu integracji, opartego na wierze w siłę państwa narodowego, może okazać się zawodna w obliczu procesów, błyskawicznie zmieniających kształt społeczeństwa i podważających tradycyjne sfery kompetencji władz publicznych. Prawdziwym problemem mogą okazać się nie muzułmanie, lecz wykluczona i radykalizująca się podklasa Francuzów pochodzenia imigracyjnego[94].

We Francji nie milkły spory i dyskusje na temat integracji imigrantów, czego dowodem są deklaracje Wysokiej Rady do spraw Integracji. W 2006 roku wypowiedziała się w sprawie zjawisk towarzyszących imigracji uznając, że należy stawić czoła rzeczywistości. W dokumencie, który należy odczytać jako głos nawołujący do dostosowania polityki społecznej do realnych wyzwań, zawarto słowa potępiające komunitaryzm i opowiedziano się za polityką równości i integracji. Jednocześnie wyraźnie zaznaczono, że istnieją we Francji „niepokojące zjawiska", wzmagające nierówności i przemoc społeczną, do których zaliczono: ubożenie pewnych grup społecznych, etnizację niektórych dzielnic miast oraz utrzymywanie się dyskryminacji na rynku pracy i w polityce mieszkaniowej. W tym samym roku weszła w życie ustawa o równych szansach[95]. Głosy na temat obecności imigrantów, zdaniem Renaty Włoch, skoncentrowały się wtedy w większej mierze wokół kwestii odmienności kulturowych i ochrony narodowej tożsamości, niż na rasizmie, odsuniętym na dalszy plan.

---

[93] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 11.

[94] Tamże, s. 323.

[95] Tamże, s. 281. Chodzi o tworzenie równych szans w zatrudnieniu i w edukacji, wprowadzenie sankcji administracyjnych na instytucje łamiące zasady i dyskryminujące. Postulowano ożywienie polityki miejskiej i większe skupienie się na wykluczonych dzielnicach.

W sprawie odmienności kulturowych z ust polityków padały różne słowa, jak chociażby te o „republikańskim tyglu", do którego, jak stwierdził Nicolas Sarkozy:

> każdy wkłada część swojej tożsamości, wzbogacając się jednocześnie o tożsamość swoich poprzedników. (...) w tym tyglu, czy ktoś tego chce, czy nie, znajduje się islam. By integracja się powiodła, ci którzy są przyjmowani, nie muszą się wyrzekać tego, kim są. (...) Oto dlaczego myślę bardziej o integracji niż o asymilacji[96].

Z powyższych słów wynika, że we Francji w ostatnich dwóch dziesiątkach lat dopuszcza się pewne specyficzne praktyki kulturowe, o ile nie pozostają one w sprzeczności z prawami człowieka. W tym kontekście wiele mówi się też o zasadności użycia słowa „wspólnotowość" w dyskursie publicznym. Pewne różnice w odnoszeniu się do tego słowa ujawniają się nawet wśród badaczy. Na przykład Patrick Simon odrzuca pogląd o niebezpieczeństwach wynikających z komunitaryzmu i o „zamknięciu tożsamościowym" u imigrantów i ich potomków. Pogląd swój badacz argumentuje faktem, że rzadko wzrastają oni w zamkniętych grupach społecznych, nawet jeżeli są to dzielnice „o wysokim stopniu segregacji". Stąd też mówienie o „wspólnotowości" jest swego rodzaju nadużyciem językowym, ponieważ nie można traktować jako „wspólnotowych" przejawów etnokulturowej różnorodności[97].

Sytuacja w Europie od lat osiemdziesiątych XX, a od początku XXI wieku jeszcze bardziej skłaniała do podejmowania intensywnych dyskusji o poszczególnych modelach integracji. Zamachy terrorystyczne w londyńskim metrze w lipcu 2005 roku, a także inne, późniejsze wydarzenia w krajach europejskich od lat krytykowanych za prowadzenie polityki wielokulturowości, utwierdziły władze francuskie w przekonaniu o skuteczności stosowanych przez nie rozwiązań integracyjnych. Wiele wskazuje na to, że multikulturalizm, opierający się na uznaniu kulturowej i tożsamościowej ekspresji mniejszości, poniósł całkowitą klęskę, a tym samym klęskę poniósł i proces włączania mniejszości w obszar reprezentacji narodowych, które w ten sposób mają się stawać pluralistyczne[98]. Wielka Brytania w swej polityce integracji również korzystała z rozwiązań tworzących republikański model integracji. Krytycy wielokulturowości zarzucali jej zwolennikom osłabianie, wręcz rozbijanie wewnętrznej spójności państwa, wysuwając argumenty o marginaliza-

---

[96] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii* s. 283.
[97] P. Simon, *Czy multikulturalizm jest wspólnotowy?,* s. 100-101.
[98] Tamże, s. 99.

cji, izolacjonizmie i zaściankowości poszczególnych grup etnicznych[99]. Podkreśla się, że z wielokulturowością – jako zjawiskiem cywilizacyjnym – wiążą się określone konsekwencje polityczne i społeczne. W tym kontekście, zdaniem Wojciecha Kalagi, idea wielokulturowości „nabrała swoistej dwuznaczności". Po pierwsze definiuje ona pewien stan społeczny, po drugie zaś tym pojęciem jest określane „celowe i świadome budowanie społeczeństwa mozaikowego raczej niż wspomaganie procesów homogenizacyjnych"[100].

Trudno w dynamicznej sytuacji państw wciąż konfrontowanych z bagażem postkolonializmu formułować ostateczne wnioski. Bez wątpienia natomiast istnieje pilna konieczność wypracowania wystarczająco elastycznego modelu, dostosowanego do współczesnych warunków globalizacji, jednak takiego, który przynajmniej częściowo byłby zakorzeniony w tradycji danego kraju[101].

Pytania o mechanizm integracji republikańskiej towarzyszące Francji to nie jedyne, jakie są stawiane w odniesieniu do zjawiska imigracji. Jean-Yves Potel wymienia przy tej okazji dwa kluczowe zjawiska, istotne jego zdaniem z punktu widzenia wszystkich kategorii ludności i stosunków między nimi, w tym imigrantów: po pierwsze, kryzys usług publicznych, po drugie – społeczne wykluczenie[102]. W konsekwencji wyłoniła się również grupa pracowników o sytuacji zawodowej niestabilnej i niepewnej, a obszar ubóstwa i wykluczenia poszerza się, przesuwając poza margines życia społecznego rzesze ludzi dotkniętych trudnościami dnia codziennego. W tej grupie są imigranci i ich dzieci, a z racji swego pochodzenia, koloru skóry i kulturowej odmienności w większym stopniu niż inni bywają oni narażeni na degradację swej sytuacji życiowej. Potel utrzymuje, że ubóstwo, wykluczenie, bezrobocie, to najważniejsze problemy Francji w XXI wieku[103]. Sukcesy ostatnich lat Frontu Narodowego wykazują, że wzmagają się nastroje antyimigranckie. Obwinianie imigrantów, również jako potencjalnych przestępców, za pogarszającą się sytuację w kraju, to jeden z elementów skrajnie prawicowej retoryki. Poglądów tego rodzaju nie należy utożsamiać jedynie z Francją. Zygmunt Bauman twierdzi, że przypisywanie odpowiedzialności za wszelkie problemy imigrantom, obcym, nowo przybyłym staje się zjawiskiem powszechnym, prowokując do py-

---

[99] E. Możejko, *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*, [w:] *Dylematy wielokulturowości,* red. W. Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s. 153-154.

[100] W. Kalaga, *Wstęp,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 7.

[101] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 322.

[102] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?*, s. 24. Robert Castel określa ten stan rzeczy mianem „postępującej komercjalizacji rozległych sektorów społeczeństwa", która stopniowo podwyższała koszty dostępu do usług społecznych.

[103] Tamże, s. 24-25.

tań nad istotą społeczeństwa i jego spójności[104]. Potrzeba przeformułowania pojęć „społeczności" i „społeczeństwa", „wspólnoty" i „grupy", relacji jednostki ze zbiorowością staje się pilnym wyzwaniem naszych czasów. Wraz z końcem jednoznaczności i przejrzystości relacji z innymi zmienia się sposób postrzegania i myślenia o indywidualnym podmiocie[105].

Wśród Francuzów, na co wskazują wyniki badań, coraz częściej ujawniają się postawy rasistowskie utrwalane stereotypowym postrzeganiem Maghrebczyków. Zauważa to Hanna Malewska-Peyre:

> We Francji młody Arab jest często uważany za potencjalnego przestępcę, złodzieja, chronicznie bezrobotnego analfabetę, który nie pracuje przez lenistwo, za prowokatora konfliktów, groźnego dla sąsiadów. Jak każdy stereotyp znajduje on pewne oparcie w rzeczywistości, której przyczyn nie analizuje się[106].

Trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić, nawet jeżeli obserwuje się pozytywne przykłady integracji, a takich jest z pewnością coraz więcej. Nadal jednak nie można mówić o takiej samej sytuacji, jak w Wielkiej Brytanii, Holandii czy Niemczech, gdzie Turkowie czy Pakistańczycy zasiadają w parlamencie. Ostatnimi laty zwiększyła się jednak także reprezentacja Francuzów o imigranckich korzeniach w strukturach administracyjnych. Kobiety – Christiane Taubira, Rachida Dati, Rama Yade, Fadela Amara czy Yamina Benguigui – zajmują bądź zajmowały eksponowane stanowiska w kolejnych rządach, stając na czele ministerstw.

Obraz współczesnej Francji i jej społeczeństwa kształtuje obecność diaspory maghrebskiej i afrykańskiej z dawnych terytoriów kolonii. Mamy do czynienia z procesami nieodwracalnymi, na które złożyło się wiele przyczyn o charakterze polityczno-ekonomicznym. Przed przybyszami zarówno jak i społeczeństwem przyjmującym pojawiły się w związku z tym nowe zadania – ułożenia wzajemnych relacji. Analiza sytuacji we Francji ostatnich dziesięcioleci dowodzi, że nie są to zadania łatwe, tym bardziej że nadal pokutują w społeczeństwie paternalistyczne postawy zrodzone w dawnych czasach ustalonej relacji między kolonizatorem a skolonizowanym. Nie należy też w tej sytuacji pominąć faktu, że większość imigrantów z dawnych kolonii była wyznawcami islamu, co sprawiło, że w Republice hołdującej zasadzie świeckości islam, coraz bardziej widoczny w przestrzeni publicznej od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, stał się drugą pod względem liczby wyznawców religią Francji, a „najstarsza córa Kościoła" – najbardziej „mu-

---

[104] Z. Bauman, *O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 16, 18.
[105] W. Kalaga, *Wstęp,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 7.
[106] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 52.

zułmańskim krajem" w Europie. Wielokrotnie w niniejszej części przywoływałam ustalenia Renaty Włoch. Badaczka, pisząc o trudnościach adaptacyjnych imigrantów, widzi w religii istotny element wzmacniający tożsamość, zwłaszcza w przypadku pierwszego pokolenia:

> W wyniku zamknięcia granic wskutek kryzysu ekonomicznego w latach 1973-1974 i procesu łączenia rodzin, dotychczasowi imigranci z krajów arabskich porzucili mit powrotu do swoich ojczyzn. Ich rodzima religia stała się czynnikiem jednoczącym i elementem samoidentyfikacji wobec trudności adaptacyjnych w nowych warunkach, w jakich przyszło im żyć i wychowywać własne dzieci[107].

W podsumowaniu warto przypomnieć, że w ciągu kilkudziesięciu lat społeczeństwa zachodniej Europy, w tym Francja, uległy ogromnemu zróżnicowaniu pod względem rasowym, kulturowym i religijnym. Z upływem lat rosła świadomość imigrantów, zaś druga generacja przybyszów zaczęła domagać się należnych jej praw społecznych i pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia wysuwać roszczenia dotyczące miejsca religii w przestrzeni publicznej[108]. Obecność imigrantów w państwach Zachodu zawsze budzi pytania o model współistnienia. Co do imigrantów wywodzących się z dawnych podległych terytoriów – jak to się dzieje w przypadku Francji – te pytania brzmią tym wyraziściej, że pojawiają się w nich wątki dotyczące wspólnej kolonialnej pamięci i dawnych strategii ustalających wzajemne relacje.

Francja wobec kolonialnej pamięci. Dylematy polityki historycznej

Rola Francji w kształtowaniu się obrazu nowożytnej Europy i relacji pomiędzy państwami nie podlega dyskusji. Podobnie jak bezdyskusyjny jest wpływ wydarzeń w tym kraju na losy świata i Europy[109]. Sama Francja, o czym była mowa w poprzednim rozdziale, doświadcza konsekwencji polityki prowadzonej w przeszłości. Ranga tego zachodnioeuropejskiego kraju na arenie międzynarodowej jako mocarstwa kolonialnego skłania mnie do wnikliwszej, niż mogłoby to dotyczyć innego podmiotu, analizy jego oficjalnej polityki historycznej. Drugim, równie

---

[107] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 13.

[108] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 9.

[109] M. Opioła-Cegiełka, *Polityka historyczna we Francji*, s. 109. W tym kontekście podkreśla się wpływ ideologii Oświecenia, Wielkiej Rewolucji Francuskiej, wojen napoleońskich, wojny francusko-pruskiej z 1870 roku.

w powszechnej opinii istotnym, bolesnym problemem poza rozliczeniem udziału Francuzów w drugiej wojnie światowej, pozostaje rola Francji w kształtowaniu i późniejszym rozpadzie imperium kolonialnego[110]. Francuska opinia publiczna staje obecnie przed koniecznością rozliczenia dwóch istotnych problemów związanych z polityką historyczną: rozliczenia udziału Francuzów w drugiej wojnie światowej i roli Francji w kształtowaniu i rozpadzie imperium kolonialnego. Obecnie „syndrom Vichy" jest wymieniany na równi z wojną w Algierii. Wobec tego, tytułem dopełnienia obrazu postkolonialnej Francji, w poniższych rozważaniach przedmiotem zainteresowania będą przede wszystkim przejawy stosunku do przeszłości w dyskursie publicznym, o których wiedzę powinny dać odpowiedzi na pytania: jak kształtuje się francuska pamięć w tej dziedzinie? Jakie inicjatywy są podejmowane, by zdefiniować stosunek do wydarzeń nadal żywych i wywołujących spory i dylematy? Czy proces rozliczania się z kolonialną historią, niełatwy ze swej natury, naznaczony przemilczeniami i zakłamaniami, mimo wszystkich trudności jest przez Francuzów prowadzony i jak przebiega? Czy, jak i jakie zarysowują się obszary niepamięci?

We Francji utożsamia się politykę historyczną z polityką pamięci (*politique de mémoire*). Jej ideologiczne podstawy nawiązują bezpośrednio do gaullistowskiej idei o wielkości Francji (*grandeur de la France*) i wieloletniej imperialnej przeszłości „rozumianej nie tylko jako ukłon w stronę bonapartyzmu, ale i francuskiego kolonializmu". Wizja de Gaulle'a wielkiej Francji znalazła swe ucieleśnienie w wykreowaniu przez niego obrazu zwycięskiej Francji po drugiej wojnie światowej[111]. Gaullizm pojmowany jako zespół idei, zasad i wartości do dzisiaj kształtuje francuską politykę pamięci, zaś kolejni prezydenci, bez względu na proweniencję polityczną i osobistą ocenę dokonań de Gaulle'a, nadal budują obraz Francji silnej i wielkiej, zręcznie wykorzystując w tym celu politykę historyczną.

Oczywisty wydaje się związek pomiędzy manifestowaniem od końca lat osiemdziesiątych XX wieku obecności we Francji drugiego pokolenia imigrantów z dawnych kolonii a działaniami podejmowanymi przez Republikę wobec kolonialnej przeszłości. Nie należy zapominać również o „erze pamięci", o której pisał Pierre Nora. Od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia datuje się sporo inicjatyw świadczących o dokonanym zwrocie zarówno w sferze działań państwowych, jak i podejmowanych oddolnie i inicjowanych przez środowiska imigranckie. Prześle-

---

[110] Tamże, s. 115.

[111] M. Opioła-Cegiełka, *Polityka historyczna we Francji*, [w:] *Kultura pamięci: studia i szkice,* red. A. Chlewicka i T. Kawski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 108.

dzenie tych wydarzeń uświadamia coraz istotniejsze miejsce przeszłości, zresztą nie tylko kolonialnej, w publicznym życiu we Francji.

Ożywioną debatę na temat historii i roli państwa w jej kształtowaniu zapoczątkowały tzw. ustawy pamięci, akty prawne państwa francuskiego odnoszące się do przeszłości. Pierwszą z czterech ustaw (ustawę Gayssota, 16 lipca 1990) dotyczącą Holocaustu przegłosowano w odpowiedzi na tezy negacjonisty Roberta Faurissona podważającego ludobójstwo. Ustawa umożliwiła karanie za rozpowszechnianie negacjonizmu uznając je za dyskryminujące i antysemickie[112]. Okazało się jednocześnie, że ustawy wpisują się w bieżącą politykę i stają się narzędziem w walce o głosy wyborców. Kwestia win Francji z czasów kolonializmu i polityki wobec wojny w Algierii powracała i powraca w okresach kampanii wyborczych, podczas których kandydaci zabiegają o głosy diaspory maghrebskiej[113].

W publicznym dyskursie pojawiła się kwestia udziału harkisów, stojących po stronie Francji podczas działań wojennych w Algierii. W tej sprawie w latach 1991-1993 zabrali głos potomkowie uczestników walk organizując manifestacje w obronie ich praw. Zbiegły się one z głośną ówcześnie sprawą z lat wojny w Indochinach i tortur stosowanych przez Georges'a Boudarela – walczącego po stronie Vietminhu – na francuskich jeńcach. Skargę w tej sprawie w lutym 1991 roku wnieśli byli żołnierze. Pod koniec swojej drugiej kadencji, 16 lutego 1993 roku, prezydent François Mitterrand ustanowił we Fréjus *Le Mémorial des guerres en Indochine*, miejsce pamięci, poświęcone wojnie w Indochinach[114].

Zasygnalizowane powyżej działania zapowiadały pewną zmianę sposobu oceny przeszłości, która dokonała się w świadomości rządzących we Francji. Jednak to wraz z prezydenturą Jacques'a Chiraca polityka historyczna na dobre zagościła w dyskursie publicznym, a dyskusja nad winami przeszłości, w tym kolonialnymi, przybrała nad Sekwaną nowy wymiar, nierzadko wzbudzając debaty wśród historyków. Ważnym krokiem, gdyż Turcja przez długie lata była sojusz-

---

[112] www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/loi-memoire/lois-memorielles.shtml [dostęp: 11.04.2017]. François Mitterrand wziął udział w uroczystościach ku czci ofiar masowego aresztowania ludności żydowskiej na Vel d' Hiv (lipiec, 1942) dopiero w 1993 roku, ale oficjalnie nie uznał zbrodni popełnionych w okresie Vichy. R. Price, *Historia Francji*, przeł. E. Różalska, Poznań 2001, s. 266. Należy w tym miejscu przypomnieć, że Francja uznała swoje winy i udział w Holokauście dopiero kilka lat po ustawie Gayssota. Kilka miesięcy po objęciu stanowiska głowy państwa, 16 lipca 1995 roku, Jacques Chirac wygłosił przemówienie zrywające z dotychczasową polityką zaprzeczania udziału Francji w represjach wobec ludności żydowskiej. Zob. M. Opioła-Cegiełka, *Polityka historyczna we Francji,* s. 119.

[113] W roku 2007 harkisi masowo poparli kandydaturę Sarkozy'ego w wyścigu po urząd prezydenta Francji.

[114] B. Droz, *Les trous de la mémoire coloniale,* „L' Histoire" 2007, nr 318, s. 34.

nikiem Francji, okazała się ustawa z 29 stycznia 2001 roku, uznająca ludobójstwo Ormian z lat 1915-1917[115].

Polemiki nie ominęły kolejnej inicjatywy: ustawy z 21 maja 2001 roku, przy pracach nad którą wyjątkowo dużym zaangażowaniem wykazała się Christiane Taubira. Na mocy tej ustawy niewolnictwo uznano za zbrodnię przeciwko ludzkości, potwierdzając jednocześnie udział i winy Francji w tym niechlubnym procederze[116]. Ustawa Taubiry, ze wszech miar słusznie przywracająca pamięć ofiar tamtego okresu, wbrew intencjom pomysłodawców wywołała jednak falę krytyki: za ofiary niewolnictwa uznano bowiem wyłącznie czarnych niewolników – jako ofiary handlu atlantyckiego. Stało się tak wskutek zakreślonych granic czasowych i terytorialnych, co z kolei spowodowało, że ustawą objęto zbrodnie popełnione od XV wieku na obszarach obu Ameryk i Karaibów, na Oceanie Indyjskim oraz w Europie wyłącznie wobec populacji afrykańskich, indyjskich i Indian amerykańskich. Za rzecz niezwykle szkodliwą przeciwnicy ustawy uznali wyłączenie z tej definicji handlu muzułmańskiego i wewnątrzafrykańskiego[117]. Uczestnicy dyskusji, zamiast rzetelnie dyskutować nad zjawiskiem niewolnictwa i francuskimi przewinieniami w koloniach, poszli „w stronę przeinaczania

---

[115] W tekstach opublikowanych w dzienniku „Le Monde" historyk Pierre Nora, prezydent stowarzyszenia LPH, analizował ustawę wprowadzającą przestępstwo negacji ludobójstwa Ormian jako próbę państwowego narzucania pewnej interpretacji przeszłości. Argumentował, że ustawa to dodatkowy krok ku ograniczaniu wolności słowa i badań historyka. Według niego ustawy pamięci to próba „stalinizacji" nauki historycznej, gdyż to państwo zaczęło tworzyć „prawdę historyczną": Valentin Behr, *„Ochrona pamięci" czy „zamach na wolność słowa"*? Portal historyczny Histmag.org, (CC BY-SA 3.0), www.histmag.org/Ochrona-pamieci-czy-zamach-na-wolnosc-slowa-Francuska-debata-na-temat-ustawy-o-ludobojstwie-Ormian-6609, [dostęp: 11.04.2017].

[116] Po raz pierwszy zniesiono niewolnictwo we Francji w 1794 roku, zostało ono jednak przywrócone (1802). Ostateczny kres niewolnictwa nastąpił wraz z dekretem z 27 kwietnia 1848 roku: artykuł 8 zakazywał Francuzom posiadania, nabywania, sprzedaży niewolników lub nawet pośredniego uczestniczenia w handlu ludźmi pod karą utraty narodowości – najwyższego przewidywanego wymiaru kary.

[117] J. Kubiak, *Historyczne pomysły Sarkozy'ego. Polityka i historia à la française*, 31.08.2008, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/263156,1,historyczne-pomysly-sarkozy.read?page=54&moduleId=4781 [dostęp: 23.02.2018]. Wysyłano miliony ludzi z głębi Afryki na wybrzeże. Następnie transportowano ich na inne kontynenty, zwłaszcza do Nowego Świata. Handel niewolnikami wykształcił pewien podział pracy. Zgodnie z nim Afrykanie zajmowali się chwytaniem, utrzymywaniem i transportem lądowym niewolników. Europejczycy natomiast wzięli na siebie transport przez ocean, „hartowanie", czyli przyuczanie niewolników i ich końcową dystrybucję; E. R. Wolf, *Europa i ludy bez historii*, s. 261.

faktów historycznych”[118]. Ustawa, o znaczeniu symbolicznym a nie prawnym, w drugim artykule postulowała przyznanie należnego miejsca historii handlu niewolnikami i niewolnictwu w programach szkolnych i badaniach naukowych. Jej autorzy wyrażali ponadto nadzieję na współpracę w dziedzinie wymiany dokumentów archiwalnych ze wszystkich terytoriów, których zjawisko handlu niewolnikami dotyczyło[119]. Tym bardziej że, na co zwraca uwagę Eric R. Wolf, cały czas pewne kwestie domagają się wyjaśnienia i spojrzenia na problem w sposób całościowy, wolny od uprzedzeń:

> Wszystko opierało się na sprawnej współpracy pośredników z dostawcami i na zorganizowanej działalności obu stron (…). Tę podstawową kwestię trzeba uwypuklić, ponieważ historia pisana przez łowców i odbiorców niewolników długo zacierała przeszłość Afryki, przedstawiała bowiem Afrykanów jako dzikusów, którym dopiero Europejczycy przynieśli światło cywilizacji (...). Koszty ludzkie handlu niewolnikami nie dają się policzyć (...)[120].

Badacz dowodzi, że losy Europy i Afryki są w tej mierze nierozerwalnie związane i że w nich leży klucz do wzajemnego zrozumienia: „Czołowymi uczestnikami tego wzrostu [chodzi o rozwój Europy – M.K.] byli nie tylko europejscy kupcy i ludzie czerpiący korzyści z handlu niewolnikami, lecz także jego afrykańscy organizatorzy, pośrednicy i ofiary”[121]. Przytoczone opinie zdają się świadczyć o tym, że historia niewolnictwa znajduje się, do czego nawołuje ustawa Taubiry, w centrum zainteresowania badaczy i stanowi obszar ożywionej refleksji i analiz.

25 września 2001 roku, w dniu pamięci o harkisach, prezydent Jacques Chirac uczynił ważny gest, skierowany do tej grupy ludności, która napłynęła z Algierii po zakończeniu wojny, wypowiadając poniższe słowa:

> Pomimo interwencji państwa, samorządów i ofiarnej działalności wielu stowarzyszeń, trudności związane z początkowym przyjęciem, z odosobnieniem w obozach i skupianiem przybyłych w odizolowanych dzielnicach, doprowadziły do sytuacji niestabilności, a czasami skrajnej nędzy. Konsekwencje tego stanu rzeczy widoczne są jeszcze do dzisiaj. Bez wątpienia Francja, głęboko dotknięta i podzielona konfliktem algierskim, nie była przygotowana na przyjęcie repatriantów. Ale teraz trzeba naprawić popełnione błędy. Podczas gdy wszystko w naszej republikańskiej tradycji odrzuca charakter wspólnotowy, w tamtych czasach, w nagłej konieczności, dokonaliśmy wyboru rozdziału i izolowania. Ucierpiała z tego powodu również młodzież stając się ofiarą zbyt niestałego

---

[118] M. Opioła-Cegiełka, *Polityka historyczna we Francji*, s. 119.

[119] http://www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/loi-memoire/lois-memorielles.shtml, [dostęp: 12.04.2017].

[120] E. R. Wolf, *Europa i ludy bez historii*, s. 262.

[121] Tamże, s. 263.

> przyjmowania rodziców. Nauka i kształcenie tych młodych ludzi dokonywały się w wyjątkowo trudnych warunkach stanowiących nadal przyczynę istotnych przeszkód[122].

Słowa głowy państwa należy odczytać jednoznacznie – jako krytykę ówczesnej polityki Francji. Rozwiązania przyjęte wobec rzeszy harkisów skutkowały w kolejnych latach zjawiskami negatywnymi, zwłaszcza z punktu widzenia wzajemnych relacji między repatriantami a rdzennymi Francuzami: dyskryminacją, pozbawieniem szans, zepchnięciem na margines życia. To z kolei na długo utrwaliło ustalone wówczas podziały społeczne. Rok później, 5 grudnia 2002 roku, Jacques Chirac otworzył w Paryżu kolejną placówkę: *Mémorial national à la mémoire des soldats français morts en Algérie, au Maroc et en Tunisie*, pamięci żołnierzy poległych w Algierii, Maroku i Tunezji.

Kolejną inicjatywą podjętą w ramach ustaw pamięci było uchwalenie 23 lutego 2005 roku ustawy o „uznaniu zasług przesiedlonych Francuzów". Jej inicjatorem był Hamlaoui Mekachera. Dotyczyła ona repatriacji obywateli francuskich z dawnych kolonii – Algierii, Maroka Tunezji i Indochin. Zawarte w niej postanowienia wywołały falę krytyki, ponieważ na ich mocy automatycznie uznano za pozytywną działalność m.in. terrorystów z OAS[123]. W ustępie 4. pojawił się ponadto zapis, następnie usunięty, zachęcający autorów podręczników do „uznania pozytywnej roli obecności francuskiej *outre-mer*". Po przyjęciu ustawy na dobre rozgorzała we Francji dyskusja, w której nawoływano, by pozostawić historię historykom, a nie politykom. Do tych niejednoznacznych opinii ustosunkuję się w dalszej części rozważań.

Kilka miesięcy później nastąpiły kolejne wydarzenia znaczące dla kształtowania się wizji historii postkolonialnej. Pierwsze, z 8 maja 2005 roku, w Algierii, której prezydent Bouteflika zażądał oficjalnych „przeprosin" ze strony Francji za zbrodnie popełnione w czasach kolonizacji. Drugie wydarzenie, z 25 lipca, odnotowano podczas oficjalnej wizyty prezydenta Francji na Madagaskarze – Jacques

---

[122] www.jacqueschirac-asso.fr/les-grands-discours-de-jacques-chirac/?post_id=2336, [dostęp: 10.04.2017]. Około 140 tysięcy repatriantów (francuskich muzułmanów) przybyło do Francji pod koniec wojny. Ludność ta nie została w pełni zintegrowana ze społeczeństwem francuskim: przebywali w „obozach", miejscach specjalnie dla nich przeznaczonych lub dzielnicach miast. Po popisaniu układów w Évian od 55 do 75 tysięcy harkisów pozostawionych w Algierii było ofiarami prześladowań i represji. Uważa się, że grupa ta liczy obecnie ok. 500 tysięcy osób, wraz z potomkami harkisów.

[123] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć*, s. 190; LOI n°2005-158 du 23 février 2005 portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, http://www.admi.net/jo/DEFX0300 218L.html, [dostęp: 12.10.2016].

Chirac uznał wówczas za „niedopuszczalne" stłumienie powstania malgaskiego w 1947 roku[124].

W tym samym pojednawczym duchu Jacques Chirac wypowiadał się 25 września, kiedy wygłosił przemówienie przyjęte jako nawoływanie do prawdy w relacjach francusko-algierskich i jako wyraz hołdu wobec Algierczyków opowiadających się po stronie Francji. Padły w nim następujące stwierdzenia:

> Dla ludności cywilnej, 19 marca 1962 roku oznaczał koniec działań wojskowych, ale nie koniec cierpień. Do tych odczuwanych przez ponad siedem lat doszły kolejne doświadczenia, kolejne masakry. Bez względu na to, czy miały one miejsce przed, czy po zawieszeniu broni, powinniśmy oddać cześć wszystkim ofiarom. Zapominając o części spośród nich, to tak jakbyśmy zdradzili je wszystkie. (...) Naszym pierwszym zadaniem jest prawda. Kombatanci oddziałów pomocniczych, harkisi i ich rodziny, byli ofiarami potwornej tragedii. Masakry popełnione w 1962 roku, wobec wojskowych i ludności cywilnej, kobiet i dzieci, na zawsze pozostawią nieodwracalny ślad tego aktu barbarzyństwa. Powinny być uznane. Francja, opuszczając algierską ziemię, nie potrafiła im zapobiec. Nie zdołała uratować swych dzieci[125].

Po raz kolejny, przemówieniem głowy państwa, Francja – jako były kolonizator – nawiązała do tego okresu swojej przeszłości. W tym wypadku do krwawych wydarzeń z 1962 roku, gdy mimo obecności armii francuskiej życie straciło, w zależności od źródeł, nawet 150 tysięcy harkisów. Co prawda, nie padają w nim słowa przeprosin za postawę władz Republiki wobec wiernej jej grupy ludności, niemniej publiczne uznanie winy i zaniedbań stanowiło ważny krok w procesie rozliczania się z historią i pamięcią o wojnie w Algierii.

Po deklaracjach składanych podczas kampanii wyborczej należało się spodziewać, że w przypadku wygranej Nicolas Sarkozy nada polityce historycznej nowy wymiar.

Kiedy w 2007 roku mówił o udziale żołnierzy z kolonii w drugiej wojnie światowej, kandydat na prezydenta zapowiadał: „Chcę, aby po raz kolejny nie zabiło ich zapomnienie". Za tą ważną konstatacją, wpisującą się w ogólną tendencję wypracowania nowego stosunku do przeszłości kolonialnej, szły słowa o ciągłości historycznej Francji, tworzonej przez różne grupy: „Naszymi przodkami byli nie tylko Galowie, ale również muzułmańscy strzelcy polegli pod Monte Cassino". Następnie Sarkozy porównał Francję do matki, która „może zaadoptować wszystkich, którzy ją kochają". Co istotne, w swej retoryce polityk posunął się

---

[124] B. Droz, *Les trous de la mémoire coloniale,* „L' Histoire" 2007, nr 318, s. 34.

[125] www.jacqueschirac-asso.fr/les-grands-discours-de-jacques-chirac/?post_id=2336, [dostęp: 10.04.2017].

jeszcze dalej, potwierdzając otwartość Francji, jedną z głównych zasad republikańskich: „Francja nie patrzy na drzewo genealogiczne”[126].

Wciąż jako kandydat na urząd prezydenta, Nicolas Sarkozy przypomniał biografię młodego działacza komunistycznego, Guy Moqueta, rozstrzelanego przez Niemców 22 października 1941 roku. W kolejnych wystąpieniach publicznych powracał do tej postaci[127], zaś w dniu zaprzysiężenia złożył Guy Moquetowi hołd. Gest ten nabrał symbolicznego wymiaru: w ten sposób prezydent otwierał się na francuską lewicę, zapowiadając, że w rocznicę egzekucji Moqueta we wszystkich szkołach Francji zostanie odczytany list pożegnalny działacza do matki. Decyzja ta spotkała się ze sprzeciwem nauczycieli; odmówili oni włączenia się w akcję, co wyrażało ich sprzeciw w sprawie instrumentalizacji historii i ingerowania przez głowę państwa w programy szkolne. Prezydent mimo to nie ustawał w inicjatywach na tym polu, dodajmy – inicjatywach nierzadko krytykowanych ze wszystkich stron sceny politycznej. Kolejnym pomysłem, również dyskusyjnym, był apel skierowany do każdego 10-letniego Francuza: objęcia „adopcją-patronatem” konkretnego żydowskiego dziecka zamordowanego w obozie zagłady[128].

Co do unormowania niełatwych stosunków z Algierią, trzeba dodać, że Algieria nie doczekała się oficjalnych przeprosin od najwyższych władz francuskich, aczkolwiek należy dostrzec pewne koncyliacyjne wypowiedzi. Dwukrotnie – w Algierze i Konstantynie – podczas oficjalnej wizyty w grudniu 2007 roku prezydent ustosunkował się do systemu kolonialnego stwierdzając, że był on „niesprawiedliwy z natury”, sprzeczny z duchem zasad wyznawanych przez Republikę Francuską. Prasa algierska odebrała tę wypowiedź jako wyraz „francuskiej skruchy” i początek nowej polityki w dwustronnych relacjach[129]. Obok słów i gestów odczytywanych jako pojednawcze, Nicolasowi Sarkozy’emu zdarzało się też używać sformułowań niezręcznych, uznanych za niefortunne. Właśnie takie słowa padły w trakcie przemówienia wygłoszonego 26 lipca 2007 roku w Dakarze: „…dramat

---

[126] https://www.lemonde.fr/election-presidentielle-2017/article/2016/09/24/pour-nicolas-sarkozy-nos-ancetres-etaient-les-gaulois-mais-aussi-les-tirailleurs-musulmans_5002989_4854003.html, [dostęp: 27.03.2017].

[127] J. Kubiak, *Historyczne pomysły Sarkozy’ego. Polityka i historia à la française*. W ten sposób Guy Moquet dołączył do innych działaczy lewicy: Jeana Jaurèsa i Léona Bluma.

[128] P. Schill, *Pourquoi je ne lirai pas la lettre de Guy Moquet à mes élèves à la rentrée*, „La Libération”, 22.05.2007, www.liberation.fr/tribune/2007/05/22/pourquoi-je-ne-lira-pas-la-lettre-de-guy-moqu et-a-mes-eleves-a-la-rentree_93735, [dostęp: 08.03.2018]; M. Opioła-Cegiełka, *Polityka historyczna we Francji*, s. 121-122.

[129] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć*, s. 191; B. Stora, *Algérie-France, mémoires sous tension*, www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/18/algerie-france-memoire-sous-tension_1669417_3212.html, [dostęp: 04.05.2017]; A. Jabłońska, *Syndrom Vichy*, „Wprost”, nr 19, 2008, s. 88-89.

Afryki polega na tym, że Afrykanin nie wszedł w pełni do historii"[130]. Jak można przypuszczać, wywołały one żywą, natychmiastową reakcję osób zgromadzonych na sali. Miały także reperkusje w formie dalszej dyskusji, która rozgorzała w całym afrykańskim środowisku polityków, artystów i intelektualistów, w tym historyków. Postawę Sarkozy' ego, porównywano z dawnymi relacjami między dominującym a zdominowanym, jednoznacznie podsumowano jako pamiętającą czasy kolonializmu, zaś język – „łaskawy i wyniosły" – określono mianem „neokolonialnego"[131].

Nie doliczymy się aż tylu znaczących gestów co u Sarkozy' ego w polityce historycznej uprawianej przez François Hollande' a, chociaż w grudniu 2012 roku, niedługo po wyborach, prezydent mówił o „konieczności otwarcia nowej fazy, nowego okresu" w polityce historycznej[132]. Gdy jako nowo wybrany prezydent Francji udał się kilka miesięcy wcześniej z oficjalną wizytą do Senegalu, mówił między innymi o masakrze w Thiaroye, jednym z najbardziej wstydliwych epizodów z czasów wyzwolenia. W czasie pobytu w Dakarze padły następujące słowa:

> Biała plama w historii naszego narodu, to także krwawe stłumienie buntu w obozie w Thiaroye, poniosło wówczas śmierć 35 żołnierzy, którzy walczyli za Francję. Podjąłem decyzję o przekazaniu władzom Senegalu wszystkich dokumentów o tym dramacie pozostających we Francji, tak aby mogły one znaleźć się w muzeum pamięci.

Co prawda Armelle Mabon, która badała udział żołnierzy z dawnych kolonii w walkach drugiej wojny światowej, stwierdziła, że deklaracja prezydenta jest zaledwie pierwszym krokiem w procesie przywracania pamięci o tych wydarzeniach, niemniej jednak krok ów został uczyniony[133]. Za nim powinny pójść kolejne działania, a mianowicie: zgromadzenie wszystkich dokumentów archiwalnych, podanie konkretnej liczby ofiar, zlokalizowanie miejsc pochówku, identyfikacja nazwisk, udzielenie amnestii więzionym, wypłacenie odszkodowań i wreszcie – uznanie

---

[130] H. Derrouich, *La France : De la mémoire politique à la politique de mémoire*; http://Int.ma/la-france-de-la-memoire-politique-a-la-politique-de-memoire, [dostęp: 24.03.2017].

[131] Ph. Bernard, *Des intellectuels africains en colère*, „Le Monde", 28.02.2008; www.lemonde.fr/livres/ articles /2008/02/28/l-afrique-repond-a-sarkozy-des-intellectuels-africains-en-colere_1016843_3260.htlm, [dostęp: 08.12.2017]. Reakcją na wystąpienie prezydenta Francji była zbiorowa publikacja afrykańskich autorów pt. *L'Afrique répond à Sarkozy : Contre le discours de Dakar.*

[132] Hollande veut ouvrir un « nouvel âge » entre la France et L' Algérie, www.cnews.fr/politique/2012-12-19/hollande-veut-ouvrir-un-nouvel-age-entre-la-france-et-lalgerie-299390 [dostęp: 17.10.2016].

[133] A. Mabon, *Thiaroye, un passé à reconstituer,* www. ldh-toulon.net/spip.php?article5224, [dostęp: 01.12.2012].

odpowiedzialności dowódców wojskowych. Ukoronowania procesu przywracania prawdy o tych tragicznych zajściach należałoby upatrywać w pełnym zrehabilitowaniu senegalskich żołnierzy poprzez oddanie im uroczystego hołdu.

François Hollande, podobnie jak jego poprzednicy, wypowiadał się publicznie na temat przewinień Francji popełnionych wobec harkisów przyznając, że w potrzebie nie otrzymali oni wystarczającego wsparcia od Republiki Francuskiej: „Uznaję odpowiedzialność rządów francuskich w opuszczeniu harkisów, odpowiedzialność za masakry popełnione w Algierii oraz za nieludzkie warunki stworzone tym, którzy przybyli do Francji"[134]. Coraz głośniej mówiło się też o „naprawie" niesprawiedliwości, których doświadczyli harkisi. W tym miejscu należałoby ponownie odwołać się do słów Sarkozy'ego, tym razem z 2016 roku, gdy na wiecu wyborczym w Perpignan, już nie jako prezydent, przypominał o wspólnej historii Francuzów i sprzyjających im Algierczyków:

> Dramat harkisów jest dramatem całej Francji (...). Z naszego sztandaru nie da się usunąć plamy krwi… Historia harkisów jest naszą narodową opowieścią: o kobietach i mężczyznach z całego świata, którzy utożsamiają się z Francją, jej wartościami i nacją. Wśród nich szczególne miejsce zajmują francuscy muzułmanie polegli za naszą wolność i nasz sztandar[135].

Jak można więc wywnioskować z analizy deklaracji prezydentów Francji i inicjatyw ustawodawczych, poczynając od lat dziewięćdziesiątych XX wieku dokonała się nad Sekwaną zmiana w sposobie postrzegania przeszłości i historii, w tym kolonializmu. Po latach przemilczania bądź wymazywania z życia społecznego, chociażby wydarzeń z wojny w Algierii, nieobecne dotychczas w dyskursie publicznym kwestie pojawiły się. Zarazem można się jednak przekonać, że gesty polityków – nierzadko na użytek kampanii wyborczych, podobnie jak i inne działania podejmowane w ramach polityki historycznej – stają się przedmiotem dyskusji. Nawiązywanie do tych poczynań na różnych forach wiele mówi zarazem o pojmowaniu dziejów i o sposobach uprawiania polityki historycznej, zwłaszcza jeżeli mamy do czynienia z kwestiami spornymi. Ponieważ to ustawy pamięci podzieliły środowisko historyków we Francji, poni-

---

[134] Uważa się, że grupa ta, wraz z potomkami, liczy obecnie ok. 500 tysięcy osób; Hollande reconnait „les responsabilités des gouvernements français dans l'abandon des harkis", www.lemonde. fr/politique/article /2016/09/25/francois-holland-reconnait-la-responsabilite-des-gouvernements-fran cais-dans-l-abandon-des-harkis_5003061_823448.html, [dostęp: 14.12.2016].

[135] H. Derrouich, *La France : De la mémoire politique à la politique de mémoire*. Są to słowa z 25 września 2016 roku.

żej odniosę się do nich w całości. Sądzę, że ten wątek wart jest podjęcia, gdyż stanowi element uzupełniający obraz Francji – kraju, który czyni rozrachunek ze swoją przeszłością.

Ustawy pamięci – przedmiot dyskusji historyków

W czasie publicznej debaty ogniskującej się wokół prowadzonej przez państwo polityki historycznej i ustaw pamięci uwidoczniły się dwa odmienne punkty widzenia, prezentowane przez grupy historyków zrzeszonych w dwóch stowarzyszeniach. Ich członkowie zabierają głos nie tylko w kwestiach historycznych, wypowiadają się również o powinnościach historyka[136].

Ważną rolę w debacie publicznej odgrywa stowarzyszenie Wolność dla Historii *(Liberté pour l'histoire*, powszechnie stosowany skrótowiec: LPH – przyp. M.K.), utworzone po apelu dziewiętnastu znanych intelektualistów[137]. Uczeni domagali się odwołania wszystkich ustaw pamięci jako „niegodnych demokratycznego ustroju". Swoją niezgodę argumentowali ograniczaniem wolności słowa i swobody prowadzenia badań historycznych[138]. W opinii sygnatariuszy apelu, ustawy narzucały sposób kwalifikowania przeszłości albo wręcz sugerowały, jak historycy mają ją oceniać. W dokumencie pojawiły się sugestie co do roli polityków: dla dobra i swobody badań historycznych winni oni zaprzestać uchwalania specjalnych ustaw, sprzyjających „konkurencji pamięci i ofiar". Członkowie stowarzyszenia wyrażali obawy, że każda mniejszość, grupa społeczna bądź etniczna, broniąc swej zbiorowej tożsamości, może chcieć wywierać wpływ i dążyć do posiadania „swojej" ustawy pamięci. A takie niebezpieczeństwo, zdaniem uczonych, dostatecznie uzasadniało odwołanie wszystkich uchwalonych aktów[139]. Dodatkowo pojawiły się zastrzeżenia innego rodzaju, natury terminologicznej, zwłaszcza przy ustawie po-

---

[136] V. Behr, *„Ochrona pamięci" czy „zamach na wolność słowa"?*, Portal historyczny Histmag.org, (CC BY-SA 3.0); www.histmag.org/Ochrona-pamieci-czy-zamach-na-wolnosc-slowa-Francuska-debata-na-temat-ustawy-o-ludobojstwie-Ormian-6609, [dostęp: 11.04.2017].

[137] Wśród sygnatariuszy apelu z 13 grudnia 2005 roku znaleźli się: Jean-Pierre Azéma, Élisabeth Badinter, Jean-Jacques Becker, Françoise Chandernagor, Alain Decaux, Marc Ferro, Jacques Julliard, Jean Leclant, Pierre Milza, Pierre Nora, Mona Ozouf, Jean-Claude Perrot, Antoine Prost, René Rémond, Maurice Vaïsse, Jean-Pierre Vernant, Paul Veyne, Pierre Vidal-Naquet i Michel Winock; V. Behr, *„Ochrona pamięci" czy „zamach na wolność słowa"?*.

[138] P. Weil, *Politique de la mémoire*, „Esprit", février 2007, s. 125-126.

[139] V. Behr, *„Ochrona pamięci" czy „zamach na wolność słowa"?*; P. Weil, *Politique de la mémoire*, „Esprit", février 2007, s. 127.

tępiającej handel w koloniach. Pierre Nora zabrał głos, przestrzegając przed określaniem tego procederu mianem „zbrodni przeciwko ludzkości", z tej przyczyny, że może być ono stosowane jedynie w odniesieniu do współczesnych masowych zabójstw. Kogo wobec tego – pytał historyk – należałoby ścigać za popełnienie zbrodni sprzed kilku wieków? Historyków, odnoszących się do tych wydarzeń w sposób niedopuszczalny przez prawo?[140]

Drugie zrzeszające historyków stowarzyszenie także sprzeciwiało się ustanowieniu ustaw, wysuwając argumenty innego rodzaju. Historycy zorganizowali się w trakcie debaty o ustawach pamięci, a bezpośrednim bodźcem stał się sprzeciw wobec pomysłu forsowanego przez grupę posłów, by do treści ustawy z 2005 roku – oddającej hołd francuskim obywatelom w byłych koloniach – dodać zdanie o „pozytywnej roli kolonizacji". W tym gremium wysuwano argument, że państwo nie powinno narzucać interpretacji przeszłości. Protestujący historycy, wraz z nauczycielami historii i geografii, powołali do życia Komitet Nadzoru wobec Publicznego Wykorzystywania Historii (*Comité de Vigilance face aux Usages Publics de l'Histoire* – CVUH)[141].

W przeciwieństwie do LPH, jak podaje Valentin Behr, CVUH nie odmawiało państwu jako instytucji prawa do zajmowania się pamięcią, szczególnie jeśli chodzi o pamięć ofiar państwa francuskiego, np. ofiar niewolnictwa. Utrzymując, że negacjonizm nie jest opinią, lecz fałszowaniem historii, CVUH nie zgodziło się z argumentami LPH o wolności słowa w sprawie drugiej ustawy**,** o ludobójstwie Ormian. W rozumieniu członków CVUH, Pierre Nora mylił się wskazując jako najważniejsze w konflikcie pytanie dotyczące roli państwa w interpretowaniu przeszłości. Ich zdaniem należałoby raczej zastanowić się nad tym, czy państwo powinno skazywać za negacjonizm. Historycy zaprezentowali w tej sprawie zdecydowane stanowisko, sprzeciwiając się interwencji aparatu sprawiedliwości w kwestiach historycznych, utrzymując, że zakaz negacjonizmu mógłby paradoksalnie wzmocnić jego zwolenników, miast ich osłabić. Wysuwano inny jeszcze argument, mianowicie taki, że ustawa mogłaby znacznie utrudnić rozmowy na temat ludobójstwa Ormian między historykami francuskimi a tureckimi. Jak widać, ustawy pamięci uwidoczniły w środowisku historyków różnice wobec polityki historycznej. Wszyscy za to jednomyślnie opowiadali się przeciwko ich uchwaleniu, mimo odmiennej argumentacji[142].

---

[140] P. Weil, *Politique de la mémoire*, „Esprit", février 2007, s. 127; Pierre Nora et le métier d'historien: «La France malade de sa mémoire», propos recueillis par Jacques Buob et Alain Frachon, Le Monde Magazine, n° 105, 18.02.2006, s. 20-27.

[141] V. Behr, *„Ochrona pamięci" czy „zamach na wolność słowa"?*.

[142] Tamże.

Warto też wziąć pod uwagę, jak zauważa Valentin Behr, że różnice poglądów między historykami skupionymi w obu stowarzyszeniach wynikają w dużej mierze z ich pozycji w środowisku akademickim. Wśród dziewiętnastu sygnatariuszy apelu LPH zawodowi historycy (akademiccy) są w mniejszości. Większość z nich to profesorowie pozostający na emeryturze, którzy byli członkami najbardziej prestiżowych paryskich uczelni, dziennikarze i pisarze. Można ich traktować jako elitę kulturalną bliską światu politycznemu (wielu z nich było doradcami polityków bądź ministrów). Większość członków CVUH stanowi natomiast grupa nauczycieli i historyków zawodowych. Istotę różnic między obydwoma środowiskami tak podsumowuje Valentin Behr:

> Mówiąc krótko, można powiedzieć, że mamy do czynienia z dyskusją o definicję dobrego historyka toczoną między historykami zawodowymi (CVUH) z jednej strony i „intelektualistami medialnymi" (LPH) z drugiej strony. Ta walka jest dosyć cicha, zakulisowa, nie przedostaje się często do mediów, ale jest niezmiernie istotna, bo dotyczy fundamentalnej kwestii, nie tylko we Francji: kto spośród historyków jest bardziej uprawniony do przedstawiania poglądów całego środowiska historycznego[143].

***

We Francji w ciągu ostatnich lat, jak twierdzą obserwatorzy, jesteśmy świadkami przewartościowań i dokonywania się zmian w pamięci oficjalnej – szczególnie w odniesieniu do francuskiej polityki kolonialnej. Widać je wyraźnie po żądaniach formułowanych np. przez środowiska dawnych uczestników wojny w Algierii, harkisów, czy potomków imigrantów zgłaszających wiele postulatów dotyczących ich środowiska[144]. Pomiędzy nimi są i takie, jak przyznanie właściwego miejsca ich przodkom w działaniach drugiej wojny światowej, roli w powojennej odbudowie kraju, a także, już w nawiązaniu do czasów współczesnych,

---

[143] V. Behr, *„Ochrona pamięci" czy „zamach na wolność słowa"?*. O reakcjach środowiska historyków wobec ustaw pamięci wypowiada się również: C. Liauzu, *Retour à l'histoire,* „L'Histoire" 2007, nr 318, s. 54-55.

[144] W procesie przywracania pamięci i rozliczania z postkolonialnym dziedzictwem przeszłości nie bez znaczenia była też rola intelektualistów, by wymienić Gisèle Halimi, która broniła w 1960 roku, wraz z Simone de Beauvoir, sprawy torturowanej w Algierii bojowniczki Djamili Boupacha. Halimi domagała się, by naród francuski przyznał się do systematycznego wykorzystywania przez władze tortur przeciwko narodowi algierskiemu. Wzywała do publicznego potępiania tego rodzaju praktyk przez władze; R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie,* przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 129, 131.

uznania, że we Francji ciągle pokutują zachowania powielające dawne relacje kolonialne[145]. Konflikt algierski pozostaje cały czas, po obu stronach, przedmiotem zabiegów dyplomatycznych.

Zmiany, które się dokonały i które się dokonują, należy przyjąć bardzo pozytywnie i mieć nadzieję, że pamięć o kolonialnej przeszłości, również tej bardziej odległej, stopniowo zostanie dzięki nim przywrócona. Wypada w tym miejscu przywołać monografię *Le livre noir du colonialisme*, pod redakcją Marca Ferro, która ukazała się w 2003 roku[146]. Co prawda, zdaniem historyków, i ona (podobnie jak wcześniejsze publikacje) nie wyczerpywała problematyki, niemniej jednak stanowiła ważny punkt odniesienia do refleksji nad formami i skutkami zjawiska, od XVI do XXI wieku.

Z drugiej strony widać, jak złożony jest proces przywracania pamięci, o czym można się przekonać na podstawie uchwalanych ustaw pamięci i zastrzeżeń wysuwanych przez historyków co do granic swobody prowadzenia badań i o instrumentalne traktowanie historii. Przy tej okazji pojawiły się opinie, których autorzy, tak jak Pierre Nora, przestrzegali przed mylnym utożsamianiem historii z pamięcią. Zdaniem René Rémonda, związanego z prawicą, „(...) zupełnie nie można ich utożsamiać: czasami nawet mogą występować w sprzeczności". Historyk wysuwał następnie argument dotyczący charakteru pamięci i historii: o ile bowiem ta pierwsza jest jednostkowa, o tyle druga ma wymiar ogólniejszy. Rémond przeciwstawił dwa porządki – emocjonalny i racjonalny – dowodząc: „Pamięć przesycona jest emocjami, historia sytuuje się w porządku racjonalnym. Prowadząc kampanię na rzecz ustawy, która uznałaby pamięć, sprawiamy, że pamięć dąży do stania się historią"[147].

Z oddziaływaniem przeszłości na współczesną politykę, do tego przeszłości wymagającej rozliczenia, społeczeństwa mozolnie się konfrontują. W przypadku Francji wystarczy wymienić jako przykład wojnę w Algierii i jej skutki. Konflikt ten jest bowiem uznawany za wyjątkowy przykład wykorzystywania historii w polityce. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim polityki prowadzonej przez Nicolasa Sarkozy' ego, który zresztą zwycięstwo w wyborach zawdzięczał masowemu poparciu swej kandydatury przez harkisów. Za „nieustannym dialogiem z przeszłością" prowadzonym przez prezydenta kryła się strategia interpreto-

---

[145] Warto przypomnieć słynny apel ze stycznia 2005 roku: *Jesteśmy tubylcami Republiki.*

[146] *Le livre noir du colonialisme. XVIe-XXIe siècle : de l'extermination à la repentance,* sous la direction de Marc Ferro, Robert Laffont, Paris 2003.

[147] R. Rémond, *« Pourquoi abroger les lois mémorielles ? »,* Regards sur l'actualité, n° 325, listopad 2006, s. 23.

wania faktów historycznych z perspektywy tożsamościowej i narodowej. Z jego deklaracji i przemówień przebijały również wątki dotyczące obecnych relacji między dwoma państwami: pozytywnej roli obecności Francuzów w Afryce Północnej i potrzeby okazania „skruchy"[148].

Pisząc o relacjach francusko-algierskich Monika Opioła-Cegiełka nawiązuje do teorii Maurice'a Halbwachsa, zgodnie z którymi nawet jeśli historia relacji, nierzadko skomplikowanych, między państwami jest jedna, to już transfer poszczególnych wydarzeń w pamięci zbiorowej narodów jest zgoła odmienny. To stwierdzenie w pełni określa Francuzów i Algierczyków. Badaczka podkreśla, że rozbieżności widoczne w recepcji historii każdej ze stron kładą się cieniem nie tylko na polityce historycznej, ale i całej kulturze pamięci obu państw i konkluduje: „Dlatego też nie tyle praktyki komemoracyjne, co sam obiekt komemoracji budzą wątpliwości strony przeciwnej"[149].

Jak się więc okazuje, sama forma umocowywania pewnych wydarzeń w pamięci zbiorowej poprzez ich obchody na szczeblu krajowym, a z takim mamy do czynienia w przypadku władz francuskich – nawet jeśli w zamiarze jest krokiem w procesie pojednania – budzi sprzeciw. Ważne jednak, że działania polityków, bez względu na krytyczną ocenę, zainicjowały proces głębokiej refleksji i ponownej etycznej oceny bezwzględnej kampanii tłumienia algierskiej niepodległości, której skutki są do dziś odczuwane w obydwu krajach. A wiele wskazuje na to, że kwestia ta jest najbardziej bolesna w zbiorowej świadomości i stosunku wobec Historii oraz pamięci społeczeństwa postkolonialnej Francji.

---

[148] M. Pirini, *Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Paryż, kwiecień 2009; www.irenees.net/bdf_fiche-documentation-627_fr.html, [dostęp: 20.04.2017]. Chodzi w tym wypadku również o obecne relacje dyplomatyczne z dawnymi koloniami, żądania wypłacenia odszkodowań i przeprosin.

[149] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 191.

ROZDZIAŁ II

II.
Pamięć, tożsamość i film – perspektywa postkolonialna

> Przeszłość zatem to nie tylko obcy kraj, lecz przede wszystkim obca nam kultura. Teraźniejszość natomiast przedstawić sobie możemy nie tylko jako nasz kraj, lecz przede wszystkim naszą kulturę. Pamięć staje się wówczas formą dostępu, podróży do obcego kraju, podczas której (...) dochodzi do spotkania dwóch kultur: kultury przeszłości i kultury teraźniejszości[1].

Twórczość filmowa tematyzująca mniej lub bardziej odległe dzieje, stawiająca zarówno przed twórcą, jak odbiorcą zadanie określenia się wobec przeszłości własnego narodu, wpisuje się w „czas pamięci" czy „erę upamiętnienia", jak historycy nazywają ostatnie dziesięciolecia. W rozwoju badań nad pamięcią zbiorową i w rozbudzaniu zainteresowania tą problematyką szczególne zasługi mają ośrodki naukowe zachodnioeuropejskie i amerykańskie:

> To, że pamięć zbiorowa zaczęła interesować uczonych amerykańskich, nie jest bez znaczenia dla światowego rozwoju zainteresowań tą problematyką. Tak się bowiem składa, że – chcemy tego czy nie chcemy – od wielu już lat

---

[1] E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 186. Autorka idzie tropem ujęcia przeszłości prezentowanej przez Davida Lowenthala rozwiniętej w *Past Is a Foreign Country,* Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 187: „Pamięć, historia i relikty stale odnawiają naszą świadomość przeszłości. Jakże jednak możemy być pewni, że odzwierciedlają to, co się wydarzyło? Przeszłość odeszła; nie sposób sprawdzić jej zgodności z tym, co obecnie widziane, przypominane, czytane. […] Przeszłość jest poza naszym zasięgiem, w przeciwieństwie do miejsc oddalonych w przestrzeni, które możemy odwiedzić, jeśli podejmiemy taki wysiłek. Fakty teraźniejsze, znane tylko pośrednio, mogą być z natury potwierdzone, fakty z przeszłości – z racji swojej natury – nie mogą". Lowenthala cytuję za E. Konończuk, *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk-Ernst Wiechert-Joahannes Bobrowski),* Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki, Białystok 2000, s. 17-18. Tłumaczenie z j. angielskiego E. Konończuk.

> amerykańskie nauki społeczne wywierają ogromny wpływ na te nauki na całym świecie i w znacznej mierze określają ich oblicza[2].

W pierwszej części niniejszych rozważań, rozpatrującej zależności i powiązania twórczości filmowej z problematyką pamięci, zostaną zasygnalizowane główne stanowiska w dziedzinie badań nad pamięcią, inspirowane pracami polskich i zachodnich znawców problematyki. Kategoria pamięci – ze zwróceniem uwagi na trudne i niejednoznaczne relacje z historią – zostanie przedstawiona jako efekty dociekań różnie postrzegających ją badaczy. Studia nad pamięcią, podejmowane m.in. ze znacznie szerszej perspektywy przemian zachodzących we wszystkich obszarach współczesności, wpływają na zmianę stanowisk, docierają do nowych pokładów pamięci. Uwagi o zależności pamięci i tożsamości poprzedzą drugi, zasadniczy wątek rozważań nad filmem jako medium problematyzującym tę zależność z uwzględnieniem postkolonialnej perspektywy.

W języku opisu i analizy tego zagadnienia pojawiają się nowe sposoby nazywania, określenia, zaskakująco trafne obrazy i sformułowania, nowe metafory epistemologiczne. O kulturze pamięci i jej „wdarciu się" do życia codziennego pisze Aleida Assmann, poświęcając znaczącą część swoich refleksji kulturze pamięci w społeczeństwach wielokulturowych. Badaczka, która podkreśla, że obecne praktyki pamięci uwzględniają zróżnicowanie współczesnych społeczeństw, przestrzega przed pogłębianiem podziałów: „Nie można czynić imigrantów przedmiotem narodowej pedagogiki, lecz należy przekazywać społeczeństwu ich doświadczenia, zakorzeniając je we wspólnej pamięci"[3]. Jej postulat, by doceniać wagę wspólnej pamięci w wielokulturowym społeczeństwie, uważam za szczególnie znaczący w narracji proponowanej w niniejszych rozważaniach o postkolonialnej Francji.

Pamięć jako przedmiot badań

Bezpośrednim impulsem do podjęcia badań nad pamięcią przez naukowe środowiska amerykańskie stały się publikacje francuskich badaczy, przede wszystkim Jacques'a Le Goffa[4] i Pierre'a Nory, których prace uświadamiały wagę pamięci zbiorowej. To one w znacznej mierze inspirowały badaczy do de-

---

[2] B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit,* Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006, s. 18.
[3] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, s. 18.
[4] J. Le Goff, *Historia i pamięć.*

finiowania pamięci jako zjawiska, które obserwowano z różnej perspektywy: antropologicznej, psychologicznej, kulturowej, literackiej, socjologicznej i historycznej. „W ciągu ostatnich dwudziestu lub dwudziestu pięciu lat – pisał Pierre Nora już niemal 20 lat temu – wszystkie kraje, grupy społeczne, etniczne, rodzinne przeżyły głęboką przemianę stosunku, jaki tradycyjnie utrzymywały z przeszłością"[5]. Przemianę ową można zauważyć w różnych obszarach rzeczywistości i przybiera ona rozmaite formy, takie jak krytyka oficjalnych wersji historii, odkrywanie zepchniętych w niepamięć fragmentów dziejów, powrót do zainteresowania śladami wspomnianej wyżej przeszłości wymazanej bądź zawłaszczonej, kult korzeni czy rozwój badań genealogicznych[6]. Wytworzenie się ujednoliconych w procesie globalizacji form przeżywania pewnych zjawisk nie tylko nie wymazało potrzeby podkreślenia własnej odrębności, ale wręcz wzmogło chęć odczuwania niepowtarzalności oraz akcentowania wspólnotowych doświadczeń. Można do nich zaliczyć kwestię postrzegania i rozumienia przeszłości. W konsekwencji, zwrot ku pamięci i przeszłości przybiera wyjątkowo interesujące formy w wielowymiarowych przestrzeniach kulturowych życia współczesnych społeczeństw.

Ogólnie dostrzegany wzrost zainteresowania pamięcią o przeszłości Pierre Nora porównał do swoistej „głębinowej fali pamięci":

> Niezależnie od tego, jaką postać przybiera kombinacja tych elementów, można powiedzieć, że jakaś głębinowa fala pamięci rozlała się ostatnio po świecie, wszędzie wiążąc ze sobą bardzo ściśle wierność dla rzeczywistej lub wyobrażonej przeszłości z poczuciem przynależności, świadomość zbiorową ze samoświadomością jednostkową, pamięć z tożsamością[7].

Temu rozbudzeniu zainteresowania przeszłością towarzyszy kwestia form gromadzenia i przekazywania śladów pamięci. Zadania, dawniej zarezerwowane dla wąskiej grupy specjalistów, uważane za domenę historyków, są żywo obecne w życiu poszczególnych jednostek i grup. Można powiedzieć, że w zasadzie, w życie każdej osoby wpisany jest swoisty „obowiązek pamięci". Obowiązek ów należy rozumieć dwojako: przechowanie pamięci o przeszłości jest naszą powinnością zarówno wobec przeszłych, jak i przyszłych pokoleń. W naszej teraźniejszości, zwa-

---

[5] P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37.

[6] P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37; M. Moskalewicz, *Obecność historii*, „Res Publica Nowa" 2009, nr 7, s. 6-7; P. Ricœur, M*iędzy pamięcią a historią,* przeł. M. Frankiewicz, „Znak", R. LIX, 2005, nr 3, s. 99-112.

[7] P. Nora, *Czas pamięci,* przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37.

żywszy na dynamicznie zmieniające się formy kultywowania przeszłości i jej coraz wyraźniejszą obecność w przestrzeni publicznej, także w literaturze, kinie i innych formach artystycznej ekspresji, zdarza się, że kategorię „pamięci" częściej zastępuje się „kulturą pamięci"[8].

Przeszłość sprywatyzowana

Obcowanie z pamięcią, umieszczanie jej w polu codziennych doświadczeń sprawia, że staje się nam ona coraz bliższa i zaczynamy traktować ją jako coś własnego i bardzo osobistego, co jednak nie redukuje jej społecznego charakteru. Akcentując zbiorowy aspekt pamiętania, Maurice Halbwachs jako pierwszy dowodził, że pamięci, zrodzonej na gruncie prywatnych przeżyć, nie można pozbawić społecznego ładunku[9] i jako taka ściśle wiąże się z historią mentalności, gdyż to w kontaktach społecznych dochodzi do zderzenia jednostkowych doświadczeń i wyobrażeń o przeszłości.

Propozycja zmiany stosunku do przeszłości pojawiła się w postmodernistycznej koncepcji Franka Ankersmita, głoszącego pogląd o „demokratyzacji" i „sprywatyzowaniu" naszych relacji z przeszłością[10]. Badacz upatrywał przyczyn tych nowych zjawisk w przewartościowaniu znaczenia pamięci we współczesnej świadomości historycznej. Dawniej „pamięć" wiązała się z przeszłością indywidualną, zaś „historia" z przeszłością zbiorową:

> Nadanie słowu „pamięć" znaczenia, które wcześniej wyrażało „historia", jest niewątpliwym znakiem personalizacji czy też prywatyzacji naszego stosunku do przeszłości (...). „Pamięć" odpowiada temu, co zostało w przeszłości zmarginalizowane przez zbiorowość[11].

Naturą pamięci jest również to, że symbolizuje wszystko, co „zostało wyparte, pominięte bądź stłumione w przeszłości człowieka", dlatego też Ankersmit nie widzi dla niej miejsca w sferze publicznej, w której obowiązują reguły „historii" w tra-

---

[8] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 12.

[9] F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, red. i wstęp E. Domańska, Universitas, Kraków 2004, s. 380; M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci,* przeł. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2008.

[10] F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 372.

[11] Tamże, s. 373.

dycyjnym sensie. Historia w tradycyjnym ujęciu jest sferą „tego, co powszechnie znane i uznane"[12]. Przeciwstawienie tego, co „znane", temu, co „pominięte" nadaje rangę „zapomnieniu", nieodłącznie związanemu z pamięcią.

Kultura i dyskursy – strategie pamięci

Na bliski związek pomiędzy przeciwstawnymi pojęciami „pamięcią" i „zapomnieniem" wskazuje Ewa Rewers. W obydwu kategoriach oznaczających wymiary egzystencji autorka widzi trwałe elementy kulturowe ujmujące doświadczenie człowieka:

> Pamięć i towarzyszące jej jak cień zapomnienie są trwałymi elementami wszystkich dyskursów naszej kultury odwołujących się w sposób mniej lub bardziej otwarty do współczesnych sytuacji i doświadczeń egzystencjalnych. Zainteresowanie nimi wzrasta i przygasa nierównomiernie w różnych jej obszarach, nie dopuszczając tym samym do wygaśnięcia metarefleksji na temat *historii*, która jest *naszą* historią, a więc czymś co wykracza zawsze poza historię historyków[13].

Powyższe rozważania utwierdzają w przekonaniu, jak wielkie znaczenie przywiązuje się obecnie do jednostkowych „historii" i do „pamięci", pozostającej poza obszarem zainteresowania historyków. Są one wyrazem wzrastającej roli pamięci, na którą „należy spojrzeć (...) nie jak na źródło wiedzy, lecz jak na swoiste doświadczenie, związane strukturalnie z naszym bytem w czasie"[14].

W tak pojmowanej koncepcji pamięci pojawiają się trzy własności dyskursów pamięci. W pierwszym następuje „rozmnożenie oraz rozwarstwienie różnych strategii pamięci", co skutkuje nakładaniem się, interferowaniem i współistnieniem różnych modeli i praktyk pamięci. Właściwością drugiego dyskursu jest „przejście od ujmowania pamięci i zapomnienia jako doświadczeń egzystencjalnych" do odczytywania ich jako rodzaju doświadczenia kulturowego. Zasadą trzeciego jest „zastosowanie wobec pamięci jako doświadczenia kulturowego tych samych perspektyw poznawczych, jakie stosuje się wobec zjawisk kulturowych w danym czasie (...) czyli perspektywy transkulturowej"[15]. Z kolei Barbara Skarga przestrzega, aby pamięci nie sprowadzać wyłącznie do doświadczenia

---

[12] Tamże.
[13] E. Rewers, *Post-polis,* s. 181.
[14] B. Skarga, *Tożsamość ja i pamięć*, „Znak" 1995, R. XLVII, nr 5, s. 5.
[15] E. Rewers, *Post-polis,* s. 181.

kulturowego, lecz ujmować ją jako „swoiste doświadczenie, związane strukturalnie z naszym bytem w czasie", nie zaś jako źródło wiedzy[16].

Strategie pamięci dostarczają narzędzi, za pomocą których możliwe jest postrzeganie, opisywanie, a zwłaszcza interpretowanie rzeczywistości. Rewers zauważa, że w medialnej kulturze dominuje pamięć instrumentalna. Badaczka przypisuje pamięci tego rodzaju cechę skonwencjonalizowanej i racjonalnej. Jako taka jest ona społecznie akceptowana i stanowi dobry przykład pamięci niezaangażowanej, a mimo to „ułatwiającej przetrwanie"[17]. Jej przeciwieństwem jest pamięć emocjonalna, wraz ze swymi możliwymi postaciami: zamyśleniem, zadumą czy wspomnieniem. Pamięć emocjonalna, jednostkowa i niezwykle ulotna nie odwołuje się do konkretnych zdarzeń, lecz do ich obrazów, toteż należy pamiętać, że te „tylko po części dają się rozpoznać jako obrazy przeszłości". Druga strategia opiera się zatem często na wysoce nieracjonalnym apelowaniu do emocji. „Chybotliwe obrazy zdarzeń" stają się przedmiotem i podstawą porównań, niezbędnym elementem integracji. Siła obydwu strategii pamięci tkwi w ich odmienności. To ona sprawia, że obydwie, zrodzone na gruncie dychotomii racjonalności i emocji, uzupełniają się i pomagają w zmaganiu z bieżącymi trudnościami. W rozważaniach Rewers pojawiają się również strategie pamięci charakterystyczne dla jednostek poszukujących „dostępu do rzeczywistości", która przecież nie jest im dana w bezpośrednim doświadczeniu. Autorka ma tu na myśli takie strategie pamięci, jak paramnezja, w której zdarzenia z przeszłości zlewają się z teraźniejszymi, oraz anamneza, dla której punktem wyjścia jest teraźniejszość. Tę drugą strategię chętnie wykorzystują historycy[18].

Zapomnienie – niepamięć – pamięć wyparta

Terapeutyczna moc sprawcza pamiętania zasadza się na przeświadczeniu, że pamięć jest głęboko osadzoną w podświadomości i konstytutywną opoką świadomej egzystencji. Gdy świadomość dopuszcza pewne wspomnienia, inne są wypierane i blokowane, a często też spychane w sferę podświadomości, stanowiąc niebezpieczne podłoże wielu działań i wydarzeń naszego codziennego życia. Niechciane wspomnienia można jednak wydobyć, uwolnić „z niewoli podświadomej niepamięci", jak zauważa autor *Miejsc pamięci* Homi Bhabha, dla którego pamiętanie

---

[16] B. Skarga, *Tożsamość i pamięć*, „Znak" 1995, R. XLVII, nr 5, s. 5.
[17] E. Rewers, *Post-polis,* s. 183.
[18] Tamże, s. 184.

bynajmniej nie jest „cichym aktem introspekcji czy retrospekcji", lecz żmudnym i bolesnym „przypominaniem, montowaniem rozczłonkowanej przeszłości po to, by pojąć sens traumy teraźniejszości"[19].

W przypadku (post)kolonialnych społeczeństw można wręcz mówić o niechęci do powracania do tego, co Bhabha definiuje jako bolesną i upokarzającą „pamięć o historii rasy i rasizmu". Zmaganie się ze wspomnieniami powoduje negowanie bolesnej przeszłości, z kolei negowanie przyjmuje formę „represji" pamięci, co skutkuje ukrywaniem ogromnego zasobu wspomnień przysparzających cierpienia. Drugą formą negacji jest „wyparcie" wspomnień, uważane za jeszcze bardziej destruktywny mechanizm niż ukrywanie: przekształcone w „złowrogie *delirium*" wpływa na charakter wspomnień o niełatwej przeszłości, które, jednocześnie obce i nieprzyjazne, w konsekwencji stają się źródłem bólu[20].

Przywracanie pamięci o przeszłości, która wpłynęła na kondycje współczesnych społeczeństw, jest drogą do scalania wspomnień i radzenia sobie z traumą przeszłości. Za powrót do traumatycznych wspomnień należałoby uznać, podążając za podobnie rozumianym tokiem pojmowania przeszłości, wydobycie z przemilczania i publiczne odsłonięcie zjawisk kolonizacji i jej aparatu przemocy. Natomiast celem tego, co wiąże się z pojednawczym charakterem scalania, jest oswajanie – a zatem podjęcie próby przyjęcia niełatwej przeszłości za swoją i w konsekwencji przekształcenia jej w przeszłość „znajomą, oswojoną, więc bardziej dostępną"[21].

Wielkie znaczenie w procesach „pamięciotwórczych" ma odwaga, otwartość wobec konieczności konfrontowania się z trudnymi rozdziałami własnej przeszłości. Obecnie pojawiają się jednak głosy przekonujące, że postulat budowania wspólnej pamięci skazany jest na niepowodzenie z racji utopijnego charakteru takiej pamięci. Jednakże mimo to, i nawet jeśli w istocie tak się rzeczy mają, powątpiewanie w perspektywy uzdrowieńczych przemian nie oznacza rezygnacji z procesu zbliżania poprzez wzajemne poznawanie się ludzi o różnorodnych kulturowych doświadczeniach i postawach wynikających z pamięci. W historycznym wymiarze, proces zbliżenia jest nie tylko możliwy, ale i wskazany[22].

---

[19] H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

[20] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, posłowie E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 18.

[21] Tamże, s. 18-19.

[22] A. Smolar, *Pamięć, historia, polityka,* [w:] *Pamięć i pytania o tożsamość. Polska. Ukraina*, red. T. Horbowski i P. Kosiewski, Fundancja im. Stefana Batorego, Warszawa 2013, s. 8.

Pamięć i tożsamość z perspektywy badań postkolonialnych – wyzwania

Wpływ wiedzy o przeszłości na naszą samoświadomość jest niezaprzeczalny, a zatem pamięć i tożsamość pozostają ze sobą w ścisłym związku, wzajemnie się warunkując. Członkowie wspólnoty niestrudzenie powracają do swojej przeszłości szukając w niej podstaw swego istnienia i budowania teraźniejszości. Ich tożsamość konstruuje się między innymi w procesie nabywania wiedzy o przeszłości, wyobrażeniach o przeszłości i chęci ustosunkowania się do przeszłości. Doświadczenia wpływające na podobne praktyki życia codziennego kształtują podobny system wartości. W procesie zbiorowego przyswajania przeszłości poszukują ciągłości historycznej i kulturowej. Przeświadczenie o tym, że tożsamość jest warunkowana przeszłością, legło u podstaw koncepcji Ernesta Renana. W słynnym wykładzie *Czym jest naród?*, wygłoszonym w 1882 roku, sformułował na tej podstawie pogląd o solidarności wyrastającej z przeszłości: „Wspólna pamięć tworzy poczucie współodpowiedzialności, uczucie solidarności. Solidarność wyrastająca z przeszłości jest też wyrazem woli życia razem”[23]. Tożsamość zarówno jednostkową, jak i zbiorową podtrzymują, a przy tym wzmacniają, charakteryzujące się dużą dynamiką mechanizmy związane z pamiętaniem i zapominaniem. To również one sprzyjają konstruowaniu narracji nawiązującej do przeszłości, na skutek czego następuje przedefiniowanie pamięci aktualnie obowiązującej:

> Pamięć przeszłości jest ciągle dopasowywana do naszej tożsamości, a przepracowywanie pamięci jest osadzone w kontekście klas, etniczności czy relacji władzy, które z kolei decydują o tym, co jest zapamiętywane lub zapominane, przez kogo i w jakim celu[24].

Więcej miejsca poświęcam instrumentalnemu wykorzystywaniu przeszłości przez władze państwowe omawiając uchwalone we Francji ustawy pamięci. Reakcje i spory wywołane decyzjami polityków uświadamiają, że rozliczanie się z własną przeszłością, a co się z tym wiąże – z pamięcią, nie przebiega w sposób bezbolesny. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku społeczeństwa, w którym wciąż powracają wspomnienia o kolonialnej przeszłości i które zmaga się ze społecznymi, kulturowymi oraz politycznymi skutkami niegdysiejszej polityki[25]. W tej sytuacji ciągłość

---

[23] Cyt. za: A. Smolar, *Pamięć, historia, polityka*, s. 7.

[24] J. Nowak, *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, NOMOS, Kraków 2011, s. 12.

[25] O radzeniu sobie Francji z pamięcią o kolonializmie, o kolonialnych grzechach i „dziurach” w pamięci algierskiej i francuskiej: J. Kubera, *Po dekolonizacji. Współcześni teoretycy o (nie)pamiętaniu francuskiego kolonializmu*, s. 161-173.

między tożsamością kulturową grup dawniej marginalizowanych i podległych a ich przeszłością historyczną, jak i pamięcią przeszłości kolonialnej, uwidocznia się z całą wyrazistością i mocą. Uwaga ta w równym stopniu odnosi się do państwa kolonizującego, spadkobiercy pamięci imperialnej przeszłości. Dziedzicząc tę pamięć państwo staje wobec konieczności zmierzenia się z bagażem przeszłości, co nieuchronnie prowadzi do odkrywania niewygodnych wydarzeń i w konsekwencji dekonstruowania wyobrażeń na własny temat. Mamy w tym wypadku do czynienia ze zróżnicowaniem w definiowaniu postkolonializmu. Może on być pojmowany jako historyczna kondycja, lub jako terapeutyczna teoria, będąca lekiem na rany przeszłości. W opinii wielu badaczy, przy takim założeniu, postkolonializm nabiera negatywnego znaczenia. Jest terminem, „który można wiązać z kolonialnymi kompleksami, poczuciem upokorzenia i »wstydem« za kolonialną przeszłość"[26].

Przedmiotem zainteresowania badań postkolonialnych, od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku utożsamianych z nurtem nowej humanistyki, stały się ponadto zjawiska – kulturowe i społeczne – uważane dotychczas za peryferyjne, a będące skutkami wieloletniego podporządkowania dominacji i władzy europejskich metropolii[27]. Nowe spojrzenie na podmiot skolonizowany okazało się możliwe dzięki przewartościowaniom, wpisującym się w szerszy kontekst dekolonizacyjny i globalizacyjny, a obejmującym swoim zasięgiem grupy społeczne, dawniej marginalizowane. Zmiana ich pozycji, przejście od przedmiotowości do podmiotowości, zrodziło nowe pytania i zweryfikowało dawne sposoby opisywania ich kondycji. Zasadniczemu przewartościowaniu uległa tym samym perspektywa badawcza, pojawiły się bowiem prace ukazujące świat „od dołu". Ich autorzy, przyjmując za punkt widzenia interesy wspólnot podporządkowanych, podważali dominującą narrację historyczną. Zaś ci, którym przez lata odmawiano prawa głosu, zaczęli wypowiadać się we własnym imieniu:

> Sympatie i zainteresowania postkolonializmu koncentrują się zatem na tych, którzy lokują się na marginesach społeczeństwa, a których kulturowa tożsamość została przemieszczona lub rzucona w stan niepewności przez siły globalnego kapitalizmu; są to uchodźcy, ludzie migrujący ze wsi na podupadłe obrzeża miast, imigranci, którzy walczą o lepszy byt w Pierwszym świecie, pracując na najniższych stanowiskach w jego społeczeństwach. Postkolonializm nieustannie opowiada się za polityką przeobrażeń, ukierunkowaną na znoszenie nierówności – począwszy od różnic zamożności państw w systemie światowym, przez klasowe, etniczne i inne hierarchie społeczne w obrębie poszczególnych państw (...)[28].

---

[26] R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie,* s. 16-17; L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 162.

[27] K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 8-31. Autor dokonuje przeglądu nowych orientacji metodologicznych, które złożyły się na postkolonialny zwrot w badaniach nad filmem.

[28] R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, s. 133.

Edwarda W. Saida, autora *Orientalizmu* (1978), uważa się za prekursora teorii studiów postkolonialnych[29]. Tej przełomowej pracy, w której autor kreśli hierarchiczne relacje pomiędzy cywilizacją Wschodu i Zachodu, przypisywało się i nadal przypisuje istotny wkład w rozwój badań nad zderzeniem dwu kultur. Odbiór propozycji Saida nie był jednoznaczny, jego oponenci bowiem krytycznie ustosunkowywali się do przedstawionej przez niego wizji świata, zarzucając mu schematyczne i uproszczone postrzeganie zjawisk. Trudno nie docenić jednak wysiłku autora, jaki włożył w uświadomienie czytelnikom dyskursów władzy i wiedzy oraz w kreowanie obrazu kultur nieeuropejskich. Dopiero jednak kilkanaście lat później w monografii *Kultura imperializmu* Said odniósł się do stawianych mu zarzutów i wnikliwie potraktował wątki nieobecne w *Orientalizmie,* a mianowicie wzajemne relacje między kolonizatorami i tubylcami oraz tożsamości.

Tożsamość skolonizowanego

Konieczność zmierzenia się z doświadczeniem kolonizacji warunkowała potrzebę zrozumienia istoty zmian, jakie dokonały się w tożsamości pokoleń skolonizowanych przez europejskie imperia. Niezbędne w konsekwencji stało się obalenie wielopokoleniowych stereotypów, utrwalających obraz ludów skolonizowanych jako niezdolnych do zajmowania się własnymi sprawami, i ponoszenia odpowiedzialności za siebie, a więc wymagających opieki w ramach „misji cywilizacyjnej" białego człowieka. Wtłoczenie tych ludów w uproszczony schemat grup gorszych i dziecinnych skutkowało ich zaniżonym poczuciem wartości. Dominującym problemem osób wywodzących się ze społeczeństw kolonizowanych stała się niemożność postrzegania siebie jako jednostki dumnej z własnej kultury oraz przynależności do wspólnoty[30].

---

[29] E. W. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005. Zmysłowy wizerunek Orientu, dowodził Said omawiając twórczość dziewiętnastowiecznych pisarzy i poetów francuskich, jest wynikiem ezoterycznych wizji artystów zafascynowanych egzotyką Maghrebu. Natomiast utrwalenie się obrazu Orientu niebezpiecznego, zagrażającego zachodniej kulturze, wynikało z przypisania jego mieszkańcom cech niepożądanych wśród Europejczyków, takich jak: skłonności do porywczości i agresywnych zachowań oraz braku umiejętności do logicznego rozumowania.

[30] R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie,* s. 14-15; L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 36. Pisząc o dyskursie kolonialnym opartym m.in. na opozycji dojrzałość/niedojrzałość autorka przytacza opinię V. G. Kiernana o postrzeganiu ludów afrykańskich: „Pojęcie Afrykanina jako niedojrzałego przyjęło się bardzo mocno. Hiszpanie i Burowie wysuwali wątpliwość, czy tubylcy mają duszę; współczesnych Europejczyków mniej to obchodziło, za to wyrażali oni wąt-

Tego rodzaju tendencyjne nastawienie utrwalało wizerunek Innego, nasycony uprzedzeniami i stereotypami. Tak utworzony fałszywy obraz prowadził z kolei do usprawiedliwionych nim postaw i praktyk dyskryminacyjnych. Niebagatelną rolę odegrał w tym procesie dyskurs kolonialny, oparty na opozycjach cywilizacja/barbarzyństwo, rozwinięty/rozwijający się, postępowy/prymitywny. Jednoznacznie ustawiał on skolonizowanego w pozycji podrzędnej i narzucał jego obraz jako istoty stojącej niżej w hierarchii[31]. Przychylając się do opinii na temat decydującej roli kolonialnego języka w budowaniu obrazu zwyrodniałego Innego należałoby również przypomnieć, że miał on na celu usprawiedliwić zasadność kolonialnych podbojów oraz wprowadzenia patriarchalnych, paternalistycznych rządów[32].

Jednocześnie jednak nie można pominąć swoistej relacji, symbiotycznego związku, jaki wynikał z wzajemnych zależności skolonizowanego i kolonizatora. Relacja dominujący-zdominowany ukształtowała charakter każdej ze stron konfliktu, narzucając im pewne wzory postępowania. O losie ciemiężonego, który stał się zależną „rzeczą" decydował zdobywca, pan. Stąd też pojawiły się teorie oparte na opozycji „pan – niewolnik", głoszące pogląd o nienawiści skolonizowanego do kolonizatora, ale jednocześnie o fascynacji i podziwie dla ciemiężyciela. Murzyn, pisał Frantz Fanon, „chce być taki sam jak pan", „(...) każdy skolonizowany przynajmniej raz dziennie marzy, żeby być na miejscu kolonizatora"[33]. Wniosek, że doświadczenie kolonializmu, jak zwykło się uważać interaktywne i dialogowe, wywarło piętno zarówno na kolonizowanym, jak i kolonizatorze, prowadzi do konstatacji, że w dyskursie postkolonialnym powinno traktować się je przez pryzmat transkulturowego aspektu zjawiska: „Doświadczenie imperium jest wspólne"[34]. Wskazane jest więc, by odnosząc się do sytuacji spuścizny po kolonializmie, traktować zjawisko dwubiegunowo i nie ograniczać do jednej strony, gdyż w równej mierze dotyczy ona „Hindusów i Brytyjczyków, Algierczyków i Francuzów, ludzi Zachodu i Afrykańczyków"[35].

---

pliwość, czy tubylcy posiadają rozum albo rozum zdolny dojrzeć do dorosłości. Modna stała się teoria mówiąca, że rozwój umysłowy Afrykanina zatrzymuje się na wczesnym etapie, czy że jego dzieciństwo nigdy nie przemija".

[31] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna*, s. 36.

[32] H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, s. 62.

[33] F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi,* przeł. H. Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 23; L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 23-24, 27.

[34] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 113-114.

[35] E. W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. XXIV.

Funkcjonowanie w realiach kolonialnych często przyrównuje się do swoistej schizofrenii. Według Roberta Younga, postawa kolonizatora objawiająca się negacją drugiego skutkowała tym, że pozycja rdzennego mieszkańca lub tubylca sprowadzona została do kondycji „krajowca" we własnym kraju. Niepewny swego statusu i wyizolowany z własnej kultury, języka oraz terytorium, skolonizowany żył w poczuciu permanentnego wyobcowania i postrzegania siebie jako kogoś innego. Zjawisko depersonalizacji sprawiało, że skolonizowane narody, po uzyskaniu niepodległości, tym intensywniej stawiały sobie pytania o własną tożsamość. Wartością pożądaną w tych okolicznościach stało się zdobywanie szacunku dla samego siebie. Proces wzmacniania tożsamości przybierał różnorodne formy: od demaskowania i piętnowania mechanizmów kolonizacji po zwrot ku korzeniom[36].

Tożsamość hybrydyczna

Przedmiotem zainteresowania postkolonializmu jest również idea przemieszczania kulturowego, o czym świadczy fakt, że badacze przywiązują dużą wagę do relacji między hybrydyzacją a pojęciem diaspory. Choć pojęcie diaspory, zdaniem Jamesa Clifforda, kojarzy się najczęściej z traumatycznymi doznaniami przemieszczania doświadczanego przez Żydów czy Afrykańczyków, rozproszonych na skutek niewolnictwa czy pracy kontraktowej, to pojęcia „diaspory" i „migracji" bywają używane wymiennie. W przypadku potrzeby podjęcia pogłębionej refleksji nad tożsamością etniczną i nacjonalizmem kulturowym, teoretycznym narzędziem pomocnym w tym procesie okazuje się właśnie pojęcie „diaspory", uwikłanej w globalne historie. Istotą dyskursu diasporycznego – kontynuując wywód Clifforda – jest przedstawianie, przywoływanie doświadczenia przemieszczania, rozumianego jako „budowanie domu z dala od domu":

> Na dobre czy na złe, dyskurs diasporyczny stał się sprawą powszechną. Rozpowszechnił się ze względu na procesy dekolonizacji, zwiększonej imigracji, globalnej komunikacji i transportu – a zatem całego szeregu fenomenów, które sprzyjają budowaniu więzi i powiązań w różnych miejscach, praktykowaniu zamieszkiwania i podróżowania zarówno w obrębie przestrzeni narodowych, jak i poza nimi[37].

---

[36] R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie,* s. 161, 165.
[37] J. Clifford, *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 48.

W złożoności doświadczeń, w tym doświadczenia ucisku kolonialnego i rasowego oraz wykluczenia postkolonialnego o różnorodnym podłożu, uwidaczniają się diasporyczne formy tęsknoty i pamięci. Podobnie jest w przypadku niełatwego problemu tożsamości, stającego się udziałem kręgów mniejszości i populacji migracyjnych[38]. Spojrzenie na problemy migracji przez pryzmat „podwójnej świadomości", o której pisał Gilroy, stanowi kolejny ważny element badań postkolonialnych[39], co podkreśla w swojej książce Gandhi. Krzysztof Loska natomiast dokonując przeglądu stanu badań zauważa, że:

> Ważne jest nie tylko uwzględnienie wpływu imperium na podbitą ludność, ale również obecność dawnych skolonizowanych w dzisiejszych metropoliach, co prowadzi do zakwestionowania opozycji między centrum a peryferiami oraz zapowiada możliwość przepracowania identyfikacji narodowej w taki sposób, by uwzględnić tę obecność[40].

Zdaniem Saida, jak też innych badaczy uprawiających studia postkolonialne, kultury tworzą się w wyniku wzajemnego przenikania się i jak zauważa, żadna kultura nie jest „jednostkowa i czysta, wszystkie są hybrydowe, heterogeniczne, zróżnicowane i niemonolityczne"[41]. Tak ujmowana istota kultur rozumianych jako „zachodzących na siebie terytoriów" posiada kapitalne znaczenie dla sposobu określania tożsamości kulturowej i jej powiązań z hybrydyzacją oraz diasporą. Pojęcie „bycia pomiędzy" jest jednym z częściej pojawiających się w myśli postkolonialnej. Podmiot hybrydyczny rodzi się bowiem między dwoma brzegami, na obszarach granicznych, w miejscach, w których dochodzi do spotkania różnych kultur. Tożsamość, charakteryzująca się dużą niestabilnością i chwiejnością, powinna być w tych warunkach nieustannie negocjowana i definiowana. Koncepcję tę można w swej dynamice przyrównać do pojęcia tożsamości, zrodzonego na gruncie symbolu kłącza (*le rhizome)* wypracowanej przez Gilles' a Deleuze' a i Félixa Guattariego, następnie rozwiniętej przez Édouarda Glissanta:

> Optując za ryzomem, filozofowie opowiadają się za tożsamością przemieszaną, płynną, dynamiczną, wolną od totalitarnych i nacjonalistycznych przesłanek. Postulują myślenie o świecie wedle zasad heterogeniczności, „turbulencji" i „fałdów", bliskich filozofii Leibniza i estetyki baroku[42].

---

[38] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 118; J. Clifford, *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 45, 47.

[39] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 121-122.

[40] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 17.

[41] E. W. Said, *Kultura i imperializm*, s. XXIV.

[42] J. Kwaterko, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Universitas, Kraków 2003, s. 180-181. Koncepcja „tożsamości-ryzomu" nie odrzuca możliwości zakorzenienia, ale poprzez poetykę Relacji zakłada silny związek z Innymi.

W procesie budowania tożsamości podmiotu postkolonialnego doświadczenie graniczne, będące rezultatem pewnej niestabilności i ciągłej płynności, nabiera wyjątkowego znaczenia i konstytuuje się jako jedna z podstawowych kategorii postkolonialnej doktryny, obok dyskursu diaspory i hybrydyczności. Tożsamość kulturowa jawi się zatem nie jako monolit, ale swego rodzaju projekt, konstrukt bez cech ciągłości i stałości, który wciąż na nowo powstaje i w którym uwidaczniają się wszelkie szczeliny, załamania, różnice i pęknięcia. Mówi się więc o tożsamości „zadanej" a nie „danej", tożsamości negocjowanej i wypracowywanej. Odejście od esencjalistycznego pojmowania tożsamości leży u podstaw badań nad procesami „przemieszczania się i mediacji", hołdujących wartościom międzykulturowym i transnarodowym[43]. Dynamiczne procesy budujące tożsamość sprawiają, że kształtuje się ona zawsze również, a może przede wszystkim, w interakcjach, zachodzących nie tylko w młodości człowieka, ale przez całe jego życie: „Tożsamość nie jest strukturą niezmiennych reprezentacji o sobie samym. Reprezentacje kształtują się i zmieniają w określonej rzeczywistości pod wpływem emocji i wiedzy"[44].

Uwzględniając powyższe rozważania o tożsamości hybrydycznej, z perspektywy interesującej mnie problematyki, trzeba przyjrzeć się bliżej kolejnej konstatacji Saida, mówiącej o złożonych relacjach zależności między kolonizatorami i skolonizowanymi. Relacje te stają się obecnie szczególnie ważne, gdyż coraz częściej mówi się o dynamice kultur dawnych krajów skolonizowanych, przenikających do zachodnich społeczeństw i przeobrażających je, na różnych płaszczyznach, na przykład polityki, ekonomii i kultury. Powiązanie czasów kolonialnych ze współczesnością jest jednym z filarów badań postkolonialnych, ideologicznie zaangażowanych i znajdujących przyczyny obecnych zjawisk jako skutków europejskiej kolonizacji od XVI wieku dotykających czasów współczesnych. Przedmiotem badań jest trwałość kolonialnej struktury nadrzędności-podrzędności ujawniającej się nadal, chociaż w zmienionym kształcie, o czym była już mowa. Zjawiska te uwidaczniają się zarówno w przypadku państw, takich jak Senegal, które uzyskały niepodległość w procesie dekolonizacji, jak i w przypadku dawnych mocarstw kolonialnych, takich jak Francja. W konsekwencji obie strony – dawni kolonizatorzy i skolonizowani – nieustannie konfrontują się ze wspólną przeszłością[45].

---

[43] K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 18. Autor przypomina, że pojęcia tożsamości hybrydycznej nie należy łączyć wyłącznie z przeszłością kolonialną, jest ona bowiem symptomem zmian kulturowych zachodzących we współczesnym świecie, a mających swe źródło w procesach migracji i przemieszczania się ludności.

[44] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 24.

[45] E. Domańska, *Badania postkolonialne,* [w:] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, s. 162. Trzeba podkreślić, że w ostatnich latach bacznie przyglądano się w badaniach nad postkolonializmem również kwestiom rekonfiguracji i niestałości zachodniej/

Zrozumiała jest w tej sytuacji aktualność doktryny postkolonialnej, bogactwo i różnorodność wątków podejmowanych w pracach traktujących o relacjach między dwoma światami: kolejnych pokoleń dawnych kolonizatorów i byłych skolonizowanych. Problematyka przeszłości i towarzyszące jej takie zjawiska jak pamięć, postpamięć, wyparcie, zapomnienie zawładnęły „nową humanistyką", zainteresowaną także tożsamością hybrydyczną, niestabilną i płynną. Zjawiska te stały się siłą napędową twórczości artystów uwikłanych, niejednokrotnie z racji swego pochodzenia, w dylematy kolonialnej bądź postkolonialnej kondycji. Warunkowana przeszłością konieczność redefiniowania siebie oraz swojego miejsca w rzeczywistości społeczno-kulturowej legła u podstaw wielu form artystycznej ekspresji. Pytania o tożsamość z niezmienioną mocą stawiane są chociażby w twórczości pisarzy wywodzących się z Maghrebu bądź Afryki, a tworzących we Francji, by wymienić takie postaci jak: Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar, czy Leïla Sebbar. W ich utworach, nadal w dużej mierze inspirowanych kolonialną historią, jak w soczewce odbijają się wszystkie bolączki przeszłości kształtujące obraz teraźniejszości. W rezultacie czytelnik tej literatury, często autobiograficznej, polifonicznej i subwersyjnej, zyskuje możliwość obcowania z odmienną kulturą, wchodzi tym samym w nieustanny dialog rodzący się w wyniku zderzenia różnych wartości i doświadczeń. Artyści, którzy niejednokrotnie sami przeżywają kryzys tożsamości, za swoją powinność uznają opisywanie konfliktu między wartościami kultury, z której się wywodzą a tej, w której zamieszkują. Konflikt taki uniemożliwia bowiem zachowanie spójnej tożsamości a przez to ukształtowania tożsamości pozytywnej czyli postrzegania siebie jako osoby uznanej społeczności[46].

W sztuce filmowej uprawianej we Francji przez artystów sięgających po problematykę pamięci i tożsamości postkolonialnej odbijają się podobne tendencje. W kinie określanym mianem postkolonialnego trudno jest uniknąć sięgania do przeszłości. Twórcy filmowi mający za sobą doświadczenie kolonializmu i postkolonializmu, w następstwie intensyfikacji badań pamięciologicznych, przejawiają chęć mierzenia się z trudnymi zdarzeniami i zjawiskami historii. Film coraz częściej staje się medium pamięci i tożsamości, doskonale wpisując się w postkolonialne dyskursy naukowe i oddziałując na wrażliwość współczesnego widza.

---

kolonialnej tożsamości. Rozwinął się poza tym nowy sposób myślenia o kolonializmie jako o kulturze podróżowania, wraz z jej historycznymi uwarunkowaniami. Przyjmuje się coraz częściej, że doświadczenie podróżowania i towarzyszące mu opowieści było pomocne w kształtowaniu się imperialnej tożsamości; R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie,* s. 16.

[46] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 23.

Film jako medium pamięci i tożsamości

Wpływ historii na kinematografię nie podlega dyskusji. O tym, że film jest zarówno dokumentem historycznym, jak i przedmiotem badań skutecznie przekonywał środowiska uniwersyteckie Marco Ferro, który w zasadzie jako pierwszy w sposób tak otwarty opowiadał się za wykorzystaniem dzieła filmowego w badaniu przeszłości. Idea lektury dzieła filmowego, jak innego źródła dostępu do przeszłości, dojrzewała w Ferro od początku lat sześćdziesiątych XX wieku, by zmaterializować się w postaci monografii *Kino i historia*, do dzisiaj podstawowej lektury dla osób zajmujących się tą problematyką[47]. Prace publikowane na fali dyskusji o miejscu dzieła filmowego w badaniach naukowych są cennym świadectwem stosunku historyków, ale i przedstawicieli innych dziedzin – filmoznawców, medioznawców i kulturoznawców do dzieła filmowego pojmowanego jako medium przeszłości i tożsamości. Dyskusja, jaką ta problematyka wywołała w środowisku badaczy, ilustruje ewolucję teorii i koncepcji skupiających wokół roli obrazu w kształtowaniu wiedzy o przeszłości, świadomości historycznej oraz definiowania tożsamości indywidualnej i zbiorowej.

Według definicji Jerzego Topolskiego:

> źródłem historycznym są wszelkie źródła poznania historycznego (bezpośredniego i pośredniego), tzn. wszelkie informacje (w rozumieniu teoriopoznawczym) o przeszłości społecznej, gdziekolwiek one się znajdują, wraz z tym, co owe informacje przekazują (kanałem informacyjnym)[48].

Film, nawet przy niepomijaniu opinii teoretyków kina zwracających uwagę na wieloznaczność tego pojęcia, całkowicie mieści się w definicji źródła i tym samym otwiera przed historykiem ogromne możliwości badawcze[49]. Rejestruje

---

[47] M. Ferro, *Kino i historia,* przeł. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011; Zob. D. Skotarczak, *Film fabularny jako źródło do badań historii społecznej PRL*, [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. M. Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 156.

[48] J. Topolski, *Metodologia historii,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 344.

[49] W. Baran-Kozłowski, *Film jako źródło historyczne – uwagi źródłoznawcy,* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. M. Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 67-73. Andrzej Garlicki, już w latach siedemdziesiątych dostrzegał walory, jakie historyk może widzieć w filmie, szczególnie historyk okresu najnowszego. W definicji historii najnowszej autor posługiwał się następującym określeniem: „historia, która mieści się w granicach pamięci pokolenia". A. Garlicki, *Film wobec świadomości historycznej,* „Kino" 1975, R. X, nr 10, s. 25. Granice ulegają naturalnemu przesunięciu. Autor przytacza również określenie „historii osobistej" wprowadzone przez J. Górskiego. Zob. R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo" 1974, T. XVIII, nr 2, s. 181.

różnorodne aspekty życia ludzkiego, stając się tym samym kronikarskim zapisem zarówno codzienności, jak i wydarzeń niecodziennych. W „reprezentacjach przeszłości" – które to pojęcie jest szersze niż historiografia – filmowi nie przyznawano prawa istnienia na warunkach równych źródłom pisanym. Jak wspomniano, większość badaczy dość sceptycznie podchodziła do obrazów filmowych jako ewentualnych źródeł informacji o życiu społecznym badanych obszarów. Niektórzy historycy zdawali się nie dostrzegać możliwości wynikających z analizy materiału filmowego i pomimo upływu lat podejście części historyków do filmu jako równorzędnego źródła badawczego nadal cechuje nieufność. O tych m.in. kwestiach, roztrząsając „metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego" w pracy o takim właśnie podtytule, pisze Piotr Witek:

> Wielu badaczy jest zdecydowanie przeciwnych idei ujęcia filmu jako atrakcyjnej poznawczo formuły opowiadania historii. Zarzuty kierowane pod adresem filmu koncentrują się wokół węzłowych dla akademickiej historiografii problemów (...). Główny problem stanowi tu wątpliwość, czy filmowe przedstawienia są/mogą być (czy też nie) takimi samymi reprezentacjami przeszłości, jak te pisane (...). Ideą łączącą wszystkie wypowiedzi jest przekonanie, że chociaż pod pewnymi względami można przyznać filmowi status historiografii, to generalnie film nie może być traktowany jako równorzędny wobec historiografii partner oswajania przeszłości[50].

Do grona tych, którzy negują potencjał filmu jako źródła historycznego zalicza się filozof i socjolog Ian Jarvie, umniejszając jego wartość informacyjną głosi tym samym niemożność wykreowania wartościowego przekazu historycznego[51]. W nawiązaniu do obiekcji wysuwanych pod adresem filmu traktowanego jako nierównorzędny wobec źródeł pisanych materiał nasuwają się zasadne pytania o przyczyny tego stanu rzeczy. Jakich trudności nastręcza film jako źródło do badania przeszłości? Co sprawia, że badacze podchodzili, bądź nadal podchodzą do treści w nim zawartych w sposób tak sceptyczny? Jakie niebezpieczeństwo niesie za sobą analiza dzieła filmowego przez historyka? Częściowo odpowiedzi na te pytania udziela Wojciech Baran-Kozłowski. W artykule poświęconym tematyce filmu jako źródła historycznego zauważa on, że:

> Film jako taki wymyka się bowiem dotychczasowemu kategoryzowaniu, łącząc w sobie cały szereg, do tej pory najczęściej funkcjonujących i posiadających odrębną metodologię typów źródeł. W filmie dochodzi bowiem do syntezy obrazu, dźwięku, wypowiedzi oraz tekstu pisanego[52].

---

[50] P. Witek, *Kultura, film, historia,* s. 158.

[51] M. Białous, *Społeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej,* Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 24-25.

[52] W. Baran-Kozłowski, *Film jako źródło historyczne*, s. 68.

Jednakże obecnie film stał się istotnym źródłem wiedzy na temat przemian społecznych, obyczajowych czy mentalnych zachodzących w naszych czasach. Wyjątkowo istotne wydaje się obrazowe (chyba najpełniej możliwe i najłatwiejsze w odbiorze w odniesieniu właśnie do obrazu filmowego) ukazanie materialnych ram życia ludzi w danej epoce, a równie ważne jest uchwycenie nie tylko tematów realizowanych w twórczości filmowej, lecz także i tych w danej epoce skrzętnie pomijanych i przemilczanych.

Film jest środkiem przekazywania i niejako wskrzeszania pamięci. Takie właśnie stanowisko wobec dzieł sztuki filmowej zostało przyjęte w niniejszej pracy. Odnosząc się do powyższej tezy badacza można i trzeba się zastanawiać, czy to film jest zbyt wymagającym źródłem, czy też może badacze nie są przygotowani do jego wielowarstwowej analizy. Rodzi się kolejne, i pod pewnym względem najważniejsze pytanie, o to, w jaki sposób należy podejść do analizy tego bardzo wymagającego źródła historycznego.

Pomocna w dokonywaniu analizy może okazać się klasyfikacja wprowadzona przez Jerzego Topolskiego w odniesieniu do źródeł literackich. W każdym dziele wyróżnia on trzy struktury: przedstawiającą, przedstawioną i komunikowaną. Struktura przedstawiająca, według Topolskiego, to wszelkie środki użyte przez autora do realizacji założonego celu. Zawiera się w tym zarówno sam gatunek literacki, jak i indywidualne cechy autora. Struktura przedstawiona to inaczej świat przedstawiony dzieła, czyli wszystkie treści, za pomocą których autor chce osiągnąć swój cel. Strukturę komunikowaną stanowi natomiast szeroko rozumiany cel dzieła[53]. „Filmolog owe struktury nazywa koncepcją warstwowego ukształtowania dzieła filmowego (...)"[54] – zauważa Jarosław Nikodem. Jak wylicza, składają się na tę koncepcję cztery warstwy: przedstawiająca, rejestrowana, przedstawiona i komunikowana[55].

Każdy film, czy to dokumentalny, reportażowy czy fabularny, powstaje w jakimś celu, charakteryzuje się więc strukturą komunikowaną. Cele te zaś są realizowane

---

[53] J .Topolski, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 24. Jak zauważa Jerzy Topolski, film różni się od innych źródeł zapisem ruchu, jest dynamiczny. J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej,* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983, s. 273-274.

[54] J. Nikodem, *Nowe źródło historyczne widziane oczami filmologa. Uwagi na marginesie pracy Marka Hendrykowskiego Film jako źródło historyczne,* „Studia Źródłoznawcze. Commentationes", XLI, 2003, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003, s. 124. Autor odwołuje się do pracy Ł. A. Plesnara, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

[55] Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, s. 29.

za pośrednictwem wybranych sposobów albo wpisujących się w estetykę gatunku, albo przez własny styl autora. Refleksja nad wartością poznawczą i społeczną materiału filmowego jest, oczywiście, pierwsza i niezbędna. Z racji swej istoty i formy rozpowszechniania film jest źródłem masowym. Bronisław Geremek proponował, aby traktować opowiadania o przeszłości jako „komunikat o wrażliwości na czas, o granicach wyobraźni czasowej, o ideologicznych mechanizmach formowania pamięci zbiorowej"[56].

Film nie tylko w swojej formie zawiera charakter dialogowy. Cały wydźwięk informacyjny filmu zamyka się w idei dialogu pomiędzy dziełem (twórcą) a odbiorcą. A chociaż dialog ten nie zawsze jest prowadzony na równorzędnych poziomach i mimo że odbiorca nie zawsze ma wystarczające kompetencje do tego, by w pełni móc uchwycić złożoność oglądanego dzieła, to niezależnie od tych okoliczności trzeba pamiętać, że dokument filmowy w większym bądź mniejszym stopniu oddaje rzeczywistość.

Sięgnięcie przez historyka po film może pomóc mu zrozumieć rekonstruowane przez niego procesy społeczne. Dzieło filmowe może również pozwolić na lepsze zrozumienie mentalności i obyczajowości badanej epoki. Istotna dla historyka wydaje się również materialna strona życia bohaterów filmowych. Zazwyczaj w obrazach powstałych w określonej epoce i opowiadających o niej można z dużą dozą pewności odnaleźć klimat oraz materialne ramy funkcjonowania ludzi w określonych warunkach. W refleksjach nad rolą filmu coraz wyraźniej słychać głosy o tym, że kreuje on spojrzenie na rzeczywistość społeczną:

> Kino stało się w dużej części kreatorem postrzegania świata, zarówno współczesnego, jak i minionego, a co za tym idzie, stało się ono kreatorem wielu współczesnych poglądów czy wręcz przesądów. Miniony wiek wykazał dobitnie, jak kino, jako środek przekazu, może być wykorzystywane do krzewienia wśród widzów idei czy wzorców osobowych[57].

Tak więc kino z dostarczyciela rozrywki przekształciło się w kreatora wyobrażeń o świecie. Obrazy filmowe chyba coraz częściej wpływają na tworzenie wzorców osobowych oraz stają się przekaźnikami mody, nowych idei i stylów życia.

Argumenty przytaczane przez historyków, socjologów, antropologów i filmoznawców jednoznacznie wskazują na dużą użyteczność filmu jako źródła do badań

---

[56] Cytat za: R. Marszałek, *Film i historia. Sposoby i funkcje odtwarzania przeszłości* (II), „Kino" 1981, R. XVI, nr 2, s. 27.

[57] M. Bogacki, *Film fabularny jako paradokument,* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny*, red. M. Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 85.

przede wszystkim historycznych, a szerzej – badań nad przeszłością. O ile nie ma wątpliwości co do możliwości wykorzystania filmu jako potencjalnego źródła historycznego, to wątpliwości mogą budzić metody stosowane w badaniu tego specyficznego źródła.

W filmie można dostrzec źródło historyczne, które można badać przy pomocy tradycyjnej krytyki źródeł, jako fakt kulturowy, fakt społeczny, komunikat w procesie komunikacji społecznej, wreszcie informację wyrażoną w postaci komunikatu i utrwaloną w postaci dokumentu[58]. Wymienione sposoby badania ekranowego obrazu niekoniecznie potwierdza m.in. opinia André Bazina, krytyka i teoretyka kina francuskiego, kwestionującego w swym rozważaniu wymiar obiektywizmu, a sugerującego sprawczą rolę filmu jako podsycającego subiektywne wyobrażenia:

> W filmie możemy cytować fakty, że tak powiem z krwi i kości. Czy taki fakt może zaświadczyć o czymkolwiek innym jak tylko o sobie samym? Sądzę, że film daleki jest od kierowania historii w stronę obiektywizmu, przeciwnie, ze swoim realizmem daje nowej siły złudzeniom[59].

Pogląd o subiektywnym charakterze filmowej wizji historii ustalił się na dobre: film jedynie przekazuje widzowi pewną rzeczywistość, na podstawie której może on sobie wyobrazić, jak mogła się ona przedstawiać[60].

Michał Bogacki rozważając funkcję filmu jako paradokumentu wyodrębnia siedem płaszczyzn analizy. Pierwsza płaszczyzna to kreowanie rzeczywistości historycznej (perypetie wymyślone na potrzeby filmu, punktem wyjścia jest fakt historyczny). Drugą warstwę analizy może stanowić poziom inspiracji fabuły „prawdą" historyczną (temat może być jedynie inspirowany wydarzeniami i postaciami). Trzecią płaszczyzną wartą wykorzystania w przypadku takiego źródła jak film jest odrębność fabuły i jej tła (fabuła skonstruowana całkowicie obok wydarzeń czy postaci historycznych, ale tło akcji może być próbą paradokumentalnego oddania rzeczywistości). Świadomy znaczenia propagandy wizualnej badacz powinien przyjrzeć się również uwarunkowaniom społeczno-politycznym, które wpłynęły na powstanie potrzeby realizacji celów wytworzenia takiego obrazu i ich uwarunkowań (kino niemieckie i radzieckie – propagandowe, propagandyzm ideologiczny) i to jest czwarta płaszczyzna analizy, o której warto pamiętać. Nie

---

[58] W. Chorążyczewski, *Filmoznawstwo historyczne – nowa nauka pomocnicza historii?,* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny*, s. 175.

[59] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, wyb. tekstów, przeł. i posł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 24-25.

[60] P. Witek, *Kultura, film, historia*, s. 159.

mniej istotna kwestia to świadomość wpływów przemian społeczno-kulturowych, w jakich dany obraz powstaje (zmiana w sposobie postrzegania Indian w kinie amerykańskim), kwestie przemian pojmowania estetyki i moralności (np. obecnie brutalne przedstawianie wydarzeń wojennych, co w latach ubiegłych było nie do pomyślenia, współczesny widz jest bardziej przyzwyczajony do oglądania przemocy na ekranie). Badacz winien mieć również świadomość subiektywności faktu historycznego przeniesionego na ekran, co wiąże się z interpretacją historiograficzną, a także uwzględnić w swej analizie uwarunkowania komercyjne i techniczne istniejące w czasie powstawania obrazu[61].

W procesie analizy filmu jako istotnego źródła historycznego ważna jest istota wpływów przemian oraz różnic społeczno-kulturowych warunkujących zmiany w postrzeganiu problemu, a co za tym idzie – dających możliwości bardziej obiektywnego podejścia do prezentowanego w filmie problemu.

Niektóre tematy, jak np. kwestia mniejszości etnicznych, mogą być poruszane w sposób daleki od stereotypów. Tutaj cenne wydaje się wykorzystanie filmu jako źródła etnologicznego czy antropologicznego[62]. W konsekwencji badanie przeszłości, w opinii Waldemara Chorążyczewskiego, stawia przed historykiem nowe wyzwania, biorące się z rozszerzenia jego perspektywy badawczej. Postulat zatem, by badając przeszłość usiłował on stawać się etnologiem czy socjologiem, wydaje się ze wszech miar słuszny, o ile badacz pragnie uchwycić przemiany form życia ludzkiego w czasie[63].

Jako wytwór kultury, film cechuje wymiar historyczny. Ten wymiar – zdaniem Piotra Witka – można ująć w trzech aspektach. Po pierwsze, film opowiada jakąś historię. Po drugie, przedstawia pewną rzeczywistość kulturową, mniej lub bardziej odległą, która jest „przedstawiającą wizualizacją doświadczenia sytuacji dziejowej". Po trzecie, film projektuje czy też konstruuje nowe sytuacje historyczne („potencjalne kulturowe światy przeszłe bądź potencjalnie przeszłe"). Traktując film jako źródło wiedzy o przeszłości należy mieć świadomość subiektywizmu sposobów postrzegania lub interpretacji minionych wydarzeń. Film jako przekaz jakiegoś faktu z historii będzie się posługiwać jedynie interpretacją historiograficzną. Im dalej od opisywanego wydarzenia tym więcej problemów będzie się wyłaniać przed jego twórcami[64]. Biorąc pod uwagę ten czynnik, film może i powinien

---

[61] M. Bogacki, *Film fabularny jako paradokument*, s. 77-95.

[62] D. Skotarczak, *Film fabularny jako źródło do badań historii społecznej PRL,* s. 161.

[63] W. Chorążyczewski, *Filmoznawstwo historyczne – nowa nauka pomocnicza historii?*, s. 179.

[64] P. Witek, *Kultura, film, historia*, s. 147; Z. Protat, *Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire*, „Ciné-Bulles", R. 27, 2009, nr 2, s. 40-49.

stanowić jeden ze sposobów przedstawiania kwestii drażliwych, dręczących opinię publiczną. Można więc się zastanawiać, czy obecna kinematografia francuska stanowi odzwierciedlenie przemian społecznych we Francji. Czy i w jakiej mierze film kształtuje odbiorcę i rzeczywistość, w jakiej odbiorca żyje. I czy w dzisiejszych czasach kinematografia jest w stanie wejść w dyskurs historyczny jako medium przedstawiające jedną z możliwych, wariantywnych wersji dziejów[65].

Chcąc dokonać analizy filmu jako źródła historycznego, należy przeprowadzić, tak jak i w innych źródłach, pewnego rodzaju krytykę zewnętrzną i wewnętrzną. W jej ramach będzie konieczne określenie wielu elementów składowych, takich jak czas i okoliczności powstania filmu, cezura czasu, zamierzenia scenarzysty i realizatorów – czemu film miał służyć, jaki cel przyświecał realizatorom[66].

Film można i należy traktować jako medium kształtowania świadomości historycznej społeczeństwa, to jeden z bardziej trafnych sposobów „na wykazanie znaczenia historii dla współczesnych"[67]. Warto wiedzieć, w jaki sposób i jak skutecznie film może oddziaływać na świadomość społeczną. Oddziaływanie na świadomość społeczną jest jednym z istotnych elementów analizy źródłowego charakteru filmu. Badania nad szeroko pojętą świadomością historyczną społeczeństwa udowadniają, że współcześnie przekaz filmowy może w znaczący sposób tę świadomość kształtować. Pod wpływem popularnych obrazów filmowych zmienia się społeczny sposób myślenia o takim czy innym wydarzeniu z dziejów. Film więc może być postrzegany jako środek kreujący świadomość historyczną[68]. Marek Hendrykowski, pisząc o fikcji filmowej jako źródle historycznym, przychyla się do opinii, że kino wielorako wpływa na kształtowanie systemu świadomości historycznej widzów. Zaznacza jednak, że oddziaływanie to dokonuje się „zarówno w złym, jak i dobrym sensie"[69]. Trudno nie zgodzić się z tym rozróżnieniem. Zrozumiałe, że zniekształcając prawdę, prezentując nieprawdziwy obraz przeszłości, film wytwarza u odbiorcy wypaczoną wizję przeszłości. Mamy do czynienia z taką sytuacją w przypadku twórcy, który niedostatecznie przygotował się do realizacji obrazu filmowego, albo przekształca historię w celach artystycznych lub ideologicznych. Wielką pokusą, szczególnie władzy totalitarnej, jest manipulowanie przeszłością,

---

[65] W. Chorążyczewski, *Filmoznawstwo historyczne – nowa nauka pomocnicza historii?*, s. 181.

[66] R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne,* „Kultura i Społeczeństwo" 1974, T. XVIII, nr 2, s. 183.

[67] P. Witek, *Kultura, film, historia*, s. 152; A. Garlicki, *Film wobec świadomości historycznej,* „Kino" 1975, R. X., nr 10, s. 25.

[68] R. Marszałek, *Film i historia. Sposoby i funkcje odtwarzania przeszłości* (II), „Kino" 1981, nr 2, s. 30-31.

[69] M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne,* Ars Nova, Poznań 2000, s. 46.

wówczas gdy staje się ona ważnym instrumentem kreowania polityki historycznej. Ilekroć jednak, jak podkreśla M. Hendrykowski, film odkrywa przed szeroką widownią nieznany lub mało znany epizod z przeszłości, mamy do czynienia z pozytywnym wkładem kinematografii w kreowanie społecznej świadomości historycznej i wzmacnianie mitologii narodowej[70].

Rozważając rolę i znaczenie filmu jako źródła historycznego, warto zastanowić się nad miejscem filmu dokumentalnego w kanonie źródeł historycznych. W jakim stopniu film dokumentalny stanowi wiarygodne źródło historyczne i jakie założenia metodologiczne należy przyjąć, chcąc dokonać jego analizy? Sceptyczne podejście do tego typu przekazu źródłowego jest zdaniem Jarosława Nikodema uzasadnione:

> Filmom dokumentalnym nie można przyznawać miana nośnika wiedzy obiektywnej (rola montażu, cel propagandowy wyniesiony ponad cel informacyjny, rezygnacja z metody „czystej rejestracji" na rzecz inscenizacji)[71].

Argumenty powyższe przekonują, zwłaszcza kiedy autor wskazuje, iż przy analizie tego typu materiałów należy przede wszystkim uwzględnić pobudki i cele realizatora, a niekiedy instytucji zamawiającej oraz uwzględnić formę przekazu zastosowaną do osiągnięcia zamierzeń. Pamiętanie o możliwej zależności ideowego wydźwięku od historycznego kształtu filmu nie będzie bez znaczenia. Film to również wzbogacenie ludzkiego odczuwania w praktyce społecznej. Należy pamiętać, że utrwalanie starych wartości lub proponowanie nowych wiąże się z potrzebą kulturowego samookreślenia, a film znakomicie sprawdza się jako środek realizacji tych celów.

Trudność w analizowaniu filmu jako źródła historycznego polega i na tym, że należy połączyć kompetencje historyka i filmoznawcy. Prowadzenie badań interdyscyplinarnych, aczkolwiek cenione we współczesnym kulturoznawstwie, nastręcza niemało trudności. Film ze swej natury upraszcza pewne treści, jest skrótem

---

[70] Przy okazji prasowej wypowiedzi o filmowej pop-historii Rafał Marszałek formułuje pogląd, iż spełnia ona utylitarne funkcje społeczne w obrębie poszczególnych zbiorowości. Autor podkreśla kluczową rolę filmu w procesie formowania wspólnoty społecznej i wytwarzania więzi społecznych. Ważna, z punktu widzenia rozważań na ten temat jest konstatacja: „Filmowe obrazy przeszłości cementują poczucie wspólnoty, przyczyniają się do ponadgrupowej solidarności (...)": R. Marszałek, *Film i historia. Sposoby i funkcje odtwarzania przeszłości* (II), „Kino" 1981, R. XVI, nr 2, s. 32.

[71] J. Nikodem, *Nowe źródło historyczne widziane oczami filmologa. Uwagi na marginesie pracy Marka Hendrykowskiego „Film jako źródło historyczne"*, „Studia Źródłoznawcze. Commentationes", XLI, 2003, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003, s. 126.

ideowym i artystycznym. Nie lekceważąc bynajmniej tych zastrzeżeń warto podkreślić, że jednocześnie „wprowadza w krwiobieg społeczny poważną dawkę wiedzy historycznej"[72]. Ważny dla oceny stopnia wiarygodności dzieła jest sposób, „w jaki twórcy filmów i ich odbiorcy są uwikłani w historię"[73].

Wytworzenie nowego audiowizualnego typu kultury w znacznej mierze poszerzyło horyzonty poznawcze współczesnego widza i zmieniło charakter doświadczania świata. W tym znaczeniu mamy do czynienia, według Piotra Witka, z kulturowym zwrotem audiowizualnym[74]. Autor podkreśla wagę obrazu filmowego jako audiowizualnej metafory kulturowej rzeczywistości, gdy pisze, że film:

> na nowo konstruuje świat, którego twórca określonej pisanej narracji pierwotnie np. doświadczył bądź sobie mentalnie wizualizował – wyobraził i następnie opisał, zamknął w gorsecie języka, zredukował do sekwencji kilkuset, może więcej słów. Dzięki procesowi rekontekstualizacji w filmie świat literatury zostaje wizualizowany i udźwiękowiony[75].

Film jest formą artystyczną, pozwalającą współczesnym odbiorcom na przybliżanie i „oswajanie przeszłości". Badacz nie waha się porównać roli filmu do „audiowizualnej autorefleksji pokolenia", będącej świadectwem „jego samowiedzy kulturowej"[76] i zauważa dalej, że utożsamianie filmu z audiowizualną metaforą pamięci i koncentrowanie się na przeżyciu wyzwala w odbiorcy szereg reakcji: od empatii do „kontemplacji i zadumy". Szczególną wagę autor przykłada do funkcji filmu jako audiowizualnej metafory pamięci, głównie o zdarzeniach i postaciach, nierzadko zapomnianych i pomijanych:

> Oznacza to, że film będąc efektem audiowizualnej autorefleksji, materializacją audiowizualnej pamięci, jest użytecznym narzędziem analizy odmienności, oprócz wielkich postaci historii pozwala się skupić na bohaterach przeszłości i ich problemach, o których zapomniała i których pozbawiła głosu akademicka pisana historia, a więc na innych. Inni to nieobecni, a więc ci, których już nie ma, przywoływani z przeszłości, pamięci, bądź ci, których jeszcze nie ma, współcze-

---

[72] A. Garlicki, *Film wobec świadomości historycznej*, „Kino" 1975, R. X, nr 10, s. 26.

[73] J. Tazbir, *Film – ostoja tradycyjnej historiografii*, „Kino" 1975, R. X, nr 10, s. 27. Cenne, warte uwzględnienia w analizie, spostrzeżenie poczynił Rafał Marszałek: „Opisowi modeli filmowych nieustannie towarzyszył sygnał, że ekranowy pejzaż historyczny jest celową bądź nieuświadomioną przez twórcę w y p o w i e d z i ą o ś w i e c i e, czyli akcesem do sfery wartości". R. Marszałek, *Film i historia. Sposoby i funkcje odtwarzania przeszłości* (II), „Kino" 1981, R. XVI, nr 2, s. 22. Podkreślenia autora artykułu.

[74] P. Witek, *Kultura, film, historia*, s. 16.

[75] Tamże, s. 210.

[76] Tamże, s. 214.

> śni badaczom i twórcom, zapomniani, żyjący na peryferiach kultury i historii, pojawiający się w filmie w formie fikcjonalnych postaci. Szerzej oznacza to, że film, oprócz tego, że odwołuje się do emocji, również jest w stanie dostarczać intelektualnych analiz i interpretacji[77].

Poglądy na wartość filmu w zakresie jego walorów historycznych są spolaryzowane, od kwestionowania dokumentalnego wymiaru filmowych realizacji po dostrzeganie źródłowego charakteru tych dzieł i, co stanowi novum, wskazywanie zupełnie nowych możliwości oddziaływania filmu, także na skalę masową. Zarówno wypowiedzi sceptyków jak i entuzjastów traktowania filmu jako źródła historycznego dowodzą faktycznego ogromnego zainteresowania kinem, a także wielowymiarowej możliwości jego odbioru oraz wpływu na odbiorcę. Piotr Zwierzchowski i Krzysztof Kornacki postulują, by rozpatrywać kinematografię jako zjawisko funkcjonujące w konkretnych warunkach (kontekst polityczny oraz kulturowy danego okresu) i patrzeć na filmy przez pryzmat uwarunkowań społecznych[78]. W sposób szczególny badacze zwracają uwagę na okoliczności powstawania filmu, gdyż to one wyznaczają początek analizy: „Co ważne, same okoliczności powstania dzieła są punktem wyjścia jego analizy, nader istotne jest jednak także ich osadzenie w kulturze, w społecznym systemie wartości, praktyk, obyczajów, wierzeń, przekonań"[79]. Przyjęcie orientacji kulturowej w badaniach nad filmem, zauważa Alicja Helman przywołując pogląd Aleksandra Jackiewicza, oznacza, że staje się on obszarem badawczym do podjęcia „studiów nad kondycją człowieka we współczesnym świecie"[80].

W podsumowaniu należy stwierdzić, iż u końca drugiej dekady XXI wieku film jest ważną formą kształtowania świadomości historycznej i tożsamości zbiorowej. Zwłaszcza w dzisiejszych czasach, gdy do najszerszego grona odbiorców docierają już tylko obrazy audiowizualne, rola filmu jako przekazu historycznego i przekazu problemów współczesności, generowanych przez przeszłość, wzrasta i staje się coraz bardziej istotna. Kultura masowa jest obszarem, tym światem kreowanym, w obrębie którego film dynamicznie wypiera przekazy ustne i pisane. Legendy, powieści historyczne czy obyczajowe, biografie, autobiografie i wspomnienia, w dotychczasowej, tradycyjnej kulturze mogące stanowić źródło wiedzy historycznej i często nimi będące, powoli stają się zmarginalizowanymi przekaźnikami przeszłości, po

---

[77] Tamże, s. 217.

[78] P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85, s. 28, 30.

[79] Tamże, s. 32.

[80] A. Helman, *Drogi rozwoju filmoznawstwa,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85, s. 22.

które sięgają nieliczni. Podobnie jak każde źródło o charakterze masowym, film ma szansę dotrzeć do rzesz odbiorców. Może dzięki temu wpływać na poszerzenie ich wiedzy na określony temat, lecz może także mieć udział w kształtowaniu jednostronnie prezentowanego obrazu przeszłości, mniej lub bardziej widzowi bliskiej w sensie chronologicznym. Film może tym samym kształtować świadomość historyczną społeczeństwa i obalać pokutujące w nim mity i stereotypy.

Film, będąc syntezą takich elementów jak obraz, dźwięk, wypowiedź oraz tekst pisany, pełni funkcję żywego obrazu stanowiącego symbol epoki kultury obrazkowej[81]. Niemniej jako wytwór artystyczny obraz filmowy pozostaje jednak głównie „tekstem", który wymaga pełnego odczytania i krytycznej analizy. Już Marc Ferro, gdy upominał się o konieczność wnikliwej lektury obrazu filmowego, dowodził, że podobnie jak pisarze, również filmowcy nie są do końca panami swych dzieł[82]. Dzieląc go na poszczególne fragmenty, sceny i ujęcia można poddawać go rozmaitym zabiegom analitycznym. Badacz, który w sposób świadomy i optymalnie pełny chce analizować dzieło filmowe jako produkt kultury, winien zatem jednoznacznie ocenić wartość historyczną przekazu, a zarazem dążyć do odczytania tego obrazu na różnych płaszczyznach: kulturowej, społecznej i artystycznej[83].

Ekranowy dokument nie tylko rejestruje wydarzenia ważne i codzienne (kroniki), pełni funkcję reprezentacji (film historyczny), ale jest w równej mierze zapisem przemian obyczajowych i społecznych, dokumentuje bowiem wygląd i gesty („portret widzialnego") oraz postawy, idee i projekty wyobraźni charakterystyczne dla przedstawianej w nim epoki. W pełni spełnia się w roli medium pamięci osobistej i zbiorowej oraz jako punkt odniesienia nieodzowny w kształtowaniu tożsamości.

Francuskie kino postkolonialne – próba charakterystyki

Wraz z upadkiem kolonializmu kończy się we francuskim kinie era „kina kolonialnego" a rozpoczyna nurt określany mianem „postkolonialnego". Czasami zwykło się przyjmować, że jest on politycznie poprawnym przedłużeniem kina kolonialnego. Najkrócej rzecz ujmując za filmową produkcję postkolonialną można – zdaniem Caroline Eades, autorki monografii poświęconej francuskiemu filmowi

---

[81] W. Baran-Kozłowski, *Film jako źródło historyczne,* s. 68.

[82] M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?*, s. 74.

[83] D. Briand, *Le cinéma peut-il nous apprendre l'histoire de France ?,* CRDP de l' académie de Caen, Caen 2013, s. 133.

postkolonialnemu – uważać taką, która powstała po rozpadzie francuskiego imperium kolonialnego. Proces ów trwał, w zależności od regionu, od 1954 do 1962 roku[84]. Układy eviańskie parafowane 18 marca 1962 roku, na mocy których rząd francuski uznał niepodległość Algierii kończą proces dekolonizacji rozpoczęty po drugiej wojnie światowej[85]. Stopniowo i nieuchronnie Francja zrzekała się kontroli nad całością swych dawnych kolonii: najpierw w Indochinach na mocy układów z Genewy (1954), następnie w Maroku i Tunezji (1956), w Afryce Zachodniej (1958) i wreszcie w Algierii[86]. Szerzej opisuję to w rozdziale poświęconym sytuacji we Francji. Zakres chronologiczny wyznaczony datami podpisywanych porozumień wymaga pewnego doprecyzowania w odniesieniu do twórczości filmowej, gdyż niektóre filmy powstały jeszcze podczas końcowej fazy wojny w Algierii, ale weszły do publicznego obiegu po podpisaniu traktatu w Évian[87].

Za kolejny czynnik klasyfikujący można przyjąć tematykę filmów, a nie datę ich realizacji. Mamy w tym wypadku do czynienia z obrazami, których akcja rozgrywa się bezpośrednio po uzyskaniu niepodległości przez kolonie. Ze zrozumiałych względów ich realizatorzy, w większym stopniu, przedstawiają pewien stan rzeczy, niż zmiany będące wynikiem dekolonizacji[88]. Wypadałoby uzupełnić listę o pozycje, których twórcy opisują współczesną Francję i Algierię, ale ich przywoływanie epoki kolonialnej dokonuje się na zasadzie odniesień we fragmentach dialogów lub kilku scenach retrospekcyjnych czy krótkich migawkach z przeszłości[89]. Różnią się one jednak od takich filmów francuskich lub afrykańskich[90], gdzie mamy do czynienia z opisem przejawów kolonializmu lub rozwojem neokolonializmu w dawnych koloniach już po odzyskaniu niepodległości, po okresie przejściowym i oficjalnym wyjeździe kolonów i francuskich władz administracyjnych.

W grupie filmów kina postkolonialnego mieszczą się również filmy, których twórcy stawiają sobie na celu analizę niepodległości, będącej wynikiem dekolonizacji. Wolność wypowiedzi artystycznej zaowocowała w tym wypadku filmami

---

[84] C. Eades, *Le cinéma post-colonial français,* s. 9.

[85] J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, s. 644.

[86] Jedynie Antyle francuskie, Nowa-Kaledonia, Komory, wyspa Réunion, Polinezja, Gujana i kilka innych wysp pozostały instytucjonalnie związane z Francją metropolitalną.

[87] C. Eades wymienia tu m.in. takie tytuły, jak: *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) oraz *Le Petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1963); C. Eades, *Le cinéma post-colonial,* s. 9.

[88] Do tej grupy filmów można na przykład zaliczyć: *L'État sauvage* (Francis Girod, 1977) lub *Le Crime de Monsieur Stil* (Claire Devers, 1995).

[89] *L'Autre côté de la mer* (Dominique Cabrera, 1996), czy *Là-bas… mon pays* (Alexandre Arcady, 2000); C. Eades, *Le cinéma post-colonial,* s. 10.

[90] *La Noire de…* (Ousmane Sembène, 1966), *Petit à petit*, (Jean Rouch, 1971), *L'Afrique, je te plumerai* (Jean-Marie Teno, 1992).

produkcji narodowej, w bardziej lub mniej bezpośredni sposób penetrującymi społeczne i kulturowe zmiany spowodowane przez kolonizację. Twórcy filmowi nie zapominają również o tym, że dawna metropolia została bezpośrednio dotknięta skutkami dekolonizacji: z jednej strony pojawili się w niej imigranci z dawnych kolonii (kino rejestruje ich doświadczenia i przemawia ich głosem[91]), z drugiej zaś, nawet jeśli dawny kolonizator stracił istotną część swej władzy poza granicami metropolii, nadal stanowi ważną część historii kolonizacji, dekolonizacji i jej efektów. W tym znaczeniu kino postkolonialne bardziej zakorzenione jest w historii doświadczenia jednostki lub zbiorowości wysuwając na plan pierwszy niezwykle subtelne różnice narodowe, etniczne, czy terytorialne. Tak więc do kina postkolonialnego można zaliczyć, za C. Eades, całość produkcji obejmującej filmy zrealizowane z perspektywy dawnego kolonizatora i obejmujące swą tematyką imperium kolonialne, ale nakręcone już po jego upadku.

Francuskie kino dziedzictwa (*cinéma de patrimoine*) od lat osiemdziesiątych XX wieku służyło umacnianiu tożsamości narodowej i budowaniu poczucia przynależności do wspólnoty wyobrażonej. Filmy należące do tego nurtu przenosiły oficjalną wersję historii, którą utrwalano w pamięci zbiorowej. Uwidaczniały tym samym poczucie straty: straty po utraconych terytoriach, utraty pozycji dawnej potęgi, skutki napływu ludności z byłych kolonii, co doprowadziło do zredefiniowania wartości narodowych[92]. Zdaniem Krzysztofa Loski, ujawniły się wówczas dwie tendencje w rozumieniu określenia dziedzictwa:

> W ujęciu konserwatywnym pojęcie dziedzictwa stało się sposobem na wykluczenie mniejszości etnicznych z obszaru kultury wysokiej, w liberalizmie zaś pozwoliło na uchwycenie zmian związanych z powstawaniem społeczeństwa wielokulturowego oraz zapowiadało możliwość włączenia imigrantów w tkankę narodu[93].

W odniesieniu do kina określenie postkolonializm nie oznacza definitywnego zamknięcia pewnej epoki, wręcz odwrotnie: jego istota opiera się na silnym nawiązywaniu do przeszłości, niemniej z perspektywy czasów współczesnych. „Uwikłanie teraźniejszości w przeszłość", twierdzi Krzysztof Loska, wskazuje na niemożność uwolnienia się spod wpływu minionych wydarzeń. Całkowite lub nawet częściowe odcięcie się od bagażu kolonializmu nie jest możliwe, zaś no-

---

[91] *Les sacrifiés* (Okacha Touita, 1982), *L'Odeur de la papaye verte* (Anh Hung Tran, 1993), *Vivre au paradis* (Bourlem Guerdjou, 1998).

[92] K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 57.

[93] Tamże, s. 58.

stalgiczne spojrzenie na stratę i jej rozpamiętywanie wynika z potrzeby „przepracowania traumy". Ponowna refleksja nad doświadczeniem minionych czasów, wyprowadzenie i zwerbalizowanie wzajemnych relacji przeszłości i teraźniejszości wykazuje, że dziedzictwo kolonializmu odciska swoje piętno na funkcjonowaniu jednostki i jej tożsamości w wymiarze indywidualnym i zbiorowym[94].

[94] Tamże, s. 57.

ROZDZIAŁ III

III.
Odzyskiwanie pamięci o wojnie w Algierii

Do rozbudzenia zainteresowania problematyką pamięci i refleksją historyczną przyczynił się bez wątpienia fakt, że w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia we Francji weszło w dorosłość pokolenie rdzennych Francuzów i dzieci imigrantów urodzone już po drugiej wojnie światowej. W drugim pokoleniu imigrantów, wraz ze wzrostem świadomości i potrzebą określenia i zaznaczenia swego miejsca w publicznej przestrzeni Francji, ujawniło się również dążenie do poszukiwania i nawiązywania do korzeni, dumy z własnego pochodzenia oraz coraz bardziej intensywna refleksja historyczna i pamięć[1]. W obiegu naukowym i w dyskursie publicznym pojawiły się wówczas liczne publikacje, ich autorzy upominali się o wydarzenia zapomniane i niefunkcjonujące w obszarze życia społecznego. W kraju stojącym wobec konieczności konfrontowania się z nierozliczoną przeszłością kolonializmu, zainteresowanie kwestiami pamięci i tożsamości nabrało wyjątkowej wagi właśnie w środowiskach o korzeniach imigranckich.

Wielokrotnie w rozważaniach powracałam do potrzeby łączenia poczucia przynależności i tożsamości z potrzebą badania przeszłości oraz do poczucia świadomości zbiorowej i jednostkowej. Wyrażanie siebie poprzez pamięć i sięganie do przeszłości, jako motywu autobiograficznego w literaturze *beur,* świadczyło o głębokich przemianach mentalnych w podejściu do tradycyjnego stosunku do przeszłości, której tak wiele uwagi poświęcał cytowany wielokrotnie Pierre Nora[2]. Pisarze w swych utworach wykorzystywali wątki odnoszące się do przeszłości, przetwarzając przez pryzmat własnych wspomnień fragmenty dziejów zepchnięte w niepamięć, niejako zawłaszczone przez dotychczas obowiązujący status quo. Ten powrót do korzeni, dumy z własnej kultury i przynależności etnicznej, zwłaszcza

---

[1] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 184.
[2] P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37.

w przypadku twórców pochodzących z krajów Maghrebu czy Afryki Subsaharyjskiej, nabrał w twórczości literackiej szczególnej wagi[3]. W latach osiemdziesiątych dwudziestego stulecia ujawniła się inna jeszcze tendencja. Wraz z kształtowaniem się zglobalizowanych form przeżywania pewnych zjawisk bynajmniej nie zanikała potrzeba zaznaczania własnej odrębności i niepowtarzalności. Wręcz odwrotnie, silna potrzeba podkreślania indywidualności stała się podstawą twórczości dotyczącej i odnoszącej się do wspólnotowych doświadczeń. Rozbudzeniu zainteresowania przeszłością towarzyszyła konieczność odnalezienia właściwych metod gromadzenia i przekazywania śladów pamięci – zadań, które przestały być domeną jedynie historyków. Aktualizowanie minionego, powracanie do tego, co zostało przeżyte w przeszłości i wyrażanie – między innymi poprzez sztukę – tamtych doświadczeń wynikało z autentycznej potrzeby twórców, pragnących wnieść wkład w proces budowania wspólnoty i odzyskiwania przez nią pamięci[4]. Potrzeba zapisu – ukazywania i utrwalania tożsamości, kształtowanej na styku kultur i wymagającej ciągłej negocjacji, w pełni znajdowała ujście w twórczości artystycznej, w tym filmowej. Film, będący odbiciem całego spectrum problemów dziedzictwa postkolonialnego, stał się ważnym narzędziem nie tylko jako medium pamięci, co próbowałam wykazać w poprzednim rozdziale, ale również jako forma artystycznego zapisu stanu świadomości i tożsamości twórców, a tym samym pokolenia imigrantów w ogóle.

O tym, że okres wojny algierskiej nadal pozostaje bolesną kartą w dziejach Francji (do dziś nie upamiętnia się jej oficjalnie) zaczęto częściej mówić w dyskursie publicznym od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Ale dopiero w październiku 1999 roku rząd Lionela Jospina zdecydował żeby określenie „wydarzenia w Algierii" zastąpić jednoznacznym słowem „wojna". Benjamin Stora, znawca problematyki, uznał ów krok za decydujący w sposobie patrzenia na ten konflikt i jego oceny. Niemniej jednak, pomimo zmian, jakie nastąpiły w historiografii i w oficjalnym dyskursie politycznym, temat wojny wciąż jest sprawą sporną w pamięci zbiorowej obydwu narodów. Problem ten wymaga jak najszybszego rozwiązania, również dlatego, że we Francji nie ustają dyskusje związane z obecnością Algierczyków, „które w podtekście noszą znamiona tamtego okresu"[5]. Temat

---

[3] P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski „Res Publica Nowa" 2001, nr 7; M. Moskalewicz, *Obecność historii*, „Res Publica Nowa" 2009, nr 7, s. 6-7; P. Ricœur, M*iędzy pamięcią a historią,* przeł. M. Frankiewicz, „Znak" 2005, R. 59, nr 3, s. 99-112.

[4] P. Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, [w:] *Les Lieux de mémoire*, t. 1, s. 25.

[5] A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 269; O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 9.

ten wywołuje również pytania dotyczące narastającego od lat dziewięćdziesiątych fundamentalizmu islamskiego. Badacze, wśród nich Henry Rousso, skłonni są dopatrywać się podobieństwa między „syndromem Vichy" a stosunkiem do wojny w Algierii[6]. Po okresie żałoby po ofiarach, czasie dyskomfortu narodowego ze względu na utraconą pozycję imperium kolonialnego i milczenia (związanego z ustawami o amnestii) we Francji rozpoczął się etap amnezji, który trwał mniej więcej do lat dziewięćdziesiątych. Wówczas zaczęto częściej i coraz głośniej dopominać się o wyjaśnienie masakry algierskich demonstrantów w Paryżu 17 października 1961 roku. Powracały również pytania o tortury stosowane przez siły francuskie podczas działań wojennych.

Zanim przejdę do bardziej szczegółowej analizy wybranych dzieł filmowych, zamierzam prześledzić francuską kinematografię opowiadającą o przeszłości kolonialnej. Interesuje mnie przede wszystkim sposób, w jaki artyści podchodzili do tematyki wojennej, w tym – udziału żołnierzy z kolonii w działaniach drugiej wojny światowej i wojnie o niepodległość Algierii. Jak można przypuszczać, obserwując zmiany stanowiska władz francuskich wobec tych zagadnień, z upływem lat daje się zauważyć coraz śmielsze powracanie do przebiegu konfliktu i jego skutków w tworzonych przez francuskich reżyserów filmach, kino będzie też odważniej dotykać różnorakich obszarów tej problematyki.

Z czysto praktycznych względów wybrane produkcje filmowe, uznane za warte uwagi, omówione zostaną zgodnie z porządkiem chronologicznym, w podziale na dziesięciolecia.

„Wydarzenia w Algierii" na ekranie – lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku

Kiedy jeszcze trwały działania wojenne w Algierii, w roku 1962 na ekranach kin francuskich pojawiły się trzy filmy traktujące o tej wojnie. Twórca pierwszego z nich, noszącego tytuł *Październik w Paryżu* (*Octobre à Paris*) Jacques Panijel, przedstawił manifestację FLN w Paryżu. Film *Drzewa oliwne sprawiedliwości* (*Les Oliviers de la justice*), w reżyserii Jamesa Blue, dzieje się w środowisku *pieds-noirs*. W filmie *Pojedynek na wyspie* (*Le Combat dans l'île*) jego twórca, Alain Cavalier, odnosi się do działalności OAS. W opinii Pascala Blancharda te trzy

[6] B. Stora, *Guerre d'Algérie, France, la mémoire retrouvée ?*, „Hommes & Migrations" 1992, nr 1158, s. 12, www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1158_1_181, [dostęp: 17.11.2017].

dzieła dotyczące wojennej tematyki zapowiadają zmianę tonu w sposobie traktowania problematyki kolonialnej. Badacz właśnie na nią zwraca największą uwagę pisząc: „Kino francuskie zapowiada kolor, historia z Maghrebem będzie przesycona bólem: bólem *pieds-noirs,* bólem członków FLN wobec policji we Francji, bólem ofiar OAS"[7].

W następnych latach nakręcono kolejne filmy nawiązujące do tematyki algierskiej, aczkolwiek w dalszym ciągu nie można mówić o tym, że na ekranie przedstawia się głównych bohaterów wydarzeń, Maghrebczyków. Pojawienie się takich dzieł, jak: *Cléo od 5 do 7 (Cléo de 5 à 7,*1962) w reżyserii Agnès Vardy, *Pożegnanie Philippine (Adieu Philippine,*1962) Jacques' a Roziera, o poborowych w Algierii, oraz *Żołnierzyk* (*Le Petit Soldat,* 1963) Jean-Luc Godarda oscylowało jednakże wokół zagadnień, jakie rodziły wojna i wiążące się z nią dylematy moralne. W *Żołnierzyku,* wprawdzie zrealizowanym w 1960 roku, lecz ze względu na cenzurę pokazanym dopiero trzy lata później, Jean-Luc Godard ukazuje problem dezercji i odmowy udziału w wojnie. Warto, omawiając te dwa dziesięciolecia (od 1960 do 1980), wspomnieć jeszcze o następujących obrazach: *Piękne życie (La Belle Vie,* 1963) Roberta Enrico, którym reżyser wywołał skandal tuż po podpisaniu układów z Évian, *Muriel* (*Muriel ou le temps d' un retour,* 1963) w reżyserii Alaina Resnais – o gwałcie i torturach, w którym nie pojawia się żaden Maghrebczyk, oraz o filmie *Zemsta OAS* (*L' Insoumis*, 1964), kolejnym obrazie Alaina Cavalier. W tym ostatnim, opowiadającym historię młodego Luksemburczyka, który zaciąga się do wojska Legii Cudzoziemskiej walczącej w Kabylii[8], Maghrebczycy są również nieobecni.

Dopiero w 1966 roku ukazały się trzy dzieła, w których pojawia się mieszkaniec kolonii, ale – jak podkreśla Pascal Blanchard – „gloryfikowany lub stygmatyzowany". Pierwszy, *Les Centurions* [*Centurioni*] Marca Robsona, to opowieść o walce z „buntownikami" w Indochinach i Algierii; kolejny, *Wiatr z Aurès* (*Le Vent des Aurès*), kreśli obraz matki rozpaczliwie poszukującej syna zatrzymanego przez wojska francuskie i wreszcie ostatni, najbardziej utytułowany to *Bitwa o Algier* (*La Bata-*

---

[7] P. Blanchard, *L' image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d' Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 12; K. Loska**,** *Postkolonialna Europa*, s. 81.

[8] P. Blanchard, *L' image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d' Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 12; M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć*, s. 193.

ille d'Alger) Gillesa Pontecorvo[9]. Reżyser nie tylko przedstawił w nim opowieść o strategiach i formach walki Algierczyków, ale również przeciwstawił dwa światy: kolonizatorów i skolonizowanych, umiejętnie burząc utarte wyobrażenia na temat przestrzeni, którą zamieszkuje Inny. Twórca epatuje widza scenami pełnymi okrucieństwa i przemocy, udowadnia, że obydwie strony uciekają się do skrajnych metod, niemniej jednak jego sympatia znajduje się po stronie Algierczyków: skolonizowany, od lat poddawany metodom opartym na rozwiązaniach siłowych, bierze niejako odwet na przeciwniku posługując się jego bronią i jego metodami.

Do początku lat siedemdziesiątych trwała przerwa w ukazywaniu Maghrebczyków i wojny w Algierii. Temat ponownie podjął Michel Drach w filmie *Eliza albo prawdziwe życie* (*Élise ou la vraie vie*, 1970) zrealizowanym na podstawie powieści Claire Etcherelli pod tym samym tytułem. Ekranizacja opowieści o niemożliwej, dlatego dramatycznej, miłości między Francuzką (Marie-José Nat) i Arabem (Mohamed Chouikh), fanatycznym uczestnikiem wojny, nastręczała reżyserowi trudności ze znalezieniem producenta i dystrybutora. René Vautier, w nagrodzonym w Cannes filmie *Mieć 20 lat w Aurès* (*Avoir 20 ans dans les Aurès*, 1972), bazując na relacjach świadków wydarzeń, przedstawił kolonialny świat, pełen agresji i brutalności żołnierzy, stosowanie przez nich przemocy wobec ludności cywilnej. Twórcy już śmielej sięgają po tematy uznawane dotąd za niewygodne i przynoszące ujmę francuskiej armii, które oficjalna propaganda pomijała. Tematami tabu były, rzecz jasna, stosowanie tortur, zachowania nieprzystające do obrazu państwa, które rościło sobie prawo odgrywania ważnej roli na arenie międzynarodowej oraz potępiało praktyki wojsk hitlerowskich. Wśród filmów ilustrujących ten zwrot należy wymienić także: *Tortury (La Question*, 1976*)* w reżyserii Laurenta Heynemana, film Pierre'a Schoendoerffera: *Krab dobosz (Le Crabe tambour,* 1977*)* i wreszcie film *R.A.S.* [*Wszystko w porządku*, 1973] Yvesa Boisseta[10]. We wcześniejszym filmie Boisseta, *Porwanie* (*L'Attentat*, 1972), bohaterem jest wpływowy polityk

---

[9] *Le vent des Aurès,* nagrodzony na festiwalu w Cannes w 1967 roku, nie trafił do dystrybucji w kinach we Francji. P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 12-13. Film *Bitwa o Algier* jest przedmiotem wnikliwej analizy K. Loski: K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 36-43.

[10] Laurent Heynemann przez trzy lata zbierał środki na realizację filmu. Pojawienie się obrazu w kinach wywołało zamachy: P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 15.

arabski – w tej roli Gian Maria Volonte – przebywający na wygnaniu. Pomimo dobrych recenzji części prasy film nie odniósł sukcesu. Podobnie chłodno publiczność odebrała *Kronikę lat pożogi* (*Chronique des années de braise,* 1975), historię algierskiego ruchu niepodległościowego, w reżyserii wspomnianego Mohammeda Lakhdar-Haminy[11]. Jak można na wymienionych przykładach zauważyć, pomimo trudności związanych z finansowaniem i dystrybucją, twórczość filmowa lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych charakteryzuje się coraz wyraźniejszym, choć nieco nierównym i często niebezpośrednim, nawiązywaniem do wojny w Algierii, co skutkuje obnażaniem sposobu prowadzenia działań przez francuską armię i jej stosunku do ludności cywilnej. Wzrasta potrzeba opowiadania o okrucieństwach wojny, co bez wątpienia ma również ma swoje źródło w wydarzeniach z maja 1968 roku i ich skutkach dla całego życia społeczno-politycznego we Francji. Tematu wojny w Algierii nie tylko nie omija się, lecz zaczyna się go traktować jako istotny wkład w debatę nad kolonialną przeszłością kraju.

Do początku lat osiemdziesiątych dominował dość stereotypowy sposób przedstawiana Maghrebczyków na ekranie. Przypominał wzory z kina kolonialnego, w którym funkcjonowali oni jako osoby drugo-, jeśli nie trzecioplanowe, niezbyt inteligentne, wykonujące nieznaczące zajęcia; był to wizerunek tworzony w optyce egzotyki oglądanej przez Europejczyka[12].

Obecność Maghrebczyków na ekranie i tematyka wojenna od lat osiemdziesiątych XX wieku

W latach osiemdziesiątych pojawiło się we Francji kilka znaczących filmów telewizyjnych. Inspiracją była dwudziesta rocznica zakończenia wojny w Algierii. Nadal jednak nie możemy mówić o równowadze w sposobie ukazywania obydwu stron konfliktu, chociaż pojawiają się próby przedstawiania historii z punktu widzenia

---

[11] P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 13-14; M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć*, s. 193; K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 55, 81.

[12] Zmiana następuje z początkiem lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. W tematycznych produkcjach ekranowych odchodzi się coraz częściej od postaci przestępcy, dilera, „niedobrego Araba" lub, jak ma to miejsce w filmie *Union sacrée* [*Święty związek*] – od Araba granego przez Francuza (Richard Berry). M. Mimoun, *De la silhouette au personnage dans le cinéma français*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 6-7.

skolonizowanego. Można stwierdzić, że temat wojny w Algierii, z racji różnorodnych odsłon tych wydarzeń, wciąż pozostaje prowokujący i inspirujący twórców.

W 1982 roku Francuzi mogli zobaczyć: opowiadający o francuskim kontyngencie film *L'Arme au bleu* Maurice'a Frydlanda, *Les Avocats du diable* [*Adwokaci diabła*] André Cayatte'a i *Les Porte-clefs* [*Dozorcy więzienni*] Bernarda Saint-Jacques'a o zawodowych żołnierzach w Algierii. Charakteryzujący je Pascal Blanchard podkreśla, że w filmach tych postać skolonizowanego nie występuje[13]. Rok później w telewizji wyemitowano kolejne filmy o tematyce wojennej: *Demain il fera beau* [*Jutro będzie piękna pogoda*], którego twórcą był Guy Mousset, *Retour à Cherchell* [*Powrót do Cherchell*] André Cayatte'a, (o powrocie Francuza z rodziny *pieds-noirs* do Algierii, gdzie spędził młodość i obawach związanych z powrotem) oraz *Terres brûlantes* [*Płonące ziemie*] Roberta Mazoyera. Ostatni z nich to historia młodego dziennikarza wysłanego do Algierii w końcowych latach wojny. Z powodów cenzuralnych jego artykuły o negocjacjach pokojowych nie ukazują się we francuskiej prasie. Co do postaci Araba, to zdaniem Blancharda, można zauważyć zmianę nastawienia. Co prawda nadal nie widać go na ekranie, ale bohaterowie filmów zaczynają o nim rozmawiać[14]. Reżyser Alexandre Arcady w filmie *Le Grand Carnaval* [*Wielki Karnawał,* 1983] opowiada z kolei o desancie amerykańskim w Algierii w bitwie o Afrykę Północną.

Honor kapitana (*L'Honneur d'un capitaine,* 1982) w reżyserii Pierre'a Schoendoerffera nie stanowi wyłomu w sposobie ukazywania wojny w Algierii, można uznać, że nadal utrzymuje się opowiadanie wyłącznie po jednej stronie konfliktu – francuskiej. Reżyser, uznany za mistrza kina nurtu kolonialnego, w tym wypadku podejmuje się dość karkołomnego zadania obrony honoru uczestnika „brudnej wojny" (*sale guerre*). Honoru męża, kapitana Carona (Jacques Perrin), oskarżonego o stosowanie tortur, broni w czasie procesu o zniesławienie wdowa po nim (Nicole Garcia). Film nie zyskał uznania krytyki: argumentację reżysera tłumaczącego zachowania oficerów francuskich w Algierii uznano za uproszczoną, mimo iż sam autor zdecydowanie odżegnywał się od apologizowania swych rodaków. Nie zmienia to faktu, ze twórca w niewątpliwie otwarty sposób poruszył problem tortur stosowanych w Algierii przez armię francuską i zmierzył się z tematem tabu; na podstawie przywołanej niżej wypowiedzi artysty można zrozumieć, jakie stawiał sobie cele:

---

[13] P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb)*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 14.

[14] Tamże.

> Od dawna miałem ochotę i potrzebę nakręcenia tego filmu, ale nie mogłem znaleźć odpowiedniego sposobu. Sprawy ruszyły z miejsca wówczas, gdy pomyślałem o procesie sądowym. Następnie, widząc, że niewiele osób – zwłaszcza młodych – wiedziało, czym była wojna w Algierii, wpadłem na pomysł postaci żony Carona, kobiety, która nie zna się na wojnie, i niezbyt dobrze zna swego męża, z którym spędziła zaledwie kilka miesięcy[15].

Nurt kina nostalgicznego zaznaczył się ponadto obrazami, których twórcy, wywodzący się z *pieds-noirs* lub mający imigranckie korzenie, powracali w swych historiach do lat dzieciństwa lub młodości – lat spędzonych w koloniach. Nawiązywanie w filmach do okresu dorastania i młodości, a następnie przeżyć, zazwyczaj traumatycznych, wywołanych zmianami politycznymi to motywy najczęściej wykorzystywane. Doświadczenia autobiograficzne odgrywają coraz większą rolę w filmowych opowieściach. *Zamorskie posiadłości* (*Outre mer,* 1989) Brigitte Rouän, są właśnie nawiązaniem do formuły kina nostalgicznego, powrotem do krainy dzieciństwa. Akcja filmu rozgrywa się w Algierii w latach pięćdziesiątych XX wieku, w bogatej rodzinie[16]. Maghrebczycy w tej produkcji zajmują dalszy plan, natomiast kluczowe okazuje się spojrzenie *pieds-noirs*.

O skutkach wynikających z władzy kolonialnej, zwłaszcza tym jej aspekcie, że „kolonializm wykorzystał autochtonów na polach bitewnych Europy", zanim pojawiły się one jako motywy lub tematy w produkcjach filmowych, pisał Frantz Fanon[17]. Przykładem sytuacji ukazującej dramat żołnierzy walczących po stronie Francji w czasie drugiej wojny światowej jest wstrząsający epizod masakry w Thiaroye, o którym wspomniałam przy omawianiu polityki historycznej prezydenta François Hollande'a[18]. O tych dramatycznych wydarzeniach i losach żołnierzy traktuje obraz *Le Camp de Thiaroye* [*Obóz w Thiaroye,* 1988]. Jego twórcy, Ousmane Sembène i Thierno Ndiaye Dossa, przypominają krwawe losy uczestników wydarzeń rozgrywających się w Senegalu w 1944 roku, film zatem należy zaliczyć do gatunku dokumentalnych, chociaż operuje również pewną fabułą. Do obozu przejściowego trafia batalion strzelców w oczekiwaniu na demobilizację i żołd. Żołnierze

---

[15] *Quand Pierre Schoendoerffer rendait hommage aux soldats appelés en Algérie,* www. Atlantico/decryptage, [dostęp: 15.11.2017].

[16] L. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 64; P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 14. Wiele uwagi nurtowi kina nostalgicznego poświęca Krzysztof Loska. K. Loska, *Czas utracony – nostalgia i trauma w postkolonialnym filmie francuskim,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 86, Instytut Sztuki PAN, s. 92-103.

[17] F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi,* s. 158.

[18] Por. Rozdział I, s. 63.

ci, (niektórzy zostali wcieleni do wojska siłą) walczyli w armii francuskiej od początku działań wojennych[19]. Twórcy trafnie oddają zmianę nastrojów panujących wśród żołnierzy. Początkowe poczucie dumy zrodzone z udziału w zwycięskich wydarzeniach stopniowo przekształca się w kryzys moralny, głębokie rozczarowanie obietnicami bez pokrycia: demobilizacja nie wiąże się bowiem z wypłaceniem należnego żołdu. W warunkach obozowego życia ujawniają się skrajne postawy i zachowania. Ich źródło leży w poczuciu wyższości białej kadry oficerskiej. Czarnoskórzy żołnierze doświadczają upokarzających aktów rasizmu od przełożonych; należy dodać, że często są nimi wojskowi służący pod sztandarami Vichy. Dochodzi do buntu. Według oficjalnych komunikatów zginęło w nim 35 osób, ale szacuje się, że to niepełne dane, ofiar mogło być nawet dwukrotnie więcej: wiele osób zostało rannych, innych uwięziono. Masakrę żołnierzy w obozie w Thiaroye określa się mianem jednego z najbardziej wstydliwych epizodów z czasów wyzwolenia[20]. W obrazie Sembène' a i Dossy ze względu na śmiałe i bezkompromisowe podejście do tych wydarzeń, można widzieć utwór stanowiący ważny krok w procesie ożywiania „zamrożonej" pamięci i ukazywania prawdy o historycznych wydarzeniach z drugiej wojny światowej. W filmie, odczytanym jako swoisty akt emancypacji twórczej reżyserów zmagających się ze skomplikowaną materią przeszłości, dostrzegamy wyraźne przesunięcie uwagi na postać skolonizowanego. W scenariuszu staje się on równoprawnym bohaterem opowiedzianej historii, to na nim koncentruje się cała uwaga zarówno twórcy, jak i widza.

Lata dziewięćdziesiąte – „bezimienna wojna" na ekranie

Coraz wyraźniejszy zwrot ku pamięci wyrosły na gruncie przemian z lat dziewięćdziesiątych i rosnące docenianie jej znaczenia w naturalny sposób znalazły swój wyraz w podejmowaniu przez filmowców kwestii polityki Francji w dawnych koloniach. W poprzednich częściach studium pojawiły się już wzmianki o wzmożonym zainteresowaniu twórców tematami, które pozostawały na uboczu wielkich narracji historycznych lub wręcz były przez nie pomijane. W ręce czytelników trafiły wspomnienia byłych uczestników działań wojennych w koloniach. Ich autorzy,

---

[19] Podobną tematykę podejmuje krótkometrażowy film animowany w reżyserii Rachida Bouchareba *L'ami Ya Bon* (Francja-Niemcy, 2004). Ukazuje on bojowy szlak Senegalczyka o imieniu Aby, który bierze udział w walkach we Francji po napaści armii hitlerowskiej. Bohater trafia do obozu jenieckiego w Niemczech i po wyzwoleniu wraca do kraju.

[20] Film nie miał telewizyjnej premiery. W roku 2005 ukazał się jedynie na DVD.

wskazując na własne doświadczenia, apelowali do zmiany nastawienia społeczeństwa wobec tej karty przeszłości kraju. Nawiązuję do nich w części analizującej wybrane dzieła filmowe[21].

Początek lat dziewięćdziesiątych zaowocował powstaniem trzech epickich obrazów poruszających tematykę kolonialnej przeszłości Francji. Zwraca uwagę fakt, że wszystkie sytuują przedstawiane historie w Indochinach. Być może działania wojenne na terenie tej dawnej kolonii nie wzbudzają aż tylu kontrowersji, co poczynania francuskiej armii w Maghrebie, a zwłaszcza w Algierii, toteż podjęcie tego tematu mogło okazać się zadaniem mniej kontrowersyjnym w procesie rozliczania się z przeszłością. Mowa o filmach, które weszły na ekrany kin w 1992 roku i które doczekały się wielu analiz: *Diên Biên Phủ* Pierre'a Schoendoerffera, *Kochanek* (*Amant*) Jean-Jacques'a Annauda oraz *Indochiny* (*Indochine*) Régisa Wargniera[22]. Co prawda nie dotyczą one bezpośrednio głównego nurtu moich rozważań, ale warto je przywołać, ponieważ ilustrują pewną tendencję. Nie da się pomniejszyć ich roli w procesie tworzenia zbiorowej pamięci, jednakże, zwłaszcza dwa ostatnie, przyczyniły się do wytworzenia nieco odrealnionego obrazu Indochin, podsycając tęsknotę za utraconymi, odległymi ziemiami, dla Europejczyka obcymi kulturowo. Ujawnia się w nich z wielką siłą nostalgia postkolonialna, płynąca ze wspomnień o egzotycznym, niemal baśniowym Oriencie. Dawne Indochiny są więc traktowane bardziej jako malownicze, orientalne tło do ukazania burzliwych losów bohaterów, niż jako cel krytyki imperialnej władzy i jej przedstawicieli. Poprzez spojrzenie białego bohatera na wykreowany świat zostają ukazane pewne stereotypy dotyczące ludności tubylczej.

Przyjmuje się, że filmem *Diên Biên Phủ*, przedstawiającym ostatnie stadium wojny, od marca do maja 1954 roku, Pierre Schoendoerffer nie włączył się w nurt krytycznego rozrachunku z wieloletnią obecnością francuskiego kolonizatora w Indochinach. Co prawda w końcowym komentarzu pojawia się apel o podsumowanie bolesnej przeszłości i budowanie wzajemnych relacji w atmosferze zaufania i przyjaźni, nie zmienia on jednak wymowy filmu, zrealizowanego zresztą we współpracy z francuskim Ministerstwem Obrony Narodowej. Obfitość scen

---

[21] W drugiej części rozdziału poddaję pogłębionej analizie następujące filmy: *Dni chwały*, *Zdrada*, *Pułkownik* i *Wewnętrzny wróg*.

[22] K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 58-61. Odnosząc się do bogatej literatury tematu autor powołuje się na anglojęzyczne opracowania. K. Loska podkreśla wagę innego filmu, mianowicie *Dwadzieścia nocy i jeden deszczowy dzień* (*Vingt nuits et un jour de pluie,* 2005), twierdząc, że reżyser Lâma Lê z powodzeniem oddał w nim skomplikowane relacje postkolonialne wraz z ilustracją strategii mimikry kolonialnej.

batalistycznych nakręconych tak, by odbierać je jako autentyczne, stwarza dodatkowo wrażenie, że realizatorowi bardziej chodziło o to, by złożyć hołd francuskim żołnierzom, niż by podjąć rzeczywistą próbę rozrachunku z bolesną przeszłością. W tej sytuacji nie dziwi, że film ignoruje los podbitej ludności, a w narracji, podobnie jak w poprzednich filmach, dominuje zachodni punkt widzenia. Dla bohatera, amerykańskiego dziennikarza, działania wojenne stanowią raczej przedmiot zawodowego zainteresowania, a nie refleksję nad zasadnością prowadzonej wojny[23].

Fakt, że w odniesieniu do twórczości filmowej można mówić o swoistym przełomie i większym otwarciu na tematykę rozrachunkową nie oznacza, że w latach dziewięćdziesiątych nadal nie utrzymuje się sytuacja właściwa okresom poprzednim: wciąż niełatwo przychodzi twórcom znalezienie środków na realizację i dystrybucję filmów o wojnie w Algierii. Dodatkową okolicznością utrudniającą realizację bywa scenariusz, zwłaszcza w przypadku, gdy twórca kreuje Araba jako pierwszoplanowego bohatera. Można zatem mówić o projektach, które nie doczekały się realizacji. Znaczący jest tu przykład filmu w reżyserii André Téchiné. Plany nakręcenia *Terres brûlées* [*Spalone ziemie*], filmu traktującego o uczuciu łączącym Francuzkę i Algierczyka nie zostały zrealizowane i niejako zamiast Téchiné nakręcił *Dzikie trzciny* (*Les Roseaux sauvages*, 1994), obraz, którego akcja toczy się co prawda na południu Francji, ale w którym pojawiają się wyraźne wątki dotyczące konfliktu w Algierii. Reżyser najwyraźniej upatrywał przyczyn niepowodzenia realizacji *Terres brûlées* w charakterze relacji łączącej głównych bohaterów. Jego stwierdzenie: „Algierczyk jako główny bohater, to nie przejdzie" jest dobitnym potwierdzeniem prawdy, że nie nadszedł jeszcze sprzyjający moment społecznej akceptacji historii opartej na zasadzie równego traktowania przedstawicieli dwóch narodów[24].

W tym okresie pojawiły się jeszcze inne filmy, które odbiły się szerokim echem zarówno wśród publiczności, jak i krytyków filmowych. Przede wszystkim na uwagę zasługuje *Bezimienna wojna* (*La Guerre sans nom,* 1991) Bertranda Taverniera. Mamy w tym przypadku do czynienia z utworem, w którym reżyser udziela głosu poborowym, głównie z regionu Grenoble, miasta o największej skali manifestacji przeciwko poborowi do kontyngentu w 1956 roku. Autor w wyjątkowo

---

[23] Analizy filmu dokonuje K. Loska: *Postkolonialna Europa,* s. 62-63; C. Eades, *Le cinéma post-colonial français,* s. 234.

[24] Wypowiedź reżysera cyt. za: P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 15.

trafny sposób oddaje atmosferę tamtych protestów i ówczesny stosunek do tych wydarzeń, a przez ich pryzmat stan świadomości społecznej wobec wojny w Algierii. Nie bez przyczyny dokument Taverniera uważa się za przełomowy w przedstawianiu konfliktu francusko-algierskiego. Telewidzowie we Francji mieli możność obejrzeć film długometrażowy *C'était la guerre* [*To była wojna*, 1992] w reżyserii Maurice'a Failevica i Ahmeda Rachedi. Twórcy nakręcili opowieść o młodym Algierczyku, który dołącza do partyzanckiego oddziału. Dzieło traktuje o przemocy wobec swoich, stosowanej przez bojowników o niepodległość[25].

Inne spojrzenie na wojnę w Algierii prezentuje film *Sous les pieds des femmes* (*Pod stopami kobiet*, 1997) w reżyserii Rachidy Krim. Bohaterką historii jest mieszkająca na południu Francji Aya (Claudia Cardinale). Nieoczekiwana wizyta Amina (Mohammad Bakri), kochanka z lat młodości (byłego członka FLN) burzy spokój kobiety i jej rodziny i skłania ją do wspomnień z czasów wojny w Algierii, kiedy angażowała się w walkę zbrojną i trafiła do więzienia za zabójstwo. Z fragmentów wspomnień widz buduje historię życia bohaterki, do której dociera świadomość, że jej ukochany nigdy nie zrezygnuje z dominującej pozycji w związku. Rezygnacja z miłości skłania kobietę do powrotu pod koniec wojny do życia we Francji u boku męża i córki. Spotkanie z po latach stanie się dla obojga kochanków okazją do przemyśleń nad decyzjami z przeszłości. Mężczyzna uświadamia sobie popełniony błąd. Zdaniem Carrie Tarr w przypadku tego feministycznego dramatu mamy do czynienia z inną odsłoną wojny w Algierii, wojny widzianej po latach oczyma imigrantki. Na przykładzie losów bohaterki reżyserka wyraża krytykę Francji kolonialnej i sposobu, w jaki traktowani są w niej Maghrebczycy, ale również, co istotne, krytykę działań i polityki FLN i niepodległej Algierii, w której kobiety nie zyskały wolności, a ich rola została zmarginalizowana. Obraz ukazuje również, na przykładzie trzech pokoleń kobiet, ciągłość maghrebskiej imigracji we Francji[26].

„Brudna wojna" w filmie po 2000 roku

Dopiero początek nowego, XXI wieku, przyniósł produkcje filmowe o dużym ładunku zarówno pod względem przedstawiania wojny, jak i obecności w nim podmiotu postkolonialnego. Kanał Arte wyemitował trzyodcinkowy serial *L'Algérie*

---

[25] Tamże.

[26] C. Tarr, *Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 49-50; K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 107-108.

des chimères (*Algieria w płomieniach*, 2001), historyczną sagę osadzoną w realiach kolonialnych na motywach powieści, której autorzy – Henri de Turenne i Robert Soulé – byli reporterami wojennymi podczas konfliktu w Algierii. Serial ukazuje skomplikowane losy bohaterów od początku kolonizacji do wybuchu wojny o niepodległość, kreśląc w dłuższej perspektywie czasowej niełatwe wzajemne relacje między Francuzami i Algierczykami.

Kolejnym ważnym obrazem przypominającym o jednym z najbardziej bolesnych epizodów z najnowszej historii Francji jest bez wątpienia film z 2005 roku w reżyserii Alaina Tasmy *Czarna noc, 17 października 1961* (*Nuit noire, 17 octobre 1961*)[27]. Miał on premierę w telewizji, ponieważ żaden dystrybutor nie zdecydował się na pokazanie go w salach kinowych, dopiero kilka miesięcy później wyświetlono go w kilku kinach. Obraz ukazuje wydarzenia z perspektywy dwóch stron konfliktu: z jednej strony francuskiego policjanta François Martina (Jean-Michel Portal), z drugiej zaś algierskich imigrantów, którzy przygotowują się do podjęcia protestów na ulicach Paryża. Chronologiczna narracja pozwala śledzić narastające nastroje frustracji i agresji, zarówno wśród Francuzów, jak Algierczyków. Co ważne, żadna ze stron nie jest ukazana jednoznacznie, twórca dostrzega zróżnicowanie uczestników dramatu. Zamysł ten ilustrują dwie odmienne postaci funkcjonariuszy policji: stroniącego od polityki Martina i agresywnego rasistę Delmasa. Niejednoznacznie prezentują się również przedstawiciele francuskich mediów: dziennikarka Nathalie sympatyzuje z bojownikami FLN, natomiast jej koleżanka Sabine wyraźnie dystansuje się od wydarzeń („to nie jest moja wojna"). Podobnie Algierczycy; nie wszyscy opowiadają się za radykalnymi metodami stosowanymi przez FLN, część optuje za rozwiązaniami pokojowymi. Jednoznacznie natomiast należy rozumieć przesłanie filmu, w którym twórca ukazuje mechanizm ataku na pokojową demonstrację, brutalną postawę sił porządkowych, czy wreszcie zatuszowanie sprawy i zmowę milczenia wokół winnych masakry[28]. Wydarzenia z 17 października 1961 roku na zawsze odcisnęły swoje piętno na relacjach francusko-algierskich. Algierscy imigranci często powracali do nich we wspomnieniach, okazje ku temu nadarzały się w kolejne rocznice, zaś zdjęcie pa-

---

[27] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 58. O okolicznościach wydarzeń przedstawionych w filmie szerzej piszę w rozdziale poświęconym Francji postkolonialnej. Wydarzenia z 17 października 1961 roku są również tematem filmu Michaela Hanekego *Caché* (*Ukryte,* 2005).

[28] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 90-91. Do wydarzeń z 17 października powraca także Bourlem Guerdjou w filmie *Vivre au paradis* (*Żyć w raju*, 1998). Wydarzenia „czarnej nocy" ukazuje też obraz *Sous les pies des femmes* (*Pod stopami kobiet,* 1997) w reżyserii Rachidy Krim.

ryskiego mostu z napisem „Tutaj topi się Algierczyków" do dzisiaj pozostało czytelnym symbolem tamtej nocy i traumatycznych doświadczeń.

W innym nurcie plasują się filmy, których twórcy powracają do czasów wojny, ale przyjmują odmienną perspektywę ukazywania konfliktu: oczyma dziecka – uczestnika bądź obserwatora wydarzeń. Henry Colomer w filmie *Nocturnes* [*Nocne*, 2006] przeplata sekwencje dokumentalne z fikcyjnymi. Historia, inspirowana wspomnieniami reżysera, rozgrywa się w 1958 roku. Wówczas ojciec bohatera wyjeżdża na wojnę do Algierii i to wydarzenie całkowicie odmienia dotychczasowe życie chłopca, jego matki i młodszego brata. Z dziewięciu scen z życia dziecka (każda nosi inny tytuł, a jej początek i koniec nakręcony jest w technice czarno-białej) przebija poczucie lęku i zagubienia bohatera, który przeżywa okres dojrzewania w trudnej sytuacji, z wojną w tle.

W podobny sposób podchodzi do ukazywania na ekranie konfliktu algierskiego Mehdi Charef, reżyser *Cartouches gauloises* [*Galijskie naboje,* 2007], który umieszcza akcję filmu pod koniec wojny w środowisku bojowników o niepodległość. Główną postacią jest Ali (Mohamed Faouzi Ali Cherif), alter ego reżysera, dwunastoletni roznosiciel gazet, obserwujący wraz z francuskimi kolegami z rodzin *pieds-noirs* rozpad kolonialnego imperium. W filmie zaciera się podział na dwa światy: kolonizatorów i skolonizowanych. Reżyser trafnie ukazuje wspólnotę doświadczenia, polegającego na uczestniczeniu – nawet przez dzieci – w wydarzeniach zwiastujących kres pewnej epoki. Alego czeka rozstanie z kolegami, którzy niebawem opuszczą Algierię, by udać się do nieznanej Francji. Nieomal każdego dnia latem 1962 roku, rodziny z eleganckich dzielnic zamieszkałych przez Francuzów zbierają się do wyjazdu. Film nie unika ukazywania bezwzględności i okrucieństwa konfliktu, zarówno bowiem armia francuska wspierana harkisami, jak i bojownicy FLN wykorzystują przemoc i terror w celu uzyskania przewagi. W przyjaźni łączącej Alego z francuskimi rówieśnikami dopatrywano się kulturowej afirmacji związków z metropolią. Film Charefa porusza tym samym kwestię dotyczącą zmiany wzajemnego stosunku kolonizatorów i skolonizowanych: czy w przyszłości, już po dekolonizacji, uda się zachować bliskie relacje łączące Alego i jego przyjaciela Nico? Zarzucano reżyserowi zbyt nostalgiczne potraktowanie ostatnich miesięcy obecności francuskiej w Algierii, brak należytego rytmu filmu oraz pewne uproszczenia, reżyser zdołał jednak uchwycić klimat ostatnich dni francuskiego panowania w Algierii, zachować świeżość spojrzenia i przedstawić rozstanie ze światem dzieciństwa na tle dramatycznych wydarzeń, w osobisty, a nawet wzruszający sposób[29].

---

[29] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 109-110.

Ostatnim filmem z tego okresu, w którym akcja koncentruje się wokół postaci dziecka, jest *Ukryta tożsamość* (*Michou d'Auber*, 2007) w reżyserii Thomasa Gilou. Wydarzenia wojny w Algierii są tu co prawda zaledwie tłem, mówi się o nich w mediach, ale mimo to, w zasadniczy sposób wpływają na losy bohaterów. Mamy w tym wypadku do czynienia ze skromnym obrazem, lecz zrealizowanym w gwiazdorskiej obsadzie. W rolach głównych pojawiają się ikony francuskiego kina: Nathalie Baye i Gérard Depardieu. Akcja filmu rozgrywa się w 1960 roku na francuskiej prowincji, *France profonde*, gdzie pojawia się mały Algierczyk, Messaoud. Ojciec chłopca zamieszkały w Aubervillers, w regionie paryskim, nie jest w stanie zapewnić mu opieki, dlatego Messaoud, wraz z bratem, trafiają do sierocińca, a następnie do rodzin zastępczych. Małżeństwo, które opiekuje się chłopcem, jest bezdzietne i przeżywa uczuciowy kryzys. Gisèle (Nathalie Baye) ukrywa przed mężem (Gérard Depardieu) prawdziwą tożsamość chłopca z obawy przed jego reakcją. Rasistowski światopogląd Georges`a ukształtował się podczas służby wojskowej w Indochinach i Algierii. W swej niechęci do cudzoziemców nie różni się on zasadniczo od większości mieszkańców miasteczka, nieprzywykłych do kontaktu z przedstawicielami innych kultur czy religii. By zyskać sympatię i akceptację otoczenia, chłopiec zyskuje nową tożsamość, w tym również nowy wygląd, Gisèle farbuje mu włosy na jasny blond. Stopniowo między mężczyzną a chłopcem wytwarza się głęboka, serdeczna więź i chłopiec w pełni identyfikuje się ze swoją nową rodziną, co nie znaczy, że przeszłość pozwala o sobie zapomnieć. W tej pogodnej opowieści o tolerancji i przełamywaniu różnic i uprzedzeń można dopatrzeć się, jak dowodzi Krzysztof Loska, akceptacji „francuskiej polityki asymilacji jako sposobu na osiągnięcie równości poprzez wyeliminowanie różnic rasowych czy narodowych"[30]. Możemy jedynie zastanawiać się, czy rzeczywiście taki zamiar przyświecał twórcy filmu, niewątpliwie jednak pojawienie się chłopca w domu dorosłych bohaterów w zasadniczy sposób wpływa na ewolucję ich postaw, głównie mężczyzny, który rewiduje swój stereotypowy pogląd na świat.

Kończąc omawianie twórczości filmowej z okresu po 2000 roku, pragnę wspomnieć o filmie, który co prawda okazał się frekwencyjną porażką, ale stał się niekwestionowanym wydarzeniem społecznym, wywołującym żywe emocje. Obraz *Ponad prawem* (*Hors-la-loi,* 2010), był w zamyśle reżysera Rachida Bouchareba kontynuacją losów bohaterów *Dni chwały*. Jego akcja rozpoczyna się wraz z zakończeniem drugiej wojny światowej i kończy z chwilą ogłoszenia niepodległości Algierii. Zestawienie tych dwóch wydarzeń ma wymowę symboliczną. Fakt, że re-

---

[30] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 110.

żyser pozostał przy tematyce kolonialnej, potwierdza opinię o miejscu sztuki filmowej w tworzeniu narodowej mitologii i włączaniu się artystów do niełatwego dzieła pojednania i przywracania pamięci. Powody takie, jak entuzjastyczne przyjęcie *Dni chwały* przez zwykłych Francuzów, pozytywny odbiór krytyki, a nade wszystko postawa władz wobec kombatantów utwierdziły Bouchareba w słuszności decyzji i dodatkowo zachęciły do zajęcia się losami Algierczyków zaangażowanych w walkę o niepodległość. O ile jednak opinia publiczna we Francji okazała się jednomyślna w recepcji przesłania poprzedniego filmu i akceptacji heroizacji bohaterów filmu, o tyle w przypadku obrazu *Ponad prawem*, jeszcze przed premierą, pojawiły się skrajne reakcje, podsycane przez głosy polityków z prawej strony sceny politycznej[31]. Sam Bouchareb, podobnie jak przy *Dniach chwały*, włączał się w publiczną dyskusję w licznych wywiadach tłumacząc powody nakręcenia filmu i nawiązując po raz kolejny do historii własnej rodziny, której, jak twierdził, winien był zmierzenie się z tym „trudnym tematem". Twórca przeniósł akcję działań niepodległościowych na teren Paryża, co uświadomiło francuskiej publiczności, że obserwuje narodziny miejskiego terroryzmu na terenie własnego kraju, a to, jak łatwo zgadnąć, nie przysporzyło filmowi sympatyków. Zdaniem Bouchareba zamieszanie wokół obrazu świadczyło że społeczeństwo „nie jest przygotowane na takie filmy"[32]. Chłodne przyjęcie nie tylko publiczności, ale i historyków, wynikało również z faktu, że zdaniem tych ostatnich Bouchareb dokonywał nadinterpretacji faktów zestawiając je zbyt swobodnie. Krytycy z kolei negatywnie wypowiadali się o mieszaniu konwencji i „nieautentyczności i wewnętrznych sprzecznościach"[33].

Dni chwały – zapomniani bohaterowie

Historycy, w tym Pierre Nora przestrzegali, by nie utożsamiać pamięci zbiorowej z historią. Ta pierwsza, bardziej dynamiczna, kształtuje się „przez ścieranie się pamięci i niepamięci", a jej reprezentacja przeszłości może różnić się od dyskursu historycznego. Uwaga o pamięci oficjalnej, podtrzymywanej przez instytucje władzy, wydaje się szczególnie trafna w stosunku do udziału żołnierzy z kolonii w wal-

---

[31] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 199. Film wywołał we Francji bardzo silne emocje, zaś premierze w Marsylii towarzyszyły manifestacje skrajnej prawicy. Z kolei jego przyjęcie w Algierii było niezwykle przychylne.

[32] Korzystam z wywiadu udzielonego przez Bouchareba 21 września 2010 roku: http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19145473&cfilm=136108.html [dostęp: 12.07.2018].

[33] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 92.

kach pierwszej i drugiej wojnach światowych czy wojny o niepodległość i udziału w niej wojsk francuskich[34]. Przez szereg lat Republika Francuska nie podejmowała tematu udziału żołnierzy z byłych kolonii w działaniach drugiej wojny światowej, również w dyskursie publicznym, o czym była mowa przy okazji prezentowania ustaw pamięci. Rzadko również, najczęściej przy okazji wydarzeń rocznicowych, powracano do udziału w działaniach wojennych żołnierzy z krajów Północnej i Zachodniej Afryki. Również w podręcznikach do historii na próżno szukać szerszych wzmianek o udziale żołnierzy z kolonii.

W opinii Belkacema Rechama, autora książki *Muzułmanie algierscy w armii francuskiej (1919-1945)* wyjaśnienia tego zapomnienia – co zastanawiające i interesujące, po obu stronach Morza Śródziemnego – należałoby szukać w powojennych wydarzeniach, gdy Francja wdała się w długotrwały i krwawy konflikt ze swymi dawnymi koloniami. Istotna okazała się w tym wypadku również zmiana stosunku do dawnych aliantów. Autor wspomnianej książki twierdzi, iż zmiana ta ujawniła się z całą mocą w sposobie obchodzenia w 1984 i 1994 roku rocznic desantu wojsk w Normandii i Prowansji: z jednej strony władze francuskie podkreślały, jak wielki dług miały wobec Stanów Zjednoczonych, z drugiej zaś starały się zminimalizować, a nawet ukryć ten wobec żołnierzy ze swoich dawnych kolonii. Skąd takie stanowisko władz francuskich? Odpowiedź na to pytanie, za Rechamem, wydaje się oczywista. Autor utrzymuje, że oficjalne uznanie wkładu i roli żołnierzy z dawnych kolonii i zobowiązań ze strony władz francuskich wobec weteranów oznaczałoby przyjęcie politycznej odpowiedzialności za potomków tych, którzy w czasach wojny płacili życiem za wyzwolenie kraju spod niemieckiej okupacji. Jak natomiast wytłumaczyć fakt, że wydarzenia te pomija strona algierska? Ten fragment historii w żadnej mierze, zdaniem Belkcema Rechama, nie nasuwa skojarzeń z gloryfikowanym obrazem Afryki walczącej z potęgą kolonialną i zrzucającej jarzmo poddaństwa. Nie licował on z polityką kreowaną przez niepodległe kraje wkraczające na drogę dekolonizacji i samodzielnego rozwoju i nie pasował do ideologii promowanej przez młode niepodległe państwa. Z pobudek czysto propagandowych przypominanie o walkach żołnierzy z krajów Maghrebu i Afryki w szeregach armii dowodzonej przez dawnego kolonizatora nie niosło korzyści politycznych nowym

---

[34] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 13; K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 56. Krzysztof Loska podkreśla potrzebę podjęcia ponownie tematu traumy algierskiej wojny o niepodległość i zmierzenia się z nim, ponieważ w równym stopniu dotyka ona potomków francuskich osadników *pieds-noirs,* zmuszonych do opuszczenia swych domostw, jak i imigrantów z Maghrebu, którzy zmagają się ze spuścizną kolonializmu.

rewolucyjnym władzom. Można w takim razie uznać, że przez lata żadna ze stron nie była bezpośrednio zainteresowana powracaniem do tego fragmentu dziejów[35].

Mówiąc o roli żołnierzy z kolonii podczas drugiej wojny światowej walczących u boku Francuzów z metropolii i o *pieds-noirs,* francuski polityk Gaston Monnerville stwierdził: „Bez swego imperium Francja byłaby jedynie krajem, który wyzwolono. Dzięki swemu imperium Francja jest jednym ze zwycięzców"[36]. Włączenie się w działania wojenne ludzkiego i militarnego potencjału Armii Afrykańskiej (w której muzułmanie stanowili 30% żołnierzy) zagwarantowało Francji zmazanie, przynajmniej częściowe, niechlubnej przeszłości kolaboracji z Niemcami: Francja znalazła się po stronie aliantów.

Przemilczenia i styl długoletniej polityki historycznej, co już kilkakrotnie było tu podkreślane, przyniósł wyłącznie straty trudne do odrobienia. Następujące zmiany nieprędko naprawią skutki zbiorowego zapomnienia, gdyż w świadomości zbiorowej większości Francuzów metropolię wyzwolili alianci, przede wszystkim wojska amerykańskie. Wyniki prowadzonych badań w tej materii doprawdy zaskakują: wiedza Francuzów na temat desantu wojsk alianckich na plażach Normandii jest nieporównywalnie większa niż ta dotycząca Prowansji. Podobnie rzecz się ma ze świadomością historyczną o tzw. „bitwie o Alzację" i udziale strzelców z Afryki[37]. Tym większa więc jest potrzeba powracania również do działań wojennych z czasów drugiej wojny światowej i podkreślania udziału w nich żołnierzy z dawnych kolonii.

Film Rachida Bouchareba *Dni chwały* (*Indigènes*, 2006) odbił się szerokim echem nie tylko we Francji, ale i na świecie. Utwór odniósł wielki sukces kasowy i artystyczny, doczekał się wielu nagród i został francuskim kandydatem do Oscara w kategorii najlepszego filmu nieanglojęzycznego. Słusznie uważa się go za swoisty hołd złożony „zapomnianym bohaterom" poległym w walkach z Niemcami na południu Francji, a następnie w Alzacji. Zrealizowany w ramach koprodukcji francusko-marokańsko-algiersko-belgijskiej, powstał dzięki finansowemu wsparciu instytucji państwowych, a także władz regionalnych. Zaangażowanie wielu partnerów świadczy wyraźnie o tym, jak gigantyczne przedsięwzięcie realizowano, a za-

---

[35] B. Recham, *Les musulmans algériens dans l'armée française (1919-1945),* L'Harmattan, Paris 1996, s. 277-278.

[36] Wkład Armii Afrykańskiej w wyzwalanie Francji jest znaczny, ale przecież jej żołnierze walczyli także u boku Anglików, Amerykanów i Kanadyjczyków.

[37] Uważa się ponadto, że w procesie spychania w niepamięć udziału Armii Afrykańskiej w działaniach drugiej wojny światowej miał swój udział również generał Charles de Gaulle. Polityk tworzył mit wyzwolenia Francji przez Drugą Dywizję Pancerną. B. Droz, *Les trous de la mémoire coloniale,* „L'Histoire" 2007, nr 318, s. 32.

razem i o tym, jak wielkie oczekiwania z nim wiązano. Realizację filmu poprzedziła seria wielogodzinnych rozmów twórców z kombatantami, dodatkowo zaś Rachid Bouchareb spędził wiele godzin w archiwach, żmudnie poszukując odpowiedniej dokumentacji historycznej[38].

Na ekrany polskich kin film wszedł pod niezbyt trafnym, moim zdaniem, tytułem *Dni chwały*, który w żadnej mierze nie oddaje zamiaru reżysera ani przesłania filmu, a nawet go fałszuje. Wypada żałować, że posłużono się w tym wypadku tytułem angielskim (*Days of Glory*), tym bardziej, że sam reżyser wielokrotnie zwracał uwagę na znaczenie tytułu filmu w przekazie całości dzieła. W języku francuskim określenie *indigènes* niesie za sobą ważny komunikat historyczno-społeczny i ładunek emocjonalny. Na język polski wyraz: *indigènes* przekłada się jako *krajowcy, tubylcy*. Słowo to, w użyciu od XV wieku, z upływem czasu nabrało pejoratywnego znaczenia i odnosiło się do skolonizowanej ludności, wprowadzając tym samym, zabarwione poczuciem wyższości, odróżnienie jej od grupy europejskich kolonów. Tu należy dodać, że obecnie również sięga się po nie w dyskursie publicznym, ze względu na *Manifest Tubylców Republiki (Le manifeste des Indigènes de la République)*[39]. Tytuł filmu był świadomym zabiegiem reżysera. W ten sposób bowiem waloryzował on swoich bohaterów czyniąc z „tubylców" postaci pierwszoplanowe. W powszechnym odbiorze obraz Bouchareba jest uważany za swoisty pomnik ku czci poległych, a także tych, którzy przeżyli wojnę – zmarłych lub żyjących, lecz borykających się z trudnościami materialnymi byłych żołnierzy z kolonii. Do dzisiaj bowiem nie poświęcono żołnierzom-muzułmanom pomnika o krajowej randze[40].

Akcja filmu nawiązuje do wydarzeń z drugiej wojny światowej, rozpoczyna się w 1943 roku, w czasie tworzenia oddziałów kolonialnych. Kilka miesięcy wcześniej, w listopadzie poprzedniego roku, nastąpił desant aliantów na północy Afryki. Wydarzenia przedstawione w filmie obejmują: lądowanie na Sycylii w lipcu 1943 roku,

---

[38] M. Kamecka, *Współczesne kino francuskie wobec pamięci postkolonialnej,* „POLITEJA" 2014, nr 31/1, s. 191-204. W artykule omawiam film R. Bouchareba i jego rolę w przywracaniu pamięci o wydarzeniach z czasów drugiej wojny światowej.

[39] Celem jego autorów jest walka z dyskryminacją doświadczaną przez obywateli o imigranckich korzeniach. Ruch ów sięga rodowodem do głębokiego poczucia niesprawiedliwości, gdyż przedstawiciele tej grupy nadal czują się traktowani jak dawni kolonialni tubylcy, obywatele drugiej kategorii.

[40] Warto jednakże odnotować, że w 2006 roku Jacques Chirac odsłonił w Douaumont pomnik w hołdzie 70 tysiącom żołnierzy-muzułmanów poległych za Francję w bitwie pod Verdun (1916): *Dossier d'accompagnement pédagogique* réalisé par Valérie Marcon proposé par le site Zerodeconduite.net et l'Agence Cinéma Éducation avec le soutien de 'Association des Professeurs d'Histoire Géographie (APHG), s. 13, www.docplayer. fr/21564548-I-n-d-i-g-e-n-e-s--dossier-d-accompagnement-pedagogique.htlm, [dostęp: 12.11.2015].

lądowanie w Prowansji w sierpniu 1944 roku, wyzwalanie południowej Francji, walki w Wogezach, wyzwolenie Alzacji i walki w Niemczech. Tych ostatnich w filmie nie widzimy, a o ich wyniku dowiadujemy się z komunikatu radiowego. Oddziały kolonialne uczestniczyły we wszystkich etapach wyzwalania Francji.

Fabuła filmu *Dni chwały* jest osnuta wokół losów czterech głównych bohaterów, wywodzących się z Północnej Afryki. Said pochodzi z Algierii (Jamel Debbouze) i zaciąga się do wojska, by – jak to kilkakrotnie powtarza – bronić ojczyzny-matki. Ten odważny, prosty, niepiśmienny pasterz uosabia figurę bezgranicznie oddanego i posłusznego żołnierza z kolonii. W kontaktach z przełożonymi Said kieruje się podstawową zasadą – bezwzględnej wierności wobec swego białego dowódcy. Między dwoma mężczyznami wytwarza się specyficzna więź, przypominająca relacje ojca z synem. Z kolei strzelec wyborowy Messaoud, również z Algierii (Roschdy Zem), wytworzył sobie wyidealizowany obraz Francji, w której pragnie się osiedlić i założyć rodzinę. Marokańczyk Yassir (Samy Nacéri) to najemnik. Początkowo traktuje udział w walkach jako szansę wzbogacenia się. Reżyser stara się jednak ukazać dokonującą się w nim przemianę. Z żołnierza trzymającego się z dala od pozostałych zmienia się w walecznego uczestnika grupy, zintegrowanego z oddziałem i utożsamiającego się ze wspólnym celem. Natomiast głównym pragnieniem algierskiego idealisty, kaprala Abdelkadera (w tej roli Sami Bouajila) jest wyzwolenie Francji. Mimo że jest lepiej wykształcony od prostych żołnierzy, zawsze opowiada się po ich stronie, stając się rzecznikiem ich sprawy. Kaprala cechuje głęboko zakorzenione poczucie sprawiedliwości, co uwidocznia się zwłaszcza w scenach nierównego traktowania żołnierzy. Do czwórki głównych bohaterów rodem z krajów Maghrebu należy dodać jeszcze piątego – Francuza, sierżanta Martineza. Między nim a żołnierzami „tubylcami" wytwarzają się skomplikowane relacje. Zachowanie tej postaci nie jest pozbawione pewnej paternalistycznej wyższości, tak charakterystycznej dla białych kolonizatorów, niemniej jednak, sierżantem Martinezem kieruje swoisty obowiązek opieki nad swymi żołnierzami. Trudno mu też odmówić pewnej lojalności, poczucia odpowiedzialności za ich losy, czy nawet przywiązania do nich. W sytuacji gdy wyższy rangą przełożony zwraca się do niego z pytaniem, jak nazywać żołnierzy z kolonii, z ust Martineza padają słowa: „To są ludzie, panie kapitanie, ludzie"[41].

Każdy z głównych bohaterów zaciąga się do wojska z innych powodów, ale w ostatecznym rozrachunku chodzi o głębsze, uniwersalne wartości. Warto-

---

[41] P. Langlais, *Les héros oubliés d'Indigènes,* „Label France" 2006, 4e Trimestre, s. 16; R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000,* s. 226-227.

ści, o które się biją, utożsamia w głównej mierze kapral Abdelkader. Nie chodzi tu o nic innego, jak przesłanie republikańskie oparte na historycznym dziedzictwie Francji, a sprowadzające się do rewolucyjnych haseł wolności, równości i braterstwa. Reżyser wielokrotnie odwołuje się do patriotyzmu żołnierzy z kolonii, często pojawia się w ich rozmowach określenie: „Ojczyzna-Matka", co świadczy o ich stosunku do metropolii. Symptomatyczna pod tym względem wydaje się scena, gdy Said po przybyciu do Francji klęka, dotyka ziemi i mówi: „To jest mój kraj, nawet jeśli go nigdy nie widziałem". Wielokrotnie podczas walki żołnierze wznoszą okrzyki „Niech żyje Francja!". Reżyser nie unika atrybutów republiki, jak na przykład narodowy symbol Francji – trójkolorowa flaga. W jednej ze scen żołnierze śpiewają hymn Francji, *Marsyliankę* oraz *Le Chant des Africains (Pieśń Afrykanów).* Wymowa powstałej w 1940 roku pieśni jest niezwykła. W poruszających słowach sławi ona bowiem Matkę-Francję. Dla niej to Afrykanie są gotowi wszystko poświęcić i opuścić rodzinne strony. Treści pieśni wskazują na silne utożsamianie się mieszkańców kolonii z Francją i ich przywiązanie do metropolii. Końcowe słowa, mówiące o przyszłości po wojnie, ukazują obraz żołnierza powracającego w rodzinne strony z sercem przepełnionym dumą i poczuciem dobrze wypełnionego obowiązku wobec kraju[42].

Pozycję lidera w grupie głównych bohaterów ma sierżant Abdelkader. W postaci tej kumulują się cechy lojalnego, posłusznego żołnierza, który jednak, gdy zajdzie taka potrzeba, buntuje się i walczy o zrównanie praw wszystkich żołnierzy, bez względu na pochodzenie, kolor skóry i stopień wojskowy. Z racji wyznawanych przez bohaterów wartości film Bouchareba niesie przesłanie równości i braterstwa. Twórca nie zamyka oczu na przejawy rasizmu, do których dość często dochodziło w szeregach Armii Afrykańskiej[43]. Jedną ze scen ukazujących segregację rasową jest scena posiłku w stołówce. Okazuje się wówczas, że żołnierzom z kolonii nie przysługują pomidory przeznaczone jedynie dla białych oficerów. Wywołuje to gwałtowny sprzeciw kaprala i w akcie protestu dowódca depcze warzywa, których odmawia się pozostałym żołnierzom. Inną kwestią poruszoną przez reżysera jest nierówny dostęp do kariery wojskowej. Tu po raz kolejny ofiarą dyskryminacji pada kapral Abdelkader: pomimo jego niewątpliwych zasług na polu walki i cech przywódczych blokuje się mu awans. Zdaniem Jarosława Rokickiego ten rodzaj klasyfikowania ludzi wynika ze społecznego pojmowania rasy i etniczności:

---

[42] *Le Chant des Africains, et la fierté d'être Français de la métropole et d'ailleurs,* [online] www.jurispolis.blog.lemonde.fr/2006/07/14/2006_07_le_chant_des_af, [dostęp: 09.11.2013].

[43] B. Droz, *Les trous de la mémoire coloniale,* „L'Histoire" 2007, nr 318, s. 32.

> Zarówno rasa, jak i etniczność są kategoriami społecznie skonstruowanymi. Oznacza to, że nie stanowią one odrębnych, obiektywnie istniejących bytów ontologicznych, ale są raczej wytworami świadomości ludzkiej (...). Najważniejszą rolę pełni tu stosunek dominacji i podporządkowania, który z kolei – w skali makrospołecznej – wyznacza strukturę władzy, a co za tym idzie – określa zasady dystrybucji społecznie pożądanych dóbr[44].

Zasady te instytucjonalizowane były w postaci prawa, obyczaju, nieformalnych norm i „kodeksów etycznych", co przyczyniło się do petryfikacji systemu klasyfikacji rasowych i etnicznych. Bouchareb stara się ukazać wszystkie formy dyskryminacji i nierównego traktowania żołnierzy z kolonii. Przejawiało się ono także w ograniczonym prawie do korzystania z przepustek, brakiem szkoleń, nierównym żołdem i cenzurowaniem listów. Ta ostatnia kwestia miała jednocześnie związek z kontaktami żołnierzy z miejscową ludnością, a ściślej z kobietami. Do takich kontaktów między muzułmanami a Francuzkami, pomimo oficjalnego zakazu i rozporządzenia, jednak dochodziło[45]. Cennym źródłem wiedzy na ten temat okazuje się zachowana korespondencja. Władze wojskowe uznały, że mógłby ucierpieć na tym prestiż Francji i że relacje z Europejkami mogły negatywnie odbić się na postawach żołnierzy z kolonii. Obawiano się mianowicie, że po powrocie do domu będą się oni przechwalać miłosnymi podbojami, a to może jedynie spowodować w przyszłości wygórowane żądania i pretensje wobec władz kolonialnych[46].

Końcowa część filmu należy do najbardziej poruszających. Sceny przedstawiające ostatnią walkę stoczoną na terenie Francji uświadamiają bowiem osamotnienie oddziału. Wyraźnie widać, że żadne dodatkowe siły nie wspierają żołnierzy z kolonii. Pomimo to staczają oni zwycięską bitwę. Zwycięstwo zostaje okupione dużymi stratami, giną wszyscy bohaterowie oprócz kaprala Abdelkadera. Wówczas też staje się jasne, że żołnierzom z Afryki odmawia się prawa do chwały i zaciera się ich zasługi, co sugeruje scena, w której słychać komentarz frontowego dziennikarza. Mianowicie stwierdza on, że Alzację wyzwoliły francuskie oddziały[47]. Zauważa się również, że żołnierzom z kolonii nie umożliwia się kontaktu

---

[44] J. Rokicki, *Kolor, pochodzenie, kultura,* Universitas, Kraków 2002, s. 96-97.

[45] Rachid Bouchareb ilustruje ten aspekt relacji pomiędzy muzułmanami a Francuzkami na podstawie historii znajomości Messaouda z jedną z mieszkanek wyzwalanych miejscowości. Pomiędzy nią a Algierczykiem rodzi się uczucie i dochodzi do fizycznego zbliżenia. Z kolejnych scen wynika jednak, że listy kochanków nigdy nie dochodzą do adresatów. Dziewczyna Messaouda nigdy też nie dowie się, że jej ukochany zostaje zabity.

[46] B. Recham, *Les musulmans algériens,* s. 272-273.

[47] Y. Gastaut, *Le thème de l'immigration dans le cinéma français après 1945*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, s. 92.

z ich przełożonymi. Reżyser pozostawia widza w przeświadczeniu, że żołnierze ci po wykonaniu zadania stali się niepotrzebni, potraktowani przez władze wojskowe w sposób instrumentalny.

Podobna, gorzka wymowa charakteryzuje ostatnie sceny obrazu Bouchareba. Można odczytać je jako metaforę losu wielu żołnierzy z Armii Afrykańskiej. Rozgrywają się one około 50 lat po wojnie. Samotny, schorowany kapral Abdelkader odwiedza miejscowy cmentarz, na którym są groby żołnierzy muzułmanów. Widz poznaje otoczenie, w jakim żyje weteran: wraca on do skromnego mieszkania w bloku czy też domu opieki społecznej. Można więc przypuszczać, że prawdopodobnie osiedlił się na stałe we Francji. Tu po raz kolejny twórca filmu nawiązuje do rzeczywistej sytuacji afrykańskich kombatantów. Wielu z nich, zachęconych możliwością korzystania ze świadczeń socjalnych, decydowało się na przyjazd do metropolii[48].

Realizacją *Dni chwały* Bouchareb, nie po raz pierwszy w swej twórczości, opowiadał się po stronie ludzi żyjących na marginesie i pozbawionych możliwości zabierania głosu w debacie publicznej. Twórca staje się tym samym wyrazicielem ich sprawy i dzieli z nimi poczucie niesprawiedliwości i krzywdy. Ponownie dowodzi też, iż nie zapomina o swych imigranckich korzeniach i kulturze przodków[49]. Zapytany w jednym z wywiadów o powody zainteresowania tematyką związaną z udziałem żołnierzy z kolonii w działaniach drugiej wojny światowej reżyser udzielił wyczerpującej odpowiedzi. W przytoczonym poniżej fragmencie pojawiają się słowa wyrażające stosunek żołnierzy do Francji, ich dumę z roli wyzwolicieli kraju, a zarazem poczucie zdrady i rozczarowania, wywołanych traktowaniem przez władze dawnych bohaterów:

> Wzrastałem z historią imigracji. Z niej składają się dzieje mojej rodziny. Zawsze byłem blisko tych ludzi, którzy tworzyli historię Francji (...). Ich relacje z Francją nie datują się od lat sześćdziesiątych. Dużo wcześniej tu przybyli, wyzwalali kraj, byli bohaterami. Nie byli „tymi, którzy zamiatają ulice". Byli kochanymi bohaterami, przyjmowano ich z otwartymi ramionami. Często są to najpiękniejsze chwile w ich życiu. Dlatego też tym bardziej zadziwia ich dzisiejsze traktowanie. Przeżywają je jako rodzaj nieszczęśliwej miłości, miłosnej

[48] Na przykład, na przedmieściach Bordeaux powstał ośrodek przyjmujący kombatantów z Północnej Afryki. Świadczenia nie są przyznawane w sytuacji, gdy nie przebywa się na terenie Francji. Emigracja zarobkowa do Francji, o czym już była mowa, wzmogła się w czasie „chwalebnego trzydziestolecia", kiedy powojenna Francja potrzebowała dodatkowej siły roboczej.

[49] Bouchareb wyznał również, że jego marzeniem jest nakręcenie filmu, który opowiadałby historię imigracji we Francji od 1910 do 2010 roku. É. Libiot, *Indigènes, le retour, Interview avec Rachid Bouchareb,* https://www.lexpress.fr/actualite/politique/indig-egrave-nes-le-retour_478149.html, [dostęp: 15.04.2014].

> zdrady. Szokuje ich to, czego doświadczają ich dzieci i wnukowie. Zmiana nastawienia dokonała się w latach sześćdziesiątych. A jednak, pomimo degradacji swego obrazu, pomimo odrzucenia, nie wypłaconych rent kombatanckich, nie ma w nich żadnej nienawiści, żadnej chęci rewanżu. Ponownie zachowaliby się podobnie. Nie chciałem zafałszowywać Historii. Gdyby byli przepełnieni żalem lub przemocą, pokazałbym to w filmie. Ale tak nie jest. Wyzwolić kraj, ojczyznę z niewoli, być owacyjnie witanym po drodze jako wyzwoliciele... Wszystko to określiło ich pamięć, ich historię i wszystko to, czego doznali później, nie zatarło tych uczuć. Od dawna chciałem nakręcić taki film – żeby młodzi wiedzieli i ludzie pamiętali. Wewnętrznie jestem przekonany, że spotka się on z odzewem. Pojawia się w dobrym momencie. Ten film to kamień, by dalej razem budować[50].

Powyższe słowa, symptomatyczne dla poglądów artysty, potwierdzają jego stosunek do roli odegranej w historii Francji przez obecnych imigrantów. Pokazuje w swych filmach własną ocenę przeszłości i teraźniejszości, ilustruje zmianę traktowania dawnych bohaterów z lat drugiej wojny światowej. Jego spojrzenie nie jest pozbawione realizmu, ale i goryczy. Jednocześnie jednak Bouchareba cechuje wiara i przeświadczenie o tym, że swoją twórczością może oddziaływać na świadomość odbiorców i kształtować ich opinie[51]. Wielkie nadzieje wiąże on z odbiorem filmu przez młode pokolenie – wnuków tamtych uczestników działań wojennych. Co znamienne, odtwórcy głównych ról również się do nich zaliczają. Warto tu przypomnieć słowa Jamela Debbouze'a o tym, że jego dziadek brał udział w walkach o wyzwolenie kraju. Ten wywodzący się z Maroka aktor mówi, że świadomość tej przeszłości utwierdziła go w przekonaniu, że Francja jest JEGO krajem, jego ojczyzną, że może czuć się we Francji U SIEBIE, nie jest cudzoziemcem. Zdaniem Debbouze'a film powinien przynieść wielu ludziom, przede wszystkim zaś tym, którzy czują się we Francji niepewnie, rodzaj ukojenia, wyciszenia i uspokojenia. Jak wspomina artysta, uczucie niepewności towarzyszyło przez całe życie jego rodzicom, stając się nieodłącznym elementem ich egzystencji we Francji[52]. Natomiast on sam od najmłodszych lat żył w stanie wewnętrznego konfliktu, swoistej schizofrenii tożsamościowej: w Maroku nazywano go imigrantem, natomiast we Francji traktowano jak imigranta. Na ten aspekt sytuacji Francuzów wywodzących się z dawnych kolonii, stanu wykorzenienia i alienacji,wielokrotnie zwracano uwagę przy okazji prezentowania filmu.

---

[50] *Dossier d'accpmpagnement pédagogique*, s. 15.

[51] Tamże, s. 14-15.

[52] O alienacji mieszkańców dawnych kolonii: J. Canonne, *Frantz Fanon. Contre le colonialisme*, „Sciences Humaines" 2012, nr 233, s. 58-59.

Trudno ocenić, w jakiej mierze optymizm twórców obrazu znajdzie odzwierciedlenie w stosunku Francuzów do kolonialnej przeszłości, do imigrantów, czy i jak wpłynie na świadomość, że potomkowie bohaterów wojennych w pełni zasługują na godne miejsce w społeczeństwie, że nie można ich spychać na margines społecznej egzystencji, a częstokroć w społeczny niebyt. Nawet jeśli przyjmiemy, że wiara reżysera w siłę społecznego oddziaływania sztuki wydaje się mało racjonalna, zbyt idealistyczna i naiwna, trudno nie dostrzec siły oddziaływania filmu. *Dni chwały* spowodowały społeczną dyskusję, a premiera obrazu we Francji okazała się ważnym wydarzeniem medialnym i artystycznym[53]. Atmosferę emocji wywołaną poruszaną tematyką udało się utrzymać, zapraszając na premierowy pokaz w Cannes kilku kombatantów. Symbolicznie odebrano fakt, że odtwórcy głównych ról zostali wyróżnieni nagrodą za najlepsze role męskie[54]. Wkrótce potem rząd francuski powrócił do kwestii uposażeń byłych żołnierzy. Podjęto ważną dla nich decyzję o rewaloryzacji rent kombatanckich. Tak więc nadzieja reżysera, że film „spotka się z odzewem", nie okazała się zupełnie iluzoryczna. Premiera przyniosła realne skutki: poprawiła sytuację materialną byłych żołnierzy, a opinii publicznej i władzom po prostu przypomniała o ich istnieniu i ich problemach.

Opowieścią o losach żołnierzy z kolonii Bouchareb wpisuje się w nurt Historii i pamięci doświadczanej z perspektywy małych historii zwykłych ludzi. Tym samym twórca niejako uczestniczy w tworzeniu tej opowieści na nowo, przywracając pamięć o wydarzeniach i wypowiadając się w imieniu „zapomnianych przez Historię". Jednostkowy, indywidualny rys nadaje dziełu wymiar uniwersalny, stając się ważką wypowiedzią o różnicach pomiędzy ludźmi, nierównym traktowaniu i zapomnieniu. Samo podjęcie przez reżysera tematu drugiej wojny światowej i udziału w niej wojsk z kolonii, recepcja filmu, społeczna i polityczna dyskusja po premierze skłaniają do sformułowania opinii, że w dziele tym kumuluje się wiele wątków. Dotyczą one zarówno przeszłości, teraźniejszości, jak i przyszłości wielokulturowej Francji i jej kolonialnej spuścizny. Poruszają tym samym złożoną problematykę, często niewygodną z punktu widzenia politycznych interesów. Należy docenić jego znaczenie w procesie przywracania pamięci o przeszłości, co sam Rachid Bouchareb wyraził obrazowo w cytowanej wypowiedzi: „Ten film to kamień, by dalej razem budować".

---

[53] B. Balta, *Indigènes, Un film de Rachid Bouchareb,* „Le Français dans le monde" 2006, nr 347, s. 65.
[54] Odbierający nagrodę aktorzy zaintonowali *Pieśń Afrykanów.*

Zdrada – wszechobecna zdrada

Jak wspomniano powyżej, przełomowym pod względem opowiadania na ekranie o wojnie w Algierii okazał się we Francji rok 2006. Wówczas pojawiły się filmy charakteryzujące się odwagą w prezentowaniu tematyki francusko-algierskiej, a przy tym kunsztem artystycznym realizacji. Nie bez znaczenia okazał się fakt, że kilka lat wcześniej na rynku czytelniczym ukazały się dzieła literackie opowiadające o tamtym okresie. Ich autorzy – uczestnicy walk w Algierii – opisywali w nich wojenne przeżycia. Można powiedzieć, że ich historie w zasadzie mogły służyć (i niejednokrotnie posłużyły) za gotowe scenariusze filmowe.

Ważnym obrazem, rzucającym światło na wojnę w Algierii z innej jeszcze perspektywy, był skromny, jeżeli chodzi o środki ekspresji i realizacji, film w reżyserii Philippe'a Faucona *Zdrada*[55]. Stanowi on adaptację wspomnień opublikowanych w 1999 roku przez weterana wojny algierskiej, dziennikarza Claude'a Salesa[56]. Autor książki o tytule wykorzystanym również w filmie służył w armii francuskiej w latach 1958-1959.

Akcja filmu rozgrywa się w 1959 roku. Faucon przedstawia w nim kilka dni z życia młodego żołnierza, podporucznika Roque'a (alter ego autora), dowódcy 30-osobowego oddziału stacjonującego w południowo-wschodniej Algierii. Wraz z francuskimi poborowymi (FSE – *Français de souche européenne*) stacjonuje czterech muzułmanów (FSNA – *Français de souche nord-africaine*). Ci ostatni, wśród nich kapral Taïeb, służą w wojsku w charakterze tłumaczy[57]. Oddział – oddzielony zasiekami, tworzy obce, wyizolowane z otoczenia terytorium – odpowiada za ochronę i bezpieczeństwo mieszkańców pobliskiej wioski przed atakami FLN. Pewnego dnia kapitan Franchet przeszukując rzeczy jednego z żołnierzy FSNA na-

---

[55] Pierwszym filmem Philippe'a Faucona był obraz *L'Amour* (1990). Kolejne to: *Sabine* (1991), *Muriel fait le désespoir de ses parents* (1994), *Mes 17 ans* (1996), *Les Étrangers* (1998), *Samia* (2000), *Grégoire peut mieux faire* [Grégoire'a stać na więcej, 2002], *Rozpad* (*La Désintégration,* 2011) i *Fatima* (2015). S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 57-63.

[56] C. Sales*, La Trahison*, Seuil, Paris 1999.

[57] Nie należy stawiać znaku równości między sytuacją harkisów z oddziałów pomocniczych a sytuacją zwykłych poborowych, powołanych do wojska, tak jak Francuzi. Harkisi wstępowali do zawodowego wojska ze względu na tradycję rodzinną, uciekając przed FLN lub pod presją Francuzów. Od 1957 roku armia francuska coraz częściej wcielała w swe szeregi młodych muzułmanów z Algierii, praktyka ta po dojściu do władzy de Gaulle'a upowszechniła się „w imię równości obywatelskiej". W 1962 roku szacuje się ich liczbę na 50 tysięcy. Ogółem, włączając harkisów i poborowych, podczas wojny w szeregach armii francuskiej walczyło 230 tysięcy Algierczyków.

trafia na notatki o przygotowywanym spisku przeciwko podporucznikowi. Kapitan ostrzega Roque'a. Sam rozpoczyna śledztwo, chcąc wyjaśnić, dlaczego „muzułmanie" (tak nazywa Algierczyków) szykują zamach na życie dowódcy. W obliczu tych faktów Roque przestaje wierzyć w szczerość podwładnych, ogarniają go rosnące wątpliwości; wkrótce oddział opanowuje atmosfera wzajemnych podejrzeń. Algierscy żołnierze coraz wyraźniej wyczuwają względem narastającą wobec nich nieufność. Taïeb, protegowany Roque'a, a jednocześnie najbardziej przeżywający fakt stopniowego odrzucenia przez niego, przestaje mu wierzyć i wciąga w tę sytuację kolegów. Pod wpływem wzajemnych zaczepek i szykan zmienia się atmosfera wśród młodych żołnierzy. Mija kilka tygodni i podporucznik otrzymuje telefon od szefa kompanii z zapytaniem, czy „muzułmanie" wciąż służą w oddziale. Kwadrans później pojawia się nakryta plandeką ciężarówka, z której wysiada szef kompanii. Na pytanie Roque'a, czy wszyscy czterej żołnierze są winni, odpowiada: „Wszyscy, tak powiedział kapitan Franchet". Podporucznik poleca Taïebowi wsiąść do ciężarówki – kapitan chce spotkać się z nim w celu podpisania dokumentów. Taką samą rozmowę przeprowadza kolejno z pozostałymi żołnierzami. Pojazd wkrótce odjeżdża. Wszystkie rzeczy osobiste czterech Algierczyków zostają odesłane do sztabu. W oddziale dowodzonym przez Roque'a nie pozostał żaden ślad ich bytności i służby.

W wersji kinowej jej autor, jednocześnie współscenarzysta, odnalazł tę samą atmosferę, znaną mu doskonale z czasów służby wojskowej:

> (...) historia, postacie, klimat, atmosfera nieufności i napięcia, które wówczas panowały; nieobecne spojrzenia kobiet, buta w oczach mężczyzn; niewinność dzieci; moje zdumienie na wieść o tym, co się dzieje, wszystko to prawda[58].

Sales, dostrzegając różnice pomiędzy filmem i książką, niezwykle wysoko ocenił pracę reżysera, uważając, że zdołał on wiernie oddać nastroje panujące wówczas w Algierii, tak głęboko oddziaływujące na psychikę, że w zasadzie naznaczyły one egzystencję Salesa. Ten były uczestnik wojny w Algierii przez kolejne lata życia nie zdołał uwolnić się od bagażu wspomnień: „Niektóre twarze prześladują cię całe życie". Chęć zapomnienia o okrucieństwach konfliktu była na tyle silna, że powrót do przeżytych wydarzeń stał się możliwy dopiero po latach. Prawdopodobnie ciężarem traumy należałoby tłumaczyć fakt, że z publikacją książki jej autor zwlekał aż czterdzieści lat:

> Kiedy wracało się po 28 lub 30 miesiącach służby wojskowej, było pragnienie, żeby zapomnieć, albo próbowało się zapomnieć. Była chęć powrotu do normal-

---

[58] http://www.allocine.fr/film/fichefilm-108824/secrets-tournage, [dostęp: 15.04.2017].

> nego życia. Istniało coś na kształt autocenzury. Bez wątpienia nie napisałbym tej książki, gdyby nie wojna domowa w Algierii, której obrazy nagle przypomniały mi dawną wojnę. Przypominam sobie wypowiedź Taïeba, zamieszczoną w książce: „Wy, Francuzi, przegracie. Ale wojna między nami nadal będzie trwała"[59].

Z wypowiedzi autora wspomnień wynika, że nigdy nie doszło do jego ponownego spotkania z podwładnym: Sales nigdy więcej nie ujrzał Taïeba. W wywiadach podkreślał, że chciał o nim zapomnieć. A jednocześnie, szukając wytłumaczenia tego, co się wydarzyło przez lata żył z poczuciem niepewności co do prawdziwych intencji Algierczyka. Być może też w stwierdzeniu, że zrozumiałby, gdyby Taïeb chciał zdezerterować, w ten sposób podświadomie usprawiedliwiał przed samym sobą jego postawę.

Książka spotkała się z żywym przyjęciem we Francji, zwłaszcza w środowiskach kombatanckich: do Salesa nadeszły listy od byłych żołnierzy, których udziałem były podobne przeżycia. Zmowa milczenia dotknęła w zasadzie całe pokolenie dawnych rekrutów wysyłanych do Algierii. Dopiero w 1998 roku ukazała się ważna publikacja *Appelés en Algérie. La parole confisquée*[60]. Wątki w niej zawarte pozwalały lepiej zrozumieć przyczyny milczenia i niechęci rozmawiania o traumatycznych przeżyciach oraz o służbie wojskowej, związane ze społecznym poczuciem wstydu wywołanym wojną. Do konsekwencji społecznej zmowy milczenia można również zaliczyć sytuację, w jakiej znalazły się rodziny młodych żołnierzy wysyłanych do Algierii. Niejako podwójnie odczuwały one brzemię winy żyjąc ze świadomością, że być może ich bliscy brali udział w niehumanitarnych procederach, a to nie ułatwiało powrotu do tematu, nawet w rodzinnym gronie. We wspomnieniach poborowych pojawiają się ponadto wzmianki o swoistym wyizolowaniu, poczuciu samotności, dającym się we znaki, gdy przyjeżdżali na przepustki do Francji. Innym znaczącym aspektem konfliktu był fakt, że temat wojny w Algierii nie łączył pokoleniowo kombatantów[61]. Brak wymiaru wspólnotowego wojennych doświadczeń wynikał z faktu, że byli poborowi wyczuwali, iż algierskiego konfliktu nie można porównać do dwóch wcześniejszych wojen; z tej przyczyny nie podejmowali tematu ani ze swymi ojcami ani z dziećmi. Podobnie jak nie powracano

---

[59] https://www.cinemotions.com/la-Trahison-tt21294/interviews/interview-4335 [dostęp: 07.04.2017].

[60] C. Mauss-Copeaux, *Appelés en Algérie. La parole confisquée,* Hachette Littératures, Paris 1998, s. 51-52. Na początku lat dziewięćdziesiątych autorka przeprowadziła wywiady z 39 uczestnikami walk w Algierii, poborowymi z Wogezów. Jej ankieta zbiegła się w czasie z częściowym udostępnieniem zasobów archiwów wojskowych.

[61] Uczestnicy wojny algierskiej uzyskali status kombatanta dopiero w 1974 roku. Francja oficjalnie uznała wojnę w 1999 roku.

do niego w relacjach ze starszymi kombatantami, uczestnikami wojen światowych. Żołnierzom z Algierii, w oczach opinii publicznej, nie należało się ani zrozumienie ani współczucie, gdyż z góry wydano na nich wyrok obsadzając w roli oprawców. Procesu powrotu do lat służby wojskowej w Algierii i rozliczania się z przeszłością nie ułatwiały również pojawiające się oskarżenia o rasizm kolonialny i eskalację aktów przemocy.

Podobnie jak napisanie powieści w przypadku Claude' a Salesa, tak dla Faucona, reżysera urodzonego w 1958 roku w Maroku, nakręcenie filmu wiązało się z powrotem do rodzinnych wspomnień z wczesnych lat dzieciństwa. W szpitalu, w którym się urodził, przebywali akurat kombatanci wojny algierskiej, przetransportowani do Oujda. Kiedy jego ojciec, oficer armii francuskiej, przyszedł do szpitala by odwiedzić żonę i syna, natknął się przy wejściu na żołnierzy algierskiej Narodowej Armii Wyzwoleńczej pełniących wartę. Faucon wspominał po latach:

> Następnie ojciec został wysłany do Algieru, gdzie moi rodzice przeżyli sześć ostatnich miesięcy wojny. Choć byłem bardzo mały, mam wrażenie, jakbym zachował z tamtego czasu wspomnienia wszechobecnego napięcia i strachu.

Jak można wywnioskować z przytoczonych słów, charakter wspomnień Faucona z lat dzieciństwa współgra z tonacją świadectwa Salesa i powszechnym klimatem społecznym okresu wojny i powojennych dziesięcioleci. W dalszej części wypowiedzi reżyser przyznaje, że dopiero dzięki lekturze książki Salesa dotarła do niego istota i rozmiar niewypowiedzianej tragedii będącej udziałem obydwu stron konfliktu[62].

Film Faucona trafnie ukazuje realia „wojny bez nazwy", „wojny bez frontu", „wojny partyzanckiej" oraz relacje pomiędzy francuskimi poborowymi (z Francji) i francuskimi poborowymi (z Algierii)[63]. Stąd też nieodparcie nasuwają się skojarzenia i podobieństwa z wojną w Indochinach (1946-1954) i w Wietnamie (1964-

---

[62] J.-M. Frodon, *Entretien avec Philippe Faucon,* „Cahiers du cinéma", n° 608, janvier 2006, s. 27.

[63] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, s. 61; A. Kasznik-Christian, *Algieria*, s. 316-317: „Jednocześnie rząd francuski podjął decyzję przedłużenia służby wojskowej rekrutów oraz powołania pod broń rezerwistów i wysłania ich na front algierski. Była to decyzja o ogromnej wadze, ponieważ pchnęła do udziału w konflikcie całe społeczeństwo francuskie. Do końca wojny ponad 2 mln młodych Francuzów znalazło się w Afryce, aby walczyć o utrzymanie imperialnego porządku. W ten sposób wojna w Algierii przestała być odległą wojną kolonialną, toczoną rękoma ochotników, tubylczych oddziałów lub Legii Cudzoziemskiej". W działaniach wojennych brali głównie udział żołnierze poborowi. Ich służba trwała od 28 do 30 miesięcy.

1973). Z poszczególnych sekwencji wynika, że nieprzyjaciel czai się wszędzie, że może liczyć na pomoc i zaangażowanie ludności cywilnej. Co warto zaznaczyć, film nakręcono w Algierii, 300 kilometrów na południe od Algieru. Sam reżyser niejednokrotnie podkreślał, że w trakcie realizacji spotkał się z przychylnością strony algierskiej. Obraz, bardzo dobrze przyjęty we Francji, doczekał się równie dobrego odbioru w Algierii.

Akcja filmu toczy się rok po dojściu de Gaulle'a do władzy, z tym wydarzeniem wiązano ogromne nadzieje na zakończenie konfliktu. Jak się miało jednak okazać, miesiące mijały i nic nie wskazywało na to, że tak się stanie. Co więcej, dla Algierczyków, wraz z upływem czasu, jego skutki stawały się coraz trudniejsze do wytrzymania. Zdaniem Claude'a Salesa okres 1959-1960 był dla nich przełomowy, ponieważ należało opowiedzieć się po jakiejś stronie: władzy francuskiej bądź walczących o niepodległość.

Niekwestionowaną wartością obrazu pozostaje jego polifoniczny charakter; reżyser ukazuje rozmaitych uczestników wojny i ich punkty widzenia: algierskiej ludności cywilnej rozdartej pomiędzy żołnierzami francuskimi i bojownikami FLN, algierskich poborowych, głównych dowódców. Uprzytamnia tym samym skomplikowane uwarunkowania konfliktu z punktu widzenia jednostki i jej wyborów. Możliwość wsłuchania się w mnogość przedstawionych racji sprawia, że również widzowi nasuwa się szereg pytań i wątpliwości. Tytułowa „zdrada" może być rozpatrywana na kilku płaszczyznach. Kto ostatecznie zdradził i jest winien? Czy można uznać, że Taïeb zdradził, ale wobec swego kraju, znacznie wcześniej – wtedy gdy wstąpił w szeregi francuskiej armii? Być może więc zabicie podporucznika Roque'a zostałoby odczytane jako akt samookreślenia się Taïeba, jako jedyny sposób na zdefiniowanie swej tożsamości? Z jednej strony czterej żołnierze FSNA dopuszczają się zdrady wobec własnego kraju służąc w armii francuskiej, z drugiej zaś żołnierze francuscy zdradzają tych, którzy pomagają im w walkach. Trudno również jednoznacznie określić sytuację francuskiego oddziału, gdyż niejednokrotnie spotyka się on z przychylnym traktowaniem przez mieszkańców wioski. Pozytywny stosunek tych ostatnich do kolonizatora wpływa pośrednio na morale czterech żołnierzy algierskich: odbierają go bowiem jako rodzaj aprobaty i usprawiedliwienia swej obecności wśród Francuzów[64].

Natomiast jeśli przyjrzeć się bliżej sytuacji samego Taïeba, to tajne raporty wojskowej policji nie pozostawiają złudzeń co do jego prawdziwych intencji: już raz przygotowywał on akcję (odwołaną w ostatniej chwili) mającą na celu zgła-

---

[64] R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000*, s. 227.

dzenie Roque'a. Nasuwają się jednak kolejne pytania: może jej odwołanie dałoby wytłumaczyć się przywiązaniem, a nawet sympatią, łączącą go z niedoszłą ofiarą? Jak zachowa się Roque wobec ewentualnej zdrady? Słowa żołnierza ilustrują wewnętrzne rozdarcie: „Pokazać, że jest się Francuzem, a jednocześnie nie okazać się łajdakiem, zachować się przyzwoicie"[65]. Wiele wskazuje na to, że podporucznik Roque reprezentuje stronę, która co prawda widzi bezsens działań wojennych, ale nie może wyzbyć się poczucia żołnierskiego obowiązku. Roque dostrzega również, że przychodzi mu działać w świecie kłamstw: szybko orientuje się, że mężczyźni z okolicznych wsi, rzekomo w poszukiwaniu pracy, dołączyli do FLN. Zauważa też nieprzejednaną postawę kobiet i dzieci wobec Francuzów. Na początku cechuje go całkowite przekonanie o lojalności czterech Algierczyków. Gdy oficjalnie dowiaduje się od kapitana o potajemnych działaniach Taïeba, mówi: „Wierzę panu i nie wierzę". Najwyraźniej nie potrafi pogodzić się z faktem, że w oddziale może dojść do zdrady. „Co się stało? Zmieniłeś się". Te słowa skierowane do Taïeba trafnie oddają zagubienie Roque'a i jego chęć powrotu do dawnych relacji. Ale powrót nie wydaje się możliwy. „Poruczniku, ty też się zmieniłeś" – słyszy w odpowiedzi.

Muzułmańscy poborowi pełnią w pewnym sensie rolę kulturowych pośredników między Francuzami nie znającymi języka arabskiego a miejscową ludnością, która z kolei nie zna francuskiego. Z czasem Roque odkrywa oznaki nieszczerości Taïeba. Reżyser przekonująco, z dużą wiarygodnością ukazuje proces przemiany Francuza i rodzącą się w nim podejrzliwość wobec podwładnego. Początkowo wydaje się, że oficer nie chce uwierzyć w zdolność Taïeba do zdrady. Jednak drobne wydarzenia, które podważają zaufanie Roque'a, mnożą się. Przykładem jest sytuacja, gdy Taïeb celowo niewłaściwie tłumaczy dowódcy zdanie wypowiedziane do dziecka mijanego na ulicy. Coraz częściej dochodzi też do oskarżeń mieszkańców wioski pod adresem algierskich żołnierzy. Stosunek ludności miejscowej do algierskich żołnierzy służących we francuskiej armii ilustruje scena, w której widzimy ciała zabitych bojowników z FLN. Jedna ze zgromadzonych nad nimi kobiet krzyczy do żołnierza: „Co z nimi robisz? Popatrz na swoich zabitych braci!".

W sensie przenośnym wzajemna relacja między mężczyznami przypomina relacje między Francją i Algierią: uosabia ona dramat wzajemnych relacji między państwami. Oddaje dramat wielu tysięcy poborowych z Francji, którzy zostali wcieleni do armii, mimo iż mieli świadomość bezsensownej walki i nieuchronnej klęski i zarazem dramat cywilnej ludności i Algierczyków rozdartych między lojal-

---

[65] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 62.

nością wobec byłego kolonizatora i własnego narodu. Zmieniająca się relacja żołnierzy ilustruje bez wątpienia ewolucję wzajemnych relacji francusko-algierskich.

Mówi się też o braku odwagi i determinacji w podejmowaniu tematu wojny algierskiej. W przeciwieństwie do kinematografii amerykańskiej, wielokrotnie uwieczniającej wojnę w Wietnamie, we Francji nie pojawił się żaden obraz obrachunkowy, o wyraźnym zabarwieniu potępiającym[66]. Przy tej okazji pojawiają się również głosy, że Francja porzuciła Algierczyków, którzy opowiedzieli się po jej stronie w trakcie wojny o niepodległość. Mówi się nawet o obojętności Francji wobec tych, którzy do końca ją popierali, obojętności ocierającej się o nikczemność i wylicza się niegodziwości popełnione wobec wiernej jej ludności algierskiej. Obraz Faucona sygnalizuje wiele z tych aspektów wzajemnych relacji. W filmie bowiem Taïeb pyta Roque'a: „Czy możesz przysiąc, że Francja nigdy nie opuści tych, którzy z nią są?". To pytanie ukazuje również skalę oczekiwań wobec dawnego kolonizatora, a zarazem wyraża obawy o przyszłość, gdyż Francuzi odnoszą się do algierskich żołnierzy z nieukrywaną wyższością. Różnice od razu widać: tych z kolonii traktuje się inaczej, śpią w osobnych pomieszczeniach. Nierówności, wynikające z relacji zależności między Algierczykami-skolonizowanymi a Francuzami-kolonizatorami uwidoczniają się w kilku scenach. W jednej z nich ciało zabitego francuskiego żołnierza jest traktowane z większym szacunkiem niż ciało Algierczyka. Reżyser nie ogranicza się jedynie do operowania obrazem, by zilustrować stosunki panujące w oddziale. Równie mocne dopominanie się o równość i należyte traktowanie brzmi w sferze werbalnej, na przykład w słowach Taïeba: „Jeżeli są Francuzami [chodzi o Algierczyków – M.K.], trzeba traktować ich na równi z innymi Francuzami. Nie ma półśrodków. Pójdziemy do końca w tej rewolucji". Ze słów żołnierza płynie wyraźny przekaz świadczący o determinacji strony algierskiej, a zarazem braku zgody na ewentualne kompromisy w przyszłych relacjach między dwoma narodami.

Benjamin Stora uważa, że w odniesieniu do wojny w Algierii „zdrada" jest słowem-symbolem, najwyraźniej na równi z drugim: „pozostawienie". Wszystkie strony konfliktu czują się „zdradzone" lub „pozostawione same sobie". W tym konflikcie nie ma zwycięzców: są jedynie zdradzeni. Wszystkich w równym stopniu zdradzono: ludność cywilną, powstańców z FLN, poborowych FSE, poborowych FSNA, *pieds-noirs* (postawą de Gaulle'a) i harkisów, którzy wspierali Francuzów, wysokich rangą oficerów francuskich, którym odebrano zwycięstwo (rząd nie

---

[66] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 57.

potrafił go odpowiednio wykorzystać)[67]. Faucon udziela głosu i pozwala na wypowiedź każdej ze stron konfliktu. Reżyserowi powiódł się zamiar wytworzenia atmosfery wzajemnej podejrzliwości i braku szczerości. Śledząc losy bohaterów filmu doświadczamy poczucia wszechobecnej zdrady, niedopowiedzeń, co sprawia, że ich słowa i zachowania odbieramy wielowymiarowo: w tym konflikcie nikt nie jest bez winy. Nie sposób więc opisywać tej wojny operując jednoznacznymi kategoriami dobra i zła.

Pułkownik i *Wewnętrzny wróg* – pamięć o wojnie, której nie było

Rok 2006 okazał się przełomowy w podejściu filmowców do tematu wojny w Algierii. Szczególne znaczenie trzeba przypisać dwu obrazom: *Pułkownik* i *Wewnętrzny wróg.*

Pułkownik w reżyserii Laurenta Herbieta, zrealizowany na motywach opublikowanej w 1999 roku powieści Francisa Zamponiego, podobnie jak inne filmy o tej tematyce, ukazywał okrucieństwo zbrojnego konfliktu i jego destrukcyjny wpływ na psychikę. Scenariusz obejmuje dwie płaszczyzny czasowe. Ta współcześniejsza (kręcona w kolorze) rozgrywa się w 1995 roku w Paryżu i przedstawia przebieg śledztwa toczącego się w sprawie śmierci emerytowanego pułkownika Raoula Duplana, zabitego strzałem w głowę. Przy ciele zmarłego śledczy odnajdują anonimowy list ze słowami: „Pułkownik zmarł w Saint-Arnaud"[68]**.** Drugi wątek (zrealizowany w konwencji czarno-białej) toczy się w 1957 roku. Główną jego postacią jest porucznik, absolwent prawa, Guy Rossi, który trafia do ogarniętej wojną Algierii, do położonej na wschodzie kraju miejscowości Saint-Arnaud, pod dowództwo bezwzględnego porucznika Duplana. Pod jego wpływem młody żołnierz zmienia się w okrutnego oprawcę, stosującego tortury.

Wielka siła tej filmowej opowieści, pomimo pewnych zarzutów dotyczących konstrukcji, tkwi w ukazaniu skrajnych postaw ilustrujących stosunek do dramatu wojny: od obojętności znających ją jedynie z medialnych przekazów, po ból tych,

---

[67] www.benjaminstora.univ-paris13.fr/index.php/articlesrecents/limages/182-assumer--ensemble-notre-passe-commun-article-de-la-rubrique-les-deux-rives-de-la-mediterranee--janvier-2006.html, [dostęp: 10.04.2017]. Na początku filmu pojawia się wzmianka o dezercji jednego z muzułmańskich żołnierzy FSNA podczas operacji przeciwko fellagom (członkom wiejskich oddziałów partyzanckich). Jednak żołnierz szybko wraca w szeregi armii francuskiej. Świadczy to o tym, że terrorystyczne metody powstańców wobec ludności cywilnej (algierskiej i europejskiej) nie zawsze spotykały się z akceptacją muzułmanów.

[68] Chodzi o miejscowość w Algierii znaną z intensywności działań wojennych. Obecnie nosi ona nazwę El Eulma.

którzy utracili w niej bliskich. Obraz demaskuje zmowę milczenia panującą zarówno wśród władz cywilnych, jak i wojskowych wobec praktyki tortur i represji stosowanych w celu pozyskania informacji o wrogu. Wszystko to jest ważnym tłem śledztwa prowadzonego przez porucznika Galois w sprawie zabójstwa emerytowanego żołnierza[69]. Film, chociaż konflikt jest w nim przedstawiony z perspektywy francuskiej, należy odczytywać – zgodnie z jego wymową – jako ważny głos w dyskusji nad wojną w Algierii, mający istotne znaczenie pod względem ukazania przemilczanego przez lata tematu i sposobu jego interpretowania.

Kolejny związany z tematyką wojny w Algierii obraz, *Wewnętrzny wróg,* zasługuje na uwagę z wielu względów, a między innymi dlatego, że uważa się go za pierwszą filmową produkcję wysokobudżetową z wykorzystaniem efektów specjalnych, co szczególnie uwidacznia się w scenach batalistycznych. Florent-Emilio Siri, urodzony w 1965 roku, w odróżnieniu od Philippe'a Faucona, nie miał bezpośrednich związków z Algierią. Reżyser przystąpił do pracy zainspirowany dziełem Pierre'a Schoendoerffera *Pluton 317* (*La 317e section,* 1965). Okazało się natomiast, że członków ekipy filmowej łączyły bardzo bliskie relacje z bohaterami wojny w Algierii. Dziadek aktora Benoît Magimela (odtwórcy postaci Terriena) był poborowym i służył w Algierii. To on skontaktował reżysera z historykiem Patrickiem Rotmanem. Wcześniej Rotman współpracował z Tavernierem przy realizacji *Bezimiennej wojny* (1991), a w 2005 roku napisał scenariusz do już omawianego filmu Alaina Tasmy o tragicznych wydarzeniach z 17 października 1961 roku[70]. Ojciec aktora Alberta Dupontela (w roli Dougnaca) również służył w Algierii. Być może powyższe względy wpłynęły na decyzję aktora, który odmówił przyjęcia roli oprawcy i wymógł na realizatorze zmiany w charakterze postaci.

Tytuł filmu, wymagający dodatkowego komentarza, koncentruje się na słowie *wróg* (*ennemi*), co już zwiastuje charakter opowieści, natomiast słowo *wewnętrzny* (*intime*) tworzy z nim oksymoron, wszak zwykło się używać tego słowa na określenie bliskiej, przyjacielskiej relacji (np. *ami intime*). „Bliskiego wroga", zna się „od zawsze" (Francja panowała nad Algierią od 130 lat), to również taki wróg, do którego obecności przywykło się, którego obecność znosi się, toleruje. „Wroga wewnętrznego" może nosić w sobie każdy z nas, to wróg, który atakuje od wewnątrz i dlatego najlepiej zna nasze słabe strony. Tytułowy „wróg" w równej mierze może odnosić się do Francuzów, co Algierczyków, a także do ich wzajemnych relacji.

---

[69] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 195-196.

[70] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 58.

Sceną wprowadzającą jest scena zasadzki. Jak się później okazuje, oddział armii francuskiej strzela do innego francuskiego oddziału. Rachid stoi na czatach w oddziale porucznika Constantina. Rachid jest postacią emblematyczną, byłym partyzantem, siłą wcielonym do francuskiego wojska. Dowiadujemy się później, że dołączył do obozu rebeliantów. Stopniowo zaczynamy rozumieć, że to on doprowadził do potyczki, w której ginie porucznik Constantin. Film rozpoczyna więc scena śmierci francuskiego oficera; zastępuje go Terrien – młody, świeżo upieczony oficer, przybywający na front jako poborowy, prosto z Grenoble, gdzie wiódł spokojne życie. Nieprzypadkowo scenarzysta wybrał to właśnie miasto: 18 maja 1956 roku w Grenoble miała miejsce największa i najważniejsza manifestacja przeciwko wojnie w Algierii. Poznajemy też wcześniejsze losy pozostałych oficerów, żołnierzy zawodowych: Dougnac walczył w Indochinach, podobnie jak Berthaut, były uczestnik walk partyzanckich we Francji, torturowany przez Niemców. Jedynie Terrien, najmłodszy w tym gronie, jest rezerwistą, bezpośrednio po szkole.

Akcja filmu obejmuje lipiec-grudzień 1959 roku. Wybór akurat tego okresu ma swe uzasadnienie: był to decydujący rok, generał de Gaulle po raz pierwszy użył terminu „autodeterminacja" w odniesieniu do przyszłości Algierii[71]. Tuż po przybyciu do oddziału Terrien zyskuje przezwisko „Maculé", co oznacza „zabrudzony, poplamiony błotem i piaskiem" i ma bezpośredni związek z jego nazwiskiem. Terrien to bowiem ktoś, kto wywodzi się, pochodzi z ziemi. Pierwsze spotkanie dwóch bohaterów, reprezentujących odmienne postawy – Terriena (idealisty) i Dougnaca (brutala) – jest prawdziwą konfrontacją. Mimo nieufności cenią się nawzajem i chronią. Jak się później okazuje, Dougnac, doświadczony weteran, kilkakrotnie ratuje życie swego młodego przełożonego.

Udział w wojnie okaże się przełomowym wydarzeniem w życiu Terriena i na zawsze zmieni go jako człowieka, znacząco wpłynie na jego losy, pozbawiając go idealistycznej wiary w wyznawane wcześniej wartości. I nawet fakt, że nie zgodzi się na to, by matkę odłączono od dziecka, a w innej scenie odmówi torturowania świadków narażając się przełożonym, nie zdoła go ocalić: ma świadomość, że pomimo braku zgody na uczestniczenie w „brudnej" wojnie on także nie wyjdzie z niej bez szwanku, nie zachowa swej „czystości". Wojna zmieni go tak jak innych, a jego poglądy i młodzieńcze ideały zostaną wystawione na próbę i skalane. Do swego zwierzchnika, Berthaut, Terrien kieruje następujące słowa: „Gdy rozkaz jest moralnie nie do przyjęcia, należy odmówić jego wykonania, panie kapitanie", co

---

[71] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 59.

można odczytać jako znak niesubordynacji i podważanie zasadności prowadzonych działań. Kiedy dociera do niego świadomość, że wydał rozkaz, by strzelać do grupy kobiet, bo uznał je za oddział przebranych rebeliantów, sprawia wrażenie całkowicie zdruzgotanego. Reżyser zwraca w ten sposób uwagę na morale strony francuskiej, dramat żołnierzy dostrzegających okrucieństwo i bezsens wojny.

Interesująco, a zarazem niejednoznacznie jawi się postać innego bohatera – Dougnaca. Wydawałoby się, że po tym cynicznym i pozbawionym złudzeń żołnierzu nie można spodziewać się aktów nieposłuszeństwa. A jednak w decydującym momencie odmówi on udziału w torturach: woli upić się i grać na trąbce. Odmawia też użycia napalmu wobec ludności cywilnej. W jednej ze scen widać, jak pali fajkę wodną w towarzystwie harkisa Saïda, co wskazywałoby dość bliskie i przyjacielskie relacje z miejscową ludnością. Ostatecznie Dougnac dołączy do rebeliantów i zdezerteruje. Widz dowiaduje się w ten sposób, że dezercje miały miejsce po obydwu stronach konfliktu[72].

W tym miejscu trzeba powrócić do tytułowego „bliskiego wroga", czy „wewnętrznego wroga". Chodzi o wroga znanego od lat, wroga który wyrósł na znajomym terytorium, wroga, obok którego Francuzi żyli ponad sto lat w czasie swego panowania. Inne rozumienie tytułu wskazywałoby, że wrogiem są sami kolonizatorzy: cywilizowani Francuzi, który doświadczywszy tortur od niemieckiego okupanta, sami stali się oprawcami. Zdaniem historyka Patricka Rotmana przyczyn tego stanu rzeczy należałoby być może upatrywać w skumulowaniu się trzech kolejnych konfliktów zbrojnych z udziałem Francji: drugiej wojnie światowej, wojnie w Indochinach i wojnie w Algierii. Rotman porównuje tę sytuację do swoistego klinczu, w jakim znalazł się naród francuski: „Ani kultura, ani religia, ani kodeks moralny nie wystarczały, żeby oprzeć się temu zaklinowaniu, tej spirali, która miażdżyła ludzi"[73].

Zestawienie dwóch przytoczonych filmów wydaje się uzasadnione z wielu powodów. Pomimo zaznaczających się oczywistych różnic – mam tu na myśli spo-

---

[72] Nazwisko żołnierza – Dougnac sugeruje, że pochodzi on z południowo-zachodniej Francji. Ale zawiera ono również, w ostatniej sylabie, określenie używane w odniesieniu do mieszkańców Indochin „Gniaks". W czasie służby w Indochinach Dougnac, co widać na zdjęciu, ożenił się z autochtonką. Ten bohater został więc wykreowany jako osoba żyjąca na pograniczu dwóch systemów wartości i dwóch światów: kolonizatorów i miejscowej ludności. Ostatecznie jednak, jak można się przekonać, zwycięża w nim solidarność ze światem tych, którzy walczą o wolność.

[73] Cytat za: S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 60.

sób realizacji, rozmach, wykorzystane środki techniczne – obydwa wprowadzają postaci Maghrebczyków, chociaż w filmie *Wewnętrzny wróg* funkcjonują oni na drugim planie. W *Zdradzie* Faucona jest inaczej, tu Taïeb jest główną postacią. Natomiast obydwie realizacje filmowe cechuje nowa interpretacja wojny w Algierii. Relacje kolonialne mają swe analogie w relacjach obowiązujących w armii, aczkolwiek widoczne są też sytuacje odmienne – autentycznej przyjaźni pomiędzy Francuzem i Maghrebczykiem. Obydwa filmy ukazują w równym stopniu skomplikowane stosunki i nierówności między żołnierzami walczącymi po jednej stronie. Sami Maghrebczycy są ukazani jako grupa mocno wewnętrznie zróżnicowana. Zasługą twórców *Zdrady* i *Wewnętrznego wroga* jest odejście od przedstawiania bohaterów w sposób jednoznaczny i stereotypowy, co sprawia, że odnosi się wrażenie, że w zasadzie nie ma w tej wojnie zwycięzców. Charakter wzajemnych relacji między stronami wydaje się na tyle skomplikowany, iż da się go porównać do przysłowiowego mata. Mamy więc do czynienia z wizją konfliktu, w którym zdeterminowany kolonizator nie cofa się przed stosowaniem metod niehumanitarnych, niegodnych i nieakceptowanych z punktu widzenia „normalnego", cywilizowanego człowieka. Nie przystaje on w żadnej mierze do obrazu zwykłego obywatela spokojnego, europejskiego kraju, odbudowującego się po zniszczeniach drugiej wojny światowej.

Po latach nieobecności Maghrebczyków na ekranach francuskich kin, nastąpiło – chociaż zaledwie pośrednie – sygnalizowanie problemu w produkcjach filmowych ostatnich dwóch dziesięcioleci. Jednakże nadal nie wszystkie kwestie doczekały się publicznego wypowiedzenia. Jak pisze Monika Opioła-Cegiełka: „W poczuciu winy za dawne przemilczenia, nie wspomina się o przemocy stosowanej przez algierski Front Wyzwolenia Narodowego"[74]. Coraz częściej w dyskursie publicznym zwraca się uwagę na konieczność dostosowania treści programowych i podręczników szkolnych do potrzeb nowej polityki historycznej.

***

Analiza postkolonialnej twórczości filmowej we Francji w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia wykazuje pewną prawidłowość. Podobnie jak wspomniane wcześniej monumentalne dzieło teoretyczne *Miejsca pamięci* pod redakcją Pierre' a Nory, twórczość ta pomija wiele kwestii lub traktuje je w sposób

[74] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć,* s. 190; D. Dakowska*, Potępiamy, nie przepraszamy*, „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 51-52, s. 22-23. Z kolei podczas trwania konfliktu propaganda „Algierii francuskiej" upiększała poczynania armii, potępiała tylko terrorystów z FLN, tłumaczyła, że utrata Algierii byłaby katastrofą narodową. J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, s. 589.

pobieżny. Nierzadko sprawy nie pojawiające się w filmach tamtego okresu stanowią tematy kontrowersyjne lub są wręcz celowo unikane w oficjalnej narracji historycznej. Filmy, które wówczas powstawały, zaliczane do kina dziedzictwa, pełniły bardziej niż np. rozliczeniową, funkcję konsolidującą. Dzieła te stworzyły filmowy obszar pamięci ukazujący kres epoki kolonialnego panowania. Rozbudzenie zainteresowania problematyką pamięci, w tym tej odnoszącej się do wojny w Algierii, stało się również ważną inspiracją dla dzieł filmowych. Pamięć o „bezimiennej wojnie" powracała też, ze zwielokrotnioną siłą, przy okazji obchodów okrągłych rocznic zakończenia konfliktu. Nie można również zapominać, że do głosu już w latach dziewięćdziesiątych doszło pokolenie artystów o imigranckich korzeniach, dorastających i wychowanych we Francji, dla których wojna o niepodległość stanowiła ważną część rodzinnych historii, często zresztą przemilczanych, nawet wśród najbliższych. Przedstawiciele tego pokolenia postpamięci czuli więc swoisty obowiązek, by wypowiadać się niejako w imieniu rodziców lub dziadków i przywrócić pamięć o ich historiach. W ich twórczości, często inspirowanej wspomnieniami bliskich, wyraźnie wyczuwa się napięcia wynikające z relacji między teraźniejszością a przeszłością.

Z wypowiedzi Pascala Blancharda na temat stosunku filmowców do tematyki wojny w Algierii wyłania się dość krytyczna ocena produkcji filmowej z lat 2007-2009. Autor podkreśla, że w tym okresie nie nakręcono filmów fabularnych o tej wojnie. Wyjątek stanowi film dokumentalny *Algérie, histoires à ne pas dire* [*Algieria, historie, o których się nie mówi,* Jean-Pierre Lledo, 2008]. Natomiast powstają filmy dokumentalne z okazji pięćdziesiątej rocznicy zakończenia wojny w Algierii[75]. Oblicza się, że w sumie zrealizowano prawie sto filmów dokumentalnych o koloniach w krajach Maghrebu lub o wojnie w Algierii[76].

---

[75] P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 16.

[76] Listę wybranych filmów cytuję za P. Blanchardem, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 16: *L'Algérie dix ans après* (Ange Casta, 1972); *Dans les caves du Fort d'Ivry* (René-Jean Bouyer, 1979); *De Gaulle : déchirures algériennes* (Jean Labib, 1988); *Les années algériennes* (Bernard Favre, 1991); *L'enlèvement de Ben Bella* (Jean-François Delassus, 1982); *Guerre d'Algérie, mémoire enfouie d'une génération* (Denis Chegaray, 1982); *De Gaulle et l'OAS* (Pierre Abramovici, 1991); *Les frères des frères* (Richard Copans, 1992); *Rester là-bas* (Dominique Cabrera, 1992); *La guerre d'Algérie* (Peter Batty, 1990); *Une journée portée disparue* (Philip Brooks, 1993); *Les massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945* (Mehdi Lallaoui, Bernard Lanlois, 1995); *Des jardiniers de la rue des Martyrs* (Leïla Habchi, Benoît Prin, 2003);

Filmy ukazujące wojnę w Algierii w nowym świetle wpisały się w coraz wyraźniejszy nurt rozliczeniowy, podejmowany również w literaturze. Właśnie wspomnienia pióra byłych uczestników wojny stały się pierwszym źródłem inspiracji filmowców, gdyż większość realizowanych wówczas obrazów stanowiły ekranizacje.

Omawiając produkcję filmową poświęconą obrazowi konfliktu francusko-algierskiego należy zastanowić się nad ewolucją obrazu „skolonizowanego tubylca", Maghrebczyka. Początkowo, jako zindywidualizowany bohater filmowy, w wymiarze ludzkim, socjologicznym i politycznym, skolonizowany nie istnieje. „Skolonizowani tubylcy" pokazywani są rzadko – bez względu na swoją przynależność: czy są bojownikami algierskimi, harkisami, cywilami, czy muzułmanami. Blanchard powołuje się na opinie tych autorów, którzy twierdzą, że twórcy koncentrują się głównie na perspektywie francuskiej. Pod uwagę należałoby też wziąć inną kwestię, podkreślaną przez niektórych badaczy. Łączą oni nieobecność Maghrebczyków z faktem, że filmy o wojnie w Algierii nie powstawały w autentycznej scenerii, lecz w plenerach inscenizowanych we Francji lub innych krajach Maghrebu. Cytowany przez Blancharda Benjamin Stora ujmuje rzecz następująco, pisząc o swoistej abstrakcyjności Algierii w oczach Francuzów:

> Brak realnej Algierii tworzy postaci pozbawione terytorium, takie które poszukują rozwiązań. Brak punktów zaczepienia, umocowania, lub przynajmniej kruchych brzegów, tworzy rzeczywistość *fantazmatyczną* świata zarazem utraconego, w stadium powstawania, ale nigdy realnego. Przed tragedią lat dziewięćdziesiątych. Algieria już była takim krajem, abstrakcyjnym, nieobecnym w zbiorowej świadomości Francuzów, czarną plamą[77].

Stora postrzega problem odrealnienia scenerii wojny o niepodległość w szerszym wymiarze. Badacz stawia tezę, że przeniesienie realizacji filmu poza Algierię i tym samym wykreowanie nowej przestrzeni dla bohaterów odbija się niekorzystnie zarówno na ogólnej percepcji tego kraju we Francji, jak i na stanie świadomości samych Algierczyków.

Co do obecności Maghrebczyków na ekranie, to zdumiewa poza tym fakt braku postaci skolonizowanego nawet w obrazach opowiadających się po jego

---

La Couleur du sacrifice (Mourad Boucif, 2006); *L'autre 8 mai 1945 ? Aux origines de la guerre d'Algérie* (Yasmina Adi, 2008); *De Gaulle et l'Algérie, le prix du pouvoir* (Hugues Nancy, 2010); *Mort en exil* (Jean-Claude Cheyssial, 2010).

[77] Cytat za: P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 17.

stronie, broniących jego sprawy. Znamiennym tego przykładem jest film Boisseta *R.A.S.*, w którym skolonizowany nie pojawia się ani razu. Podobnie dzieje się w kinie kolonialnym, nieobecność podmiotu skolonizowanego jest jedną z jego podstawowych cech. Brak takiego bohatera w filmach kręconych przed rokiem 2000 prowadzi do tego, że można odnieść wrażenie, jakby wojna w Algierii nie dotyczyła samego skolonizowanego.

Nowe podejście do postaci skolonizowanego pojawiło się w 2005 roku wraz z ukazaniem się na ekranach wspomnianego wyżej filmu Alaina Tasmy *Czarna noc, 17 października 1961*. Również szerzej omówione obrazy *Dni chwały* i *Zdrada* należą do filmów wyróżniających się na tle poprzednich produkcji. Niosą nowe przesłanie; stąd też ze względu na ciężar społeczny i walor artystyczny zasługiwały na obszerniejszą analizę.

Twórcy, artyści, którzy podejmują problemy mniejszości etnicznych żyjących w wielokulturowym świecie, uruchamiają nierzadko nowe sposoby ukazania grup poddanych opresji, zachęcanych do asymilacji lub spychanych na margines. Tym, co porusza odbiorców wrażliwych na zadawnione, przytłumione a realne wciąż trudności w komunikacji pomiędzy społecznymi stronami, są próby torowania dróg i szukania płaszczyzn porozumienia. Cennymi (lecz czy skutecznymi?) są pojawiające się wskazywane sposoby wypracowania *modus vivendi*. Nierówności społeczne, alienacja, wykluczenie, tożsamość – to zarówno hasła identyfikujące główne źródła trwającego stanu konfrontacji, zarzewia niepokojów, jak i obszary społecznej i politycznej egzystencji, co do których wzrasta świadomość konieczności podjęcia istotnych kroków przeciwdziałających.

Eksplorowanie przez filmowców w ciągu kilkudziesięciu ostatnich lat tematyki konfliktu algierskiego upewnia, że Francuzom zostaje stopniowo przywracana pamięć prawdy historycznej. Rzecznikami budzenia świadomości narosłych problemów i zwolennikami podejmowania prób ich rozwiązywania stali się – w nieporównywalnej jednak proporcji – twórcy „obu niepogodzonych stron", żeby posłużyć się sformułowaniem Moniki Opioły-Cegiełki. Walor fabularyzowanych przekazów bazujących na dokumentach, także dzieła odwołujące się do warstwy wspomnieniowej – choćby nie spotykały się z powszechnym zainteresowaniem – umożliwia tworzenie zasobu „nośników pamięci".

Rozpowszechniony pogląd o tym, że w odróżnieniu od Amerykanów, którzy nie odżegnywali się od przedstawiania wojny w Wietnamie, Francuzi wykazywali o wiele większą powściągliwość w kwestii traktowania konfliktu w Algierii, zawiera

w sobie wiele prawdy[78]. Pomimo to warto podkreślić, że w ostatnich trzydziestu latach obrazy o wojnie dostarczyły wielu dowodów na to, iż film stał się formą dialogu prowadzonego pomiędzy niepogodzonymi stronami[79]. Omówione powyżej przykłady ilustrujące obrazowanie wojny wyzwoleńczej w Algierii we francuskiej kinematografii potwierdzają te opinie.

[78] S. Shafto, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 57.

[79] M. Opioła-Cegiełka, *Historia i pamięć*. s. 191.

ROZDZIAŁ IV

IV.
Filmowe reprezentacje Innego

> Podczas gdy w metropolii położenie robotnika jest przypadkowe i nie można o nim wnioskować z jego istoty, za morzem skolonizowany stanowi jednocześnie i klasę, i rasę. Można powiedzieć, że nie jest człowiekiem, obywatelem jak inni. Świadczy o tym język: pewnego dnia Europejczyk staje jako świadek przed trybunałem. „Czy byli inni świadkowie? – pyta sędzia. – Tak, pięciu, dwóch ludzi i trzech Arabów". Arab nie ma imienia; mówi się do niego „ty", a poza tym nazywa się go zawsze Mohamed, jeśli to mężczyzna, Fatma, jeśli kobieta[1].

Badacze zajmują się obecnie kluczowymi kategoriami kultury ponowoczesnej: globalizacją i lokalnością, zagadnieniem centrum i w peryferii, zamazywaniem granic podmiotu i poszukiwaniem filarów jego tożsamości, konstrukcji podmiotowości. Na ten obraz świata nakładają się zjawiska wynikające z przemian politycznych i ideologicznych. W obszarze kultury zachodniej są to kwestie konieczności konfrontowania się mniejszości etnicznych, kulturowych i marginalizowanych grup społecznych z dominującą i ustanowioną przez kanony tradycją[2]. Jako jedno z kluczowych zadań humanistyki wyłania się zatem problem poszukiwania i określania tożsamości zarówno jednostkowego podmiotu, jak i tożsamości grupowej w konfrontacji z Innym. Stwierdzenie, że nastał kres postrzegania społeczeństw w kategoriach wyizolowanych i wewnętrznie scementowanych układów znajduje pełne potwierdzenie w przypadku postkolonialnej rzeczywistości[3].

Definiując pojęcie tożsamości M. Jarymowicz zauważa, że: „Własna tożsamość, to posiadane przez podmiot wizje własnej osoby, a dokładniej wizje tego co dla autocharakterystyki najważniejsze, najbardziej charakterystyczne i specyficz-

---

[1] M. Ferro, *Historia kolonizacji,* s. 138.
[2] W. Kalaga, *Wstęp*, [w:] *Dylematy wielokulturowości,* s. 5.
[3] E. R. Wolf, *Europa i ludy bez historii.*

ne”[4]. Problem tożsamości, reprezentacji własnej osoby i Inności nabiera znaczenia zwłaszcza w kontekście przemian zachodzących na świecie w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Stawianie pytań co do tego: „kim jestem?” oraz: „jak powinienem rozumieć i określać tożsamość własną, zwłaszcza w nowych – radykalnie często odmiennych od poprzednich – warunkach?”, sprzyja powstawaniu różnych strategii tożsamościowych. O własną przestrzeń kulturową coraz głośniej upominają się mniejszości narodowe, społeczności diasporyczne, w tym imigranci z dawnych kolonii. Kondycja i stan świadomości tych ostatnich są warunkowane tradycyjnym bagażem przeszłości i zarazem kulturowymi wpływami społeczeństw przyjmujących:

> Imigranci żyją w ciągłym rozdwojeniu, dwujęzyczności, zawieszeni między „tu” i „gdzieś indziej”, przeszłością a teraźniejszością. Wrażenie pęknięcia i wykorzenienia dotyka także repatriantów, niegdysiejszych kolonizatorów, którzy utracili domy rodzinne po odzyskaniu niepodległości przez podbite kraje[5].

W tych okolicznościach wysiłki zmierzające do definiowania tożsamości jako względnie stałej struktury wartości, uczuć i przedstawień są skazane na niepowodzenie[6]. Imigrant w nowym kraju jest uważany za „obcego”, szczególnie, jeśli wyróżnia się wyglądem albo sposobem bycia. Fakt, że wywodzi się on z dawnej francuskiej kolonii, od samego początku determinuje charakter relacji między przybyszami a Francuzami. W krajach, w których rozpowszechnione są przesądy i uprzedzenia rasowe i etniczne, „obcy” zazwyczaj wzbudza uczucie niechęci, nieufność. Dobry, lub co najmniej obojętny czy niechętny stosunek do cudzoziemca zależy od okresu historycznego i warunków ekonomicznych. I tak na przykład, gdy w powojennym okresie przyspieszonego rozwoju sprowadzano do Francji w masowej skali tanich, nisko płatnych robotników z krajów Maghrebu, nikt najprawdopodobniej nie zastanawiał się nad dalekosiężnymi skutkami tego zjawiska ani nad tym, że w przyszłości ich często bezrobotne dzieci będzie się uważać za obciążenie francuskiego budżetu społecznego[7].

Obrazowanie wielokulturowości współczesnego świata, w tym nowej koncepcji tożsamości, stało się zadaniem-wyzwaniem podejmowanym przez twórców

---

[4] M. Jarymowicz, *Próba operacjonalizacji pojęć „tożsamość osobista – tożsamość społeczna”: odrębność schematowa Ja – My – Inni jako atrybut tożsamości*, „Studia Psychologiczne”, 1989, T. XXVII, nr 2, s. 73.

[5] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 102.

[6] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 19.

[7] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 16; K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* s. 72. We Francji stopa bezrobocia wśród imigrantów wywodzących się z krajów pozaeuropejskich jest trzykrotnie wyższa niż w wypadku Francuzów *de souche.*

światowej kinematografii. We Francji wielu artystów, nie tylko zresztą tych o podwójnych korzeniach, podchwyciło tożsamościową tematykę, dostrzegając w niej możliwość zredefiniowania kondycji człowieka, który czerpiąc z bogactwa różnorodności kulturowej niejednokrotnie bywa narażony na różnorakie zagrożenia z nią związane.

Pytania o tożsamość w niestabilnym, płynnym świecie należy wciąż na nowo zadawać. Twórcy filmowi z całą pewnością odczuwają potrzebę definiowania, niejednokrotnie w optyce osobistego doświadczenia, problemów uniwersalnych, takich, w których każdy człowiek odnajduje część siebie:

> Im bardziej ludzie czują, że dryfują w pustym, bezosobowym, anonimowym morzu, tym bardziej rozpaczliwie zmierzają ku znajomemu, zrozumiałemu, bezpiecznemu schronieniu, tym bardziej hołubią politykę tożsamości (…). Im bardziej świat się integruje, tym bardziej (…) ludzie skupiają się wokół swojej grupy, coraz bardziej definiowanej przez lojalności etniczne i religijne[8].

Warto wobec powyższego zadać sobie pytanie, w jaki sposób kino francuskie prezentuje osobę imigranta, Innego, więcej – celowe będzie znaleźć odpowiedź na pytanie – w jakiej mierze jest ono zainteresowane przedstawianiem Innego. W tej części rozważań posłużę się przykładami, w moim odczuciu dość reprezentatywnymi, twórczości filmowej we Francji analizowanego okresu[9]. Bez wątpienia można mówić o pewnych korzystnych zmianach pod tym względem, podobnie jak w przypadku traktowania wojny w Algierii. Niemniej wciąż odnieść można wrażenie, że postrzeganie imigranta w kinie francuskim – do chwili obecnej – nacechowane jest stereotypowo, wręcz dewaloryzująco. Imigrant w kinematografii francuskiej, wyłączając kino nurtu postkolonialnego, nie jest postacią pierwszoplanową, najczęściej to niewykwalifikowany robotnik, ogrodnik etc., człowiek wykonujący niskopłatne prace, usytuowany na dole hierarchii społecznej. Istotne są w tym wypadku również uwarunkowania czasowe (o czym była mowa wcześniej) związane głównie z przedstawianiem konfliktu w Algierii. Czynniki te mają wpływ na postrzeganie i utrwalanie ste-

---

[8] A. Schlesinger, *The Disuniting of America. Reflections on a Multicultural Society*, New York, W.N. Norton, 1998, s. 12-13. Cytat za: A. Szahaj, *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności*, Universitas, Kraków 2004, s. 131.

[9] Wraz z nowymi reżyserami pojawiło się nowe pokolenie aktorów: Gad El Maleh, Leïla Bekhti, Jamel Debbouze, Sami Boudjila, Ramzy Bedia, Zinedine Soualem, Tahar Rahim, Rachida Brakni, Omar Sy. Coraz częściej otrzymują oni główne role. Kolor skóry, pochodzenia nie odgrywa już dużego znaczenia. Grają po prostu Francuzów.

reotypu imigranta. Niewątpliwie, dużą rolę w poczynaniach filmowców odgrywają warunki polityczne, społeczne i kulturowe, w których dany tytuł powstaje i funkcjonuje[10], gdyż jako tekst kultury film stanowi element procesu historycznego i społecznego.

Długo marginalizowana postać imigranta zaczyna zajmować coraz bardziej znaczące miejsce wraz z pojawieniem się w latach osiemdziesiątych XX wieku młodego pokolenia twórców wywodzących się z imigracji, świadomych swej podwójnej tożsamości i podkreślających związki między tożsamością osobistą i społeczną. W tej grupie artystów znaleźli się: Mehdi Charef, Rachid Bouchareb, Roschdy Zem, Merzak Allouache, Djamel Bensalah[11]. Temat imigracji nabiera pierwszoplanowego znaczenia i wraz ze zjawiskiem społecznego emancypowania się Beurów staje się jednym z wyznaczników filmowej produkcji tamtych lat. Powracam do tych zagadnień w ostatnim rozdziale, omawiając fenomen tzw. *cnéma de banlieue*. Natomiast tę część analizy zamierzam poświęcić omówieniu reprezentacji Innego. W tym celu skoncentruję się na wybranych utworach filmowych, które moim zdaniem są reprezentatywnymi przykładami, gdyż ukazują wielowymiarowość postaci Innego, wraz z towarzyszącymi jej różnorodnymi dylematami i napięciami, w pełnej złożoności psychologicznego portretu bohatera. Spróbuję też wykazać, jak i dlaczego zmieniał się wizerunek Innego.

W konkluzji artykułu poświęconego problematyce imigracji w kinie francuskim po 1945 roku Yvan Gastaut zwraca uwagę na zmianę w przedstawianiu obrazu imigranta na ekranie. W końcowym wywodzie autora dodatkowo pojawia się inny istotny aspekt, warty zaznaczenia: postać imigranta wywołuje w widzu (chociaż prawdopodobnie nie zawsze) uczucie empatii i apeluje do tak uniwersalnych wartości, jak solidarność społeczna i braterstwo między ludźmi:

> Początkowa postać kozła ofiarnego uległa dużej przemianie, zbiorowe wyobrażenie związane z imigrantem zostało wzbogacone. Niezmiennie uwarunkowany realiami ekonomicznymi i społecznymi, migrant ucieleśniał dla niektórych twórców filmowych element chaosu, nieporządku, zagrożenie unoszące się nad racjonalnym światem bojaźliwego mieszczaństwa. Dla innych z kolei imigrant utożsamia wartości takie, jak solidarność i przyjaźń, kogoś, do kogo zwracamy się, by odnaleźć lub odkryć siłę i wiarę w siebie. Ale ponad wszystko, z racji pokonanej drogi i przeszłości, nosi on sobie rów-

---

[10] W. Chorążyczewski, *Filmoznawstwo historyczne – nowa nauka pomocnicza historii?,* s. 180.

[11] P. Blanchard, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 11.

> nież pamięć narodu, z którego czuje się wykluczony, lecz jednocześnie jest on gwarantem jego trwania. Aktorzy i filmy kręcone przez twórców wywodzących się z imigracji stopniowo wychodzą z zamknięcia, by ukazywać korzenie w innym wymiarze[12].

Można zatem przyjąć za Gastautem, że zmiana w postrzeganiu i przedstawianiu imigranta ma na celu ukazanie złożonego charakteru postaci, nadanie jej wielowymiarowych cech, które mogłyby oddać prawdę psychologiczną i historyczną. Ludzka potrzeba, by szukać swoich przestrzeni i umieszczać w nich to, co człowieka spotyka, wynika z chęci zdefiniowania i zakorzenienia: „Pochłania nas umiejscowienie: siebie, innych, zdarzeń, rzeczy"[13]. Tym bardziej ta potrzeba stabilności jest widoczna u tych, którzy – jak wynika ze słów Gastauta – czują się wykluczeni z pamięci narodu.

Wina Woltera – Inny w kolebce wolności, równości i braterstwa

Abdellatifa Kechiche'a, reżysera filmu *Wina Woltera* (2000) trudno jednoznacznie przyporządkować do jakiejś kategorii. Nie bez przyczyny krytycy widzą w nim artystę hybrydowego o wyraźnych tendencjach do mieszania gatunków, zaś w jego twórczości upodobanie do zacierania granic między kinem mocno osadzonym w rzeczywistości społecznej a baśniową, poetycką wizją świata. Kechiche nie unika przy tym niekonwencjonalnych metod, w jego filmach grają zarówno aktorzy zawodowi, jak i amatorzy. Bazując na jednostkowej historii 27-letniego uchodźcy z Tunezji, Jallela (w tej roli Sami Bouajila) reżyser *Winy Woltera* mierzy się ze zjawiskiem imigracji, ukazując poprzez codzienne zmagania z administracyjną machiną i trudnościami życia bohatera, próbującego odnaleźć się w realiach współczesnej Francji. To nadzieja na lepsze życie sprowadza Jallela do Paryża. Okłamuje urzędników, że jest algierskim uchodźcą, i dlatego udaje mu się otrzymać trzymiesięczne pozwolenie na pobyt. Znajduje schronienie wśród imigracyjnej wspólnoty paryskiej, zdobywa w niej przyjaciół, a w pobliskim barze poznaje kelnerkę, Nasserę (Aure Atika), dziewczynę budzącą jego zainteresowanie, a wkrótce uczucie. Filmu Kechiche'a nie należy postrzegać jako krytyki społeczeństwa francuskiego; zamiarem reżysera jest raczej towarzyszenie bohaterowi w jego perypetiach, by pokazać,

---

[12] Y. Gastaut, *Le thème de l'immigration dans le cinéma français après 1945*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 93.

[13] A. Kunce, *Zlokalizować tożsamość!,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 79.

że status nielegalnego imigranta nie dyskwalifikuje go w jego człowieczeństwie, że podlega on doznaniom i doświadczeniom ogólnoludzkim: poszukuje miłości, szczęścia, pragnie radości i realizacji marzeń[14]. Jallel, co nie jest dziełem przypadku, zostanie przyjęty przez wspólnotę ludzi podobnych sobie, o równie nieuregulowanym statusie, chociaż rodowitych Francuzów, ale żyjących na marginesie społeczeństwa, co nie znaczy, że wyrzekających się nadziei na lepsze życie. Kechiche bardzo interesująco rysuje linie kontrastu pomiędzy Francuzami a uchodźcami. Paradoksalnie, to mieszkańcy Paryża wydają się obcy w mieście, w przeciwieństwie do Tunezyjczyka – postaci o silnym charakterze. Zadanie ukazania wymiaru wykluczenia, odrzucenia społecznego reżyser podejmuje z humanitarnych pobudek, z pragnienia, by pobudzić zanikające poczucie międzyludzkiej wspólnoty:

> Nie ma nielegalnych imigrantów. Są po prostu mężczyźni, kobiety, ludzie żyjący nadzieją lepszego życia. By spełnić swe marzenia, korzystają oni z podstawowego prawa – prawa do przemieszczania się (…). Pokazuję losy jednego z tych ludzi, jestem towarzyszem jego podróży. W swej opowieści unikam taniej sensacji. Koncentruję się na konkretnych problemach, trudach codziennego życia, nadziejach, obawach i marzeniach. W ten sposób próbuję zniszczyć niewidzialny mur różnic, który oddziela ludzi od siebie, czyniąc ich obojętnymi na losy innych. Pragnę, by ludzie odzyskali poczucie wspólnoty. Najważniejszy jest wymiar ludzki. W naszych coraz bardziej zhierarchizowanych społeczeństwach nielegalni imigranci są traktowani podobnie jak inne grupy ludzi odrzuconych – biednych, chorych czy słabych[15].

Przyrównując los imigrantów do innych kategorii ludzi przez ogół napiętnowanych izolowaniem, odrzuconych, Abdellatif Kechiche zrównuje sytuację wszystkich, którym odmawia się prawa uczestniczenia w życiu społecznym. Przedstawianą historię bohatera pozbawia nadmiernego ładunku ideologicznego, choć kilka zaznaczonych wątków skłania do tego, by widzieć w *Winie Woltera* rodzaj powiastki filozoficznej, która obnaża niedoskonałości i wady społeczeństwa widzianego oczami osoby obcej i pozornie niewinnej. Pozornie, gdyż retorykę oszustwa i fałszu wyczuwa się (i dostrzega) przez całą filmową opowieść. Początek jej daje kłamstwo Jallela, umożliwiające mu dostanie się do Francji (podaje się za politycznego uchodźcę z Algierii, będąc przecież Tunezyjczykiem). W jednej z pierwszych scen filmu Jallel wysłuchuje rad swoich wujków, doświadczonych w prowadzeniu rozmów z urzędnikami imigracyjnymi. To prawdziwa lekcja sprytnej manipulacji. Uczy się, jak wykorzystać do swoich celów opinie Francuzów na własny temat i ich

---

[14] R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000,* s. 214 ; M. Niedźwiedzki, *Kino przedmieść – imigranci w kinie francuskim,* http: film.org.pl (artykuł opublikowany 27.09.2013), [dostęp: 24.10.2017].

[15] http://film.onet.pl/wiadomosci/mowi-abdel-kechiche/5fh42, [dostęp: 12.01.2018].

przeświadczenie o ważnej roli w kształtowaniu wartości społecznego współżycia: „Powiedz, że jesteś z Algierii. Mów, że Francja to kolebka wolności, równości i braterstwa, ojczyzna Woltera i tak dalej" – radzą Jallelowi. „Francuzi są przekonani, że to oni wymyślili wolność" – uzupełnia któryś z wyraźną ironią. „Kochają prawa człowieka" – i to zdanie brzmi jak kpina. Jallel postanawia więc kłamać podczas rozmowy w urzędzie imigracyjnym i dzięki temu zdobywa tymczasową wizę[16]. Sytuacji, w których kłamstwo staje się siłą napędową, jest więcej: poznajemy na przykład sposoby na wzbudzenie litości u pasażerów metra. Na kłamstwie opiera się też pozorne małżeństwo z Nasserą. Pozostawiając na marginesie niniejszą uwagę, trzeba odnotować grę, którą słabsi – lecz nie mniej inteligentni – prowadzą z silniejszymi, zadufanymi w swoim poczuciu wyższości, Francuzami. Pouczeniom wujów Jallela mogliby się przysłuchać i oni, kto wie, czy nie z pożytkiem dla pogmatwanych, a niekoniecznie pożądanych, konfiguracji społecznych we francuskiej rzeczywistości.

Poszukiwania filmu – mniej, jak się wydaje, inspirowanego Wolterem, a bardziej Rousseau, pozostają poszukiwaniami niewinności – mitycznego źródła równości między ludźmi. Jest to idea dla wielu nadal bulwersująca, która z nielegalnie przebywającego we Francji Jallela tworzy pełnoprawnego bohatera.

Kechiche patrzy na problem uchodźców w sposób nowatorski, unikając przy tym ponurego naturalizmu, o co nietrudno zważywszy na charakter zjawiska. Reżyserowi poruszającemu ten niezwykle skomplikowany temat udało się stworzyć obraz, w którym na próżno szukać jednoznacznego optymizmu albo wyłącznie pesymizmu. Co prawda, filmowa opowieść Kechiche'a konstruuje się wokół wędrówki Jallela po Paryżu, ale *Winy Woltera* nie można uznać za socjologiczny dokument o warunkach życia imigrantów we Francji. Więcej w nim podpatrywania prawdziwego życia niż socjologicznych rozważań. Kechiche wykorzystuje do tego celu postać Jallela, obserwatora z zewnątrz. Reżyser nie stawia żadnej tezy; po prostu opowiada tę historię odwołując się do przeświadczenia, że polityczne idee są kształtowane i realizowane przez zwykłych ludzi, a nie bezosobowe instytucje biurokratycznego państwa. Ludzka godność jest dla reżysera wartością nadrzędną, a sposób, w jaki przedstawia losy bohatera, stanowi najlepszy tego dowód. Zamiar reżysera, by ukazać bohaterów jako zwykłych ludzi podyktowany był w głównej mierze poszanowaniem ich godności:

---

[16] E. Mrabet, *The immigrant in Abdellatif Kechiche's cinematic work: transcending the questions of origins*, [w:] *Reimagining North African immigration. Identities in flux in French literature, television, and film*, edited by Véronique Machelidon and Patrick Saveau, Manchester University Press, 2018, s. 65-66.

> Nie chciałem, by ludzie współczuli Jallelowi, Lucie czy Frankowi. Pragnąłem raczej, by ich zrozumieli (…). Nie chciałem wprowadzać polityki do filmu. Chodziło mi o to, by widzowie nawiązali bliską więź z bohaterami. Jallel jest człowiekiem. Na swej drodze poznaje różnych ludzi. To niezbywalne prawo człowieka[17].

Zasługą Kechiche'a w obrazie *Wina Woltera* jest podkreślenie człowieczego aspektu (rzec można: ludzkiej twarzy) zjawiska imigracji. Imigrant jest w nim ukazany jako postać z krwi i kości, zasługująca na szacunek i sympatię widza, nie tylko na jego zdawkowe współczucie. W końcowej scenie deportacji z Francji nie widzimy twarzy bohatera, lecz jego sylwetkę; widz może jedynie się domyślać, jak przebiegało jego zatrzymanie i wydalenie z kolebki wolności, równości i braterstwa. Ten formalny zabieg autora filmu przynosi możliwość rozpatrywania peregrynacji Jallela w kategoriach uniwersalnych. René Prédal dostrzega w finale filmu i losów bohatera fiasko polityki otwarcia i porażkę modelu społeczeństwa wieloetnicznego[18].

London River – spotkanie z Innym

Rachida Bouchareba, którego obrazy *Dni chwały* i *Ponad prawem* pojawiły się w poprzedniej części rozważań, należy z pełną świadomością umieścić w grupie twórców konsekwentnie obecnych w obszarze zagadnień związanych z tożsamością i pamięcią. Można nawet stwierdzić, że wątki dotyczące tożsamości kulturowej i korzeni stały się swoistym znakiem rozpoznawczym filmów tego reżysera, co zostało już, przynajmniej w pewnej mierze, wykazane w analizie filmu *Dni chwały.* Francuski reżyser, scenarzysta i producent algierskiego pochodzenia przykłada do tych problemów wyjątkową wagę, a jego realizacje ekranowe noszą indywidualne, rozpoznawalne piętno. Wierność artysty wyznawanym wartościom i podążanie własną ścieżką znalazły swój wyraz w jego postawie twórczej. Gdy w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia kształtowało się *cinéma beur,* Bouchareb nie uległ pokusie zaszufladkowania i przypisania siebie do jednej kategorii twórców. W efekcie tej decyzji filmy Bouchareba, mimo iż zakorzenione w kolonialnej i postkolonialnej historii i problemach tożsamościowych z niej wynikających, wykraczają poza ramy konkretnego kontekstu kulturowego, co pozwala odnaleźć w nich uniwersalne przesłanie.

---

[17] https://archiwum.stopklatka.pl/news/wywiad-z-abdelem-kechiche, [dostęp: 10.01.2018].
[18] R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000,* s. 214.

Oceniając dorobek Bouchareba krytycy jednomyślnie podkreślają w jego filmografii rys charakterystyczny, konsekwentnie rozwijany od lat. Mowa o znaczeniu bagażu kulturowego, którym reżyser obarcza kreślone przez siebie filmowe postaci, nadając im w ten sposób bardzo wyraziste cechy. Wyraźnie afirmuje przy tym pozytywną rolę czynników kulturowych, a jednocześnie poddaje rewizji pewne tradycyjne wartości, które nierzadko prowadzą do przemocy i konfliktu. Stąd też w jego twórczości motyw spotkania i zderzenia kultur jest ukazywany na różne sposoby. Już pierwszy długometrażowy obraz tego artysty, *Bâton Rouge* z 1985 roku, świadczy o próbach nadania filmowej opowieści bardziej uniwersalnego charakteru. Akcja tej historii o młodych imigrantach z Maghrebu rozpoczyna się we Francji, na przedmieściach Paryża, gdzie Mozart, Karim i Abdenour utrzymują się z dorywczych zajęć, snując marzenia o lepszym życiu. Mozart, saksofonista i zarazem pasjonat bluesa, organizuje wyjazd całej trójki do Bâton Rouge w Luizjanie. Tam toczy się druga część opowieści. Ich przyjaźń zostanie wystawiona na próbę, oni sami zaś stopniowo wyzbędą się złudzeń, skonfrontowani z nieprzychylnym im środowiskiem, jego ostracyzmem i obojętnością. Ostatecznie jedynie Mozart nie wróci do Francji, pozostałą dwójkę władze deportują. W zasadzie bohaterowie wracają do punktu wyjścia.

W filmie *Cheb* (1991) Bouchareb zmierzył się po raz kolejny z dramatem młodego algierskiego imigranta: wydalony z Belgii, powraca on do kraju przodków, ale jak się okazuje, nie potrafi odnaleźć się w świecie nieznanych już mu tradycji własnej grupy etnicznej. Innym interesującym przykładem poszukiwań artysty jest film *Poussières de vie* [*Okruchy życia*, 1994], w którym opowiada się on po stronie, obcych mu przecież, wartości chrześcijańskich zestawianych z ideologią totalitarną[19]. Tematem obrazu *L'honneur de ma famille* [*Honor mojej rodziny,* 1997] są natomiast relacje jednostki ze wspólnotą i rodzimą kulturą. Główna bohaterka – Nora, wychowana w tradycyjnej muzułmańskiej rodzinie – nie zrywa z własnym środowiskiem, lecz prowadzi podwójne życie: spodziewa się dziecka i pracuje w dyskotece jako kelnerka[20].

---

[19] *Bouchareb, cinéaste des origines, Little Senegal, Un film de Rachid Bouchareb,* Lycéens au cinéma, s. 4, http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, [dostęp: 15.03.2012].

[20] A. G. Hargreaves, *From „Ghettoes" to Globalization: Situating Maghrebi-French Filmmakers*, [w:] *Sreening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France,* Edited and with introduction by Sylvie Durmelat and Vinay Swamy, University of Bebraska Press, Lincoln and London 2011, s. 35.

Motywem przewodnim w *Little Sénégal* (2001) jest przywracanie ofiarom kolonializmu tożsamości i pamięci o korzeniach[21].

Rachid Bouchareb nie przestaje zaskakiwać miłośników swoich filmów. Rozliczne i częste zmiany, wprowadzanie nowych wątków, granie konwencjami – wszystko to sprawia, że trudno jest przypisać całą twórczość reżysera jednemu gatunkowi filmowemu, ponieważ zawiera ona ogromny ładunek zarówno różnorodności gatunkowej, jak i emocjonalnej. Krytycy podkreślają, że pesymizm miesza się tu z optymizmem, tony komediowe z dramatycznymi, wątki miłosne łączą się z przygodowymi. To bogactwo tematyczne i gatunkowe czynią Bouchareba jednym z bardziej oryginalnych i nagradzanych twórców kina francuskiego ostatnich dziesięcioleci.

Cechą dystynktywną filmów Bouchareba, jest umieszczanie ich w konkretnej rzeczywistości społecznej, własną osobną narracją historyczną[22]. Reżysera interesuje przede wszystkim to, jak Historia kształtuje losy zwykłych ludzi i jakie stwarza możliwości w procesie tworzenia filmowej narracji. I tak, już w pierwszych scenach filmu *Cheb* widz obserwuje dokumentalne obrazy przedstawiające manifestacje przeciwników rasizmu. Fabuła omawianego w trzecim rozdziale obrazu *Dni chwały* w całości oparta jest na historycznych wydarzeniach z okresu drugiej wojny światowej[23].

W przypadku filmu *London River*, nakręconego w 2009 roku, również mamy do czynienia z rzeczywistymi wydarzeniami. Bezpośrednią inspiracją stały się zamachy terrorystyczne z 7 lipca 2005 roku, które miały miejsce w porannych godzinach szczytu w Londynie. Do ataku przyznała się wówczas mało znana organizacja islamska związana z Al-Kaidą, wyrażająca w ten sposób swój sprzeciw względem polityki prowadzonej przez rząd Wielkiej Brytanii w Iraku i Afganistanie. W wyniku zamachów śmierć poniosły 52 osoby, a 700 zostało rannych. W filmie Bouchareba *London River* te wstrząsające wydarzenia obserwowane są za pośrednictwem relacji telewizyjnych. Włączanie w fabułę archiwalnych sekwencji to zabieg często wykorzystywany przez twórcę. Pojawiające się na ekranach telewizorów dokumentalne treści w żadnej mierze nie przytłaczają toczącej się kameralnej opowieści. Ambicją reżysera nie jest wierna rekonstrukcja tego, co się wydarzyło, ani pytania

---

[21] Od czasów realizacji *London River* R. Bouchareb nakręcił: *Ponad prawem* (2010), *Omar m'a tuer* [*Zabił mnie Omar*, 2011], *La voie de l'ennemi* (2014), *Le Flic de Belleville* (2018) oraz kilka filmów telewizyjnych.

[22] G. Ch. Spivak, *Strategie postkolonialne,* przeł. A. Górny, M. Kropiwnicki, J. Majmurek, red. S. Harasym, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 27.

[23] *Bouchareb, cinéaste des origines.*

o sprawców ataku. W jednym z wywiadów stwierdził, że za każdym razem z wyborem tematu wiąże się pytanie, na ile pozwoli mu on odnaleźć się w ważnej dla niego problematyce i w jakim stopniu dotyczy jego osobistych doświadczeń. Wybierając jako jeden z wiodących wątków sytuację imigranta-muzułmanina w Europie, wykorzystał więc wydarzenia najbardziej kontrowersyjne i wstrząsające w odbiorze. Zresztą, już ataki terrorystyczne w Nowym Jorku wyraźnie uświadomiły reżyserowi, jak takie wydarzenia wpływają na postawy opinii publicznej wobec islamu i jak, zależnie od wydarzeń politycznych, kształtuje się społeczne postrzeganie wyznawców tej religii. Osobiście doświadczył wówczas skutków nastrojów antyislamskich, potwierdzających, jak niełatwo żyje się Algierczykowi we Francji[24].

Przyglądając się twórczości reżysera można odnieść wrażenie, że motyw spotkania ludzi wywodzących się z odrębnych kręgów kulturowych jest Bouchareboowi wyjątkowo bliski, o czym świadczy budowanie postaci Innego/Obcego związane z pojmowaniem inności czy obcości. Artysta nieustannie wystawia swych bohaterów na doświadczanie Obcego, wyznając najwyraźniej zasadę, że ten rodzaj doświadczenia jest integralną częścią bycia we współczesnym świecie. W swych filmach reżyser nadaje Obcemu różne wizualizujące go figury i stawia zasadnicze pytania: Jak odnosić się do Innych? Jaką przyjąć wobec nich postawę? Czy istniejące ciągle bariery są nieprzekraczalne? Czy jest możliwe pokonanie barier, zniwelowanie granic? Bouchareb ma świadomość stanu rzeczy (zdającego się tworzyć kwadraturę koła) że imigrant z zasady działa zgodnie z własnym kodem kulturowym, co z kolei wywołuje brak zrozumienia lub niechętne postawy środowiska, w którym żyje jako Inny/Obcy.

Głównym tematem rozwijanym przez realizatora w omawianym *London River* jest motyw spotkania dwojga obcych sobie ludzi, którzy funkcjonują w całkowicie odmiennych światach. Kategorie obcości, inności, napięcia i poznania zaznaczają się zatem ze szczególną siłą i na wielu poziomach. Spotkanie generuje niemało napięć, ale zarazem stwarza okazję do wzajemnego zbliżenia bohaterów. Z tej perspektywy można więc odczytywać *London River* jako przyczynek do współczesnej refleksji antropologicznej nad Innym/Obcym oraz potrzebą dialogu i przełamywania schematów w tej materii.

Uderzającą cechą rzeczywistości społeczno-historycznej pierwszych dekad XXI wieku jest fakt, że droga do określenia naszej tożsamości wiedzie przez kontakt z Innym/Obcym na skalę uprzednio niewystępującą. Postać Obcego jest nieodłącznie powiązana z naszym funkcjonowaniem w przestrzeni kulturowej, po-

---

[24] http://www.arte.tv/fr/entretien-avec-Rachid-Bouchareb/2676890.html, [dostęp: 04.06.2009].

wiązana tym samym ze sposobem, w jakim się w niej odnajdujemy. W koncepcję dialogu i filozofię spotkania jest wpisane doświadczenie drugiego człowieka, zaś każdorazowo napotkana „obcość" stwarza szansę na określenie siebie jako osoby[25]. We współczesnym świecie udział w dialogu stał się moralnym obowiązkiem, koniecznością niezbędną dla pełnego rozwoju człowieka. „To w oczach 'obcego' mogę ujrzeć, kim jestem ja sam"[26].

Z postacią Innego w nierozerwalny sposób wiąże się koncepcja granicy. To ona wyznacza wzajemne przestrzenie do działania bohaterów. Myślenie o granicach – granicach kultur, zachowań, granicach etnicznego myślenia i organizowania przestrzeni – jak dowodzi Aleksandra Kunce – od dawna było jedną z podstawowych figur namysłu antropologii[27]. To przekonanie zdaje się towarzyszyć Boucharebowi w procesie konstruowania tożsamości dwójki głównych bohaterów *London River*. Granice kulturowe między nimi są wyraźnie zaznaczone, dlatego początkowo tkwią oni w odrębnych obszarach. Głównie dotyczy to przestrzeni etnicznej i religijnej, gdyż najwyraźniej to one stanowią i mur, i swoisty katalizator ich wzajemnych relacji. Poprzez te dwie postaci symbolicznie dochodzi do zderzenia odmiennych światów: Zachodu i Orientu. Czy zatem reżyser proponuje odbiorcom swoją wersję – przypuszczalnie możliwy, przez niego pożądany, przebieg zdarzeń i kolejną odsłonę spotkania dwóch rzeczywistości? Przychylałabym się do takiej interpretacji filmu. Zachowanie bohaterki nosi bowiem, w moim odczuciu, znamiona dawnych, stereotypowych postaw Europejczyków, którzy przedstawicieli odmiennych kultur postrzegali jako prymitywnych, zrodzonych „ze spotkania z Europejczykami". Początkowo, jak można obserwować, w postawie bohaterki łatwo dopatrzeć się fałszywych i streotypowych jednocześnie reprezentacji opartych na europocentrycznej wizji świata Orientu jako tajemniczego, groźnego, barbarzyńskiego, ale i fascynującego[28]. Metropolia wywierała wpływ na zachowania społeczne i przyczyniała się do rozpowszechniania esencjalizowanych tożsamości rasowych bądź etnicznych. Stuart Hall, pisząc o Wielkiej Brytanii za czasów Margaret Thatcher, obserwuje na pozór jedynie multikulturalistyczne,

---

[25] P. Walczak, *Obcość a filozofia. Koncepcja dialogu we współczesnej filozofii człowieka*, [w:] „*Obcy" w przestrzeni kulturowej Europy*, red. D. Angutek przy współpracy M. Pokrzyńskiej, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2009, s. 43-44.

[26] Tamże, s. 44.

[27] A. Kunce, *Czy narracja o granicy kulturowej może zmieniać świat więzi?,* „Anthropos?" 2010, nr 14-15, s. 40-50.

[28] A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 123, 125.

a w istocie zdradliwe procedury, w których proces wytwarzania Innego i „egzotyzowania" etniczności służy tylko wzmacnianiu i utwierdzaniu hegemonicznego pojęcia „angielskości". Przy podobnym nastawieniu etniczność nabiera marginalnego lub peryferyjnego charakteru wobec głównego nurtu[29].

Bohaterami *London River* są rodzice zaniepokojeni brakiem wieści od swych dzieci. Chcąc spotkać się z nimi, wyruszają na ich poszukiwania do Londynu. Reżyser stopniowo wprowadza widza w ich świat i odsłania obraz ich egzystencji. Elisabeth Sommers (Brenda Blethyn) jest Angielką, protestantką, która samotnie prowadzi gospodarstwo wiejskie na wyspie Guersney. Pomimo wieloletniego wdowieństwa – jej mąż zginął na wojnie o Falklandy, gdy była w pierwszych miesiącach ciąży – wiedzie ona dość spokojne, ustabilizowane życie dzieląc czas pomiędzy prace w ogrodzie, nabożeństwa i wizyty na cmentarzu, podczas których opowiada zmarłemu mężowi nowiny o sąsiadach. Można przypuszczać, że bohaterka nieczęsto, o ile w ogóle, wykracza poza tę wyizolowaną, bezpieczną i znajomą od wielu lat przestrzeń. W rezultacie Elisabeth nie ma praktycznie żadnych doświadczeń z Odmiennością, chociażby w postaci spotkań z przedstawicielami innych grup etnicznych. Zresztą trudno ich spotkać na prowincji, z dala od wielkich aglomeracji. Jej córka – Jane – studiuje w Londynie. Wiele wskazuje na to, że przynajmniej w ostatnim okresie kontakty między obydwiema kobietami ograniczają się do rozmów telefonicznych. Ponieważ po zamachach Jane nie daje znaku życia, Elisabeth udaje się w podróż do Londynu. W stolicy zatrzymuje się w mieszkaniu córki i rozpoczyna gorączkowe poszukiwania.

Drugi filmowy bohater, mężczyzna o imieniu Ousmane (Sotigui Kouyaté) to muzułmanin, imigrant od szesnastu lat zamieszkały we francuskiej Prowansji, gdzie wykonuje pracę strażnika leśnego. Już charakter wykonywanego zajęcia skazuje mężczyznę na samotność, swoistą izolację, ale jednocześnie pozwala mu cieszyć się kontaktem z przyrodą. Status imigranta we Francji czyni z Ousmane'a Innego w pełnym tego słowa znaczeniu. Jest Obcym, który nigdzie nie czuje się u siebie, tym bardziej że nie znajduje oparcia w obecności najbliższych. Jego rodzina mieszka w Afryce, ale więzi Ousmane'a z bliskimi zostały zerwane. Dopiero po niespodziewanym telefonie od żony dowiaduje się , że ich syn, Ali, mieszka obecnie w Londynie i że od zamachów zrozpaczona matka nie miała od niego żadnych wiadomości.

---

[29] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 114. Z kolei angielskości czy amerykańskości nigdy nie jest przedstawia się jako etniczności.

Przyjazd do Londynu to kolejna odsłona filmu. Oznacza on dla bohaterów zderzenie się z nieznaną im rzeczywistością życia milionowej metropolii. Niepokój Elisabeth o Jane dodatkowo potęguje fakt, że niejako musi uczyć się swojej córki na nowo, poznając ukrywany przed nią tryb życie Jane w stolicy. Okazuje się, że Jane i Ali, syn Ousmane'a, kochają się i razem wynajmują mieszkanie w dzielnicy imigrantów. Młodych ludzi łączą też podobne przekonania religijne: wychowana w protestanckiej rodzinie Jane przeszła na islam i uczy się języka arabskiego. Już z tej perspektywy można uznać, że Jane coraz wyraźniej jawi się matce jako Obca. Ousmane z kolei nie wie nawet, jak wygląda jego dorosły syn i widzi go dopiero na zdjęciu, które pokazuje mu jego znajomy. Zresztą, co symptomatyczne i nie bez znaczenia dla budowania postaci Ousmane'a, początkowo ojciec podejrzewa syna o udział w zamachach. Nic nie wie o swoim dziecku, nie zna jego życia, marzeń, planów na przyszłość.

Fakt, że jej córka żyje w miejscu, w którym, jak to określa – „aż roi się od muzułmanów" przeraża Elisabeth. Sposób życia tych ludzi, ich wygląd zewnętrzny, w oczach matki wyglądają nietypowo – odbiegają od uznawanych przez nią norm – wydają się jej dziwaczne, niezrozumiałe, a tym samym groźne[30]. Podczas swej wędrówki w poszukiwaniu śladów córki bohaterka bywa narażona na częste spotkania z Ousmanem. Konfrontowanie się twarzą w twarz z nieznajomym wywołuje w niej dodatkowe lęki. W oczach tej zwykłej gospodyni domowej, mieszkanki angielskiej prowincji, w osobie Ousmane'a kumulują się wszystkie negatywne cechy przedstawiciela mniejszości narodowych, podważających swą obecnością podstawy ładu społecznego, politycznego i ekonomicznego[31]. Już samym wyglądem – ciemnym kolorem skóry, długimi dreadami i posturą – Ousmane odbiera jej poczucie bezpieczeństwa [32]. Początkowo, zanim przekona się, że Alego i jej córkę łączy uczucie, przypisuje Alemu złe intencje podejrzewając, że Jane została przez niego uprowadzona. W nastawieniu Elisabeth, mającym źródło w uprzedzeniach rasowych, widz nie dostrzega chęci dialogu ani potrzeby wykroczenia poza kulturowe ograniczenia. „Mniejszości narodowe i etniczne – zauważa Wojciech Burszta – coraz bardziej zaznaczające swą obecność w życiu publicznym, unaoczniają nie tylko istnie-

---

[30] M. Buchowski, *Zrozumieć innego: Antropologia racjonalności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 29.

[31] Zob. W. J. Burszta, *Obcość wielokulturowa*, [w:] *„Obcy" w przestrzeni kulturowej Europy*, s. 33.

[32] Jak zauważa Zygmunt Bauman: „Wszystkie społeczeństwa wytwarzają obcych, ale każde wytwarza obcych swoistego dla siebie gatunku i wytwarza ich na swój własny sposób". Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2004, s. 35.

jącą różnorodność każdego społeczeństwa (...), ale są również swoistym testem na granice solidarności (...)"[33]. Reżyser wystawia bohaterkę *London River* na tego rodzaju próbę.

Zainteresowanie Bouchareba problemami kulturowego ograniczenia mocno się w *London River* uwidacznia. Etniczność, marginalizująca społecznie, jest obciążeniem przeszłości, która klasyfikuje ludzi według rasy, religii, języka, tradycji kulturowej lub jakichś innych cech wspólnych pewnej grupie osób. Ludzie o tym samym kolorze skóry niekoniecznie muszą dzielić te same upodobania, poglądy, wierzenia, nigdy nie stanowią monolitu[34]. Zabiegi Bouchareba konstruującego postać głównej bohaterki koncentrują się wokół pytań: Czy jej przemiana jest możliwa? W jakim stopniu Elisabeth jest w stanie zmienić swój stosunek do Innego? Co zadecyduje o ewentualnym przekroczeniu granicy bezpiecznego świata?

Podjęciem tematyki związanej z postrzeganiem imigrantów – w tym wypadku wyznawców islamu – przez Europejczyków Bouchareb ponownie potwierdza, że interesuje go kino zaangażowane, opowiadające się po stronie mniejszości. Twórca po raz kolejny udowadnia, że czuje się rzecznikiem tych, których życie toczy się na marginesie głównego nurtu społecznego. Wyraźnie sprzeciwia się utrwalaniu uproszczonej i jednolitej wizji Orientu sprowadzanego do świata wartości z punktu widzenia Europejczyków wrogich i zmierzających do konfrontacji z Zachodem[35]. Nieobce są mu pytania o relacje chrześcijaństwa i islamu. Kwestie te są zasygnalizowane w dwojaki sposób. Po pierwsze, poprzez ukazanie fascynacji islamem jako religią zdobywającą wyznawców wśród członków zachodnich społeczeństw. Jane, córka Elisabeth, przechodzi właśnie taką drogę. Temu ma zapewne służyć postać policjanta – reprezentanta aparatu władzy – który, jeden z wielu, prowadzi śledztwo w sprawie zamachów. Pod koniec przesłuchania wyznaje on ojcu Alego, że jest muzułmaninem. Co zaś do postaci głównego bohatera, to z postawy Ousmane'a – majestatycznego i wyciszonego w swych reakcjach – emanuje spokój i siła. Jego zachowanie można uznać za symbol otwarcia na dialog między religiami. Nieprzypadkowo, przed wyjazdem do Anglii, Ousmane oddaje się modlitwie i rozmyślaniom we wnętrzu małego romańskiego kościoła.

Niestety, tworząc postaci wyznawców islamu, Bouchareb nie zdołał uniknąć pewnych ideologicznych schematów. „Złym" muzułmanom – sprawcom ataków terrorystycznych – przeciwstawia „dobrych" przedstawicieli diaspory imigrantów

---

[33] W. J. Burszta, *Obcość wielokulturowa*, s. 33.

[34] E. Możejko, *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*,[w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 154.

[35] Zob. E. W. Said, *Orientalizm*.

z krajów Maghrebu[36]. Po przybyciu Ousmane'a do Londynu udzielają mu oni pełnego wsparcia w poszukiwaniach syna. Mężczyzną opiekują się członkowie społeczności żyjący z dala od polityki, nastawieni pokojowo, pochłonięci codzienną pracą i praktykami religijnymi. Podobne pozytywnie nacechowane nastawienie daje się odczuć w odniesieniu do Elisabeth: ilekroć dochodzi do jej kontaktów z mieszkańcami dzielnicy, spotyka się ona z uprzejmością i chęcią pomocy z ich strony.

O kategorii Obcości można również mówić w odniesieniu do sposobu funkcjonowania bohaterów w aglomeracji miejskiej. Widoczna nieporadność, z jaką Elisabeth porusza się po Londynie wyraźnie ukazuje, z jakim trudem pokonuje ona kolejne przeszkody, by odnaleźć się w nowej przestrzeni. Podobne wrażenie sprawiają ruchy zagubionego Ousmane'a. Widzimy, że bohaterowie podążają tymi samymi ścieżkami, mijają się w tych samych miejscach, a są nimi: korytarze komisariatów, szpitalne sale, kostnice. Te zimne, zamknięte przestrzenie dodatkowo wzmacniają w nich poczucie opresji i wyobcowania, nie zachęcając do podjęcia dialogu. Do pierwszej rozmowy między Ousmanem a Elisabeth dochodzi – co znamienne – w parku, wśród zieleni i z dala od miejskiego zgiełku. W tej znajomej i przyjaznej człowiekowi przestrzeni, na łonie natury, czują się swobodnie; w dodatku przypomina im ona środowiska, z których się wywodzą.

Najprawdopodobniej, gdyby nie splot nieszczęśliwych okoliczności, do spotkania Elisabeth z Ousmanem nigdy by nie doszło. A jednak to, co z pozoru niemożliwe, staje się faktem i autor filmu poddaje ich podobnym doświadczeniom i próbom odkrywania prawdy o swoich bliskich, a w konsekwencji również o sobie. Obojgu przyjdzie stanąć w obliczu śmierci najbliższej osoby, skonfrontować się ze sprawami ostatecznymi. Po początkowych chwilach nadziei, związanych z szansą, że Jane i Ali opuścili miasto przed atakami, okazuje się jednak, że znajdują się oni wśród śmiertelnych ofiar zamachu. Taki pomysł reżysera na koleje losów młodej pary, pomyślany nie bez dydaktycznego przesłania – trzeba przyznać – przybiera kształt dobitnej, aczkolwiek niepozbawionej nuty idealistycznej, lekcji. Zaletą jest przypominanie ludziom (którzy w pośpiechu i zaaferowaniu, w powierzchownej gonitwie za doznaniami zdają się nie pamiętać) o czymś tak ważnym, jak zjawisko śmierci – absolutnie sprawiedliwej, bo dla wszystkich, i absolutnie niemożliwej do ominięcia, bo będącej udziałem każdego. Nietrudno jednak nie zauważyć, że filmowa fabuła poprzez jej kompozycyjne przebiegi – równą kreską narysowane

---

[36] Zdjęcia do filmu kręcone były w londyńskiej dzielnicy Finsbury Park. Jej centrum zamieszkują liczni imigranci z Afryki Północnej i z tej racji zwana jest również „Małą Algierią". Zob. http://oumma.com/11618/le-quartier-algerien-de-londres-en-voie-de-disparition, [dostęp: 15.04.2012].

i uproszczone – staje się nadto ilustratywna, co może budzić w widzu uzasadnione poczucie przesady, naginania zdarzeń do założonej tezy.

Intencją Bouchareba – zdaniem niektórych, zbyt przesyconą nadmierną dawką dydaktyzmu – jest takie poprowadzenie losów bohaterów, by doprowadzić do sytuacji dialogu i w efekcie do wytworzenia przestrzeni porozumienia[37]. A nawet więcej: do osiągnięcia stanu pewnej intymności, bliskości, którą mogą odczuwać jedynie ci, którzy odkrywają pokrewieństwo w doświadczeniu bólu i cierpienia. Tę ewolucję zachowań postaci – od obcości, obojętności prowadzącą ku bliskości oddają ich gesty, co pieczołowicie zaplanował i podkreślił twórca filmu. Początkowo, podczas pierwszego spotkania z Ousmanem, Elizabeth jest tak zaskoczona widokiem mężczyzny, że unika z nim wszelkiego kontaktu fizycznego i nie dotyka ręki wyciągniętej w geście powitania. Stopniowo jednak nieprzekraczalne dotąd granice fizyczności ustępują przed rosnącą u obojga potrzebą bliskości. W kilku scenach następują pomiędzy bohaterami kolejne formy zbliżenia, oswajania swej obecności, jak na przykład wówczas, gdy siadają na progu domu, a mężczyzna częstuje Elizabeth kawałkiem jabłka. Innym razem kobieta przełamuje ciekawość i czyni uwagę na temat długości włosów Ousmane'a. Jeszcze później Ousmane przeprowadza się na kilka dni do Elisabeth i zamieszkują pod jednym dachem, w pokoju wynajmowanym przez Jane i Alego, dzieląc codzienne czynności. I wreszcie scena rozstania, kiedy granica fizycznej bliskości zostaje definitywnie przekroczona i płacząca Elisabeth szuka pocieszenia po stracie córki w ramionach mężczyzny. Wcześniej, w geście pożegnania i wspólnego przeżywania bólu, równie pogrążony w smutku mężczyzna śpiewa jej żałobną pieśń. Akt komunikowania się – niekonwencjonalnego, niepowierzchownego – dokonuje się na kilku płaszczyznach: fizycznej, egzystencjalnej, emocjonalnej, przestrzennej. Trafnie ujmuje istotę tego rodzaju porozumienia Franciszek Grucza, gdy pisze: „Ludzie komunikują się wszystkimi składnikami swojego ciała, wszystkimi posiadanymi zmysłami, całymi swoimi postaciami, (...) swoim ubiorem, (...) swoim otoczeniem, sposobem jego organizowania i przetwarzania"[38]. Obserwując wytwarzającą się zażyłość pomiędzy bohaterami przekonujemy się, że w ich przypadku proces poznania, a tym samym komunikowania się, przebiega na wielu poziomach.

Opowieścią o spotkaniu z Innym Bouchareb w *London River* dowodzi, że mogą się z takiej konfrontacji narodzić nowe wartości, tym bardziej jeśli bohaterów łą-

---

[37] Trudno, przynajmniej częściowo,nie podzielać tej opinii, tym bardziej że przemiana prowadząca do dialogu w głównej mierze dotyczy postaci kobiecej.

[38] *Problemy komunikacji interkulturowej: Jedna Europa – wiele języków i kultur*, red. F. Grucza i K. Chomicz-Jung, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1996, s. 14.

czy taki sam cel – tu: odnalezienie dzieci. Ryszard Kapuściński opisując spotkania z Innymi szczególną wagę przykładał do tej wspólnoty celów, które zawsze jednoczyły ludzi w działaniu: „Inny przestawał więc być synonimem obcości i wrogości, zagrożenia i nieśmiertelnego zła (...). Każdy odnajdował w sobie choćby cząstkę Innego, żył w takim przeświadczeniu"[39]. Czy nie w takim przeświadczeniu pozostawia Bouchareb kreowane przez siebie postaci? W scenie rozgrywającej się w parku, wówczas gdy bohaterowie po raz pierwszy zaczynają ze sobą rozmawiać, Elizabeth patrząc na ręce Ousmane'a stwierdza: „Mamy tak samo zniszczone dłonie". Gdy opowiadają o swoich rodzinach i pracy, okazuje się, że wiele ich łączy, co znajduje konstatację w słowach Elisabeth: „Nasze losy są bardzo podobne". W istocie, pomimo różnic etnicznych i religijnych, losy Elisabeth i Ousmane'a wykazują wiele podobieństw. Przede wszystkim, obydwoje są rodzicami i w równym stopniu troszczą się o dzieci. Tak naprawdę niewiele jednak o nich wiedzą i dopiero stopniowo odkrywają szczegóły dotyczące ich wspólnego życia w Londynie. Nie bez znaczenia pośród innych analogii jest fakt, że dzieci ich dorastały w rodzinach niepełnych – Jane nigdy nie poznała swojego ojca, zaś ojciec Alego porzucił go i od kilkunastu lat nie utrzymywał z nim kontaktu. Należy zauważyć i to, że główne postaci, Elisabeth i Ousmane, żyją i pracują w pewnym odosobnieniu, na obrzeżach społecznych przestrzeni, z dala od centrum.

Splatające się losy bohaterów filmu *London River*, nieuchronnie prowadzące do spotkania i w efekcie do przewartościowania wzajemnego postrzegania się, odzwierciedlają złożony, wielowarstwowy obraz rzeczywistości. Tej rzeczywistości, w której przebiegają losy człowieka będącego w ciągłej podróży w poszukiwaniu prawdy o sobie samym. Liczne nieprzewidziane zmiany tym poszukiwaniom towarzyszące składają się na niezwykle delikatny i kruchy obraz egzystencji jednostki, nierzadko pozbawionej stałych punktów kulturowego odniesienia. Jak zauważa Mieczysław Dąbrowski:

> Badacze kultury współczesnej wskazują na jeden element, który leży u podstaw wszystkich dokonujących się przemian: jest on, rzec można, kamieniem węgielnym: chodzi o emigracyjny charakter naszego świata, emigracyjność, wykorzenienie, nieciągłość – to topoi współczesnego doświadczenia egzystencjalnego[40].

Doświadczenie owo, poprzez historię Elisabeth Sommers i Ousmane'a, staje się przedmiotem refleksji Rachida Bouchareba. Wrażliwość i determinacja, z ja-

---

[39] R. Kapuściński, *Ten Inny*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2006, s. 67.

[40] M. Dąbrowski, *Swój/obcy/inny: z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin 2001, s. 18.

kimi w swej filmowej narracji mierzy się z wyzwaniami naszej epoki, stawiają tego twórcę wśród najbardziej wnikliwych obserwatorów zmagań jednostki z poczuciem lęku oraz zagubienia.

Droga bohaterów *London River* ku wzajemnej bliskości i porozumieniu nie jest łatwa, gdyż sytuację, w jakiej się znaleźli, naznacza cierpienie i utrata bliskich. Reżyser nie poprzestaje na ukazaniu ogromu bólu głównych postaci, lecz z ich indywidualnych dramatów stara się wydobyć wartości pozytywne. Odmalowując postaci kulturowych nomadów, obcych, wyrwanych ze znajomej przestrzeni, dokonuje rozrachunku ze wzajemnymi uprzedzeniami i brakiem komunikacji. W efekcie rodzą się refleksje o istocie oraz mocy przerzucania pomostów zrozumienia i podejmowania z Obcym dialogu, stającym się drogą do prawdy o drugim człowieku. Przy wszystkich zastrzeżeniach sformułowanych powyżej z *London River* przebija wiara Bouchareba, że takie spotkanie w zrozumieniu i dialogu jest możliwe.

Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin – pamięć i tożsamość „niewidzialnych"

Po ukazaniu się w 1997 roku dokumentu zatytułowanego *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin,* jego reżyserkę, Yaminę Benguigui uznano za pierwszą autorkę we Francji, udzielającą głosu tym, którzy uważali się za społecznie „niewidzialnych". Zanim przejdę do analizy filmu, chcę przypomnieć kilka faktów z życia Benguigui, gdyż bez tego kontekstu trudno byłoby zrozumieć twórczość autorki, postaci zasłużonej dla środowiska, z którego się wywodzi i któremu poświęca swój film. Yamina Benguigui urodziła się w 1957 roku, w imigranckiej rodzinie mieszkającej na przedmieściach Lille. Rodzice artystki byli Algierczykami. Ojca, podobnie jak wielu innych uczestników ruchu oporu w czasie wojny w Algierii, przesiedlono do Francji i objęto specjalnym dozorem policyjnym. Nigdy nie pogodził się z warunkami życia we Francji i po uzyskaniu przez Algierię niepodległości powrócił do kraju. Yamina Benguigui wielokrotnie podkreślała wagę rodzinnego wychowania, wpojonych zasad i wartości: „(…) byliśmy wychowani w poczuciu godności i dumy, że jesteśmy Arabami, muzułmanami, a nie dziećmi imigrantów"[41]. Analizowanie twórczości Yaminy Benguigui przekonuje, że tematyka filmów przez nią zrobionych ściśle się wiąże z problemami jej rodzimego środowiska, z których najważniejsze to miejsce imigrantów w społeczeństwie i rola kobiety

[41] *Générations Beurs. Français à part entière,* Éditions Autrement, Paris 2003 s. 47.

w islamie. W latach dziewięćdziesiątych artystka spełniała się w roli producentki, realizując programy telewizyjne i filmy dokumentalne, wciąż przy tym powracając do najważniejszej dla siebie tematyki[42]. Stosunkowo wcześnie pochłonęła ją działalność polityczna. W 2008 roku została doradcą mera Paryża do spraw walki z dyskryminacją. Następnym etapem kariery administracyjnej było objęcie w 2012 roku urzędu ministra do spraw Frankofonii w gabinecie Jean-Marca Ayrault. Obecnie Yamina Benguigui jest uznawana ze względu na swój dorobek i pozycję za przedstawicielkę środowiska Beurów spełnionych społecznie i zawodowo.

Można przypuszczać, że z historii opowiedzianych przez imigrantów, bohaterów dokumentalnego filmu Benguigui, wyłania się także jej własna biografia: dotycząca problemów jej rodziców, wynikających z trudności przystosowania się do nowych warunków bytowych we Francji, wysiłków zmierzających do integracji, relacji z rdzennymi Francuzami oraz chęci kształcenia się i osiągnięcia awansu społecznego[43]. Podobnie sądzi Krzysztof Loska, który omawiając zagadnienie postpamięci, będącej procesem konstruowania i rekonstruowania przeszłości, ilustruje kwestię ponownego „zakorzenienia" przykładem filmu zrealizowanego przez Benguigui. Omawiając dokument o maghrebskiej imigracji we Francji badacz zaznacza: „Autorka tworzy w ten sposób portret zbiorowości, ale pragnie równocześnie zrekonstruować własne losy i uporać się ze skomplikowanymi traumami rodzinnymi, zwłaszcza konfliktem z ojcem (…)"[44].

Ze względu na wyeksponowanie w filmie roli i głosu kobiet, przez męską stronę orientalnego świata dewaloryzowanej, umniejszanej i dyskredytowanej, nasuwają się analogie z feminizmem zachodnim, zaangażowanym w działania podobnego rodzaju[45]. Benguigui nie ogranicza się do przedstawiania rzeczywistości z męskiego punktu widzenia. Fakt, że kobiety tworzą portret imigracji na równi z mężczyznami świadczy o tym, że reżyserka nie traktuje ich „jako niepoważne, trywialne, plotkarskie"[46]. Poprzez podkreślenie wkładu kobiet w dzieło zbiorowej anamnezy

---

[42] Z bogatej filmografii autorki warto przytoczyć następujące tytuły: *Inch' Allah Dimanche* (2001), *Le Plafond de verre* (2004), *Femmes engagées. Mode d'emploi* (2009). Zob. C. Tarr, *Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France,* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 50.

[43] *Générations Beurs,* s. 45-48; www.yaminabenguigui.fr/, [dostęp: 25.02.2017]; www.peripheries.net/article201.html, [dostęp: 23.01.2017].

[44] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 113.

[45] W tradycyjnej rodzinie muzułmańskiej obowiązkiem mężczyzny jest utrzymanie rodziny, a kobiety, uważanej za przekazicielkę tradycji i wiary, podporządkowanie się jego woli.

[46] R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie,* s. 17.

pokoleń imigrantów z Maghrebu autorka daje świadectwo własnych poglądów na temat roli kobiety w rodzinie i społeczeństwie.

Yamina Benguigui niezwykle starannie przygotowywała się do realizacji filmu, co potwierdza liczba odbytych spotkań: przez trzy lata przeprowadziła wiele wywiadów z Maghrebczykami i ich potomkami oraz urzędnikami państwowymi. O skali całego przedsięwzięcia świadczy też fakt, że montowanie wszystkich sekwencji i włączenie zdjęć archiwalnych w tkankę filmową trwało aż dziewięć miesięcy. Na prawie trzygodzinną całość składają się trzy części: *Ojcowie* (*Les Pères*), *Matki (Les Mères)* i *Dzieci (Les Enfants)*[47].

Zmierzenie się ze wspomnieniami pierwszego pokolenia imigrantów z Maghrebu z pewnością nie było łatwym zadaniem. Nadanie odpowiedniej rangi zjawisku imigracji stało się jednym z priorytetów historyków, którzy coraz częściej podkreślali jej rolę w budowaniu pamięci zbiorowej i dziedzictwo narodu francuskiego:

> Żaden naród europejski od XIX wieku nie odnawiał swej populacji w takich proporcjach, jak Francja. Jednakże, w odróżnieniu od Amerykanów, którzy uznają istotne miejsce imigracji w swej pamięci zbiorowej, we Francji imigracja nadal nie jest uważana za prawomocny aspekt narodowej historii. Historycy nie tylko powinni wzbogacać wiedzę o przeszłości, ale również wykazywać się obywatelską odpowiedzialnością za rozpowszechnianie wyników swoich badań. Wpisując imigrantów w zbiorowe dziedzictwo narodu francuskiego, dajemy do zrozumienia, że ich historia jest również naszą historią[48].

Sądzę, że metodę wykorzystaną przez Yaminę Benguigui łączy niemało z poglądami na temat historii imigracji cytowanego powyżej Gérarda Noiriela. Jej film porusza wiele omawianych przez historyka aspektów. Noiriel, o czym nie można zapominać, w prowadzonych przez siebie badaniach także korzystał z różnorodnych źródeł, nie unikał filmu i fotografii. Dokument Benguigui podkreśla ponadto rolę pamięci zbiorowej oraz relacji między pamięcią, w jej jednostkowym i zbiorowym wymiarze, doświadczeniem, a oficjalnie przyjętą wersją historii. Obraz stwo-

---

[47] Premiera filmu miała miejsce w maju 1997 roku, następnie odbyło się wiele projekcji, również z udziałem realizatorki. Film wyemitował także Canal Plus. Autorka otrzymała wiele listów od widzów, którzy dzielili się z nią swymi wspomnieniami. C. Tarr, *Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 50; R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000,* s. 215; B. Fleury, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin de Yamina Benguigui. De l'ethos biographique aux hors sujets de la réception,* www.revue-analyses.org. vol. 3, nr 3, automne 2008, s. 99-121, [dostęp: 17.03.2016].

[48] G. Noiriel, *Gens d'ici,* s. 7.

rzony przez Benguigui wpisuje się w nurt twórczości narracyjnej o maghrebskiej diasporze i kształtowaniu się jej świadomości, poprzez, jak pisze Clifford, „odniesienia negatywne, jak i pozytywne". Pisząc o trudnościach, jakie stają się udziałem imigrantów „naznaczonych przez rasę" podkreśla on również rolę czynników o charakterze społecznym i ekonomicznym[49].

Tytuł filmu – *Mémoires d'immigrés* – można rozumieć i interpretować dwojako. Użycie słowa „mémoire" w liczbie pojedynczej oznacza odwołanie się do pamięci, zaś jego użycie w liczbie mnogiej: do „pamiętników". Dokument można zatem traktować jako swoiste sięganie do archiwum pamięci komunikacyjnej w celu przypomnienia i zarejestrowania życiowych doświadczeń. Yamina Benguigui, świadoma faktu, że świadkowie historii odchodzą, udziela im głosu[50]. Widz porusza się po obszarach pamięci i bardzo osobistych przeżyć ankietowanych osób. Dzieląc się wspomnieniami, nawiązują one do swej trudnej przeszłości. Chciałabym w tym miejscu wskazać najczęściej powtarzające się wątki, wymieniane przez osoby ankietowane: skutki zerwania z tradycją i kulturą rodzinnego kraju, tęsknota za domem, cierpienie zrodzone z rozbieżności między oczekiwaniami i rzeczywistością, próby adaptacji do nowych warunków, szok kulturowy i nadzieje na lepsze życie we Francji. Można uznać, że charakter tych wypowiedzi przedstawicieli maghrebskiej diaspory, a przede wszystkim jej pierwszego pokolenia, nie odbiega od modelu ustalonego przez Williama Safrana w eseju *Diaspory w nowoczesnych społeczeństwach: mit ojczyzny i powrotu*. Ze słów tych ludzi (co jest zgodne z ustaleniami autora *Diaspor*) przebija bowiem chęć pielęgnowania wspomnień i tęsknota za krajem rodzinnym, poczucie alienacji i przekonanie, że niezupełnie są akceptowani w kraju goszczącym[51]. Z filmu wyraźnie wynika, że pierwsze pokolenie imigrantów, kierujące się zasadą, by nie rzucać się w oczy i nikomu nie wadzić, pozostawało milczące, nieobecne w przestrzeni publicznej[52]. Oddanie głosu zwykłym ludziom powoduje, że po latach milczenia mają oni praktycznie pierwszą okazję do publicznego opowiedzenia swych wspomnień. Uważa się też, że Yamina Benguigui realizacją tego filmu przełamała pewne społeczne tabu dotyczące tradycyjnego obrazu mężczyzny w kulturze Maghrebu:

---

[49] J. Clifford, *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 54.

[50] M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 31.

[51] J. Clifford, *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 47.

[52] L. Kealhofer, *Les voix des femmes maghrébines en France dans les courts métrages*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 33.

> Starzy mężczyźni ocierali łzy, opowiadając po raz pierwszy o życiu przeżytym z dala od domu, o brzemieniu obcości, o upokorzeniach, o wszystkich tych latach poświęconych po to, żeby ich dzieci miały lepsze życie[53].

W wypowiedziach, przede wszystkim mężczyzn, parokrotnie pojawiają się reminiscencje z podróży do Francji. Zrozumiałe, że ten ważny etap utrwala się w pamięci, gdyż symbolicznie stanowi on granicę pomiędzy dawnym i nowym życiem, pełniąc jednocześnie funkcję swoistego rytuału przejścia. Chwila, w której imigrant stawia pierwsze kroki w kraju przyjmującym, podobnie stanowi moment niezwykle istotny. Gérard Noiriel podkreśla, że w świadomości i tradycji amerykańskiej kojarzy się on z kresem podróży i Ellis Island, głównym centrum przyjmowania imigrantów przybywających do Stanów Zjednoczonych drogą morską[54]. Należy zwrócić uwagę na fakt, że w zbiorowej świadomości we Francji brakuje miejsca o podobnym symbolicznym znaczeniu. Być może przyczyny tego stanu rzeczy należałoby upatrywać w mnogości portowych miast, do których cumowały statki z imigrantami: Toul, Marsylia czy Sète. Jednak zdaniem G. Noiriela prawdziwa przyczyna tkwi raczej w chęci zamazywania pamięci o źródłach obecności mniejszości etnicznych we Francji i niechęci władz do uznania symbolicznego znaczenia tych miejsc[55].

Z wypowiedzi imigrantów przebija przekaz, że pierwsze dni we Francji oznaczały zderzenie z realiami życia codziennego. W przypadku robotników pochodzących ze środowisk wiejskich, skonfrontowanych z warunkami życia w mieście, często analfabetów, bez znajomości języka francuskiego, szok kulturowy był odczuwany boleśniej. Pogłębiały go dodatkowo okoliczności związane z wykonywanymi zajęciami. Zwłaszcza, że pracodawcy, czy też ich przedstawiciele, chcący pozyskać jak najwięcej osób, uciekali się do wręcz idyllicznego przedstawiania przyszłych warunków życia, stwarzając nieprawdziwy obraz egzystencji pozbawionej większych trudności.

Ton emocjonalnych i osobistych relacji kontrastuje z formalnym stylem narracji wysokich urzędników państwowych i przedstawicieli francuskich pracodawców rekrutujących pracowników w krajach Maghrebu[56]. Próba zestawienia tych

---

[53] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 8.

[54] Obecnie na wyspie ma swoją siedzibę National Museum of Immigration.

[55] G. Noiriel, *Gens d'ici*, s. 21.

[56] Urzędnicy opowiadają o rozporządzeniach poszczególnych rządów dotyczących polityki zatrudnienia Maghrebczyków. Robotnicy przyjeżdżali do Francji w wyniku oficjalnych umów podpisanych z marokańskim Ministerstwem Pracy, na mocy których rekrutowano całe grupy pracowników: po 300, 200, 100 osób w konkretnych prowincjach.

dwóch punktów widzenia wydaje się interesująca, w tym znaczeniu, że otrzymujemy wizerunek imigranta widzianego z perspektywy rdzennych Francuzów. Z wypowiedzi jednego z przedstawicieli instytucji państwowych wynika, że władze nie miały wrażenia, że rekrutują siłę roboczą poza Francją: skolonizowana Algieria stanowiła część Francji i z punktu widzenia obowiązującego prawa Algierczycy byli jej obywatelami[57]. Ponadto wśród władz i pracodawców panowało przekonanie, że w przyszłości Maghrebczycy powrócą do domu. Jednak powroty nie następowały w skali, jakiej się spodziewano. Władze stanęły wobec konieczności wprowadzenia nowych rozwiązań: integracji robotników już we Francji zatrudnionych, powstrzymania dalszej imigracji i udzielenia finansowego wsparcia w powrotach. W filmie wypowiada się na ten temat Lionel Stoleru, podsekretarz stanu ds. imigrantów za czasów prezydentury Giscarda d' Estainga[58].

Benguigui umiejętnie łączy kwestie związane z tożsamością imigrantów z tymi o pamięci miejsca. Wyraźnie widać, że realizatorka dużą wagę przywiązuje do odtworzenia na ekranie warunków bytowych i mieszkaniowych imigrantów z Maghrebu. Budowa mieszkań i wprowadzenie nowych rozwiązań związanych z infrastrukturą stało się koniecznością wobec ogromu fali imigrantów z Maghrebu i Afryki[59]. Powstawały hotele pracownicze przeznaczone dla wyizolowanych grup. Panował w nich niezwykle surowy wewnętrzny regulamin. Jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych, czyli mniej więcej w czasie realizowania filmu, na 130 tysięcy łóżek w ośrodkach dla mężczyzn 60% zajmowali Maghrebczycy. Archiwalne zdjęcia filmowe, tworzące dopełnienie narracji imigrantów, reżyserka włącza w tworzywo dzieła.

By opowieści imigrantów uwiarygodnić, autorka filmu dotarła do archiwalnej dokumentacji, po czym udostępniła ją szerszemu gronu odbiorców. Na kadrach archiwalnych filmów, równolegle do obrazów dynamicznie rozwijającej się Francji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, obserwujemy drugą Francję – ubogich, prowizorycznych dzielnic na przedmieściach dużych miast: Paryża, Lille, Marsylii, Toulonu czy Nicei. Brak tam podstawowych wygód, bieżącej wody i elektryczności; szerzą się liczne choroby, odnotowuje się wysoką umieralność wśród

---

[57] Archiwalne filmy włączone do dokumentu ukazują jednak, że urzędnicy we Francji traktowali Algierczyków pochodzących z dawnych kolonii jak dzieci i bardzo protekcjonalnie.

[58] W przypadku powrotów miały to być decyzje podejmowane indywidualnie, a chodziło o unikanie rozłączania rodzin. Z tego rozwiązania skorzystali głównie Hiszpanie i Portugalczycy.

[59] S. Musiał, *Maghreb*, s. 216. W rozdziale pierwszym pojawiają się wzmianki powołaniu do życia w 1956 roku instytucji, której celem było zapewnienie warunków bytowych dla algierskich pracowników i ich rodzin.

dzieci. Dla pracowników z Maghrebu wykorzystywano stare baraki budowane jeszcze przez Niemców dla jeńców wojennych[60].

Likwidacja tych dzielnic i poprawa warunków bytowych robotników stała się celem programów rządowych lat siedemdziesiątych, o czym autorka opowiada w filmie. Po raz pierwszy w 1975 roku prezydent Francji, Valéry Giscard d'Estaing, udał się z roboczą wizytą do robotniczej dzielnicy w Marsylii, co widzimy na archiwalnych zdjęciach. W tym okresie podjęto decyzję o przekwaterowaniu mieszkańców tychże dzielnic. Jak wynika z wypowiedzi jednej z osób, dokonało się ono w sposób całkowicie przypadkowy, bez troski o utrzymanie relacji społecznych, które łączyły rodziny, od lat wspierające się w trudnych chwilach. Należałoby w świetle tej informacji stwierdzić, że doprowadzono w ten sposób do powtórnego wykorzenienia, wyrwania ludzi z dobrze funkcjonującej struktury społecznej poprzez umieszczenie ich w anonimowym środowisku wielkich blokowisk[61].

Można powiedzieć, że od połowy lat pięćdziesiątych do końca sześćdziesiątych panowało we Francji uproszczone i stereotypowe wyobrażenie imigranta: w powszechnym odbiorze był nim młody mężczyzna stanu wolnego, robotnik z Maghrebu o niskich kwalifikacjach, zamieszkały w ośrodku dla imigrantów, gotowy na powrót do rodzinnego kraju. Przy takim nastawieniu proces integracji ze społeczeństwem francuskim nie mógł przebiegać i nie przebiegał pomyślnie. We wspomnieniach któregoś z mężczyzn pojawia się gorzkie stwierdzenie, że w oczach kolegów, rdzennych Francuzów, bez względu na czynione przez niego wysiłki, by być traktowanym na równi z innymi, i tak pozostał „tym Mohamedem". Jego rozgoryczenie potęgował fakt, że kiedy był dzieckiem, w Algierii, miał wielu kolegów Francuzów. Podkreślanie dokuczliwego, deprymującego i przygnębiającego poczucia osamotnienia albo wykluczenia dominuje w wielu zebranych świadectwach.

Zdaniem jednego z przedstawicieli drugiego pokolenia, typowa sytuacja ich ojców przedstawiała się następująco: mimo włączenia w struktury społeczne z racji wykonywanej pracy, konsekwentnie pozostawali wykluczeni kulturowo. W rezultacie nie domagali się dla siebie żadnych praw, pragnęli „być niewidzialni" (o czym już w tej analizie wspominałam). Czyjeś porównanie robotników maghrebskich do maszyn wydaje się w tym kontekście bardzo trafne: „Byli maszynami, które pomagają Francji w odbudowie". Ta opinia współbrzmi z inną, równie krytyczną, wypowiedzianą przez księdza Delorme'a, duchownego działającego

---

[60] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?,* s. 126. Noiriel podaje również, że część mieszkańców prowizorycznych mieszkań wybudowanych na początku lat siedemdziesiątych pozostała w nich do końca życia. Zob. G. Noiriel, *Gens d'ici*, s. 28.

[61] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?,* s. 96-97. Autor poddaje analizie zjawisko gettoizacji.

w środowiskach imigrantów, o którym zrobiło się głośno w czasach pierwszego Marszu Beurów w1983 roku: „Francuzom wydaje się dzisiaj, że przyjmując imigrantów, zrobili dobry uczynek. Zapomnieli już, że sprowadzali ich po to, żeby wypracowali dobrobyt dla Francji!”[62].

Z kolei sytuacja ich urodzonych we Francji dzieci i wnuków przedstawia się zgoła odmiennie: czują się włączeni kulturowo, odważnie głoszą prawa do równego traktowania, niemniej jednak często pozostają wykluczeni społecznie – z powodów ekonomicznych (bezrobocie) i dyskryminacji rasowej. Zdaniem pewnego przedstawiciela pokolenia już urodzonego we Francji, jego ojciec całe życie spędził w poczuciu strachu i lęku przed deportacją, dlatego godził się na poniżające traktowanie, na upokarzającą go formę „ty”. Ten strach przeniósł się na dzieci, by w latach dziewięćdziesiątych coraz częściej przybierać formę agresji, ponieważ w zasadzie stała się ona jedyną dostępną im formą ekspresji. Wydaje się, że w wypowiadanych słowach zawiera się wieloletnie doświadczenie społeczne kształtowania własnego „ja”. Bohaterowie filmu Benguigui definiując siebie odwołują się do często negatywnych, doświadczeń, do ciągu zdarzeń dla nich ważnych. Pamięć tych osobistych przeżyć staje się trwałym budulcem ich tożsamości, a skoro nie zawsze są one pozytywne, w oczywisty sposób rzutują na poczucie własnej wartości i postrzegania siebie jako osoby[63]. Otoczenie z kolei postrzegało ich przez pryzmat przynależności do określonej grupy społecznej:

> Negatywne cechy bywają przypisywane ludziom nie tylko na zasadzie ocen ich indywidualnych właściwości, czy osiągnięć, lecz na zasadzie ich przynależności do określonej grupy społecznej[64].

Z faktem przynależności do innej grupy, tak jak bycie Maghrebczykiem czy Afrykaninem we Francji, wiązały się pewne konsekwencje. Przypisywanie członkom tych grup cech negatywnych miało i nadal ma źródło w rozpowszechnionych stereotypach o zabarwieniu rasistowskim. Wsłuchując się w wypowiedzi starszego pokolenia imigrantów przekonujemy się o skali poczucia bezsilności tych osób, doświadczanej i przeżywanej „przykrości istnienia”, nieustanego uświadamiania sobie, że „jest się gorszym od innych”. To zaś składa się na budowanie tożsamości negatywnej, wzmacnianej przekonaniem o niemożności wykazania swych ta-

---

[62] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej” 2003, nr 38, s. 12.

[63] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 20.

[64] Tamże, s. 22.

lentów, „zalet i uzdolnień”[65]. We Francji, kraju o kolonialnej przeszłości, na ogół nierozliczonej, chyba częściej niż gdzie indziej obserwuje się dewaloryzację tożsamości imigrantów: kulturę rodzimą populacji z krajów Maghrebu, dawnych kolonii francuskich, marginalizowano, co w konsekwencji skutkowało poczuciem niższej wartości dawnych skolonizowanych[66]. I te wątki przebijają z doświadczeń opisywanych przez bohaterów dokumentu Benguigui.

W wywiadach pojawiają się próby definiowania własnej, niejednokrotnie podwójnej tożsamości. Jedna z osób deklaruje, że „czuje się Algierką, która przyjęła bagaż kultury Francji”, inna zaś, że „jest Metyską”. W zasadzie wszyscy podkreślają przywiązanie do Francji, kraju urodzenia, identyfikują się z wartościami wyznawanymi przez republikę. Ale mają i poczucie swej odmienności, inności, uważając ją nie za element obciążający w zestawieniu z otoczeniem, jakoś dyskwalifikujący, lecz – przeciwnie – za duży atut i bogactwo.

Rozmowy z matkami, bohaterkami drugiej części filmu *Mémoires d'immigrés*, są prowadzone w przestrzeni domowego wnętrza. Zdaniem Krzysztofa Loski kobiety pokazywane są w szerszym niż mężczyźni kontekście pamięci, „przywoływanym dzięki potędze obrazów i dźwięków”[67]. Znaczące miejsce w życiu matek zajmują rodzinne pamiątki i zdjęcia; widać na nich postaci, chwile, zdarzenia najważniejsze w życiu rodziny. Głos kobiet nabiera tu specjalnego znaczenia, gdyż, uwarunkowane kulturową pozycją w rodzinie, ponosiły konsekwencje decyzji podejmowanych przez mężczyzn. Zamknięte w mieszkaniu, w oczekiwaniu na powrót męża z pracy, obawiały się opuszczać dom, wychodzić na zewnątrz. Niejednokrotnie to one opowiadały się za powrotem do kraju, jedynie ze względu na los dzieci godząc się na pozostanie we Francji. W wywiadach z kobietami uwidaczniają się ich indywidualne aspiracje, niespełnione marzenia, tak jak np. w wypowiedzi matki, dla której edukacja dzieci stała się nadrzędną wartością również z powodu braku własnego wykształcenia i niemożności osiągnięcia go. Znamienny jest fakt, że chcąc osiągnąć sukces zawodowy dzieci imigrantów napotykały przeszkody, z którymi nie zmagali się ich francuscy koledzy. Prawidłowość tę dobitnie potwierdzają wspomnienia adwokatki Sorayi Guezlan. Kobieta opowiada o własnych doświadczeniach i wskazuje na trudności dwojakiej natury: z jednej strony brak pomocy ze strony społeczeństwa świadomego, że rodzice dziecka są analfabetami, z drugiej zaś brak wsparcia od rodziców żyjących mrzonkami powrotu do kraju[68].

---

[65] Tamże, s. 45.
[66] Tamże, s. 57.
[67] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 115.
[68] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?*, s. 121.

Pomimo tych oczywistych trudności i przeciwności dziewczęta z Maghrebu uważa się za doskonały przykład integracji „poprzez interioryzację wartości i nabywania umiejętności”[69].

Podsumowując dość duży zakres poruszonych problemów, ukazanych przykładów sytuacji wielu osób i formułowanych, ważnych społecznie pytań, wypada zgodzić się z opinią Krzysztofa Loski, że w filmie Benguigui „przeważa (…) ton pojednawczy i nadzieja na znalezienie płaszczyzny porozumienia”[70]. Przedstawiciele młodszego pokolenia dzieci imigrantów podkreślają w nim swą przynależność do społeczeństwa Republiki, wierność jej wartościom i dążenie do odnalezienia swego miejsca. Zarazem są przeświadczeni co do tego, że proces integracji jest niedoskonały. Pokolenie to, urodzone we Francji, odziedziczyło po rodzicach, przynajmniej częściowo, status imigranta, ponieważ tak właśnie jest często postrzegane przez ogół społeczeństwa. Pokolenie, które dorastało w warunkach „wrażliwych francuskich przedmieść”, nazywanych gettami etnicznymi, szuka swego miejsca i konfrontuje się z uprzedzeniami i niesprawiedliwymi osądami. Miejsce zamieszkania, które odgrywa ogromną rolę w kształtowaniu się tożsamości i dla poczucia własnej wartości, stygmatyzowało i odcinało ich od głównego nurtu życia społecznego. Szansą potomków imigrantów na wyrwanie się z tego środowiska była edukacja i walka z krzywdzącymi stereotypami. Dostrzega się ponadto ewolucję, jaka dokonała się w postawach Francuzów pochodzenia imigranckiego. Pokolenie ich rodziców w milczeniu godziło się na podział społeczeństwa według kryterium statusu majątkowego i etnicznego: robotnicy (my) i urzędnicy (oni, rdzenni Francuzi). Z kolei z ust młodszego pokolenia padają słowa o równości wszystkich obywateli republiki[71].

Jak już zaznaczyłam, film Yaminy Benguigui spotkał się z niezwykle żywym odbiorem we Francji i stał się wydarzeniem publicznym. Sądząc po reakcjach zarówno publiczności, jak i przedstawicieli administracji można pokusić się o stwierdzenie, że poruszył opinię publiczną, zwracając uwagę na zjawiska wcześniej przemilczane. Tym samym wypełnił lukę w świadomości i zbiorowej pamięci Francuzów, związaną z kolonialną przeszłością. Niebezpodstawną będzie teza, że swą wymową i sposobem realizacji film zrywał ze stereotypowym postrzeganiem imigranta, często obarczanego odpowiedzialnością za wszelkie patologie społeczne[72]. Nie sposób pominąć w tym kontekście performatywnej funkcji obrazu filmowego. Fakt,

---

[69] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 56.

[70] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 117.

[71] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 152; W. Żelazny, *Francja wobec mniejszości narodowych,* s. 13; K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 116.

[72] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?,* s. 121, 125.

że nie pozostawia widza obojętnym, podejmuje próbę przewartościowania jego poglądów, w tym wypadku na zjawisko imigracji, sprawia, że analizowany w tym studium obraz nabiera wartości konsolidacyjnej, stając się czynnikiem społecznie integrującym. Nie bez znaczenia pozostaje wykorzystanie w narracji filmu głosów imigrantów – to, że właśnie oni przywracają pamięć o wspólnej niejednoznacznej historii, nie pozwala widzom pozostać obojętnymi. Jednocześnie spojrzenie ze strony skolonizowanego w specyficzny sposób dopełnia obrazu imigracji, czyniąc go pełniejszym i prawdziwszym. Benguigui kreuje zbiorowy wizerunek imigranta, składający się z wielu twarzy i wielu ludzkich historii.

W filmie Benguigui, którego bohaterami są Maghrebczycy, znajduje potwierdzenie teza postawiona przez Jamesa Clifforda dotycząca powstawania nowego typu solidarności międzydiasporycznej, zrodzonej z podobnych doświadczeń. Fenomen ten badacz ujmuje następująco:

> Warto też dodać, że negatywne doświadczenia marginalizacji na tle rasowym czy ekonomicznym mogą również prowadzić do budowania nowych koalicji: zwykło się myśleć o diasporycznej świadomości maghrebskiej jako elemencie łączącym Algierczyków, Marokańczyków i Tunezyjczyków zamieszkujących Francję, wśród których wspólna historia kolonialnego i neokolonialnego wyzysku przyczynia się do powstawania nowego typu solidarności[73].

Zauważoną przez Clifforda istotę solidarności, sądzę, warto w tym miejscu specjalnie podkreślić, gdyż wiąże się ona bezpośrednio z tworzeniem się tożsamości imigrantów i ich potomków. Jak się okazuje, można mówić i o pozytywnych wartościach wypływających z kolonialnej przeszłości, doświadczenia utraty i marginalizacji. Jak mianowicie wynika z dalszych rozważań badacza na ten temat, diasporyczna tożsamość „pozwala wyciągnąć to, co dobre w tej złej sytuacji". Nieodłączne od kondycji imigranta cierpienie współistnieje, jak czytamy dalej, „z umiejętnością przetrwania: dużą umiejętnością zaadaptowania się, różnorodnym kosmopolityzmem i upartym trwaniem przy wyobrażeniu odnowy"[74].

Film *Mémoires d'immigrés* pomimo upływu czasu, a może właśnie dzięki niemu, zachowuje cenną wartość dokumentu gromadzącego świadectwa pokoleń imigrantów i ich pamięci, przekazanej w wielu wymiarach. Pokolenie postpamięci, do którego zalicza się realizatorka, rozumie znaczenie przeszłości w procesie formowania tożsamości oraz rolę kolektywnego wymiaru pamiętania. Wywiady utrwalone w filmie stają się częścią pamięci zbiorowej:

---

[73] J. Clifford, *Diaspory,* przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 54.
[74] Tamże, s. 55.

> (…) pamięć nie jest ani wyabstrahowaną z jednostki instancją ani też rezultatem mechanizmów biologicznych, takich jak dziedziczenie. Z tego właśnie powodu media muszą pojawiać się w roli instancji pośredniczących i transformujących między indywidualnym a kolektywnym wymiarem pamiętania. W ten sposób osobiste wspomnienia nabierają kolektywnego znaczenia dopiero przez medialną reprezentację i dystrybucję. Proces ten jest szczególnie dobrze widoczny na przykładzie świadków historii. Dopiero wywiady lub opublikowane listy sprawiają, że ich doświadczenia stają się częścią pamięci zbiorowej. Jednostka uzyskuje natomiast dostęp do społeczno-kulturowych porządków wiedzy i schematów jedynie poprzez komunikację i odbiór mediów[75].

Nakładanie się pamięci pierwszej i kolejnych generacji tworzy złożony obraz grupy – będącej przecież znaczącą składową francuskiego społeczeństwa – poddanej wykorzenieniu i ponownemu procesowi zakorzeniania. Jednocześnie zostaje uchwycona istota zjawiska hybrydowej tożsamości młodszego pokolenia, żyjącego niejako między dwoma światami: przynależenia do świata i wartości rodziców i do kraju, w którym wzrastało i na różne sposoby się zadomowiło.

Little Senegal – pamięć o korzeniach

W zrealizowanym w roku 2001 filmie *Little Senegal*, o którym będzie mowa w poniższych rozważaniach, pojawiają się niemal wszystkie wątki i motywy bliskie Boucharebowi: rasizm, tożsamość kulturowa, wykorzenienie, pamięć i historia. Pomysł filmu zrodził się kilka lat wcześniej, jeszcze podczas kręcenia w Ameryce filmu *Bâton rouge*. Wówczas to Bouchareb po raz pierwszy zetknął się z rasistowskimi zachowaniami Afroamerykanów wobec imigrantów z Afryki. Wątek ten został następnie włączony do głównej historii. Jej tło jest o wiele szersze i obejmuje pokrewne kwestie związane z tożsamością kulturową oraz pamięcią czarnych mieszkańców Ameryki o afrykańskich korzeniach. O tym, że pragnął odtworzyć drogę afrykańskich niewolników, reżyser mówił w jednym z wywiadów:

> Chciałem podać kilka elementów historycznych, odtworzyć drogę afrykańskich niewolników, przypomnieć, jak rozłączano rodziny, jak trudnym zadaniem było odnalezienie nazwisk przodków, którym nadawano nazwisko właściciela. Rzeczy znane, ale wydaje mi się, że niewystarczająco poruszane[76].

---

[75] A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej,* przeł. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, s. 214-215.

[76] R. Bouchareb, *Une communauté africaine perdue au milieu d'Harlem*, www.universcine.com/articles/une-communaute-africaine-perdue-au-milieu-d'harlem (Universciné 2009), [dostęp: 12.03.2012].

Pierwszoplanowym bohaterem *Little Senegal* jest mężczyzna o imieniu Allounе (w tej roli charyzmatyczny, ceniony przez reżysera aktor – Sotigui Kouyaté)[77], który jest przewodnikiem i oprowadza turystów po Muzeum Niewolnictwa na wyspie Gorée, położonej u wybrzeży Senegalu. Od pewnego czasu prześladuje go powracający sen. Ukazuje mu się w nim daleki przodek, sprzedany przez handlarzy niewolników na początku XIX wieku. Zmarły krewny nakazuje Alloune' owi opuścić rodzinne strony i udać się na poszukiwanie innych żyjących członków rodziny, którzy prawdopodobnie mieszkają w Ameryce. W celu odszukania rodzinnych śladów Alloune – odczuwając głęboką przynależność do swego rodu – postanawia wybrać się w daleką podróż. W założeniu ma ona stanowić swoistą wędrówkę w głąb samego siebie i w historię ludu, z którego bohater się wywodzi. Wyprawa ta stanowi wielką niewiadomą. Decyzja Alloune' a o wyjeździe świadczy o poczuciu solidarności oraz posłuszeństwie. Na nim, młodszym członku plemienia, spoczywa obowiązek zachowania pamięci przodków. Choć nie ma pewności, czy uda mu się dotrzeć do żyjących potomków swego ludu, podejmuje żmudne poszukiwania. A one wiodą go ścieżkami byłych niewolników. Dla Alloune' a oznacza to symboliczne pokonanie trasy, jaką dwieście lat wcześniej musieli przebyć mieszkańcy jego wioski. Jej szlaki prowadzą go najpierw do Południowej Karoliny, a następnie do Nowego Jorku[78].

Wielokrotnie były w niniejszym studium czynione uwagi o roli historii. W przypadku *Little Senegal* historia stanowi ważny punkt odniesienia w procesie budowania narracji. Film buduje wielowątkową opowieść. Fakt, że Rachid Bouchareb mozolnie podejmuje wątki związane z dziejami skolonizowanych, a przez to z potrzebą określenia się jednostki do przeszłości własnego narodu, sprawia, że i w odniesieniu do tego dzieła można mówić o pełnym wyrażaniu siebie poprzez określenie swego stosunku do przeszłości. Owo wyrażanie i identyfikowanie się z sobie podobnymi pośród Innych przybiera formę odkrywania zepchniętych w niepamięć fragmentów przeszłości własnego plemienia.

W świetle tak pojmowanej roli pamięci wydaje się, że wybór zawodu dla głównego bohatera filmu wynika ze świadomej strategii reżysera i służy wzmocnieniu roli centralnej postaci opowieści. Bohater *Little Senegal* już z racji wykonywanego

---

[77] *Personnages et acteurs principaux. Masculin/Féminin,* Lycéens au cinéma, s. 5, http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, [dostęp: 15.02.2012].

[78] R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000*, s. 223; M. Kamecka, *Poszukiwanie tożsamości w filmowym świecie Rachida Boucharеba na przykładzie Little Senegal*, [w:] *Ex Africa Semper Aliquid Novi*, t. 2, red. J. Łapott, M. Tobota, Żory 2014, s. 310-318.

zajęcia jawi się jako „strażnik przeszłości", „przewodnik po pamięci" lub „przewodnik po przeszłości" w pełnym tego słowa znaczeniu. Całe swe życie bowiem związał z muzeum, tym specjalnym miejscem przechowywania i kultywowania pamięci. W początkowych sekwencjach widz ma okazję obserwować Alloune'a podczas pracy. Co ważne, w trosce o jak największą autentyczność przekazu reżyser początkowe sceny nakręcił w naturalnych wnętrzach – w dawnym Domu Niewolników (Maison des Esclaves) znajdującym się na wyspie Gorée. Z tego miejsca niewolnicy wyruszali przed dwustu laty w swą ostatnią „podróż bez powrotu". Osadzenie głównego bohatera, muzealnika, w takim środowisku nabiera symbolicznego znaczenia. Budowanie autorytetu Alloune'a i jego wiarygodności nie może przebiegać w bardziej odpowiednim niż to otoczeniu – jak żadne inne miejsce noszącym znamiona przeszłości, będącym kwintesencją zbiorowej pamięci. Całym sobą, zarówno osobowością, jak i fizycznością, Alloune wyrasta na kogoś, kto uosabia bolesną i dramatyczną przeszłość Afryki. Jest zespolony z losem milionów ludzi, przed laty oderwanych od swych bliskich, domów, rodzinnych stron i wywiezionych na inny kontynent.

Postać głównego bohatera, wokół którego ogniskują się wszystkie wątki, łączy w sobie dwie role. Do stałych obowiązków Alloune'a – przewodnika po muzeum należy niemało zadań. Przewodnik po muzeum oprowadza zwiedzających po poszczególnych pomieszczeniach, obrazowo ukazuje warunki, w jakich przebywali niewolnicy, zanim znaleźli się na pokładzie statku, szczegółowo opowiada o metodach tłumienia buntów stosowanych przez handlarzy niewolników. Alloune – przewodnik po pamięci prowadzi odwiedzających muzeum w głąb samych siebie, pozwalając im wejrzeć w odległą przeszłość. Dzięki temu pomaga im dotrzeć do prawdy o korzeniach i pochodzeniu. Bo przeszłość przemawia tu z ogromną siłą – za pośrednictwem pozostawionych śladów: murów, ilustracji, łańcuchów, przedmiotów codziennego użytku – znaków przeszłości, którym zwiedzający mogą i muszą zadawać pytania. Czynią to także za pośrednictwem słów wypowiadanych przez Alloune'a. Najsilniej odczuwamy ten rodzaj wyjątkowego zespolenia przewodnika i historii w scenie, w której obserwuje on w korytarzu, prowadzącym do „drzwi bez powrotu", dwie milczące i wyraźnie wzruszone pobytem w muzeum Afroamerykanki, turystki ze Stanów Zjednoczonych. Korytarz ów, na końcu którego widać jedynie bezkresne morze, był ostatnim miejscem łączącym niewolników z ich rodzinną ziemią i tradycją. Symbolicznie stanowił on zarazem pierwszy etap drogi i początek nowego, pozbawionego wolności, życia. Dlatego nieprzypadkowo właśnie w tym korytarzu Alloune kieruje do kobiet słowa, które mogą być właściwie odczytane i zrozumiane przez wszystkich, którzy dążą do zdefiniowania swej tożsamości: „Wasza przeszłość zaczyna się tu, w tym miejscu". Wąski i ciemny

korytarz jawi się w konfrontacji z ciężarem tych słów jako jedno z miejsc pamięci; pokonanie go to rodzaj rytuału przejścia: od bycia wolnym do bycia zniewolonym. Miejsce to stanowi cenny ślad przeszłości, bo przechowuje tajemnicę tego, czym przechodzący nim ludzie byli, tajemnicę ich „tożsamości".

Określenie własnej tożsamości – jak zauważa bell hooks – to nic innego, jak nazwanie miejsca, z którego się wywodzimy[79]. W tym stwierdzeniu amerykańskiej pisarki, w rozważaniach której wciąż powracają pytania o tożsamość, znajdują swe potwierdzenie dylematy współczesnych społeczeństw, zwłaszcza wielokulturowych. Filmowa opowieść snuta przez Rachida Bouchareba wydaje się wpisywać w coraz bardziej znaczący nurt współczesnej kultury walczącej o prawo do pamiętania:

> W wielu nowych, ciekawych formach działalności kulturalnej – w filmie, czarnej literaturze, teorii krytycznej – widoczny jest wysiłek, by pamiętać, wyraża on potrzebę tworzenia przestrzeni, umożliwiającej uwolnienie i odzyskanie przeszłości, dziedzictwa bólu, cierpienia i triumfu w sposób, który przekształca obecną rzeczywistość[80].

By móc dotrzeć do zawierzonej sobie w sennym widzeniu tajemnicy, Alloune przed podróżą do Ameryki podejmuje systematyczne poszukiwania źródłowe: dostęp do przeszłości jest możliwy jedynie poprzez rekonstrukcję dokumentalną i archiwalną[81]. Pośród zachowanych zapisków z początku XIX wieku odnajduje nazwisko swego przodka i nazwisko rodziny, do której go sprzedano. To punkt wyjścia do kontynuowania poszukiwań w archiwach, już na terenie Południowej Karoliny, gdzie bohater dodatkowo zostaje skonfrontowany z innymi, wywołującymi głębokie emocje, śladami pamięci. Do nich można m.in. zaliczyć wizytę w posiadłości dawnych plantatorów. Scena jego krótkiego spotkania z obecną właścicielką majątku nabiera symbolicznej wymowy. Chłodne, aczkolwiek grzeczne przyjęcie, jakiego doznaje gość, wyklucza możliwość jakiegokolwiek wzajemnego zbliżenia, szansy na nawiązanie kontaktu. Odnosimy wrażenie, że kobieta, odsyłając bohatera do kolejnego archiwum, do którego jej rodzina przekazała wszystkie dawne dokumenty, zdecydowanie odcina się od przeszłości i w efekcie nie dopuszcza, nawet przed sobą, do uznania i określenia roli swych przodków w historii kolonializmu i niewolnictwa. Odrzuca szansę po-

---

[79] b. hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia,* przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie" 2008, nr 1/2, s. 109.

[80] Tamże, s. 110-111.

[81] *Questions de méthode. Indépendance et pragmatisme,* Lycéens au cinéma, s. 10, http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, [dostęp: 09.02.2012].

stawienia pytań dotyczących pamięci związanej z własną tożsamością kształtowaną dziejami rodziny i całej grupy społecznej, do której należy. Poczucie wyższości znalazło na początku XIX stulecia swoje uzasadnienie dzięki nowym prądom w biologii – to czynnik dodatkowy, pomagający wyjaśnić sobie los niewolników[82]. Wizja świata była pionową strukturą, podobną do drabiny. Wszystkie istoty na świecie mają swoje miejsce na hierarchicznie uporządkowanej drabinie: od najniższych do najwyższych jej szczebli. W biologii miało to wpływ na systematykę, wyobrażaną ze zwierzętami wyższymi na szczycie drabiny ewolucyjnej i organizmami prymitywnymi na samym dole. Kiedy zaczęto zastanawiać się nad miejscem człowieka w tej biologicznej systematyce, wydawało się naturalne, że sylwetkę człowieka – białego Europejczyka o wyższej inteligencji (czyli autora klasyfikacji) należy umieścić na samym wierzchołku tej drabiny. Uważano, że istoty ludzkie tworzą podobną do odnoszącej się do zwierząt hierarchię. Kolor skóry, uważany za najważniejszy wyznacznik tożsamości rasowej, był najbardziej oczywistym wyróżnikiem, stąd Afrykanów umieszczono na samym dole. Taki układ pasował do społecznego statusu czarnych i białych na amerykańskich plantacjach[83].

Reżyser umieszcza akcję drugiej części filmu w nowojorskiej dzielnicy Little Senegal. Do niej prowadzi Alloune' a ślad jego amerykańskiej krewnej, Idy Robinson.

Skandal obyczajowy z 2011 roku wokół osoby Dominique' a Straussa-Kahna przypomniał nie tylko francuskiej opinii publicznej, że w Stanach Zjednoczonych Ameryki żyje liczna diaspora frankofonów z Afryki Zachodniej[84]. Ich liczbę, według różnych źródeł, oficjalnie szacuje się na 90 tysięcy osób, nie uwzględniając tych, którzy przebywają tam nielegalnie. Uważa się, że w Stanach mieszka obecnie 70 tysięcy Senegalczyków, najgęściej skupionych w ośrodkach przemysłowych, takich jak Memphis, Detroit, Cincinnati i, oczywiście, najwięcej w Nowym Jorku. Jak się szacuje, obecnie jest ich tam aż 25 tysięcy. Pierwsi przybysze z Senegalu pojawili się w amerykańskiej metropolii pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, zasiedlając głównie serce Harlemu, nazwane z tej przyczyny Little Senegal[85].

---

[82] Stereotypy rasowe, jak zauważa Ania Loomba, narodziły się już w czasach starożytnych. Utrwalone zostały w średniowieczu: A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, s. 120.

[83] Ph. Curtin, *Europejski podbój*, [w:] Ph. Curtin i in., *Historia Afryki*, s. 540; A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, s. 136.

[84] A. Flandrin, *Bienvenue à Little Senegal !,* www.jeuneafrique.com/Articleimp.ARTJAJA2555 p080-081.xm10, [dostęp: 07.07.2012]; J.-F. Danis, *New York, nouvelle capitale africaine*, www.rfi.fr/actufr/articles/016/article7448.asp, [dostęp: 16.04.2012].

[85] O wzajemnych relacjach dwóch społeczności: S. Cessou, *Little Senegal, la communauté qui fait bouger Harlem*, http://www.slateafrique.com/14205/new-york-little-senegal-la communaute-qui-fait-bouger-Harlem,[dostęp: 28.07.2011]; N. Sefraoui, *Africains de New York et Noirs américains : l'incompréhension recule*, http://www.syfia.info/printArticles.php5?idArticle=3433,[dostęp: 30.09.2013].

Zanim Rachid Bouchareb rozpoczął prace na planie filmowym, przeprowadził wiele rozmów z mieszkańcami dzielnicy. W trakcie tych spotkań usłyszał wiele opowieści o napięciach i konfliktach dzielących Afroamerykanów i nowych mieszkańców rodem z Afryki. Dla tych czarnoskórych Amerykanów, którzy odrzucają traumę oraz dziedzictwo niewolnictwa i wciąż walczą o pełną integrację społeczną, pojawienie się nowej imigracji stanowiło – i nadal stanowi – realne zagrożenie ekonomicznej egzystencji[86]. Należy dodać, że podczas kręcenia zdjęć również filmowcy mogli przekonać się i doświadczyć, jakie formy przybiera niechęć wobec Afrykanów i jak kształtują się wzajemne relacje między tymi dwiema społecznościami. Nierzadko dochodziło do sytuacji, w których pod adresem afrykańskich statystów padały rozmaite agresywne i pogardliwe określenia ze strony „zasiedziałych" w Ameryce potomków afrykańskich niewolników. Te zdarzenia dodają wiarygodności opowiadanej w filmie historii[87].

Zasygnalizowane okoliczności ilustrują pogląd Clifforda o tworzących się antagonizmach związanych z diasporyczną tożsamością, wyraźnie bowiem mamy tu do czynienia ze wzmocnionym poczuciem wyższości Afroamerykanów nad nowymi mniejszościami i społecznościami migracyjnymi. W tym wypadku, utrzymuje Clifford (z czym trudno się nie zgodzić), nie można mówić o jakiejkolwiek „postkolonialnej" solidarności[88].

Po przyjeździe do Nowego Jorku Alloune zatrzymuje się u swego bratanka, Hassana, młodego Senegalczyka, utrzymującego się z dorywczych zajęć. W losach tej postaci (co widz może spostrzec dość szybko) kumulują się wszystkie problemy imigranta. Jego przygody są typowe dla znacznej liczby młodych Afrykanów, którzy przybywają „za chlebem" do Stanów Zjednoczonych. Hassan, którego przytłaczają trudności dnia codziennego i walka o przetrwanie w nieprzyjaznym, operującym przemocą środowisku, nie wykazuje praktycznie żadnego zrozumienia dla poszukiwań swego krewniaka. Jego obojętność i niechęć znajdują swój wyraz w następującym stwierdzeniu, świadczącym o dobrym odczytaniu ukazanych w filmie relacji: „Nasi amerykańscy kuzyni nie lubią nas, jesteśmy dla nich zbyt czarni". Po raz kolejny reżyser odnosi się, w ten m.in. sposób, do kwestii asymilacji amerykańskich Murzynów, tych, którzy „w większości wtopili się w cywilizację Nowego Świata"[89]. Tym wysunięciem na plan pierwszy problemów czarnej spo-

---

[86] R. Bouchareb, *Une communauté africaine.*

[87] Tamże.

[88] J. Clifford, *Diaspory,* przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 57.

[89] Z. Komorowski, *Kultury Czarnej Afryki,* Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 163. Autor pisze, że większość Afrykanów, którzy trafili do Ameryki Północnej pochodziła z Afryki Zachodniej.

łeczności, w tym tematyki rasizmu i wykluczenia, Rachid Bouchareb udziela głosu przedstawicielom grup marginalizowanych – społecznie i kulturowo[90].

Pojawienie się Alloune'a – silnego i zdeterminowanego w działaniach patriarchy rodziny – budzi w Hassanie jakby w nim uśpioną, odsuniętą na daleki plan afrykańską przeszłość i w efekcie nie pomaga mu w znalezieniu swego miejsca w nowej rzeczywistości. Paradoksalnie wręcz, kontakt z krewnym i jego zdecydowana postawa dodatkowo go frustruje. Wytrwałość i konsekwencja Alloune`a sprawia, że jego poszukiwania kończą się sukcesem. Ostatecznie, krok po kroku, udaje mu się odtworzyć kompletne drzewo genealogiczne rodziny. Ostatnich śladów szuka w rzec można, „ostatnim na ziemi" miejscu pamięci, odnajdując brakujące nazwiska na nagrobkach pokrytego śniegiem nowojorskiego cmentarza. Teraz pozostaje mu jedynie spotkać się z Idą Robinson i wytłumaczyć jej powody swojej misji. Nawiązywanie wzajemnych relacji nie przebiega bezboleśnie. Silna i doświadczona przez los Ida, dodatkowo nieufna wobec przybyszów z Afryki, niechętnie otwiera się przed Alloune'em. On z kolei nie od razu wyjawia jej, kim jest. Stopniowo jednak Alloune zyskuje zaufanie Idy do tego stopnia, że przyjmuje ona jego pomoc w poszukiwaniach nastoletniej wnuczki Eileen, spodziewającej się dziecka. Takim sposobem Alloune, Afrykanin o wyostrzonym poczuciu godności i więzi, zostaje włączony w sprawy rodziny: stając na jej czele przyjmuje na siebie obowiązki właściwe seniorowi rodu, a emanujący z niego autorytet buduje jego pozycję osoby służącej wsparciem i pomocą[91].

Skoro świadomość własnej tożsamości nierozerwalnie wiąże się ze środowiskiem rodzinnym, zatem rola rodziny w umacnianiu tożsamości staje się oczywista. Reżyser odnosi się do instytucji rodziny z wyjątkowym szacunkiem, nawet – pieczołowicie. Rozbita rodzina Idy, niemożność zbudowania bliższych więzi przez Hassana i jego narzeczoną, próba zawarcia fikcyjnego małżeństwa przez innego bohatera – wszystkie te elementy składają się na obraz rodziny, pogrążonej w głębokim kryzysie, dotykającym zarówno Afroamerykanów, jak i imigrantów. Jego przyczyn, zdaniem twórcy filmu, należałoby upatrywać nie tylko w sytuacji materialnej, lecz również w spuściźnie niewolnictwa i praktykach stosowanych przez właścicieli niewolników – polegających na rozbijaniu rodzin, odłą-

---

[90] O doświadczeniach grup żyjących na obrzeżach społeczeństw, zob. H. K. Bhabha, *DysseminNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie" 2008, nr 1/2, s. 196-240.

[91] *Découpage et analyse du récit. Allers-retours,* Lycéens au cinéma, s. 7-8, http://www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, [dostęp: 13.02.2012].

czaniu dzieci od rodziców, rozdzielaniu małżonków[92]. Praktyki takie doprowadziły rodzinę do katastrofalnego stanu, ponieważ więzy krwi, które łączyły rozdzielanych niewolników, nigdy w pełni się nie odrodziły. Jak zauważają socjologowie, tę lukę wypełnił nowy matriarchat amerykański, nie wykazujący jednak żadnych związków z tradycyjnym afrykańskim matriarchatem:

> Powstał on w specyficznych warunkach cywilizacji przemysłowej, wśród warstw ubogich, jako wytwór naruszanej swoistości małżeństw – a więc nie tradycji – a wręcz przeciwnie – jej wykorzenienia. W środowiskach proletariackich ojcowie często porzucają żony – goniąc za pracą, matki same zostają z dziećmi i to często z różnych związków. W rezultacie kobieta-matka staje się wówczas centrum życia rodzinnego. Jest to novum i nie ma żadnego oparcia w kanonach obyczajowości[93].

W postaci Eileen – młodocianej i samotnie dźwigającej ciężar macierzyństwa – odbijają się losy podobnych jej czarnych dziewcząt. A takie młode matki, jak zaznacza reżyser, napotkano podczas realizacji filmu[94]. Nastoletnia wnuczka Idy początkowo odrzuca swoją córeczkę. Nie nadając jej nawet imienia, skazuje nowo narodzone dziecko na oderwanie od osób najbliższych i od zakorzenienia w dziejach przodków. W efekcie istnieje duże prawdopodobieństwo całkowitego rozpadu rodziny, i tak przeżywającej głęboki kryzys. Wysiłki przybysza z Afryki, dla którego jedność rodziny stanowi podstawową wartość, polegają na próbie scalenia rodziny i zaprowadzenia w niej ładu. Mimo że są to próby nie zawsze zakończone powodzeniem, dla reżysera stają się one okazją podkreślenia wagi, jaką mieszkańcy Afryki przywiązują do trwałej, scementowanej rodziny[95].

Można, oczywiście, uznać filmowy obraz napiętych relacji między Afrykanami i Afroamerykanami autorstwa Rachida Bouchareba za przeładowany łatwym dydaktyzmem. Takie głosy pojawiły się po premierze filmu. Równie surowo można by oceniać samego Alloune'a i skierować pod adresem realizatora zarzut, że w dążeniu do udowodnienia swych tez stworzył jednowymiarową i wyidealizowaną postać. Nieodparcie jednak nasuwa się myśl, że na tym idealizmie Bouchareb zbudował cały film. Zamysł reżysera zmierza bowiem do tego, by wykreować bohatera kumulującego w sobie napięcia teraźniejszości i przeszłości, uosabiającego przy tym dawne, tradycyjne a zatracone przez afroamerykańską społeczność, wartości: honor, szacunek dla bliskich, poczucie godności i przynależności.

---

[92] Z. Komorowski, *Kultury Czarnej Afryki,* s. 163.
[93] Tamże, s. 165.
[94] R. Bouchareb, *Une communauté africaine.*
[95] Z. Komorowski, *Kultury Czarnej Afryki*, s. 49.

Za jedną z kluczowych scen filmu uznaję tę, w której Alloune pokazuje zdumionej Idzie odtworzone drzewo genealogiczne ich rodziny. Ważnym, potęgującym napięcie, czynnikiem jest wybór chwili na to przeznaczonej. Nie bez przyczyny rozgrywa się w szpitalu, w momencie gdy Ida wkracza w kolejny etap swego życia, zostając prababcią. Lista członków rodziny sporządzona przez Alloune' a powiększa się o kolejną osobę. Początek procesu godzenia się Idy z przeszłością afrykańskich przodków i pokonywanie etapów na drodze odzyskiwania własnej pamięci, sięgającej korzeniami kontynentu afrykańskiego, stanowi ukoronowanie wysiłków Alloune' a, będącego łącznikiem między czasem dawnym, zamierzchłym i teraźniejszym. Pojawienie się go w życiu Idy wyznacza swoisty punkt zwrotny w samoświadomości bohaterki i w jej dotychczasowych relacjach z przeszłością – wcześniej wypieraną bądź odrzucaną. Pomysłem na zakończenie tego wątku historii Bouchareb przywraca sens i wiarę w to, że warto podejmować próby przekraczania granic niepamięci, by odzyskiwać własną tożsamość kulturową i scalać wiedzę o sobie. A na tę wiedzę składają się wyznaczniki kształtujące charakter więzi wspólnoty: więzy krwi, powinowactwo rasowe, język, przynależność do określonego terytorium, religia, obyczaje[96]. Bouchareb w przedstawionym w *Little Senegal* świecie snuje historię o zagubieniu i niepamięci, ale nie po to, by ten stan pogłębiać, ponieważ istotnym składnikiem przesłania filmu jest konstruktywna lekcja potrzeby bezpieczeństwa i bycia we wspólnocie, odnajdowania się we wspólnej przeszłości i doświadczeniach. Bouchareb zdaje się afirmować pogląd, że tylko jednostka silnie zakorzeniona we wspólnocie ma poczucie wartości i pewności, kim jest. Tylko wówczas może stawić czoła zagrożeniom.

Opowieścią o podróży Alloune' a do Nowego Jorku i jego spotkaniach z reprezentantami potomków swego ludu reżyser stwarza okazję do podjęcia istotnych współcześnie problemów. Otwarcie i odważnie stawia ponadto pytania dotyczące pamięci, włączając się przez to do debaty nad możliwym interpretowaniem przeszłości dawnych i obecnych mieszkańców Afryki: pamięci ofiar kolonializmu i postkolonializmu, a także pamięci o ofiarach niewolnictwa i problemach dotykających ich tożsamości. Opowiedzenie z pozoru zwyczajnej rodzinnej historii staje się sposobnością ukazania znacznie szerszych zagadnień; nabiera ona wymiarów pewnego uniwersalizmu i może być odczytywana (co także musiało być celem tej produkcji) w pryzmacie zmagań z pokłosiem zniewolenia.

---

[96] A. Kunce, *Zlokalizować tożsamość!,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 80; J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy,* przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 97-107.

Odnajdowanie i kształtowanie tożsamości w oparciu o pamięć to złożony, wymagający wielu zabiegów proces. O tym przekonują powikłane i dramatyczne losy każdego z bohaterów filmu. W tym znaczeniu możemy odczytać *Little Senegal* jako metaforę jednostki, zagubionej we współczesnym świecie, a doświadczającej trudności określenia swego w nim miejsca. Jej los został zdeterminowany przez zdarzenia z odległych lat. Mam tu na myśli przeszłość, która głęboko tkwi w podświadomości bohaterów i której nie da się wymazać ani przekreślić. Twórca filmu trafnie określił stan świadomości podmiotu postkolonialnego. Zagmatwane dzieje nakreślonych postaci współgrają w tej mierze z opinią Clifforda, który w omówieniu pracy *Czarny Atlantyk* Paula Gilroya argumentuje:

> Linearne historie zostają przełamane, teraźniejszość pozostaje w cieniu przeszłości, która również jest pożądaną, ale przesłoniętą przyszłością: odnowioną, bolesną tęsknotą (…). Zniewolenie i jego następstwa – pozbawione miejsca powtarzające się rasistowskie struktury wyzysku – tworzą wzór czarnego doświadczenia nierozerwalnie wplecionego w tkaninę nowoczesności[97].

Rachidem Boucharebem zdaje się kierować przeświadczenie, że pamięć o zniewoleniu i latach kolonialnego wyzysku kształtuje tożsamość podmiotu postkolonialnego, znacząco wpływając na jego poczucie wartości oraz potrzebę dzielenia losu z sobie podobnymi. Film niesie ze sobą dość optymistyczne przesłanie, upewniając, że pomimo bolesnych wspomnień osiągnięcie spokoju i poczucia godności jest możliwe.

Fatima, Samia, Aïcha… – obrazy tożsamości kobiet

James Clifford, pisząc o diasporycznych doświadczeniach, zwraca uwagę na zagadnienie związane z płcią. Autor przestrzega przed (skądinąd istotnym dla obu płci) spłaszczonym i zawężonym sposobem postrzegania kobiet wyłącznie w optyce doświadczeń i stereotypowych poglądów mężczyzn:

> Diasporyczne doświadczenia są zawsze naznaczone przez płeć. W ramach teoretycznych opisów diaspor i kultur diasporycznych istnieje jednak tendencja, by pomijać ten fakt, opowiadać jedynie o podróży, przemieszczaniu się w sposób nienacechowany (unmarked) i tym samym normalizować męskie doświadczenie. (…) Jeśli diasporyczne doświadczenie postrzegane jest raczej

---

[97] J. Clifford, *Diaspory*, przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 59.

> w kategoriach przemieszczenia niż umiejscowienia, podróżowania, a nie zamieszkiwania, oraz rozłączenia, a nie nowego połączenia, wówczas doświadczenia mężczyzn będą dominowały[98].

O tym, że w badaniach postkolonialnych dokonał się znaczący zwrot w utrwalonym uprzednio i skostniałym ukazywaniu roli kobiet, grupy marginalizowanej i nieobecnej w przestrzeni kulturowej, była już mowa. W przypadku imigrantów przewartościowania, jakie nastąpiły w pojmowaniu tradycyjnej roli kobiety w rodzinie patriarchalnej, o prawie nieograniczonej władzy ojca, wydają się wyjątkowo ważne i nośne społecznie. Zadania pierwszego pokolenia kobiet imigrantek ograniczały się do zajmowania się domem oraz bycia dobrą żoną i matką: w ten sposób przeniesione zostały wzorce kulturowe z tradycyjnych społeczności, pochodzących głównie ze wsi, w których ich reprezentanci wyrośli[99]. Nowe pokolenie imigrantów, urodzone we Francji, nie chciało podporządkować się dawnym obyczajom. Jednak, pomimo przerwania międzypokoleniowej ciągłości tradycji religijnych i kulturowych, w świetle badań młodzi Maghrebczycy częściej niż rdzenni Francuzi aprobują normy tradycyjne, zachowują silniejsze więzi rodzinne i oparcie we własnej wspólnocie etnicznej, ponieważ utrwala ona ich pozycję i niesie poczucie pewnej stabilności. Clifford zauważa, że w przypadku kobiet, dążących do większej emancypacji i integracji, mamy do czynienia z wybiórczym sposobem kultywowania tradycji przodków:

> Jednocześnie kobiety, które żyją w diasporze, pozostają w wybiórczy sposób przywiązane do „rodzinnej" kultury i tradycji – czują się dzięki nim silniejsze. Fundamentalne wartości związane z własnością, religią, mową i wzorami społecznymi, jedzeniem, ciałem i sposobem ubierania się są zachowywane i dostosowywane w sieci relacji podtrzymywanych poza obrębem kraju przyjmującego[100].

Urodzona w podparyskim Saint-Denis w 1964 roku Yasmina Yahiaoui jest autorką wielokrotnie nagradzanego filmu długometrażowego *Rue des Figuiers* [Ulica Figuiers, 2005], zrealizowanego na kanwie scenariusza Sorayi Nini. Barwną opowieścią o losach wspólnoty maghrebskiej z Tulonu reżyserka tworzy obraz członków diaspory, ukazując jej niełatwe relacje z krajem pochodzenia. W wizji reżyserki na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki kreuje postaci silnych, niezależnych kobiet, przedstawicielek – co istotne – różnych pokoleń. Są to kobiety wykraczające poza narzucone im role kulturowe i społeczne matki,

---

[98] Tamże, s. 56.
[99] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna*, s. 75.
[100] J. Clifford, *Diaspory,* przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 56.

żony i córki[101]. Yahiaoui nade wszystko interesuje zauważalne zjawisko obyczajowe: zarówno rola kobiety, jak i tradycyjny model rodziny nie odpowiadają współczesnym Maghrebijkom, które sprzeciwiają się mężczyznom, uprzywilejowanym w kulturze islamu. Bohaterki filmu buntują się przeciw otaczającym je mężczyznom, spotyka to na przykład fryzjera Marfouza, który zgodnie z wolą rodziny godzi się na małżeństwo z nieznaną mu wybranką z algierskiej wioski. Kobiety (w tym była kochanka fryzjera) jednoczą się, by uwolnić z domu zamkniętą przez niego młodą kobietę. Reżyserka demaskuje tą sceną hipokryzję mężczyzn, którzy za cenę zachowania status quo są gotowi wyrzec się prawa do decydowania o sobie, a jednocześnie udowadnia, że wyzwolenie Maghrebijek we Francji i w konsekwencji renegocjacja ról społecznych, stają się możliwe dzięki nim samym i na skutek ich determinacji. Poniższe słowa trafnie oddają pozycję kobiet w sytuacjach diasporycznych i wiążące się z nią wyzwania:

> W sytuacji, gdy mężczyźni przestają pełnić swe tradycyjne funkcje zapewniające utrzymanie, a kobiety zaczynają zarabiać niezależnie, nawet jeśli ta praca wiąże się z ekonomicznym wyzyskiem, wyłaniać się mogą nowe obszary niezależności i kontroli. Życie kobiet w sytuacjach diasporycznych może być podwójnie bolesne – ze względu na to, że muszą poradzić sobie z materialną i duchową niepewnością emigracji, wymaganiami stawianymi przez rodzinę i pracę, a także z roszczeniami starych i nowych patriarchów[102].

Film *Rue des Figuiers*, zawierający duży ładunek optymizmu i wiary, że los kobiet w dużej mierze zależy od nich samych przekonuje, że społeczna integracja Innego może dokonać się bez konieczności wyrzekania się najistotniejszych elementów kultury: języka, muzyki, jedzenia, tańca etc. Wszystkie te filary kulturowej tożsamości znajdują w filmie swój wyraz i są należycie podkreślone. W ten sposób autorka oddaje hołd kobietom – nosicielkom ciągłości rodu, honoru i tradycji, nawet jeśli dążą do większej społecznej niezależności. Postać matki – ostoi domowego ogniska – występuje w wielu filmach, których fabuła rozgrywa się w środowisku imigrantów, by wymienić jedynie *Rozpad* Ph. Faucona, *Nietykalnych* O. Nakache' a i É. Toledana czy *Nienawiść* M. Kassovitza.

Podobne do ukazanego w *Rue des Figuiers* dążenie do niezależności kieruje postępowaniem Aïchy, bohaterki wielce popularnej serii filmów nakręconych przez

---

[101] C. Tarr, *Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 51.

[102] J. Clifford, *Diaspory,* przeł. K. Dudek, S. Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 56.

Yaminę Benguigui dla telewizyjnego kanału France 2[103]. *Aïcha* opowiada historię młodej przedstawicielki pokolenia *beur*, której marzeniem jest wyrwanie się nie tylko z Bobigny, przedmieścia, na którym wzrastała, lecz i spod opieki licznej rodziny. Ważnymi wątkami rozwijanymi przez reżyserkę pozostają: konflikt pokoleń, trudności życia w tradycjach religijnych i chęć zmiany hierarchii wartości. Tak jak Yasmina Yahiaoui, tak i twórczyni *Aïchy* otacza główną bohaterkę galerią barwnych postaci, członków bliższej i dalszej rodziny, sąsiadów, i wprowadza liczne wątki poboczne. Oto kuzynka, zamężna z homoseksualistą, a spodziewająca się dziecka z Afrykańczykiem, oto wykształcona siostra bez możliwości zawodowego awansu, radykalny muzułmanin, autorytarny ojciec, emocjonalnie reagujące grono matek i ciotek – to bohaterowie o ustalonym rodowodzie i dość schematycznym postępowaniu, za co spotkała Benguigui fala krytyki. Trudno się z krytycznymi uwagami co do wartości filmu nie zgodzić, tym bardziej że obserwując poczynania bohaterów odnosi się wrażenie, że kumulują w sobie wszystkie kulturowe klisze. Film okazał się jednak wydarzeniem społecznym i zapada w pamięć, ze względu na nietuzinkowe postaci kobiet, a zwłaszcza tytułowej Aïchy. Dążenia kobiety do zmiany stylu życia, pracy „po drugiej stronie obwodnicy" (*de l'autre côté du périphérique*)[104] nie zawsze są możliwe do zrealizowania, ale reżyserka obdarza bohaterkę dużą dozą niezależności, hartu ducha i konsekwencji. Aicha sprawuje kontrolę nad swoim życiem. Nie decyduje się na związek z zakochanym w niej Francuzem, kolegą ze szkoły, pomimo że zapewniłby jej wygodne życie i możliwość realizacji przynajmniej niektórych marzeń. To pozwoliło scenarzystom uniknąć zbędnego sentymentalizmu, niekonsekwencji kompozycyjnych, a serial pod względem przesłania ideologicznego bez wątpienia zyskał.

Dwa kolejne omawiane filmy poświęcone kobietom są dziełem Philippe'a Faucona. W obydwu reżyser potwierdza umiejętność budowania postaci kobiecych, co symptomatyczne, sięgając po utwory napisane przez kobiety. Soraya

---

[103] C. Tarr, *Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 52-53. Seria skład się z czterech filmów: *Aïcha* (2008)*; Aïcha, job à tout prix* [*Aïcha, praca za wszelką cenę,* 2011]*; Aïcha, la grande débrouille* (2011)*; Aïcha, vacances infernales* (2012). Zdaniem autorki artykułu, serial w reżyserii Y. Benguigui wpisywał się w założenia polityki PAPI (Plan d' Action Positif pour l' Intégration de France Télévisions), której dążeniem była zmiana obrazu na korzyść widocznych mniejszości. Niestety, nie uniknięto pewnych uproszczeń, co z kolei skutkowało wzmocnieniem negatywnych stereotypów na temat Francuzów o maghrebskich korzeniach.

[104] Chodzi o Bulwar Peryferyjny często uważany przez mieszkańców przedmieść za symboliczną, kulturową granicę oddzielającą Paryż od aglomeracji.

Nini w powieści *Ils disent que je suis une beurette* [*Mówią, że jestem córką imigrantów*, 1993], na podstawie której Philippe Faucon nakręcił film *Samia* (2000), inspiruje się wątkami autobiograficznymi i sięga do wspomnień z okresu dzieciństwa. Jej bohaterka mówi o sobie:

> Urodziłam się na przedmieściach Toulonu i ponoć jestem *beurette*, to znaczy „córką imigrantów". W każdym razie wiem, że mój ojciec i matka to państwo Nalib, a ja jestem ich córką. Jest mi wszystko jedno, czy są, czy nie są imigrantami. Najważniejsze: to moi rodzice[105].

Postać zbuntowanej i nad wiek dojrzałej nastolatki posłużyła Fauconowi do opowieści o poszukiwaniu tożsamości w świecie tradycyjnych wartości islamu. Samia wychowuje się w wielodzietnej rodzinie zdominowanej przez mężczyzn. Jej ojciec jest co prawda chory, ale w jego zastępstwie władzę rodzicielską sprawuje apodyktyczny najstarszy brat, Yacine. Mężczyzna jest bezrobotny, co doprowadza go do frustracji i przygnębienia, które odreagowuje terroryzując rodzinę. Rodzina staje się jedynym obszarem jego aktywności i afirmacji władzy. Samia pragnie dla siebie życia na wzór tego, jaki wiodą jej francuskie rówieśniczki. Dążenie do autonomii i emancypacji głównej bohaterki jest dość symptomatyczne dla drugiego pokolenia kobiet wywodzących się z imigracji, co potwierdza również przykład jej starszej siostry, która nie znajdując zrozumienia u rodziców, ostatecznie ucieka z domu z Francuzem. Reżyser ukazuje różne postawy i losy kobiet z rodziny Samii: matki całkowicie podporządkowanej ojcu i młodszych sióstr – nadal poddających się rygorom dyktatu mężczyzn. Samia buntuje się, walczy ale ma jednocześnie świadomość, że jeszcze nie nadszedł właściwy moment[106]. Bohaterkę można postrzegać jako osobę zawieszoną między dwoma światami: dorosłością i dzieciństwem. Jest na tyle silna, by słownie przeciwstawiać się bratu i dyskutować z matką, ale zbyt młoda, by podejmować radykalne decyzje, jak jej siostra: „Twój syn jest wariatem, a ty nic nie mówisz. Boisz się go", mówi do matki. W konsekwencji widz obserwuje proces formowania się tożsamości Samii i jej oczekiwań, również tych dotyczących wyboru przyszłej szkoły. Samia chce sama decydować o sobie i swojej przyszłości.

Film obfituje w sceny, w których widzimy bohaterki jawnie wyrażające swój sprzeciw przeciwko męskiej dominacji, jak na przykład sytuacja przy stole, gdy najstarsza siostra ostentacyjnie nie nakłada bratu jedzenia na talerz. Pojednawcze zachowanie matki, która ostatecznie obsługuje syna przy kolacji, pozostaje w wy-

---

[105] https://www.babelio.com/livres/Nini-Ils-disent-que-je-suis-une-beurette/68248 [dostęp: 12.03.2018].

[106] R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000,* s. 147.

raźnej opozycji do zachowania córki: „Szanuj go. Wstydź się". Podobnie w scenie, gdy dziewczęta wracają z plaży do domu i stykają się z agresywną reakcją brata, który chce wiedzieć, gdzie były. W obrazie Faucona otrzymujemy portret rodziny w stanie kryzysu, jej członków zdaje się łączyć jedynie fakt zamieszkiwania pod jednym dachem i wspólne posiłki. Kształtowanie się tożsamości Samii podlega napięciom związanym z konfliktem pokoleń (pokolenie rodziców vs dzieci), płcią (mężczyźni vs kobiety), wartościami kulturowymi (tradycja kraju rodziców vs kultura Francji).

W filmie *Samia* na uwagę zasługuje jeszcze jeden wątek: wzajemnych relacji, podszytych rasizmem czy uprzedzeniami, między rdzennymi Francuzami (*de souche*) i potomkami imigrantów, nawet tymi w pełni zintegrowanymi. Widoczne są one chociażby w scenie, w której dwóch Maghrebczyków obserwuje parę: młodą, atrakcyjną Arabkę w towarzystwie Francuza. Na ich widok jeden z mężczyzn zauważa z ironią: „Nie lubią nas, ale lubią nasze siostry i zawsze wybierają te najładniejsze".

W kolejnym obrazie, *Fatima* (2015), Philippe Faucon podąża tropem bliskich mu tematów: tożsamości arabsko-francuskiej i styku kultur. Podobnie jak *Samia* obraz *Fatima* powstał na kanwie materiału literackiego, dwóch poetyckich opowiadań Fatimy Elayoubi[107]. Reżyser kreśli w nim sylwetki trzech kobiet z przedmieść Lyonu: Fatimy (Soria Zeroual), rozwiedzionej matki samotnie wychowującej dwie córki: Nesrine, studentkę medycyny i gimnazjalistkę Souad. Fatima należy do pierwszego pokolenia imigrantów, poza kilkoma podstawowymi zwrotami nie zna języka francuskiego, nie potrafi posługiwać się nim na piśmie, dlatego otoczenie traktuje ją ja analfabetkę, co skazuje ją na wykonywanie zajęcia sprzątaczki i w znacznej mierze wpływa na relacje z córkami. Nagła zmiana w sytuacji kobiety, spowodowana wypadkiem w pracy, skłania ją do refleksji nad dotychczasowym życiem i dokonania bilansu. Kobieta zaczyna spisywać swoje przemyślenia w zeszycie, czyni to w języku arabskim, starając się przelać na papier to, czego nie potrafi powiedzieć po francusku i tym samym przekazać córkom. Poprzez akt pisania Fatima odnajduje samą siebie, staje się wolna i świadoma swej wartości. Notatki stają się zapisem codziennej egzystencji kobiety, a jednocześnie świadectwem jej obaw i troski o przyszłość córek. Pisanie wyzwala w niej ponadto przemożną chęć spojrzenia na siebie jako na matkę, stając się obszarem afirmacji tożsamości i woli emancypacji.

---

[107] Tomiki *Prière à la lune* (2006) i *Enfin, je peux marcher seule* (2011) są zbiorami wierszy i refleksyjnych próz poetyckich.

Jeśli przyjmiemy, że losy trzech bohaterek Faucona ilustrują kondycję postkolonialnej imigracji, każda z córek Fatimy reprezentuje odmienną postawę względem postkolonialnego dziedzictwa. Można, analizując zachowanie dziewcząt, sformułować ogólniejsze wnioski dotyczące kondycji pierwszego i drugiego pokolenia imigrantów. Zwłaszcza w postaci starszej z córek, studentki medycyny, reżyser zawarł wiele cech utożsamianych tradycyjnie z oczekiwaniami rodziny wobec najstarszego dziecka. Wybór kierunku studiów Nesrine, jej upór, zaangażowanie w naukę, konsekwentne dążenie do celu potwierdzałoby tezę o tym, ze najstarsze z rodzeństwa, świadome wyrzeczeń i poświęcenia rodziców, nie tylko stara się nie być źródłem ich potencjalnych rozczarowań, ale podporą. W istocie Nesrine nie przysparza matce trosk, wręcz odwrotnie, dążąc, nie bez trudu, do zmiany statusu społecznego, staje się ucieleśnieniem jej aspiracji i nadziei na pełną integrację i poprawę sytuacji społecznej. Figura starszej siostry jest o tyle ważna, że dokonane przez nią wybory wyznaczają drogę młodszej, dając jej przykład.

Co do gimnazjalistki Souad, jej niepokorne zachowanie wykazuje wiele cech przyjętej strategii buntu. Poprzez niesubordynację (wagarowanie) i agresję nastolatka wyraża swój sprzeciw wobec faktu, że pochodzi z imigranckiej rodziny. Niemożność pogodzenia się z sytuacją pogłębia konstatacja, że jej matka nie zna języka francuskiego. Scenę, w której krzycząc wypomina, że nawet nie może liczyć na jej pomoc w odrabianiu pracy domowej, należy rozpatrywać jako przejaw ekspresji frustracji i wstydu za niepiśmienną matkę: „Jesteś naiwna (…). Wszystko rozumiesz na opak. Nawet nie potrafisz czytać". Źródło problemów Souad tkwi w niemożności zaakceptowania społecznego statusu matki. Matka, której się wstydzi, nie jest autorytetem dla Souad i to rzutuje na poczucie wartości nastolatki. Fatima rozumie, ze agresja córki jest odpowiedzią na wykluczenie społeczne, jakiego doświadczało starsze pokolenie. Dlatego też zapisze w notatniku: „Gdy rodzic jest poraniony, dziecko unosi się gniewem". Dodatkową okolicznością jest fakt, że pełne zrozumienie między kobietami w języku arabskim również nie jest możliwe, ponieważ córki nie są już w stanie wychwycić wszystkich niuansów. Gdy Fatima zwraca się do córek po arabsku, te odpowiadają jej po francusku. W związku z tym kobieta w swym dzienniku stawia nie tylko pytania dotyczące własnej pozycji w rodzinie, swego autorytetu, lecz i w szerszym wymiarze, własnego człowieczeństwa: w jaki sposób postrzegać i definiować siebie, jako matkę i człowieka, kiedy nie ma możliwości pełnej komunikacji z dziećmi? Jakie wartości można przekazać im w tej sytuacji?

Obraz *Fatima* ukazuje ważki aspekt kondycji imigranta: kieruje uwagę na rolę języka jako jednego z czynników zarówno tożsamości, jak integracji. Dla Fatimy brak znajomości języka oznacza skazanie na marginalizację zawodową, a co za tym idzie – społeczną. Ale z wykluczeniem w obszarze społecznym wiąże

się jeszcze inne, mające boleśniejszy wymiar: niemożność porozumienia i pełnej komunikacji podważa jej pozycję głowy rodziny-matki, wpływa negatywnie na relacje, przede wszystkim, z młodszą córką. Każda z kobiet posługuje się innym językiem francuskim, językiem określającym ich osobistą sytuację: Fatima zna jedynie proste zwroty, umożliwiające komunikację na poziomie elementarnym. Z kolei Nessrine, wysławia się jak typowa przedstawicielka drugiego pokolenia imigrantów: język, który zna nie został jej przekazany w sposób naturalny, w środowisku rodzinnym, lecz w szkole. Dlatego w wypowiedziach Nessrine pojawiają się błędy, świadczące o jej pochodzeniu społecznym. Sceny, w których uczy się na pamięć całych stron tekstu z podręczników medycyny ukazują, z jakim trudem przychodzi jej poznawanie i przyswojenie obcych formuł, co upodabnia jej sytucję do sytuacji matki, podobnie jak ona poruszającej się po świecie obcego sobie języka. Dobra znajomość francuskiego jest, w przypadku obydwu kobiet, przepustką do lepszego życia.

***

Przytoczone powyżej przykłady filmowych reprezentacji Innego dowodzą, że pytania o jego tożsamość i pamięć pozostają ciągle ważnym obszarem eksploracji i dociekań, inspirującym twórców francuskiej kinematografii. Nieustanna autorefleksja im towarzysząca jest tym bardziej uzasadniona, że tworzone przez nich dzieła powstają na podstawie własnych doświadczeń jednostek wywodzących się z imigracji, jak to się dzieje w przypadku Bouchareba, Kechiche'a i Benguigui. Autorzy filmów odczuwają etyczne zobowiązania wobec Innego, co znajduje swój wyraz w wypowiedziach, identyfikujących się z jego losami[108].

Proces zbliżenia i poznania Innego pozostaje motywem przewodnim *London River* Rachida Bouchareba. Z kolei Abdellatif Kechiche w *Winie Woltera* kreśli pozbawiony idealizmu portret *Innego,* człowieka, któremu przychodzi zderzać się z rozlicznymi przeciwnościami natury prawnej i w ostatecznym rachunku deportowanego do kraju pochodzenia. Ale chociaż Kechiche podąża uważnie śladami swego bohatera – nielegalnego imigranta, bynajmniej nie tworzy stereotypowego czy banalnego obrazu tej postaci; interesują go raczej cechy uniwersalne. Dokument Benguigui, odbierany w konwencji filmowej narracji o historii imigracji z Maghrebu, jest zbiorowym portretem dwóch po-

---

[108] W. Kalaga, *Wstęp,* [w:] *Dylematy wielokulturowości,* s. 7.

koleń imigrantów i pokazuje przemiany, jakie w samoświadomości i tożsamości wielu przedstawicieli tych społeczności się dokonały. Dzieło tej reżyserki ukazuje ludzi targanych poczuciem tęsknoty i nostalgii za krajem pochodzenia, a przy tym przepełnionych nadzieją (czy mającą szanse się spełnić?) na lepsze życie – własne i dzieci – we Francji. Jest to sytuacja zdwojonego cierpienia, przez niemożność realizacji egzystencjalnych pragnień, co może wzbudzać współczucie i chęć niesienia pomocy ze strony Francuzów otwartych na dobro zamieszkujących Francję imigrantów i ich potomków, a co w produkcji Benguigui być może jest niezwerbalizowanym wołaniem.

Kontynent europejski przestał być jednolitym konglomeratem etnicznym i kinematografia rejestruje zmiany społeczne wynikające z ruchów migracyjnych, rozpadu systemu kolonialnego, potrzeb gospodarczych Francji po drugiej wojnie światowej oraz braku siły roboczej[109]. W przypadku społeczeństwa wielokulturowego, jakim jest społeczeństwo francuskie, w centrum uwagi pozostaje pytanie o to, jak postrzega się i traktuje imigranta, szczególnie tego z dawnych kolonii, naznaczonego piętnem „gorszego" i „podległego". Wyzwoleniem się z esencjalistycznych osądów jest ciągła troska o tożsamość, co jak utrzymuje Zygmunt Bauman, prowadzi do społecznego uznania[110]. Potrzeba społecznego uznania jest formułowana przez wszystkich bohaterów analizowanych obrazów. To na niej opierają swoje poczucie wartości. Bouchareb udowadnia w *Little Senegal,* że przerwanie ciągłości wspólnoty, niepamięć i stygmatyzacja grupy społecznej, do której się przynależy, odbija się niekorzystnie, wręcz niszcząco na tożsamości indywidualnej i zbiorowej.

Walka z dyskryminacją, rasizmem, ograniczeniami kulturowymi związanymi przeważnie z religią czy płcią to inne motywy najczęściej wykorzystywane przez twórców kina. Pierwszemu pokoleniu imigrantów najtrudniej przywyknąć do kulturowej odmienności swoich dzieci, pogodzić się z ich porzucaniem źródeł tożsamości, widać to na przykładzie serii *Aïcha*. Filmy, w których postaci kobiece wysuwają się na plan pierwszy, ukazują ich zmaganie się z podwójnym obciążeniem: postkolonialnym naznaczeniem przez rasę oraz kulturowym i religijnym przez płeć. Pomimo przeciwności potrafią one stać na straży pewnych wartości i domowego ogniska. Emancypacja kobiet ze środowisk imigranckich wiedzie przez edukację i pracę zawodową, co wyjątkowo przekonująco widać na przykładzie Fatimy z obrazu Faucona.

---

[109] E. Możejko, *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*, s. 159.
[110] Z. Bauman, *O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie*, s. 32.

Zmierzenie się z zagadnieniem pamięci o przeszłości i tożsamości podmiotu postkolonialnego wymaga od twórców wykazania się usystematyzowaną wiedzą, o czym świadczą ich wypowiedzi na temat poszukiwań prowadzonych w archiwach. Filmy są realizowane po okresie żmudnego przygotowania, tak jak się dzieje w przypadku Yaminy Benguigui, Rachida Bouchareba i wielu innych. Odpowiednia dokumentacja nie byłaby jednak wystarczająca, gdyby nie doza empatii i wrażliwości, zmysł obserwacji i umiejętność poruszenia odbiorcy.

ROZDZIAŁ V

V.
Na peryferiach metropolii

> Algieria była dla nich mitem, legendą, czasem jeszcze słonecznym pejzażem wakacji. O jej historii – swojej historii – nie wiedzieli wiele.
> Jakby skradziono im przeszłość. Nie uczyła ich o tej przeszłości szkoła, nie uczyli rodzice[1].

„Utracone terytoria republiki"

Przedmieścia, traktowane często jako marginalna przestrzeń wielkich współczesnych aglomeracji z racji swego usytuowania z dala od centrum metropolii kumulują w sobie cechy charakterystyczne dla miejsc położonych nieco na uboczu, a tym samym oddalonych od nurtu ważnych wydarzeń, z punktu widzenia większości[2]. Zanim przejdę do analizy wybranych obrazów filmowych, zasadne wydaje się wyjaśnienie pojęcia przedmieścia (*banlieue*) w odniesieniu do francuskich miast. Przede wszystkim należy uwzględnić fakt, że są przedmieścia zjawiskiem zmiennym, podlegającym złożonym procesom: nie tylko geograficzno-historycznym, ale również etnicznym i architektonicznym[3]. Francuskie przedmieścia, w odróżnieniu od anglo-saksońskich *suburbs*, w których zamieszkuje głównie biała klasa średnia, uformowały się pod koniec XIX wieku, a ich powstanie wiązało się ze wzrostem siły roboczej mas ludowych. Za Bohdanem

---

[1] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 9.

[2] E. Konończuk, *Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3, s. 141.

[3] W języku francuskim słowo „przedmieścia" (*banlieue)* wywodzi się z terminu przyjętego w okresie średniowiecza i oznaczało wtedy teren przylegający do miasta na przestrzeni mili, którego mieszkańcy podlegali sędziowskiej jurysdykcji.

Jałowieckim[4] można przypomnieć trzy główne paradygmaty sposobu wytwarzania przestrzeni: woluntarystyczno-kreacyjny, mechaniczno-deterministyczny i dialektyczny. Przyczyn ukształtowania się przedmieść (*banlieues*) we francuskiej przestrzeni miejskiej należałoby, zdaniem badacza, upatrywać w charakterze ostatniego paradygmatu, który opiera się na założeniu, że „wytwarzanie przestrzeni jest pełnym konfliktów procesem społecznym warunkowanym przez czynniki przyrodnicze, ekonomiczne, polityczne i kulturowe"[5]. W Paryżu, na przykład, doprowadziły one do ustalenia podziału na przedmieścia bogate (na zachodzie) i biedne (na wschodzie). Archetypem „pięknej dzielnicy" jest bogate, luksusowe przedmieście Neuilly-sur-Seine, natomiast biedne przedmieścia przywołują na myśl przede wszystkim masowy napływ ludności z dawnych francuskich kolonii. Pisząc o symbolicznym wzroście przestrzeni i jej spójnym, pozytywnym obrazie francuska badaczka Pinçon-Charlot zauważa, że „wielkie rodziny grupując się, nadają wysoką wartość społeczną zachodniej części Paryża". Z kolei, na przykładzie podmiejskich terenów położonych na wschodzie metropolii, zaobserwować można „symetryczny i przeciwny proces dewaloryzacji ekonomicznej i społecznej"[6].

W wyniku procesów polegających na przechodzeniu do mieszkań własnościowych, zamiany lokali typu HLM i poszukiwaniu sąsiadów o podobnym statusie nastąpił proces segregacji mieszkańców. Jeden zespół zasiedlili imigranci i wielodzietne rodziny francuskie, drugi zaś niższa klasa średnia, robotnicy i urzędnicy[7]. Zdominowanie przedmieść Paryża, Lyonu czy Tuluzy przez imigrantów, głównie z dawnych kolonii w północnej i zachodniej Afryce, sprawiło, że przekształciły się w przestrzenie, w których kumulują się problemy społeczne i ekonomiczne. Nie bez przyczyny więc stały się w ostatnim trzydziestoleciu miejscami dynamicznych przemian, jak również areną wielu gwałtownych zdarzeń, w tym aktów wandalizmu. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu o zamieszkach na tle etnicznym, które wybuchły w paryskich przedmieściach w 2005 roku. Socjologowie określają te obszary mianem „obszarów wysokiego ryzyka",

---

[4] B. Jałowiecki, *Społeczne wytwarzanie przestrzeni*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010, s. 12-13.

[5] Tamże.

[6] Zob. B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009, s. 253-254. Dodatkowo we wschodniej strefie podmiejskiej Paryża również doszło do podziału po oddaniu do użytku dwóch zespołów mieszkaniowych zabudowy jednorodzinnej przeznaczonej na wynajem i na sprzedaż, położonych blisko siebie, o podobnym standardzie i cenie.

[7] Zob. Tamże, s. 255. Wybór dzielnicy wynikał z tendencji bycia „między swoimi".

gdzie najmniejszy pretekst może wywołać falę rozruchów, walk z siłami porządkowymi, palenie samochodów, dewastowanie przestrzeni publicznej, akty przemocy. Agresja wymierzona jest często w centra handlowe jako symbole niedostępnej konsumpcji, samochody, a często nawet urządzenia socjalne i domy kultury otwarte przez gminy w celu poprawy sytuacji młodzieży[8]. Ich uczestnicy to w głównej mierze młodzi ludzie, urodzeni już we Francji. Definiując stan kondycji mieszkańców blokowisk Jean-Yves Potel zauważa:

> W wypowiedziach młodych ludzi z przedmieść wciąż słyszy się protesty przeciwko różnym formom wykluczenia. I dochodzi się do wniosku, że ich rewolta ma bardzo mało wspólnego z polityką. Nieustannie powtarzają: jesteśmy obywatelami francuskimi takimi jak inni. Chcemy tylko, żeby przestano organizować na przedmieściach te getta, w których nie ma już podstawowych służb publicznych (...)[9].

Z tej przyczyny termin *banlieue* (przedmieście) ostatnimi laty, a ściślej rzecz ujmując, od początku lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, nie wywołuje w świadomości Francuza jednoznacznych pozytywnych skojarzeń. W powszechnym odbiorze uważa się je za obszary biedy, patologii społecznych i nasilonej przestępczości. Według obliczeń, we Francji istnieje ponad sześćset takich obszarów, położonych na peryferiach metropolii, wybudowanych do końca lat siedemdziesiątych. Charakteryzują się one wielkimi zespołami mieszkaniowymi (*grands ensembles*), każde większe miasto we Francji ma swoją strefę urbanizacji priorytetowej. Budowę „wielkich zespołów mieszkaniowych" zahamowano we Francji w 1973 roku. Główną przyczyną problemów, jakie wiążą się z tymi obszarami, jest bieda i społeczne wykluczenie z systemu szkolnego, rynku pracy i często z mieszkania. Bezrobociu i wykluczeniu towarzyszy alkoholizm, narkomania i handel narkotykami[10]. Doniesienia o problemach społecznych dodatkowo wzmacniają negatywne postrzeganie „osiedli" albo „dzielnic", gdyż zazwyczaj tego rodzaju eufemizmy na określenie blokowisk na przedmieściach pojawiają się w mediach[11]. Inne określenie, pojawiające się coraz częściej w dyskursie medialnym to: „utracone terytoria republiki", wskazujące na obecność na

---

[8] To właśnie działo się podczas zamieszek w Paryżu w 2005 roku. Zob. B. Jałowiecki, *Społeczne wytwarzanie przestrzeni,* s. 176-182.

[9] J.-Y. Potel, F*ancja ta sama czy inna?*, s. 125; M. Bąk, *Filmowy Paryż czyli magia kina i miasta,* Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2014, s. 219-224.

[10] B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej,* s. 260.

[11] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 9.

przedmieściach form oporu przeciwko porządkowi publicznemu i symbolom narodowym, oporu manifestującego się również niechęcią, graniczącą z wrogością, pomiędzy młodzieżą z rodzin imigranckich a służbami porządkowymi[12]. Jednym z czynników integracji społeczno-ekonomicznej imigrantów jest przestrzeń, jaką ta grupa zamieszkuje. Przestrzeń, na którą składają się warunki mieszkaniowe – jakość i standard mieszkań – ale też i przestrzenne wzory zamieszkiwania oraz ceny lokali, w znacznym stopniu determinuje proces adaptowania się w nowych warunkach. „Grupy etniczne o długiej historii obecności w danym państwie skupiają się często w dużych miastach (...)". We Francji muzułmanie osiedlali się głównie w ośrodkach przemysłowych zamieszkując zazwyczaj ubogie dzielnice i lokale o niskim standardzie[13].

Pokazanie życia mniejszości etnicznych żyjących w wielokulturowym społeczeństwie jest jednym z ważnych tematów współczesnej sztuki filmowej. Los mieszkańców imigranckich przedmieść, przede wszystkim podparyskich, ale stopniowo i innych francuskich aglomeracji, stał się ważnym tematem dla artystów, nierzadko wywodzących się z tych środowisk. Zainteresowanie sytuacją przedmieść ujawniło się w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy w dorosłość zaczęli wchodzić przedstawiciele drugiego pokolenia imigrantów, o czym była już mowa w poprzednich rozdziałach. Temat przedmieść i formy ich kulturowej ekspresji został zauważony i traktuje się go jako istotny wkład w ogólną diagnozę sytuacji współczesnej Francji[14].

„Smutek blokowisk" – *cinéma de banlieue*

Chociaż rozwój kina opowiadającego o przedmieściach, a tym samym społeczeństwie w stanie kryzysu przypada na lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku, to już w 1961 roku Maurice Pialat wybierając przedmieścia za miejsce fabuły filmu *L'Amour existe* [*Miłość istnieje*] dostrzegał, że opresyjny charakter ich zabudowy może sprzyjać rodzącym się napięciom. Nie pozostawia złudzeń co do relacji mieszkańców z otaczającą ich przestrzenią komentarz autora filmu

---

[12] E. Setoul, *Czy młodzież wywodząca się z rodzin imigranckich jest mniej patriotyczna*, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, s. 85.

[13] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna*, s. 65.

[14] M. Kamecka, *„Nie jesteśmy nomadami". Przestrzeń francuskich przedmieść i tożsamość potomków imigrantów,* „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2016, nr 9, s. 221-235. W artykule omawiam twórczość francuskich artystów hip-hopowych.

> W paryskiej aglomeracji jest najmniej terenów zieleni. A mimo to, wciąż ma miejsce systematyczny proces destrukcji dawnych parków. Masakra zależna od spekulacji terenami pod budowę w służbie mody na tworzenia fałszywego luksusu, ze stuletnimi drzewami w postaci kaucji.
> Oto nadszedł czas koszarów o charakterze cywilnym. Koncentracyjny wszechświat spłacany na raty. (…) Materiały słabej jakości ulegające zniszczeniu jeszcze przed ukończeniem budowy[15].

Co prawda w filmie Pialata nie pojawiają się żadne wątki typowe dla późniejszych filmów o tematyce przedmieść, ale już wówczas przesłanie dzieła odebrane zostało przez krytyków jako zapowiedź nieuchronnych problemów w przyszłości; również tych mających swe źródło w betonowej, przytłaczającej architekturze.

Początkowo, w latach osiemdziesiątych, twórczość filmowa drugiego pokolenia określana jest mianem *kina beur* (*cinéma beur*). Określenie *kino blokowisk* (*cinéma de banlieue)* utrwaliło się we Francji dopiero później, mniej więcej w połowie lat dziewięćdziesiątych, kiedy termin *beur* zaczęto utożsamiać z terminem *banlieue*[16]. W tej nazwie nie chodzi tylko o przestrzeń, w dosłownym tego znaczeniu, scenerię realizowanych filmów. Odnosi się ona do szerszego, społecznego wymiaru artystycznej ekspresji: przestrzeń odbierana jest w kategoriach kulturowego elementu określającego tożsamość, nierozerwalnie związaną z miejscem zamieszkania bohaterów. Ich pochodzenie i losy niosą bowiem za sobą społeczny i etniczny bagaż. Powstałe na przedmieściach blokowiska i ich problemy stają się jednym z tematów ogólnonarodowej dyskusji na temat tożsamości i przynależności ich mieszkańców. Obrazy filmowe stanowią więc w tym wypadku wyraz socjologicznego zapisu tożsamości ich mieszkańców, uwarunkowanej konkretnymi czynnikami geograficzno-historycznymi. Bogdan Jałowiecki, autor studium *Przestrzeń jako pamięć,* dowodzi, że: „Przestrzeń jest więc nie tylko aktualnym komunikatem, ale (...) trwałą pamięcią społeczeństwa"[17]. Bohaterami filmów są najczęściej młodzi ludzie, należący do drugiego pokolenia imigrantów, bezrobotni, zbuntowani przeciwko statusowi obywateli drugiej kategorii oraz braku realnych perspektyw zmiany swej sytuacji. „Młodzi z przedmieść, czy są synami Algierczyków, Malijczyków, czy Francuzów, noszą to same piętno, już nie

---

[15] Cytat za: D. Briand, *Le cinéma peut-il nous apprendre l'histoire de France ?*, s. 151.

[16] N. Yachi, *Le son du ghetto : musique et cinéma de la seconde génération : 1985-2000*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire--Génériques, Premier semestre 2011, s. 21. Autorka artykułu koncentruje się przede wszystkim na znaczeniu wykorzystanych utworów muzycznych w omawianych filmach.

[17] B. Jałowiecki, *Przestrzeń jako pamięć*, „Studia Socjologiczne" 1985, nr 2, s. 132, 134.

tylko etniczne, ale i terytorialne"[18]. Co do koncentracji przestrzennej, jest ona częściowo wynikiem świadomego wyboru migrantów, chęci pozostania wśród osób należących do tej samej grupy etnicznej: „Mieszkanie wśród swoich oznacza także odseparowanie się od niesprzyjającego otoczenia"[19]. Przedmieścia, co podkreślają socjologowie, odznaczają się ponadto silną nieformalną kontrolą społeczną, presją otoczenia sprzyjającą zachowaniom konformistycznym, a próby wyłamania się z nich odbierane są jako brak solidarności i zagrożenie dla spójności grupy:

> Osoby mieszkające w dzielnicach o niskim standardzie i dużej koncentracji mniejszości etnicznych mają ograniczone możliwości mobilności pionowej. Nie tylko często nie mają środków finansowych do zmiany miejsca zamieszkania, ale opuszczając dzielnicę straciłyby znaczną część swojego kapitału społecznego[20].

Podczas nawet pobieżnego przeglądu dokonań twórców spod znaku *cinéma beur,* a następnie *cinéma de banlieue,* nie sposób oprzeć się wrażeniu, że artyści wykazują się wnikliwą znajomością problemów i specyfiki życia przedmieść zamieszkałych przez przedstawicieli wielu kultur. To oczywiste, że na przestrzeni lat postrzeganie lub sposób obrazowania ulegał ewolucji, niemniej sztuka filmowa na ogół trafnie odzwierciedla główne problemy przedmieść: nierówność, wykluczenie, marginalizację czy afirmację podwójnej tożsamości i przynależności. Wpisuje się tym samym w toczącą się we Francji dyskusję, która dotyczy wielokulturowego społeczeństwa i modelu integracji. Powstające filmy mają charakter cennego zapisu rzeczywistości, niejednokrotnie o charakterze antropologicznym, co od początku istnienia *cinéma de banlieue* spotyka się z pozytywną oceną specjalistów historii współczesnej lub historii imigracji we Francji[21].

Omawiając główne dokonania *cinéma de banlieue* wykorzystuję podział filmów dokonany przez Carole Milleliri w artykule *Le cinéma de banlieue : un genre instable.* Autorka rozpoczyna charakterystykę dzieł powstałych w latach 1982-1994 od stwierdzenia, że pierwsze filmy o tematyce przedmieść kręcono przy wykorzystaniu skromnych środków finansowych. Dla ich realizatorów, najczęściej wywodzących się ze

---

[18] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 9.

[19] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna*, s. 66.

[20] Tamże, s. 67.

[21] C. Tarr, *Questions of identity in Beur cinema,* „Screen" 1993, nr 34, s. 320-342; tejże, *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France,* Manchester University Press, Manchester & New York 2005.

środowisk imigranckich były to filmy debiutanckie i obrazowały przede wszystkim życie mieszkańców na przedmieściach, głównie mężczyzn[22]. Początki kina *beur* chcę omówić wykorzystując jako przykłady dwa najbardziej reprezentatywne dzieła tego nurtu. Autor pierwszego z nich, Mehdi Charef, w roku 1983 roku opublikował pierwszą powieść pod tytułem *Le Thé au harem d' Archi Ahmède.* Dwa lata później, na jej kanwie, nakręcił obraz pod nieco zmienionym tytułem *Le Thé au harem d' Archimède* [*Herbata w haremie Archimedesa*][23]. Urodzony w Algierii, lecz wychowany na przedmieściach Paryża reżyser opowiedział w nim swoją historię, scenariusz zawierał wiele wątków autobiograficznych. W jednym z głównych bohaterów o imieniu Majid (Kader Boukhanef) możemy dostrzec alter ego reżysera. Nie bez znaczenia jest też fakt, że część zdjęć nakręcono w dzielnicy, w której dorastał, między innymi w Cité du Luth w Gennevilliers. Urodzony w Algierii, której nie zna, Majid żyje w stanie permanentnego kryzysu tożsamości: właściwie nie czuje przynależności do żadnej kultury. Z jednej strony widzimy jego niechęć do rozmowy z matką po arabsku, z drugiej zaś, opory przeciwko procesowi integracji (możliwość podjęcia stałego zajęcia), wynikające z przekonania, że to zbyt ograniczyłoby jego wolność. Interesująco rysuje się postać Maliki (Saïda Bekkouche), matki Majida. Kobieta opiekuje się dziećmi i mężem, który uległ wypadkowi w pracy. Jednocześnie cały czas żyje wspomnieniami rodzinnego kraju i myślą o powrocie. Drugą pierwszoplanową postacią jest rdzenny Francuz Pat (Rémi Martin), wychowany bez ojca. Obydwu mężczyzn łączy silna więź oparta na poczuciu wspólnoty i solidarności, co potwierdzałoby tezę o tym, że mieszkańcy przedmieść, bez względu na kolor skóry, doświadczają podobnych trudności. Doskonale znane zakamarki dzielnicy są całym światem tego nierozłącznego duetu outsiderów: Majid i Pat razem włóczą się po okolicy i przeżywają różnego rodzaju przygody, igrając z losem. Mają też wspólne marzenia szybkiego wzbogacenia się i łatwych podbojów miłosnych. Obydwaj wydają się w równym stopniu zagubieni i podzielają podobną chęć wyrwania się

---

[22] Do tej grupy należy zaliczyć następujące obrazy: *Interdit aux moins de treize ans* (Jean-Louis Bertucelli, 1982), *Laisse béton* (Serge Le Péron, 1984), *Le thé au harem d' Archimède* (Mahdi Charef, 1985), *De bruit et de fureur* (Jean-Claude Brisseau, 1988) i *Hexagone* (Malik Chibane, 1994). C. Milleliri, *Le cinéma de banlieue : un genre instable,* „Mise au Point" 2011, nr 3 [online], URL : http://journals.openedition.org/map/1003 ; DOI :10.4000/map.1003, [dostęp: 30.04.2018].

[23] W tytule wykorzystano grę słów z określenia: *prawo Archimedesa* (*théorème d' Archimède*). Ch. Bonn, *La littérature maghrébine de langue française : une poètique de la relation,* [w:] *Histoire de l' islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Mohammed Arkoun, Éditions Albin Michel, Paris 2006, s. 1109-1110 ; R. Mielusel*, La place des groupes micro-identitaires en France. Le cas des générations issues de l' immigration,* „Les Cahiers du GRELCEF. La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones", www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm, 2013, nr 4, s. 60, [dostęp: 17.02.2017].

z blokowiska oraz zdobycia niezależności. Spełnieniem tych pragnień ma być wyprawa skradzionym samochodem do położonego nad morzem kurortu Deauville. Tam Majid zostaje aresztowany, a Pat, widząc zatrzymanie przyjaciela, sam oddaje się w ręce policji. W ostatniej scenie filmu można dopatrzeć się przesłania wyrażającego solidarność i braterstwo młodych ludzi wywodzących się z przedmieść i połączonych wspólnym losem. *Le Thé au harem d'Archimède* ujawnia spektrum problemów, które staną się motywami eksploatowanymi przez twórców *cinéma de banlieue:* tożsamość potomków imigrantów, trudna sytuacja ekonomiczna mieszkańców przedmieść, niepowodzenia edukacyjne, bezrobocie, przestępczość, niemożność nawiązania emocjonalnych relacji damsko-męskich. Nade wszystko jednak, z filmu przebija przemożna chęć bohaterów wyrwania się z miejsca przypominającego więzienie. Młodzi bohaterowie czynią to na swój sposób, tak, jak potrafią, uciekając w świat drobnej przestępczości. Z kolei formą ucieczki matki Majida jest żarliwe oddanie się praktykom religijnym. Ponadto Charef zwraca uwagę na przejawy rasizmu wobec imigrantów, co ilustruje scena kradzieży portfela w metrze. Sprawcą kradzieży jest Pat, ale okradziony mężczyzna natychmiast kieruje swe podejrzenia pod adresem Majida. W tym wypadku przyjaciele wykorzystują uprzedzenia wobec imigrantów i obracają je na swoją korzyść – bez szwanku udaje się im wydostać z opresji. Film spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem zarówno publiczności, jak i krytyki, o czym świadczą liczne nagrody. Obraz Charefa wszedł na ekrany dwa lata po Marszu Beurów, w czasie gdy nasiliły się żądania formułowane przez przedstawicieli drugiego pokolenia imigrantów, zyskał dzięki temu większy rezonans społeczny. Warto w związku z tym podkreślić dwa aspekty filmu. Nie tylko po raz pierwszy ukazuje on tak dokładne studium rodziny z Maghrebu, ale również postać głównego bohatera wykazuje wiele cech typowych dla drugiego pokolenia imigrantów, na co zwraca uwagę Alec G. Hargreaves. Autor utrzymuje, że wartości kultury francuskiej pozostają głównym punktem odniesienia w procesie definiowania tożsamości Majida, pomimo tego, że czuje się on wykluczony z głównego nurtu życia społecznego[24].

Podobne spojrzenie na tożsamość podmiotu postkolonialnego prezentują inne filmy z lat osiemdziesiątych, jako przykład może posłużyć np. *Hexagone* Malika Chibane'a[25]. Akcja filmu rozgrywa się w przeddzień ważnego dla muzułmanów

---

[24] C. Milleliri, *Touche pas à mon pote ! Le thé au harem d'Archimède*, http://www.critikat.com/panorama/analyse/le-th-au-harem-d-archimede [dostęp: 15.03.2018]; A. G. Hargreaves, *Les trois âges cinématographiques des Maghrébins en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 98.

[25] R. Mielusel*, La place des groupes micro-identitaires en France. Le cas des générations issues de l'immigration,* s. 61; C. Milleliri, *Touche pas à mon pote ! Le thé au harem d'Archimède.*

święta Aïd-el-Kébir w podparyskim Goussainville, wielokulturowym osiedlu, w którym Chibane spędził dzieciństwo. Bohaterowie – Ali, Slimane, Nacera, Staf i Samy – wchodząc w dorosłość stają przed koniecznością dokonywania życiowych wyborów. Obraz Chibane'a, pierwszy z cyklu „trylogii miejskiej", stawia wiele pytań istotnych z punktu widzenia mieszkańców wieżowców, jest również zapisem ich codziennej egzystencji, niewolnej od problemów z prawem i trudności ekonomicznych. Wrażenie autentyczności świadectwa jest tym silniejsze, że reżyser rozpoczyna film kadrami kręconymi w konwencji dokumentu, by następnie przejść do fikcji fabularnej. W programie telewizyjnym poświęconym problemowi blokowisk, dziesięć lat po premierze *Hexagone,* Chibane podkreślił, że jego pragnieniem było złożenie hołdu drugiemu pokoleniu imigrantów[26].

Podsumowując ten okres należy podkreślić, że filmy z lat osiemdziesiątych po raz pierwszy w tak szerokim wymiarze obrazują etniczną różnorodność społeczeństwa we Francji i wynikające z tego faktu konsekwencje, głównie w odniesieniu do mieszkańców przedmieść, ale i całego społeczeństwa. Nie bez przyczyny Chibane wykorzystał na potrzeby swojego filmu słowo *hexagone,* czyli popularny termin na określenie Francji. Powstające wówczas filmy ukazują nowe oblicze wielokulturowego kraju, nieznane szerszym warstwom społeczeństwa. Na początku lat osiemdziesiątych oczywiste stało się również, że powroty do Algierii Maghrebczyków zamieszkałych we Francji i ich potomków nie będą miały miejsca. Można uznać, że filmy *cinéma beur* ukazywały klęskę blokowisk i wprowadzały Francuzów w złożone problemy wielokulturowego społeczeństwa.

Nienawiść – narodziny *cinéma de banlieue*

Połowa lat dziewięćdziesiątych uważana jest za prawdziwe narodziny *cinéma de banlieue*[27]. Już sam rok 1995 zapisał się wyjątkowo, ponieważ na ekranie ukazało się kilka ważnych dzieł opisujących wewnętrzne zróżnicowanie przedmieść.

---

[26] www.ina.fr/video/104160087, [dostęp: 14.03.2018]. Malik Chibane jest twórcą chętnie wypowiadającym się publicznie na tematy związane z imigracją z Maghrebu. Poglądy na temat kina politycznie zaangażowanego zawarł w artykule napisanym wspólnie z bratem Kaderem: *Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique,* „Mouvements" 2003, nr 27, s. 35-38.

[27] *Nienawiść (La Haine,* Mathieu Kassovitz, 1995), *Krim* (Ahmed Bouchaala, 1995), *État des lieux* (Jean-François Richet, 1995), *Raï* (Thomas Gilou, 1995), *Słodka Francja (Douce France,* Malik Chibane, 1995), *Zone franche* (Paul Vecchiali, 1996), *Moja dzielnica spłonie (Ma 6-T va crack-er,* Jean-François Richet, 1997), *Petits frères* (Jacques Doillon, 1999), *Cour interdite* (Djamel Ouashab, 1999), *Comme un aimant* (Kamel Saleh & Akhenaton, 2000).

Krzysztof Loska zaznacza, że reżyserzy zwracają w nich głównie uwagę na destrukcyjny charakter przestrzeni miejskiej, naznaczonej przemocą. W konsekwencji utrwalają one w oczach opinii publicznej negatywne nastawienie do mieszkańców blokowisk[28]. Wyróżniającym się obrazem pod względem artystycznym i jednocześnie społecznym – przedstawia całe spectrum problemów przedmieść lat dziewięćdziesiątych – pozostaje z całą pewnością *Nienawiść* Mathieu Kassovitza[29]. Film w pesymistycznym tonie diagnozował zmiany, jakie nastąpiły na przedmieściach wielkich miast: pogłębiającą się frustrację i napięcia przeradzające się w regularne starcia z siłami porządkowymi. Pomysł nakręcenia filmu zrodził się po tragicznych wydarzeniach, w wyniku których jeden z uczestników odniósł ciężkie obrażenia. Badając problem tożsamości imigrantów drugiego pokolenia Hanna Malewska-Peyre wymienia kilka przyczyn agresywnych zachowań mieszkańców przedmieść:

> Mamy tu na myśli przede wszystkim zbiorowe wystąpienia młodzieży, które mają często miejsce na przedmieściach Paryża i w miastach satelitarnych. Młodzież ta, urodzona we Francji, której rodzice wyemigrowali najczęściej z dawnych kolonii francuskich w Afryce, posiada na ogół obywatelstwo francuskie i domaga się równego prawa do pracy i prestiżu społecznego. Liderzy stowarzyszeń tej młodzieży sądzą, że tylko na drodze „zwracania uwagi przez agresję" można będzie uzyskać zmianę sytuacji. Sytuacja jest zresztą na tyle ostra, iż akty agresji takie jak palenie samochodów, niszczenie sklepów, wybuchają często z błahych powodów i doprowadzają do starć z policją[30].

O marginalizacji i poczuciu bezsilności jako formach opresji wiele pisze się w odniesieniu do mieszkańców wielokulturowych przedmieść oraz problemów współczesnych społeczeństw wielokulturowych. Podziały na „wygranych i przegranych", „lepszych i gorszych" z czasem się utrwalają, zaś „przegrani"

> nie widząc możności nie tylko poprawy swej sytuacji, lecz przede wszystkim powstrzymania jej pogorszenia, nie wiedząc, co i jak można zrobić, w ogóle przestają walczyć, swoją biernością przyspieszając własną marginalizację[31].

---

[28] K. Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk" („cinéma de banlieue"),* „Ethos" 2013, nr 4, s. 255.

[29] M. Niedźwiedzki, *Kino przedmieść – imigranci w kinie francuskim,* http: film.org.pl (artykuł opublikowany 27.09.2013), [dostęp: 24.10.2017]; M. Bąk, *Filmowy Paryż czyli magia kina i miasta,* s. 224-227.

[30] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 53.

[31] M. Jarosz, *Wstęp. Obszary wykluczenia w Polsce* [w:] *Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny, etniczny*, red. M. Jarosz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2008, s. 9.

Analiza głównych postaci filmu Kassovitza prowadzi do wniosku, że ich postawy w pełni pokrywają się z charakterystyką podaną w powyższych uwagach. Reżyser przedstawia jeden dzień z życia trzech mężczyzn wywodzących się z różnych grup kulturowych: Żyda Vinza (Vincent Cassel), Afrykanina Huberta (Hubert Koundé) i Araba Saïda (Saïd Taghmaoui). Dobór trzech przedstawicieli odmiennych grup etnicznych wskazuje na chęć artysty pokazania wielokulturowego charakteru przedmieść. Jednak nie pochodzenie bohaterów jest tu kluczowe dla prowadzonej historii, lecz raczej opozycja pomiędzy centrum a peryferiami, światem po „drugiej stronie obwodnicy". Kassovitz buduje obraz zbiorowości negatywnie ocenianej przez opinię publiczną; zbiorowości wyrażającej bunt, nieuchronnie prowadzący do tragicznego finału, wobec życia poza nawiasem praw i przywilejów reszty społeczeństwa. Już sam fakt, że bohaterowie świadomi są przynależności do grupy „gorszych" wywołuje w nich frustrację, ta z kolei prowadzi ich do agresji i zachowań godzących w ustalony porządek. Scena, w której dochodzi do konfrontacji mieszkańców centrum stolicy i jej obrzeży ma miejsce w galerii sztuki. Dobitnie tu widać różnicę miedzy przedstawicielami paryskiej elity artystycznej i mężczyznami z blokowisk, którzy już samym swoim pojawieniem się wywołują reakcje pełne ciekawości i jednocześnie rozbawienia. Nieudolne próby nawiązania kontaktu, zaczepki kierowane przez przybyszów pod adresem kobiet, wyzwalają złość i ostatecznie agresję zarówno jednej, jak i drugiej strony. Przepychanka, jaka ma miejsce, ostatecznie kończy się usunięciem trójki bohaterów z galerii. Zderzeniem odrębnych zachowań reżyser kreśli wizję nieprzystających do siebie światów. Trójkę bohaterów wiele różni od mieszkańców centrum wygląd, akcent, język komunikacji, cudzoziemskie nazwisko, tym większe więc prawdopodobieństwo przypisania negatywnego stereotypu a następnie stygmatyzacji, powiązanej z miejscem zamieszkania i pochodzeniem. Społeczeństwo ocenia ich na podstawie informacji (często powierzchownych) o grupie, do której przynależą. Skrajne formy agresji mogą być w tym wypadku mechanizmem obronnym i jednocześnie desperacką próbą zwrócenia na siebie uwagi.

Kassovitzowi udało się pokazać szerszej publiczności skalę problemów związanych z postkolonialną imigracją we Francji: nierówności społeczno-ekonomiczne i edukacyjne, bezrobocie, dziedziczenie statusu rodziny[32]. Jednocześnie jednak przyjaźń trójki bohaterów niosła przesłanie o solidarności mieszkańców, mimo iż z odpychającego obrazu przedmieść emanuje poczucie wyobcowania. Bohaterowie doświadczają przemocy ze strony policji, ale w równym stopniu, swym postępowaniem, sami też przemoc generują i eskalują. Zamieszkiwana przez nich przestrzeń

[32] Tamże, s. 10.

staje się scenerią, w której rozgrywa się długotrwały kumulujący się spektakl. Agresja rodzi się po obydwu stronach: zarówno dominującej (siły porządkowe), jak zmarginalizowanej (młodzi mieszkańcy przedmieść). W pewien sposób mamy więc niejako do czynienia z sytuacją bez wyjścia, pułapką, w jakiej znalazło się społeczeństwo w stanie kryzysu. Co prawda zarzucano Kassovitzowi nadmierne epatowanie przemocą[33], ale jeżeli patrzymy na przedmieścia wielkich miast przez pryzmat bagażu postkolonializmu, nie da się odmówić reżyserowi trafności w zdefiniowaniu sytuacji. Skłaniałabym się w stronę interpretacji dzieła Kassovitza jako swoistej metafory relacji przekładających się na sytuację społeczną dawnych skolonizowanych. Proces degradacji przestrzeni, odpychającej i wzmagającej poczucie alienacji, można przyrównać do procesu degradacji, na którą instytucje publiczne nie znajdują lekarstwa. Kondycję drugiego pokolenia imigrantów dodatkowo pogarsza fakt, że rynek pracy zmienił się znacząco. Przedstawiciele pierwszego pokolenia, sprowadzani na zapotrzebowanie rządowe, bez trudu znajdowali pracę w fabrykach. Na skutek rewolucji technologicznej zmniejszyło się zapotrzebowanie na robotników niewykwalifikowanych i dynamiczny rozwój ustąpił miejsca bezrobociu[34]. Zważywszy na fakt, że zatrudnienie to jeden z ważnych wymiarów integracji strukturalnej, praca we współczesnym społeczeństwie jest nie tylko sposobem na utrzymanie się przy życiu, ale i rodzajem instytucji, wyznacznikiem miejsca człowieka – i grupy – w tym społeczeństwie. Pozostawanie bez pracy, a tym bardziej długotrwałe bezrobocie sprawia, że jednostka bądź grupa spada do kategorii podklasy[35]. Uważa się, że niska aktywność zawodowa mieszkańców przedmieść wynika również z tzw. *ethnic* lub *religion penalty*: pochodzenie etniczne lub wyznawana religia utrudniają wejście na rynek pracy. W konsekwencji rodzą się trudności w znalezieniu pracy mimo podobnego wykształcenia jak inni, albo w otrzymywaniu takiego samego wynagrodzenia[36]. O braku struktur i punktów odniesienia pisze Olga Stanisławska, autorka cytowanego artykułu o Maghrebczykach we Francji:

> (…) wypalił się robotniczy etos. Dzieciom imigrantów z Maghrebu zabrakło struktur, które nadałyby sens ich buntowi. Ich rewolty są autodestrukcyjne.

---

[33] K. Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk" („cinéma de banlieue"),* „Ethos"2013, nr 4, s. 256.

[34] W. Hładkiewicz, *Obcy w wielokulturowej Europie – casus francuski,* [w:] *„Obcy" w przestrzeni kulturowej współczesnej Europy,* red. D. Angutek przy współpr. M. Pokrzyńskiej, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 106.

[35] M. Jarosz, *Wstęp. Obszary wykluczenia w Polsce,* s. 12.

[36] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* s. 76; I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004)*, s. 200-201.

> Skierowane przeciw symbolom porządku i państwa – skrzynkom na listy czy ławkom w parku. Przeciw własnemu otoczeniu, przeciw własnym najbliższym, przeciw samym sobie[37].

Tytułową *Nienawiść* można wobec tego pojmować jako określenie stosunku jednostki do miejsca w rzeczywistości, na którą składa się również opresyjna przestrzeń blokowiska. Obraz przedmieść, przez które przetaczają się zamieszki i bunty o charakterze etnicznym pojawia się również w filmie *Moja dzielnica spłonie* Jean-François Richeta, w którym reżyser w jasny sposób daje do zrozumienia, że przyszłość dzielnicy jest przypieczętowana i nie rysuje się w jasnych barwach. Dzielnica staje się polem rywalizacji i bezpardonowej walki o dominację. Idea solidarności przekazana przez Kassovitza w *Nienawiści* w obrazie Richeta nie funkcjonuje. Finałowe sceny filmu ukazujące dzielnicę w płomieniach są kwintesencją przemocy zrodzonej w wyniku silnych napięć panujących między mieszkańcami a aparatem władzy. Fikcja filmowa okazała się prorocza: niespełna dziesięć lat po premierze filmu podobne sceny rozegrały się w rzeczywistości. Nagromadzone emocje i frustracje przybrały formę gwałtownych zamieszek w roku 2005, doszło do nich na ulicach podparyskich przedmieść Clichy-sous-Bois w departamencie Seine-Saint-Denis[38].

Można by rzec, że filmowe reprezentacje blokowisk i ich mieszkańców składają się na pesymistyczny obraz zbiorowości uwięzionej w zdegradowanej, ogarniętej buntem przestrzeni. Twórcy nie pozostawiają przy tym złudzeń: próby zmiany swego losu przez ambitną jednostkę wydają się skazane na porażkę. Tezę o niemożności wydostania się z getta, gdyż takie określenie coraz częściej pojawiało się w odniesieniu do przedmieść, potwierdza film *Raï* Thomasa Gilou z 1995.

Reżyser opowiada w nim historię dwóch mężczyzn: bezrobotnego, uzależnionego od narkotyków Nordine'a i jego brata Djamela, pracownika pływalni, skupionego na jednym głównym celu – potrzebie, by wyrwać się ze swego środowiska. Niestety, zakochany Djamel musi pogodzić się z faktem, że nigdy nie poślubi swojej ukochanej: Saliha, ze względu na rodzinne tradycje, nie zostanie jego żoną. Ostatnie sceny filmu rysują się pesymistycznie: śmierć Nordine'a i zawód miłosny sprawiają, że Djamel wkracza na przestępczą drogę, wchodzi w konflikt z prawem i trafia do więzienia[39]. Interpretacja losów bohaterów *Raï* prowadzi do

---

[37] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 10.

[38] W. Hładkiewicz, *Obcy w wielokulturowej Europie – casus francuski,* s. 106-107.

[39] N. Yachi, *Le son du ghetto : musique et cinéma de la seconde génération : 1985-2000*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 26.

konstatacji, że nad wyborami bohaterów *kina przedmieść* wisi swego rodzaj fatum, powodujące, że chęć wyrwania się ze środowiska nieuchronnie kończy się niepowodzeniem i tragedią. Film pozostawia widza w przeświadczeniu, że najwyraźniej realizacja francuskich ideałów republikańskich i zasada równości szans nie dotyczą mieszkańców blokowisk.

Cinéma de banlieue po 2000 roku – różnorodne oblicza

Późniejsze filmy zaliczane do nurtu *cinéma de banlieue* przynoszą bardziej zróżnicowane spojrzenie na blokowiska. Przełom w pokazywaniu losów mieszkańców przedmieść przypada na 2000 rok, wówczas pojawiły się filmy cechujące się równowagą w prezentowaniu obydwu płci, bądź takie, w których postaci kobiece wysuwają się na plan pierwszy. Ale, co należy podkreślić, już Malik Chibane w drugiej części „trylogii miejskiej" koncentrował się na walce Faridy (Fadila Belkebla) o możliwość noszenia chusty w miejscu pracy.

W obliczu nowych sposobów pokazywania podmiejskich dzielnic, w opinii Carole Milleliri, ulega też zmianie ideologiczny dyskurs na temat społecznej rzeczywistości przedmieść. Realizatorzy nadal nie stronią od ukazywania blokowisk na peryferiach wielkich miast jako wykluczającej przestrzeni opresji, ale, jak utrzymuje autorka, też coraz chętniej, sięgając po opowieści o kobietach, szukają w przedmieściach potencjalnego obszaru emancypacji, kulturowej i społecznej[40]. Przykładem ilustrującym nowe spojrzenie na przedmieścia i tym samym ukazania środowisk imigracyjnych z innej perspektywy jest omawiana w poprzednim rozdziale *Aïcha*, serial telewizyjny w reżyserii Yaminy Benguigui. Co prawda akcja tryptyku toczy się głównie w Bobigny, gdzie wraz z rodziną mieszka główna bohaterka, ale w tym wypadku pokazywanie przedmieść w niczym nie przypomina stylistyki *kina blokowisk*. Mimo iż przedmieście nadal jawi się jako miejsce stygmatyzujące, bohaterowie Benguigui są uwikłani w innego rodzaju dylematy, raczej natury obyczajowej, czy te wynikające ze zderzenia odmiennych kultur. Na plan pierwszy wysuwają się problemy tożsamości młodego pokolenia Maghrebijek uro-

---

[40] C. Milleliri, *Le cinéma de banlieue : un genre instable,* „Mise au Point" 2011, nr 3 [online], URL : http://journals.openedition.org/map/1003 ; DOI : 10.4000/map.1003, [dostęp: 30.04.2018]. Do najbardziej reprezentatywnych dla tego okresu należy zaliczyć: *Voyous voyelles* (Serge Meynard, 2000), *La Squale* (Fabrice Genestal, 2000), *Wesh Wesh, Qu'est-ce qui se passe ?* (Rabah Ameur-Zaïmèche, 2001, *Regarde-moi* (Audrey Estrougo, 2007), *Des Poupées et des anges* (Norah Hamdi, 2008), *Aide-toi, le ciel t'aidera* (François Dupeyrons, 2008).

dzonych we Francji. Podobnie przedstawia się sposób przedstawiania kobiecych postaci w omawianym wcześniej filmie *Samia* Philippe'a Faucona z 2001 roku.

Kolejnym przykładem spojrzenia na mieszkańców blokowisk inaczej niż przez pryzmat starć z policją, lecz jako na zbiorowość tworzącą wspólnotę, jest obraz *Sąsiedzi* (*Voisins voisines,* 2005) *w* reżyserii Malika Chibana, ostatni z serii „sagi miejskiej"[41]. W przypadku tego filmu mamy do czynienia nie tylko z innym spojrzeniem na przedmieścia, ale i oryginalnym podejściem do sposobu filmowania. Akcja toczy się w wieżowcu w dzielnicy Sarcelles na przedmieściach Paryża i ukazuje codzienne życie mieszkańców powiązanych wspólnymi sprawami. Chibane nie ukrywał emocjonalnego stosunku do realizowanego filmu wyznając: „Ten blok to trochę mojego dzieciństwa"[42]. Na korytarzu wieżowca spotykają się: Malouf, radny miejski, walczący o wydzielenie na cmentarzu części dla muzułmanów, jego żona, tunezyjska Żydówka, dozorca Hiszpan Paco, który wyszedł z więzienia, informatyczka Alice, starsza pani pochodząca z Antylii. Postacią spajającą wszystkie historie jest narrator, raper Moussa (Insa), pozbawiony weny twórczej. Artysta ma kilka dni na stworzenie płyty i okazuje się, że najlepszą inspiracją jest podglądanie życia tytułowych sąsiadów i sąsiadek. W konsekwencji utwory muzyczne stanowią celny, nierzadko zabawny komentarz do wydarzeń przedstawionych w filmie[43]. Pozytywny przekaz dotyczący wspólnoty, jednoczącej się w obliczu śmierci sąsiada, znajduje swój wyraz w stwierdzeniu: „Wszyscy jesteśmy z tego samego kraju". Zerwanie ze stereotypowym postrzeganiem przedmieść jako jedynie siedliska przemocy widoczne jest również w filmie Karin Albou *Małe Jeruzalem* (*La Petite Jérusalem*, 2005). Akcja filmu rozgrywa się w podparyskim Sarcelles, podobnie jak w filmie Chibane'a. Co prawda reżyserka tworzy obraz wspólnoty (w tym wypadku diaspory żydowskiej) mającej ograniczony kontakt z najbliższym otoczeniem, ale przywiązanie do tradycyjnych wartości nie stanowi zagrożenia dla jedności narodowej ani porządku publicznego[44]. W obydwu dziełach z całą mocą uwidacznia się wielokulturowy charakter społeczeństwa we Francji.

W filmie *Wesh Wesh, Qu'est-ce qui se passe ?* [*Cześć, co słychać?,* 2001] Rabah Ameur-Zaïmèche'a, reżyser opowiada o losach algierskiej rodziny mieszkającej

---

[41] K. Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk" („cinéma de banlieue"),* „Ethos" 2013, nr 4, s. 259.

[42] E. Casi, *Les Voisins, voisines sarcellois de Malik Chibane,*www.leparisien.fr/val-d-oise-voisns-voisines-de-malik-chibane-19-07-2005-2006137264.php, [dostęp: 25.02.2018].

[43] www.dailymotion.com/video/x2y20k, [dostęp: 30.03.2018].

[44] K. Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk" („cinéma de banlieue"),* „Ethos" 2013, nr 4, s. 259-260; A. G. Hargreaves, *From „Ghettoes" to Globalization: Situating Maghrebi-French Filmmakers*, s. 32-33.

na przedmieściach. Jej najstarszy syn, Kamel, przyjeżdża nielegalnie do Francji po odbyciu w Algierii kary pięciu lat więzienia za popełnione przestępstwa. Przez pryzmat tej postaci autor przedstawia życie i problemy dzielnicy, w której toczy się walka mieszkańców z policją, ścigającą handlarzy narkotykami. Choć film, w odróżnieniu od wcześniejszej *Nienawiści,* przeszedł w zasadzie bez echa, uznaje się go, ze względu na tragiczne przesłanie, za znaczący punkt w historii *kina przedmieść* i kontynuację trendu rozpoczętego przez Kassovitza[45].

Rozpad – porażka integracji

W ostatniej części rozważań poświęconych obrazowi przedmieść i tożsamości ich mieszkańców przedmiotem mego zainteresowania jest kolejny obraz Philippe'a Faucona *Rozpad* (*La Désintégration,* 2011). O wadze filmu decyduje nie tyle osoba reżysera, co problematyka utworu – zjawisko radykalizacji młodych muzułmanów, skutkujące coraz częstszymi i tragiczniejszymi zamachami terrorystycznymi. Akcja filmu toczy się współcześnie, tym razem reżyser wybiera przedmieścia Lille. Niespełna dwudziestoletni bohaterowie, Ali (Rashid Debbouze), Nasser (Mohamed Nachit) i Hamza (Ymanol Perset), poznają charyzmatycznego, starszego o dziesięć lat, Djamela (Yassine Azzouz). To spotkanie na zawsze zmieni losy mężczyzn, stojących u progu dorosłego życia.

Postacią centralną opowieści Faucona jest urodzony we Francji Ali Aouzi, który pochodzi z tradycyjnej muzułmańskiej rodziny. Życiowa droga rodziców mężczyzny nie odbiega od typowych losów innych rodzin mieszkających na przedmieściach. Zamknięta w kręgu własnej kultury (nie zna francuskiego) matka sprząta w hotelu, zaś schorowany ojciec przebywa w szpitalu. Gdy stopniowo poznajemy wszystkich członków rodziny, przekonujemy się, jak bliskie są relacje Alego z rodzeństwem: siostrą Yasmine i starszym bratem Rachidem. Reżyser kreśli portret dobrego syna i brata, osoby mającej oparcie w rodzinie. Najwyraźniej Ali nie sprawia poważniejszych problemów wychowawczych, do tego jest ambitnym uczniem. Można również wysnuć wniosek, że stosunek do religii młodszego pokolenia wynika raczej z rodzinnej tradycji niż rzeczywistego przywiązania do praktyk religijnych. Nakazy religijne nie stanowią w żadnej mierze dla rodzeństwa Alego obyczajowych ograniczeń: starszy brat związany jest z rdzenną Francuzką, zaś siostra prowadzi styl życia

[45] N. Yachi, *Le son du ghetto : musique et cinéma de la seconde génération : 1985-2000*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 23.

podobny do francuskich rówieśniczek. Ilona Kielan-Glińska, zajmująca się problematyką islamu we współczesnej Francji formułuje tezę:

> Wielu Francuzów pochodzenia imigracyjnego jawnie przyznaje się do niepraktykowania religii swoich przodków, ale nadal mówi o sobie „muzułmanin/ka z pochodzenia" i utożsamia się z pewnymi elementami kultury islamu[46].

Ali kończy szkołę i stara się o staż w przedsiębiorstwie. Niestety, jego zabiegi kończą się niepowodzeniem. Kiedy po kolejnych odmownych odpowiedziach zdesperowany Ali zadaje Yasminie pytanie: „Co mam robić?", siostra udziela mu krótkiej rady: „Zmień nazwisko!". Faucon dotyka w tym miejscu problemu równości szans na rynku pracy. Wyniki eksperymentów i symulacje przeprowadzone w Wielkiej Brytanii i Francji wyraźnie stwierdzają, że szanse na pracę kandydatów o nazwiskach wskazujących na pochodzenie maghrebskie albo wyznawanie islamu są kilkakrotnie mniejsze niż rodowitych mieszkańców tych krajów. Eksperyment przeprowadzony we Francji wykazał, że osoba o arabskim, tureckim bądź pakistańskim nazwisku miała pięciokrotnie mniejsze szanse na zaproszenie na rozmowę kwalifikacyjną niż osoba o francuskim nazwisku[47]. Gdy w końcu Ali zaproszony jest na taką rozmowę, stara się upodobnić do innych kandydatów, zakłada krawat i oznajmia: „W tym ubraniu coś znajdę". Wiara Alego w możliwość zmiany nastawienia otoczenia poprzez zmianę powierzchowności wydaje się naiwna, ale uprawniona w przeświadczeniu o znaczeniu ubrania jako formy społecznej komunikacji.

Obserwując poczynania Alego, dostrzegamy stopniową ewolucję jego nastawienia do edukacji. Nieudane próby znalezienia stażu uświadamiają mu, że jego szanse na zdobycie nowych doświadczeń i kwalifikacji są bliskie zeru. Do zniechęconego i rozczarowanego mężczyzny dociera fakt, że dyplom ukończenia szkoły nie gwarantuje znalezienia pracy. W konsekwencji, ten dobry i pilny uczeń dostrzega bezsens swoich działań. Faucon trafnie ilustruje stan ducha odrzucanego – obciążony jest stresem, cierpi na frustrację, a badający go lekarz diagnozuje początki depresji.

---

[46] I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004),* s. 15.

[47] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* s. 77; I. Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004).* s. 200-201. Autorka podaje, że w raporcie z 2004 roku zredagowanym przez Zgromadzenie przeciwko Islamofobii we Francji pojawiły się wzmianki o wypadkach dyskryminacji religijnej, które dotknęły muzułmanów poszukujących zatrudnienia. W trakcie rozmowy o pracę osoby o maghrebskim pochodzeniu lub obcym nazwisku wypytywano o stosunek do islamu, świeckości państwa, terroryzmu i fundamentalizmu.

Spotkanie z Djamelem następuje w momencie, gdy Ali traci wiarę w znalezienie stażu i utwierdza się w przekonaniu, że nie jest traktowany na równi z rdzennymi Francuzami. Działania Djamela, oparte na znajomości psychologii, trafiają więc na podatny grunt, tym szybciej, że lepiej niż ktokolwiek z otoczenia Alego potrafi mówić o problemach, słabościach i porażkach młodzieży pochodzenia maghrebskiego. Śledzimy stopniowy, i jak się okaże niezwykle skuteczny, proces indoktrynacji trójki przyjaciół i podsycania w nich buntu przeciwko społeczeństwu i wzbudzania poczucia bycia ofiarami systemu. Jednocześnie przekonujemy się, do jakiego stopnia Djamel posiadł umiejętność manipulowania swoimi uczniami, głosząc przy tym poglądy, które chcą usłyszeć: „Odwróciłeś się od Boga w chwili słabości", „Francuzi chcą, żeby muzułmanin był nikim, oderwał się od rodziny", „To społeczeństwo wam zagraża", „Nie jesteście Francuzami, jesteście muzułmanami", „Zrobiono wszystko, żebyś zapomniał, że jesteś muzułmaninem". Wyraziste przekonania przywódcy imponują Alemu, chociaż starszy brat przestrzega go przed dalszym utrzymywaniem kontaktów z Djamelem. Jednak Ali, coraz bardziej pod wpływem osobowości Djamela, rozpoczyna proces poznawania zasad religijnych, zaczyna studiować Koran, nawet w metrze, czym zwraca uwagę siedzącej obok pasażerki. Można stwierdzić, że przechodzi przyśpieszony kurs znajomości islamu. Kiedy zwraca się uwagę na obecny ruch rewaloryzacji islamu, wśród wielu przyczyn zjawiska wymienia się, między innymi, chęć obrony kolektywnej społecznej tożsamości przed ideologiczną dominacją Zachodu. Chcąc pogodzić szacunek dla własnej kultury z potrzebą adaptacji do otaczającej rzeczywistości, młody Arab musi wybierać pozytywne wątki z obu kultur i walczyć z negatywnymi. Uważa się, że w ten sposób buduje spójną i pozytywną tożsamość. Jest to również proces kulturotwórczy[48]. Jeżeli Ali odkrywa wartość religii w swoim życiu, dzieje się tak w znacznej mierze dlatego, że czuje się odrzucony przez społeczeństwo. Religia jawi się mu jako bezpieczna sfera, wzmagająca poczucie przynależności i dowartościowania. Początkowo można by sądzić, że Ali okaże się najmniej podatny na wpływy Djamela. Wiele wskazuje na to, że nie stanie się łatwą ofiarą indoktrynacji: wychowuje się w pełnej rodzinie, nie ma problemów edukacyjnych, znajduje oparcie w strukturze rodziny. Rodzina Aouzi wydaje się typową, w miarę zintegrowaną rodziną o imigranckich korzeniach. Jednak proces religijnej radykalizacji zbiega się w czasie z pasmem niepowodzeń, których doświadcza. Przemiana tożsamościowa mężczyzny dokonuje się na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim zrywa z dotychczasowym trybem życia, porzuca szkołę i znajduje tymczasowe zajęcie magazyniera, zresztą poniżej swoich możliwości

[48] H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 58.

i kompetencji. W tym wypadku Faucon po raz kolejny udowodnił swoją znajomość problemów imigrantów, ponieważ badania dowodzą, że młodzież z rodzin z dawnych kolonii w Północnej Afryce dłużej szuka pracy, a jeśli ją znajduje, często jest to praca na pół etatu lub tymczasowa[49]. Zmiany dotyczą jego relacji z najbliższymi: nakazuje siostrze zakrywanie głowy („ubierasz się jak ladacznica"), zarzuca matce, że toleruje związek syna z Francuzką, potępia brata za związek z „niewierną", ostentacyjnie nie podaje jej ręki na powitanie, prosi, by go nie dotykać. Zwrot Alego ku religii ilustruje zjawisko reislamizacji drugiego pokolenia imigrantów. Często ma on związek z kryzysem podwójnego wykluczenia, lub podwójnego zdystansowania się potomków imigrantów. Przykład głównej postaci filmu i jego przyjaciół potwierdza, że znajdują się niejako w stanie zawieszenia: nie należą do kultury etnicznej rodziców, lecz nie zostali w pełni włączeni, poprzez pracę, do struktur społeczeństwa. Obserwując członków rodziny Alego można ponadto zauważyć podstawowe różnice w trudnościach doświadczanych przez rodziców i dzieci imigrantów. O ile pierwsze pokolenie imigrantów nie zaznało tożsamościowego rozszczepienia i żyło „w stanie względnej harmonii między tożsamością religijną, społeczną i narodową", o tyle sytuacja ich dzieci przedstawia się zgoła inaczej. Przedstawiciele drugiego pokolenia odczuwają konflikt między warstwami tożsamości jednostkowej, zbiorowej i narodowej[50]:

> Jeśli nie są akceptowani jako Algierczycy lub Francuzi, mogą zacząć postrzegać się jako muzułmanie, a potem mogą lojalnie (chociaż niekiedy wybiórczo) zacząć się identyfikować ze wszystkim, co muzułmańskie. (...) Jeśli na dodatek są pozbawieni praw i przeciwstawiają się systemowi, mogą się radykalizować, zwłaszcza jeśli wypełnia to kulturową i duchową pustkę w ich życiu. (...) W kontekście, w którym wielu młodych ludzi jest ofiarami wykluczenia ekonomicznego, społecznego i kulturowego, mogą oni zacząć zgłębiać swą tożsamość religijną w poszukiwaniu swoich korzeni i poczucia przynależności[51].

Sytuacja wykluczenia Alego sprawia, że poszukuje on więzi z ludźmi, z którymi może dzielić doświadczenie marginalizacji. Poprzez wiarę uzyskuje też poczucie osobistego umiejscowienia w zachodnim społeczeństwie francuskim. Pogłębianie znajomości zasad wiary zapewnia mu niejako stabilizację w trudnym dla niego momencie[52]. Jednocześnie jednak jego uczucia – gniew, nieprzejednany stosunek wobec społeczeństwa – zostaną wykorzystane przez Djamela. Końcowe sceny

---

[49] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* s. 121.
[50] Tamże, s. 117.
[51] Tamże.
[52] Tamże.

filmu wyraźnie wskazują, że historia zmierza ku tragicznemu rozwiązaniu. Djamel przygotowuje zamach terrorystyczny na siedzibę NATO w Brukseli i w tym celu werbuje trzech mężczyzn.

Przemianę obserwujemy również w nacechowanym agresją sposobie wyrażania się Alego oraz braku kontroli nad emocjami: „Robicie z nas rasistów! Wolność, równość, braterstwo dla białych. Gówniana Francja!". Mężczyzna wykrzykuje te słowa przed opuszczeniem szkoły. Zmianom w zachowaniu towarzyszą zmiany w wyglądzie: Ali, który chce, by postrzegano go jak prawdziwego muzułmanina zapuszcza brodę i nosi djellabę, co komentuje Yasmine porównując brata do Ben Ladena. Symbolicznej wymowy nabiera też scena, w której Ali, w geście buntu, gwałtownie wyrywa kartki ze szkolnymi notatkami z segregatora. Odcięcie się od dawnego życia przez fizyczne pozbycie się śladów przeszłości przygotowuje go do nowego etapu i oznacza głęboką przemianę.

Reżyser unika uproszczonej wizji islamu, daleki jest od utożsamiania wyznawców religii muzułmańskiej ze sprawcami zamachów terrorystycznych[53]. Wprowadzenie wątków związanych z religią ma raczej na celu przedstawienie pokojowego i konsolidującego oblicza islamu. Już pierwsza scena filmu ukazuje modlącą się wspólnotę z dzielnic na przedmieściach Lille w trakcie przygotowań do święta Aïd al-Kabïr: ponieważ świątynia nie może pomieścić wszystkich chętnych, wierni modlą się na trawnikach przed meczetem. Postaci radykalnego Djamela przeciwstawiona jest postać imama, który występuje w roli duchownego tonującego nastroje społeczne, potępia ataki terrorystyczne i wzywa do modlitwy za ofiary. Również w rysunku postaci matki Alego nie dostrzegamy oznak radykalnych zachowań. Wręcz przeciwnie, przychylnie traktuje narzeczoną starszego syna i przypomina Alemu, że główne przykazania islamu zasadzają się na szacunku i dzieleniu się z innymi: „Nie krzycz rozmawiając o religii", upomina syna[54].

Film Faucona spotkał się z żywym odbiorem, zastanawiano się, czy scenariusz przedstawiony przez twórcę może spełnić się w przyszłości. Gilles Kepel, francuski politolog i arabista, podkreślał wyjątkową wymowę filmu, ale jednocześnie zaznaczał, że od 1996 roku i sprawy Kelkala na terytorium Francji nie było żadnego zamachu[55], co przypisywał skuteczności struktur rodziny oraz sprawności policji,

---

[53] A. Jardin, *Banlieues, le berceau du terrorisme ?,* „Sciences Humaines" 2016, nr 279, s. 42-43.

[54] Ch. Garson, *La Désintégration, un film de Philippe Faucon*, www.medias.unifrance/101/16/69733/presse/la-desintegration-dossier-pedagogique-francais.pdf, [dostęp: 15.04.2018].

[55] R. M. Machnikowski, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?*, s. 51. We wrześniu 1995 roku doszło do aresztowań w środowiskach islamistów we Fran-

która udaremniła wiele planowanych zamachów. Również reżyserowi stawiano pytanie o realną możliwość zamachów terrorystycznych we Francji. Ustosunkowując się do wypowiedzi Kepela o roli rodziny i metod służb, Faucon zauważył:

> Wszystko to prawda, ale mogliśmy zobaczyć młodego człowieka, który wydostał się spod opieki rodziny i przeszedł do działania. Kręcąc film nie miałem pewności, jedynie kilka intuicyjnych przeczuć i rozproszonych stwierdzeń o poczuciu odsunięcia, odmowy i podatności na islamską ideologię wśród pewnej grupy młodych ludzi[56].

Zamachy terrorystyczne w Paryżu (13 listopada 2013 roku) oraz w Nicei (14 lipca 2016) pokazały, że również Francja stała się celem ataków Państwa Islamskiego i że problem radykalizacji młodzieży stał się faktem i realnym zagrożeniem. W książce *La fracture* [*Zerwanie*] Gilles Kepel poddaje analizie zjawisko wpływu charyzmatycznych duchownych o skrajnych poglądach na część francuskich muzułmanów i wprost dowodzi, że doprowadzono w ten sposób do zerwania z tradycyjnymi ideałami obywatelskimi zastępując je narracją Państwa Islamskiego[57].

Powyżej podkreślałam, że w filmie Faucona mamy do czynienia z bohaterami poszukującymi tożsamości symbolicznej, domagającymi się społecznego uznania. Biorąc pod uwagę przeszłość rodziców, możemy uznać, że brak uznania został niejako przekazany genetycznie drugiemu pokoleniu imigrantów. Przekonanie reżysera o trwałości i ciągłości postkolonialnych struktur ujawnia się w scenie w szpitalu, w której Ali odwiedza umierającego ojca. Odnosimy wrażenie, że kiedy syn kieruje do niego słowa: „Tato, wiem, że wiele wycierpiałeś we Francji", dokonuje aktu utożsamiania się z przeszłością ojca i że pamięć o tym cierpieniu staje się częścią jego pamięci. Jednocześnie, Ali czuje się na tyle silny, żeby złożyć przyrzeczenie, że jego pokolenie nie pozwoli się obrażać. W tej sekwencji dostrzegamy Alego jako osobę, która nie godzi się na gorsze traktowanie w kraju swego urodzenia.

Oryginalny tytuł filmu nasuwa oczywiste skojarzenia ze słowem *l'intégration*. *La désintégration* jest przeciwieństwem procesu integracji, oznacza osłabienie integralności lub rozpad jakiejś struktury. Kiedy Faucon realizował na przedmieściach

---

cji. Poprzedziła je seria zamachów bombowych w Paryżu. 29 września zastrzelono ściganego przez władze Khaleda Kelkala, uznawanego za przywódcę terrorystów. Jego śmierć wywołała zamieszki uliczne w Vaulx-en-Velin. W dniu pogrzebu Kelkala, 6 października miał miejsce kolejny zamach, zaś 17 października następny.

[56] Cytat za: D. Briand, *Le cinéma peut-il nous apprendre l'histoire de France ?*, s. 154. Cytowany fragment pochodzi z wywiadu, jakiego reżyser udzielił dziennikowi „Le Monde" w marcu 2012 roku.

[57] G. Kepel, *La Fracture,* Gallimard, France Culture, Paris 2016.

Marsylii obraz *Samia*, usłyszał to określenie powtarzane ironicznie przez młodych mieszkańców blokowisk mówiących o swojej sytuacji i potrzebie integracji[58]. W filmie, o którym mowa, zrealizowanym dziesięć lat później, twórca ustosunkował się do zmian, jakie w jego odczuciu dokonały się w kondycji części społeczeństwa o imigranckich korzeniach. Stworzył dość pesymistyczną wizję możliwego rozwoju wypadków wywołanych radykalizacją grup młodych muzułmanów zamieszkałych we Francji. W tym miejscu należałoby jednak przyznać, że Faucon nie głosi klęski procesu integracji w całej rozciągłości. W filmie pojawiają się bowiem słowa świadczące o tym, że integracja, nawet jeśli nie przebiega łatwo, jest możliwa. Starszy brat, chcąc pocieszyć Alego i udowodnić, że brakuje mu determinacji mówi: „Sądzisz, że łatwo było nazywać się Rachid? W tamtym czasie, to było coś jeszcze gorszego". Podobne intencje, udzielenia wsparcia, kierują nauczycielem w szkole, gdy odpowiada wzburzonemu Alemu: „Czarni i Arabowie, jak mówisz, ale są przypadki, że im się powiodło". Również Yasmina podczas rozmowy z matką oświadcza: „Możemy mieć pracę, o jakiej nawet nie marzyliście". Dlatego też, mówiąc o klęsce modelu integracji, reżyser podkreślał, że krytyki nie kierował do całego procesu integracji, a jedynie oceniał sytuację pewnej części młodych ludzi wykluczonych z nurtu życia społecznego we Francji.

Mianem *dezintegracji* określa się ponadto osłabienie lub rozpad wewnętrznej organizacji psychiki. Dzieje się tak wówczas, gdy świadomość własnej integralności ulega zaburzeniu w wyniku niemożności kreowania świata wewnętrznego. W obliczu niepowodzeń związanych z edukacją i brakiem uznania jako jednostki cennej społecznie, proces kształtowania się tożsamości Alego podlega zakłóceniu. W wyniku spotkania z Djamelem zyskuje poczucie wartości, zdobywa uznanie i redefiniuje się od podstaw.

Francuska szkoła – laicka, bezpłatna, obowiązkowa

Ostatnią część rozważań poświęcam francuskiej szkole, w swych założeniach opartej na zasadzie równości, jednym z filarów republikańskiego systemu. Nawiązanie w tytule podrozdziału do trzech podstawowych filarów szkoły we Francji, wprowadzonych już przez Wielką Rewolucję, a utrwalonych reformami z końca XIX wieku Julesa Ferry' ego, określa jej filozofię zrodzoną na gruncie szeroko zakrojonej normalizacji kulturowej. W konsekwencji w ramach konsolidacyjnej polityki

---

[58] Ch. Garson, *La Désintégration, un film de Philippe Faucon*.

Trzeciej Republiki wewnętrzne mniejszości etniczne – Bretończycy, Alzatczycy czy Prowansalczycy – zostały poddane intensywnej „frankizacji". Politykę tę wsparli ówcześni historycy, którzy budowali mit narodu francuskiego, sięgającego swym rodowodem czasów przedkarolińskich. W pełni obrazuje tę tendencję podręcznikowa formułka „Nasi przodkowie, Galowie". Obecnie nadal mamy do czynienia z podobnym ideologicznym umocowaniem republiki francuskiej. Podstawą tego modelu pozostaje idea republiki złożonej z obywateli wolnych i równych, bez względu na ich korzenie kulturowe, społeczne i religijne. Z idei republiki wynika zasada równości wszystkich Francuzów w szkole, wobec obowiązków obywatelskich i w zakresie praw politycznych w uczestniczeniu w życiu silnego państwa, kierującego się zasadą sprawiedliwości społecznej[59].

Znawca problematyki francuskiej Jean-Yves Potel dowodzi, że w obliczu nieustannie zmieniającego się świata model stworzony ponad sto lat temu wydaje się niedostosowany do dynamiki współczesności. Dokonujące się zmiany strukturalne wywierają wpływ na stan szkolnictwa we Francji, które funkcjonuje w kraju zmagającym się z uporczywym bezrobociem, degradacją, a nawet „zanikiem licznych struktur uspołecznienia". Jak słusznie wskazuje Jean-Yves Potel, ogólne trudności społeczne Francji odbijają się w sytuacji szkolnictwa: „Przenosi to do klas szkolnych, z zewnątrz, napięcia społeczne i skutki różnic kulturowych, stawia szkołę, a w niej szczególnie nauczycieli, wobec całkiem nowych trudności"[60]. W konsekwencji, coraz częściej słyszy się pogląd, że mamy we Francji do czynienia bardziej z nostalgiczną i utopijną funkcją szkoły, niż taką, która przystaje do współczesnych realiów wielokulturowego społeczeństwa. I okazuje się, jak słusznie zauważa za Pierre'em Bourdieu Krzysztof Loska, że taka, „szkoła reprodukuje społeczne wykluczenie i utrzymuje podziały klasowe, a przy tym ukrywa charakter tego procesu"[61]. Trafnie oddaje utraconą misję jedności i równości francuskiej szkoły następujące stwierdzenie: „Do dziś czarna dziewczyna pochodząca z ubogiej dzielnicy ma większe szanse przyjęcia do najlepszego uniwersytetu i jego ukończenie w Stanach Zjednoczonych niż we Francji"[62]. Zawiera się w nim silnie dyskryminacyjny charakter francuskiego modelu edukacyjnego.

---

[59] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?* s. 18.

[60] Tamże, s. 27.

[61] K. Loska, *Postkolonialna Europa,* s. 138. Według badań z 2005 roku bezrobocie dotykało 40% osób, które nie ukończyły nauki. Sytuacja ta była szczególnie widoczna w dzielnicach budownictwa socjalnego, w środowiskach imigranckich, gdzie wskaźnik bezrobocia osób w wieku 15-24 lata zbliżał się do 54%.

[62] M. Crozier, *Kryzys inteligencji. Szkic o niezdolności elit do zmian*, Poltext, Warszawa 1996, s. 166. Cytat za: W. Żelazny, *Francja wobec mniejszości narodowych,* s. 19.

Była już mowa o tym, przy okazji prezentowania modelu integracji *à la française,* że zakłada on proces włączenia imigrantów w struktury instytucji państwowych, w tym systemu edukacyjnego. Proces socjalizacji i akulturacji uważany jest bowiem za jeden z najważniejszych czynników integracji, niezbędny warunek uczestniczenia w nowoczesnym społeczeństwie. Ze sferą edukacji wiąże się również przygotowanie do roli obywatela, by ją zdobyć, należy posiąść ogół kompetencji kulturowych danego państwa, przyswoić tradycje i historię kraju przyjmującego, a także opanować język w mowie i piśmie.

W artykule, którego autorka Olga Stanisławska rozmawia z imigrantami z Maghrebu i ich potomkami, mieszkańcami przedmieść wielkich miast, pojawiają się również uwagi, dość krytyczne, pod adresem francuskiej szkoły. Formułuje je, między innymi, nauczyciel z długoletnim stażem pedagogicznym w szkołach na przedmieściach Paryża. Doświadczenie pracy z klasami uczniów wielu kultur („dzieci Chińczyków i Senegalczyków, Turków i Francuzów") doprowadziło go do stwierdzenia, że: „Trzeba zerwać z hipokryzją abstrakcyjnego obywatela bez żadnego określonego pochodzenia". Postulat, by brać pod uwagę kulturową różnorodność dzieci i młodzieży z rodzin imigranckich wyraża się pytaniem:

> Dlaczego w podręcznikach wciąż brak pozytywnych postaci z historii Algierii czy Indochin, z których jego uczniowie mieliby prawo być dumni? Postaci, które pozwoliłyby dzieciom imigrantów poczuć nagle, że szkoła zwraca się także do nich?[63].

W szkole jako miejscu przyswajania kultury dominującej, w którym ujawniają się postawy paternalistyczne, stosuje się, w przeświadczeniu nauczyciela, te same metody wychowawcze, które w koloniach stosowano wobec dziadków obecnego pokolenia uczniów. W przypadku Francji, kraju zmagającego się z bagażem postkolonializmu, szkoła, do której uczęszczają potomkowie dawnych skolonizowanych, postrzegana jest jako instytucja utrwalająca spetryfikowane stosunki dominacji i podporządkowania.

We francuskiej szkole, bardziej niż w jakiejkolwiek innej, spośród państw OECD, zauważane są nierówności w wynikach w nauce spowodowane pochodzeniem społecznym. W tej sytuacji uczniowie z rodzin imigranckich mają większe trudności w szkole, ponieważ ich rodzice nie znają zasad funkcjonowania francuskiego systemu edukacji, często nawet nie mówią po francusku: dystans kulturowy i językowy, większy w przypadku nie-Europejczyków, uniemożliwia im włącze-

---

[63] O. Stanisławska, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 11.

nie się w edukację dziecka[64]. Wymienione zjawiska pojawiają się przede wszystkim w szkołach o dużej koncentracji potomków imigrantów z dawnych kolonii. Obserwuje się w nich, że warunki edukacyjne dodatkowo pogłębiają segregację i wykluczenie, gdyż uczęszczanie do szkoły o dużej populacji migrantów często oznacza gorsze wyniki w nauce i mniejsze prawdopodobieństwo jej dalszej kontynuacji[65]. Z badań wynika również, że bardzo wielu młodych ludzi wywodzących się ze środowisk imigracyjnych nie kończy szkoły średniej. W statystykach określa się ich mianem ludzi „bez przydziału", z kolei w dyskursie medialnym „towarzystwem ze spodu wieży"[66].

Obraz francuskiej szkoły w filmie

Wraz z narodzinami *cinéma de banlieue* tematyka edukacyjna wielokulturowej Francji na dobre zagościła w kinie. Interpretacja obrazów *Samia*, *Rozpad,* czy *Fatima* ujawniła, jak bardzo szkoła związana jest z codziennością młodych potomków imigrantów oraz jaki wpływ wywiera na ich życiowe decyzje. Również w filmie dokumentalnym M*émoires d' immigrés* Yaminy Benguigui pojawiają się dość często uwagi odnoszące się do tej sfery życia. Ogólny wniosek, jaki można sformułować na ich podstawie to taki, że dla pierwszego pokolenia imigrantów edukacja, najczęściej pozostająca poza ich zasięgiem, pozostaje bezsprzeczną wartością, ważnym elementem budującym poczucie godności i zapewniającym lepsze życie. Pozytywną a zarazem terapeutyczną rolę edukacji dostrzegamy w filmie *Fatima,* któ-

---

[64] É. Huillery, *Czy dzieci imigrantów radzą sobie we francuskiej szkole gorzej niż inne?*, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, s. 154. Kwestie te znajdują się w świadectwach potomków imigrantów. M. Kamecka*, Les narrations identitaires des Français issus de l' immigration maghrébine à la lumière de „Générations Beurs. Français à part entière",* „Revue d' Études Françaises" 2016, nr 21, s. 197-204; K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* s. 68; K. Wróblewska-Pawlak, *Jak zostaje się Francuzem*, s. 118.

[65] K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* s. 67, 69; J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?*, s. 28. Brak świadectwa ukończenia szkoły powoduje, że perspektywy znalezienia jakiejkolwiek pracy oddalają się. Młodzi bezrobotni, bez „dobrego profilu", są nie dość wykształceni, by podjąć pracę w sektorze usług. Procent dziewcząt kończących szkołę średnią jest o wiele niższy.

[66] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?*, s. 28. Statystycznie jedynie ok. 60% młodych ludzi o maghrebskim pochodzeniu ukończyło edukację na poziomie szkoły średniej; K. Górak-Sosnowska, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* s. 70-71. Wyższe wykształcenie niż rodzice ma około 70% imigrantów pochodzenia maghrebskiego we Francji; H. Malewska-Peyre, *Ja wśród swoich i obcych,* s. 27. Według prowadzonych badań (na początku lat dziewięćdziesiątych) młodzi cudzoziemcy lub dzieci cudzoziemców częściej stają przed sądem dla nieletnich i częściej kierowane są do zakładów wychowawczych niż młodzież francuska.

rego bohaterka, w imię ratowania rodziny i własnej pozycji jako matki i człowieka, podejmuje trud nauki czytania i pisania w języku francuskim. Dla drugiego pokolenia, urodzonego bądź dorastającego we Francji, fakt uczęszczania do szkoły jest naturalnym etapem okresu dojrzewania, niekoniecznie zmierzającym do zmiany statusu społecznego, jak można się przekonać na przykładzie Alego z filmu *Rozpad* lub Samii, *a priori* kierowanej, wbrew własnej woli, do szkoły zawodowej. Szkoła postrzegana więc jest jako opresyjne i stygmatyzujące miejsce, w którym nie tylko brak równości, ale gdzie uwidaczniają się uprzedzenia etniczne.

Do nierówności w sposobie traktowania młodzieży z imigranckich środowisk powraca Philippe Faucon w kolejnym filmie pod tytułem *Grégoire peut mieux faire* (2001), co można dosłownie przetłumaczyć jako: *Grégoire' a stać na więcej*. Reżyser zestawia w nim postacie dwóch uczniów z marsylskiego liceum, do którego uczęszcza młodzież z tzw. lepszych domów. Grégoire (Anthony d' Haene) jest rdzennym Francuzem pochodzącym z zamożnej rodziny, zaś jego przyjaciel Ishem (Ali Allouche), wychowuje się w niepełnej rodzinie algierskich imigrantów. By syn trafił do renomowanego liceum, matka Ishema ucieka się do kłamstwa, zatajając prawdziwe miejsce zamieszkania rodziny: bowiem zgodnie z zasadami rejonizacji chłopiec powinien uczęszczać do „gorszej" szkoły położonej na przedmieściach. Gdy oszustwo wychodzi na jaw, dyrektor liceum releguje Ishema ze szkoły, nie zważając na jego wzorowe wyniki w nauce. Natomiast przyszłość Grégoire' a – miernego ucznia, wagarującego i sprawiającego problemy wychowawcze – rysuje się inaczej: chłopiec nadal ma szansę ukończenia dobrego liceum. Matka Ishema podejmuje więc walkę o utrzymanie syna w placówce. Zestawienie dwóch postaw – pilnego i sumiennego Ishema oraz zblazowanego Grégoire' a – służy Fauconowi do obnażenia słabości szkoły: z jednej strony przymyka ona oczy na lekceważenie obowiązków w przypadku słabego ucznia, ale z zamożnej rodziny, z drugiej zaś, odrzuca dobrego ucznia, który z racji miejsca zamieszkania powinien kontynuować edukację w gorszym liceum na przedmieściach[67].

Szkoła w filmie Faucona to nie miejsce wyrównywania szans, tylko niedemokratyczna instytucja, oparta na uprzedzeniach etnicznych i rasowych[68]. Wpisuje się w konserwatywny ład społeczny, wspierając tych, którzy tego wsparcia nie potrzebują –

---

[67] Chodzi o tzw. „priorytetowe strefy edukacji" (ZEP). Rząd lewicowy utworzył priorytetowe strefy edukacji na początku lat osiemdziesiątych XX wieku na obszarach społecznie zaniedbanych. By wyrównać szanse edukacyjne niektóre placówki szkolne otrzymywały wyższe dotacje. Uważa się jednak, że ich utworzenie nie przyniosło spodziewanych korzyści.

[68] R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000*, s. 148.

w tym wypadku wagarującego, leniwego białego chłopca, mającego silne wsparcie w zamożnej rodzinie. Pod byle jakim pretekstem (rejonizacja) pozbywa się natomiast tych, których rzeczywiście mogłaby wspomóc lub wesprzeć – usuwa zdolnego, pracowitego ucznia tylko dlatego, że pochodzi z biednej, imigranckiej rodziny.

W opisanej przez reżysera szkole odbija się, jak w soczewce, współczesna Francja, rzekomo nowoczesne i otwarte na zmiany i inne kultury społeczeństwo, w rzeczywistości jednak obawiające się ich i niemal kurczowo przywiązane do starego ładu. Na wszelki wypadek usiłujące (bezskutecznie przecież!) zmarginalizować problem imigrancki i nawet tych imigrantów, którzy w przyszłości mogliby stać się jej pożytkiem lub chlubą[69].

W dalszej części pragnę przejść do interpretacji obrazów, w których teren szkoły staje się główną scenerią toczących się zdarzeń. W zamkniętej przestrzeni dochodzi do ujawnienia się różnorakich napięć między nauczycielami a uczniami, przedstawicielami różnych narodowości. Tym samym twórcy oceniają obowiązujący republikański model edukacji i badają, na ile sprawdza się on w warunkach wielokulturowego społeczeństwa. W niniejszej analizie tematyzującej pamięć i tożsamość we francuskim kinie nie może zabraknąć uwag traktujących o szkole, rozumianej jako istotna płaszczyzna integracji.

Klasa – lekcja porozumienia?

Francuski tytuł filmu Laurenta Canteta *Entre les murs* wyraźnie wskazuje na miejsce akcji: toczy się ona wyłącznie w murach szkoły. Większość scen rozgrywa się w sali lekcyjnej, czasami reżyser przenosi akcję na szkolne boisko, korytarze bądź do pokoju nauczycielskiego. Początkowo wydawać się może, że głównym bohaterem jest François Marin – nauczyciel języka francuskiego. Jednak zbiorowym bohaterem jest w tym wypadku cała klasa, czyli uczniowie z różnych grup narodowościowych: są wśród nich rdzenni Francuzi, typowi paryżanie, dzieci imigrantów z dawnych kolonii w Afryce Subsaharyjskiej, Afryce Północnej i Azji. Zaskakuje umiejętność realizatora różnicowania tej wielonarodowościowej zbiorowości poprzez nadanie każdemu z jej członków indywidualnych cech. Cantet obdarza każ-

---

[69] É. Huillery, *Czy dzieci imigrantów radzą sobie we francuskiej szkole gorzej niż inne?*, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*. s. 156. Autorka omawiając sytuację dzieci imigrantów w szkole zauważa, że wbrew temu, co można by sądzić, to nie status migranta wpływa na wyniki osiągane przez dziecko z rodziny imigranckiej, ale sytuacja społeczno-zawodowa rodziny.

dego ucznia innym temperamentem, zainteresowaniami i problemami. Uczniowie manifestują i podkreślają swoją odmienność, ale zarazem potrzebę bycia zauważanym i akceptowanym.

Film powstał na kanwie autobiograficznej książki François Bégaudeau. Autor przedstawia w niej doświadczenia będące wynikiem pracy z młodzieżą w szkole w tzw. „priorytetowych strefach edukacji" (ZEP). O powodach, jakimi kierował się spisując wspomnienia, Bégaudeau opowiedział w wywiadzie udzielonym w maju 2008 roku:

> Miałem dosyć tych wszystkich książek pisanych przez nauczycieli, którzy pod przykrywką opowiadania o tym, co się dzieje, ograniczają się do szkiców w apokaliptycznym tonie. W efekcie, nie opowiadają o niczym. Filtrują rzeczywistość, by z góry dopasować ją do przyjętych poglądów, najczęściej reakcyjnych. Znajdują czytelników, czasy temu sprzyjają. Ja, wobec tego, trzymałem się newralgicznego środka: klasy, i założyłem sobie, że przedstawię jej kronikę. Bycie nauczycielem języka francuskiego w gimnazjum o takim stopniu zróżnicowania kulturowego, w tak niewielkim stopniu „galijskim", daje mi możliwość wnikliwej obserwacji francuskiego społeczeństwa, jestem w samym środku nieprawidłowości republikańskiego systemu[70].

Jak wynika ze słów autora, a zarazem odtwórcy roli głównej, jego książka o tożsamości, kulturze i integracji, dostarcza dowodów na to, że szkoła nie wyrównuje nierówności, a nawet je zwiększa. Co prawda, książka ilustruje pogląd mówiący o klęsce systemu edukacyjnego we Francji, ale zarazem obfituje w szczegóły potwierdzające bogactwo kulturowego przemieszania. Odebrano ją jako swoisty papierek lakmusowy, diagnozujący stan szkolnictwa we Francji, przede wszystkim na przedmieściach, terenie koncentracji uczniów ze środowisk imigranckich. Uznano też, że w obrazie Canteta ogniskują się główne problemy społeczeństwa francuskiego, do których Jean-Luc Douin zalicza: brak porozumienia językowego między rdzennymi obywatelami Francji a mniejszościami narodowymi, wewnętrzne konflikty między imigrantami, uleganie stereotypom i uprzedzeniom, dysfunkcyjny system kar, brak poczucia równości, problemy tożsamościowe i konsekwencje nielegalnego pobytu we Francji[71].

---

[70] *François Bégaudeau, auteur d'„Entre les murs" (le roman) : "L'école n'est pas un sanctuaire"*. Propos recueillis par Michel Abescat et Jacques Morice, www.telerama.fr/livre/francois-begaudeau-laureat-du-prix-france-culture-telerama-la-musique-est-l-horizon-ultime-de-l-ecriture,29346.php, [dostęp: 26.10.2017].

[71] O języku, jakim posługują się uczniowie: J.-L. Douin, *«Entre les murs» : la guerre des mots au collège*, www.lemonde.fr/cinema/article/2008/09/23/entre-les-murs-la-guerre-des-mots-au-college_1098573_3476.html#f3xscgDDRKSsuJFT.99, [dostęp: 30.09.2017].

By uwiarygodnić prezentowaną problematykę reżyser i scenarzysta przyjęli konwencję paradokumentalną. Ten zabieg sprawia, że w tym większym stopniu zyskujemy możliwość doświadczania atmosfery wielokulturowej szkoły, a tym samym podglądania realiów, w jakich przebiegają procesy edukacyjne, zmierzające do integracji. Obserwowanie relacji panujących w szkole jest punktem wyjścia do sformułowania wniosków o tym, jak realizowana jest misja szkoły, instytucji która ze swej istoty wydaje się miejscem negocjowania tożsamości kulturowej, artykułowania własnych opinii, spierania się ze sobą i wymiany poglądów[72].

Osią dramatyczną filmu jest relacja między nauczycielem a czarnoskórym Souleymanem. Souleyman jest najgorszym uczniem w klasie, wywodzi się z biednej, malijskiej rodziny z przedmieść, jego zachowanie cechuje duża agresja i manifestowana niechęć do darzącego go sympatią nauczyciela.

Możemy uznać, że w symboliczny sposób dwie postaci utożsamiają dwa odmienne światy, które nie potrafią się ze sobą porozumieć i w ostateczności brak porozumienia prowadzi do słownej i fizycznej konfrontacji. Jej konsekwencją jest dyscyplinarne wydalenie niesubordynowanego ucznia ze szkoły. Wydaje się, że problem jest rozwiązany, ale decyzję komisji należy odczytywać w kategoriach porażki instytucji edukacyjnej i nieskuteczności metod edukacji. Trudności porozumienia rdzennych Francuzów z imigrantami ilustruje scena rozgrywająca się przed komisją decydującą o losach Souleymana. Nieobecność tłumacza z urzędu, swoistego pośrednika kulturowego, podczas rozmowy z matką chłopca, pozbawia ją możliwości nawiązania kontaktu, obrony, wypowiedzenia swoich racji. Jak więc się okazuje, żadna ze stron nie jest bez winy. Szkoła, która ze swej istoty powinna stanowić płaszczyznę zrozumienia i równości, ukazana zostaje jako miejsce opresji i dyskryminacji. Reżyser przedstawia ją jako przestrzeń rządzącą się prawami, w których brak miejsca na kompromis, wzajemne wysłuchanie i troskę o dobro ucznia.

Do bardziej wymownych scen obrazu można zaliczyć tę, która przedstawia jedną z pierwszych lekcji nowego roku szkolnego. Uczniowie zachęceni przez nauczyciela proszą go o wytłumaczenie trudnych i nieznanych im słów. Jednym z nich jest *condescendance,* co na język polski można przetłumaczyć jako „pobłażliwość", „protekcjonalność" lub „wyższość". Wybór słowa nie jest przypadkowy. W czasach kolonialnych określało ono postawę francuskiego kolonizatora wobec skolonizowanych. Ostatecznie, pomimo tego, że termin nie zostaje w pełni wytłumaczony, widz odnosi wrażenie, ze dawny duch protekcjonalności i wyższości dominuje

---

[72] M. Niedźwiedzki, *Kino przedmieść – imigranci w kinie francuskim;* K. Loska, *Postkolonialna Europa*, 139-140.

w szkolnym budynku. Jak bowiem zinterpretować decyzję komisji dyscyplinarnej? Relegowanie ze szkoły ucznia sprawiającego trudności wychowawcze nie rozwiązuje problemu, ale wyraża siłę władzy i wyższość aparatu administracji[73].

Do zalet filmu można bez wątpienia zaliczyć brak formułowania jednoznacznych wniosków. Poza tym twórca myli tropy i kieruje widza na niewłaściwe tory. Wystarczy przyjrzeć się postaci nauczyciela. Sympatia widzów lokuje się od samego początku po stronie François Marina, ze względu na jego życzliwy stosunek do uczniów, takie przynajmniej można podnieść wrażenie. Ale w ostatecznym rozrachunku, to nauczyciel traci panowanie nad emocjami, uderza ucznia, a następnie, by ratować własną reputację i pozycję, posuwa się do kłamstwa. Na postaci nauczyciela pojawiają się więc rysy, zaś on sam ucieka się do metod swoich uczniów, co w pełni zdaje się potwierdzać, w jak głębokim kryzysie pogrążona jest francuska szkoła skonfrontowana z problemami wielokulturowego społeczeństwa.

Pokolenie nienawiści – lekcje języka Moliera

Wizja szkoły jako możliwej, aczkolwiek nie pozbawionej konfliktów, przestrzeni negocjowania tożsamości i międzykulturowej wymiany, czyli to, co osiągnął w swym filmie Cantet, nie pojawia się w *Pokoleniu nienawiści.* Jean-Paul Lilienfeld postawił na zdecydowanie negatywny sposób obrazowania środowiska imigrantów: szkoła w jego interpretacji to miejsce naznaczone przemocą, wzajemną agresją i uprzedzeniami. Reżyser celowo kieruje sympatię widza ku postaci nauczycielki, która, podobnie jak w poprzednim filmie, uczy języka francuskiego czyli już niejako, z racji zawodowych obowiązków, symbolizuje „misję cywilizacyjną" i dominację białego człowieka. Sonia Bergerac jest narzędziem w edukacyjnej machinie promującej republikańskie wartości świeckiego społeczeństwa i w pewnym sensie utrwala dawne relacje pomiędzy „skolonizowanym" i „kolonizatorem". Niemniej jednak, co należy wziąć pod uwagę, samą postać nauczycielki cechuje pewna niejednoznaczność: za cenę społecznej akceptacji odżegnuje się ona od własnych korzeni i religii, czego zresztą nie skrywa przed uczniami. Powierzenie tej roli Isabelle Adjani, francusko-algierskiej aktorce, nie jest przypadkowym zabiegiem i jak można przypuszczać, wzmacnia wiarygodność postaci[74]. Zważywszy na ten wątek,

---

[73] S. Rieger, *Francuski model integracji robi bokami,* www.rfi.fr/actupl/articles/122/article_10016.asp, [dostęp: 04.03.2016].

[74] Isabelle Adjani podkreślała w jednym z wywiadów, że do udziału w filmie skłoniła ją również możliwość uczestniczenia w przedsięwzięciu o silnym wydźwięku społecznym. Należy dodać, że aktorka uczęszczała w młodości do szkoły na przedmieściach.

dostrzegamy w filmie ogromny obszar problemów wynikających ze zbiorowych historii i skrywanych rodzinnych tajemnic oraz nierozwiązanych problemów poprzedniego pokolenia imigrantów.

Podczas próby do przedstawienia *Mieszczanin szlachcicem* doprowadzona do ostateczności nauczycielka odbiera broń jednemu z uczniów i terroryzuje nią całą klasę. Próba odbywa się w podziemiach szkoły w dźwiękoszczelnej sali. Początkowo wszystko wskazuje na to, że będzie tak jak na każdej lekcji – głośno, agresywnie, i że dzień zakończy się dla Soni skrajnym wyczerpaniem i poczuciem beznadziejności. Dlatego też korzysta z okazji, by odegrać się na zastraszonych zakładnikach za ich wybryki. To doskonała okazja do rozrachunku z tymi, którzy spuszczają powietrze z opon jej samochodu zaparkowanego przed szkołą, którzy zostawiają jej w skrzynce obrzydliwe listy, którzy obrzucają ją wyzwiskami i traktują z pogardą. Stosunki zależności i dominacji odwracają się. Sonia może wreszcie podjąć nową lekcję. Pod groźbą pistoletu przystawionego do skroni, jeden z uczniów, Mouss wykrztusza odpowiedź na pytanie, które uparcie i bezczelnie dotychczas ignorował: „Jak brzmiało prawdziwe nazwisko Moliera?... Jak brzmiało prawdziwe nazwisko Moliera?"[75].

Utrata kontroli nad własnymi emocjami i sytuacja bezpośredniego konfliktu prowadzi obie strony do „skonfrontowania się z przesądami rasowymi, płciowymi i religijnymi"[76]. Reżyser osiąga w ten sposób swój cel kreując czarno-biały obraz społeczeństwa francuskiego silnie spolaryzowanego, opartego na dychotomii: dobro-zło i kultura-barbarzyństwo. Świadomie też operuje karykaturalnym wyolbrzymieniem, nie ucieka przed przerysowaniami. Film sprawia momentami wrażenie dokumentu. Reżyser wykorzystuje ponadto czytelną symbolikę, nie bez znaczenia jest fakt, że nauczycielka nosi jasne, zaś uczniowie ciemne ubrania. Atmosferę opresji i zagrożenia potęguje dodatkowo ograniczenie przestrzeni filmowej do jednego pomieszczenia. Agresja uczniów od początku wywołuje nasz naturalny sprzeciw, niemniej jednak fakt, że niejako celowo prowokują nauczycielkę, w opinii Krzysztofa Loski, nasuwa skojarzenia z kolonialnym stereotypem o tym, że „kolorowy" („skolonizowany") ma naturalną skłonność do przemocy, porywczości i ulegania prymitywnym instynktom[77]. Chcąc go poskromić, należy nadzorować i karać, wymuszać posłuszeństwo i nagradzać, wpajając mu jednocześnie jedynie słuszne poglądy.

---

[75] A. Rzeczycka, *Adjani i trudne przedmieścia,* /www.rfi.fr/actupl/articles/111/article_7305.asp, [dostęp: 12.10.2017].

[76] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 140.

[77] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 140; F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, s. 202-204.

Umiejscowienie akcji filmu w szkole na przedmieściach wywołuje szereg refleksji o kondycji francuskiego społeczeństwa. W artykule *Dlaczego należało nakręcić „Pokolenie nienawiści"?* jego autor, Philippe Meirieu, pedagog z wykształcenia, wylicza przyczyny, które doprowadziły do zaistniałej sytuacji. Autor dostrzega w nich zjawisko kolonizacji, wieloletnie wykorzystywanie krajów skolonizowanych i wykluczenie społeczne imigrantów. Sonia Bergerac bezskutecznie usiłuje wytłumaczyć uczniom, że status ofiary nie oznacza, że wolno im więcej, że mogą być bezkarni i zwolnieni z przestrzegania reguł. Reżyser nie pozostawia jednak złudzeń, że odosobniony głos nauczycielki skazany jest na niepowodzenie[78]. Odczytywanie przesłania filmu, w tym zachowania uczniów, z perspektywy słów wypowiadanych przez Sonię, przywodzi na myśl opinię Alaina Finkielkrauta. Francuski pisarz i filozof niejednokrotnie nawoływał w swoich publicznych wypowiedziach do odrzucenia politycznej poprawności i zaprzestania usprawiedliwiania imigrantów z dawnych kolonii oraz tłumaczenia przemocy za pomocą argumentów ekonomicznych i społecznych:

> po raz pierwszy w historii Francja ma do czynienia z emigracją nienawiści, z ludźmi którzy nienawidzą Francji jeszcze nim do niej przybędą bo to jest dawna metropolia kolonialna, którą można obciążać za wszystkie problemy kraju, z którego się przyjeżdża. Nie możemy tym ludziom odpowiadać masochistycznie. Nie możemy im mówić: „Tak, zasłużyliśmy na waszą nienawiść"[79].

Ponadto, w końcowym monologu Soni Bergerac padają oskarżenia pod adresem niewydolnego modelu wychowania, opartego na skostniałych, konserwatywnych zasadach. Ignorowanie przez decydentów zmian społecznych i kulturowych, w tym etnicznej specyfiki nowych pokoleń młodzieży, generuje konfliktogenne i patologiczne sytuacje. Szkoła zatraca w tej sytuacji swoją misję wyrównywania szans, wyzwalając agresję, staje się polem narastającej przemocy. Przygnębiającą wizję placówki dopełniają skomplikowane relacje w łonie grona pedagogicznego. Obserwujemy więc środowisko targane wewnętrznymi sprzecznościami, ulegające presji większości. W dużej mierze, zachowanie poszczególnych osób warunkowane jest nieustannym napięciem. Ono sprawia, że funkcjonują w ciągłym rozdarciu: zwolnienie się z pracy bądź wzmocnienie represyjności metod wychowawczych[80]. Bez względu na wybór, każde rozwiązanie oznacza przyznanie się do porażki.

---

[78] Ph. Meirieu, *Pourquoi il fallait faire "La Journée de la jupe"*, www.telerama.fr/idees/pourquoi-il-fallait-faire-la-journee-de-la-jupe-par-philippe-meirieu,413 70.php, [dostęp: 14.01.2017].

[79] Cyt. za: W. Hładkiewicz, *Obcy w wielokulturowej Europie – casus francuski*, s. 106.

[80] Ph. Meirieu, *Pourquoi il fallait faire "La Journée de la jupe"*.

Kończąc rozważania nad filmem warto też zastanowić się, czemu ma służyć przetłumaczenie francuskiego tytułu *La journée de la jupe* [*Dzień spódnicy*] na *Pokolenie nienawiści*. Nie sądzę, by użyciem słowa „nienawiść" tłumacz chciał nawiązać do filmu Kassovitza. Bardziej prawdopodobna wydaje się tu chęć przyciągnięcia do kina młodzieżowej widowni. Myślę natomiast, że polski tytuł zdecydowanie spłyca problematykę filmu. Co więcej, wypacza intencję twórców obrazu, nawet przy założeniu, że zachowanie bohaterów nie jest wolne od silnych, a nawet skrajnych emocji. Widzimy, że przepełnia ich wściekłość i nienawiść do otaczającego ich świata i należy uznać, że te uczucia są ich siłą napędową. Jednak autorom przyświecał też inny cel: zwrócenie uwagi na kolejny społeczny problem, widoczny w szkole. Chodzi o wulgarne i niewybredne komentarze młodych mężczyzn pod adresem kobiet: w tym wypadku koleżanek ze szkoły, ale i nauczycielek. Akcję „Dzień spódnicy" wymyślono w jednej z francuskich szkół. Początkowo był to spontaniczny ruch uczennic z technikum w Etrelles, miejscowości położonej koło Rennes. Domagały się one prawa do noszenia w szkole kobiecych ubrań bez narażania się na zaczepki ze strony kolegów. Ten pomysł spotkał się z dużym odzewem, co potwierdza, że jest to rzeczywisty problem francuskiej szkoły. „Dzień spódnicy" wyrażał sprzeciw wobec seksistowskich zachowań, nadawaniu kobietom etykietek i przypisywaniu im fałszywych intencji o podłożu erotycznym. W ramach akcji nauczyciele prowadzili z młodzieżą dyskusje na temat równouprawnienia płci i różnych form dyskryminacji. Podjęte działania zmierzały do rozpoczęcia debaty o sytuacji młodych ludzi, a w szczególności dziewcząt i kobiet, mieszkających na „wrażliwych", czy „trudnych" przedmieściach wielkich francuskich miast[81], ale ze szczególnym naciskiem na kwestię płci. „Dzień spódnicy" stwarza przestrzeń dialogu o przesądach obciążających stosunki chłopcy-dziewczęta, hipokryzji rzekomego szacunku, jakim otacza się kobiety w islamie i opresyjności codziennego języka. Być może polski dystrybutor filmu nie zauważył problemu, nie docenił jego wagi lub uznał, że w Polsce będzie on niezrozumiały.

W związku z powyższym na prawdziwą bohaterkę filmu wyrasta Nawel (Sona Amori). To ona ma odwagę przeciwstawić się barbarzyńskim zachowaniom kolegów ze szkoły. Dziewczyna z ofiary przemienia się w osobę świadomą swojej siły i wartości. Co symptomatyczne, urodzona we Francji Nawel otwarcie deklaruje, ze jest muzułmanką z trzeciego pokolenia imigrantów, zna język arabski. W pełni tego słowa znaczeniu można uznać, że bohaterka prezentuje pozytywny przykład integracji, dodatkowo nie odżegnując się od swego kulturowego bagażu, a wręcz

[81] J. Duportail, *La journée de la jupe,* www.lefigaro.fr/actualite-france/2014/05/14/01016-20140514ARTFIG00160-journee-de-la-jupe-a-l-origine-un-mouvement-spontane-de-lyceennes.php, [dostęp: 25.11.2017].

odwrotnie, budując na nim swoją tożsamość. Odwaga dziewcząt ze szkoły ujawnia się w pełni w scenie pogrzebu Soni Bergerac: chcąc oddać ostatni hołd zabitej nauczycielce, pojawiają się na uroczystości w spódnicach do kolan.

Unik – Marivaux w blokowiskach

Znaczący jest fakt, że najczęściej nauczyciel przedstawiony w filmie uczy języka francuskiego, bądź historii. Być może taki wybór uzasadnia specyfika tego przedmiotu, gdzie trudno o efektywną współpracę nauczycieli i uczniów bez dobrej znajomości języka i literatury, a więc dwóch podstawowych elementów kulturowych kraju. Zajęcia z literatury niejako *a priori*, ze swej natury i metod pracy, zakładają też bliższy i częstszy kontakt z nauczycielem. Można uznać, że obok zajęć z historii i wychowania obywatelskiego stanowią trzon integracyjnego programu szkoły. Być może więc, podobne intencje co do wyboru kluczowej postaci przyświecały realizatorowi *Uniku* (2003). Co prawda na plan pierwszy wysuwają się w filmie uczniowie, ale ich działanie, odegranie klasycznej sztuki Marivaux *Igraszki trafu i miłości* (*Le jeu de l'amour et du hasard*, 1730), wypływa z inspiracji nauczycielki języka ojczystego. Abdellatif Kechiche, w odróżnieniu od Jeana-Paula Lilienfelda, nie ogranicza przestrzeni działania do jednego zamkniętego pomieszczenia. Mamy co prawda do czynienia z grupą uczniów, połączonych realizacją wspólnego przedsięwzięcia, ale ich próby teatralne mają miejsce w przestrzeni przedmieścia, zamieszkiwanego przez młodych ludzi pochodzących z Maghrebu i Afryki. Na pytanie o to, jakie aspekty życia na przedmieściach pragnął uwypuklić reżyser odpowiedział:

> Przede wszystkim, nie chciałem pokazywać przedmieścia, tak jak to już wielokrotnie uczyniono. Nie chciałem demonizować żyjących tam ludzi, postrzeganych w większości jako wandali. Pragnąłem pokazać to, co mnie wzrusza: młodych ludzi, ich piękno, poczucie humoru. Oczywiście źle się czują w swojej przestrzeni. Nie może być inaczej, kiedy przytłacza cię architektura. Ale ja chciałem przede wszystkim ukazać, że w tym świecie zdarzają się zwyczajne historie[82].

Zamysł Kechiche'a, by to młodzież z blokowiska wystawiła sztukę należącą do klasycznej pozycji kultury wysokiej, wywraca stereotypowe opinie na temat przedmieścia i jego mieszkańców, utożsamianych z trudnościami edukacyjnymi, agresją i patologią. W filmie reżyser burzy utarte wyobrażenia o przedmieściach jako en-

---

[82] J.-M. Lalanne, *Entretien avec Abdellatif Kechiche,* /www.lesinrocks.com/2004/01/07 /cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104-1185003, [dostęp: 19.11.2017]. Wywiad przeprowadzono w styczniu 2004 roku.

klawach patologii społecznej i źródle problemów na tle etnicznym[83]. Również w tym pejzażu, zdominowanym przez szare budynki, młodzież może zmagać się z niełatwym repertuarem literatury. Chodzi tu przede wszystkim o warstwę językową: tekst Marivaux należy podać w klasycznej francuszczyźnie. W konsekwencji wykwintny język utworu (*marivaudage*) miesza się z młodzieżowym slangiem. Wybór sztuki Marivaux i odegranie jej w realiach blokowiska zwraca też uwagę na ideologiczne znaczenie utworu, który ilustrował zależności w stosunkach między różnymi warstwami społecznymi[84]. Co ciekawe, w filmie dziewczęta zwracając się do siebie, używają przetłumaczonej na język francuski arabskiej formy „mój bracie". Czy reżyser chciał podkreślić kulturowo oczywistą w islamie męską dominację? Raczej należałoby ją uznać za przejaw równości kobiet wobec mężczyzn, zerwanie z wizerunkiem ofiary, określenie pewnego dystansu w relacjach damsko-męskich[85].

Reżyser przestrzega jednak przed zbytnim optymizmem i formułowaniem uproszczonych wniosków. Integracja nie zakończy się pomyślnie w sytuacji, gdy nauczyciel, przedstawiciel szkoły jako instytucji państwowej, narzuca uczniom oficjalną interpretację tekstu, tłumacząc im wymowę utworu: język, bez względu na odgrywaną rolę społeczną, zawsze zdradza społeczny status jego użytkownika. Szkoły w filmie Kechiche'a nie można więc uznać za miejsce sprzyjające integracji. Zresztą, mimo tego, że film buduje inny odbiór przedmieść, to i tak nie sposób uciec od ich codzienności: na przykład częstych patroli policji. Przypomina o tym scena zatrzymania grupy uczniów.

O działaniach teatralnych podejmowanych przez szkołę, w ramach akcji integracyjnych, reżyser filmu wypowiada się dość ostrożnie, ale w kontekście postaci Krima (Osman Elkharraz) dostrzega ich pozytywną rolę: wbrew wszelkim uwarunkowaniom społecznym, będący pod urokiem Lydii (Sara Forestier) Krimo zdobywa rolę Arlequina, nakłada kostium i tym samym maskuje się, chcąc wyznać uczucia swojej wybrance. Nawet jeżeli ostatecznie nie zagra w przedstawieniu, to zdaniem reżysera, poprzez obcowanie ze sztuką w czasie prób, zaczyna interesować się światem innych ludzi, wkracza na nieznane mu wcześniej obszary. Na początku Krimo jest zamknięty w sobie, obawia się wejścia w relację, można więc powiedzieć, że w tym znaczeniu bohater przeżywa swego rodzaju inicjację, przebudzenie[86].

---

[83] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 142. Kechiche podkreślał, że chciał ukazać artystyczny potencjał młodzieży mieszkającej na przedmieściach.

[84] J. Heistein, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1997, s. 258-259.

[85] J.-M. Lalanne, *Entretien avec Abdellatif Kechiche*.

[86] Tamże.

Pani od historii – lekcje o mocy pamięci

O realiach francuskiej szkoły, hołdującej zasadzie laickości i wykluczającej manifestowanie przekonań religijnych, dowiadujemy się już w pierwszej sekwencji filmu *Pani od historii* (2014), gdy absolwentka liceum, muzułmanka, zgłasza się po odbiór świadectwa maturalnego. Nie chodzi tu jedynie o czysto formalną sytuację, dla dziewczyny ten fakt oznacza coś więcej, i nawet jeżeli przez wszystkie lata szkoły podporządkowywała się zakazowi, w tym szczególnym dla niej dniu zakłada na głowę chustkę. Jednak zgodnie z obowiązującym regulaminem nie ma prawa wejść w tym stroju do budynku szkoły. Wywiązuje się gwałtowna wymiana zdań i widz sam musi zadecydować, po czyjej stronie się opowie . Od początku jednak przekonujemy się, jak rygorystycznie przestrzegana jest zasada laickości szkoły, wykluczająca manifestowanie przynależności religijnej[87].

Takim początkiem filmu Marie-Castille Mention-Schaar zdaje się zapowiadać, że będziemy mieli do czynienia z obrazem dość charakterystycznym dla *cinéma de banlieue*. Częściowo jest to prawda, ponieważ nie sposób uciec od problematyki wielokulturowości, tym bardziej, kiedy tematem centralnym jest edukacja, a szkoła położona jest na przedmieściach. Ale w miarę rozwoju opowieści okazuje się, że obraz prezentuje odmienne spojrzenie na wielokulturową placówkę edukacyjną. Pomysł nakręcenia filmu narodził się w 2012 roku, kiedy Ahmed Dramé, uczeń maturalnej klasy z liceum w Créteil, skontaktował się z reżyserką Marie-Castille Mention-Schaar i przedstawił jej pomysł scenariusza *Le Vrai combat* (*Prawdziwa walka*). Oparty na prawdziwych wydarzeniach scenariusz opowiadał o pracy nauczycielki historii, Anne Anglès, (w filmie to Anne Gueguen) w liceum imienia Léona Bluma w podparyskim Créteil[88].

By wzbudzić zainteresowanie uczniów historią i jednocześnie wyzwolić w nich chęć do współdziałania, nauczycielka proponuje im udział w krajowym konkursie organizowanym przez ministerstwo: „Dzieci i młodzież w nazistowskich obozach koncentracyjnych". Chociaż plany nauczycielki nie zyskują aprobaty dyrekcji szkoły, ich postawa nie zraża Anne Gueguen (Ariane Ascaride), zdecydowanej,

---

[87] F. Nouchi, *« Les Héritiers » : Ariane Ascaride dans la peau d'un prof,* www.lemonde.fr/cinema/article/2014/12/02/les-heritiers-ariane-ascaride-dans-la-peau-d-un-prof_4532486_3476.html, [dostęp: 18.11.2017]. O symbolach religijnych w publicznej przestrzeni we Francji piszę w rozdziale pierwszym.

[88] Tamże. Ostatecznie Ahmed Dramé został współscenarzystą filmu *Pani od historii*. Jest także autorem książki *Nous sommes tous des exceptions,* w której opisał swoje szkolne doświadczenia. Zagrał również w filmie.

by zgłosić klasę do konkursu. Przed nauczycielką stoi więc podwójne zadanie: nie tylko pokonać opór i niechęć dyrektora do pomysłu, ale – co wydaje się nieporównanie trudniejsze – przekonać samych uczniów, skupić ich wokół wspólnego celu oraz przełamać ich brak ambicji i bierność. Realizacji tych planów nie ułatwia fakt, że klasa składa się z uczniów o różnych korzeniach, większość z nich to muzułmanie. Jak można się domyślać, uczniowie zdobywają nagrodę, ale zanim to nastąpi, jesteśmy świadkami żmudnego, często burzliwego, procesu integrowania się klasy, wykazywania sensu oraz potrzeby rozmawiania o historii i powracania pamięcią do traumatycznych wydarzeń z przeszłości. Co w takim razie decyduje o sukcesie nauczycielki i uczniów? Na czym polega jej fenomen, jakimi metodami osiąga cel? Rzecz dzieje się przecież w szkole, jakich wiele na francuskich przedmieściach, w klasie składającej się z najtrudniejszych uczniów. Kluczem do sukcesu jest sama postać nauczycielki i jej autentyczne zaangażowanie w pracę z klasą trudnej młodzieży. O tym, że Anne Gueguen ma świadomość istniejących różnic i rozwarstwienia społecznego świadczą słowa skierowane do uczniów: „Po drugiej stronie obwodnicy jest świat, w którym i wy macie swoje miejsce”[89]. Sądzę, że waga tych słów jest nie do przecenienia, szczególnie w kontekście interesującej nas problematyki tożsamościowej. Nauczycielka, reprezentująca system edukacyjny, zwraca się nimi do młodych ludzi, nawykłych raczej do odbioru negatywnego przekazu, niosącego upokorzenie, stygmatyzację, niesprawiedliwość, a nawet cierpienie. Te uczucia godzą w ich poczucie godności i utrudniają możliwość skutecznego działania. W konsekwencji następuje jedynie wzmocnienie poczucia niskiej wartości, często obracającej się w bunt i agresję. Uczucie, że jest się niechcianym, nielubianym, niepożądanym nie pomaga w procesie konstruowania pozytywnego obrazu własnej tożsamości. Podobnie jak nie sprzyja mu brak czytelnych punktów oparcia w grupie rówieśników. Nauczycielka nie tylko wciąga uczniów w realizację wspólnego zadania dotyczącego historii drugiej wojny światowej, ale również przekazuje im wiedzę o historii religii, co w przypadku wielokulturowej klasy nabiera szczególnego znaczenia. *Pani od historii* przekonuje też, że odpowiednia postawa nauczyciela pomaga wyzwolić w uczniach mechanizmy ułatwiające im nabycie kompetencji społecznych i kulturowych. W ogólnonarodowej debacie wywołanej ustawami pamięci przedmiotem dyskusji stało się również nauczanie historii w szkołach. Temu, jakiej historii uczyć, oraz w jaki sposób przekazywać wiedzę o przeszłości poświęcano w niej dużo uwagi. W tym znaczeniu film *Pani od historii* udzielał odpowiedzi na

[89] Po raz kolejny pojawia się odniesienie do obwodnicy oddzielającej centrum Paryża od przedmieść. Symbolicznie wyznacza ona granicę między lepszym i gorszym światem.

szereg pytań, zwłaszcza tych dotyczących roli nauczyciela. Co znamienne, w dyskusjach powoływano się również na moralny wymiar nauczania historii wskazując, że powinno się ono skupiać wokół człowieka i jego miejsca w świecie[90].

Ważny w procesie uwiarygodniania filmowej historii jest fakt, że nie jest ona wytworem wyobraźni scenarzysty, lecz opowieścią o prawdziwych wydarzeniach[91]. Świadomość, że miały one miejsce w rzeczywistej szkole sprawia, że łatwiej widzowi przyjąć narrację o pozytywnym przesłaniu obrazu i uwierzyć w jego oddziaływanie. Trudno po raz kolejny nie odnieść się do polskiego tytułu filmu. *Pani od historii* nasuwa skojarzenia z tytułem obrazu *Pan od muzyki* i, w moim odczuciu ponownie, nieodpowiednim tłumaczeniem, dokonuje się spłycenia wymowy filmu. Bez wątpienia postacią centralną pozostaje nauczycielka, tytułowa pani od historii i to wokół niej ogniskuje się cała opowieść. Ale drugim, równie ważnym bohaterem jest zbiorowość, klasa składająca się z uczniów prezentujących różne kultury i wartości. W oryginalnym tytule *Héritiers* [*Spadkobiercy*] zawiera się istota opowieści o szkole na przedmieściach Paryża. Poznając dramat Holocaustu mają możliwość doświadczenia, jaką wartość w życiu jednostki przedstawia pamięć emocjonalna, a w zasadzie, w tej konkretnej sytuacji, postpamięć. Wspólne „przepracowanie" wydarzeń z przeszłości uświadamia młodzieży, że przy wszystkich różnicach wynikających chociażby z pochodzenia, zalicza się ona do pokolenia spadkobierców wspólnych, ogólnoludzkich wartości. Utożsamianie się i przynależność do uniwersalnych idei ludzkości wzmacnia w młodych ludziach poczucie ważności i zarazem solidarności z innymi, często tak jak oni słabszymi i pokrzywdzonymi. Okazuje się więc, że pamięć o przeszłości może łączyć, posiada sprawczą moc, prowadzi do konsolidacji grupy, która odkrywa w sobie potrzebę dialogu. Można w związku z tym pokusić się o sformułowanie poglądu, że *Pani od historii* podważa utartą opinię o szkole jako o miejscu opresji i nieustannego konfliktu. Czy w wielokulturowej szkole na przedmieściach również jest szansa na stworzenie przestrzeni współdziałania i wzajemnego szacunku? Film daje taką nadzieję, pomimo tego, że niejako z góry domyślamy się, w jaki sposób potoczy się jego fabuła.

***

Nawet najlepszy, obowiązujący model szkolnictwa zawsze można ulepszać. Nawet w najbardziej sprzyjającym otoczeniu mogą ujawnić się różnego rodzaju patologiczne sytuacje. Prawdą jest, że francuski model edukacji promuje najlepszych uczniów, tych

---

[90] V. Capdepuy, *Enseigner l'histoire : une sempiternelle polémique ?,* „Sciences Humaines" 2012, nr 242, s. 8-9.

[91] W filmie pojawia się również ocalały z Holocaustu Léon Zyguel.

pochodzących z tzw. dobrych domów. Dla tych osób stwarza on dodatkowe szanse osiągnięcia społecznego sukcesu. Nadal dokonuje się poprzez szkołę awans społeczny, lecz dotyczy on i tak do już wyemancypowanych grup społecznych[92].

Do zadań szkoły, bardziej niż jakiejkolwiek innej instytucji, należy przestrzeganie reguł równości i sprawiedliwości. Przywołane tu opowieści, w swej większości, pokazują, jak daleko rzeczywistej szkole do ideału. A że tematyka szkolna ukazana zostaje w kontekście funkcjonowania w niej mniejszości etnicznych, tym bardziej można przekonać się, jak bardzo szkoła utrwala niedoskonałości francuskiego modelu integracji. Mniejszości narodowe bowiem coraz głośniej domagają się prawa do różnienia się (*le droit à la différence*), czego nie uwzględnia francuska zasada „wspólnej kultury". Francuski projekt nowoczesnego społeczeństwa, od momentu swego powstania wykluczał tolerancję dla odmienności imigrantów i zakładał akulturację jako konieczny warunek integracji[93].

Analiza wybranych filmów o tematyce szkolnej dowodzi, że twórcy chętnie po nią sięgają i pomimo złożonej problematyki eksploatują jej różnorodne wątki. O tym, że niełatwo się z nimi zmierzyć, przekonują zwłaszcza dwa obrazy: *Klasa* i *Pokolenie nienawiści*, ukazujące skalę napięć odczuwanych w przestrzeni szkoły. Zawiera się w nich ostra krytyka szkoły jako instytucji utrwalającej dawną kolonialną zasadę misji cywilizacyjnej i nieuwzględniającej w programach treści przemawiających do potomków imigrantów. Szkoła, o czym była już wielokrotnie mowa, nie przestrzega zasady równości:

> Nie jest jej [równości szans – M.K.] w stanie zapewnić zwłaszcza dzieciom imigrantów. Przed czterdziestu laty przyjmowała Polaka i przerabiała go na Francuza. Teraz, gdy przyjmuje Algierczyka, to jest z tym znacznie trudniej nie dlatego, że uczeń jest Algierczykiem, ale że strasznie zdegradowały się warunki w jakich ona pracuje. A do tego dołączają się okoliczności zewnętrzne ze szkołą niezwiązane. Bo przecież obok niepowodzeń są również szkolne sukcesy, ale nawet wybitni maturzyści bardzo często trafiają na dyskryminację przy zatrudnieniu. Co wywołuje kolejne fale bezrobocia i demoralizuje młodych Francuzów o pochodzeniu z imigracji[94].

Problemy szkoły nierozerwalnie wiążą się z problemami społecznymi przedmieść zamieszkałych przez imigrantów. Twórcy *cinéma de banlieue* wykazują się dużą wrażliwością i zmysłem obserwacji w podejmowaniu tematu edukacji. W sposób szczególny mam tu na myśli sposób kreowania złożonej tożsamości

---

[92] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?*, s. 26.
[93] R. Włoch, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii*, s. 60.
[94] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?*, s. 28.

młodych bohaterów poszukujących swego miejsca w życiu i społecznego uznania; postawy wobec dyskryminacji i marginalizacji, wyrażanie buntu poprzez agresję i przemoc, jak ma to miejsce w *Klasie* i *Pokoleniu nienawiści*. Szkoła jako czynnik procesu integracji ma do odegrania istotną rolę, a problemy niewłaściwie funkcjonującej, nieprzystającej do przemian społecznych instytucji decydująco wpływają na kolejne etapy życia młodego pokolenia imigrantów.

Tej przygnębiającej, aczkolwiek trafnej, refleksji dotyczącej kondycji francuskiego systemu szkolnego winna jednak towarzyszyć wizja ukazująca szkołę jako teren porozumienia i wspólnego działania, co przekonująco ilustruje zwłaszcza *Pani od historii*. To być może obraz wskazujący, jak skutecznie realizować pomysły dotyczące „uniwersalizacji" kultury. „Uniwersalny" nie może być synonimem do słowa „francuski" lub „jednolity". Pomysł zainteresowania Holokaustem klasy składającej się głównie z imigrantów zajętych przede wszystkim sprawami trudnej codzienności może na pierwszy rzut oka wydać się nieco ryzykowny. Nauczycielka podeszła do problemów integracji niestereotypowo i udało jej się nie tylko zintegrować tak zróżnicowaną pod względem etnicznym i kulturowym klasę, ale też poszczególnym uczniom wskazać drogi budowania indywidualnej tożsamości przy jednoczesnym szacunku dla Innego.

ZAKOŃCZENIE

Zakończenie

> (…) nie możemy stworzyć pojedynczego szablonu pęknięcia skolonizowanego podmiotu, a następnie zaaplikować go do wszystkich skolonizowanych osób[1].

Dyskusja nad formami pamięci i tożsamości, tocząca się we współczesnej humanistyce, skłania do zabrania głosu przedstawicieli wielu dyscyplin. Jako romanistka żywo zainteresowana narracjami tożsamościowymi artystów wywodzących się ze środowisk imigranckich, przedmiotem moich obserwacji uczyniłam współczesne kino francuskie, zaangażowane w dyskurs postkolonialny wielokulturowego społeczeństwa. Przyglądając się uważnie temu, co dzieje się we Francji, czy raczej, co dzieje się z Francją, podjęłam próbę spojrzenia na społeczną sytuację tego kraju przez pryzmat dzieła filmowego. Cenną inspiracją okazała się dla mnie lektura artykułu Alicji Helman *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, w którym przed czterdziestu laty autorka zawarła tezy nadal aktualne. Pisząc bowiem o kondycji filmoznawstwa i jego miejscu wśród innych dyscyplin, badaczka odpowiedziała na pytanie o istotę badań nad filmem:

> Kim zatem winni być filmoznawcy? Interdyscyplinarnie wykształconymi humanistami, nie zaś reprezentantami wąskiej, wyodrębnionej specjalizacji należącej na prawach „ubogiej krewnej" do dziedziny dyscyplin badających sztukę[2].

Usytuowanie przez Alicję Helman badań nad filmem w szeroko rozumianej humanistyce nadaje dziełu filmowemu szczególną rangę i zalicza go do tekstów kultury, szukających odpowiedzi na pytania dotyczące miejsca człowieka w świe-

---

[1] A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, s. 163.

[2] A. Helman, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współ*czesnym, [w:] *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa – Katowice – Kraków 1980, s. 23. Na koncepcję filmoznawstwa jako wiedzy zintegrowanej kumulującej osiągnięcia licznych dyscyplin badaczka zwracała również uwagę m.in. w: A. Helman, *Drogi rozwoju filmoznawstwa,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85, s. 15-16.

cie. Zgadzając się z badaczką, widzę społeczną rolę sztuki filmowej jako spełniającą przede wszystkim dwie funkcje. Po pierwsze stwarza ona możliwość refleksji nad procesem kształtowania się tożsamości człowieka, po drugie zaś umożliwia przyjrzenie się mu, definiującemu siebie wobec Innych, i uświadamiającemu sobie współzależność z Innym. Szczególną uwagę kieruję zatem na filmy traktujące o potrzebie zakorzenienia i dążenia do poczucia bezpieczeństwa i akceptacji.

W niniejszej książce poddałam szczegółowemu oglądowi dwa problemy, z których pierwszy dotyczy form reprezentacji tożsamości podmiotu postkolonialnego, drugi natomiast sposobów kultywowania bądź przywracania pamięci indywidualnej i zbiorowej. Badania nad zagadnieniami pamięci doprowadziły w wielu krajach, także we Francji, do ciekawych teorii i inspirujących wniosków dotyczących pamięci kulturowej, zbiorowej oraz ich miejsca w życiu jednostki. Refleksja nad zapomnieniem, wyparciem, tabuizacją przeszłości przyczyniła się do wzrostu zainteresowania wydarzeniami domagającymi się należnego im miejsca w społecznej świadomości. Fakt zmierzenia się, poprzez akt kreacji artystycznej, z problematyką kolonialną lub postkolonialną potwierdza potrzebę podjęcia przez twórców tematów niełatwych z punktu widzenia oficjalnego dyskursu publicznego. O tym, że od ponad trzydziestu lat dokonuje się we Francji coraz rzetelniejszy rozrachunek z kolonialną przeszłością świadczą ustawy pamięci przyjmowane przez Zgromadzenie Narodowe, pomimo wątpliwości zgłaszanych przez historyków i inne autorytety społeczne. Stopniowe przywracanie pamięci o wojnie w Algierii należy traktować jako oczywisty przykład zmiany stosunku do „wojny bez imienia”[3]. Kapitalne znaczenie, jak się okazało, miały w tym wypadku publikacje wspomnień dawnych uczestników walk po stronie francuskiej, na przykład *Zdrady* Philippe'a Faucona. Podobną, stymulującą funkcję, można przypisać rodzinnym opowieściom artystów, odkrywających nieznane fakty z życia własnej rodziny, jak stało się w przypadku członków ekipy *Wewnętrznego wroga*. Wywiady prasowe i telewizyjne, publiczne świadectwa, nagłaśnianie wstydliwych tematów, takich, jak stosowanie tortur przez armię francuską, mają swój udział w procesie przywracania pamięci o wojnie w Algierii. Odnosi się wrażenie, że młodsze pokolenie artystów stara się spłacić dług wobec rodziców lub dziadków, a w szerszej perspektywie, wobec poprzednich pokoleń – więc ostatecznie – całej wspólnoty. Jest to postawa, w moim

[3] Kino francuskie koncentruje się w głównej mierze na ostatnich latach kolonialnego panowania. Uważa się nawet, że swą wymową powstające obrazy sytuują się gdzieś pomiędzy nostalgią za utraconym imperium a wstydem spowodowanym popełnionymi czynami. Nadal odczuwa się brak utworów przedstawiających kolonie okresu międzywojennego: B. Stora, *Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale),* [w:] *La fracture coloniale,* s. 60.

przekonaniu fundamentalna z punktu widzenia tożsamości jednostki, uznająca proces rozliczenia się z przeszłością i historią własnego narodu za nadrzędny. W tym znaczeniu oddziaływanie przeszłości nabiera dwojakiego znaczenia. Możliwość przywrócenia pamięci o przeszłości oferowana jest nie tylko adresatom dzieła filmowego, ale także reżyserom, rekonstruującym własną tożsamość poprzez przepisywanie historii na nowo, „przypominanie" jej. W przypadku twórców o maghrebskich korzeniach dostęp do przeszłości i definiowanie tożsamości jest zadaniem o tyle trudnym, że wpisuje się w szeroki kontekst dramatycznych wydarzeń z czasów kolonialnych. Stanowią one bolesną kartę we wzajemnej historii relacji dawnego kolonizatora i skolonizowanego. Głosy o niemożności uporania się ze skutkami przeszłości, i to w wielu obszarach życia społecznego Francji, pojawiają się coraz częściej, przy różnych okazjach, często związanych z obchodami kolejnych rocznic ważnych wydarzeń, jak uzyskanie niepodległości przez Algierię lub masakra z 17 października 1961 roku. Jednocześnie coraz częściej mówi się publicznie o konieczności przewartościowywania myślenia o historii. Głos kina jest w tym dyskursie niebagatelny, nie można go pomijać.

Wybrane przeze mnie filmy sytuują się w tle społeczno-politycznym, toteż część pracy poświęcam obrazowi postkolonialnej Francji, koncentrując się na głównych etapach rozwoju jej imperium kolonialnego oraz epoki schyłkowej. Przypomnienie okoliczności pojawienia się imigrantów z krajów Maghrebu we Francji w znacznej mierze ułatwi polskiemu czytelnikowi zrozumienie francuskiego modelu integracji i wynikających z niego problemów społecznych, ujawniających się w analizowanych obrazach. Za symboliczną datę otwierającą zakres chronologiczny rozważań o filmie przyjęłam rok 1983. Wówczas przez Francję przeszedł Marsz Beurów, uznany za przełomowy w procesie emancypacji drugiego pokolenia imigrantów, w większości urodzonych we Francji i afirmujących swoją przynależność do wartości Republiki.

Przy wyborze filmów kierowałam się stopniem ich zaangażowania w szeroko rozumianą problematykę społeczną i postkolonialną. Mam tu na myśli takie zjawiska, jak: społeczne odrzucenie, dyskryminacja, rasizm, ksenofobia, nierzadko nacechowane uprzedzeniami wzajemne postrzeganie Francuzów: rodowitych i wywodzących się z imigracji. Podjęcie tej delikatnej materii stawia artystów w sytuacji tych, którzy swoimi dziełami wnoszą wkład w proces udzielania prawa do wypowiedzi przedstawicielom grup wykluczanych, niedostrzeganych, bądź obrazowanych w stereotypowy, uproszczony sposób. Głos twórców filmowych dołącza tym samym do głosów artykułowanych przez środowiska badaczy od lat toczących dyskusję nad istotą zjawisk kolonialnych i postkolonialnych. Trudno też w tej sytuacji uznać za przesadne twierdzenie, że kinematografię cechuje równe zaangażowanie

w objaśnianiu złożonych kwestii tożsamościowych, jak literaturę niejednokrotnie czerpiącą inspirację z autobiograficznych doświadczeń autorów. Sądzę, że mamy w tym wypadku do czynienia z postawą wykazującą wiele zbieżności. Mam tu na myśli przede wszystkim podobną społeczną wrażliwość i determinację w stawianiu pytań o pamięć i przeszłość. Do swoistej niemożności zerwania z tematyką związaną z krajem pochodzenia wielokrotnie powraca w swej twórczości francusko-algierska pisarka Leïla Sebbar, która stwierdza:

> Należy zadawać pytania teraźniejszości, pytać o rzeczy, ludzi w celu uzyskania odpowiedzi (…). Mam wrażenie, że przez długi okres pogrążona byłam we śnie i że wreszcie się obudziłam, być może dzięki literaturze…[4]

O podobnym przebudzeniu możemy mówić w przypadku twórców filmowych. Ci w równym stopniu wykazują się chęcią formułowania pytań stawiających ich wobec przeszłości i teraźniejszości. Starałam się wykazać, że poprzez sztukę filmową artyści znajdują możliwość odzwierciedlania przemian kulturowych i nagłaśniania palących problemów społecznych i politycznych[5]. Film, na równi z literaturą, jest więc w tym wypadku pojmowany „jako akt sprawczy, działanie zmieniające rzeczywistość"[6] i tym samym prowokujące do określenia się wobec niej. W dziele filmowym, traktowanym jako produkt swojej epoki i środowiska, odbija się stan świadomości twórców i stosunek do przeszłości zarówno jego twórców, jak i odbiorców. Ze względu na swoją dostępność i powszechność może ono dziś skuteczniej wpływać na rzeczywistość, dotykać zjawisk ważnych społecznie, co w przypadku wielokulturowego społeczeństwa stanowi niebagatelną możliwość powrotu do źródeł napięć ujawniających się współcześnie. Stematyzowanie przez realizatorów omówionych w tej monografii kluczowych wydarzeń z przeszłości, jak: proceder niewolnictwa, stosunek do mieszkańców kolonii, udział żołnierzy z kolonii w działaniach drugiej wojny światowej, wojna o niepodległość w Algierii, ekonomiczna rola imigrantów w budowaniu pozycji powojennej Francji, może mieć wpływ na oczyszczające przeformułowanie zbiorowej pamięci oraz na kształtowanie świadomości Francuzów i odpowiedzialności za przeszłość, zarówno

---

[4] http://librairies-sorcieres.blogspot.com/2014/02/mon-ecriture-est-un-travail-de-memoire.html, [dostęp: 17.01.2017]. Jest to fragment wywiadu udzielonego przez pisarkę dziennikarce Nelly Bourgeois.

[5] K. Loska, *Czas utracony – nostalgia i trauma w postkolonialnym filmie francuskim,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 86, Instytut Sztuki PAN, s. 92.

[6] E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich,* Universitas Kraków 2014, s. 107.

w wymiarze jednostkowym, jak i ogólnym. Być może spotkam się z zarzutem, że przeceniam rolę filmu w kształtowaniu stosunku do pamięci o kolonialnej przeszłości Francji i wciąż żywych postkolonialnych uwarunkowaniach. Jestem jednak przeświadczona, że filmowcy mają swój udział w diagnozowaniu i opisywaniu bolesnych epizodów z historii kształtujących teraźniejszość. Poprzez losy jednostki (bohatera filmowego) potrafią zilustrować powszechne problemy: społeczne nierówności, rasizm, poczucie zagubienia tożsamości kolejnych pokoleń wywodzących się z dawnych kolonii. Przeświadczenie o sile dzieła sztuki buduję w oparciu o jego społeczny odbiór, wyrazistym przykładem mógłby tu być utwór Bouchareba *Dni chwały*, postrzegany jako istotny punkt odniesienia w przywracaniu pamięci o bohaterach z kolonii biorących udział w działaniach drugiej wojny światowej. Percepcja filmu w środowiskach imigranckich, ale również wśród klasy politycznej, skłania ku twierdzeniu, że dzieło sztuki powstaje w konkretnej przestrzeni geopolitycznej, kulturowej, kontestuje ją, ale także wpływa i zmienia: jest tym samym osadzone, usytuowane w postkolonialnej rzeczywistości. Film prezentuje więc wartości budzące żywy odzew ze strony odbiorców, wchodząc w relację z ich światem. Jak pisał Marc Ferro, staje się świadectwem zespolenia i komunikacji z nim[7]. Tym właściwościom i cechom charakterystycznym zawdzięcza film, jako medium pamięci, swoją wyjątkową moc przedstawiania przeszłości i teraźniejszości.

Przedstawianie wydarzeń z przeszłości, mniej lub bardziej odległej, należy rozumieć jako próbę odsłaniania nieznanych, bądź wymazanych epizodów z historii kraju. Proces, poprzez który dokonuje się rozrachunku z zamazaną, czy też wymazaną przeszłością wpisuje się w szersze zjawisko o zasięgu ogólnoświatowym. Francję, wraz z jej kolonialną przeszłością i postkolonialną spuścizną, można porównać do innych krajów o wieloetnicznej strukturze, przeżywających trudności o charakterze politycznym, ekonomicznym i społeczno-kulturowym. Francja, by odwołać się do diagnozy J.-Y. Potela, znalazła się w kryzysie: „jest zamożna i nowoczesna, trwa oczywiście przy swoich tradycjach mimo że ma problemy z tożsamością i żałuje utraconej wielkości”[8]. W dynamicznie zmieniającej się strukturze społeczeństwa we Francji trudno zachować monolityczny obraz należący już do przeszłości. Pogodzenie się z faktem, że większość członków społeczeństwa funkcjonuje w enklawach diaspor, zróżnicowanych pod względem etnicznym i kulturowym, może ułatwić odnalezienie się w skomplikowanej wielokulturowej rzeczywistości. Warto przypomnieć w tym miejscu słowa Andrzeja Szahaja, że ideą wielokulturowości

---

[7] M. Ferro, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?,* przeł. A. Karpowicz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 73-74.

[8] J.-Y. Potel, *Francja ta sama czy inna?,* s. 16.

jest zerwanie „z praktyką zniewolenia, opresji i podporządkowania (...) a także ideologią i praktyką asymilacjonizmu, która była niesprawiedliwa wobec grup zmuszanych do asymilacji”[9]. W nowych realiach podmiot postkolonialny nieustannie jest poddawany nowym bodźcom, których liczba i rodzaj jest warunkowana dystansem kulturowym i geograficznym między krajem rodzinnym a krajem imigracji. Wziąwszy pod uwagę kontekst historyczny, nie ma nic zaskakującego w tym, że pomimo upływu czasu imigrantowi z Afryki trudno uwolnić się od roli zdominowanego i podporządkowanego. Wątek ten, o pierwszorzędnej wadze, należy do najchętniej eksplorowanych przez twórców filmowych.

Przeszłość kolonialna, oparta na relacji dominacji i podporządkowania, znajduje swoje odbicie we współczesnej kondycji francuskiego społeczeństwa, które nieustannie dokonuje przedefiniowania swego stosunku do pierwszego i kolejnych pokoleń imigrantów, obecnych w publicznej przestrzeni kraju. Z jednej strony wejście do społeczeństwa uzależnione jest od indywidualnego wysiłku imigranta, z drugiej zaś, dyskurs polityczny ogniskuje się wokół sposobów wykluczenia imigrantów ze wspólnoty narodowej[10]. W tej sytuacji, przed twórcami filmowymi staje zadanie nazwane przez Krzysztofa Loskę:

> Wielu twórców pochodzących z Maghrebu zastanawia się nad tym, jak ustosunkować się do wizji jednolitego społeczeństwa obywatelskiego, jak odnieść się do monolitycznej koncepcji narodu i stereotypowych wyobrażeń na temat mniejszości. W jakim stopniu ich filmy są w stanie podważyć europocentryczne spojrzenie białej większości?[11].

Co prawda, Krzysztof Loska kieruje pytanie głównie pod adresem twórców wywodzących się z Maghrebu, ale przecież nie wyłącznie oni opisują problemy mniejszości i kolejnych pokoleń imigrantów we Francji. Można tu wymienić takich reżyserów, jak: Mathieu Kassovitz, Jean-François Richet, Philippe Faucon, Laurent Herbiet czy Florent-Emilio Siri.

Filmowe reprezentacje Innego, imigranta, ukazują złożony charakter tożsamości postkolonialnego podmiotu. Losy filmowych postaci skłaniają do refleksji, że odpowiedź na pytanie dotyczące tożsamości, czy jej (re)konstruowania w opar-

---

[9] A. Szahaj, *Wielokulturowość: za i przeciw (kilka uwag)*, [w:] A. Szahaj, *Liberalizm, wspólnotowość, równość*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 171.

[10] G. Pervillé, *La politique algérienne de la France, de 1830 à 1962*, Le genre humain, Éditions du Seuil, Septembre 1997, s. 27-37; K. Obuchowski, *Osobowość wobec zmian cywilizacji, czyli o ludziach roli, uczenia się i o autorach siebie,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, s. 97.

[11] K. Loska, *Postkolonialna Europa*, s. 143.

ciu o pamięć jawi się jako złożony, żmudny proces, wymagający wielkiego nakładu pracy i czasu. Tej refleksji poświęciłam interpretację obrazów, w których problematykę tożsamościową uznałam za dominującą. Wnioski z mojej analizy potwierdzają obserwację A. Loomby: „(…) nie możemy stworzyć pojedynczego szablonu pęknięcia skolonizowanego podmiotu, a następnie zaaplikować go do wszystkich skolonizowanych osób". Jaki obraz Innego wyłania się zatem z interpretowanych filmów? Trudno podważać istnienie pewnych uniwersalnych reguł a także napięć wynikających ze spetryfikowanego charakteru kolonialnych zależności, niemniej jednak każda z opowiedzianych historii przedstawia podmiot postkolonialny z jego własnymi kłopotami i przeżyciami. Przywołane filmy przekazują indywidualne i oryginalne spojrzenie artystów na proces konstruowania tożsamości filmowych postaci. Na przykład bohaterowie *Little Senegal* Rachida Bouchareba zmagają się z traumą niewolnictwa i poszukują poczucia zespolenia ze wspólnotą. Ten sam reżyser w *London River* ukazuje proces burzenia uprzedzeń wobec Innego oraz uczenia się Odmienności, rozumienia jej wartości. Potwierdza tym samym, że definiowanie społecznej kondycji mniejszości i konfrontowanie jej z wizją większości stawia szereg pytań dotyczących tożsamości oraz postrzegania siebie wzajemnie. Stąd też dążeniem twórców jest budowanie uniwersalnych historii, będących szerszą metaforą kondycji imigrantów, bądź potomków imigrantów. Nadając Innemu konkretną twarz i sytuując go w przestrzeni wspólnej zarówno dla dawnego kolonizatora, jak i kolonizowanego, artyści dekonstruują ustalony obraz Odmienności, w szerokim tego słowa znaczeniu. Kiedy Yamina Benguigui w *Mémoires d'immigrés* sięga po świadectwa imigrantów i ich potomków, czyni to w imię pamięci grupy społecznie „niewidzialnych", ale również dla samej siebie. Tworząc archiwum pamięci utkane ze wspomnień Maghrebczyków pokazuje, jak kształtują się doświadczenia życia w „między-przestrzeniach", jakie pytania o własną tożsamość rodzą się z poczucia braku przynależności i uznania. Gayatri Chakravorty Spivak trafnie ujmuje dylematy zrodzone z poczucia dwukulturowości, kiedy mówi o sobie:

> Jestem anomalią. Na tym polega cały ten międzykulturowy problem. Odkryłam też, jak bardzo dwukulturowa jestem. (...) Jestem dwukulturowa, w wyniku czego w żadnym z tych dwóch miejsc nie jestem do końca w domu[12].

W nawiązaniu do stwierdzenia o życiu „bez domu" i potrzeby zakorzenienia chcę zauważyć, że w interpretowanych filmach obserwujemy dążenie bohaterów do odnalezienia miejsca w społeczeństwie poprzez zastosowanie różnych strate-

---

[12] G. C. Spivak, *Strategie postkolonialne,* s. 109.

gii przystosowania, dowodzą tego dwa skrajne przykłady. Oto kobiety z obrazu *Fatima* upatrują szansy na emancypację i tym samym zbudowanie pozytywnej tożsamości w procesie edukacji, natomiast bohater *Rozpadu,* doświadczając niepowodzeń na tym polu, przeżywa kryzys tożsamości, co ostatecznie prowadzi go do autodestrukcji. Osadzenie bohaterów naznaczonych bagażem postkolonializmu w przestrzeni, w której dokonuje się przemieszanie wartości różnych kultur stawia ich przed koniecznością budowania „sieci tożsamości transkulturowej", jak ujmuje zjawisko Wolfgang Welsch[13]. Artystyczne reprezentacje tożsamości, jak utrzymuje Leela Gandhi, uaktywniają się i uwydatniają swe istnienie, między innymi, w wyniku globalizacji oraz podejmowanych tu wielokrotnie procesów migracyjnych. Jak można się przekonać, twórcy, którzy nierzadko sami mają za sobą kolonialne bądź postkolonialne doświadczenia, starają się poddać gruntownej analizie wspomnienia o kolonializmie, często wyparte bądź nieuświadomione[14].

Przedstawianie na ekranie środowisk imigracyjnych odzwierciedla również ewolucję dokonaną w podejściu do tematyki imigracji i sposobach obrazowania imigranta. Do lat dziewięćdziesiątych trudno mówić o jakiejkolwiek psychologicznej głębi cechującej filmowych bohaterów-imigrantów, najczęściej jako Odmienność stanowiących tło dla głównych bohaterów. Nawet jeżeli tematem filmu stawał się imigrant, często jego postać konstruowana była według uproszczonego schematu, ukazującego go jako przestępcę, służącego, lub reprezentanta nizin społecznych. Dopiero po 1990 roku postać imigranta nabiera innego wymiaru i staje się, zdaniem krytyków, pełnoprawną postacią pierwszoplanową, wokół której koncentruje się fabuła filmu, jak ma to miejsce chociażby w *Nienawiści, Winie Woltera*, czy *Uniku*[15].

W twórczości francuskich filmowców zaliczanych do nurtu kina postkolonialnego mieszają się i przenikają różne wątki. Od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku, wraz z rozwojem *kina blokowisk* uwagę artystów, w coraz większym stopniu, przyciąga życie współczesnych diaspor funkcjonujących na peryferiach wielkich miast. Spostrzeżeniom zrodzonym z analizy kilku przykładów, wpisujących się w komentarz dotyczący życia na przedmieściach poświęciłam ostatnią część mojej pracy. Z przywołanych filmów, *Nienawiść* oraz *Moja dzielnica spłonie,* wyłania się obraz miejsca będącego areną konfliktów i napięć zrodzonych z poczucia

---

[13] W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa,* przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa,* red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2004, s. 35.

[14] L. Gandhi, *Teoria postkolonialna,* s. 16.

[15] Y. Gastaut, *Le thème de l'immigration dans le cinéma français après 1945*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 93.

wykluczenia i frustracji potomków imigrantów. Z pesymistyczną wizją opresyjnej przestrzeni współgra wizja szkoły, generującej i utrwalającej nierówności, ale jednocześnie postrzeganej jako transkulturowa przestrzeń negocjowania tożsamości. Na przykładzie *Pani od historii* widać, że szkoła ma szansę stać się miejscem wyzwalającym chęć do sprawdzenia się we wspólnym działaniu młodych ludzi wywodzących się z różnych środowisk. A skonfrontowanie ich przez nauczycielkę z uniwersalnymi problemami ludzkości prowadzi do wzmocnienia poczucia bycia razem, pomimo istniejących różnic.

Wybrane przykłady dzieł filmowych analizowanych na stronach tej monografii dowodzą, że ich twórcy – których szczególnie interesują kwestie związane z pamięcią i tożsamością – odczuwają potrzebę uczestniczenia w procesie poznawania, wybaczania, porozumienia. Film może odgrywać rolę „inicjującą różnego rodzaju zmiany pamięci społecznej, od przypomnienia i pobudzania do reinterpretacji tego, co usunięte w niepamięć, mitologizowane, zastygłe w stereotypowych wyobrażeniach”[16]. Performatywna, a więc sprawcza rola dzieła filmowego polega bowiem na tym, że obraz przedstawionej w nim rzeczywistości – współczesnej bądź minionej – kształtuje przyszłe o tej rzeczywistości wyobrażenia. Dopiero pojawienie się filmu *Indigènes* wywołało reakcję społeczną, pełną współczucia i empatii wobec żołnierzy z kolonii, a tym samym ich potomków przybyłych do Francji w poszukiwaniu lepszego życia[17].

Omawiane przeze mnie filmy traktują o kolonialnej przeszłości Francji, przeszłości, która nie daje łatwo o sobie zapomnieć. Nie sposób wymazać z pamięci, czy przekreślić ani wydarzeń z ostatnich lat francuskiego imperium kolonialnego, ani przemian spowodowanych pojawieniem się postkolonialnej imigracji z dawnych kolonii. Współczesne kino ma swój udział w definiowaniu kondycji podmiotu postkolonialnego, usytuowanego nadal w relacjach dominacji i podporządkowania, czyli wiążących się z okresem kolonializmu. Sądzę, że przedstawione filmy utwierdzają odbiorcę w przekonaniu, że Odmienność, pomimo niezaprzeczalnej wartości, nadal pozostaje czynnikiem wykluczenia w wielokulturowym i heterogenicznym społeczeństwie. W tym sensie możemy odczytać opowieści zapisane w filmach jako metaforę losu jednostki, zagubionej we współczesnym świecie, stojącej wobec niemożności określenia swego miejsca w złożonej rzeczywistości ukształtowanej przez wydarzenia z przeszłości.

---

[16] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2014, nr 7, s. 19.

[17] Y. Gastaut, *Le thème de l'immigration dans le cinéma français après 1945*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 93.

Bibliografia

Książki i artykuły

Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, przeł., red. i wstęp Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004.

Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia,* red. i posłowie Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych,* wstęp i red. Robert Traba, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Assmann Jan, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. Stefan Dyroff, Rafał Żytyniec, „Borussia" 2003, nr 29, s. 11-16.

Balta Bérénice, *Indigènes, Un film de Rachid Bouchareb,* „Le Français dans le monde" 2006, nr 347, s. 65.

Bancel Nicolas, Blanchard Pascal et Lemaire Sandrine, *Introduction. La fracture coloniale : une crise française* [w:] *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial,* sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, La Découverte, Paris 2005, s. 9-30.

Baran-Kozłowski Wojciech, *Film jako źródło historyczne – uwagi źródłoznawcy*, [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny,* red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 67-73.

Baszkiewicz Jan, *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008.

Bauman Zygmunt, *O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie,* [w:] *Dylematy wielokulturowości,* red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s. 13-39.

Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2004.

Bazin André, *Film i rzeczywistość*, wyb. tekstów, przeł. i posł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Bąk Michał, *Filmowy Paryż czyli magia miasta kina i miasta,* Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2014.

Bhabha Homi K., *DyssemiNacja. Czas, narracja i marginesy współczesnego narodu*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie" 2008, nr 1/2, s. 196-240.

Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Białous Maciej, *Społeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej,* Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.

Blanchard Pascal, *L'image de Maghrébins dans les films postcoloniaux français traitant du temps colonial ou de la guerre d'Algérie (de Godard à Bouchareb),* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 11-19.

Bogacki Michał, *Film fabularny jako paradokument,* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny,* red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 74-97.

Bonn Charles, *La littérature maghrébine de langue française : une poètique de la relation,* [w:] *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Âge à nos jours*, sous la direction de Mohammed Arkoun, Éditions Albin Michel, Paris 2006, s. 1098-1111.

Boski Paweł, Jarymowicz Maria, Malewska-Peyre Hanna, *Tożsamość a odmienność kulturowa,* Instytut Psychologii PAN, Warszawa 1992.

Briand Dominique, *Le cinéma peut-il nous apprendre l'histoire de France ?,* CRDP de l'académie de Caen, Caen 2013.

Brodecki Bogusław, *Dien Bien Phu 1954*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1998.

Buchowski Michał, *Zrozumieć innego: Antropologia racjonalności,* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

Burszta Wojciech J., *Obcość wielokulturowa,* [w:] *„Obcy" w przestrzeni kulturowej Europy,* red. Dorota Angutek przy współpr. Magdy Pokrzyńskiej, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 15-33.

Canonne Justine, *Frantz Fanon. Contre le colonialisme*, „Sciences Humaines" 2012, nr 233, s. 58-59.

Capdepuy Vincent, *Enseigner l'histoire : une sempiternelle polémique ?,* „Sciences Humaines" 2012, nr 242, s. 8-9.

Chibane Malik, Chibane Kader, *Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique,* „Mouvements" 2003, nr 3, nr 27-28, s. 35-38. (DOI 10.3917/mouv.027. 0035).

Chorążyczewski Waldemar, *Filmoznawstwo historyczne – nowa nauka pomocnicza historii?,* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny,* red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 175-182.

Clifford James, *Diaspory*, przeł. Karolina Dudek, Sławomir Sikora, „Konteksty" 2012, nr 1-2, s. 45-64.

Culture post-coloniale 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France, dirigé par Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, Éditions Autrement, Paris 2005.

Curtin Philip, Feierman Steven, Thompson Leonard, Vansina Jan, *Historia Afryki. Narody i cywilizacje,* przeł. Marek Jannasz, konsultacja nauk. Bronisław Nowak, wstęp Wojciech Jagielski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 2003.

Czachur Waldemar, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 11-19.

Dakowska Dorota, *Potępiamy, nie przepraszamy,* „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 51-52, s. 22-23.

Dąbrowski Mieczysław, *Swój/obcy/inny: z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin 2001.

Dokument filmowy i telewizyjny, red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

Droz Bernard, *Les trous de la mémoire coloniale,* „L' Histoire" 2007, nr 318, s. 32-34.

Dylematy wielokulturowości, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004.

Eades Caroline, *Le cinéma post-colonial français,* Éditions du Cerf, Paris 2006.

Erll Astrid, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej,* przeł. Magdalena Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 211-248.

Fanon Frantz, *Wyklęty lud ziemi,* przeł. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Ferro Marc, *Film. Kontranaliza społeczeństwa?,* przeł. Agnieszka Karpowicz, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 67-89.

Ferro Marc, *Historia kolonizacji,* przeł. Michał Czajka, Oficyna Wydawnicza Volumen, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 1997.

Ferro Marc, *Kino i historia,* przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Film i historia. Antologia, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Frodon Jean-Michel, *Entretien avec Philippe Faucon,* „Cahiers du cinéma", n° 608, janvier 2006, s. 27.

Gaertner Julien, *Vitalité artistique et poids économique des Français d'origine maghrébine dans le paysage cinématographique français,* Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire--Génériques, Premier semestre 2011, s. 65-73.

Gandhi Leela, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. Jacek Serwański, posłowie Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.

Garlicki Andrzej, *Film wobec świadomości historycznej*, „Kino", R. X, 1975, nr 10, s. 25-26.

Gastaut Yvan, *Le thème de l'immigration dans le cinéma français après 1945*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 83-93.

Générations Beurs. Français à part entière, Sur une idée originale de Nora Barsali (textes et direction d' ouvrage), Avec François-Xavier Freland (textes) et Anne--Marie Vincent (photographies), Postface de Christian Delorme, Éditions Autrement, Paris 2003.

Górak-Sosnowska Katarzyna, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna,* Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2011.

Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci,* przeł. Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Hargreaves Alec G., *From „Ghettoes" to Globalization: Situating Maghrebi-French Filmmakers*, [w:] *Sreening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France,* Edited and with introduction by Sylvie Durmelat and Vinay Swamy, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2011, s. 25-40.

Hargreaves Alec G., *Les trois âges cinématographiques des Maghrébins en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 95-101.

Heistein Józef, *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1997.

Helman Alicja, *Drogi rozwoju filmoznawstwa,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85, s. 15-26.

Helman Alicja, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym,* [w:] *Z badań porównawczych nad filmem,* red. Alicja Helman, Andrzej Gwóźdź, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Katowice – Kraków 1980, s. 9-23.

Hendrykowski Marek, *Film jako źródło historyczne,* Ars Nova, Poznań 2000.

Hładkiewicz Wiesław, *Obcy w wielokulturowej Europie – casus francuski,* [w:] *„Obcy" w przestrzeni kulturowej współczesnej Europy,* red. Dorota Angutek przy współpr. Magdy Pokrzyńskiej, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 105-110.

hooks bell, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia,* przeł. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie" 2008, nr 1/2, s. 108-117.

Hopfinger Maryla, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.

Huillery Élise, *Czy dzieci imigrantów radzą sobie we francuskiej szkole gorzej niż inne*?, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, red. Hélène Thiollet, przeł. Małgorzata Szczurek, Karakter, Kraków 2017, s. 154-157.

Jabłońska Agata, *Syndrom Vichy*, „Wprost" 2008, nr 19, s. 88-89.

Jałowiecki Bohdan, *Przestrzeń jako pamięć*, „Studia Socjologiczne" 1985, nr 2, s. 125-140.

Jałowiecki Bohdan, Szczepański Marek S., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej,* Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009.

Jardin Antoine, *Banlieues, le berceau du terrorisme ?*, „Sciences Humaines" 2016, nr 279, s. 42-43.

Jarosz Maria, *Wstęp. Obszary wykluczenia w Polsce* [w:] *Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny, etniczny*, red. Maria Jarosz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2008, s. 7-17.

Jarymowicz Maria, *Próba operacjonalizacji pojęć „tożsamość osobista – tożsamość społeczna": odrębność schematowa Ja – My – Inni jako atrybut tożsamości,* „Studia Psychologiczne", 1989, t. XXVII, nr 2, s. 73-84.

Jasińska-Kania Aleksandra, Łodziński Sławomir, *Wykluczani z narodu: mniejszości narodowe, migranci, uchodźcy,* [w:] *Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny, etniczny*, red. Maria Jarosz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2008, s. 243-307.

Kalaga Wojciech, *Wstęp,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004.

Kamecka Małgorzata, *Les narrations identitaires des Français issus de l' immigration maghrébine à la lumière de* „*Générations Beurs. Français à part entière*", „Revue d' Études Françaises" 2016, nr 21, s. 197-204.

Kamecka Małgorzata, *„Nie jesteśmy nomadami". Przestrzeń francuskich przedmieść i tożsamość potomków imigrantów,* „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2016, nr 9, s. 221-235.

Kamecka Małgorzata, *Od obcości do bliskości w London River Rachida Bouchareba*, [w:] *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O Inter-, Multi- i trans kulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. Sławomir Bobkowski i Piotr Rudzki, Wrocław 2014, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 257-265.

Kamecka Małgorzata, *Poszukiwanie tożsamości w filmowym świecie Rachida Bouchareba na przykładzie Little Senegal*, [w:] *Ex Africa Semper Aliquid Novi*, t. 2, red. Jacek Łapott i Marta Tobota, Żory 2014, s. 310-318.

Kamecka Małgorzata, *Współczesne kino francuskie wobec pamięci postkolonialnej*, „POLITEJA" 2014, nr 31/1, s. 191-204.

Kapuściński Ryszard, *Ten Inny*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2006.

Kasznik-Christian Aleksandra, *Algieria,* Wydawnictwo Trio, Warszawa 2006.

Kealhofer Leslie, *Les voix des femmes maghrébines en France dans les courts métrages*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 33-37.

Kepel Gilles, *La Fracture,* Gallimard, France Culture, Paris 2016.

Kepel Gilles, *Les Banlieues de l'islam. Naissance d'une religion en France,* Seuil, Paris 1991.

Kepel Gilles, Jardin Antoine, *Terror we Francji. Geneza francuskiego dżihadu,* Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2017.

Kielan-Glińska Ilona, *Muzułmanie w laickiej Francji (1974-2004). W kierunku integracji czy separatyzmu,* Nomos, Kraków 2009.

Komorowski Zygmunt, *Kultury Czarnej Afryki,* Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994.

Konończuk Elżbieta, *Literatura i pamięć na pograniczu kultur (Erwin Kruk-Ernst Wiechert-Joahannes Bobrowski),* Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki, Białystok 2000.

Konończuk Elżbieta, *Podlaska lokalność w narracjach socjologicznych, magicznych i satyrycznych*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3, s. 141-156.

Kubera Jacek, *Po dekolonizacji. Współcześni teoretycy o (nie)pamiętaniu francuskiego kolonializmu,* „Sensus Historiae" 2013, R. XX, nr 3, s. 161-173.

Kunce Aleksandra, *Czy narracja o granicy kulturowej może zmieniać świat więzi?,* „Anthropos?" 2010, nr 14-15 s. 40-50.

Kunce Aleksandra, *Zlokalizować tożsamość!* [w:] *Dylematy wielokulturowości,* red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s.79-95.

Kwaterko Józef, *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*, Universitas, Kraków 2003.

La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial, sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, La Découverte, Paris 2005.

Langlais Pierre, *Les héros oubliés d'Indigènes,* „Label France" 2006, 4e Trimestre, s.16.

Le Goff Jacques, *Historia i pamięć,* wstęp Paweł Rodak, przeł. Anna Gronowska, Joanna Stryjczyk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

Le livre noir du colonialisme. XVIe-XXIe siècle : de l'extermination à la repentance, sous la direction de Marc Ferro, Robert Laffont, Paris 2003.

Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques, sous la rédaction de Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson, La Découverte, Paris 2008.

Les Lieux de mémoire, sous la direction de Pierre Nora, t. 1-3, Gallimard, Paris 1984, 1986, 1992.

Lewandowski Roman, *Na Francuza przerobić,* „Polityka" 2001, nr 45, s. 35-37.

Liauzu Claude, *Retour à l'histoire,* „L' Histoire" 2007, nr 318, s. 54-55.

Loomba Ania, *Kolonializm/Postkolonializm*, przeł. Natalia Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Loska Krzysztof, *Czas utracony – nostalgia i trauma w postkolonialnym filmie francuskim,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 86, Instytut Sztuki PAN, s. 92-103.

Loska Krzysztof, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Universitas, Kraków 2016.

Loska Krzysztof, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk" („cinéma de banlieue"),* „Ethos" 2013, nr 4, s. 252-263.

Lyotard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy,* przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

Machnikowski M. Ryszard, *Muzułmanie w Europie Zachodniej – między integracją a radykalizacją?,* „Zeszyty CEN", Zeszyt 43, Warszawa 2010.

Malewska-Peyre Hanna, *Ja wśród swoich i obcych,* [w:] *Tożsamość a odmienność kulturowa,* red. Paweł Boski, Maria Jarymowicz, Hanna Malewska-Peyre, Instytut Psychologii PAN, Warszawa 1992, s. 15-66.

Marszałek Rafał, *Film i historia (I),* „Kino" 1981, R. XVI, nr 1, s. 22-25.

Marszałek Rafał, *Film i historia. Sposoby i funkcje odtwarzania przeszłości (II*), „Kino" 1981, R. XVI, nr 2, s. 27-32.

Mauss-Copeaux Claire, *Appelés en Algérie. La parole confisquée,* Hachette Littératures, Paris 1998.

Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie, przeł. Małgorzata Szczurek, red. Hélène Thiollet, Karakter, Kraków 2017.

Mills-Affif Édouard, *Les visions du champ social dans le cinéma d'Abdelatif Kechiche*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 75-81.

Mimoun Mouloud, *De la silhouette au personnage dans le cinéma français*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 6-7.

Modrzejewska-Leśniewska Joanna, *Wojna w Algierii 1954-1962,* [w:] *Konflikty kolonialne i postkolonialne w Afryce i Azji 1869-2006*, red. Piotr Ostaszewski, Książka i Wiedza, Warszawa 2006, s. 374-383.

Moskalewicz Marcin, *Obecność historii*, „Res Publica Nowa" 2009, nr 7, s.-6-7.

Możejko Edward, *Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s. 141-161.

Mrabet Emna, *The immigrant in Abdellatif Kechiche's cinematic work: transcending the questions of origins*, [w:] *Reimagining North African immigration. Identities in flux in French literature, television, and film*, edited by Véronique Machelidon and Patrick Saveau, Manchester University Press, 2018, s. 63-76.

Musiał Stanisław, *Maghreb i znaczenie jego obecności we Francji,* Akademia Marynarki Wojennej, Gdynia 2016.

Nikodem Jarosław, *Nowe źródło historyczne widziane oczami filmologa. Uwagi na marginesie pracy Marka Hendrykowskiego „Film jako źródło historyczne"*, „Studia Źródłoznawcze. Commentationes", XLI, 2003, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003, s. 115-129.

Noiriel Gérard, *Gens d' ici venus d' ailleurs, La France de l' immigration, 1900 à nos jours*, Éditions du Chêne, Paris 2004.

Nora Pierre, *Czas pamięci*, przeł. Wiktor Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001, nr 7, s. 37-43.

Nora Pierre, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire,* red. Pierre Nora, t. 1, La République, Paris 1997.

Nowak Jacek, *Społeczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, NOMOS, Kraków 2011.

Obuchowski Kazimierz, *Osobowość wobec zmian cywilizacji, czyli o ludziach roli, uczenia się i o autorach siebie,* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s. 97-116.

Opioła-Cegiełka Monika, *Historia i pamięć. Obraz Algierii i Algierczyków we współczesnym kinie francuskim,* [w:] *Konflikty w przestrzeni kulturowej,* red. Zdzisław Biegański, Łukasz Jureńczyk, Joanna Szczutkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2015, s. 184-200.

Opioła-Cegiełka Monika, *Polityka historyczna we Francji*, [w:] *Kultura pamięci: studia i szkice,* red. Aldona Chlewicka i Tomasz Kawski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 106-122.

Pervillé Guy, *La politique algérienne de la France, de 1830 à 1962*, Le genre humain, Éditions du Seuil, Septembre 1997, s. 27-37.

Pierre Nora et le métier d' historien : La France malade de sa mémoire, propos recueillis par Jacques Buob et Alain Frachon, „Le Monde Magazine", n° 105, 18.02.2006, s. 20-27.

Plesnar Łukasz A., *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

Potel Jean-Yves, *Francja ta sama czy inna?* W rozmowie z Markiem Rapackim i Marcinem Frybesem, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.

Prédal René, *Le cinéma français depuis 2000, Un renouvellement incessant*, Armand Colin Cinéma, Paris 2008.

Price Roger, *Historia Francji,* przeł. Ewa Różalska, Zysk i S-ka, Poznań 2001.

Problemy komunikacji interkulturowej: Jedna Europa – wiele języków i kultur, red. Franciszek Grucza i Krystyna Chomicz-Jung, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1996.

Protat Zoé, *Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire*, „Ciné-Bulles", R. 27, 2009, nr 2, s. 40-49.

Recham Belcacem, *Les musulmans algériens dans l'armée française (1919-1945),* L' Harmattan, Paris 1996.

Rémond René, *Pourquoi abroger les lois mémorielles,* „Regards sur l' actualité" 2006, nr 325, s. 23.

Renan Ernest, *Co to jest naród* [w:] *Być w narodzie. Szkice o idei narodu, narodowej kulturze i nacjonalizmie*, przeł. Stanisław Jedynak, red. Lech Zdybel, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 197-212.

Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta,* Universitas, Kraków 2005.

Rewers Ewa, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-nowoczesnej*, [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. Wojciech Kalaga, Universitas, Kraków 2004, s. 119-139.

Ricœur Paul, M*iędzy pamięcią a historią,* przeł. Małgorzata Frankiewicz, „Znak" 2005, R. 59, nr 3, s. 99-112.

Rokicki Jarosław, *Kolor, pochodzenie, kultura: rasa i grupa etniczna w społeczeństwie Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Universitas, Kraków 2002.

Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich,* Universitas, Kraków 2014.

Said Edward W., *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Said Edward W., *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005.

Sales Claude*, La Trahison*, Seuil, Paris 1999.

Saryusz-Wolska Magdalena, *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 7-38.

Setoul Elyamine, *Czy młodzież wywodząca się z rodzin imigranckich jest mniej patriotyczna,* [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, przeł. Małgorzata Szczurek, red. Hélène Thiollet, Karakter, Kraków 2017, s. 85-87.

Shafto Sally, *La Trahison et L'Ennemi intime : vers un nouveau regard sur la Guerre d'Algérie*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 57-63.

Simon Patrick, *Czy francuski model integracji się sprawdza*?, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, przeł. Małgorzata Szczurek, red. Hélène Thiollet, Karakter, Kraków 2017, s. 81-84.

Simon Patrick, *Czy multikulturalizm jest wspólnotowy?*, [w:] *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, przeł. Małgorzata Szczurek, red. Hélène Thiollet, Karakter, Kraków 2017, s. 99-101.

Skarga Barbara, *Tożsamość ja i pamięć*, „Znak" 1995, R. XLVII, nr 5, s. 4-18.

Skotarczak Dorota, *Film fabularny jako źródło do badań historii społecznej PRL,* [w:] *Dokument filmowy i telewizyjny,* red. Maciej Szczurowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005, s. 156-169.

Smolar Aleksander, *Pamięć, historia, polityka* [w:] *Pamięć i pytania o tożsamość. Polska. Ukraina,* red. Tomasz Horbowski i Piotr Kosiewski, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2013, s. 7-9.

Spivak Gayatri Chakravorty, *Strategie postkolonialne,* przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, red. Sarah Harasym, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Stanisławska Olga, *Arabowie we Francji. Said u Marianny,* „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej" 2003, nr 38, s. 7-13.

Stora Benjamin, *Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale)* [w:] *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial,* sous la direction de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, La Découverte, s. 57-65.

Szacka Barbara, *Czas przeszły, pamięć, mit,* Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006.

Szahaj Andrzej*, E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności*, Universitas, Kraków 2004.

Szahaj Andrzej, *Wielokulturowość: za i przeciw (kilka uwag),* [w:] Andrzej Szahaj, *Liberalizm, wspólnotowość, równość,* Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Szostkiewicz Adam, *Francja-nietolerancja,* „Polityka" 2004, nr 8, s. 20-22.

Tarr Carrie, *Le rôle des femmes dans le cinéma des réalisatrices d'origine maghrébine en France*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, 2011, s. 47-53.

Tarr Carrie, *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France,* Manchester University Press, Manchester & New York 2005.

Tarr Carrie, *Questions of identity in Beur cinema,* „Screen" 1993, nr 34, s. 320-342.

Tazbir Janusz, *Film – ostoja tradycyjnej historiografii*, „Kino" 1975, R. X, nr 10, s. 27-29.

Tokarski Stanisław, *Tożsamość Europy a kultury pozaeuropejskie: podróże na Wschód – w poszukiwaniu korzeni,* [w:] *Tożsamość europejska,* red. Franciszek Gołembski, Uniwersytet Warszawski, Instytut Nauk Politycznych, Zakład Instytucji Europejskich, Warszawa 2005, s. 68-87.

Topolski Jerzy, *Metodologia historii,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

Topolski Jerzy, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym,* [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne,* red. Zofia Stefanowska i Janusz Sławiński, Czytelnik, Warszawa 1978.

Topolski Jerzy, *Teoria wiedzy historycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1983.

Wagner Ryszard, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo" 1974, T. XVIII, nr 2, s. 181-194.

Walczak Paweł, *Obcość a filozofia. Koncepcja dialogu we współczesnej filozofii człowieka*, [w:] *„Obcy" w przestrzeni kulturowej Europy,* red. Dorota Angutek przy współpracy Magdy Pokrzyńskiej, Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra 2009, s. 43-44.

Weil Patrick, *Politique de la mémoire : l'interdit et la commémoration*, „Esprit" 2007, nr 2, s. 124-142.

Welsch Wolfgang, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, przeł. Krystyna Wilkoszewska, [w:] *Estetyka transkulturowa,* red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2004, s. 31-43.

Widy Marta, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005.

Widy-Behiesse Marta, *Islam i muzułmanie w laickiej Francji,* [w:] *Islam w Europie, Bogactwo różnorodności czy źródło konfliktów?,* red. Marta Widy-Behiesse, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2012, s. 245-253.

Witek Piotr, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005.

Włoch Renata, *Polityka integracji muzułmanów we Francji i Wielkiej Brytanii,* Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

Wolf Eric R., *Europa i ludy bez historii,* przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Wróblewska-Pawlak Krystyna, *Jak zostaje się Francuzem*, „Studia Europejskie" 2001, nr 4, Centrum Europejskie Uniwersytetu Warszawskiego, s. 107-126.

Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny, etniczny, red. Maria Jarosz, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2008.

Yachi Naïma, *Le son du ghetto : musique et cinéma de la seconde génération : 1985-2000*, Images et représentations des Maghrébins dans le cinéma de France, Migrance 37, Éditions Mémoire-Génériques, Premier semestre 2011, s. 21-29.

Young Robert J. C., *Postkolonializm. Wprowadzenie,* przeł. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Zwierzchowski Piotr, Kornacki Krzysztof, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u,* „Kwartalnik Filmowy" 2014, nr 85, s. 28-39.

Żelazny Walter, *Francja wobec mniejszości narodowych. Etniczność, etnopolityka, etnosocjologia,* Wyższa Szkoła Społeczno-Gospodarcza, Tyczyn 2000.

Strony internetowe

www.allocine.fr/film/fichefilm-108824/secrets-tournage, [dostęp 15.04.2017].

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19145473&cfilm=136108.html, wywiad z Rachidem Boucharebem o filmie *Ponad prawem,* [dostęp: 12.07.2018].

www.archiwum.stopklatka.pl/news/wywiad-z-abdelem-kechiche, [dostęp: 10.01.2018].

www.arte.tv/fr/entretien-avec-Rachid-Bouchareb /2676890.html, *Entretien avec Rachid Bouchareb*, [dostęp: 04.06.2009].

www. Atlantico/decryptage, *Quand Pierre Schoendoerffer rendait hommage aux soldats appelés en Algérie,* [dostęp: 15.11.2017].

https://www.babelio.com/livres/Nini-Ils-disent-que-je-suis-une-beurette/68248, [dostęp: 12.03.2018]

www.benjaminstora.univ-paris13.fr/index.php/articlesrecents/limages/182-assumer-ensemble-notre-passe-commun-article-de-la-rubrique-les-deux-rives--de-la-mediterranee-janvier-2006.html, [dostęp: 10.04.2017].

www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, *Découpage et analyse du récit. Allers-retours,* Lycéens au cinéma, s. 7-8, [dostęp: 13.02.2012].

www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, *Personnages et acteurs principaux. Masculin/Féminin,* Lycéens au cinéma, [dostęp: 15.02.2012].

www.bifi.fr/upload/bibliotheque/File/Lyc%C3%A9ens%20au%20cin%C3%A9ma%20PDF/little.pdf, *Questions de méthode. Indépendance et pragmatisme,* Lycéens au cinéma, s. 10, [dostęp: 09.02.2012].

www.cinemotions.com/la-Trahison-tt21294/interviews/interview-4335, [dostęp: 07.04.2017].

www.cnews.fr/politique/2012-12-19/hollande-veut-ouvrir-un-nouvel-age-entre--la-france-et-lalgerie-299390, Holande veut ouvrir un « nouvel âge » entre la France et L' Algérie, [dostęp: 17.10.2016].

www.critikat.com/panorama/analyse/le-th-au-harem-d-archimede, Milleliri Carole, *Touche pas à mon pote ! Le thé au harem d' Archimède*, [dostęp: 15.03.2018].

www.dailymotion.com/video/x2y20k, wywiad z Malikiem Chibanem na temat filmu *Voisins Voisines,* [dostęp: 30.03.2018].

www.docplayer. fr/21564548-I-n-d-i-g-e-n-e-s-dossier-d-accompagnement-pedagogique.htlm, *Dossier d'accompagnement pédagogique réalisé par Valérie Marcon proposé par le site Zerodeconduite.net et l'Agence Cinéma Education avec le soutien de 'Association des Professeurs d'Histoire Géographie (APHG),* s.1-20, [dostęp: 12.11.2015].

www.film.onet.pl/wiadomosci/mowi-abdel-kechiche/5fh42, [dostęp: 12.01.2018].

www.film.org.pl, Niedźwiedzki Maciej, *Kino przedmieść – imigranci w kinie francuskim,* (artykuł opublikowany 27.09.2013), [dostęp: 24.10.2017].

www.guy.perville.free.fr/ spip/article.php3 ?id_article=71, Pervillé Guy, *La politique algérienne de la France de 1830 à 1962,* [dostęp: 08.03.2018].

www.guy.perville.free.fr/spip/article.php3 ?id_article=325, Pervillé Guy, *Une politique de l'oubli. La mémoire de la guerre en France et en Algérie,* [dostęp: 08.03.2018].

www.histmag.org/Ochrona-pamieci-czy-zamach-na-wolnosc-slowa-Francuska-debata-na-temat-ustawy-o-ludobojstwie-Ormian-66 09, Behr Valentin, „*Ochrona pamięci*" *czy „zamach na wolność słowa*"*?*, Portal historyczny Histmag.org, (CC BY-SA 3.0); [dostęp: 11.04.2017].

www.ina.fr/video/104160087, 1995, *Malik Chibane, wypowiedź o filmie Hexagone,* [dostęp: 14.03.2018].

www.int.ma/la-france-de-la-memoire-politique-a-la-politique-de-memoire, Derrouich Hamid, *La France: De la mémoire politique à la politique de* mémoire ; [dostęp: 24.03.2017].

www.irenees.net/bdf_fiche-documentation-627_fr.html, Pirini Mauro, *Les Guerres de mémoire. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques,* Paryż 2009 ; [dostęp: 20.04.2017].

www.jacqueschirac-asso.fr/les-grands-discours-de-jacques-chirac/?post_id=2336, [dostęp: 10.04.2017].

www.jeuneafrique.com/Articleimp. ARTJAJA2555p080-081.xm10, Flandrin Antoine, *Bienvenue à Little Senegal !,* [dostęp: 07.07.2012].

www.jurispolis.blog.lemonde.fr/2006/07/14/2006_07_le_chant_des_af, *Le Chant des Africains, et la fierté d'être Français de la métropole et d'ailleurs,* [dostęp: 09.11.2013].

www.journals.openedition.org/map/1003 ; DOI :10.4000/map.1003, Milleliri Carole, *Le cinéma de banlieue : un genre instable,* „Mise au Point" 2011, nr 3 [online], URL : [dostęp: 30.04.2018].

www.ladocumentationfrancaise.fr/dossiers/loi-memoire/lois-memorielles.shtml, [dostęp: 11.04.2017].

www. ldh-toulon.net/spip.php?article5224, Mabon Armelle, *Thiaroye, un passé à reconstituer,* [dostęp: 01.12.2012].

www.lefigaro.fr/actualite-france/2014/05 /14/01016-20140514ARTFIG00160-journee-de-la-jupe-a-l-origine-un-mouvement-spontane-de-lyceennes.php, Duportail Judith, *La journée de la jupe,* [dostęp: 25.11.2017].

www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/18/algerie-france-memoire-sous-tension_1669417_3212.html, Stora Benjamin, *Algérie-France, mémoires sous tension*, [dostęp: 04.05.2017].

www.lemonde.fr/cinema/article/2008/09/23/entre-les-murs-la-guerre-des-mots-au-college_109 8573_3476.html#f3xscgDDRKSsuJFT.99, Douin Jean-Luc, *«Entre les murs» : la guerre des mots au collège*, [dostęp: 30.09.2017].

www.lemonde.fr/cinema/article/2014/12/02/les-heritiers-ariane-ascaride-dans-la-peau-d-un-prof_4532486_3476.html, Nouchi Franck, « Les Héritiers »: Ariane Ascaride dans la peau d' un prof, [dostęp: 18.11.2017].

www.lemonde.fr/election-presidentielle-2017/article/2016/09/24/pour-nicols--sarkozy-nos-ancetres-etaient-les-gaulois-mais-aussi-les-tirailleurs-musulmans50029894854003. html, [dostęp: 27.03.2017].

www.lemonde.fr/livres/articles/2008/02/28/l-afrique-repond-a-sarkozy-des-intellectuels-africains-en-colere_1016843_3260.htlm, Bernard Philippe, *Des intellectuels africains en colère,* Le Monde, 28.02.2008: [dostęp: 08.12.2017].

www.lemonde.fr/politique/article/2016/09/25/francois-holland-reconnait--la-responsabilite-des-gouvernements-francais-dans-l-abandon-des-harkis_5003061_ 823448.html, [dostęp: 14.12.2016].

http://www.leparisien.fr/val-d-oise/les-voisins-voisines-sarcellois-de-malik-chibane-19-07-2005-2006137264.php, Casi Emeline, *Les Voisins, voisines sarcellois de Malik Chibane,* [dostęp: 25.02.2018].

www.lesinrocks.com/2004/ 01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif--kechiche-lesquive-0104-1185003, Lalanne Jean-Marc, *Entretien avec Abdellatif Kechiche,* [dostęp: 19.11.2017].

https://www.lexpress.fr/actualite/politique/indig-egrave-nes-le-retour_478149. html, Libiot Éric, *Indigènes, le retour, Interview avec Rachid Bouchareb,* [dostęp: 15.04.2014].

www.liberation.fr/tribune/2007/05/22/pourquoi-je-ne-lira-pas-la-lettre--de-guy-moquet-a-mes-eleves-a-la-rentree_93735, Schill Pierre, *Pourquoi je ne lirai pas la lettre de Guy Moquet à mes élèves à la rentrée*, „La Libération", 22.05.2007, [dostęp: 08.03.2018].

www.librairies-sorcieres.blogspot.com/2014/02/mon-ecriture-est-un-travail-de--memoire.html, [dostęp: 17.01.2017].

www.medias.unifrance/101/16/69733/presse/la-desintegration-dossier-pedagogique-francais.pdf, Garson Charlotte, *La Désintégration, un film de Philippe Faucon,* [dostęp: 15.04.2018].

www.oumma.com/11618/le-quartier-algerien-de-londres-en-voie-de-disparition, [dostęp: 15.04.2012].

www.peripheries.net/article201.html, [dostęp: 23.01.2017].

www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1992_num_1158_1_181, Stora Benjamin, *Guerre d'Algérie, France, la mémoire retrouvée ?,* „Hommes & Migrations" 1992, nr 1158, s. 10-14, [dostęp: 17.11.2017].

https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/swiat/263156,1,historyczne-pomysly-sarkozy.read?page=54&moduleId=4781, Kubiak Jacek, *Historyczne pomysły Sarkozy'ego. Polityka i historia à la française*, „Polityka", 31.08.2008, [dostęp: 23.02.2018].

www.revue-analyses.org. vol.3, no3, automne 2008, Fleury Béatrice, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin de Yamina Benguigui. De l'ethos biographique aux hors sujets de la réception,* vol. 3, nr 3, automne 2008, s. 99-121, [dostęp: 17.03.2016].

www.rfi.fr/actupl/articles/122/ article_10016.asp, Rieger Stefan, *Francuski model integracji robi bokami,* [dostęp: 04.03.2016].

www.rfi.fr/actupl/articles/111/article 7305.asp, Rzeczycka Anna, *Adjani i trudne przedmieścia* [dostęp: 12.10.2017].

www.rfi.fr/actufr/articles/ 016/article7448.asp., Danis Jean-François, *New York, nouvelle capitale africaine*, [dostęp: 16.04.2012].

www.slateafrique.com/14205/new-york-little-senegal-lacommunaute-qui-fait-bouger-Harlem, Cessou Sabine, *Little Senegal, la communauté qui fait bouger Harlem*, [dostęp: 28.07.2011].

www.syfia.info/printArticles.php5?idArticle=3433, Sefraoui Nadia, *Africains de New York et Noirs américains: l'incompréhension recule,* [dostęp: 30.09.2013].

www.telerama.fr/idees/pourquoi-il-fallait-faire-la-journee-de-la-jupe-par-philippe-meirieu,41370.php, Meirieu Philippe, *Pourquoi il fallait faire "La Journée de la jupe",* [dostęp: 14.01.2017].

www.telerama.fr/livre/francois-begaudeau-laureat-du-prix-france-culture-telerama-la-musique-est-l-horizon-ultime-de-l-ecriture,29346.php, *François Bégaudeau, auteur d'„Entre les murs" (le roman): "L'école n'est pas un sanctuaire".* Propos recueillis par Michel Abescat et Jacques Morice [dostęp: 26.10.2017].

www.universcine.com/articles/une-communaute-africaine-perdue-au-milieu-d'harlem (Universciné 2009), Bouchareb Rachid, *Une communauté africaine perdue au milieu d'Harlem*, [dostęp: 12.03.2012].

www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm, 2013, Mielusel Ramona, *La place des groupes micro-identitaires en France. Le cas des générations issues de l'immigration,* „Les Cahiers du GRELCEF. La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones", nr 4, s. 59-75, [dostęp:17.02.2017].
www.yaminabenguigui.fr, [dostęp: 25.02.2017].

Filmografia

Aïcha (2008)
Aïcha, job à tout prix [*Aïcha, praca za wszelką cenę,* 2011]
Aïcha, la grande débrouille (2011)
Aide-toi, le ciel t'aidera (2008)
Algérie, histoires à ne pas dire [*Algieria, historie, o których się nie mówi,* 2008].
Bâton Rouge (1985)
Bezimienna wojna (*La Guerre sans nom,* 1991)
Bitwa o Algier (*La Bataille d' Alger*, 1966)
Caché (*Ukryte,* 2005)
Cartouches gauloises [*Galijskie naboje*, 2007]
C'était la guerre [*To była wojna*, 1992]
Cheb (1991)
Cleo od piątej do siódmej (Cléo de 5 à 7, 1962*)*
Comme un aimant (2000)
Cour interdite (1999)
Czarna noc, 17 października 1961 (*Nuit noire, 17 octobre 1961*, 2005)
Dans les caves du Fort d' Ivry (1979)
De Gaulle: déchirures algériennes (1988)
De Gaulle et l' Algérie, le prix du pouvoir (2010)
De Gaulle et l' OAS (1991)
Des jardiniers de la rue des Martyrs (2003)
Demain il fera beau [*Jutro będzie piękna pogoda*, 1983]
Des poupées et des anges (2008)
Diên Biên Phủ (1992)
Dni chwały (*Indigènes*, 2006)
Drzewa oliwne sprawiedliwości (*Les Oliviers de la justice,* 1962)
Dzikie trzciny (*Les Roseaux sauvages*, 1994)

Eliza albo prawdziwe życie (*Élise ou la vraie vie*, 1970)
État des lieux (1995)
Fatima (2015)
Femmes engagées. Mode d'emploi (2009)
Grégoire peut mieux faire [*Grégoire' a stać na więcej,* 2002]
Guerre d'Algérie, mémoire enfouie d'une génération (1982)
Hexagone (1994)
Honor kapitana (*L'Honneur d'un capitaine,* 1982)
Inch' Allah Dimanche (2001)
Indochiny (*Indochine*, 1992)
Klasa (Entre les murs)
Kochanek (*Amant*, 1992)
Krab dobosz (Le Crabe tambour, 1977*)*
Krim (1995)
Kronika lat pożogi (*Chronique des années de braise,* 1975)
Là-bas… mon pays (2000)
La Couleur du sacrifice (2006)
L'Afrique, je te plumerai (1992)
La Guerre d'Algérie (1990)
L'Algérie dix ans après (1972)
L'Algérie des chimères (*Algieria w płomieniach*, 2001)
L'Amour (1990)
L'Amour existe [*Miłość istnieje,* 1961]
La Noire de… (1966)
L'Arme au bleu (1982)
La Squale (2000)
L'Autre côté de la mer (1996)
L'Autre 8 mai 1945 ? Aux origines de la guerre d'Algérie (2008)
Le Camp de Thiaroye [*Obóz w Thiaroye,* 1988]
Le Crime de Monsieur Stil (1995)
L'Enlèvement de Ben Bella (1982)
L'État sauvage (1977)
Le Grand Carnaval [*Wielki Karnawał,* 1983]
Le Plafond de verre (2004)
Les Années algériennes (1991)
Les Avocats du diable [*Adwokaci diabła*, 1982]
Les Centurions [*Centurioni,* 1966]
Les Étrangers (1998)

Les Frères des frères (1992)
Les Massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945 (1995)
Les Sacrifiés (1982)
Les Porte-clefs [*Dozorcy więzienni*, 1982]
Le Thé au harem d' Archimède [*Herbata w haremie Archimedesa,* 1985]
L' Honneur de ma famille [*Honor mojej rodziny*, 1997]
L' Odeur de la papaye verte (1993)
Little Senegal (2001)
London River (2009)
Małe Jeruzalem (*La Petite Jérusalem*, 2005)
Mémoires d' immigrés. L' héritage maghrébin [*Wspomnienia imigrantów. Dziedzictwo Maghrebu*, 1997]
Mes 17 ans (1996)
Mieć 20 lat w Aurès (*Avoir 20 ans dans les Aurès*, 1972)
Moja dzielnica spłonie (Ma 6-T va crack-er, 1997)
Mort en exil (2010)
Muriel (*Muriel ou le temps d' un retour,* 1963)
Muriel fait le désespoir de ses parents (1994)
Nienawiść (*La Haine*, 1995)
Nietykalni (*Intouchables,* 2011)
Nocturnes [*Nocne*, 2006]
Omar m' a tuer [*Zabił mnie Omar,* 2011]
Pani od historii (*Les Héritiers,* 2014)
Październik w Paryżu, (*Octobre à Paris*, 1962)
Petit à petit (1971)
Petits frères (1999)
Piękne życie (La Belle Vie, 1963)
Pluton 317 (*La 317e section,* 1965)
Pojedynek na wyspie (*Le Combat dans l' île*, 1962)
Ponad prawem (*Hors-la-loi,* 2010)
Porwanie (*L' Attentat*, 1972),
Pożegnanie Philippine (Adieu Philippine,1962)
Pułkownik (*Mon colonel,* 2006)
Raï (1995)
R.A.S. [*Wszystko w porządku*, 1973]
Regarde-moi (2007)
Rester là-bas (1992)
Retour à Cherchell [*Powrót do Cherchell*, 1983]

Rozpad (*La Désintégration*, 2011)
Rue des Figuiers [*Ulica Figuiers*, 2005]
Sabine (1991)
Samia (2000)
Sąsiedzi (*Voisins voisines,* 2005)
*Słodka Francja (Douce France,*1995),
Sous les pies des femmes (*Pod stopami kobiet*, 1997)
Terres brûlantes [*Płonące ziemie*, 1983]
Tortury (La Question, 1976*)*
Ukryta tożsamość (*Michou d'Auber*, 2007)
Union sacrée [*Święty związek,* 1989]
Une journée portée disparue (1993)
Vivre au paradis (*Żyć w raju*, 1998)
Voyous voyelles (2000)
Wesh Wesh, Qu'est-ce qui se passe ? [*Cześć, co słychać?,* 2001]
Wewnętrzny wróg (*L'Ennemi intime*, 2006)
Wiatr z Aurès (*Le Vent des Aurès*, 1966)
Wina Woltera (*La Faute à Voltaire,* 2000)
Zamorskie posiadłości (*Outre mer,* 1989)
Zdrada (*La Trahison,* 2006)
Zemsta OAS (*L'Insoumis*, 1964)
Zone franche (1996)
Żołnierzyk (*Le Petit soldat*, 1963)

Mémoire et identité dans le cinéma postcolonial français

Résumé

L'interpénétration du passé et du présent reconnue comme une des caractéristiques des sociétés contemporaines permet aussi de mesurer leur rapport à la mémoire. En effet, des événements passés plus ou moins traumatisants ou controversés existent ou réapparaissent constamment dans la vie et la culture en marquant le présent et requérant un regard critique, objectif, exhaustif, et qui soit surtout équitable. Le retour, dans la mémoire collective des Français, à l'époque de l'empire colonial peut être certainement mis au nombre des problèmes qui exigent une réflexion approfondie et un examen critique des prises de position pétrifiées.

Dans l'histoire des colonies françaises il existe encore des questions qu'il faut rappeler et réexaminer. Rien d'étonnant donc qu'on continue à débattre en France des conséquences du refoulement collectif de ce qui gêne et du besoin d'une mémoire retrouvée, aux vertus thérapeutiques. Ce débat est revendiqué, entre autres, par les hommes de lettres et les cinéastes originaires d'anciennes colonies, ceux qui cherchent, dans ces problèmes et faits difficiles du passé, une impulsion à la réflexion sur l'état de la société actuelle française. Aussi n'est-il pas rare de voir des œuvres littéraires, nées de l'expérience de leurs auteurs, inspirer des scénaristes ou cinéastes intéressés par la problématique postcoloniale.

Il faut cependant noter qu'au cours des vingt dernières années un tournant a eu lieu en France en ce qui concerne l'attitude envers le passé, sans doute aussi suite à l'adoption des *lois mémorielles*. En effet, cette demande de réexaminer le rapport au passé colonial ainsi qu'à son impact sur la société française se manifeste de plus en plus souvent dans le discours public. Le fait qu'il y ait de plus en plus de publications scientifiques consacrées à cette thématique n'est qu'un argument confortant son importance. De nombreux chercheurs, tels que par exemple Benjamin Stora ou Pascal Blanchard, expliquent inlassablement aux Français le poids des fautes et des négligences commises durant cette période de leur histoire.

Ce qui paraît aussi intéressant à mes yeux, c'est de réfléchir aux représentations actuelles des minorités ethniques à l'époque de l'empire français en Afrique, surtout dans sa partie nord. La présence des immigrés ainsi que de leurs descendants dans la

société française d'aujourd'hui engendre différents problèmes qui demandent à être résolus, définis et redéfinis. L'immigration signifie toujours un déracinement, une séparation d'avec un monde connu et familier, elle implique ensuite un grand effort pour construire une nouvelle existence et une nouvelle identité culturelle. S'agissant de l'immigration issue du colonialisme ou du post-colonialisme, à laquelle la France d'aujourd'hui doit faire face, d'autres facteurs interviennent : d'une part *assumer* la responsabilité des longues années de politique d'exploitation des territoires conquis, d'autre part *examiner* la façon dont étaient perçues leurs populations. La société d'accueil – la nation française – doit être à même d'affronter le bagage de préjugés et de représentations stéréotypées des immigrants. Le plus urgent est surtout d'apercevoir et de reconnaitre les changements qui s'opèrent dans leurs statut et situation. Ces questions-là ont une valeur exceptionnelle en République Française car c'est depuis les années 80' du siècle dernier que sur son sol a lieu le processus d'émancipation de la deuxième génération des immigrés issus d'anciennes colonies d'Afrique subsaharienne et du Maghreb, celle déjà née et élevée en France.

Lors de la confrontation des cultures différentes, le dialogue interculturel se retrouve au centre des processus de globalisation, tandis que le problème de l'identité globale, culturelle et individuelle devient sans aucun doute un aspect important du monde qui change. Rendre cette réalité complexe par une forme d'expression artistique est désormais devenu un des devoirs de la littérature, mais le cinéma aussi, considéré, et pour cause, comme un média qui suit de près la dynamique des processus culturels, y contribue grandement. Depuis quelques décennies les réalisations cinématographiques françaises prouvent que les cinéastes, y compris ceux issus de l'immigration, qui abordent la problématique des minorités vivant en France, transmettent leur vision d'une nation "en état de crise". Cette image pessimiste de la société multiculturelle française se traduit, entre autres, par des phénomènes sociaux, tels que : le sentiment d'aliénation et d'exclusion des jeunes de milieux d'immigrés, des inégalités sociales qui ne cessent de s'approfondir ainsi que la crise du modèle français d'intégration. Il faut souligner que les cinéastes ne se bornent pas uniquement à en faire le diagnostic et à les décrire. Bien au contraire, on les retrouve au cœur de leur attention : c'est pour ainsi dire le héros collectif de leurs œuvres. Notons qu'ils cherchent à la fois à en créer une autre vision, plus optimiste, en accord avec la théorie d'une rencontre des cultures débouchant sur un dialogue et non sur la confrontation et les conflits.

L'objectif de ma recherche est de définir les formes de la représentation cinématographique de la mémoire et de l'identité. Je me propose d'étudier la façon dont l'œuvre cinématographique participe du processus de réexamen critique de l'histoire postcoloniale et de la mémoire. Ce qui m'intéresse surtout, ce sont les repré-

sentations du passé colonial ainsi que ses retombées liées en premier lieu aux pays du Maghreb. Je n'évite pas de me référer à l'Afrique subsaharienne sous l'occupation française. Mon intention est d'examiner, à partir d'un corpus de films réalisés depuis 1983 jusqu'à nos jours, les productions cinématographiques centrées sur la mémoire et l'identité des immigrés ainsi que de leurs descendants. Et puisque l'année 1983 – date de la première Marche des Beurs – constitue le moment clé dans le processus d'émancipation de la deuxième génération des immigrés, mon analyse porte aussi sur la façon dont ces derniers sont perçus par les habitants natifs de France.

Rappelons qu'il n'est pas possible de faire une analyse critique des représentations postcoloniales sans esquisser le fond politique et social. Le chapitre I de mon livre, *Obraz postkolonialnej Francji* (L'image de la France postcoloniale), retrace donc les principaux événements de l'histoire de France, de son empire colonial et de sa politique menée dans les pays du Maghreb. On étudie ensuite le phénomène de l'immigration et les formes de la présence des générations successives d'immigrés d'Afrique dans l'espace public français. Je me donne pour but de suivre ainsi l'évolution et les difficultés liées au processus de leur intégration. En fin de chapitre, j'exprime mon opinion sur la politique historique réalisée par la République Française. Des observations de type historique sont fondées dans la mesure où l'interprétation d'une œuvre cinématographique ne se fait pas dans le vide, surtout quand celle-ci touche la thématique historique ou sociale. Une lecture pertinente des histoires filmées requiert la compréhension de la nature des processus socio-politiques ayant lieu en France, indissociables de la colonisation et de ses conséquences. Suite à la décolonisation, sans oublier la vague des *pieds-noirs* fuyant l'Algérie, sont venus en France des Algériens ayant soutenu les Français pendant la guerre d'indépendance. Dans les années qui ont suivi, la France – ancien empire colonial – a vu affluer sur son territoire des centaines de milliers de Maghrébins, cette fois-ci une émigration à caractère économique.

Le film a un rôle important à jouer dans le processus de reconstruction et de restitution de la mémoire. C'est le chapitre II, *Pamięć, tożsamość i film – postkolonialna perspektywa* (Mémoire, identité et film – perspective postcoloniale), qui montre les rapports que l'art cinématographique entretient avec l'histoire, la mémoire et l'identité. On y rappelle avant tout les principales catégories des sciences humaines contemporaines, particulièrement celles conçues par la recherche postcoloniale. La mémoire – en tant qu'une des notions-clés de la science d'aujourd'hui – s'est durablement inscrite dans la réflexion humaniste, citons par exemple les phénomènes de *memory boom, ou de memory turn,* décisifs pour le développement des sciences humaines et des études de mémoire d'aujourd'hui. La mémoire de la culture, en tant que catégorie cognitive et interprétative, constitue l'outil qui facilite la lecture

des textes de la culture ?. C'est de ce point de vue-là qu'on évoquait la tendance à abandonner l'histoire en faveur de la culture de la mémoire. Cependant, l'aspect social de la mémoire fait qu'elle n'est pas une construction abstraite, une représentation idéalisée du passé, née d'un vœu pieux, mais qu'elle résulte d'un processus défini par le contexte socio-politique. On peut y accéder par les médias, et donc aussi par l'art cinématographique. On insiste ensuite sur l'importance de l'œuvre cinématographique – source de savoir historique – et du film – médium de la mémoire et de l'identité. Le chapitre se termine par une caractéristique générale du cinéma postcolonial français, tracée à partir de 1983.

Le chapitre III *Odzyskiwanie pamięci o wojnie w Algierii* (Restituer la mémoire de la guerre d'Algérie) contient une analyse de quelques films choisis sur la guerre d'indépendance algérienne dans les années 1954-1962. Les questions centrales sont les suivantes : l'approche de la problématique coloniale a-t-elle changé et si oui, comment ? Comment l'image du conflit a-t-elle évolué dans les films réalisés en France ? Afin de mieux saisir les différences dans la présentation de la guerre et de ses participants, on rappelle brièvement les œuvres tournées avant 1983 (dans les années 60' et 70' du XXe siècle). Quoique la guerre d'Algérie ne soit pas le thème principal du film *Indigènes,* il mérite d'être étudié de façon détaillée en raison de sa problématique touchant la participation des soldats de colonies aux opérations de la seconde guerre mondiale. Le film de Rachid Bouchareb signale plusieurs problèmes, parmi lesquels : l'omission, le refoulement et l'oubli des événements du passé colonial. On passe ensuite à l'étude des films : *La trahison* de Philippe Faucon, *Mon colonel* de Laurent Herbiet et *L'Ennemi intime* de Florent-Emilio Siri.

Le chapitre IV *Filmowe reprezentacje Innego* (Les représentations cinématographiques de l'Autre) est consacré à l'analyse de l'image de l'immigré et de la façon dont est perçue l'Altérité, ethnique et culturelle. C'est la société ainsi que le rapport qu'elle entretient avec le passé et l'identité des immigrés qui constituent ici la référence fondamentale. Dans toutes les œuvres interprétées, la question identitaire est primordiale pour les générations d'immigrés successives, et par conséquent, le sentiment d'identité du Sujet postcolonial dans des situations de changements culturels, provoqués par l'immigration, légale et illégale. Quelques remarques préliminaires visant à esquisser le caractère complexe du multiculturalisme des sociétés contemporaines invitent à un examen de quelques films choisis : *La Faute à Voltaire* d'Abdellatif Kechiche, *London River* de Rachid Bouchareb, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* de Yamina Benguigui et *Little Senegal* de Rachid Bouchareb. Le dernier étant d'une importance exceptionnelle parce qu'il fournit un exemple d'un règlement de comptes avec l'héritage de l'esclavage – cet aspect le plus douloureux de la colonisation qui rend encore plus pertinentes les catégories

suivantes : *identité, conscience de ses racines, mémoire du passé.* La dernière partie du chapitre aborde les films dans lesquels dominent les personnages de femmes. Il s'agit d'œuvres telles que : *Rue des Figuiers de* Yasmina Yahiaoui, le feuilleton *Aïcha* de Yamina Benguigui, *Samia* et *Fatima*, deux films de Philippe Faucon. Ce qui mérite l'attention, c'est l'empathie dont les réalisateurs font preuve à l'égard de leurs héroïnes. En ce qui concerne les femmes, la difficulté à définir leur identité est double : d'une part le statut d'immigrée fait qu'elles risquent la marginalisation et d'autres tensions, d'autre part elles subissent la pression de leur milieu d'origine qui leur impose des contraintes culturelles. C'est donc un défi d'autant plus grand à relever par les réalisateurs que d'explorer ces « territoires » identitaires et les retombées psychologiques de l'immigration de différentes générations des femmes. Sans oublier l'analyse des processus de leur adaptation à une nouvelle culture.

Dans la partie finale de l'étude, on se penche sur l'image des banlieues des grandes villes, ces quartiers d'habitation situés loin du centre. C'est à ce « territoire perdu de la République », dénommé parfois ainsi par les médias qu'on consacre le chapitre intitulé *Na peryferiach metropolii* (À la périphérie des métropoles). Que le lieu doive être traité à égalité avec d'autres supports de mémoire, je le rappelle à l'occasion de l'analyse des films *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* de Yamina Benguigui et de *Little Senegal* de Rachid Bouchareb. Le chapitre commence par la caractéristique des banlieues françaises pour passer ensuite à l'évolution de ce terme et sa perception actuelle. Pour conclure, je fais remarquer que la description de la vie en banlieue est devenue un des motifs essentiels de l'activité artistique de la deuxième génération Beurs, qui dans les années 80' du siècle dernier ont commencé à réaliser des films appartenant au courant dit *cinéma beur.* Le terme *cinéma de banlieue* l'a remplacé pour de bon seulement au milieu de la décennie suivante. C'est l'œuvre cinématographique du *cinéma de banlieue* qui m'intéresse dans la suite de mon étude. En rappelant ses principaux succès, j'étudie ses deux catégories principales : identité de l'immigré et sa mémoire. En fin de chapitre, j'ai trouvé utile de faire des films éducatifs l'objet d'une analyse à part. Quelques remarques portant sur le rôle éducatif apparaissent dans le chapitre IV, là où je présente quelques portraits cinématographiques de femmes, néanmoins cela vaut la peine de proposer une réflexion plus élaborée sur l'école. On la considère comme un des facteurs d'intégration des immigrés, et si l'on tient compte des caractéristiques du modèle éducatif français (obligatoire, gratuit et laïque), cette problématique permet d'aborder beaucoup de sujets intéressants: connaissance de la langue française parmi les Français issus de l'immigration, égalité de traitement, droit de l'immigré d'exprimer son identité culturelle et de connaître l'histoire de son pays d'origine, liée étroitement à l'histoire de France. Il suffit de n'évoquer que le dernier thème pour constater que l'école devrait être

considérée comme un lieu de raffermissement de la mémoire commune : de l'ancien colonisateur et d'anciens colonisés. J'essaie d'y montrer dans quelle mesure une institution éducative républicaine située en banlieue remplit le postulat de l'espace de négociation en ce qui concerne les relations avec les élèves de familles d'immigrés. Pour arriver à cela, les films suivants ont été soumis à l'interprétation : *Entre les murs* de Laurent Cantet, *La journée de la jupe* de Jean-Paul Lilienfeld, *L'Esquive* d'Abdellatif Kechiche et *Les Héritiers* de Marie-Castille Mention-Schaar.

Ces dernières années il y a des auteurs qui prédisent la crise des études de mémoire, leur argument étant une prolifération des analyses critiques et des études sur ne fût-ce que la post-mémoire. Peut-on cependant parler d'une crise par rapport à cette catégorie intimement liée à l'identité et qui renferme parfaitement le besoin d'autodétermination de l'homme ? Je ne peux non plus accepter l'opinion selon laquelle la réflexion sur la mémoire serait une mode qui passe. On dévalorise ainsi cette capacité unique, propre à l'être humain, laquelle est une sorte de chronique de son expérience singulière ou collective. La prise de conscience de l'enracinement facilite le fonctionnement dans un monde global, permet de protéger l'isolement de l'individu ou du groupe. La mémoire du passé favorise le processus d'enracinement. Elle est d'autant plus importante dans le cas d'un immigré portant un lourd fardeau postcolonial de dépendance et de domination. C'est avec cette conviction que j'ai entrepris l'étude sur la mémoire et l'identité, deux catégories définissant l'art cinématographique postcolonial en France, indissociables l'une de l'autre.

Les films soumis à l'étude illustrent les changements ayant lieu dans la société qui fait le bilan de son passé colonial et, à mon avis, ils véhiculent un message culturel bien précis. De plus, il s'avère qu'en prenant part au débat social sur le passé, ils sont censés non seulement inspirer des changements mais aussi en initier d'autres. Par ailleurs, en enregistrant *faits, topiques, personnages, artefacts*, le film occupe une place de choix dans la conscience des individus et mérite le nom de *plateforme sociale*. C'est là que l'on voit s'affronter des idées sur la construction ou la découverte de son identité, sur le besoin de cultiver et de sauvegarder la mémoire de son propre passé et de celui des générations précédentes. Certes la mémoire, objet fréquent de conflits aigus, peut diviser, mais en tant que propriété commune elle devrait pouvoir unifier. Le fait même de vouloir entamer le débat sur des questions épineuses du passé peut être considéré comme une des plus précieuses valeurs unissant les êtres humains.

Affronter, par le biais de quelques films choisis, l'héritage du passé colonial amène plusieurs observations d'importance. S'ils contribuent au diagnostic de la condition de la société française en général, c'est parce qu'ils concernent la mémoire et l'identité de tous, aussi bien des immigrés que des Français de souche. Je ne doute pas que ces réflexions, faites à partir de l'image de la situation des minorités en France, se rap-

portent aussi à l'expérience d'autres pays de l'Europe occidentale, car le contact avec l'Autre et l'Altérité fait désormais partie de la réalité de chaque Européen. Son environnement multiculturel ne cesse d'évoluer et lui fait prendre conscience des phénomènes ayant leur origine dans les flux migratoires globaux. La diversité du statut identitaire européen, dans sa dimension culturelle, juridique et sociologique fait que les sociétés d'aujourd'hui sont obligées de percevoir la pluralité culturelle comme une norme et le multiculturalisme comme leur condition commune et un état de fait.

Deux questions ont été étudiées de façon détaillée dans cet ouvrage : l'une relative aux formes de la représentation de l'identité du Sujet postcolonial et l'autre liée aux façons de cultiver ou de retrouver la mémoire individuelle et collective. La recherche portant sur la mémoire a vu naître dans beaucoup de pays et aussi en France, des théories dignes d'attention et des résultats probants concernant la mémoire de la culture, la mémoire collective ainsi que leur place dans la vie de l'individu. En effet, la réflexion sur l'oubli, le refoulement et la *tabouisation* du passé a contribué à l'augmentation de l'intérêt pour des événements n'ayant pas la place qui leur est due dans la conscience sociale. Le fait d'avoir affronté au cinéma, par l'acte de création artistique, la problématique coloniale ou postcoloniale, confirme le désir des artistes de s'occuper des sujets difficiles absents du discours public.

Dans ce retour au passé, plus ou moins lointain, il faut voir une tentative de dévoiler des épisodes inconnus ou ceux rayés de l'histoire du pays. Le processus par lequel on essaie de régler les comptes avec ce passé oublié ou occulté, s'inscrit dans un phénomène global. La France, avec tout son héritage colonial et postcolonial, peut être comparée à d'autres pays multiethniques, aux prises avec des difficultés d'ordre politique, économique et socio-culturel.

Les films dont les exemples sont étudiés dans cet ouvrage prouvent que leurs auteurs font preuve de leur volonté de participer activement au processus de découverte, de pardon, de réconciliation. Le cinéma peut jouer le rôle d'intermédiaire « initiant diverses transformations de la mémoire sociale, en commençant par le rappel et l'éveil à la réinterprétation de ce qui a été oublié, mythifié et pétrifié dans des représentations stéréotypées »[1]. Le rôle de l'œuvre cinématographique, de par sa nature performative, et donc productive, réside en cela que l'image filmée de la réalité – contemporaine ou passée – forme des représentations ultérieures de cette réalité.

Traduit par Barbara Głowacka

---

[1] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, p. 19.

Memory and identity in the French post-colonial cinema

Summary

The mutual penetration of the past and the present is recognized as one of qualities of modern societies as well as a measure of their relation to memory. For in life and culture there are still, or there emerge more or less traumatic or controversial phenomena from the past which affect the present and which require an objective, more exhaustive, or perhaps more impartial approach/evaluation. The French people's returning in their collective memory to the times of the colonial empire may be counted among the issues which still require in-depth consideration and verifications of petrified positions.

In the history of French colonies there are still questions which should be reminded and revised. There is nothing strange, then, that in France discussions about the effects of the psychological repression of unpleasant content from the collective memory and about the need for a curing, re-found memory. This is demanded by, for example, writers and film-makers coming from former colonies, who search for subjects inspiring for a reflection on the state of modern society in France in the area of difficult issues and facts from the past, including that colonial. Quite often, an impulse for screenwriters and directors touching upon postcolonial problems become literary works created on the basis of the experiences of their authors.

It is important to note, however, that in France of the last two decades a certain turn occurred towards the past, due to, among other things, by virtue of the so-called memory laws (*lois mémorielles*). More and more often in the public discourse appear voices calling for a revision of the view on the colonial past of France and its consequences in modern society's life. There emerge also, which should be assumed as a confirmation of the importance of the problem, more and more academic publications dedicated to these issues. A great number of researchers, such as, for example, Benjamin Stora and Pascal Blanchard, tirelessly explain to the French the weight of guilt and negligence committed in this area of their history.

Another thread that interests me is a reflection on the ways of representing ethnic minorities in connection with the colonial past and the presence of the French empire in Africa, especially in its northern part. The presence of immigrants and

their descendants in French society brings along various problems, which require solutions, definitions or redefinitions. The consequence of immigration is always uprooting, separation from the well-known and close world, and, furthermore, taking an effort of building a new existence and a new cultural identity. In the case of immigration resulting from colonialism or postcolonialism, which faces modern France, occur additional factors, such as taking responsibility for many years' policy of exploiting the conquered territories and revision of the way of perceiving their inhabitants. The receiving society – the French people – must cope with a load of prejudices and stereotypical images of immigrants. It is particularly necessary to perceive and to recognize the changes occurring in their status and situation. In the case of the French Republic the aforementioned questions are of exceptional importance, since from the early 1980s onwards it experiences the process of emancipation of the second generation of immigrants whose roots reach the former colonies in Africa and the Maghreb countries, but who are born and raised already in France.

An intercultural dialogue during confrontations of different cultures becomes an essence of globalization processes, and the problem of global, cultural, political, individual identity and important aspect of the development of the present day changing world. Rendering this complex reality through the form of artistic expression became a task for literature, but also cinema, not without a reason considered a medium following the dynamics of cultural processes, has its significant share therein. Achievements of French cinematography of the recent decades demonstrate that film-makers, often of immigrant roots, taking problems of ethnic minorities living in multicultural societies, express their vision of the nation "in a state of crisis." The pessimistic image of the multicultural French society is composed of, for example, factors such as: the sense of exclusion and alienation of young people coming from immigrant communities, deepening social inequalities as well as the crisis of the integration model *à la française*. Film-makers, which must be underscored, do not confine themselves to diagnosing and descripting complex social phenomena only, but, making them a subject of attention and a kind of collective hero of their works, they also create other attitudes, pointing at a more optimistic vision, and illustrating a theory of culture meeting leading to a dialogue and not to confrontations and conflicts.

The objective of my research is to define film forms of representations of memory and identity. I would like to analyze how cinematic works join the process of settling accounts with the postcolonial history and memory. I am foremost interested in representations of the colonial past, as well as its effects, connected primarily with the Maghreb countries. Also, I do not eschew references to sub-Saharan

Africa under the French rule. I intend, on the basis of selected motion pictures since 1983 until now, scrutinize the cinema thematizing memory and identity of immigrants and their descendants, as well as point at the way of their perception of the native residents of France. The year 1983 makes an important date, because then the first Beurs' March took place, which was perceived as a manifestation of their emancipatory endeavors.

It is impossible to take a position towards the postcolonial representations in film without sketching a socio-political context. Thus, the first chapter of the work, *The image of postcolonial France*, outlines the main events in France's past, its colonial power and policies conducted in the Maghreb countries. Then, the work discusses the phenomenon of immigration and the form of presence of subsequent generations of immigrants from Africa in the public space of France. Thereby I want to follow the process of their integration and the difficulties they encounter. In the last part of Chapter I shall discuss the historical policy conducted by the French Republic. Considerations of historical nature are justified here, since the interpretation of a cinematic work does not occur in a vacuum, all the more that it is connected with a historical or social policy. Proper interpretation of film stories requires understanding the nature of socio-political processes occurring in France and having connections with colonialization and its effects. In France, as a result of the process of decolonization, beside the wave of pieds-noirs fleeing from Algeria, appeared the Algerians supporting the Frenchmen during the War of Independence. In the subsequent years, a numerous, for it consisted of hundreds of thousands people, Maghreb immigration of economic nature started to flow in.

Film is to play an important role in the process of reconstructing and restoring memory. Connections of the cinematic art with history, memory and identity are presented in chapter two: Memory, identity and film: a postcolonial perspective. It presents primarily basic categories of present day humanities, particularly those developed in postcolonial studies. Memory, as one of key terms of present day research, has well established itself in the humanistic considerations of the last decades, for example, the memory boom and the memory turn are phenomena determining the development of present day humanities and memory studies. Cultural memory, on the other hand, being a cognitive and interpretative categories, allows us to read texts of culture through its prism. From this point of view, a process of abandoning history for memory culture was largely discussed. However, the social aspect of memory makes it not abstract, idealized image of the past, born from wishful thinking, but the process determined by its socio-political context. Access to this memory is provided by the media, including the film art. Afterwards, I show the gravity of a cinematic work as a source of historical knowledge, film as a

medium of memory and identity. The chapter is concluded with a general characteristics of postcolonial cinema in France, beginning with 1983.

Chapter III, *Regaining the memory of war in Algeria,* contains the analysis of selected films depicting the independence war in Algeria in the years 1954-1962. I focus on the following questions: How did the approach to colonial themes change? How did the image of the conflict change in films produced in France? In order to fully observe the transformations in the way of representing the war and its participants, the chapter briefly reminds works from before 1983 (the 1960s and 70s). A detailed analysis is dedicated to the film *Indigènes*, in which, in truth, the war in Algeria is not a leading subject, but for the problems touched upon there, the participation of soldiers from the colonies in warfare during World War II, it deserves attention in this part of the work. Rachid Bouchareb's film announces many problems, among which are concealment, psychological repression and forgetting about the events of the colonial past. The further part will discuss the following films: *La trahison* directed by Philippe Faucon, *Mon colonnel* by Laurent Herbiet and *L'Ennemi intime* by Florent-Emilio Siri.

Chapter IV, *Film representations of the Other*, analyzes the image of the immigrant and the way of perception of the Otherness: both ethnic and cultural. The point of reference in all the works interpreted here remains society and its relation with the past, as well as identity of the immigrants. The central issue in film representations is the question of identity of subsequent generations of immigrants, and, which follows, the sense of identity of the postcolonial subject in the situation of cultural changes caused by legal and illegal immigration. After initial observations outlining the complicated character of the multiculturalism of present day societies, a few selected films are analyzed: *La Faute à Voltaire* by Abdellatif Kechiche, *London River* by Rachid Bouchareb, *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* by Yamina Benguigui, as well as *Little Senegal* by Rachid Bouchareb. The last of the aforementioned films is of exceptional importance, because it makes an example of settling accounts with the heritage of slavery, a phenomenon discussing which categories such as identity, consciousness of the roots, memory of the past gain all the higher importance , that they refer to one of the most painful aspects of colonization. The last part of the chapter is devoted to the films dominated by female characters. Among the discussed works are: *Rue des Figuiers* by Yasmina Yahiaoua, the film series of *Aïcha* by Yamina Benguigui, *Samia* and *Fatima*, two pictures by Philippe Faucon. What deserves emphasis is a deep empathy shown by the authors towards the heroines. In the case of a woman, the process of defining identity faces double troubles: on the one hand,

the status of immigrant already makes her a figure more exposed to marginalization and various tensions; on the other, however, she is subject to pressure from her native environment, which imposes upon her cultural restrictions. Therefore, it is all the higher a challenge for the film-makers to explore the areas of identity and psychological consequences of the immigration of different generations of women, and also the analysis of adaptive processes to a new culture.

The final part of the study discusses the image the suburbs of large cities. "The lost territories of the republic," as sometimes the media used to define the residential quarters located far from the center, are discussed in the chapter titled *On the peripheries of metropolises*. It is also a chapter about the necessity of treating a place as equal to other memory storage medium, which I already mention while discussing Yamina Benguigui's *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* as well as Rachid Bouchareb's *Little Senegal*. I begin the chapter with characterizing suburbs in France, presenting the evolution of the term and determining how the suburbs are perceived at present. In the conclusion I observe, that the description of the existence in the suburbs have become a vital motif of the works of the artists who belong to the second generation of Beurs, since it is they who commenced, in the 1980s, making films counted among the current called *cinéma beur.* The term *cinéma de banlieue* became established in the middle of the following decade. Furthermore, I discuss the films counted among the so-called cinema of the suburbs (*cinéma de banlieue),* reminding its primary achievements I study two overriding categories of immigrant's identity and memory. In the last part of the chapter I decided to take films the subject of which is school as the subject of a separate analysis. The role of education is mentioned in chapter IV, while discussing film portrayals of women; nevertheless, it is worth formulating a broaden reflection on school. School is considered as one of the factors in the integration of immigrants, and taking into account the qualities of the French education model, which is mandatory, free of charge and secular, school issues provide several inspiring topics: the command of French among the French of immigrant origins, equal treatment, the immigrants' right to express their cultural identity and to the knowledge of history of their country of origin, whose fate is strictly connected with history of France. Taking into consideration the last of the named topics, school should be treated as a place consolidating common memory: of the former colonizer and of the former colonized. I demonstrate to what degree the republican educational institution in the suburbs meets the postulate of negotiation space in relations with students from immigrant communities. Therefore, I interpreted the following pictures: *Entre les murs* by Laurent Cantet, *La Journée de la jupe* by Jean-Paul Lilienfeld, *L'Esquive* directed by Abdellatif Kechiche and *Les Héritiers* by Marie-Castille Mention-Schaar.

In recent years there emerged views, the authors of which prophesy a crisis of memory studies, arguing with a plenty of critical analyses and studies on, for example, post-memory. Is it possible, however, to talk about a crisis in reference to the category which is inseparable from identity and so much meets the need for human's self-definition? I also disagree with treating the reflection on memory as a passing fashion. Those who think so negate the value of memory as the ability which will always remain a human property, being a record of his personal experience or collective experience. The awareness of rooting facilitates functioning in the globalized world, rescues the separateness of an individual or a group. The memory of the past facilitates the process of rooting. In the case of an immigrant burdened with the postcolonial status of dependency and domination, memory is of huge importance. This feeling accompanied me when I chose as the topic of my considerations memory and identity, two inseparable categories determining the postcolonial film art in France. Films discussed in this work illustrate the changes occurring in society, which sums up its colonial past and, in my opinion, contain a concrete cultural message. Moreover, it turns out that the motion picture, becoming a voice in the social debate on the past of the country, may not only call for changes but also inspire and initiate them. Moreover, film, documenting events, topoi, characters, and artifacts, occupies a significant place in the consciousness of individuals and fully deserves the name of social platform, on which clash different views referring to constructing or finding identity, cultivating and protecting memory of one's own as well as the previous generations' past. Memory, often a subject of fierce debates, may divide, but foremost, due to its community nature, should consolidate. Even the will alone to take a discussion on controversial problems from the past may be recognized as one of more precious values connecting people.

Facing the legacy of the imperial past, through selected cinematic works, results in a great number of important observations. They contribute to diagnosing the condition of the whole French society. They make up memory and identity, both of the immigrants and the native Frenchmen. I also have a feeling that the observations made on the basis of the image of the situation of minorities in France also refer to the experience of other West European countries. For a contact with the Other and with the Otherness becomes experience of the present day European, and changing multicultural surroundings, in which they function, makes them aware of the existence of phenomena resulting from global migratory movements. The diverse status of European identity, in the cultural, legal and sociological dimensions, makes societies in the new reality perceive multiculturalism as a common condition and a fact, and the cultural pluralism as a norm.

This book scrutinizes two problems, one of which concerns forms of representation of the postcolonial subject's identity, whereas the other the ways of cultivating or restoring individual and collective memory. Studies on memory in many countries, including France, resulted in remarkable theories and inspiring conclusions referring cultural and collective memories as well as their place in the life of an individual. A reflection on forgetting, recession, and tabooing the past contributed to the growth in interest in events demanding their due place in public consciousness. The fact of facing, through the act of artistic creation, colonial and postcolonial problems confirms the need for taking by artists topics which are uneasy from the point of view of the official public discourse.

Representing events from the past, more or less remote, should be understood as an attempt at unveiling the unknown or erased episodes in the history of the country. The process through which settlement is made with the blurred or erased past is part of a broader phenomenon of a universal range. France, along with its colonial past and postcolonial legacy, could be compared with other countries with a multiethnic structure, experiencing difficulties of political, economic and sociocultural nature.

The selected examples of cinematic works analyzed on the pages of this monograph prove that their makers, especially interested in the questions of memory and identity, show a will to participate in the process of learning, forgiving and understanding. Film may play a role "initiating various changes in public memory, from reminding and stimulating to reinterpreting what is removed into oblivion, mythologized, petrified in stereotypical images"[1]. For the performative or causative role of the cinematic work consists in the fact that the image of the reality represented there – current or bygone – shapes future images of the same reality.

Translated by Stefan Kubiak

[1] W. Czachur, *Pamięć, język a dyskursy medialne – rozmowa z prof. Astrid Erll, prof. Bożeną Witosz i prof. Robertem Trabą*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs" 2014, nr 7, s. 19.

Indeks osobowy

A

Abescat Michel – 226
Abramovici Pierre – 142
Adi Yasmina – 143
Adjani Isabelle – 228
Akhenaton – 207
Albou Karin – 213
Allouache Merzak – 152
Allouche Ali – 224
Amara Fadela – 54
Ameur-Zaïmèche Rabah – 212, 213
Amori Sona – 231
Anglès Anne – 234
Angutek Dorota – 160, 210
Ankersmit Frank – 76
Annaud Jean-Jacques – 114
Arcady Alexandre – 99, 111
Arkoun Mohammed – 205
Ascaride Ariane – 234
Assmann Aleida – 16, 74
Atika Aure – 153
Ayrault Jean-Marc – 168
Azéma Jean-Pierre – 65
Azzouz Yassine – 214

B

Badinter Élisabeth – 65
Bąk Michał – 201, 208
Bakri Mohammad – 116
Balta Bérénice – 129
Bancel Nicolas – 9
Baran-Kozłowski Wojciech – 88, 89, 98
Baszkiewicz Jan – 28, 29, 99, 141
Batty Peter – 142
Bauman Zygmunt – 53, 54, 162, 195
Baye Nathalie – 119
Bazin André – 92
Beauvoir Simone de – 67
Becker Jean-Jacques – 65
Bedia Ramzy – 151
Bégaudeau François – 226
Behr Valentin – 58, **65-67**
Bekhti Leïla – 151
Bekkouche Saïda – 205
Belkebla Fadila – 212
Ben Jelloun Tahar – 87
Benguigui Yamina – 18, 19, 54, **167-169**, 170, 172, **174-177**, 190, **194-196**, 212, 223, 247, 274, 275, 282, 283
Bensalah Djamel – 152
Bernard Philippe – 63
Berry Richard – 110
Bhabha Homi K. – 78, 79, 83, 184
Białous Maciej – 89
Biegański Zdzisław – 25
Blanchard Pascal – 9, 10, **107-112**, 115, 142, 143, 152, 271, 279
Bleich Erich – 23

Blethyn Brenda – 161
Bloch Natalia – 160
Blue James – 107
Blum Léon – 62, 234
Bogacki Michał – **91-93**
Boisset Yves – 109, 144
Bonn Charles – 205
Boski Paweł – 18
Bouajila Sami – 124, 153
Bouchaala Ahmed – 207
Bouchareb Rachid – **17-19**, 119, 120, 122, 123, **125-129**, 152, **156-160**, 163, **165-167**, 178, 179, 181, **183-187**, **194-196**, 245, 247, 274, 275, 282, 283
Boucif Mourad – 143
Boudarel Georges – 57
Boukhanef Kader 205
Boupacha Djamila – 67
Bourdieu Pierre – 221
Bourgeois Nelly – 244
Bourmont Louis Auguste Victor de Ghaisne de – 25
Bouyer René-Jean – 142
Brakni Rachida – 151
Briand Dominique – 98, 203, 219
Brisseau Jean-Claude – 205
Brodecki Bogusław – 10
Brooks Philip – 142
Buchowski Michał – 162
Buob Jacques – 66
Burszta Wojciech J. – 162, 163

C

Cabrera Dominique – 99, 142
Canonne Justine – 128
Cantet Laurent – 19, 225, 226, 228, 276, 283
Capdepuy Vincent – 236
Cardinale Claudia – 116
Casi Emeline – 213
Cassel Vincent – 209
Casta Ange – 142
Castel Robert – 53
Cavalier Alain – 107, 108
Cayatte André – 111
Cessou Sabine – 182
Chandernagor Françoise – 65
Chanoine Julien – 10
Charef Mehdi – 118, 152, 205, 206
Cheyssial Jean-Claude – 143
Chibane Kader - 207
Chibane Malik – **205-207**, 212, 213
Chirac Jacques – 57, 59, 60, 61, 123
Chlewicka Aldona – 56
Chomicz-Jung Krystyna – 165
Chorążyczewski Waldemar – **92-94**, 152
Chouikh Mohamed – 109
Clifford James – 13, 84, 85, 170, 177, 183, **187-189**
Colomer Henry – 118
Copans Richard – 142
Costil Jean – 35
Crozier Michel – 221
Curtin Philip – 25, 26, 28, 29, 182
Czachur Waldemar – 12, 16, 20, 76, 121, 249, 277, 285
Czajka Michał – 26

D

Dakowska Dorota – 141
Danis Jean-François – 182
Dati Rachida – 54
Dąbrowski Mieczysław – 166
Debbouze Jamel – 124, 128, 151
Debbouze Rashid – 214
Décaux Alain – 65
Delassus Jean-François – 142

Deleuze Gilles – 85,
Delorme Christian – 23, 35, 173
Depardieu Gérard – 119
Derrouich Hamid – 63, 64
Devers Claire – 99
Djebar Assia – 87
Dłuski Wiktor – 75, 105, 106
Dobrogoszcz Tomasz – 79, 184
Doillon Jacques – 207
Domańska Ewa – 76, 79, 86, 181
Douin Jean-Luc – 226
Drach Michel – 109
Dramé Ahmed – 234
Dreyfus Alfred – 11
Droz Bernard – 57, 61, 122, 125
Dudek Karolina – 13, 84, 85, 170, 177, 183, **187-189**
Dupeyrons François – 212
Dupontel Albert – 138
Duportail Judith – 231

E

Eades Caroline – 17, 98, 99, 100, 115
El Maleh Gad – 151
Elayoubi Fatima – 192
El-Kader Abd – 25
Elkharraz Osman – 233
Enrico Robert – 108
Erll Astrid – 11, 12, 16, 17, 178
Estrougo Audrey – 212
Etcherelli Claire – 109

F

Failevic Maurice – 116
Falkowski Tomasz – 88
Fanon Frantz – 83, 112, 229
Faouzi Ali Cherif Mohamed – 118
Faucon Philippe – 15, 17, 18, 130, 133, **136-138**, 141, 189, **190-193**, 195, **213-215**, **217-220**, 224, 242, 246, 274, 275, 282
Faurisson Robert – 57
Favre Bernard – 142
Ferro Marc – 26, 65, 68, 88, 98, 149, 245
Ferry Jules – 220
Finkielkraut Alain – 230
Flandrin Antoine – 182
Forestier Sara – 233
Frachon Alain – 66
Frankiewicz Małgorzata – 75, 106
Frodon Jean-Michel – 133
Frybes Marcin – 24
Frydland Maurice – 111

G

Gandhi Leela – 79, **81-83**, 85, 86, 161, 248
Garcia Nicole – 111
Garlicki Andrzej – 88, 94, 96
Garson Charlotte – 218, 220
Gastaut Yvan – 126, 152, 153, 248, 249
Gaulle Charles André de – 29, 31, 40, 56, 122, 130, 134, 136, 139, 142, 143, 266
Gayssot Jean-Claude – 15, 57
Genestal Fabrice – 212
Geremek Bronisław – 91
Gilou Thomas – 119, 207, 211
Gilroy Paul – 85, 187
Girod Francis – 99
Giscard d'Estaing Valéry – 172, 173
Glissant Édouard – 85
Głowacka Barbara – 277
Godard Jean-Luc – 99, 108
Górak-Sosnowska Katarzyna – 33, 150, 188, 202, 204, 210, 215, 223
Górny Antoni – 158
Grégoire Henri – 39
Grucza Franciszek – 165

Guattari Félix – 85
Guerdjou Bourlem -100, 117
Guezlan Soraya – 175
Guigou Élisabeth – 44
Gwóźdź Andrzej – 241

H

Habchi Leïla – 142
Haene Anthony de - 224
Halbwachs Maurice – 69, 76
Halimi Gisèle – 67
Hall Stuart – 160
Hamdi Norah – 212
Haneke Michael - 117
Hansen Randall – 15
Harasym Sarah – 158
Hargreaves Alec G.– 157, 206, 213
Heistein Józef – 233
Helman Alicja – 97, 241
Hendrykowski Marek – 94, 95
Herbiet Laurent – 17, 137, 246, 274, 282
Heyneman Laurent – 109
Hładkiewicz Wiesław – 210, 211, 230
Hollande François – 63, 64, 112
hooks bell – 181
Huillery Élise – 223, 225
Hung Tran Anh – 100
Hussein Pasza – 24, 25

I

Insa – 213

J

Jackiewicz Aleksander – 241
Jagielski Wojciech – 25
Jałowiecki Bohdan – 200, 201, 203
Jannasz Marek – 25
Jardin Antoine – 37, 50, 218
Jarosz Maria – 46, 208, 210
Jarvie Ian – 89
Jarymowicz Maria – 18, 149, 150
Jasińska-Kania Aleksandra – 46
Jaurès Jean – 62
Jedynak Stanisław – 40
Jospin Lionel – 48, 106
Julliard Jacques – 65
Jureńczyk Łuksz – 25

K

Kalaga Wojciech – 53, 54, 149, 194
Kamecka Małgorzata – 37, 123, 179, 202, 223
Kapuściński Ryszard – 166
Kassovitz Mathieu – 189, **207-211**, 214, 231, 246
Kasznik-Christian Aleksandra – 16, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 106, 133
Kawski Tomasz – 56
Kealhofer Leslie – 170
Kechiche Abdellatif – 18, 19, **153-156**, 194, 232, 233, 274, 276, 282, 283
Kelkal Khaled – 218, 219
Kepel Gilles – 35, 37, 50, 218, 219
Kielan-Glińska Ilona – 13, 33, 35, 36, 37, 39, 45, 48, 49, 55, 176, 210, 215
Kiernan Victor Gordon – 82
Komorowski Zygmunt – 183, 185
Konończuk Elżbieta – 73, 199
Kornacki Krzysztof – 97
Koundé Hubert – 209
Kouyaté Sotigui – 161, 179
Kowalska Małgorzata – 186
Krim Rachida – 116, 117
Kropiwnicki Maciej – 158
Król Marcin – 76
Król Marek – 67

Kubera Jacek – 9, 80
Kubiak Jacek – 58, 62
Kubiak Stefan – 285
Kunce Aleksandra – 153, 160, 186
Kurz Iwona – 245
Kwaterko Józef – 85

L

Labib Jean – 142
Lakhdar-Hamina Mohammed – 110
Lalanne Jean-Marc – 232, 233
Lallaoui Mehdi – 142
Langlais Pierre – 124
Lanlois Bernard – 142
Le Goff Jacques – 74
Lê Lâma – 114
Leclant Jean – 65
Lemaire Sandrine – 9
Liauzu Claude – 67
Libiot Éric – 127
Lilienfeld Jean-Paul – 19, 228, 232, 276, 283
Lledo Jean-Pierre – 142
Loomba Ania – 160, 182, 241, 247
Loska Krzysztof – 13, 18, 85, 86, 100, **108-110**, 112, **114-121**, 150, 168, 175, 176, 208, 210, 213, 221, 227, 229, 233, 244, 246
Lowenthal David – 73
Lyotard Jean-François – 186

Ł

Łapott Jacek – 179
Łodziński Sławomir – 46

M

Mabon Armelle – 63
Machnikowski Ryszard M. – 29, 31, 33, 38, 50, 218
Magimel Benoît – 138
Majmurek Jakub – 158
Malewska-Peyre Hanna – 18, 34, 46, 48, 54, 86, 87, 150, 174, 176, 208, 216, 223
Marivaux Pierre – 232, 233
Marszałek Rafał – 91, 94-96
Martin Rémi – 205
Mauss-Copeaux Claire – 132
Mazoyer Rober – 111
Méhaignerie Pierre – 42
Meirieu Philippe – 230
Mekachera Hamlaoui – 15, 60
Mention-Schaar Marie-Castille – 19, 234, 276, 283
Meynard Serge – 212
Michałek Bolesław – 92
Mielusel Ramona – 205, 206
Migasiński Jacek – 186
Milleliri Carole – **204-206**, 212
Milza Pierre – 65
Mimoun Mouloud – 110
Mitterrand Danièle – 48
Mitterrand François – 35, 37, 57
Modrzejewska-Leśniewska Joanna – 28, 29
Molier – 228, 229
Monnerville Gaston – 122
Moquet Guy – 62,
Morice Jacques – 226
Moskalewicz Marcin – 75, 106
Mousset Guy – 111
Możejko Edward – 53, 163, 195
Mrabet Emna – 155
Musiał Stanisław – 32, 172

N

Nacéri Samy – 124
Nachit Mohamed – 214

Nakache Olivier – 189
Nancy Hugues – 143
Nat Marie-José – 109
Ndiaye Dossa Thierno – 112, 113
Niedźwiecki Maciej – 154, 208, 227
Nikodem Jarosław – 90, 95
Nini Soraya – 188, 190
Noiriel Gérard – 31, 32, 169, 171, 173
Nora Pierre – 9, 56, 58, 65, 66, 68, 74, 75, 105, 106, 120, 141, 157
Nouchi Franck – 234
Nowak Bronisław – 25
Nowak Jacek – 80

O

Obuchowski Kazimierz – 246
Opioła-Cegiełka Monika – 25, **55-57**, 59, 60, 62, 69, 105, 108, 110, 120, 138, 141, 144, 145
Ostaszewski Piotr – 28
Ouashab Djamel – 207
Ozouf Mona – 65

P

Panijel Jacques – 107
Perrin Jacques – 111
Perrot Jean-Claude – 65
Perset Ymanol – 214
Pervillé Guy – 246
Pialat Maurice – 202, 203
Pinçon-Charlot Monique – 200
Pirini Mauro – 69
Plesnar Łukasz A. – 90
Pokrzyńska Magdalena – 160, 210
Pontecorvo Gilles – 109
Portal Jean-Michel – 117
Potel Jean-Yves – 24, 53, 173, 175, 176, 201, 221, 223, 237, 245
Prédal René – 124, 134, 154, 156, 169, 179, 191, 224
Price Roger – 57
Prin Benoît – 142
Prost Antoine – 65
Protat Zoé – 93

R

Rachedi Ahmed – 116
Rahim Tahar – 151
Rapacki Marek – 24
Recham Belcacem – 121, 122, 126
Rémond René – 65, 68
Renan Ernest – 39, 40, 80
Resnais Alain – 108
Rewers Ewa – 73, 77, 78
Richet Jean-François – 207, 211, 246
Ricœur Pierre – 75, 106
Rieger Stefan – 228
Robson Marc – 108
Rokicki Jarosław – 125, 126
Rotman Patrick – 138, 140
Rouän Brigitte – 112
Rouch Jean – 99
Rousso Henry – 107
Rozier Jacques – 108
Różalska Ewa – 57
Rybicka Elżbieta – 244
Rzeczycka Anna – 229

S

Safran William – 170
Said Edward W. – 82, 83, 85, 86, 163
Saint-Jacques Bernard – 111
Saleh Karim – 207
Sales Claude – 130-134
Sarkozy Nicolas – 52, 57, **61-64**, 68
Saryusz-Wolska Magdalena – 12, 16, 170, 178

Schlesinger Arthur – 151
Schoendoerffer Pierre – 109, 111, 112, 114, 138
Sebbar Leïla – 87, 244
Sefraoui Nadia – 182
Sembène Ousmane – 99, 112, 113
Serwański Jacek – 79
Setoul Elyamine – 202
Shafto Sally – 117, 130, 133, 135, 136, **138-140**, 145
Sikora Sławomir – 13, 84, 85, 170, 177, 183, **187-189**
Simon Patrick – 38, 45, 52
Siri Florent-Emilio – 17, 138, 246, 274, 282
Skarga Barbara – 77, 78
Skotarczak Dorota – 88, 93
Sławiński Janusz – 90
Smolar Aleksander – 79, 80
Soualem Zinedine – 151
Soulé Robert – 117
Spivak Gayatri Chakravorty – 158, 247
Stanisławska Olga – 23, **32-35**, 37, 46, 106, 171, 174, 199, 201, 204, 210, 211, 222
Stasi Bernard – 48
Stefanowska Zofia – 90
Stoleru Lionel – 172
Stora Benjamin – 10, 106, 107, 136, 143, 242, 271, 279
Sy Omar – 151
Szacka Barbara – 74
Szahaj Andrzej – 151, 245, 246
Szczepański Marek S. – 200, 201
Szczurowski Maciej – 88, 91
Szczutkowska Joanna – 25

T

Taghmaoui Saïd – 209
Tarr Carrie – 116, 168, 169, 189, 190, 204
Tasma Alain – 117, 144
Taubira Christiane – 15, 54, 58
Tavernier Bertrand – 115, 116, 138
Tazbir Janusz – 96
Téchiné André – 115
Teno Jean-Marie – 99
Thatcher Margaret – 160
Thiollet Hélène – 38
Tobot Marta – 179
Tokarski Stanisław – 13, 14
Toledano Éric – 189
Topolski Jerzy – 88, 90
Touita Okacha – 100
Traba Robert – 12, 16, 20, 76, 121, 249, 277, 285
Turenne Henri de – 117
Tygielska Hanna – 83

U

Usakiewicz Wojciech – 38

V

Vaïsse Maurice – 65
Varda Agnès – 99, 108
Vautier René – 109
Vecchiali Paul – 207
Vernant Jean-Pierre – 65
Vernet Joseph – 24
Veyne Paul – 65
Veyrat-Masson Isabelle – 10
Vidal-Naquet Pierre – 65
Volonte Gian Maria – 110
Voulet Paul – 10

W

Wagner Ryszard – 88, 94
Walczak Paweł – 160
Wargnier Régis – 114

Weil Patrick – 65, 66
Welsch Wolfgang – 248
Widy-Behiesse Marta – 24, 25, 27, 30, 31, 33, **36-38**, 45, **48-50**
Wilkoszewska Krystyna – 248
Winock Michel – 65
Witek Piotr – 12, 89, **92-94**, 96
Witosz Bożena – 12, 16, 20, 76, 121, 249, 277, 285
Włoch Renata – 15, 23, 27, 32, 36, 38, 39, 42, 45, 47, **51-53**, 55, 217, 237
Wolf Eric Robert – 38, 58, 59, 149
Wolter – 18, **153-156**, 194, 248, 269
Wróblewska-Pawlak Krystyna – 31, 33, **40-44**, 223
Wyrwas-Wiśniewska Monika – 82, 83

Y

Yachi Naïma – 203, 211, 214
Yade Rama – 54
Yahiaoui Yasmina – 18, **188-190**, 275
Young Robert J. C. – 67, 81, 82, 84, 87, 168

Z

Zamponi Francis – 137
Zdybel Lech – 40,
Zem Roschdy – 124, 152
Zeroual Soria – 192
Zwierzchowski Piotr – 97
Zyguel Léon – 236

Ż

Żelazny Walter – 36, 176, 221