

Krzysztof LOSKA

WIELOKULTUROWA PRZESTRZEŃ MIEJSKA W „KINIE BLOKOWISK” (CINÉMA DE BANLIEUE)

Wyrosłe na przedmieściach blokowiska stały się jednym z motywów przewodnich w dyskusji na temat tożsamości narodowej, wskazywano je jako przykład przestrzeni negatywnej, naznaczonej przemocą. Z upływem czasu w społeczeństwie francuskim narastało przekonanie, że przedmieścia są obcymi terytoriami; ucieleśniały one zagrożenie dla wspólnoty narodowej, stając się źródłem „moralnej paniki”.

Podstawowe pytanie, jakie należy zadać na wstępie, dotyczy zasadności debaty nad wielokulturowością w sytuacji, gdy coraz częściej pisze się o synkryzmie kulturowym lub transkulturowości. Wątpliwość ta wynika między innymi ze wzmożonych ruchów migracyjnych, przepływu ludzi i wartości, mieszania się kultur¹. Niektórzy badacze wychodzą z założenia, że mówienie o wielokulturowości w ogóle nie ma sensu, gdyż pod wpływem procesów globalizacyjnych wszystko uległo ujednoczeniu, inni zaś – jak Pascal Bruckner – uważają, że wielokulturowość rozumiana jako szacunek dla różnic kulturowych oznacza w istocie zamknięcie się w etnicznych i rasowych gettach, przywiązanie do przeszłości i tradycyjnego sposobu życia². Czy jednak w istocie przenikanie się kultur prowadzi do zaniku zróżnicowanych tożsamości, czy tylko do sytuacji, w której kultury przestają być postrzegane jako jednorodne i spójne?³

Czy można wreszcie zgodzić się z przeciwnikami wielokulturowości, którzy głoszą, że polityka tożsamości jest sprzeczna z zasadą równości, gdyż zmierza do podtrzymywania różnic? Wydaje się raczej, że świadomość różnicy odgrywa coraz większą rolę we współczesnym świecie, o czym świadczy sytuacja polityczna w krajach zachodnich. Andrzej Szahaj w swoich licznych publikacjach na ten temat zmierzał do „sformułowania argumentów na rzecz wielokulturowości pojmowanej jako sytuacja, w której na tym samym terytorium żyją obok siebie ludzie reprezentujący odmienne systemy prze-

¹ Por. A. S z a h a j, *Wielokulturowość: za i przeciw (kilka uwag)*, w: tenże, *Liberalizm, wspólnotowość, równość*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 169.

² Por. P. B r u c k n e r, *The Tyranny of Guilt: An Essay on Western Masochism*, Princeton University Press, Princeton 2010, s. 145.

³ Por. U. H a n n e r z, *Świat skreolizowany*, tłum. J. Giebułtowski, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa 2004, s. 289.

konań o charakterze poznawczym oraz – co ważniejsze – aksjologicznym (światopoglądowym, obyczajowym, etycznym oraz estetycznym)”⁴. Zgodnie z koncepcją Charlesa Taylora zasadniczą wartością współczesnej demokracji jest uznanie inności oraz przekonanie, że istnieją sposoby życia odmienne od naszego i na swój sposób wartościowe. Uznanie powinno zostać oparte na akceptacji tożsamości grup, które mogą się swobodnie określać, przez co egalitaryzm w tym rozumieniu nie polegałby na eliminowaniu różnic, ale na uznaniu wyjątkowości ludzi lub grup⁵. Należy zauważyć, że przeciwnicy takiego podejścia utrzymują, iż kultura zachodnia znajduje się „w stanie obłąkania, nękana atakami obcości, pragnącej dokonać na niej, na jej normach i wartościach, kulturowego ludobójstwa”⁶.

We współczesnym kinie europejskim coraz częściej powraca problem mniejszości etnicznych żyjących w wielokulturowym społeczeństwie, grup poddanych opresji i naciskom politycznym, zachęcanych do asymilacji lub spychanych na margines. Przykładem może być kinematografia francuska ostatniego dwudziestolecia, pokazująca naród w stanie kryzysu. Sztuka filmowa stała się odzwierciedleniem sytuacji politycznej, pogłębiających się nierówności społecznych, alienacji młodego pokolenia i poczucia wykluczenia. Od roku 1994 krytycy piszą o „kinie blokowisk” (franc. *cinéma de banlieue*) – utworach młodych reżyserów opisujących życie w podmiejskich osiedlach, pokazujących przepaść między centrum a peryferiami oraz konsekwencje nieświadomie prowadzonej polityki segregacji⁷. W tym samym czasie na ekranach kin wyświetlono filmy: Mathieu Kassovitza, Jeana-François Richeta, Thomasa Gilou, Merzaka Allouache’a i Malika Chibane’a, które powstały w wyniku zachodzących wówczas przemian w życiu społecznym⁸.

Marginalizacja i poczucie bezsilności jako formy opresji zostały w tych filmach przedstawione za pomocą metafor przestrzennych, służących jednocześnie ukazaniu problemów związanych z wykluczeniem. Wieloetniczny pejzaż paryskich przedmieść, na terenie których rozgrywa się akcja większości dzieł, zdominowany jest przez betonowe wieżowce, swoisty odprysk projektu

⁴ S z a h a j, dz. cyt., s. 171.

⁵ Por. Ch. T a y l o r, *Politics of Recognition*, w: tenże, *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, Princeton 1992, s. 25-73.

⁶ T. R a c h w a ł, *Dylematy wielokulturowości*, w: *Wielokulturowość: postulat i praktyka*, red. W. Kalaga, L. Drąg, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 14.

⁷ W roku 1994 ukazał się monograficzny numer czasopisma „Cahiers de la Cinémathèque” (1994, nr 59-60) poświęcony „kinu blokowisk”. Rok później Thierry Jousse opublikował artykuł *Le banlieue-film existe-t-il?* („Cahiers du Cinéma” 1995, nr 492, s. 37-39).

⁸ W roku 1993 wybory wygrała partia prawicowa, ministrem spraw wewnętrznych został Charles Pasqua, który zainicjował szereg reform prowadzących do zaostrzenia prawa wobec imigrantów. W roku 1995 wszedł w życie zatwierdzony przez Jacques’a Chiraca plan integracji narodowej, który ułatwiał deportację cudzoziemców.

modernizacyjnego, uboczny skutek utopii w duchu Le Corbusiera. Po wojnie na obrzeżach Paryża miały powstać osiedla robotnicze, otoczone zielenią, położone w pobliżu fabryk, jednak z upływem czasu, po zamknięciu zakładów przemysłowych, dzielnice te upodobniły się do getta, a ich mieszkańców zaczęto postrzegać jako zagrożenie i kojarzyć z gangami młodzieżowymi. Stopniowej degradacji środowiska miejskiego towarzyszyło rosnące ubóstwo i poczucie zamknięcia⁹.

Wyrosłe na przedmieściach blokowiska stały się jednym z motywów przewodnich w dyskusji na temat tożsamości narodowej, wskazywano je jako przykład przestrzeni negatywnej, naznaczonej przemocą. W ostatnich latach politycy z przekonaniem mówili o klęsce idei wielokulturowości (między innymi Nicolas Sarkozy i Angela Merkel), zmienili przy tym język opisu rzeczywistości, swój stosunek do kwestii rasowych i mniejszości etnicznych, podkreślali konieczność wprowadzenia nowych regulacji prawnych¹⁰. Z upływem czasu w społeczeństwie francuskim narastało przekonanie, że przedmieścia są obcymi terytoriami; ucieleśniały one zagrożenie dla wspólnoty narodowej, stając się źródłem „moralnej paniki”. Przyczyniały się do tego również media, podtrzymujące wyobrażenie o podmiejskich osiedlach położonych w osławionym departamencie Seine-Saint-Denis jako „wydzielonych strefach, barbarzyńskich enklawach, całkowicie różnych od kultury narodu”¹¹.

Twórcy filmowi konsekwentnie uczestniczą w tej debacie, pokazują społeczeństwo w stadium anomii, wskazują na przepaść między centrum miasta a jego obrzeżami (nawet jeśli rzeczywista odległość między nimi jest znacznie mniejsza niż się wydaje). Banlieues przedstawiane są przez nich jako peryferyjne nie tyle ze względu na lokalizację przestrzenną, ile na status społeczny ich mieszkańców. Bohaterami są najczęściej bezrobotni młodzi ludzie, pochodzący z imigranckich rodzin, świadomi niskiego statusu, braku perspektyw i możliwości zmiany na lepsze. Azouz Begag, francuski pisarz, socjolog i polityk, posłużył się terminem „młodzi etnicy” (franc. jeunes ethniques) na określenie grup mniejszościowych, których przedstawiciele urodzili się we

⁹ Należy zwrócić uwagę, że sceneria przedmieść pojawiła się w filmach francuskich już w latach trzydziestych, później zaś, w nieco innym kontekście, w dziełach nowofalowych, między innymi u Jeana-Luca Godarda (*Kobieta zameżna*, 1964; *Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem*, 1966). Zob. J. B a l d i z z o n e, *Villes et banlieus dans le cinéma français*, „Cahiers de la Cinémathèque” 1994, nr 59-60, s. 75-80; por. G. V i n c e n d e a u, *Designs on the Banlieue: Matthieu Kassovitz „La Haine” (1995)*, w: *French Film: Texts and Contexts*, red. S. Hayward, G. Vincendeau, Routledge, London 2000, s. 312.

¹⁰ Por. D. T h o m a s, *Africa and France: Postcolonial Cultures, Migration, and Racism*, Indiana University Press, Bloomington 2013, s. 61-63.

¹¹ B. L e v a s s e u r, *De-essentializing the Banlieues, Reframing the Nation: Documentary Cinema in France in the Late 1990s*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film” 6(2008) nr 2, s. 104. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – K.L.

Francji, poddani zostali naciskom integracyjnym, następnie pozbawieni korzeni i wydziedziczeni z tradycji¹². Drugie pokolenie imigrantów wychowało się w otoczeniu blokowisk, w miejskich gettach, wyrosło w przekonaniu o niesprawiedliwości systemu, który tylko z pozoru gwarantuje wszystkim równość. Młodzi ludzie nie czuli się związani z kulturą dominującą, zamiast niej wybierali strategię „nie-przynależności” (franc. *departhenance*), polegającą na odrzuceniu przymusu jednoznacznego określenia tożsamości¹³. Konstrukcja przestrzeni filmowej odzwierciedla sytuację życiową bohaterów, ich społeczne wykluczenie i uwięzienie w pułapce bez wyjścia. Dotyczy to zarówno obszarów otwartych, czyli ulic i placów między blokami, jak i zamkniętych, zwłaszcza budynków szkolnych, symbolizujących proces akulturacji.

Należy zaznaczyć, że przedmieścia nie są bynajmniej jednolite, cechuje je wewnętrzne zróżnicowanie, mieszkańcy nie tworzą wspólnoty rasowej, pochodzą z różnych regionów Afryki, Ameryki Środkowej i Azji Południowo-Wschodniej. Kultura przedmieść wyraża się w języku, stroju, muzyce czy sztuce ulicy, jednak reżyserzy – mniej lub bardziej świadomie – podkreślają czynniki negatywne, zwłaszcza naznaczenie przestrzeni miejskiej przemocą, utrwalając tym samym stereotypowe wyobrażenia. Najślynniejszym przykładem jest niewątpliwie *Nienawiść*¹⁴ Mathieu Kassovitza, przez część francuskich krytyków odczytywana jako dowód potwierdzający nieskuteczność polityki asymilacji. Bohaterami są trzej młodzi mężczyźni – Żyd Vinz (w tej roli Vincent Cassel), Arab Saïd (Saïd Taghmaoui) i Afrykanin Hubert (Hubert Koundé) – skłonni do agresywnego zachowania, mówiący slangiem i spędzający czas na wałęsaniu się po mieście.

Zdjęcia kręcono na osiedlu Cité de la Noé, położonym w gminie Chanteloup-les-Vignes, na którym mieszkało wówczas siedem tysięcy ludzi pochodzących z sześćdziesięciu czterech grup etnicznych¹⁵. Francuskiego reżysera mniej jednak interesowały kwestie etniczne, bardziej zaś nierówności ekonomiczne, przepaść między centrum a obrzeżami. Od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku narastały bowiem niepokoje społeczne, które stopniowo przetradzały się w regularne bitwy ze służbami porządkowymi na przedmieściach Paryża, Marsylii i Lyonu. Pesymistyczna diagnoza rzeczywistości wyrastała

¹² Por. A. B e g a g, *Ethnicity and Equality: France in the Balance*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007, s. 23n.

¹³ Określenie „*departhenance*” jest neologizmem powstałym ze zbitki francuskich słów „*départ*” (odejście) i „*appartenance*” (przynależność). Por. M. R o s e l l o, R. B j o r n s o n, *The „Beur Nation”: Toward a Theory of Departhenance*, „*Research in African Literatures*” 24(1993) nr 3, s. 23.

¹⁴ *La Haine*, 1995; Francja; premiera polska 1996; scenariusz M. Kassovitz; zdjęcia P. Aim; muzyka Assassin.

¹⁵ Por. C. T a r r, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 68.

także z negatywnej oceny nowych regulacji prawnych, podważających ideę *solidarité*, oraz ogłoszonego przez Jacques'a Chiraca planu integracji narodowej, który przyczynił się do wzrostu nastrojów antyimigranckich. Zróżnicowanie przestrzenne podkreślane jest w *Nienawiści* za pomocą środków stylistycznych – sceny rozgrywane na przedmieściach filmowane są z dużą głębią ostrości, sekwencje śródmiejskie kręcone są zaś przy użyciu obiektywów z dłuższą ogniskową, co wpływa na kompozycję plastyczną kadru¹⁶. Nie chodzi bynajmniej o przeciwstawienie swojskości i obcości, gdyż miejsca odwiedzane przez trójkę bohaterów wydają się w równym stopniu nieprzyjemne, co znane im okolice imigranckiego osiedla.

O ile dzieło Kassovitza odczytywano jako przykład estetyzacji przemocy, i to pomimo sekwencji inicjalnej, wykorzystującej archiwalne zdjęcia przedstawiające starcia młodzieży z policją, o tyle *Moja dzielnica splonie*¹⁷ Jeana-François Richeta stanowi skrajnie negatywny przykład reprezentacji młodzieży z blokowisk, stając się poniekąd prefiguracją zamieszek, do jakich doszło na przedmieściach Paryża w roku 2005. Agresja młodych ludzi, wynikająca z braku uznania i marginalizacji, znajduje ujście w niszczeniu obiektów położonych w przestrzeni publicznej oraz w starciach z policją, traktowaną jako symbol opresyjnego państwa. Frustracja i gniew przeradzają się najpierw w gwałtowny sprzeciw, później w rewolucję na przedmieściach. Zasadnicze przesłanie filmu wyraża przywołany w końcowych fragmentach artykuł 35. Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela: „Gdy rząd gwałci prawa ludu, powstanie jest dla ludu i dla każdej części ludu najświętszym prawem, a zarazem najpilniejszym obowiązkiem”¹⁸.

W przeciwieństwie do *Nienawiści* film ten nie ukazuje zindywidualizowanych postaci, ale portret zbiorowości, która czuje się całkowicie wyalienowana. Instytucje publiczne postrzegane są jako zagrożenie, młodzi przeciwstawiają się wszystkiemu, co kojarzy się z systemem (szkole, urzędem państwowym), niszczą symbole władzy (nawet budki telefoniczne) i atakują jej przedstawicieli. Osiedle nie jest dla nich przestrzenią integracji, ale walki o wpływy, toczony także między reprezentantami poszczególnych grup etnicznych. Akcja rozgrywa się na ulicach, przy stacji metra, na parkingu przed supermarketem i w szkole, fabuła pozbawiona jest ciągłości przyczynowo-skutkowej i dramatycznego rozwoju. Wszystkie elementy podporządkowane są logice przemocy,

¹⁶ Kassovitz planował początkowo nakręcenie pierwszej części filmu w kolorze, drugiej zaś na taśmie czarno-białej, zrezygnował jednak z tego na rzecz zróżnicowania środków formalnych, a także wprowadzenia odmiennych sposobów zapisu ścieżki dźwiękowej (stereo i mono). Por. M. K o n s t a n t a r a k o s, *What Mapping of the City? „La Haine” and the Cinema of Banlieue*, w: *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, red. P. Powrie, Oxford University Press, New York 1999, s. 163.

¹⁷ *Ma 6-T va crack-er*, 1997; Francja; scenariusz A. Descat C., J.F. Richet; zdjęcia V. Le Gurun; muzyka White & Spirit.

¹⁸ www.w.linux.media.pl/teksty/page113.html.

o czym przekonują końcowe sekwencje filmu, wypełnione wystrzałami z broni palnej, wybuchami koktajli Mołotowa, eksplozjami płonących samochodów oraz muzyką rapową i hip-hopową.

Ten ostatni składnik stał się jednym z wyróżników „kina blokowisk” – określa zresztą nie tylko warstwę akustyczną, ale wpływa na sposób przedstawiania i montaż, na wymowę ideologiczną i zasadnicze przesłanie dzieła. Hip-hop pojawił się we Francji w latach osiemdziesiątych, łącząc różne style muzyczne, zwłaszcza rap i reggae. W zasadzie nie jest związany z przemocą i agresją, obecną w różnych odmianach „gangsta rapu”, jako że wykonawcy piosenek podkreślają, iż ich bronią są słowa, a walczą jedynie o uznanie i szacunek dla innych¹⁹. W filmie Richeta kultura hip-hopowa wykorzystana została przede wszystkim na poziomie wizualnym, poprzez przywołanie sztuki ulicy oraz obecność charakterystycznych atrybutów wyrażających się w stroju i zachowaniu bohaterów. Na ścieżce dźwiękowej dominuje jednak rap niebędący wyrazem pacyfistycznej postawy, ale manifestacją buntu, co potwierdzają teksty utworów rozbrzmiewających na ścieżce dźwiękowej (wykonywanych między innymi przez Assassin, 2 Bal, Mystik), zwłaszcza utworu *La sédition*, z którego pochodzi tytuł filmu. Protest songi przekonują o niewspółmierności dwóch światów – oficjalnego, związanego z dominującym systemem, i nieoficjalnego, wyrażającego światopogląd mniejszości.

We Francji przeważa pogląd, że społeczeństwo nie może rozwijać się stabilnie, jeśli cudzoziemcy nie zasymilują się w pełni z kulturą narodu przyjmującego, można wszelako zauważyć, że owa wizja jednolitego państwa stopniowo stawała się iluzją. Współczesna tożsamość ma bowiem charakter transnarodowy, „nie pokrywa się ani z klasyczną tożsamością imigranta w różnym stopniu zintegrowanego, ani z tożsamością związaną z miejscem pochodzenia”²⁰. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na różnice między modelem opartym na pełnej asymilacji (wariant francuski) a modelem integracyjnym (wariant brytyjski). W pierwszym z nich interesy partykularne poszczególnych grup podporządkowane są wartościom uniwersalnym, w drugim mogą współistnieć na równych prawach. Asymilacja jest najczęściej procesem jednokierunkowym i o jego niepowodzenie obwinia się zwykle imigrantów, będących przyczyną napięć społecznych, a w czasach kryzysu – obiektem jawnej niechęci czy wręcz wrogości²¹.

¹⁹ Zob. D. Blüher, *Hip-Hop Cinema in France*, „Camera Obscura” 2001, t. 17, nr 4, s. 77-97. W 1995 roku ukazała się książka Huguesa Bazina *La culture hip-hop* (Desclée de Brouwer, Paris 1995).

²⁰ P. S a v i d a n, *Wielokulturowość*, tłum. E. Kozłowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 13.

²¹ Model asymilacyjny wyrósł na gruncie wcześniejszej misji cywilizacyjnej polegającej na włączaniu podbitych ludów we francuską kulturę narodową. Rozpoczął się na dobre w koloniach pod koniec dziewiętnastego wieku.

Twórcy filmowi – podobnie jak socjologowie – podkreślają, że mniejszym problemem jest rasizm, większym zaś nierówności ekonomiczne, gdyż to one prowadzą do wykluczenia społecznego²². Przykładem jest chociażby wspomniana segregacja przestrzenna, czyli zamykanie imigrantów w enklawach etnicznych, co prowadzi do reprodukcji ubóstwa i utrwalania negatywnych stereotypów, które następnie ulegają uwewnętrznieniu, przekształcając się w kompleks niższości. Nierzadko jedyną strategią oporu przeciw polityce asymilacji okazuje się separacja, czyli odrzucenie proponowanego modelu przez zamanifestowanie własnej odrębności (ubioru, języka, religii).

Wiele filmów z ostatniego dwudziestolecia wpisuje się w trwającą debatę na temat asymilacji. Ale czy integracja jest możliwa wyłącznie dzięki odcięciu się od własnych korzeni, jak sugeruje Thomas Gilou w *Ukrytej tożsamości*²³, czy też przedstawiciele mniejszości powinni posiadać prawo do zachowania odmienności etnicznej? Merzak Allouache w *Witaj kuzynie*²⁴ pokazuje kontrast między dwoma młodymi mężczyznami o podobnych korzeniach, z których jeden jest zasymilowany, posługuje się bardzo dobrą francuszczyzną, marzy o karierze piosenkarskiej, drugi zaś przyjechał z algierskiej prowincji i mówi z wyraźnym akcentem. Reżyserowi nie chodzi wszak o uproszczoną opozycję, lecz o podważenie stereotypowych wyobrażeń, obnażenie paradoksów gościnności, stosunku państwa do imigrantów i mniejszości etnicznych, ale też o ukazanie niezdolności niektórych do postępowania zgodnie z ustalonymi zasadami. Zamiast poszukiwania tożsamości w granicach kultury dominującej, trzeba szukać trzeciej drogi, która nie prowadziłaby ani do pełnej integracji, ani do zamknięcia się w obrębie własnej grupy etnicznej.

Przykładem takiego podejścia jest wizja społeczeństwa przedstawiona przez Malika Chibane'a, twórcę cinéma urbain, który wspólnie z bratem napisał manifest kina politycznie zaangażowanego *Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique*. Akcja jego filmów rozgrywa się w zamkniętych osiedlach, między wieżowcami będącymi mikrokosmosem francuskiego społeczeństwa, wśród ludzi pochodzących z różnych stron świata. Nie chodzi w tych filmach wyłącznie o jeszcze jeden przykład stereotypowego obrazu bezrobotnych imigrantów, ale o coś więcej, o wizerunek młodych kobiet cierpiących podwójną opresję: ze strony białej większości i struktur

²² We Francji tylko 15% imigrantów z Maghrebu ma ukończone wyższe studia, znaczna część (40%) pracuje za najniższą stawkę w zawodach niewymagających szczególnych kwalifikacji, jednak blisko połowa czuje się związana z francuskim społeczeństwem. Por. K. G ó r a k - S o s n o w s k a, *Muzułmańska kultura konsumpcyjna*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2011, s. 69, 72.

²³ *Michou d'Auber*, 2007; Francja; scenariusz T. Gilou, J. Cosmos, M. Hattau; zdjęcia: R. Alazraki; muzyka A. Desplat, J.M. Bernard.

²⁴ *Salut cousin!*, 1996; Belgia–Francja–Luksemburg–Algieria; scenariusz M. Allouache; C. Thivel; zdjęcia G. Diane, P. Aïm; muzyka S. Boutella.

patriarchalnych własnej grupy etnicznej; czasami wykluczonych z przestrzeni publicznej, częściej – przekraczających ograniczenia.

Malik Chibane włącza się do ogólnonarodowej debaty na temat chust noszonych przez kobiety z rodzin muzułmańskich, przekonuje przy tym, że nie jest to kwestia religijna, ale kulturowa. Spór o chusty rozgorzał w roku 1989 po wyrzuceniu z podparyskiej szkoły trzech uczennic; kilka lat później minister edukacji wydał rozporządzenie zakazujące noszenia symboli religijnych w szkołach. Farida (Fadila Belkebla), bohaterka *Douce France*²⁵, stara się o pracę w lokalnym centrum kulturalnym, jej potencjalni przełożeni sugerują, że noszenie chusty może być poważną przeszkodą w utrzymaniu pracy (pomimo świetnego wykształcenia), gdyż jest sprzeczne z zasadami państwa świeckiego. Młoda kobieta jednak nie rezygnuje, odwołuje się do argumentacji prawnej i historycznej, by przekonać ich, że zakaz noszenia hidżabu jest naruszeniem swobód obywatelskich. Chusta jest dla niej znakiem politycznym i ideologicznym, a nie religijnym, dlatego przez cały czas walczy, by zostać zaakceptowana przez społeczeństwo bez konieczności odrzucenia własnych korzeni²⁶.

W „trylogii miejskiej”²⁷ Chibane stara się pokazać etniczne enklawy nie tylko jako siedlisko przestępczości i zdegradowanej przestrzeni miejskiej, ale jako miejsce powstawania więzi wspólnotowych. Młode pokolenie szuka możliwości samorealizacji, nie ogranicza się do ślepej walki z systemem i nie angażuje w starcia z policją. Akcja *Sąsiadów*²⁸ rozgrywa się w wielkim wieżowcu nazwanym „Bâtiment F”, którego mieszkańcy nie czują potrzeby włączania się do kultury głównego nurtu, pragną raczej zbudować małą wspólnotę na własnym osiedlu. Raper Moussa (Insa), główny bohater, a zarazem narrator filmowej opowieści, utrzymuje przyjacielskie stosunki ze wszystkimi sąsiadami: mieszanym małżeństwem muzułmańsko-żydowskim, imigrantem z Algierii, Hiszpanem Paco czy słabo mówiącym po francusku Pakistańczykiem.

Nieco inny wariant więzi wspólnotowych pokazuje Karin Albou w *Małym Jeruzalem*²⁹. Akcja rozgrywa się w żydowskiej enklawie, na osiedlu Sarcelles, wybudowanym na obrzeżach Paryża na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku dla imigrantów z Maghrebu. Niewielki obszar wyznaczony przez kilka przecznic zamieszkuje piętnaście tysięcy członków

²⁵ *Douce France*, 1995; Francja; scenariusz: M. Chibane; muzyka R. Serra.

²⁶ W roku 2004 wprowadzono zakaz demonstrowania symboli religijnych w przestrzeni publicznej, środki masowego przekazu utwierdzały zaś negatywny obraz mniejszości etnicznych jako zagrożenia dla państwa demokratycznego.

²⁷ Na „trylogię miejską” (La trilogie urbaine) składają się filmy: *Hexagone* (1994), *Douce France* (1995) i *Voisins, voisines* (2005).

²⁸ *Voisins, voisines*, Francja; scenariusz M. Chibane, J. Berroyer; zdjęcia G. Lechaptois.

²⁹ *Le Petite Jérusalem*, 2005; Francja; scenariusz K. Albou; zdjęcia L. Brunet.

diaspory, mających ograniczony kontakt z resztą społeczeństwa. Tworzą oni zamkniętą przestrzeń, całkowicie samowystarczalną, choć przecież położoną w sąsiedztwie dzielnicy arabskiej. Mimo że w filmie młodsze pokolenie często buntuje się przeciw tradycyjnym normom (jedna z bohaterek romansuje z Arabem), to jednak podtrzymuje on obraz kraju podzielonego na małe wspólnoty etniczne, których reprezentanci nie respektują „uniwersalnych wartości republikańskich”³⁰. Nie znaczy to jednak, że stanowią zagrożenie dla jedności narodowej czy porządku publicznego, to raczej oni stają się obiektem agresji i rasistowskich ataków w przestrzeni publicznej (w scenie podpalenia synagogi).

Niechęć większości wobec przedstawicieli grup etnicznych nie ma wyłącznie podłoża rasowego – jest to ogólna niechęć wobec imigrantów, wynikająca z faktu, że mniejszość domaga się *le droit à la différence*, prawa do różnienia się, nawet bez posiadania dodatkowych przywilejów. Francuska ideologia „wspólnej kultury” nie pozwala jednak na realizację wariantu wielokulturowego. W zwrocie „*e pluribus unum*” nacisk położono bowiem na drugi człon, czyli jedność. Młodzież z etnicznych blokowisk zauważa sprzeczność między głoszonym przez władzę abstrakcyjnym uniwersalizmem, który neguje kwestię różnicy rasowej, a codziennym życiem w dyskryminacji. Najlepszym przykładem jest francuski system edukacji, będący wybornym narzędziem akulturacji, przyswajania norm społecznych i wspólnych wartości, ale już dawno temu Pierre Bourdieu zauważył, że szkoła reprodukuje społeczne wykluczenie i utrzymuje podziały klasowe, ukrywa przy tym charakter tego procesu³¹.

W ostatnich kilku latach temat modelu edukacji powracał wielokrotnie we francuskich filmach opowiadających o mniejszościach etnicznych. Szkoła jako sceneria wydarzeń fabularnych pojawiała się zresztą we wcześniejszych utworach należących do *cinéma de banlieue*. Pragnę skupić się jedynie na trzech współczesnych przykładach ukazujących różne oblicza tego problemu: *Klasa*³² Laurenta Canteta, *Pokolenie nienawiści*³³ Jean-Paula Lilienfelda i *Unik*³⁴, Abdellatifa Kechiche’a. Dwa z nich rozgrywają się niemal w całości na terenie szkoły, ich bohaterami są nauczyciele języka francuskiego: François

³⁰ C. T a r r, *Gendering Diaspora: The Work of Diasporic Women Film-Makers in Western Europe*, w: *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, red. D. Berghahn, C. Sternberg, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 181.

³¹ Zob. P. B o u r d i e u, J. C. P a s s e r o n, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, PWN, Warszawa 2006.

³² *Entre les murs*, 2008; Francja; premiera polska 2008; scenariusz L. Cantet, R. Campillo, F. Bégaudeau; zdjęcia P. Milon.

³³ *La journée de la jupe*, 2008; Belgia–Francja; scenariusz J.P. Lilienfeld; zdjęcia P. Rabaud; muzyka Kohann.

³⁴ *L'esquive*, 2003; Francja; premiera polska 2005; scenariusz G. Lacroix, A. Kechiche; zdjęcia L. Bakchev.

Marin (François Bégaudeau) w *Klasie* i Sonia Bergerac (Isabelle Adjani) w *Pokoleniu nienawiści*.

Pierwszy z filmów powstał na podstawie autobiograficznej książki François Bégaudeau opisującej kilka miesięcy jego pracy z licealną młodzieżą pochodzącą z różnych grup etnicznych i narodowościowych (nie tylko z krajów Maghrebu, ale również Afryki Zachodniej, Azji i Wysp Karaibskich). Niektóre sceny rozgrywające się w sali lekcyjnej sugerują, że szkoła może stać się miejscem negocjowania tożsamości kulturowej, wyrażania własnych poglądów, a nie tylko przyswajania kultury dominującej, inne jednak ujawniają istniejące napięcia między uczniami pochodzącymi z byłych kolonii, pokazują też, że próby porozumienia podejmowane przez młodego nauczyciela nie zawsze są skuteczne, że istnieje nieuchronna przepaść między wymogami programowymi narzuconymi przez pakt edukacyjny (franc. les zones d'éducation prioritaires), mający stworzyć lepsze warunki do integracji, a jego skutkami ubocznymi w postaci procesu wykorzenienia.

Mimo wspomnianych ograniczeń szkoła w filmie Canteta nie jest przedstawiana jako przestrzeń opresyjna, naznaczona przemocą, jak ma to miejsce w *Pokoleniu nienawiści*, które przez krytyków postrzegane było jako antyteza *Klasy* ze względu na jednoznacznie negatywny obraz środowiska imigrantów, posługiwanie się stereotypami i manipulowanie mechanizmem identyfikacji (widzowie utożsamiają się z nauczycielką, która świadomie wybrała „misję cywilizacyjną”)³⁵. Bohaterka w czasie lekcji francuskiego odbiera jednemu z uczniów pistolet i terroryzuje nim całą klasę, zmuszając do skonfrontowania się z przesądami rasowymi, płciowymi i religijnymi. Twórcy konsekwentnie podtrzymują spolaryzowaną wizję społeczeństwa opartą na wyraźnych opozycjach między dobrem a złem, białym a czarnym, kulturą a barbarzyństwem. Sonia Bergerac ubrana jest w jasny żakiet i białą bluzkę, uczniowie noszą ciemne stroje, od początku zachowują się agresywnie i prowokują nauczycielkę, jak w kolonialnym stereotypie opisanym niegdyś przez Frantza Fanona, zgodnie z którym „kolorowi” mają naturalną skłonność do przemocy, są porwoczy i ulegają prymitywnym instynktom³⁶. Poczucie zagrożenia wzmacnia jeszcze konstrukcja przestrzeni filmowej, bohaterowie są bowiem uwięzieni w sali bez okien, na zewnątrz zaś trwają przygotowania do wkroczenia oddziału antyterrorystycznego.

Obraz szkoły w *Pokoleniu nienawiści* jest zaskakująco konserwatywny, filozofia nauczania opiera się na systemie nadzoru i kar, wymuszaniu posłu-

³⁵ Por. G. Sellier, *Don't Touch the White Woman: La journée de la jupe or Feminism at the Service of Islamophobia*, w: *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, red. S. Durmelat, V. Swamy, University of Nebraska Press, Lincoln 2011, s. 146-148.

³⁶ Por. F. Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, tłum. H. Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 202-204.

szeństwa i prezentowaniu jedynie słusznych poglądów. Nie ma tu miejsca na międzykulturową wymianę, jedynie na promowanie republikańskich wartości świeckiego społeczeństwa. Niejednoznaczność wprowadza końcowy monolog bohaterki, skierowany nie tylko do uczniów, ale i do widzów, wyrażający przekonanie, że model wychowania i edukacji ignorujący uwarunkowania społeczne i kulturowe, ślepy na pochodzenie etniczne, może prowadzić do przemocy i rodzić zachowania niepożądane³⁷.

Kechiche, przystępując do realizacji *Uniku*, postanowił podważyć dominujący, czyli negatywny stereotyp postrzegania młodzieży pochodzącej z mniejszości etnicznych i pesymistyczny wizerunek blokowisk jako siedliska przemocy. Bohaterami nie są nauczyciele, lecz uczniowie, którzy w ramach lekcji języka francuskiego przygotowują się do wystawienia osiemnastowiecznej sztuki Pierre'a de Marivaux *Igraszki trafu i miłości* (*Le jeu de l'amour et du hasard*) z postaciami wywodzącymi się z commedia dell'arte i klasycznym pomysłem fabularnym polegającym na zamianie miejsc między panem i sługą.

Większość scen rozgrywa się nie w sali lekcyjnej, ale w przestrzeni otwartej, przed klatką schodową i na placu między blokami, gdzie zbierają się uczniowie mający wystąpić w spektaklu. Pierwsze ujęcia prezentują pejzaż miejski zdominowany przez wieżowce oraz młodych ludzi pochodzących z Maghrebu i Afryki Zachodniej, którzy ani nie czują się ofiarami systemu, ani nie uważają za wykluczonych. Kechiche podważa charakterystyczną dla cinéma de banlieue opozycję między centrum a peryferiami, odwraca sytuację i pokazuje, jak kultura wysoka (centrum) wkracza na osiedla imigranckie (obrzeża), dzięki czemu przedstawiciele mniejszości etnicznych mogą się z nią zmierzyć na własnych warunkach. Przekonuje o tym zwłaszcza warstwa słowna, gdyż slang młodzieżowy miesza się z klasyczną francuszczyzną, choć – jak zauważył Vinay Swamy – osiemnastowieczni krytycy teatralni podkreślali, że sztuka Marivaux naruszała normy językowe ze względu na dużą ilość neologizmów³⁸.

Nie oznacza to, że reżyser opowiada o świecie, w którym udało się urzeczywistnić ideał wielokulturowości oparty na uznaniu i szacunku dla inności. Wybór sztuki nie jest przypadkowy, jako że tematem filmu jest problem integracji. Nauczycielka nadal pozostaje więźniem modelu pedagogicznego opartego na autorytecie – jej zadaniem jest przekazanie prawidłowej interpretacji tekstu i wyjaśnienie przesłania ideologicznego, zgodnie z którym wszyscy ludzie

³⁷ Niejednoznaczną wymowę podkreśla też fakt, że twórcy postanowili obsadzić w roli nauczycielki Isabelle Adjani, aktorkę o arabskich korzeniach (jej ojciec był Algierczykiem), która uchodziła za symbol sukcesu integracyjnego. Nigdy jednak nie eksponowała swojego pochodzenia etnicznego, raczej ukrywała je, podobnie jak bohaterka *Pokolenia nienawiści*, która zerwała kontakty z rodziną, wyszła za mąż za Francuza i wyrzekła się muzułmańskiej religii.

³⁸ Por. V. S w a m y, *Marivaux in the Suburbs: Reframing Language in Kechiche's „L'Esquive”* (2003), „Studies in French Cinema” 7(2007), nr 1, s. 60.

są ograniczeni przez odgrywane role społeczne, mogą się przebrać i udawać kogoś innego, ale zawsze zdradzi ich mowa, odzwierciedlająca pochodzenie lub status ekonomiczny. Szkoła tylko z początku wydaje się miejscem udanej integracji, w finale dochodzi do usunięcia z obsady głównego bohatera filmu (odgrywającego w przedstawieniu rolę Arlekina), a we wcześniejszej scenie policjanci zatrzymują grupę uczniów.

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 eurocentryczne spojrzenie białej większości? Niekoniecznie nawet dotyczy to dzieł kręconych przez przedstawicieli mniejszości etnicznych, gdyż wystarczy wymienić Jeana-François Richeta, Fabrice’a Genestala, Coline’a Serreau czy André Téchiné, by przekonać się, że problem życia w wielokulturowym społeczeństwie dotyczy dziś każdego, niezależnie od pochodzenia. Charles Taylor stwierdza: „Wszystkie społeczeństwa stają się coraz bardziej wielokulturowe, a tym samym coraz bardziej porowate. Ich porowatość oznacza, że muszą otworzyć się na wielonarodowe migracje, pogodzić z faktem, że większość ich członków będzie żyła życiem diaspory, której centrum jest gdzieś indziej”³⁹. Podążając za myślą kanadyjskiego filozofa, możemy przyjąć, że „wielokulturowość to wyraz zerwania z praktyką zniewolenia, opresji i podporządkowania powszechnie stosowaną w dziejach przez dominującą większość wobec różnego rodzaju mniejszości, a także z ideologią i praktyką asymilacjonizmu, która była niesprawiedliwa wobec grup zmuszanych do asymilacji”⁴⁰.

³⁹ T a y l o r, dz. cyt., s. 63.

⁴⁰ S z a h a j, dz. cyt., s. 171.