

KINO *BEUR* JAKO WYRAZ PRZEMIAN SPOŁECZNO-KULTURALNYCH WE FRANCJI

On est des citoyens avant tout et des Beurs a tout prix...
- Magyd Cherfi¹

Agata Pospieszńska, email: agata.pospieszynska@gmail.com
Uniwersytet Łódzki,
Ul. Narutowicza 65, 90-131 Łódź.



STRESZCZENIE

Celem artykułu jest prezentacja kina *beur*, które jest niemal zupełnie nieobecne w polskim dyskursie filmoznawczym. W pierwszej części autorka zaprezentuje etymologię terminu *beur*, która będzie pomocna dla zrozumienia cech charakterystycznych nowej estetyki filmowej we francuskim przemyśle kinematograficznym. Następnie przedstawieni zostaną pionierzy kina *beur*, a także współcześni twórcy, z uwzględnieniem podziału na różnorodność poruszanej przez nich tematyki.

Słowa kluczowe: kino, *beur*, przedmieścia, imigracja, kolonializm, Francja, Maghreb, wolność

Beur cinema as an expression of socio-cultural changes in France

ABSTRACT

The purpose of the article is to present the *beur* cinema, which is almost inexistent in Polish film study discourse. First, the author will present the etymology of the term *beur*. This will enable the understanding of its characteristics as a new aesthetic in the French cinematographic industry. After this, the *beur* cinema pioneers will be introduced along with contemporary authors. Finally, a division of the diversely discussed topics will be included.

Key words: cinema, *beur*, suburbs, immigration, colonialism, France, Maghreb, freedom

Zaledwie w kilka lat po tym jak bracia Lumiere zaprezentowali swój wynalazek, kino zawędrowało do zamorskich terytoriów kolonialnych Francji. Od tego momentu francuski przemysł kinematograficzny stał się niezaprzeczalnym wzorem do naśladowania, źródłem wiedzy dla twórców afrykańskich. Francuskie kino od samego początku silnie starało się wpłynąć na kształt kina w Afryce, nie zauważając, że samo niespodziewanie zaczęło zmieniać się pod wpływem twórczości imigrantów. W konsekwencji, na przestrzeni lat, reżyserzy afrykańscy zaczęli być coraz silniej widoczni w kinie francuskim, a współcześnie odgrywają w nim niezwykle ważną rolę. Z przeciętnych i niezauważalnych postaci drugoplanowych filmowanych przez pryzmat stereotypowego spojrzenia, Magrebijczycy ostatecznie wypracowali swoje miejsce we francuskim przemyśle kinematograficznym jako reżyserzy, producenci czy aktorzy pierwszoplanowi.

Wspomniana powyżej ewolucja wizerunku skolonizowanego została doskonale uchwycona w dyskursie naukowym, stając się podstawą dla wielu wybitnych analiz kulturowo-filmoznawczych we Francji, Wielkiej Brytanii, Kanadzie czy USA. Wśród naukowców omawiających kulturę i sztukę *beur* znajdują się: Carrie Tarr, William Higbee, Julien Gaertner, Alec G. Hargreaves, Michel Cadé i wielu innych.

Niestety w Polsce, problematyka kina imigrantów z Maghrebu jest całkowicie zbagatelizowana i tym samym nie znana szerszemu gronu naukowemu. W swojej pracy postaram się przybliżyć czym jest kino *beur*, w jaki sposób się wykształciło i jaką porusza ono problematykę.

BEUR

Przystępując do analizy estetyki *beur* warto zastanowić się nad samą nazwą, gdyż jej etymologia jest równie ciekawa jak i sposób spopularyzowania nowego rodzaju kina. Termin ten powstał jako *verlan* – inaczej odwrócenie sylab w słowie

¹ Wypowiedź Magyd Cherfi w wywiadzie z Norą Borsali i Francois-Xavier Freland [w:] N. Barsali (red.), *Généralions Beurs. Français à part entière*, Paris 2003, s. 76.

*arabe*² (a-ra-beu), dając połączenie beu-ra-a, które zostało analogicznie zmodyfikowane do ostatecznej formy *beur* (od re-beu)³. *Beur* odnosi się do imigrantów pochodzenia arabskiego ze szczególnym uwzględnieniem drugiego pokolenia, głównie z krajów Maghrebu: Algierii, Maroka, Tunezji, Libii i Mauretanii. Słowo to często stosowane jest wymiennie dla określenia imigrantów drugiego pokolenia lub Francuzów z korzeniami maghrebijskimi.

Duże znaczenie dla upowszechnienia owego terminu miało niezależne paryskie Radio Beur⁴, założone w 1981 roku przez Nacera Kettane⁵, którego celem była promocja kultury Maghrebu. Po raz kolejny termin *beur* został użyty w 1982 roku w artykule *Un petit Beur et des youyous*⁶ Moustaphy Harzouna i Edouarda Waitropa, jednak wydźwięk tekstu jak i samo użycie słowa miały charakter ironiczny, przez co doszło do stygmatyzacji społeczeństwa arabskiego przez media francuskie. Dopiero po Marszu Wolności, inaczej zwanym La Marche des Beurs w 1985⁷, termin ten został oficjalnie uznany przez autorytety i społeczeństwo francuskie. W 1986 Larousse Illustré umieścił słowo *beur* na swojej liście, tłumacząc je jako: młody człowiek z pochodzeniem maghrebijskim, urodzony we Francji z rodziców imigrantów⁸.

Określenie *beur* posiada niejasny status, ponieważ jednocześnie zostało ono rozpowszechnione przez SOS Racisme oraz Partię Socjalistyczną⁹ – instytucje zajmujące się walką z dyskryminacją i rasizmem, to również często stosowane jest cynicznie, szczególnie w kontekście rozłamu etnicznego Republiki. Przykładem służy zwrot: Black, Blanc, Beur¹⁰ (fr. Czarny, Biały, Arabski) odwołujący się do kolorów flagi nowej, multikulturowej Francji. W efekcie współcześnie przeważająca część Francuzów pochodzenia arabskiego odrzuca określenie *beur* jako charakterystyczne dla swojego społeczeństwa. Owa niechęć widoczna jest szczególnie w kontekście sztuki, na gruncie której termin ten stał się jednoznacznie nazwą grupującą wszystkie wytwory sztuki – film, muzykę, literaturę – tworzone przez imigrantów arabskich. Stosowane są określenia: muzyka *beur*, hip-hop *beur* czy analizowane kino *beur*. Braku akceptacji dla jednoznacznego użycia słowa *beur* nie zmienia fakt, iż termin ten na stałe zagościł w świadomości społeczeństwa francuskiego, a obecnie jest coraz częściej wykorzystywany w dyskursie naukowym.

Powyższą sytuację obrazują słowa Alison J. Murray Levine: „mimo że pojęcie kina *beur* jest kwestionowane i odrzucone przez wielu jego praktyków, niektórzy uczeni nadal rozważają je jako niezdefiniowaną część kina francuskiego, które zasługuje na uwagę krytyków na swoich własnych warunkach, twierdząc nie że jest jakaś istotna różnica pomiędzy jednostkami *beur* i nie-*beur*, ale raczej że jednostki o pochodzeniu maghrebijskim (...) doświadczyły takiego zestawu relacji społecznych i dyskursów, które potencjalnie mogą odmienić ich filmowe produkcje inaczej, niż ich białych rówieśników¹¹”.

Problem niejednoznaczności terminu *beur* pojawia się niemalże w każdej pracy analitycznej, szczególnie w zakresie przemian społeczno-kulturalnych we Francji. Parafrazując słowa Michele Lagny, kino tak samo jak malarstwo czy rzeźba świadomie lub nieświadomie obrazuje wartości głęboko zakorzenione w społeczeństwie¹². W tym kontekście, rodzące się kino *beur* doskonale odzwierciedliło ówczesne problemy Francji i jej obywateli. Obrazy reżyserów *beur* zsynchronizowały się z przemianami społecznymi i jednocześnie wzmocniły publiczne debaty na temat imigracji i kolonizacji. Według Julien Gaetnera, przed *beur* żaden inny temat polityczny nie wpłynął tak silnie na przemysł kinematograficzny¹³.

2 pl. arab, więcej zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Verlan>, 24.11.2014.

3 M. Catherine, T. Le Breton, *La Jeunesse Issue de L'Immigration Maghrébine En France: Production Culturelle Et Creation D'Un Espace Identitaire*, Paris 2011, s. 34.

4 Początkowo radiostacja piracka, założona z myślą o słuchaczach arabskich ze szczególnym uwzględnieniem imigrantów i Berberów mieszkających na terenie Francji. Stacja ta odegrała ogromną rolę w szerzeniu postulatów wspomnianej w tekście manifestacji z 1983 roku. W 1992 roku radio uzyskało tytuł narodowego i obecnie funkcjonuje pod nazwą: BEUR FM. Zob. N. Echchaibi, *Republican Betrayal: Beur FM and the Suburban Riots in France*, [w:] „Journal of Intercultural Studies”, Volume 28, Issue 3, 2007, s.304

5 M. Catherine, T. Le Breton, *La Jeunesse Issue...op.cit.*, s. 34.

6 *Tamże*, s. 35.

7 Marsz przeciwko rasizmowi i w sprawie równości, nazwany przez media La Marche des beurs, trwał we Francji od 15.10 do 3.12 1983 roku. Była to pierwsza tak duża manifestacja narodowa. Trudna sytuacja ekonomiczna, rosnące problemy na tle rasowym, śmierć pięciu Magrebijszyków sprawiły, że tłumy imigrantów wystąpiły przeciwko państwu. Protestujący domagali się ulepszenia procedur do uzyskania karty pobytu oraz możliwości głosowania dla obcokrajowców.

8 „Jeune d'origine maghrébine né en France de parents immigrés”, zob. M. Catherine, T. Le Breton, *La Jeunesse Issue...*, dz. cyt., s. 35.

9 N. Echchaibi, *Republican Betrayal: Beur .. op.cit.*, s.302

10 Slogan po raz pierwszy użyty jako nazwa francuskiej grupy hip-hopowej założonej w 1984 roku. Innym przykładem jest film o tym samym tytule: *Beur blanc rouge* w reżyserii Mahmoud Zemmouri z 2006 roku.

11 Alison J. Murray Levine, *Mapping Beur Cinema in the New Millennium*, „Journal of Film and Video”, nr. 3-4/2008, s. 42-59.

12 L-C. Bodineau, *L'immigration dans le cinema francais et quebecois a travers quelques films*, „Hommes&Migration”, nr. 1297/2012, s. 21.

13 J. Gaetner, *Une nouvelle «Nouvelle Vague»...*, dz. cyt., s. 9.

NARODZINY NOWEGO NURTU

Kinemu *beur* określa się twórczość reżyserów pochodzenia arabskiego, głównie z krajów Maghrebu, którzy urodzili się we Francji bądź są reprezentantami drugiego pokolenia imigrantów arabskich¹⁴. Definicja ta jest jedną z najbardziej tradycyjnych i zarazem najczęściej przywoływanych, niemniej wielu badaczy ma co do niej zastrzeżenia, głównie z uwagi na nacechowanie etniczności reżyserów i społecznych uwarunkowań kultury, w której się oni wychowywali. Alec Hargreaves sugeruje, iż kino *beur* powinno być bardziej traktowane jako kategoria zbiorcza dla tematów, które są podejmowane przez reżyserów. Badacz podaje przykłady twórców takich jak: Mathieu Kassovitz, Francois Richet czy Thomas Gilou¹⁵, którzy swoimi filmami doskonale wyczuli stylistykę *beur* nie będąc jednocześnie przedstawicielami społeczności imigracyjnej.

Mając na uwadze powyższe rozważania oraz problematyczność definicyjną terminu *beur*, na potrzeby mojej pracy, przyjmuję iż kino *beur* tworzone jest przez reżyserów imigrantów lub dzieci takowych.

Za początek rozwoju nowej stylistyki należy przyjąć przełom lat 70. i 80., kiedy młodzi filmowcy o maghreb-skich korzeniach zaczęli kręcić samodzielne filmy amatorskie dla wytwórni Mohammed Collective. Pionierami form krótkometrażowych, głównie dokumentów, były Farida Belghoul (*C'est Madame la France que tu préfères?*, 1981; *Le Départ du Père*, 1983) i Adissa Djarbi (*La Vague*, 1983). W 1970 roku Ali Ghalem zrealizował film *Mektoub*, który chronologicznie należałoby uznać za pierwszą pełnometrażową produkcję *beur*. Niestety niewielkie zainteresowanie publiczności i całkowite zignorowanie przez krytykę sprawiły, że obraz całkowicie popadł w zapomnienie. Analogiczna porażka spotkała film Nacera Ktari *Les Ambassadeurs* z 1975 roku. Przez długie lata produkcje te popadły w zapomnienie i nie były rozważane w kontekście narodzin nowej estetyki w kinematografii francuskiej. Pozycję tę zapewniły im krytyka filmowa, która jednoznacznie odrzuciła obrazy jako „mało filmowe”. Idealnym komentarzem dla negacji wczesnych filmów *beur* są słowa Tahara Ben Jellouna: „największym niedociągnięciem w tego rodzaju filmach jest brak kina”¹⁶.

Pierwszym pełnometrażowym filmem *beur* pokazanym szerokiej publiczności był *Le Thé au harem d'Archimède*¹⁷ Mehdiego Charefa z 1985 roku. W przeciwieństwie do dwóch wcześniejszych obrazów, film ten natychmiast zyskał uznanie, zarówno krytyki jak i widzów filmowych. Nieco inne reakcje były widoczne w otoczeniu samego reżysera, który jak sam sugerował: poruszył tematykę zakazaną, czym naraził się na nierozumienie a nawet wykluczenie w społeczeństwie arabskim. Sam reżyser tak opisuje zaistniałą sytuację: „kiedy kilka dni później wróciłem do swoich rodziców, gdzie spotkałem swoich znajomych, przyjaciele palący papierosowy, nawet nie odważyłem się do nich podejść. Tak, jak bym zrobił coś złego, jak by doniósł. Byłem skrępowany odniesionym sukcesem. Bardzo cierpiałem, to głupie, ponieważ nie zrobiłem nic złego [...] My, myślimy, że nie jesteśmy stworzeni do tego, to właśnie powtarzają nam nasi rodzice. To oni nam to przekazali”¹⁸. Przywołana historia pokazuje, iż porażka wcześniejszych filmów mogła być także związana z powściągliwością reżyserów, którzy w obawie przed złamaniem tabu nie chcieli powiedzieć czy pokazać zbyt wiele. W przeciwieństwie do Ktariego i Ghalema, Charef bez skrępowania zobrazował ówczesną rzeczywistość imigrantów arabskich we Francji, uchwycił ich problemy związane z asymilacją, wykluczeniem przez społeczeństwo francuskie z uwagi na pochodzenie. Wychowanie, specyfika miejsca zamieszkania pokazane są jako znamienne dla budującej się świadomości głównego bohatera, który nie tylko przechodzi zwyczajowy okres buntu, ale również rozdarty jest pomiędzy kulturą arabską a francuską.

Wprawdzie Charef swoim filmem nie dokonuje żadnej jednoznacznej oceny swoich rodaków czy Francuzów, niemniej stosuje osobistą, subiektywną perspektywę obrazowania tego, co dotychczas było owiane tajemnicą. W tym kontekście nie dziwi zatem fakt, że omawiany film dał początek nowej formie wyrazu we francuskiej kinematografii. Niespodziewany sukces i towarzysząca mu fala zainteresowania „prekursorskim” kinem, otworzyły nowy rozdział w historii kinematografii europejskiej. Tym samym rok 1985 należy uznać za początek kształtowania się nowej estetyki i kategorii filmowej we francuskim kinie.

14 Warto zauważyć, iż kino *beur* odnosi się do konkretnej stylistyki, specyficznej dla kinematografii francuskiej, dlatego nie można tego terminu stosować wymiennie z kinem postkolonialnym, transnarodowym. Te ostatnie zauważalne są niemalże we wszystkich przemysłach krajowych, gdzie współlistnieją różne narodowości bądź występował kolonializm np. Wielka Brytania, *beur* natomiast jest unikatowym tworem francuskiego kina.

15 A. G. Hargreaves, *From „Ghettos” to Globalization. Situating Maghrebi-French Filmmakers*, [w:] S. Durmelant (red.) *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Nebraska 2012, s. 33

16 J. Gaertner, *Une nouvelle «Nouvelle Vague»...dz.cyt.*, s.13

17 Film jest ekranizacją powieści Mehdiego Charefa o tym samym tytule, tj (tł.włas.) *Herbatka w haremie Archimeda*. Charef opowiada historię przyjaźni Madjida i Pata, syna imigrantów arabskich i Francuza. Tłem do wydarzeń.

18 Tł. włas. [w:] *Tamże*, s.10

Warto dodać, że film *Le Thé au harem d'Archimède* niemalże natychmiast zaczął być porównywany z obrazem François Truffaut'a *400 batów*. Podobieństwo obrazu Charefa i klasyki Nowej Fali widoczne było na wielu płaszczyznach. Julien Gaertner w artykule *Une nouvelle „Nouvelle Vague”? Comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)* sugeruje, iż analogia widoczna była zarówno pod względem sposobu kreowania nowego kina, ale także pod względem wpływu jaki film wywarł na widzów a nawet i świadomość całego społeczeństwa francuskiego¹⁹. Autor wyszczególnia, iż maghrebijscy reżyserzy doskonale wyczuli moment kryzysu kinematografii francuskiej²⁰, dzięki czemu łatwiej im było zainteresować swoimi utworami szeroką widownię. Francuskie kino mainstreamowe od samego początku było zainteresowane figurą Araba i imigranta, jednak ich konstrukcja niemalże zawsze opierała się na stereotypowym obrazowaniu – czy to jako niewolnika, złodzieja czy zabójcy. Reżyserzy francuscy korzystali z utartych przekonań swoich rodaków i na nich budowali drugo- czy trzecioplanowe postaci Maghrebijszyków. Dopiero pojawienie się reżyserów z korzeniami arabskimi, doprowadziło do istnej rewolucji. W konsekwencji, dzisiaj możemy podziwiać prace takich twórców jak: Tony Ghalif, Mahamoud Zemmouri, Rachid Bouchareb, Merzak Allouache, Yamina Benguigui, Abledalif Kechiche, Nassim Amaouche i wielu innych reżyserów czy aktorów jak chociażby Gad Elmaleh, Jamel Debouzze, Roschdy Zem, Leïla Bekhti.

Niemalże równoległe z filmem Charefa powstał inny obraz, *Bâton Rouge* Rachida Bouchareba, niemniej nie odniósł on tak dużego sukcesu. Sytuacja ta związana była z pozycją samego twórcy. Bouchareb jako dotychczas nieznany reżyser, nie mógł liczyć na wsparcie finansowe i na pomoc dystrybutorów, co jednoznacznie wpłynęło na to, że jego debiut nie został doceniony. Porażka ta nie miała jednak większego wpływu na dalszą karierę Rachida Bouchareba, który obecnie jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych reżyserów *beur*. Jako jeden z niewielu osiągnął sukces zarówno w kinie lokalnym jak i międzynarodowym. Interesująca tematyka i rozwiązania stylistyczne wyróżniają go na tle jego afrykańskich kolegów, co przełożyło się na nagrody festiwalowe w Cannes czy Berlinie.

ESTETYKA I TEMATYKA KINA *BEUR*

Tak jak już zauważyłam, reżyserzy *beur* od samego początku traktowali kino jako medium, dzięki któremu mogli wyrazić frustracje związane z drugorzędną pozycją imigrantów we Francji. Dzięki swojej aktywności twórczej wzbogacili krajobraz filmowy przemysłu francuskiego, wachlarz omawianych problemów społeczno-kulturowych poszerzył się o: wielokulturowość, kolonializm, poszukiwanie własnej tożsamości jak i trud życia na przedmieściach wielkich miast francuskich. Wszystkie te tematy pojawiły się niemalże jednocześnie, a dopiero z czasem wykształciła się adekwatna dla nich estetyka.

Wprawdzie omawiane przeze mnie kino jest częścią europejskiej kinematografii, niemniej duży wpływ na wizję reżyserów miał przemysł z rodzimych krajów Maghrebu jak i ogólny stosunek Arabów do kina jako środka wyrazu. W odróżnieniu od kina europejskiego czy amerykańskiego, film w świecie arabskim ma nieco inne znaczenie. Na pierwszy plan wysuwa się próba uchwycenia rzeczywistości, dopiero później istotna jest rozrywka²¹. Sytuacja ta, prawdopodobnie, związana jest z historycznym uzależnieniem od Francji czy Wielkiej Brytanii, co skutkowało długoletnim brakiem samodzielności i niezależności zarówno kina jak i twórców maghrebijskich. Według Ewy Linek „polityka kolonizatorów zmierzała do ograniczenia rozwoju kulturalnego podbitych terenów, jednak kino stanowiło tutaj niezwykle ważne narzędzie w rękach propagandy²²”. Dopiero z odzyskaniem niepodległości, kino w pełni zostało przejęte przez twórców poszczególnych krajów. Nareszcie mogli oni opowiedzieć, o tym co sami czuli i czym chcieli podzielić się z szeroką publicznością. Brak autorskich rozwiązań techniczno-estetycznych sprawił, że twórcy maghrebijscy skupili się na przekazywanej treści. W efekcie kino stało się pośrednikiem dla tematów ważnych i trudnych dla społeczeństwa arabskiego, potwierdzeniem są słowa Ousmane'a Sembene: „kino to niezwykła forma komunikacji, dużo bardziej skuteczna aniżeli literatura. Kino pozwala uwypuklać, to co niezauważalne w języku pisanim²³”. Warto jednak pamiętać, że nie oznacza to całkowitego

19 J. Gaertner, *Une nouvelle «Nouvelle Vague»...dz.cyt.*, s.11

20 Tamże, s.13

21 Wartości te zmieniają się zależnie od tego, kogo weźmiemy pod uwagę – widzów czy twórców. Oczywiście obydwie te grupy nie mogą istnieć bez siebie, jednak motywacja każdej z nich jest nieco inna. Analizując widownię arabską bez trudu zauważyć można, że tak samo jak każda inna ceni ona zabawę i „lekkie” film, tematy trudne, dobrze im znane z życia codziennego, nie zawsze cieszą się powodzeniem. Dodatkowym elementem utrudniającym oglądanie i tworzenie rodzimych filmów jest sama infrastruktura przemysłu kinematograficznego – z uwagi na małe fundusze kin, dystrybutorzy wolą filmowe „pewniaki” takie jak obrazy amerykańskie czy europejskie kino głównego nurtu. W konsekwencji zdarza się, że reżyserzy maghrebijscy tworzą filmy lekkie i rozrywkowe tylko po to, by ich praca w ogóle została zauważona.

22 E. Linek, *Historia i specyfika kinematografii Maghrebu*, „Bliski Wchód. Społeczeństwo - Polityka - Tradycje” nr 7/2010.

23 Wprawdzie Sembene wypowiadał się głównie w kontekście „walki” z kolonizatorem, właśnie poprzez kino, niemniej słowa te doskonale opisują

braku artyzmu w tamtejszym dziełach filmowych. Z tekstów Violi Shafik można wnioskować, że tamtejsza twórczość najlepiej odnajduje się w tak zwanym kinie autorskim. Istotna jest subiektywna wizja reżysera, niekoniecznie wpisująca się w ramy dobrze nam znanych gatunków filmowych²⁴. Konsekwentnie kino magrebijskie zdaje się być dużo prostsze na poziomie formy, choć jednocześnie niezwykle kompleksowe czy nawet przytłaczające w zakresie treści, które przekazuje.

„Jednym z najważniejszych postępów kina *beur* było odkrywanie historii ich rodziców, przerwanie zmywu milczenia o konsekwencjach francuskiej kolonizacji w krajach Maghrebu i wspólny wysiłek na rzecz rekonstrukcji wspólnej pamięci, która mogłaby dać ludziom *beur* spójną i zwartą tożsamość oraz uzasadnić ich obecność we Francji”²⁵. Podążając za rozważaniami Carrie Tarr, reżyserzy *beur* sprawnie wprowadzili na grunt filmu tematykę, która dotychczas była skutecznie ignorowana w kinie głównego nurtu. Etniczność, imigracja, izolacja prezentowane przez francuskich reżyserów, często w komediach, niewiele miały wspólnego z rzeczywistością. Dopiero autentyczne emocje, przeżycia oparte na doświadczeniu rodziców imigrantów i ich dzieci, stały się podstawą dla stworzenia filmów prawdziwych, można powiedzieć kompletnych. Chęć pokazania rzeczywistości francuskiej ze strony imigranta, sprawiła, że reżyserzy *beur* zaczęli tworzyć prawdziwe i złożone postaci filmowe, wcześniej niedostrzegalne na srebrnym ekranie, dzięki czemu szybko zyskali uznanie wśród widowni ale także swych francuskich kolegów reżyserów.

Pierwsze dziesięciolecie filmów *beur* obfituje w obrazy pełne refleksji, o głębokim wymiarze autobiograficznym. Wśród tematów dominuje problem izolacji, brak wykształcenia, bezrobocie, trudne warunki życia na przedmieściach wielkich miast. Bohaterami są często osoby zagubione, które czują się osamotnione i niezrozumiane przez otaczające je środowisko – czy to arabskie czy francuskie. W konsekwencji, z początkiem lat 90. krystalizuje się problematyka, która obecna będzie w kinie *beur* do dnia dzisiejszego, a mianowicie złożoność tożsamości imigranta.

Obywatele *beur* zawieszeni są pomiędzy kulturą arabską i europejską, ponieważ nie należą do żadnej z nich jednoznacznie. Z jednej strony w domach wychowywani są na tradycyjnych, muzułmańskich wartościach, takich jak rodzina patriarchalna, idea predestynacji czy prymat emocji i zmysłów nad prawem i normami społecznymi; z drugiej jednak, mieszkają w Europie gdzie dominują zupełnie inne wartości, obecna jest dużo większa swoboda – chociażby w kwestii religii, która nie narzuca aż tylu ograniczeń. Z tego też powodu wielu młodych ludzi pokolenia *beur*, szczególnie tych, którzy urodzili się już we Francji, to swoiste hybrydy kulturowe – wyznające islam i szanujące arabskie normy społeczne, a jednocześnie wyzwolone obyczajowo, otwarte i wierzące w wolność i indywidualizm. Pproblem inności przenikać będzie wszystkie filmy tworzone przez reżyserów *beur*, bowiem jest to kwestia, która niezwykle silnie kształtuje ich percepcję rzeczywistości.

Z pierwszych filmów, które doskonale uchwyciły problem tożsamości, na szczególną uwagę zasługują: *Douce France* (1995 r.) reż. Malik Chibane, *Salut Cousin* (1996 r.) reż. Merzak Allouache, *100 % Arabica* (1997) reż. Mahmoud Zemmouri. Wyodrębniającym się dziełem, na tle pozostałych, jest film Mehdiego Charefa z 1987 roku *Miss Mona*. Twórca wykazał się niezwykłą odwagą ukazania nie tylko złożoności tożsamości imigranta, ale także zawarł wątek transseksualizmu. Jest to niezwykła opowieść o przyjaźni Francuza z imigrantem – Mona i Samira – których połączyła samotności i wykluczenie społeczne.

Charef po raz kolejny rozpoczął trend, który następnie będzie kontynuowany przez reżyserów *beur*. Problem wykluczenia, w filmach Maghrebijskich, znacznie dotykać nie tylko przedstawicieli kultury arabskiej, ale także Francuzów czy innych narodowości. Ciekawą perspektywę na wykluczenie można zaobserwować w filmach, wspomnianego już wcześniej, Rachida Bouchareba. Obrazy takie jak *Poussieres de vie* (1995), *Little Senegal* (2001), *London River* (2009), omawiają powyższą tematykę z wielowymiarowej perspektywy: Afroamerykańczyków, Brytyjki czy Amerykanki.

W konsekwencji rozwinięcia tematyki i problematyki filmów *beur*, powstała nowa stylistyka, której centralnym motywem było portretowanie przedmieść jako miejsca determinującego los i zachowania bohaterów. Znaczenia nabrała przestrzeń miejska, która miała kształtować poszczególne jednostki i sprawiać, że ich życie obiera konkretny kierunek. Przedmieścia, powszechnie nazywane *banlieue* zaczęły pełnić rolę tła, ale także odgrywały główną rolę w kinie francuskim jako motor na-

całościowe podejście twórców arabskich/afrykańskich do sztuki ruchomych obrazów. Pełna wypowiedź brzmi następująco: „le cinema est un moyen de communication plus efficace que la litterature, plus representatif des modes d'interaction des public africains que ne peuvent l'etre les textes litteraires. Il permet des mettre en jeu a la fois les langues et forme textuelles les plus fonctionnelles dans les societes africaines, permet de valoriser divers types d'espaces, d'expliciter leur signification et d'offrir a un public jadis marginalise par la langue francaise d'innombrables occasions de se decrirre et de s'observer selon des criteres qu'il aura lui-meme definis”. O. Sembene, *Introduction*, [w:] N. Sada, *Litterature et Cinema en Afrique francophone*. Ousmane Sembene et Assia Djébar, L'Harmattan, 1996, s.12.

24 Należy zwrócić uwagę, że nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku filmów dokumentalnych. Twórcy arabscy doskonale odnajdują się w krótkich formach dokumentalnych, ponieważ są one bliższe rzeczywistości, nie wymagają wyszukanej ekspresji i nowatorskich rozwiązań formalnych. Istotna jest opowiadana historia i to jakiej niesie ona przesłanie.

25 C. Tarr, *Maghrebi-French (Beur) Filmmaking in Context*, *Cinéaste*, Vol. 33, No. 1 (Winter 2007), s. 32-37

pedowy fabuły oraz relacji międzyludzkich. Poskutkowało to wykształceniem się tak zwanego *jeune cinema francais*²⁶, inaczej nowego realizmu lub kina autorskiego lat dziewięćdziesiątych. Narodziła się stylistyka, która stanowczo odcinała się od kina barokowego (*cinema du look*), którego historie i fabuły były skonstruowane z perspektywy klas średnich inaczej *bourgeoisie*. W konsekwencji znaczenia nabrali zwykli bohaterowie i prawdziwe klasy średnie, lata dziewięćdziesiąte wprowadziły do kina zwykłych ludzi, społeczności odrzucone a razem z nimi przestrzenie, w których się oni wychowali, miejsca dotychczas odrzucone będące uosobieniem zepsucia i marginalności świata francuskiego. Parafrazując słowa Ginette Vincendeau, to co ważne widoczne jest na peryferiach, wobec tego *banlieue* stały się inspiracją dla wielu fabuł czy konstrukcji psychologicznych bohaterów filmowych, tym samym istotne stało się to co emocjonuje wspólnoty i nawiązuje do problemów społecznych²⁷. Nowym realizm wprowadził na ekrany filmy, które poruszały wiele tematów drażliwych i niebezpiecznych, w konsekwencji doszło do wykształcenia się różnych podgatunków filmowych, z których najbardziej znamienym i wpływowym był *banlieue film/ cinema*²⁸, którego historie oparte były na dynamice życia w przedmieściach Lyonu, Paryża, Marsylii czy Bordeaux.

PODSUMOWANIE:

Kino beur jest stosunkowo młodym nurtem w kinematografii europejskiej, niemniej wpływa ono znacząco na kształt francuskiego przemysłu filmowego. Świadczy o tym sukces filmu *Dni Chwały (Indigènes, 2006)* Rachida Bouchareba, który został nominowany do Oscara, a także rozpoczął wielomiesięczne dyskusje na temat znaczenia kolonizacji i jej skutków dla Francji. Kino, jak żadne inne medium, potrafi skutecznie docierać do szerokiej publiczności i tym samym może kształtować opinie o tematach ignorowanych w debatach publicznych. W tym sensie, znaczenie kina *beur* jest szczególne, ponieważ pozwala ono zwrócić uwagę na kwestie, które dotychczas omawiane były wyłącznie z perspektywy obywateli francuskich, odczuwających lęk przed ogromnymi falami emigrujących Magrebijczyków. Dodatkowo, kultura *beur* uwrażliwia na różnorodność kultur nie jako zagrożenie ale wartość dodaną.

BIBLIOGRAFIA:

- [1] Barsali N., *Généralions Beurs. Français à part entière*, Paris 2003
- [2] Bodineau L.-C., *L'immigration dans le cinema francais et quebecois a travers quelques films*, „Hommes&Migration”, nr. 1297/2012
- [3] Catherine M., Le Breton T., *La Jeunesse Issue de L'Immigration Maghrebine En France: Production Culturelle Et Creation D'Un Espace Identitaire*, Paris 2011
- [4] Durmelant S., *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Nebraska 2012
- [5] Echchaibi N., *Republican Betrayal: Beur FM and the Suburban Riots in France*, „Journal of Intercultural Studies”, Volume 28, Issue 3 2007
- [6] Hargreaves A. G., *From „Ghettos” to Globalization. Situating Maghrebi-French Filmmakers*, [w:] S. Durmelant (red.) *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Nebraska 2012
- [7] Higbee W., *Re-Presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the “Banlieue” Film*, *Cinéaste*, Vol. 33, No. 1 (Winter 2007)
- [8] Loshitzky Y., *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, NY 2010
- [9] Predal R., *50 ans du cinema francais*, Paris 2005
- [10] Predal R., *Le jeune cinéma français*, Nathan cinéma 2002
- [11] Tarr C., *Maghrebi-French (Beur) Filmmaking in Context*, *Cinéaste*, Vol. 33, No. 1 (Winter 2007)
- [12] Vincendeau G., *La Haine: French Film Guide*, I.B Tauris&Co Ltd 2005

NETOGRAFIA:

- [13] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Verlan>

FILMOGRAFIA:

- [14] Belghoul F., (reż) *C'est Madame la France que tu préfères?*, 1981
- [15] Belghoul F., (reż) *Le Départ du Père*, 1983
- [16] Bouchareb R., (reż) *Baton Rouge*, 1985
- [17] Bouchareb R., (reż) *Poussieres de vie*, 1995
- [18] Bouchareb R., (reż) *London River*, 2009
- [19] Charef M., (reż) *Le Thé au harem d'Archimède*
- [20] Djarbi A., (reż) *La Vago*, 1983.
- [21] Gatlif T., (reż) *La terre au ventre*, 1978
- [22] Ghalem A., (reż) *Mektoub*, 1970
- [23] Ktari N., (reż) *Les Ambassadeurs*, 1975

26 zob. R. Predal, *Le jeune cinéma français*, Nathan cinéma 2002.

27 G. Vincendeau, *La Haine: French Film Guide*, I.B Tauris&Co Ltd 2005, s. 34.

28 Termin zdefiniowany w roku 1995 przez Thierry'ego Jousse'a.