

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.928>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Ewa Linek
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0002-0253-0270>

Głos z francuskich przedmieść – *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* i *Bled Number One* Rabaha Ameer-Zaïmeche'a

Słowa kluczowe:

kino imigrantów;
francuskie
przedmieścia;
banlieues;
imigranci
z Maghrebu;
kino beur

Abstrakt

Autorka analizuje dyptyk filmowy francuskiego reżysera o algierskich korzeniach Rabaha Ameer-Zaïmeche'a: *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* (2001) i *Bled Number One* (2006). W filmach tych twórca zastanawia się nad sytuacją społeczną, ekonomiczną i prawną, a także kondycją psychologiczną i uwarunkowaniami kulturowymi tysięcy imigrantów z Afryki Północnej oraz ich potomków zamieszkujących francuskie przedmieścia. Filmy poświęcone tym zagadnieniom powstają we Francji od dekad i stanowią przedmiot zainteresowania wielu badaczy zachodnich, jednak w Polsce wciąż nie poświęca się im należytej uwagi. Autorka dokonuje analizy składników świata przedstawionego w obu produkcjach przede wszystkim przez odniesienie ich do rzeczywistości pozafilmowej, w której poszukuje zakorzenienia fabuły i uzasadnienia jej poszczególnych elementów. Koncentruje się też na indywidualnym, paradokumentalnym stylu reżysera i stosowanych przez niego rozwiązaniach formalnych, demonstrując, w jaki sposób podkreślają one wymowę obu dzieł i jak ściśle są jej podporządkowane.

...czuję się częścią Francji. Zadawałem sobie pytanie o moją tożsamość narodową, o to, czy czuję się bardziej Francuzem, czy Algierczykiem. Czuję się jednym i drugim. We Francji nie uważają mnie za Algierczyka; moi starsi bracia przyjechali tu dużo później niż ja i czują się Algierczykami; ja czuję się beurem, jak gdybym urodził się we Francji. Kiedy byłem mały, uważano mnie za Algierczyka. W Algierii, chociaż się tam urodziłem, uważają mnie za imigranta. W środku mam ogromny bałagan. Francuzi uważają mnie za beura, dla Algierczyków jestem beurem, dla beurów jestem Algierczykiem – strasznie to skomplikowane.

Hishem, mieszkaniec podparyskiego Évry
urodzony w Algierii¹

Niniejszy artykuł stanowi pogłębione studium na temat filmów Rabaha Ameur-Zaïmeche'a tworzących dyptyk: *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* (2001) oraz *Bled Number One* (2006). Urodzony w 1966 r. w Algierii Ameur-Zaïmeche przybył z rodzicami do Francji jako dziecko i wychował się w podparyskim Montfermeil. Stamtąd wywodzi się również Kamel Karichi – główny bohater obu wspomnianych filmów, w którego rolę wciela się sam reżyser.

Twórczość Rabaha Ameur-Zaïmeche'a wpisuje się w nurt *cinéma beur*², do którego zalicza się filmy realizowane we Francji przez reżyserów o korzeniach północnoafrykańskich, zatem tych, którzy albo wyemigrowali do Francji w dzieciństwie, albo urodzili się już w tym kraju, lecz ich rodzice pochodzą z Maghrebu. Pierwszym szerzej dostrzeżonym przez widzów i krytykę filmem należącym do tego nurtu była *Herbata w haremie Archimedesza* (*Le thé au harem d'Archimède*, 1985) Mehdiiego Charefa – ekranizacja jego powieści³. Z tego względu większość teoretyków datuje narodziny *cinéma beur* właśnie na rok 1985. Cechą charakterystyczną znacznej części filmów tego nurtu – w tym także obu omawianych w niniejszym tekście dzieł Ameur-Zaïmeche'a – są liczne odniesienia do problemów imigrantów, często tych żyjących na przedmieściach dużych francuskich metropolii w tanich mieszkaniach komunalnych (zwanych powszechnie HLM, od *l'habitation à loyer modéré*). Tendencja do umieszczania akcji w dzielnicach peryferyjnych jest wspólna dla *cinéma beur* oraz innego wyodrębnionego w kinie francuskim nurtu – *cinéma de banlieue*. Jednak do tego drugiego zalicza się filmy tworzone przez migrantów nie tylko z Maghrebu, ale też z innych rejonów Afryki (jak choćby dzieła Ladja Ly urodzonego w Mali) bądź produkcje rdzennych Francuzów określanych mianem *Français de souche* (FDS). Przykładem realizacji FDS jest *Nienawiść* (1995) Mathieu Kassovitz⁴; po jej sukcesie zaczęto zresztą częściej używać terminu *cinéma de banlieue*. Przy okazji warto wspomnieć, że temat podparyskich przedmieść – miejsc zamieszkałych przez ludność o niskim statusie społecznym i z tego powodu uważanych za szczególne i problematyczne – jest obecny w kinematografii francuskiej już od lat międzywojennych⁵. Filmy, których akcja została osadzona na przedmieściach i których twórcy mają pochodzenie maghrebskie, stanowią zatem część wspólną obu wspomnianych wyżej zjawisk: *cinéma beur* i *cinéma de banlieue*⁶, przy czym pojęcia te nie są tożsame.

Choć na pierwszy rzut oka przywołane filmy Ameur-Zaïmeche'a mogą sprawiać wrażenie dzieł amatorskich, których twórca nie do końca opanował warsztat filmowy, i chociaż oba zrealizowano przy bardzo niskim budżecie⁷, po-

szczególne elementy kształtujące ich spójność unaoczniają, że są to produkcje głęboko przemyślane i stworzone z intencją niesienia konkretnego, wielowątkowego przekazu. Swój talent i umiejętności oraz żywe zainteresowanie szeroko pojętą tematyką społeczną Ameer-Zaïmeche udowodnił zresztą wkrótce w kolejnych filmach, takich jak m.in. *Meczet (Dernier maquis, 2008)* czy *Terminal Sud (2019)*.

Mimo że obydwa filmy wymienione w tytule artykułu ewidentnie tworzą dyptyk, nie sposób ustalić, który z nich przedstawia wydarzenie chronologicznie wcześniejsze. Will Higbee⁸ podkreśla niejednoznaczność zakończenia pierwszego z nich – *Wesh wesh...*, w którego ostatniej scenie Kamel ucieka przed policjantem przez zadrzewioną okolicę. Finał tej ucieczki nie zostaje ukazany na ekranie – jedyną informacją, jaka dociera do widza, jest odgłos strzałów, oddanych, jak można się domyślić, z broni policyjnej. Nie jest wyjaśnione, czy Kamel został przez policjanta zastrzelony, czy jedynie zatrzymany. Tym samym jego przyjazd do Algierii będący tematem *Bled...* można odczytywać dwojako: jako retrospekcję względem wydarzeń z *Wesh wesh...*, czyli czasowy powrót do kraju w ramach *double peine*⁹, bądź też jako jego ostateczną deportację, stanowiącą konsekwencję ponownego konfliktu z prawem. Również w *Bled...* nie zawarto żadnych wskazówek pozwalających stwierdzić, czy przyjazd bohatera ma charakter tymczasowy, czy też nie. Sam reżyser w przytaczanym przez badacza wywiadzie twierdzi, że chronologia tych wydarzeń nie ma znaczenia, co zdaniem Higbee'ego służy ukazaniu *wiecznego cyklu wykluczenia ze społeczeństwa zarówno maghrebskiego, jak i francuskiego*¹⁰.

Metoda badawcza

W niniejszej pracy przybliżę zarówno aspekty formalne i wyznaczniki widocznego w obu filmach stylu filmowego Ameer-Zaïmeche'a, jak i wybrane elementy ich treści. Podczas omawiania tych ostatnich będę się odnosić do rzeczywistości pozafilmowej, co uważam za uzasadnione z dwóch względów. Po pierwsze, w analizie obrazu filmowego interesuje mnie przede wszystkim to, co stanowi wyraz jego zakorzenienia w realnej rzeczywistości społecznej, ekonomicznej, gospodarczej czy kulturowej. Po drugie zaś, jestem głęboko przekonana, że dzieła Ameer-Zaïmeche'a nie należy traktować jako czysto fabularnych – z uwagi na quasi-dokumentalną konwencję, w jakiej zostały zrealizowane, a także dlatego, że są w nich obecne autentyczne osoby i zastane przestrzenie, a przede wszystkim ze względu na to, że główną rolę zagrał sam reżyser, niejako użyczając bohaterowi swej algiersko-francuskiej tożsamości wraz z różnymi jej implikacjami. W efekcie obydwa filmy na wielu płaszczyznach odsyłają do rzeczywistych uwarunkowań. Wykazaniu, jak nieoczywista jest w dyptyku granica między fabułą a dokumentem, zostanie poświęcona pierwsza część artykułu. Znajdzie się w niej również analiza wybranych składników formalnych obu dzieł: konstrukcji, sposobu prowadzenia narracji i ścieżki dźwiękowej. Mam zamiar wykazać, że zostały one starannie opracowane przez reżysera, tak by wzmacniały przekaz dotyczący rzeczywistej sytuacji osób o algiersko-francuskiej tożsamości, żyjących na styku dwóch krajów i kultur. Druga część artykułu będzie zawierać omówienie treści obu części dyptyku w podziale na cztery najważniejsze – moim zdaniem – tematy, dzięki którym reżyser opisuje kondycję społeczną drugiego pokolenia imigrantów z Maghrebu: obyczajowość, relacje międzyludzkie, przemoc i tożsamość. W przypadku obu

filmów będą się posługiwać ich tytułami w brzmieniu oryginalnym. Pierwszy nie ma oficjalnej polskiej wersji. Slangowe wyrażenie *wesh*, pochodzące z północnoafrykańskiego dialektu zwanego dardża, oznacza pozdrowienie zbliżone do zwrotu *yo, man*, wywodzącego się z amerykańskiego rapu, i jest używane w podobnych kontekstach. Trudno je przetłumaczyć na język polski dosłownie. Cały tytuł oznacza mniej więcej: *Ej, stary, co się dzieje?* bądź *Ej, stary, o co chodzi?* i jest cytatem z samego filmu – słowa te wypowiada brat głównego bohatera podczas przepychanki z policją, która pojawia się w mieszkaniu rodziny Karichich, by go brutalnie aresztować. *Bled Number One* był w Polsce dystrybuowany pod tytułem *Mieścina numer jeden*, jednak tłumaczenie to uważam za nietrafione. O ile bowiem według słownika *Le nouveau petit Robert* potoczne słowo *bled* rzeczywiście oznacza *oddaloną, odciętą od świata mieścinę lub miejsce*¹¹, o tyle warto pamiętać, że imigranci z Maghrebu powszechnie określają nim przede wszystkim kraj swojego pochodzenia, niezależnie od tego, czy jest to Algieria, Tunezja czy Maroko. Wydaje się zatem, że właśnie owo znaczenie jest w tym przypadku bardziej adekwatne. Choć akcja filmu istotnie toczy się w miasteczku położonym w algierskim interiorze (Ameur-Zaïmeche umieścił plan zdjęciowy w swym rodzinnym, kilkunastotysięcznym Beni Zid), właściwym tematem opowieści jest sam powrót głównego bohatera, zaś miejsce odgrywa tu rolę raczej symboliczną i nie jest w żaden sposób ukonkretnione.

Metoda dokumentalna Rabaha Ameur-Zaïmeche'a

*Artyści aktywiści w pierwszych dekadach XXI wieku zaczęli sięgać po techniki dokumentalne w pełni już świadomi tego, że iluzja referencyjna, typowa dla poetyk dokumentalnych, to efekt umiejętnego wykorzystania konwencji retorycznych i uwierzytelniających*¹² – pisze Mateusz Borowski w tekście poświęconym roli zwrotu dokumentalnego m.in. w procesach dekolonizacji. W tendencję tę wpisuje się również dyptyk Ameur-Zaïmeche'a, który – choć opisuje losy fikcyjnego bohatera – trudno jednoznacznie zakwalifikować jako czysto fabularny. W obu jego częściach twórca na wiele sposobów sięga do metody dokumentalnej, polegającej – w rozumieniu Marii Zmarz-Koczanowicz – *głównie na nadaniu inscenizacji waloru podpatrzonych zdjęć dokumentalnych lub na zbliżeniu narracji i sposobu opowiadania do „chaosu” rejestracji dokumentalnej w celu zwiększenia wrażenia autentyczności przedstawianych wydarzeń*¹³. Długie ujęcia, kamera z ręki, otwarta, jakby przypadkowa kompozycja kadru, niedoświetlenie ujęć i inne „błędy” techniczne – wszystkie te chwytły sprawiają, że obraz filmowy staje się po Peirce'owsku „indeksalny”, a w efekcie upodabniają go do przekazu dokumentalnego¹⁴.

W analizie *Bled...* Will Higbee zwraca uwagę na często stosowaną przez reżysera technikę obiektywizującą, jaką jest dystansacja, osiągnięta za pomocą pracy kamery (długie ujęcia i transfokacja), jej specyficznego usytuowania względem bohaterów czy elementów scenografii (spojrzenie kamery często napotyka przeszkody takie jak plecy postaci lub drzwi) bądź jej ustawienia w odległości celowo tak dużej, by uzasadniała niemożność usłyszenia dialogów. Dzięki temu widz postrzega niektóre sceny w sposób niejako niekompletny, uniemożliwiający ich pełne zrozumienie. Punkt widzenia odbiorcy staje się wówczas bliski perspektywie

głównego bohatera, który znalazłszy się w obcym dla siebie świecie, niewiele z niego rozumie. Nie potrafi w pełni zrekonstruować wzajemnych relacji członków swojej algierskiej rodziny ani zależności pomiędzy mieszkańcami miasteczka (w tej materii zagubiony jest również widz)¹⁵.

W obu filmach liczne sceny są niedookreślone znaczeniowo oraz pełnią nieoczywistą funkcję. W początkowych partiach *Wesh wesh...* Kamel zatrzymuje samochód, gwizdząc. W następnym ujęciu to samo auto staje na innej ulicy, przed kawiarnią. Przez szybę widać, jak bohater żegna się z kierowcą, którego twarz nie zostaje dokładnie ukazana. Nie słyhać także rozmowy, którą prowadzą obie postacie, a widz ostatecznie nie dowiadyuje się, kim jest kierowca (mógł to być znajomy, sąsiad, ktoś z rodziny albo po prostu przypadkowy człowiek poproszony przez Kamela o podwiezienie). Wydaje się, że z punktu widzenia rozwoju fabuły scena ta nie ma znaczenia i nie niesie ze sobą żadnego wyraźnego komunikatu na temat bohatera czy jego relacji z innymi postaciami.

Ani w przypadku *Wesh wesh...*, ani *Bled...* nie można mówić o obecności narratora wszechwiedzącego. Reżyser nie stara się przekazać większej wiedzy o świecie przedstawionym, niż widz miałby, gdyby nagle znalazł się obok bohatera, w fabularnym „tu i teraz”. Gdy Kamel odwiedza urząd państwowy, jedynym sygnałem, jaki widz otrzymuje na temat tego miejsca, jest zawieszona przed budynkiem flaga. W ujęciu ustanawiającym nie pojawia się żadna tabliczka ani napis przed wejściem do budynku; dopiero z późniejszej rozmowy Kamela z kolegami wynika, że chodziło o prefekturę oraz że bohater udał się tam w sprawie legalizacji pobytu. Informacje dotyczące przeszłych wydarzeń i teraźniejszego kontekstu odbiorca musi samodzielnie wydedukować z przesłanek zawartych w obrazie oraz dialogach i jedynie od jego spostrzegawczości oraz umiejętności wnioskowania zależy, w jakim stopniu rzeczywistość diegetyczna stanie się dla niego zrozumiała. W ten sposób twórca, nie pomagając widzowi zrozumieć obserwowanego przezeń świata, przybliża jego punkt widzenia do perspektywy samego bohatera, któremu również nikt nie tłumaczy rzeczywistości, w jakiej się znalazł.

Narracja wizualna w obu filmach często jest fokolizowana przez postać Kamela bądź innego, nieokreślonego uczestnika danego wydarzenia, toteż widz otrzymuje wyraźnie ograniczoną ilość danych. Ameer-Zaïmeche nie czyni specjalnego wysiłku, by zobiektywizować przekaz – przeciwnie, stara się uczynić go w pewien sposób subiektywnym, nawet jeśli wirtualny uczestnik czy obserwator, którego oczami patrzymy jako widzowie, nie jest w żaden sposób ukonkretniony i w obydwu filmach pozostaje bezosobowy.

Dzieje się tak choćby w *Bled...*, gdzie scena, w której mężczyźni z miasteczka zabijają byka poświęconego w ramach rytuału *zerda*¹⁶, w większości ujęć została sfilmowana z perspektywy nieokreślonej postaci znajdującej się w tłumie uczestników. Widz otrzymuje więc tylko takie informacje, jakie byłyby dostępne dla przypadkowego obserwatora, niekoniecznie znającego kontekst wydarzenia. Mamy tu zatem do czynienia ze skorelowaniem punktów widzenia odbiorcy i samego Kamela – wydaje się, że on również niewiele rozumie z tego, w czym jako postać bierze udział. Jego rola w obrzędzie jest raczej pasywna, a próba zaangażowania kończy się fiaskiem – nie ma dość siły i wprawy, by poradzić sobie ze stawiającym opór bykiem. Ostatecznie jako jedyny mężczyzna opuszcza miejsce, w którym odbywa się ceremonia, i łamiąc zasadę separacji płci, dołącza do kobiet,

którym obyczaj surowo zabrania udziału w uboju rytualnym. Kamel jest jedynym bohaterem, który swobodnie porusza się między przestrzeniami zarezerwowanymi dla danej płci, nie respektując zasady tego podziału. Sceny związane z obrzędem *zerda* być może bardziej niż jakiegokolwiek inne w całym dyptyku podkreślają jego alienację i nieprzystawalność do otaczającej go rzeczywistości społecznej i kulturowej.

Świat przedstawiony obu filmów często jest ukazywany w sposób fragmentaryczny, za pośrednictwem rzeczy i zdarzeń, które wydają się przypadkowe i pozbawione wyraźnej funkcji, co zbliża styl Ameur-Zaïmeche'a do konwencji *cinéma vérité*. W *Bled...* Bouzid, kuzyn głównego bohatera, jest właścicielem psa – informacja o tym nie ma znaczenia dla akcji, jednak sposób jej wprowadzenia do tkanki dzieła podkreśla charakterystyczny dla Ameur-Zaïmeche'a sposób konstruowania przekazu filmowego. Obecność zwierzęcia zostaje tu ledwie zasugerowana. W scenie na tarasie, gdzie trzech mężczyźni piją herbatę, od czasu do czasu dobiega z offu dyszenie i popiskiwanie; ponadto Bouzid chwilami sięga poza kadr i głaszcze niewidoczne w nim zwierzę. Owa sugestia zwraca uwagę o tyle, że w islamie psy uważa się za zwierzęta nieczyste¹⁷, nie są więc powszechnie spotykane w algierskich domach. Reżyser zdecydował, że z jednej strony szczególnie ten warto zaznaczyć, ale z drugiej nie ma aż takiego znaczenia, by pokazywać go na ekranie. Innym przykładem takiego obrazowania jest scena pobicia dostawcy narkotyków przez gang Moussy, młodszego brata Kamela, w *Wesh wesh...* – sfilmowano ją z perspektywy uczestnika zajścia, co uniemożliwia widzowi dostrzeżenie szczegółów. Chaotyczny ruch kamery z ręki sprawił, że niektóre czynności zostały jedynie zasygnalizowane – przypalanie ofiary żelazkiem zaznaczono za pomocą ukazania w kadrze, na ułamek sekundy, narzędzia trzymanego przez jednego z agresorów; szczytkowa informacja o tym pojawia się również w późniejszej scenie, gdy przeglądając zdjęcia wykonane podczas zdarzenia, bohaterowie stwierdzają: *Ale z tym żelazkiem to trochę przesadziliśmy*.

Zabiegów służących zbliżeniu specyfiki obu filmów do przekazu dokumentalnego Ameur-Zaïmeche stosuje znacznie więcej. Istotną rolę odegrał tu dobór aktorów – w pierwszej produkcji niemal wyłącznie nieprofesjonalnych, rekrutowanych spośród licznej rodziny samego twórcy oraz mieszkańców osiedla Bosquets w Montfermeil. Podobne rozwiązania obsadowe są widoczne w *Bled...*, którego ostatnie sceny zrealizowano w szpitalu psychiatrycznym w Konstantynie z udziałem rzeczywistych pacjentów, zaś w roli lekarki opiekującej się Louisą wystąpiła pracująca wówczas w tej placówce lekarz psychiatra. W obu filmach zwracają uwagę liczne ujęcia źle oświetlone – twarze bohaterów giną w mroku lub są pokazywane pod światło, nie widać zatem ich szczegółów. Ponadto część scen we wnętrzach zrealizowano w planach bardzo bliskich, tak że twarze bohaterów nie mieszczą się w kadrze. Nieosadzenie kamery na statywie i montaż scen przemocy, sprawiający wrażenie chaotycznego, estetycznie zbliżają te obrazy do amatorskich rejestracji rzeczywistych wydarzeń. Wszystko to z pewnością po części wiąże się z niskim budżetem, jakim dysponowali filmowcy, oraz brakiem profesjonalnego sprzętu i wykwalifikowanej ekipy, jednak zarazem staje się kolejnym wyznacznikiem quasi-dokumentalnej poetyki filmu.

W 2013 r. Will Higbee pisał o Ameur-Zaïmeche' u jako o jednym z tych twórców *keur*, którzy świadomie bronią się przed włączeniem do mainstreamu, by

dzięki temu zachować swobodę artystyczną i (być może przede wszystkim) polityczną¹⁸. W omawianych tutaj filmach reżyser posługuje się indywidualnym stylem, zgodnie z którym *rzeczywistość filmową lepi (...) z fragmentów rzeczywistości zarejestrowanej, rzeczywistości przeżytej i rzeczywistości wyobrażonej*¹⁹. W świetle tych słów bodaj najtrafniejszym podejściem do jego twórczości wydaje się to opisane przez Marię Zmarz-Koczanowicz, która twierdzi, że film *jest przede wszystkim filmem, a dopiero w drugiej kolejności „rodzajem filmowym” – dokumentem czy fabułą*²⁰.

Chociaż styl Ameur-Zaïmeche’a ma wiele elementów wspólnych ze specyfiką dzieł innych twórców wpisujących się w nurt *cinéma beur* (np. korzystanie z zastanych planów zdjęciowych, angażowanie aktorów nieprofesjonalnych, niski budżet), to opisane wyżej rozwiązania formalne, techniczne i estetyczne pozwalają określić go mianem stylu autorskiego *par excellence*. Dzięki takim zabiegom realizm charakterystyczny dla nurtu *beur* wybrzmiewa w jego produkcjach znacznie silniej. Fakt, iż w obu filmach w rolę głównego bohatera wciela się reżyser, który dzieli ze swoimi postaciami francusko-algierską tożsamość i częściowo także biografie, stanowi sygnał, że opowiadane historie mogły mu się przydarzyć naprawdę i że na co dzień przydarzają się imigrantom oraz ich potomkom.

Organizacja obu utworów i sposób prowadzenia narracji

Krzysztof Kieślowski twierdził, że w filmie dokumentalnym kolejność obrazów i scen jest odzwierciedleniem porządku nie tyle wydarzeń, ile myśli autora²¹. Wydaje się, że w swych dwóch pierwszych produkcjach Rabah Ameur-Zaïmeche przenosi niejako tę koncepcję na film fabularny. W obu częściach dyptyku zwraca uwagę specyficzna konstrukcja sjużetu, bazująca na licznych elipsach. Wobec tego można odnieść wrażenie, że zdarzenia zachodzą w sposób nieciągły, a odstęp czasowy, jaki je dzieli, nie zawsze jest wyraźnie określony. O ile w *Wesh wesh...* poszczególne epizody są powiązane pewną linią fabularną (przynajmniej większość z nich, bowiem niektóre można by usunąć bez szkody dla samej historii, gdyby wyłącznie o nią chodziło), o tyle w *Bled...* tylko wybrane wątki układają się w spójną opowieść. W obydwu filmach można wskazać sceny, których chronologicznego usytuowania względem pozostałych nie da się wytłumaczyć logiką wydarzeń. Owa niepełna forma (Miroslaw Przyłipiak pisał o niej, że *odpowiada (...) naturze strumienia świadomości, w której najbardziej zaskakujące skojarzenia są dopuszczalne*²²) dowodzi, że układ wydarzeń w sjużecie jest ewidentnie podporządkowany idei nadrzędnej – retorycznej wymowie całości dzieła.

Ścieżka dźwiękowa

Także ścieżka dźwiękowa odgrywa w obu filmach istotną rolę. Teksty składających się na nią utworów i/lub kontekst ich powstania sprawiają, że staje się ona elementem przekazu filmowego równie znaczącym jak warstwa obrazowa i treść opowieści. *Wesh wesh...* rozpoczyna się długą sekwencją ukazującą bloki Montfermeil i zamieszkujących je młodych chłopców grających w piłkę. Przedstawiające ich ujęcia zmontowano naprzemiennie z obrazem Kamela próbującego złapać autostop, a całości towarzyszy utwór grupy hiphopowej New

African Poets pt. *Au revoir a jamais* (*Do widzenia na zawsze*). Jego tekst wyraża tęsknotę za utraconymi przyjaciółmi, towarzyszami dziecięcych zabaw w dzielnicy, a wobec wymowy całego dzieła szczególnie uderzający jest jeden z wersów (*Nie wystarczy znaleźć dobre drzewo, trzeba mieć dobry klucz*²³), otwarcie nawiązujący do sytuacji portretowanych w filmie mieszkańców przedmieść, pozbawionych kapitału kulturowego i społecznego, który umożliwiłaby im realizację osobistych ambicji i kształtowanie życia zgodnie z własną wolą.

W innej ze scen, w której matka Kamela idzie do hamamu, by szukać tam żony dla syna, tłem muzycznym jest piosenka *Yal Menfi* (*Wygnaniec*) Akiego Yahyatena, co na poziomie symbolicznym odsyła do sfery kultury algierskiej. Wybór wykonawcy i utworu nie jest tu przypadkowy. Yahyaten, urodzony w 1933 r. w algierskim Tizi Ouzou, przybył do Francji w latach 50. XX w. wraz z pierwszą falą imigrantów, których Republika intensywnie zachęcała do pracy w swoich przedsiębiorstwach. To w dużej mierze rękami ludzi takich jak on Francja budowała swą powojenną potęgę gospodarczą. Yahyaten trafił do fabryki Citroëna, jednak wkrótce posadzono go o szpiegostwo na rzecz Frontu Wyzwolenia Narodowego²⁴ i skazano na wieloletnie więzienie. Utwór wykorzystany w ścieżce dźwiękowej *Wesh wesh...* stanowi adaptację kabylskiej pieśni napisanej w 1871 r. w odpowiedzi na zesłanie na Nową Kaledonię uczestników jednego z powstań Algierczyków przeciwko Francji²⁵. Początkowe słowa (*Powiedzcie mojej matce, żeby nie płakała / (...) / Bóg nie opuści twojego syna*²⁶) podkreślają wymowę sceny – nadzieję matki na to, że los będzie sprzyjał jej synowi, który również jest wygnańcem, zarówno we Francji, jak i w ojczyźnie Algierii.

W warstwie dźwiękowej *Wesh wesh...* pojawia się także, podkreślając bezsilność bohaterów wobec działań aparatu państwowego, twórczość zespołu hip-hopowego Assassin, który w swych zaangażowanych politycznie tekstach rapował m.in. o nierówności wobec prawa i niesprawiedliwości, z jaką V Republika traktuje imigrantów czy obywateli z niższych klas społecznych. W utworze *Esclave de votre société* (*Niewolnik waszego społeczeństwa*), który w filmie powraca kilkakrotnie, wybrzmiewają m.in. słowa: *Zdaje się, że łatwiej być słuchanym, kiedy jest się białym*²⁷. Kompozycja ta zawsze stanowi tło działań Moussy, który wraz z kolegami z osiedla zajmuje się sprzedażą haszyszu. Towarzyszy ona między innymi scenie przedstawiającej zatrzymanie młodych dilerów przez policję, ich przeszukanie i przywłaszczenia wygranego losu na loterię, który policjanci znajdują w kieszeni jednego z chłopaków. Muzycznie ilustruje ona również akt przemocy, jakiego członkowie grupy dopuszczają się wobec handlarza narkotyków, postanowiwszy ukarać go za sprzedanie im niepełnowartościowego towaru. To bodaj najbrutalniejszy obraz w omawianym dyptyku – bohaterowie wiążą i kneblują swoją ofiarę, a następnie biją ją i przypalają żelazkiem, dokumentując całą scenę aparatem Polaroid. Inny utwór tej grupy – *Sérieux dans nos affaires* (*Swoją robotę traktujemy poważnie*) – pojawia się w scenie poszukiwania zatrudnienia przez Kamela. Bohater jest w niej ukazany z lotu ptaka, gdy odwiedza kolejne, położone obok siebie agencje pracy tymczasowej. Po wyjściu z każdej z nich postawa mężczyzny wyraża coraz większą rezygnację.

Szczególną pozycję wśród wykonawców, których utwory umieszczono na ścieżce dźwiękowej, zajmuje Zebda. Grupa ta powstała na początku lat 80. XX w. na przedmieściach Tuluzy; w jej skład wchodzi trzech muzyków o korzeniach al-

gierskich (etnicznie będących Kabylami) oraz kilku Francuzów, zaś nazwa w języku arabskim oznacza masło (*le beurre*)²⁸, co w warstwie fonetycznej jest ewidentnym (i nieco ironicznym) nawiązaniem do określenia *beur*. Utwór Zebdy *Mon père m'a dit* (*Powiedział mi ojciec*) wieńczy scenę, w której Kamel, zawiedziony bezskutecznym poszukiwaniem pracy, odwiedza sklep swojego ojca i zwierza mu się z kłopotów. Słowa refrenu niemal wprost odnoszą się do sytuacji głównego bohatera: *I oto mnie skazali / Na ładnych parę lat / Nie wiem już, z jakiego powodu / Ledwo się rodzimy / Już nam jest przeznaczone / Liczyć dni bardziej niż potrzeba*²⁹, a stanowią podkład dźwiękowy do pionowej jazdy kamery wzdłuż odrapanej fasady bloku, w którym mieszkają bohaterowie. Przy końcowych słowach piosenki kamera się zatrzymuje, ukazując wejście do klatki schodowej. Wychodzą z niej koledzy Moussy, po czym rozsiadają się na schodkach, by się pogрузić w codziennej bezczynności. Inny utwór muzyków z Zebdy³⁰, wykonywany po kabylsku i utrzymany w stylistyce północnoafrykańskiej *Nekwni s warrach n lezzayer* (*My, dzieci Algierii*), odgrywa w ścieżce dźwiękowej dodatkową, szczególną rolę jako klamra formalna spajająca obie części dyptyku – będąc tłem napisów końcowych w *Wesh wesh...* oraz początkowych w późniejszym o pięć lat *Bled...*, łączy je w kontinuum narracyjne.

W *Wesh wesh...* przez chwilę słyszymy też kompozycję *Naima, mon amour* (*Naima, moja miłość*) Johna Coltrane'a. Towarzyszy ona scenie, w której dzieci z sąsiedztwa zabierają Kamela na ryby nad pobliski staw. Miejsce to, ogrodzone (bohaterowie muszą przeskoczyć przez płot) i oddalone od miejskich zabudowań, jawi się jako enklawa spokoju i bezpieczeństwa, w której bohater nie musi nieustannie wypatrywać, czy nie zbliża się nieoznakowany radiowóz, zaś bliskość przyrody pozwala mu zapomnieć o codziennych problemach. To uczucie ulgi widać wyraźnie w grze aktorskiej Ameur-Zaïmeche'a – bohater porusza się swobodnie, bez ewidentnego w wielu innych scenach napięcia. Łagodne dźwięki saksofonu współtworzą idylliczny nastrój. Jak na ironię, to właśnie w tej scenerii rozegra się pościg policjanta za Kamelem, który ostatecznie straci – w zależności od interpretacji zakończenia filmu – życie lub przynajmniej wolność.

Bezpośrednio po tym, jak Kamel umawia się z Irène na wieczorne spotkanie u niej w domu, oglądamy sekwencję, której rola w rozwoju fabuły nie jest oczywista. Zrealizowanym kamerą bez statywu ujęciom ukazującym oświetloną latarniami uliczkę w Montfermeil towarzyszy piosenka Curtisa Mayfielda *Ghetto child* (*Dziecko getta*) i jej słowa: *Małe dziecko, biegające dziko / Popatrz na nie / Widzisz, nigdy się nie uśmiecha / Ale słyszę je / Jak mówi w myślach / (...) / Dlaczego po prostu nie zostawicie mnie w spokoju?*³¹ Punkt widzenia kamery sugeruje, że mamy tu do czynienia z pierwszoosobową perspektywą Kamela, który rozgląda się po osiedlu, szukając mieszkania Irène; zarazem jednak scenę tę można postrzegać jako autonomiczny, quasi-dokumentalny obraz stanowiący element obecnego w filmie dyskursu na temat losu mieszkańców przedmieść. Utwór Mayfielda powraca w *Wesh wesh...* raz jeszcze – w wieczornej scenie, już po nieudanej randce. Spotkanie zakończyło się fiaskiem, gdyż Irène zarzuciła Kamelowi chęć zawarcia tzw. białego małżeństwa, by mógł zalegalizować pobyt. Wywołało to gniew, gorzyc i rozczarowanie bohatera. W kolejnej wieczornej scenie, wizualnie bardzo podobnej do poprzedniej, Kamel nie idzie już na randkę, nie jest przepiękny radością, lecz dołącza do stojących na ulicy mieszkańców osiedla, którzy tak właśnie – na bezczynności i jałowych rozmowach – spędzają czas.



Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?.
reż. Rabah Ameur-Zaïmeche (2001)

Oprawa muzyczna drugiej część dyptyku jest znacznie skromniejsza i ma inny charakter. Oprócz wspomnianego już utworu Zebdy składa się na nią gra gitarzysty Rodolphe'a Burgera, który pojawia się w filmie dwukrotnie, za każdym razem jako postać spoza fabuły – jego obecność nie ma bowiem żadnego uzasadnienia przyczynowo-skutkowego. W obydwu scenach siedzi na trawie na pustkowiu, po którym spaceruje zamyślony Kamel. Śpiewany przez Burgera wiersz Williama Blake'a *Mały włóczęga* i melancholijny dźwięk gitary elektrycznej stanowią komentarz do sytuacji bohatera – jego alienacji, samotności i niemożności odnalezienia swojego miejsca w ojczyźnie, wśród mieszkańców miasteczka i członków rodziny. Ostatnia scena filmu przedstawia niemal identyczne okoliczności – milczącemu bohaterowi znów towarzyszy, w tym samym miejscu, Rodolphe Burger, tym razem wydobywając z instrumentu improwizowane, niepokojące, coraz ostrzejsze dźwięki. Znaczenie tego obrazu, w którym Kamel ostatecznie wychodzi poza kadr, zostawiając w nim samotnego muzyka, nie jest jasne. Ponieważ jednak obie sceny z udziałem gitarzysty mają charakter metafabularny, właściwym tropem wydaje się uznanie ich za artystyczny komentarz do fabuły, a być może także za próbę opisania – przy użyciu medium niewerbalnego – stanu ducha bohatera, który jest skazany na wieczną tułaczkę i wyobcowanie.

Ważnym elementem ścieżki dźwiękowej – tym razem o charakterze wyraźnie diegetycznym – jest śpiew Louisy. Słychać go również dwukrotnie: w scenie, w której bohaterka śpiewa dla Kamela improwizowaną piosenkę luźno opartą na tekście *A Day in the Life of a Fool (Dzień z życia głupca)* Franka Sinatry, oraz w szpitalu, gdy wykonuje dla pacjentów wariację na temat *Don't Explain (Nie tłumacz)* Billie Holiday. Choć Louisa zawsze śpiewa w czyjejś obecności, to same wykonania podkreślają jej alienację i samotność, stanowią dla niej rodzaj ucieczki przed krzywdzącym ją światem. W scenie rozgrywającej się w szpitalu przy mikrofonie stoją także inni pacjenci, którzy – choć nie tak utalentowani jak Louisa³² – również szukają azylu i spełnienia w tej formie ekspresji.

Staranny dobór utworów składających się na oprawę muzyczną filmu (warto przypomnieć, że znaczące są zarówno ich słowa, jak i okoliczności powstania oraz całokształt twórczości wykonawców) sprawia, że budowany przez nie spójny i konsekwentny przekaz jest czytelny nawet w oderwaniu od pozostałych warstw dzieła – wizualnej czy czysto treściowej.

Temat pierwszy: obyczajowość. Algieria we Francji, Francja w Algierii

Obie części dyptyku koncentrują się na ukazaniu kondycji jednostek – imigrantów z Maghrebu lub imigrantów w drugim pokoleniu – zawieszonych pomiędzy dwiema kulturami i rzeczywistościami społecznymi. W takiej sytuacji znajdują się niemal wszystkie postacie w *Wesh wesh...* (z wyjątkiem Irène, która jest Francuzką, oraz siostry Kamela – jedynej dobrze wykształconej przedstawicielki rodziny Karichich, która ma francuskiego partnera i właśnie się wyprowadza z podmiejskiego osiedla), zaś w *Bled...* dotyczy to Kamela i Louisy. W pierwszym z filmów bodaj najjaskrawszym przykładem takiego niedostosowania jest matka głównego bohatera – nie mówi po francusku i porusza się wyłącznie w przestrzeniach tradycyjnie przeznaczonych dla kobiet: mieszkaniu oraz hammamie. Wizyta



Bled Number One, reż. Rabah Ameur-Zaïmeche (2006)

w łaźni dobitnie pokazuje, jak bardzo motywacje bohaterki są zakorzenione w systemie wartości oraz obyczajowości algierskiej. Głównym celem jej obecności w hammamie jest znalezienie żony dla Kamela, co pomogłoby mu uzyskać pozwolenie na pobyt we Francji i ustabilizować jego sytuację prawną. Obyczaj poszukiwania synowej wśród członkiń lokalnej wspólnoty – najczęściej dalszej rodziny i sąsiadek – to tradycja nadal silna w Maghrebie, a *hammam* to miejsce, w którym często się ją kultywuje³³. Osiał sceny jest rozmowa matki Kamela z młodą pracownicą łaźni³⁴, która wydaje się jej dobrą kandydatką na żonę dla starszego syna, podczas gdy dziewczyna wyraźnie interesuje się młodszym Moussą, swoim rówieśnikiem. Kobieta próbuje za wszelką cenę ukryć zalety Moussy jako przyszłego męża, a rozwodzi się nad przysmiałkami Kamela. W jej działaniu widoczne są dwie motywacje: chęć ułożenia życia starszemu synowi i jednocześnie zachowania przy sobie młodszego tak długo, jak to tylko możliwe. Co istotne, charakterystycznym rysem kultury algierskiej obecnym w tej i innych scenach jest szczególna więź między matką a synami, którzy w kulturze arabsko-muzułmańskiej tradycyjnie zajmują wyższą pozycję niż córki.

Innym przykładem niemożności pogodzenia dwóch różnych tradycji i systemów wartości – tym razem po drugiej stronie Morza Śródziemnego – jest Louisa z *Bled...*, mimo że w filmie nic nie wskazuje jednoznacznie na to, iż bohaterka kiedykolwiek odwiedziła Francję. To, że posługuje się językiem francuskim, nie przesądza o niczym, zważywszy, iż w Algierii jest on wciąż jednym z języków powszechnie używanych przez wykształcone elity. Z pewnością jednak Louisa łatwiej odnalazłaby się w Europie. Dopóki matka nie zmusi jej do osłaniania się cza-

dorem, ubiera się na sposób europejski – nosi duże dekolty i nie zakrywa włosów. Jej rozstanie z mężem jest postrzegane – co charakterystyczne dla kultury arabsko-muzułmańskiej – jako hańba dla całej rodziny i powód do poddania dziewczyny ostracyzmowi. Dlatego też matka i brat próbują skłonić ją do powrotu do męża, mimo że stosuje wobec niej przemoc. Louisa ulega tym namowom, jednak mężczyzna ponownie wypędza ją z domu, gdyż żona marzy o karierze wokalistki. Potrzeba samorealizacji zderza się więc w bohaterce z systemem wartości wyznaczanych w tradycyjnych społecznościach algierskich, w których rolą kobiety jest podporządkowanie się mężowi i wypełnianie obowiązków żony oraz matki, nie zaś spełnianie indywidualnych ambicji.

Temat drugi: relacje międzyludzkie

Dyptyk Ameer-Zaïmeche'a stanowi również wnikliwe studium dotyczące sposobu, w jaki bohaterowie tworzą relacje, szczególnie te międzyetniczne. W *Wesh wesh...* rodzący się związek Kamela z Irène unaocznia, jak destrukcyjne działanie dla relacji między rdzennymi Francuzami a potomkami imigrantów może mieć status „nielegalnego” – utrudnia on tworzenie zdrowych, bezinteresownych więzi, opartych na zaufaniu i jasnych zasadach. Francuzka jest bowiem rozdarta między pragnieniem spotkania się z Kamelem a obawą, że dla niego może to być wyłącznie sposób na legalizację pobytu. Nieufność między Francuzami oraz imigrantami została również ukazana w scenie odwiedzin Irène u rodziny Karichich – jako etniczna Francuzka spotyka się z niechęcią chłopaków z osiedla, którzy upewniwszy się, że nie pracuje dla policji, udzielają jej wprawdzie potrzebnych informacji, lecz gdy zostają sami, wymieniają niedwuznaczne żarty na temat jej relacji z Kamelem, pełne pogardy dla „obcej” kobiety. Osobliwie niechętny stosunek do Irène przejawia także matka Kamela. Mimo że ewentualne małżeństwo z Francuzką znacząco poprawiłoby sytuację prawną jej syna, nie chce słyszeć o jego związku z kobietą spoza wspólnoty. Poszukując dla niego żony, wybiera kandydatki o uregulowanym obywatelstwie, lecz koniecznie o korzeniach maghrebskich.

W *Wesh wesh...* mieszkańcy osiedla odczuwają ogromną solidarność w obrębie grup, które tworzą – po aresztowaniu Moussy i hospitalizacji matki, wobec której policjanci użyli gazu łzawiącego, Kamel otrzymuje od sąsiadów wyrazy wsparcia i zapewnienie, że są gotowi stanąć po jego stronie. Jednocześnie młodzi chłopcy z osiedla mają quasi-plemienny stosunek do swojego terytorium. Niespodziewane pojawienie się na nim „obcego” – choćby był mieszkańcem sąsiedniego bloku i *de facto* znajomym – rodzi agresję i może się skończyć konfrontacją siłową. W takiej sytuacji znajduje się w pewnym momencie mężczyzna zwany „Le Poz” (od *le positif*, co w slangu oznacza osobę HIV-pozytywną), kiedy próbuje spokojnie wypalić papierosa przed nie swoim blokiem. Jego pobicie ma dwojaką wymowę: z jednej strony jest swoistym aktem obrony własnego terytorium, z drugiej – aktem pogardy, bowiem stosunek chłopaków do „Le Poz” to nic innego jak chęć poniżenia kogoś stojącego w hierarchii społecznej jeszcze niżej niż ci, którymi też się pogardza. Wątek „Le Poz” daje zatem asumpt do interpretacji filmu z wykorzystaniem teorii psycho- i socjologicznych, a z pewnością potwierdza bogactwo znaczeniowe dzieła Ameer-Zaïmeche'a, na tyle duże, że część tropów interpretacyjnych można tutaj jedynie zasygnalizować.



Bled Number One, reż. Rabah Ameur-Zäimeche (2006)

Temat trzeci: przemoc

Życie filmowych bohaterów uświadamia również skalę przemocy i opresji w obu światach sportretowanych przez reżysera. *Wesh wesh...* to głos oskarżający pod tymi względami między innymi państwo francuskie, które w filmie odmawia głównemu bohaterowi uznania go za pełnoprawnego członka społeczeństwa i skazuje na wieloletni status tzw. *le sans papiers* – osoby o nieuregulowanym statusie pobytowym³⁵. Los Kamela odzwierciedla sytuację setek tysięcy cudzoziemców, którzy pomimo długotrwałego zamieszkiwania na terytorium Francji i spełnienia kryteriów formalnych często nie mają pozwolenia na pobyt, co nie tylko sprawia, że latami żyją w niepewności i lęku przed aresztowaniem oraz deportacją, lecz także uniemożliwia im podjęcie pracy, a tym samym uniezależnienie się od pomocy państwa. Postać Kamela Karichiego i jego usiłowanie znalezienia jakiegokolwiek zatrudnienia, nieodmiennie spełzające na niczym z powodu nieuregulowanego statusu prawnego, unaocznia bezsilność takich jednostek, skazanych przez państwo na wegetację na marginesie społeczeństwa.

Innym rodzajem przemocy systemowej jest mechanizm tzw. *double peine* (podwójnej kary), której w V Republice mogą podlegać imigranci w przypadku popełnienia przestępstwa. Motyw ten stanowi punkt wyjścia fabuły dyptyku Ameur-Zaïmeche'a, zaś pierwszy z omawianych filmów jest dedykowany wszystkim skazanym na taki rodzaj kary³⁶. Zgodnie z nadal obowiązującym we Francji prawem osoba, która nie ma obywatelstwa tego kraju, może zostać ukarana na mocy przepisów zarówno karnych, jak i administracyjnych. Oznacza to, że jeśli cudzoziemiec popełni przestępstwo, po odbyciu we Francji zasądzonej kary więzienia czy zapłaceniu wyznaczonej grzywny może również zostać czasowo lub na stałe deportowany do kraju, którego jest obywatelem³⁷. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewien szczególny aspekt *double peine*, który czyni ją jeszcze bardziej dotkliwą dla osób wywodzących się z kręgu kultury arabsko-muzułmańskiej i sprawia, że kara nie tylko naznacza biografię danej jednostki (na pewien czas musi ona powrócić do kraju swych przodków), lecz także wpływa na jej tożsamość, dobrostan psychiczny czy relacje z innymi członkami społeczności. Już w latach 80. XX w. Tahar Ben Jelloun, marokański intelektualista żyjący we Francji, pisał bowiem o tym, że zarówno wśród imigrantów, jak i ich rodzin panuje powszechne przekonanie, iż powrót do kraju pochodzenia jest synonimem osobistej porażki – wracali przecież jedynie ci, którym na emigracji się nie powiodło³⁸. Tym bardziej ponizający musi być zatem powrót – choćby wyłącznie czasowy – nakazany wyrokiem sądu.

Przemoc stosowana przez państwo wobec imigrantów, o której mówią także liczne filmy przynależące do nurtu *cinéma de banlieue*, wyraża się również w postawie stróżów prawa. Policjantów, których zadaniem jest pilnowanie porządku w podmiejskich dzielnicach, owych *zones urbaines sensibles*, często przedstawia się jako inicjatorów konfliktów³⁹. W *Wesh wesh...* najczęściej są oni ukazani albo we wnętrzu samochodu, oddzieleni w ten sposób od świata, w którym mają jakoby strzec porządku, albo w sytuacjach, w których sami inicjują brutalne interakcje z mieszkańcami przedmieść. Jedni i drudzy odnoszą się do siebie z najwyższą pogardą i obrzucają wyzwiskami, przy czym policjanci jawią się jako wykorzystujący każdą możliwą sposobność do okazania przewagi fizycznej⁴⁰.

Ameur-Zaïmeche obnaża też inne rodzaje przemocy – możemy je dostrzec w relacjach między mieszkańcami osiedla w *Wesh wesh...*, w brutalnym świecie dilerów narkotyków, a także w algierskim miasteczku, gdzie reguły są dyktowane przez tradycję i fundamentalistów religijnych. Pokazując w kilku scenach ekstremistów jako samozwańczych stróżów porządku, brutalnie karzących mieszkańców miasteczka za grę w domino czy spożywanie alkoholu, reżyser nawiązuje do konsekwencji wojny domowej w Algierii, rozpetanej w latach 90. XX w. właśnie przez ekstremistów religijnych⁴¹. Przemoc panuje wreszcie w algierskiej rodzinie bohatera, w której od wieków uznaje się zasady pozwalające niemal każdemu mężczyźnie ukarać kobietę za popełnione przewinienie. Ameur-Zaïmeche postrzega przemoc wobec kobiet jako problem uniwersalny, obecny w każdej kulturze i epoce⁴²; ponieważ jednak akcja *Bled...* została osadzona w kraju, w którym zdecydowana większość mieszkańców wyznaje islam, wątek ten stał się oskarżeniem wobec patriarchalnego aspektu kultury muzułmańskiej.

Temat czwarty: tożsamość. Zawieszenie między kulturami

Kamel Karichi pozostaje w obu filmach obcy w każdym miejscu, w którym się pojawia. We Francji jest outsiderem skazanym na życie na marginesie społeczeństwa przez opresyjną politykę państwa. Nie odczuwa też więzi z kulturą Algierii, kraju swoich przodków – nie rozumie zasad i rytuałów związanych z tradycją. Nie potrafi się również modlić, a gdy po raz pierwszy po przybyciu do ojczyzny słyszy dobiegające z pobliskiego meczetu wezwanie na modlitwę, reaguje zaskoczeniem. Choć rozumie dialekt północnoafrykański, sam nigdy się nim nie posługuje – w obydwu filmach swym arabskojęzycznym rozmówcom zawsze odpowiada po francusku. W *Bled...* to właśnie język francuski jest czynnikiem najsilniej alienującym tych bohaterów, którzy nie są w stanie poczuć się częścią algierskiej wspólnoty – mówi w nim zarówno Kamel, jak i jego kuzynka Louisa, odrzucona przez męża i rodzinę.

Odmienność Kamela oraz właściwą mu niemożność zintegrowania się z żadnym z tych dwóch światów podkreślają również inne elementy fabuły i świata przedstawionego. W *Bled...* mieszkańcy miasteczka nadają mu nieco stygmatyzujący przydomek „La France” i niekiedy komentują jego „francuskość” z pogardą, szczególnie w chwili, gdy staje w obronie Louisy pobitej przez kuzyna. W warstwie wizualnej wyróżnia bohatera pomarańczowy kapelusz – Kamel nosi go często, a przy tym jest jedyną postacią męską używającą nakrycia głowy. W niektórych scenach jego zachowanie jest nieadekwatne do sytuacji – jak choćby wówczas, gdy jego kuzyn wdaje się w kłótnię ze sklepikarzem, zaś Kamel nie tylko nie bierze w niej udziału, lecz w tym czasie obserwuje mrówki i próbuje zainteresować nimi krewnego, któremu wydaje się to kompletnie absurdalne.

W obydwu filmach Kamel jest ponadto jedynym dorosłym, który czasami pojawia się w towarzystwie dzieci. W Beni Zid gra z nimi w piłkę, a w Montfermeil dołącza do grupy chłopców z osiedla, gdy – niczym chór w teatrze antycznym – wymieniają uwagi na temat tego, jak beznadziejne, nudne i pozbawione perspektyw jest miejsce, w którym żyją. Są przy tym ukazywani w różnych sceneriach – kiedy siedzą na klatce schodowej, na osiedlowym murku lub gdy pró-

buja zagłuszyć nudę, grając w coś na zaniedbanym placu zabaw. Kamel, jako *le sans papiers*, podobnie jak oni nie ma dokąd pójść, gdyż próba pojawienia się gdziekolwiek poza osiedlem niesie ze sobą ryzyko zatrzymania przez policję i deportowania do Algierii.

Drugą postacią nieprzystającą do otaczającej ją rzeczywistości jest Louisa z *Bled...* Wyróżnia się strojem, językiem, w którym mówi, i zachowaniem – choćby wtedy, gdy po pobiciu przez kuzyna wychodzi wieczorem z domu z papierosem w dłoni i obojętnie snuje się po miasteczku jako jedyna kobieta obecna o tej porze na ulicy. Ostatecznie znajduje schronienie w szpitalu psychiatrycznym, pośród innych pacjentek tak jak ona odrzuconych i wyalienowanych (na oddział psychiatryczny w Konstantynie trafiają bowiem często kobiety zdrowe, które po odrzuceniu przez mężów znalazły się na marginesie społeczeństwa⁴³). Chore, wypędzone, wykluczone ze wspólnoty – to tutaj odnajdują spokój i bezpieczeństwo. Sama bohaterka wyznaje lekarce: *Nie chcę już mieć żadnej rodziny. Chcę w spokoju zostać tutaj.*

Losy obu postaci przypominają położenie wielu Franko-Algierczyków – obcych w każdym z tych dwóch krajów, w każdym z nich skazanych na wyobcowanie społeczne, a nierzadko także – jak filmowy Kamel – systemowe. Obie produkcje Ameur-Zaïmeche'a kończą się porażką głównego bohatera. W *Wesh wesh...* nie udaje mu się znaleźć pracy ani uregulować swojej sytuacji prawnej, jego relacja miłosna przestaje się rozwijać, zaś na koniec zostaje zastrzelony lub schwytany. W *Bled...* trafia do miejsca, które jest zawieszona między tradycją a nowoczesnością napływającą z Zachodu i w którym różne sposoby życia ścierają się ze sobą, sprzyjając powstawaniu napięć i konfliktów między bohaterami⁴⁴. Ostatecznie podejmuje decyzję o wyjeździe do Tunezji – w jednej z ostatnich scen filmu rozpytuje o możliwość przedostania się tam bez odpowiednich dokumentów. Jedynym ratunkiem okazuje się więc ucieczka, opuszczenie nieprzyjaznego świata. Dla Kamela jest nim wyjazd za granicę, dla Louisy – schronienie w bezpiecznej przestrzeni zakładu zamkniętego.

Podsumowanie

Dyptyk Rabaha Ameur-Zaïmeche'a doskonale wpisuje się w charakterystyczną dla reżyserów maghrebskich tendencję do poruszania w obrębie jednego dzieła wielu zagadnień. Równocześnie, dzięki rozmyciu granicy między fabułą a dokumentem, obydwa omówione filmy przestają być już tylko opowieścią o losach bohaterów, a przybierają formę studium dotyczącego sytuacji rzeczywistych mieszkańców miejsc, w których rozgrywa się akcja. To bowiem oni na co dzień mierzą się z sygnalizowanymi w obu filmach problemami ekonomicznymi, rozwarstwieniem klasowym, brzemieniem kolonialnej historii i konsekwencjami bieżącej polityki oraz fundamentalizmem religijnym. Dzieła Ameur-Zaïmeche'a zawierają pogłębioną refleksję nad nieoczywistą tożsamością tysięcy realnych osób, które – podobnie jak filmowy Kamel – pozostają w zawieszeniu między dwiema kulturami i tradycjami, między różnymi systemami wartości. W postaci głównego bohatera ucieleśnia się los przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia imigrantów – naznaczonych piętnem wykluczenia, doświadczających braku pełnego zakorzenienia w którejkolwiek z obu kultur, w jakich wzrastali, cierpiących z powodu bezsilności i zerwania więzi

z bliskimi. *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* oraz *Bled Number One* należy uznać za zdecydowane oskarżenie pod adresem polityki Francji względem imigrantów, jako że obydwaj filmy podnoszą takie kwestie, jak nieuregulowany status tysięcy osób obcego pochodzenia⁴⁵ czy niesprawiedliwe traktowanie tych, którzy wciąż są w tym kraju skazywani na tzw. podwójną karę. Ameer-Zaïmeche pokusił się także o diagnozę przyczyn rozwarstwienia społecznego i niekończących się problemów ekonomicznych imigrantów. Omówiony dyptyk to bardzo ważny głos w sprawie tych ostatnich.

¹ A. Dhoquois, *Paroles libres de... jeunes de banlieue*, Express Roularta Éditions, Paris 2011, s. 125-126.

² Pomimo że filmy należące do nurtu *cinéma beur* wciąż nie są w naszym kraju szeroko analizowane, etymologia tej nazwy została już na polskim gruncie kilkakrotnie wyjaśniona (zob. np. E. Linek, *Dyskurs tożsamościowy w twórczości filmowej Mahmouda Zemmouriego*, „Między Wschodem a Zachodem. Łódzkie Studia Wschodoznawcze” 2010, t. 3, s. 107-116; A. Pospieszńska, *Kino „beur” jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2015, nr 5, s. 571-576). Warto natomiast przywołać spostrzeżenie poczynione przez Reginę Keil, które jest bardzo istotne dla zrozumienia złożonej i nieoczywistej natury tożsamości osób zamieszkujących we Francji, a mających korzenie północnoafrykańskie. Badaczka zauważa, że określenie *beur* konotuje (przynajmniej – E. L.) trzy istotne kwestie: po pierwsze, właściwy mu komponent „arabskości” – *beur* to przekształcone słowo *Arabe*; po drugie – komponent „francuskości” (*francité*) – wspomniane przekształcenie jest przykładem *verlan*, tj. slangu, w którym nowe słowa są tworzone przez zmianę szyku sylab lub liter w istniejącym już wyrazie i który to slang jest specyficzny wyłącznie dla języka francuskiego; zaś po trzecie, sam *verlan* jest zjawiskiem obecnym niejako na marginesie języka i często używają go grupy funkcjonujące na obrzeżach społeczeństwa (zob. R. Keil, *Entre le politique et l'esthétique*, „Itinéraires et Contacts de Cultures” 1991, nr 14, s. 159-169, cyt. za: F. El Galaï, *L'identité en suspens. À propos de la littérature beur*, L'Harmattan, Paris 2005, s. 20).

³ Powieść Mehdiego Charefa pod niemal identycznym tytułem – *Le thé au harem d'Archi Ahmed* – ukazała się w 1983 r. nakładem wydawnictwa Mercure de France.

⁴ Film Kassovitza okazał się przełomowy. Pojawiły się opinie, że dzięki niemu po raz pierw-

szy tak dogłębnie została ukazana rzeczywistość mieszkańców przedmieść, co uświadomiło wielu przeciętnym Francuzom ogrom problemów, z jakimi muszą się mierzyć na co dzień. „Nienawiść” to był wstrząs (...). Po raz pierwszy w produkcji artystycznej, a nie w dokumencie, pojawiły się blokowisko-getto, przemoc, narkotyki, brutalność policji. Pierwsze pokolenie imigrantów zostało opowiedziane. Mieli swoje piosenki, których słuchała cała Francja, mieli książki opisujące ich los, także filmy. Ale dopiero „Nienawiść” pokazała drugie, urodzone już we Francji pokolenie. Chłopaki z osiedli po raz pierwszy zobaczyły samych siebie na ekranie kinowym. Cała Francja mogła usłyszeć, jak mówią (w niektórych kinach film leciał z napisami), dowiedzieć się, jak spędzają czas, co ich gnębi, czym się interesują – mówił o filmie Karim Amellal, mieszkający na jednym z przedmieść francuski pisarz algierskiego pochodzenia, cytowany przez Ludwikę Włodek w książce o algierskich imigrantach we Francji (zob. L. Włodek, *Gorsze dzieci republiki. O Algierczykach we Francji*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, s. 196-197).

⁵ Bodaj pierwszym filmem zrealizowanym na tych terenach była dokumentalna *La Zone: au pays de chiffonniers* – krótkometrażowy debiut Georges'a Lacombe'a z 1928 r.; po nim wielu innych twórców przedstawiało w swoich dziełach obszary położone poza dzisiejszym *Boulevard Périphérique* jako przestrzeń nędzy i wykluczenia, pokrytą prymitywnymi, skleconymi z byle czego zabudowaniami, zamieszkaną przez przedstawicieli najróżniejszych nacji wchodzących w konflikty z prawem i żyjących w skrajnie złych warunkach sanitarnych. Więcej na ten temat w: P. Met, D. Schilling, *Screening the Paris Suburbs: From the Silent Era to the 1990s*, Manchester University Press, Manchester 2018, s. 11 i nast.

⁶ Przedmieścia (*les banlieues*) dużych francuskich miast bywają także kojarzone z tzw. *zones urbaines sensibles* – miejskimi obszarami wraź-

liwymi, które są naznaczone wieloma negatywnymi zjawiskami, takimi jak bezrobocie i prekaryjna sytuacja mieszkańców tych miejsc na rynku pracy, dyskryminacja kobiet, powszechny rasizm, przestępczość, degradacja przestrzeni i architektury, wielopoziomowe wykluczenie etc. Francuska badaczka geografii społecznej Mélinea Germes przestrzega, by absolutnie nie utożsamiać przedmieść z obszarami wrażliwymi; jednocześnie podkreśla, że zjawiska te często współwystępują, ponadto mają złożoną charakterystykę (por. M. Germes, *Récits de conflit et territoire: les quartiers sensibles dans les discours policiers*, „Justice Spatiale – Spatial Justice” 2011, nr 4, <http://www.jssj.org/article/recits-de-conflit-et-territoire/> /dostęp: 29.08.2021/).

⁷ *Wesh wesh...* powstał przy użyciu jednej cyfrowej kamery, dzięki wspólnemu wysiłkowi finansowemu rodziny reżysera; ekipa techniczna liczyła zaledwie kilka osób, zaś aktorzy rekrutowali się w dużej mierze spośród bliższych i dalszych krewnych reżysera (por. T. Tervonen, *On His Film „Wesh Wesh. Qu'est-ce qui se passe?”*, „A War Against the Poor”. *Interview with Rabah Ameur-Zaimèche*, „Africultures”, 31.10.2002, <http://africultures.com/on-his-film-wesh-wesh-quest-ce-qui-se-passe-a-war-against-the-poor-5631/> /dostęp: 29.07.2021/). Aby go wyprodukować, Ameur-Zaimèche powołał do życia niewielką wytwórnię filmową Sarrazink Productions. Dopiero jego drugi film – *Bled Number One* – otrzymał wsparcie Centre National de la Cinématographie; mimo to zrealizowano go, wykorzystując podobnie skromne środki (por. A. Jeamart, *Être vivant et faire du cinéma. Entretien avec Rabah Ameur-Zaimèche*, „Critikat”, 7.06.2006, <https://www.critikat.com/panorama/entretien/rabah-ameur-zaimèche-686/> /dostęp: 30.07.2021/).

⁸ W. Higbee, *Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, s. 139.

⁹ Zjawisko *double peine*, fundamentalne dla fabuły obu filmów, wyjaśniam szerzej w dalszej części artykułu.

¹⁰ W. Higbee, dz. cyt., s. 139.

¹¹ *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris 1994, s. 230.

¹² M. Borowski, *Dekolonizacja dokumentu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 157-158, s. 169, <https://doi.org/10.34762/srtg-mh52>

¹³ M. Zmarz-Koczanowicz, *Zagadnienie inscenizacji fabularnej w filmie dokumentalnym i metody dokumentalnej w filmie fabularnym na przykła-*

dzie dwóch zrealizowanych przeze mnie filmów: fabularnego „Kraju świata” i dokumentalnego „Urzędu”, w: *Pogranicza dokumentu*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012, s. 21.

¹⁴ Por. M. Przyłipiak, *Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym*, „Principia” 2000, t. 26, s. 43-45.

¹⁵ W. Higbee, dz. cyt., s. 140.

¹⁶ Ten coroczny jesienny rytuał polegający na ofiarowaniu byka jest rozpowszechniony w wiejskich społecznościach Maghrebu i biorą w nim udział całe wspólnoty (por. B. A. Slimane, *Zerda L'bir, un rite ancestral célèbre*, „La Dépêche de Kabylie” 31.10.2011, <https://www.depechedekabylie.com/culture/101548-zerda-lbir-un-rite-ancestral-celebre/> /dostęp: 4.08.2021/; M. Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilization*, Albin Michel, Paris 1995, s. 369).

¹⁷ Hadis przekazany przez Muhammada Al-Bukhariego mówi: *Aniołowie nie wchodzą do domu, w którym jest pies lub obrazek* (por. S. al-Bukhari, 3322, ks. 59, *Hadis 128*, <https://sunnah.com/bukhari:3322> /dostęp: 4.08.2021/; M. Chebel, dz. cyt., s. 96).

¹⁸ Por. W. Higbee, dz. cyt., s. 3.

¹⁹ M. Zmarz-Koczanowicz, dz. cyt., s. 11-12.

²⁰ Tamże, s. 12.

²¹ Por. M. Bobrik, *Autobiograficzny film dokumentalny. Eksplikacja autorska filmu Self(less)-Portrait*, „Images” 2014, t. 15, nr 24, s. 226; M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 8.

²² M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie a amerykańska awangarda filmowa lat sześćdziesiątych*, „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 174.

²³ *Il ne suffit pas d'avoir la bonne porte, il faut la bonne clef*.

²⁴ Front de Libération Nationale stanowiąc główną siłę w walce o zakończenie trwającej 132 lata kolonialnej okupacji Algierii i przyczynił się do ostatecznego zwycięstwa w wyzwoleńczej wojnie z Francją (1956-1962).

²⁵ K. Hammoudi, *Hommage à Akli Yahyaten*, „Le Midi”, 25.02.2013, http://www.lemidi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture@art2@2013-02-25 (dostęp: 31.07.2021).

²⁶ *Goulou lemmi ma teklich / (...) / Weldak rebbi ma ikhelich*.

²⁷ *Il paraît que c'est plus facile d'être écouté quand on est blanc*.

²⁸ A. Gaulier, *La musique du groupe Zebda entre configurations identitaires et pouvoir symbolique*,

- „Transposition. Musique et Sciences Sociales” 2015, nr 5, <https://doi.org/10.4000/transposition.1398>
- ²⁹ *Me voilà condamné / Pour quelques paires d'années / A ne plus savoir pour quelles raisons / A peine qu'on est né / Nous voilà destinés / A compter les jours plus que de raison.*
- ³⁰ W latach 90. XX w. m.in. członkowie Zebdy zainicjowali utworzenie Tactikollectif – ruchu artystyczno-politycznego działającego na rzecz walki z dyskryminacją, praw grup wykluczonych, kształtowania polityki historycznej uwzględniającej takie grupy etc. Utwór *Nekwni s warrach n lezzayer* ukazał się na płycie będącej realizacją jednego z pierwszych projektów muzycznych Tactikollectif, wydanej w 1997 r. (por. np. M. H. Abdallah, *Paroles et chansons de l'immigration /maghrébinel*, „Vaccarme” 2008, t. 3, nr 44, s. 52-55; S. Amokrane, *Tactikollectif: action culturelle et engagement politique*, „Empan” 2007, t. 3, nr 67, s. 46-49.
- ³¹ *Little child, runnin' wild / Watch a while / You see he never smiles / (...) / But I can just hear him / In the back of his mind sayin' / (...) / Why couldn't y'all just let me be / Let me be, let me be, let me be?*
- ³² Meriem Serbah, odtwórczyni roli Louisy, jest nie tylko aktorką, ale także profesjonalną wokalistką jazzową.
- ³³ Por. np. C. Lacoste-Dujardin, *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, La Découverte/Poche, Paris 1996, s. 19 i nast.
- ³⁴ Pracownica hammamu ma na sobie koszulkę z napisem *Justice en banlieue* („Sprawiedliwość na przedmieściach”). Ten szczegół, widoczny w kadrze w zaledwie kilku ujęciach, świadczy o podporządkowaniu nawet drobnych składników diegezy naczelnemu przesłaniu filmu – zwróceniu uwagi na system prawny we Francji niesprawiedliwy wobec kolejnych pokoleń imigrantów.
- ³⁵ Właściwa Kamelowi nieustanna niepewność co do przyszłości oraz jego ciągły lęk przed zatrzymaniem i deportacją są udziałem tysięcy mieszkańców Francji, którzy mają niefrancuskie pochodzenie. Temat ten był już poruszany w kinie *beur* – w 2007 r. powstał krótki film dokumentalny Yaminy Benguigui *Pozwólcie im tutaj dorosnąć! (Laissez-les grandir ici!)*. Dokładna liczba osób znajdujących się w takiej sytuacji jest z oczywistych powodów nieznana, jednak organizacja La Cimade, działająca na rzecz imigrantów od 1939 r., w maju 2021 r. szacowała ją na 400 tys. (por. La Cimade, *En 2021 la Cimade reste mobilisée pour la régularisation des personnes sans-papiers*, <https://www.lacimade.org/en-2021-la-cimade-reste-mobilisee-pour-la-regularisation-des-personnes-sans-papiers/> /dostęp: 1.08.2021/).
- ³⁶ W napisach końcowych filmu umieszczono adnotację: *Wszystkim ofiarom „double peine”, pamięci Karima i Brahima Aouat, Djamelah Mehdiego i wszystkich naszych braci, którzy zginęli w wyniku przestępstwo o podłożu rasistowskim i działań sił porządkowych.*
- ³⁷ Por. L. Mathieu, *Double-peine: les fondements juridiques d'une discrimination légale*, „Mouvements” 2001, t. 1, nr 13, s. 83-87. Tradycja walki o zniesienie przepisów umożliwiających podwójne karanie imigrantów jest we Francji długa. Toczą ją zarówno francuscy aktywiści, jak i osoby o korzeniach cudzoziemskich; wśród tych ostatnich liczną są również *les sans papiers* (por. np. M. H. Abdallah, *Pour en finir avec la double peine (1989-1992)*, „Plein Droit” 2003, nr 56, <http://www.gisti.org/spip.php?article-2821> /dostęp: 29.07.2021/).
- ³⁸ Por. T. Ben Jelloun, *Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*, Éditions du Seuil, Paris 1984, s. 136. Ben Jelloun odwołuje się głównie do działań francuskich władz, które od lat 70. XX w. próbowały różnych rozwiązań mających zachęcić lub wręcz zmusić imigrantów oraz ich rodziny do ostatecznego powrotu do kraju pochodzenia. Jednak często nie zamierzali oni donikąd wyjeżdżać, ponieważ w swej północnoafrykańskiej ojczyźnie nie mieli żadnej przyszłości i nie czuli wystarczającej więzi z jej kulturą oraz obyczajami.
- ³⁹ Obecność policji na przedmieściach, jej agresja oraz nieuzasadnione zatrzymywanie mieszkańców do kontroli to motyw, który często występuje w filmach realizowanych przez osoby o niefrancuskich korzeniach. Pojawia się on m.in. w należących do nurtu *cinéma beur* filmach takich jak *Unik (L'esquive*, reż. Abdelatif Kechiche, 2003) bądź – w nieco komediowej odsłonie – *100% Arabica* (reż. Mahmoud Zemmouri, 1997) czy *Nędznicy (Les Misérables*, reż. Ladj Ly, 2019), gdzie relacje policjantów z mieszkańcami stanowią temat zasadniczy.
- ⁴⁰ Brutalna postawa policji wobec mieszkańców przedmieść stała się przedmiotem opracowań i analiz, których autorzy zwracają uwagę na złożoność przyczyn tego zjawiska. Jedną z nich jest specyficzny i jasno określony stosunek mieszkańców tych obszarów do sił porządkowych, których przedstawiciele odpowiadają analogicznym nastawieniem, podsycanym nieustannym stresem wynikającym z niebezpieczeństw pojawiających się podczas pełnienia służby w owych miejscach. Wzajemne relacje obu stron nakreślają niekończącą się spiralę nieufności i przemocy (na ten temat

por. M. Boucher, *Police de rue, habitants des quartiers populaires et usage de la force. Analyse d'un processus de défiance réciproque*, „Pensée Plurielle” 2014, t. 2, nr 36, s. 77-109, <https://doi.org/10.3917/pp.036.0077>.

⁴¹ Na temat wojny w Algierii zob. A. Moussaoui, *De la violence en Algérie. Les lois du chaos*, Actes Sud/MMSH, Arles 2006. Wątki jej dotyczące były silnie obecne w kinie algierskim lat 90. XX w. i późniejszym – do najważniejszych filmów tego okresu należą: *Bab El-Oued City* (reż. Merzak Allouache, 1994), *Rachida* (reż. Yamina Bakir, 2002), *Douar des femmes* (reż. Mohamed Chouikh, 2005) czy *Barakat!* (reż. Djamilia Sahaoui, 2006).

⁴² Por. A. Jeamart, dz. cyt.

⁴³ C. Desbarats, „*Bled Number One*” de Rabah Ameur-Zaïmeche, „*Esprit*” 2006, t. 7, nr 326, s. 182.

⁴⁴ Por. J. Ervine, *Cinema and the Republic: Filming on the Margins in Contemporary France*, University of Wales Press – French and Francophone Studies, Cardiff 2013, s. 101.

⁴⁵ Rabah Ameur-Zaïmeche, podobnie jak dziesiątki innych filmowców aktywnych we Francji, jest członkiem międzynarodowego stowarzyszenia twórców filmowych działających na rzecz cudzoziemców o nieuregulowanym statusie pobytowym (Collectif des Cinéastes pour les sans-papiers), do którego należą nie tylko artyści o pozaeuropejskim pochodzeniu, jak Yamina Benguigui czy Merzak Allouache, ale także m.in. Juliette Binoche i Radu Mihăileanu; działania kolektywu wspierali również m.in. Claude Lanzmann i Bertrand Tavernier (por. np. <https://www.la-srf.fr/article/les-18-du-57-bd-de-strasbourg> /dostęp: 2.09.2021/).

Ewa Linek

Magister filozofii i kulturoznawstwa, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, literaturoznawstwa i kulturoznawstwa. Adiunkt w Katedrze Bliskiego Wschodu i Północnej Afryki Uniwersytetu Łódzkiego. Głównym przedmiotem jej zainteresowań naukowych są kinematografie bliskowschodnie i maghrebskie, które bada w kontekście kulturowym, społecznym, politycznym i religijnym. Autorka artykułów o kinie Maghrebu i innych aspektach kultury tego obszaru publikowanych m.in. w „The Maghreb Review” i „Bliski Wschód. Społeczeństwa – Polityka – Tradycje”.

Bibliografia

- Abdallah, M. H.** (2003). Pour en finir avec la double peine (1989-1992). *Plein Droit*, (56). <http://www.gisti.org/spip.php?article4221>
- Abdallah, M. H.** (2008). Paroles et chansons de l'immigration (maghrébine). *Vacarme*, 3 (44), ss. 52-55. <https://doi.org/10.3917/vaca.044.0052>
- al-Bukhari, S.** (b. d.). 3322, ks. 59, *Hadis 128*. Sunnah.com. <https://sunnah.com/bukhari:3322>
- Amokrane, S.** (2007). Tactikollectif: action culturelle et engagement politique. *Empa*, 3 (67), ss. 46-49. <https://doi.org/10.3917/empa.067.0046>
- Ben Jelloun, T.** (1984). *Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bobrik, M.** (2014). Autobiograficzny film dokumentalny. Eksplikacja autorska filmu „Self(less)-Portrait”. *Images*, 15 (24), ss. 207-230. <https://doi.org/10.14746/i.2014.24.23>

- Borowski, M.** (2020). Dekolonizacja dokumentu. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, (157-158), ss. 167-191. <https://doi.org/10.34762/srtg-mh52>
- Boucher, M.** (2014). Police de rue, habitants des quartiers populaires et usage de la force. Analyse d'un processus de défiance réciproque. *Pensée Plurielle*, 2 (36), ss. 77-109. <https://doi.org/10.3917/pp.036.0077>
- Charef, M.** (1983). *Le thé au harem d'Arché Ahmed*. Paris: Mercure de France.
- Chebel, M.** (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Paris: Albin Michel.
- Desbarats, C.** (2006). „Bled Number One” de Rabah Ameur-Zaïmeche. *Esprit*, 7 (326), ss. 179-183.
- Dhoquois, A.** (2011). *Paroles libres de... jeunes de banlieue*. Paris: Express Roularta Éditions.
- El Galaï, F.** (2005). *L'identité en suspens. À propos de la littérature beur*. Paris: L'Harmattan.
- Ervine, J.** (2013). *Cinema and the Republic: Filming on the Margins in Contemporary France*. Cardiff: University of Wales Press – French and Francophone Studies.
- Gaulier, A.** (2015). La musique du groupe Zebda entre configurations identitaires et pouvoir symbolique. *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, (5). <https://doi.org/10.4000/transposition.1398>
- Germes, M.** (2011). Récits de conflit et territoire: les quartiers sensibles dans les discours policiers. *Justice Spatiale – Spatial Justice*, (4). <http://www.jssj.org/article/recits-de-conflit-et-territoire/>
- Hammoudi, K.** (2013, 25 lutego). *Hommage à Akli Yahyaten*. LeMidi-dz.com. http://www.le-midi-dz.com/index.php?operation=voir_article&id_article=culture@art2@2013-02-25
- Higbee, W.** (2013). *Post-Beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jeamart, A.** (2006, 7 czerwca). *Être vivant et faire du cinéma. Entretien avec Rabah Ameur-Zaïmeche*. Critikat.com. <https://www.critikat.com/panorama/entretien/rabah-ameur-zaimeche-686/>
- Keil, R.** (1991). Entre le politique et l'esthétique. *Itinéraires et Contacts de Cultures*, (14), ss. 159-169.
- Lacoste-Dujardin, C.** (1996). *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris: La Découverte/Poche.
- Linek, E.** (2010). Dyskurs tożsamościowy w twórczości filmowej Mahmouda Zemmouriego. *Między Wschodem a Zachodem. Łódzkie Studia Wschodoznawcze*, 3, ss. 107-116.
- Mathieu, L.** (2001). Double-peine: les fondements juridiques d'une discrimination légale. *Mouvements*, 1 (13), ss. 83-87.
- Met, P., Schilling, D.** (2018). *Screening the Paris Suburbs: From the Silent Era to the 1990s*. Manchester: Manchester University Press.
- Moussaoui, A.** (2006). *De la violence en Algérie. Les lois du chaos*. Arles: Actes Sud/MMSH.
- Pospieszynska, A.** (2015). Kino „beur” jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji. *Ogrody Nauk i Sztuk*, (5), ss. 571-576.
- Przylipiak, M.** (1998). Film dokumentalny jako gatunek retoryczny. *Kwartalnik Filmowy*, (23), ss. 5-19.
- Przylipiak, M.** (2000). Obiektywizm i procedury obiektywizujące w filmie dokumentalnym. *Principia*, t. 26, ss. 25-53.
- Przylipiak, M.** (2008). Kino bezpośrednie a amerykańska awangarda filmowa lat sześćdziesiątych. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, (6), ss. 165-181.

- Slimane, B. A.** (2011, 31 października). *Zerda L'bir, un rite ancestral célébré*. DepecheDeKabylie.com. <https://www.depechedekabylie.com/culture/101548-zerda-lbir-un-rite-ancestral-celebre/>
- Tervonen, T.** (2002, 31 października). *On His Film „Wesh Wesh. Qu'est-ce qui se passe?” „A War Against the Poor”: Interview with Rabah Ameur-Zäïmeche*. Africultures.com. <http://africultures.com/on-his-film-wesh-wesh-quest-ce-qui-se-passe-a-war-against-the-poor-5631/>
- Włodek, L.** (2020). *Gorsze dzieci republiki. O Algierczykach we Francji*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Zmarz-Koczanowicz, M.** (2012). Zagadnienie inscenizacji fabularnej w filmie dokumentalnym i metody dokumentalnej w filmie fabularnym na przykładzie dwóch zrealizowanych przeze mnie filmów: fabularnego „Kraju świata” i dokumentalnego „Urzędu”. W: M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski (red.), *Pogranicza dokumentu* (ss. 11-21). Poznań: Centrum Kultury Zamek.

Keywords:

migrant cinema;
French suburbs;
banlieues;
immigrants
from the Maghreb;
beur cinema

Abstract

Ewa Linek

A Voice of the French Suburbs: *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* and *Bled Number One* by Rabah Ameur-Zäïmeche

The author analyzes a film diptych by the French-Algerian director Rabah Ameur-Zäïmeche: *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* (2001) and *Bled Number One* (2006). The diptych explores the social, economic, and legal situation of thousands of North African immigrants and their descendants living in the French *banlieues*. Films devoted to these issues have been created in France for decades and have become an object of interest for many Western scholars, but in Poland they still have not received sufficient attention. In this article, the author analyzes the components of the world depicted in both films, primarily by relating them to the real world. She considers the elements of the *diegesis* as reflecting the real (social, economic etc.) phenomena. She also focuses on the director's individual, paradocumentary style and formal solutions, showing how they emphasize the meaning of both films.