

Na rubieżach społeczeństwa. Wizerunki paryskich imigrantów we współczesnym kinie francuskim

MARTA KASPRZAK*

Miasto w filmie, czyli socjokulturowa panorama Paryża

Od momentu powstania kino jest nierozzerwalnie połączone z miejskim pejzażem – należy odnotować, że tłem akcji pierwszych filmów, realizowanych przez braci Lumière, był przemysłowy krajobraz francuskich miejscowości. Sto lat później filmowcy wciąż wyjątkowo chętnie eksplorują przestrzeń paryskiej aglomeracji, licznie zamieszkiwanej przez zagranicznych przybyszy. To właśnie z ich perspektywy postrzegana jest stolica Francji w filmach należących do nurtów *beur cinema* i *cinéma de banlieue*¹, obecnych we współczesnej kinematografii francuskiej. Wspomniane nurty egzemplifikują trzy wybrane filmy: *Nienawiść* (KASSOVITZ 1995), *Imigranci* (AUDIARD 2015) i *Nieustraszone* (ARBID 2016), zaś ich analizę poprzedzi zarysowanie teoretycznego tła zjawiska imigracji. Nakreślenie genezy segregacji społecznej i przestrzennej oraz przybliżenie relacji etnicznych kształtujących się we Francji pozwoli na interpretację postaw ekranowych bohaterów oraz na ocenę związków pomiędzy sztuką filmową a rzeczywistością. Reżyserzy, wykorzystując kino do wyrażania własnego – bądź społecznie podzielanego – stanowiska w kwestii imigracji, zdają się niekiedy diagnozować przyczyny konfliktu oraz wskazywać możliwe rozwiązania problemu.

* Uniwersytet Łódzki | kontakt: marta.kasprzak1@unilodz.eu

¹ Zostaną one przybliżone w dalszej części rozdziału.

Analiza statusu socjokulturowego bohaterów wybranych filmów fabularnych posłuży jako punkt wyjścia do ogólniejszego namysłu nad pozycją imigrantów we współczesnym społeczeństwie francuskim. W zaproponowanym powyżej zestawie trzech produkcji wyjątkowo silnie eksponowana jest przestrzeń Paryża, pełniąca funkcję miejsca akcji. „Istnieje wiele podobieństw między pracą architekta i urbanisty a reżysera” – ta cenna wskazówka, którą Magdalena Saryusz-Wolska (2007: 35) odniosła do problematyki konstrukcji przestrzeni, znajdzie rozwinięcie w niniejszym rozdziale. Motyw obecności miasta w filmie posłuży jako punkt wyjścia dla refleksji socjokulturowej, obejmującej zjawisko atrofii więzi społecznych, pozornej asymilacji kulturowej oraz aktów naruszenia obowiązującego prawa lub ładu społecznego. Jak zauważyła autorka książki *Berlin. Filmowy obraz miasta*, „społeczność metropolitalna stanowi odrębną kategorię ludzi, których łączy nie tylko fakt zamieszkiwania tej samej przestrzeni, lecz także pewien zespół zachowań i cech osobowościowych” (SARYUSZ-WOLSKA 2007: 12-13). Paryż należy bowiem do grupy konstytutywnych przykładów kategorii *exorbital cities*, „w których ujawnia się zróżnicowanie społeczne, architektoniczne, urbanistyczne, kulturowe etc.” (SARYUSZ-WOLSKA 2007: 14). Co istotne, od nakreślonego pokrótce zagadnienia „filmu w przestrzeni” należy odróżnić aspekt „przestrzeni w filmie”, kreowanej za pośrednictwem środków wyrazu filmowego i możliwej do zrekonstruowania za pomocą perspektywy hermeneutycznej (SHIEL & FITZMAURICE 2001).

Zjawisko imigracji, wyznaczające oś problemową tego rozdziału, zostanie przybliżone na podstawie tomu *Druga ojczyzna: imigranci w społeczeństwie otwartym* Paula Schefera (2010). Podejmowane w niniejszym tekście wątki ułożono w obrębie dyskursu realistycznego i moralistycznego, przybliżonego przez Ewę Mazierską, zaś do rekonstrukcji miejskiej czasoprzestrzeni posłużyła aparatura silnie ugruntowanego na polu filmoznawstwa ujęcia neoformalnego (BORDWELL & THOMPSON 2010). Multiplikacja podejść metodologicznych ma na celu jak najpełniejsze ujęcie omawianego tematu, jednocześnie stanowiąc dla potencjalnego czytelnika zachętę do samodzielnej eksploracji pola badawczego, możliwej do dokonania w toku lektury kolejnych tekstów filmowych.

Imigranci kontra społeczeństwo: geneza konfliktu

Zjawisko francuskiej imigracji sięga korzeniami aż do XIX wieku, kiedy to Maroko, Algieria i Tunezja – kraje zaliczane pierwotnie do regionu Maghrebu – zostały skolonizowane przez Francję (PRICE 1993; BASZKIEWICZ 2002). Pierwsza fala imigrantów napłynęła do kraju kolonizatorów wraz z wybuchem I wojny światowej, podczas której gwałtownie

wzrosło zapotrzebowanie na tanią siłę roboczą – zwłaszcza w obliczu niskiego przyrostu naturalnego (SCHEFFER 2010: 152):

W historii imigracji we Francji krzyżują się więc dwa procesy rozwojowe: spadek demograficzny oraz pojawienie się światopoglądu republikańskiego. Stagnacja wzrostu ludności kłóciła się z największymi ambicjami. [...] Podczas gdy Francja budowała imperium kolonialne, we własnym kraju mogła utrzymać stały poziom ludności dzięki imigracji. Wcześniej czy później kolonializm i imigracja musiały zacząć wywierać na siebie wpływ, i tak się też stało (SCHEFFER 2010: 264).

Sytuacja powtórzyła się w trakcie II wojny światowej i trwała również w okresie powojennym, kiedy to francuska gospodarka ulegała dynamicznemu rozwojowi aż do 1975 roku. Skala imigracji była bardzo duża; należy podkreślić, że w ciągu dekady od zakończenia wojny do Paryża przybyło legalnie aż osiemset tysięcy Algierczyków – uważanych od 1947 roku za obywateli francuskich, wskutek czego posiadających możliwość swobodnej migracji pomiędzy krajem ojczystym a kolonizującą go Francją. Co należy podkreślić, francuska instytucja *Haut comité consultatif de la population et de la famille* (Najwyższy komitet doradczy ludności i rodziny) oszacowała docelową – oczekiwaną w przeciągu pięciu lat po zakończeniu wojny – liczbę imigrantów jedynie na półtora miliona osób (SCHEFFER 2010: 265-267).

Rząd francuski podejmował liczne próby zatamowania gwałtownego napływu przybyszy. Planowano selekcionować imigrantów w oparciu o ich pochodzenie etniczne (dyskryminując tym samym osoby pochodzące z Afryki Północnej i Azji). Choć w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zmniejszono skalę zjawiska imigracji ekonomicznej relegując część imigrantów (zwłaszcza pochodzących z Algierii), nie można było powstrzymać procesu łączenia rodzin – który był *notabene* negatywnie postrzegany zarówno przez francuskich, jak i algierskich mocodawców. To istotna zmiana optyki w stosunku do strategii przyjętej w XIX wieku:

Bez nowych Francuzów wojsku groziło osłabienie, a imigranci, którzy długo przebywali w kraju, nie podlegając obowiązkowi służby wojskowej, wzbudali powszechną irytację. Ponadto wyraźnym celem nowego ustawodawstwa naturalizacyjnego było zapobieżenie powstawaniu centrów alochtonów (*noyaux alloènes*). Zatem już we wczesnym stadium pojawił się lęk przed segregacją oraz formowaniem się grup. Interesujące, że pod koniec XIX wieku rząd francuski wręcz zachęcał do łączenia i zakładania rodzin, gdyż uważano, że koczowniczy charakter włoskich imigrantów kłóci się z dążeniem do ich zintegrowania. [...] Rozważając kwestię naturalizacji, zaniechano podkreślenia więzów krwi na rzecz miejsca urodzenia. Zasada *ius sanguinis* ustąpiła więc miejsca zasadzie *ius soli*, zresztą chlubiącej się długą tradycją (SCHEFFER 2010: 270).

Imigranci osadzani byli zwykle na obrzeżach miast, głównie Paryża, co szybko skutkowało powstaniem przedmieść gęsto zaludnionych przez sfrustrowanych mieszkańców. Ze względu na rosnące niezadowolenie przybyszy z warunków życia we Francji, rozpoczęto w latach pięćdziesiątych wielki program budowy podmiejskich osiedli dla robotników. Mieszkania o umiarkowanym czynszu – znane w Paryżu jako *habitation à loyer modéré* – ulokowane były w ogromnych blokach, które ułatwiały utrwalanie wzorców segregacji. Dla przykładu, w podparyskiej dzielnicy Sarcelles wybudowano aż dwaście tysięcy mieszkań. Niestety, plany zagospodarowania przestrzennego nie obejmowały tworzenia ośrodków kultury i miejsc integracji. „Nuda, przestępczość, depresje. Narodziło się słowo »*la sarcellite*«, choroba przedmieść” – tak fenomen paryskich obrzeży przybliżają autorzy tomu *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej* (JAŁOWIECKI & SZCZEPAŃSKI 2006: 142). Podjęto również kroki zmierzające w kierunku zmniejszenia poziomu bezrobocia, które wynosiło w Paryżu aż dwadzieścia dwa procent – ponad dwukrotnie więcej niż w skali całego kraju. Wprowadzono ułatwienia i ulgi podatkowe dla pracodawców, jednak wiele osób wołało pozostać beneficjentami systemu opieki społecznej. Jak zauważył Paul Scheffer, „historia imigracji jest historią wyalienowania i jego skutków” (SCHEFFER 2010: 341).

Coraz częstsze zamieszki wywoływane przez imigrantów doprowadziły w 2005 roku do ogłoszenia stanu wyjątkowego, nadającemu francuskiemu rządowi szersze uprawnienia, takie jak wprowadzanie godziny policyjnej, swobodę funkcjonariuszy w aresztowaniu obywateli czy przeszukiwanie prywatnych mieszkań. Swoją punkt widzenia na zjawisko niepokoju społecznych Paul Scheffer prezentuje następująco:

Dyskusja na temat zamieszek we francuskich *banlieues* jasno wykazała, że obok społecznej linii podziału ludności miejskiej istnieje również linia podziału kulturowego. Poza próbami nadania dzielnicom i szkołom bardziej mieszanego charakteru oraz usiłowaniami zwiększenia ruchliwości społecznej dzięki oświacie, potrzeba jest jeszcze coś innego. Zapomina się o znaczeniu „kulturowego filaru”, o tym, że sprawą zasadniczą dla zachowania i rozwoju współżycia społecznego ludności miejskiej jest przekazywanie kultury w najszerszym sensie (SCHEFFER 2010: 116).

Co szczególnie interesujące, przepisy umożliwiające stosowanie wspomnianego dekretu ustanowiono w latach pięćdziesiątych właśnie z myślą o protestach imigrantów z Maghrebu. Na przestrzeni półwiecza z przepisów skorzystano jedynie dwukrotnie – nawet podczas studenckich strajków w 1968 roku ówczesny prezydent Francji, Charles de Gaulle, nie widział takiej konieczności.

Wyzwaniem dla wielu imigrantów był nie tylko brak porozumienia z rodowitymi Francuzami, lecz również pozostawanie stroną wewnętrznych sporów pomiędzy mniejszościami etnicznymi. Jak zauważa Scheffer, „niezbędne jest, abyśmy ujrzeli w tych tarciach element poszukiwania sposobu na współżycie nowo przybyłych i rdzennych mieszkańców. Konflikt ma działanie uspołeczniające, bo – mówiąc dosadnie – walka łączy walczących” (SCHEFFER 2010: 20). Antagonizm stanowi bowiem jeden z etapów cyklu relacji etnicznych, opisanego przez Roberta E. Parka: izolacja i unikanie, kontakty, konkurencja i konflikty, akomodacja i asymilacja (SCHEFFER 2010: 19). Niestety dwa ostatnie stadia tego procesu nie zawsze mają miejsce w rzeczywistości (czego przykładem jest choćby postawa głównego bohatera filmu *Imigranci*, omawianego w dalszej części rozdziału). Alochtoni pozostają niejako zawieszani pomiędzy rodzimą kulturą, którą pozostawili, a nową, której nie mają szansy współtworzyć w wyniku utrudnionego procesu asymilacji. „Często wskazuje się na fundamentalną sprzeczność między powszechnie akceptowaną możliwością opuszczenia ojczyzny a ogromnymi ograniczeniami wiążącymi się z dostępem do innego kraju”, pisze Scheffer (2010: 136), dodając w innym miejscu:

Pierwsze pokolenie imigrantów reprezentuje odizolowanie i unikanie. Ich dzieci nie godzą się z tym i żądają swoich praw, wskutek czego nieodwołalnie doprowadzają do konfliktów z zasiedlonymi obywatelami. W końcu wnuki, będące trzecim pokoleniem, mają szansę, by w pełni, w niezaprzeczalny sposób stać się częścią społeczeństwa (SCHEFFER 2010: 20).

Zagraniczni przybysze często pozostają niewidoczni – z jednej strony ich trudne położenie znajduje się poza nawiasem zainteresowania przeważającej części społeczeństwa, z drugiej natomiast – nielegalne zatrudnienie, brak meldunku i zamieszkiwanie obrzeży miasta sytuuje imigrantów na marginesie wspólnot:

Brytyjski socjolog Ali Madanipour pisze: „Można stwierdzić, że zagadnienie wykluczania społecznego oraz integracji dotyczy głównie kwestii dostępności. Chodzi o dostęp do podejmowania decyzji, dostęp do środków pomocy oraz dostęp do wspólnych historii, które przyspieszają integrację”. Zapomina się przy tym, że kulturowa strona integracji – dostęp do wspólnych historii – jest co najmniej równie istotna (SCHEFFER 2010: 118-119).

Francja – jako kraj przyjmujący – charakteryzuje się bowiem rygorystycznymi kryteriami naturalizacji (obrona polityka imigracyjna utrudnia zdobycie francuskiego obywatelstwa) oraz nieprzyjaznymi zachowaniami autochtonów, określanymi mianem „nowego rasizmu”. Jak wskazuje Krystyna Romaniszyn w artykule *Międzynarodowe migracje a kwestia etniczności*:

Są one kierowane przede wszystkim do imigrantów i ukazują granice akceptacji i tolerancji nowo przybyłych. [...] Cechą charakterystyczną proponowanej interpretacji kwestii imigracji i wieloetniczności jest traktowanie imigrantów jako nieprzewidywalnie kulturowo „obcych”, którzy z tej racji bezwarunkowo zagrażają wspólnocie, jaką jest społeczeństwo przyjmujące (ROMANISZYN 2000: 69).

Inną z możliwych przyczyn niechęci ze strony autochtonów jest konieczność ponoszenia kosztów związanych z utrzymaniem imigrantów, podczas gdy korzyści płynące z ich pojawienia się odnosi jedynie nieliczna grupa (SCHEFFER 2010: 183):

Liczbę osób, które porzuciły ojczyznę w czasie drugiej wojny światowej, szacuje się na pięćdziesiąt do sześćdziesięciu milionów. Nie jest przesadą określenie ubiegłego wieku mianem „wieku uchodźcy”. Saskia Sassen twierdzi, że te ruchy uchodźców były między innymi efektem procesu formowania państw, bo nie tylko ludzie przekraczali granice, lecz również granice zmieniały położenie, ogarniając przy tym nowe grupy ludzi (SCHEFFER 2010: 247-248).

Filmowe wizerunki imigrantów

Niełatwe relacje pomiędzy obcokrajowcami a tubylcami i organami władzy państwowej stanowiły temat licznych filmów należących do nurtu *cinéma de banlieue*, znanego w polskim piśmiennictwie filmowym jako „kino przedmieść” oraz *beur cinema*, które w węższym rozumieniu odnosić należy do reżyserów pochodzenia maghrebskiego, a w szerszej optyce – przyjętej w dalszej części rozdziału – obejmuje filmy eksploatujące tematykę bądź stylistykę *beur* (POSPIESZYŃSKA 2015: 572-573). Etymologię tego nieco problematycznego określenia przybliży Agata Pospieszyńska w artykule *Kino „beur” jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji*:

Termin ten powstał jako *verlan* – inaczej odwrócenie sylab w słowie *arabe* (a-ra-beu), dając połączenie beu-ra-a, które zostało analogicznie zmodyfikowane do ostatecznej formy *beur* (od re-beu). *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 maghrebskimi (POSPIESZYŃSKA 2015: 571-572).

Kategoria *beur* upowszechniła się we Francji w połowie lat osiemdziesiątych – po zorganizowaniu trwającego ponad półtora miesiąca Marszu Wolności:

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 Magrebijczyków sprawiły,

że tłumy imigrantów wystąpiły przeciwko państwu. Protestujący domagali się ulepszenia procedur do uzyskania karty pobytu oraz możliwości głosowania dla obcokrajowców (POSPIESZYŃSKA 2015: 572).

Niekiedy nurty *beur cinema* i *cinema de banlieue* pokrywają się ze sobą – dzieje się tak w wypadku filmów przybliżających rzeczywistość arabskich imigrantów, zamieszkujących obrzeża francuskich miast (owa sytuacja stała się udziałem Saïda, posiadającego marokańskie korzenie i będącego jedną z trzech głównych postaci filmu *Nienawiść*). Objętość analiz, zawartych w dalszej części rozdziału, determinowana jest stopniem ich obecności w dyskursie filmoznawczym – problematyka filmów będzie jedynie zasygnalizowana w kontekście realizacji omawianych wielokrotnie na łamach książek bądź czasopism i portali internetowych o tematyce filmoznawczej (*Nienawiść*, *Imigranci*), a bardziej szczegółowo zostanie omówiona w odniesieniu do twórczości pomijanej bądź referowanej jedynie pobieżnie przez wspomniane źródła (*Nieustraszona*).

Zainteresowanie aktywnością reżyserów pochodzących z krajów Maghrebu można sytuować w obrębie postkolonialnego zwrotu w badaniach nad filmem, mającego miejsce w XX wieku i stawiającego za cel „krytyczne przyjrzenie się sposobom, w jakie czarni sytuowani są jako pozbawieni głosu i niewidoczni »inni« w obrębie białej estetyki” – zauważa Krzysztof Loska (2016: 21) i dodaje:

Podstawowe pytanie, jakie należy zadać na wstępie, dotyczy zasadności debaty nad wielokulturowością w sytuacji, gdy coraz więcej pisze się o synkretyzmie kulturowym lub transkulturowości. Wątpliwość ta nasuwa się między innymi po lekturze tekstów poświęconych zjawisku hybrydyzacji oraz książek analizujących ruchy migracyjne, przepływy ludzi, towarów i wartości. Jedni badacze wychodzą z założenia, że mówienie o wielokulturowości w ogóle nie ma sensu, gdyż pod wpływem procesów globalizacyjnych wszystko uległo ujednoliceniu, drudzy zaś (np. Pascal Bruckner) uważają, że wielokulturowość rozumiana jako szacunek dla różnic kulturowych, oznacza w istocie zamknięcie się w etnicznych gettach, przywiązanie do przeszłości i tradycyjnego sposobu życia (LOSKA 2016: 123).

Wizerunek Paryża, przedstawianego przez reżyserów kina *beur*, odbiega znacząco od stereotypowego postrzegania miasta jako nowoczesnej metropolii, obfitującej jednocześnie w zasoby europejskiego dziedzictwa kulturowego oraz liczne atrakcje turystyczne. Na marginesie niniejszych rozważań należy odnotować, że w roku 1986 japoński psychiatra Hiroaki Ota zdiagnozował przypadłość znaną jako syndrom paryski (LEVY 2004). Zaburzenie to staje się udziałem zagranicznych turystów – zwłaszcza japońskich – dla których wizyta w nieznanym wcześniej miejscu skutkuje przeżyciem szoku kulturowego. U osób cierpiących na wspomnianą dolegliwość pojawia się stan niepokoju i poczucie

bycia obiektem uprzedzeń czy wrogości. Nie sposób ukryć, że właśnie taki stan staje się częstym udziałem imigrantów, również tych filmowych – których wizerunki zostaną przybliżone w dalszej części tego rozdziału.

Od niechęci do nienawiści

Trzema bohaterami pochodzącej z 1995 roku *Nienawiści*, wchodzącej w skład reżyserkiego dorobku Mathieu Kassovitz, są Vinz, Saïd i Hubert. Ich pochodzenie etniczne stanowi nawiązanie do kolorystyki francuskiej flagi. Pospieszynska przypomina:

Określenie *beur* posiada niejasny status, ponieważ jednocześnie zostało ono rozpowszechnione przez SOS Racisme oraz Partię Socjalistyczną – 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, Beur* (fr. Czarny, Biały, Arabski) odwołujący się do kolorów flagi nowej, multikulturowej Francji (POSPIESZYŃSKA 2015: 572).

Fabula filmu inspirowana była zastrzeleniem przez policję Makomego M'Bowolego, więźnia pochodzącego z Demokratycznej Republiki Konga – jedną z około trzystu osób, które straciły życie w rąk funkcjonariuszy w dwóch ostatnich dekadach XX wieku (BĄK 2014: 225). Co więcej, w czołówce *Nienawiści* wykorzystano materiał dokumentalny, stanowiący pomost pomiędzy przedstawionymi w filmie fikcyjnymi wydarzeniami a autentycznymi zamieszkami, mającymi miejsce na paryskich ulicach. Tłum protestujących, „uzbrojonych” w transparenty z wypisanymi hasłami „zwycięstwo”, staje do walki z profesjonalnie wyposażonymi funkcjonariuszami. Rzucony przez jednego z nich pocisk zapoczątkowuje bezpośrednie starcie pomiędzy policją a cywilami. Kolejne ujęcia przynoszą obrazy coraz bardziej agresywnych zachowań obu stron konfliktu. Podobnie dla trójki bohaterów *Nienawiści* śmierć kolegi staje się pretekstem do manifestacji siły, przynoszącej żniwo w postaci kolejnych ofiar.

Na Osiedlu Konwaliowym znów doszło do zamieszek. Do późna w nocy grupa wyrostków oblegała miejscowy komisariat policji. Podczas szamotaniny czternastu funkcjonariuszy odniosło obrażenia. Zatrzymano trzydziestu trzech awanturników. Reszta młodych wyładowała swoją agresję demolując centrum handlowe i pobliskie zabudowania. Była to reakcja na wyczyn jednego z inspektorów, który przed dwoma dniami ciężko ranił młodego chłopca (KASSOVITZ 1995: 00:04:52-00:05:20)

– informacja podana przez telewizyjną prezenterkę nakreśla genezę *Nienawiści*. Akcja rozpoczyna się o godzinie 10:38 – każda kolejna sekwencja również zostaje poprzedzona wskazaniem konkretnej godziny.

Producenci filmu zwrócili się z prośbą o wyrażenie zgody na realizację zdjęć do władz kilkunastu podparyskich miejscowości, lecz otrzymali tylko jedną decyzję pozytywną – od reprezentanta dzielnicy Chanteloup-les-Vignes – uzależnioną od zachowania poufności w sprawie miejsca akcji. Choć tego warunku nie udało się spełnić, film ostatecznie powstał, a przed rozpoczęciem zdjęć ekipa przez kilka miesięcy poznawała środowisko przedmieść, zgłębiając lokalny koloryt i angażując mieszkańców osiedla w roli statystów (BĄK 2014: 225-227). Przedstawiona w filmie wizja życia na obrzeżach miasta jest jednoznacznie pesymistyczna. „Mam dość osiedla. Mam dość. Chcę stąd uciec” (KASSOVITZ 1995: 00:36:16-00:36:20) – mówi jeden z bohaterów, Hubert. *Nienawiść* należy bowiem do wspomnianego nurtu *cinema de banlieue*, które nie tylko terytorialnie, ale również społecznie sytuuje bohaterów. Co więcej, Guy Austin, autor książki *Contemporary French Cinema: An Introduction*, rozpatruje „kino przedmieść” jako współczesne antywesterny, porównując obrzeża miast – swoiste „getta” – do indiańskich rezerwatów (AUSTIN 2008: 224).

W obrębie diegezy szczególnie interesujące wydają się postacie dwóch bohaterów: jednego z policjantów, Samira, który – w pewnym stopniu – identyfikuje się z obydwoma stronami konfliktu, oraz Huberta, który przez większą część fabuły filmu dystansuje się od zjawiska przemocy, natomiast w scenie kulminacyjnej zachęca swojego przyjaciela do popełnienia zbrodni. Temat zabójstwa powraca w ostatniej scenie *Nienawiści*, w której Vinz traci przypadkowo życie z rąk policjanta. W warstwie audialnej ponownie zostają przywołane słowa Vinza, wypowiedziane po raz pierwszy w ujęciu otwierającym film i stanowiące wówczas intrygujący komentarz do ujęcia kuli ziemskiej, w kierunku której rzucona zostaje podpalona butelka wypełniona benzyną.

Tło filmowej akcji stanowią obskurne i niebezpieczne zaułki, będące dla okolicznej ludności miejscem nieformalnych spotkań i nierzadko przez nią – w obliczu niedostępności innych rozrywek – dewastowane. Postacie często prezentowane są na tle otaczających podwórza zabudowań, przy użyciu kamery skierowanej w górę, co potęguje tym samym klaustrofobiczny efekt. Żywiołowe, podszyte gniewem i frustracją, zachowanie bohaterów regularnie staje się przyczyną wewnętrznych konfliktów. Wspólnym mianownikiem zachowania Vinza, Saïda i Huberta jest swoboda, przejawiająca się w przybieraniu zaczepnej postawy, epatowaniu niedbałym wizerunkiem i posługiwaniem się niewyszukanym słownictwem. Bohaterowie, portretowani w codziennych sytuacjach – podczas rodzinnych posiłków czy zabiegów higienicznych – tracą jednak nieco agresji i arogancji, które zwykle definiują ich postawę w sytuacjach społecznych. Wizerunek Vinza, dosko-

nalącego przed lustrem wypowiedanie zaczepnych kwestii (i cytującego znaną scenę z filmu *Łowca jeleni*) czy wykonującego w swym śnie – zmaterializowanym na ekranie – dynamiczny taniec, nabiera cech groteskowości.

Słowa zacytowanej w warstwie audialnej piosenki *Non, je ne regrette rien* w wykonaniu Edith Piaf zdają się być dla protagonistów myślą przewodnią – nie wahają się przed niczym, ale też niczego nie żałują. Należy dodać, że reżyser filmu, Mathieu Kassovitz, był wielokrotnie krytykowany za estetyzację zjawiska przemocy – trafniejsze wydaje się jednak spostrzeżenie, że procesowi estetyzacji poddany został cały świat przedstawiony, w obrębie którego przemoc jest, niestety, nieodłącznym elementem.

Między wojną a bezprawiem, czyli kulisy życia imigrantów ze Sri Lanki

Tytułowi *Imigranci*, którzy pojawili się na ekranach kin w 2015 roku za sprawą reżysera Jacquesa Audiarda, to troje uchodźców, którzy opuścili ogarniętą wojną Sri Lankę i nielegalnie dostali się do Francji. Choć początkowo Dheepan, Yalini i Illayaal stanowią rodzinę jedynie formalnie – zgodnie z zapisami widniejącymi w fałszywych dokumentach tożsamości – w rzeczywistości łączy ich wiele: wspólny język, kultura i, co nie mniej istotne, doświadczenie wykluczenia. Ironia sytuacyjna polega jednak na tym, że bohaterowie – usiłując poprawić swoje warunki życia – przenieśli się w samo centrum walk pomiędzy członkami lokalnych gangów narkotykowych. Przystępcze porachunki, choć prowadzone na znacznie mniejszą skalę niż konflikt zbrojny w Azji Południowej, stanowią równie realne zagrożenie dla życia bohaterów. „Tak dla imigrantów, jak i uchodźców niezwykle ważne jest stworzenie wspólnego, społecznego środowiska, w którym mogliby zarówno przyswajając pewne niezbędne – z punktu widzenia adaptacji – elementy nowej rzeczywistości kraju goszczącego, jak i pielęgnować wzorce rodzimej kultury” – zauważa Małgorzata Szupejko (2000: 251). Ostoją tradycyjnych wartości jest Yalini, chętnie uczestnicząca w ceremoniach hinduistycznych i podejmująca praktyki religijne również we własnym domu. Wizyty w świątyni zaspokajają u kobiety nie tylko potrzebę transcendencji, lecz również przynależności, ponieważ pozwalają na nawiązanie kontaktów z hinduską społecznością, wśród której trójka bohaterów zdaje się doskonale odnajdować. Co interesujące, Yalini nierzadko decyduje się w sytuacjach społecznych na ukrywanie włosów pod chustą przypominającą noszoną przez muzułmanki szajlę.

Dheepan, ubiegając się o prawo pobytu na terenie Francji, musi wyrzec się wyznawanych przez siebie wartości, zatajając przed urzędnikiem udział w wojnie po stronie Tamilskich Tygrysów i preparując historię o działalności na rzecz pokoju w organizacji

pozarządowej („przemysłownik sprzedał ci tę bajeczkę?”; AUDIARD 2015: 00:11:37-00:11:39). Nieoczekiwanym sojusznikiem bohatera staje się zatrudniony w placówce tłumacz, który nie tylko przekłada na język francuski treść wypowiedzianych przez bohatera zdań, lecz również dostosowuje ich znaczenie do oczekiwań urzędnika. Dheepan, podejmując pracę jako osiedlowy dozorca oraz uliczny sprzedawca fluorescencyjnych gadżetów, zsuwa się na sam dół hierarchii dominacyjnej. Filmowy protagonista ulega demoralizacji, rozumianej jako utrata statusu społecznego. „Jak dzieci mogą wierzyć w autorytet ojca, jeśli uosabia go ktoś, kto z trudem utrzymuje się na marginesie społeczeństwa?” – pyta retorycznie Scheffer (2010: 29). Imigranci często bowiem bezwiednie przekazują swoim potomkom niską pozycję społeczną. O ile dziewięcioletnia bohaterka *Imigrantów* doskonale radzi sobie w szkole i płynnie posługuje się językiem francuskim, stanowiąc dla swoich opiekunów pośrednika między nimi a światem zewnętrznym, o tyle trudność sprawia jej nawiązywanie kontaktów z rówieśnikami – zostaje przez nich bezwzględnie odrzucona. Nie może liczyć również na należytą opiekę ze strony przyszywanych rodziców, ponieważ Dheepan zaangażowany jest w konflikt z członkami gangu, a Yalini traktuje pobyt we Francji jedynie jako przystanek w drodze do Londynu, w którym mieszka jej siostra. Choć między parą dorosłych bohaterów zdaje się momentami pojawiać załazek uczucia, przez większość czasu łączy ich jedynie frustracja i brak poczucia sprawczości.

Nieznajomość języka kraju przyjmującego skutkuje brakiem możliwości porozumienia z innymi ludźmi – pracodawcą czy sąsiadami – ale stanowi również symboliczne odebranie prawa głosu. Początkowo Dheepan wykorzystuje milczenie jako strategię ostrożnego przystosowania się, jednak wskutek narastających ataków – słownych, a także fizycznych – ze strony członków lokalnego gangu, na nowo rozbudza w sobie wojownicze instynkty. Podkreśla to pełniącą funkcję filmowego *leitmotiv* egzotyczna scena przedstawiająca majestatycznie wyłaniającego się z zarośli słonia, uosabiającego potęgę i siłę militarną i symbolizującego niezłomną postawę bohatera. Receptą na zjawisko przemocy okazuje się być jeszcze więcej przemocy. Jak zauważa George Simmel:

Nasz sprzeciw sprawia, że czujemy, iż nie jesteśmy kompletnymi ofiarami okoliczności. Umożliwia nam świadome udowodnienie naszej siły, nadaje też żywotność i zasadę wzajemnym warunkom, z których bez takich sprostowań wycofaliśmy się za wszelką cenę (SIMMEL 1971: 75)².

² Przekład własny za: „Our opposition makes us feel that we are not completely victims of circumstances. It allows us to prove our strength consciously and only thus gives vitality and reciprocity to conditions from which, without such corrective, we would withdraw at any cost”.

Kontinuum zbrodni wieńczy pozornie idylliczna, jednak ironiczna w wymowie scena rodzinnej sielanki. Sielanki, dodać trzeba, niespełnionej – prezentującej alternatywny przebieg zdarzeń, nieosiągalny dla bohaterów i boleśnie kontrastujący z wcześniejszymi sekwencjami filmu.

Sama przeciw wszystkim

Zgodnie z popularnym powiedzeniem, film więcej mówi o czasach, w których powstał, niż o historii, którą prezentuje. Choć akcja *Nieustraszonej* datowana jest na rok 1993, podjęte przez Danielle Arbid zagadnienie nielegalnej imigracji nie tylko nie straciło na znaczeniu, ale stało się jednym z najczęściej dyskutowanych problemów XXI wieku. „Sans-papiers” (bez papierów) – tym mianem określana jest we Francji osoba, która nie posiada aktualnego prawa pobytu (AUSTIN 2008: 223). Właśnie taka sytuacja stała się udziałem osiemnastoletniej Liny, która przyjechała do Paryża, by kontynuować edukację na Sorbonie, jednak ze względu na opieszałość pionu administracyjnego uczelni nie mogła uzyskać pisemnej decyzji o przyjęciu na studia, potrzebnej do uzyskania zgody na dalszy legalny pobyt we Francji. Bohaterka, jak wyjaśnia w opisie filmu jego dystrybutor, „pragnie znaleźć tam pewnego rodzaju wolność, której nigdy nie zaznała w swojej ojczyźnie, Libanie” (LES FILMS PELLÉAS 2016) – jednak poszerzanie granic owej wolności okazuje się poważnym wyzwaniem. „Wszystko jest brzydkie” (ARBID 2016: 00:18:06-00:18:09) – notuje Lina w trakcie wykładu przybliżającego zagadnienie brzydoty. Turpistyczna wizja świata koreluje z serią niepomysłnych wydarzeń mających miejsce w życiu dziewczyny. Nielegalnie przebywając na terytorium Francji, skazana jest niejako na funkcjonowanie na obrzeżach społeczeństwa – przemieszcza się w obrębie nieatrakcyjnych dzielnic miasta, a w dodatku nieustannie spotyka się z niechęcią ze strony rodowitych Paryżan. Pojawiający się w *Nieustraszonej* miejski krajobraz znacznie odbiega od wizerunku Paryża eksploatowanego w kinie głównego nurtu (nierzadko, co należy podkreślić, subsydiowanego przez władze regionu Île-de-France w ramach strategii określanej mianem *city placement*). Jak wyjaśnia podczas pierwszych zajęć wykładowczyni, „nasza fascynacja brzydotą aż do tej pory pozostawała tabu. [...] Brzydota jest ontologiczna. Innymi słowy, to część esencji człowieka, nieskończoności” (ARBID 2016: 00:16:39-00:16:58). Próba oswojenia brzydoty stanowi jeden z kluczy interpretacyjnych filmu. Wyrazistym przykładem jest podjęta przez Linę podróż metrem, stanowiąca tło czołówki filmu. Na pierwszym planie widoczna jest nieatrakcyjna turystycznie dzielnica Paryża; jedynie w tle majaczy sylwetka wieży Eiffla. W trakcie całego filmu zachowana zostaje opozycja pomiędzy

malowniczym, lecz nieosiągalnym dla imigrantów centrum Paryża a zaniedbanymi przedmieściami, zaludnionymi przez zagranicznych przybyszy i przedstawicieli społecznego marginesu. Mieszkająca na obrzeżach Paryża ciotka Liny stanowi emblematyczny przypadek imigranta, który pomimo wieloletniego pobytu na terytorium Francji pozostaje poza nawiasem społeczeństwa przyjmującego. „Jakiej [przyjaciółki — M.K.]? Ja po dwudziestu latach nie mam przyjaciół!” (ARBID 2016: 00:12:39-00:12:43) – odpowiada kobieta, poznając decyzję siostrzenicy o przeprowadzce do znajomej studentki, Antonii. „Pamiętaj o korzeniach. Nigdy nie będziesz stąd” (ARBID 2016: 01:36:18-01:36:21) – przestroga ciotki zdaje się brzmieć zanadto pesymistycznie w stosunku do dziewczyny, która, choć z pewną dozą rezerwy, podlega stopniowo zjawisku asymilacji kulturowej. Trafnym podsumowaniem sytuacji wydaje się być spostrzeżenie innej, spotkanej w sądzie, imigrantki: „tu nie żyje się łatwo, ale przynajmniej jest spokój. Możesz być sobą i nikt ci się nie przygląda. A gdy już wreszcie zrozumiesz tutejszych mieszkańców, masz szansę na szczęście” (ARBID 2016: 01:51:25-01:51:38). Sama Lina, jak przyznaje w rozmowie z wykładowczynią, nie posiada jednak sprecyzowanej opinii na temat życia we Francji. Regularnie spotyka się jednak z niezyczliwym nastawieniem autochtonów, żywiących uprzedzenia w stosunku do zagranicznych przybyszy: „pierwszy wykład, a naciągacze już tu są” (ARBID 2016: 00:06:29-00:06:31) – na poły żartobliwie kwituje jedna ze studentek prośbę Liny o użyczenie kartki do sporządzenia notatek z wykładu. Podobnie protekcyjny jest ton pracowników zaangażowanych w udzielenie dziewczynie zgody na dalszy pobyt we Francji: „panienko, nie przyjechałaś tu do pracy, tylko żeby się uczyć” (ARBID 2016: 00:39:41-00:39:45) – ironizuje urzędniczka. Postawę całkowicie wyzbytą z szacunku do imigrantów prezentują z kolei nowi znajomi Liny. „Brudasy nie mają kasy, więc kradną” (ARBID 2016: 00:46:53-00:46:56) – to tylko jedna z licznych wypowiedzi, skierowanych przeciwko osobom o innym pochodzeniu etnicznym. Niemile wrażenie łagodzi nieco wyjaśnienie nowej przyjaciółki Liny, Victoire: „chcemy tego, co dla kraju najlepsze, by powitać tych, których przyjmujemy” (ARBID 2016: 00:47:12-00:47:16), jednak chwilę wcześniej dziewczyna wyraża stereotypowy pogląd, zgodnie z którym „każdy obcokrajowiec myśli i mówi to samo” (ARBID 2016: 00:46:44-00:46:47).

Nastolatka, która początkowo była zdana jedynie na pomoc pary nowo poznanych studentek, z czasem odzyskuje niezależność i nawiązuje kontakty oparte nie na zależności materialnej, lecz na obustronnej sympatii. Dobrze zapowiadająca się znajomość z dwiema koleżankami zostaje przerwana z ich inicjatywy, gdy jedna z nich traci pracę, do której wcześniej polecona została Lina. Dziewczyna rezygnuje z obiecującej posady na rzecz

znacznie niżej opłacanej pracy w restauracji. „Niżej już nie upadniemy, a to coś pozytywnego” (ARBID 2016: 01:26:47-01:26:51) – zauważa Afroamerykanin, który, podobnie jak Lina, pracuje przy obieraniu ziemniaków. Nowa grupa towarzyska, do której dołącza bohaterka, nie cieszy się powszechną akceptacją otoczenia – nowo poznani znajomi należą do grona prawicowych ekstremistów, upatrujących szansę na odnowienie patriotycznych uczuć w przywróceniu monarchii. Z kolei wspierając działania lewicowego kolektywu, który wydaje budzącą silne kontrowersje gazetę, Lina ponownie naraża się na ostracyzm społeczny – jednocześnie zyskując poczucie przynależności do grupy, dostępnej jedynie wybranym. Prawdopodobnie to właśnie możliwość realizowania tej jednej z najistotniejszych ludzkich potrzeb skłania dziewczynę do podjęcia walki z kapitalizmem. Jednak nawet w obrębie zaprzyjaźnionego grona nastolatka musi korygować stereotypowy wizerunek imigranta. Deklarując posiadaną sprawność warsztatu dziennikarskiego, zostaje zapytana niejako automatycznie, czy potrafi pisać „o przygodach z emigracją”. „Nie, o Manecie” (ARBID 2016: 01:33:37-01:33:39) – prostuje Lina, wykazująca awersję wobec świata polityki. Przy okazji jednej z rozmów przyznaje, że – w trosce o spełnianie oczekiwań innych – zdarzało się jej snuć fałszywe opowieści o obrazach wojennych, które rzekomo oglądała w Libanie. W rzeczywistości jednak w pamięci dziewczyny zachował się dramat w wymiarze jednostkowym – jak sama wspomina, „głównie słyszała rodziców – ciągle tylko krzyczeli” (ARBID 2016: 01:15:14-01:15:16).

Usiłując nakłonić jedną ze studentek do zapewnienia jej noclegu, nastolatka ukrywa fakt posiadania rodziny w ojczystym kraju. „To żalosne, próbować uśmiercić własną rodzinę” (ARBID 2016: 00:44:58-00:45:01) – kwituje koleżanka, która odkryła prawdę na temat sytuacji rodzinnej bohaterki. Kolejnym źródłem rozczarowania okazują się dla Liny relacje z mężczyznami – poznany w klubie Jean-Marc, zamożny (i żonaty) biznesmen, wprowadzający dziewczynę w świat luksusu, przerywa znajomość po odbyciu kilku randek. Złożona przez mężczyznę deklaracja „z radością pokażę ci życie”, sprowadza się do krótkotrwałej wspólnej obecności w ekskluzywnych restauracjach, okazałej willi i atrakcyjnych zakątkach Paryża. To właśnie w okolicach ogrodu Tuileries dziewczyna podsumowuje treść zajęć prowadzonych przez ulubioną wykładowczynię, panią Gagnebin: „opowiada o artystach, jacy są inni i wolni. Mają szczęście” (ARBID 2016: 00:31:36-00:31:41). Z kolei nawiązujący relację z Liną i zatrudniony w kawiarni Julien okazuje się handlarzem narkotyków. Obydwie znajomości stanowią jedynie namiastkę dojrzałej relacji dla dziewczyny, która chce – zgodnie z opisem dystrybutora – „wziąć w ramiona nie tylko jednego chłopca, ale cały świat” (LES FILMS PELLÉAS 2015). Dopiero zaangażowany w działalność kolektywu Rafaël zapewnia Linie stabilny związek – spaceruje nad

Sekwaną, obiad u rodziców stanowią miłą odmianę po owianych tajemnicą schadzkach w hotelu czy imprezach, które dla wcześniejszego partnera dziewczyny stanowiły głównie okazję do dystrybucji substancji odurzających. Interesującym wątkiem jest relacja pomiędzy młodym rewolucjonistą a jego ojcem – adwokatem sprawującym opiekę nad Lina. Obie postacie łączy silna więź emocjonalna, a jednocześnie dzielą je skrajnie odmienne poglądy polityczne, stające się przyczyną licznych sporów. Lina czerpie korzyści ze znajomości zarówno z Rafaëlem, jak i poleconym przez panią Gagnebin obrońcą; kontrkulturowo nastawiony nastolatek okazuje się być trafnym kandydatem na życiowego partnera, natomiast reprezentujący bohaterkę konserwatywny prawnik umożliwia jej dalszy legalny pobyt we Francji. Swoisty *leitmotiv* filmu stanowią wizyty Liny w klubach tanecznych, gdyż to właśnie tam nastolatka zdaje się odreagowywać przeżywane napięcie. Choć kamera jest statyczna, sceny mają dynamiczny charakter dzięki intensywnemu ruchowi wewnątrzjęciowemu – energetycznemu tańcowi bohaterki. Zainstalowane we wnętrzach lampy stroboskopowe podnoszą walory estetyczne ujęć i, by posłużyć się metaforą, wprowadzają nieco koloru w monotonną, pozbawioną barw codzienność Liny. Podczas rejestrowania większości zdarzeń kamera przyjmuje pozycję obiektywną; jedynie podczas pierwszej sceny punkt widzenia kamery utożsamiony zostaje ze spojrzeniem wuja, który natarczywie obejmuje spojrzeniem ciało dziewczyny. Jak zauważa Christian Metz, „podglądający jest pozbawiony satysfakcji (gdyż dystans nie pozwala zawładnąć przedmiotem), ale czerpie jednocześnie satysfakcję specyficzną voyeurystyczną [sic!]” (GOZDZIC 1991: 80).

Na tle społeczności bliskowschodnich imigrantów Lina okazuje się zajmować uprzywilejowaną pozycję. Jest wyposażona w cenne zasoby kapitału kulturowego – płynnie posługuje się językiem francuskim, rozpoczyna naukę w prestiżowym ośrodku akademickim oraz, otrzymując wsparcie prawnika w walce o przedłużenie ważności karty pobytu, staje się obiektem zazdrości innych zagranicznych przybyszy. Jest aktywna zawodowo, a dzięki ustabilizowanej sytuacji materialnej wyprowadza się z motelu dla kobiet i wynajmuje samodzielnie mieszkanie. Warto zauważyć, że międzynarodowy tytuł filmu to *Parisienne* (*Paryżanka*) – a to sprawia, że tym samym akcent zostaje przeniesiony z profilu osobowościowego Liny na jej socjokulturowy status. Co więcej, bohaterka aktywnie podejmuje próby włączenia się w struktury paryskiego społeczeństwa, które nie jest przychylnie nastawione do imigrantów.

Finałowa scena filmu, mająca miejsce w nieprzyjaznym gmachu sądu, przynosi niepewność co do dalszych losów bohaterki. Możliwe rozwiązania są tylko dwa: anulowanie deportacji bądź doprowadzenie do granicy. To właśnie lakonicznie wyrażona decyzja

organu państwowego zdefiniuje przyszłość grupy nielegalnych imigrantów. „Wolności trzeba bronić i na nią zasłużyć” (ARBID 2016: 01:50:15-01:50:17) – puentuje swoją linię obrony prawnik reprezentujący Linę. Niestety, nie wszyscy licznie zgromadzeni przed obliczem sądu zagraniczni przybysze okazują się zasługiwać na ową wolność.

Wnioski

Wszystkie przywołane w niniejszym rozdziale filmy stanowią diagnozę sytuacji społecznej francuskich imigrantów. Produkcje, prezentujące losy mieszkańców podparyskich blokowisk – przybyszy z krajów Afryki czy Bliskiego Wschodu, zarysowują problem przystosowania się do życia w obrębie społeczeństwa przyjmującego. Większość filmowych bohaterów podlega stopniowej asymilacji kulturowej, jednak głównie wewnątrz marginalizowanych grup: Huberta z *Nienawiści* łączy przyjaźń z osiedlowymi awanturnikami, a Dheepan i Yalini – tytułowi *Imigranci* – nawiązują ostrożne kontakty z marginalizowaną społecznością, do której dołączyli. Zdecydowanie najbardziej pomyślnie losy przypadły w udziale Linie – *Nieustraszonej*, która dzięki dużej operatywności i woli przetrwania znajduje dla siebie wygodne miejsce w obrębie paryskiej wspólnoty.

Reżyserzy poszczególnych filmów zdają się umieszczać w nich propozycje rozwiązań prezentowanych problemów – remedium na sytuację zarysowaną w *Nienawiści* byłaby poprawa statusu ekonomicznego bohaterów oraz sprawnie działający system edukacji, *Imigranci* uniknęliby udziału w lokalnych zamieszkach, gdyby rząd prowadził efektywniejszą walkę ze zjawiskiem przestępczości, natomiast życiowy sukces *Nieustraszonej* wydaje się potwierdzać tezę, że pracowitość w połączeniu z cennym kapitałem kulturowym stanowi receptę na szybkie włączenie się w struktury nowego społeczeństwa. „Obecnie jesteśmy świadkami ruchu na rzecz podkreślania znaczenia obywatelstwa oraz wyraźnego uświadomienia, że zdobycie obywatelstwa danego kraju jest drogą do pełnego udziału w prawach i obowiązkach, które rozwinęły się w ciągu wielu stuleci” (SCHEFFER 2010: 545).

Jak przypomina narrator filmu *Nienawiść*, „jest taki żart o facecie, spadającym z pięćdziesiątego piętra. Facet spada i powtarza sobie dla otuchy: Jak na razie, nie jest źle, jak na razie, nie jest źle, jak na razie, nie jest źle. Ale nie chodzi o to, jak spadasz, tylko jak lądujesz” (KASSOVITZ 1995: 00:01:01-00:01:26). Niestety, lekturę kolejnych audiowizualnych tekstów wieńczy pesymistyczna konkluzja: przeważającą część filmowych imigrantów spotyka twarde lądowanie.

Źródła cytowań

- ARBID, DANIELLE, REŻ. (2016), *Nieustraszona*, Centre National de la Cinématographie [DVD].
- AUDIARD, JACQUES, REŻ. (2015), *Imigranci*, Canal+ France [DVD].
- AUSTIN, GUY (2008), *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester: Manchester University Press.
- BASZKIEWICZ, JAN (2002), *Francja nowożytna, Szkice z historii wieków XVII-XX*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- BORDWELL, DAVID, KRISTIN THOMPSON (2010), *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- GODZIC, WIESŁAW (1991), *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- JAŁOWIECKI, BOHDAN, MAREK SZCZEPAŃSKI (2006), *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- KASSOVITZ, MATHIEU, REŻ. (1995), *Nienawiść*, Canal+ [DVD].
- LES FILMS PELLÉAS (2015), *Peur de rien*, online: <http://www.lesfilmspel-leas.com/film.php?id=133> [dostęp: 30.07.2018].
- LEVY, AUDREY (2004), 'Des Japonais entre mal du pays et mal de Paris', online: *Next.liberation.fr*, http://next.liberation.fr/vous/2004/12/13/des-japonais-entre-mal-du-pays-et-mal-de-paris_502663 [dostęp: 30.07.2018].
- LOSKA, KRZYSZTOF (2016), *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- MAZIERSKA, EWA (1999), 'Janusowe oblicze wielkiego miasta', *Kwartalnik Filmowy*: 28, ss. 38-53.
- PRICE, ROGER (1993), *Historia Francji*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- ROMANISZYN, KRYSZYNA (2000), 'Międzynarodowe migracje a kwestia etniczności', w: Grażyna Waluga (red.), *Imigranci i społeczeństwa przyjmujące. Migracje i społeczeństwo*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton/Instytut Historii PAN, ss. 64-75.

SARYUSZ-WOLSKA, MAGDALENA (2007), *Berlin. Filmowy obraz miasta*, Kraków: Wydawnictwo Rabid.

SCHEFFER, PAUL (2010), *Druga ojczyzna: imigranci w społeczeństwie otwartym*, Warszawa: Wydawnictwo Czarne.

SHIEL, MARK, TONY FITZMAURICE (2001), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell Publishers.

SIMMEL, GEORG (1971), *On Individuality and Social Forms*, Chicago: University of Chicago Press.

SZUPEJKO MAŁGORZATA (2010), *Migracje afrykańskie do Europy – problemy adaptacji*, w: Grażyna Waluga (red.), *Imigranci i społeczeństwa przyjmujące. Migracje i społeczeństwo*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton/Instytut Historii PAN, ss.243-259.