


Natalia Majewicz

Badaczka niezależna

 <https://orcid.org/0009-0005-2189-4458>



Studia Etnologiczne i Antropologiczne, t. 23, nr 2
ISSN 2353-9860 (czasopismo elektroniczne)
<https://doi.org/10.31261/SEIA.2023.23.02.05>

Alienacja *versus* akceptacja Spójrzanie na środowiska imigranckie we francuskim *cinéma de banlieue* w latach 1995-2019

.....

Alienation *versus* acceptance. Looking at immigrant communities in the French *cinéma de banlieue* from 1995 to 2019

Abstract: Searching one's own identity in a foreign culture is one of the indispensable elements of the modern world. The purpose of this paper is to characterize the way in which *cinéma de banlieue* portrays dominant problems faced by immigrants in everyday life in France. Methodologically, the article is based on the research tools proposed by Manon Grodner and centers around three domains of public discourse, such as democracy, society and laicity. In particular, the focus is on the antagonistic picture of men and women. The research covers the period from 1995, the official date of the beginning of this cinematic movement, to 2019, the year of the release of the film *Banlieusards*.

Keywords: *cinéma de banlieue*, immigrants, identity, alienation, social problems

Słowa kluczowe: kino podmiejskie, imigranci, tożsamość, alienacja, problemy społeczne

.....

Wstęp

Cinéma de banlieue, określane w języku polskim mianem kina podmiejskiego, jest jednym z najważniejszych nurtów współczesnej kinematografii społecznie zaangażowanej. Na terenie Republiki Francuskiej wśród widzów cieszy się ogromną popularnością, przede wszystkim ze względu na komentatorski przekaz odnośnie do polityki imigracyjnej obecnego rządu. Ponadto filmy te odzwierciedlają pełen wachlarz nastrojów społecznych panujących w wielkomiejskich przestrzeniach, takich jak Paryż, Lyon czy Marsylia. Celem niniejszego artykułu jest scharakteryzowanie sposobu, w jaki „kino podmiejskie” ukazuje dominujące problemy, z jakimi borykają się imigranci w życiu codziennym we Francji. Badania obejmują okres od roku 1995, czyli oficjalnej daty początku tego ruchu kinematograficznego, do roku 2019, kiedy odbyła się premiera filmu *Banlieusards*. Sprecyzowane ramy czasowe pozwalają zaobserwować ewolucję tego nurtu na przestrzeni trzech dekad.

Pod względem metodologicznym badania opierają się na założeniach francuskiej filmoznawczyni Manon Grodner, która w książce zatytułowanej *Le « cinéma de banlieue » : représentation des quartiers populaires? Enjeux d'un cinéma entre réalité et fantasme* [„Kino podmiejskie: reprezentacja popularnych dzielnic? Wyzwania kina pomiędzy rzeczywistością a fantazją”¹] podkreśla rolę dyskursu medialnego kreowanego wokół problemów imigrantów. Ponadto wskazuje na wpływ współczesnej polityki, postaw wobec sekularyzmu i nastrojów społecznych na recepcję filmów z nurtu kina podmiejskiego (Grodner, 2020). Dlatego też część badawcza jest oparta na trzech domenach dyskursu publicznego, takich jak demokracja, społeczeństwo oraz laickość w odniesieniu do dwóch grup – męskich protagonistów oraz kobiecej rzeczywistości w enklawach zdominowanych przez patriariat.

Wpływ sytuacji geopolitycznej na kształtowanie nurtu

Francja od wielu lat sytuuje się w czołówce państw pod względem liczby osiedlających się tam obcokrajowców. Alexis Spire zwraca uwagę na fakt, że masowe napływy cudzoziemców miały miejsce już po drugiej wojnie światowej, kiedy Francja potrzebowała siły roboczej do odbudowy kraju (Spire, 2020). W rezultacie do kraju zaczęło masowo przybywać wielu obywateli z francuskich kolonii, takich jak Maroko, Tunezja i Algieria. Znaleźli pracę, często zakładali rodziny, łączyli się z obywatelami francuskimi i ostatecznie próbowali osiedlić się na stałe w regionie. Jednak sytuacja szybko ewoluowała na niekorzyść imigrantów. Okazało się, że po odbudowie kraju nie ma dla nich stałej pracy. Państwo nie potrzebowało już taniej siły roboczej, nie zapewniało innych możliwości zarabiania pieniędzy. Nowicjusze czasami nie posiadali wystarczających kwalifikacji, aby zajmować dobrze płatne stanowiska. W rezultacie kraj pogrążał się w coraz większym chaosie.

Według statystyk Ministerstwa Spraw Wewnętrznych liczba imigrantów w 2021 roku kształtowała się następująco: 733 070 imigrantów otrzymało wizę, 85 844 uzyskało zezwolenie na pobyt ze względów rodzinnych, zaś 87 694 przyjechało na studia. Dodać należy, że o azyl wystąpiło ponad 120 000 osób, a ostatecznie obywatelstwo otrzymało ponad 94 000 osób (*Immigration : les chiffres pour 2021*). Polityka migracyjna jest obecnie jednym z najczęściej dyskutowanych zagadnień w dyskursie medialnym. Środowiska lewicowe opowiadające się za udzielaniem pomocy imigrantom sprzeciwiają się ugrupowaniom prawicowym, które często otwarcie krytykują pomoc udzielaną cudzoziemcom. Sytuacja

1 Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od Autorki tekstu.

imigrantów, a w szczególności konflikt na linii obywatel – rząd, wywarły istotny wpływ na rozwój nowego nurtu we francuskim kinie. Reakcja twórców filmowych nie jest zaskakująca, biorąc pod uwagę gatunki filmowe, które powstały kilkadziesiąt lat wcześniej, mowa tu o społecznie zaangażowanych filmach fabularnych i dokumentalnych o tematyce etnicznej.

Kondycja państwa francuskiego, a w szczególności postawa władz odpowiedzialnych za utrzymanie porządku wobec imigrantów, zainteresowała szerokie grono francuskich reżyserów. Choć przedmieścia dużych miast od wielu lat stanowiły tło dla fabuł filmów realizowanych we Francji, to oficjalne początki kina podmiejskiego sięgają połowy lat 90., co potwierdza Carole Milleliri następującymi słowami:

L'année 1995 marque la naissance officielle du cinéma de banlieue en tant que catégorie de réception. Le film *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 31 mai 1995) suscite une réflexion nouvelle sur l'existence d'un ensemble spécifique dans le cinéma national et sur le nom à lui attribuer (Milleliri, 2011)².

Warto przyjrzeć się specyfice nowego trendu. Manon Grodner definiuje ten nurt jako mieszankę rzeczywistości z fantazją (Grodner, 2020). Z jednej strony według nomenklatury filmoznawstwa kino podmiejskie dotyczy filmów pełnometrażowych, zatem w jego podstawach dominować powinny elementy fabularne. Z drugiej strony, to kino czerpie również inspiracje z kina dokumentalnego. Nieraz stanowi odpowiedź na prawdziwe wydarzenia, które miały i nadal mają miejsce w tak zwanych gettach pod Paryżem, Marsylią czy Lyonem. To komentarz do ataków, zabójstw i zamieszek ulicznych. Co więcej, filmy te przedstawiają walkę pomiędzy organami ścigania a imigrantami. Są to często brutalne obrazy, które mają wywołać u widza skrajne emocje. Mają one na celu pobudzenie dyskusji i skłonienie do refleksji na temat aktualnej sytuacji w kraju.

Wyznaczniki *cinéma de banlieue*

Badacze kinematografii wyróżniają kilka elementów definiujących kino podmiejskie. Jak sugeruje termin, tłem muszą być przedmieścia. Na co dzień „bohaterem” jest biedna dzielnica, w której dominantę stanowią

² „Rok 1995 to oficjalne narodziny kina podmiejskiego jako kategorii recepcji. Film *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 31 maja 1995) prowokuje do nowej refleksji nad istnieniem określonej grupy w kinie narodowym oraz nad nazwą, jaką należy jej nadać”.

imigranci z różnych regionów świata (Grodner, 2020: 36). Najczęściej bohater wraz z rodziną mieszka w lokalu komunalnym. Mieszkania są przeludnione i nie nadają się do normalnego życia. Bohaterowie pochodzą z niższych warstw społecznych i na ogół nie mają wykształcenia niezbędnego do zdobycia dobrze płatnej pracy. Jeśli odniesiemy się bardziej szczegółowo do sylwetki bohatera, można zaobserwować zaskakujący trend: w tego typu filmach bohater ma zazwyczaj negatywny wizerunek i można go wręcz określić mianem złooczyńcy. Wbrew konwencji większości filmów fabularnych, kino podmiejskie kreuje wizerunek bohatera, dla którego widz nie czuje współczucia. Są to postaci wyalienowane, na ogół żyjące na marginesie społeczeństwa, pozostające w konflikcie z prawem. Oczywiście, niektórzy reżyserzy starają się oddać wewnątrz protagonisty lub stworzyć jego złożoną osobowość, ale jest to raczej wyjątek niż reguła.

Według Manon Grodner kolejnym wyznacznikiem kina podmiejskiego jest szeroko rozwinięta prezentacja problemu społecznego. Na pierwszy plan wysuwają się: przemoc, bieda i bezrobocie (Grodner, 2020: 48). Często reżyserzy odwołują się także do przestępstw narkotykowych i zabójstw na zlecenie. Ponadto wydarzenia mają w tle walkę z dyskryminacją, alienacją i stereotypami. Warty uwagi jest także antagonistyczny wizerunek mężczyzny i kobiety. Co ciekawe, w kinie podmiejskim bohaterem jest najczęściej mężczyzna wywodzący się z mniejszości etnicznej, zaangażowany w nielegalną działalność. Jest silny i chętnie ucieka się do brutalnych rozwiązań. Zupełnie inaczej jest z reprezentacją kobiet, które wydają się słabe i wycofane: na ogół nie pracują zarobkowo, lecz opiekują się licznym potomstwem. Są całkowicie uzależnione od mężczyzny, który dominuje w domu.

Justyna Hanna Budzik i Marta Kasprzak wskazują, że elementem często pojawiającym się w narracji kina podmiejskiego jest różnica kulturowa, która przejawia się na poziomie języka (Budzik, Kasprzak, 2020: 163). Przede wszystkim mieszkańcy „getta” przedstawieni są jako osoby słabo znające język francuski. Używają prostych konstrukcji, często niepoprawnych gramatycznie. Dialogi zawierają pojedyncze słowa z ich języka ojczystego. Z kolei w filmach, których tematem przewodnim jest „dojrzewanie we francuskim getcie”, bohaterowie posługują się slangiem i bardzo potocznym stylem, nie tylko w rozmowach z rówieśnikami, ale także w kontaktach z kadrą pedagogiczną.

Na uwagę zasługuje sposób przedstawienia zwyczajów danej kultury. Twórcy chętnie wykorzystują motywy religijne, aby pokazać, w jaki sposób kulturowane są święta i tradycje charakterystyczne dla danego obszaru kulturowego. Zwykle ścieżka dźwiękowa zmienia się w tych sekwencjach. Jest bardziej wyrafinowana, odzwierciedlająca koloryt kraju, z którego pochodzą protagoniści. W kinie podmiejskim dominują

dźwięki diegetyczne, które przywołują naturalny obraz okolicy. Dlatego najczęściej słychać: krzyki na ulicy, dźwięk tłuczonej szyby i pisk opon samochodowych. Warto dodać, że szczególną uwagę na rolę piosenki w kinie podmiejskim zwraca Krzysztof Loska, który dostrzega, że jedną z głównych cech analizowanego nurtu filmowego jest wykorzystanie mieszanki różnych stylów muzycznych, takich jak reggae, rap i hip-hop (Loska, 2020: 252–263). Ponadto teksty piosenek będące tłem dla wydarzeń, wpisują się w nurt zaangażowany. Przenoszą słuchacza do rzeczywistości podmiejskich blokowisk, pełnego przemocy i wykluczenia społecznego.

Wyszczególnione cechy można określić jako kluczowe wyznaczniki kina podmiejskiego. Oczywiście niektórzy filmowcy odchodzą od tej normy i tworzą własną, odrębną koncepcję. Wymienione elementy można jednak określić jako stale poszerzający się kanon. Warto mieć na uwadze, że jest to trend stosunkowo młody, który wciąż ewoluuje wraz z premierami nowych filmów.

Męski świat na przedmieściach

Patriarchalny system wartości nieustannie przewija się przez podmiejskie kino, w którym szczególnie widoczne jest przywiązanie do nadrzędnej roli mężczyzny. Dodać trzeba, że dominacja i idea nieustannej walki to elementy, które często towarzyszą bohaterom. Podążając za słowami Carole Milleliri, kino podmiejskie jest gatunkiem „niestabilnym”, gdyż narracje filmów podmiejskich ewoluują wraz ze zmianami społecznymi i politycznymi, co podkreśla w następujący sposób:

Tel qu'il est pensé par la réception critique, ce genre-ci constituerait un ensemble cinématographiquement pertinent, car il construit une vision évolutive de la banlieue de film en film, en tension avec un imaginaire collectif alimenté par les représentations médiatiques, mais aussi en corrélation avec des événements politiques et sociaux (Milleliri, 2011)³.

Zamieszki uliczne, demonstracje przeciwko francuskiemu rządowi czy opór imigrantów wobec rasistowskich zachowań policji to tematy często podejmowane przez reżyserów kina podmiejskiego. Ponadto spo-

3 „W opinii krytyków gatunek ten stanowi kinematograficznie istotną całość, ponieważ konstruuje ewoluującą wizję przedmieść z filmu na film, w napięciu ze zbiorową wyobraźnią karmioną medialnymi reprezentacjami, ale także w korelacji z wydarzeniami politycznymi i społecznymi”.

sób, w jaki imigranci są reprezentowani w mediach, zarówno w telewizji, jak i prasie oraz radiu, wpływa również na odbiór filmów tego gatunku przez publiczność. Przykładowo: stacje telewizyjne recenzujące filmy tego stylu przedstawiają film w pozytywnym lub negatywnym świetle, w zależności od przyjętej linii programowej. Filmy kina podmiejskiego emitują stacje telewizyjne z grupy France Télévisions, przede wszystkim France 5, która faworyzuje programy i filmy o charakterze społecznym, oraz Culturbox, który stawia na tematykę kulturalną, ukazującą tradycje i zwyczaje całego świata. Zwolennicy przyjmowania imigrantów i pomagania im w integracji z obcym krajem zazwyczaj odbierają te filmy z dużą empatią i zrozumieniem. Warto przyrzeć się, jak kreowani są bohaterowie niektórych filmów, począwszy od oficjalnego zapoczątkowania tego nurtu w 1995 roku.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem jest *La Haine* za sprawą reżysera Mathieu Kassovitz, uważanego za założyciela tego nurtu. Film miał swoją premierę we Francji 31 maja 1995 roku, a polska publiczność mogła go zobaczyć w styczniu 1996 roku. Przedstawia on dzień z życia trójki młodych imigrantów: Vinza, Saïda i Huberta. Choć nie podzielają tej samej wiary ani nie mają tego samego kraju pochodzenia, ani tego samego koloru skóry, wszyscy trzej trzymają się razem, ponieważ tworzą wspólnotę „Innych”. Od początku do końca ich portrety są jawnie pesymistyczne. Atmosfera strachu i niepewności towarzyszy bohaterom od pierwszej minuty, gdyż dzień wcześniej chłopiec pochodzenia arabskiego o imieniu Abdel został ranny podczas zamieszek z francuską policją. Atrybutem tria jest pistolet, z którym nigdy się nie rozstają. Vinz jest bardzo agresywny, płonie żądzą zemsty i w odwecie chce zabić. W rozmowach w domu wszystkie kobiety traktuje pobłażliwie. Wyśmiewa ich żydowskie tradycje religijne, z których sam się wywodzi. Jego *spiritus movens* jest postać de Niro z filmu *Taxi* do tego stopnia, że przed lustrem ćwiczy najbardziej emblematiczne hasło: „Mówisz do mnie?”. Choć jest młodym, zagubionym chłopcem z przedmieść, nie budzi sympatii widza. Wszyscy się go boją, jego sarkastyczny uśmiech tylko wzmacnia niechęć do bohatera. Jego okrzyki nienawiści wobec białych dziennikarzy, którzy przygotowują filmy dokumentalne o zamieszkach ulicznych, jeszcze bardziej zniechęcają ludzi do postrzegania bohatera jako osoby znajdującej się w niekorzystnej sytuacji. Vinz jest taki, ponieważ nie może uciec z błędnego koła tytułowej nienawiści. Ze swoimi krótkimi włosami, skórzaną kurtką i pistoletem za pasem jest przykładem antybohatera, z którym opinia publiczna nie chce się identyfikować.

Hubert, pochodzący z Afryki, jest handlarzem narkotyków. Jego marzeniem jest ucieczka z „murów getta”. Nie uważa kobiet w swoim domu za osoby, z którymi należy się liczyć. Jego siostra chciałaby, żeby traktował ją na równi ze sobą i pomagał jej w odrabianiu zadań domowych.

Matka chce, żeby wznowił naukę i wstąpił na francuski uniwersytet. Jednak on jest zbyt zaślepiiony własnymi nieszczęściami i pragnieniem ucieczki od świata niesprawiedliwości, aby zwracać uwagę na problemy swojej rodziny. Trzecim bohaterem jest Saïd, chłopak pochodzenia arabskiego. Widzi tylko nienawiść w oczach policjantów, którzy biją i zatrzymują bez postawienia zarzutów. W kontaktach z nim policjanci ukazani są jako rasiści, którzy wykorzystują swoją pozycję społeczną do kontrolowania imigrantów. Poniżając mniejszości etniczne, mają wrażenie, że przejmują nad kimś władzę absolutną. Jego rozpacz osiąga szczyt, gdy widzi przygotowany w ramach kampanii społecznej plakat z hasłem: „Świat jest Twój”. Saïd postanawia zastąpić słowo „ty” słowem „my”, wyrażając w ten sposób swoją gorycz z powodu bycia osobą niechcianą i prześladowaną przez rasistów. Musi czuć, że przejmuje kontrolę nad swoim życiem.

Trójka bohaterów to postacie skazane na zagładę, żyjące w ciągłym zawieszeniu, tracące wszelką nadzieję na zmianę. Nie ma dla nich miejsca w świecie, w którym mniejszości etniczne są odizolowane od pełnoprawnych obywateli patrzących czasami na nich z odrazą. Jednocześnie są antybohaterami, którzy nie robią nic, aby dostosować się do obecnych standardów. Nie przestrzegają zasad, kradną, biją się i sprzedają narkotyki. To nie są postacie, z którymi widz może sympatyzować. Zachowują się agresywnie w stosunku do białych Francuzek. Niepokoją, budzą strach, są niebezpieczni. Vinz, Saïd i Hubert to trio, które zawsze czeka, aż ktoś odmieni za nich ich mroczny los. Zob. fot. 1.



Fot. 1. Trzech protagonistów: Vinz, Saïd i Hubert, Publicity image

Źródło: https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/hate.5403 [dostęp: 12.10.2023].

Drugim badanym filmem jest *Samba*, którego premiera odbyła się we Francji 15 października 2014 roku, a w Polsce można go było oglądać od 20 lutego 2015 roku. Za reżyserię odpowiadali Olivier Nakache i Eric Toledano. To duet reżyserski najbardziej znany z filmu *Nietykalni*, w którym Omar Sy, podobnie jak w *Sambie*, gra główną rolę. Trzeba przyznać, że ich zainteresowanie problematyką imigrantów we Francji wynika z pochodzenia obu reżyserów. Olivier Nakache jest Żydem o algijskich korzeniach, natomiast rodzina Érica Toledano wyemigrowała z Maroka do Francji. Dzięki temu widać szczególną więź, jaka tworzy się pomiędzy reżyserami a głównym bohaterem. Rozumieją problemy francuskiego imigranta, dzięki czemu mogą się z nim identyfikować.

Samba to wyjątkowy pod względem konstrukcyjnym film. Cała fabuła opiera się na jednym bohaterze i jego przeznaczeniu. Już na wstępie wyłania się tu wielki indywidualizm, co jest niezwykle rzadkie w kinie podmiejskim, które na ogół przedstawia problemy niewidocznej w społeczeństwie grupy „Innych”. Głównym bohaterem jest młody człowiek z Senegal, który przybył do Francji z nadzieją na lepsze życie. Od około dziesięciu lat mieszka w Paryżu w towarzystwie wujka, który od 25 lat przebywa na terytorium Republiki „legalnie”, co podkreśla się kilkakrotnie. Widz poznaje Sambę, w momencie gdy jest on zgorzkniały, nie traci jednak nadziei, że przepisy imigracyjne obrócą się na jego korzyść. Bohater od miesięcy stara się o oficjalny kontrakt, aby otrzymać niezbędne dokumenty, aby czuć się legalnie we Francji. Ciężko pracuje w branży restauracyjnej za niewielką płacę. Jego wysiłki idą jednak na marne. Samba zostaje zatrzymany przez policję. Choć wolontariusze w urzędzie imigracyjnym z entuzjazmem próbują przekonać Sambę, że ich celem jest obrona praw imigrantów, nikt im nie wierzy. Wujek Samby daje wolontariuszce całą torbę dokumentów, zaświadczeń i faktur. Jak odkrywa: „Imigranci mają mnóstwo papierów, ale nie tych właściwych”. Samba czuje się bezradny. Podjęto decyzję: musi opuścić terytorium Francji. Jednak główny bohater ma silny charakter, jest bardzo wytrwały i uparty w dążeniu do celu. Nie ma zamiaru się poddać. Choć nielegalnymi środkami, stara się za wszelką cenę walczyć o miejsce we francuskim społeczeństwie (zob. fot. 2).

Bazując na cechach charakteru głównego bohatera, można stwierdzić, że w żaden sposób nie odpowiada on stereotypowemu obrazowi imigranta, jaki ukazywały wcześniejsze produkcje, takie jak *La Haine* czy *Wesh wesh qu'est-ce qui se passe?* Samba to miły i pracowity Senegalczyk, który większość swoich dochodów wysyła rodzinie. Potrafi kochać, dużo się śmieje, nie chce nikogo skrzywdzić. Po prostu szuka swojego miejsca na świecie. Jego największym problemem jest brak poczucia własnej tożsamości. Ciągłe zmienia nazwisko, narodowość, opowiada legendy o swoim pochodzeniu. W ostatniej scenie mówi do Alice, młodej

Francuzki, w której jest zakochany: „Nie wiem już, kim jestem”. Alice za wszelką cenę chce mu pomóc. Pracuje jako wolontariuszka w stowarzyszeniu pomagającym rozwiązywać problemy imigrantów. Pomimo swoich wysiłków Samba nieustannie czuje się wyobcowany, ponieważ nie może odnaleźć własnej tożsamości w świecie, w którym, aby przetrwać, musi udawać kogoś, kim nie jest.



Fot. 2. Wolontariuszki pomagają Sambie wypełnić dokumenty emigracyjne, Gaumont Distribution

Źródło: <https://www.programme.tv/news/audiences/206239-audiences-tv-succes-pour-le-film-samba-sur-tfi-leader-de-la-soiree/> [dostęp: 10.09.2023].

Problemy, przed którymi staje bohater, mają charakter uniwersalny, nawiązują do sytuacji pierwszej dekady XXI wieku we Francji, gdzie widoczny jest wyraźny podział na „białych” i „Innych”. Warto jednak zwrócić uwagę, że w latach 60. czy 70. XX wieku polityka imigracyjna była znacznie bardziej korzystna dla imigrantów, co potwierdzają komentarze samego Omara Sy, który podczas jednego z wywiadów stwierdził, że musiał zmierzyć się z taką imigracją, jakiej doświadcza się dzisiaj, a z jaką on „na szczęście” nie miał osobistych doświadczeń (Pajon, 2014). Można zatem stwierdzić, że *Samba* jest filmem zaangażowanym społecznie, który w fikcyjny sposób przywołuje fakty i politykę emigracji we współczesnej Francji. Poprzez jednego bohatera ukazuje problemy milionów „niewidzialnych” ludzi.

Trzecim analizowanym dziełem jest *Banlieusards*. W tym filmie występuje trzech męskich protagonistów malijskiego pochodzenia. Premiera odbyła się 12 października 2019 roku. Za reżyserię odpowiadali Kery James i Leïla Sy. Bracia z przedmieść, których z pozoru powinno łączyć wiele cech, są od siebie zupełnie różni. Postać Soulaymaana jest daleka od stereotypowego obrazu imigranta – dobrze wykształcony student prawa, który w wolnych

chwilach stara się wspierać matkę w codziennych obowiązkach. Jako wolontariusz pomaga w szkole dla imigrantów, gdzie uczy dzieci poprawnej ortografii i retoryki, nawet odkrywa przed nimi piękno języka Moliera. Jako przyszły prawnik chce pokazać światu, że chłopak z mieszkań komunalnych może funkcjonować na równi z bogatym Francuzem.

Demba ma wszystkie stereotypowe cechy imigranta z przedmieść. Jest zamieszany w handel narkotykami, morderstwa i kradzieże. Jego sposób myślenia również wpisuje się w ten model, gdyż kładzie nacisk na pieniądze i chęć rywalizacji o wpływy w sąsiedztwie. Najmłodszy z braci – Noumouké, wydaje się najbardziej zagubiony we francuskim świecie. Ma wrażenie, że nie pasuje do żadnego miejsca. Ani do zachodnioeuropejskich standardów, do których Soulaymaan stara się go zachęcać, ani do półświatka gangsterów, w którym działa Demba. Jest rozdarty pomiędzy dwiema skrajnościami. Miał incydent z kradzieżą i został wydalony ze szkoły. Odkrywa jednak, że legalne i uczciwe życie pozwala mu przezwyciężyć trudności. Dostrzega, że warto coś w życiu zrobić, żeby mieć perspektywę na przyszłość i dlatego przystępuje do egzaminów.

Zdaniem Hervé Claude'a Kebaniego ci bohaterowie reprezentują trzy strony sporu, który może odnosić się do obecnej debaty we Francji. Postawy reprezentowane przez trzech braci potwierdzają, że aby odnieść sukces, obie strony muszą współpracować. Z jednej strony zaangażowanie rządu w pomoc imigrantom, a z drugiej – przestrzeganie obowiązków przepisów i ciężka praca, aby dostosować się do francuskich standardów, i na przykład studiowanie, aby móc wykonywać określony zawód i zarabiać tyle, by normalnie funkcjonować (Kebani, 2020). Trzej bracia reprezentują trzy różne stanowiska, które pozornie się wykluczają, jednak w rzeczywistości kreacja tej trójki bohaterów jest zaproszeniem do dyskusji na temat kondycji grup społecznych tworzących enklawy. Bohaterowie stają przed dwoma wyjściami: albo stać się ofiarami, przyjmując postawę bierną, albo walczyć o dobre życie, ciesząc się szacunkiem.

Świat przedstawiony w *Banlieusards* nie jest już błędnym kołem (Tuyens, 2019). Bohaterowie odkrywają uniwersalną prawdę. Wytrwałością i silną wolą można pokonać mury przedmieść i osiągnąć uzasadniony sukces.

Podmiejska przestrzeń. Nie dla kobiet?

Od końca XX wieku do drugiej dekady XXI wieku sposób reprezentacji imigrantek znacząco się zmienił. W kinematografii lat 90. kobiety pochodzenia północnoafrykańskiego można określić jako niewidzialne, ponieważ przedstawieni zostali mężczyźni bohaterowie. W *La Haine* kobiety odgrywają marginalną rolę. Pojawiają się w filmie epizodycznie. Są to członkinie „najbliższej” rodziny, czyli matka, babcia i siostry Vinza,

Huberta i Saïda. Jednak ukazane są tak beznamytnie, że widz nawet nie zauważa ich obecności. Jest to przykład radykalnego macyzmu (Luciano, 2022). To mężczyźni dominują i dyktują warunki, podczas gdy od kobiet oczekuje się jedynie zajmowania się domem i polegania wyłącznie na męskich członkach rodziny.

Warto wspomnieć o filmie *Samba*, w którym epizodycznie pojawiają się postaci imigrantek, ponieważ główny nacisk położony jest na losy głównych bohaterów płci męskiej oraz kobiet pochodzenia francuskiego, które pracują jako wolontariuszki w organizacji pomagającej imigrantom. Świat imigrantek jest tu marginalizowany do minimum. Pojawia się jedynie kobieta pochodzenia północnoafrykańskiego o imieniu Gracieuse. Kiedy Samba opuszcza ośrodek dla uchodźców, obiecuje przyjacielowi, że odnajdzie jego dziewczynę i przekaze jej wieści o ukochanym. Jednak jej rola ogranicza się do krótkich rozmów z Sambą, gdy na krótko pojawia się między nimi intymna relacja. Warto zauważyć, że nawet w tym momencie uwaga kamery nie jest skupiona na uczuciach kobiety, ale na protagoniście i przyszłych konsekwencjach ich romansu.

Kobiety są tylko dodatkiem do męskiego świata zdominowanego przez brutalność. Są zniewolone i często całkowicie podporządkowane mężczyznom, którzy dominują przez całe ich życie. W hierarchii społecznej plasują się na bardzo niskim poziomie. Przypisuje się im rolę społeczną, zgodnie z którą muszą posłusznie wypełniać wszystkie obowiązki nałożone przez mężczyznę – najpierw ojca, potem męża, a później także męskich potomków. Jednakże jest też widoczna druga strona medalu. Społeczeństwo coraz bardziej otwiera się na problemy kobiet, które są gotowe walczyć o swoje prawa, nawet jeśli czasami kończy się to pozbawieniem ich wolności. Christiane Pessevant zwraca uwagę na pewne istotne momenty, które są komentowane na arenie międzynarodowej i które tym samym pozostawiły ślad w kinematografii, na przykład marokańskie protesty w Rabacie, gdzie kobiety ze wszystkich warstw społecznych walczyły o równe prawa, zostały uwiecznione w filmie dokumentalnym *El Batalett, Femmes de la Médina* w reżyserii Dalili Ennadre, marokańskiego pochodzenia, jednej z uznanych reżyserek filmowych zajmującej się tematami zaangażowanymi społecznie, zwłaszcza prawami kobiet (Passevant, 2001: 171–175). Jest to film dokumentalny z 2000 roku, opisujący życie rdzennych Marokanek, które mieszkały w Casablance od urodzenia. Wizerunek tych kobiet jest wolny od stereotypów, gdyż wykraczają one poza utarte schematy, pragnąc wolności dla siebie i swoich dzieci, równego traktowania i praw, których są pozbawione ze względu na płeć. Marokanki chcą przyszłości dla swojego kraju zgodnie ze standardami europejskimi. Ponadto mają wielką nadzieję, że ich dzieci będą mogły inspirować się kulturą Zachodu i będą miały takie same możliwości rozwoju jak ich rówieśnicy mieszkający w krajach europejskich.

Kobiety pochodzenia północnoafrykańskiego i arabskiego są często przedstawiane jako „kusicielki”, których należy unikać. Dążenie do zniewolenia kobiet jest postrzegane jako zapobieganie wszelkiemu złu i pokusom, na które narażeni są mężczyźni. Warto zwrócić uwagę na film *Lilly*, zrealizowany w 2001 roku przez egipskiego reżysera Marwana Hameda. Głównym bohaterem jest Abdel'al, zajmujący ważne stanowisko w meczecie w egipskiej dzielnicy. Jego zadanie nie jest łatwe, gdyż jest to dzielnica, w której handel narkotykami jest wszechobecny. Mężczyzna wyrusza jednak z misją sprowadzenia mieszkańców na właściwą drogę. Temat konfliktu między kobietami i mężczyznami pojawia się w tym filmie kilkakrotnie. Christiane Passevante komentuje tę sytuację w następujący sposób:

Lilly de Marwan Hamed (Égypte, 2001, 40 mn), décrit l'impossibilité des relations entre hommes et femmes en raison des images et des fantasmes véhiculés par la religion, sur la beauté maléfique des femmes et leur identification au péché, à la tentation, au mal. La femme tentatrice est un danger et l'homme doit y mettre bon ordre. Les femmes doivent se montrer soumises et ne désirer aucune autonomie, en core moins exprimer un désir susceptible de les rendre indépendantes (Passevante, 2001: 172)⁴.

Ta „niezależność” kobiet jest punktem wyjścia większości konfliktów pojawiających się w społeczeństwach patriarchalnych. W filmie *Lilly* nacisk położony jest na ideę „naprawiania kobiet” – to stereotypowe spojrzenie na kobietę jako na nieustanną kusicielkę, która uwodzi mężczyzn i w efekcie poddaje ich zagładzie. Jednak reżyserzy zajmujący się kinem świadomym społecznie nie chcieli dostosowywać się do modelu, którym posługiwali się stereotypowi twórcy filmowi.

Reżyserką, która zajmuje się pozycją kobiet w tradycjonalistycznych prowincjach, jest Deniz Gamze Ergüven. Debiut tej francusko-tureckiej reżyserki to film *Mustang*, którego premiera odbyła się w 2015 roku. Jest to produkcja filmowa, która została wielokrotnie nagrodzona i nominowana do Oscara. Opowiada o losach młodych dziewcząt, które wkraczają w dorosły świat, utrzymany w kulturze patriarchy. Historie bohaterek tworzą bardzo poruszający obraz, który może zachęcić do dyskusji na temat praw kobiet na całym świecie. W tym filmie główne role odgrywają

4 „Lilly Marwana Hameda (Egipt, 2001, 40 min) opisuje niemożność relacji między mężczyzną i kobietą ze względu na obrazy i fantazje przekazywane przez religię, na temat złego piękna kobiet i ich identyfikacji z grzechem, z pokusą, ze złem. Kusząca kobieta stanowi zagrożenie i mężczyzna musi zaprowadzić porządek. Kobiety muszą sprawiać wrażenie uległych i nie mogą pragnąć żadnej autonomii, a tym bardziej wyrażać pragnienia, które mogłyby je uniezależnić”.

muzułmanki. Jest to jedna z najważniejszych reprezentacji feministycznego światopoglądu, autorstwa kobiety pochodzenia muzułmańskiego.

Warto także wspomnieć o twórczości algierskiej reżyserki Mounii Meddour, która na stałe mieszka i pracuje we Francji. Jej film z 2019 roku zatytułowany *Papicha* przedstawia losy młodego studenta o imieniu Nedjma na tle wydarzeń historycznych. To bardzo burzliwy okres w historii Algierii, a mianowicie wojna domowa. Bohaterką jest zbuntowana kobieta, która chce sama decydować o tym, jak się ubiera, i o swoich prawach. To portret kobiety łamiącej tabu, pragnącej niepodległości zarówno dla siebie, jak i wszystkich kobiet żyjących w ucisku.

Należy dać kobietom autonomię jako bohaterkom filmów (Scheibling, 2020: 222). Zdaniem Julie Scheibling zasadne jest skupienie się na czynnikach determinujących postawy wobec kobiet. Do lat 90. utrzymywał się pogląd, że kobiety powinny odgrywać marginalne role w filmach o mniejszościach etnicznych, bo jest to „męski świat”, w którym kobiety są jedynie uzupełnieniem. Pogląd ten potwierdził film *La Haine*. Kobiety znajdowały się w cieniu męskich bohaterów jako proste uzupełnienie wizerunku męża, ojca i głowy rodziny. Jednak imigrantki, zarówno we Francji, jak i w krajach postkolonialnych, stają się coraz bardziej znaczącymi postaciami, robiąc ogromne wrażenie na opinii publicznej. Ich zniewolenie, ból i ciężka praca stopniowo wychodzą na światło dzienne.

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki kobiety są reprezentowane w *Banlieusards*. Film zaczyna się od poranka w mieszkaniu rodziny Traoré, a dokładniej od szeregu prac domowych wykonywanych przez matkę – głowę rodziny, gdyż w domu nie ma ojca. Fotografia mężczyzny w średnim wieku, na którą członkowie rodziny często patrzą z tęsknotą, może sugerować, że mężczyzna zmarł niedawno. Wyeksponowana jest zatem postać kobieca, wyczerpana, zmartwiona i posiadająca cienie pod oczami. Widz obserwuje kobietę myjącą twarz, następnie zakładającą na głowę tradycyjną chustę, żarliwie modlącą się, a następnie wykonującą swoje codzienne czynności. Szczególnie znamienna jest realizacja tej sceny na samym początku filmu. Choć punktem wyjścia są trzej bracia i trudy codziennego życia na przedmieściach, uwydatniony zostaje charakter matki. Na tym etapie akcji nie jest jedną z wielu malijskich imigrantów, ale konkretną bohaterką, której historię widz chce poznać. Ta kobieta w średnim wieku musi każdy dzień zaczynać od serii badań lekarskich, ponieważ jest bardzo chora. Jest odpowiedzialna za swoich dwóch synów, z którymi mieszka. Najstarszy to bystry i przyzwoity student prawa o imieniu Soulaymaan oraz jego młodszy brat, który nie radzi sobie z trudnościami nastoletniego życia. Należy zauważyć, że kobieta nadal ma trzeciego syna o imieniu Demba. Jednak jego relacje z matką są bardzo skomplikowane. Matka nie akceptuje sposobu, w jaki Demba zarabia na życie, gdyż zajmuje się on handlem narkotykami i inną nie-

legalną działalnością. Wizyta w szpitalu to kluczowy moment w relacji Demby z matką. Demba odwiedza matkę, która przeszła mikroudar. To dla nich przełomowy moment, który ostatecznie kończy się wybaczeniem przez matkę wszystkich krzywd, jakie wyrządził jej syn.

Należy zaznaczyć, że *Banlieusards* to film, w którym ukazana jest siła kobiety w roli matki, a nawet mentorki, której zdanie trzeba brać pod uwagę. Na uwagę zasługuje scena rozgrywająca się w autobusie. Dwóch nastolatków-imigrantów zakłóca porządek publiczny głośną muzyką. Kierowca autobusu udzielał im kilkukrotnej reprimendy, ale bezskutecznie. Chłopcy grożą sobie nawzajem, przygotowując się do walki. Sytuacja wygląda jednak zupełnie inaczej, gdy kobieta, czyli matka trójki bohaterów, wprost prosi ich o ściszenie głośnika. Nie kłócą się, przyjmują to bez sprzeciwu. Po raz kolejny nacisk położony jest na siłę kobiecego autorytetu. Chłopcy nie posłuchali kierowcy, który jako odpowiedzialny za pasażerów ma większe uprawnienia i posłuchali obcej kobiety. Czuli do niej szacunek, bo była jedną z nich, czyli „imigrantką”, która jest „Inna” w europejskim świecie. Warto jednak zadać sobie pytanie, od czego zależą postawy społeczne wobec płci żeńskiej. Można przypuszczać, że sytuacja opisana w autobusie była raczej wynikiem pochodzenia etnicznego. Kobieta w średnim wieku i dwójka nastolatków należą do świata „Innych”. Są wyalienowani w świecie zachodnioeuropejskim. Ich korzenie sięgają krajów Maghrebu, stąd potrzeba kontaktu z innymi imigrantami, którzy przybyli do Francji. Jednocześnie asymilacja oznacza także podporządkowanie się obowiązującym regułom wewnętrznym. Starsza kobieta ma prawo zwrócić uwagę młodym chłopcom i oni muszą ją szanować, bo według hierarchii społecznej matka zasługuje na szacunek. Mélinée Le Priol, dziennikarka pisząca artykuły dla magazynu „La Croix”, zwraca uwagę na ogromne znaczenie roli matki w świecie muzułmańskim, o czym świadczy następujący cytat:

«Voici comment il faut se comporter avec sa maman », « Rappelez-vous l'importance de la mère en islam »... Une rapide recherche sur Internet suffit à s'en convaincre : pour un musulman, respecter sa mère est essentiel. Citations à l'appui, une foule de médias communautaires rappellent les origines prophétiques de cette injonction. Ainsi, à la question « Avec qui dois-je être plus charitable ? », Mohammed, le prophète de l'islam, aurait répondu : « Ta mère, ta mère, ta mère et ensuite ton père. » Dans un autre hadith (propos prêtés au prophète ou à ses compagnons), il intime à un disciple : Reste auprès (de ta mère), car le Paradis est à ses pieds (Le Priol, 2019)⁵.

5 „»Tak należy zachowywać się wobec matki«, »Pamiętaj, jak ważna jest matka w islamie«... Wystarczy szybkie wyszukiwanie w Internecie, aby się przekonać: dla muzułmanina szacunek do matki jest niezbędny. Odnosząc się do cytatów, wiele mediów społecznościowych przypomina prorocze pochodzenie tego nakazu. A zatem na pytanie

Wspieranie matki i okazywanie jej szacunku to elementy zakorzenione w tradycji, co odzwierciedla scena przedstawiona w autobusie pomiędzy kobietą w średnim wieku a młodymi imigrantami. Ponadto szacunek dla matki w środowisku rodzinnym wielokrotnie objawia się w zachowaniu Soulaymaan, która chętnie pomaga jej w obowiązkach domowych, zwłaszcza gdy kobieta przebywa w szpitalu. To ona stara się opiekować najmłodszym bratem, pomagając mu w odrabianiu zadań domowych i przygotowując dla niego posiłki.

Jednak jest też druga strona medalu, która dotyczy głównie młodych imigrantek. W produkcjach filmowych kina podmiejskiego i kina arabskiego, podejmujących tematykę młodych kobiet, są one na ogół przedstawiane jako niewykształcone wyrzutki społeczeństwa, w wielu przypadkach zmuszane do prostytucji lub sprzedaży narkotyków. W filmie *Banlieusards* warto zwrócić uwagę na postać Sofii, z którą Noumouké się przyjaźni. Dziewczyną od początku kieruje chęć zysku. Sofia namawia przyjaciółkę, aby włamała się do jednego z mieszkań i ukradła pieniądze potrzebne do ucieczki z domu. Dziewczyna od początku wychowywana jest w środowisku gangsterów. Nie zna legalnych sposobów zarabiania pieniędzy. Nie zna innego świata, czyli świata poza murami przedmieść. Jest przykładem zagubionej bohaterki, której nie da się uratować.

Trzeba zaznaczyć, że kino francuskie prezentuje kobiety pragnące wyzwolić się z patriarchalnego świata i zredukować rolę tradycji zakorzenionych od pokoleń. Jednak bohaterki zmagają się z wieloma przeciwnościami losu. Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jest seria filmów zatytułowanych *Aïcha*. Wspomniany serial zrealizował francuski reżyser algierskiego pochodzenia Yamina Benguigui. W swoich filmach stara się zwrócić szczególną uwagę na problem definiowania własnej tożsamości, związany z równowagą pomiędzy dwiema kulturami. Z jednej strony jej bohaterowie utożsamiają się z tradycjami kraju, do którego wyemigrowali, z drugiej strony – starają się podtrzymywać zwyczaje przekazywane im z pokolenia na pokolenie. *Aïcha*, tytułowa bohaterka pochodzenia algierskiego, mieszka we Francji w patriarchalnej rodzinie. Przyjmując europejskie zwyczaje, napotyka wiele trudności w zarządzaniu swoim życiem. Według Leslie Kealhofer-Kemp w serialu *Aïcha* Yaminy Benguigui *Aïcha* to postać „rozdarta” pomiędzy tradycyjnym modelem rodziny a życiem w pogoni za marzeniami – dobrą pracą i romantycznym związkiem z Patrickiem, przyjacielem z dzieciństwa, którego rodzina nie akceptuje (Kealhofer-Kemp, 2014: 147). Zatem pró-

»Wobec kogo powinienem być bardziej miłosierny?«, Mahomet, prorok islamu, miał odpowiedzieć: »Twojej matki, twojej matki, twojej matki, a potem twojego ojca«. W innym hadisie (uwaga przypisywana prorokowi lub jego towarzyszom) mówi uczniowi: Trzymaj się blisko (swojej matki), bo raj jest u jej stóp».

by asymilacji nie kończą się pełnym powodzeniem, co jest implikowane przez utrwalone nawyki i postawy wyniesione z pierwotnego środowiska.

Podsumowanie

Przedstawione dotychczas analizy filmów *cinéma de banlieue* pozwalają na wskazanie trzech dominujących aspektów dyskursu publicznego we Francji, takich jak: demokracja, laickość oraz społeczeństwo. Na pierwszy plan wysuwa się konflikt na tle kulturowym, ze względu na odmienność norm i reguł życia społecznego w krajach postkolonialnych i we Francji. W niniejszym opracowaniu skupiono się na wybranych aspektach funkcjonowania na przedmieściach, w tym przede wszystkim na roli męskich protagonistów w patriarchalnym systemie społecznym. Należy pamiętać, że wątki oparte na życiu podmiejskim zawsze mają męską konotację. Pomimo ewolucji w reprezentacji imigrantek, którą zaobserwowali filmowcy na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat, na pierwszym planie nadal dominują mężczyźni bohaterowie. Koncentrujemy się na ich konfliktach z prawem, nieporozumieniach społecznych i przemocy (Scheibling, 2020: 224). Choć świat kina coraz częściej stara się skupiać na losie imigrantek, to wciąż są to jedynie symptomy zmian. Kery James i Leïla Sy w *Banlieusards* pokazują, że można odejść od utartych schematów, a także pokazać, jak ważne są kobiety w enklawach imigrantów. To jednak dopiero początek zmian, które mają trwać przez kolejne dziesięciolecia.

Bibliografia

- Budzik J.H., Kasprzak M., 2020, *O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego... „Kino przedmieść” i jego wizualne parateksty na przykładzie „Nienawiści” Mathieu Kassovitz’a i „Nieustraszonej” Danielle Arbid, „Panoptikum”*, vol. 23, s. 150–167.
- Grodner M., 2020, *Le « cinéma de banlieue » : représentation des quartiers populaires? Enjeux d’un cinéma entre réalité et fantasme*, Paris, L’Harmattan, Logiques sociale.
- [s.a.], 2021, *Immigration : les chiffres pour 2021*, Vie Publique, <https://www.vie-publique.fr/en-bref/283396-immigration-les-chiffres-pour-2021> [dostęp: 16.10.2023].
- Kealhofer-Kemp L., 2014, *La banlieue au féminin : l’image des femmes maghrébines et d’origine maghrébine dans la série Aïcha de Yamina Benguigui*, „Migrations Société”, vol. 151, no. 1, s. 141–152.
- Kebani H.C., 2020, *Critique « Banlieusards » de Kery James : Un questionnement pertinent*, <https://www.justfocus.fr/cinema/critique-banlieusards-de-kery-james-un-questionnement-pertinent.html> [dostęp: 5.10.2023].

- Loska K., 2020, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk” (cinéma de banlieue)*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II”, vol. 26, no. 4, s. 252–263.
- Luciano L., 2022, *La Haine : analyse d'un succès cinématographique*, <https://lejournalucl.com/2022/02/16/la-haine-analyse-dun-succes-cinematographique/> [dostęp: 3.10.2023]
- Milleliri C., 2011, *Le cinéma de banlieue : un genre instable*, « *Sérialité : densités et singularités* », vol. 3, <https://journals.openedition.org/map/1003?lang=en> [dostęp: 5.11.2023].
- Pajon L., 2014, *Omar Sy : « Je ne suis pas un acteur noir »*, <https://www.jeuneafrique.com/42146/culture/omar-sy-je-ne-suis-pas-un-acteur-noir/> [dostęp: 8.10.2023].
- Passevant Ch., 2001, *Cinéma, religion et condition des femmes au Maghreb et au Moyen-Orient*, „L'Homme & la Société”, vol. 4, no. 142, s. 171–175.
- Priol M., 2019, *Islam: le rôle de transmission des mères, pourtant peu formées*, <https://www.la-croix.com/Religion/Islam/meres-centrales-transmission-lislam-peu-formees-2019-11-27-1201063018> [dostęp: 18.10.2023].
- Scheibling J., 2020, *Les représentations des femmes maghrébines dans le cinéma français postcolonial*, „Hommes & Migrations”, no. 1331, s. 220–224.
- Spire A., 2020, *The weight of France's colonial past on immigration policy*, in: *Europe between migrations, decolonization and integration (1945–1992)*, eds. G. Laschi, V. Deplano, A. Pes, <https://hal.science/hal-02867003/document> [dostęp: 1.11.2023].
- Tuypens D., 2019 « *Banlieusards* » : *nous ne sommes pas voués à l'échec*, <https://www.solidaire.org/articles/banlieusards-nous-ne-sommes-pas-voues-l-echech> [dostęp: 15.09.2023].

Filmografia

- Aïcha*, reż. Y. Benguigui, scen. M.M. Barsaoui, Cinetelefilms (Habib Attia), Dolce Vita Films (Marc Irmer), Dorje Films (Flaminio Zadra), 13 Prods (Chantal Fischer), France, 2008–2011.
- Banlieusards*, reż. K. James, L. Sy, scen. K. James, Netflix, France, 2019.
- El Batalett, Femmes de la Médina*, reż. D. Ennadre, scen. D. Ennadre, L'Yeux ouverts, Maroc, France, Belgique, 2000.
- Intouchables*, reż. i scen. O. Nakache, E. Toledano, Gaumont, France, 2011.
- La Haine*, reż. i scen. M. Kassovitz, Canal+, Cofinergie 6, Egg Pictures, France, 1995.
- Lilly*, reż. M. Hamed, scen. M. Hamed, Y. Idriss, Cairo, Égypte, 2001.
- Mustang*, reż. D. Gamze Ergüven, scen. D.G. Ergüven, A. Winocour, CG Cinéma, France, Turquie, Qatar, Allemagne, 2015.
- Papicha*, reż. i scen. M. Meddour, Jour2Fête, France, Algérie, 2019.
- Samba*, reż. i scen. O. Nakache, E. Toledano, Gaumont, France, 2014.
- Taxi Driver*, reż. M. Scorsese, scen. Paul Schrader, Columbia Pictures, USA, 1976.
- Wesh wesh qu'est-ce qui se passe ?*, reż. i scen. R. Ameer-Zaïmeche, M. Benaroudj, Sarrazink Productions, France, 2001.

.....

Natalia Majewicz – absolwentka dziennikarstwa i komunikacji społecznej, filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach oraz filologii francuskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Lektorka języka francuskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół postaci Innego, etnofikcji oraz francuskiego kina społecznie zaangażowanego.

.....