

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4348>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

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

Od Georges’a Lacombe’a do Alice Diop. Filmowe obrazy francuskich przedmieść i ich funkcje społeczne

Słowa kluczowe:
stereotypizacja;
filmowe reprezentacje
przedmieść;
problemy społeczne;
cinéma de banlieue;
black-blanc-beur

Abstrakt

Tematem artykułu jest *cinéma de banlieue*, zjawisko wyodrębnione w kinie francuskim w latach 90. XX w. Analizując cechy wspólne składających się na nie filmów, autorka stara się rozstrzygnąć, czy reprezentują one odrębny gatunek, czy też można je najwyżej włączyć w obręb jednego nurtu. Zwraca również uwagę na ambiwalentny charakter przekazu, jaki niesie ze sobą twórczość filmowa koncentrująca się na francuskich przedmieściach: z jednej strony naświetla ona bowiem występujące tam problemy, z drugiej jednak powtarzalność schematów fabularnych, typów postaci i zagadnień nierzadko przyczyniają się do utrwalania stereotypów na temat określonych grup społecznych. Artykuł zawiera również krótki opis przykładów dzieł filmowych, których twórcy starają się przedstawić przedmieścia w niestandardowym świetle, odmiennym od wizji zawartej w dyskursach popularnych – także politycznych – i w pełnych uproszczeń reprezentacjach medialnych.

(...) jedną z najważniejszych funkcji kina jest dawanie świadectwa swoich czasów. Tworzenie filmów i opowiadanie historii to piękny sposób, by uczestniczyć w zbiorowej pamięci, ponieważ filmy często, niczym album rodzinny, odzwierciedlają naszą pamięć społeczną. Bezpośrednio dotyczą odczuć, jakie wywołują w nas określone miejsca¹.

Film – jako wyraz sztuki – nie jest oderwany od społeczeństwa, nie jest mu obcy, przeciwnie – jest obrazem jego zmagania na tle ustosunkowania się do zagadnień bieżących².

W opublikowanym w 2003 r. artykule *Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique*³ dwaj twórcy filmowi pochodzenia północnoafrykańskiego, Malik i Kader Chibane, podkreślali znaczenie jednej z wielu możliwych funkcji kina, jaką jest d a w a n i e ś w i a d e c t w a . Funkcja ta jest, ich zdaniem, szczególnie istotna w przypadku produkcji filmowych na temat francuskich przedmieść, których mieszkańcy wciąż nie mają wyraźnej reprezentacji politycznej, toteż ich problemy są ułożone na marginesie dyskursu publicznego. Za główne przyczyny tej marginalizacji bracia Chibane uznali dwa czynniki: po pierwsze, duża część mieszkańców osiedli HLM⁴ pochodzi z dawnych afrykańskich kolonii, po drugie, borykają się oni z wykluczeniem społecznym i ekonomicznym, a często także politycznym, wielu z nich nie ma bowiem praw wyborczych.

W obliczu takiej marginalizacji tym cenniejszy jest przekaz, jaki niosą ze sobą filmy ukazujące realia życia na podmiejskich osiedlach (*cités*) we Francji. I choć kino nie polega – jak piszą Chibane – na rozwiązywaniu konfliktów ani problemów społecznych, jedną z jego misji jest uczynienie tych problemów widocznymi i danie głosu grupom marginalizowanym, dzięki czemu ci, którzy do nich nie należą, mogą zobaczyć to, co zwykle pozostaje przed nimi ukryte. Z drugiej jednak strony, autorzy artykułu są świadomi oczywistości: obraz fabularny nie stanowi „prawdy” o realiach społecznych. To bowiem *fikcja tworzy rzeczywistość* – cytują Apollinaire’a.

Celem niniejszego tekstu jest przyjrzenie się, w jaki sposób ową rzeczywistość tworzą filmy, których tematyka koncentruje się na francuskich *banlieues*. Jako pierwsze analizie zostaną poddane obrazy fikcjonalne osadzone w nurcie *cinéma de banlieue*⁵, w którym od początku ścierają się dwa zjawiska: potrzeba unaocznienia problemów społecznych oraz zniekształcenia związane z kreowaniem narracji. Wydaje się bowiem, że twórcy filmów tego nurtu, pomimo dobrych intencji, są po części odpowiedzialni za wiele klisz, które składają się na szeroko rozpowszechniony wizerunek *banlieues*. Obraz nakreślony w toku przeprowadzonej analizy twórczości fabularnej zostanie następnie skontrastowany z obrazem podmiejskich obszarów wykluczenia, jaki wyłania się z wybranych filmów dokumentalnych. W ostatniej części tekstu przedstawię zaś punkt widzenia Alice Diop, której projekt *La Cinémathèque idéale des banlieues du monde* ma na celu połączenie tych dwóch perspektyw po to, aby dzięki sztuce filmowej otrzymać jak najszerszy, kompletny i pogłębiony obraz miejskich peryferii.

W moich rozważaniach staram się wystrzegać określenia „kino przedmieść”. Aby wyjaśnić znaczenie pojęcia *cinéma de banlieue*, nie wystarczy jedynie go przetłumaczyć – termin *banlieue* niesie bowiem ze sobą bardzo specyficz-

ne konotacje. Nawet twórcy słownika *Le Petit Robert*, którego wersja internetowa określa *banlieues* jako ogół obszarów, które otaczają wielkie miasto, wśród przykładów użycia proponują zdania: *Przedmieścia – miasta-satelity położone w pobliżu dużych miast, z wielkimi blokami mieszkalnymi i populacją często znajdującą się w niekorzystnej sytuacji społecznej oraz Problemy społeczne na przedmieściach*⁶. Lucy Mazdon w tomie *France on Film: Reflections on Popular French Cinema* wskazuje, że angielskie słowo *suburbs* również nie oddaje precyzyjnie treści niesionych przez termin francuski – *banlieue* określa bowiem nie tylko lokalizację przestrzenną, lecz także cały bagaż zjawisk społeczno-kulturowych występujących na terenach wielkich podmiejskich osiedli⁷. Jak podkreśla Will Higbee, jeden z czołowych badaczy kina francuskiego koncentrującego się na problemach mniejszości, współcześnie termin ten jest obciążony ogromnym ładunkiem związanym z jego funkcjonowaniem w kontekście społeczno-kulturowym i w zbiorowej świadomości, przychodzi bowiem na myśl miejsca, które oprócz położenia w sąsiedztwie wielkich francuskich metropolii – Paryża, Lyonu czy Marsylii – łączy borykanie się z przemocą, bezrobociem, przestępczością oraz wykluczeniem społecznym mieszkańców, którymi są głównie młodzi mężczyźni pochodzący najczęściej z Afryki Północnej⁸. Choć jest to obraz wykreowany w dużej mierze przez media⁹, trudno go zanegować, ponieważ wymienione problemy faktycznie w tych miejscach występują. Warto mieć jednak świadomość, że reprezentacje medialne ukazują jedynie częściowy, uproszczony obraz podmiejskiej rzeczywistości, często ukształtowany ponadto przez uprzedzenia i oczekiwania odbiorców. W ten sposób *banlieues* przestają być realnie istniejącymi miejscami, a stają się – cytując Willa Higbee – *wyobrażonym konstruktom społeczno-kulturowym*¹⁰, czy też – jak ujmuje to Alec G. Hargreaves – *miejscem usytuowanym raczej ideologicznie niż przestrzennie*¹¹. Stereotypowe wizje podmiejskich osiedli (*cités*) – pisze Sylvie Durmelat – są budowane na opozycjach centrum-peryferie, czystość-brud, cywilizowane-dzikie, rodzime-obce¹², i – by ująć to słowami Carrie Tarr – *nie biorą pod uwagę większości mieszkańców osiedli, którzy prowadzą spokojne, pracowite życie i służą przede wszystkim jako kozy ofiarne, które można obarczyć winą za niepowodzenia kolejnych rządów w walce z podstawowymi przyczynami ubóstwa, przestępczości i przemocy. Reprezentacje „banlieue” (...) nie powinny być zatem rozumiane w kategoriach przejrzystych reprezentacji rzeczywistości, ale jako konstrukty dyskursywne i miejsca, w których toczy się walka o sens*¹³.

Niestety wydaje się, że do utrwalenia opisanej powyżej medialnej wizji *banlieues*, powszechnej zarówno we Francji, jak i poza jej granicami – szczególnie wówczas, gdy temat okresowo zyskuje międzynarodową popularność w związku z niepokojami społecznymi, do jakich co pewien czas dochodzi na obrzeżach francuskich miast – w niemałym stopniu przyczyniają się filmy fabularne osadzone we wspomnianym nurcie. Przyjrzyjmy się ich charakterystyce.

Geneza nurtu

W latach 80. we Francji zaczęły powstawać pierwsze filmy przedstawiające specyficzne problemy mieszkańców wielkomiejskich przedmieść w innym duchu niż dotychczas, kiedy to przedmieścia stanowiły raczej tło dla fabuł (choć niektóre z wcześniejszych obrazów, jak *Terrain Vague* Marcela Carného /1960/, bywają

uznawane za prekursorskie dla produkcji z ostatnich dekad ubiegłego stulecia)¹⁴. W filmach, które często są wymieniane jako pionierskie dla nurtu (m.in. *Laisse béton* Serge'a Le Pérona /1984/ czy głośna *Herbata w haremie Archimedes* /*Le Thé au harem d'Archimède*, 1985/ Mehdiego Charefa¹⁵), osadzenie akcji na przedmieściach czy też uczynienie bohaterami młodych osób wywodzących się z peryferyjnych dzielnic metropolii pociąga bowiem za sobą wprowadzenie całego szeregu innych elementów treści dzieła filmowego, które – pojawiając się w kolejnych produkcjach ujmowanych dziś pod wspólnym szyldem *cinéma de banlieue* – stopniowo stawały się wyznacznikami tego nowego wówczas zjawiska kinematografii francuskiej. Są one widoczne już w *Hexagone* (1994) Malika Chibane'a, pierwszym filmie, wobec którego krytycy użyli terminu *film sur la banlieue*¹⁶. Chibane zrealizował go przy bardzo niskim budżecie na blokowisku w Goussainville pod Paryżem, gdzie sam mieszkał. Miejsce akcji zostało w filmie przedstawione jako *p r z e s t r z e ń u w i ę z i e n i a*, z której wydostanie się stanowi warunek konieczny, by uniknąć życiowej porażki – teza ta jest podkreślana wielokrotnie zarówno w toku prowadzonej ponadkadrowo narracji, jak i w wypowiedziach bohaterów. Pojawia się też wątek *b e z r o b o c i a* – niektóre postaci utrzymują się z pokątnych, nie do końca legalnych interesów – a także *s e k s i z m*, wyraźnie obecny we wczesnych filmach *de banlieue*. Bohaterowie filmu mówią *s p e c y f i c z n y m j ę z y k i e m*, stanowiącym mieszkankę slangu (*verlan*) i zwrotów arabskich¹⁷ – to również okaże się charakterystyczne dla wielu innych filmów nurtu. Ponieważ większość bohaterów to imigranci – w drugim pokoleniu – z Afryki Północnej, film jest też zaliczany do nurtu *cinéma beur*¹⁸, który nierzadko przecina się z nurtem *cinéma de banlieue*. Warto jednak odnotować, że temat różnic kulturowych i religijnych, zauważalny jeszcze w dziele Chibane'a, w późniejszych filmach nurtu nie będzie stanowić ani istotnego wyróżnika gatunku, ani ważnego elementu charakterystyki mieszkańców podmiejskich *cités*.

Przyjmuje się, że oficjalne narodziny określenia *cinéma de banlieue* miały miejsce w roku 1995, po realizacji *Nienawiści* (*La Haine*, reż. Mathieu Kassovitz). Termin ten został użyty w czerwcowym wydaniu „Cahiers du cinéma” (jeszcze jako *banlieue-film*), a następnie przekształcony w *cinéma de banlieue* przez Yanna Tobina w „Positif” – i jako taki zaczął być intensywnie używany przez francuskie media w kolejnych latach¹⁹. Jak zauważa Carole Milleliri, ma to dwie podstawowe konsekwencje. Pierwszą jest powstanie w polu krytycznofilmowym specjalnego miejsca związanego z odbiorem tego kina, drugą – niestety negatywną – wykrytalizowanie się pewnego zbioru oczekiwań, jakie miałyby spełniać kolejne filmy realizowane w nowopowstałym nurcie²⁰. W odpowiedzi na te oczekiwania filmy mieszczące się w kategorii *cinéma de banlieue* wykształciły pewien zestaw cech wspólnych zarówno na poziomie treści (w sferze tematów, historii, bohaterów), jak i formy (określone wybory estetyczne czy stylistyczne).

Podstawową cechą wspólną większości filmów nurtu jest umiejscowienie wydarzeń w konkretnej przestrzeni – najczęściej na przedmieściu²¹ dużego miasta (zwykle Paryża, rzadziej Lyonu czy Marsylii) lub w innym obszarze zamieszkanym przez społeczność o podobnej charakterystyce. Tło architektoniczne dla działań bohaterów przeważnie stanowią wysokie, gesto ustawione bloki mieszkalne oraz ponure, w różnym stopniu zaniedbane przestrzenie między nimi²².



Clichy pour l'exemple, reż. Alice Diop (2006)

Architektura osiedli jest powtarzalna, monotonna – w wielu obrazach, jak na przykład *De Bruit et de fureur* (reż. Jean-Claude Brisseau, 1988), *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* (reż. Rabah Ameur-Zaïmeche, 2001), *Nienawiści czy Nędznikach* (*Les Misérables*, reż. Ladj Ly, 2019), poziome lub pionowe jazdy kamery albo ujęcia z lotu ptaka ukazują niekończące się rzędy okien, podobne do siebie obskurne klatki schodowe ze zniszczonymi skrzynkami na listy, niemal identyczne wejścia do budynków. Masywne betonowe budowle tworzą przytłaczający, odhumanizowany labirynt, w którym jednostki ludzkie wydają się tracić indywidualne cechy.

Obok usytuowania akcji w biednej wielokulturowej dzielnicy za istotną cechę filmów nurtu należy także uznać skłonność do koncentracji na specyficznym typie bohaterów. Najczęściej, szczególnie w obrazach najwcześniejszych, zrealizowanych w latach 90. XX w., są to mężczyźni na określonym etapie życia – nastolatki lub młodzi dorośli²³ – niepracujący z racji młodego jeszcze wieku, mający trudności ze znalezieniem pracy bądź (co może się łączyć z tym ostatnim) decydujący się na wybór ścieżki przestępczej zamiast legalnego zatrudnienia²⁴. Charakterystyka filmowych mieszkańców osiedli odzwierciedla faktyczną strukturę społeczną populacji zamieszkującej francuskie *banlieues*. Bohaterowie są też multietniczni, co dobrze wpisuje się w spopularyzowane pod koniec lat 90. hasło *black-blanc-beur*, odnoszące się do wielokulturowego społeczeństwa Francji²⁵. Naturalne jest więc występowanie w świecie przedstawionym różnorodnych elementów wywodzących się z kultur pozaeuropejskich²⁶.

Przez pewien czas w filmach nurtu dominowały postacie męskie. We wczesnym *cinéma de banlieue* przedmieścia jawiły się jako przestrzeń zdominowana przez mężczyzn, a kobiety, jeśli w niej w ogóle występowały, stanowiły raczej tło dla ich działań – jako żony, siostry czy sąsiadki pojawiające się w pojedynczych scenach lub epizodach²⁷. Istnieją jednak pewne wyjątki od tej zasady, jak choćby filmy Malika Chibane'a, *Hexagone* (1994) i *Douce France* (1995), w których bohaterki, choć nadal pozostają na drugim planie, mają pewne wyraziste cechy charakteru, czy średniometrażowy *Souviens-toi de moi* (reż. Zaïda Ghorab-Volta, 1995) z główną postacią kobietą. Delikatną zmianę w tym zakresie widać po roku 2000, kiedy powstają takie filmy jak *La Squale* (reż. Fabrice Genestal, 2000) czy *Samia* (reż. Philippe Faucon, 2000), a bardziej współcześnie – *Dziewczyny z bandy* (*Bande de filles*, reż. Céline Sciamma, 2014) czy *W pogoni za marzeniami* (*Divines*, reż. Houda Benyamina, 2016), w których protagonistkami są kobiety. Zdaniem Carole Milleliri wpłynęło to bardzo korzystnie na rozwój nurtu, już dość mocno zdominowanego przez stereotypy i powtarzanie tych samych schematów formalnych lub fabularnych. Dzięki wyeksponowaniu pozycji kobiet – pisze badaczka – obraz przedmieść został nie tylko uzupełniony o składniki dotychczas w nim pomijane, ale przede wszystkim ukazany w zupełnie innym świetle: już nie wyłącznie jako przestrzeń opresji, lecz także możliwej emancypacji społecznej i kulturowej²⁸. Reprodukowany po wielokroć wizerunek mieszkańca *cité* jako agresywnego młodego mężczyzny, często bezrobotnego i parającego się nielegalnymi zajęciami (drobne kradzieże, sprzedaż narkotyków), zostaje przełamany – okazuje się, że na przedmieściach mieszkają również kobiety, często bardziej przedsiębiorcze, odpowiedzialne i sprawcze niż ich filmowi bracia, ojcowie czy synowie.

W znacznej liczbie filmów nurtu bardzo istotnym elementem charakterystyki postaci jest używanie przez nie specyficznego języka. Mieszkańcy *banlieues* mówią mieszańką języka francuskiego z *verlan* (charakterystycznym slangiem powstałym przez deformację istniejących słów), nierzadko wpłatając w swoje wypowiedzi słowa pochodzenia arabskiego. W rezultacie dialogi nie zawsze są w pełni zrozumiałe nawet dla osób od urodzenia posługujących się językiem francuskim – w niektórych kinach we Francji *Nienawiść* była wyświetlana z napisami, a do kopii *Hexagone* przeznaczonej do użytku domowego zdecydowano się dołączyć słownik najważniejszych zwrotów używanych w filmie²⁹. W *Klasie* (*Entre les murs*, 2008) Laurenta Canteta ów hybrydowy język staje się swego rodzaju narzędziem, za pomocą którego jego użytkownicy – multietniczni uczniowie szkoły znajdującej się w 20. dzielnicy Paryża³⁰ – próbują walczyć o dominację ze swoim nauczycielem, posługującym się najczystszy francuskim i zakazującym uczniom mówienia w klasie w inny sposób.

Choć zainteresowanie twórców filmów należących do tego nurtu najczęściej nie koncentruje się na relacjach rodzinnych (zdarza się to w niektórych starszych produkcjach³¹), bywają one widoczne jako część szerszej charakterystyki środowiska społecznego bohaterów. Zwykle są wówczas zauważalne wyraźne różnice pokoleniowe: rodzice i dziadkowie, nierzadko urodzeni jeszcze w Afryce, często są zakorzenieni w tradycjach kraju pochodzenia daleko bardziej niż ich nastoletnie lub dorosłe już dzieci. Dobrymi przykładami są *Herbata w haremie Archimedes*, *Le Ciel, les oiseaux... et ta mère!* (reż. Djamel Bensalah, 1999) czy *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* – na przykład w tym ostatnim filmie matka głównego bohatera nawet w ograniczonym zakresie nie posługuje się językiem francuskim, mimo że już od wielu lat mieszka w Europie³².

Innym powtarzającym się elementem rzeczywistości świata przedstawionego jest *b e z r o b o c i e*. O ile przedstawiciele starszych pokoleń imigrantów bywają niekiedy ukazywani jako osoby pracujące lub próbujące w określony sposób zarabiać na utrzymanie (np. w *Nienawiści* jedyną osobą, która podejmuje jakąkolwiek działalność zarobkową, jest szyjąca na maszynie matka jednego z głównych bohaterów – Huberta; w *Wesh wesh...* starszy krewny protagonisty prowadzi sklep, w którym ten chciałby się zatrudnić), o tyle duża część bohaterów najważniejszych filmów nurtu nie ma stałego, legalnego miejsca zatrudnienia. Powodem takiej sytuacji bywają różne czynniki: od niechęci czy też niepojęmowania prób znalezienia pracy po niemożność jej legalnego wykonywania. W *Wesh wesh...* przeszkodę w zatrudnieniu bohatera stanowi jego nieuregulowany status prawny – jest on bowiem jednym z setek tysięcy tak zwanych *les sans papiers*, to jest obcokrajowców nieposiadających tytułu do legalnego przebywania na terenie Francji. Twórcy filmów nurtu niekiedy poruszają zatem temat nie tylko bezrobocia wśród mieszkańców obszarów „nieuprzywilejowanych”, lecz także jego przyczyn (strukturalnych, społecznych, związanych z niewystarczającym kapitałem kulturowym czy przeszkodami prawnymi).

Ważnym i niemal wszechobecnym elementem świata przedstawionego w *cinéma de banlieue* są nacechowane wzajemną nienawiścią relacje mieszkańców portretowanych obszarów z policją. Niektórzy twórcy prezentują w swych dziełach wnikliwe studium przyczyn obopólnej niechęci – leżących głęboko i obej-

mujących wiele obszarów; tak jest w przypadku najgłośniejszego filmu nurtu, *Nienawiści* Matthieu Kassovitz, który jako pierwszy zwrócił uwagę szerokiej publiczności na problemy francuskich przedmieść³³. Innym reżyserem próbującym w pogłębiony sposób ukazać podłoże wspomnianego antagonizmu jest Ladj Ly, który w *Nędznikach* przedstawia perspektywę policjantów pracujących na przedmieściach. Funkcjonariusze sportretowanej w filmie tak zwanej *Brigade anti-criminalité* (BAC) – jednej ze specjalnych jednostek francuskiej policji utworzonych w celu zwalczania przestępczości w tak zwanych miejskich obszarach wrażliwych (*zones urbaines sensibles*), między innymi na przedmieściach dużych miast – często pojawiają się w filmach nurtu, nierzadko przedstawiani jako dokonujący niespodziewanych, nieuzasadnionych i brutalnych ingerencji w życie mieszkańców *cités*. Odnajdziemy takie sceny choćby we wspomnianym już *Wesh wesh...*, w *Uniku* (*L'esquive*, reż. Abdellatif Kechiche, 2003) czy w *Nienawiści*. W filmach nurtu są zatem wyraźnie ukazane opresyjne działania policji i wzajemna pogarda między mieszkańcami a policjantami, uwikłanymi w błędne koło przemocy.

Jednym z najbardziej widocznych elementów wizerunku przedmieść w *cinéma de banlieue* jest właśnie wszechobecna p r z e m o c. Brutalne sceny walk zarówno między przedstawicielami osiedlowych gangów, jak i między mieszkańcami osiedli a policją to częsty element fabuł w filmach nurtu, poczynając od tych najwcześniejszych, jak *Nienawiść*, *État des lieux* (1995) Jean-François Richeta czy jego *Crack 6T* (*Ma 6-T va crack-er*, 1997), aż po obrazy z ostatnich lat, jak *Nędznicy*. W niektórych przypadkach przemoc wydaje się nierozdzielnie wpisana w relacje międzyludzkie – jak choćby w *La Squal*e, której twórca dodatkowo koncentruje się na przemocy wobec kobiet: bitych, gwałconych i znieważanych przez mężczyzn. Warto przy tym zauważyć, że choć w filmach nurtu są obecne rozmaite rodzaje przemocy, to jednak – jak wskazuje David-Alexandre Wagner – najczęściej ma ona miejsce poza środowiskiem rodzinnym, gdzieś w przestrzeni osiedla. Zdaniem badacza, który zadał sobie trud policzenia scen przemocy w ponad czterdziestu dotyczących problematyki przedmieść filmach z lat 1982-2005, akty agresji werbalnej i fizycznej nie występują w zaledwie kilku z nich. W przypadku znacznej części pozostałych jest to przemoc o dużym i bardzo dużym stopniu brutalności. Rzadziej natomiast obserwujemy sceny przemocy domowej – aż połowa badanych filmów była od nich wolna³⁴.

Mieszkańcy *cités* bywają niekiedy portretowani jako osoby niechące lub niepotrafiące przystosować się do zasad panujących wśród ogółu społeczeństwa, czy nawet świadomie je łamiące. Przykładem – choć z pewnością nie najbardziej uderzającym – jest scena wernisażu w *Nienawiści*, podczas której bohaterowie, trafwszy tam przez przypadek, zachowują się zupełnie nieadekwatnie do sytuacji, bądź też inna, w której Vinz pali skręta podczas seansu w sali kinowej. Bardziej brutalne sceny odnajdziemy w *La Squal*e, gdy główna bohaterka, Desirée, wraz z koleżankami odwiedza luksusową drogerię na Polach Elizejskich. Ich wizyta kończy się częściowym zdemolowaniem salonu, przestraszeniem i obrażeniem jego pracowników oraz wrzuceniem zapalonego papierosa do kosza ze zużytym papierem. Filmy nurtu nie szczędzą też widzom obrazów nieskrępowanej, najbardziej zwyrodniałej przemocy – odnajdziemy je w scenach zbiorowych gwałtów we wspomnianej już *La Squal*e, w trakcie egzekucji dokonywanej rozgrzanym

żelazkiem na zadłużonym dealerze narkotyków w *Wesh wesh...*, podczas walk między gangami w filmach Richeta lub starć z policją u Ladjy Ly. Bohaterowie wchodzą zatem w konflikty z prawem i ze służbami porządkowymi, toczą walki międzygrupowe, sprzeciwiają się autorytetom (nie tylko stróżom prawa, lecz także na przykład nauczycielom, co widać w *Crack 6T, Klasie* czy *Nauczycielu / Les grands esprits*, reż. Olivier Ayache-Vidal, 2017/). Mają problemy z integracją z resztą społeczeństwa ze względu na ograniczoną mobilność społeczną, problemy ekonomiczne, niski kapitał kulturowy i niewielkie szanse na zdobycie wartościowego wykształcenia w dobrych szkołach.

Inną cechą charakterystyczną filmów nurtu jest częsta obecność aktorów nieprofesjonalnych, nierzadko także w głównych rolach. Ponieważ twórcy nie zawsze dysponują odpowiednim budżetem, zdarza się, że do realizacji angażują swoich znajomych czy członków rodziny – przykładem może być *Wesh wesh...*, w którym występuje wielu krewnych reżysera. W innych przypadkach zaangażowanie mieszkańców osiedla, na którym realizowany jest dany film, okazuje się niezbędne do tego, by praca przebiegała bez zakłóceń – tak było choćby podczas zdjęć do *Nienawiści*, realizowanych w podparyskim Chanteloup-des-Vignes³⁵.

Stereotypizacja

Jakie zatem świadectwo, nawiązując do cytowanej na początku myśli braci Chibane, dają filmy osadzone w nurcie *cinéma de banlieue*? Nie sposób zaprzeczyć, że w przypadku tego kina fikcyjna rzeczywistość bohaterów filmowych pozostaje w wielu punktach w ścisłym związku z realną kondycją francuskiego społeczeństwa. Zdarza się ponadto, że twórcy świadomie dążą do zatarcia granicy między prawdą a fikcją, czego przykładem jest słynna już sekwencja ujęć z faktycznych zamieszek, otwierająca – fabularną przeciwieństwo – *Nienawiść*. Istotnie, w ogromnie mierze to właśnie dzięki filmom nurtu, szczególnie po spektakularnym sukcesie filmu Kassovitza w 1995 r., rzeczywiste problemy przedmieść stały się słyszalne także dla tej części francuskiego społeczeństwa, która wcześniej szczególnie się tymi obszarami nie interesowała albo dla której podlegały one czemuś w rodzaju zbiorowego wyparcia³⁶. Zarazem jednak wydarzyło się coś jeszcze: z upływem lat powtarzalność tematyki, schematów fabularnych, typów postaci czy problemów, z jakimi się borykają, sprawiły, że prezentowany w tych filmach ogólny obraz *cités* stopniowo ulegał stereotypizacji. Twórcom wielu dzieł mieszcących się w ramach nurtu nie udało się uniknąć powielania uproszczonego wizerunku *banlieues* jako obszarów zamieszkałych przez ludzi już na zawsze skazanych na wykluczenie ekonomiczne, społeczne i kulturowe³⁷. Jak zauważa Krzysztof Loska, wprawdzie kultura przedmieść wyraża się w języku, stroju, muzyce czy sztuce ulicy, jednak reżyserzy – mniej lub bardziej świadomie – podkreślają czynniki negatywne, zwłaszcza naznaczenie przestrzeni miejskiej przemocą, utrwalając tym samym stereotypowe wyobrażenia³⁸. Tym samym ich filmy, zamiast „dawać świadectwo”, często przyczyniają się do umacniania dokładnie tych stereotypów, z którymi za pomocą medium filmowego chciano walczyć.

Filmowe wizerunki przedmieść w niepokojąco wielu obszarach zbliżają się do tych kreowanych w popularnych narracjach medialnych i wypowiedziach



Le Ciel, les oiseaux... et ta mère!, reż. Djamel Bensalah (1999)



W pogoni za marzeniami, reż. Houda Benyamina (2016)



Nędznicy, reż. Ladj Ly (2019)

niektórych polityków, którzy, chcąc widzieć Francję bardziej jednolitą i monokulturową, mają tendencję do upraszczania rzeczywistości społecznej. Skrajnymi, choć niejedynymi przykładami tych stereotypizujących narracji mogą być skandaliczne wypowiedzi niektórych przedstawicieli władz, jak choćby słynne w całej Francji słowa Jacques'a Chiraca (pełniącego wówczas funkcję mera Paryża) z 19 czerwca 1991 r.: *Pracujący Francuz, który razem ze swoją żoną zarabia 15 tys. franków i który w swojej klatce w bloku komunalnym ma stłoczoną rodzinę z ojcem, trzema lub czterema żonami, dwudziestką dzieci i która dostaje 50 tys. franków zasiłku socjalnego, oczywiście nie pracując (...). Jeśli dodacie do tego hałas i smród, cóż, ten Francuz dostaje szału. I mówienie, że nie możemy już dłużej sobie pozwolić na łączenie rodzin, to nie jest żaden rasizm*³⁹. W podobnym duchu w roku 2005 Nicolas Sarkozy, wówczas Minister Spraw Wewnętrznych Francji, proponował „wyczyścić” podmiejskie osiedla z ich problemów. Narzuca się tu określenie „wyczyścić Kärcherem”, bo to trzeba wyczyścić – mówił do dziennikarzy podczas niepokojów społecznych po śmierci nastolatka na osiedlu Cité des 4000 w podparyskiej La Corneuve⁴⁰. Niestety, reprodukowany przez dużą liczbę filmów nurtu negatywny wizerunek *banlieues* wydaje się przyczyniać do utrwalania takich uprzedzeń.

Banlieues inaczej

Zgoła inny wizerunek francuskich *banlieues* można odnaleźć w kinie dokumentalnym, którego twórcy nierzadko podejmują świadomą polemikę zarówno z potocznym przekazem medialnym, jak i z wizerunkiem peryferii wyłaniającym się z filmów fabularnych. Widać to chociażby w sposobach poruszania przez dokumentalistów tematu zamieszek, jakie co pewien czas mają miejsce na przedmieściach. Dobrym przykładem jest pełnometrażowy dokument Érica Pittarda *Le Bruit, l'odeur et... quelques étoiles* (2002). Film został zrealizowany po zajściach wywołanych śmiercią nastolatka zastrzelonego przez policjanta na osiedlu La Reynerie pod Tulużą. Prezentując w nim kolejno wypowiedzi uczestników i świadków ulicznych starć – młodych potomków imigrantów, pracowników socjalnych, zwykłych mieszkańców – Pittard próbuje przedstawić pogłębione studium procesu, w którym poczucie poniżenia, wykluczenia i niesprawiedliwości przekształca się w nienawiść i przemoc. Ukazana w narracji Pittarda perspektywa uczestników walk z policją pozwala ujrzeć je w świetle innym niż to, w jakim zwykle przedstawiane są przez media. Demonstranci zyskują w filmie podmiotowość, przestają być „obcymi” sprowadzonymi do wyłącznej roli sprawców kłopotów. Pittard portretuje ich jako osoby, które chciałyby się stać pełnoprawnymi członkami francuskiego społeczeństwa, z przynależnymi im prawami i obowiązkami, jednak spłot uwarunkowań prawnych, administracyjnych, społecznych i ekonomicznych wyklucza taką możliwość, skazując ich na wegetację na obrzeżach społeczeństwa, a jednocześnie obarczając winą za brak integracji. Podczas realizacji filmu dwaj spośród jego bohaterów trafiają do więzienia za kradzież samochodu⁴¹ – Pittard portretuje bowiem także tych mieszkańców *banlieues*, którzy otwarcie wchodzą w konflikt z prawem. Jego film nie stanowi jednak próby usprawiedliwienia ich działań, lecz raczej wskazuje na systemowe przyczyny, które skłaniają bohaterów do przyjmowania określonych postaw życiowych.

Już sam tytuł filmu, otwarcie nawiązujący do przytaczanej powyżej wypowiedzi Chiraca o „hałasie i smrodzie”, wskazuje, że stanowi on polemikę z rasistowskim punktem widzenia reprezentowanym przez niektórych przedstawicieli francuskich władz. Całość została zrealizowana w konwencji, którą sam twórca określił mianem *opéra-documentaire*, i zbudowana, niczym tragedia antyczna, z przepłatających się ze sobą scen z udziałem bohaterów oraz utworów muzycznych (w kilku przypadkach recytacji samych ich tekstów), które przez niezwykle wyraziste, a jednocześnie poetyckie słowa pełnią rolę komentarzy do ogólnej sytuacji egzystencjalnej mieszkańców *cités*. Rolę greckiego chóru odgrywa istniejąca od lat 80. XX w. i pochodząca z Tuluzy grupa muzyczna Zebda, znana z twórczości zaangażowanej w obronę praw migrantów i osób wykluczonych⁴². Utwory wykonywane w filmie pochodzą z płyty *Le Bruit et l'odeur* (1993), nagranej dwa lata po niesławnej wypowiedzi Chiraca. Film Pittarda ukazuje problemy przedmieść bez epatowania obecną tam przemocą, podkreślania różnic kulturowych czy ekonomicznych – i tym samym dystansuje się od utartych narracji medialnych.

Inną próbą rewizji popularnego wizerunku *cités* jest film krótkometrażowy *Kindertotenlied* (reż. Virgil Vernier, 2021). Jego twórca odnosi się wprost do narracji medialnych, wykorzystując archiwalne materiały telewizyjne emitowane w trakcie zamieszek w Clichy-sous-Bois wywołanych śmiercią dwóch nastolatków, Zyeda Benny'ego i Bouny Traorégo, w wyniku pościgu policyjnego jesienią 2005 r. Vernier oczyścił archiwalia z elementów dodanych w telewizyjnej postprodukcji – takich jak komentarze dziennikarskie czy sugerująca nastrój oprawa muzyczna – pozostawiając większość oryginalnie zarejestrowanego dźwięku, w tym wypowiedzi uczestników wydarzeń (także te, które w przekazach telewizyjnych zostały pominięte lub zagłuszone nałożoną ścieżką dźwiękową). Następnie dokonał ponownego montażu tych obrazów, tworząc zupełnie nową opowieść i perspektywę.

Temat zamieszek z 2005 r. podejmowali w przeszłości także inni dokumentaliści. W krótkometrażowym *Clichy pour l'exemple* (2006), zrealizowanym kilka miesięcy po tych wydarzeniach, Alice Diop próbuje dociec rzeczywistych przyczyn gniewu i przemocy, które na trzy tygodnie zapanowały wówczas na przedmieściach wielu francuskich miast, przy czym zaznacza wyraźnie na początku filmu, że przytłaczająca większość uczestników zamieszek nie miała wcześniej konfliktów z prawem. Umieszczenie w filmie tego stwierdzenia nie tylko ma aspekt informacyjny, lecz także nadaje wypowiedzi artystycznej Diop wymiar polityczny – stanowi bowiem oczywiste nawiązanie do głośnego stwierdzenia Nicolasa Sarkozy'ego, który w listopadzie 2005 r., przemawiając przed Zgromadzeniem Narodowym, utrzymywał, że 75-80 proc. zatrzymanych wówczas osób było już wcześniej dobrze znanych policji⁴³.

Diop śledzi między innymi działania aktywistów, którzy założyli wówczas stowarzyszenie AC LEFEU⁴⁴ – jego rolą miało być budowanie dialogu między mieszkańcami osiedli i instytucjami samorządowymi. Głównym tematem filmu, wyłaniającym się z wypowiedzi mieszkańców, aktywistów, nauczycieli w miejscowej szkole oraz przedstawicieli lokalnych władz, jest niewidzialna przemoc, jakiej doświadczają mieszkańcy osiedla. Składają się na nią różne rodzaje systemowych zaniedbań, z jakimi borykają się peryferyjne, robotnicze dzielnice, a które mają miejsce w wielu obszarach: kształcenia (rozmowy nauczycieli z lokalnego



La Squal, reż. Fabrice Genestal (2000)



Dziewczyny z bandy, reż. Céline Sciamma (2014)

gimnazjum ujawniają punkty, w których system oceniania jest niedostosowany do specyficznych potrzeb osób o niższym kapitale kulturowym i społecznym), zatrudnienia (niechęć do zatrudniania osób wywodzących się z *banlieues*), dostępu do transportu publicznego (mieszkańcy Clichy potrzebują półtorej godziny, aby dotrzeć do centrum Paryża czy na najbliższą uczelnię wyższą). Diop ukazuje swoich bohaterów w okolicznościach, w których ci podejmują rzeczywiste wysiłki na rzecz zmiany swojej sytuacji: aktywnie poszukują zatrudnienia, znosząc kolejne porażki i odmowy potencjalnych pracodawców, czy wspólnie odnawiają klatkę schodową. Autorka przysłuchuje się ich skargom i zarzutom pod adresem władzy, ale przede wszystkim ukazuje tych ludzi w ich podmiotowości: podejmujących próby działania, wzięcia odpowiedzialności za los swój i całej wspólnoty. W jednym z wątków pracownik organizacji pozarządowej prezentuje warunki, w jakich żyją mieszkańcy dzielnicy – przeciekający dach, zawilgocone podłogi, zdewastowane przestrzenie wspólne – i wypowiada znamienne zdanie: *Si c'est pas une violence réelle, qu'est-ce que c'est la violence?* (Jeśli to nie jest prawdziwa przemoc, to co nią jest?). W filmie Diop pada również – z ust mera dzielnicy – diagnoza dotycząca tego, że zaostrzenie przepisów i zwiększenie liczby policjantów na osiedlu nie zlikwidują problemów, których prawdziwym źródłem są nierówności społeczne, poczucie wykluczenia i poniżenia mieszkańców. Film Diop jest więc także po części esejem socjologicznym, który ma za zadanie przybliżyć odbiorcy do zrozumienia rzeczywistej kondycji francuskiego społeczeństwa.

Temat zająć z 2005 r. podejmuje także Ladj Ly w półgodzinnym dokumencie *365 jours à Clichy-Montfermeil* (2006). Reżyser, który wychował się na osiedlu będącym areną tych wydarzeń, przedstawia w filmie sceny z życia mieszkańców dzielnicy zarówno podczas samych zamieszek, jak i w ciągu roku, jaki po nich nastąpił. Rozmawia z uczestnikami zająć, próbując poznać ich motywacje i cele. Ci zaś mówią o bezsilności, niemożności bycia wysłuchanymi, o przemocy jako jedynym sposobie zwrócenia uwagi na problemy, których od dekad nie udaje się rozwiązać. W pewnej chwili grupa rozmówców, zapytanych przez reżysera, co próbują w ten sposób powiedzieć, odpowiada: *On a à dire quoi? Qu'on existe. On est là. On est pas des chiens* (Co chcemy powiedzieć? Że istniejemy. Jesteśmy. Że nie jesteśmy psami). W filmie Ly również pojawiają się działania organizacji AC LEFEU, której przedstawiciele zachęcają mieszkańców *cités* do aktywności politycznej i udziału w wyborach, tłumacząc, że właśnie tak mogą wpłynąć na swoją sytuację – ci jednak oponują, że nie mają żadnych przedstawicieli, którzy mogliby ich reprezentować jako siła polityczna. Ly włączył do filmu także materiały z rozmaitych demonstracji i akcji artystycznych, organizowanych w peryferyjnych dzielnicach protestów przeciwko zakazowi zgromadzeń, manifestacji w obronie godności i szacunku czy marszu upamiętniającego śmierć Zyeda i Bouny. W filmie pojawiają się również sceny interakcji mieszkańców z politykami – miejscowym merem oraz ministrem Sarkozym: obaj traktują swoich rozmówców protekcyjnie i niechętnie, nie są również skorzy do udzielania odpowiedzi na zadawane im pytania.

Choć pytanie o konkretne przyczyny zamieszek w 2005 r. nie zostaje u Ly postawione *explicite*, film wydaje się na nie odpowiadać, nie wprost, ukazując przekonanie o niemożności zmiany oraz poczucie bezsilności, upokorzenia i mar-

ginalizacji tych, którzy brali w nich udział. Dokument kończą ujęcia zamieszek, w których obrazom radiowozów obrzucanych koktajlami Mołotowa towarzyszy chór głosów śpiewających *Marsylianke: Aux armes citoyens! Formez vos bataillons!* (Do broni, bracia dziś! Zewrzyjcie szyki wraz!⁴⁵). Ślepy bunt i agresja jawią się więc jako jedyne argumenty, jakimi dysponują wykluczeni i ignorowani.

Niektórzy dokumentaliści podejmują próby tworzenia pogłębionych studiów poddających przedmięcia analizie i przedstawiających różnorakie konteksty (historyczny, społeczny, polityczny czy kulturowy), które pozwalają zrozumieć źródła obecnej kondycji francuskich *cités* i ich mieszkańców. Przykładem takiego podejścia jest twórczość Yaminy Benguigui, francuskiej reżyserki algierskiego pochodzenia, która w tryptyku *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (1997), a przede wszystkim w późniejszym o dekadę dokumencie *9/3, mémoire d'un territoire* (2008), opowiada historię departamentu Seine-Saint-Denis. W połowie XIX w. obszar ten został poddany intensywnej industrializacji, zabudowany fabrykami i zaludniony ich niewykwalifikowanymi pracownikami, często pochodzącymi z byłych francuskich kolonii, których masowo kwaterowano w niedbale konstruowanych *bidonvilles*⁴⁶, zastąpionych z upływem czasu ogromnymi blokowiskami. Kiedy w latach 70. XX w. dobiegł końca trzydziestoletni okres powojennej *prosperity*, określany we Francji mianem *Les Trente Glorieuses*, do istniejących już w tych obszarach problemów społeczno-kulturowych – takich jak izolacja, wykluczenie, nierozwiązana kwestia integracji kulturowej – dołączyły nowe, związane z bezrobociem i problemami ekonomicznymi. Zarówno *9/3...*, jak i *Mémoires d'immigrés...* (każda z jego trzech części – *Les pères, Les mères, Les enfants* – przedstawia historię innej grupy migrantów oraz ich współczesną sytuację w wymiarze społecznym, ekonomicznym, administracyjnym czy politycznym) są złożone z wypowiedzi imigrantów i mieszkańców departamentu Seine-Saint-Denis oraz przedstawicieli władzy, administracji i organizacji społecznych. Zestawienie wielu perspektyw stanowi próbę zrozumienia złożoności problematyki sytuującej się na przecięciu kilku kwestii składających się na dzisiejsze problemy *banlieues*: imigracji, wielokulturowości czy powikłanej historii ich mieszkańców.

Innym przykładem analitycznego, a jednocześnie zaangażowanego politycznie spojrzenia na problematykę *banlieues* jest film Bertranda Taverniera *De l'autre côté du périph'* (1997). Tytułowy Boulevard périphérique, wewnętrzna obwodnica Paryża oddzielająca – także na poziomie symbolicznym – centrum miasta od peryferii, staje się dla Taverniera punktem wyjścia do zakwestionowania zasadności tego symbolicznego podziału. Inspiracją dla realizacji filmu był list Érica Raoulta, ówczesnego Ministra Spraw Miejskich i Integracji, napisany w odpowiedzi na *Manifest 66 filmowców* (*Manifeste des 66 cinéastes*, 1997) biorący w obronę osoby mieszkające we Francji bez tytułu do legalnego pobytu (*les sans papiers*)⁴⁷. Tezy zawarte w liście ministra – zdaniem Taverniera oparte na stereotypach i uprzedzeniach – zostają w filmie odczytane i poddane kontrargumentacji. Film, w którym ogromną rolę odgrywa przekaz werbalny niesiony przez narrację ponadkadrową samego Taverniera, stanowi swego rodzaju manifestację osobistej niezgody reżysera na stereotypizację części społeczeństwa znajdującej się po tytułowej „drugiej stronie” – stereotypizację, która niesie ze sobą bardzo poważne konsekwencje polityczne.

Jeszcze inne podejście prezentują dokumentaliści, którzy decydują się na przedstawienie perspektywy mieszkańców osiedli bez opatrywania jej metakomentarzem ani zestawiania z punktem widzenia polityków czy pracowników socjalnych. Takie spojrzenie odnajdujemy w filmie Alice Diop *W stronę czułości* (*Vers la tendresse*, 2016) zbudowanym z głosów czterech mężczyzn mieszkających na osiedlach w departamencie Seine-Saint-Denis. Bohaterowie Diop w swoich wypowiedziach nie odnoszą się bezpośrednio do zagadnień politycznych czy społecznych, lecz mówią wyłącznie o swoim życiu emocjonalnym: miłości, pragnieniach, wstydzie. Ich opowieści o głęboko skrywanych potrzebach składają się jednak na przenikliwie skonstruowany obraz społeczności *cité*, w której sfera uczuć stanowi tabu, a funkcjonowanie społeczne opiera się na odgrywaniu ściśle określonych ról, niewykraczających poza to, co akceptowalne dla wspólnoty. Narracje czterech bohaterów odsłaniają ukryte mechanizmy psychologiczne, które, regulują zachowania i postawy mieszkańców osiedli, determinują ich styl życia, sposób myślenia o innych członkach społeczeństwa czy przekonania o własnym miejscu w świecie.

Mieszkańcy przedmieść wszystkich krajów...

W tym miejscu warto wspomnieć o projekcie zapoczątkowanym przez Alice Diop, reżyserkę o senegalskich korzeniach urodzoną w podparyskim Aulnay-sous-Bois w departamencie 93. Inicjatywa pod nazwą *La Cin math que idéale des banlieues du monde* zrodziła się w 2020 r. przy współpracy z Ateliers M d c s, centrum kultury i sztuki zlokalizowanym w Clichy-Montfermeil, w jednym z *banlieues* na terenie departamentu, z którego pochodzi Diop. Celem projektu jest zebranie r norodnych narracji filmowych, jakie powstały na temat podmiejskich obszarów wykluczenia (nie tylko we Francji, lecz także w innych miejscach na świecie) – tak, aby za ich pomocą ukazać te miejsca w możliwie najszerszy sposób, przez bogactwo form filmowych, ujęć oraz perspektyw, i w ten sposób stworzyć *archiwum filmowego dziedzictwa przedmieść*⁴⁸.

Obecnie lista filmów składowych sił na projekt, zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych, liczy kilkaset tytułów. Wśród najwcześniejszych są *La Zone: Au pays des chiffonniers* (re . Georges Lacombe, 1928), *La F te de Garches* (re . S. Silka, 1928) i debiut Marcela Carn go *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929). Pierwszy z nich dokumentuje życie mieszkańców podparyskich slumsów toczące się wśród b ta i baraków skleconych z odpadków – przeszłość miejsc, w których dziś stoj  wielkopłytkowe bloki HLM; drugi to sześciominutowy materiał zrealizowany podczas letniego jarmarku robotniczego w podparyskim Garches; ostatni zaś ukazuje sielank  niedzielnego odpoczynku nad podmiejskim brzegiem Marny.

Są w tym zbiorze również dzieła o wymowie jednoznacznie politycznej, czy nawet propagandowej, jak choćby wyprodukowany przy wsparciu Powszechnej Konfederacji Pracy – największej organizacji związkowej w kraju – *Les B tisseurs* (1938) Jeana Epsteina, dokument o budownictwie zrealizowany w wyraźnie socjalistycznym duchu, pozwalający jednak zrozumieć Źródła popularności idei, które stały za konstruowaniem wielkopłytkowych osiedli na przedmieściach wielkich miast.



Unik, reż. Abdellatif Kechiche (2003)



Nienawieść, reż. Mathieu Kassovitz (1995)

Idee te przybliża również *Construire* (reż. Jean Benoit-Lévy, 1934) o budowie osiedla Cité de la Muette w Drancy pod Paryżem. Inne aspekty polityki społecznej tamtego okresu, a zarazem wyzwania, z którymi się wówczas zmagano, ukazuje film *Colonies de vacances de Bagnolet* (reż. nieznany, 1932) dokumentujący wakacje dzieci z podmiejskich slumsów, które dzięki pomocy instytucjonalnej mogły spędzić ten czas nad morzem. Z kolei amatorski dokument *Conflit social à Grandin-Montreuil* (reż. Mathilde Angeloni, 1975) przez historię strajku zagrożonych zwolnieniem robotników w fabryce telewizorów w Montreuil-sous-Bois rzuca światło na początki procesu deindustrializacji, który silnie wpłynął także na dzisiejszą kondycję ekonomiczną klasy robotniczej we Francji.

Większość zgromadzonych dotychczas tytułów to produkcje francuskie, jednak umieszczenie w zbiorze również filmów zrealizowanych na przedmieściach Brazylii (jak *Confluências – Antônio Bispo*, reż. Avelino Regicida, 2020 czy *Płonąca ziemia / Mato seco em chamas /*, reż. Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022), Portugalii (*No Quarto da Vanda*, reż. Pedro Costa, 2000) czy amerykańskich produkcji fabularnych głównego nurtu – jak choćby *Rób, co należy (Do the Right Thing)*, reż. Spike Lee, 1989) lub *Płoty (Fences)*, reż. Denzel Washington, 2016) – pozwala spojrzeć na peryferie szerzej niż tylko w kontekście społecznym, politycznym i historycznym jednego kraju. Społeczności zamieszkujące te obszary jawią się w takiej optyce jako swoista ponadnarodowa wspólnota tych, którzy dzielą ze sobą podobne problemy i historie, doświadczają wykluczenia i przemocy systemowej.

Co szczególnie warte podkreślenia, projekt Alice Diop nie ma na celu stworzenia k o n t r n a r r a c j i wobec określonego punktu widzenia. Jego zadaniem nie jest tworzenie opozycji, przeciwstawianie sobie perspektyw czy tym bardziej ocena, które z filmowych spojrzeń stanowią „adekwatne” reprezentacje peryferii, lecz raczej zebranie w jednym miejscu wszelkich możliwych form dyskursów filmowych podejmujących ten temat. Zawarty w tytule projektu przymiotnik *idéale* nie odsyła zatem do koncepcji jakiegoś doskonałego (w znaczeniu: wyidealizowanego) obrazu przedmieść, jaki miałyby się wyłonić z reprezentacji filmowych. Nie oznacza również – niemożliwej ani do osiągnięcia, ani do zweryfikowania – zgodności tegoż obrazu z „rzeczywistością”. Predykat *idéale* wskazuje raczej na „intencjonalność” w rozumieniu Ingardenowskim, oznaczającą byt wyobrażony, istniejący jedynie w świadomości podmiotu. Ambicją Diop jest bowiem odtworzenie i zachowanie p a m i ę c i o tym, czym te miejsca były i są obecnie, oraz stworzenie – czy też odtworzenie – jak najpełniejszego obrazu peryferii i ich mieszkańców.

Podsumowanie

Cinéma de banlieue wyrasta z realnie występujących, aktualnych problemów społecznych, które domagają się włączenia do powszechnej świadomości – i dlatego pełni istotną funkcję społeczną. Jednocześnie, jak wykazano wyżej, wielokrotne stosowanie tych samych rozwiązań – scenerii, motywów, typów bohaterów, ich motywacji czy schematów fabularnych – nawet jeśli ma miejsce w przekazie fikcyjnym, przyczynia się do utrwalania stereotypów, które następnie odnoszone są do rzeczywistych zjawisk. Co więcej, ponieważ procesy, których

dotykają filmy tego nurtu, od dziesięcioleci stanowią istotny punkt zapalny we francuskiej debacie publicznej, *cinéma de banlieue* wydaje się szczególnie podatne na ideologizację i brak obiektywizmu zarówno twórców, jak i – przede wszystkim – odbiorców filmów, w tym także osób zawodowo zajmujących się krytyką filmową. Punkt widzenia przedstawicieli wszystkich tych grup może bowiem zależeć nie tylko od ich indywidualnych, osobistych uwarunkowań i przekonań czy też sympatii i powiązań z przedstawicielami mniejszości. Wpływać nań mogą również takie czynniki, jak aktualny kontekst i nastroje polityczne, a także retoryka obecna w bieżących dyskursach medialnych. Dlatego tak istotne jest szersze kinematograficzne spojrzenie.

- ¹ M. Chibane, K. Chibane, *Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique*, „Mouvements” 2003, nr 27-28, s. 37.
- ² S. Ostrzycki, *Jaki powinien być film polski*, „Kino. Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 11, s. 7.
- ³ M. Chibane, K. Chibane, dz. cyt., s. 35-38.
- ⁴ Skrót od *habitation à loyer modéré*, oznaczające niskoczynszowe mieszkania socjalne.
- ⁵ Choć wśród badaczy *cinéma de banlieue* pojawiają się propozycje uznania go za odrębny gatunek filmowy (przedstawiają je np. Michel Cadé, Cristina Johnston czy Will Higbee), w mojej ocenie stanowiska te nie mają dostatecznego umocowania teoretycznego i nie opierają się na precyzyjnych kryteriach. Z całą jednak pewnością filmy te stanowią – jak twierdzi choćby David-Alexandre Wagner – osobną kategorię filmów w obrębie współczesnego kina francuskiego. Uważam zatem, że można je zaliczyć w obręb osobnego nurtu, ale nie gatunku filmowego – i tak traktuję je w niniejszym artykule; por. M. Cadé, *Hidden Islam: The Role of the Religious in Beur and Banlieue Cinema*, w: *Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, red. S. Durmelat, V. Swamy, University of Nebraska Press, Lincoln – London 2012, s. 42; C. Johnston, *French Minority Cinema*, Rodopi, New York 2010, s. 24 i nast.; W. Higbee, *Re-Presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the „Banlieue” Film*, „Cinéaste” 2007, t. 33, nr 1, s. 38; D.-A. Wagner, *De la banlieue stigmatisée à la cité démythifiée: La représentation de la banlieue des grandes ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*, Peter Lang, Bern 2011, s. 62.
- ⁶ Por. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/banlieue> (dostęp: 18.01.2025).
- ⁷ L. Mazdon, *Introduction*, w: *France on Film: Reflections on Popular French Cinema*, red. L. Mazdon, Wallflower, London 2001, s. 3.
- ⁸ W. Higbee, dz. cyt., s. 38.
- ⁹ Tamże; R. Stafford, „La Haine” (York Film Notes), Longman, Harlow 2000, s. 16-17.
- ¹⁰ W. Higbee, dz. cyt., s. 42.
- ¹¹ A. G. Hargreaves, *A Deviant Construction: The French Media and the „Banlieues”*, „Journal of Ethnic and Migration Studies” 1996, t. 22, nr 4, s. 610-611.
- ¹² S. Durmelat, *On Natives and Narratives from the Banlieues*, w: *Immigrant Narratives in Contemporary France*, red. S. Ireland, P. J. Proulx, Greenwood Press, Westport – London 2001, s. 118.
- ¹³ C. Tarr, *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester 2005, s. 17.
- ¹⁴ Por. J. C. Schaefer, *The Western Frontier and American Pulp in „la Zone”: Marcel Carné’s „Terrain vague” (1960) as Proto-„Banlieue” Film*, „Journal of Cinema and Media Studies” 2020, t. 60, nr 1, s. 111-132.
- ¹⁵ W źródłach sięgających początków powstania nurtu jako pierwsze filmy zwiastujące narodziny *cinéma de banlieue* najczęściej wymieniana się powstała w połowie lat 80. dzieła Charefa czy Le Pérona. Sądzę jednak, że korzenie nurtu sięgają jeszcze głębiej w przeszłość – można je sytuować w twórczości nieformalnej grupy Collectif Mohamed, działającej w latach 1977-1981 na osiedlach departamentu Val-de-Marne. Członkowie grupy, za pomocą kamery Super 8, stworzyli trzy krótkometrażowe filmy dokumentujące życie ich dzielnic: *Le garage* (1979), *Ils ont tué Kader* (1980) i *Zone immigrée* (1980).
- ¹⁶ C. Milleliri, *Le cinéma de banlieue: un genre instable*, „Mise au point” 2011, nr 3, s. 310-328, <https://doi.org/10.4000/map.1003>.
- ¹⁷ W. Higbee, dz. cyt., s. 41.
- ¹⁸ Warto w tym miejscu nadmienić, że zarówno niektórzy badacze (m.in. Will Higbee), jak i sami twórcy odmawiają używania

terminu *cinéma beur*, który ich zdaniem tworzy sztucznie wspólną kategorię dla filmów często niemających ze sobą nic wspólnego poza północnoafrykańskim pochodzeniem ich twórców. Trudno odmówić słuszności ich argumentacji. Carrie Tarr z kolei proponuje rozróżnić w obrębie *cinéma de banlieue* filmy twórców europejskich (*white-authored*) i te, których autorzy pochodzą z Afryki Północnej (*beur-authored*); por. C. Tarr, dz. cyt., s. 18. Podział ten, choć w wielu przypadkach odzwierciedla konkretne cechy poszczególnych filmów – np. tendencję do umieszczania w centrum bohatera o określonym pochodzeniu czy prowadzenia narracji z perspektywy członka mniejszości – nie ma większego znaczenia dla rozważań prowadzonych w niniejszym artykule. Wydaje się przy tym również nieco schematyczny – np. twórczość pochodzącego z Mali Ladję Ly nie znajduje w nim swojego miejsca.

¹⁹ Por. T. Jousse, *Le banlieue-film existe-t-il?*, „Cahiers du Cinéma” 1995, nr 492, s. 37-39; Y. Tobin, *Etat des (ban)lieues*, „Positif” 1995, nr 415, s. 28-30. Warto zaznaczyć, że krytyka filmowa we Francji już wcześniej poświęcała uwagę rodzącemu się wówczas powoli nurtowi – w 1994 r. ukazał się podwójny numer „Les Cahiers de la Cinémathèque” poświęcony przedmieściom (nr 59-60, luty 1994).

²⁰ C. Milleliri, dz. cyt.

²¹ Należy jednak zaznaczyć, że sceneria poszczególnych filmów może się bardzo różnić ze względu na faktyczne zróżnicowanie przestrzeni podmiejskich we Francji. W zbiorowej kategorii *banlieues*, wypełnionych budynkami komunalnymi najczęściej zamieszkiwanymi przez osoby o niższym statusie ekonomicznym i społecznym (a przy tym niekoniecznie mające niefrancuskie pochodzenie), mieszczą się bowiem zarówno zdegradowane blokowiska departamentu Seine-Saint-Denis, jak i osiedla bloków komunalnych w miasteczkach położonych kilkadziesiąt kilometrów od centrów dużych miast, w których typ i stan zabudowy, a także poziom degradacji przestrzeni mogą się od siebie znacząco różnić.

²² W. Higbee, dz. cyt., s. 41; L. Moinereau, *Paysages de cinéma: les figures emblématiques d'une banlieue imaginaire*, „Les Cahiers de la Cinémathèque” 1994, nr 59-60, s. 40-42.

²³ Według Wagnera najsilniej reprezentowaną grupą są osoby w wieku 18-25 lat.

²⁴ C. Johnston, dz. cyt., s. 26-27.

²⁵ Hasło, będące parafrazą sloganu odnoszącego się do narodowych barw Francji (*bleu, blanc, rouge* – „niebieski, biały, czerwony”), zyskało szczególną popularność po zwycięstwie francuskich piłkarzy w Pucharze Świata w piłce nożnej w 1998 r. W drużynie reprezentacji tylko czterech zawodników było wówczas rodowitymi Francuzami. Hasło *black, blanc, beur* wyrażało więc dumę z wielokulturowości, a pośrednio także otwartości i gościnności Francji. Jak zauważa Ludwika Włodek, duma ta pojawia się w powszechnym dyskursie – medialnym i politycznym – głównie wówczas, gdy osoby o obcych korzeniach (Zinédine Zidane, Kylian Mbappé) odnoszą sukcesy przynoszące krajowi chlubę. Na co dzień bowiem, choćby w dyskusjach związanych z *banlieues*, ta sama wielokulturowość okazuje się źródłem ogromnych problemów; por. L. Włodek, *Gorsze dzieci republiki. O Algierczykach we Francji*, Czarne, Wołowiec 2020, s. 7-17 i nast.

²⁶ Może to być język kraju pochodzenia, używany szczególnie przez przedstawicieli starszych pokoleń, tradycyjny strój wywodzący się z kultury tego kraju albo – w przypadku muzułmanek – hidżab.

²⁷ Por. C. Tarr, dz. cyt., s. 111. David-Alexandre Wagner przeanalizował pod tym kątem 43 wybrane obrazy, powstałe między 1981 a 2005 r. W 24 z nich główni bohaterowie to mężczyźni; jedynie w siedmiu to kobiety zagrały role pierwszoplanowe; por. D.-A. Wagner, dz. cyt., s. 83.

²⁸ C. Milleliri, dz. cyt.

²⁹ C. Johnston, dz. cyt., s. 59-60.

³⁰ Akcja filmu Canteta nie rozgrywa się w przestrzeni podmiejskiej *sensu stricto*, jednak problematyka i profil postaci pozwalają wpisać ten obraz w nurt *cinéma de banlieue*. Pokazuje to dobitnie, że *banlieues* to bardziej przestrzeń wyobrażona niż dająca się oznaczyć na mapach.

³¹ Jak zauważa Wagner, rodziny portretowane w filmach nurtu często w określony sposób odbiegają od normy – zarówno w rozumieniu zachodnim, jak i charakterystycznym np. dla kultury muzułmańskiej. Najczęściej w rodzinach tych nieobecny jest ojciec – na skutek choroby, alkoholizmu, rozwodu czy pobytu w więzieniu – a cały ciężar opieki nad dziećmi spoczywa na matce; por. D.-A. Wagner, dz. cyt., s. 93-101.

³² Por. M. El Khoury, *Seeking Paths to Existence in Rachid Djaidani's „Rengaine”*, w: *Reimagining North African Immigration: Identities in*

- Flux in French Literature, Television, and Films*, red. V. Machelidon, P. Saveau, Manchester University Press, Manchester 2018, s. 79.
- ³³ J. Ervine, *Cinema and the Republic: Filming on the Margins in Contemporary France*, University of Wales Press, Cardiff 2013, s. 90; E. Linek, *Głos z francuskich przedmieść – „Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?” i „Bled Number One”*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 97.
- ³⁴ D.-A. Wagner, dz. cyt., s. 136-140.
- ³⁵ Por. wywiad z Saïdem Taghmaoui, materiały prasowe zamieszczone na stronie wytwórni filmowej *Le Pacte*, <https://le-pacte.com/storage/uploads/a1b7a652-8d49-46ff-a296-d6e8305daff8/PRESSBOOK-COM-LETE.pdf> (dostęp: 1.03.2025).
- ³⁶ Piszę o tym m.in. w: E. Linek, dz. cyt., s. 97.
- ³⁷ Por. W. Higbee, dz. cyt., s. 38.
- ³⁸ K. Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk” („cinéma de banlieue”)*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 2013, t. 26, nr 4 (104), s. 255, <https://doi.org/10.12887/26-2013-4-104-15>.
- ³⁹ Tłum. własne za: „*Le bruit et l'odeur*”: *dé-cryptage de la phrase de Jacques Chirac*, Institut National de l'Audiovisuel, 28.04.2022, https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/s1152333_001/le-bruit-et-l-odeur-de-jacqu-es-chirac (dostęp: 1.03.2025).
- ⁴⁰ Tłum. własne za: *Nicolas Sarkozy en 2005: „Le terme ‘nettoyer au Kärcher’ est un terme qui s'impose”*, Institut National de l'Audiovisuel, 6.01.2022, <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/nicolas-sarkozy-2005-karcher-banlieue-violences-politique> (dostęp: 1.03.2025).
- ⁴¹ Jeden ze skazanych podczas pobytu w więzieniu czyta *Państwo* Platona, po wyjściu zaś, podczas ponownej rozmowy z reżyserem, odnosi mit jaskini do sytuacji mieszkańców *banlieues*. Pittard wykorzystuje w filmie jego świadectwo do pokazania, że mieszkańcy przedmieść są zdolni do podejmowania refleksji i nawet jeśli mają na swym koncie działania przestępcze, nierzadko są jednocześnie inteligentnymi, myślącymi ludźmi, którym jednakże często odmawia się prawa głosu.
- ⁴² Por. 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>.
- ⁴³ *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005*, red. V. Le Goaziou, L. Mucchielli, La Découverte, Paris 2006, s. 17.
- ⁴⁴ Nazwa organizacji fonetycznie przypomina słowa *assez le feu* (dość ognia) i odwołuje się do używanego w kontekście militarnym nakazu przerwania ognia – *cessez le feu* (przerwać ogień).
- ⁴⁵ Przekład Edwarda Porębowicza.
- ⁴⁶ W języku francuskim określenie to oznacza – wg słownika *Le Petit Robert* – skupisko baraków pozbawionych udogodnień sanitarnych, zbudowanych z blach i materiałów z odzysku, zamieszkałych przez najuboższe grupy ludności; por. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/bidonville> (dostęp: 14.05.2025). W wersji papierowej słownik uściśla, że osiedla takie często usytuowane bywają na peryferiach dużych miast; por. *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires le Robert, Paris 1994, s. 218.
- ⁴⁷ J. Ervine, dz. cyt., s. 115.
- ⁴⁸ Por. opis na stronie projektu, <https://cinematheque-ideale-des-banlieues-du-monde.com/a-propos> (dostęp: 2.03.2025).

Ewa Linek

Magister filozofii i kulturoznawstwa, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, literaturoznawstwa i kulturoznawstwa. Adiunkt w Katedrze Teorii Polityki i Myśli Politycznej 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

- Chibane, M., Chibane, K.** (2003). Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique. *Mouvements*, (27-28), ss. 35-38.
- Hargreaves, A. G.** (1996). A Deviant Construction: The French Media and the „Banlieues”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 22 (4), ss. 607-618.
- Higbee, W.** (2007). Re-Presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the „Banlieue” Film. *Cinéaste*, 33 (1), ss. 38-43.
- Johnston, C.** (2010). *French Minority Cinema*. New York: Rodopi.
- Loska, K.** (2013). Wielokulturowa przestrzeń miejska w „kinie blokowisk” („cinéma de banlieue”). *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL*, 26 (4), ss. 252-263.
- Milleliri, C.** (2011). Le cinéma de banlieue: un genre instable. *Mise au point*, (3), ss. 310-328.
- Ostrzycki, S.** (1933). Jaki powinien być film polski. *Kino. Tygodnik Ilustrowany*, (11), s. 7.
- Tarr, C.** (2005). *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press.
- Wagner, D.-A.** (2011). *De la banlieue stigmatisée à la cité démythifiée: La représentation de la banlieue des grandes ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Bern: Peter Lang.

Keywords:

clichés;
cinematic
representations of
the suburbs;
social problems;
cinéma de banlieue;
black-blanc-beur

Abstract

Ewa Linek

From Georges Lacombe to Alice Diop: Cinematic Images of French Suburbs and Their Social Functions

The article discusses the phenomenon of *cinéma de banlieue*, a trend that emerged in French cinema in the 1990s. By analysing the common characteristics of the films within this category, the author seeks to determine whether they constitute a distinct genre or they should rather be regarded as part of a broader movement. She also highlights the ambivalent nature of the message conveyed by films focusing on French suburbs. On the one hand, they shed light on the social issues affecting these areas; on the other, the repetitiveness of narrative patterns, character types, and problems often contributes to reinforcing stereotypes about specific social groups. The article also provides a brief overview of films whose creators strive to depict the suburbs in an unconventional way – one that differs from the vision presented in dominant political discourses and the often simplistic representations found in the media.