

POSTKOLONIALNE OBRAZY WE WSPÓŁCZESNYM KINIE WŁOSKIM

Ewa Baszak

Uniwersytet Wrocławski,

Wydział Filologiczny, Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna

Ul. Joliot – Curie 15, 50-383 Wrocław

E-mail: ewa.baszak@gmail.com



ABSTRAKT

Cel badań. Celem poniższej pracy jest zbadanie postkolonialnych obrazów we współczesnym kinie włoskim, których produkcja w ostatnich dwudziestu latach uległa znacznemu rozwojowi, nie tylko we Włoszech, ale i w całej Europie. Mówiąc o postkolonializmie w filmie, należy najpierw przedstawić kolonialne dziedzictwo Włoch, aby płynnie przejść do postkolonialnych studiów nad filmem, a co za tym idzie do analizy konkretnych tytułów filmowych.

Metody badań. Przedmiotem moich badań są współczesne filmy włoskie, których tematyka pozostaje ściśle związana z postkolonializmem. Analiza została przeprowadzona na podstawie najważniejszych koncepcji postkolonialnych badań nad filmem (teoria Kobeny Mercer i Stuarta Halla, Elli Shohat i Roberta Stam oraz Laury Marks, Sandry Ponzanesi i Marguerite Waller).

Wyniki badań. Analizowane filmy coraz częściej nie dotyczą bezpośrednio postkolonializmu, uwzględnia się inne niż tylko kolonialne czynniki sprawcze warunkujące dzisiejsze ruchy migracyjne oraz powstawanie wspólnot diasporycznych.

Wnioski. Omawiane filmy ukazują współczesną Europę jako ukształtowaną przez kolonialną przeszłość, która wywarła trwałe wpływy na teraźniejszość oraz przez pryzmat jej następstwa, jakim jest zjawisko migracji, które obecnie stanowi duży problem w Europie. Postkolonialne badania nad filmem, coraz częściej odnoszą się do pojęcia multikulturowości.

Słowa kluczowe: postkolonializm, kino włoskie, migracje, imigranci, multikulturowość, rasizm

Postcolonial cinema studies. The perspective of modern Italian cinema

ABSTRACT

Aim of the study. The aim of this study is the examination of postcolonial imaginary in contemporary Italian cinema, the production of which has significantly increased. Speaking of postcolonialism, we need to first present the colonial legacy of Italy, so that we can then smoothly proceed to the postcolonial study of film with the following analysis of particular movies.

Method. Analysis was based on the most important concepts of postcolonial film research. **Results.** Analysed movies less frequently touch on the subject of postcolonialism directly, also they consider different factors which caused the current migration tendencies, and also the creation of diasporic communities. Postcolonial film research is more frequently applied to the concept of multiculturalism.

Conclusions. Films under discussion represent contemporary Europe as shaped by the colonial past, which has created a lasting impact on its current state, and also through the prism of what followed it, which was migration - currently one of Europe's major problems.

Key words: postcolonialism, Italian cinema, migration, immigrations, multiculturalism, racism

WSTĘP

Postkolonializm włoski w kinie często przedstawiany jest przez pryzmat problemu migracji. Od lat 90. XX wieku raporty dotyczące zjawiska migracji we Włoszech pokazują, jak z roku na rok liczba imigrantów przybywających do Włoch wzrasta. Jest to jedno z głównych państw, które stanowią miejsce osiedlenia dla imigrantów przede wszystkim z Półwyspu Bałkańskiego oraz z północnej Afryki. Jak pokazują raporty ISTAT¹ w 2015 roku we Włoszech było już ponad 5 000 000 cudzoziemców. W związku z tym coraz częściej we Włoszech dochodzi do powstawania negatywnych stereotypów o imigrantach, co ma odzwierciedlenie w kinie włoskim. Mówiąc o postkolonializmie w filmie, należy przedstawić kolonialne dziedzictwo Włoch, aby płynnie przejść do wybranych postkolonialnych studiów nad filmem (teoria Kobeny Mercer i Stuarta Halla, Elli Shohat i Roberta Stama oraz Laury Marks, Sandry Ponzaresi i Marguerite Waller) oraz do analizy konkretnych tytułów filmowych.

ASPIRACJE KOLONIALNE WŁOCH

Jak pisze Józef Andrzej Gierowski (1999), „Włochy dla ugruntowania swojej pozycji międzynarodowej, a także dla zapewnienia sobie dogodnego rynku zbytu i tanich surowców chciały pozyskać kolonie w Afryce” (s. 438). W porównaniu z innymi mocarstwami w XIX w., (Hiszpania, Francja, Portugalia) włoskie zdobycze kolonialne nie były tak bogate, co było między innymi związane ze słabą flotą i armią Włoch. Sukcesem w polityce kolonialnej okazał się traktat w Ucciali podpisany w 1889 r. pomiędzy cesarzem Etiopii Menelikiem II, a ówczesnym premierem Włoch Francesco Crispim. Na jego mocy cesarz uznawał panowanie włoskie w Erytrei po rzekę Mereb. W 1890 roku została formalnie uznana za kolonię włoską (Bartnicki, Mantel-Niecko, 1987). Sporny natomiast okazał się protektorat nad Etiopią. Traktat w Ucciali był rozumiany zupełnie inaczej przez stronę włoską. Problem tkwił w różnicach pomiędzy tekstem armahajskim a wersją włoską. Włosi zaczęli przekraczać rzekę Mereb, co stało się jedną z przyczyn zerwania traktatu z Ucciali przez cesarza Menelika oraz wybuchu wojny włosko-etiopskiej (1894-1896). Ówczesny premier, Francesco Crispi, zamierzał

1 Dane dotyczące imigrantów aktualizowane są na bieżąco przez ISTAT (*L'Istituto nazionale di statistica*).

opanovać Etiopię, ale Włosi ponieśli totalną klęskę w bitwie pod Aduą, co odbiło się głębokim wstrząsem narodowym. Jak pisze Giulano Procacci „Włochy poczuły moralny obowiązek kontynuowania polityki kolonialnej, która miała im przynieść jedynie rozczarowanie” (Procacci, 1983). Wojna etiopsko-włoska została wznowiona dopiero w latach 1935-38. Włosi osiągnęli sukces, co dla Etiopczyków odbiło się wprowadzonym w ich kraju terrorem (tworzone obozy pracy i masowe egzekucje). Po rządach Crispiego władzę we Włoszech przejął Giovanni Giolitti, którego polityka zagraniczna znalazła się w fazie „uspokojenia i wyciszenia” (Procacci, 1983), a aspiracje kolonialne ograniczały się do przejęcia bezpośredniego zarządu nad Somalią 1905 roku, która pozostała włoska aż do roku 1935. Terenami, którymi interesowali się Włosi były też należące do Turków ziemie Trypolitanii i Cyrenajki. Giolitti wypowiedział Turkom wojnę, która zakończyła się rok później uznaniem zwierzchnictwa Włoch nad nową kolonią, Libią (traktat w Ouchy). Ostatni, znaczący podbój miał miejsce w 1939 r., kiedy to Włochy zaatakowały i objęły Albanie, o której będzie mowa w kolejnych podrozdziałach artykułu.

POSTKOLONIALIZM

Aby dobrze zrozumieć, na czym polegają postkolonialne studia nad filmem, należy zastanowić się nad definicją postkolonializmu. Magdalena Nowicka (2010, s. 113) w swojej pracy *Czy teoria postkolonialna jest kobieca? Narodziny, rozwój i zmierzch postkolonializmu* pisze: „Postkolonialnymi można nazwać zarówno byłych kolonizatorów, byłych kolonizowanych, byłe kolonie w sensie organizacji państwowej, jak i wszelkie konsekwencje systemu kolonialnego na poziomie makro- i mikrospołecznym, w rezultacie można mówić o postkolonialnej światowej rzeczywistości społecznej”. Studia nad postkolonializmem rozwinęły się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jego początki można odnotować już po drugiej wojnie światowej, kiedy to nastąpił proces dekolonizacji. Do prekursorów postkolonializmu należą przede wszystkim: Aime Cesaire, Leopold Sedar Senghor, Franz Fanon, Antoni Gramsci, Homi Bhabha, Gayatra Ch. Spivak oraz Edward W. Said. Jak pisze Krzysztof Loska (2016) w ostatnio wydanej książce *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, wpływ na rozwój badań postkolonialnych miały koncepcje poststrukturalne: teorie dyskursu Michela Foucaulta i dekonstrukcyjna strategia Jacques’a Derridy.

Postkolonializm nie oznacza tylko końca pewnej epoki, lecz zmusza do przemyślenia na nowo historii, a zwłaszcza jej wpływu na teraźniejszość. Jak pisze Ewa Domańska (2008), nie ma miejsca na myślenie w kategoriach postępu i na przeświadczenie, że po latach opresji nadejdą „lepsze czasy”. „Teoria postkolonialna zwraca szczególną uwagę na » kolonialne następstwa«, na trwałość kolonialnego systemu i piętno kolonialnej przeszłości, która rezonuje we współczesnej kulturze niepodległych już państw i stanowi poważny problem dla ich tożsamości, oraz na przejawy nowych, neokolonialnych form podporządkowania, wywołanych ekspansją kapitalizmu i procesami globalizacji”. Mówiąc o postkolonializmie, możemy dostrzec nowe kategorie badawcze, tj. diaspora, hybryda, inny/inność, kreolizacja, margines, migracja, mimi-kra, naród, nacjonalizm, granica/pogranicze, obecność, podmiotowość, itd.)” (Ashcroft, Griffiths i Tiffin, 2000). Jako że artykuł traktuje o postkolonializmie przedstawi-

nym w filmie, najbardziej będą mnie interesowały propozycje teoretyczne na gruncie badań filmoznawczych, zaproponowane przez Kobenę Mercera i Stuarta Halla, Elli Shohat i Roberta Stama oraz Laury Marks, Sandry Ponzanesi i Marguerite Waller.

RZYMSKA OPOWIEŚĆ

Teoria Kobeny Mercer i Stuart'a Hall skupia się na problemie marginalizacji i reprezentacji rasy w mediach. Celem tej teorii było krytyczne przyjrzenie się sposobom, w jakie „czarni” usytuowani są jako pozbawieni głosu i niewidoczni „inni” w obrębie białej estetyki (Loska, 2016). Idąc za myślą tej teorii, można wziąć na warsztat *Rzymską Opowieść* (1998, Bernardo Bertolucci). W swej analizie *Rzymskiej Opowieści* Loska (2016) stwierdził, że są dwa sposoby przedstawiania problemu afrykańskich imigrantów: jedni sięgają do konwencji gatunkowych, drudzy zaś do poetyki dokumentalnej. *Rzymska opowieść* jest przykładem pierwszej metody. Mamy tu motyw zakazanej miłości, a zarazem lęk przed obcością utrzymany w konwencji melodramatu. Reżyser odwołuje się do stosunków pan - niewolnik. Czarnoskóra kobieta jest wzorem egzotycznego ciała. Shandurai przyjeżdża do Rzymu zaraz po tym, jak jej mąż zostaje aresztowany. Zatrudnia się u angielskiego pianisty Jasona Kinskiego, żeby studiować medycynę w stolicy Włoch. Już na początku filmu mamy do czynienia z afrykańskim motywem, zostaje przedstawiony czarnoskóry śpiewak, a w tle obraz okaleczonych dzieci – ofiar wojny domowej (Loshitzky, 2010, s. 15). Autorka kategoryzuje ten film w grupie Obiecanej ziemi, która porusza takie tematy jak rasizm, krzyżowanie się ras, różnice kulturowe, wyzysk. Skupia się na procesie nagłego wchłaniania się do nowego państwa, portretując przyjęcie imigrantów przez państwo, które jest raczej nieprzychylnie. Niemniej jednak wydaje się, że najważniejsze w tym filmie, w kontekście postkolonialnym, jest pytanie, które zadaje Shandurai Kińskiemu zaraz po tym, jak ten wyznaje jej miłość i proponuje wyjazd do Afryki – „Ale co Ty wiesz o Afryce”? Kinsky nie wie o niej nic, jest to czarna dziura w jego europejskiej wiedzy o świecie. Wydawałoby się, że w późniejszej części filmu Kinsky uczy się dialogu z Shandurai, co ukazuje dosyć dużą przepaść kulturową. Wyostrowana jest ona poprzez kontrast między muzyką afrykańską, a grą na pianinie Kinskiego. Pytanie przez Shandurai postawione - „Co Ty wiesz o Afryce”, jest nawiązaniem do różnic pomiędzy mężczyzną/kobietą, białym/czarnym, Europą/Afryką, kolonizowanym /kolonizatorem. Binarność filmu możemy zauważyć również w ostatniej scenie, kiedy to uwaga zostaje odwrócona i nie tylko Shandurai jako czarna kobieta jest pożądana, ale to ona zafascynowana jest białym ciałem Kinskiego, i to ona z własnej woli mu ulega. Frantz Fanon stwierdza, że pożądanie kobiety o ciemnej skórze, która pragnie wejść w związek z białym mężczyzną, wiąże się z chęcią wydostania się ze swojego przeznaczenia i wspięcia się po socjalnej drabinie od niewolnika do pana. Taka interpretacja wydaje się potwierdzać istniejącą hierarchię między rasami. Ciekawe wydaje się również spojrzenie na Rzym z perspektywy Kinskiego – Rzym to radość i jego mieszkanie położone blisko hiszpańskich schodów, a dla Shandurai to miejsce, w którym żyją ludzie z trzeciego świata, imigranci i Inni².

2 Mowa o przyjacielu Shandurai, który jest homoseksualistą.

L'AMERICA

Lata dziewięćdziesiąte wprowadzają nowy kierunek w myśleniu o filmie, postkolonializm był traktowany jako proces wskazujący na nieuchronne powiązanie przeszłości i teraźniejszości oraz diasporyczną obecność dawnych podporządkowanych Innych w Metropolitarnym centrum (Shohat, Stam, 1994). *L'America* (Amelio, 1994) porusza temat migracji Albańczyków, o których kręcono najwięcej filmów o tej tematyce. W ostatnich dziesięcioleciach to właśnie oni masowo uciekali z Bałkanów na Półwysep Apeniński, Sycylię lub Sycylię lub Sycylię (Miczka, 2009, s. 653). Na początku filmu mamy przedstawione kroniki faszystowskie z lat 39-40, przedstawiające dygnitarzy okupacyjnego reżimu, którzy obiecali Albańczykom lepsze życie (Miczka, 2009). Jak zauważa Loska (2016), fragmenty starych kronik nie mają służyć budowaniu nostalgicznej perspektywy, wyrażając tęsknotę za utraconym imperium. Mamy do czynienia z krytyczną oceną projektu kolonialnego. Film opowiada o losach albańskich uchodźców, którzy tuż po upadku komunizmu, masowo wyjeżdżają do Włoch. Włochy to dla nich tytułowa Ameryka, ziemia obiecana, która wydaje im się rajem. Taki przynajmniej obraz kreowała telewizja (Golemo, 2013). Druga grupa Albańczyków zdawała sobie sprawę, że we Włoszech nie do końca jest tak, jak mówią media, ale mimo to wolała trud migracji niż głód w zdewastowanej przez chaos ojczyźnie (Golemo, 2013). Gianni Amelio w jednym z wywiadów mówi, że głównym tematem tego filmu jest pamięć, konieczność ponownego odkrycia przeszłości, własnych korzeni i samego siebie w innych (Loska, 2016). Film ukazuje Włochów jako tych, którzy zapomnieli o biedzie i o tym, że sami w przeszłości masowo migrowali. Stali się pewni siebie i niechętni wszelkim odmiennościom.

MIMIKRA KOLONIALNA

Poruszając temat naśladowania jednej kultury przez drugą, dyskurs postkolonialny często odwołuje się do pojęcia „mimikry”, która jest kategorią opracowaną przez Homiego K. Bhabhę na podstawie kategorii Lacanowskiej. Bhabha podkreśla, że mimikra jest stale obecna w dyskursie kolonizatora, nie skolonizowanego, i pełni tam funkcję swego rodzaju zaworu bezpieczeństwa: mimikra kolonialna to pragnienie zreformowanego, rozpoznawalnego Innego jako podmiotu różnicy, który jest prawie taki sam, ale nie całkiem. Inaczej mówiąc, dyskurs mimikry tworzy się wokół dwuznaczności: mimikra, aby była skuteczna, musi bezustannie demonstrować swoje ześlizgiwanie się znaczenia, swój nadmiar, swoją różnicę. Autorytet tej formy dyskursu kolonialnego, którą nazwałem mimikrą, dotknięty jest wobec tego pewną nieokreślonością: mimikra jawi się jako przedstawienie różnicy, która sama jest procesem zaprzeczenia; mimikra stanowi jednocześnie podobieństwo i zagrożenie (Dobrogoszcz, 2010). Przykładem, który obrazuje tę teorię, jest film *Billo il Grand Dakhaar* (Muscardin, 2008). Jest to opowieść o Senegalczyku, który we Włoszech pracuje jako projektant strojów sportowych. Billo upodabnia się do Włochów, szybko przyzwyczajają się do warunków panujących w tym kraju, poznaje znajomych i zakochuje się w Laurze. W międzyczasie wraca do Senegal, żeby poślubić swoją kuzynkę, ale nie zamierza porzucić Włoszki. Laura zgadza się na poligamiczny związek przekonana, że w patriarchalnej rzeczywistości wierność małżeńska nie jest wartością nadrzędną (Loska, 2016).

LISTY Z SAHARY

Przemiany społeczne i polityczne zachodzące na świecie, wywołane konfliktami w Afryce i na Bliskim Wschodzie, wojną z terroryzmem czy ruchami migracyjnymi, a co za tym idzie schronieniem w krajach Europy było punktem wyjścia dla teorii Sandry Ponzanesi i Marquerite Waller. Autorki uważają, że kino postkolonialne, choć nadal zajmuje się zbiorowością, zaczyna skupiać się na pojedynczych doświadczeniach. Kino postkolonialne zaczęło skupiać się na indywidualnych historiach, pokazując tym samym problem poszukiwania tożsamości, marginalizacji społecznej i ekonomicznej. Przykładem takiego filmu są *Listy z Sahary* (Vittorio de Seta, 2006). To historia Assana, który, wędrując przez Saharę i Morze Śródziemne, dostał się na Lampedusę. Łódź zostaje zatrzymana, ale Assanowi udaje się uciec. Dociera do Turynu, wcześniej mając problemy na Sycylii i w Neapolu. W Turynie zaprzyjaźnia się z kobietą, która pomaga mu w codziennym życiu. Assan pełen nadziei podejmuje pracę, ale w międzyczasie spotyka się z rasizmem, zostaje pobity. Doświadcza pogardy ze strony Włochów. Zrezygnowany wraca do Senegal. Scena końcowa to poruszająca opowieść o przykrościach, których doświadczył bohater. Opowiada swoim rodakom o tym, że zachodni świat to tylko wyobrażenia o lepszym życiu, ludzie przez dobrobyt zapomnieli o szacunku dla drugiego człowieka i dobrych uczynkach, dlatego postanowił wrócić do kraju, mimo że panuje w nim bieda.

IMIGRANCI

Tematem, którego nie można pominąć przy omawianiu postkolonializmu, jest migracja ludności. Karolina Golemo w pracy poświęconej obrazowi imigrantów kreowanym przez media pisze, że pojęcie *imigrant* najczęściej pojawia się w powiązaniu z określeniami: mężczyzna, przestępca, *clandestino* (z wł. nielegalny). Najwięcej filmów powstaje o imigrantach rumuńskich, ale nie brak również wspomnianych w poprzednich częściach pracy obywateli z Afryki. Film *Ospiti* (Garrone, 1998) oraz *Cover Boy (L'ultima rivoluzione)* (Amoroso, 2006) porusza temat, który dla Włochów wydaje się dosyć istotny. Otóż dla Włocha imigrantem jest nie tylko osoba z innego państwa, ale też z własnego kraju. Mieszkaniec Południa jest przez osobę z Północy często nawet gorzej traktowany niż obywatel z Rumunii. Regionalizm włoski jest bardzo mocno akcentowany, nie można się więc dziwić, że tym bardziej imigranci spoza UE nie są zbyt mile widziani przez Włochów.

Jednym z filmów, który przełamuje powszechne stereotypy na temat imigrantów we Włoszech, jest laureat konkursu Nastro d'Argento 2007 - dokument *L'Orchestra di Piazza Vittorio* (Golemo, 2013, s. 205). Jest to wersja lżejsza i optymistycznie ukazująca temat różnic kulturowych (Valentino, 2014). Tutaj muzyka otwiera granice i przełamuje uprzedzenia, chowając je w harmonię orkiestry wielokulturowej. Film opowiada o sukcesie projektu kulturalnego Mario Tronco, który łączy Włochów i *extracomunitari*³ dzięki muzyce - językowi uniwersalnemu, w którym instrumenty arabskie (rikk, oud) i hinduskie (sitar, tabla) porozumiewają się za pomocą fletu andyjskiego, kubańskiej trąbki, bębnami argentyńskimi czy cymbałami rumuńskimi

3 Członkowie zespołu pochodzą z: Tunezji, Włoch, Indii, Kuby, Węgier, Stanów Zjednoczonych, Senegal, Ekwadoru i Argentyny.

Wszystkie wspomniane wyżej filmy pozwalają nam spojrzeć na otaczający nas świat jako przez pryzmat dziedzictwa imperialnej przeszłości, ale również przez zjawisko migracji, wykorzenienia i stratę, życie w zawieszeniu, z podwójną tożsamością (Loska, 2016). Leela Gandhi zaznacza, że czymś innym jest „postkolonialność rozumiana jako historyczna kondycja, a czymś innym postkolonializm jako terapeutyczna teoria, która leczy rany przeszłości” (Domańska, 2008, s. 162). Często filmy zajmują się pojęciem multikulturowości, czyli nie dotyczą bezpośrednio postkolonializmu, ale są jego pochodną. Jest to współczesna migracja oraz powstawanie wspólnot diasporycznych. Dlatego w ostatnich latach powstało wiele filmów o nielegalnych imigrantach z różnych części świata. Kino włoskie skupia się na pojedynczych przeżyciach bohaterów z własną historią, bagażem doświadczeń i trudów, które musi ponieść, żeby zostawić swój kraj i spróbować uwierzyć w lepszą przyszłość.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Amelio, G. (1996). *L'America* [film]. Włochy: Alia Film.
- [2] Amoroso, C. (2006). *Cover Boy* [film]. Włochy: Paco Cinematografica.
- [3] Ashcroft, B., Griffiths, & G., Tiffin, H. (2000). *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, London: New York.
- [4] Bartnicki, A., & Mantel-Niecko, J. (1987) *Historia Etiopii*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- [5] Bertolucci, B. (1998). *Rzymska Opowieść* [film]. Polska: Fiction Films.
- [6] Dobrogoszcz, T. (2016). *Przeciw stereotypom: mimikra a hybrydyczność*. Pobrane z http://rcin.org.pl/Content/59151/WA248_78875_P-I-2524_dobrogoszcz-przeciw_o.pdf.
- [7] Domańska, E. (2008). *Badania postkolonialne*, W: L. Gandhi (Red.), *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Poznań.
- [8] Ferrente, A. (2006). *L'Orchestra di Piazza Vittorio* [film]. Włochy: Eurozoom.
- [9] Garrone, M. (1998). *Ospiti* [film]. Włochy: Archimede.
- [10] Gierowski, J. A. (1999). *Historia Włoch*, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- [11] Golemo, K. (Red.). (2013). *Włochy wielokulturowe. Regionalizmy. Mniejszości. Migracje*, Kraków.
- [12] Hall, S. (1997), *New Ethnicities*, W: S. Hall (Red.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London.
- [13] Loshitzky, Y. (2010). *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, USA: Indiana University Press.
- [14] Loska, K. (2016). *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Kraków.
- [15] Mercer, K. (1988). *Recoding Narratives of Race and Nation*, w: *Black Film, British Cinema: Papers from the ICA Conference*, London.
- [16] Miczka, T. (2009). *Kino włoskie*, Gdańsk.
- [17] Muscardin, L. (2008). *Billo il Grand Dakhaar* [film]. Włochy: The Coproducers.
- [18] Nowicka, M. (2010). *Czy teoria postkolonialna jest kobieca? Narodziny, zmierzch i rozwój postkolonializmu*, *Przeгляд Socjologiczny*, 3.
- [19] Procacci, G. (1983). *Historia Włochów*, Warszawa.
- [20] *Racconti di immigrazione nel cinema del reale* [Historie migracji w prawdziwym kinie]. Pobrane z http://www.officinadellastoria.info/magazine/index.php?option=com_content&view=article&id=375:racconti-di-immigrazione-nel-cinema-del-reale-di-vincenzo-valentino&catid=50&Itemid=56.
- [21] Seta, V. (2006). *Lettere dal Sahara* [film]. Włochy: Metafilm.
- [22] Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York.
- [23] *Statystyka demograficzna*. Pobrane z <http://demo.istat.it/str2015/index.html>.