Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

mgr Marta Kasprzak

Paryż – miasto wyobrażone jako przedmiot spojrzenia turystycznego, imigranckiego i postnostalgicznego. Analiza wybranych filmów fabularnych zrealizowanych po 1995 roku

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej, prof. UŁ

Łódź 2023

Spis treści

Uwagi wstępne 5
Paryż – stolica świata… literatury i sztuk wizualnych 25
Paryż – stolica świata… – załącznik nr 1 79
#parismonamour 89
#parismonamour – załącznik nr 2 118
Spojrzenie turystyczne, czyli (filmowa) pocztówka z Paryża 120
Spojrzenie turystyczne… – załącznik nr 3 183
Spojrzenie imigranckie: na rubieżach Paryża (i społeczeństwa) 187
Spojrzenie imigranckie… – załącznik nr 4 243
Spojrzenie postnostalgiczne: Paryż – miasto, którego nigdy nie było 248
Spojrzenie postnostalgiczne… – załącznik nr 5 311
Wnioski końcowe 315
Bibliografia 326

Uwagi wstępne

— Paryż to moje ulubione miasto na świecie.
— Kiedy byłaś tam ostatnio?
— Nigdy tam nie byłam. Wiem to z filmów i ze zdjęć[1].

Kino, od momentu powstania, jest nierozerwalnie połączone z innym zjawiskiem emblematycznym dla XIX wieku – intensywnie rozwijającą się przestrzenią miejską[2]. Tłem akcji pierwszych filmów, realizowanych przez braci Lumière, był przemysłowy krajobraz francuskich miejscowości[3]. Sto lat później reżyserzy wyjątkowo chętnie lokują ekranową akcję w obrębie paryskiej aglomeracji, licznie zamieszkiwanej przez miejscową ludność oraz zagranicznych przybyszów, a także będącej wyjątkowo popularnym kierunkiem turystycznym. Fenomen artystycznych (literackich, malarskich itd.) reprezentacji[4] Paryża nie jest jednak symptomatyczny jedynie dla epoki nowoczesności – choć właśnie w dobie reprodukcji technicznej[5] zyskał niespotykaną wcześniej skalę.

Obserwowanie otoczenia – ludzi, zjawisk i przedmiotów – a także rejestrowanie jego obrazów jest zaliczane przez Piotra Sztompkę do kategorii „reżimów widzenia". Obie z wymienionych aktywności są typowym zachowaniem turystów, którzy z voyerystyczną ciekawością spoglądają na otoczenie i utrwalają je w kadrach[6]. „Każdy, kto patrzy na

[1] Zacytowany dialog, syntetycznie ujmujący koncepcję miasta wyobrażonego, pochodzi ze zrealizowanej w 2023 r. komedii kryminalnej *Zabójcze wesele* (*Murder Mystery* 2, 2023 r.) Jeremy'ego Garelicka.

[2] Zob. np. Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, przeł. Anna Nacher, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010, s. 560–562.

[3] Andrzej Gwóźdź, *Przestrzenie miejskości – od kina jako sztuki miasta do interpolis nowych mediów*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 521: „O tym, że film jest sztuką miejską, i to miasto stanowi socjohistoryczną, socjoantropologiczną, ale i ekonomiczno-ideologiczną osnowę kina – przekonywać nikogo nie trzeba. Jako produkt elektryfikacji kultury i boomu na fotograficzną reprodukcję rzeczywistości film od samego początku swoich dziejów żywił się miastem, a miasto syciło filmem. To ono, począwszy od pierwszych filmów braci Lumière, stanowi nieodmiennie źródło ikonografii kina oraz rezerwuar filmowych opowieści".

[4] „Między miastem i sztuką nawiązuje się nowa zależność, która bardziej przypomina dwustronną translację: tego, co miejskie, na to, co estetyczne, i tego, co estetyczne, na to, co miejskie – niż strategie reprezentacji" – stawia diagnozę Ewa Rewers. Tejże, *Wprowadzenie*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 10. Badaczka zwraca uwagę na pewną niefortunność terminu „reprezentacja", używanego w kontekście kulturowych wizerunków miasta: „Określenie «sztuka miasta» ukrytą metaforyczność i jawną wieloznaczność zawdzięcza operacji metonimicznej. […] Wszystko to sprawia, że nie tylko mówienie o analogii między miastem i sztuką, lecz także o reprezentowaniu miasta przez sztukę budzi wątpliwości, które próbuje się osłabiać (znajdziemy tę praktykę w tytułach wielu książek), pisząc o re-prezentacji". Ewa Rewers, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 9.

[5] Zob. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Hubert Orłowski (red.), przeł. Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 66–105.

[6] John Urry, odnosząc się do uwag Susan Sontag na temat fotografii, zauważa: „Spacerujący flâneur jest prototypem XX-wiecznego turysty, a szczególnie praktyki, która stała się symbolem turystyki: zdemokratyzowanej fotografii, a więc bycia oglądanym i rejestrowanym albo oglądania i rejestrowania

miasto, widzi nie tyle przestrzeń wypełnioną fizycznymi obiektami, lecz przede wszystkim obszar poddany presji kulturowych znaczeń”[7] – przekonuje Marianna Michałowska. Co istotne, od użytecznego w tym kontekście zagadnienia „filmu w przestrzeni” (obejmującego „modelowanie obszarów miejskiego doświadczenia za pomocą filmu jako praktyki kulturowej”[8]) należy odróżnić aspekt „przestrzeni w filmie”[9], kreowanej za pośrednictwem środków wyrazu filmowego i możliwej do zrekonstruowania za pomocą metody neoformalnej (którą posługuję się w trzech ostatnich rozdziałach rozprawy jako jednym z narzędzi analizy filmoznawczej).

„Istnieje wiele podobieństw między pracą architekta i urbanisty a reżysera”[10] – wskazówka, którą Magdalena Saryusz-Wolska odniosła do problematyki konstrukcji przestrzeni, znajduje rozwinięcie w niniejszej rozprawie. Jak zauważa autorka książki *Berlin. Filmowy obraz miasta*, „społeczność metropolitalna stanowi odrębną kategorię ludzi, których łączy nie tylko fakt zamieszkiwania tej samej przestrzeni, lecz także pewien zespół zachowań i cech osobowościowych”[11]. Paryż należy bowiem do grona konstytutywnych przykładów miast eksorbitalnych (*exorbital cities*), „w których ujawnia się zróżnicowanie społeczne, architektoniczne, urbanistyczne, kulturowe etc.”[12]. We współcześnie zrealizowanych filmach fabularnych, portretujących silnie zróżnicowane społeczeństwo Francji, można wyodrębnić kilka strategii, przy pomocy których kreowany jest medialny wizerunek Paryża. Czynnikiem, wpływającym na niego w szczególnie istotny sposób, jest spojrzenie[13] kierowane przez rozmaite podmioty (protagonistów,

innych”. John Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 202.

[7] Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 366.

[8] Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, dz. cyt., s. 568. Wpływ sztuki kinematograficznej na podejmowane w przestrzeni miejskiej praktyki kulturowe omawia szczegółowo Sue Beeton. Tejże, *Film-Induced Tourism*, Channel View Publications, Clevedon 2005

[9] Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, dz. cyt., s. 568. Zob. też: Mark Shiel, Tony Fitzmaurice, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell Publishers, Oxford 2001.

[10] Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin. Filmowy obraz miasta*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2007, s. 35. Por. Brian Gibson, *Architecture et Cinéma, Images et Imaginaires d’Architecture*, trans. by Ewa Rewers, Centre National d’Art et de Culture George Pompidou, Paris 1984, p. 113: „Architektura, wraz ze swoją wielością form, jest jednym z elementów kina i te dwie sztuki, uprzemysłowione, oparte na współpracy i mistyfikacji, mają wiele wspólnego. Lecz rzeczywista wymiana między nimi należy do rzadkości; każda pielęgnuje stereotypy na temat tej drugiej”.

[11] Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin…*, dz. cyt., s. 12–13. Należy podkreślić, że film wydaje się najlepszym medium do prezentowania przestrzeni miasta – seans filmowy, podobnie jak zwiedzanie, jest przeżyciem zorganizowanym wokół percepcji wizualnej.

[12] Tamże, s. 14.

[13] Rozróżnienie pomiędzy kategorią wzroku i spojrzenia wprowadzam za Iwoną Kurz: „Wzrok to pojęcie szersze, obejmuje całość praktyk widzenia, ma charakter niepodmiotowy, instytucjonalny. Spojrzenie wyznacza w domenie wzroku pole emancypacji, podmiotowości. […] Spojrzenie jest ruchliwe, mobilne i zmobilizowane, stanowi wyraz aktywności poznawczej i dyscyplinującej (ma zdolność definiowania tego,

fokalizatorów zewnętrznych, nadawców i odbiorców ekstratekstualnych) na otaczającą ich przestrzeń miasta, stanowiącą tło ekranowej akcji lub jej pierwszoplanowy element[14] – wzbogacający film o dodatkowe znaczenia i aktywnie wpływający na losy postaci.

Przedmiot badań (i kluczowe pojęcia wykorzystywane do jego analizy)

W niniejszej rozprawie analizuję wybrane filmy fabularne głównego nurtu zrealizowane po 1995 roku, których akcja jest usytuowana w Paryżu, a miejska przestrzeń staje się przedmiotem[15] spojrzenia turystycznego, imigranckiego i postnostalgicznego[16]. Jak przekonujęnw treści kolejnych rozdziałów, minione ćwierćwiecze nie przyniosło radykalnych przemian w obrębie trzech wymienionych strategii; kolejne powstające produkcje nie dekonstruują, lecz utrwalają konwencjonalne wizerunki Paryża. Cezurę wyznacza data premiery filmu *Nienawiść* (*La haine*) Mathieu Kassovitza – głośnej produkcji reprezentującej nurt *cinéma de banlieue,* w której dzielnica blokowisk po raz pierwszy stała się obiektem silnej estetyzacji. Paryskie przedmieścia – o czym piszę bardziej szczegółowo w rozdziale poświęconym filmowemu spojrzeniu imigranckiemu – przedstawiono przy pomocy środków wyrazu typowych dla kina dokumentalnego, posługując się monochromatycznymi i kontrastowymi barwami, ziarnistą teksturą obrazu oraz, przynajmniej pozornie, pozbawioną precyzji pracą kamery. Wizualna warstwa *Nienawiści* – wzbogacona o elementy kreacyjne oraz ujęcia będące efektem operatorskiej

na czym spocznie, jako obiektu pragnienia)". Iwona Kurz, *Look – gaze (wzrok – spojrzenie),* [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 673.

[14] Geoffrey Nowell-Smith podkreśla, że „Miasto staje się protagonistą, jednak w przeciwieństwie do postaci ludzkich nie jest fikcyjne". Geoffrey Nowell-Smith, *Cities: Real and Imagined,* [w:] *Cinema and the City*, dz. cyt., p. 104.

[15] Celowo posługuję się terminem przedmiot (w miejsce neutralnego semantycznie obiektu), by podkreślić konsumpcyjny charakter spojrzenia filmowego. Ta kategoria jest już zakorzeniona w piśmiennictwie naukowym – John Urry pisze właśnie o przedmiocie spojrzenia turystycznego (John Urry, *Spojrzenie turysty,* dz. cyt., s. 14), Iwona Kurz – o przedmiocie konsumpcji wizualnej (Iwona Kurz, *Miasto–spektakl*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 676), zaś Henri Lefebvre – o przedmiocie konsumpcji kulturalnej (Henri Lefebvre, *Prawo do miasta*, „Praktyka Teoretyczna" nr 5/2012, Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012, http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr5_2012_Logika_sensu/14.Lefebvre.pdf [dostęp: 3.10.2021 r.]). Ponadto, na co kładzie akcent Magdalena Baszkiewicz, „[p]rzedmiot […] zakłada jakiś podmiot, który dany obiekt wytwarza, a następnie używa – kogoś, kto podejmuje wobec niego jakąś czynność". Magdalena Baszkiewicz, *Pamiątki turystyczne – w poszukiwaniu tożsamości*, „Turystyka kulturowa" nr 4/2011, Kultour.pl, Poznań 2011, http://www.turystykakulturowa.org/pdf/2011_04_01.pdf [dostęp: 7.07.2020 r.].

[16] Mogę powtórzyć za Nataszą Korczarowską-Różycką, że „Wyróżnione przeze mnie «warianty» nie zostały narzucone *a priori*, lecz – by posłużyć się Kracauerowską metaforą – «znalezione» w samej materii filmowych tekstów". Natasza Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 39.

ekwilibrystyki – zamienia niebezpieczną, zaniedbaną dzielnicę w miejsce fantazmatyczne, *un lieu fantasmatique*. Film odniósł sukces zarówno na płaszczyźnie ekonomicznej[17], utrwalając stereotypowy wizerunek paryskich przedmieść[18] wśród zagranicznej widowni, jak i artystycznej – podczas 48. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes przyniósł swojemu twórcy Złotą Palmę dla najlepszego reżysera; w tym samym roku został uhonorowany nagrodą Europejskiej Akademii Filmowej w kategorii Najlepszy młody europejski film roku, a rok później – statuetkami Cezara, przyznanymi przez francuską Akademię Sztuki i Techniki Filmowej w kategoriach: Najlepszy film, Najlepszy montaż oraz Najlepszy producent.

Przywołane typy spojrzeń (turystyczne, imigranckie oraz postnostalgiczne) analizuję jako narzędzia służące realizacji trzech odrębnych strategii reprezentowania przestrzeni Paryża we współczesnym kinie fabularnym głównego nurtu. Ponieważ wszystkie te strategie cechuje homogeniczność, przejawiająca się podobieństwem ikonografii, stosowanych chwytów narracyjnych i typów postaci, do zilustrowania postawionej tezy posługuję się ograniczonym zestawem przykładów filmowych. Ze względu na dużą skalę zjawiska reprezentacji (czy wręcz nadreprezentacji) ekranowych wizerunków Paryża, wyselekcjonowałam te produkcje, które najtrafniej ilustrują wyodrębnione przeze mnie typy spojrzeń, z konieczności pomijając (lub wykorzystując jedynie jako kontekst) inne dzieła wpisujące się w wyznaczone ramy teoretyczne w mniejszym stopniu bądź powielające strategie narracyjne oraz inscenizacyjne, które zastosowano w filmach już przeze mnie omówionych. Istotnym aspektem był dla mnie również międzynarodowy obieg tych produkcji, dzięki któremu ekranowe portrety Paryża kształtują zbiorową wyobraźnię widzów.

Zastosowana przeze mnie metoda studium przypadku ma na celu podkreślenie analogii istniejących pomiędzy filmami wyprodukowanymi w różnych krajach na przestrzeni ponad dwóch dekad, a reprezentującymi określony typ spojrzenia. Spojrzenie

[17] Większą część przychodów (280 859 dolarów) wygenerowała wysoka frekwencja w krajowych kinach, jednak sprzedaż biletów na rynku zagranicznym (132 055 dolarów) również pozostawała na wysokim – nieosiągalnym wcześniej dla kina przedmieść – poziomie.

[18] Warto podkreślić, że strategia stereotypowego ujmowania przestrzeni miejskiej w filmie obejmuje także jego paraktesty; to zagadnienie przybliżyłyśmy wraz z Justyną Hanną Budzik na przykładzie plakatów oraz okładek płyt DVD takich filmów, jak *Nienawiść*, *Wina Woltera* (*La faute à Voltaire*, 2002 r.) Abdellatifa Kechiche'a, *Klasa* (*Entre les murs*, 2008 r.) Laurenta Canteta, *Imigranci* (*Dheepan*, 2015 r.) Jacques'a Audiarda oraz *Nieustraszona* (*Peur de rien*, 2015 r.) Danielle Arbid. Zob. Justyna Hanna Budzik, Marta Kasprzak, *O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego… „Kino przedmieść" i jego wizualne parateksty na przykładzie „Nienawiści" Mathieu Kassovitza i „Nieustraszonej" Danielle Arbid*, „Panoptikum" nr 23(30), Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2020, s. 150–167.

turystyczne analizuję na przykładzie filmów *Francuski pocałunek* (*French Kiss*, 1995 r.) Lawrence'a Kasdana, *Przed zachodem słońca* (*Before Sunset*, 2004 r.) Richarda Linklatera, *Angel-A* (2005 r.) Luca Bessona, *O północy w Paryżu* (*Midnight in Paris*, 2011 r.) Woody'ego Allena, *Miłość i turbulencje* (*Amour & turbulences*, 2013 r.) Alexandre'a Castagnettiego oraz *Paryż może poczekać* (*Paris Can Wait*, 2016 r.) Eleanor Coppoli. Materiałem służącym do zobrazowania spojrzenia imigranckiego są produkcje *Nienawiść* Mathieu Kassovitza, *Imigranci* Jacques'a Audiarda, *Nieustraszona* Danielle Arbid i *Sous les étoiles de Paris* (2020 r.) Clausa Drexela. Wyznaczniki spojrzenia postnostalgicznego omawiam zaś na przykładzie filmów *Amelia* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001 r.) Jean-Pierre'a Jeuneta, *Marzyciele* (*The Dreamers*, 2003 r.) Bernarda Bertolucciego, *Podróż czerwonego balonika* (*Le voyage du ballon rouge*, 2007) Hou Hsiao-hsiena i *Niebo nad Paryżem* (*Paris*, 2008) Cédrica Klapischa.

Paradygmat spojrzenia turysty, stanowiący główny temat poczytnej książki Johna Urry'ego[19] – inspirowany Foucaultowską koncepcją spojrzenia klinicznego[20] i znajdujący rozwinięcie w pracach licznych kontynuatorów[21] – wyznacza ramy teoretyczne pierwszego z trzech zasadniczych rozdziałów analitycznych niniejszej rozprawy. Kategorię spojrzenia turysty, definiowanego przez socjologa jako rodzaj praktyki społecznej charakterystycznej dla turystyki masowej i opartej na doznaniach wzrokowych, przenoszę na grunt dwóch innych tendencji filmowych. Ich wspólnym mianownikiem jest uproszczony, zapośredniczony przez medialne reprezentacje[22] (wyobrażony) i podlegający procesowi

[19] John Urry, *Spojrzenie turysty*, dz. cyt.
[20] Michel Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. Paweł Pieniążek, Alatheia, Warszawa 1999.
[21] Zob. np. Judith Adler, *Origins of Sightseeing*, "Annals of Tourism Research" no. 1, vol. 16, Elsevier, London 1989, p. 7–29; Carol Crawshaw, John Urry, *Tourism and the Photographic Eye*, [w:] *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*, Chris Rojek, John Urry (eds.), Routledge, London 1991; Lesego S. Stone, Gyan P. Nyaupane, *The Tourist Gaze: Domestic versus International Tourists*, "Journal of Travel Research" no. 5, vol. LVIII, SAGE Publications, London et al. 2019. Autorką teorii najsilniej zakorzenionej w polskim dyskursie naukowym jest niewątpliwie Anna Wieczorkiewicz. Tejże, *Apetyt turysty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2012.
[22] „Światy wyobrażone obecnie to raczej światy medialnej produkcji obrazów, internetowej nawigacji, technologicznej sprawności nowych demiurgów budujących wirtualne rzeczywistości i najbardziej natrętne reklamowe raje, niż efekty jednostkowych aktów wyobraźni materializujące się w przestrzeni miejskiej" – przekonuje Ewa Rewers. Tejże, *Post*-polis*: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005, s. 86. Badaczka dodaje, że „[…] miasta medialne wypierają z naszej pamięci miasta realne, a wirtualne światy zmieniają podstawy urbanistycznej wyobraźni […]". Tamże, s. 14. Z kolei Guy Debord pisze: „Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia". Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33. Por. David Crouch, Rhona Jackson and Felix Thompson, *Introduction: The Media and the Tourist Imagination*, [w:] *The Media and the Tourist Imagination*, tychże (eds.), Routledge, New York 2006.

mapowania kognitywnego[23] obraz miasta – niezależny od (nie)obecności protagonisty w przestrzeni diegetycznej:

Filmowy pejzaż coraz częściej zbliża się do pejzażu malarskiego – przynajmniej w tym sensie, że prawie obywa się bez postaci. […] Jednakże to, że w scenie czy ujęciu filmowym nie został pokazany bohater, nie oznacza jeszcze, że przestrzeń jest naturalna/neutralna. Zawsze bowiem istnieje ktoś, kto ją widzi i pokazuje. Człowiek za kamerą sprawia, że to, co oglądamy, nabiera charakteru pejzażu i cielesności widzenia[24].

Barbara Kita wskazuje również na „sposób funkcjonowania pejzażu jako widok-ówki w filmach, w których traktuje się go jako atrakcyjne *decorum*, już przez sam fakt bycia na ekranie wyzwalające odpowiednie konotacje, choćby stereotypowe lub pobieżne"[25]. Taką właśnie funkcję – na czele z wieżą Eiffla – spełniają architektoniczne symbole Paryża, jednoznacznie odsyłając widza do Barthesowskiej koncepcji paryskości (*parisanité*)[26]. Ponieważ kino stanowi wyjątkowo skuteczne, lecz nie jedyne medium wspierające zjawisko mitologizowania „miasta świateł", analizę filmów uzupełniam refleksją na temat strategii konstruowania owego fantasmagorycznego wyobrażenia Paryża w innych dyscyplinach sztuki oraz nurtach kultury popularnej – których znaczenie podkreśla Roger Caillois:

[…] można chyba przejść do stwierdzenia, że istnieje, z tej perspektywy patrząc, pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, a ogólniej biorąc, wielkiego miasta, tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus[27].

[23] Anna Nacher, *Mapowanie kognitywne*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 674. Ten „wyobrażeniowy konstrukt miasta, powstający w umyśle obserwatora w procesie percypowania przestrzeni", który „łączy dane pochodzące od zmysłów (spostrzeżenia) oraz symboliczne treści pochodzenia kulturowego" Ewa Janicka nazywa obrazem mentalnym miasta. Ewa Janicka, *Obraz mentalny miasta,* [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 679.

[24] Barbara Kita, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, Barbara Kita, Magdalena Kempna-Pieniążek (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 9.

[25] Tamże, s. 12. Zjawisko to omawia również Dean MacCannell, posługując się kategorią oznaczników (*markers*). Dean MacCannell, *Turysta: nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. Ewa Klekot i Anna Wieczorkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2002, s. 172–205.

[26] Jak przekonuje francuski teoretyk, „właśnie barbaryzmy tego rodzaju najlepiej mogłyby opisać *signifiés* konotacyjne" i ilustruje tezę stosownym przykładem: „włoskość to nie Włochy, to zagęszczona esencja wszystkiego, co może być włoskie, od spaghetti do malarstwa". Roland Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Zbigniew Kruszyński, „Pamiętnik Literacki" nr 3, t. LXXVI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1985, s. 300.

[27] Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, przeł. Krystyna Dolatowska, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, Roger Caillois (red.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 87–88.

W zwięzłym – z konieczności – zarysie historycznym, zamieszczonym na początku pierwszego rozdziału, przybliżam najważniejsze zjawiska społeczno-kulturowe, które stanowiły fundamenty fascynacji stolicą Francji w XIX i XX wieku. Posługuję się tym samym strategią obraną przez Rogera Cailloisa, który „[…] wtedy, gdy rozważa zjawiska stosunkowo nowe, jak powieść kryminalną lub «mit Paryża», nie omieszka wyłożyć historycznych powodów, które je uwarunkowały lub przynajmniej zakreśliły ich ramy”[28]. „Osiągnięto w końcu cel od tak dawna upragniony – uczynienie z Paryża przedmiotu raczej luksusu i ciekawości niż użytkowego, miasta wystawowego, całego pod szkłem […], obiektu podziwu i zazdrości obcych, bo mieszkańcy do tych uczuć nie są zdolni”[29] – zauważa Victor Fournel, a wtóruje mu Walter Benjamin[30]. W *Pasażach* – najsłynniejszym dziele poświęconym fenomenowi stolicy Francji – filozof „podążył śladem surrealistów, czyniąc Paryż przedmiotem swojego namysłu i refleksji nie od strony krytyki mechanizacji życia i wzrastającego uwielbienia techniki, ale jego narkotycznego historyzmu i manii przybierania masek”[31]. Podobna strategia jest wyjątkowo często wykorzystywana w filmach należących do „globalnego Hollywood”[32] i analizowanych przeze mnie w kontekście obecności spojrzenia turystycznego i postnostalgicznego. Kategoria spojrzenia, przywołana przeze mnie w świetle badań socjologicznych Johna Urry’ego, jest zarazem pojęciem wywodzącym się z dyskursu narratologicznego. W omawianych filmach miejska przestrzeń bywa zarówno przedmiotem spojrzenia fokalizatorów wewnętrznych (w tym postaci należących do świata przedstawionego), jak i narratorów. Dynamiczną relację pomiędzy nimi Magdalena Rembowska-Płuciennik nazywa fokalizacją zmysłową, którą definiuje jako „znacznik płynnego przechodzenia od narratorskiej sytuacji percepcyjnej do sytuacji postaci”[33], akcentując wielowymiarowość jej doświadczenia

[28] Jan Błoński, *Słowo wstępne*, [w:] *Odpowiedzialność i styl*…, dz. cyt., s. 10.
[29] Victor Fournel, *Paris nouveau et Paris future*, Jacques Lecoffre Libraire-Éditeur, Paris 1868, p. 240–241, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, Rolf Tiedemann (red.), przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 445.
[30] „Prawie zawsze najżarliwsi wielbiciele tego miasta pochodzą spoza jego granic, a ich sieć rozciąga się na całej ziemi” – pisze Walter Benjamin. Tegoż, *Paryż – miasto w zwierciadle. Wyznania miłosne pisarzy i artystów wobec „stolicy świata”*, przeł. Mateusz Palka, „Studia Philosophica Wratislaviensia” nr 2, t. XIV, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2019, s. 132.
[31] Agata Pilecka, *Miasto przetworzone – paryska fantasmagoria Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka” nr 24, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012, s. 141.
[32] Zob. s. 19.
[33] Magdalena Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” nr 6, Komisja Historycznoliteracka Polskiej Akademii Nauk – Oddział w Krakowie, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 56. W dalszej części tekstu badaczka szczegółowo przybliża istotę omawianego zabiegu: „Fokalizacja zmysłowa konwencjonalnie strukturyzuje elementy strumienia percepcji – wielosensorycznego i symultanicznego w swym zetknięciu ze świadomością. Najwyższy stopień zbliżenia między narratorem i bohaterem następuje wtedy, gdy reprezentowane są doznania psychosomatyczne, cielesne reakcje na emocje i stany uczuciowe

zmysłowego[34]. To właśnie ta koncepcja, wypracowana na gruncie narratywistycznej teorii Mieke Bal, stanowi dla mnie użyteczne narzędzie służące analizie trzech typów spojrzeń.

Filmy prezentujące obraz Paryża zapośredniczony przez spojrzenie turystyczne są zazwyczaj realizowane we współpracy z lokalnymi władzami i mają na celu wykreowanie określonego wizerunku miasta, spójnego z oczekiwaniami instytucji współfinansującej produkcję (w przypadku filmów realizowanych na terenie aglomeracji paryskiej o wyborze prezentowanych lokalizacji decyduje wówczas nie tylko wizja reżysera, ale także strategia promocyjna regionu Île-de-France). Lokowanie miasta w filmie (tzw. *city-placement*), zwykle obejmujące prezentację najciekawszych obiektów urbanistycznych, wpływa na wzrost rozpoznawalności marki miasta, a tym samym na jego odróżnienie od innych jednostek terytorialnych[35]. Choć takie produkcje powszechnie bazują na stereotypowym wyobrażeniu stolicy Francji, skutecznie zachęcają do jej odwiedzin widzów z całego świata. Wieża Eiffla, Luwr, katedra Notre Dame, Bazylika Sacré-Cœur czy Łuk Triumfalny pełnią wówczas funkcję symboli miasta, a niekiedy stanowią istotne miejsce ekranowej akcji, wzmacniając tym samym postrzeganie Paryża jako nowoczesnej metropolii, która obfituje w zasoby europejskiego dziedzictwa kulturowego i atrakcje turystyczne. Nierzadko pokłosiem strategii *city-placement* jest przyznawanie twórcom licznych nagród za starannie przygotowaną i efektowną scenografię, a także projektowanie szlaków turystycznych, umożliwiających uczestnictwo w spacerach śladami ekranowych bohaterów. Co więcej, prezentowane w filmach obiekty (na czele z wieżą Eiffla) – od których „[o]czekuje się głębi historycznej, tak samo jak otwarcia na zewnątrz, jak gdyby jedna równoważyła drugą”[36] – stają się niekiedy przedmiotem swoistej fetyszyzacji. „Historycznie uformowane miasto już nie żyje [*ne se vit plus*], praktycznie nie daje się uchwycić. Jest już tylko przedmiotem konsumpcji kulturalnej dla turystów, obiektem łapczywego estetyzmu spektaklu i ckliwej malowniczości”[37] – zauważa Henri Lefebvre. Z kolei w artykule *Miasto z pocztówki. O fasadowości Paryża i życia*[38] Blanka Brzozowska rozwija tytułowe pojęcie odnoszące się do pobieżnego spojrzenia na miejską przestrzeń,

oraz bodźce pochodzące od zmysłów kontaktu bezpośredniego: dotyku, woni, smaku. Technika punktu widzenia była zawężeniem oglądu świata do granic psychiki postaci, fokalizacja wskazuje, jak owa psychika formowana jest poprzez bodźce sensualne”. Tamże, s. 587.

[34] Tamże, s. 586.

[35] Zob. np. Sue Beeton, *Film-Induced Tourism,* dz. cyt., p. 29–32.

[36] Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 45.

[37] Henri Lefebvre, *Prawo do miasta*, dz. cyt.

[38] Blanka Brzozowska, *Miasto z pocztówki. O fasadowości Paryża i życia*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” nr 3, t. XLIX, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2006.

skoncentrowanego na najatrakcyjniejszych dzielnicach Paryża (i wykluczającego tym samym obszary „autentyczne", które nie wpisują się paradygmat turystyki – również tej zmediatyzowanej).

Przestrzenią przeciwstawioną centralnej części miasta są peryferia, zagospodarowane „bez uwzględnienia głęboko zakorzenionych archetypów kultury"[39]. W wybranych przeze mnie filmach ukazujących Paryż poprzez spojrzenie imigranckie, wymienione wcześniej popularne budowle pojawiają się przeważnie jedynie na dalszym planie (*Nieustraszona, Sous les étoiles de Paris*) lub są konsekwentnie eliminowane z przestrzeni kadru (*Nienawiść, Imigranci*). Autorzy tomu *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej* zauważają:

> W rządowym raporcie opracowanym pod kierunkiem wieloletniego ministra sprawiedliwości, Alaina Peyrefitte'a, który stał na czele Komitetu Badań nad Przemocą, Zbrodnią i Występkiem, można przeczytać: „Przeprowadzone przez komitet badanie, którym objęto 11 miast bądź obszarów zurbanizowanych, dowodzi istnienia ścisłego związku między pewnymi formami miejsc zamieszkania (wielkie osiedla, wieżowce) a dokonywaniem przy użyciu przemocy przestępstw przeciwko życiu i zdrowiu mieszkańców. […] W tych bezładnie tworzonych i szybko rozpadających się miastach nie rozpoznają się już wzajemnie ani osoby należące do tych samych warstw społecznych, ani też przynależne do tych samych grup wieku […] W obliczu architektury powielanej w tysiącach egzemplarzy mieszkańcy nowych dzielnic tracą swoje punkty orientacyjne i swą tożsamość. W monotonii i betonie zatracają to, co indywidualne w ich osobowości"[40].

O redukcyjności spojrzenia imigranckiego względem struktury narodowo-etnicznej pisze Krzysztof Loska: „Należy zaznaczyć, że przedmieścia nie są bynajmniej jednolite […]. 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 wyobrażenia"[41]. Kino, które – jak diagnozuje Marc Ferro – bywa „dokumentem historycznym i dziennikiem dziejowym"[42], nie tylko nie wyprzedza, lecz nawet nie odzwierciedla ewoluujących procesów migracyjnych. Optyka przyjęta przez twórców „kina przedmieść" jest silnie

[39] Zob. Walter Christaller, *How I Discovered the Theory of Central Places: a Report About the Origin of Central Places,* [w:] *Man, Space, and Environment. Concepts In Contemporary Human Geography*, Paul Ward English, Robert C. Mayfield (eds.), New York – London – Toronto 1972, p. 601–611.
[40] Bohdan Jałowiecki, Marek Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 143–144.
[41] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016, s. 91.
[42] Marc Ferro, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 15.

zakorzeniona w XX-wiecznych realiach życia na obrzeżach Paryża, o czym przypomina Ludwika Włodek:

> Mimo sukcesu *Nienawiści* francuskie myślenie o przedmieściach niewiele się zmieniło od lat 90., co dobrze tłumaczy entuzjastyczne przyjęcie *Nędzników*. Mieszkańcy blokowisk, choć stanowią prawie dziesięć procent ludności kraju, pojawiają się w mediach niezwykle rzadko (ich odsetek wśród osób zapraszanych do telewizji sięga dwóch procent), a jeśli już ktokolwiek pyta ich o zdanie, prawie zawsze odbywa się to w kontekście jakichś problemów występujących na przedmieściach. Blokowiska przywodzą na myśl same złe skojarzenia: narkotyki, gangi, bezrobocie, islamski fundamentalizm, zamieszki[43].

Kategorię filmu nostalgicznego, o czym Fredric Jameson przekonywał już w 1991 roku w tomie *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*[44], cechują nader pojemne granice. W jej ramach mieszczą się zarówno filmy konotujące „słodko-gorzką, sentymentalną nastrojowość albo wielkie romantyczne tęsknoty"[45], jak i eksploatujące stylistykę minionych epok – utrwalające ich obraz lub dekonstruujące potoczne wyobrażenia o ówczesnym *modus vivendi*. W przypadku drugiej z wymienionych strategii, jak odnotowuje Fredric Jameson, „historia stylów estetycznych zajmuje miejsce «prawdziwej» historii"[46]. Dbałość o wizualną warstwę ekranowej historii charakteryzuje również filmy, których reżyserom przypisać można spojrzenie postnostalgiczne na rekonstruowaną czasoprzestrzeń. To pojęcie przywołuję za Vivian P. Y. Lee, według której postnostalgia „zakłada zniuansowany związek z przeszłością jako historią/tekstem/obrazem"[47], a sam termin powstał jako remedium na „uniknięcie prawdopodobnego połączenia z typem «postmodernistycznej nostalgii»"[48]. Postnostalgiczne spojrzenie na Paryż, będące wyrazem tęsknoty za wyobrażonym – zapośredniczonym przez dzieła sztuki i przekazy medialne – miastem przenika takie filmy jak *Amelia, Marzyciele, Niebo nad Paryżem* i *Podróż czerwonego balonika*. Może ono być, o czym przekonuję w ostatnim

---

[43] Ludwika Włodek, *Nędznicy karmią Francję*, „Pismo. Magazyn opinii", dostępny przez: https://magazynpismo.pl/idee/esej/nedznicy-karmia-francje-koronawirus-kryzys-gospodarczy/ [dostęp: 9.10.2021 r.]
[44] Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011. Aktualność zaproponowanego ujęcia podkreśla m.in. Karolina Kostyra: „W badaniach filmoznawczych – skoncentrowanych na kategoriach temporalnych i borykających się z niedostatkiem właściwej sobie, niezadłużonej w innych dziedzinach metodologii – jamesonowski film nostalgiczny jawi się jako konkretne, czytelne pojęcie […]". Karolina Kostyra, *Długi żywot filmu nostalgicznego: o funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" nr 3982, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019, s. 462.
[45] Tamże.
[46] Fredric Jameson, *Postmodernizm…*, dz. cyt., s. 20.
[47] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Palgrave Macmillan, London 2009, p. 6.
[48] Tamże.

rozdziale, interpretowane jako zgodny z intencją reżysera komponent filmowej narracji, jak również przypisywane odbiorcom gotowego filmu – kształtujących zapotrzebowanie na wyidealizowany obraz „miasta świateł". Bowiem, o czym przypomina Anne Friedberg, „percepcja kinowa jako taka potwierdza iluzję wiecznej teraźniejszości w ciągłym recyklingu"[49].

Cel badawczy

Celem przygotowanej rozprawy doktorskiej jest wyodrębnienie i wskazanie wyznaczników trzech filmowych strategii reprezentacji miejskiej przestrzeni Paryża przy pomocy spojrzenia turystycznego, imigranckiego i postnostalgicznego. Analizując filmy fabularne głównego nurtu, zrealizowane po 1995 roku, akcentuję ciągłość kulturowych konwencji służących reprezentantom różnych sztuk do wykreowania kilku konwencjonalnych portretów miasta – zrealizowanych przy użyciu rozmaitych tworzyw, jednak będących efektem postrzegania stolicy Francji w tożsamej optyce. Zastosowane przeze mnie ujęcie diachroniczne obejmuje – oprócz współczesnych filmów zaliczanych w poczet „globalnego Hollywood" – również sztuki wizualne (malarstwo i fotografię), literackie (prozę i poezję), przestrzenne (architektura) oraz ich syntezy (instalacje artystyczne). Omawiając bezprecedensowy status Paryża jako fenomenu współczesnej kultury popularnej, nie sposób pominąć zjawiska medializacji oraz urzeczowienia[50]. Pierwsze z nich wspiera między innymi podtrzymywanie kulturowego mitu paryżanki – postaci równie chętnie portretowanej przez francuskich impresjonistów, jak i współczesnych użytkowników mediów społecznościowych. Z kolei za sprawą procesu urzeczowienia zminiaturyzowane symbole miasta funkcjonują nie tylko jako pamiątka po wizycie w Paryżu, lecz – oderwane od swojej społecznej funkcji – stanowią często wykorzystywany motyw graficzny szerokiego asortymentu towarów[51].

[49] Anne Friedberg, *Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*, "Publications of the Modern Language Association" no. 3, vol. CVI, Modern Language Association, New York 1991, p. 419–431.
[50] Scott Lash, Celia Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
[51] Tamże, s. 128–129.

Metodologia

Ujęcia metodologiczne, wykorzystywane przeze mnie do analizy wybranych filmów, są mocno zakorzenione zarówno w dziedzinie filmoznawstwa, jak i badań socjologicznych. O ich wzajemnych relacjach pisze Mark Shiel:

> Istotna jest zatem teza, że interdyscyplinarny kontakt między filmoznawstwem a socjologią (oraz innymi dyscyplinami, włączając tu także studia kulturowe i miejskie oraz geografię) może w niezwykle użyteczny i owocny sposób przyczynić się do podjęcia kluczowych zagadnień wspólnych (lub które powinny być wspólne) dla obu dyscyplin z początkiem XXI wieku, a które pojawiły się lub stały się szczególnie palące w kontekście kulturowej i społecznej współczesności[52].

Zastosowanie metody neoformalnej, wprowadzonej przez Davida Bordwella i Kristin Thompson, umożliwia pogłębioną eksplorację filmowej diegezy, natomiast badanie strategii kreowania ekranowej przestrzeni miejskiej i eksplorujących ją protagonistów staje się możliwe dzięki połączeniu praktyki *close reading* z teoriami wybitnych socjologów, antropologów i filozofów. „Pisanie powieści to przecież odtworzenie świata z nader barwnego punktu widzenia – z pewnością powieściopisarza, a często także głównego bohatera”[53] – zauważa Robert Altman w kontekście artystycznej wyobraźni. Tę konstatację, poczynioną na gruncie literaturoznawczym, można z powodzeniem przenieść w obręb innych dyscyplin sztuki, które – choć przy pomocy innego tworzywa – również „reprezentują, odzwierciedlają, zniekształcają, wymyślają, pomijają”[54] świat rzeczywisty. Owo „silne zapośredniczenie (*mediation*) indywidualnej wyobraźni” jest szczególnie istotne w przypadku mediów (audio)wizualnych[55]. „Miasto jest «miejscem», czyli tym sposobem istnienia przestrzeni, który umożliwia artykułowanie naszych uczuć i doznań wobec przestrzeni”[56] – przekonuje *explicite* Tadeusz Sławek. Warto

---

[52] Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, dz. cyt., s. 562.
[53] Robert Alter, *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven 2010, p. 7.
[54] Tamże, p. 1.
[55] Zob. np. Graham Clarke, *Miasto w fotografii*, przeł. Krzysztof Olechnicki, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 456–476; Jean Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, przeł. Barbara Jabłońska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 380–386; Susan Sontag, *Świat obrazów*, przeł. Sławomir Magala, [w:] *Fotospołeczeństwo*…, dz. cyt., s. 387–404; Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 12–13.
[56] Tadeusz Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 19. Filolog posługuje się kategorią wyobrażenia również w celu określenia przedmiotu badawczego. „Najkrótsza

w tym kontekście przywołać obserwację, którą w tomie *Odczuwanie architektury* zamieścił Steen Eiler Rasmussen:

> Każdy, kto widział najpierw fotografię jakiegoś miejsca, a potem je odwiedził, wie, jak bardzo odmienna jest rzeczywistość. Czujemy panujący wokół nastrój i nie jesteśmy skazani na patrzenie pod kątem, z jakiego zostało zrobione zdjęcie. Oddychamy atmosferą tego miejsca, słyszymy należące do niego dźwięki, czujemy, jak są one odbijane przez niewidoczne domy za nami[57].

Już w 1922 roku Walter Lippmann obwieścił, że „[w] całym doświadczeniu ludzkości nie było porównywalnego z kinem środka wspomagającego wizualizację"[58]. Zmediatyzowana przestrzeń jest z konieczności oparta na percypowaniu uproszczonego obrazu świata. „Zwykle najpierw definiujemy, a potem widzimy – zamiast najpierw widzieć, a później definiować. W wielkim oszałamiającym, zgiełkliwym chaosie świata zewnętrznego wybieramy to, co zdefiniowała już za nas nasza kultura, i zwykle postrzegamy to, co wybraliśmy, w postaci przez nią zestereotypizowanej"[59] – zauważa badacz. Zaproponowany przez niego termin stereotyp wciąż bywa przedmiotem zainteresowania reprezentantów różnych dyscyplin naukowych: socjologii, psychologii czy kulturoznawstwa. Wśród licznych publikacji eksplorujących tę problematykę szczególnie użyteczny wydaje mi się artykuł Ewy Kraskowskiej, wchodzący w skład tomu *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*[60]. Autorka przywołuje klasyczne – zaczerpnięte z nauk społecznych – rozumienie stereotypowości, która „w literaturze tzw. gatunkowej […] przedstawiana jest zazwyczaj nie jako konstrukt kulturowy, lecz w ujęciu naturalizującym czy też reifikującym"[61]. Swoją uwagę koncentruje jednak na subwersywnym posługiwaniu się społeczno-kulturowymi kliszami przez autorów powieści o życiu przedstawicieli wyższych sfer (*beau monde*). Wyodrębnione w ten sposób strategie wykorzystania stereotypów w twórczości literackiej mogą znaleźć zastosowanie również w odniesieniu do innych tekstów kultury (w tym filmów zaliczanych odpowiednio w poczet kina gatunkowego i autorskiego). „To, co pozornie jest najbardziej bezpośrednie, najbardziej żywiołowe, najbardziej «naturalne»,

---

definicja brzmiałaby więc następująco: miasto jest krystalizacją myśli, która poza jego obszarem ulega rozproszeniu" – pisze Tadeusz Sławek. Tegoż, *Akro/nekro/polis…*, dz. cyt., s. 14.

[57] Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. Barbara Gadomska, Karakter, Kraków 2015, s. 46.

[58] Walter Lippmann, *Opinia publiczna*, przeł. Joanna Tegnerowicz, Animi2 Wydawnictwo, Bielsko-Biała 2020, s. 84.

[59] Tamże, s. 75.

[60] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, Włodzimierz Bolecki i Grzegorz Gazda (red.), Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

[61] Ewa Kraskowska, *Powieść o socjecie a stereotypy*, [w:] *Stereotypy w literaturze…*, dz. cyt., s. 132.

może po zbadaniu okazać się najbardziej przetworzonym elementem dzieła sztuki”[62] – podkreśla Henri Lefebvre, a jego cenna wskazówka wielokrotnie znajduje potwierdzenie w toku przeprowadzanych przeze mnie analiz filmowych. Kinematograficzne wizerunki miast można bowiem przyporządkować do zaledwie kilku formuł mitologizujących, realizujących (a zarazem utrwalających) określony tryb postrzegania przestrzeni.

Kategorię spojrzenia turysty, zapożyczoną od Johna Urry’ego, przenoszę na grunt refleksji filmoznawczej; tym samym przedmiotem badania, zamiast uczestników rzeczywistej podróży, stają się postacie przemieszczające się w obrębie filmowego świata przedstawionego. Przywołaną metodę analizy stosuję również do innych modeli spojrzeń, których obecność we współczesnych filmach fabularnych jest silnie zarysowana. Spojrzenie imigranckie sytuuję w kontekście koncepcji Zygmunta Baumana, opublikowanych w tomach *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*[63] oraz *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*[64], a także w świetle rozważań filozofa i urbanisty Paula Scheffera zawartych w tomie *Druga ojczyzna. Imigranci w społeczeństwie otwartym*[65]. Z kolei spojrzenie postnostalgiczne – wyraz tęsknoty za przeszłością, która nie stanowi przedmiotu indywidualnego doświadczenia, lecz należy do sfery pamięci zmedializowanej – analizuję w kontekście postnostalgicznej wyobraźni, włączonej w ramy dyskursu filmoznawczego przez Vivian P. Y. Lee[66]. Teorię wyobrażeń społecznych, wskazanych w tytule niniejszej rozprawy w odniesieniu do filmowych portretów miasta, przywołuję natomiast za Bronisławem Baczką[67]:

Od zarania dziejów społeczeństwa stale tworzą globalne wyobrażenia siebie samych, czyli idee-obrazy, za pomocą których nadają sobie tożsamość, postrzegają swoje wewnętrzne podziały, legitymują swoją władzę i wypracowują modele stanowiące wzór do naśladowania dla ich członków […]. Są to wyobrażenia rzeczywistości społecznej, a nie jej proste odbicia. Wytworzone i ukształtowane przy użyciu tworzywa zaczerpniętego z zasobów symbolicznych, cechują się swoistą realnością, która związana jest z samym ich

[62] Henri Lefebvre, *Przyczynek do estetyki*, przeł. Jadwiga Jabłońska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1956, s. 109.
[63] Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
[64] Tenże, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
[65] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna: imigranci w społeczeństwie otwartym*, przeł. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2010.
[66] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema*…, dz. cyt.
[67] Autor przyjmuje krytyczną postawę wobec wykorzystywanego aparatu pojęciowego i uprzedza, że „pojęcia wyobraźni (*imagination*) i wyobrażenia (*imaginaire*) są niesłychanie wieloznaczne, rzucają za siebie cień całej swojej długiej historii. Są jednak zbyt silnie zakorzenione w naszej tradycji językowej i intelektualnej, abyśmy mogli z nich zrezygnować, nie narażając się na ich pojawienie przy pierwszej okazji podczas dyskusji na temat przedstawień (*représentations*) zbiorowych”. Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne: szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 14.

istnieniem, ze zmiennym wpływem, jaki wywierają na mentalność i zachowania zbiorowe, z różnorodnymi funkcjami, jakie pełnią w życiu społecznym [podkr. MK][68].

Omawiając relacje pomiędzy przestrzenią miejską a działaniami podejmowanymi przez filmowych protagonistów, odwołuję się do systematyki pejzażu filmowego opracowanej przez André Gardiesa. Funkcją tła[69], pozwalającego jednoznacznie rozpoznać (re)prezentowane w filmie miejsce akcji, nadano stolicy Francji w produkcjach *Paryż może poczekać*, *Miłość i turbulencje* oraz *Nieustraszona*. Pejzażem ekspresją[70], poszerzającym poprzednią koncepcję o walory narracyjne, posłużono się w *Niebie nad Paryżem*, *Przed zachodem słońca*, *Podróży czerwonego balonika* i *Sous les étoiles de Paris*. Pejzaż etykietowany jako ekspozycja[71] – spektakularny, nierzadko rekonstruowany w studiach filmowych lub generowany komputerowo – jest integralnym składnikiem przestrzeni diegetycznej takich produkcji jak *Amelia*, *O północy w Paryżu* i *Angel-A*. Charakter katalizatora[72], wywierającego wpływ na postacie oraz pozostałe elementy diegezy, pełni miasto sportretowane w filmach *O północy w Paryżu* i *Marzyciele*. Właściwości kontrapunktu[73], w którym przestrzeń stawia opór działaniom protagonistów, przejawia natomiast pejzaż wykreowany w *Nienawiści*, *Imigrantach* i *Francuskim pocałunku.*

Efektem komercjalizacji produktów kulturowych, rozwoju masowej turystyki i wzmożonych procesów migracyjnych – wyznaczających tematy kolejnych rozdziałów rozprawy – jest homogenizacja kultury, w której „wszystko zaczyna przypominać wszystko”[74]. Do jej sfery należy również „globalne Hollywood”, definiowane przez Toby'ego Millera jako międzynarodowy system produkcji i dystrybucji filmowej, organizowany przez dominujące na rynku kinematograficznym amerykańskie wytwórnie[75].

[68] Tamże.
[69] André Gardies, *Le paysages comme moment narrative*, [w:] *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (ed.), Champ Vallon, Seyssel, p. 144–145.
[70] Tamże, p. 148.
[71] Tamże, p. 146.
[72] Tamże, p. 149.
[73] Tamże, p. 146–147.
[74] Wojciech Burszta, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. XII. „Takie miasta jak Nowy Jork, Los Angeles, Londyn, Tokio […] są zatem bliższe sobie, tworząc różne sieci, niż swojemu otoczeniu, regionowi” – pisze Ewa Rewers. Tejże, *Post-*polis…, dz. cyt., s. 15.
[75] *Global Hollywood*, Toby Miller et al., British Film Institute, London 2001. Zob. też. Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, dz. cyt., s. 579–584.

Współczesne badania nad (filmową) przestrzenią miejską

Strategie konstruowania filmowych portretów miast[76] – zwłaszcza ośrodków metropolitalnych, takich jak Berlin[77], Londyn[78], Nowy Jork[79] czy Hong Kong[80] – wyznaczają oś problemową licznych publikacji o profilu akademickim oraz wydawnictw popularnonaukowych. Nie sposób wymienić wszystkie z nich, jednak zrekapitulowanie stanu badań dotyczących relacji pomiędzy filmem i przestrzenią miejską jest niezbędne do nakreślenia pola badawczego, w którym istniejące luki ma uzupełnić przedkładana przeze mnie rozprawa doktorska.

Analiza przestrzeni miejskiej – również zapośredniczonej przez medium filmu – nie może obyć się bez narzędzi teoretycznych wypracowanych na gruncie socjologii i filozofii miasta. Oprócz klasycznego już tomu *S,M,L,XL* Rema Koolhaasa i Bruce'a Mau[81], nie sposób przecenić prac dwojga amerykańskich socjologów o międzynarodowej renomie: *The Social Production of Urban Space*[82] Marka Gottdienera i *Reading the City in a Global Digital Age: The Limits of Topographic Representation*[83] Saskii Sassen. Szczególnie cennym źródłem socjologicznym jest na polskim rynku wydawniczym *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*[84] Bogdana Jałowieckiego i Marka Szczepańskiego. W klasycznym już dziele *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*[85] Marc Augé proponuje wyodrębnienie z przestrzeni miasta tytułowych „nie-miejsc"[86], cechujących się intensywnym przepływem osób oraz zawieszonym upływem czasu, i przeciwstawienie ich historycznie zdefiniowanym miejscom antropologicznym[87].

[76] „W tej oszałamiającej literaturze przedmiotu wyraźnie jednak dominuje zaledwie kilka miast – Londyn, Paryż, Los Angeles, Nowy Jork, Berlin, Dublin, Praga, Istambuł, Wiedeń. Im bardziej wycofujemy się w czasie, tym bardziej ten krąg się zawęża" – przypomina Ewa Rewers. Tejże, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 14.
[77] Magdalena Saryusz-Wolska, *Berlin*…, dz. cyt.
[78] Charlotte Brunsdon, *London in Cinema: the Cinematic City Since 1945*, British Film Institute, London 2007.
[79] Jason Bailey, *Fun City Cinema: New York City and the Movies that Made It*, Harry N. Abrams, New York 2021.
[80] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema…*, dz. cyt.
[81] Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995.
[82] Mark Gottdiener, *The Social Production of Urban Space*, Austin, University of Texas Press 1994.
[83] Saskia Sassen, *Reading the City in a Global Digital Age: The Limits of Topographic Representation*, Spon Press, London 2005.
[84] Bogdan Jałowiecki, Marek Szczepański, *Miasto i przestrzeń*…, dz. cyt.
[85] Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt.
[86] Jak wyjaśnia Marc Augé, „«Nie-miejsca» tworzą zarówno rozwiązania niezbędne do przyspieszonego przemieszczania się osób i dóbr (drogi ekspresowe, bezkolizyjne skrzyżowania, porty lotnicze), jak i same środki transportu, wielkie centra handlowe, ale także obozy przejściowe, w których stłoczeni są uchodźcy z całej planety". Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 20. „Trudno jest orzec, czy nie-miejsca to termin wynaleziony przez Augé, choć z jego nazwiskiem z pewnością zostanie związany" – zauważa Wojciech Burszta we wstępie do polskiego przekładu dzieła. Tegoż, *Samotność w świecie nadmiaru…*, dz. cyt., s. XI.
[87] „Zarezerwujmy termin «miejsce antropologiczne» dla tej konkretnej i symbolicznej konstrukcji przestrzeni, która nie może sama opisać zmiennych kolei i sprzeczności życia społecznego, lecz do której

Filozoficzne spojrzenie na problematykę miejskości i jej kulturotwórczy charakter kieruje Ewa Rewers w wydanym pod swoją redakcją tomie zbiorowym *Miasto w sztuce – sztuka miasta*[88] oraz *Kulturowych studiach miejskich*[89]. Z kolei *Post*-polis*: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*[90] tej samej autorki stanowi pokłosie refleksji nad różnymi kategoriami doświadczania miasta (jako palimpsestu, tekstu, intertekstu i hipertekstu). Interdyscyplinarne badania nad miastem jako fenomenem modernistycznym i postmodernistycznym prowadzą autorzy zbiorowej publikacji *Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory*[91] zredagowanej przez Sallie Westwood i Johna Williamsa.

Filmowe reprezentacje przestrzeni miejskiej stanowią przedmiot zainteresowania m.in. Marka Shiela, który w książce *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*[92] analizuje strategie przedstawiania amerykańskich miast w kinie hollywoodzkim, sytuując swoje rozważania w obrębie dyskursu urbanistycznego. Filarem tomu *Screening the City*[93], wydanego pod redakcją Marka Shiela i Tony'ego Fitzmaurice'a, są filmy zróżnicowane pod względem systemu produkcji (kino gatunkowe i artystyczne) oraz zastosowanej techniki (filmy żywego planu i animowane); ich wspólnym mianownikiem jest fakt (re)prezentowania amerykańskich i europejskich metropolii oraz omówienie ich przez autorów w kontekście uwarunkowań dystrybucyjnych, ekonomicznych i socjopolitycznych. Znaczeniem filmowych wizerunków miasta dla współczesnych kinematografii narodowych, a także relacją pomiędzy kinem transnarodowym i miastami globalnymi, zajmuje się w książce *Cities and Cinema*[94] Barbara Mennel. W encyklopedii *La ville au cinéma*[95] Thierry Jousse i Thierry Pacquot szkicują portrety miast nazywanych przez siebie „kinematograficznymi" (*villes cinématographiques*), uzupełniając tom notami biograficznymi „miejskich" realizatorów filmowych (*cinéastes urbains*) oraz syntetycznym opracowaniem środków wyrazu filmowego, a także nurtów i gatunków wykorzystujących miejską przestrzeń jako

odnoszą się wszyscy ci, którym przypisuje ona jakieś miejsce, jakkolwiek skromne by ono nie było" – pisze Marc Augé. Tegoż, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 34.

[88] Ewa Rewers, *Miasto w sztuce*…, dz. cyt.

[89] Taż, *Kulturowe studia miejskie*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

[90] Taż, *Post*-polis…, dz. cyt.

[91] *Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory*, Sallie Westwood, John M. Williams (eds.), Routledge, London 2018. Redaktorzy publikacji podkreślają, że „sfragmentaryzowana wiedza o mieście musiała poddawać się warunkom naukowości każdej z dyscyplin, które ją wytwarzały". Tamże, p. 9.

[92] Mark Shiel, *Cinema and the City…*, dz. cyt.

[93] *Screening the City*, dz. cyt.

[94] Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, Oxford 2008.

[95] Thierry Jousse, Thierry Pacquot, *La ville au cinéma: encyclopédie*, "Cahiers du Cinéma", Éditions de l'Étoile, Paris 2005.

zasadniczy element ikonografii (m.in. *film noir*, *cinéma de banlieue*). Bogactwo ekranowych wizerunków Starego Kontynentu eksplorują natomiast autorzy *Filmowych pejzaży Europy*[96], publikacji wydanej pod redakcją Barbary Kity i Magdaleny Kempnej-Pieniążek.

Miastem wyjątkowo chętnie wykorzystywanym jako tło filmowej akcji, a tym samym stanowiącym częsty przedmiot refleksji teoretycznej, jest Paryż. Historyczny przegląd dzieł zrealizowanych w stolicy regionu Île-de-France (bądź odtwarzających jej przestrzeń w studiu filmowym) zamieścili Jean Douchet i Gilles Nadeau w książce *Paris cinéma: Une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*[97]. Nieco szersze ramy czasowe – obejmujące filmy zrealizowane pod koniec XIX, w XX i na początku XXI wieku – wyznaczyli Nguyen Trong Binh i Franck Garbarz, przygotowując tom *Paris au cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*[98]. Produkcjom hollywoodzkim, których akcję usytuowano w Paryżu, przyglądają się autorzy monumentalnego wydawnictwa *Paris in Hollywood*[99] pod redakcją Antoine'a de Baecque'a; poszczególne rozdziały zogniskowano wokół takich eklektycznych zagadnień jak kino nieme, klasyczne komedie romantyczne czy filmy z motywem kankana. Filmowe oblicza 18. dzielnicy Paryża zgłębili autorzy katalogu towarzyszącego wystawie *Montmartre, Décor de Cinéma*[100] i zredagowanego przez Saskię Ooms. Wśród publikacji wydanych drukiem na przestrzeni ostatnich kilku lat szczególnie wartościowa wydaje się książka *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*[101], za której redakcję odpowiadali Alastair Phillips i Ginette Vincendeau; nadrzędnym celem tomu, zogniskowanego wokół filmowych lokacji, postaci i relacji pomiędzy kinem a historią, jest dekonstrukcja ekranowej figury flâneura – powszechnie (choć, według autorów, często bezzasadnie) wykorzystywanej jako klucz interpretacyjny do określenia społeczno-kulturowego statusu protagonistów eksplorujących Paryż.

Na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, których cezurę zdaje się wyznaczać sukces kasowy filmu *Amelia* (i powiązany z nim wzrost zainteresowania stolicą Francji, stanowiącą tło romantycznej ekranowej historii), można zaobserwować powiększający się

[96] *Filmowe pejzaże Europy*, dz. cyt.
[97] Jean Douchet, Gilles Nadeau, *Paris cinéma: Une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*, Éditions du May, Paris 1987.
[98] Nguyen Trong Binh, Franck Garbarz, *Paris au cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2003.
[99] *Paris in Hollywood*, Antoine de Baecque (ed.), Flammarion, Paris 2012.
[100] *Montmartre, décor de cinema*, Saskia Ooms (éd.), Somogy éditions d'Art, Paris 2017.
[101] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Alastair Phillips, Ginette Vincendeau (eds.), British Film Institute, London 2017.

asortyment książek popularnonaukowych poświęconych Paryżowi i jego medialnym wizerunkom. Fenomenem międzynarodowej popularności kina francuskiego, bazującej m.in. na filmach przybliżających *la belle époque*, kreacjach aktorskich Brigitte Bardot i Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes, zajmuje się Vanessa R. Schwartz, w publikacji *It's So French!: Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*[102]. Subiektywnie wybrane filmy fabularne stały się dla Michała Bąka, autora *Filmowego Paryża, czyli magii kina i miasta*[103], pretekstem do oprowadzenia czytelnika po meandrach historii miasta (ze szczególnym uwzględnieniem Wielkiej Rewolucji Francuskiej i nasilających się procesów migracyjnych w czasie I wojny światowej oraz po jej zakończeniu). Fabularyzowane wywiady z powiązanymi z Paryżem przedstawicielami świata sztuki, mody i architektury stanowią trzon tomu *Mój Paryż. Słynni paryżanie opowiadają o swoim mieście*[104]; stolica sportretowana przez Alexandrę Mattanzę „każdego wieczoru zamienia się w rzęsiście oświetloną scenę, na której wciąż rozgrywa się spektakl pełen fascynacji, elegancji i niepowtarzalnego, wręcz niemożliwego do naśladowania stylu życia"[105]. Felicity Chaplin, opierając swój wywód na licznych przykładach filmów reprezentujących kino głównego nurtu oraz artystyczne, przybliża w książce *La Parisienne in Cinema: Between Art and Life*[106] rozmaite ekranowe wcielenia mitycznej paryżanki – muzy, kosmopolitki, ikony mody, *femme fatale*, kurtyzany i gwiazdy. Historie karier gwiazd filmowych wpisuje w ramy ezoterycznego *Kodeksu paryskiego* Thierry Van de Leur, autor *Le Parisis code fait son cinema*[107].

Kolejną kategorią poczytnych publikacji, podkreślających związek Paryża ze sztuką filmową, są przewodniki po miejskich instytucjach kinematograficznych. Osiemset „adresów związanych z siódmą sztuką" wymienia Vincent Perez w *Le Paris du Cinéma. Guide illustré de la Ville Lumière, 800 adresses liées au septième art*[108]. Najpopularniejsze filmowe plenery, jak również zakątki mniej rozpoznawalnych paryskich dzielnic, opisuje

[102] Vanessa R. Schwartz, *It's So French!: Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, University of Chicago Press, Chicago 2007. Amerykańskim wersjom francuskich filmów – również tych, których akcja jest osadzona w Paryżu – przygląda się natomiast Raphaëlle Moine. Tejże, *Remakes. Les films français à Hollywood*, CNRS Editions, Paris 2007.
[103] Michał Bąk, *Filmowy Paryż, czyli magia kina i miasta*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2014.
[104] Alexandra Mattanza, *Mój Paryż. Słynni paryżanie opowiadają o swoim mieście*, przeł. Jacek Sikora, Burda NG Polska, Warszawa 2016.
[105] Tamże [okładka, s. 4].
[106] Felicity Chaplin, *La Parisienne in Cinema: Between Art and Life*, Manchester University Press, Manchester 2017.
[107] Thierry Van de Leur, *Le Parisis code fait son cinema*, Thierry Van de Leur, b.m.w., 2019.
[108] Vincent Perez, *Le Paris du Cinéma. Guide illustré de la Ville Lumière, 800 adresses liées au septième art*, Éditions Favre, Lozanna 2011.

Marcelline Block w przewodniku *World Film Locations: Paris*[109]. Autorzy zbiorowego tomu *Cinemas of Paris*[110], przygotowanego pod redakcją Jean-Michela Frodona i Diny Iordanovej, wykraczają poza syntetyczne opisy paryskich kin, uzupełniając je esejami poświęconymi najważniejszym instytucjom kultury (m. in. Cinémathèque Française, Forum des Images i Centre Georges Pompidou). Listę filmowych adresów, wzbogaconych o anegdotyczne relacje z planów filmowych, zawarto w wydaniu zbiorowym *Le Paris du cinema*[111].

Bogactwo literatury poświęconej medialnym wizerunkom Paryża oraz cechująca ją interdyscyplinarność ujęć, które sytuują prowadzone analizy na pograniczu takich dziedzin jak filmoznawstwo, medioznawstwo, kulturoznawstwo, socjologia, filozofia i geografia społeczna może wskazywać na wyczerpanie pola badawczego (lub możliwość jego aktualizacji jedynie w oparciu o nowo powstałe teksty kultury). Zapoznanie się z aktualnym stanem piśmiennictwa naukowego i próba usystematyzowania stosowanej w nim metodologii uświadomiły mi jednak brak systemowego opracowania istotnego zagadnienia, jakim jest proces mitologizacji Paryża za pośrednictwem medium filmowego (stanowiący kontynuację działań twórczych w obrębie dziedzin poprzedzających narodziny sztuki kinematograficznej). Przenosząc teorię spojrzenia turystycznego na grunt dyscypliny filmoznawstwa i rozwijając w oparciu o ten paradygmat tryby spojrzenia imigranckiego i postnostalgicznego, uzupełniam dotychczasowy stan badań nad filmowymi reprezentacjami Paryża o trzy strategie mitologizowania przestrzeni miejskiej.

[109] Marcelline Block, *World Film Locations: Paris*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
[110] *Cinemas of Paris*, Dina Iordanova, Jean-Michel Frodon (eds.), St. Andrews Film Studies, St. Andrews 2016.
[111] *Le Paris du cinéma*, éd. collectif, Beaux Arts Editions, Paris 2020.

Paryż – stolica świata… literatury i sztuk wizualnych

Czym właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej. […] Sobie lub raczej masom przybliżyć te rzeczy jest równie namiętnym pragnieniem współczesnych jak namiętna jest chęć przezwyciężenia niepowtarzalności wszelkich zjawisk przez reprodukcję. Z każdym dniem coraz bardziej nieodparcie dochodzi do głosu potrzeba uchwycenia przedmiotu z jak najbliższej odległości w obrazie lub raczej reprodukcji[1].

Fenomen aury, owej „osobliwej pajęczyny z przestrzeni i czasu", stał się na początku ubiegłego wieku przedmiotem fascynacji Waltera Benjamina. Zjawisko mitologizacji francuskiej metropolii (określanej niekiedy mianem „stolicy świata"[2]) zdaje się mieć ulotny charakter, jednak z powodzeniem może zostać opisane przy pomocy pojęć popytu i podaży – narzędzi zapożyczonych z rozwijanej w nowoczesności dziedziny mikroekonomii. Rozmaite media rozbudzały zainteresowanie odbiorców fantazmatycznym obrazem kultury i przestrzeni Paryża, jednocześnie zaspokajając wykreowane przez siebie potrzeby konsumpcyjne. Owo zjawisko – w odniesieniu do literackich reprezentacji miasta – opisuje Roger Caillois:

Książki te utwierdzają ich w wewnętrznym przeświadczeniu – z którym spotykamy się do dzisiaj – że Paryż im znajomy nie jest Paryżem jedynym ani nawet prawdziwym, że jest to tylko dekoracja błyszcząca od świateł, lecz zbyt zwyczajna, ustawiona przez tajemniczych maszynistów po to, by przesłonić inny Paryż, Paryż rzeczywisty, Paryż widmo, Paryż nocny, nieuchwytny, tym potężniejszy, im bardziej sekretny, Paryż, który na każdym kroku i co chwila wdziera się do tamtego pierwszego[3].

Swoistym paradoksem pozostaje fakt, iż siła oddziaływania owego kulturowego konstruktu, jakim na przestrzeni kilku minionych wieków stał się Paryż, wzrosła za sprawą

[1] Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] Walter Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty,* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 117.
[2] Tenże, *Paryż – miasto w zwierciadle…*, dz. cyt. Przypomina o tym również Dan Franck: „Paryż, jak nieco później napisał de Chirico, był miejscem, w którym koncentrowali się ludzie, idee, stany ducha i wszelka twórczość. Dla wszystkich Paryż był stolicą świata". Dan Franck, *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Maria Braunstein, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2000, s. 162. Victor Hugo przekonywał natomiast, iż „[…] Paryż jest wyrazem świata. Albowiem Paryż – to summa, Paryż – to strop rodzaju ludzkiego". Victor Hugo, *Nędznicy*, t. II, przeł. Krystyna Byczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 261.
[3] Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, dz. cyt., s. 90–91.

pojawienia się technologii nowomedialnych opartych na reprodukowaniu rzeczywistości. Walter Benjamin przekonuje bowiem, że:

> Jeśli cechy wyróżniającej obrazy, które wynurzają się z *mémoire involontaire*, będziemy upatrywać w tym, że obrazy te obdarzone są aurą, to fotografia ma decydujący udział w zjawisku „zaniku aury". Tym, co w dagerotypii musiało wydawać się nieludzkie – można by rzec zabójcze – było owo (nieustanne zresztą) wpatrywanie się w aparat, który wszak pozyskuje obraz człowieka, nie odwzajemnia mu jednak spojrzenia. A przecież spojrzeniu towarzyszy oczekiwanie, że to, na co patrzymy, spojrzenie nam odwzajemni. Gdy oczekiwanie to zostaje spełnione (a może się ono wiązać nie tylko ze spojrzeniem w zwykłym sensie, lecz także – w myśleniu – z intencjonalnym spojrzeniem uwagi), wówczas spojrzenie zaznaje w pełni doświadczenia aury[4].

„Niewiele jest spraw w historii ludzkości, o których wiedzielibyśmy tyle, co o dziejach miasta Paryża"[5] – pisze Walter Benjamin. Celem niniejszego rozdziału jest – z konieczności zwięzłe – zrekapitulowanie przełomowych momentów w historii Francji, skutkujących systematycznym podwyższeniem kulturowego statusu tego kraju, a także przybliżenie strategii mitologizowania Paryża w literaturze oraz sztukach wizualnych poprzedzających narodziny kina. „Będzie to więc, jeżeli koniecznie znaleźć mamy jakąś nazwę, rodzaj socjologii literatury. Nie prowadzi ona do rozdziału literatury dla znawców od literatury masowej, w obu spodziewa się odnaleźć w tej samej epoce i w tym samym kraju – te same dążenia, wezwania, te same wreszcie mity […]"[6] – pozostaje mi powtórzyć za Rogerem Caillois. Poematy Guillaume'a Apollinaire'a i Charles'a Baudelaire'a, powieści Honoré de Balzaca, Gustave'a Flauberta, Victora Hugo, Marcela Prousta i Émile'a Zoli, obrazy pędzla francuskich impresjonistów (wśród których na szczególną uwagę zasługuje Gustave Caillebotte, Albert Lebourg, Claude Monet i Jean-Auguste Renoir) oraz utrzymane w duchu humanizmu fotografie Henri'ego Cartier-Bressona, Roberta Doisneau i Willy'ego Ronisa nie tylko współtworzą dziedzictwo kulturowe Francji[7], lecz również odgrywają kluczową rolę w procesie mitologizowania wizerunku Paryża.

---

[4] Walter Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. Adam Lipszyc, [w:] Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 303.
[5] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 111.
[6] Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, dz. cyt., s. 87.
[7] Zob. Costas Spirou, *Urban Tourism and Urban Change*, Routledge, New York 2001, p. 74. Ze względu na cel niniejszej pracy (usystematyzowanie strategii konstruowania filmowego wizerunku Paryża przez pryzmat spojrzenia turystycznego, imigranckiego i postnostalgicznego), analizuję kulturowe – powstałe przy pomocy innego tworzywa niż film – reprezentacje miasta jedynie pobieżnie, zawężając ramy tematyczne przeważnie do twórczości wybranych artystów urodzonych i tworzących we Francji (zatem budujących dziedzictwo narodowe tego kraju).

Od „podmokłego miejsca" do „stolicy świata"

Począwszy od XI wieku, za czasów panowania Filipa II, Paryż – wzniesiony na terenie niegdysiejszej osady Lutetia (łac. Lutetia Parisiorum[8]) – zyskiwał na znaczeniu jako ośrodek o dużym potencjale handlowym, intelektualnym i sakralnym[9]. Okres prosperity, zahamowany za sprawą wybuchu wojny stuletniej toczonej na licznych frontach europejskich (w tym francuskim), nastąpił ponownie w XVI wieku[10]. Rządy dynastii Walezjuszy przyniosły skutek w postaci budowy licznych zamków nad Loarą, rozbudowy Luwru (pełniącego wówczas funkcję fortecy) oraz sprowadzenia do Paryża cenionych artystów. Rozbudowę miasta – mimo przeniesienia siedziby królewskiej do położonego nieopodal Wersalu[11] – kontynuowali Burbonowie, pozostawiając po swoim panowaniu dziedzictwo w postaci Wielkich Bulwarów (wytyczających linię graniczną miasta, zastępujących dawne mury obronne i stanowiących przestrzeń o charakterze towarzyskim i kulturalnym, co sprzyjało dalszemu rozwojowi miejskiej infrastruktury[12]). „W pewnym sensie miasto «czasu przełęczy» to rokokowe muzeum, kolekcja ponowożytnych pozostałości, lapidarium struktur kruszejących, wystawionych na erozję – nieświadoma przestrzeń muzealna, z której wykluje się świadomość muzealna i w której poczesne miejsce zajmie wkrótce gmach muzeum"[13] – zauważa Ewa Mikina.

Kolejną fazę rozkwitu Paryża przyniosły sprawowane przez Ludwika Filipa I rządy konstytucyjne[14], w czasie których został zapoczątkowany we francuskiej sztuce nurt romantyzmu. Na kartach historii literatury zapisały się takie nazwiska jak Victor Hugo czy Stendhal (wł. Marie-Henri Beyle), a już wkrótce miejską tkankę[15] poddano gruntownej

[8] Zob. Pierre Grimal, *Roman Cities*, University of Wisconsin Press, Madison 1982, p. 224.
[9] Robert Price, *Społeczeństwo i polityka w średniowiecznej Francji*, [w:] tegoż, *Historia Francji*, przeł. Aldona Fabiś, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1993, s. 40–59.
[10] Tamże, s. 60–89.
[11] Kulisy funkcjonowania francuskiego dworu przedstawia autorka fascynującej książki *Wersal. Etykieta na dworze Króla Słońce*. Daria Galateria, *Wersal. Etykieta na dworze Króla Słońce*, przeł. Justyna Nowakowska, Wydawnictwo Astra, Kraków 2017.
[12] „Ontologicznie rzecz rozpatrując, miasto zawdzięcza swe istnienie nie tyle murom, co napięciu między murami a tym, co poza nimi" – pisze Tadeusz Sławek. Tegoż, *Miasto. Próba zrozumienia*, dz. cyt., s. 23.
[13] Ewa Mikina, *Miasto, którego nie ma*, [w:] *Pisanie miasta*…, dz. cyt., s. 229.
[14] Robert Price, *Wiek dziewiętnasty: ciągłość i zmiana*, [w:] *Historia*…, dz. cyt., s. 151–215.
[15] Pojęcie to wprowadził do dyskursu urbanistycznego Henri Lefebvre. Tegoż, *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris 1968. Ów wątek – by pozostać przy włókienniczej metaforze – jest kontynuowany przez współczesnych badaczy. Należy do nich Javier Maderuelo, który objaśnia: „Ulica, ze swymi fasadami usytuowanymi naprzeciw siebie w dialogu mniej lub bardziej uporządkowanych linii i płaszczyzn, jest nicią, która łącząc się z innymi ulicami, tworzy urbanistyczny splot [*trama urbana*], charakteryzujący tkankę miejską. Morfologia i regularność tego splotu, jego gęstość, wymiar i typologia jego kwartałów, szlachetność bądź nędza arterii komunikacyjnych, przepych lub jednolitość jego zabudowań – to kategorie mówiące same

modyfikacji za sprawą wielkiej przebudowy Paryża – określanej mianem *embellissement stratégique* („strategicznego upiększania") i wykonanej według koncepcji francuskiego urbanisty Georges'a Haussmanna[16] na polecenie Ludwika Napoleona Bonaparte. Szerokie aleje, bulwary[17] i mosty, rozległe parki i obszerne place miały za zadanie utrudnić prowadzenie ruchów powstańczych (w tym budowanie barykad), a zarazem przybliżyć projekt zagospodarowania średniowiecznej przestrzeni miejskiej do nowoczesnych standardów urbanistycznych (oraz, co za tym idzie, sanitarnych i higienicznych). „Przestronne, długie bulwary Paryża i innych europejskich stolic – efekt planowych działań modernistycznych urbanistów – przejęły funkcję teatralizacji codzienności od dawnego dworu feudalnego, w tym zwłaszcza dworu z epoki francuskiej monarchii absolutnej, który wyznaczał normy arystokratycznego savoir vivre'u i bon tonu"[18] – przypomina Juliusz Tyszka, rozwijając teatralną metaforę: „Teraz mieszczański lud, «uszlachcony» podniesieniem do rangi obywateli, wstępował za dnia na miejską scenę, gdzie zagrać swoją rolę mógł każdy, kto uznał siebie samego/samą za osobę godną pokazania się"[19]. Jednym z efektów prowadzonych prac była gentryfikacja centralnej części miasta – przestrzeń została wypełniona eleganckimi kamienicami i gmachami instytucji publicznych, a dotychczasowych mieszkańców zmuszono do zasiedlenia paryskich peryferii[20]:

> Chcąc zrealizować swój zamysł urbanistyczny, Haussmann wyburzył dzielnice najuboższych, wywołując mimowolne kulturowe ciśnienie: odpowiedzią na ostentację monumentalnego centralistycznego planu było anarchistyczne ożywienie owego środowiska zepchniętego na margines. Mieszczące się w strefie „czerwonego pasa" Wzgórze, uchodzące przez trzy poprzednie stulecia za najbardziej niebezpieczny rejon, gościnnie przyjmowało tych, którym przebudowa Paryża odebrała dotychczasową przestrzeń życia[21].

przez się o społeczeństwie, które ów splot skonstruowało, a także o wierzeniach i ideałach mieszkających w jego obrębie ludzi". Javier Maderuelo, *Poetyki miejsca*, przeł. Weronika Bryl-Roman, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 366.

[16] Cechą tzw. stylu haussmannowskiego było dekorowanie fasad elementami geometrycznymi (według linii prostych) i gradacja ozdób – najbardziej okazałe umieszczano na wysokości drugiego piętra.

[17] „Kto opowiada o bulwarze, budzi skojarzenia wizualne. Słowo to wywołuje całe sekwencje obrazów. Dysponuje ono imaginacyjnym bogactwem, jakiemu niewiele zaszkodziły wszelkie upadki i zniszczenia cywilizacji miejskich. Nawet najbardziej radykalne zabiegi nowoczesnego planowania nie pozbawiły tych obrazów siły. Wszystkie inne elementy strukturalne socjologia usunęła z obrazu miasta, a zatem i z miejskości – w imię funkcjonalności i higieny społecznej. Bulwar oparł się ikonoklastycznym prawom współczesnej urbanistyki" – zauważa Klaus Härtung. Tegoż, *Corso – Avenue – Boulevard. Utopia bulwaru*, przeł. Wojciech Dudzik, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 207.

[18] Juliusz Tyszka, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów,* [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 201.

[19] Tamże, s. 201–202.

[20] O procesie suburbanizacji piszę bardziej szczegółowo w rozdziale poświęconym fenomenowi kina przedmieść (*cinéma de banlieue*).

[21] Lidia Ignaczak, *Tęsknota za Chat Noir i Mirliton. Wokół legendy paryskich kabaretów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" nr 3, t. XXXIII, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 287.

„Wszystko, co jest gdzie indziej, jest w Paryżu”[22] – odnotowuje w *Nędznikach* Wiktor Hugo. Zmierzch XIX wieku, oprócz niestabilnej sytuacji politycznej, przyniósł miastu kolejną fazę kulturowego wzrostu[23]. Pamięć po trwającej niespełna pół wieku *belle époque* obejmuje zarówno dziedzictwo materialne, jak i pieczołowicie gromadzony wówczas kapitał kulturowy. Ówczesny *fin de siècle* zaowocował powstaniem najważniejszego symbolu miasta – wieży Eiffla, zaprojektowanej przez francuskiego inżyniera i mającej na celu upamiętnienie setnej rocznicy rewolucji francuskiej (oraz zaprezentowanie wysokiego poziomu myśli naukowo-technicznej Francji[24]). Rozwijały się sztuki sceniczne (na czele z kankanem i kabaretem[25]), a wybory estetyczne artystów zostały ukierunkowane przez – będący wówczas *en vogue* – nurt secesji (w przypadku architektury) oraz impresjonizmu, kubizmu, fowizmu, dadaizmu i surrealizmu[26] (w dziedzinie malarstwa). Wielu awangardowych artystów, głównie francuskich (Henri Matisse, Georges Braque), hiszpańskich (Pablo Picasso, Juan Gris) i amerykańskich (Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Ezra Pound), zyskało rozgłos za sprawą mecenatu sprawowanego przez pochodzącą z USA pisarkę i poetkę Gertrude Stein. W parze z innowacjami w dziedzinie sztuki szedł postęp technologiczny, skutkujący pojawieniem się wynalazków takich jak telefon, samochód, metro, samolot oraz – początkowo rozpatrywane jedynie w kategorii wynalazku – kino[27].

---

[22] Victor Hugo, *Nędznicy*, t. II, dz. cyt., s. 262.

[23] Fernand Braudel, *Industrializacja Europy*, [w:] tegoż, *Gramatyka cywilizacji*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 395–418.

[24] Przeciwko wzniesieniu wieży protestowało na łamach dziennika „Le Figaro” wielu artystów (m.in. William Bougeurau, Alexandre Dumas i Guy de Maupassant). Zob. Frédéric Seitz, *La Tour Eiffel, consécration du fer, Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 2005, p. 122. Zaledwie kilkanaście lat później doceniono praktyczny wymiar żelaznej konstrukcji, umożliwiającej – dzięki umieszczonemu na jej wierzchołku telegrafowi – zachowanie łączności z odległymi posterunkami wojskowymi. Równie duże kontrowersje wzbudziły dwie koncepcje urbanistyczne dla Paryża, przedstawione przez Le Corbusiera w 1922 (Miasto współczesne) i 1925 roku (Plan Voisin). „Jego Miasto współczesne (La Ville Contemporaine) składało się z siatki identycznych sześćdziesięciokondygnacyjnych stalowo-szklanych wieżowców, zbudowanych na planie krzyża, rozmieszczonych w odległości 400 metrów od siebie, w *quasi*-parkowym otoczeniu przestrzeni zielonych. […] Ratusza, gmachu sądu ani katedry nie było”. Wade Graham, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, przeł. Anna Sak, Karakter, Kraków 2016, s. 104.

[25] Jak wnioskuje Lidia Ignaczak, „Można przyjąć, że dla literatów i artystów kabaret był formą «salonu odrzuconych», sposobem ożywienia artystycznej twórczości poza obiegiem oficjalnym”. Tejże, *Tęsknota za…*, dz. cyt., s. 285.

[26] Surrealizmowi, zagarniającemu kolejne dziedziny sztuki, poświęciła swój artykuł Agnieszka Taborska. Tejże, *Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą. Filmowe fantazje surrealistów*, „Kwartalnik Filmowy” nr 28, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999, s. 77–92.

[27] Zob. np. Jerzy Płażewski, *Historia filmu francuskiego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 2005, s. 9–13; Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, Tadeusz Lubelski, Iwona Kurz, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2014, s. 77–91.

Od gotyku do modernizmu: przegląd architektonicznego dziedzictwa Paryża

„Wejście na Wieżę Eiffla zapewnia panoramiczny widok Paryża, który sam nie jest już rozpoznawalny, ponieważ brakuje mu najważniejszej sylwetki: wieży Eiffla”[28] – konstatacja Roberta Doisneau, przywołana na łamach albumu zawierającego najsłynniejsze prace fotografa, stanowi zwięzłą, lecz nader trafną zapowiedź koncepcji miasta generycznego opracowanej przez Rema Koolhaasa. W obszernym tomie zatytułowanym *S,M,L,XL*[29] holenderski architekt stawia tezę, zgodnie z którą wszystkie współczesne miasta są do siebie podobne. O ich dystynkcji (w dwojakim znaczeniu tego słowa) stanowią miejsca antropologiczne, które Marc Augé[30] sytuuje w opozycji wobec paralelnych względem siebie tzw. nie-miejsc (*non-lieux*)[31], cechujących się nieustannym przepływem ludzi i wynikającą z niego anonimowością oraz niezmiennością w czasie.

Na gruncie kultury francuskiej do najbardziej znaczących monumentów należą wieża Eiffla, Luwr, katedra Notre Dame oraz Łuk Triumfalny. W przeważającej mierze to właśnie one – jako obiekty posiadające szczególnie wysokie walory kulturowe – posłużyły surrealistom za inspirację do snucia fantazji o przebudowie Paryża[32]. „Zachować w niezmienionym stanie, ale nazwę zmienić na «Szklankę mleka»”, „Zastąpić gigantyczną flaszką na oliwę w kształcie krzyża”, „Położyć na boku i zmienić w najelegantszy w Paryżu pisuar” – to tylko kilka postulatów, odnoszących się kolejno do wieży Eiffla (Tristan Tzara), katedry Notre Dame (André Breton) i Łuku Triumfalnego (Paul Éluard). Wymienione budowle pojawiają się na szczycie niemal wszystkich rankingów prezentujących najpopularniejsze atrakcje turystyczne miasta[33], zaś najbardziej rozpoznawalną z nich pozostaje żelazna konstrukcja uświetniająca zorganizowaną w 1889

[28] Robert Doisneau, *Paris*, Flammarion, Paris 2010, s. 11.
[29] Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, dz. cyt.
[30] Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt.
[31] Podobny zakres semantyczny obejmuje opracowana przez Gilles’a Deleuze’a koncepcja „przestrzeni jakiejkolwiek” (*espace quelconque*). Zob. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. by Hugh Tomlinson, Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, p. 272. „Jeśli bowiem cała przestrzeń, jak twierdzi Foucault, jest kontrolowana, to *espace quelconque* staje się miejscem, gdzie źródło władzy, jej ośrodek, trudno uchwycić. To przestrzeń, gdzie nieuchwytność globalnego kapitalizmu daje się szczególnie odczuć” – wyjaśnia Mark Shiel. Tegoż, *Film i miasto w historii i teorii*, dz. cyt., s. 579.
[32] „Żadna twarz nie jest tak surrealistyczna jak prawdziwa twarz miasta” – twierdził Walter Benjamin. Tegoż, *Pasaże*, dz. cyt., s. 266.
[33] Zob. np. *Atrakcje w Paryżu*, https://zwiedzamyparyz.pl/zabytki-paryza/atrakcje-w-paryzu; *29 Top-Rated Tourist Attractions in Paris*, https://www.planetware.com/tourist-attractions-/paris-f-p-paris.htm; *Les attractions incontournables de Paris: notre selection*, https://www.pariscityvision.com/fr/paris/principales-attractions-touristiques-paris [data dostępów: 19.05.2020 r.].

roku wystawę światową w Paryżu. Wzniesiona jako obiekt tymczasowy, przeszywana była ostrzem krytyki wielu ówczesnych artystów – takich jak Léon Bloy, Paul Verlaine, François Coppée i Joris-Karl Huysmans, którzy negowali estetyczne walory wieży[34]. Zgodnie z anegdotycznym przekazem, który utrwalił m.in. Roland Barthes[35], francuski pisarz Guy de Maupassant był częstym gościem restauracji usytuowanej w jej wnętrzu, unikając tym samym konieczności oglądania górującego nad miastem „gigantycznego, niezgrabnego szkieletu"[36]. O użyteczności tej (wówczas najwyższej na świecie) budowli przekonano się już kilkanaście lat później, gdy – pełniąc funkcję masztu telegraficznego – umożliwiała komunikację między oddalonymi od siebie posterunkami wojskowymi. Z czasem wieża Eiffla zyskała status ikony kulturowej, rozpoznawalnej na całym świecie jako symbol Francji oraz utożsamianej z ideą paryskości – konstruktem kulturowym poddanym analizie przez Rolanda Barthes'a[37].

Wertykalna sylwetka wieży, którą Kate Lawrie Van de Ven określiła mianem „wirtualnej stenografii"[38] miasta, zainspirowała XIX-wiecznych kinooperatorów do rozszerzenia palety filmowych środków wyrazu: w latach 1897–1898 bracia Lumière po raz pierwszy w historii kina zastosowali pionowy ruch kamery w materiale zatytułowanym *Panorama pendant l'ascension de la Tour Eiffel*, zaś w 1900 roku pionową panoramę wykonał Thomas Edison w filmie *Panorama of the Eiffel Tower*[39]. Ujęcia prezentujące lewobrzeżny Paryż z górującą nad nim żelazną konstrukcją stanowią konwencjonalny

[34] *The Artists Who Protested the Eiffel Tower*, https://www.toureiffel.paris/en/news/130-years/artists-who-protested-eiffel-tower [dostęp: 21.05.2020 r.].
[35] Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, [w:] *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, przeł. Richard Howard, University of California Press, Berkeley et al. 1997, p. 3.
[36] Joris-Karl Huysmans określił zaś wieżę mianem „pochwały drutu i płyty". Zob. *The Artists…*, dz. cyt.
[37] W jednej ze swoich rozpraw badacz podkreśla podrzędność utylitarnych walorów wieży względem jej statusu kulturowego. Roland Barthes, *The Eiffel Tower*…, dz. cyt., p. 3–17. Zob. też. tegoż, *Retoryka obrazu*, dz. cyt., s. 300.
[38] Kate Lawrie Van de Ven, *Spectacular Paris: Representations of Nostalgia and Desire*, "Paroles gelées" no. 1, vol. XXVI, UCLA Department of French and Francophone Studies, Los Angeles 2010, p. 70.
[39] Nicoleta Bazgan, *The Eiffel Tower: A Parisian Film Star*, [w:] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Ginette Vincendeau, Alastair Philips (eds.), Bloomsbury Publishing Plc, London 2019, p. 17. Doug Hall zauważa w kontekście spojrzenia panoramicznego: „Patrzeć na miasto to ustanawiać dystans, miniaturyzować, sprawiać, by ukazywało się jako możliwe do ogarnięcia, nawet jeśli nie sposób go ogarnąć. Widzieć świat jako panoramę to kontrolować go wzrokiem. Przestrzenie, które znaliśmy, budynki, które widzieliśmy z ulicy, wszystko to, co było zbyt znajome, zostało wyabstrahowane, opakowane powietrzem, tkaniną dla wyobraźni. Ta nieobecność konkretności uwalnia nas od fragmentów detali, miriad znaków, które głoszą znaczenie przez wymagające interakcje, interpretacje i odpowiedzialność. Zamiast wielu obrazów mamy jeden obraz, miasto zaprojektowane jako tableau, problematyczne sąsiedztwa, znikające granice, obraz homogeniczności. Oto widok, jaki zjawia się najpierw". Doug Hall, *Refleksje o straży sąsiedzkiej*, przeł. Marianna Michałowska, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 515. Ponieważ nie sposób omówić (lub choćby przywołać tytuły) wszystkich filmów, w których sportretowano wieżę Eiffla, posłużę się metodą ilościową – w zasobach serwisu Internet Movie Database znajdują się strony dwudziestu pięciu filmów kinowych, w których oryginalnych lub międzynarodowych tytułach pojawia się hasło „Eiffel". Budowla została wskazana jako lokacja filmowa aż stu pięćdziesięciu jeden produkcji.

element świata przedstawionego komedii romantycznych, których akcja usytuowana jest w stolicy Francji. W przypadku filmów skierowanych do młodych odbiorców wieża stanowi dla szczura Remy'ego z filmu *Ratatuj* (*Ratatouille*, 2007, reż. Brad Bird) przedmiot zachwytu, a zarazem czytelny punkt orientacyjny, w *Smerfach 2* (*The Smurfs 2*, 2013, reż. Raja Gosnell) tytułowi bohaterowie wykorzystują konstrukcję jako portal umożliwiający teleportację do swojej wioski, a ekspozycja animacji *Dilili w Paryżu* (*Dilili à Paris*, 2018, reż. Michel Ocelot) – zawierająca imitację najazdu kamery na „żelazną damę", którą otacza grupa szykownie ubranych spacerowiczów – informuje widza o umiejscowieniu akcji w ramach czasowych *la belle époque*. Relacje między wieżą a inną popularną atrakcją turystyczną, katedrą Notre Dame, zarysowuje Roland Barthes w swojej książce *The Eiffel Tower and Other Mythologies*:

> Cocteau powiedział kiedyś, że wieża to Notre-Dame Lewego Brzegu; choć paryska katedra nie jest najwyższym zabytkiem miasta (wyższy jest Pałac Inwalidów, Panteon, Sacré-Coeur), tworzy z wieżą parę, symboliczną parę, uznaną niejako przez turystyczny folklor, który chętnie sprowadza Paryż do jego wieży i katedry: symbolu wyrażającego opozycję przeszłości (średniowiecze zawsze reprezentuje gęsty czas) i teraźniejszości, kamienia, starego jak świat, i metalu, znaku nowoczesności[40].

Znaczną część terytorium wyspy Île de la Cité, stanowiącej historyczne centrum Paryża – zamieszkanej w III wieku n.e. przez galijskie plemię Paryzjów – zajmują średniowieczne budowle sakralne, obronne oraz użyteczności publicznej. Oprócz Pałacu Sprawiedliwości, rozległego zespołu budynków obejmującego między innymi Conciergerie i Sainte-Chapelle, na wyspie znajduje się najstarszy paryski most (Pont Neuf) oraz umieszczona na liście światowego dziedzictwa UNESCO gotycka archikatedra Notre Dame. Budowla, wzniesiona w latach 1163–1345 na fundamentach świątyni Jowisza i katedry św. Szczepana, stała się dla Victora Hugo inspiracją do napisania osadzonej w średniowieczu *Katedry Marii Panny w Paryżu*[41], na podstawie której wyreżyserowano musical *Notre-Dame de Paris* oraz animowany film familijny *Dzwonnik z Notre Dame* (1996, reż. Kirk Wise i Gary Trousdale). Prace rekonstrukcyjne nad zabytkową budowlą, uszkodzoną w wyniku pożaru w kwietniu 2019 roku, stały się tematem średniometrażowego

[40] Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, dz. cyt., p. 12.
[41] Victor Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010. Autor podkreśla: „Katedra Marii Panny w Paryżu nie jest zresztą zgoła tym, co by nazwać można było budowlą jednolitą, określoną, skończoną. Nie jest to już kościół romański, nie jest to jeszcze kościół gotycki". Tamże, s. 103.

filmu dokumentalnego *Rekonstrukcja Notre-Dame* (2020, reż. Simone Hoffmann) zrealizowanego przez francuską telewizję Arte. Nieprzemijalność katedry została podana w wątpliwość przez bohaterkę filmu *Przed zachodem słońca* (2004, reż. Richard Linklater), konkludującej snutą przez towarzysza opowieść o wojennych losach budowli znamiennymi słowami: „trzeba pomyśleć, że pewnego dnia Notre Dame zniknie”[42]. W kilku animowanych produkcjach, o których wspominam w kolejnym rodziale, fasada świątyni staje się miejscem kulminacyjnych scen pojedynków, niejednokrotnie prowadzących do uszkodzenia zabytkowej elewacji[43].

Wspomniana „żelazna dama” (*Dame du fer*) nie była jedną budowlą, której powstanie budziło silne protesty ze strony paryżan. Podobne kontrowersje wywołało pojawienie się na dziedzińcu pałacu królewskiego skonstruowanej ze stali i szkła piramidy, kierującej zwiedzających do głównego hallu wejściowego. Zaprojektowana przez Ieoh Ming Peia awangardowa bryła, o proporcjach wzorowanych na piramidzie Cheopsa, została wzniesiona w ramach „Wielkiego Luwru” – projektu renowacji pałacu, który zainicjował w 1983 roku prezydent François Mitterand. Liczne zarzuty kierowano wobec postmodernistycznego stylu budowli, stanowiącego kontrapunkt dla renesansowego gmachu Luwru, a także wobec faktu wykorzystania egipskiego grobowca jako źródła inspiracji[44]:

> Jeśli spojrzymy na plan Piramidy Luwru, zaprojektowanej przez Ioeh Ming Pei’a w 1988 r., zobaczymy bardzo regularny układ zbudowany z kwadratów z zaznaczonymi konstrukcyjnie przekątnymi – czystą, jednoznaczną przestrzeń geometrycznie uporządkowaną. Gdy jednak staniemy na placu przed piramidą, zobaczymy wpisujący się w transparentną konstrukcję ze stali i szkła barokowy Luwr. Podwójne szkło Piramidy pełni rolę zasłony, która powiadamia bez ujawniania. Szkło, odwrotna strona fasady, pełni tu nie tylko funkcję osłony termicznej i akustycznej, lecz i estetyczną. Oba budynki dzieli dystans przestrzenno-czasowy, lecz funkcjonalnie stanowią jedność. Właśnie na tej jedności Piramidy jako geometrycznego symbolu wielkości i estetycznego źródła wielkości […] oraz barokowej budowli, która miała symbolizować to samo operując nie tylko wielkością, lecz także nadmiarem, opiera się ironiczna interpretacja[45].

[42] “But you have to think that Notre Dame will be gone one day” (cytat ze ścieżki dialogowej filmu).
[43] Przywołany już serwis Internet Movie Database zawiera odnośniki do dwudziestu siedmiu filmów, w których oryginalnych lub międzynarodowych tytułach figuruje nazwa „Notre Dame” (po wykluczeniu tych produkcji, które odnoszą się do innych budowli mających za patronkę Matkę Boską). Katedra pełniła funkcję filmowej lokalizacji trzydzieści pięć razy.
[44] Paul Goldberger, *Pei Pyramid and New Louvre Open Today*, “New York Times” 29.03.1989, https://www.nytimes.com/1989/03/29/arts/pei-pyramid-and-new-louvre-open-today.html [dostęp: 29.11.2020 r.].
[45] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 332–333.

Z czasem piramida stała się ważną atrakcją muzeum, posiadającego jedną z najcenniejszych kolekcji dzieł sztuki i gromadzącego największą liczbę odwiedzających wśród wszystkich tego typu placówek na świecie – a także samego Paryża[46]. Labiryntowe korytarze pałacu dały początek intrydze opisanej przez Dana Browna na kartach powieści *Kod Leonarda da Vinci* (2003 r.). W 2006 roku poczytny tom przeniesiono na ekran jako *Kod da Vinci* (Ron Howard) – dwuipółgodzinny film fabularny zrealizowany między innymi w oryginalnych wnętrzach Luwru. Renesansowy gmach mijają również bohaterowie filmu *Dilili w Paryżu,* usiłujący rozwikłać zagadkę seryjnych porwań małych dziewczynek[47]. Losy zgromadzonej w muzeum kolekcji dzieł sztuki stały się zaś głównym tematem *Frankofonii* (*Francofonia,* 2015 r.) Aleksandra Sokurowa. Postmodernistyczną szklaną piramidę przenika szczególny rys fotogenii, której zagadnienie – opracowane przez Louisa Delluca – podjął na nowo Fredric Jameson: „Wiele ponowoczesnych budynków sprawia zresztą wrażenie, jak gdyby zostało zaprojektowanych specjalnie z myślą o zdjęciach – dopiero po sfotografowaniu nabierają prawdziwego blasku, zwłaszcza, gdy podrasuje się je całą gamą komputerowych efektów"[48].

Sąsiadujący z dziedzińcem Napoleona Arc de Triomphe du Carrousel znajduje się na osi historycznej, która prowadzi przez Pola Elizejskie do Łuku Triumfalnego. Monumentalna[49] budowla, ukończona w 1836 roku, miała za zadanie upamiętnić ludność poległą w czasie rewolucji francuskiej oraz wojen napoleońskich. Historyczne korzenie konstrukcji wzmacnia jej usytuowanie pośrodku placu[50] Charles de Gaulle-Étoile, którego znaczenie podkreśla Marc Augé:

---

[46] Susan Stamberg, *Landmark At The Louvre: The Pyramid Turns 20,* https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=121097261&t=1590165642671 [dostęp: 29.11.2020 r.]. „966 sztucznych słońc-reflektorów, oświetlających szklaną Piramidę Światła zaprojektowaną przez Ioeh Ming Peia, pełniącą w czasie dnia funkcję wejścia do Luwru, wydobywa z tła kontrowersyjną budowlę i czyni znakiem szczególnym, przestrzenną i świetlną zarazem sygnaturą nocnego Paryża" – pisze Ewa Rewers. Tejże, *Post-*polis…, dz. cyt., s. 114.

[47] Dane z serwisu IMDb wskazują na czterokrotne umieszczenie nazwy dawnego pałacu królewskiego w tytułach filmów kinowych. Luwr został jednak wykorzystany jako miejsce akcji aż stu dziesięciu filmów.

[48] Fredric Jameson, *Postmodernizm*…, dz. cyt. Por. Louis Delluc, *Fotogenia (fragmenty)*, przeł. Tadeusz Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty kina*, Andrzej Gwóźdź (red.), Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 46–52.

[49] Monumentalność, co podkreśla Piotr Bogalecki, „obejmuje przynajmniej dwa pola semantyczne – wielkość i upamiętnienie – stanowić może poręczne narzędzie opisu miasta. […] To drugie wskazuje na niejednoznaczny status przeszłości miasta – niewidocznej i istniejącej jedynie w postaci śladu, ale przecież w specyficzny sposób obecnej i konstytuującej jego stan". Piotr Bogalecki, *Monumentalność,* [w:] *Miasto w sztuce…,* dz. cyt., s. 676.

[50] „Termin *plaza* [plac] oznacza miejsce, miasto. *Plaza fuerte* to nazwa, jaką przyjmuje ufortyfikowane miasto średniowieczne, a *plaza* jest nazwą miejsca, gdzie znajduje się rynek, lub miasta, w którym się handluje. A zatem, w ogólnym rozrachunku, plac funkcjonuje jako synonim miasta" – wyjaśnia Javier Maderuelo. Tegoż, *Poetyki miejsca,* dz. cyt., s. 367.

Wyjątkowość Charles de Gaulle-Étoile […] wynika z umieszczenia obok siebie nazwiska i nazwy miejsca. […] W tym znaczeniu wyrażenie „Charles de Gaulle-Étoile" stanowi przykład pierwszorzędnej roli uwarunkowania symbolicznego, zdolnego we wszystkich poruszyć wyobraźnię, w wielu zaś – pamięć. […] Trzeba jednak dodać, że nazwa ta jest w powszechnym użyciu przede wszystkim z powodu szczególnego szacunku, jaki żywimy dla nazw uświęconych przez metro, nawet jeśli ignorujemy ich znaczenie[51].

Za sprawą artysty wizualnego Krzysztofa Wodiczki, który w 2010 roku przygotował projekt przekształcenia obiektu w Światowy Instytut na rzecz Obalenia Wojen[52] – Łuk Triumfalny stał się sztandarowym przykładem architektury relacyjnej, która obejmuje zakresem znaczeniowym „działania artystyczne polegające na przekształcaniu lub aktualizacji dominujących narracji historycznych, politycznych, ekonomicznych istniejących budynków poprzez interwencje publiczności, zapośredniczone przez technologie audiowizualne i projekcje"[53]. W takim kontekście Noam Lupu posługuje się pojęciem kontrmonumentów, które definiuje następująco: „Kontrmonumenty to przestrzenie pamięci zaprojektowane tak, aby stanowiły wyzwanie dla samych podstaw monumentu – mają one być raczej efemeryczne niż wieczne, mają raczej dekonstruować niż przedstawiać pamięć, mają być przeciwieństwem odkupienia[54]". Wpływ tradycyjnych form konstruowania pamięci historycznej na percepcję miejskiego krajobrazu opisuje Siegfried Lenz:

Z całą pewnością przekształcanie krajobrazu może mieć różne przyczyny, może mieć charakter estetyczny i ekonomiczny, strategiczny i religijny, jednak poza wszystkimi powodami ujawnia się jednak oczywistość, że człowiek nie chciał się układać z zastaną samowolą natury. […] Przygnieciony monstrualnymi wymiarami, onieśmielony zimną pustką, człowiek winien zgodnie z wolą potężnych być skierowany ku swej jedynej funkcji, ku funkcji użyteczności. Ogromne place defilad, osie wyznaczające kierunki, niekończące się monotonne ulice, wielkie budowle […]. Widać, jak człowiek traci pewność siebie, gotowy jest poddać się[55].

Utrzymany w stylu *empire* jednoarkadowy pomnik, wzorowany na rzymskich łukach triumfalnych, ozdobiono licznymi elementami dekoracyjnymi gloryfikującymi dokonania

[51] Marc Augé, *Etnolog w metrze. Wspomnienia*, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, „Konteksty. Polska sztuka ludowa" nr 3, r. LXIII, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009, s. 149.
[52] Zob. Krzysztof Wodiczko, *Obalenie wojen*, przeł. Paweł Łopatka, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2013.
[53] Marek Krajewski, *Relational architecture (architektura relacyjna)*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 683.
[54] Noam Lupu, *Memory Vanished, Absent, and Confined. The Countermemorial Project in 1980's and 1990's Germany*, "History and Memory", no. 2, vol. XV, Indiana University Press, Indiana 2003, p. 131.
[55] Siegfried Lenz, *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 81–82.

francuskiej armii: reliefami, pamiątkowymi tablicami i otaczającym budowlę fryzem[56]. W 1990 roku wspomniana już oś urbanistyczna, pokrywająca się z arteriami Avenue de la Grande-Armée i Avenue Charles de Gaulle, została zamknięta liczącym sto dziesięć metrów Grande Arche de la Fraternité – pomnikiem usytuowanym w dzielnicy La Défense, stanowiącej biznesowe centrum aglomeracji paryskiej[57]. Powstaniu „dwudziestowiecznej wersji Łuku Triumfalnego" przyświecał zamysł oddania hołdu ludzkości. Częstotliwość pojawiania się jego wizerunku w środkach masowego przekazu nie dorównuje jednak skalą medialnym reprezentacjom klasycystycznego pierwowzoru, zbudowanego półtora wieku wcześniej w 8. dzielnicy. Łuk Triumfalny stanowi jeden z niewielu rozpoznawalnych atrybutów stolicy, które – po długiej samochodowej podróży – mijają bohaterowie filmu *Paryż musi poczekać* (2016, reż. Eleanor Coppola). Scena brawurowej jazdy po Polach Elizejskich, zwieńczonych monumentalną budowlą, otwiera jedną z licznych produkcji z udziałem Brigitte Bardot. Czerwony kabriolet staje się nieodłączonym atrybutem tytułowej *Paryżanki* (*Une Parisienne,* 1957 r., reż. Michel Boisrond), wykorzystującej właściwy sobie wdzięk (i prominentne nazwisko) w celu uniknięcia mandatu za złamanie przepisów drogowych. Ujęcie zabytku zawarto w „pocztówkowej" sekwencji montażowej prezentującej najpopularniejsze atrakcje metropolii, oglądane z perspektywy autokaru przez tytułowe *Pełzaki w Paryżu* (*Rugrats in Paris*, 2000 r., reż. Stig Bergqvist, Paul Demeyer)[58]. Fascynujący opis monumentu zamieścił w *Miesiącach 1982–1987* Kazimierz Brandys:

Dlaczego paryski Łuk Triumfalny jest bardziej imponujący niż Empire State Building w Nowym Jorku – czy dlatego, że stoi na perspektywicznej osi, czy że symbolizuje świetniejszą epokę, czy po prostu dlatego, że jest wspanialszy?

Jest wspaniały. Ale jego wspaniałość polega przede wszystkim na mistrzowskiej inscenizacji. Paryż to dzieło reżyserów, którzy z przestrzeni miasta tworzą konstrukcję czasu. Łuk Triumfalny – Concorde – Tuileries – Luwr. Łuk Triumfalny – Défense. Jeśli stanąć twarzą na południowy wschód, otwiera się perspektywa od Cesarstwa, przez Dyrektoriat i miejsce Gilotyny, do Burbonów i nocy św. Bartłomieja. Jeśli zwrócić się na

[56] Ilja Kabakow przypomina: „Kiedy sięgniemy w przeszłość, okaże się, że projekty publiczne były czymś praktycznym, posiadającym bardzo konkretne, niemalże użytkowe znaczenie. Wyobraźnia podsuwa mi liczne pomniki wznoszone po to, by utrwalić pamięć o ważnych wydarzeniach historycznych związanych z miejscem, gdzie pomnik stawiano. Zazwyczaj była to pamięć o zwycięstwach i plagach, a więc o ważnych wydarzeniach historycznych, które w taki lub inny sposób wiązały się z umiejscowieniem pomnika". Ilja Kabakow, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 344.

[57] „[…] dla wielu turystów wizytówką architektoniczną Paryża, obok wieży Eiffla, będzie zapewne jeszcze przez co najmniej kilka lat La Défense" – zauważa Ewa Rewers. Tejże, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 122.

[58] Nazwa Łuku Triumfalnego została wykorzystana w tytułach trzech filmów kinowych, zaś w roli filmowego pleneru monument pojawił się siedemdziesiąt razy.

północny zachód, perspektywę zamykają nowoczesne wieżowce Défense, w których po zmierzchu występują rzędy świetlnych punktów, jak na ekranach ordynatorów [fr. *l'ordinateur*: komputer – przyp. MK]. Do Łuku z dziewięciu stron zbiegają się szpalery klasycyzmu, secesji, końca wieku i początku wieku, nazwane imionami wodzów i bitew (oraz jednego pisarza). U wlotów Łuk widać pod różnymi kątami, z bliska świeci jak wapień, jest ogromny i jasny. Ustawiono go na gwieździe placu, frontem do Pól Elizejskich, za nim biegnie Avenue de la Grande Armée i Avenue de Gaulle. Złotobrązowa brosza Łuku spina kompozycję epok w jedność akcji i miejsca. Chciałoby się powiedzieć, że Łuk Triumfalny jest wspaniały, bo stoi tam gdzie trzeba: pośrodku dziejów Francji[59].

Interesującym fenomenem kulturowym jest tworzenie replik najpopularniejszych światowych zabytków w innych rejonach geograficznych. Paryskie budowle należą do najchętniej kopiowanych – dotychczas wzniesiono co najmniej kilkadziesiąt pomniejszonych wersji wieży Eiffla, a niektórzy inwestorzy tworzą wręcz parki tematyczne złożone z wybranych obiektów. Wśród nich znajduje się hotel Paris Las Vegas, zapewniający swoim gościom widok z apartamentów na „żelazną damę", pałac Garnier, Łuk Triumfalny i fragment fasady Luwru. Taki urbanistyczny zespół, obejmujący szczególnie malownicze lokacje, ma za zadanie zachęcić turystów do zanurzenia się w świecie miejsc „zrodzonych z pamięci, ale nie związanych z żadnym momentem w historii tego miasta"[60].

Paryż (jak) malowany

Paryscy malarze zaliczani w poczet wspomnianego już impresjonizmu[61] – nurtu, który na przełomie XIX i XX wieku zdominował pozostałe kierunki w malarstwie awangardowym – chętnie utrwalali na płótnie subiektywną wizję krajobrazu[62] wiejskiego i miejskiego (*paysage urbain*), prezentując czynności dnia codziennego oraz miejsca owiane złą sławą:

[59] Kazimierz Brandys, *Miesiące 1982–1987*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1998, s. 195–196.
[60] Kate Lawrie Van de Ven, *Spectacular Paris…*, dz. cyt., p. 68.
[61] W latach 20. XX wieku cechy impresjonizmu zostały zawłaszczone przez branżę kinematograficzną; jej czołowy przedstawiciel, Louis Delluc, charakteryzując jego filar – fotogenię – jako „tajemniczy pakt między fotografią a geniuszem". Louis Delluc, *Fotogenia (fragmenty)*, dz. cyt., s. 48. Choć pojęcie to funkcjonuje w kontekście dziedziny fotografii i, pod nazwą kinogenii, filmu, z powodzeniem może być używane – również retrospektywnie – w kontekście innych sztuk operujących światłem (gr. *phōtós*). Co więcej, termin *ville lumière* stosowany w kontekście Paryża może oznaczać zarówno miasto pełne światła, jak i obszar związany z kinematograficzną działalnością braci Auguste'a i Louisa Lumière'ów (*Ville des Lumière*). Zob. Brigitte Rollet, *Paris nous appartient: Flânerie in Paris and Film*, "Film Quarterly" no. 3, vol. LXI, University of California Press, Berkeley 2008, p. 46.
[62] Stéphane Mallarmé wysunął tezę, zgodnie z którą „Krajobraz to obsesja równie mocna jak opium". Cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 461.

kawiarnie, kabarety czy domy publiczne[63]. Oddawanie się twórczości na wolnym powietrzu (*en plein air*) stało się dla artystów łatwiejsze dzięki wynalezieniu lekkich, przenośnych sztalug oraz farb w tubkach[64]. „Bulwary – jak zauważyli autorzy książki *Podręcznik malarstwa. Impresjonizm* – były ulubionym tematem impresjonistów, nie tylko jako krajobrazy miejskie, ale też dlatego, że jako temat stanowiły przeciwieństwo estetycznych reguł malarstwa współczesnego, wyznawanych przez akademików. U schyłku wieku uliczne życie Paryża przyciągało malarzy nowatorstwem tematycznym"[65] oraz stanowiło kontrapunkt wobec dominującego wówczas paradygmatu neoklasycystycznego[66], wyznaczającego ramy formalne dla tematyki mitologicznej i historycznej. W swoim artykule, opatrzonym wymownym podtytułem *Utopia bulwaru*, Klaus Härtung akcentuje wpływ XIX-wiecznego malarstwa na kształtowanie się fenomenu tych szerokich, zadrzewionych alei położonych nad brzegiem Sekwany:

> Historyczny podkład dla uformowania pojęcia bulwaru daje przede wszystkim paleta impresjonizmu. Francuscy impresjoniści opuszczają pracownie i sztuczne oświetlenie nie tylko po to, by odkrywać światło natury (która była zresztą naturą mieszczanina), lecz aby odkryć samo miasto: załamanie światła między drzewami, kurz wzniecony przez dorożki, połysk mokrego asfaltu, morze garderób, bezpośrednie spojrzenie flirtujących, obrazy czyniące z bulwaru ikonę wielkiego miasta[67].

Choć, jak przypomina Fiorella Nicosia, „[w] autorytatywnym systemie akademickim, wywierającym wpływ na opinię publiczności, nie było miejsca dla artystów, którzy pragnęli rozwijać własne preferencje i gusty, jak na przykład zamiłowanie do pejzażu, uznawanego wówczas za gatunek niższej kategorii"[68], nurt zyskiwał rosnącą liczbę

[63] „Impresjoniści czerpali ze źródeł inspiracji tam, gdzie żyli – wielu z nich z okolic Paryża, z brzegów wody, z mokrych pejzaży, w których światło się zmienia. Kubiści mieszkali w mieście, a jeśli je opuszczali, to dla wiosek Południa, gdzie kontury są twardsze niż te na brzegach Sekwany czy w Auvers-sur-Oise" – zauważa Dan Franck. Tegoż, *Bohema…*, dz. cyt., s. 131.

[64] Należy podkreślić, że w następnym stuleciu podobny proces miał miejsce we francuskiej branży kinematograficznej, której przedstawiciele – za sprawą pojawienia się lekkich kamer i bardziej efektywnych systemów oświetlenia – stworzyli w latach 50. nurt określany mianem „nowej fali" (*nouvelle vague*), cechujący się m.in. zastąpieniem scenografii, tworzonych zazwyczaj w studiu, naturalnymi plenerami. Zob. Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, "L'Écran français" no. 144, Comité de libération du cinéma français, Paris 1948.

[65] *Podręcznik malarstwa. Impresjonizm*, zespół autorski Parramón Ediciones, S.A., przeł. Maria Mach, Galaktyka, Łódź 1998, s. 70.

[66] Sztandarowym – *nomen omen* – przykładem odejścia od techniki akademickiej jest obraz *Wolność wiodąca lud na barykady* (*La Liberté guidant le peuple*), który w 1830 roku namalował Eugène Delacroix – *spiritus movens* działań impresjonistów. Wywodzący się z ich grupy Henri Fantin-Latour stworzył w 1864 r. dzieło *W hołdzie Delacroix*, przedstawiające grupę zaprzyjaźnionych artystów otaczających portret mistrza.

[67] Klaus Härtung, *Corso – Avenue – Boulevard…*, dz. cyt., s. 211.

[68] Fiorella Nicosia, *Monet. Życie i sztuka*, przeł. Hanna Borkowska, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 21.

entuzjastów – zarówno we Francji, jak poza jej granicami. Siegfried Lenz w eseju zatytułowanym *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka* przypomina:

> By móc przeżyć krajobraz, by doświadczyć jego działania, trzeba oczywiście spełnić kilka warunków. Aby w nas coś wywołał – nastrój, uczucia bądź nawet swoiste poznanie – musimy się w niego wprowadzić, wczuć; musimy się czemuś przypatrzeć: zobaczyć nas samych z naszą wrażliwością, z naszą historią. W ten sposób możemy doświadczać krajobrazu jako komplementarnej cząstki nas samych. Krajobraz staje się – według Goethego – „właściwym miejscem, do którego przynależymy"[69].

Wśród licznego grona artystów, dla których inspiracją stał się zróżnicowany przestrzennie region Île-de-France, twórcą szczególnie płodnym okazał się Gustave Caillebotte. W kontekście jego twórczości trafna wydaje się konstatacja Anny Rossy, według której „[a]rtysta chwytający najmniejsze drobiny czasu, rejestrujący najsubtelniejsze zmiany w oświetleniu i barwach, nieustannie aktualizuje nawet ten sam pejzaż, stwarzając go za każdym razem na nowo"[70]. Malarz poświęcił wiele uwagi stolicy, studiując jej mosty (*Le Pont de l'Europe* [ilustracja 1.1] i *Esquisse pour le pont de l'Europe*, 1876 r.), parki (*Le Parc Monceau,* 1877 r. i 1878 r.; *Parc sous la neige, Paris,* 1888 r.), place (*La Place Saint-Augustin, temps brumeux,* 1878 r.; *La Place Saint-Georges,* 1880 r.) i dachy (*Vue de toits, effets de neige,* 1879 r.). Częstym motywem były ulice widziane z perspektywy pieszych (*Jour de pluie à Paris*, 1877 r.[71] [ilustracja 1.2]; *Rue du Mont-Cenis, Montmartre,* 1880 r.) oraz mieszkańców kamienic (*Jeune homme à la fenêtre*, 1875 r.; *Rue Halévy, vue d'un sixième étage,* 1878 r.; *Boulevard des Italiens,* 1880 r.) – w tym cykl pięciu obrazów (*Boulevard Haussmann sous la neige,* 1880–1881 r.; *Boulevard Vue d'en Haut*; *L'Homme au balcon, boulevard Haussmann* i *Un balcon, boulevard Haussmann,* 1880 r.; *Boulevard Haussmann, effet de neige*, 1880–1881 r.; *Un balcon à Paris*, 1881 r.) prezentujący miejską

[69] Siegfried Lenz, *Wpływ krajobrazu…*, dz. cyt., s. 72. Interesująca jest również uwaga poczyniona przez Zbigniewa Kadłubka, tłumacza eseju, w przypisie dygresyjnym: „Celowo unikam w całym przekładzie słowa «pejzaż», które ma romańską proweniencję i według mnie nieco inny odcień znaczeniowy. «Krajobraz» wydaje się lepszy, ale nie oddaje semantyki «landszaftu». Warto byłoby nadać używanemu w języku polskim rzeczownikowi «landszaft» głębsze, antropologiczne znaczenie". Tamże, s. 71.

[70] Anna Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2003, s. 44.

[71] „Metoda Caillebotte może różnić się od [tej stosowanej przez] jego kolegów artystów, ale to właśnie on stworzył jeden z najbardziej wstrząsających impresjonistycznych obrazów współczesnego życia – zarówno celebrację, jak i krytykę brutalnej, dehumanizującej geometrii planu urbanistycznego Haussmanna. Prezentując scenę tak, jakby była oglądana przez szerokokątny obiektyw aparatu, Caillebotte celowo zniekształcił perspektywę; jego naturalnej wielkości postacie zbliżają się do widza" [przeł. MK] – wyjaśnia Jude Welton. Tejże, *Impressionism*, Dorling Kindersley – Art Institute of Chicago, London 1993, p. 30.

przestrzeń widzianą zza prętów secesyjnej balustrady[72]. Spod pędzla Caillebotte'a wyszedł także szereg pejzaży prezentujących letnią posiadłość w Yerres (*Le parc de la propriété Caillebotte à Yerres*, 1875 r.; *Jardin à Yerres*, 1876 r.; *Le jardin potager*, 1877 r.) oraz okalające Paryż tereny zielone, znajdujące się w miejscowościach Gennevilliers (m.in. *La plaine de Gennevilliers, champs jaune*; *Les champs, plaine de Gennevilliers, etude en jaune et vert*, 1884 r.; *La plaine de Gennevilliers, vue depuis les coteaux d'Argenteuil*, 1888 r.) i Petit-Gennevillers (*La maison de l'artiste au Petit-Gennevilliers*, 1882 r. i *L'entrée du jardin, Petit-Gennevilliers*, 1894 r.; *La berge du Petit-Gennevilliers et la Seine*, 1892–1983 r.). Artysta malował także rzeczne pejzaże pobliskiego Argenteuil (*Le pont d'Argenteuil et la Seine*, ok. 1883 r.; *La Seine et le pont du chemin de fer d'Argenteuil*, ok. 1886 r.; *Voiliers à Argenteuil*, 1888 r.), niekiedy koncentrując się na miejscach rozrywki (*Argenteuil, Fête foraine*, 1883 r.) i pracy (*Usines d'Argenteuil*, 1888 r.; *Bords de Seine*, 1891 r.) tutejszych mieszkańców.

Miłośnikiem idyllicznego krajobrazu Argenteuil był również Alfred Sisley, którego obiektem zainteresowania stały się zarówno okoliczne pola (*Effet de neige à Argenteuil*, 1874 r.), tereny nad brzegiem rzeki (*La Seine à Argenteuil* i trzy obrazy *Passerelle d'Argenteuil*, 1872 r.), jak i miejska zabudowa (*Boulevard Héloïse, Argenteuil*; *La Grande-Rue à Argenteuil* i *Place à Argenteuil*, 1872 r.). Biegowi Sekwany przyglądał się również podczas pobytu w Paryżu (*Paysage le long de la Seine avec l'Institut de France et le Pont des Arts*, 1870 r. [ilustracja 1.3]; *La Seine au Point du Jour*, dwa obrazy w 1878 r.), szczególną uwagę poświęcając jednemu z kanałów wpadających do rzeki (*Vue du canal Saint-Martin*, 1870 r. [ilustracja 1.4]; *Péniches sur le canal Saint-Martin* i *Le Canal Saint-Martin*, 1872 r.). Powracającym motywem twórczości Sisleya były także drogi łączące kilka podparyskich miejscowości: Gennevilliers (*La route de Gennevilliers*, 1872 r.), Wersal (*La Route de Versailles à Saint-Germain*, 1875 r.; *La Route de Versailles*, 1876 r.) i Louveciennes (*Route de Louveciennes*, ok. 1873 r.; *Neige à Louveciennes*, 1878 r.; *La route de Versailles à Louveciennes*, 1879 r.). Podobnie malowniczy widok artysta uchwycił pewnego jesiennego wieczoru nieopodal Paryża (*Une automne soir proche Paris*, 1879 r.) oraz podczas słonecznego dnia w Lasku Bulońskim (*La forêt à Boulogne*, ok. 1880 r.). Wiele uwagi poświęcił również okolicom Port-Marly, tworząc słynny nadrzeczny pejzaż

[72] Zwieńczony nią balkon należał do rodziny Caillebotte'ów, którzy zamieszkali przy słynnym bulwarze po opuszczeniu mieszkania usytuowanego przy ulicy Miromesnil. Umieszczanie na płótnie elementów autobiograficznych – wizerunków bliskich osób lub zamieszkiwanych przez siebie wnętrz – było częstą praktyką impresjonistów.

z hałdami piasku (*La Seine à Port-Marly, tas de sable,* ok. 1875 r.) oraz cykl płócien przedstawiających ogarniającą miasto powódź (*Inondation à Port-Marly*, dwa obrazy w 1872 r., pięć w 1876 r.). Jak podkreśla Anna Rossa, „[p]ejzaże Sisleya chwytają całą intensywność istnienia, bez jakiegokolwiek napięcia, dotykając granicy jawy, snu lub marzenia"[73].

Podparyskie szlaki brał na warsztat również Camille Pissarro (*Rue de Versailles à Louveciennes*, 1869 i 1870 r.; *La Route de Versailles, Louveciennes, effet de pluie* i *La route de Versailles, Louveciennes: soleil d'hiver et neige*, 1870 r.; *La route de Versailles, Louveciennes*, 1871 r.; *La Seine à Port-Marly*, 1871 r.; *Route de Versailles à Saint-Germain*, 1875 r.). Geneza wielu dzieł związana jest z pobytem artysty w miejscowości Bougival (*La Grenouillère à Bougival*, 1869 r.; *Les berges de la Seine à Bougival*, 1871 r.) oraz przeprowadzką do Pontoise (*Potager et arbres en fleurs, printemps, Pontoise*, 1877 r.; *Usine sur l'Oise à Pontoise*, 1873 r.). Wykorzystując twórczo wpływ rozmaitych pór dnia i warunków atmosferycznych, Pissarro przedstawiał na obrazach zamek królewski – wtapiający się w tło za sprawą mgły czy opadów (*Le Louvre sous la neige* i *Le Louvre: après-midi, temps pluvieux*, 1902 r.; *Le Louvre – brume de mars*, 1903 r.) lub wyeksponowany na tle miejskiego krajobrazu za sprawą promieni słońca[74] (*Le Louvre: matin, soleil* i *Le Louvre, matin, soleil d'hiver, gelée blanche*, ok. 1901 r. [ilustracja 1.5]; *Le Louvre, matin, printemps*, 1902 r.). W twórczości malarza można odnaleźć również sceny rodzajowe rozgrywające się w przestrzeni miejskiej – okolicach Opery Garnier (*Avenue de l'Opéra, Place du Théâtre Français et l'Avenue de l'Opéra, temps brumeux*; *La Place du Théâtre Français* [ilustracja 1.6]; *Place du Théâtre Français et de l'avenue de l'Opéra, la lumière du soleil, hiver, matin* i *Place du Théâtre Français. Printemps*, 1898 r.) oraz na bulwarze usytuowanym na pograniczu drugiej i dziewiątej dzielnicy (*Boulevard des Italiens: Matin, lumière du soleil* i *Boulevard des Italiens: Après-midi*, 1897 r.); niezależnie od panującej pory dnia i roku, ulice są szczelnie wypełnione przechodniami, dorożkami i tramwajami konnymi. Istotę stylu malarza trafnie ujęła autorka przywoływanego już tomu *Impresjonistyczny świat wyobraźni*:

[73] Anna Rossa, *Impresjonistyczny świat*…, dz. cyt., s. 68.
[74] Podobną perspektywę, wynikającą z rozstawienia sztalug na wyspie Île de la Cité, zastosował Aleksander Gierymski (*Wieczór nad Sekwaną*, 1893 r.). Autor kilku paryskich nokturnów zgłębiał tajniki rozkładu światła płynącego z latarni gazowych umieszczonych w pobliżu Opery Garnier (*Opera paryska w nocy*, 1891 r.) i zamku królewskiego (*Luwr w nocy*, 1892).

Charakterystyczną cechą obrazów Pissarra jest to, iż podczas gdy Sisleya, a zwłaszcza Moneta fascynowała woda i nieustannie zmieniające się refleksy światła, autor *Czerwonych dachów* (1877) trzymał się raczej ziemi, a jego krajobrazy zdają się nie odtwarzać przelotnych efektów […]. Monet, Sisley, Renoir czy inni artyści tej grupy rozstawiali sztalugi jakby przypadkiem, w miejscu, które urzekło ich barwnością i świetlistością, Pissarro zaś rozmyślnie wybierał elementy pejzażu, pola uprawne oraz czekające na uprawę, ścieżki, drzewa. Ukochanie ziemi sprawiło, że linię horyzontu umieszczał bardzo wysoko[75], tak samo jak Millet, i niewiele miejsca pozostawiał na niebo, choć potrafił szczególnie delikatnie ukazywać słoneczne światło"[76].

Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, którego impresjonistyczny styl – ze względu na wyrazistą kolorystykę – nosił niekiedy znamiona fowizmu, spośród paryskiego krajobrazu wybierał najchętniej nabrzeża Sekwany. Na płótnie uwieczniał zarówno rekreacyjny (*La Seine,* 1867 r.; *Vue sur la Seine, Paris,* 1871 r.; *La Seine à Paris,* 1874 r.), jak i industrialny charakter przestrzeni (*Place Valhubert,* ok. 1872 r.; *Quai de Bercy, effet de neige,* 1873 r.; *Pont Marie, Quai Sully,* 1878 r.; *La Seine à Paris,* ok. 1874 r.). Wielokrotnie oddawał uroki rustykalnego terytorium regionu Île-de-France, czyniąc obiektem swojego zainteresowania okoliczne pola (*Paysage d'Île de France,* ok. 1870, 1871, 1873 i dwa obrazy ok. 1875 r.) oraz ościenne, brukowane uliczki (*Rue en Île-de-France,* brak daty). Motywem wyjątkowym na tle twórczości innych impresjonistów jest scena targu mająca miejsce na paryskich bulwarach (*Scène de marché sur les quais de Paris,* 1874 r.). Niekiedy malarz rozstawiał sztalugi w dzielnicy Montmartre, przyglądając się fasadom usytuowanych na wzgórzu kamienic (*Montmartre,* ok.1870 r.). W roli sztafażu pojawia się na niektórych obrazach wieża Eiffla (*Berges de la Seine à Paris*, ok. 1880 r. [ilustracja 1.7]) i gotycka archikatedra, która stała się jednym z głównych (i zarazem tytułowych) elementów dzieł *Notre Dame de Paris, vue du Quai d'Orléans* (1878 r.) i *Pont de l'archevêque et l'abside de Notre-Dame* (ok. 1880 r. [ilustracja 1.8]). Budowla widoczna od strony łuków przyporowych została doskonale wyeksponowana za sprawą kompozycji obrazu: umieszczona w jego mocnym punkcie, odcina się wyraźnie na tle nieba cechującego się wyraźną fakturą i stonowaną paletą barwną.

Charakterystyczna apsyda świątyni, wieńczącej południowo-wschodni kraniec wyspy Île de la Cité, stała się głównym tematem paryskich wedut Alberta Lebourga. Ulubionym punktem obserwacyjnym malarza był bulwar Tournelle, wzmiankowany

[75] Taka technika określana jest mianem kadrażu przybliżającego. Zob. Anna Rossa, *Impresjonistyczny świat*…, dz. cyt., s. 62.
[76] Tamże, s. 67–68.

w tytule niektórych dzieł (*Paris, le pont de l'Archevêché et Notre-Dame vus du Quai de la Tournelle* [ilustracja 1.9] i *Notre-Dame de Paris, vue du Quai de la Tournelle*, daty nieznane) lub możliwy do ustalenia za sprawą zastosowanej przez artystę perspektywy (*Le Chevet de Notre-Dame*, 1892 r.; *Notre-Dame de Paris, Neige*, 1895 r.; *Notre-Dame, Lumière du Soir*, ok. 1900 r.). Niekiedy Lebourg koncentrował uwagę na nabrzeżu Sekwany (*Bords de Seine, environ de Paris, effet de Neige*, 1891 r.; *Notre-Dame de Paris et le petit bras de la Seine, temps de neige, vue prise du quai Saint-Michel*, 1895 r.; *Le canal à Charenton*, *Les banques du canal à Charenton, ensoleillé après-midi d'automne* i *Paysage de Billancourt*, daty nieznane) i infrastrukturze rzecznej (*La Seine à Paris*, 1897 r.) – na porcie założonym nieopodal pałacu królewskiego (*Le Port du Louvre et la Seine devant l'Institut*, data nieznana) oraz mostach łączących obydwa brzegi rzeki (*Le Pont de Maisons-Laffittes*, 1898 r.; *Paris, Le Pont Louis Philippe* i *Le Pont de l'Archevêché à Paris,* daty nieznane). Szczególnie chętnie portretował najstarszy paryski most[77] (*Le Pont Neuf et la Seine*, 1905 r.; *Paris, le Pont Neuf*, 1906 r.). Na płótno przenosił także ulotne wizje gmachu mennicy – przez wieki odgrywającą kluczową rolę dla rozwoju ekonomicznego Paryża, a obecnie piastującej miano najstarszego na świecie przedsiębiorstwa[78] (*Paris, l'écluse de la Monnaie et le Pont-Neuf*, 1892 r.; *L'écluse de la Monnaie. Soleil d'hiver*, przed 1918 r.) – i promenady otworzonej na początku XVII wieku przez Marię Medycejską (*Bords de la Seine, Cours La Reine*, 1889 r. [ilustracja 1.10]). Na dalekim planie tego ostatniego obrazu jest widoczna ukończona w tym samym roku wieża Eiffla, górująca nad niską zabudową lewego brzegu.

Inspirację z nadrzecznych krajobrazów czerpał również Pierre-Auguste Renoir, szlifujący swój warsztat malarski w miejscowościach Argenteuil (*Canotiers à Argenteuil*, 1873 r.; *Régate à Argenteuil* i *Camille Monet et son fils Jean dans le jardin à Argenteuil*, 1874 r.; *Les Bords de la Seine à Argenteuil*, 1880 r.; *Le Pont d'Argenteuil en automne*, 1882 r.; *La Seine à Argenteuil*, trzy obrazy w 1888 r.) i Grenouillère (*La Grenouillère*, 1869 r. [ilustracja 1.11]), natomiast w Paryżu oddawał się studiom nad mostami (*Le Pont des Arts et l'Institut de France*, 1867 r.; *Le Pont-Neuf, Paris*, 1872 r. [ilustracja 1.12]) i miejską roślinnością (*Le jardin des Tuileries*, 1875 r.; *Jeunes filles dans un jardin à Montmartre*, 1893–1895 r.). Niekiedy artysta rozstawiał sztalugi we wspomnianej dzielnicy, przenosząc

[77] Obiekt ten stał się w 1991 roku trzecim tytułowym bohaterem filmu Leosa Caraksa, *Kochankowie na moście* (*Les amants du Pont-Neuf*).

[78] Założonego, zgodnie z informacją podaną na stronie internetowej przedsiębiorstwa, w 864 roku n.e. Zob. *Over 1,000 years of history*, https://www.monnaiedeparis.fr/en/institution/about-us/our-history [dostęp: 20.05.2020 r.].

na płótno widoczną ze szczytu wzgórza linię miejskich zabudowań (*Vue de Montmartre*, 1885 i 1892 r.) lub flankującą wzniesienie Bazylikę Najświętszego Serca (*Vue du Sacré-Cœur*, 1905 [ilustracja 1.13] i ok. 1905 r.), która w pierwszej dekadzie XX wieku znajdowała się jeszcze w fazie konstrukcji. Renoir odwiedzał również podparyskie miejscowości (*Rue du village, Louveciennes*, ok. 1871 r.; *Les berges de la seine à Champrosay*, 1876 r.), w tym dziedziniec pobliskiego Wersalu (*Versailles*, 1900–1905 r.) oraz Lasek Buloński, w którym paryżanie chętnie oddawali się sezonowym rozrywkom: jeździe konnej (*Équitation dans le Bois de Boulogne*, 1873 r.) i jeździe na łyżwach (*Patineurs au Bois de Boulogne*, 1868 r.). Sportretował także grupę przechodniów chroniących się przed deszczem (*Les Parapluies*, 1881–1886 r.) i uczestników zabawy tanecznej (*Bal du Moulin de la Galette*, 1876 r. [ilustracja 1.14]) mającej miejsce w wiatraku, który od 1814 roku pełnił funkcję tawerny (*guinguette*), zaś od 1958 roku posiada status zabytku. Z podobną pieczołowitością kreślił obrazy życia codziennego, toczącego się na paryskich ulicach (*Les Grands Boulevards*, 1875 r.) oraz placach (*Place de la Trinité*, trzy obrazy w 1875 r.; *Le Place Clichy*, ok. 1880 r.). Natchnienie czerpał również z drugiej wystawy światowej, zlokalizowanej w pobliżu Pól Marsowych (*Les Champs-Elysées lors de la Foire de Paris de 1867*, 1867 r.).

Édouard Manet słynął z utrwalania na płótnie scen rodzajowych (*Le Chemin de fer*, 1872–1873 r.; *La rue Mosnier aux paveurs* i *Rue Mosnier aux Rémouleur*, 1878 r.). Malarz chwytał za pędzel w obliczu popularnych wśród paryżan rozrywek, takich jak wizyty w lokalach (*Le Bar aux Folies-Bergère*, 1881–1882 r.) i uczestnictwo w koncertach (*Musique aux Tuileries*[79], 1862 r. [ilustracja 1.15]), balach (*Bal masqué à l'opéra*, 1873 r.) oraz wyścigach konnych (*Les courses au Bois de Boulogne*, 1872 r.). W kilku obrazach wykorzystał motyw tak zwanej *rue pavoisée* – ulicy udekorowanej flagami narodowymi z okazji obchodów święta 14 lipca (*La Rue Mosnier aux drapeaux* i *Rue Mosnier décorée de drapeaux*, 1878 r. [ilustracja 1.16]).

Odmienną – bardziej hieratyczną – wizję święta wykreował tego samego dnia Claude Monet (*La Rue Montorgueil*, 1878 r. [ilustracja 1.17]). Artysta, podobnie jak

[79] „Płótno nie spodobało się oficjalnym krytykom, lecz poruszyło tych malarzy, pisarzy i intelektualistów, którzy od dawna poszukiwali stylistycznej alternatywy wobec poczynań akademików. Émile Zola bronił dzieła przed krytyką niezadowolonego widza: «Gdybym tam był – pisał – poprosiłbym oglądającego, by stanął w odpowiedniej odległości; wówczas ujrzałby, jak te plamy nabierają życia, tłum zaś zaczyna rozmawiać…». Sam temat był nowy, to portret mieszczaństwa uchwyconego w chwili rozrywki. Można uznać, że Manet przeniósł na płótno teorie, które jego przyjaciel Charles Baudelaire sformułował w esejach poświęconych malarstwu". Simona Bartolena, *Manet*, przeł. Krzysztof Brzeziński, Edipresse Polska S.A., Warszawa 2016, s. 34.

Gustave Caillebotte, chętnie malował krajobrazy nad Sekwaną[80] przecinającą Argenteuil (*Pont d'Argenteuil*; *Seine à Argenteuil*; *En bateau*, 1874 r.; *Bateaux rouges à Argenteuil*, 1875 r.), Le-Petit-Gennevilliers (*Voiliers en Le-Petit-Gennevilliers*, 1874 r.), Vétheuil (*La Seine á Vétheuil*, 1879–1882 r.), i Bougival, nieopodal którego znajdowało się popularne wśród paryżan kąpielisko, stanowiące również przedmiot twórczego zainteresowania Auguste'a Renoira[81] (*La Grenouillère*, 1869 r. [ilustracja 1.18]). Część dorobku impresjonisty jest efektem studiów nad krajobrazem w Louveciennes (*Route de Louveciennes, effet de neige*, 1869–1870 r.) i Chailly (*La route de Chailly à Fontainebleau*, 1864 r.; *Le pave de Chailly*, 1865 r.). Wśród obrazów pędzla Moneta odnaleźć można także jego malarską interpretację przylegającego do Luwru ogrodu, nazwanego na cześć Marianny Wiktorii Burbon (*Le Jardin de l'Infante*, 1867 r.). Częstym motywem twórczości malarza był dworzec w Saint-Lazare[82] (złożony z dwunastu obrazów cykl *La Gare Saint-Lazare*[83], ok. 1877 r. [ilustracja 1.19]) i infrastruktura kolejowa w Argenteuil (*La Gare d'Argenteuil*, 1872 r.; *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil*, 1873 i 1873–1874 r.). Na uwagę zasługują również obrazy przedstawiające zatłoczone przestrzenie paryskiego centrum[84]: Pont Neuf (*Le Pont-Neuf*, 1872 r. [ilustracja 1.20]), Plac Clichy (*Place de la Clichy*, ok. 1880 r.)

[80] By wnikliwiej studiować szczegóły rzecznego pejzażu, Monet kupił w 1872 r. łódź pełniącą funkcję pracowni (*bateau-atelier*). Zob. Fiorella Nicosia, *Monet…*, dz. cyt., s. 57.

[81] Genezę dzieł stworzonych przez obydwu twórców (i opatrzonych tym samym tytułem) przybliża Fiorella Nicosia: „Latem 1869 roku Claude Monet i Pierre-Auguste Renoir, każdy w wieku niespełna trzydziestu lat, zaczęli wspólnie malować kąpielisko La Grenouillère, między Chatou a Bourgival-sur-Seine, z jego skrzącą się w słońcu atmosferą. Miejscowość La Grenouillère, dosłownie „żabi staw", do której dojeżdżało się pociągiem, była modnym miejscem wypoczynku paryskiego mieszczaństwa, gdzie można było posilić się w restauracji na wodzie lub usiąść w cieniu drzewa na małej wysepce". Fiorella Nicosia, *Monet…*, dz. cyt., s. 45.

[82] Powstanie stacji zapewniło impresjonistom nowe źródło natchnienia, a jednocześnie ułatwiło im podróże do okolicznych miejscowości, w których rozstawiali sztalugi: Argenteuil, Bougival, Marly czy Pontoise. Zob. Jude Welton, *Impressionism*, dz. cyt., p. 32. Por. Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, W *cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 206: „[…] dworzec Saint-Lazare, gdzie miałem wsiąść na pociąg do Balbec, a którego wielka oszklona hala roztaczała nad rozprutym miastem niebo surowe i brzemienne spiętrzonymi groźbami dramatu […]". Czesław Miłosz przypomina: „Jednakże warto pamiętać, że wprowadzenie do malarstwa […] wielkomiejskich widoków, np. stacji kolei, było nie lada przewrotem, tak jak *triviów* w prozie, nie mówiąc już o poezji samego Baudelaire'a, który rozdrażnił opinię publiczną swoimi «naturalistycznymi» obrazami życia w Paryżu". Czesław Miłosz, *Przedmowa*, [w:] Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesneg*o, przeł. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 5.

[83] Ingerencję Moneta w warunki zastane opisała Paola Rapelli: „Artysta dokonał dokładnej analizy obiektu, ustawiając sztalugi między peronami, aby z bliska obserwować ciężkie lokomotywy i pociągi w ruchu; starał się również uchwycić zmienne efekty światła słonecznego, które wpada do wnętrza dworca przez duże okna, przenikając przez barwne obłoki pary. Jak wynika ze słów syna Renoira, dyrektor francuskich kolei zachodnich wyraził zgodę na to, by na prośbę Moneta zatrzymywano pociągi w określonym miejscu lub dokładano węgla do lokomotyw, aby «wydzielały dym, który pragnął ujrzeć». Paola Rapelli, *Monet*, przeł. Marta Machałowska, Edipresse Polska, Warszawa 2016, s. 79.

[84] Silny wpływ na kompozycję obrazów miały ówczesne możliwości techniczne aparatów fotograficznych, które – za sprawą długiego czasu ekspozycji – rejestrowały poruszające się obiekty jako nieostre. Zob. Jude Welton, *Impressionism*, dz. cyt., s. 29.

i bulwar Kapucynów (*Boulevard des Capucines*, 1873 r.), który dwie dekady później – dzięki pokazom kinowym organizowanym przez Augusta i Louisa Lumièrów w Grand Café – stał się jeszcze liczniej uczęszczany. W 1876 r. Manet namalował portret inspirowany kobiecą postacią, którą powołał do życia Émile Zola na kartach drukowanej w odcinkach powieści *W matni*: „[d]zięki *Nanie* Manet został malarzem naturalizmu, «podbrzusza Paryża», piewcą prawdziwego życia, tego opisywanego przez Zolę i Flauberta [podkr. MK]”[85].

Wśród okazałego dorobku artystycznego Edgara Degasa, różnorodnego zarówno pod względem tematyki jak i technik twórczych, można znaleźć obraz przedstawiający zaprzyjaźnionego z nim impresjonistę, przechadzającego się wraz z dwiema córkami i psem po placu przylegającym do ogrodu Tuileries (*Place de la Concorde*, 1875 r. [ilustracja 1.21]). Malarz najczęściej portretował postacie ludzkie, zarysowując ich relacje z otoczeniem (*Marie Cassatt au Louvre*, ok. 1880 r.), zwłaszcza rytuały społeczne wypełniane w przestrzeniach kawiarni (*Femmes sur une terrasse de café le soir*, 1877 r. [ilustracja 1.22]; *Scène de café*, ok. 1877 r.; *Au café des ambassadeurs*, dwa obrazy w 1885 r.). Lukę związaną z przenoszeniem na płótno przestrzeni prywatnych wypełniła twórczość Berthe Morisot – jednej z nielicznych kobiet należących do grona impresjonistów. „Ograniczona tematyka prac Morisot odzwierciedla jej płeć i pozycję społeczną, a także zainteresowania artystyczne. Ani motywy klasy robotniczej, ani publiczna strona paryskiego życia nie występują w jej sztuce. Trzon jej pracy stanowią prywatne zdjęcia eleganckich kobiet z własnego świata społecznego” – pisze Jude Welton[86]. Artystka, chętnie kreśląca portrety bliskich jej osób oraz martwą naturę, przeniosła na kilka płócien panoramę przepływającej przez Paryż rzeki (*Bateaux sur la Seine*, 1880 r. [ilustracja 1.23]; *La seine sous le Pont d'Iena*, 1866 r.). Wiele prac sygnowanych nazwiskiem Morisot zostało wykonanych w Lasku Bulońskim, a pierwszoplanową rolę odgrywa przyroda (*Le Bois de Boulogne*, data nieznana; *Rivière dans le Bois de Boulogne*, 1886 r.; *Couleurs d'automne au Bois de Boulogne*, 1888 r.), znacznie rzadziej – ludzie wypoczywający na jej łonie (*Sur le lac dans le Bois de Boulogne*, 1884 r. [ilustracja 1.24]). Malarka uwieczniła także widok ze wzniesienia Trocadéro na dolinę Sekwany i wzgórze Montmartre z Bazyliką Sacré-Cœur (*Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro*, 1872 r. [ilustracja 1.25]), w owym okresie nieprzysłoniętym jeszcze konstrukcją projektu Gustave'a Eiffla.

[85] Zob. Simona Bartolena, *Manet*, dz. cyt., s. 8–27.
[86] Jude Welton, *Impressionism*, dz. cyt., s. 46.

Uroki regionu Île-de-France przelewał na płótno również Georges-Pierre Seurat – neoimpresjonista słynący z rozwinięcia techniki pointylistycznej. Przy jej użyciu malarz portretował nadrzecze Sekwany (*Les chevaux sur la Seine,* 1883 r.; *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte,*1884–1886 r.; *La Seine à Courbevoie*, 1885 r. [ilustracja 1.26]; *La Seine à la Grande Jatte,* 1888 r. [ilustracja 1.27]) i sceny życia codziennego toczące się w miejscowościach takich jak Le Raincy (*Briseur de pierre et brouette, le Raincy,* 1882–1883 r.), Asnières (*Bains d'Asnières*, 1883–1884 r.) czy właśnie Courbevoie (*Le Pont de Courbevoie*, 1886 r.).

Kontrapunktem dla ulotnego piękna wiejskich i urbanistycznych krajobrazów stały się sceny rodzajowe, których technika wykonania i – co najistotniejsze – tematyka były zbliżone do naturalizmu. Choć jego wczesna twórczość nie wykracza poza ramy nurtu impresjonistycznego (*Souvenir d'Auteuil*, 1881 r.), a i późniejsza zdaje się do niego nawiązywać (*Au Bois de Boulogne*, ok. 1901 r.), Henri de Toulouse-Lautrec zasłynął dopiero za sprawą uwieczniania życia XIX-wiecznej paryskiej bohemy. Będąc mieszkańcem dzielnicy Montmartre (zamieszkałej w tym czasie przez niezamożną, robotniczą ludność) często korzystał z oferowanych przez nią uciech, czerpiąc z odwiedzanych lokali malarskie inspiracje. Artysta chętnie spędzał czas w kabaretach Moulin de la Galette (*Au bal du Moulin de la Galette,* 1889 r.; *Au Moulin de la Galette,* 1891 r. [ilustracja 1.28]) oraz Moulin Rouge (*Au Moulin Rouge,* 1892–1895 r. [ilustracja 1.29]; *Le Moulin Rouge,* 1893 r.). Zwykle w centrum uwagi widza, jak również postaci należących do świata przedstawionego obrazu, umieszczał skąpo odziane i przyjmujące wyzywające pozy tancerki (*La Goulue avec sa sœur,* 1892 r.; *La Goulue danser*; *La Goulue danser avec Valentin-le-Desosse*; *Au Moulin Rouge: La clownesse Cha-U-Kao* i *La clownesse Cha-U-Kao attachant son corsage*, 1895 r.). Aż dziesięć obrazów, posługując się rozmaitymi technikami, poświęcił malarz Jane Avril – słynnnej francuskiej tancerce kankana (*Jane Avril,* 1891–1892 r., 1892 r. i dwa obrazy w 1893 r.; *Jane Avril dansant,* 1892 i 1893 r.; *Jane Avril entrant au Moulin Rouge* i *Jane Avril quittant le Moulin Rouge,* 1892 r.; *Jane Avril vue de dos,* 1893 r.). Tematem kilku płócien stała się monotonia pracy w paryskich domach publicznych (*maisons de prostitution*), którego personel – dojrzałe kobiety o figurach i rysach twarzy pozbawionych przez malarza harmonii – usiłuje zabić nudę w oczekiwaniu na klientów (*Dans l'excalier de la rue des Moulins,* 1893 r.; *Le salon de la rue des Moulins*; *Deux femmes à moitié nues vues de derrière dans le bordel de la rue des Moulins* i *Bordel de la rue des Moulins: Rolande,* 1894 r.; *Femme dans une maison close,*

1896 r.)[87]. Niekiedy obrazy Toulouse-Lautreca graniczyły z weryzmem[88] – w takiej właśnie konwencji ukazano prostytutki świadczące swoje usługi (*À Armenonville, en chambre privée*, 1899 r.) lub oczekujące w negliżu na badanie lekarskie (*Rue des Moulins – L'inspection médicale*, 1894 r.). W podobnej estetyce malarz ukazał z pozoru odmienne konteksty sytuacyjne: kulisy tanecznych występów (*Danseuse assise en collants roses*, 1890 r.) i udział w spektaklu teatralnym (*Une danse à l'Elysée, Montmartre*, 1887 r.), operowym (*Au bal de l'opéra*, 1893 r.) oraz operetkowym (*Marcelle Lender Dancing in the Bolero in* Chilperic, 1895 r.).

Odmienne spojrzenie na przestrzeń Paryża[89] zaproponował przedstawiciel tzw. kubizmu orficznego, Robert Delaunay, „którego pasją są kolory, żywe i zmysłowe, i który nie może odnaleźć się w ścisłych ramach kubistów, nad kolor przedkładających analityczne poszukiwania"[90]. Z kubizmu – w którym „ekierka zastąpiła pędzel"[91] – artysta przejął strategię geometrycznego uproszczenia kompozycji oraz odrzucenia realistycznej perspektywy obrazu, natomiast z nurtu orficznego zaczerpnął tendencję do stosowania wyrazistych kolorów oraz stymulowania zmysłu ruchu u odbiorcy dzieła[92]. Malarze kubistyczni radykalnie zerwali z tradycją odwzorowywania na płótnie rzeczywistości, poddając ją defragmentacji – którą można odczytywać jako nawiązanie do nieciągłej tożsamości ludzi żyjących w przededniu I wojny światowej. Tematem owej alinearności bywała często przestrzeń urbanistyczna, która – ze względu na francuską proweniencję

[87] Podobny temat, choć przy pomocy innego medium, eksplorował Gyula Halász. O jego twórczości pisze Graham Clarke: „Brassaï robi takie wrażenie, jakby fotografował z hotelu, a na ulicach pojawiał się wyłącznie nocą. Kręci się po mieście jako voyeur i opuszcza ulice jedynie po to, aby ukraść pokątne obrazy prostytutek i ich klientów. […] Jego habitatem jest wewnętrzny Paryż niedozwolonych związków i prywatnych przyjemności: bary, hotele, burdele i kluby. To seksualne terytorium, gdzie tożsamość jest równie enigmatyczna, co i rejony, które fotografuje. Jakiekolwiek fizyczne poczucie miasta dziennego ustępuje płynnej, niemal sennej charakterystyce miasta nocnego, sugeruje najciemniejsze, najgłębsze potrzeby i pragnienia miasta". Graham Clarke, *Miasto w fotografii*, dz. cyt., s. 471–472.

[88] „[…] Paryż rozgrzesza wszystko, co daje mu okazję do śmiechu; brzydota go śmieszny, a ułomność rozwesela, występek zaciekawia. […] Żaden rys oblicza świata nie jest obcy fizjonomii Paryża" – spostrzegł Victor Hugo. Tegoż, *Nędznicy*, t. II, dz. cyt., s. 264.

[89] Wyjątkiem jest obraz przedstawiający bulwar położony w pierwszej dzielnicy, obserwowany z góry na tle Bazyliki Świętego Serca (*Vue de la Quai de Louvre*, 1928 r. [ilustracja 1.30]).

[90] Jean-Paul Caracalla, *Paryż śladami pisarzy*, przeł. Zuzanna Apiecionek, Noir sur Blanc, Warszawa 2009, s. 158.

[91] Dan Franck, *Bohema*…, dz. cyt., s. 142.

[92] Nieco bardziej powściągliwy w posługiwaniu się estetyką kubizmu był Marc Chagall, który w swojej nader eklektycznej twórczości stosunkowo często wykorzystywał motyw wieży Eiffla (*La Tour Eiffel*, 1910 r.; *La nue et la Tour Eiffel*, 1954 r.; *Fenêtre donnant sur Paris*, 1963 r.; *Hommage à la Tour Eiffel*, 1964 r.). Portretował na tle żelaznej konstrukcji świeżo poślubione pary (*La mariée et le marié de la Tour Eiffel*, 1928 r., *Les jeunes mariés dans le ciel bleu de Paris*, 1976 r.), z rzadka umieszczając wieżę na najdalszym planie (*Cirque sous le ciel bleu de Paris* – étude, 1978–1981 r.). Artysta regularnie wykorzystywał motyw ramy okiennej, stanowiącej naturalne obramowanie dla umieszczonego w centrum kompozycji wycinka przestrzeni miejskiej (*Paris par la fenêtre*, 1913 r. [ilustracja nr 1.31]; *La Nuit – Série de Paris*, 1954 r.; *Vue de Paris*, 1978 r.; *Joie au-desssus de Paris*, data nieznana).

nurtu – zwykle sprowadzała się do Paryża. Pojedyncze obiekty – zazwyczaj, co istotne, należące do kategorii „miejsc pamięci”[93] – były wpisywane w plan sześcianu, rozbijane na drobniejsze bryły i wreszcie wkomponowywane w niefiguratywne tło. Robert Delaunay kilkakrotnie poddał podobnej transformacji budowle sakralne (*Saint-Sévrin no. 7*, 1901–1915 r.), w szczególności wskazującą na różne pory dnia Katedra Notre-Dame (*Le flèche de Notre-Dame*, 1909 i 1909–1910 r.), jednak najczęściej wykonywał twórcze operacje na charakterystycznej sylwetce wieży Eiffla (*Tour simultanée*, 1910–1911 r.; *La Tour Eiffel*, 1910 i 1924 r.[94] [ilustracja 1.32]; *Champs de Mars: La Tour rouge*, 1911 r.). Prowokował mariaż modernistycznej konstrukcji z idyllicznym, wręcz arkadyjskim, plenerem (*Le Arc-en-ciel*, 1913 r.; *Paris avec arc en ciel*, 1914 r.), uzupełniał podobną kompozycję kubistycznymi figurami kobiecymi (*La Ville de Paris – étude*, 1911 r.; *Paris*, ok. 1910–1912 r.; *Paris, femme et Tour Eiffel*, 1925 r.), odtwarzał sylwetkę budowli przy pomocy wielobarwnych figur geometrycznych (*Fenêtre avec rideaux orange* i *Les fenêtres*, dwa obrazy w 1912 r.; *Une fenêtre – étude pour trois fenêtres*, 1912–1913 r.; *Homage à Blériot*, 1913–1914 r.), z rzadka sprowadzając wieżę jedynie do roli sztafażu (*L'équipe de Cardiff*, 1912–1913 r.).

Choć początkowo nurt impresjonizmu został jednoznacznie odrzucony przez środowisko artystów akademickich[95], zapisał się w dziejach malarstwa za sprawą odejścia od wielkich narracji, których miejsce zajęły mikrohistorie. Artyści tacy jak Gustave Caillebotte, Édouard Manet, Berthe Morisot czy Pierre-Auguste Renoir dowartościowali sceny rodzajowe, natomiast Jean-Baptiste Armand Guillaumin, Claude Monet, Albert Lebourg, Georges-Pierre Seurat i Alfred Sisley poprawili reputację nisko notowanej wówczas sztuki tworzenia pejzaży, dając świadectwo ówczesnego kształtu architektoniczno-urbanistycznego aglomeracji paryskiej[96]. Przenosząc na płótno industrialny

[93] Zob. Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt.

[94] Godny podkreślenia jest fakt, że widoczne w tle figury geometryczne odzwierciedlają układ otaczającego wieżę Pola Marsowego.

[95] Jednym z licznych obiektów drwin stał się obraz *Chemin de fer* Édouarda Maneta, którego nieszablonową kompozycję podkreśla Simona Bartolena: „Kolej żelazna znalazła się na drugim planie. […] Dziewczynka stoi plecami do widza; pionowe linie ogrodzenia oddzielają plan pierwszy od drugiego, para z pociągu zalewa tło. Wszystko to utrudnia widzowi odbiór płótna, co wywołało fale krytyki”. Dzieło sprowokowało karykaturzystę Amédée de Noégo do posłużenia się ostrzem ironii: „Te biedne osoby, widząc, jak je namalowano, chciałyby uciec! Ale on, przewidując to, ustawił ogrodzenie i odciął im drogę ucieczki”. Simona Bartolena, *Manet*, dz. cyt., s. 62.

[96] „Coś nas powstrzymuje, nie wiadomo, jak precyzyjnie nazwać uczucie, które obudził krajobraz, ale nie znajdujemy także powodów dla pojawiającej się dziwnej melancholii. Być może zasadza się to na tym, iż krajobraz cywilizacyjny wywołuje inne wrażenia niż krajobraz naturalny – po prostu dlatego, że jesteśmy słabiej zaznajomieni z jego wzorcem znaczeniowym” – pisze Siegfried Lenz. Tegoż, *Wpływ krajobrazu…*, dz. cyt., s. 83.

krajobraz Paryża lub wykorzystując wynalazek fotografii w procesie tworzenia kompozycji, chętnie korzystali ze zdobyczy technologicznych XIX wieku, manifestując jednocześnie swoje preferencje artystyczne:

> Warto zauważyć również, iż nawet w pejzażach urbanistycznych impresjonistów interesowało głównie światło, barwa i gra promieni. Dla Moneta wielka katedra była tylko tłem dla rozgrywających się na jej fasadzie bitwy barw, zmieniających nieustannie swe odcienie, a dla Renoira takim tłem były nawet twarze paryżan, tłumnie wypoczywających w parkach i ogrodach. Natura, która zaczęła królować na obrazach paryskich malarzy, jest przyjazna człowiekowi, współgra z jego nastrojami i odczuciami, ale już nie w jakichś dramatycznych konfliktach wewnętrznych, ale w pogodnej codzienności[97].

Niezależnie od kierującej nimi motywacji (artystycznej lub koniunkturalnej), malarze impresjonistyczni, przepuszczając rozmaite elementy kompozycji pejzażu przez filtr własnej wrażliwości, przyczynili się do utrwalenia wizerunku Paryża jako „stolicy świata", a zarazem miejsca będącego niewyczerpanym źródłem inspiracji dla branży kinematograficznej. „Jean [Renoir – przyp. MK] nakręcił idealne filmy, które zrobiłby sam Auguste, gdyby porzucił pędzle na rzecz aparatu"[98] – zauważa André Bazin.

Paryż w obiektywie – Paryż (nie)obiektywny[99]

„Podczas gdy dla fotografii krajobrazowej pożywkę stanowił wcześniejszy rozwój malarstwa krajobrazowego i estetyki, to podwaliny fotografii miasta ufundował sposób, w jaki zaczęto postrzegać przestrzenie miejskie pod koniec XVIII i na początku XIX wieku"[100] – wyjaśnia Graham Clarke. Trzecia dekada XIX wieku przyniosła bowiem narodziny nowej sztuki wizualnej, której wynalezienie jest przypisywane rozmaitym twórcom. Jednym z nich jest francuski fizyk i wynalazca Joseph Nicéphore Niépce, który wspólnie z Louisem Jacques'em Daguerrem wykonał pierwszą trwałą fotografię. *Widok z okna w Le Gras*, datowany na 1826 lub 1827 rok, stanowił zapowiedź niezwykle nośnego trendu, jakim stała się fotografia uliczna – kluczowa dla procesu konstruowania

[97] Anna Rossa, *Impresjonistyczny świat*…, dz. cyt., s. 64–65.
[98] Jesse Metz, *Photogénie from Renoir to Gance to Renoir*, [w:] *Lasting Impressions. The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture*, tegoż (ed.), Columbia University Press, New York 2017, p. 99.
[99] Zdaniem Jeana Baudrillarda „[c]ud fotografii oraz jej tak zwanego obiektywnego obrazu polega na tym, że ukazuje ona całkowicie nieobiektywny świat. Paradoksem jest to, że obiektyw pokazuje świat pozbawiony obiektywizmu". Jean Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, dz. cyt., s. 380.
[100] Graham Clarke, *Miasto w fotografii*, dz. cyt., s. 456.

medialnego wizerunku rozmaitych przestrzeni, w tym aglomeracji paryskiej[101]. O trudności w odwzorowaniu miejskiej tkanki podczas wyzwalania migawki – mimo reprodukcyjnego charakteru sztuki fotograficznej – pisze Graham Clarke:

> Przestrzeń miejska jest zarazem natarczywa i nieczytelna, a nawet niepoznawalna. Aparat może jedynie utrwalić szereg osobnych elementów, detali, które sugerują większą całość, lecz pozostają one cząstkami nieuchwytnego procesu. Miasto jako takie jest obojętne i odporne na wysiłki fotografa, którego celem pozostaje uchwycenie go w kategoriach wizualnych[102].

Jednym z pierwszych francuskich artystów, który położył zasługi dla wykształcenia się fotografii modernistycznej, jest wszechstronnie utalentowany André Vigneau, łączący w swojej praktyce twórczej umiejętności z zakresu sztuki fotograficznej, filmowej, malarskiej, rzeźbiarskiej i dekoratorskiej. Był autorem licznych niekonwencjonalnych prac przedstawiających paryskie ulice – między innymi zdjęcia wykonanego w 1935 roku techniką podwójnej ekspozycji i obejmującego w planie pełnym sylwetkę wieży Eiffla, która wynurza się zza okiennych zasłon (ilustracja 1.33). W historii fotografii zapisał się jednak przede wszystkim za sprawą swojego – znacznie lepiej rozpoznawalnego – ucznia.

Robert Doisneau, określany często mianem „najbardziej paryskiego z fotografów”[103], laureat Kodak Award (1947 r.) i Niépce Prize (1956 r.), zasłynął ze spontanicznego utrwalania ulicznych scen rodzajowych, rozgrywających się na ulicach Paryża oraz jego ubogich przedmieściach. Archiwum prac artysty[104] zawiera około czterysta pięćdziesiąt tysięcy zdjęć przyporządkowanych do kilkudziesięciu kategorii tematycznych, wśród których kilkanaście stanowi kwintesencję życia w XX-wiecznym Paryżu. Fenomen prac Doisneau trafnie ujęła Natalia Jeziorek, autorka artykułu popularyzującego sylwetkę twórczą artysty:

---

[101] „W dużej mierze możemy utożsamić *administrative view* ze spojrzeniem *flâneura*. W widokach administracyjnych ukazywany jest szczegół miejski: witryny sklepowe, uliczki, pasaże. Większą część kadru zajmuje widok ulicy, budynki ukazywane są fragmentarycznie […], pojawiają się również zarejestrowane przypadkowo, pojedyncze postaci” – wyjaśnia Marianna Michałowska. Tejże, *Administrative view*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 657.

[102] Graham Clarke, *Miasto w fotografii*, s. 474.

[103] Zob. Natalia Jeziorek, *Robert Doisneau: najbardziej paryski z fotografów*, „Vogue”, https://www.vogue.pl/a/robert-doisneau-najbardziej-paryski-z-fotografow [dostęp: 20.07.2019 r.]. Artysta zyskał to miano nie tylko dzięki dokumentowaniu paryskiego życia; w latach 50. wstąpił do Le Groupe des XV, promującej fotografię jako dziedzinę sztuki i dbającej o zachowanie francuskiego dziedzictwa fotograficznego.

[104] Fotografie dostępne są na stronie *L'Atelier Robert Doisneau*: https://www.robert-doisneau.com [dostęp: 20.07.2019 r.].

Roberta Doisneau nazywa się często obok Henriego Cartiera-Bressona i Edwarda Steichena ojcem fotografii humanistycznej. Pod tą nazwą kryje się rodzaj reportażu, z tym, że od komentowania rzeczywistości ważniejsze jest w nim pokazanie różnych przejawów zwykłego ludzkiego życia. Doisneau był mistrzem łapania „małych chwil" – niby nic nieznaczących, nieistotnych dla losów wielkiej historii, ale kluczowych dla opisania kondycji człowieka[105].

Przejawem łapania owych „małych chwil" był między innymi cykl fotografii *Bistrots,* przywołujący atmosferę dawnych paryskich kawiarni, których bywalcami – wbrew dominującej narracji – nie byli tylko artyści, literaci i filozofowie. Poza eleganckimi lokalami pokroju Closerie des Lilas, Les Deux Magots czy Café de Flore, na lewym brzegu Sekwany funkcjonowało wiele lokali stanowiących miejsce rozrywki dla niezamożnej ludności robotniczej. Konsumpcji kawy i mocnych trunków towarzyszyły beztroskie rozgrywki w bilard (*La poule au gibier, Montrouge*, 1945 r.), gry karciane (*Amour et belote, Paris,* 1950 r.), dźwięki akordeonu (*Les bouchers mélomanes, la Villette*, 1953 r.), występy taneczne (*Folies-Bergère,* 1955 r.) i barowa ekwilibrystyka (*Jeux de société rue Lacépède,* 1954 r.).

Historyczna dzielnica Saint-Germain-des-Prés, stanowiąca w okresie międzywojnia intelektualne centrum Paryża, po II wojnie światowej stała się popularnym miejscem spotkań gorzej sytuowanych mieszkańców. Chętnie uczęszczanym miejscami były kawiarnie i bistra dysponujące przestrzenią do tanecznych zabaw (*Au Saint Yves,* 1948 r.; *Danseuse de be-bop* i *Be-bop en cave, Vieux Colombier,* 1951 r.) lub występów muzycznych (*Orchestre de Claude Abadie – Boris Vian à la trompette Alain Vian à la batterie Lelio Vian à la guitare,* 1945 r.; *Don Carlos Byas* i *Claude Luter et Guy Lognon,* 1951 r.). Jak zauważył artysta w kontekście jednej ze stałych klientek lokalu usytuowanego w 5. dzielnicy, „[s]amotne kobiety w kawiarni na ogół udają, że na kogoś czekają – wygląda to stosowniej. Ale Rita, usadowiona w małym bistro w Dzielnicy Łacińskiej, nie przejmowała się. Brała trochę tabaki, piła drinka, paliła papierosa. Nigdy się nie spieszyła. Nie była już młoda, nie musiała się spieszyć"[106] (*Madame Rita, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève,* 1954 r.). Przy innej okazji fotograf utrwalił na kliszy miejską bibliotekę (*Le Divan rue de l'Abbaye; Hiver* 1940 r.), oblegany uliczny stragan (*Hôtel de la Louisiane, Saint Germain des Pré,* 1947 r.) i gości jednej z XIX-wiecznych kawiarni (*Café de Flore, Paris,* 1947 r.). Nazwiska wielu prominentnych osób, które portretował, wskazywał

[105] Natalia Jeziorek, *Robert Doisneau*, dz. cyt.
[106] Robert Doisneau, *Paris,* dz. cyt., p. 130.

w tytułach swoich prac (*Juliette Gréco à Saint Germain des prés* i *Yves Corbassière dans sa voiture à carreaux, Paris*, 1948 r.; *Cavanaugh Saint Germain des Prés* i *Edith Perret et Eddie de Ré à Saint Germain des Prés*, 1950 r.). Inną uwiecznioną przez Doisneau personą był tytułowy bohater cyklu *Musique: Maurice Baquet*, sięgający przez zamykające się drzwi pociągu po pozostawioną na peronie wiolonczelę (*Dans le metro*, 1958 r.) i ochraniający instrument przed deszczem (*Le violoncelle sous la pluie*, 1957 r.).

Fotograf, aktywny zawodowo w trakcie niemieckiej okupacji[107], uwieczniał zarówno działania francuskiego ruchu oporu (*Les FFI de Ménilmontant*; *Lancer de tracts rue Henri Monnier*, 1944 r.; *Barricade rue de la Huchette*; *FFI au repos* i *Olga et Enrico Pontremoli et Philipeau*, daty nieznane) i oficjalne wydarzenia polityczne (*Le Général De Gaulle descend les Champs Elysées*, 1944 r.), jak również codzienne życie paryżan – przemierzających centrum miasta (*Vélo taxi*, 1942 r.) lub uczestniczących w obrzędach religijnych (*La communion de Monique, Montrouge*, 1943 r.). Szczególnie wymowne są fotografie pary przytulającej się tuż obok zasieków z drutu kolczastego (*Amour et barbelés*, data nieznana [ilustracja 1.34]) oraz prowizorycznego obozowiska urządzonego przez rodzinę uchodźców w budynku stacji metra (*Voyageurs sans bagage*, 1942 r.), na znaczącym tle plakatu promującego sztukę *Le Voyageur sans bagage* Jeana Anouilha. Jak pisze Walter Benjamin, „Drobny ruch palca wystarczał, by utrwalić wydarzenie na czas nieograniczony. Aparat, by tak rzec, wprawiał chwilę w pośmiertny szok. […] Przemierzanie miasta wywołuje w jednostce całą serię szoków i kolizji”[108].

Zdjęcia umieszczone w archiwum pod hasłem *Paris: la Seine* zarówno pod względem tematyki, jak i samych tytułów przywołują na myśl obrazy francuskich impresjonistów. Podobnie jak XIX-wieczni malarze, Doisneau czynił tematem swych prac Sekwanę (*La Seine la nuit*, 1949 r.; *La Seine*, 1969 r.), przecinające ją mosty (*Le Pont Notre Dame en hiver*, 1940 r.; *Pont de la Tournelle*, 1951 r.) oraz płynące po niej łodzie (*Péniches*, 1944 r.; *La barge*, 1951 r.). Sportretował także wielbicieli wędkarstwa (*Pêcheurs des bords de Seine* i *Pêcheur à la mouche sèche*, 1951 r.), wodnej rekreacji (*Le plongeur du Pont d'Iena*, 1945 r.) oraz nadrzecznego relaksu (*La dactylo du Vert Galant*, 1947 r.; *La diagonale des marches*, 1963 r.; *Bain de soleil quai des Tuileries*, 1982 r.), akcentując komunikacyjną, rekreacyjną i społeczną funkcję Sekwany.

[107] „Wznoszenie barykady oznaczało zbiorowe dokonywanie aktu, który egzorcyzmowałby złe dawne czasy. W powietrzu wisiało wybuchowe pragnienie radości, które sprawiło, że każda kobieta znajdująca się w szeregu przechodzącym obok kamieni wydawała się piękna dla robotników budujących powstańczą barykadę”. Robert Doisneau, *Paris*, dz. cyt., p. 160.
[108] Walter Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, dz. cyt., s. 286.

Sekcja *Paris: les Halles* przybliża wnętrze opisanego przez Émile'a Zolę „brzucha Paryża", prezentując w naturalistycznej estetyce zubożałe otoczenie hal targowych (*Les filles au diable*, 1933 r.; *Café Curieux, location de diables*, 1953 r.) oraz ich wnętrze (*Sous-sol des Halles*, 1968 r.), w tym chaos i tłok stanowiący nieodłączny element pracy w rozległym kompleksie pawilonów (*Un petit endroit discret*, 1953 r.; *Les glaneurs des Halles*, 1968 r.). Niekiedy w centrum kadru Doisneau umieszczał lokalnych handlarzy – rzeźników (*La halle aux viands* i *Pavillon de la viande – Deplanche*, 1967 r.; *L'échaudoir de la rue Sauval*, 1968 r.), mleczarza (*Un homme à la crème*, 1967 r.) czy urodziwą kwiaciarkę (*La marchande de fleurs*, 1968 r.) – jakby wyjętą z płócien Victora Gabriela Gilberta lub Louisa Marie de Schryvera. „Paryż traci swój «brzuch» i wiele ze swojego ducha"[109] – tymi słowami fotograf skomentował decyzję o zburzeniu hal. Tematem innego cyklu zdjęć stały się opisane przez Waltera Benjamina[110] pasaże – u schyłku XX wieku z rzadka stanowiące przedmiot kontemplacji paryskich *flâneurs* (*Librairie Vullin passage Jouffroy*; *Passage Jouffroy*; *Passage du Caire*, 1981 r.), zwykle zredukowane do funkcji komunikacyjnej (*Passage Jouffroy*; *Huguette Spengler*; *Galerie Vivienne* i *Passage du Grand Cerf*, 1976 r.; *Galerie Vivienne*, 1976 r. i trzy fotografie w 1981 r.; *Passage du Prado*, 1981 r.). Niektóre z kadrów przedstawiają opustoszałe pasaże, nad którymi toczy się życie okolicznych mieszkańców (*Robert Capia, galerie Vero Dodat* i *Sous l'horloge du Passage Jouffroy*, 1976 r.) – co ciekawe, odwzajemniających spojrzenie fotografa. Wyjątkowo interesującą pracą – zarówno z estetycznego, jak i etnograficznego punktu widzenia – jest kolaż złożony z fragmentów fasad budynków reprezentujących różne modernistyczne porządki architektoniczne: od *art nouveau* po brutalizm (*Photomontage de façades parisiennes*, 1973 r. [ilustracja 1.35]).

Monumentalna stalowa konstrukcja, będąca tytułową bohaterką cyklu *Paris: Tour Eiffel*, pojawia się na drugim planie fotografii przedstawiających miejską panoramę[111]: widok ze środkowego tarasu widokowego na katedrę Notre Dame (*La gargouille de Notre-Dame*, 1969 r. [ilustracja 1.36]) i umieszczoną na Wyspie Łabędziej replikę Statuy

[109] Robert Doisneau, *Paris*, dz. cyt., p. 185.
[110] Zob. Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 67–91. Autor określa charakter tej formy przestrzeni przy pomocy sakralnej metafory oraz analizuje pasaże jako trzy odmienne rodzaje „przestrzeni przejścia". Tamże, s. 70.
[111] „Dokładna analiza miasta z bliska wymaga zobaczenia go we fragmentach. Lecz spojrzeć na nie z góry i zanalizować za pomocą aparatu i cyfrowej technologii to bezkarnie je sfragmentaryzować. Chociaż miasto nie jest już postrzegane jako homogeniczne, to nadal oglądane z góry zostaje oszacowane z bezpiecznego i odległego punktu widzenia" – konstatuje Doug Hall. Tegoż, *Refleksje o straży…*, dz. cyt., s. 516. Por. Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 36.

Wolności (*Tour Eiffel et statue de la Liberté, Paris*; data nieznana). Genezę tej strategii obrazowania miasta nakreśla Marianna Michałowska:

> Ten rodzaj reprezentacji przestrzeni wywodzi się z tradycji malarstwa, bazującego na wynalazku renesansowej perspektywy. […] W fotografii widoki panoramiczne przyczyniły się do stworzenia szczególnej hierarchii obiektów zarejestrowanych na zdjęciu: wież, iglic i wieżowców, które w ten sposób stają się podstawą turystycznego wizerunku miast jako znaków[112].

Doisneau uchwycił również w kadrze suszącą się na tle wieży Eiffla niemowlęcą bieliznę (*La lessive du marinier*, 1961 r. [ilustracja 1.37]) oraz kilka scen rodzajowych mających miejsce na Polu Marsowym, które rozpościera się u podnóża „żelaznej damy" i stanowi jeden z ulubionych terenów rekreacyjnych paryżan: bawiące się dzieci (*Le remorqueur du Champs de Mars, Paris*, 1943 r.; *Les jardins du Champs de Mars, Paris*, 1944 r.) i dojrzałego mężczyznę, pana Devereaux, spacerującego z królikiem (*Le lapin*, 1954 r.). Kilka klatek filmu fotograf poświęcił odwiedzającym Paryż turystom, oblegających stoisko z lodami (*Touristes et Tour Eiffel, Paris* i *Touriste américain*, 1950 r.) lub wprowadzających element niezwykłości za sprawą *coiffe* – wysokiego nakrycia głowy noszonego tradycyjnie przez mieszkańców jednej z bretońskich miejscowości (*Bigoudène et Tour Eiffel*, 1950 r.). Tematem pozostałych prac stał się cykl produkcji i sprzedaży popularnych paryskich pamiątek z motywem wieży Eiffla (*Souvenirs de Paris*, 1946 r.; *Les Tour Eiffel dans les boules neigeuses*, 1949 r. [ilustracja 1.38]; *Etablissements Coursinoux boul Richard Lenoir*, 1955 r.). Artysta – by ująć rzecz metaforycznie – strącił z piedestału kilka paryskich rzeźb, fotografując je w bliskich planach ujawniających kłopotliwą obecność ptasich odchodów (*Fragment of the relief sculpture on the Arc de Triomphe*, 1954 r.; *Maillol's nymphs, Tuileries Garden*, 1972 r.; *Cherubs in the Snow, Tuileries Garden*, 1978 r.).

Wychowany w niewielkiej miejscowości Gentilly fotograf regularnie kierował obiektyw na podparyskie *banlieues*, portretując ich mieszkańców w trakcie oddawania się codziennym obowiązkom (*Le chasseur aux gazomètres* i *Au Bon coin, Saint Denis*, 1945 r.; *Place de la Gare à Ivry*, 1946 r.; *Dans les fossés du Fort d'Ivry*, 1949 r.) lub rozrywkom (*Football à Choisy le roi*, 1945 r.; *Café Tabac Gentilly*; *Cinéma Gallia, Gentilly* i *Les 20 ans de Josette, Gentilly*, 1948 r.). Doisneau wykonywał zdjęcia pojedynczym postaciom

[112] Marianna Michałowska, *Widok panoramiczny*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 692–693. Warto podkreślić, że tematem pierwszej w historii fotografii lotniczej, a więc przedstawiającej panoramę miasta, był właśnie Paryż – uwieczniony w 1858 r. przez Nadara (wł. Gasparda-Félixa Tournachona) przy pomocy balonu widokowego.

wędrującym na tle opustoszałych ulic, co potęgowało ponurą atmosferę przedmieść (*Gentilly*, 1943 r.; *La maison d'Erik Satie à Arcueil*, *Au Bon coin, Saint Denis* i *Stricte intimité, Montrouge*, 1945 r.), niekiedy wybierając plan totalny i perspektywę ptasią do zaakcentowania industrialnego charakteru przestrzeni (*Les pavillons des délaissés, Cachan*, 1945 r.; *Issy les Moulineaux, la ceinture verte*, 1949 r.). Szczególną uwagę kierował Doisneau na okolice Saint-Denis, fotografując okoliczne sklepy (*Boucher et charcutier, place Clovis-Hugues*, 1986 r.), fabryki (*Avenue du Président Roosevelt depuis un gazomètre, Saint-Denis*, 1949 r.), przejścia podziemne (*Un cycliste noir, Saint-Denis*, 1987 r.) czy szpitale (*Centre hospitalier Delafontaine*, Saint-Denis, 1986 r.). Wiele uwagi poświęcił również mieszkańcom: najmłodszym, którym czas upływa na beztroskich zabawach (*Alain Gaussel conteur, cité du Franc Moisin*; *Les écrevisses quai du Canal, Saint-Denis* i *Quai du canal, Saint-Denis*, 1987 r.), pochłoniętym pracą (*Monsieur et Madame Cosseroy chez eux*; *Madame Parro, maraîchère, 9 avenue de Stalingrad Saint-Denis*, 1986 r.) i przemierzającym miasto dorosłym (*Métro Saint-Denis Basilique*, 1986 r., *Place de la Gare, Saint-Denis* i *Passage piétons gare de Saint-Denis*, 1987 r.) oraz wypoczywającym nestorom (*Le coiffeur sous les arbres, Saint-Denis*, 1986 r.; *La voiture des mariés, Basilique Saint-Denis*, 1987 r.). Tematem zdjęć bywała również modernistyczna architektura przedmieść, kontrastująca z gotycką fasadą XII-wiecznej bazyliki (*ZAC Basilique, Saint-Denis*, data nieznana). Szczególną sławę zdobyła praca *Les petits enfants au lait* (1934 r.), której bohaterami – zaakcentowanymi w tytule fotografii – została dwójka dzieci, z których starsze niesie blaszaną bańkę z mlekiem. Motyw przedwczesnej samodzielności kilkulatków regularnie pojawiał się we wczesnej twórczości Doisneau i był potęgowany przez autentyczną scenerię zdjęć: ponure, zaniedbane i (przynajmniej pozornie) opustoszałe przedmieścia. Na selektywny mechanizm pracy pamięci kulturowej zwraca uwagę Dayna Oscherwitz:

> Spośród tych fotografii tylko niektóre, przedstawiające coś, co można by nazwać stereotypowym wizerunkiem Paryża, zachowały się we francuskiej pamięci kulturowej. […] Fotografie Doisneau wskazują zatem na napięcie między pamięcią Paryża istniejącą w popularnej wyobraźni – wyrażaną w tych inscenizowanych fotografiach, które stały się ikoniczne – a prawdziwym Paryżem przeszłości, który został zapomniany[113].

[113] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time that Never Was: Jean-Pierre Jeunet's "Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain"*, "The French Review" no. 3, vol. LXXXIV, American Association of Teachers of French, Marion 2011, p. 511. Za warte ponownego rozważenia uważam jednak sformułowanie „prawdziwy Paryż przeszłości" (*the real Paris of the past*); pamięć zmediatyzowana, co niezmiennie podkreślam w kolejnych

Pracą, dzięki której Robert Doisneau cieszy się nieprzemijającą sławą, jest wykonane w 1950 roku zdjęcie zatytułowane *Le baiser de l'hôtel de Ville* (ilustracja 1.39). Zatracona w namiętnym pocałunku para, sportretowana na przypadkowo zakomponowanym tle paryskiego ratusza, przyczyniła się do umocnienia na całym świecie[114] fantazmatycznego wizerunku Paryża:

> Ruchliwa ulica, po której śpieszą zajęci swoimi sprawami przechodnie i przemykają samochody. W tle niewyraźnie majaczy charakterystyczny budynek Hôtel de Ville – paryskiego ratusza. Pośród codziennego chaosu młody mężczyzna obejmuje kobietę i obdarza ją namiętnym pocałunkiem. Zrobione w latach 50. zdjęcie stało się symbolem Paryża jako miasta miłości[115].

Henri Cartier-Bresson zdobył sławę dzięki nośnej koncepcji „decydującego momentu"[116] (*l'instant décisif*), którą opracował w latach powojennych i zgodnie z którą wykonywał swoje fotografie. To właśnie owa strategia twórcza – uwiecznianie kwintesencji danej chwili – odróżniała jego prace od gatunku fotoreportażu, opartego na narracyjnym wymiarze szeregu zdjęć. Kadry, które chwytał Henri Cartier-Bresson, wpisują się w nurt inspirowanej teorią Jean-Paula Sartre'a i André Malrauxa fotografii humanistycznej, opartej na postrzeganiu (a zarazem utrwalaniu) zmian społecznych[117] i stanowiącej niezwykle cenny dokument życia społecznego. Innym filozofem, którego myśl przyczyniła się do rozwoju wspomnianego nurtu fotografii, był Guy Debord – autor terminu *dérive*,

---

rozdziałach rozprawy, ma z konieczności charakter narracji pryzmatycznej – stanowiącej fuzję różnorodnych (niekiedy rozbieżnych) punktów widzenia. W syntetyczny sposób ujął tę myśl Henri Lefebvre (zob. s. 17–18 rozprawy).

[114] Prawa do zdjęcia odnalezionego w archiwum agencji fotograficznej RAPHO przejęła w 1986 roku firma wydawnicza, za sprawą której reprodukcje *Le baiser de l'hôtel de Ville* masowo pojawiły się na paryskich straganach i w sklepach z pamiątkami. Przy tej okazji został ujawniony inscenizowany charakter kultowej fotografii – przedstawiona na zdjęciu para złożyła bowiem pozew o komercyjne wykorzystanie jej wizerunku. Zob. *Enchères passionnées pour le "Baiser de l'Hôtel de Ville"*, "Le Monde" 26.04.2005, https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/26/encheres-passionnees-pour-le-baiser-de-l-hotel-de-ville_642966_3246.html [dostęp: 20.07.2019 r.].

[115] Tamże.

[116] Realizację owej koncepcji umożliwiło wynalezienie lekkiego, przenośnego sprzętu fotograficznego, zapewniającego wykonywanie zdjęć w dyskretny, mało inwazyjny dla otoczenia sposób; szczególną popularnością cieszyły się urządzenia produkowane przez takie firmy jak The Ermanox, Leica, Rolleiflex i Contax.

[117] Do narodzin nurtu przyczynili się filozof Jean-Paul Sartre i ówczesny francuski Minister Informacji André Malraux, podejmując refleksję nad ideą humanizmu. Zob. Douglas Smith, *Funny Face: Humanism in Post-War French Photography and Philosophy,* "French Cultural Studies" no. 1, vol. XVI, SAGE Publications, London et al. 2005, p. 42–44.

rozumianego jako „technika szybkiego przejścia przez różne atmosfery [podkr. MK]”[118] oraz łączonego z „żartobliwo-konstruktywnym zachowaniem i świadomością efektów psychogeograficznych, a zatem różniącego się od klasycznych pojęć podróży i przechadzki”[119]. Cele takiej wędrówki, podejmowanej zwykle w obrębie przestrzeni miejskiej, były w przeważającej mierze zbieżne z założeniami flâneuryzmu – choć, w przeciwieństwie do niego, aktowi *dérive* oddawano się zwykle nie samotnie, lecz w kilkuosobowych grupach[120]. Cechą dystynktywną owego „dryfowania” po skwerach, ulicach i pasażach był wpływ obszaru geograficznego na stan emocjonalny oraz zachowania spacerowiczów. Jak zauważył Guy Debord:

> Nagła zmiana atmosfery na ulicy w obrębie kilku metrów; podział miasta na strefy odrębnych atmosfer psychicznych; linia najmniejszego oporu, którą automatycznie podążą się na spacerach (i która nie ma żadnego związku z fizycznym konturem terytorium); pociągający lub odpychający charakter niektórych miejsc – wszystkie te zjawiska wydają się zaniedbywane. W żadnym wypadku nie uważa się ich za zależne od przyczyn, które można odkryć dzięki starannej analizie i wcielić w życie[121].

Rozsławiona przez XX-wiecznych artystów, głównie fotografów o orientacji humanistycznej, „społeczna fantastyczność ulicy” (*fantastique social de la rue*) polegała na przefiltrowaniu trywialnej scenerii zaludnionej przez autentyczne postacie (funkcja informacyjna) przez poetycką wizję fotografa (funkcja afektywna). We wprowadzeniu do książki *Henri Cartier-Bresson,* dotyczącym zagadnienia „małej metafizyki fotografii”, Jean Clair omówił dorobek twórczy artysty w kontekście filozoficznego namysłu[122] nad sztuką fotograficzną:

---

[118] Guy Debord, *Theory of the Dérive. Les Lèvres Nues*, “Internationale Situationniste” no. 2, L’Internationale Situationniste, Paris 1958, b.n.s. W literaturze anglojęzycznej *dérive* funkcjonuje pod nazwą *psychogeography*.

[119] Tamże.

[120] „Mówimy, że naszym głównym zainteresowaniem jest «mitogeografia» – przez którą rozumiemy nie tylko jednostkowe doświadczenie przestrzeni, ale także dzielone z innymi mitologie przestrzeni, które też nadają jej znaczenie” – pisze współczesna badaczka, Cathy Turner. Tejże, *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*, przeł. Magdalena Gołaczyńska, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 251. Marianna Michałowska dodaje: „Odtąd dryfujący mieszkańcy miasta nie będą chcieli jedynie patrzeć na miasto i podglądać życie jego mieszkańców, oni – wiedząc, że są jego częścią, chcą je czuć własnymi zmysłami”. Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto*…, dz. cyt. s. 426.

[121] Guy Debord, *Introduction to a Critique of Urban Geography*, trans. by Ken Knabb, [w:] *Critical Geographies: A Collection of Readings*, Harald Bauder, Salvatore Engel-Di Mauro (ed.), Praxis (e)Press, Kelowna 2008, p. 25.

[122] Interpretację dzieł fotografa może pogłębić odniesienie sztuki fotograficznej do dziedziny psychoanalizy, które Jean Clair zamieścił we wprowadzeniu do książki *Henri Cartier-Bresson*: „Pytanie brzmiałoby: skąd bierze się w tym, co identyczne, ten wyjątkowy smak? Walter Benjamin porównał kiedyś fotografię do psychoanalizy. Ona uświadamia nam – powiedział – nieświadome popędy. Jego uwaga dotyczyła problemu natury fizycznej. Migawka ujawnia nam aspekt rzeczywistości, którego świadomie i – jeśli można tak

Baudelaire, opisując malarza współczesnego życia: „Tak więc idzie, biegnie, szuka. Czego szuka? Oczywiście ten człowiek, ten samotnik obdarzony aktywną wyobraźnią, zawsze podróżujący przez wielką pustynię ludzi, ma wyższy cel niż czysty *flâneur*, bardziej ogólny cel, inny niż przelotna przyjemność z tej okoliczności. Szuka czegoś, co będziemy mogli nazwać nowoczesnością”[123].

Paryski etap twórczości Cartier-Bressona obfituje w niekonwencjonalne ujęcia przestrzeni miejskiej, wykreowane za sprawą wyboru nietypowych kątów widzenia obiektywu oraz silnego akcentowania industrialnego charakteru francuskiej stolicy. Choć fotograf nierzadko czerpał natchnienie z tych samych plenerów, w których kilka dekad wcześniej rozstawiali sztalugi impresjoniści, uzyskiwał diametralnie inny efekt końcowy. Dla przykładu XIX-wieczne obrazy, których częstym tematem (a zarazem tytułem) było nabrzeże Sekwany, zwykle prezentowały lustro wody – wraz z przylegającymi do niej bulwarami – w planie totalnym, pozwalającym na zmapowanie portretowanego miejsca. Funkcję miejskich zbiorników wodnych opisuje Ewa Rewers:

Wraz z mnożeniem się i komplikowaniem funkcji przestrzeni miejskiej, a także architektury, lustro wody przesuwało się bowiem z obrzeży miasta do jego centrum. Wykorzystaniu naturalnych zbiorników i cieków wodnych towarzyszyło planowe wytyczanie przestrzeni dla otwartych i zamkniętych zbiorników sztucznych. Sadzawki, fontanny budowane przed szczególnie okazałymi gmachami miały zapewne pełnić również funkcję źródła. W innej skali powracał mit o Narcyzie: poziome, naturalne lub sztuczne lustro wodne, a w nim obraz człowieka, który nachylił się nad nim, by napić się wody, a ujrzał zachwycający obraz tego, co zbudował[124].

Wykonane przez Bressona zdjęcie *Quai Saint-Bernard, Paris* (1932 r.), którego tytuł przywołuje na myśl liczne XIX-wieczne płótna, przedstawia natomiast niemożliwy do wizualnego zidentyfikowania bulwar; wzdłuż niego ustawiono nakryte plandekami kontenery, a widoczne w głębi tory kolejowe stały się obiektem zainteresowania dwóch zagadkowo wyglądających mężczyzn. Podobnie *Derrière la gare Saint-Lazare, Paris* (1932 r.) przedstawia dworzec znany między innymi z kontrowersyjnego obrazu *Chemin de fer* Édouarda Maneta, jednak na pierwszym tle sytuuje nieostrą postać mężczyzny, pokonującego ogromną kałużę (ilustracja 1.40). Z kolei na zdjęciu *Palais Royal, Paris*

powiedzieć – fizjologicznie nigdy nie widzieliśmy”. Jean Clair, *Henri Cartier-Bresson*, Le Centre National de la Photographie, Paris 1982, b.n.s.

[123] Tamże.

[124] Ewa Rewers, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta*…, dz. cyt., s. 42.

(1960 r.) tło dominuje nad sylwetkami anonimowych przechodniów; szpalery drzew przecinają diagonalnie przestrzeń kadru, nadając mu dynamikę. Praca bliska duchem dziełom impresjonistów nosi enigmatyczny tytuł *Paris* (1953 r.) i przedstawia grupę uczniów podziwiających z tarasu widokowego spektakularną panoramę miasta (ilustracja 1.41). Dwie dekady po wykonaniu przez Roberta Doisneau słynnej fotografii *Les petits enfants au lait* (1934 r.), również Henri Cartier-Bresson uchwycił w obiektywie dziecko odpowiedzialne za sprawunki – w tym przypadku mieszkańca 5. dzielnicy niosącego (ku uciesze rówieśników) butelki z winem (*Rue Mouffetard, Paris*, 1954 r. [ilustracja 1.42]). Bohaterem innej, utrzymanej w duchu weryzmu, fotografii artysta uczynił kopulujące na ulicy psy (*Paris*, 1932 r.).

Choć wiele fotografii artysty przedstawia opustoszałe zakątki miast, niektóre z kadrów są szczelnie wypełnione tłumem: jako przykład posłużyć może *Le Cardinal Pacelli à Montmartre, Paris* (1938 r.) ukazujący rozemocjonowanych wiernych witających przyszłego papieża – Piusa XII, *Réunion politique, parc des expositions, Paris* (1953 r.) zdający sprawę ze spotkania politycznego odbywającego się w industrialnym wnętrzu paryskiego centrum kongresowego czy *Funérailles des victimes de Charonne, Paris* (1962 r.) przedstawiający kondukt pogrzebowy ofiar manifestacji przeciwko wojnie algierskiej. Do wydarzeń, które fotograf regularnie utrwalał na taśmie, należały odbywające się w stolicy Francji protesty związane ze zwycięstwem Frontu Ludowego (*Manifestation au mur des communards. Cimetière du Père-Lachaise, Paris*, 1936–1939 r.), z utworzeniem V Republiki (*Place de la République, Paris*, 1953 r. [ilustracja 1.43]) oraz zamknięciem uniwersytetu w Nanterre (*Démonstration d'étudiants, Paris*, 1968 r.). O wiele skromniejsze audytorium towarzyszyło akademikowi udającemu się na ceremonię przygotowaną w archikatedrze (*Académicien se rendant à une cérémonie à Notre-Dame, Paris*, 1953 r.). Wśród fotografii Cartier-Bressona znajdują się również indywidualne portrety znanych osobistości świata muzyki (*Charles Münch, Paris*, 1967 r.), literatury (*Albert Camus, Paris*, 1944 r.; *François Mauria, Paris*, 1952 r.; *Jean-Marie Le Clézio avec sa femme, Paris*, 1965 r.; *André Malraux, Paris*, 1968 r.), prasy (*Richard Avedon, Paris*; *Carmel Snow et Marie-Louise Bousquet, Paris*, 1953 r.; *Marie-Louise Bousquet, Paris*, 1959 r.) i mody (*Christian Dior, Paris*, 1953 r.; *Coco Chanel, Paris*, 1964 r.). Niekiedy artysta umieszczał w centrum kadru anonimowe postacie – półzbliżenie kobiety o afroamerykańskich korzeniach (*Montmartre, Paris*, 1931 r.) czy cień skrytej za zasłoną sylwetki przywołującej na myśl tytułowego bohatera filmu *Nosferatu – symfonia grozy* (1922 r.) Friedricha Wilhelma Murnaua. Sportretował również grupę wytwornie odzianych gości Opery

Garnier (*Paris Opera*, 1953 r.) oraz personel Pałacu Elizejskiego, przyglądający się uroczystości inauguracyjnej nowego prezydenta (*Etat-major de l'Élysée surveillant l'investiture du président François Mitterrand, Paris*, 1968 r.). W przypadku niektórych prac ludzkie sylwetki pełniły rolę drugoplanową (lub należały wręcz do przestrzeni pozakadrowej), a głównym tematem dzieł stawały się zdobycze epoki modernizmu[125] – nowoczesne maszyny drukarskie (*Printer, Paris*, 1969 r.) i samochody (*Salon de l'automobile, Paris*, 1968 r.), meble utrzymane w duchu funkcjonalizmu (*Galeries Lafayette, Paris*, 1968 r.) czy profesjonalne środki czystości, prezentowane w industrialnych przestrzeniach biurowych (*Spectacle d'économie domestique, La Défense, Paris*, 1969 r.).

Określony na łamach książki *Oxford Companion to the Photograph* „fotografem Paryża *par excellance*", Willy Ronis kierował swoją uwagę na powojenny krajobraz dwóch francuskich regionów: Île-de-France i Prowansji. Jak zaznaczono na stronie galerii Huxley-Parlou, posiadającej w kolekcji oryginalne prace artysty, „Podczas gdy wizja Ronisa jest bardziej romantyczna, humanistyczna i poetycka niż jego kolegów po fachu, przez całą swoją długą karierę starał się uchwycić prawdziwego ducha miasta i jego mieszkańców"[126]. Częstymi bohaterami owej romantycznej wizji były pary zakochanych – obserwujące płynącą po Sekwanie barkę (*Famille Au Vert Galant, Paris, France*, 1953 r.), rezygnujące z kontemplowania imponującej panoramy Paryża na rzecz wzajemnej wymiany spojrzeń (*Les Amoureux de la Bastille, Paris, France*, 1957 r. [ilustracja 1.44]), oddające się pieszczotom na pokładzie zacumowanej łódki (*Les amoureux sous le Pont des Arts*, 1957 r.), zanurzone w intymnej atmosferze kawiarni (*Café le Bidule, Paris, France*, 1957 r.) czy spędzające – pod czujnym okiem fotografa – ostatnie chwile przed rozstaniem (*Adieux du Marin, Paris, France*, 1963 r.). Wśród portretowanych osób znaleźli się także uczestnicy manifestacji na rzecz obrony francuskiej kinematografii (*Manif Pour La Defense Du Cine*, 1948 r.), skromnie ubrana kobieta opuszczająca z dzieckiem na rękach klatkę schodową obskurnej kamienicy (*Avenue Simon Bolivar, Paris, France*, 1950 r.), kilkuletni chłopiec dzierżący okazałą bagietkę (*Le Petit Parisien, Paris, France*, 1952 r. [ilustracja 1.45]) oraz

[125] Celnie sparodiował je Jacques Tati w filmie *Playtime* z 1967 r., o którym Tadeusz Lubelski pisał tak: „Całość składa się z kilku rozbudowanych sekwencji: lotnisko Orly – dom handlowy, w którym odbywają się «targi sztuki gospodarczej» – wieczorna wizyta u państwa Giffard – otwarcie nowej restauracji Royal Garden […] – jeszcze kawa w drugstorze i poranny korek na rondzie przy wyjeździe z powrotem na lotnisko" i zdiagnozował, że „[…] skoro celem autorskiej krytyki było gigantyczne odhumanizowanie świata, trzeba było także odpersonalizować samego bohatera". Tadeusz Lubelski, *W cieniu nouvelle vague. Kino francuskie 1959–1968*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 125–126.
[126] *Huxley-Parlour*, https://huxleyparlour.com/artists/willy-ronis/ [dostęp: 10.08.2019 r.].

dwoje dzieci bawiących się na pokładzie barki (*La Péniche aux Enfants, Paris, France*, 1959 r.).

Kontemplacja miejskich scen rodzajowych zaowocowała portretem dystyngowanego nestora, którego drobna sylwetka wyziera zza prętów secesyjnej balustrady (*Boulevard Richard Lenoir, Paris*, 1946 r. [ilustracja 1.46), pejzażem ulic opustoszałych (*Rue Muller. Paris*, 1934 r.; *Carrefour Sèvres Babylone. Paris*, 1948 r.) i szczelnie wypełnionych tłumem (*Rue de Mogador*, 1952 r.; *Rue de la Huchette*, 1967 r.; *Rue Ordener, 18ème à Paris*, 1987 r.), a także obrazem bujnych koron kasztanowców, wyznaczających granicę ogrodu Tuileries (*Quai des Tuileries*, 1953 r.); z kolei w podparyskiej miejscowości Aubervilliers fotograf uwiecznił grupę bawiących się na zaniedbanym podwórku dzieci (*Aubervilliers*, 1950 r.). Wśród utrwalonych przez fotografa nie-miejsc znajdują się położone na pograniczu 1. i 3. dzielnicy zatłoczone hale targowe (*Les Halles*, 1945 r.) i przylegająca do nich stacja kolejowa obfitująca w budki telefoniczne o futurystycznym wzornictwie (*RER Châtelet-les-Halles*, 1979 r.), słynne paryskie place (*Place de la République, Paris*, 1951 r.; *La Bastille*, 1957 r.; *Place des Vosges*, 1985 r.) wraz z toczących się w ich obrębie codziennym życiem, położona w dzielnicy Belleville estakada, będąca miejscem zabaw okolicznych podrostków (*Belleville Ménilmontant, Paris*, 1959 r. [ilustracja 1.47]) czy balkon usytuowanego w prestiżowej dzielnicy hotelu, którego personel dogląda balkonowe kwiaty (*Hotel Claride, Champs-Elysées*, brak daty). Artysta szczególnie chętnie umieszczał w kadrze skromne wycinki publicznej przestrzeni Paryża: kałużę przemierzaną pospiesznie przez paryżankę (*Pluie, Place Vendôme, Paris, France*, 1947 r. [ilustracja 1.48]), porzucony pod drzewem dziecięcy wózek (*Villa du Parc, Paris, France*, 1948 r.) czy rzędy samochodów zaparkowanych nieopodal słynnego obelisku (*Place de la Concorde, Paris*, 1952 r.).

Choć tematy te stanowiły jedynie margines twórczości fotografa, Willy Ronis brał również na warsztat ostoje kultury wysokiej (*Essai de trappe à l'Opéra*, 1948 r.), popularnej (*Caveau de la Huchette, Paris*, 1957 r.) lub o charakterze synkretycznym (*Le Bal du 14 Juillet*, 1955 r.). Sporadycznie wykonywał kobiece akty, przykuwające uwagę za sprawą mistrzowskiego operowania światłem oraz starannego komponowania przestrzeni kadrowej (*Nu Banlieue Sud Paris*, 1955 r.; *La Chevelure, Paris*, 1990 r.).

Eksperymenty z materiałem światłoczułym podejmował nie tylko wspomniany już André Vigneau. Do historii fotografii przeszedł Maurice Tabard, regularnie sięgający po techniki solaryzacji i podwójnej ekspozycji. Rok przed powstaniem słynnej symfonii miejskiej René Claira, pod tytułowymi dachami Paryża – na tle ciemnego konturu kominów

– fotograf uchwycił martwą naturę (*Gant et flacon sous les toits de Paris*, 1929 r.). Podobnie jak Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, fotograf uczynił tematem jednej ze swoich prac apsydę katedry Notre Dame obserwowaną z perspektywy bulwaru Tournelle (*Notre-Dame de Paris*, brak daty [ilustracja 1.49]); w procesie postprodukcji zdjęcie poddano procesowi solaryzacji, skutkującemu odwróceniem obrazu negatywowego na pozytywowy, a tym samym wzmocnieniem konturów obiektów. Celem fotograficznych eskapad Tabarda stała się także wiodąca do dworca Montparnasse brama, której cień wypełnił niemal całą przestrzeń kadru, nadając mu walory geometryczne (*Gare Montparnasse*, 1930 r.) oraz wieża Eiffla, stanowiąca jeden z elementów kolażu fotograficznego, w którego skład wchodzi również ciemna płaszczyzna konnego monumentu oraz zarys kobiecej sylwetki (*Tour Eiffel et nu féminin, photomontage et solarisation*, 1947 r. [ilustracja 1.50]). Bezpośrednie nawiązanie do sztuki malarskiej – poprzez stylizację dzieł fotograficznych na płótna wielkich mistrzów – obrali za cel przedstawiciele fotografii piktorialnej – nurtu stworzonego na przełomie XIX i XX wieku przez Fotoklub Paryski, do którego przedstawicieli należał m.in. Léonard Misonne, autor pełnego liryzmu zdjęcia *Grand Boulevard, Paris*, ok. 1930 r.).

Fotograficzne dziedzictwo Francji jest doskonale zachowane dzięki wieloletnim staraniom agencji, fundacji i studiów fotograficznych. Oprócz wspomnianych już instytucji stawiających sobie za cel zachowanie i popularyzowanie dorobku poszczególnych artystów (m.in. Fondation Henri Cartier-Bresson i L'Atelier Robert Doisneau), na szczególną uwagę zasługuje Documentation Photographique Générale Roger-Viollet. Historia tej agencji fotograficznej, założonej przez Hélène Roger-Viollet i Jean-Victora Fischera, sięga 1938 roku. Małżeństwo pozostawiło po sobie wiele wykonanych samodzielnie zdjęć, a także zbiór archiwalnych prac przejętych od wcześniejszego właściciela lokalu mieszczącego się pod szóstym numerem rue Sein. Unikatowa w skali europejskiej kolekcja fotografii, złożona z niemal czterech milionów negatywów wykonanych na przestrzeni ponad półtora wieku, została podzielona na kilkadziesiąt kategorii prezentujących zarówno doniosłe wydarzenia historyczne, jak i codzienne życie[127]. Istotę sztuki fotograficznej trafnie ujęła

[127] Historię Paryża najpełniej dokumentują fotografie wchodzące w skład następujących kolekcji: *130 ans de la Tour Eiffel*, *Paris en couleurs*, *Montmartre: Les artistes de la place du Tertre*, *Paris insolite*, *De parcs en jardins, Une flânerie parisienne*, *Baignade dans la Seine à Paris*, *Paris 1910–1940*, *Le pont des Arts*, *Haussmann* (*Equipements publics*, *Travaux*), *La parisienne* (*Vie parisienne*, *La Mode*, *Parisiennes célèbres*), *Montmartre* (*Le vieux Montmartre*, *Peintres*, *Moulin de la Galette*, *Le Moulin Rouge*, *Chansonniers*, *Cabarets*). Dzięki staraniom Parisienne de Photographie – państwowemu przedsiębiorstwu odpowiadającego za digitalizację i rozpowszechnianie paryskiego dziedzictwa audiowizualnego – skany fotografii są dostępne na stronie *Roger-Viollet*: https://www.roger-viollet.fr/ [dostęp: 10.08.2019 r.].

Susan Sontag: „W gruncie rzeczy aparat zamienia każdego człowieka w turystę wędrującego po rzeczywistości innych ludzi, a ostatecznie także po własnej”[128].

Paryż poetycki, Paryż prozaiczny

O ile zdecydowana większość przywołanych w tym rozdziale przedstawicieli sztuk wizualnych – malarstwa i fotografii – zapisała się na kartach historii za sprawą idyllicznej (Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley) lub romantycznej (Henri Cartier-Bresson, Willy Ronis) wizji życia nad Sekwaną, o tyle najznamienitsi francuscy literaci zasłynęli dzięki kreowaniu naturalistycznej wersji miasta[129]. „Podnoszenie magicznego lustra” to metafora, która w tym kontekście wydała się słuszna Richardowi Sennettowi: „Pokazywało ono obrazy miast, które były bardziej czytelne niż to, co dzięki własnemu wzrokowi dostrzegał na ulicach mieszkaniec”[130].

Wyróżnikiem twórczości Charles’a Baudelaire’a, Victora Hugo, Honoré de Balzaca i im współczesnym była próba zgłębienia kondycji człowieka[131], uwikłanego w proces społecznych, politycznych i kulturalnych przeobrażeń znamiennych dla epoki modernizmu (wśród których wymienić można upadek porządku burżuazyjnego, kilkukrotne zmiany francuskiej konstytucji czy pojawienie się nurtów awangardowych w sztuce). Klasycznym przykładem dzieła poruszającego problemy natury ontologicznej jest powieść autorstwa Jeana-Paula Sartre’a. Bohater *Mdłości*[132] – „bez jednego wspomnienia i słaby wobec śmierci” – eksploruje różne rejony własnej psychiki, snując przypuszczenia na temat swojej niepewnej przyszłości[133]. Nazwisko Sartre’a warto przywołać również w kontekście tomu

[128] Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 66.
[129] Związki literatów z Paryżem opisuje w swojej książce Jean-Paul Caracalla. Tegoż, *Paryż śladami pisarzy*, dz. cyt. Warto podkreślić, że – jak diagnozuje Roger Caillois – mitologizacja stolicy Francji za pomocą literatury rozpoczęła się wraz z wprowadzeniem powszechnego obowiązku szkolnego. Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, dz. cyt., s. 102.
[130] Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Faber and Faber, London–Boston 1990, p. 190.
[131] Zob. Krystyna Modrzejewska, *Kondycja człowieka w literaturze francuskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010. „Kondycja człowieka pokazana jest w wybitnych dziełach literatury francuskiej w wielu różnych i bardzo ciekawych odsłonach. Podstawową i dominującą kwestią jest w nich poszukiwanie przez ich bohaterów tożsamości. […] Niewielki udział przyjemności, doznań estetycznych możliwych dzięki obcowaniu ze sztuką (malarstwem czy muzyką) przynosi pewne ukojenie, bardzo ważne w niesamowitym życiowym osaczeniu, ubezwłasnowolnieniu, uprzedmiotowieniu człowieka”. Tamże, s. 189.
[132] Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
[133] Tamże, s. 197: „Mój Boże! To ja mam prowadzić taki żywot grzyba? Co pocznę z całymi dniami? Będę się przechadzał. Usiądę w Tuileriach na żelaznym krzesełku – albo raczej na ławce, przez oszczędność. Będę czytał w bibliotekach. Co jeszcze? Raz na tydzień kino. Co jeszcze? Czy pozwolę sobie na cygaro Woltyżera w niedzielę? Czy będę grał w krokieta w Ogrodzie Luksemburskim z emerytami? W wieku trzydziestu lat?! Żal mi siebie samego”.

poświęconego Charles'owi Baudelaire'owi[134]. „Nie miał życia, na jakie zasługiwał"[135] – diagnoza otwierająca dzieło zatytułowany nazwiskiem „poety przeklętego" znajduje odzwierciedlenie w jego twórczości, zdeterminowanej dekadenckim spojrzeniem na świat. Obraz Paryża wyłaniający się z wierszy i listów autorstwa Baudelaire'a[136] jest melancholijny, posępny, niekiedy wręcz odrażający. Z wizją poety koresponduje obserwacja Klausa Härtunga:

> Estetyka bulwaru to coś więcej niż tylko ornamentyka kultury mieszczańskiej. W końcu jest ona także przejawem opozycji artystycznej, która buntuje się przeciwko nieuniknionej trywialności burżuazyjnego bytu. Tematem staje się cały wymiar ludzkiej egzystencji na bulwarze. Artystyczne pretensje ustępują przed prawem obyczajowym. Wszystkie stadia życia, aż po starość, rozpad i śmierć, wszystkie role społeczne – od przestępcy do bankiera – postrzega się tu z jednakową obojętnością[137].

„Był w moim dzieciństwie okres żarliwej miłości do ciebie; słuchaj i czytaj bez obawy. Nigdy ci o tym tyle nie powiedziałem. Przypominam sobie przejażdżkę dorożką […]. Później, plac Saint-André-des-Arts i Neuilly. Długie spacery, niekończące się czułości! Przypominam sobie bulwary, które były tak smutne wieczorem" – wyjawia Charles Baudelaire w jednym z listów adresowanych do matki. Minorowa wizja Paryża wyłania się także z poematów wchodzących w skład cyklu *Obrazy paryskie* i wydanych w tomie *Kwiaty zła*[138]. Pierwszy z trzech utworów poświęconych Victorowi Hugo[139] jest przepełniony nostalgią za Paryżem sprzed czasów „wielkiej przebudowy" („Paryż się zmienia – jeno smutki moje trwają"[140]). Tytułowy *Łabędź*, „[p]o wyboistym gruncie wlokąc pierze białe"[141], przestaje być symbolem piękna i czystości[142]. Przedstawiony przy pomocy alegorii motyw wygnania zostaje zintensyfikowany za sprawą licznych odniesień

---

[134] Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, przeł. Krzysztof Jarosz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
[135] Tamże, s. 15.
[136] Nieocenionym źródłem pogłębionych refleksji na temat twórczości poety są *Pasaże* – w szczególności obszerny rozdział poświęcony dziełom Baudelaire'a (Walter Benjamin, *Baudelaire*, [w:] *Pasaże*, dz. cyt., s. 259–430); pojedyncze nawiązania do jego poematów (oraz flâneurystycznej aktywności) pojawiają się jednak w całym tomie.
[137] Klaus Härtung, *Corso – Avenue – Boulevard*…, dz. cyt., s. 209.
[138] Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. Bohdan Wydżga, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
[139] „Wiktor Hugo to dziesięciu Baudelaire'ów" – miał wyznać poeta w tomie *L'Art romantique*. Cyt. za: Jean-Paul Caracalla, *Paryż śladami pisarzy*, dz. cyt., s. 86. Por. Charles Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, przeł. Ewa Burska i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 5–6. Sam prozaik miał jednak nieco inne aspiracje. „Chcę być Chateaubriandem lub nikim" – przypomina jego słowa Jean-Paul Caracalla. Tegoż, *Paryż śladami pisarzy*, dz. cyt., s. 79.
[140] Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 191.
[141] Tamże, s. 190.
[142] Zob. *Analyse d'un poème: Le cygne I, Baudelaire*, http://anneprof.unblog.fr/2017/06/19/analyse-dun-poeme-le-cygne-i-baudelaire/ [dostęp: 1.03.2020 r.].

do greckiej mitologii oraz wyrazistego zestawienia dawnego i teraźniejszego oblicza miasta:

[…] – Stary Paryż już zniknął (fizjonomia miasta
Zmienia się pono szybciej, niż serce człowiecze);

W pamięci jeno widzę te szare baraki,
Potrzaskane kolumny – bez stylu, nazwiska;
Głazy ze śladem pleśni – po sadzawce znaki –
Niedawno świetne – szczątków dzikie rumowiska[143].

Portret obskurnej, zatłoczonej i hałaśliwej metropolii jeszcze silniej nakreślił Baudelaire w *Siedmiu starcach*, już w pierwszej strofie akcentując labiryntową konstrukcję rozległego miasta[144]. Podobnego rysu nabrał Paryż w poemacie *Starowinki*, eksploatującym wątek przemijalności ludzkiego życia:

Was, coście ongi były pięknością, lub sławą –
Dziś obce, zapomniane, chyba na ulicy
Pijaczyna pozdrowi zaczepką plugawą. –
Czasem się dzieciak sprośny plącze przy spódnicy…

W innym utworze, zatytułowanym *Szkielet kopaczem*, Baudelaire sięgnął po motyw miejskich straganów usytuowanych wzdłuż nabrzeży Sekwany i prowadzonych przez tzw. bukinistów. Zdaniem Jeana Prévosta tablice anatomiczne, „[r]zucone na miejskie stragany”[145] i „[w] szpargałowy pył zagrzebane”[146], odsyłają czytelnika do ryciny *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (1543 r.) Andreasa Vesaliusa – będąc jednocześnie cennym zapisem literackim życia paryskich ulic. Przestrzenie publiczne stolicy stanowią również tło poematów prozą wchodzących w skład tomu *Paryski splin*[147]. „Wieczorem, trochę zmęczona, postanowiłaś usiąść przed nową kawiarnią, na rogu nowego bulwaru, jeszcze pełnego gruzu, ale już dumnie wystawiającego na pokaz swoje niewykończone

[143] Charles Baudelaire, *Kwiaty*…, s. 190.
[144] Tamże, s. 192:
„Nieraz śród ciżby, zgiełku ludzkiego mrowiska
W dzień biały, ni to we śnie, stanie bies czy złuda. –
Bo ciągle przepływają tajemne zjawiska
W powikłanych kanałach miasta-wielkoluda”.
[145] Tamże, s. 200.
[146] Tamże.
[147] Charles Baudelaire, *Paryski splin*, przeł. Ryszard Engelking, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

przepychy”[148] – afirmatywna wizja Haussmannowskiej przebudowy Paryża[149] z *Oczu biednych* silnie kontrastuje ze „szczątkami dzikich rumowisk” opisanymi w *Łabędziu*. Podobnie w opozycji do przeludnionego miasta z *Siedmiu starców* sytuuje się fragment *Tłumu*, opiewający *expressis verbis* uroki flâneuryzmu: „Nie każdy potrafi pławić się w wielkomiejskim tłumie: rozkoszować się nim to sztuka; i tylko ten może łyknąć haust witalności na rachunek rodzaju ludzkiego, w kogo wróżka tchnęła w kołysce pociąg do maski i maskarady, nienawiść do własnego domu i pasję podróżowania”[150]. Jako miejską ostoję wszelkich rozbitków życiowych, w tym tytułowych *Wdów*, przedstawił Baudelaire licznie uczęszczany przez niższe klasy społeczne Ogród Luksemburski:

Vauvenargues twierdzi, że pewne aleje w parkach szczególnie pociągają zranioną ambicję, niedoszłych wynalazców, zwichnięte sławy i złamane serca, wszystkie wrzące, zamknięte dusze, w których wciąż pobrzmiewają ostatnie pomruki burzy i które szukają ucieczki przed natrętnym spojrzeniem radosnych próżniaków. Te zacienione ustronia są domeną okaleczonych przez życie[151].

Najsłynniejszą diagnozę ówczesnego społeczeństwa francuskiego zawarł jednak w 1862 r. Victor Hugo, wnikliwie portretując obskurne[152] zakamarki miasta, i roztaczając własną wizję socjalnego porządku, który miał na celu dowartościowanie przedstawicieli najgorzej sytuowanych warstw. Dobitnym przejawem takiej filozofii jest charakterystyka Jeana Valjeana, utrzymana w aprobatywnym tonie i pełna detali:

Mężczyzna ten, zarówno ze względu na swoje ubranie, jak i całą postać, stanowił, rzec można, typ nędzarza z dobrego towarzystwa, który łączy w sobie skrajne ubóstwo z niezwykłą schludnością; połączenie spotykane rzadko, które budzi we wrażliwych sercach podwójną cześć, jaką odczuwa się dla kogoś, kto jest biedny i zarazem pełen godności. […] Można go było wziąć za dawnego nauczyciela z jakiegoś arystokratycznego domu, który wrócił z emigracji. […] Czoło miał porysowane zmarszczkami w taki sposób, że musiał wzbudzić życzliwość każdego, kto by przyjrzał mu się z uwagą[153].

[148] Tamże, s. 85.
[149] „Spośród pisarzy odmalowujących Paryż Balzac jest poniekąd prymitywistą, jego figury ludzkie są większe od ulic, po których się poruszają. Baudelaire jest pierwszym, który wyczarował morze domów z jego gigantycznymi falami. Trzeba to bodaj powiązać z Haussmannem” – notuje Walter Benjamin. Tegoż, *Pasaże,* dz. cyt., s. 275,
[150] Charles Baudelaire, *Paryski splin*, dz. cyt., s. 35.
[151] Tamże, s. 39.
[152] Victor Hugo, *Nędznicy*, t. II, dz. cyt., s. 47: „Wszystkie izby były ciemne, niemiłe, bezbarwne, smętne, grobowe; jeśli miały szpary w dachu – przenikało do nich zimne światło, jeśli zaś we drzwiach – hulały po nich lodowate przeciągi. Osobliwością ciekawą i malowniczą mieszkań tego rodzaju jest niezliczona ilość pająków”.
[153] Tenże, *Nędznicy*, t. I, przeł. Krystyna Byczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 520–521.

Równie wnikliwe spojrzenie kieruje narrator *Nędzników* na powszednie oblicze miasta, które – dzięki bogactwu zastosowanych środków stylistycznych – zyskuje zupełnie nowe właściwości:

Samotny wędrowiec, który przed czterdziestu laty zapuszczał się w odległe okolice szpitala Salpêtrière i dochodził aż do rogatki Italie, znajdował się nagle w miejscu, gdzie – rzec by można – znikał Paryż. Nie było to pustkowie, gdyż kręcili się tu przechodnie; nie było to pole, gdyż były tu domy i ulice; nie było to miasto, bo ulice pokryte były koleinami jak gościńce i porastały trawą; nie była to wioska, bo domy były zbyt wysokie. Cóż to zatem było? Miejsce zamieszkane, a bezludne; miejsce bezludne, a przecież przez kogoś zamieszkane; był to bulwar wielkiego miasta, ulica Paryża, niebezpieczniejsza w nocy niż las, we dnie bardziej posępna niż cmentarz[154].

Powieść *Nędznicy* posłużyła przedstawicielom innych sztuk za źródło inspiracji do stworzenia musicalu scenicznego (którego libretto przetłumaczono na kilkanaście języków) oraz przeszło trzydziestu filmów (w tym wyreżyserowanej w 1995 r. przez Claude'a Leloucha wersji z Jean-Paulem Belmondo oraz słynnego, nagrodzonego trzema statuetkami Oscara, musicalu Toma Hoopera z 2012 r.). Również *Katedra Marii Panny w Paryżu* stała się pierwowzorem wielu adaptacji scenicznych oraz ponad dwudziestu filmowych, wśród których znalazł się m.in. *Dzwonnik z Notre Dame* (*Notre-Dame de Paris,* 1956 r.) Jeana Delannoya czy wyprodukowany przez Walt Disney Studios animowany film *Dzwonnik z Notre Dame* z 1996 r. Wykreowany przez Victora Hugo opis prozatorski tytułowej budowli – równie jak ona gęsty i monumentalny – stanowi „literacki ekwiwalent struktury miejskiej utworzony poprzez odwzorowanie relacji między jej elementami"[155]:

Katedra Marii Panny w Paryżu jest jeszcze niewątpliwie i dzisiaj budowlą majestatyczną i wspaniałą. […] A więc – ograniczając się tutaj do kilku główniejszych przykładów – niewiele jest na pewno piękniejszych kart architektury niż ta fasada, gdzie kolejno a równocześnie trzy portale wykrojone głębokimi ostrołukowymi archiwoltami, fryz dwudziestu ośmiu nisz królewskich, cały haftowany i dziergany w kamieniu, ogromna rozeta środkowa w asyście dwu bocznych okien, niby kapłan między diakonem i subdiakonem, wysoka i lekka galeria trójlistnych arkad dźwigających ciężkie belkowanie na swych smukłych kolumienkach i wreszcie dwie masywne i ciemne wieże z okapami z łupku – harmonijne części przepysznej całości, ułożone w pięć gigantycznych kondygnacji – wznoszą się przed ludzkim okiem, tak rozmaite a tak uporządkowane, w bogactwie swych niezliczonych detali, rzeźbionych, giętych, kutych,

[154] Tenże, *Nędznicy*, t. II, dz. cyt., s. 45.
[155] Piotr Bogalecki, *Struktura socjoliryczna*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 687.

związanych silnie i pewnie ze spokojny ogromem całości; ta wielka symfonia kamienna, że tak powiem, to kolosalne dzieło człowieka i narodu […].

Kolejnym po *Nędznikach* doniosłym dziełem, którego autor uchwycił społeczną panoramę miasta *in statu nascendi*, jest składająca się z przeszło 130 utworów *Komedia ludzka*. Cykl stworzony przez Honoré de Balzaca cechuje wnikliwe (wręcz entomologiczne) podejście do środowiska francuskich parweniuszy[156]. „Najważniejsze zaś jest, że postacie z tego kręgu pojawiają się zawsze w scenerii tych samych ulic i zakątków, klitek i zakamarków. Może to znaczyć jedynie, że schematem tej – a także każdej innej – przestrzeni tradycji mitycznej jest topografia" – zauważa Walter Benjamin[157]. Ich losy, przeważnie zogniskowane wokół dążeń do podniesienia statusu materialnego, usytuował autor na starannie odmalowanym tle paryskich zaułków:

W tej chwili, Bianchon i wielki człowiek znajdowali się przy ulicy Quatre-Vents, jednej z najokropniejszych ulic w Paryżu. Desplein ukazał szóste piętro jednego z owych domów podobnych do obelisku, których wąska brama prowadzi na korytarz kończący się ciemnymi kręconymi schodami. Na parterze tego zielonkawego domu mieszkał handlarz mebli, na każdym zaś piętrze gnieździła się jakaś inna nędza[158].

Ze szczególną pieczołowitością sporządził Émile Zola literacki portret metaforycznego *Brzucha Paryża*[159] – miejskiego targowiska, „które w dzień dżdżysty, na skutek czyjejś nadmiernej fantazji, znalazło się całe pod hangarem wraz z odrębnymi dzielnicami, przedmieściami, wioskami, alejami i drogami, placami i skrzyżowaniami ulic"[160]. Budowle, których kształt architektoniczny i niemal sakralny charakter działalności przyrównywano do barokowej świątyni, zdają się być pierwowzorem benjaminowskich pasaży[161]. Pierwszy rozdział powieści zawiera dwunastostronicowy opis podróży inicjacyjnej po labiryncie Hal, w których „podstawowe dla *Pasaży* kategorie zbiegają się

[156] „Pomimo całej uwagi, jaką poświęca obserwowalnym szczegółom paryskiego pejzażu miejskiego, od nowych pasaży handlowych po podupadłe dzielnice zamieszkane przez przestępczość i prostytucję, Balzac jest bardziej mitografem Paryża niż realistycznym świadkiem doświadczenia miasta" – przekonuje Robert Alter. Tegoż, *Imagined Cities*…, dz. cyt., p. 7.
[157] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 112.
[158] Honoré de Balzac, *Msza ateusza*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, [w:] tegoż, *Pułkownik Chabert; Msza Ateusza; Kuratela; Kontrakt ślubny; Drugie studium kobiety*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1958, s. 7.
[159] Émile Zola, *Rougon – Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego cesarstwa. Brzuch Paryża*, przeł. Nina Gubrynowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
[160] Tamże, s. 22.
[161] Walter Benjamin, *Pasaże,* dz. cyt., s. 189.

w definicji fetyszystycznego charakteru towaru”[162], stając się obiektem fascynacji ubogiego, niedożywionego Florentyna:

Po raz ostatni podniósł oczy, spojrzał na Hale. […] Dookoła słońce płomieniem ogarnęło warzywa. Nie poznawał już subtelnej, pastelowej barwy bladej jutrzenki, W tym triumfalnym ognisku płonęły rozkwitłe głąby sałat, lśniła przepyszną gamą jędrna zieleń, krwawiły marchwie, rozpalały się do białości rzepy. Po lewej stronie opróżniano jeszcze wozy z kapustą. Odwrócił wzrok i ujrzał w dali wozy ciężarowe, które ciągle wychodziły z ulicy Turbigo. Morze wzbierało stale. Poczuł je u swych stóp, następnie przy brzuchu; w tej chwili groziło, że go z głową nakryje. Tonąc błagał litości, oślepiony, z szumem w uszach, z brzuchem ściśniętym na widok tego wszystkiego, co widział, domyślając się nowych, bezdennych otchłani jadła, i chwycił go szalony ból, że tak umiera z głodu w obżartym Paryżu, wśród tego rozblasku budzących się Hal. Duże, gorące łzy trysnęły mu z oczu[163].

W świecie kabaretów i domów uciech, przywołującym na myśl wzmiankowaną w tym rozdziale twórczość Henriego Toulouse-Lautreca, usytuował Zola akcję dziewiątego tomu cyklu przybliżającego dzieje rodu Rougon-Macquartów:

Nazajutrz o godzinie dziesiątej Nana jeszcze spała. Zajmowała przy bulwarze Haussmanna drugie piętro dużego nowego domu, którego właściciel wynajmował mieszkania kobietom samotnym, żeby mu wysuszyły tynki. Ulokował ją tam pewien bogaty kupiec z Moskwy, który przyjechał na zimę do Paryża i zapłacił czynsz za pół roku z góry. To mieszkanie, zbyt dla niej obszerne, nigdy nie było kompletnie umeblowane. Raziły zbytkowne przedmioty, złocone konsolki i krzesła obok tandetnych rupieci, mahoniowe stoliczki obok kandelabrów z cynku udających florencki brąz. Wyczuwało się, że mieszka tu porzucona za wcześnie przez pierwszego poważnego klienta dziewka, która wpadła z powrotem w ręce podejrzanych kochanków. Mieszkanie świadczyło o trudnym debiucie, nieudanym wejściu w świat, zahamowanym przez brak kredytu i ciągłą groźbą eksmisji[164].

[162] Tamże, s. 17

[163] Émile Zola, *Rougon – Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego cesarstwa. Nana*, przeł. Zofia Karczewska-Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 33. Podobny opis bogactwa warzywnych straganów zawarł w powieści *Palę Paryż* Bruno Jasieński: „Szarzy, spłowiali ludzie w łachmanach wznosili z idealnie kulistych głów kapusty, z rozłożystych bukietów kalafiorów wielopiętrowe gmachy i wieże. Obok wystrzelał ku niebu patetyczny sześcian ściętych kwiatów. Tutaj gromadzono przez noc wszystko, co nazajutrz spotrzebuje Paryż do jedzenia i miłości. Ostry zapach świeżych, wydartych ziemi jarzyn osadził Pierra na miejscu. Cierpki, cierpliwy głód, warujący daremnie u drzwi świadomości, począł psim zwyczajem lekko skrobać w nie łapą”. Bruno Jasieński, *Palę Paryż,* Towarzystwo Wydawnice RÓJ, Warszawa 1931, s. 22.

[164] Émile Zola, *Rougon – Macquartowie…*, dz. cyt., s. 31. Zob. Piotr Śniedziewski, *Flaubert. Anatomia stylu,* Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2021, s. 363–398.

Drobnomieszczańska mentalność stała się przedmiotem krytyki jednej z powieści Gustave'a Flauberta, *Pani Bovary*[165], której tytułową bohaterkę mierzi monotonia życia na francuskiej prowincji:

Wszystko, co ją tu otaczało, nuda wiejskiego krajobrazu, głupota małego miasteczka, pospolitość życia, zdawało się jej czymś całkiem wyjątkowym, pułapką, w której przypadkiem się znalazła, podczas gdy dalej, aż po kres horyzontu, roztaczała się kraina szczęścia i namiętności[166].

Pomimo że wyjazd do Paryża pozostaje w sferze jej fantazji, Emma Bovary – zafascynowana obyczajami stołecznej elity – nie ustaje w wysiłkach stania się ucieleśnieniem mitycznej paryżanki:

Sprawiła sobie plan Paryża i koniuszkiem palca przemierzała na mapie stolicę. Szła bulwarami, zatrzymując się na każdym roku między kreskami ulic, przed każdym białym prostokątem wyrażającym budynek. […] Abonowała „Koszyczek", pismo dla pań, i „Sylfa Salonów". Pochłaniała, nie gubiąc ani słowa, wszelkie sprawozdania z premier, wyścigów i rautów, ciekawił ją debiut śpiewaczki i otwarcie wielkiego sklepu. Znała ostatnią modę, adresy najlepszych krawców, dni, gdy bywa się w Lasku [Bulońskim – przyp. MK] i Operze. Zgłębiała opisy wnętrz w romansach Eugeniusza Sue; czytała Balzaka i George Sand, szukając u nich złudnego zaspokojenia własnych pragnień. […] To Paryż, nieuchwytny jak ocean, migotał przed oczyma Emmy w szkarłatnej mgle. Kipiał gwarnym i tłumnym życiem, toczącym się wszakże w oddzielnych kręgach, układającym się w osobne obrazy. Emma wyraźnie widziała z nich tylko kilka i te, przesłaniając resztę, przedstawiały dla niej całe człowieczeństwo[167].

Większą ostrożność wobec paryskiej filozofii *joie de vivre*[168] przejawiał bohater innej powieści Flauberta, *Szkoły uczuć*[169]. Fryderyk Moreau symbolizował ideały i aspiracje

[165] Gustave Flaubert, *Pani Bovary: z obyczajów prowincji, wyd. 2., zm.* przeł. Ryszard Engelking, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014. Warto podkreślić, iż – o czym przypomina Ryszard Engelking – „pewne opisy Flauberta zapowiadają technikę filmową". Tegoż, *Przedmowa*, [w:] Gustave Flaubert, *Pani Bovary*…, dz. cyt., s. 21.
[166] Tamże, s. 81.
[167] Tamże, s. 80.
[168] Radość życia (tłum. z fr.).
[169] Gustave Flaubert, *Szkoła uczuć*, przeł. Aniela Micińska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010. Por. Jean-Paul Caracalla, *Paryż śladami pisarzy*, dz. cyt., s. 98: „Zostawmy znawcom twórczości Flauberta rozwikłanie skomplikowanej roli wątków autobiograficznych w *Szkole uczuć*. Utwór ten nie jest bowiem li tylko powiastką miłosną o niespełnionym uczuciu Fryderyka Moreau do Marii Arnoux ani też przygodową opowieścią o jego potajemnych wybrykach. Paryska opowieść Flauberta to także skrupulatne studium paryskiego życia epoki Ludwika Filipa, ale może przede wszystkim, jak określa, portret ludzi jego pokolenia". Piotr Śniedziewski, *Flaubert. Anatomia stylu*, dz. cyt., s. 531–559.

pokolenia wydanego na świat w trzeciej dekadzie XIX wieku, wzbraniając się jednocześnie przed ich urzeczywistnieniem[170]:

Zapragnął się bawić. Wybrał się parę razy na bal do Opery, lecz już od progu czuł się zmrożony hałaśliwą wesołością. Zresztą powstrzymywała go obawa, że nie wystarczy mu pieniędzy, gdyż wyobrażał sobie, że kolacja z „maseczką" pociągnęłaby za sobą duże wydatki i byłaby nie lada przygodą. Zdawało mu się jednak, że powinien być kochany. Budził się czasem z sercem pełnym nadziei, ubierał się starannie jak na jakieś spotkanie i nieskończenie długo błąkał się po Paryżu[171].

Podobnie jak Emmie Bovary, Paryż zdawał się Fryderykowi Moreau ziemią obiecaną, którą z żalem opuszczał po krótkim pobycie, podejmując postanowienie szybkiego powrotu i prowadzenia trybu życia typowego dla przedstawicieli tzw. klasy próżniaczej[172]:

Piętnastego września 1840 roku około szóstej nad ranem „La Ville de Montereau", gotowy do odejścia, wyrzucał gęste kłęby dymu przed przystanią Św. Bernarda. […] Wreszcie statek ruszył. Oba wybrzeża zabudowane magazynami, stoczniami i fabrykami pomknęły jak dwie szerokie, rozwijające się wstęgi. W pobliżu steru stał nieruchomo osiemnastoletni młodzieniec o długich włosach; trzymał pod pachą album. Poprzez mgłę spoglądał na dzwonnice i gmachy o nieznanych mu nazwach. Ostatnim rzutem oka objął wyspę Św. Ludwika, Cite, Notre-Dame i gdy po chwili Paryż znikł, westchnął głęboko[173].

Jak pisze Jean-Paul Caracalla, „Montparnasse, miejsce, gdzie krzyżowały się drogi literatury i sztuki epoki zwanej szaloną, stał się prawdziwą kuźnią literackich talentów «straconego pokolenia» i tym samym najlepszym świadectwem międzynarodowego prestiżu ówczesnego Paryża"[174]. Spośród XX-wiecznych literatów, tworzących i sytuujących akcję swoich dzieł w Paryżu, nie sposób pominąć dwóch amerykańskich imigrantów zaliczanych w poczet owego „straconego pokolenia"[175]. Henry Miller, którego

[170] Roztaczaną przez Fryderyka idealistyczną wizję życia paryskich elit zestawiono z bezdusznym mechanizmem społecznym: „Znając świat towarzyski jedynie poprzez swe namiętne pożądania, wyobrażał go sobie jako jakiś sztuczny twór oparty na prawach matematycznych. […] Pewne salony paryskie przypominały maszyny, które wchłaniają surowiec, a oddają go podniósłszy stokrotnie jego wartość. Wierzył w kurtyzany udzielające rad dyplomatom, w bogate mariaże skojarzone dzięki intrygom, w geniusz galerników, w pomyślność losu w rękach ludzi silnych!". Gustave Flaubert, *Szkoła uczuć*, dz. cyt., s. 57.
[171] Tamże, s. 25.
[172] Tamże, s. 83. O zamiarach tych świadczy dobitnie dialog prowadzony między Franciszkiem i jego matką: „– A, tego już za wiele! – wykrzyknął Fryderyk. Zaledwie szczęście dostało mu się do rąk, chciano mu je wyrwać. Oznajmił matce o swej stanowczej decyzji zamieszkania w Paryżu.
– Co tam będziesz robił?
– Nic!".
[173] Tamże, s. 7.
[174] Jean-Paul Caracalla, *Paryż śladami pisarzy*, dz. cyt., s. 187.
[175] Zob. np. Jean Méral, *Paris in American Literature*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2011.

proza – ze względu na śmiało sportretowaną sferę erotyki – w Stanach Zjednoczonych została objęta cenzurą, natomiast we Francji zyskała dużą poczytność. W *Zwrotniku Raka*[176] fragmenty epatujące czytelnika werystycznie ujętym tematem cielesności[177] sąsiadują z poetycznymi opisami miejskiego pejzażu:

Godzina zmierzchu. Błękit, woda jak szklana tafla, lśniące, roztapiające się w powietrzu drzewa. Szyny wpadają do kanału w Jaures. Długa gąsienica o lakierowanych bokach wznosi się i opada jak diabelska kolejka w lunaparku. To nie Paryż. Ani Coney Island. To wieczorna mozaika wszystkich miast Europy i Ameryki Środkowej. Pode mną rozciągają się torowiska. Czarna pajęczyna splątanych szyn sprawia wrażenie, jakby nie była dziełem inżyniera, lecz gigantycznego kataklizmu; przypomina ponure szczeliny w lodzie polarnym, rejestrowane przez kamerę w różnych odcieniach czerni[178].

Kolejny z amerykańskich literatów, Ernest Hemingway, zyskał międzynarodową sławę za sprawą powieści *Słońce też wschodzi*, której bohaterowie – grupa anglosaskich emigrantów osiadłych w Paryżu – udaje się w podróż do Pampeluny, chcąc doświadczyć rozrywek towarzyszących lokalnemu świętu Sanfermines. Pomijająca stany psychiczne i uczucia postaci strategia narracyjna, określana mianem behawioralnej, koncentruje się w zamian na szczegółowym opisie miejskiej przestrzeni:

[…] [W] Café des Amateurs powietrze przesiąknięte jest zapachem brudnego potu, biedy i pijaństwa, a na górze mieszkają prostytutki z Bal Musette. […] Wśród tej biedoty, w tej właśnie dzielnicy, w pokoiku, którego okna wychodziły na jatkę końską i winiarnię, zaczął pisać to, co miało być istotą jego twórczości. Żadnej innej dzielnicy Paryża nie miał już nigdy pokochać tak bardzo; kochał jej rozłożyste drzewa, stare domy, otynkowane na biało na górze, a dołem pomalowane na brązowo, długie, zielone autobusy na okrągłym, placu, purpurowa farbą spływającą po kocich łbach i jeszcze nagły spadek ulicy Kardynała Lemoine prowadzącej prosto do rzeki, a z drugiej strony kipiącą własnym, gwarnym życiem ulicę Mouffetard. […] Mieszkanie jego, Harry'ego, miało tylko dwa pokoiki, ale na najwyższym piętrze wynajmował sobie za sześćdziesiąt franków miesięcznie pokój, w którym pisał, i z tego pokoju był widok na dachy i kominy, i wszystkie wzgórza Paryża[179].

Z industrialnym charakterem miejskich zabudowań kontrastuje zawarty w *Ruchomym święcie* opis nadrzecznego krajobrazu, korespondujący ze wspomnianymi wcześniej

[176] Henry Miller, *Zwrotnik Raka*, przeł. Lesław Ludwig, Noir sur Blanc, Warszawa 1999.
[177] Tamże, zob. np. s. 10, 40 i 46.
[178] Tamże, s. 11.
[179] Ernest Hemingway, *Słońce też wschodzi*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 1999, s. 88–89.

obrazami impresjonistów: *La Seine* Jean-Baptiste-Armanda Guillaumina, *La Seine à Port-Marly* Camilla Pissarra czy *Bords de Seine* Gustave'a Caillebotte'a oraz fotografiami *Péniches* i *La barge* Roberta Doisneau:

Obserwując rybaków i życie na rzece, piękne barki z ich własnym życiem pokładowym i ciągnące rząd barek holowniki z kominami, które składały się przepływając pod mostem, ogromne wiązy na kamiennych brzegach rzeki, platany i gdzieniegdzie topole, nie mogłem nigdy czuć się samotny nad rzeką[180].

Choć, co oczywiste, twórczość naszych rodzimych poetów i prozaików nie dorównuje pod względem rozgłosu wspomnianym dziełom należącym do francuskiego naturalizmu i dekadentyzmu, omawiając zagadnienie kreowania wizerunku Paryża w literaturze warto zwrócić uwagę na kilka utworów współtworzących polskie dziedzictwo kulturowe. Atmosferę opisanych przez Marca Augé miejsc antropologicznych pieczołowicie odtworzył Bolesław Prus w *Lalce*[181], szczególnie chętnie kreśląc literacki portret Placu Zgody[182], który – choć niewymieniony z nazwy – staje się łatwy do zmapowania dzięki szczegółowemu opisowi otaczającej go przestrzeni. Własne refleksje na temat życia w stolicy Francji przelał na papier Kazimierz Brandys w *Miesiącach 1982–1987*[183], opisując z perspektywy polskiego emigranta[184] zarówno historyczne (m.in. paryskie

[180] Tenże, *Ruchome święto*, przeł. Bronisław Zieliński, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2000, s. 41–42.

[181] Bolesław Prus, *Lalka*, t. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 99–100:
„– Patrzaj – mówi Suzin – to ulica Lafayette, a ot bulwar Magenta. Jedziem wciąż Lafayettem aż do hotelu przy Operze. Powiadam tobie, cud – nie miasto! No, a jak zobaczysz Elizejskie Pole, a potem między Sekwaną i Rivoli.… Eh! ja tobie mówię, cud – nie miasto… […] Ot, widzisz, Opera, a ot bulwar Kapucyński, a ot nasza chata…

Wokulski spostrzega ogromny pięciopiętrowy gmach, formy klinowatej, na wysokości drugiego piętra otoczony żelazną balustradą, przy szerokiej ulicy wysadzonej niezbyt starymi drzewami, pełnej omnibusów, powozów, ludzi konnych i pieszych. Ruch jest tak wielki, jak gdyby co najmniej połowa Warszawy biegła na zobaczenie jakiegoś wypadku; ulica jest tak gładka jak posadzka".

[182] Tamże, s. 126–127: „Wokulski zbliżył się do obelisku i ogarnęło go zdumienie. Znajdował się na środku obszaru mającego ze dwie wiorsty długości i z pół szerokości. Za sobą miał ogród, przed sobą bardzo długą aleję. Po obu jej stronach ciągnęły się skwery i pałace, a daleko, na wzgórzu, wznosiła się ogromna brama. Wokulski czuł, że w tym miejscu może mu zabraknąć przymiotników i stopni najwyższych.
– To jest plac Zgody, to obelisk z Luxor (oryginalny, panie!), za nami ogród Tuileryjski, przed nami Pola Elizejskie, a tam, na końcu… Łuk Gwiazdy".

[183] Kazimierz Brandys, *Miesiące…*, dz. cyt.

[184] „Piszę rano przy zasłoniętych oknach, bo szyby parzą. Wciąż upały. Te trzy godziny po południu najmniej się różnią od życia w Warszawie. Tyle że siedzę w innym fotelu i piję kawę z innej filiżanki. Dopiero zetknięcie z ulicą wybija ze złudzenia. Czasami jednak, kiedy wychodzę po kolacji przejść się po Wyspie albo w Le Marais, udaje mi się dalej ciągnąć zabieg autosugestii. Mówię sobie, że koniec końców różnice są powierzchowne. To jest także Stare Miasto, zachodzące słońce jest tym samym słońcem. I ja jestem ten sam i robię to samo. Istota sprawy nie zmieniona, którejś nocy przesunięto ją tylko w inne miejsce". Kazimierz Brandys, *Miesiące…*, dz. cyt., s. 31.

nekropolie[185] i Łuk Triumfalny[186]), jak i współczesne (na czele z Centrum Pompidou[187]) miejsca. Gatunek autobiograficzny uprawiał także „nieodrodny potomek swojej epoki"[188], Witold Gombrowicz, który w trzecim tomie swoich *Dzienników* zamieścił zapiski z życia paryskich elit, stanowiące formę polemiki z romantyczną wizją świata wykreowaną przez Adama Mickiewicza[189]. „Wystarczyło trochę tych przechodniów, […] akcent i zapach francuszczyzny, ruch, gest, wyraz, strój… już wybuchają we mnie antypatie, z dawna żywione. Czy już staję się wrogiem Paryża? Czy będę wrogiem Paryża?"[190] – ujawnił swoją gallofobiczną postawę w notatkach pochodzących z 1963 roku. Ze szczególną ironią odnosił się do – bezkrytycznej i pełnej uwielbienia – postawy wobec życia kulturalnego, w którym „artyści i intelektualiści stali się arystokracją Paryża"[191]:

Tłok na ścianach, wywieszenie tych obrazów głupie, jeden obok drugiego. Czkawka tego nagromadzenia. Kakofonia. Karczma. Leonardo bije się po pysku z Tycjanem. Zez tu wszechwładnie panuje bo, gdy patrzysz na jedno, drugie włazi ci w oko z boku… Chodzenie od jednego do drugiego, stawanie, przyglądanie się, odchodzenie, podchodzenie, stawanie, przyglądanie się. Światło, barwa, kształt, którymi cieszyłeś się jeszcze przed chwilą, na ulicy, tu krzyżując się w rozłamaniu na tyle wariantów włażą ci w gardło, jak pióro flaminga pod koniec uczty starorzymskiej[192].

Ironiczny stosunek do realiów życia we francuskiej stolicy (który równoważy sarkastyczną, a wręcz cyniczną, postawę wobec kraju ojczystego[193]) zawarła w swoim debiucie prozatorskim – *My zdies' emigranty* – Manuela Gretkowska: „Porównując Francję z Polską, to Francja jest niższą kulturą, tyle że na wyższym poziomie rozwoju. Dlatego Polacy traktują Francuzów jak dzieci, podziwiając jednocześnie Francję"[194]. Wśród zapisków

[185] Tamże, s. 5–8.
[186] Zob. s. 34–37 niniejszej pracy.
[187] „Konstrukcja Centre Pompidou wznosi nad placem swoją ekscentryczną plątaninę jaskrawoniebieskich, zielonych i białych rur, stalowych pomostów, schodków, przezroczystych wind i eskalatorów, syren pokładowych o rozwartych paszczach, szkła i metalu wtopionego w szkło. Futurologiczny machinopałac, kolaż fabryki, okrętu i zwojów mózgowych – największy Dom Kultury świata". Kazimierz Brandys, *Miesiące…*, dz. cyt., s. 186.
[188] Janusz Morgański, *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 8.
[189] Witold Gombrowicz, *Testament: Rozmowy z Gombrowiczem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 107.
[190] Tenże, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 758–759.
[191] Tamże, s. 765.
[192] Tamże.
[193] Magdalena Boczkowska, *Kim jesteśmy? Kim będziemy? Poszukiwanie tożsamości emigracyjnej w „My zdies' emigranty" Manueli Gretkowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria filologiczna. Historia literatury", „Tematy i Konteksty" nr 1 (6), Rzeszów 2011, s. 359.
[194] Manuela Gretkowska, *My zdies' emigranty*, Wydawnictwo X, Kraków 1991, s. 23.

przybliżających doświadczenie emigracyjne znalazły się także pojedyncze opisy historycznego centrum Paryża:

Szłam wzdłuż bulwarów nad Sekwaną, podziwiając Notre Dame w naturze i na pocztówkach porozwieszanych wśród straganów bukinistów. Pomiędzy obrazkami było trochę książek. Przeglądałam co poniektóre zetlałe romansidła dziewiętnastowieczne, aż trafiłam na piękne wydanie Nostradamusa. Otworzyłam na fragmencie głoszącym, że: „…wielkie miasto z metalową wieżą pęknie na pół…" Wszyscy sądzą, że Nostradamus miał na myśli Paryż z wieżą Eiffela, ale czy można tak biernie poddać się wyrokom przepowiedni i czekać na najgorsze? Trzeba coś zrobić albo chociaż pomyśleć, pomyśleć, że jest już miasto z ogromną wieżą telewizyjną na Alexander Platz, miasto pęknięte na Berlin Wschodni i Zachodni. A więc Paryż jest uratowany! Ocaliłam Paryż [pisownia oryg. – przyp. MK][195].

Istotny wpływ na kształtowanie wyobrażeń o mitycznej „stolicy świata" miało również dwóch polskich poetów. Datowany na 19 sierpnia 1832 roku wiersz *Cmentarz Père-Lachaise* (*Le Cimetière du Père la Chaise*) Juliusza Słowackiego[196], którego pełny rękopis odnaleziono we wrześniu 2019 roku, zawiera odniesienia do trzech ważnych paryskich zabytków: katedry Notre Dame, kolumny Vendôme i Mostu Zgody. Choć ich nazwy nie pojawiają się w tekście, każda z budowli jest rozpoznawalna dzięki sugestywnym opisom przybierającym formę kilkuwersowych peryfraz[197]. *Cmentarz Père-Lachaise* bywa odczytywany jako metafora ówczesnej sytuacji polskich emigrantów – podobnie jak wydany niespełna osiem dekad później *Paryż*[198], odkrywający mroczne, nieludzkie oblicze miasta. Jak podkreśla Magdalena Siwiec, „[w]ymowę ideologiczną *Paryża* doskonale uchwycił Wiktor Weintraub, interpretując wiersz jako polemikę z *Paryżem* Alfreda de Vigny. Słowacki przeciwstawia się wierze poety francuskiego w cywilizacyjną misję

[195] Tamże, s. 12. Z kolei w *Tarocie paryskim* Manueli Gretkowskiej miasto stało się wręcz przedmiotem destereotypizacji: „Wracając z bistra, ułożyliśmy litanię: Paryż jest świętym, świętym miastem jest Paryż. A na małych paciorkach kolejne stacje metra linii numer 2: La Chapelle, Barbes-Rochechouart, Anvers, Pigalle, Blanche, Place de Clichy, Rome, Villiers, Monceau, Courcelles, Ternes, Charles de Gaulle Etoile [pisownia oryg. – przyp. MK]". Manuela Gretkowska, *Tarot paryski*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999, s. 79. O zjawisku destereotypizacji piszę więcej na stronie 170 rozprawy.
[196] Juliusz Słowacki, *Le Cimetière du Père la Chaise*, bmw., Paryż 1832. Polski przekład wiersza autorstwa Jerzego Radziwiłowicza znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej https://bn.org.pl/w-bibliotece/3786-odnaleziony-wiersz-juliusza-slowackiego.html [dostęp: 29.02.2020 r.].
[197] Tamże. Katedra Notre Dame, dla przykładu, kryje się za następującym opisem:
„Tam, kędy zmierzch ciemniejszą opada zasłoną,
Gdzie się w niebo przeźrocze dźwigają ponuro
Pałace, wieńcząc czoła lazurową chmurą,
Gdzie się wierzby płaczące chylą ku Sekwanie,
Tam się kościół prastary wznosi nad wodami,
Łowiąc błękit niebieski w sklepień żebrowanie".
[198] Juliusz Słowacki, *Paryż,* [w:] *Dzieła wybrane*, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 18–21.

stolicy, przyjmując ton inwektywy i oskarżenia, a za temat obierając śmierć i zagładę”[199]. Przywołaną tezę trafnie ilustruje czwarta od końca, utrzymana w elegijnym tonie strofa, której początkowe wersy przenoszą czytelnika w posępne rejony paryskiego nabrzeża:

„Tu dzisiaj Polak błąka się wygnany,
W nędzy — i brat już nie pomaga bratu.
Wierzby płaczące na brzegach Sekwany
Smutne są dla nas jak wierzby Eufratu”[200].

Na uwagę zasługuje również wiersz *Notre-Dame* Juliana Przybosia, pochodzący z tomu *Równanie serca* z 1938 roku i określony przez Artura Sandauera jako „poetycki przekład katedry z kamienia na katedrę ze słów” (będący kolejnym przykładem struktury socjolirycznej)[201]. Z gęstwiny metafor wyłania się strzelista sylwetka gotyckiej budowli, przytłaczająca podmiot liryczny swym pięknem i monumentalnością. Jak zauważył Tomasz Wójcik, „[p]oeta niejako cofa się do stadium budowy katedry Notre-Dame i odtwarza akt jej kreacji. Próbuje również psychicznie zmierzyć się z tym arcydziełem architektury i zbiorowego wysiłku ludzkiego, którego artystyczną wielkość porównuje z własną małością”[202].

Przytoczone fragmenty dzieł literackich są zróżnicowane zarówno pod względem genologii (zaliczane w poczet liryki i epiki oraz przybierające postać ich rozmaitych gatunków), jak i konwencji estetycznej (reprezentujące nurty romantyzmu, dekadentyzmu, naturalizmu oraz pozytywizmu), a także strategii kreowania wizerunku Paryża i jego mieszkańców – osiedlonych w stolicy Francji na stałe lub będących w niej jedynie bywalcami, prowadzących wystawny tryb życia lub wegetujących w stanie skrajnego ubóstwa, wreszcie: celebrujących urodę miasta lub porażonych jego brzydotą. „Nawet po to, by oprzeć się miastu i je odrzucić, przyjeżdżano właśnie do miasta; nie było innej, gotowej drogi”[203] – zauważa Siegfried Lenz. W kontekście znaczenia literackich obrazów miasta pozostaje przytoczyć słowa Mieczysława Jastruna, które z równym powodzeniem można odnieść również do form prozatorskich:

[199] Magdalena Siwiec, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Drugie” nr 4, t. LVII, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999, s. 115.
[200] Juliusz Słowacki, *Paryż*, dz. cyt., s. 20.
[201] Zob. s. 68.
[202] Tomasz Wójcik, *Poeci polscy XX wieku. Biogramy. Wiersze. Komentarze*, Agencja Wydawnicza Jerzy Mostowski, Warszawa 1999, s. 86.
[203] Siegfried Lenz, *Wpływ krajobrazu…*, dz. cyt., s. 106.

Wyższość poezji przejawia się w zdolności sugerowania nie tylko kształtów i barw, ale również innych wrażeń zmysłowych. Oczywiście wymowa tych obrazów poetyckich jest mniej jednoznaczna niż w malarstwie, zależna w każdej chwili od zasobu skojarzeń, jakimi rozporządza odbiorca; są to w końcu znaki, nuty – trzeba je wypełnić własną wizją, która w poszczególnych wypadkach może bardzo się różnić. Sztuka przedstawiania w poezji jest całkowicie różna od kreacji malarskich. Ona nawet nie deformuje, lecz stwarza przy pomocy aluzji z różnych dziedzin odpowiedniki zmysłowego świata [podkr. MK]"[204].

[204] Mieczysław Jastrun, *Poezja przedstawiająca*, [w:] tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979, s. 100.

Paryż – stolica świata… – załącznik nr 1

Malarstwo

Ilustracja 1.1 (Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*)

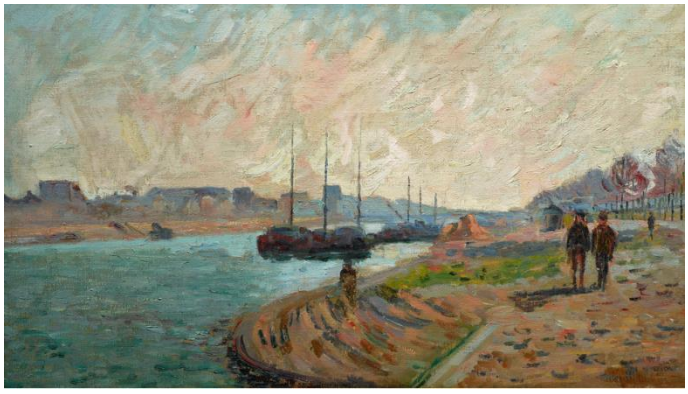
Ilustracja 1.2 (Gustave Caillebotte, *Jour de pluie à Paris*)

Ilustracja 1.3 (Alfred Sisley, *Paysage le long de la Seine avec l'Institut de France et le Pont des Arts*)

Ilustracja 1.4 (Alfred Sisley, *Vue du canal Saint-Martin*)

Ilustracja 1.5 (Camille Pissarro, *Le Louvre, matin, soleil d'hiver, gelée blanche*)

Ilustracja 1.6 (Camille Pissarro, *La Place du Théâtre Français*)



Ilustracja 1.7 (Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, *Berges de la Seine à Paris*)

Ilustracja 1.8 (Jean-Baptiste-Armand Guillaumin, *Pont de l'archevêque et l'abside de Notre-Dame*)

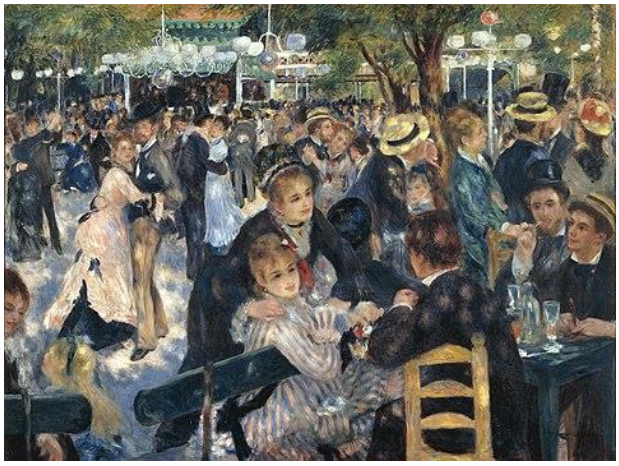
Ilustracja 1.9 (Albert Lebourg, *Paris, le pont de l'Archevêché et Notre-Dame vus du Quai de la Tournelle*)

Ilustracja 1.10 (Albert Lebourg, *Bords de la Seine, Cours La Reine*)

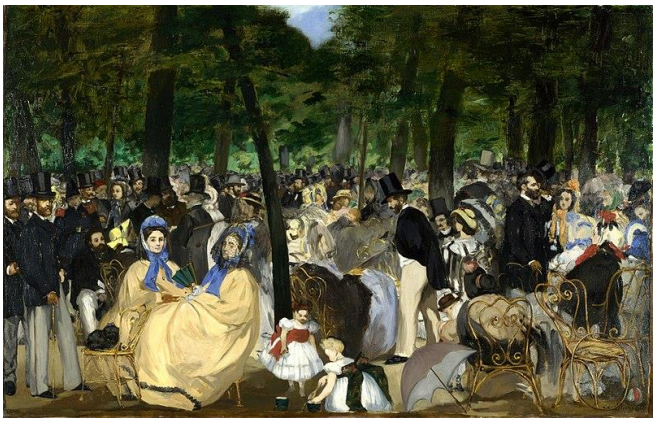
Ilustracja 1.11 (Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère*)

Ilustracja 1.12 (Pierre-Auguste Renoir, *Le Pont-Neuf*)

Ilustracja 1.13 (Pierre-Auguste Renoir, *Vue de Montmartre*)



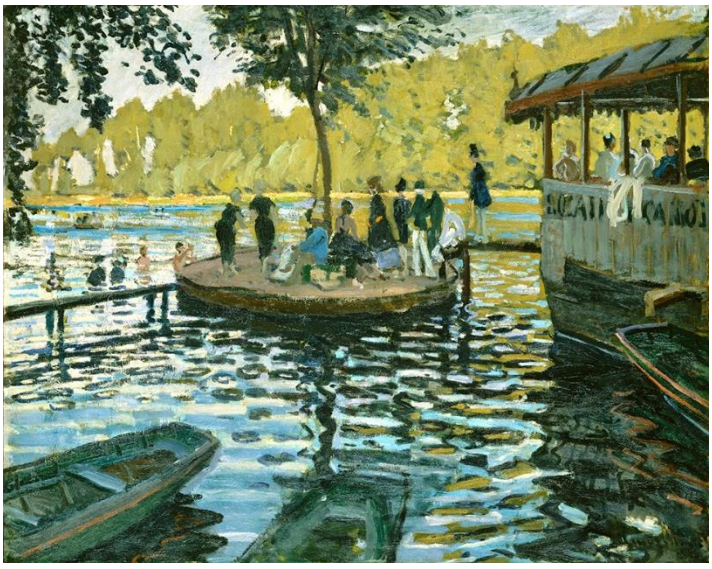
Ilustracja 1.14 (Pierre-Auguste Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*)



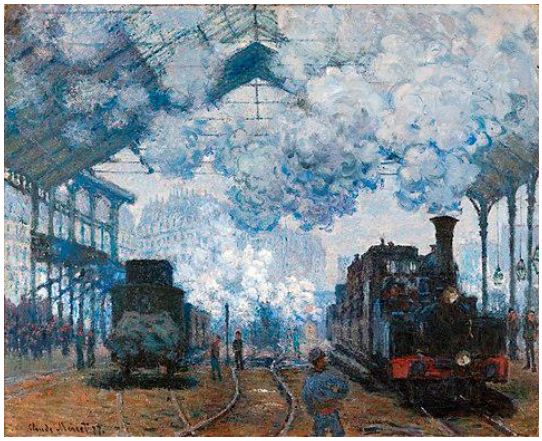
Ilustracja 1.15 (Édouard Manet, *Musique aux Tuileries*)

Ilustracja 1.16 (Édouard Manet, *Rue Mosnier décorée de drapeaux*)

Ilustracja 1.17 (Claude Monet, *La Rue Montorgueil*)



Ilustracja 1.18 (Claude Monet, *La Grenouillère*)



Ilustracja 1.19 (Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*)

Ilustracja 1.20 (Claude Monet, *Le Pont-Neuf*)

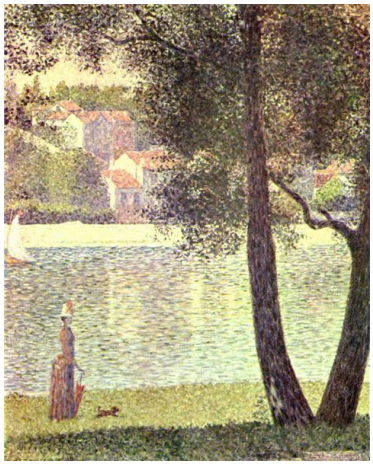
Ilustracja 1.21 (Edgar Degas, *Place de la Concorde*)

Ilustracja 1.22 (Edgar Degas, *Femmes sur une terrasse de café le soir*)

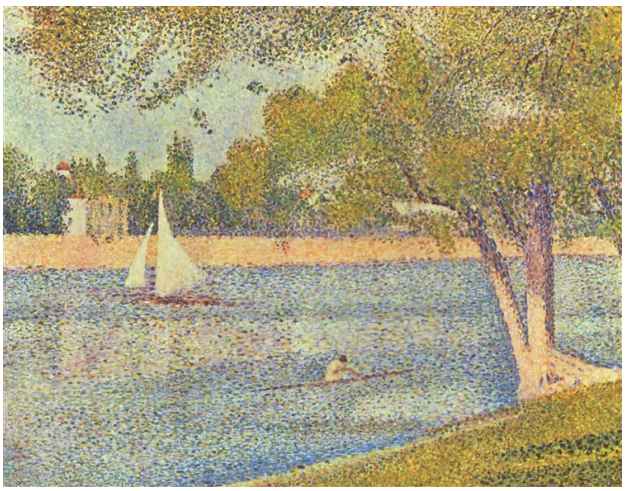
Ilustracja 1.23 (Berthe Morisot, *Bateaux sur la Seine*)

Ilustracja 1.24 (Berthe Morisot, *Sur le lac dans le Bois de Boulogne*)

Ilustracja 1.25 (Berthe Morisot, *Vue de Paris des hauteurs du Trocadéro*



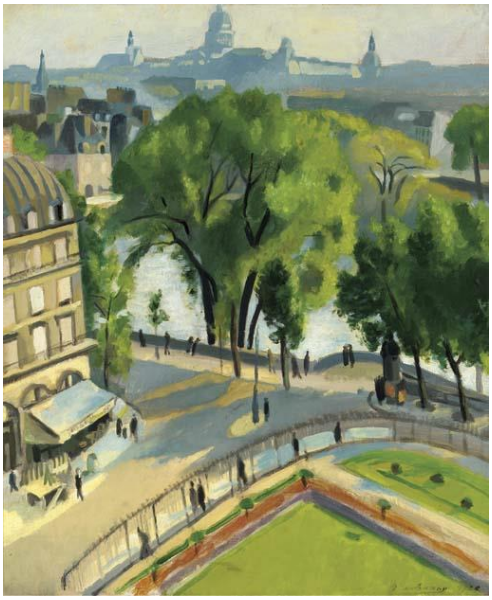
Ilustracja 1.26 (Georges-Pierre Seurat, *La Seine à Courbevoie*)



Ilustracja 1.27 (Georges-Pierre Seurat, *La Seine à la Grande Jatte*)

Ilustracja 1.28 (Henri de Toulouse-Lautrec, *Au bal du Moulin de la Galette*)

Ilustracja 1.29 (Henri de Toulouse-Lautrec, *Au Moulin Rouge*)



Ilustracja 1.30 (Robert Delaunay, *Vue de la Quai de Louvre*)

Ilustracja 1.31 (Marc Chagall, *Paris par la fenêtre*)

Ilustracja 1.32 (Robert Delaunay, *La Tour Eiffel*)

Fotografia

Ilustracja 1.33 (André Vigneau, bez tytułu)

Ilustracja 1.34 (Robert Doisneau, *Amour et barbelés*)

Ilustracja 1.35 (Robert Doisneau, *Photomontage de façades parisiennes*)

Ilustracja 1.36 (Robert Doisneau, *La gargouille de Notre-Dame*)

Ilustracja 1.37 (Robert Doisneau, *La lessive du marinier*)

Ilustracja 1.38 (Robert Doisneau, *Les Tour Eiffel dans les boules neigeuses*)

Ilustracja 1.39 (Robert Doisneau, *Le baiser de l'hôtel de Ville*)

Ilustracja 1.40 (Henri Cartier-Bresson, *Derrière la gare Saint-Lazare, Paris*)

Ilustracja 1.41 (Henri Cartier-Bresson, *Paris*)

Ilustracja 1.42 (Henri Cartier-Bresson, *Rue Mouffetard, Paris*)

Ilustracja 1.43 (Henri Cartier-Bresson, *Place de la République, Paris*)

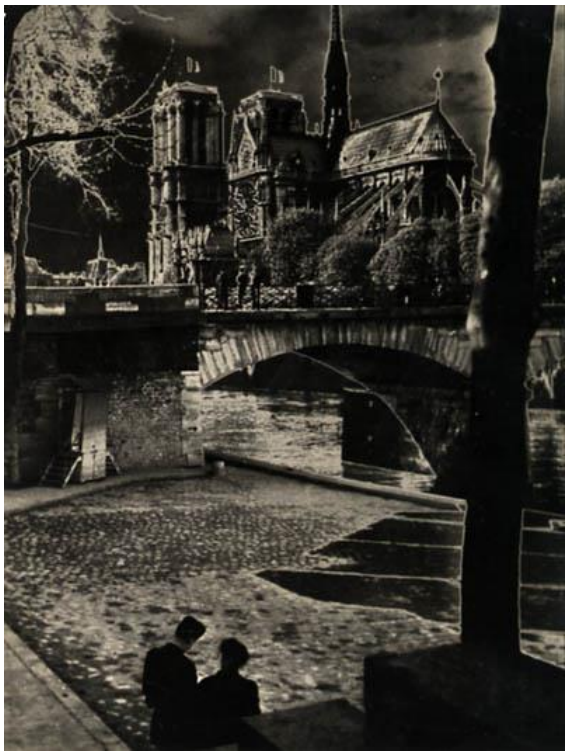
Ilustracja 1.44 (Willy Ronis, *Les Amoureux de la Bastille, Paris, France*)

Ilustracja 1.45 (Willy Ronis, *Le Petit Parisien, Paris, France*)

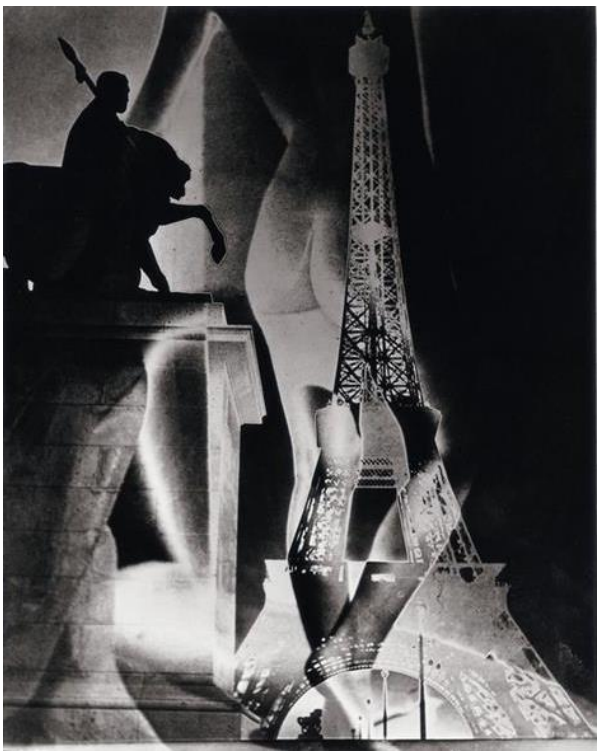
Ilustracja 1.46 (Willy Ronis, *Boulevard Richard Lenoir, Paris*)

Ilustracja 1.47 (Willy Ronis, *Belleville Ménilmontant, Paris*)

Ilustracja 1.48 (Willy Ronis, *Pluie, Place Vendôme, Paris, France*)



Ilustracja 1.49 (Maurice Tabard, *Notre-Dame de Paris*)



Ilustracja 1.50 (Maurice Tabard, *Tour Eiffel et nu féminin, photomontage et solarisation*)

#parismonamour

Choć trudno przecenić zasługi, które XIX-wieczni artyści położyli na rzecz kształtowania wyobrażeń owej „stolicy świata" oraz „krainy szczęścia i namiętności"[1], dominującą pozycję zajmuje obecnie kultura popularna. Jej znaczenie dla postrzegania rzeczywistości społecznej wyjaśnia Marek Krajewski:

> Kultura popularna, zmarginalizowany i lekceważony fenomen nowoczesności, stała się, w ponowoczesnym świecie, nie tylko wszechobecna […], ale uległa również transformacji, z jednej strony w rodzaj filtra, poprzez który rzeczywistość jest przez nas oglądana i doświadczana, z drugiej zaś w podstawowe narzędzie, za pomocą którego spotykamy się ze światem. Jest więc kulturą dominującą – nie tylko dlatego, że współcześnie właśnie ona tworzy intersubiektywny świat (traktowany jako jedyna do pomyślenia realność), ale również dlatego, że pośredniczy w każdej innej próbie jego konstruowania, filtruje obce wobec niej znaczenia, reinterpretuje je i, w podporządkowanej swojej logice formie, upowszechnia, kreuje ramy interpretacji rzeczywistości, sankcjonuje drogi jej poznawania i działania w jej obrębie[2].

Tytuł niniejszego podrozdziału, zaczerpnięty z katalogu[3] najpopularniejszych na Instagramie hashtagów odwołujących się do francuskiego stylu życia, ma dwojakie konotacje. Po pierwsze, ujawnia gallomańską orientację użytkowników serwisu, eksploatujących atrybuty paryskiej *joie de vivre* w celach marketingowo-wizerunkowych (mających na celu przyciągnięcie reklamodawców lub nowych obserwatorów). Po drugie, sam fakt zapotrzebowania na komercyjny katalog tematyczny związany z Francją – w tym kreowaną w Paryżu (lub przywołującą aurę paryskości) modę i sztukę kulinarną – świadczy o istnieniu silnej, wspartej na wielu filarach marki miasta. Niektóre z umieszczonych w e-booku hashtagów odnoszą się – na zasadzie samozwrotności – do zjawisk właściwych mediom społecznościowym[4], inne z kolei do fenomenów cyrkulujących między różnymi obszarami szeroko pojętej kultury:

> W rodzącej się na naszych oczach erze globalnego przemysłu kulturowego kultura – dominująca zarówno nad gospodarką, jak i nad życiem codziennym – przestaje być procesem reprezentacji, ulegając urzeczowieniu. W tradycyjnym przemyśle kulturowym, zarówno w odniesieniu do praktyk dominacji, jak

[1] Gustave Flaubert, *Pani Bovary*…, dz. cyt., s. 81.
[2] Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 7.
[3] Eliza Wydrych-Strzelecka, *Fashtag Book. Francja*, bmw., 2020, https://elizawydrych.pl/produkt/katalog-hashtagow-francja/ [dostęp: 23.04.2020 r.].
[4] Hashtagiem #igersparis posłużono się w ok. 3,8 milionów postów, a #ig_france – w ok. 1,6 mln postów.

i oporu, procesy zapośredniczenia (mediacji) zachodziły przede wszystkim w porządku reprezentacji. Globalny przemysł kulturowy jest z kolei procesem medializacji rzeczy[5].

W kontekście wspomnianego procesu medializacji rzeczy na uwagę zasługuje hashtag #parisienne, pod którym kryje się ok. ok. 3,6 milionów zdjęć kobiet uosabiających francuski szyk[6] (lub do jego posiadania aspirujących). Większość z nich prezentuje makijaże i stylizacje utrzymane w duchu pozornej niedbałości (często określane mianem *je ne sais quoi*) oraz fotografie przekąsek, wśród których równie często, co regionalne słodycze – croissanty i migdałowe ciastka *macarons* (będące *en vogue* już w czasach Katarzyny Medycejskiej; obecnie jeden z najpopularniejszych paryskich suwenirów) – pojawiają się tradycyjne przysmaki pochodzące z różnych rejonów świata. Wskazane w postach lokalizacje w większości przypadków ujawniają fizyczny dystans dzielący internautki od stolicy Francji, sugerujący odczuwanie (post)nostalgii za mitologizowanym miastem lub chęć podtrzymywania paryskiego stylu życia w innym kręgu kulturowym (najczęściej północnoazjatyckim)[7]. Wśród wpisów oznaczonych wspomnianym hashtagiem wyróżniają się zdjęcia opublikowane przez Francuzki (w tym paryżanki), które mniej koncentrują się na eksponowaniu atrybutów przywołanej już Barthesowskiej *parisanité*, podkreślając w zamian nonszalancki sposób bycia oraz ujawniając *entourage* swojego najbliższego otoczenia.

„*Parisienne* była czymś więcej niż wzorem; symbolizowała miejskie kobiety wszystkich klas tak długo, jak długo były one piękne i zawsze pełne kokieterii, a w końcu zaczęła symbolizować samo miasto" – zauważa Molly Nesbit[8]. Owa mityczna[9] „paryżanka" pozostaje jednym z najbardziej nośnych konstruktów kulturowych, stanowiąc

[5] Scott Lash, Celia Lury, *Globalny przemysł kulturowy*, dz. cyt., s. 15.

[6] „Często wracam myślami do wywiadu, który wiele lat temu przeprowadziłam z dyrektorem Musée des Arts Décoratifs. Zapytałam go, dlaczego kultura francuska jest tak powszechnie podziwiana. Jego zdaniem tę przyrodzoną elegancję i klasę, które przenikają wiele aspektów życia we Francji, można uznać za «naturalną pochodną trwającą od stuleci obcowania z pięknem we wszelkich postaciach – od architektury i przedmiotów po ubranie i jedzenie»". Tish Jett, *Zawsze szykowna. Sekrety ponadczasowego stylu, urody i seksapilu Francuzek*, przeł. Anna Lis, Wydawnictwo Filo, Warszawa 2015, s. 13.

[7] „Nie trzeba urodzić się w nadsekwańskiej metropolii, aby mieć w sobie odrobinę tego charakterystycznego *je ne sais quoi*. Najbardziej ujmującą cechą paryżanek jest to, że ich strój, makijaż, fryzura wyglądają jakby od niechcenia, a jednak wszystko idealnie ze sobą współgra, emanując elegancją, której jakże często brakuje niektórym przesadnie wystylizowanym fashionistkom". Katarzyna Tusk, *Elementarz stylu,* Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2015, s. 162.

[8] Molly Nesbit, *Pod nieobecność parisienne…*, przeł. Luiza Nader, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 478.

[9] Cytowana powyżej autorka podkreśla rozkwit tego fenomenu kulturowego na początku ubiegłego wieku: „Parisienne, ponieważ brakowało jakiejś innej symbolicznej struktury, wysunięto na plan pierwszy jako figurę całej tej kultury. Jej ciało stało się tropem; piękno i maniery świadczyły o obyczajach wszystkich sfer, była ulubionym materiałem rysunków humoristes [karykaturzystów]. Ich fascynacja jej seksualnością obsesyjnie wzrosła w dekadzie tuż przed pierwszą wojną światową". Tamże, s. 481–482.

przewodni temat niezliczonych powieści (w których hasło Paryż i jego derywaty są odmieniane przez wszystkie przypadki) oraz podręczników[10], wśród których wyróżniają się trzy wiele obiecujące tytuły: *Bądź paryżanką, gdziekolwiek jesteś*[11] oraz silnie osadzone w polskim kontekście kulturowym *Jak być paryżanką w Polsce*[12] i *Paryż domowym sposobem. O kreowaniu stylu życia w czasopismach PRL*[13], przybliżający strategie promowania francuskiego bon tonu przez redaktorów prasy kobiecej wydawanej w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Potencjał, jaki magazyny poświęcone modzie posiadają w sferze upowszechniania wizerunku Paryża, waloryzuje Agnès Rocamora:

Podczas gdy miasta literatury i sztuk wizualnych od dawna są popularnym tematem badań, a szczególnie Paryż jest ich kluczowym obiektem, naukowcom w dużej mierze nie udało się dotrzeć do miast prasy modowej, w tym do stolicy Francji. W ten sposób zaniedbali jedno z centralnych miejsc reprezentacji Paryża[14].

„Dość szybko zdałam sobie sprawę, że trafiła mi się bezprecedensowa okazja: dzięki obcowaniu z mistrzyniami mogę nauczyć się od nich ponadczasowej elegancji”[15] – nakreśla tło wyjazdu do Francji autorka książki *Zawsze szykowna. Sekrety ponadczasowego stylu, urody i seksapilu Francuzek*, a w treści pierwszego rozdziału uchyla rąbka tajemnicy:

W moim mniemaniu młodość pozwalają zachować Francuzkom nie tylko ich fizyczne powaby – fryzury, makijaż, stroje, sposób, w jaki się noszą, płynne gesty – ale także ich intelektualny apetyt, który starają się

[10] Wysoką poczytnością cieszą się książki: *Lessons from Madame Chic: 20 Stylish Secrets I Learned While Living in Paris, Forever Chic: Frenchwomen's Secrets for Timeless Beauty, Style, and Substance* oraz *Parisian Chic: A Style Guide*. Dwie pierwsze pozycje są dostępne na polskim rynku wydawniczym jako *Lekcje Madame Chic. Opowieść o tym, jak z szarej myszki stałam się ikoną stylu* oraz *Zawsze szykowna. Sekrety ponadczasowego stylu, urody i seksapilu Francuzek.* Polscy czytelnicy mogą sięgnąć również do publikacji *Elementarz stylu*, którego jeden z podrozdziałów jest poświęcony mariażowi paryskiego szyku i nonszalancji. Zob. Jennifer L. Scott, *Lekcje Madame Chic. Opowieść o tym, jak z szarej myszki stałam się ikoną stylu*, przeł. Agnieszka Sobolewska, Anna Sak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013; Tish Jett, *Zawsze szykowna…*, dz. cyt.; Inès de La Fressange, *Paryski szyk. Podręcznik stylu*, przeł. Maria Smulewska-Dziadosz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2012; Katarzyna Tusk, *Elementarz stylu*, dz. cyt., s. 160–169.
[11] Anne Berest, Audrey Diwan, Caroline de Maigret i in., *Bądź paryżanką, gdziekolwiek jesteś*, przeł. Małgorzata Kozłowska, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2014.
[12] Natalia Hołownia, *Jak być paryżanką w Polsce*, Burda Publishing Polska, Warszawa 2017.
[13] Agata Szydłowska, *Paryż domowym sposobem. O kreowaniu stylu życia w czasopismach PRL*, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2019.
[14] Agnès Rocamora, *Fashioning the City. Paris, Fashion and the Media*, I.B. Tauris, London – New York 2009, p. XIV.
[15] Jett Tish, *Zawsze szykowna*…, dz. cyt., s. 7.

zaspokajać. Francuzki, które znam, to zachłanne czytelniczki, bywalczynie muzeów, fanki zagranicznych filmów i mistrzynie konwersacji[16].

Mieszkanki Francji bywają kreowane na autorytety[17] w rozmaitych dziedzinach: *dezabilu* – którego nie tylko fasony, lecz również nazwę zapożyczono z języka Moliera (*Francuzki noszą koronki. Jak kupować, dobierać i nosić bieliznę we francuskim stylu*[18]), wychowania dzieci (*W Paryżu dzieci nie grymaszą*[19]), wspinania się po szczeblach kariery (*Jak to się robi po francusku*[20]), utrzymania smukłej sylwetki (*Francuzki nie tyją*[21]) i sztuki uwodzenia (*Dlatego Francuzki są takie sexy*[22]). Bardzo wymownym (i równie kontrowersyjnym) przykładem specyficznego pojmowania konstruktu kulturowego „paryżanki" posłużyła się autorka tomu *Les Parisiennes: How the Women of Paris Lived, Loved, and Died Under Nazi Occupation*[23], używając tego określenia w kontekście kobiet przebywających w obozie koncentracyjnym. Bodźcem do zaliczenia więźniarek w poczet wskazanych w tytule książki *les parisiennes* było odkrycie faktu, że jedna z nich wykorzystywała dzienną rację tłuszczu do pielęgnacji dłoni („uznając, że potrzebowały one przetrwać bardziej niż jej żołądek"[24]).

Duże zasługi w kreowaniu mitu położył również nieoficjalny symbol Republiki Francuskiej – postać Marianny, uwieczniona między innymi przez Eugène Delacroix na płótnie *Wolność wiodąca lud na barykady* i silnie zakorzeniona we współczesnej kulturze popularnej dzięki przyjmowaniu rysów znanych artystek, takich jak Brigitte Bardot, Mireille Mathieu i Catherine Deneuve. Pierwsza z wymienionych aktorek przyczyniła się do utrwalenia stereotypu paryżanki również za sprawą wcielenia się w filmową rolę Brigitte Laurier – rozpieszczonej córki francuskiego polityka i intensywnie korzystającej

[16] Tamże, s. 27.
[17] Sprzeczny (a niekiedy wręcz absurdalny) charakter niektórych zaleceń punktuje Michał Rusinek. Tegoż, *Jak być paryżanką*, [w:] tegoż, *Niedorajda, czyli co nam radzą poradniki*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2019, s. 57–69.
[18] Kathryn Kemp-Griffin, *Francuzki noszą koronki. Jak kupować, dobierać i nosić bieliznę we francuskim stylu*, przeł. Joanna Dziubińska, Wydawnictwo Znak literanova, Kraków 2017.
[19] Pamela Druckerman, *W Paryżu dzieci nie grymaszą*, przeł. Małgorzata Kaczarowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
[20] Kate Betts, *Jak to się robi po francusku*, przeł. Donata Cieślik, Wydawnictwo Czarno na białym, Warszawa 2017.
[21] Mireille Guiliano, *Francuzki nie tyją*, przeł. Danuta Górska, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2005.
[22] Helena Frith Powell, *Dlatego Francuzki są takie sexy*, przeł. Urszula Markof, Wydawnictwo Czarno na białym, Warszawa 2013.
[23] Anne Sebba, *Les Parisiennes: How the Women of Paris Lived, Loved, and Died Under Nazi Occupation*, St. Martin's Press, New York 2016.
[24] Tamże, b.n.s.

z uroków dostatniego życia w stolicy[25]. „Parisienne symbolizuje dziewiętnastowieczne miasto, w którym zakochują się Baudelaire i moderniści. To miasto, które się uwodzi i przez które chce się być uwiedzionym"[26] – zauważa Marianna Michałowska w artykule *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, a dostrzeżoną analogię pomiędzy figurą paryżanki a strukturą urbanistyczną rozwija Molly Nesbit: „Parisienne była figurą konieczną do myślenia o mieście, żadna alternatywa dla niej nie mogła się pojawić bez konieczności uciekania się do niej samej i jej klasy (społecznej). W ten sposób […] miasto funkcjonuje jako niewypełnione, naznaczone przez nieobecność kobiety"[27]. Narodziny fenomenu literatury gallocentrycznej, w której centrum znalazł się Paryż, komentuje Roger Caillois:

> Tymczasem ukazują się coraz to nowe książki, w których miasto staje się postacią główną i wszechobecną, a figurujące niemal zawsze w tytule słowo „Paryż" wyraźnie świadczy, że czytelnicy tego w nich szukają. Książki te utwierdzają ich w wewnętrznym przekonaniu – z którym spotykamy się do dzisiaj – że Paryż im znajomy nie jest Paryżem jedynym ani nawet prawdziwym, że jest to tylko dekoracja błyszcząca od świateł, lecz zbyt zwyczajna, ustawiona przez tajemniczych maszynistów po to, by przesłonić inny Paryż, Paryż rzeczywisty, Paryż-widmo, Paryż nocny, nieuchwytny[28].

Specyfikę życia w „mieście świateł" przybliżają autorzy publikacji *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*[29]*, Paryż. Miasto sztuki i miłości w czasach belle époque*[30] i *Mój Paryż. Słynni paryżanie opowiadają o swoim mieście*[31]. Popularnym

[25] Zadaniem przedmiotów, którymi otacza się Brigitte, jest podkreślanie jej zewnętrznych atrybutów: czerwona szminka stanowi czytelne odniesienie do zakorzenionej w kulturze postaci *femme fatale*, a sukienki spod igły paryskiego projektanta Pierre'a Balmaina akcentują linię kobiecej sylwetki. Z kolei czerwony kabriolet, którym kobieta beztrosko przemierza Pola Elizejskie, w równym stopniu, co wyznacznik luksusu, stanowi symbol wolności. Ciekawą analizę porównawczą reklamowej i artystycznej wersji filmowego plakatu, eksponującego zmysłowy wizerunek postaci, przygotowała Justyna Hanna Budzik. Tejże, *Film w edukacji – różne praktyki adaptacyjne. Artystyczny plakat filmowy jako paratekst filmu*, [w:] *Adaptacje I. Język-literatura-sztuka,* Wioletta Hajduk-Gawron, Agnieszka Madeja (red.), Szkoła Języka i Kultury Polskiej, Uniwersytet Śląski, Katowice 2013, s. 323–327.

[26] Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto*…, dz. cyt., s. 420.

[27] Molly Nesbit, *Pod nieobecność parisienne…*, dz. cyt., s. 489–490.

[28] Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, dz. cyt., s. 90–91. Z kolei Théophile Gautier zauważa: „Mając w tytule magiczne słowo Paryż, każdy dramat, czasopismo, książka ma zapewniony sukces. Théophile Gautier, *Introduction*, [w:] tegoż, *Paris et les parisiens au XIXe siècle*, Morizot, Libraire-Editeur, Paris 1856, p. 1, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 573. Por. Charles Louandre: „Od fizjologii pojedynczych osób autorzy przeszli do fizjologii miasta. Mieliśmy zatem: *Paryż nocą*, *Paryż przy stole*, *Paryż w wodzie*, *Paryż konno*, *Paryż malowniczy*, *Paryż cyganerii*, *Paryż literacki*, *Paryż poślubiony*. Charles Louandre, *Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans*, "Revue des deux mondes" no. 20, Bureau de la Revue des deux mondes, Paris 1847, p. 686–687.

[29] Dan Franck, *Bohema…*, dz. cyt.

[30] Małgorzata Gutowska-Adamczyk, Marta Orzeszyna, *Paryż. Miasto sztuki i miłości w czasach belle époque*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

[31] Alessandra Mattanza, *Mój Paryż…*, dz. cyt.

źródłem wiedzy o francuskim stylu życia są również powieści autorstwa Stephena Clarke'a, w których Paryż – „prawdziwszy niż ten powierzchowny i lukrowany, znany z przewodników" – oraz jego mieszkańców przedstawiono w przyjętej przez Brytyjczyka konwencji satyrycznej. Każdy z tomów został poświęcony innemu aspektowi życia w obrębie *Boulevard Périphérique*, nazywanym niekiedy ustami Paryża[32]: strategiom skutecznej komunikacji z autochtonami (*Jak rozmawiać ze ślimakiem*[33]), powszechnie funkcjonującym (choć mylnym) przekonaniom na temat fundamentów narodowej kultury (*1000 lat wkurzania Francuzów*[34]) i wskazówkom ułatwiającym jak najpełniejsze korzystanie z szerokiego wachlarza możliwości, jakie oferuje miasto (*Paryż na widelcu. Sekretne życie miasta*[35]). Z kolei w książkach należących do cyklu literackiego *Merde!*[36] funkcję przewodnika po francuskiej stolicy pełni fikcyjny bohater Paul West, Brytyjczyk, który – w niesprzyjających warunkach logistycznych, będących dla autora niewyczerpanym źródłem ironicznego humoru – ma za zadanie wykreować w Paryżu markę angielskich herbaciarni. „Jak przetrwać w kraju, gdzie rok zaczyna się we wrześniu, najczęściej uprawianą dyscypliną sportową są strajki, a z powodu psich odchodów na ulicach do szpitala trafia ponad sześciuset paryżan rocznie?"[37] – rozbudza ciekawość czytelników wydawca. W podniosłym tonie opisuje swoją pierwszą wizytę w paryskiej restauracji inny Brytyjczyk, Peter Mayle:

> W tym czasie ja już doświadczałem małego objawienia, a to za sprawą chleba. Był lekki, kruchy, nieco ciągliwy; posmarowałem go odrobiną bladego, prawie białego masła z kostki leżącej w maselniczce przede mną. […] I właśnie pierwszy kęs francuskiego chleba z francuskim masłem spowodował, że moje kubki smakowe, dotychczas uśpione, przeżyły uniesienie[38].

[32] Pisze o tym m.in. Molly Nesbit: „Ta cienka linia bulwarów, wygięta w łuk pośrodku i zakrzywiona na rogach, formuje, jeśli wolicie, usta Paryża. Owe nie stawiające oporu, nieznające zmęczenia usta nigdy nie zaprzestają mówić i śmiać się ze wszystkiego. Powszechne oczarowanie tą jedną cechą ogromnego, wielorakiego miasta nie może zostać wyrażone lepiej niż w wersach Sully'ego Prudhommme'a: «Toi qui fait les grandes amours, *Petite ligne de la bouche!*»". Molly Nesbit, *Pod nieobecność parisienne*…, dz. cyt., s. 481.
[33] Stephen Clarke, *Jak rozmawiać ze ślimakiem*, przeł. Dominika Cieśla-Szymańska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
[34] Tenże, *1000 lat wkurzania Francuzów*, przeł. Stanisław Kroszczyński, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.
[35] Tenże, *Paryż na widelcu. Sekretne życie miasta*, przeł. Hanna Baltyn-Karpińska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
[36] Zob. Stephen Clarke, *Jak rozmawiać ze ślimakiem*, dz. cyt., tegoż, *Merde! Rok w Paryżu*, przeł. Agnieszka Barbara Ciepłowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
[37] Tamże [okładka, s. 4].
[38] Peter Mayle, *Lekcje francuskiego. Przygody z nożem, widelcem i korkociągiem*, przeł. Ewa Horodyska, Dorota Malinowska, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2002, s. 11.

Zjawisko mitologizowania miasta można dostrzec również w obrębie sektora gier i zabawek dziecięcych, stanowiących nieoczywisty, lecz wdzięczny przedmiot analizy. Na tle niezliczonych układanek i kolorowanek, przedstawiających znane paryskie scenerie (np. *Restauracja w Paryżu* Eurographics czy *Paryż wieczorową porą* i *Złoty Paryż* Ravensburger), wyróżnia się oferta kilku producentów puzzli artystycznych. W kolekcji przygotowanej przez firmę Piątnik znajdują się reprodukcje dzieł znanych malarzy, między innymi *Balu w Moulin de la Galette* i *Śniadania wioślarzy* Auguste'a Renoira oraz *Autoportretu* Marca Chagalla (koncentrującego się na postaci mężczyzny, lecz eksponującego wewnątrz ramy okiennej kubistyczną sylwetkę wieży Eiffla). Nazwisko tego ostatniego artysty pojawia się również w katalogach produktów marki Eurographics (*Widok na Paryż*, *Paryż przez okno*); z kolei kopie płócien Renoira (*Śniadanie wioślarzy*, *Dwie dziewczynki*, *Gabriela z synem*) ozdobiły awers puzzli wyprodukowanych przez fabrykę D-TOYS. Dostępne są także układanki inspirowane twórczością Claude'a Moneta – *Ogrodem japońskim* dostępnym w ofercie Eurographics i *Camille z synem artysty Jeanem* zreprodukowaną przez firmę Grafika. Firma Lacerta wyprodukowała grę planszową *Paryż: miasto świateł*, której uczestnicy mają za zadanie rozświetlić XIX-wieczne miasto podczas historycznej wystawy światowej, zaś w ofercie Lucky Duck Games znalazła się gra *Kroniki Zbrodni: 1900*, prowadząca do wykrycia sprawcy przestępstw popełnianych w okresie *la belle époque*. Szczególnie szeroki jest asortyment gier komputerowych, których akcję osadzono w przestrzeni Paryża. Przedsiębiorstwo Ubisoft wydało w 2014 roku grę *Assassin's Creed: Unity*, inspirowaną burzliwymi dziejami Wielkiej Rewolucji Francuskiej[39], zaś siedem lat później wzbogaciło rozgrywkę *Assassin's Creed Valhalla* o dodatek *Oblężenie Paryża*, którego tytułowa operacja jest prowadzona na terenie Imperium Frankijskiego. W mieście okupowanym przez III Rzeszę toczy się natomiast akcja gier *The Saboteur* (2009 r., Electronic Arts) oraz *Wolfenstein Youngblood* (2019 r., Bethesda Softworks); obrazy Paryża ogarniętego wojną wykorzystano także w grze *Call of Duty Modern Warfare 3* (2011 r., Activision). Futurystyczne wizje miasta, przedstawiające realie życia w erze utopii technologicznej wykreowali natomiast twórcy gier *Remember Me* (2013 r., Capcom) oraz *Overwatch* (2019 r., Blizzard Entertainment).

[39] Hiperrealistyczne odwzorowanie budowli, będące wynikiem niemal dwuletniej pracy graficzki Caroline Miousse, miało – według popularnych (choć nieprawdziwych) prasowych doniesień – posłużyć jako materiał poglądowy ułatwiający rekonstrukcję katedry po pożarze w 2019 roku. Zob. np. Naomi Rea, *Can "Assassin's Creed" Help Rebuild Notre Dame? How Restoring the Cathedral Will Rely on Both New Tech and Ancient Knowhow*, https://news.artnet.com/market/how-technologies-old-and-new-will-be-needed-to-rebuild-notre-dame-1520689 [dostęp: 26.04.2020 r.].

Dzięki jednemu z zestawów LEGO® Creator Expert najmłodsi frankofile mogą odtworzyć fasadę paryskiej restauracji, za sprawą LEGO® Pocztówka z Paryża zbudować trójwymiarową widokówkę (zawierającą m.in. miniaturowy Pont Neuf), zaś przy pomocy LEGO® Architecture Skyline – zbudować miniaturowe wersje najsłynniejszych paryskich atrakcji: Łuku Triumfalnego, wieży Eiffla, Luwru, Wieży Montparnasse, hali Grand Palais oraz Alei Pól Elizejskich. W kolekcji LEGO® Icons znalazła się zaś niemal półtorametrowa konstrukcja Gustave'a Eiffla, obejmująca 10 001 elementów[40]. Podobne rozwiązanie przygotował Cubic Fun – jeden z producentów trójwymiarowych puzzli, oferując zestaw złożony z katedry Notre Dame, Wieży Eiffla, Luwru i Łuku Triumfalnego wraz z fragmentem reprezentacyjnej alei. W asortymencie Cubic Fun i Ravensburger można znaleźć również pojedyncze budowle: Notre Dame, Wieżę Eiffla i Łuk Triumfalny, złożone z puzzli o różnym stopniu trudności). Szczególnie interesujące są jednak propozycje skierowane do starszych konstruktorów – firma Metal Earth oferuje filigranowe, realistycznie odwzorowane modele Wieży Eiffla[41] i Łuku Triumfalnego, natomiast specjalizujące się w produkcji architektonicznych klocków Archizo zaprojektowało fasadę katedry Notre Dame, którą należy ułożyć z akrylowych detali (zdobywając jednocześnie, w toku edukacji pozaformalnej, znajomość poszczególnych elementów konstrukcyjnych przedstawianego obiektu).

Przyglądając się medialnym treściom dyskontującym wyidealizowaną – czy też, jak proponuje Agnès Rocamora, upiększoną (*glamorized*)[42] – wizję Paryża, warto mieć w pamięci założenia analizy semiologicznej Rolanda Barthesa, według którego „w reklamie obraz jest z całą pewnością podporządkowany intencji: *signifiés* przekazu reklamowego tworzone są z danych *a priori* pewnych cech reklamowanego produktu i owe *signifiés* muszą być przekazane jak najwyraźniej"[43]. Taką właśnie strategię komunikacji prowadzi jedna z najstarszych francuskich marek kosmetycznych, która – choć od 2015 roku należy do amerykańskiego koncernu Coty – w swoich reklamowych i wizerunkowych działaniach

[40] Producent podkreśla „wierne odwzorowanie geometrii" wieży, wznoszenie jej „w sposób odzwierciedlający metodę wykonania oryginalnej budowli", a także obiecuje swoim klientom odniesienie korzyści wizerunkowych: „Wyraź swoją miłość do podróży, sprawiając sobie elegancki temat do rozmów w towarzystwie". https://www.lego.com/pl-pl/product/eiffel-tower-10307 [dostęp: 27.03.2023 r.].

[41] Można w tym kontekście dostrzec pewną zbieżność z wyimkiem tekstu, w którym Egon Friedell podkreśla pewien paradoks dotyczący wieży Eiffla: „Znamienne dla tej najsłynniejszej budowli stulecia jest to, że przy całym swym ogromie […] sprawia wrażenie bibelotu […], co bierze się stąd, że lichy zmysł artystyczny tej epoki umiał myśleć jedynie w kategoriach sztuki rodzajowej i filigranowej". Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* vol. III, C. H. Beck, München 1931, p. 363.

[42] Agnès Rocamora, *Fashioning the City…*, dz. cyt., p. XIV.

[43] Roland Barthes, *Retoryka*…, dz. cyt., s. 289.

nieustannie odwołuje się do paryskich korzeni sięgających przeszło półtora wieku wstecz. Bourjois pozycjonuje się jako „marka inspirowana paryskim stylem życia”[44], która „wciąż oferuje szykowne produkty do makijażu, niezbędne do uzyskania eleganckiego paryskiego looku”[45]. Wszystkie wersje językowe oficjalnej strony marki[46] wzbogacone są o comiesięcznie aktualizowaną zakładkę poświęconą urodzie i – co nie mniej istotne – wspomnianej sferze obyczajowej[47], która znajduje odzwierciedlenie w telewizyjnych reklamach kosmetyków Bourjois[48]. Pojedyncze rozwiązania, dotychczas wykorzystane przy kreowaniu różnych materiałów marketingowych marki, osiągnęły kulminację w jednominutowej produkcji łączącej cechy reklamy emocjonalnej i wizerunkowej[49]. W rytm uwspółcześnionej wersji przeboju *Moi je joue* Brigitte Bardot dwie starannie wystylizowane modelki (jedna z kobiet nosi upudrowaną perukę inspirowaną uczesaniem Marii Antoniny, druga – skórzany zestaw ubrań utrzymany w rockandrollowym duchu) żywiołowo pozorują grę na instrumentach: perkusji i różowej gitarze elektrycznej w kształcie wieży Eiffla. Wraz z pojawieniem się kolejnych modelek, rośnie liczba akcesoriów utożsamianych z paryskim stylem: lizak imitujący sylwetkę wieży, ciastko *macaron*, okładka książki Virginie Sagan o wiele znaczącym tytule *Paris. Place to Kiss*, klasyczny czarny beret i talia kart, w której jedną z figur zastąpiła charakterystyczna żelazna konstrukcja.

Inną marką, wykorzystującą w spotach reklamowych bezpośrednie odwołanie do figury paryżanki, jest Yves Saint Laurent. Stworzone w 2009 roku perfumy Parisienne sygnuje francuska aktorka i modelka Marine Vacth, która w reklamowym spocie[50] – kierując się w stronę Prawego Brzegu – przemierza opustoszały, mokry od deszczu Most Aleksandra III. Ujęcia poprawiającej urodę kobiety, ubranej w czarny trencz, zmontowane

[44] *O nas. Historia Bourjois*, https://www.bourjois.com/pl/o-nas [dostęp: 26.04.2020 r.].
[45] Tamże. W kontekście próby ewokowania „paryskości”, wzmacnianego przez francuskie brzmienie nazwy marki, można przywołać słowa Rolanda Barthesa: „znak ten pozostaje w stosunku redundancji ze znakiem konotowanym w przekazie językowym”. Tegoż, *Retoryka*…, dz. cyt., s. 290.
[46] *Bourjois Paris*, https://www.bourjois.com/ [dostęp: 26.04.2020 r.].
[47] Oryginalne wydanie, noszące tytuł *Le journal de Bourjois* (https://bourjois.fr/pages/le-journal-de-bourjois, dostęp: 26.04.2020 r.), w wersji polskojęzycznej ukazuje się pod hasłem *Sekrety paryżanek* (https://www.bourjois.com/pl/sekrety-paryzanek-kwiecien-2019 [dostęp: 26.04.2020 r.]).
[48] W reklamie tuszu Twist Up Volume efekt pogrubienia rzęs zwizualizowano przy pomocy powiększającej się wieży Eiffla (https://www.youtube.com/watch?v=mDS4mDtHphs), do testu trwałości szminki Rouge Velvet wykorzystano kolorową watę cukrową, pochłanianą przez dwie roześmiane kobiety siedzące na skraju fontanny w ogrodzie Tuileries (https://www.youtube.com/watch?v=H5rpA9WfWpo), a mentolowy błyszczyk Fresh Kiss Gloss pozwolił randkującej paryżance na połączenie dwóch pasji: jedzenia ostrych francuskich serów i… namiętnych pocałunków (https://www.youtube.com/watch?v=MMIQMfeHLH0). Dostęp do wszystkich filmów reklamowych: 26.04.2020 r.
[49] Reklama wizerunkowa Bourjois, https://www.youtube.com/watch?v=A2xeqQ1tEqE [dostęp: 26.04.2020 r.].
[50] Reklama wody perfumowanej Parisienne Yves Saint Laurent, https://www.youtube.com/watch?v=x2-UYF8TBbE [dostęp: 26.04.2020 r.].

są ze scenami miłosnymi zrealizowanymi przy współudziale modela Hampusa Lücka. Przesłaniem krótkiego filmu jest pojawiające się w ścieżce dźwiękowej hasło „vivre et aimer sans attendre" (w wolnym tłumaczeniu: „nie czekaj na to, by żyć i kochać"). Z kolei reklama perfum Mon Paris Intensément[51], mających premierę w 2020 roku, przedstawia krótką historię miłosną pary przyszłych kochanków, wiedzionych za sprawą tajemniczego impulsu na szczyt wieży Eiffla. Sterującą helikopterem kobietę goni mężczyzna, który gorączkowo (i bez zachowania ciągłości przestrzennej) przemierza paryskie mosty[52]. W spocie wykorzystano liczne ujęcia paryskiej metropolii zrealizowane z ptasiej perspektywy, a warstwę dźwiękową tworzą dźwięki ballady *La Boheme* Charles'a Aznavoura. Podobne strategie marketingowe stają się przedmiotem drwin Manueli Gretkowskiej:

> Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane. Jeśli rozebrana panienka przeciąga się rozkosznie na perskim dywanie i polewa perfumami, to nie znaczy, że popadła w stan ekstazy wąchając Chanel nr 5 czy ocierając się o ten wspaniały dywan. Euforię panienki wzbudził przytulany do twarzy delikatny, pachnący, niemalże czuły papier toaletowy[53].

Jak zauważył francuski pisarz Maurice Sachs, „powojenne gwiazdy nazywały się Chanel, Cocteau, Antoine, Picasso". Przedostatnia z wymienionych person – Antoni Cierplikowski, szczycący się przydomkiem Antoine de Paris – wywarła niebagatelny wpływ na wizerunek obowiązujący u schyłku *la belle époque* wśród kobiet należących do dwóch pozornie rozłączonych światów: wyższych sfer oraz paryskiej bohemy. Krótka fryzura (*à la garçonne*), zyskująca na popularności w czasie I wojny światowej[54] i inspirowana uczesaniem noszonym przez paryskich uliczników[55], wzbudzała początkowo niechęć wśród wielu paryskich elegantek. „Wiele pań uparcie trwało przy długich włosach, uważając, że nowa fryzura jest zarezerwowana jedynie dla niepoważnych kobiet, żeby nie powiedzieć: ladacznic"[56] – przypomina autorka biografii słynnego fryzjera, a wśród

[51] Reklama wody perfumowanej Mon Paris Intensément Yves Saint Laurent, https://www.youtube.com/watch?v=sDYOgCdtnK4 [dostęp: 26.04.2020 r.].
[52] W wyniku montażowego cięcia mężczyzna, spacerujący po Pont Neuf, trafia na odległy o ok. 3,6 kilometra Passerelle Debilly.
[53] Manuela Gretkowska, *My zdies' emigranty*, dz. cyt., s. 21.
[54] Marta Orzeszyna, *Antoine de Paris. Polski geniusz światowego fryzjerstwa*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019, s. 73.
[55] Postacie te bywały określane w języku francuskim mianem *gavroche* – od imienia jednego z bohaterów powieści *Nędznicy*, symbolizującego ubogi, a zarazem działający w imię etosu społecznego lud. René Journet, Guy Robert, *Le mythe du peuple dans «Les Misérables»*, Éditions Sociales, Paris 1964.
[56] Marta Orzeszyna, *Antoine*…, dz. cyt., s. 83.

wylansowanych przez niego ekscentrycznych pomysłów znajduje się również wielokolorowy damski manicure oraz spektakularny charakter strojów balowych (nierzadko noszących znamiona cross-dressingu). Uzupełnieniem oferty usługowej stała się seria ekskluzywnych kosmetyków; za ich sprawą filozofia marki docierała do coraz liczniejszych zakątków świata, w których nie funkcjonowały jeszcze salony sygnowane nazwiskiem Cierplikowskiego.

„Coco Chanel wspomogła rewolucję zapoczątkowaną przez Antoine'a i projektowała ubrania luźne, niekrępujące ruchów, krótsze spódnice i sukienki"[57] – zauważa Marta Orzeszyna. Popularyzowaniu prostych krojów ubrań (małych czarnych sukienek czy pudełkowych żakietów) towarzyszyła nobilitacja akcesoriów wyprodukowanych z tworzyw uznawanych wcześniej za pospolite – słomkowych kapeluszy, syntetycznych pereł czy, wcześniej ukrywanej pod ubraniem, cienkiej dzianiny. Zjawisko egalitaryzacji mody stoi w opozycji wobec wcześniejszego mechanizmu kształtowania się nowych tendencji:

> Żeby zrozumieć istotę mody dzisiejszej, nie można odwoływać się do motywów natury indywidualnej, jak […] chęć zmiany, zmysł piękna, upodobanie do strojów, pęd do naśladownictwa. Bez wątpienia motywacje te w różnych epokach współuczestniczyły w kształtowaniu ubioru […]. Jednak moda w dzisiejszym rozumieniu nie ma żadnych motywacji indywidualnych, lecz tylko motywację społeczną, od której prawidłowego zrozumienia zależy w ogóle zrozumienie istoty mody. Jest to dążenie wyższych klas społecznych do odróżniania się od klas niższych, albo raczej średnich […][58].

Aldehydowe perfumy Chanel N°5[59] – których pozycję na rynku umocniły reklamy z udziałem słynnych francuskich aktorek, między innymi Catherine Deneuve, Audrey Tautou i Marion Cotillard – do dziś pozostają jednym z najchętniej kupowanych zapachów. Projektantka, określana mianem królowej oszczędnego stylu (*genre pauvre*), zapisała się w historii mody również dzięki torebce oznaczonej symbolem 2.55, której klasyczny pikowany fason jest co sezon poddawany drobnym modyfikacjom zgodnie z aktualnie obowiązującymi trendami.

---

[57] Tamże, s. 73–74.
[58] Rudolph von Jhering, *Der Zweck im Recht* vol. II, Breitkopf & Härtel, Leipziz 1883, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 103.
[59] Recepturę, opracowaną w 1921 roku przez Ernesta Beaux, udoskonalił niespełna sześć dekad później Jacques Polge. Zob. Woda perfumowana w sprayu N°5, https://www.chanel.com/pl/zapachy/p/125530/n5-woda-perfumowana-w-sprayu/ [dostęp: 30.04.2020 r.].

Podobnie błyskotliwa kariera stała się udziałem Christiana Diora, założyciela innego – świetnie do dziś prosperującego – domu mody. Pokaz kolekcji *Corolle,* spopularyzowanej przez redaktor naczelną magazynu „Harper's Bazaar" pod nazwą *New Look*, przyczynił się w 1947 roku do ugruntowania pozycji Paryża jako światowej stolicy mody. Eksponujące talię kroje sukni, których wyróżnikiem były dopasowane gorsety i rozłożyste spódnice, sytuowały się w opozycji wobec oszczędnych projektów tworzonych przez *mademoiselle* Chanel. Duża ilość tkaniny wykorzystywanej do uszycia strojów wzbudzała początkowo kontrowersje ze względu na powojenny deficyt tkanin, a klientki nie zawsze przychylnie przyjmowały propozycję powrotu do fasonów *midi* zakrywających nogi. Dom mody zyskiwał jednak rosnącą renomę, do której chętnie odwoływali się reprezentanci różnych dziedzin kultury. Kostiumy zaprojektowane przez Christiana Diora otrzymały kilka prestiżowych nagród filmowych: Oscara za *Stację końcową* (*Stazione Termini,* 1953 r.) Vittoria de Siki, Złotą Maskę za *Arabeskę* (*Arabesque,* 1966 r.) Stanleya Donena i Cezara za współpracę przy projektach zrealizowanych na potrzeby *Bras de fer* (1985 r.) Gérarda Vergeza. W kategorii najlepsze kostiumy nominację do nagrody wręczanej przez Amerykańską Akademię Sztuki i Wiedzy Filmowej otrzymał również film *Paryż pani Harris* (*Mrs. Harris Goes to Paris,* 2022 r.) Anthony'ego Fabiana, będący ekranizacją powieści *Mrs. 'Arris Goes to Paris* Paula Gallico[60]. Luksusowa garderoba uszyta w atelier francuskiego projektanta staje się obiektem pożądania głównej bohaterki, pomocy domowej mieszkającej w Londynie, która – kierowana pragnieniem posiadania sukni balowej od Diora – decyduje się na wyjazd do stolicy Francji. Ową swoistą bańkę informacyjną, zawężającą postrzeganie świata mody do projektów sygnowanych kilkoma znaczącymi nazwiskami, przebija ostrzem ironii pisarka Anaïs Nin:

Zatrzymałyśmy się przy mleczarni, by wypić szklankę świeżego mleka. I akurat musiała wejść napuszona teściowa mojego ojca, w najnowszej kreacji od Vionnet, w toczku od Trigere, koafiurze od Antoine'a, manikiurze wykonanym u Emila, ze sztucznymi rzęsami przyklejonymi u Gerarda, z pieskiem wytresowanym przez Cecile'a, w rękawiczkach od Hermèsa, skórzanej torebce od Chanel, pachnąca perfumami Guerlaina, z twarzą wypielęgnowaną u Elizabeth Arden, a jej szofer, w uniformie zaprojektowanym przez specjalistów z rue Saint Honoré, czekał w pobliżu z angielskim pledem. Na wypadek gdyby, nie daj Boże, zawiał wietrzyk[61].

[60] Paul Gallico, *Mrs. 'Arris Goes to Paris*, Doubleday & Company Inc., New York 1958.
[61] Anaïs Nin, *Dziennik 1934–1939*, Prószyński i S-ka, przeł. Barbara Cendrowska, Warszawa 2013, s. 357.

Wśród będących obecnie *en vogue* marek selektywnych kreujących aurę paryskiego szyku, w pierwszej kolejności należy wymienić Balzac Paris[62], pozycjonującą się na rynku jako ekskluzywny dom mody łączący świat mody i literatury. Firma nawiązuje do kanonu francuskiej kultury zarówno za sprawą swojej nazwy, jak i aforyzmu Woltera używanego w funkcji motta: „J'ai décidé d'être heureux parce que c'est bon pour la santé"[63]. Kolejną cenioną przez Francuzki marką jest Sézane[64], „zrodzona z chęci oferowania kobietom najwyższej jakości produktów z paryskim akcentem". Dzięki wizycie w jednym z czterech stołecznych butików klienci zyskują wartość dodaną – założony w 17. dzielnicy Le Grand Appartement odwołuje się do tradycji dawnych paryskich bazarów, w których nowemu asortymentowi towarzyszą towary *vintage*, a prowadzona pod tym samym adresem Le Café Conciergerie zapewnia możliwość relaksu przy książce i filiżance kawy. Inną z marek, oferującą wraz z kolekcją ubrań linię kosmetyków, wylansowała z kolei modelka i paryska *it-girl* Jeanne Damas. Przełamane dyskretną nonszalancją kobiece wzory i fasony, wyróżniające ubrania z metką Rouje[65], są prezentowane zarówno na stronie internetowej firmy, jak i – gromadzącym 1,3 miliona obserwujących – koncie właścicielki na Instagramie. Paryską szafę w wydaniu rzemieślniczym można skompletować dzięki Atelier Camille[66], której założycielka słynie ze współpracy wyłącznie z lokalnymi szwalniami, a inspiracje do projektowania czerpie ze spacerów po Ogrodzie Luksemburskim i nabrzeżach Sekwany.

Inną strategią wykorzystywaną przez producentów jest dosłowne nawiązywanie do najpopularniejszego symbolu miasta. Miniaturowe wieże Eiffla[67], inspirowane jej kształtem porcje francuskiego sera czy butelki wysokoprocentowych trunków, a także magnesy z panoramą lewobrzeżnego Paryża są chętnie przywożone z zagranicznych wojaży jako suweniry. O ich kulturowej funkcji pisze w książce *Apetyt turysty* Anna Wieczorkiewicz:

Pamiątka może odsyłać do pewnej ponadindywidualnej sfery wyobrażeń, do obszaru, w którym wytwory innych kultur poddawane są fetyszyzacji. Kiedy Stewart pisała o różnych rzeczach, które ludzie gromadzą

[62] *Balzac Paris,* www.balzac-paris.fr [dostęp: 1.05.2020 r.].
[63] „Postanowiłem być szczęśliwy, ponieważ to dobre dla zdrowia" [przeł. MK].
[64] *Sézane*, https://www.sezane.com/ [dostęp: 1.05.2020 r.].
[65] *Rouje*, https://www.rouje.com/ [dostęp: 1.05.2020 r.].
[66] *Atelier Camille Paris*, https://www.ateliercamille.com// [dostęp: 1.05.2020 r.].
[67] Miniaturowe wersje wieży Eiffla, katedry Notre Dame, piramidy Luwru, Łuku Triumfalnego i luksorskiego obelisku na Placu Zgody posłużyły scenografom pracującym przy filmie *Księgarnia w Paryżu* (*Il materiale emotivo,* 2021 r.) Sergia Castellitta do udekorowania akwarium należącego do jednej z głównych postaci.

w celach nieekonomicznych, obok pamiątek i kolekcji wyróżniła fetysze. Ich znaczenie nadawane jest przez jednostki lub społeczności zmierzające do zaspokojenia własnych potrzeb emocjonalnych[68].

Charakterystyczny kształt wieży Eiffla przyjmują przedmioty codziennego użytku, na przykład breloki do kluczy i elementy biżuterii – najczęściej wiszące kolczyki lub zawieszki bransoletek – lecz pojawiają się również koncepcje mniej oczywiste, na przykład pochodząca z oferty marki Vetements kolekcja czółenek i botków z metalowymi obcasami precyzyjnie odwzorowującymi kształt odwróconej wieży[69]. Zdjęcia zabytku (lub przedstawiające go grafiki) pojawiają się na niemal wszystkich możliwych częściach garderoby[70], jak również niezbędnych do jej wykonania akcesoriach: manekinach i naparstkach. Podobnie szeroki asortyment produktów ozdobionych motywem wieży posiadają sklepy specjalizujące się w aranżacji wnętrz: z gąszczu pościeli, poduszek dekoracyjnych z hasłem „Paris Is Always a Good Idea", plakatów, fototapet i drukowanych na płótnie obrazów można wyłowić rzadziej spotykane akcesoria, takie jak fartuchy kuchenne, zegary, parawany, kubki, korkociągi i stemple do tostów, a także… farbę malarską o popularnym odcieniu zbliżonym do *ecru*, lecz wyróżniającą się na tle podobnych produktów dzięki malowniczej nazwie Lato w Paryżu. Wśród powszechnie dostępnych towarów, udekorowanych sylwetką budowli zaprojektowanej przez francuskiego inżyniera, znajdują się również akcesoria komputerowe i etui na sprzęt elektroniczny, a także artykuły użytku osobistego – takie jak chusteczki higieniczne[71] czy papier toaletowy. Falliczne konotacje przypisywane zabytkowi zostały w pełni wykorzystane przez producentów środków antykoncepcyjnych[72] i akcesoriów erotycznych. W tym miejscu zasadne zdaje się przywołanie rozważań Molly Nesbit: „Pytanie: Przyjmując, że o przestrzeni i seksualności należy myśleć jednocześnie, gdzie znajdujemy owo połączenie? Odpowiedź: W Paryżu"[73]. Wokół zjawiska fetyszyzowania budowli zbudowano narrację filmu dokumentalnego *Married to the Eiffel Tower: In Love With an*

[68] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 47.
[69] Innym popularnym motywem jest nadruk mapy Paryża, wykonywany na rozmaitych produktach – zarówno luksusowych, jak czółenkach domu mody Christian Louboutin, jak i popularnych gadżetach (takich jak etui na telefony, manierki, tarcze zegarów, spinki do mankietów, przyciski do papierów czy kubki).
[70] Sukienki z nadrukiem wieży proponują zarówno przystępne cenowo marki odzieżowe (np. DressesLoves), uznani projektanci mody (na przykład Jean-Paul Gaultier), jak i… sklepy ze strojami karnawałowymi.
[71] Już w 1842 roku Karl Gutzkow odnotował: „Kupiłem sobie plan Paryża wydrukowany na chusteczce". Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1842, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 95.
[72] W 1993 roku do Księgi Rekordów Guinnessa trafił niemal dwudziestodwumetrowy kondom, do którego prezentacji – w ramach obchodów Światowego Dnia AIDS – posłużył obelisk wzniesiony na Placu Zgody. Zob.: *Guinness World Records*, https://twitter.com/gwr/status/936567408474624000 [dostęp: 2.05.2020 r.].
[73] Molly Nesbit, *Pod nieobecność parisienne*…, dz. cyt., s. 477.

Object[74], przybliżającego historię kilku kobiet o nienormatywnych preferencjach seksualnych. Dzięki nawiązywaniu emocjonalnej, duchowej i erotycznej więzi z monumentalnymi budowlami (takimi jak wieża Eiffla, most Golden Gate, World Trade Center czy Mur Berliński) lub ich replikami, często skonstruowanymi samodzielnie, bohaterki reportażu – jak same przyznają – realizują niezaspokojoną wcześniej potrzebę stabilności i bezpieczeństwa. Zawarcie (choćby fikcyjnego) związku małżeńskiego z obiektem architektonicznym[75] lub odczuwanie w wyniku kontaktów z nim seksualnej przyjemności, stanowi – dosłownie rozumianą – formę fetyszyzacji zabytków. Zjawisko obiektofilii stało się przedmiotem pionierskich badań seksuolog klinicznej Amy Marsh[76], według której emocje i doświadczenia[77] opisywane przez respondentów spełniają wyznaczniki orientacji seksualnej zdefiniowanej przez Amerykańskie Stowarzyszenie Psychologiczne[78]. Autorka raportu dostrzega przejawy obiektofilii również w klasycznej literaturze, między innymi w napisanej przez Victora Hugo[79] *Katedrze Marii Panny w Paryżu*, której bohatera – Quasimodo – cechowała szczególna relacja z dzwonami: „[k]ochał je, pieścił je, rozmawiał z nimi, rozumiał je. Począwszy od karylionu na wieży transeptu do wielkiego dzwonu nad drzwiami, wszyscy podzielali jego miłość”[80].

Od Champs Elysées do Ménilmontant, czyli muzyczna apoteoza Paryża

Fenomen utworów muzycznych, których twórcy czerpią inspiracje z mitologicznego statusu francuskiej stolicy, przybliża Marc Augé: „Każda z nich, jak wiadomo, miała swój własny charakter – klisze piosenek sławiących Paryż nie są pozbawione podstaw i zapewne można by jeszcze w naszych czasach dokonać wybornego opisu dzielnic, ich aktywności,

[74] *Married to the Eiffel Tower: In Love With an Object* (2008 r., reż. Agnieszka Piotrowska), https://www.youtube.com/watch?v=rsfcQ1Ew9z4 [dostęp: 2.05.2020 r.].
[75] W 2007 roku jedna z bohaterek dokumentu, amerykańska łuczniczka Erika LaBrie wzięła udział w ceremonii zaślubin z wieżą Eiffla, przyjmując nazwisko słynnego inżyniera.
[76] Amy Marsh, *Love Among the Objectum Sexuals*, “Electronic Journal of Human Sexuality” vol. 13, The Institute for Advanced Study of Human Sexuality, San Francisco 2010, dostępny przez: http://www.ejhs.org/volume13/ObjSexuals.htm [dostęp: 2.05.2020 r.].
[77] Specyfikę różnych form relacji z przedmiotami badaczka przedstawiła w dokumencie *Marsh Spectrum of Human/Object Intimacy©.* Amy Marsh, *Marsh Spectrum of Human/Object Intimacy©,* http://waihili.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/marshspectrum.pdf [dostęp: 2.05.2020 r.].
[78] *Sexual Orientation and Gender Identity*, http://www.apa.org/helpcenter/sexual-orientation [dostęp: 2.05.2020 r.].
[79] Auguste Vacquerie pisał o Wiktorze Hugo: „Wieże Notre-Dame były literą H jego nazwiska”. Auguste Vacquerie, *Mes premières années de Paris*, Michel Lévy Frères, Paris 1872, p. 12, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 798.
[80] Amy Marsh, *Love…*, dz. cyt. Szczególną odmianę obiektofilii, agalmatofilię (zwaną również – przez nawiązanie do greckiej mitologii – pigmalionizmem), badaczka rozpoznaje również w filmie Luisa Buñuela *L’Âge d’Or*, zawierającym scenę pieszczenia posągu przez kobietę.

ich «osobowości» […]”[81]. W innej publikacji etnolog waloryzuje utrwalanie niematerialnego dziedzictwa kulturowego poprzez kontakt z różnymi dziedzinami sztuki:

> […] [j]eśli nawet przyzwyczajenie uczyniło nas ślepymi na obraz Paryża, do przywołania którego pewne nazwy powinny nam w zupełności wystarczyć (Ménilmontant czy Pigalle, Cité czy Pont-Neuf, Mirabeau czy Porte de Lilas) – gdyż wspomnienia Paryżan są w nazwach tych przemieszane z piosenkami, które nucili, ze stronicami książek, które czytali, czy z filmami, które widzieli – to jednak nawet najdrobniejszy szczegół może przywrócić nam świadomość naszej kulturowej i historycznej przynależności [pisownia oryg. – przyp. MK][82].

Piosenka *Les Champs-Élysées*[83], nagrana w 1969 roku przez Joe Dassina, mogłaby posłużyć Stephenowi Clarke'owi jako kolejny przykład potwierdzający tezę sformułowaną w książce *1000 lat wkurzania Francuzów*, zgodnie z którą najsłynniejsze atrybuty francuskiej kultury powstały dzięki inwencji Anglików. Melodię popularnego szlagieru skomponował założony w hrabstwie Kent zespół Jason Crest, opiewając uroki spaceru po Waterloo Road, która rok później została przemianowana na paryską arterię:

> Na słońcu, w deszczu, w południe lub o północy
> Na Polach Elizejskich jest wszystko, czego chcesz[84].

Afirmatywna postawa względem francuskiej stolicy przenika utwór *À Paris*[85] w wykonaniu Yvesa Montanda, który roztacza wizję miłości rozkwitającej między dwojgiem kochanków spacerujących po parku Montsouris i nad brzegami Sekwany. Słowa piosenki zawierają nawiązanie do Święta Narodowego Francji – jego huczne obchody stanowią dla pary pretekst do tańca przy świetle świec i dźwiękach akordeonu. Romantyczna wizja miasta wyłania się również z utworu *April in Paris*[86], w 1955 roku spopularyzowanego w wersji instrumentalnej przez amerykański big band The Count Basie Orchestra. Najwcześniejsza wersja przeboju, zrealizowana na potrzeby broadwayowskiego

[81] Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. 48–49.
[82] Tenże, *Etnolog w metrze…*, dz. cyt., s. 149.
[83] Joe Dassin, *Les Champs-Élysées* [w:] *Joe Dassin (Les Champs-Élysées)*, słowa: Pierre Delanoë, muzyka: Michael Wilshaw i Michael Deighan, CBS Disques, Neuilly 1969.
[84] Tamże.
[85] Yves Montand, *À Paris* [w:] *À Paris*, słowa i muzyka: Francis Lemarque, Odeon, Berlin 1961. Na tej samej płycie znajdują się utwory poświęcone konkretnym paryskim lokacjom: *rue Saint Vincent*, *rue d'Belleville* i *Grands Boulevards*.
[86] Freddy Martin, *April in Paris* [w:] *Walk a Little Faster*, słowa: Edgar Yipsel "Yip" Harburg, muzyka: Vernon Duke, Broadway 1932.

musicalu *Walk a Little Faster*, zawiera partię wokalną wykonywaną przez Freddy'ego Martina i odkrywającą przed słuchaczami uroki paryskiej wiosny:

Kwiecień w Paryżu, kasztany w rozkwicie
Świąteczne stoły pod drzewami
Kwiecień w Paryżu, to jest uczucie
Którego nikt nigdy nie może powtórzyć[87].

Obchody święta Narodowego Francji, o których śpiewał w przeboju *À Paris* Yves Montand, stały się motywem przewodnim utworu *Paris en Colère*[88] wylansowanego w 1966 roku przez Mireille Mathieu jako muzyczny temat filmu *Czy Paryż płonie?* (*Paris brûle-t-il,* 1966 r.) René Clémenta. Klimat owego „gniewnego Paryża" budują sugestywne personifikacje („Paryż ma gorączkę", „Paryż wydzwania wojnę", „Paryż może tańczyć") oraz skrupulatnie wyliczone elementy uzbrojenia (barykady, zardzewiałe karabiny, granat, nóż), przynoszące upragnione wyzwolenie spod nazistowskiej okupacji:

To święto wolności, a Paryż nie jest już zły
I Paryż może tańczyć, odnalazł światło
Po burzy, po strachu i chłodzie
Paryż świętuje i Paryż płacze z radości[89].

Sławę Jean Bretonnière, która w 1951 roku jako pierwsza zinterpretowała tytułowy utwór z filmu *Sous le ciel de Paris* w reżyserii Juliena Duviviera[90], już trzy lata później przyćmił rozgłos wokół przejmującego wykonania Edith Piaf. Zawarty w jej głosie dramatyzm nadwątlił optymistyczne przesłanie piosenki, w której symbolizowana przez tęczę „nadzieja kwitnie na niebie Paryża". Niczym niezakłócona *joie de vivre* wyłania się natomiast z utworu nagranego w 1975 roku przez Charlesa Treneta. Tytuł *Ménilmontant*[91] jednoznacznie odsyła słuchaczy do osiedla znajdującego się w obrębie 20. dzielnicy Paryża. „To tutaj przychodzę odnaleźć swoją duszę"[92] – deklaruje autor piosenki, wspominając z rosnącą emfazą uroki życia w Ménilmontant: sentymentalną historię

[87] Tamże.
[88] Mireille Mathieu, *Paris en Colère*, słowa: Maurice Vidalin, muzyka: Maurice Jarre, Barclay, Paris 1966.
[89] Tamże.
[90] Jean Bretonnière, *Sous le ciel de Paris*, słowa: Jean Dréjac, muzyka: Hubert Giraud, Choudens, Paris 1951.
[91] Charles Trenet, *Ménilmontant*, *Le Disque d'or de Charles Trenet*, słowa: Charles Trenet, muzyka: Charles Trenet, Columbia Graphophone Company, London 1975.
[92] Tamże.

miłosną, ceremonie ślubne odbywające się w pobliskim kościele i widok młodych ekspedientek (midinetek) w trakcie przerwy obiadowej. W wyjątkowo melancholijnym nastroju jest z kolei utrzymany utwór *La bohème* Charles'a Aznavoura[93], przywołujący trudy skromnego, lecz szczęśliwego życia prowadzonego przez artystów zamieszkujących Montmartre. „Tamten upojny czas" okazuje się niemożliwy do odtworzenia, czego dowodzi sentymentalna próba powrotu do dawniej zamieszkiwanego ubogiego lokum:

[…] Gdy poszedłem znów tam
Na to samo poddasze
Dziś wszystko już nie tak
Nie został nawet ślad
Naszych szczęśliwych czasów
[…] Na wszystkim smutku cień
Sztalugi pokrył kurz
I bzy nie kwitną już[94]

Nie sposób wymienić wszystkich wokalistów, w których repertuarze znalazły się własne aranżacje wspomnianych utworów. Na tle artystów tworzących współcześnie wyróżnia się jednak Isabelle Geffroy – francuska piosenkarka posługująca się pseudonimem Zaz. Jej energetyczne interpretacje takich piosenek jak *Champs Élysées*, *À Paris* czy *Sous le ciel de Paris* generują miliony odsłon w serwisach internetowych, pozwalając młodym widzom zapoznać się z klasyką francuskiej muzyki. Interesującym wideoklipem zilustrowano nowe wykonanie piosenki *Sous le ciel de Paris* – miasto pokryte rozmaitymi grafikami dosłownie ożywa: na odrapanych ścianach budynków wyświetla się komiksowe wcielenie śpiewającej artystki, kot na plakacie reklamującym kabaret Le Chat Noir macha ogonem, kobiety w tiulowych sukniach tańczą na murach kankana, a dwaj mężczyźni we frakach pląsają po żelaznej konstrukcji Gustave'a Eiffla. Pewne elementy poetyki wideoklipu – dynamiczny montaż oraz akcent położony na warstwę wizualną – dostrzegalne są również w serialu *Emily w Paryżu* (*Emily in Paris*, 2020 r.–…, reż. Andrew Fleming i in.). Formuła wideoklipu, ujmowana przez Piotra Zawojskiego jako „specyficzna forma idealnych realizacji audiowizualnych"[95], stanowi ważny element strategii twórczej, mającej na celu

[93] Charles Aznavour, *La bohème*, Charles Aznavour, muzyka: Charles Aznavour, słowa: Charles Aznavour i Jacques Plante, Barclay, Paris 1966.
[94] Tamże.
[95] Piotr Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów, Oficyna Naukowa*, Warszawa 2012, s. 29.

kreację wyidealizowanego i przeestetyzowanego wizerunku miasta – będącego zarazem pierwszoplanowym bohaterem produkcji.

Paryż malowany pikselami

Wśród niezliczonych przykładów produkcji, których akcja rozgrywa się na ulicach Paryża, warto zwrócić uwagę na kilka historii osadzonych w sztucznie ożywionym – przeważnie wykreowanym komputerowo – świecie przedstawionym. Należy przy tym podkreślić, że najwyższą oglądalność wśród widzów zdobyły animacje sfinansowane (lub współfinansowane) przez amerykańskie wytwórnie filmowe[96]. Znaczna część produkcji (*Ratatuj*, *Dzwonnik z Notre Dame*, *Kot w Paryżu*, *Przygoda w Paryżu*, *Pełzaki w Paryżu* i *Smerfy 2*) jest skierowana do młodych odbiorców lub publiczności familijnej[97], zaś konieczność respektowania przez twórców przyzwyczajeń odbiorczych i możliwości percepcyjnych najmłodszych widzów w istotny sposób warunkuje zarówno treść, jak i warstwę estetyczną filmów.

Najbardziej dochodowa spośród analizowanych produkcji, sygnowany przez Pixar Animation Studios i Walt Disney Pictures *Ratatuj*, powstał na kanwie bajki *Dwa szczury* Jeana de La Fontaine'a[98], trafnie oddając morał płynący z jej ostatniej strofy[99]. Akcję XVII-wiecznego utworu przeniesiono w realia współczesnego Paryża, konsekwentnie kreowanego jako miejsce sprzyjające prowadzeniu działalności w branży gastronomicznej – jednego z filarów francuskiej gospodarki oraz kultury. Nie bez znaczenia pozostaje profil filmowej restauracji, przestrzegającej najwyższych standardów sztuki kulinarnej (*haute cuisine*) i otaczającej ją aurą ekskluzywności. „Najlepsze jedzenie jest we Francji. A najlepsze jedzenie we Francji robi się w Paryżu. Zaś najlepsze jedzenie w Paryżu jest

[96] Richard Neuper wskazuje jako przyczynę takiego stanu rzeczy zbyt niskie nakłady na rozwój francuskiego przemysłu kinematograficznego. Zob. Richard Neupert, *French Animated Cinema, 1990 to Present*, [w:] *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine et al. (eds.), Wiley-Blackwell, New Jersey 2015, p. 347.

[97] Jedynie w przypadku filmu *Reneissance* wprowadzono w niektórych krajach bardziej restrykcyjne ograniczenia. Zob. https://www.imdb.com/title/tt0386741/parentalguide.

[98] Jean de La Fontaine, *Dwa szczury*, przeł. Władysław Noskowski, [w:] tegoż, *Bajki. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 67–68.

[99] Tamże, s. 68:
„Lecz milszy mi kęs mały
Prostej, wieśniaczej strawy,
Niż wśród ciągłej obawy
Twe królewskie specjały!".

serwowane przez szefa kuchni Auguste'a Gusteau[100]. Jego restauracja to smak Paryża" – anonsuje telewizyjny prezenter w programie poświęconym błyskotliwej karierze kucharza. Laurkowy wydźwięk wypowiedzi wzmacnia wyświetlany na ekranie model kuli ziemskiej – przedstawiający jej epigeosferę wraz z górującą nad planetą monstrualną sylwetką wieży Eiffla (ilustracja 2.1). Znacząca jest również scena, w której główny bohater – szczur Remy – wdrapuje się nocą na dach paryskiej kamienicy i podziwia bezkresną, utrzymaną w pocztówkowej konwencji (i odtworzoną przez grafików z hiperrealistyczną precyzją) panoramę „miasta świateł", którego ważnym elementem jest iluminowana wieża Eiffla oraz gwiaździste oświetlenie lamp ulicznych, imitujące landszaftowe fotografie wykonywane przy użyciu obiektywu o wysokiej wartości przysłony (ilustracja 2.2).

Choć fabuła *Pełzaków w Paryżu* jest zogniskowana wokół rodzinnych perypetii, na pierwszy plan wysuwa się – nieoczywiste w przypadku filmu skierowanego do najmłodszej widowni – zagadnienie homogenizacji kulturowej. Charakter miasta determinuje obecność monumentalnego EuroReptarLandu – nowoczesnego parku rozrywki[101], stanowiącego dla dorosłych bohaterów źródło dochodów i miejsce nawiązywania romansów, a dla ich podopiecznych – obiekt dziecięcej fascynacji. „Wiesz, Drew, trochę to dziwne – japoński park rozrywki w samym sercu Paryża" – konstatuje inżynier sprowadzony ze Stanów Zjednoczonych w celu naprawienia najważniejszej atrakcji tematycznego parku rozrywki. „Myślałam, że we Francji będę jeść soupe d'oignon, Crêpes Suzette i kurczaka cordon bleu" – wyraża rozczarowanie inna z postaci. Co więcej, filmowe sceny są gęste od nawiązań intertekstualnych[102] – postać mechanicznego jaszczura w oczywisty sposób nawiązuje do wykreowanej przez japońską wytwórnię Tōhō Godzilli, dziecięce zabawy stanowią parafrazę kultowych scen z *Ojca chrzestnego* (włącznie ze znalezieniem w niemowlęcym łóżeczku odciętej głowy drewnianego konia), a dwa zainteresowane sobą czworonogi odtwarzają scenę wspólnego posiłku znaną doskonale z filmu *Zakochany kundel*. Europejska metropolia stanowi tygiel, w którym przenikają się wpływy

[100] Jak zauważa Jennifer L. Holm, „We Francji warto umrzeć za jedzenie". Jennifer L. Holm, *Comfort Food: Gastronomy and National Self-Fashioning in Twentieth-and Twenty-First-Century French Literature and Film,* University of Virginia, Charlottesville 2014, p. 6 [niepublikowana rozprawa doktorska]. Postać Auguste'a Gusteau jest wzorowana na francuskim szefie kuchni Bernardzie Loiseau, który odebrał sobie życie po utracie jednej z trzech gwiazdek Michelin.

[101] „Pojęcie parków tematycznych reprezentujących zjawisko, które samo w sobie jest już reprezentacją czegoś innego (tzn. w filmie), prowadzi nas w obszar postmodernizmu i postturystyki" – zauważa Sue Beeton. Tejże, *Film-Induced Tourism,* dz. cyt., p. 15.

[102] Zjawisko intertekstualności przywołuję za Gérardem Genettem w znaczeniu obecności jednego utworu kultury w drugim. Zob. Gérard Genette, *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

amerykańskiego i azjatyckiego kręgu kulturowego, a fakt osadzenia filmowej akcji w stolicy regionu Île-de-France sygnalizuje jedynie obecność najpopularniejszych zabytków: wieży Eiffla, katedry Notre Dame, Bazyliki Najświętszego Serca, Łuku Triumfalnego czy Pont Neuf – miejsca starcia dwóch monstrualnych robotów[103]. Dwie pierwsze budowle mają znaczący wpływ na rozwój wydarzeń – żelazna konstrukcja pełni funkcję kosmodromu dla zaanektowanego przez dzieci mechanicznego jaszczura (ilustracja 2.3), a we wnętrzu gotyckiej katedry ważą się losy rodziny Finsterów (ilustracja 2.4). Uzupełnieniem stereotypowo postrzeganego pejzażu Paryża są statki turystyczne pływające po Sekwanie i pocztówkowe ujęcie wieży Eiffla skąpanej w świetle zachodzącego słońca.

Wiele wątków autotematycznych[104] można odnaleźć również w japońsko-francusko-koreańskim serialu animowanym *Miraculum: Biedronka i Czarny Kot* (*Miraculous: Tales of Ladybug and Cat Noir,* 2015–2020 r., reż. Thomas Astruc i in.), którego bohaterowie – obdarzona nadprzyrodzonymi mocami para nastolatków – chroni Paryż przed inwazją nieprzyjacielskich sił. Twórcy produkcji skorelowali strategie prezentowania miejskiej przestrzeni z charakterem poszczególnych scen: planom bliskim, podkreślającym stany emocjonalne postaci, towarzyszy realistycznie zrekonstruowana sceneria paryskich ulic, natomiast sylwetki obiektów odległych i pełniących funkcję tła noszą znamiona silnych uproszczeń. Ze względu na skrótowy charakter niniejszego opracowania, przedmiotem analizy stał się pierwszy odcinek przygód Marinette i Adriena. Funkcję ekspozycji pełni scena prezentująca w coraz bliższych planach wieżę Eiffla, usytuowaną w centrum kadru i wyznaczającą jego oś symetrii, a następnie ukazaną w konwencji pocztówkowej (ilustracja 2.5). Konstrukcję otacza gąszcz zamarkowanych budynków utrzymanych w neonowej kolorystyce, która podkreśla umowny charakter przestrzeni. „Zwyczajna dziewczyna ze zwyczajnym życiem" – opisuje samą siebie Marinette, jednak Paryż, owo „miejsce fantastyczne", stanowi zwiastun niesamowitych wydarzeń, które stają się udziałem dwojga nastolatków. Aurę paryskości wykreowano już na początku odcinka za sprawą ojca dziewczyny, który – nucąc melodię *Marsylianki* –

[103] Inną oznaką bytności we Francji jest – mająca żartobliwy charakter – scena wykonywania pamiątkowej fotografii, której bohaterowie zastępują zwyczajowo wypowiadane do obiektywu *cheese* nazwą regionalnego specjału (*brie*).

[104] „Jeśli szukać dla różnych postaci filmowego autotematyzmu wspólnego mianownika, będzie nim, swoiście pojmowana, «zdrada kina», tego kina, które wykształcił i do którego nas przyzwyczaił klasyczny model hollywoodzki" – wyjaśnia Alicja Helman. Tejże, *Autotematyzm – „Twórcza zdrada" kina,* [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Zbigniew Batko (red.), Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1993, s. 12.

wręcza Marinette pudełko makaroników. Drugą budowlą, która jednoznacznie wskazuje na miejsce serialowej akcji, jest katedra Notre Dame – miejsce pierwszego spotkania pary bohaterów, zobowiązanych do ukrywania swoich prawdziwych tożsamości. Pretekstem do precyzyjnego określenia pozycji postaci jest atak dewastującego miasto potwora, zaś areną (zakończonych sukcesem) zmagań staje się place des Vosges (ilustracja 2.6). „Po zniszczeniu wieży Świętego Jakuba, Kamienne Serce kieruje się w stronę wieży Montparnasse" – informuje telewizyjny prezenter, a ekscesy przemienionego w monstrum niesfornego ucznia okazują się zaledwie pierwszym z niezliczonych wyzwań, z którymi Marinette i Adrien muszą się zmierzyć w kolejnych stu odcinkach.

Tłem wydarzeń wyznaczających główną oś dramaturgiczną filmu *Smerfy 2* są paryskie atrakcje turystyczne[105] i wnętrza wytwornych hoteli. Wiele lokacji, dzięki użyciu licznych planów ustanawiających, można błyskawicznie usytuować na planie miasta, jednak kształt wirtualnej mapy Paryża w równym stopniu determinują odstępstwa od topograficznej wierności. Rytm filmowej narracji wyznaczają wizyty bohaterów w gmachu Opery Garnier, tłumnie odwiedzanej przez wielbicieli amerykańskiego iluzjonisty. Gargamel, o którym mowa, regularnie przemierza trasę pomiędzy neobarokowym pałacem a Plaza Athénée – jednym z najbardziej luksusowych hoteli w Paryżu, zaprojektowanym przez słynnego architekta Charles'a Lefebvre'a (ilustracja 2.7). Okna apartamentu zajmowanego przez czarownika wychodzą – zgodnie z rzeczywistością – na ogród tuileryjski, jednak faktyczna odległość dzieląca obydwa punkty (licząca ok. jeden kilometr) została w filmie zminimalizowana. Podobny zabieg zastosowano w odniesieniu do wieży Eiffla i usytuowanego po drugiej strony rzeki Placu Trocadéro – upadek czarownika z wieży znajduje finał w basenie fontanny zajmującej centralną część pałacowego dziedzińca. Z kolei małżeństwo Winslowów, przybywających na ratunek porwanej Smerfetce, wybiera hotel znajdujący się nieopodal Île de la Cité, z widokiem na mury średniowiecznej Conciergerie. Nie sposób jednak znaleźć na planie Paryża hotelu noszącego w filmie nazwę Céleste, który – w oparciu o relacje przestrzenne – powinien mieścić się na skraju 1. i 4. dzielnicy. Podobną trudność stanowi rozpoznanie neogotyckiej budowli górującej nad ulicą, przy której zamieszkuje amerykańska rodzina. Malownicza sceneria, złożona z ujęć najpopularniejszych paryskich zabytków, okazuje się jednak ryzykowna dla bajkowych stworzeń – ich bezpieczeństwu zagraża nie tylko znajdujący się na tropie eliksiru życia

[105] Dość wspomnieć o wieży Eiffla pełniącej funkcję portalu do wioski Smerfów (ilustracja 2.8) oraz ożywionej fasadzie Katedry Notre Dame (jeden z gargulców, przypadkowo wskrzeszony przez Gargamela, ciska nim w kierunku na szczyt oddalonej o 4,5 kilometra wieży Eiffla).

czarodziej, lecz również nieznajomość topografii miasta i gęsty ruch uliczny. Rozwojowi akcji towarzyszy coraz bardziej pogodny wydźwięk filmu, w którym zwaśnione istoty nawiązują przyjaźń, smerf Maruda przekształca się w Optymistę, a flankująca Wyspę Łabędzią replika Statuy Wolności staje się obiektem – mało wyrafinowanych – żartów.

„Możesz słuchać swych nędznych pochlebców, jeśli chcesz okłamywać się sam, ale zawsze i wszędzie przeszywać cię będzie ten wzrok, spojrzenie oczu Notre Dame" – słowa skierowane do sędzi Claude'a Frolla, czarnego charakteru z filmu *Dzwonnik z Notre Dame,* kondensują dwa kluczowe wątki ekranowej historii. U jej źródeł leży wrogość urzędnika wobec osób należących do mniejszości etnicznych (Esmeralda) oraz wyróżniających się nienormatywną cielesnością (Quasimodo[106]). Zamknięty w gotyckiej dzwonnicy i odizolowany od społeczeństwa „garbus z Notre Dame" – posługując się epitetem pochodzącym z oryginalnego tytułu filmu – kompensuje poczucie alienacji, personifikując zdobiące katedrę gargulce (ilustracja 2.9). Interakcje z nimi, każdorazowo inicjowane przez dzwonnika, a także brak ich realnego wpływu na przebieg filmowej akcji sugeruje, że kamienne istoty są jedynie wytworem umysłu bohatera[107]. Nie umniejsza to jednak pierwszoplanowej roli, jaką Notre Dame – otoczona anonimową średniowieczną zabudową – odgrywa w filmie[108]. Wyznaczająca centralny ośrodek miejskiego życia, przez lata funkcjonuje jako schronienie dla Quasimoda, staje się tymczasowym więzieniem dla Esmeraldy, zaś żądnemu krwi sędziemu wyznacza kres życia. Katedra pojawia się na ekranie także jako strategiczny element tajemniczego naszyjnika-mapy oraz makiety miasta wykonanej samodzielnie przez bohatera, który zapewnia sobie tym samym możliwość oglądania fasady budynku (znanej mu, jako mieszkańcowi dzwonnicy, jedynie fragmentarycznie). „My jesteśmy zrobieni tylko z kamienia. Myśleliśmy, że jesteś ze szlachetniejszego kruszcu" – zarzuca Quasimodo jeden z gargulców, prowokując go do powstrzymania działań urzędnika, który „wydał wojnę katedrze". Totalizująca perspektywa, z której ujęto Île de la Cité w finałowej scenie filmu sprawia, że zakończona powodzeniem (choć zarazem lekkim uszkodzeniem katedralnej fasady [ilustracja 2.10]) misja przybiera charakter uniwersalnej przypowieści.

[106] O marginalnej roli społecznej bohatera świadczy nadane mu imię, oznaczające „prawie-człowieka".
[107] Jego położenie trafnie odzwierciedlają słowa jednego z respondentów Amy Marsh, uwikłanemu w relację z przedmiotami: „To tak, jakbym mógł rozumieć ich uczucia […]. Mogę zadać pytanie [wybranemu obiektowi], a on może mi odpowiedzieć, tak jakbym rozmawiał z człowiekiem. Jedyna różnica polega na tym, że ludzie wokół mnie nie słyszą [nazwy obiektu], gdy mi odpowiada". Zob. Amy Marsh, *Love…*, dz. cyt.
[108] Drugim wymienionym z nazwy (i rozpoznawalnym) budynkiem jest Pałac Sprawiedliwości, położony na przeciwległym krańcu Île de la Cité.

Przeniesienie akcji *Renaissance* w przyszłość (datowaną na rok 2054) determinuje zarówno problematykę, jak i wizualną stronę filmu. W kontrastowych, czarno-białych kadrach[109] – przywołujących na myśl tradycyjne komiksy i „efekt kredy" znany z wczesnej twórczości Émile'a Cohla (ilustracja 2.11) – zamknięto dystopijną historię z pogranicza thrillera i kina akcji, zogniskowaną wokół kontrowersyjnych badań nad śmiertelną chorobą genetyczną (progerią). Prowadzenie eksperymentów medycznych na pacjentach, którzy zmagają się z przedwczesnym starzeniem organizmu, niebezpiecznie przybliża badaczy do znalezienia recepty na nieśmiertelność. Znaczna część akcji ma miejsce w futurystycznym gmachu korporacji, do której dostępu strzegą gotyckie gargulce, a której przełomowe znaczenie podkreśla już w pierwszej scenie reklama wyświetlana na ekranie umieszczonym w przestrzeni miejskiej: „Uroda, zdrowie, długowieczność. Avalon – jesteśmy po twojej stronie" – głosi propagandowy komunikat, przedstawiający tylko jeden z aspektów działalności koncernu. „Hipernarcyzm tak projektowanych przestrzeni nie tylko zaciera radykalną różnicę między oznaczanym i oznaczającym – przekształca przestrzeń w migotliwą powierzchnię wypełnioną ruchomymi obrazami, w ekran na którym wyświetla się quasi-miasto" – pisze Ewa Rewers[110]. Wpływ gęsto rozmieszczonych cyfrowych wyświetlaczy na kształt miejskiej tkanki analizuje natomiast Andrzej Gwóźdź:

> To właśnie wszędobylskie – dynamiczne, ale i w wielu wypadkach już interaktywne – ekrany, w rozmaitych postaciach (monitorów, wyświetlaczy – plazmowych, ciekłokrystalicznych) i w nieomal wszystkich miejscach miast stanowią najbardziej rozpoznawalny znak owego wzbogacenia. Coraz częściej jednak zrywają one z tradycją wyglądania przez okno, a więc i z renesansową genealogią malarsko-kinowo-telewizyjną, na rzecz powierzchni funkcjonującej na wzór *mise en pages*, gdzie nie ma już różnicy między przedstawieniami a wizualizacjami, między reprezentacjami a prezentacjami, multimedialny design zaś bierze górę nad *mise en scène* formy wypełniającej ramę ekranu[111].

Aranżacja wnętrza budynku okazuje się równie interesująca, jak jego fasada: w przestronnym holu uszeregowano repliki *Myśliciela,* rzeźby długa Auguste'a Rodina, a gabinet prezesa korporacji zdobi grafika inspirowana *Ofelią* Johna Everetta Millais'a. Uwagę przykuwa również miejski pejzaż, doskonale wyeksponowany dzięki przeszklonej

[109] Nośnikiem kolorów w filmie są jedynie dziecięce obrazki tworzone przez Clause'a Mullera – jedynego żyjącego uczestnika eksperymentów genetycznych.
[110] Ewa Rewers, *Ekran miejski*, dz. cyt., s. 49. Z kolei w tomie *Post*-polis. *Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* badaczka dodaje, że „Jeśli architektura nie tylko produkuje, lecz zmienia się – co zgodnie podkreślali Virilio i Baudrillard – w gigantycznych rozmiarów ekrany, to nie po to, by odbijała się w nich realna miejska przestrzeń". Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 130.
[111] Andrzej Gwóźdź, *Przestrzenie miejskości…*, dz. cyt., s. 351.

elewacji gmachu[112]. Linia horyzontu, flankowana przez liczne wieżowce, stanowi jedynie echo współczesnej zabudowy miasta. Szczególnie intensywnej modernizacji poddano rozciągający się przed katedrą Notre Dame Plac Jana Pawła II (prowadzący do niego Le Petit-Pont-Cardinal-Lustiger przearanżowano w stylu *art nouveau* i wsparto na licznych przęsłach), a do północnej fasady katedry – na wysokości galerii królewskiej – dobudowano szklaną kładkę dla pieszych wspartą na filarach budzących skojarzenia z konstrukcją mostu Bir-Hakeim. Gotycka budowla (ilustracja 2.12) konkuruje o uwagę widza z niezliczonymi komunikatami reklamowymi (promującymi poszczególne marki produktów i wskazującymi kierunek do galerii handlowej Lafayette). „Oglądając takie filmy […] wiemy również, że nie chodzi tu tylko o doświadczenie miejskiego życia, o uchwycenie jakiejś postaci miejskości, lecz o przyszłość świata, o miasto jako metaforę i metonimię ludzkiego losu jednocześnie”[113] – zauważa Ewa Rewers. Wyróżnikiem produkcji jest wyjątkowo realistycznie zarysowany świat przedstawiony; do animacji postaci wykorzystano technikę *motion capture*, a bohaterów wyposażono w szczegółowo nakreślone portrety psychologiczne. Filmową dramaturgię wzmacniają środki wyrazu zaczerpnięte z kina żywego planu: ruchowi wewnątrzujęciowemu towarzyszy symulowana mobilność kamery, a dynamiczny montaż zbliża *Reneissance* do konwencji gatunkowej kina akcji. Ekranową intrygę spina klamra kompozycyjna; kobieca postać z reklamy przypomina: „Uroda, zdrowie, długowieczność. Avalon – tylko ty się liczysz… od narodzin po śmierć”.

Z bardziej przyziemnej – w dosłownym tego słowa znaczeniu – perspektywy postrzegają metropolię bohaterowie *Przygody w Paryżu*. Celem ekspozycji filmu jest przybliżenie codziennych aktywności postaci, silnie zespolonych z tkanką miasta: spacer zatłoczonymi bulwarami stanowi preludium do oddawania się rozmaitym formom konsumpcji – od tej rozumianej dosłownie, mającej miejsce przy kawiarnianych stolikach, aż po metaforycznie ujęte uczestnictwo w kulturalnym życiu Paryża (ilustracja 2.13). Znaczna część akcji rozgrywa się za kulisami kabaretu Rajski Ptak, w którym znajduje schronienie monstrum powołane do życia przez roztargnionego wynalazcę. Powiększona do nadludzkich rozmiarów pchła budzi popłoch wśród mieszkańców, a ich lęk oraz odrazę

[112] Szklana konstrukcja, zapewniająca prezesowi korporacji optyczną dominację nad miastem (i jednocześnie chroniąca go przed spojrzeniami innych), odsyła widza do XVIII-wiecznej koncepcji panoptykonu. Z kolei totalitarny model działalności Avalonu oraz sprawowanie technologicznego nadzoru nad jego pracownikami odwołują się do koncepcji biopolityki rozwiniętej przez Michela Foucaulta. Zob. tegoż, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Fundacja Aletheia – Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1993.

[113] Ewa Rewers, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 8.

potęgują fatalistyczne – stanowiące przykład manipulacji medialnej – doniesienia prasowe o zbrodniczych zamiarach istoty. Egzotyczna, pełna przepychu sceneria kabaretu staje się schronieniem dla monstrualnego insekta, który dzięki talentowi muzycznemu, niemal natychmiast odkrytemu przez wokalistkę Lucille, doskonale odnajduje się w świecie paryskiej bohemy. Tłem perypetii będących udziałem owego ekscentrycznie ubranego muzyka, Francoeura, jest Paryż u schyłku *la belle époque*: doświadczony przez Wielką Powódź i żyjący w przededniu wybuchu I wojny światowej, a jednocześnie znajdujący się w fazie artystycznego i technologicznego rozkwitu (ilustracja 2.14). Kluczowe sceny *Przygody w Paryżu* rozgrywają się na wzgórzu Montmartre, stanowiącym rozrywkowe centrum miasta i zapewniającym malowniczą perspektywę na położone niżej dzielnice. W kadrze regularnie pojawia się charakterystyczna fasada Bazyliki Sacré-Cœur oraz licznie uczęszczane schody prowadzące do jej portyku i biegnące wzdłuż rue Foyatier. Kulminacyjną scenę pościgu za Francoeurem rozegrano na tarasie wieży Eiffla, wynurzającej się wprost z Sekwany. W czołówce filmu, stylizowanej na seans kinowy, wykorzystano archiwalne kroniki filmowe[114] przedstawiające powódź niszczącą miasto w 1910 roku, jednak twórcy filmu nie zawsze odwzorowywali rzeczywistą topografię miasta: przeszklone laboratorium – miejsce powołania do życia monstrualnej pchły – nosi znamiona jedynie dyskretnej inspiracji halą wystawową Grand Palais, natomiast autorzy nieudanego eksperymentu, w wyniku budzących dezorientację montażowych elips, kilkukrotnie przemieszczają się z okolic Bazyliki Najświętszego Serca na – nieistniejący w rzeczywistości – most spinający brzegi rzeki. Owe nieścisłości trudno jednak uważać za skazę na ekranowym wizerunku Paryża; najcenniejszym walorem filmu pozostaje starannie zrekonstruowany koloryt epoki.

Na tle masowej produkcji filmów powstałych w oparciu o animację komputerową, na uwagę zasługuje zrealizowany przy użyciu tradycyjnej techniki animacji *Kot w Paryżu*. Misja (współ)prowadzona przez czworonożnego bohatera przywołuje na myśl cieszące się popularnością w drugiej dekadzie XX wieku przygody Judexa[115], samozwańczego strażnika prawa. Wyrazistym, zgeometryzowanym sylwetkom postaci[116] towarzyszy pogłębiony rys

[114] Owe materiały zostały wykorzystane w filmie montażowym *Paryż 1900*, zrealizowanym w 1946 roku przez Nicole Védrès.

[115] *Judex* (1916), Louis Feuillade. Richard Neupert dostrzega także odniesienia do filmu *Złodziej w hotelu* (*To Catch a Thief*, 1955) Alfreda Hitchcocka i serialu *Rodzina Soprano* (*The Sopranos*, 1999–2007) Davida Chase'a. Zob. Richard Neupert, *French Animated Cinema*…, dz. cyt., s 348.

[116] W warstwie formalnej filmu można znaleźć odwołania zarówno do kubistycznej twórczości Pabla Picassa, jak i zaludniających obrazy Amadea Modiglianiego charakterystycznych, pozbawionych proporcji figur o pociągłych twarzach i wydatnych, spiczastych nosach.

psychologiczny, umożliwiający odczytanie motywów podejmowanych działań. Aurę niesamowitości kreują liczne środki wyrazowe zaczerpnięte z filmu żywego planu – miękki montaż (np. przenikanie), imitacja ruchów kamery czy emblematyczny dla kina *noir* niski klucz oświetleniowy. Widoczne na twarzach postaci silne światłocienie, poprzez swój nietypowy rozkład oraz pulsujący rytm przełamujący potoczne doświadczanie świata, ilustrują stany psychiczne bohaterów uwikłanych w sprawę kradzieży kosztowności[117]. Choć ekranową wizję Paryża cechuje silne odrealnienie, na uwagę zasługuje precyzja w odwzorowaniu topografii miasta. Nocne wędrówki bohaterów po dachach kamienic (ilustracja 2.15)[118] – przywołujące na myśl ekwilibrystykę feuillade'owskich postaci[119] – stają się pretekstem do zaprezentowania szerokiej panoramy pejzażu urbanistycznego, eksponującego popularne lewobrzeżne zabytki: wieżę Eiffla, Most Inwalidów i Panteon. „Film tak działa na wyobraźnię, bo niezwykłe przygody rozgrywały się w nowoczesnym mieście, którego reżyser w żaden sposób nie usiłował upiększyć. Po wyjściu z kina znajome ulice nabierały grozy"[120] – wyjaśnia Agnieszka Taborska. Jako miejsce kulminacyjnej sceny pojedynku między dwójką wyjętych spod prawa mężczyzn wybrano północną fasadę katedry Notre Dame, zapewniającą włamywaczowi tymczasowy azyl (oraz malowniczą perspektywę na *bateau-mouches* pływające po Sekwanie nieopodal Pont Neuf). Budowla staje się obiektem niezamierzonej dewastacji, gdy gangster – w trakcie upadku z wieży – odłamuje fragment kamiennego gargulca (ilustracja 2.16). Motywem gotyckiej katedry, przyjmującej postać miniaturowej konstrukcji zamkniętej w śnieżnej kuli i wręczonej jako bożonarodzeniowy prezent, posłużono się również w scenie finałowej[121].

Paryż w cieniu paryskości

Powyższy przegląd przedmiotów i praktyk społeczno-kulturowych, bazujących odpowiednio na wytwarzaniu i konsumowaniu esencji paryskości, pozwala na dostrzeżenie uniwersalnej – niezależnej od specyfiki produktu i ponadczasowej – strategii marketingowej

[117] Jedną z pierwszoplanowych postaci jest opiekująca się kotem kilkuletnia Zoé (cierpiąca na afazję po stracie ojca), która towarzyszy pupilowi w nocnych eskapadach, a jej tropem podąża gangster Victor Costa i jego współpracownicy.
[118] Dialog policjantów odpowiedzialnych za schwytanie włamywacza jednoznacznie wskazuje miejsce procederu – jedną z najstarszych ulic w mieście, noszącą nazwę Mouffetard.
[119] Zob. *Fantomas* (*Fantômas*, 1913 r.) i *Wampiry* (*Les Vampires*, 1915 r.) Louisa Feuillade.
[120] Agnieszka Taborska, *Paryż*…, dz. cyt., s. 84.
[121] Fragmentaryczne rysunki fasady – na czele ze słynną rozetą Rose du Midi – wykorzystano również w tyłówce filmu, uzupełnionej retrospekcją kluczowych (tym razem wyrażonych przy użyciu dwóch kolorów) scen.

polegającej na odwoływaniu się do kulturowego dziedzictwa miasta. Historyczny wizerunek i atmosfera Paryża bywają najczęściej przywoływane za sprawą medialnych reprezentacji, przyjmując status znaków drugiego rzędu[122]. Wieża Eiffla, najchętniej eksploatowany nośnik (a także symbol) paryskości, staje się obiektem na wskroś zanurzonym w tendencji voyeurystycznej – jest zarazem „spektaklem i punktem widokowym"[123]. „Warto dostrzec w tym ujęciu echa refleksji Waltera Benjamina, dla którego panorama była formą «totalnego dzieła sztuki», dzieła zbudowanego na pożądaniu realizmu, bardziej realistycznego od samego życia"[124] – pisze Marianna Michałowska, poddając analizie drugą z wymienionych funkcji wieży:

W uniwersalizacji spojrzenia ważne jest również wertykalne hierarchizowanie przestrzeni poprzez wytyczenie kierunków patrzenia. Miasto staje się możliwe do pojęcia i rozpoznania poprzez jego znaki – iglice i wieże. Panorama ukazuje miasto z jednego punktu widzenia, z oddali, miasto jako obszar pragnień. W jednym spojrzeniu widzimy wszystko (jak w *panoptikonie*)[125].

Wybitne dzieła francuskiej sztuki chętnie poddawano procesowi translacji (dla przykładu tworząc na podstawie *Katedry Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo musical *Notre-Dame de Paris* i animowany film familijny *Dzwonnik z Notre Dame*). „W jej ramach przedmiot kultury porusza się liniowym ruchem, zmieniając się z opowiadania w powieść, z powieści w film, z filmu nadawanego w kinach przechodząc do telewizji i tak dalej" [126] – wyjaśniają Scott Lash i Celia Lury. Niemal równolegle przebiegał proces transpozycji[127], polegający na masowej produkcji gadżetów inspirowanych filmowymi postaciami i dołączanych przez

[122] „Mowa mityczna zabiera więc rzeczywistość, pozbawia formę znaczenia, żeby łatwiej było ją wypełnić znaczeniem zniekształconym" – pisze Jakub Korus. Tegoż, *Zastosowanie semiologii mediów Rolanda Barthesa w analizie tekstów publicystycznych*, „Studia medioznawcze" nr 4, t. LXVII, Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 79.
[123] Edwina Attlee, *Reading the City: Roland Barthes in Paris and Tokyo*, "Architectural Review", 16.01.2019, EMAP Publishing Limited, London 2019, dostępny przez: https://www.architectural-review.com/essays/reading-the-city-roland-barthes-in-paris-and-tokyo/10038988.article [dostęp: 10.05.2020 r.]. Z kolei Roland Barthes zauważa, że „Wieża nie jest zwykłym spektaklem; wejść na wieżę, skalować ją, okrążyć jej korytarze to […] przekształcać obrzęd turystyczny w przygodę wzroku i inteligencji". Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, dz. cyt., p. 7–8. Jak podkreśla filozof, „Wieża (i jest to jedna z jej mitycznych mocy) przekracza tę separację, ten zwyczajowy rozdźwięk pomiędzy widzeniem i byciem widzianym […]". Tamże, p. 5.
[124] Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto*…, dz. cyt., s. 414.
[125] Tamże.
[126] Scott Lash, Celia Lury, *Globalny przemysł kulturowy*…, dz. cyt., s. 41.
[127] Tamże: „Drugi proces, w którym przemiany przedmiotu nie wymagają zachowania jego artystycznej spójności, proponujemy nazwać transpozycją. To proces, w ramach którego to wyjątkowe cechy specyficzne przedmiotu, a nie jego jakakolwiek rozumiana artystyczna spójność, umożliwiają mu dalsze ruchy. […] Zorganizowany ruch umożliwiany przez transpozycję nie jest linearny, charakeryzuje się natomiast poprzez wielokrotności; poprzez serie związane z przedmiotem wydarzeń, gadżetów, kampanii reklamowych […]".

sieć McDonald's do zestawów dziecięcych posiłków, a także na wydaniu gry komputerowej inspirowanej transmedialną historią. Szczególną formę urzeczowienia można dostrzec w praktyce miniaturyzowania monumentalnych obiektów, przyjmujących funkcję użytkową – choćby wspomnianych wcześniej zabawek inspirowanych paryską architekturą lub akcesoriów w kształcie wieży Eiffla. Żelazną konstrukcję – wbrew pragmatycznym zamysłom jej konstruktorów – wyróżnia „podstawowa bezużyteczność, która czyni ją żywą w ludzkiej wyobraźni"[128].

[128] Edwina Attlee, *Reading the City*…, dz. cyt.

#parismonamour – załącznik nr 2

Ilustracja 2.1 (Brad Bird, *Ratatuj*)

Ilustracja 2.2 (Brad Bird, *Ratatuj*)

Ilustracja 2.3 (Stig Bergqvist, Paul Demeyer, *Pełzaki w Paryżu*)

Ilustracja 2.4 (Stig Bergqvist, Paul Demeyer, *Pełzaki w Paryżu*)

Ilustracja 2.5 (Thomas Astruc, *Miraculum: Biedronka i Czarny Kot*)

Ilustracja 2.6 (Thomas Astruc, *Miraculum: Biedronka i Czarny Kot*)

Ilustracja 2.7 (Raya Gosnell, *Smerfy w Paryżu*)

Ilustracja 2.8 (Raya Gosnell, *Smerfy w Paryżu*)

Ilustracja 2.9 (Kirk Wise, Gary Trousdale, *Dzwonnik z Notre Dame*)

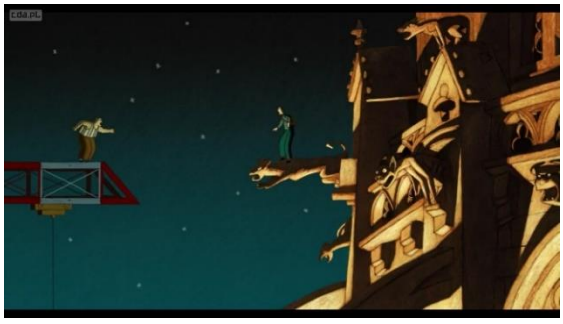
Ilustracja 2.10 (Kirk Wise, Gary Trousdale, *Dzwonnik z Notre Dame*)

Ilustracja 2.11 (Christian Volckman, *Renaissance*)

Ilustracja 2.12 (Christian Volckman, *Renaissance*)

Ilustracja 2.13 (Bibo Bergeron, *Przygoda w Paryżu*)

Ilustracja 2.14 (Bibo Bergeron, *Przygoda w Paryżu*)



Ilustracja 2.15 (Jean-Loup Felicioli, Alain Gagnol, *Kot w Paryżu*)

Ilustracja 2.16 (Jean-Loup Felicioli, Alain Gagnol, *Kot w Paryżu*)

Spojrzenie turystyczne, czyli (filmowa) pocztówka z Paryża

Z uwagi na audiowizualny charakter omawianego materiału badawczego, właściwe zdaje się rozróżnienie kategorii podmiotu patrzącego ze względu na jego status genologiczny[1]. Ekranowy turysta, który przemierza wykreowany przez twórców świat przedstawiony, pełni funkcję fokalizatora wewnętrznego (przy czym indywidualna i subiektywna perspektywa jest przeciwstawiana obiektywnemu, wszechogarniającemu spojrzeniu „panoramicznemu"[2], które należy do fokalizatora zewnętrznego). Tę fikcyjną relację z podróży obserwuje natomiast ucieleśniony odbiorca, realizując tym samym jedną z form postturyzmu[3]. Brytyjski socjolog John Urry wyróżnia dwa wzorce spojrzenia turystycznego:

> Po pierwsze, można oglądać wyjątkowe obiekty, jak wieża Eiffla, Empire State Building, Pałac Buckingham, Wielki Kanion czy nawet miejsce w Dallas, gdzie został postrzelony prezydent Kennedy […]. Po drugie, można oglądać określone znaki, jak typowo angielska wioska, typowo amerykański drapacz chmur, typowo niemiecki ogródek piwny czy typowo francuski zamek. Ten sposób patrzenia świadczy o tym, że być turystą to w pewnym sensie być semiotykiem, odczytywać z krajobrazu znaczenia istniejących pojęć lub odnajdywać w nim znaki wywodzące się z różnych dyskursów podróży i turystyki[4].

Jak przekonuje Jean Baudrillard, „Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory mapa poprzedza terytorium […] i, by odwołać się ponownie do opowieści Borgesa, dziś to strzępy terytorium gniją powoli na płaszczyźnie mapy"[5]. Swoją koncepcję precesji symulakrów[6] ilustruje między innymi przykładem ekranowych wizerunków amerykańskiej metropolii, stanowiących względem autentycznej przestrzeni miejskiej autonomizujący się byt:

---

[1] Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku,* Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 266.

[2] Widok panoramiczny, o czym przypomina Marianna Michałowska, „odnosi się do obrazu o typowej horyzontalnej proporcji, uzyskiwanej za pomocą kamery panoramicznej lub dzięki łączeniu kilku obrazów w jeden. Jednak w teorii kultury ten termin został przypisany sposobowi reprezentowania przestrzeni jako całości, postrzeganej w sposób racjonalny i uporządkowany". Marianna Michałowska, *Widok panoramiczny,* dz. cyt., s. 692.

[3] „Najzapobiegliwsi nawet i drobiazgowi z zakulisowych reżyserów publicznych wybiegów nie panują jednak nad tym, kogo zwabiony przez nich spacerowicz w swoich wędrówkach napotka, na jaką scenę natrafi. […] To właśnie ekran stał się głównym, najczęściej i najchętniej uczęszczanym, wybiegiem ponowoczesnego spacerowicza" – pisze Zygmunt Bauman. Tegoż, *Dwa szkice*…, dz. cyt., s. 25.

[4] John Urry, *Spojrzenie*…, dz. cyt., s. 31.

[5] Jean Baudrillard, *Precesja symulakrów*, przeł. Tadeusz Komendant, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, Ryszard Nycz (red.), Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 176.

[6] Tenże, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

Wydaje się, że amerykańskie miasto od razu wyszło z filmów. Aby zrozumieć jego tajemnicę, nie należy więc zaczynać od miasta i przechodzić w głąb ekranu; powinieneś zacząć od ekranu i wyruszyć w kierunku miasta. To właśnie tam kino nie przybiera wyjątkowej formy, ale po prostu otacza ulice i całe miasto mityczną atmosferą[7].

Wpływ kulturowych reprezentacji danego miasta na postrzeganie jego rzeczywistego kształtu, zawierające pewne analogie względem przywołanej relacji między mapą a terytorium[8], staje się również przedmiotem zainteresowania współczesnych badaczy. Tony Fitzmaurice używa w tym kontekście określenia „symulacja symulacji"[9], które Iván Villarmea Álvarez[10] interpretuje jako zjawisko autentyczne (*authentic*), typowe dla epoki postmodernistycznej[11]. Innym symptomatycznym fenomenem jest rosnące znaczenie czasu wolnego, często przeznaczanego na – jak ujmuje rzecz John Urry – „praktyki związane z «odjazdami» i «odlotami», a więc w pewnym zakresie polegające na zerwaniu z ustalonym porządkiem i praktykami dnia codziennego oraz poddaniu zmysłów działaniu niecodziennych, niezwykłych bodźców"[12]. Autor *Spojrzenia turysty* przekonuje:

Nie ma jednego, wzorcowego doświadczenia turystycznego. Sposób patrzenia na świat zależy od społeczeństwa, grupy społecznej i epoki historycznej. Spojrzenie turysty definiuje różnica. I nie chodzi tylko o to, że nie istnieje nic takiego jak doświadczenie uniwersalne, typowe dla wszystkich turystów w każdym momencie dziejów. […] To, jakie będzie turystyczne spojrzenie na świat, zależy od tego, na czym polega w danym momencie spojrzenie nieturystyczne[13].

[7] Jean Baudrillard, Chris Turner, *America*, Verso, London 1988, p. 56. Podobne spostrzeżenie czyni Paulina Kwiatkowska: „Może zatem, i to już ostatni z paradoksów (bardziej zresztą reprezentacji niż kinofilii), to obraz filmowy naznacza realne przestrzenie i jest wobec nich pierwotny – rzeczywistość przychodzi dopiero po obrazie". Paulina Kwiatkowska, *Set-jetting: przestrzenie i obrazy*, „EKRANy" nr 3–4, t. XXXVII–XXXVIII, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRANy, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 75.
[8] Zob. Jorge Luis Borges, *On Rigor in Science*, przeł. Mildred Boyer, Harold Morland, [w:] Jorge Luis Borges, *Dreamtigers*, University of Texas Press, Austin 1964, p. 90.
[9] Tony Fitzmaurice, *Film and Urban Societies in a Global Context*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in Global Context*, Oxford, Blackwell 2001, p. 21.
[10] Iván Villarmea Álvarez, *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*, Columbia University Press, New York 2015, p. 187.
[11] O niemożności uzyskania „autentycznej" reprezentacji przestrzeni w kinie przekonuje natomiast Mary Harrod. Tejże, *Parisian Lovers in Contemporary Romcom*, [w:] *Paris in Cinema*…, dz. cyt., p. 156.
[12] John Urry, *Spojrzenie*…, dz. cyt., s. 15.
[13] Tamże, s. 14. To właśnie „ustalony porządek" i „praktyki dnia codziennego" stanowią istotę spojrzenia, które – na zasadzie negatywu – można określić mianem „nieturystycznego".

Wśród praktyk turystycznych, typowych dla okresu ponowoczesności, należy zaakcentować konsumpcję[14] percypowanego otoczenia, rozumianą w dosłowny sposób jako kosztowanie lokalnych potraw (a zarazem smakowanie, uwewnętrznianie otoczenia), a w szerszym znaczeniu odnoszącą się do eksploatowania świata przy pomocy rozmaitych zmysłów, zwłaszcza – uprzywilejowanego na mocy zwrotu wizualnego – wzroku[15]. O jego dominacji we współczesnej kulturze, a także mnogości praktyk ściśle związanych z percepcją przestrzeni, przypomina Ewa Rewers:

> Widzenie, jako sposób doświadczania narzucający się oglądowi przestrzeni miejskiej, stanowi z pewnością jeden z najmocniejszych punktów „okularyzmu". Należałoby zatem analizować i demaskować podstawy jego dominacji i upominać się, w ramach tych samych analiz inspirowanych przez najnowszą estetykę, o równouprawnienie zmysłu słuchu, dotyku itd. A jednak widzenie jest najbardziej ludzką, aktywną i otwartą reakcją na unaoczniającą się przestrzenność miasta. Wprawdzie ogranicza różnorodność wrażeń, i to zapewne służąc różnym ideologiom, lecz doświadczana w widzeniu przestrzeń miejska nie traci swojej historii, proporcji i głębi. Rzecz zatem raczej w tym, że widzenie wypierane bywa często w modernistycznej przestrzeni miejskiej przez patrzenie i spoglądanie. Patrzenie to czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi. Spoglądanie jest nieuważne i omylne. Jedno i drugie pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń. Ten brak odpowiedzialności możemy odczytać jako swoistą obronę przed nadmiarem wizualnych wrażeń[16].

Współczesny model turystyki, sproblematyzowany w omawianym przeze mnie filmowym materiale badawczym, zakłada jednak aktywizację (Klaus Härtung pisze wręcz o otwarciu) pozostałych zmysłów[17], pozwalających na eksplorację pełni pejzażu sensorycznego – nie tylko wizualnego, lecz również dźwiękowego (*soundscape*), haptycznego (*touchscape*) i zapachowego, niekiedy zwanego olfaktorycznym (*smellscape*). O ile tradycyjny – pozbawiony technologii Smell-O-Vision – kinowy dyspozytyw nie umożliwia wywoływania bodźców zapachowych, ich substytutem stają się wrażenia wizualne nakierunkowujące

[14] Wieloznaczność tego terminu podkreśla Anna Wieczorkiewicz: „Rozważając zachowania turystyczne często mówi się o konsumowaniu – zazwyczaj w znaczeniu metaforycznym. Konsumujemy zatem widoki, w sposób wizualny zawłaszczając różne obszary świata. Konsumujemy usługi oferowane przez przemysł turystyczny. […] W ten sposób współczesny kosmopolita, którego tożsamość zasadzać się ma na prawie do konsumowania, wchłania w siebie różnorodność świata". Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 258.
[15] „Widoki, odgłosy, zapachy stają się wrażeniami – pamiętnymi wrażeniami, wrażeniami, jakie warto utrwalić na błonie fotograficznej, o których warto w domu opowiedzieć – o tyle tylko, o ile inne są od domowych" – wyjaśnia klucz selekcji owych bodźców Zygmunt Bauman. Tegoż, *Dwa szkice…*, dz. cyt. 31. Zob. też: Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. Kaja Gadowska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 94–117.
[16] Ewa Rewers, *Ekran miejski*, dz. cyt., s. 46.
[17] Klaus Härtung, *Corso – Avenue – Boulevard…*, dz. cyt., s. 212.

widza na właściwy trop; dla przykładu odbiorca prologu filmu *Paryż może poczekać* z łatwością wyobrazi sobie woń morskiej bryzy zmieszanej z aromatem kwiatów, zaś widz finałowej sceny *Francuskiego pocałunku* poczuje zapach rozgrzanej słońcem ziemi. W przypadku produkcji reprezentujących kategorię spojrzenia turystycznego, wrażenia te są sfunkcjonalizowane względem łączącej je konwencji obrazowania przestrzeni, a zatem wspierają proces estetyzacji (czy wręcz mitologizacji) filmowego oblicza Paryża. Poza znaczącymi wyjątkami, które wskazuję w poszczególnych analizach, miejski krajobraz jest wypreparowany z – nierozerwalnie związanych z życiem w metropolii – ulicznych odpadów i zanieczyszczeń dźwiękowych[18].

Empiryczne doświadczanie danego kraju lub regionu może stanowić uzupełnienie innych form poznawania przestrzeni (czego przykładem jest *Francuski pocałunek* Lawrence'a Kasdana) lub wyznaczać zasadniczy cel podróży (strategią tą posłużono się w filmie *Paryż może poczekać* Eleanor Coppoli):

> Poznanie przez doświadczenie przybiera zatem formę próbowania i kosztowania, ucztowania i obżerania się. Jedzenie nie wydaje się przy tym ściśle związane z fizjologią – Francuzi nie tyją, nie mają niestrawności, nie są przejedzeni. Jedzenie jest czynnością całkowicie kulturową, jakkolwiek sposób przygotowywania posiłków, składniki i formuły ucztowania ewokują sensy „wyszukanej naturalności"[19].

O ile kulinarne doświadczanie świata zyskało na znaczeniu już w XIX wieku[20], dopiero na początku XX stulecia – wraz z pojawieniem się na rynku pierwszych modeli aparatów kompaktowych Kodak Brownie – turyści mogli masowo oddawać się utrwalaniu swojej pasji na celuloidowej taśmie (zastąpionej u schyłku wieku tańszą, a więc szerzej dostępną, technologią cyfrową). „Fotograf to uzbrojony w aparat samotny spacerowicz, który bada teren, skrada się, przemierza miejskie piekło; to przechodzień-podglądacz odkrywający miasto jako krajobraz ponętnych skrajności. Odczuwając przyjemność płynącą z gapiostwa,

---

[18] Maja Dębska, *Dźwięki: jak brzmi miasto*, „Dwutygodnik" nr 170, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6178-dzwieki-jak-brzmi-miasto.html [dostęp: 17.08.2022 r.]. Wśród nielicznych filmów, które – choć prezentują Paryż w „pocztówkowej" stylistyce – portretują „kulisy" miasta wraz z odpadami wyprodukowanymi przez jego mieszkańców, można wymienić *Paryż na bosaka* (*Paris pieds nus*, 2016 r.) Dominique Abel i Fiony Gordon oraz *Paryż pani Harris* (*Mrs. Harris Goes to Paris*, 2022 r.) Anthony'ego Fabiana. Co ciekawe, w filmie animowanym *Sklep dla samobójców* (*Le Magasin des suicides*, 2012 r.) Patrice'a Leconte uliczne kosze na śmieci w formie żelaznych obręczy wypełnionych workami na odpady służą za jeden z nielicznych oznaczników pozwalających zidentyfikować miejsce akcji jako stolicę Francji. Zagadnieniu miejskich kulis, m.in. systemowi gospodarowania odpadami komunalnymi, poświęca swoją uwagę Blanka Brzozowska. Tejże, *Pochwała sztuczności, czyli kim jest postturysta?*, „Sztuka i Filozofia" nr 29, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2006, s. 263.
[19] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 262.
[20] John Urry, *Spojrzenie*…, dz. cyt., s. 110–111.

delektując się współczuciem, *flâneur* stwierdza, że świat jest malowniczy”[21] – pisze Susan Sontag, a John Urry dodaje: „[f]otograf jednak sam jest także obserwowany i fotografowany. Jest jednocześnie patrzącym i widzianym. Być fotografem w XX wieku – a bycie fotografem jest elementem podróży i turystyki – to być widzianym i fotografowanym”[22]. W książce *Miejskie tłumy. Miasto i wspólnotowość w dobie sieciowej współpracy* Blanka Brzozowska stawia natomiast diagnozę, zgodnie z którą „[…] nowe narzędzia medialne przyczyniają się do powstania nowej miejskiej figury: *phoneura,* użytkownika telefonu komórkowego”[23]. Cechą dystynktywną tej postaci, wzorowanej na XIX-wiecznej koncepcji flâneura, jest równoczesne zakorzenienie w świecie fizycznym i wirtualnym, związanym m.in. z audiowizualną rejestracją miejskiej podróży (a zarazem – co warto podkreślić – pozostawianiem po sobie śladów, również cyfrowych). Należy zauważyć, iż figura „samotnego spacerowicza” jest emblematyczna dla filmów analizowanych w kontekście obecnego w nich spojrzenia turystycznego; wspólnym mianownikiem miejskich wypraw podejmowanych przez ekranowych protagonistów jest ich indywidualny, spontaniczny charakter[24], pozbawiony ograniczeń związanych z uczestnictwem w turystyce zorganizowanej.

„Często porównywane z teatrem, wielkie miasta otwierają swoje sceny dla wizjonerów i rządców, a mieszczanie i turyści potulnie kupują bilety. Kto jednak pociąga za sznury, kiedy kurtyna idzie w górę? Kto siedzi w budce suflerskiej i ustawia dekoracje?”[25] – zarysowuje problem badawczy Barbara Czarniawska-Joerges. Wyliczenie w odpowiedzi nazw profesji, których przedstawiciele należą do pionu reżyserskiego, scenograficznego czy producenckiego, niekoniecznie będzie nosić znamiona metafory teatralno-filmowej[26]. Zakorzenione w zbiorowej świadomości kulturowe – w szczególności audiowizualne – reprezentacje miast są kreowane (czy też reżyserowane) przez twórców

[21] Susan Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 64. Por. Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 171: „Turysta wyposażony w aparat fotograficzny lub kamerę wideo to emblemat, przywoływany często po to, by w syntetyczny sposób wyrazić pewną postawę wobec świata”.
[22] John Urry, *Spojrzenie*…, dz. cyt., s. 204. Autor podkreśla zbieżność w czasie narodzin medium fotografii (1840 r.) oraz turystyki zorganizowanej (1841 r.). Tamże, s. 234–235.
[23] Blanka Brzozowska, *Miejskie tłumy. Miasto i wspólnotowość w dobie sieciowej współpracy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 204.
[24] „Pojedynczy akt zwiedzania sam w sobie nie ma ciężaru gatunkowego, pozostając równocześnie bezpośrednią przyczyną powstania uporządkowanej reprezentacji struktury społeczeństwa nowoczesnego, jaką jest system atrakcji turystycznych” – pisze Dean MacCannell, *Turysta…*, dz. cyt., s. 22.
[25] Barbara Czarniawska-Joerges, *Kto pisze miasto?*, [w:] *Pisanie miasta*…, dz. cyt., s. 129.
[26] Blanka Brzozowska wpisuje w ramy podobnych rozważań figurę postturysty, „pragnącego przyjmować rolę reżysera i widza zarazem, jednak niezdeterminowanego żadnym z góry określonym scenariuszem i, przede wszystkim, świadomego sztuczności całej sytuacji”. Blanka Brzozowska, *Pochwała sztuczności…*, dz. cyt., s. 264.

ściśle współpracujących z lokalnymi lub regionalnymi władzami, które zyskują wpływ na ekranowy wizerunek swojej jednostki terytorialnej w zamian za udzielenie wsparcia finansowego lub logistycznego[27]. Następującą wskutek procesu mediatyzacji zmianę statusu Paryża jako miejsca antropologicznego na nie-miejsce, będącą wynikiem zmaterializowania się na ekranie przestrzeni miejskiej wyobrażonej przez twórców filmowych, zaznacza Mary Harrod:

> Uznanie nie-miejsca za centralne dla paryskich komedii romantycznych jest uderzające, biorąc pod uwagę status Paryża w pismach Augé jako kwintesencję „miejsca, a raczej aglomeracji miejsc". Taka obserwacja przypomina jednak o dystansie między fizycznym otoczeniem a wyimaginowanymi przestrzeniami wysoce specyficznych gatunków, takich jak komedia romantyczna[28].

Efektem przyjęcia wspomnianej strategii jest przeważnie powstawanie przeestetyzowanego, „pocztówkowego" obrazu miasta[29], który podtrzymuje istniejące wyobrażenia na temat faktycznie istniejącej (a zarazem służącej – wbrew nośnej tezie Jeana Baudrillarda – jako jego pierwowzór) przestrzeni urbanistycznej, a także stwarza popyt na kolejne filmy eksploatujące wyidealizowany portret miejscowości lub regionu o wysokim potencjale turystycznym. Takim właśnie ośrodkiem jest stolica aglomeracji Île-de-France, Francji, a – jak uważają niektórzy przedstawiciele sztuk pięknych[30] – także całego świata. Paryż, jako przedmiot spojrzenia turystycznego, jest bowiem doskonale czytelny (*legibile*), którą to właściwość Ewa Janicka interpretuje jako „łatwość, z jaką poszczególne elementy miasta mogą być wyodrębniane z otoczenia, rozpoznawane i organizowane w całościową strukturę"[31].

---

[27] Zagadnienie to szczególnie wnikliwie omawia Sue Beeton. Tejże, *Film-Induced Tourism*, dz. cyt.

[28] Mary Harrod, *Parisian Lovers*…, dz. cyt., p. 162–163. W kontekście omawianych przeze mnie filmów kluczowe jest napięcie pomiędzy pozbawionymi tożsamości „nie-miejscami" a miejscami antropologicznymi, które współtworzą mitologię francuskiej stolicy i osadzają akcję filmu w określonym wymiarze czasoprzestrzennym.

[29] Jak przekonuje Xavier Perez, „Zazwyczaj kliszą wizualną, która wprowadza bohaterów do miasta, jest montaż, w którym nakładają się na siebie emblematyczne ikony […]: Łuk Triumfalny, Pola Elizejskie, wieże Notre Dame, Sacré Coeur, a zwłaszcza wieża Eiffla mogą być obrazami tego, co archetypy Gilberta Duranda (1960) identyfikują jako wyobrażenie dnia, utożsamianego z podbojem powietrznym i skąpanym w słońcu szczęściem". Xavier Perez, *"We'll always have Paris": Nostalgie et Reconstruction de l'Eros dans la Géographie Mythique d'Hollywood*, [w:] *La France dans le regard des États-Unis*, Frédéric Monneyron et Martine Xiberras (éds.), Les Presses Universitaires de Perpignan, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, Perpignan 2006, dostępny przez: https://books.openedition.org/pupvd/23564 [dostęp: 6.06.2022 r.].

[30] Zob. s. 25 rozprawy.

[31] Ewa Janicka, *Legibility (czytelność)*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 673.

Nie dla nas Paryż?

Fotografia nadaje podróży strukturę. Jest pretekstem, żeby się zatrzymać, zrobić (pstryknąć) zdjęcie i jechać dalej. Fotografia zobowiązuje. Turyści mają poczucie, że nie wolno im pominąć pewnych widoków, bo nie będą ich mieli na zdjęciu. Organizatorzy wycieczek przekazują szczegółowe instrukcje, skąd można zrobić najlepsze zdjęcia (tak zwane punkty widokowe). W rzeczy samej, turystyka staje się w dużej mierze poszukiwaniem fotogenicznych obiektów, podróż zaś – strategią pozyskiwania zdjęć, a zatem materializacji i prywatyzacji wspomnień, zwłaszcza rodzinnych[32].

Teoria, którą John Urry przybliża w tomie *Spojrzenie turysty*, w debiucie fabularnym Eleonory Coppoli służy jako zasada porządkująca warstwę dramaturgiczną. Migawki przedstawiające różnorodne (choć zawsze atrakcyjne turystycznie) zakątki Francji oraz jej dziedzictwo kulturowe reprezentują na zasadzie *pars pro toto* opisany przez Rolanda Barthes'a mit „francuskości" (*francité*), którego kwintesencję odnaleźć można w stolicy kraju. Paryż, wysunięty na pierwszy plan za sprawą filmowego tytułu, nie tylko pełni funkcję miejsca akcji finałowej sekwencji – długo wyczekiwanej za sprawą licznych retardacji – lecz także stanowi punkt odniesienia dla innych odwiedzanych przez bohaterów miejscowości (peryferyjnych względem Paryża, będących niejako jego antytezą, a zarazem wzbudzających w postaciach nagłe pragnienie eksploracji). Malownicze prowincje, pieczołowicie odkrywane (a czasem zaledwie obserwowane zza szyby samochodu) przez parę protagonistów stanowią uzasadnienie tezy zawartej w tytule filmu (*Paryż może poczekać*) i antycypują koniec podróży, który nieuchronnie nastąpi wraz z przybyciem pary do „miasta świateł".

Starannie wyselekcjonowane obiekty dziedzictwa kulturowego – zarówno materialne, posiadające status miejsc antropologicznych[33] opisanych przez Marca Augé (m.in. zabytkowe budowle, muzea o unikatowym w skali kraju profilu wystawienniczym oraz plenery o wysokich walorach historycznych[34]), jak i niematerialne (w szczególności

[32] John Urry, *Spojrzenie*…, dz. cyt., s. 205–206. Wątek zmiany statusu fotografa podejmuje m.in. Marianna Michałowska: „Wyspecjalizowany, wynajęty przez instytucję fotograf ustąpił miejsca amatorowi, który obserwuje i rejestruje miasto w stopniu dotychczas niespotykanym. Sam fotograf ulega rozproszeniu – gubi się wśród milionów mu podobnych w internetowych galeriach – ale równej anonimowości podlega sama obserwacja". Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto…*, dz. cyt., s. 428. Por. Fredric Jameson, *Postmodernizm*…, dz. cyt., s. 103: „Myślę, że jest to po prostu apetyt na fotografię. Nie chcemy już konsumować samych budynków, bo i tak ledwo je rozpoznajemy zza szyb pędzących samochodów".

[33] „Oczywiście status pojęciowy miejsca antropologicznego jest niejednoznaczny. Jest tylko wyobrażeniem, częściowo zmaterializowanym, które tworzą ludzie je zamieszkujący na temat swojej relacji do terytorium, do swoich bliskich i do innych" – przypomina autor pojęcia, Marc Augé. Tegoż, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 37.

[34] Recepcja filmu przez krytyków była silnie zróżnicowana, jednak obecność malowniczych plenerów i nieśpiesznie prowadzoną narrację, zogniskowaną wokół kulinarnych przeżyć, akcentowali zarówno

francuska gastronomia) – wspierają budowaną na poziomie implicytnym narrację o supremacji „wysokiej" kultury francuskiej nad „niską" amerykańską obyczajowością. Spontaniczna wyprawa, sytuująca się w opozycji wobec codziennej rutyny, przejawia cechy „autentyczności gorącej" opisanej przez Toma Selwyna[35]. Antropologiczną koncepcję komentuje Anna Wieczorkiewicz:

W tym ujęciu wiele turystycznych praktyk staje się wyrazem poszukiwania zarówno autentycznego życia przypisanego innym społecznościom, jak i autentycznego, nieskrępowanego i niczym nie tłumionego „ja" turysty, który na czas wakacji uwolnił się od rygorów narzucanych przez życie codzienne i ma szansę być „po prostu sobą"[36].

Scena otwierająca zrealizowany w 2016 roku *Paryż może poczekać* prezentuje wycinek otoczenia, które można jednoznacznie zinterpretować jako śródziemnomorski kurort. „Często dzieje się tak w filmach realizowanych przez twórców spoza Starego Kontynentu, którzy w swoich opowieściach używają (nie sposób znaleźć innego sformułowania) przede wszystkim obrazów południowej części śródziemnomorskiej Europy lub fotogenicznego Paryża, każąc im bardziej być niż znaczyć [podkr. MK]" – zauważa Barbara Kita[37], analizując zjawisko pamięci zmediatyzowanej:

Kino pozwala poznać pejzaże, które oglądamy tylko dzięki filmom; rozpoznajemy je przez pamięć wcześniej widzianych krajobrazów, zarówno tkwiących w archiwum samej kinematografii, jak i zdeponowanych w naszym prywatnym archiwum pamięci obrazów pejzaży. Bez konieczności wyjazdu na Lazurowe Wybrzeże jesteśmy w stanie rozpoznać krajobraz, który z nim kojarzymy, tylko dzięki wcześniej obejrzanym […] pejzażom filmowym. Czy tak postrzegane i odczuwane pejzaże śródziemnomorskie nie stanowią już rodzaju nie-miejsc w antropologicznym rozumieniu Marca Augé?[38]

Dzięki zastosowaniu odjazdu kamery idylliczny krajobraz, postrzegany przez widza, okazuje się jednocześnie przedmiotem spojrzenia kobiety, która – stojąc na tarasie – trzyma

apologeci, jak i adwersarze produkcji. „Jeśli kino zostanie kiedyś zdegradowane do rangi folderu reklamowego, *Paryż może poczekać* z pewnością będzie omawiany w filmówkach przyszłości jako dzieło kanoniczne" – przekonuje Marcin Stachowicz. Tegoż, *Pocztówka z imperium*, Filmweb.pl, https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Pary%C5%BC+mo%C5%BCe+poczeka%C4%87-20276 [dostęp: 10.07.2020 r.].

[35] Tom Selwyn, *Introduction*, [w:] tegoż, *The Tourist Image Myths and Myth Making in Tourism*, Willey & Sons, Chichester 1996, p. 21–28.

[36] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty*, dz. cyt., s. 41.

[37] Barbara Kita, *Pejzaż za oknem*…, dz. cyt., s. 12.

[38] Tamże, s. 20.

w ręku kompaktowy aparat[39] (ilustracja 3.1). „Turysta wyposażony w aparat fotograficzny lub kamerę wideo to emblemat, przywoływany często po to, by w syntetyczny sposób wyrazić pewną postawę wobec świata”[40] – tłumaczy Barbara Kita. Niezapośredniczonej przez obiektyw kontemplacji barthesowskiej *méditerranéité*[41] (którą reprezentują lazurowa woda, zalesione wzgórza i uzupełniający krajobraz krzyk mew) towarzyszy fotograficzne spojrzenie na pozostałości po typowo francuskim śniadaniu, złożonym z croissantów, dżemu i soku owocowego:

> Fotografia jest mechanizmem demokratyzacji wszelkich form ludzkiego doświadczenia, bo wszystko zmienia w zdjęcia i wszystkim pozwala je robić […]. Każda sfotografowana osoba lub rzecz staje się równoważna innym, równie interesująca lub nieinteresująca. Barthes (1996) zauważa, że początek fotografii to robienie zdjęć interesujących obiektów, koniec to interesowanie się wszystkim, czemu zrobiono zdjęcie […]. Fotografia jest promiskuistycznym sposobem patrzenia, który nie ogranicza się do elitarnej koncepcji sztuki[42].

Kadry uchwycone przez Anne, sygnalizowane każdorazowo dźwiękiem wyzwalanej migawki, zostają wyświetlone na ekranie w formie przebitek; owa strategia jest konsekwentnie wykorzystywana na przestrzeni całego filmu. Ta krótka (i z pozoru banalna) sekwencja przynosi wiele informacji na temat postaci głównej bohaterki: atrakcyjna kobieta w średnim wieku okazuje się estetką, przywiązującą dużą wagę zarówno do swojej prezencji (elegancki strój, dyskretna biżuteria i delikatny, lecz starannie wykonany makijaż)[43], jak i otaczającej ją przestrzeni. Czerpanie przyjemności z obserwowania[44] pięknych przedmiotów i krajobrazów stanowi dla Anne odskocznię od niekończących się monologów męża, skoncentrowanego jedynie na rozwoju swojej kariery w branży

[39] Jest to urządzenie wyprodukowane w ramach serii Q przez firmę Leica, słynącą ze znakomitej jakości układów optycznych. Ta, z pozoru mało istotna informacja, jest znacząca w kontekście fotograficznej aktywności Anne – aparat, który do złudzenia przypomina zautomatyzowane konstrukcje produkowane z myślą o amatorach, wyposażono w pełnoklatkową matrycę umożliwiającą wykonywanie profesjonalnych zdjęć.
[40] Barbara Kita, *Pejzaż za oknem…*, dz. cyt., s. 177.
[41] Roland Barthes, *La rhétorique de l’image*, “Communications: Recherches Semiologiques” no. 4, Éditions du Seuil, Paris 1964, p. 40–51.
[42] John Urry, *Spojrzenie turysty*, dz. cyt., s. 205.
[43] Pochodząca z Ameryki Anne doskonale wpisuje się w ramy stereotypowego wizerunku paryżanki, rozumianej jako fenomen międzynarodowy: szykownej, ceniącej luksus kobiety, która – dzięki dojrzałemu pięknu – stanowi uosobienie tytułowej tezy książki Mylene Desclaux. Tejże, *Francuzki dojrzewają najpiękniej. Jak wraz z wiekiem stawać się coraz piękniejszą, bardziej świadomą i szczęśliwszą?*, przeł. Ewa Merel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
[44] Jak zauważa Anna Wieczorkiewicz, „[t]endencję tę obrazuje angielski termin *sightseeing*, oznaczający zwiedzanie, a sugerujący, że polega ono głównie na wzrokowym kontakcie z otoczeniem”. Tejże, *Apetyt…*, dz. cyt., s. 7.

filmowej[45]. Doświadczenia protagonistki mieszczą się w obrębie doświadczenia turystycznego – można zaryzykować tezę, że przebywa ona na nieustannych wakacjach „w mocnym sensie słowa *vacare* – braku, pustki, nieobecności”[46].

Tymczasowa rozłąka z mężem i zadzierzgnięcie więzi z jego przyjacielem powoduje, że protagonistka staje się postacią pierwszoplanową – obdarzoną indywidualnym rysem oraz pewną autonomią w sferze działań[47]. Motywację postaci do udania się w samochodową podróż, a także jej konsekwencje – „gdzie bycie w drodze staje się figurą nadrzędną, organizującą dramaturgię oraz narrację”[48] – przybliża Barbara Kita, analizując filmy fabularne, które

> […] oparte są na motywie podróży rozgrywającym się według schematu, zgodnie z którym obcy przyjeżdżają na południe Europy niby po to, by zabawić się w niebywałych, wymarzonych, beztroskich pejzażach francuskich, włoskich lub greckich i tureckich miast, dróg oraz wybrzeży. W miarę rozwoju akcji okazuje się jednak, że ich wyjazd to dezercja – ucieczka przed zobowiązaniami, dotychczasowym życiem, przeszłością i teraźniejszością. Mieści się w niej również chęć zmiany, na stałe wpisana w podróż, która powinna rozwinąć doświadczenia bohaterów i doprowadzić do transformacji ich zachowania. […] Uwikłani w trudne relacje, rozgrywki w trójkątach […] dokonujące się w morskich, gorących słonecznych pejzażach południowej Europy, nie są w stanie wybrnąć z czasem narzuconej, a częstokroć sprowokowanej sytuacji[49].

Portrety psychologiczne towarzyszy podróży są uproszczone, skonstruowane w oparciu o binarną opozycję między pragmatyczną Amerykanką a entuzjastycznym[50], hedonistycznie usposobionym Francuzem, czerpiącym *joie de vivre* pełnymi garściami. Podjęta przez Anne i Jacques’a podróż z Cannes do Paryża nawiązuje do XIX-wiecznej

[45] Marginalną rolę Anne podkreśla spotkanie hotelowych gości z fotografem, który starannie kadruje wykonywane zdjęcie, by wyeliminować z jego przestrzeni sylwetkę kobiety obejmowanej przez słynnego producenta. W świecie zarządzanym przez filmowego magnata, Anne zdaje się pełnić funkcję zaledwie statystki.

[46] Claudio Magris, *Danube. A Sentimental Journey from the Source to the Black Sea*, przeł. Patrick Creagh, Colins Harvill, London 1990, p. 180.

[47] *Paryż może poczekać* stanowi przykład strategii autotematycznej drugiego rzędu. Status zawodowy bohaterów, łączące ich relacje oraz regularnie odsłaniane kulisy powstającej wielkobudżetowej produkcji przywodzą na myśl film *Pogarda* (*Le mépris*, 1963 r.) Jean-Luca Godarda, którego oś fabularną wyznacza ekranowa adaptacja *Odysei* Homera.

[48] Barbara Kita, *Pejzaż za oknem…*, dz. cyt., s. 21.

[49] Tamże, s. 18.

[50] To właśnie entuzjazm Alan Warde i Lydia Martens wymieniają wśród zjawisk definiujących schyłek XX wieku: „Jedną z osobliwych cech późnej nowoczesności jest powszechność entuzjazmu […]. Niemalże z definicji oddawanie się pewnej szczególnej praktyce określa wysoki stopień zaangażowania w jakieś hobby”. Alan Warde, Lydia Martens, *Miłe spotkania przy stole*, przeł. Paulina Polak, [w:] *Socjologia codzienności*, Piotr Sztompka, Małgorzata Bogunia-Borowska (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 382.

koncepcji romantycznej wyprawy[51], która wyrosła na gruncie oświeceniowego Grand Tour „polegającego na uczuciowo obojętnym zwiedzaniu i dokumentacji galerii, muzeów i znanych zabytków kultury”[52] oraz stanowi „zalążek «turystyki widokowej», z dużo bardziej osobistym i namiętnym sposobem przeżywania i sublimacji”[53]. Akcja filmu, rozwijająca się wraz z dystansem pokonywanym na trasie z Cannes do Paryża – w myśl hasła: „Labirynt jest właściwą drogą dla tego, kto i tak na czas dotrze do celu”[54] – przybliża debiut Eleanor Coppoli do formuły amerykańskiego kina drogi, przeniesionego na (jakże podatny!) grunt europejskiej kultury. Tadeusz Sławek podkreśla ambiwalentny charakter przestrzeni miejskiej, będącej zarazem przestrzenią tranzytu i potencjalnym obiektem uważnego oglądu:

> Miasto musi być „drożne”, a zatem w coraz większym stopniu jest miastem „przydrożnym”, a ci, którzy poruszają się jego drogami cenią je sobie tym bardziej, im mniej mogą je spostrzec i uważnie obejrzeć. Należy zatem szukać innego „ruchu” w mieście, ruchu, który nie byłby pędem pojazdów unicestwiającym miasto nie tylko w sensie ekologiczno-urbanistycznym, ale także w sensie deformowania spojrzenia, które skupione jedynie na komunikacyjnym szlaku nie „widzi” miasta, co więcej – ceni je jako „niewidoczne” właśnie. Ruch, którego poszukujemy, mieści się w dwóch miejscach – w murach i ścianach oraz w społeczności, w *nous* warunkującym *je*[55].

[51] Sue Beeton łączy genezę tego zjawiska z rosnącą popularnością romantycznych pisarzy, takich jak William Wordsworth, John Keats, George Byron czy Jacques Rousseau. Stałym motywem ich twórczości była przyroda, często przyjmująca formę górskich krajobrazów. Sue Beeton, *Film-Induced Tourism*, dz. cyt., p. 5. Samochodowa podróż szlakiem przydrożnych restauracji – o czym przypomina Anna Wieczorkiewicz – stała się wcześniej tematem kilkunastu odcinków telewizyjnego programu *Święto smakoszy* (*Cookabout with Greg & Max*, 1999), którego bohaterowie odwiedzali przybytki zlokalizowane wzdłuż historycznej amerykańskiej trasy znanej jako Route 66. Autorka tomu *Apetyt turysty* zauważa: „Motyw jedzenia kształtuje bowiem formułę tej podróży. Greg i Max chcą poznać smak Ameryki w sensie nie tylko metaforycznym”. Podkreśla także funkcję turystycznych „oznaczników” (*markers*), które poddaje analizie Dean MacCannell: „Naleśnik z syropem klonowym zjedzony w barze przy autostradzie, tradycja rodzinnych pikników i pamiątkowe gadżety z napisem Route 66 to rzeczy prawdziwe, oryginalne i autentyczne, ponieważ potwierdzają obraz Ameryki, jaki można sobie wyrobić na podstawie filmów i przedmiotów codziennego użytku «made in USA»”. Analogiczną funkcję pełnią dla bohaterów filmu Eleanor Coppoli „prawdziwe, oryginalne i autentyczne” francuskie potrawy. Anna Wieczorkiewicz, *Europejczyk w nowym świecie*, [w:] tejże, *Apetyt turysty*, dz. cyt., s. 14 i 24. Por. tejże, *Święto smakoszy*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” nr 1/2(2003), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2003, s. 71–86, Dean MacCannell, *Turysta*…, dz. cyt., s. 172–205.

[52] John Urry, *Spojrzenie turysty*, dz. cyt., s. 18.

[53] Tamże.

[54] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 374.

[55] Tadeusz Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 43. W dalszej części rozdziału literaturoznawca przypomina: „Ulica może być albo uporządkowanym kanałem ruchu, mającym na celu usprawnienie komunikacji i porządku przemieszczania się w mieście, albo sceną pewnego społecznego przedstawienia. W pierwszym sensie jej miarą jest «przelotowość», czyli nie to, co się na niej dzieje, lecz to, co się «nie dzieje», bowiem wszelkie zatrzymanie, wszelkie wydarzenie zakłóca płynność ruchu”. Tamże, s. 68.

„Stolica nie jest czymś absolutnie koniecznym dla człowieka”[56] – przekonuje Étienne Pivert de Senancour; podobnej zasadzie zdają się hołdować filmowi protagoniści. Licząca niespełna tysiąc kilometrów trasa – możliwa do przebycia w jeden dzień – jest przerywana niezliczonymi postojami, stanowiącymi okazję do odwiedzenia mijanych po drodze historycznych budowli, a nade wszystko – lokalnych restauracji, o których fenomenie pisze autor powieści *Rok w Prowansji*: „We Francji za najlepsze – dotyczy to wszystkiego, co nadaje się do jedzenia – uchodzą produkty pochodzące z określonych regionów kraju. I tak najlepsze oliwki są z Nyons, najlepsza musztarda z Dijon, najlepszy melony z Cavaillon, najlepsza śmietanka z Normandii”[57]. Anna Wieczorkiewicz uzupełnia tę tezę o spostrzeżenie związane z potrzebą peregrynacji do miejsc słynących z lokalnych przysmaków: „Nic więc dziwnego, że punktami orientacyjnymi we francuskiej topografii stają się gospody, do których mieszkańcy tego kraju gotowi są podróżować godzinami […]. Jest to kraj, w którym można się rozsmakować w sensie dosłownym”[58]. Unikatowy charakter tamtejszej gastronomii, na gruncie której wykształciła się francuska tradycja biesiadna (wpisana w 2010 roku na listę światowego dziedzictwa niematerialnego UNESCO), jeszcze silniej podkreśla Priscilla Parkhurst Ferguson:

> Jako system kulinarny odmienny (a zarazem znakomitszy) od sumy jego regionalnych odmian, kuchnia francuska zmaterializowała się w burzliwym stuleciu rewolucji politycznych, społecznych i kulturowych. Kuchnia dostarczyła jeden – kluczowy – element składowy dla kształtującej się tożsamości narodowej, ponieważ zachęciła Francuzów do postrzegania siebie z tej charakterystycznej perspektywy zarówno jako innych, jak i lepszych[59].

Jacques pełni funkcję przewodnika i animatora samochodowej wycieczki; sam wskazuje czas i miejsce postoju, wykorzystując rozległą wiedzę na temat przybytków oferujących *nouvelle cuisine*[60]. Posiłki złożone z szeregu starannie przygotowanych (i zaaranżowanych na talerzach) porcji degustacyjnych stają się dla bohaterów przedmiotem multisensorycznych

[56] Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, Fasquelle, Paris 1901, p. 248, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 339.
[57] Peter Mayle, *Rok w Prowansji*, przeł. Hanna Pasierska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 66.
[58] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 262.
[59] Priscilla Parkhurst Ferguson, *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, The University of Chicago Press, Chicago 2004, p. 5.
[60] Przykładem owej kulinarnej tendencji posłużono się (w nieco przewrotny sposób) w artykule *Miłe spotkania przy stole*, którego autorzy kierują spojrzenie na społeczny i kulturowy aspekt spożywania posiłków: „Sheila mówiła o *nouvelle cuisine* – «gdzie na wielkim talerzu masz jedną malutką rzecz w odrobinie sosu» – używając jej jako przykładu zbyt małych porcji, którymi «byłabym trochę rozczarowana»”. Alan Warde, Lydia Martens, *Miłe spotkania*…, dz. cyt., s. 372.

doznań. Podobne doświadczenia mogą także, jak przekonuje Vivian Sobchack, stać się udziałem widza – „kinestetycznego podmiotu", który w toku seansu odczuwa własne „uzmysłowienie"[61]. Jego zwiastunem jest już sama uważna lektura elegancko zaprojektowanych kart, zawierających szereg poetycko – niekiedy wręcz emfatycznie – opisanych dań. Mężczyzna onieśmiela swoją towarzyszkę nie tylko wyrafinowanym gustem w dziedzinie sztuki kulinarnej, lecz również swobodną komunikacją z personelem restauracji. Nieznajomość choćby podstawowych zwrotów w języku francuskim skutkuje wykluczeniem Anne z wielu towarzyskich konwersacji, a w kontekście samodzielnego wyboru dań przez Jacques'a – rodzi ekscytację związaną z niepewnością, jakie potrawy kryją się za egzotycznie brzmiącymi nazwami. Posiłki, konsumowane nieśpieszne przy pomocy różnych zmysłów, stają się jednocześnie tematem przewodnim prowadzonych przy stole rozmów, w trakcie których rodowity Francuz objaśnia swoją filozofię życia przybyłej z Ameryki turystce, odkrywając przed nią wartość świeżych, doskonałej jakości produktów. Kulinarne nawiązania pojawiają się również w dialogach prowadzonych na tematy niezwiązane z gastronomią. Wśród wypowiedzi, mających na celu podtrzymanie idealizowanego obrazu kraju, na szczególną uwagę zasługuje retoryczne pytanie Anne, obdarzonej przez Jacques'a przydomkiem Brûlée[62]: „Dlaczego kwiaty we Francji pachną o wiele piękniej niż w USA?".

Z czasem upodobania kulinarne mężczyzny okazują się bardziej zróżnicowane; z równą przyjemnością delektuje się finezyjnymi daniami przygotowanymi przez uznanych szefów kuchni, co surowymi, świeżo zerwanymi roślinami – takimi jak dziko rosnący łubin czy mniszek lekarski. „Trochę oliwy z oliwek, rozgniecionego *anchois*, soli i pieprzu, i sałatka gotowa" – objaśnia Francuz. Podobny entuzjazm wzbudza w nim wizyta na „najlepszym targu we Francji", słynącym z wysokiej jakości wędlin oraz serów dostarczanych przez lokalnych wytwórców o wielopokoleniowych tradycjach. Ostatnie

[61] Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004, p. 67–69. Zob. też. Krzysztof Podemski, *Socjologia podróży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 13.

[62] *Crème brûlée*, od momentu opracowania jego receptury w XVII wieku, jest nieprzerwanie jednym z najpopularniejszych francuskich deserów – niezależnie od sporów dotyczących kraju jego pochodzenia. Zob. François Massialot, *Le cuisinier royal et bourgeois*, Charles de Sercy, Paris 1691, dostępny przez: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108571q [dostęp: 27.05.2022 r.]. Por. Anthelme Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, przeł. Joanna Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 204: „Wszystko to może być dostatecznym dowodem na przytoczone już twierdzenie, a mianowicie: że obiad, jaki można zjeść w Paryżu, jest całością kosmopolityczną, w której każda część świata ma swój udział".

z zamówionych dań, mikroskopijny, starannie ugarnirowany mus warzywny wywołuje u protagonisty wspomnienia z czasów dzieciństwa:

Jest dobre, ale po co tyle zachodu? Pamiętam, jak razem z matką zbieraliśmy pomidory w naszym ogrodzie, mocno dojrzałe, czerwone, sierpniowe. Gdy przynosiliśmy je do kuchni, były jeszcze ciepłe od słońca. Mama kładła plasterki na świeżym chlebie, dodawała chlust dobrej oliwy, sól morską i świeżo zmielony pieprz. Mówiła: „Jacques, nigdy nie zjesz nic lepszego". I miała rację[63].

Estetyzujący stosunek Jacques'a do otaczającego go świata bywa źródłem napięć pomiędzy parą znajomych, a niekiedy nawet zagraża ich bezpieczeństwu. Szczególnie sugestywnym przykładem napięcia pomiędzy (banalną) teraźniejszością a (pasjonującą) przeszłością jest ryzykowny manewr drogowy wykonany na Avenue Cézanne. Kierowca, pochłonięty kontemplowaniem uroków przyrody, z trudem unika zderzenia z jadącą przed nim ciężarówką, marginalizując zdarzenie konstatacją: „To ważny punkt na mapie regionu i ulubiony temat wielu pisarzy i artystów". Położona na południu Francji Góra Świętej Wiktorii[64], która pochłania całą uwagę mężczyzny, stała się wcześniej obiektem zainteresowania słynnego postimpresjonisty. Malowniczy widok, w połączeniu z wygłoszonym przez Jacques'a krótkim komentarzem na temat twórczości malarza, rozbudza artystyczną wrażliwość Anne: „Obrazy Cézanne'a tu, w tym świetle, to musiał być niesamowity widok. Te, które znam z MET w Nowym Jorku, wyglądają trochę smutno. Jakby nie chciały tam być". Dzieło, przywołane w warstwie wizualnej filmu, zostaje odtworzone poprzez staranne zakomponowanie kadru, przedstawiającego zbocze góry obramowane rosnącą przy szosie zieleni (ilustracja 3.2). Wspomniana „malowniczość"[65] nie jest, rzecz jasna, pojęciem neutralnym semantycznie; w wyniku wspomnianych XIX-wiecznych przemian w zakresie praktyk turystycznych powstała „[i]deologia krajobrazu jako ładnych zdjęć dla konsumentów, które można podziwiać jako wizualne doświadczenie w oderwaniu od jakiegokolwiek pojęcia wartości użytkowej lub celu ludzkiego, z wyjątkiem

[63] Z kulinarnymi preferencjami młodego Jacques'a kontrastuje ulubione danie ze spędzonego w Kalifornii dzieciństwa Anne, która wspomina o smażonym kurczaku, tłuczonych ziemniakach i mrożonym groszku – produktach przetworzonych termicznie i odznaczających się niższymi wartościami odżywczymi niż świeże, pełnowartościowe warzywa.
[64] „Tylko górę, wąwóz, przełom i potok można wpuścić do podróżnego panteonu, oczywiście, o ile zrobią one wrażenie oparcia dla wysiłku i samotności" – pisze Roland Barthes. Tegoż, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa, Wydawnictwo KR, s. 157.
[65] Zob. Sue Beeton, *Film-Induced Tourism*, dz. cyt., p. 5.

prywatnych przyjemności”[66]. Sytuację pary filmowych protagonistów niejako antycypuje Marc Augé:

> Francuskie autostrady zostały dobrze rozrysowane i wydobywają krajobrazy, czasem niemal widziane jak z lotu ptaka, bardzo różne od tych, które może zobaczyć podróżny przemierzający drogi krajowe czy lokalne. […] Nie przejeżdża się już prze miasta, lecz godne uwagi punkty są sygnalizowane za pomocą tablic, na których rozpisany jest prawdziwy komentarz. Podróżujący jest w pewnym sensie zwolniony z zatrzymywania się, a nawet z patrzenia. Tak oto na autostradzie z południa zapraszany jest do poświęcenia uwagi jakiejś ufortyfikowanej wiosce z XIII wieku, sławnej winnicy, Vézelay, „nieśmiertelnemu wzgórzu” albo krajobrazom z Avallonnais czy samego Cézanne’a […]. Jazda autostradą jest więc w dwójnasób szczególna: omija, ze względów praktycznych, wszelkie ważne miejsca, do których nas zbliża, lecz je komentuje[67].

Wehikułem, dzięki któremu możliwa staje się podróż postaci na północ Francji, jest pokryty patyną czasu Peugeot 504 – równie urokliwy, co awaryjny. „Tylko tak można zobaczyć kraj” – przekonuje kierowca. Prozaiczna sytuacja, jaką jest zerwanie paska klinowego, staje się dla Jacques’a okazją do urządzenia spontanicznego pikniku… oraz stworzenia przy pomocy Anne żywego obrazu, inspirowanego *Śniadaniem na trawie* Édouarda Maneta (ilustracja 3.3). Nagła wizyta w serwisie samochodowym, zakończona tymczasową zamianą leciwego automobilu na sprawny (choć pozbawiony Benjaminowskiej aury) Citroën Berlingo, odzwierciedla zmianę sił pomiędzy postaciami. Anne, początkowo zafascynowana beztroskim nastawieniem do życia swojego towarzysza, na powrót docenia charakteryzujący ją racjonalizm i rezygnuje z wikłania się z Jacques’em w bliższą relację, co w wizualnej warstwie filmu zostaje zaakcentowane znaczącym numerem rejestracyjnym nowego samochodu – DO 545 NOT. Innym przejawem kulturowej niekompatybilności bohaterów są ich odrębne preferencje muzyczne, stanowiące dla twórców filmu pretekst do wykorzystywania ich w charakterze ścieżki diegetycznej. Częstym tłem dźwiękowym podróży jest wybierana przez kierowcę muzyka klasyczna (*Kwartet smyczkowy nr 19 C-dur, K. 465* Wolfganga Amadeusza Mozarta), awangardowa (*Je te veux* Erica Satiego) oraz popularna (*Que reste-t-il de nos amours?* Charles’a Treneta). Skomponowany przez Nicolasa Buchera utwór *Vezelay Improvisation* pełni funkcję pomostu dźwiękowego, łączącego scenę wieczornej jazdy samochodem ze

[66] A.V. Seaton, *The History of Tourism in Scotland: Approaches, Sources and Issues*, [w:] Rory MacLellan, Ronnie Smith (eds.), *Tourism in Scotland*, International Thomson Business Press, London 1998, p. 9. Blanka Brzozowska podkreśla, że „fotografia jest w takim wypadku traktowana jako «rzeczowy dowód» bytności w określonym miejscu (i istnienia danego miejsca) oraz «skonsumowania» widoku”. Blanka Brzozowska, *Pochwała sztuczności…*, dz. cyt., s. 264.
[67] Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 66.

spontaniczną wizytą w XII-wiecznym opactwie benedyktyńskim. Inicjatorką zwiedzania Bazyliki Świętej Marii Magdaleny w Vézelay, a zarazem przewodniczką po średniowiecznej budowli zostaje Anne – realizując tezę Deana MacCannella, zgodnie z którą „[w]szędzie kościoły, katedry, meczety i świątynie zmieniają funkcje z religijnych na turystyczne”[68]. „Udawajmy, że jesteśmy postaciami z obrazu Renoira *Taniec w Bougival*” – proponuje Jacques, a tym samym w filmie po raz kolejny zostaje wykorzystane nawiązanie intertekstualne: fragment słynnego płótna, prezentujący obejmującą się parę, wmontowano pomiędzy zainscenizowane ujęcia zrealizowane w miejscowości Vézelay (ilustracja 3.4). Weselna muzyka, rozbrzmiewająca w restauracji zlokalizowanej nieopodal katedry, skłania bowiem bohaterów do wspólnego tańca wśród surowych, stylizowanych na średniowieczne, murów przybytku[69]:

> Cierpliwe spojrzenie nie tylko odkrywa historię poszczególnych budynków, lecz rozpoznaje fakturę muru, powolne nawarstwianie się, rośnięcie, wypiętrzanie się murów, tym razem jednak nie w pionie (to czyni największe wrażenie na spojrzeniu powierzchownym), lecz w poziomie (dlatego brak faktury, nieobecność życia materii, „gładkość” [po]nowoczesnej architektury praktykowanej głównie na cele przestrzeni biurowej, odrzucenie ornamentu nie tylko uderza nas w mieście, nie pozwala zaczepić o nic oka, ale także architektura ta jest pilnie strzeżona przed wszelkim naruszeniem – ochrona przepędza malujących graffiti, policja zdejmie ze ściany tych, którzy anarchistyczną wspinaczką bez pozwolenia ukazują, że nawet najgładsza ściana ma swoje nierówności i wgłębienia, co jest prawdą dla systemu kłopotliwą)[70].

Wizyty bohaterów w bistrach i restauracjach, stanowiące przedmiot tzw. „trzeciej socjologii” (socjologii codzienności[71]), są przeplatane odwiedzinami muzeów, które kumulują i eksponują dziedzictwo francuskiej kultury wysokiej. Zarówno Institut Lumière, jak i Musée des Tissus et des Arts Decoratifs (Muzeum Tkaniny i Sztuki Dekoracyjnej) znajdują się w Lyonie – mieście wpisanym na listę światowego dziedzictwa UNESCO dzięki staromiejskiemu zespołowi zabytkowemu, a zarazem słynącym z kuchni regionalnej. Spacer po okazałym gmachu, mieszczącym się pod znamiennym adresem 25 rue du Premier Film (ulica Pierwszego Filmu), pozwala Anne na zapoznanie się z wczesnym etapem francuskiej (a zarazem światowej) sztuki filmowej. Jej historia, jak również XIX-wieczna aura zostaje przywołana za sprawą unikatowej ekspozycji,

[68] Dean MacCannell, *Turysta*…, dz. cyt., s. 68.
[69] „Zaaranżowanie sytuacji historycznej biesiady współgrającej ze skansenowym otoczeniem to otwarcie innej przestrzeni kontaktu z przeszłością wyobrażaną i odczuwaną” – zauważa autorka Anna Wieczorkiewicz. Tejże, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 291.
[70] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 44.
[71] Zob. np. *Socjologia codzienności*, dz. cyt.

obejmującej między innymi oryginalny model kinematografu i liczne urządzenia optyczne poprzedzające narodziny dziesiątej muzy. Jako pasjonatka tkanin, prowadząca do niedawna ekskluzywny butik z konfekcją dla kobiet, jeszcze większym zainteresowaniem obdarza Anne wystawę prezentującą cenne wyroby włókiennicze i sztukę dekoracyjną.

„Na tym zdaje się polegać materialność miasta: «centrum» staje się «problemem», zyskuje wagę poprzez swoją «nieobecność», a miasto zostaje zrozumiane o tyle, o ile docieramy do niego rozpoznając jego nieobecność”[72] – wysuwa tezę Tadeusz Sławek. Ten (jakże znaczący!) deficyt ujęć tytułowego miasta znamionuje niemal cały film, za wyjątkiem ostatniej sekwencji obejmującej niespełna dwanaście minut czasu ekranowego (zrównanego z czasem projekcji). Wraz ze zmniejszającą się odległością, dzielącą bohaterów od stolicy regionu Île-de-France, tematy prowadzonych rozmów stają się coraz poważniejsze; oscylują wokół problematyki suicydalnej. Z minorowym nastrojem bohaterów koresponduje frontalny sposób kadrowania samochodu, na którego tylnych siedzeniach złożono bukiety kwiatów; zastosowana konwencja obrazowania nadaje pojazdowi rys podobieństwa do karawanu. Wjazdowi do stolicy towarzyszy pojawienie się wielu nieostrych punktów świetlnych[73], stanowiących graficzną analogię względem następnego ujęcia, które przedstawia sznur samochodów jadących wzdłuż Pól Elizejskich (ilustracja 3.5). Oś historyczna Paryża – owej „magicznej przestrzeni transformacji i fantazji”[74] – jest przystrojona flagami[75], co pozwala precyzyjnie określić datę filmowej akcji; rozgrywa się ona w połowie lipca, w dniach poprzedzających obchody Święta Narodowego Francji. W kolejnych ujęciach ulega zakłóceniu ciągłość przestrzenna; bohaterowie przemieszczają się z okolic Łuku Triumfalnego w kierunku położonej na północy miasta 18. dzielnicy, mijając po drodze usytuowane nad brzegami Sekwany Plac Zgody i dawny Pałac Burbonów (obecną siedzibę francuskiego Zgromadzenia Narodowego). W tym kontekście Klaus Härtung zauważa, że:

> Jeśli bowiem dla wyrażenia europejskiej historii zdobywania wykształcenia posługujemy się toposem przybycia z prowincji do wielkiego miasta, to bulwar trzeba uznać za mityczny przystanek na tej drodze. […] Takie wczesne doświadczenia wywołują niezrównane poczucie świadomości faktu przybycia, powodują

[72] Tadeusz Sławek, *Akro/nekro/polis…*, dz. cyt., s. 22.
[73] To rozwiązanie formalne wydaje się zapożyczone z czołówki filmu *Między słowami* (*Lost in Translation*, 2003 r.) Sofii Coppoli – córki reżyserki.
[74] Mary Harrod, *Parisian Lovers*…, dz. cit., s. 157.
[75] Motyw tzw. *rue pavoisée*, o czym piszę na s. 44 rozprawy, był chętnie eksploatowany przez Édouarda Maneta.

bezpośrednie otwarcie zmysłów, spotkanie z dawno wyczekiwaną intensywnością. To także pierwsze doświadczenie anonimowości i indywidualności, które określają moment wyzwolenia i poczucia szczęścia[76].

Horyzont oczekiwań odbiorczych względem filmu *Paryż może poczekać* w znacznym stopniu wyznacza sam jego tytuł[77]. Eleanor Coppola w pełni wyzyskuje potencjał stolicy jako mitycznego „miasta miłości"; dopiero po przybyciu do Paryża para bohaterów, zachowująca w trakcie wyprawy fizyczny (i, na ogół, emocjonalny) dystans, wyzwala skrywane dotychczas uczucia. Jak przekonuje Tadeusz Sławek, „Miasto nie jest udane wtedy, gdy dysponuje niezwykłymi budowlami; dopiero miasto jako teren indywiduacji «ja», dokonującej się w rozumnym współuczestniczeniu w «my», jest miastem udanym"[78]. Świadomie odraczane dotarcie do celu podróży – utożsamianego z przyszłością – przenosi punkt ciężkości na samą drogę, przeżywaną przez bohaterów w czasie teraźniejszym[79], a niekiedy (zwykle za sprawą kulinarnych doznań oraz praktyk turystycznych) stanowiącą dla nich pretekst do zagłębienia się w meandrach pamięci. Znamienny dla amerykańskiego kina jest status francuskiej stolicy jako przestrzeni przepływu, który „zmienia Paryż w mityczną scenerię i przywołuje na myśl obrzęd przejścia, co pozwala na sentymentalną metamorfozę w sercach bohaterów"[80]. Jak bowiem konstatuje Nguyen Trong Binh, „Paryż nie jest ani miejscem, z którego przychodzimy, ani tym, do którego zmierzamy, jest zawsze tym, przez które przechodzimy"[81].

Amerykanka w Paryżu

„Obecność Paryża w hollywoodzkich komediach romantycznych funkcjonuje jako skrót myślowy […] dla zamerykanizowanej wersji europejskiego podejścia do miłości

[76] Klaus Härtung, *Corso – Avenue – Boulevard…*, dz. cyt., s. 212.
[77] Kolejne tropy interpretacyjne podsuwa zbieżność tytułu z oscarowym dziełem Bucka Henry'ego i Warrena Beatty z 1978 r., *Niebiosa mogą zaczekać* (*Heaven Can Wait*).
[78] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 42.
[79] Robert Milczarek przekonuje, że „*Paryż może poczekać* to kino zmysłowe. Jest takie jakie powinno być życie: doświadczane, emocjonalne, energetyczne, odrutynizowane, przyspieszające tętno i pobudzające do bycia w egzystencjalnym ruchu.[…] Wspólne spożywanie posiłków, dobra muzyka, uważna rozmowa, kontakt z przyrodą, bycie ze sobą tu i teraz, uważne patrzenie sobie w oczy, słuchanie drugiego człowieka, dobry kontakt ze swoimi emocjami. Bycie. To wszystko znajdziemy w tym filmie w opozycji do spieszącego się świata, jedzenia na czas, zdawkowych rozmów czy spędzania długich godzin w zamkniętych pomieszczeniach przy sztucznym świetle". Robert [Milczarek], *„Paryż może poczekać / Paris can wait": z życiem czekać nie ma co*, http://seanspsychologiczny.pl/paryz-moze-poczekac-paris-can-wait-z-zyciem-czekac-nie-ma-co/ [dostęp: 10.07.2020 r.].
[80] Xavier Perez, *"We'll always have Paris"…*, dz. cyt.
[81] Nguyen Trong Binh, Franck Garbarz, *Paris au cinéma…*, dz. cyt., p. 217.

i seksualności”[82] – przekonuje Celestino Deleyto. Problematykę tę porusza również Barbara Kita, przyjmując za punkt wyjścia spostrzeżenie włoskiej badaczki, Maurizii Natali:

„Każdy plan w kinie amerykańskim prezentuje się zatem «jak» pejzaż ukrytych *clichés,* jak tkanina interkulturowych przeszczepów, które odkrywają heterogeniczność pism i śladów, ich charakter nie-racjonalny, a-chronologiczny ponownego splotu pamięci kinematograficznej”. Wydaje się, że żonglowanie ikonami amerykańskiego krajobrazu przekłada się na każdą inną przestrzeń. Wszystkie pejzaże stają się zatem przestrzennymi kliszami wywołującymi jak papierek lakmusowy następstwo różnych planów: tych, które są w akcji, oraz tych, które tkwią w pamięci widza i twórcy. W takim ujęciu filmowy pejzaż nie odwołuje się do rzeczywistości, nie reprezentuje świata wcześniej istniejącego przed kamerą (nie jest pamiątką przestrzeni), wytwarzając zarazem nowy typ realności[83].

Wyprodukowany w 1995 roku *Francuski pocałunek* realizuje wyznaczniki *screwball comedy* – jednej z odmian komedii romantycznej ery kina klasycznego[84], której akcja – co podkreśla Mary Harrod – często rozgrywała się w obrębie światowych metropolii[85]. „Narracja wyznacza kierunek dla serii filmów, które coraz bardziej dystansują się wobec romantyzmu stolicy Francji”[86] – wyjaśnia badaczka. Zagadnienie to nakreśla bardziej szczegółowo Barbara Szczekała, która zauważa, że nawiązywanie do konwencji filmowej prowadzi do sytuacji, w której widzowie obcują „z samą dekonstrukcją bądź elementami progresywnymi, a częściowo z celowo sygnalizującym swoją anachroniczność pastiszem”[87]. Miłosnym perypetiom głównej postaci, rozwijającym się zgodnie ze wspomnianym schematem gatunkowym, towarzyszy nieprzyjazny charakter przestrzeni miejskiej, której emblematyczne budowle – na zasadzie kontrapunktu – służą do alegoryzacji kolejnych niepowodzeń odnoszonych przez bohaterkę w Paryżu, owym mitycznym „mieście miłości”. Uwagę na ubóstwo doświadczenia turystycznego Amerykanów przybywających do Paryża zwraca Guy Debord:

---

[82] Celestino Deleyto, *Tales of the Millennium (Park): The Happy Ending and the Magic Cityscape of Contemporary Romantic Comedy,* [w:] *Happy Endings and Films,* Armelle Parry, Isabelle Roblin, Dominique Spière, Michel Houdiard (eds.), Paris 2010, p. 107.
[83] Barbara Kita, *Pejzaż za oknem*…, dz. cyt., s. 14.
[84] Zob. np. Łukasz A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu,* [w:] *Kino klasyczne,* Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012, s. 100, 102 i nast.
[85] Mary Harrod, *Parisian Lovers*…, dz. cyt., p. 156.
[86] Tamże, p. 157.
[87] Barbara Szczekała, *Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego,* [w:] *Pomiędzy retro a retromanią,* Małgorzata Major, Patrycja Włodek (red.), Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018, s. 260.

Turystyka, produkt wtórny cyrkulacji towarów – cyrkulacja ludzka przybierająca formę konsumpcji – sprowadza się w gruncie rzeczy do zwiedzenia tego, co stało się banalne. Organizowanie wycieczek do rozmaitych miejsc to obecnie ważna gałąź gospodarki, a fakt ten jest już sam w sobie gwarancją jednakowości tych miejsc. Proces modernizacji, który ogołocił podróż z wymiaru czasowego, pozbawił ją również autentycznej przestrzeni[88].

Sztuczny charakter świata przedstawionego zapowiada już pierwsza scena, w której Kate – przy kompleksowym wsparciu asystentki lotu – przygotowuje się do pierwszego w życiu rejsu powietrznego. Stosowane przez kobietę autoterapeutyczne techniki mające na celu przełamanie awiofobii – wizualizacja kamiennej chatki i śpiewanie uzdrawiającej mantry[89] – nie przynoszą oczekiwanych rezultatów. Po kategorycznym stwierdzeniu „nienawidzę Paryża, nie kocham Francji i naprawdę nie chcę lecieć w żadną podróż", w przypływie nagłej paniki Kate zrywa się z fotela i wyłamuje z zawiasów drzwi maszyny. Nietypowy instruktaż bezpieczeństwa (kładący nacisk na komfort psychiczny pasażerki) okazuje się być jedynie symulacją lotu prowadzoną przez firmę U Can Fly, której hasło reklamowe brzmi: „bać się należy jedynie strachu". Wkrótce kobieta uczestniczy w podobnej procedurze, tym razem związanej z rzeczywistą podróżą do stolicy Francji.

„A może to nie wina samolotu. […] Może boisz się czegoś innego. […] Boisz się naprawdę żyć" – sugeruje pasażer siedzący obok Kate. Burzliwa dyskusja, którą inicjuje Luc, odwraca uwagę kobiety od dyskomfortu związanego ze startem samolotu, a jednocześnie skłania do podjęcia refleksji na temat relacji z płcią przeciwną. Bohaterce marzy się bowiem „miłość jak w sonetach… albo w filmie". Uzewnętrznienie owego fantazmatu przełamuje pragmatyczne usposobienie postaci, a jej wizja świata – wsparta na fundamencie własnej sprawczości – ulega zburzeniu wraz z przybyciem do Paryża[90]. Dzieje się to jakby na przekór tezie Xaviera Pereza, według którego „[w] komediach […]

[88] Guy Debord, *Społeczeństwo spektaklu…*, .dz. cyt., s. 118.

[89] Funkcję uzdrawiającego wersetu pełni utwór *I Love Paris*, skomponowany w 1953 roku przez Cole'a Portera, którego refren brzmi następująco: „Kocham Paryż wiosną / Kocham Paryż jesienią / Kocham Paryż zimą, kiedy mży / Kocham Paryż latem, gdy jest skwar". Subwersywny potencjał sceny, zapowiadającej dekonstrukcję symbolicznych znaczeń paryskich *loci*, podkreśla Mary Harrod. Tejże, *Parisian Lovers*…, dz. cyt., p. 157. Por. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Sonnet*, [w:] *Les consolations*, Michel Lévy frères, Paris 1863, p. 262–263, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 352: „Kocham Paryż w czas pięknych jesiennych zachodów / Wspaniały Paryż z bardziej rozległym zachodem słońca".

[90] Analizę światopoglądu oraz wizerunku Kate, przeprowadzoną z feministycznej perspektywy (i podkreślającą rozbieżność tych aspektów względem stereotypowych postaci Francuzek występujących w amerykańskich komediach romantycznych), proponuje Martine Xiberras. Tejże, *Du French kiss au French Feminism, l'exception culturelle française*, [w]: *La France dans le regard des États-Unis*, dz. cyt., dostępny przez: https://books.openedition.org/pupvd/23609 [dostęp: 6.06.2022 r.].

Paryż ukazany jest jako swego rodzaju kraina marzeń, daleka od sentymentalnego pragmatyzmu codziennej egzystencji”[91].

Narracja filmu jest konsekwentnie budowana w oparciu o twórcze przetworzenie klisz kulturowych. Oś fabularną wyznacza seria konfliktów między pragmatycznie usposobioną Amerykanką, przemierzającą Europę śladem[92] niewiernego partnera, oraz impertynenckim Francuzem trudniącym się przemytem (i wykorzystującym w tym celu nowo poznaną w samolocie kobietę). Gatunkową konwencję produkcji podkreśla zaangażowanie w roli Kate popularnej aktorki zza oceanu, słynącej z romantycznego *emploi* Meg Ryan. Kreowana przez nią postać reprezentuje amerykański styl życia, do którego znaczników należy między innymi przestronny, tradycyjnie urządzony jednorodzinny dom na przedmieściach oraz spożywane w rodzinnym gronie posiłki typu *fast food* (skontrastowane w dalszej części filmu z typowym prowansalskim gospodarstwem i bogactwem tradycyjnej kuchni francuskiej). Wizyta w mitologizowanym „mieście miłości” ma dla porzuconej Kate gorzki wydźwięk; nadzieja na pojednanie z narzeczonym znika w obliczu nowego związku Charliego z „francuską boginią” – frywolną dwudziestolatką. „Oprócz specyficznego wykorzystania Paryża jako idealnego miejsca na namiętną miłość, zgodnego z tradycyjnymi kodami miłości w kulturze zachodniej, możemy wspomnieć o przedstawianiu przez Hollywood francuskiej stolicy jako miejsca drugiej szansy”[93] – zauważa Xavier Perez, zaś Thierry Jousse i Thierry Pacquot dodają, że „Paryż to amerykańska fantazja: miejsce, w którym swobodnie rozkwitają erotyczne popędy”[94].

Przyjazd do Paryża jest obarczony komplikacjami natury formalnej: w eleganckim lobby hotelu George V kobieta, oczekująca na spotkanie z byłym partnerem, staje się ofiarą kradzieży. Utrata bagażu, w tym pieniędzy i rzeczy osobistych, stawia bohaterkę przed koniecznością spędzenia nocy na ulicy. Brak dokumentów osobistych degraduje ją do kategorii *sans-papiers* – nielegalnej imigrantki, której niejasny status administracyjny komplikuje nieukończona procedura zmiany obywatelstwa na kanadyjskie. Przywołując tezę Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego, według których „Miasta stanowią więc węzły ruchu, które wchodzą we wzajemne napięcia wzdłuż poziomych linii; wyznaczają

[91] Xavier Perez, *“We’ll always have Paris”*…, dz. cyt.
[92] „W języku francuskim słowo *trace* (ślad) posiada anagram *ecart*, co znaczyć może odległość, oddalenie, odstępstwo, przedział przestrzeni, rozpostarcie” – zauważa Christopher Johnson. Tegoż, *Derrida*, przeł. Jacek Hołówka, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1997, s. 59.
[93] Xavier Perez, *“We’ll always have Paris”…*, dz. cyt.
[94] Thierry Jousse, Thierry Pacquot, *La ville au cinéma*…, dz. cyt., p. 527.

całościową, lecz zawsze lokalną, inną dla każdego miasta, integrację”[95], Tadeusz Sławek podkreśla zawartą w niej antynomię:

Z punktu widzenia historii miast lokalny charakter owej integracji polega na dwóch procesach: z jednej strony jest gotowość do ruchu na zewnątrz i wpuszczenia przybysza do wnętrza miasta, z drugiej – raz znalazłszy się w obrębie murów, ruch przybysza jest, bez intencji władzy do kontrolowania wszystkiego, utrudniony przez „gęstość” materii miejskiej[96].

Bezcelowa wędrówka po mieście, rozpoczęta po wyjściu z placówki dyplomatycznej, przybliża kobietę o krok od zobaczenia upragnionej wieży Eiffla: dostrzega odbicie jej wierzchołka w szybie mijanej restauracji, jednak fizyczny obiekt nie znajduje się w zasięgu wzroku Kate (ilustracja 3.6). Jak zauważa Ewa Rewers, „[j]eśli architektura nie tylko produkuje, lecz zmienia się – co zgodnie podkreślają Virilio i Baudrillard – w gigantycznych rozmiarów ekrany, to nie po to, by odbijała się w nich realna miejska przestrzeń”[97]. Z kolei istotę „wizualnej praktyki kupowania”[98] przybliża w artykule *Przestrzenie miejskości – od kina jako sztuki miasta do interpolis nowych mediów* Andrzej Gwóźdź:

Z pewnością jedną z najbardziej aktywnych form owej ekonomii znaku i rzeczy pozostaje „przeżywanie”, jakie od ponad stu lat wydatnie współtworzy „wizualna praktyka kupowania”, jak ją elegancko określa Anne Friedberg, zgodnie z tezą Rema Koolhaasa, iż „nie można już zrozumieć miejskości bez kupowania”. To właśnie ta praktyka dzięki dziewiętnastowiecznym pasażom i domom handlowym zainaugurowała „*mise en scène* witryn sklepowych, które ułatwiły i pobudziły działanie *uruchomionego spojrzenia* […], niezbędnego do przeglądania towarów w celach rozrywkowych”. Z jednej strony, pociągnęło to za sobą nowe style zachowań kobiet w przestrzeni publicznej („utowarowione” spojrzenie *flâneuse*, poddanej obietnicy konsumeryzmu), z drugiej natomiast – zbiegło się w czasie z narodzinami i awansem kina, „wizualnością, która staje się sama w sobie towarem”[99].

---

[95] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980, p. 541.
[96] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 35.
[97] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 130. Zob. też. Barbara Szczekała, *Nie tylko nostalgia*…, dz. cyt., s. 257: „Patrzenie jest główną aktywnością lat pięćdziesiątych, potęgowaną dodatkowo popularnym dla kina klasycznego […] zabiegiem wprowadzenia w kadr lustrzanego odbicia. Bynajmniej nie ma ono charakteru wojerystycznego bądź skopofilskiego – autoteliczna przyjemność wzrokowa nie jest tutaj celem”. Relację pomiędzy benjaminowskim „miastem w zwierciadle” a kinem nakreśla również Anne Friedberg: „Wystawa ujęta w ramę sklepowego okna uruchamia swobodny przepływ, dzięki któremu obramowany obraz produkuje konkretne bodźce wyzwalające pragnienie kupna. Podobna naturalna relacja łączy opartą na domysłach wizualną praktykę kupowania oraz inną, która swoje korzenie ma w dziewiętnastowiecznej kulturze wizualnej – oglądanie filmów w kinie. Tak jak witryna sklepowa, kino opiera się na sytuacji wizualnego eksponowania; ruchome obrazy prowadzą grę z tą samą wyimaginowaną relacją między patrzeniem i posiadaniem”. Anne Friedberg, *„…więc jestem”. Kupujący–widz i przeistoczenie poprzez zakupy*, przeł. Blanka Brzozowska, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 586.
[98] Tamże, s. 585.
[99] Andrzej Gwóźdź, *Przestrzenie miejskości…*, dz. cyt., s. 526–527.

Szczególny status Kate – okradzionej z bagażu, a tym samym pozbawionej siły nabywczej – można postrzegać jako polemiczny względem konsumocentrycznej orientacji *flâneuse,* o której przypomina Anne Friedberg:

> Uruchomione spojrzenie przechodnia – *flâneura* opisanego przez Charlesa Baudelaire'a i Waltera Benjamina – związane było z przywilejem określonej płci i klasy, lecz w kontekście rozrastającej się kultury konsumpcyjnej, ruchome kontemplujące spojrzenie *flâneuse* – jako kupującej – stworzyło nowy wachlarz możliwości i zachowań kobiet w przestrzeni publicznej. Obdarzona siłą kupowania, *flâneuse* stała się głównym konsumenckim celem. Korzystając z nowej wolności stylu życia i możliwości wyboru, kobieta stała się podmiotem dla nowych pragnień kreowanych przez reklamę i kulturę konsumpcyjną[100].

Rozsunięte przez kelnera drzwi ujawniają wnętrze lokalu[101], który okazuje się miejscem spotkania Charliego i Juliette. Zauważony na palcu dziewczyny pierścionek z olbrzymim brylantem prowokuje bohaterkę do odkrycia dalszych planów wyjazdowych pary, co nieuchronnie prowadzi do starcia z recepcjonistą hotelu George V. Mężczyzna, sprawujący władzę symboliczną nad prestiżowym obiektem[102], budzi w Kate irytację swoją chłodną uprzejmością i rygorystycznym przestrzeganiem obowiązków. „Zadziwiające. Mówi pan «witamy», ale myśli pan coś zupełnie innego. To cecha Francuzów czy konsjerżów?" – ironizuje protagonistka.

Podobnie niefortunny zbieg okoliczności, związany z przeoczeniem wieży Eiffla, spotyka bohaterkę podczas przejażdżki samochodem[103] przez centrum Paryża (widoczny przez okno zabytek przysłania w kluczowym momencie monumentalna fasada Palais de Chaillot [ilustracja 3.7]), a także podczas samotnego spaceru po mieście (iluminacja budowli, wyeksponowanej za sprawą linearnej perspektywy, gaśnie tuż przed skierowaniem na nią spojrzenia Kate [ilustracja 3.8]). „Odczytujemy tu […] ostrzeżenie

[100] Anne Friedberg, *„ …więc jestem"…*, dz. cyt., s. 587.
[101] „Miasto odzwierciedla się w tysiącu oczu, tysiącu obiektywów. Nie tylko bowiem niebo i atmosfera czy świetlne reklamy na wieczornych bulwarach uczyniły z Paryża «miasto światła». Paryż jest miastem luster: asfalt jego ulic lśni niczym zwierciadło. Przed każdym bistro szklane ścianki: kobiety przeglądają się w nich częściej niż gdziekolwiek indziej. Z tych luster wyłania się uroda paryżanek" – zauważa Walter Benjamin. Tegoż, *Paryż…*, dz. cyt., s. 132.
[102] Raphaëlle Moine, *The Concierge in Contemporary French Cinema*, [w]: *Paris in the Cinema*…, dz. cyt., p. 146.
[103] Brawurowa jazda ukradzionym przez Luca autem stanowi pretekst do pokazania takich zakątków miasta jak Place Blanche, Luwr i rue la Vieuville (usytuowanych kolejno w 18., 1. i ponownie w 18. *arrondisement*). Zorientowana na turystów dzielnica Montmartre zostaje ukazana jako siedlisko występku, a wyeksponowana w jednym z ujęć stacja metra Abbesses jest wskazówką dotyczącą lokalizacji kryjówki, w której złodziej z hotelu George V trzyma swoje łupy (w tym plecak Kate).

przed miastem niegościnnym, które pragnie podstępnie złapać i zatrzymać przybysza za pomocą sztywnego urbanistycznego planu, tworzonego po to, aby «nie pozostawić jej drogi ucieczki»”[104] – pisze Tadeusz Sławek. Żelazna konstrukcja zdaje się emancypować, jakby celowo odwlekając moment objęcia jej wzrokiem przez kobietę[105]. We *Francuskim pocałunku* wyzyskano również falliczne konotacje budowli[106]; dysfunkcja seksualna Luca staje się obiektem drwin Kate, która wręcza mężczyźnie wiotczejącą figurkę wieży. „Rozdźwięk między hipotetycznie pożądanymi fizycznymi lokalizacjami Kate a jej stanem skrajnej deterytorializacji […] osiąga apoteozę, gdy szlocha: „zatriumfuję!” (“I will triumph!”) z wyraźną ironią, tuż przed Łukiem Triumfalnym”[107] – zauważa Mary Harrod (ilustracja 3.9).

W podróży do Cannes śladami niewiernego partnera towarzyszy kobiecie Luc, usiłujący odzyskać cenną własność schowaną w plecaku Kate tuż przed wyjściem z samolotu. Sadzonka amerykańskiej odmiany winorośli, po skrzyżowaniu z gatunkiem krzewu rosnącego w rodzinnych stronach Luca, ma dać początek winnicy założonej na stromym, kamienistym zboczu. Korzyści płynące z krzyżowania różnych szczepów winorośli przywołuje Stephen Clarke w rozdziale o znaczącym tytule *Dlaczego francuskie wino pochodzi z Ameryki?*:

> W latach sześćdziesiątych XIX wieku wybuchła epidemia, która omal nie zniszczyła wszystkich winnic we Francji. Producenci szlachetnego trunku w najsłynniejszych regionach winiarskich kraju mogli tylko bezradnie przyglądać się, jak ich cenne krzewy więdły i umierały. […] Tylko cud mógł je ocalić. I cud się zdarzył, a ocalenie nadeszło z Ameryki[108].

Wnętrze pakunku kryje również kapitał potrzebny do sfinansowania inwestycji – brylantową kolię, która ginie w hotelu George V w niewyjaśnionych okolicznościach. Zarówno roślinę, jak i drogocenną biżuterię można zaliczyć do kategorii przedmiotów-podróżników, którą Anna Wieczorkiewicz – bazując na koncepcji Celii Lury – charakteryzuje następująco:

---

[104] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 37.
[105] Z sytuacją, która staje się udziałem Kate, silnie kontrastuje diagnoza sporządzona przez Rolanda Barthes’a: „Praktycznie nie ma paryskiego spojrzenia, którego nie można by dotknąć o określonej porze dnia; w chwili, gdy zaczynam pisać te słowa o tym, wieża jest tam, przede mną, otoczona moim oknem; i w tej samej chwili styczniowa noc ją zamazuje, najwyraźniej starając się uczynić ją niewidzialnym, aby zaprzeczyć jej obecności, zapalają się dwie małe lampki, delikatnie mrugając, obracając się na samym końcu […]. Wieża jest przyjazna”. Roland Barthes, *The Eiffel Tower,* dz. cyt., p. 3.
[106] Zob. s. 102 niniejszej rozprawy.
[107] Mary Harrod, *Parisian Lovers…*, dz. cyt., p. 157.
[108] Stephen Clarke, *1000 lat…*, dz. cyt., s. 327.

Ich znaczenie zmienia się w toku podróży, przybierając ostateczny kształt w miejscu docelowym; jest osobiste, emocjonalnie zabarwione, krystalizuje się stopniowo i nie jawi się bynajmniej jako powszechnie zrozumiałe, posiadające obiektywną, ponadindywidualną wartość. […] Owa niedookreśloność nie wynika z cech samych przedmiotów, ale z tego, że znalazły się one w polu, w którym oddziałuje napięcie pomiędzy praktykami podróżowania a zamieszkiwania[109].

Zapoczątkowana w centrum Paryża podróż do nadmorskiego kurortu staje się dla Kate okazją do zobaczenia upragnionej wieży Eiffla, której widok zastępują wkrótce idylliczne, wiejskie krajobrazy – nienaturalnie nasycone, jakby zrealizowane w trójtaśmowej technologii Technicolor. „Dla mnie to było zbyt piękne, musiałem wyjechać" – ironizuje Luc w odpowiedzi na pełne zachwytu słowa kobiety. Poranna wizyta w wagonie restauracyjnym przynosi kolejne zmysłowe doznania, związane z odkrywaniem kulinarnego dziedzictwa Francji:

Kiedy regiony chcą dokonywać marketingu samych siebie, a jednocześnie chronić się przed homogenizującymi siłami globalizacji, tożsamość regionalna znajduje schronienie w butelkach wina i kawałkach sera. Kwestie niepowtarzalności regionu zostają wydestylowane w ikoniczne produkty pochodzące z określonych miejsc. W miarę jak mobilność i hybrydyzacja stają się hasłami określającymi sposób działania dzisiejszego świata, może wydawać się, że wyznaczone tradycją, defensywne artykulacje regionu nie dadzą się utrzymać; ale ciągły przekaz regionalizmu, kierowany do nas poprzez każdą butelkę Bordeaux, sugeruje co innego, nawet jeśli – jak często się dzieje – eksponowane tradycje regionalne są tylko wymyślone[110].

„Nie uważasz, że to niewiarygodne? Żeby znaleźć czterysta pięćdziesiąt dwa sposoby na sklasyfikowanie czegoś, co jest w istocie procesem bakteryjnym?" – emocjonuje się Kate, jednak zdaje się organicznie odrzucać dziedzictwo narodowej gastronomii. Dolegliwości związane z nietolerancją laktozy zmuszają parę do nagłego przerwania podróży w położonej na południu regionu Owernia-Rodan-Alpy miejscowości Paulhaguet, nieopodal której mieści się La Ravelle – niewielka wioska, w której rodzina Luca od trzech pokoleń prowadzi winnice. Utrzymaną w minorowym tonie opowieść o pełnych nienawiści relacjach rodzinnych przerywa kordialne powitanie ze strony nestora rodu, który – w towarzystwie gromady krewnych – zaprasza parę do wspólnej uczty. Wizyta

[109] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 66.
[110] David Bell, Gill Valentine, *Consuming Geographies*, Routledge, London 1997, p. 148. Por. Stephen Clarke, *1000 lat wkurzania Francuzów*, dz. cyt.

w dawnej sypialni Luca, pokrytej kurzem i patyną czasu, przynosi wiedzę na temat nastoletnich fascynacji bohatera. „Zacytowany pokój wykazuje zatem zbieżność z tym, co w kinie określa się mianem *la mode rétro* czy filmu nostalgicznego – przeszłość wygląda w nim jak błyszcząca fotografia ze starego żurnala mody" – zauważa Fredric Jameson[111] w kontekście eksplorowania „najbardziej archaicznych części domu"[112]. W odniesieniu do scenografii *Francuskiego pocałunku* owo spostrzeżenie zyskuje postać metatekstualnego komentarza do sposobu konstruowania przestrzeni profilmowej. „Pomieszczenia te zostały właściwie zachowane jak w muzeum: nietknięte, nienaruszone, a jednak w pewnym sensie «zacytowane» – opróżnione, mimo że nie zaszła w nich najmniejsza nawet modyfikacja, jakby przekształcone w obrazy samych siebie i swojego dawnego życia"[113] – pisze badacz postmodernizmu. Ciemne, nieuporządkowane pomieszczenie wypełniają zawarte w trunkach aromaty, których rozpoznanie staje się zadaniem Kate. Wydany początkowo ostrożny werdykt: „przyjemne, czerwone wino" przyjmuje wkrótce formę epitetu „wyraziste wino z odrobiną wyrafinowania i raczej bezpretensjonalne", a finalnie – zyskuje dopełnienie w postaci odszyfrowanych nut rozmarynu, grzybów, rodzynków i lawendy. Afirmatywny wydźwięk tej sceny pokazuje, że ocena nowych smaków nie musi być domeną koneserów – jej warunkiem jest uważność płynąca z zanurzenia w chwili obecnej i otwartości na przeżywane doświadczenie (będąca przeciwwagą dla – nieco mechanicznych, a zarazem zakończonych niepowodzeniem – poszukiwań wieży Eiffla).

Nostalgiczną podróż Luca do krainy dzieciństwa, zmąconą niepokojem o zaginioną biżuterię, wieńczy odkrycie sznura brylantów na szyi Kate[114]. Perypetiom związanym z próbą sprzedaży kosztowności w butiku Cartiera towarzyszy próba odzyskania Charliego przez jego byłą partnerkę. Ekskluzywny hotel Intercontinental Carlton Cannes, w którym zatrzymują się obydwie pary, jest miejscem publicznej kompromitacji (i zarazem demaskacji) Kate, która – obserwując w ukryciu mężczyznę spędzającego czas w towarzystwie Juliette i jej rodziców – przewraca się o wózek służący do serwowania potraw. Dawną i obecną partnerka Charliego różni nie tylko poziom towarzyskiego szlifu, lecz także skrajne względem siebie style ubioru. Juliette, z wysoko upiętym kokiem, czerwonymi ustami i kompletem perłowej biżuterii, „bystra, piękna i pewnie doskonała we

[111] Fredric Jameson, *Postmodernizm*…, dz. cyt., s. 120.
[112] Tamże, s. 119.
[113] Tamże.
[114] Wcześniejsza scena pośpiesznego przeglądania bagażu kobiety, którego czeluści mogą skrywać zagubiony naszyjnik, jest rejestrowana z pozycji kamery umieszczonej po drugiej stronie ogrodzenia chroniącego posiadłość; postać bohatera, obserwowana zza metalowych prętów, stanowi czytelną metaforę jego kryminalnych powiązań.

wszystkim" – jak ocenia ją przy pierwszym spotkaniu Kate – uosabia wzór paryżanki. Niedbale ubrana Amerykanka, ze zmierzwioną fryzurą i nieodłącznym atrybutem w postaci pojemnego plecaka, budzi zaśjednoznaczne skojarzenia z figurą turystki – której jedynym symbolem szeroko rozumianej „paryskości" jest luźna koszulka z napisem „I LOVE PARIS" (ilustracja 3.10). Ekscentryczność w dziedzinie prezencji jest z kolei domeną Luca; jego zmierzwione włosy, niedbały zarost i niezapięta koszula wystająca spod znoszonej skórzanej kurtki doskonale korespondują z przestępczym profilem działalności[115].

Najdłuższym – trwającym niespełna dwie minuty – filmowym ujęciem jest hotelowa scena tańca z udziałem bohaterów, mająca charakter spontanicznego treningu przed spotkaniem kobiety z Charliem. Jako tło muzyczne służy dawny francuski przebój – *La mer* skomponowany przez Charles'a Treneta i wykonywany przez Kevina Kline'a, aktora wcielającego się w rolę Luca. Dni spędzone w towarzystwie francuskiego aferzysty, pełne intymnych zwierzeń i wspólnie urzeczywistnianych planów, zbliżają postacie do siebie. Symbolem ich relacji staje się wymarzona przez Kate kamienna chatka, otoczona – co wskazuje na dystans czasowy sceny – dorodnymi krzewami winorośli. Podróż z Nowego Jorku do Paryża (metropolii stanowiących *per se* wyraziste przykłady nie-miejsca[116]), a następnie przeprowadzka na francuską prowincję nosi znamiona eksploracji obszarów o płynnych, zacierających się granicach:

> W konkretnej rzeczywistości dzisiejszego świata miejsca i przestrzenie, miejsca i nie-miejsca mieszają się ze sobą i wzajemnie się przenikają. Możliwość nie-miejsca nigdy nie oddala się od miejsca. Powrót do miejsca jest ucieczką bywalca nie-miejsc (który marzy o wakacyjnym domku, zakorzenionym w sercu okolicy)[117].

Rozgrywającą się w samolocie kulminacyjną scenę, uświadamiającą bohaterom ich nierozłączność, przepełnia jednak ironiczny wydźwięk. Na nieprawdopodobność sytuacji wskazuje zarówno niekonwencjonalne miejsce (uosobienie nie-miejsca) przeprowadzenia kluczowej rozmowy, jak i patetyczność kwestii deklamowanych na przemian przez obydwie postacie. Szczęśliwe zakończenie jest zgodne z „tradycyjnymi kodami miłości

[115] Wizerunek Luca odsyła widza do figury paryskiego Apasza – członka gangu przestępczego, działającego w stolicy Francji na przełomie XIX i XX wieku.
[116] „Paradoks głównego miasta tej abstrakcyjnej, uniwersalnej ludzkości – i być może nie tylko *mieszczaństwa* – polega na tym, że jest ono także nie-miejscem, pewnym nigdzie, trochę tym, co Michel Foucault nazywał, nie włączając w to miasta, «heterotopią»" – przekonuje Sylviane Agacinski. Tejże, *Chefs-lieux,* [w:] *Le Temps de la réflexion: La ville inquiète*, édition collective, Gallimard, Paris 1987, p. 204–205.
[117] Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. 73.

w kulturze zachodniej”[118], a zarazem – przynajmniej pozornie – z utrwalonym schematem fabularnym hollywoodzkich komedii romantycznych:

> Kosmopolityczne kino klasycznego Hollywood pokazuje miłość jako konwencjonalną grę, jako przyjazną brawurę, którą praktykowali stereotypowi bohaterowie i żądne przygód kobiety lat trzydziestych, porwaną językiem wykluczającym namiętne i absolutne cierpienie. Dla kina hollywoodzkiego to sentymentalne cierpienie jest raną, która zamyka się wraz z małżeństwem[119].

Wizualno-dźwiękowe klisze, wykorzystane przez twórców *Francuskiego pocałunku* w scenie finałowej, wskazują na jej fantazmatyczny charakter. Filmowa sekwencja, zwieńczona wspólnym spacerem po słonecznym zboczu porośniętym winną latoroślą[120], zdaje się być jedynie wytworem fantazji Kate – unaocznionym na ekranie w postaci obrazów mentalnych i uatrakcyjnionym za sprawą użycia przeboju *La vie en rose* Edit Piaf. Kompozycja graficzna ujęć znakomicie ilustruje poetycką obserwację Friedricha Engelsa: „Jak odaliska na połyskującej brązem sofie, spoczywa dumne miasto na rozgrzanych, pokrytych winnicami zboczach krętej doliny Sekwany”[121]. Inna z możliwych interpretacji zakłada autotematyczny charakter zakończenia, zgodny z konwencją gatunkową *screwball comedy* i wyznaczonym przez nią horyzontem oczekiwań odbiorców. *Francuski pocałunek* można tym samym odczytać jako klasyczną komedię romantyczną… *à rebours*. Wizyta w Paryżu – mitycznym „mieście miłości” – zostaje zdegradowana do roli przystanku na życiowej drodze protagonistów, którzy osiedlają się w malowniczej chatce na francuskiej prowincji[122]. Łącząca parę (i wymarzona przez Kate) „miłość jak w sonetach… albo w filmie” stanowi urzeczywistnienie bovarystycznej postawy kobiety, rozumianej jako „zderzenie ideałów romantycznych z miałkością zastanej rzeczywistości”[123]. Ich siedliskiem we *Francuskim pocałunku* okazuje się właśnie Paryż.

---

[118] Xavier Perez, *“We’ll always have Paris”*…, dz. cyt.
[119] Tamże.
[120] Mary Harrods podkreśla symboliczną wymowę zakończenia, które nadaje kres niepokojom związanym ze zgodnością „romantycznego pragnienia i zaangażowania” głównych postaci, w zamian „metaforycznie lecząc problemy seksualne Luca na równi ze społecznymi, łącząc bohaterów – z dala od niebezpieczeństw miasta – w winnicy położonej na skąpanym w słońcu wiejskim południu, gdzie fallicznie wyglądająca winorośl, którą Luc przemycił z USA, może zostać skrzyżowana z odmianą francuską, aby stworzyć harmonijny i odurzający związek”. Mary Harrod, *Parisian Lovers…*, dz. cyt., p. 157.
[121] Friedrich Engels, *Von Paris nach Bern*, “Die neue Zeit” nr. 17, vol. I, J. H. W. Dietz, Stuttgart 1899, p. 10.
[122] W przeciwieństwie do bohaterów filmu *Paryż może poczekać*, dla których miasto stanowi odraczany w czasie, jednak końcowy etap podróży (co więcej, w pełni realizujący swój – narzucony mu na mocy kulturowego stereotypu – romantyczny potencjał).
[123] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, la psychologie dans l’œuvre de Flaubert*, Librairie Léopold Cerf, Paris 1892, p. 14, dostępny przez: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k729471.image [dostęp: 15.08.2022 r.].

Podróż ku przeszłości

Rozpoczynające film *Miłość i turbulencje* sceny, przedstawiające charakterystyczną linię horyzontu[124] flankowaną drapaczami chmur oraz mknącą po ulicy żółtą taksówkę, pozwalają widzowi błyskawicznie odszyfrować miejsce filmowej akcji jako nowojorski Manhattan:

> […] ten nowy obraz, nowa dwuwymiarowa forma staje się nie czym innym właśnie jak zdarzeniem w przestrzeni: wyłonieniem obcego ze znanego, oczekiwanego, które jednak w pierwszym momencie swego pojawienia się przedstawiło się jako obce. […] To pierwsze wizualne doświadczenie nowej formy jako niepowtarzalnej i nieoczekiwanej szybko przecież ulega zatarciu. Nie tylko dlatego, ponieważ wielokrotnie zbliżaliśmy się już w ten sposób do innych miast, których sylwety pojawiające się nagle na linii horyzontu pochłaniały nas odbierając możliwość dostrzegania czegokolwiek poza nimi samymi. […] Płaski obraz miasta wyrastającego (wydarzającego się) nad linią horyzontu jest niemal równocześnie nową formą i skonwencjonalizowanym tekstem wizualnym, generowanym i transformowanym już wcześniej przez różne konwencje: artystyczne, estetyczne, wydawnicze itd., tworzące dla naszego «niepowtarzalnego i nieoczekiwanego» zdarzenia w przestrzeni gęstą sieć odniesień do obrazów, które znamy[125].

Opustoszała miejska przestrzeń wskazuje na wczesną porę dnia, co znajduje potwierdzenie w komunikacie telefonicznym odebranym przez młodą kobietę. Zamówiona na godzinę 5:00 usługa budzenia rozpoczyna wypełniony obowiązkami poranek, który bohaterka spędza na wykonywaniu domowych czynności zapisanych na samoprzylepnych kartkach; próba usprawnienia krzątaniny wskazuje na pedantyczne usposobienie postaci, a rzucone bezwiednie przekleństwo (*merde!)* stanowi przesłankę o jej narodowości.

Zastosowany montaż synchroniczny ujawnia diametralnie różny przebieg tego samego poranka u mężczyzny, który – oswobodziwszy się z założonych kajdanek – ponagla nocujące u niego kobiety do opuszczenia mieszkania. Jedyną czynnością higieniczną, na którą spóźniony protagonista może sobie pozwolić, jest „francuski prysznic" polegający na obfitym spryskaniu ciała perfumami. Włączona w strukturę filmu sekwencja montażowa ujawnia erotyczne upodobania mężczyzny, który każdą noc spędza z inną kochanką. Po przybyciu na lotnisko i zajęciu wyznaczonego miejsca na pokładzie, protagonista spotyka swoją byłą partnerkę – pojawiającą się w pierwszej filmowej

[124] Zob. Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 82.
[125] Tamże, s. 81–82.

sekwencji Julie[126]. Sześciogodzinny lot do Paryża, skondensowany do niespełna półtorej godziny czasu ekranowego, wyznacza trzon akcji (zaanonsowanej już w tytule filmu[127]), a dyskusja między dwojgiem rozdrażnionych współpasażerów stanowi pretekst do licznych retrospekcji:

Lotnisko dzisiaj zastępuje miasto, ponieważ konstruowane jest od początku jako quasi-miasto […]. Mosty powietrzne między miastami zacierają dystynkcje przestrzenne i czasowe, unieważniają kierunki. Ten rodzaj budowania połączeń nadal służy do podboju, kontynuacji drogi i jest emanacją możliwości technicznych wybranych kultur i regionów. […] Zamiast powracającej interpretacji i niesymetrycznej transgresji, które prowokuje stary typ budowy połączeń, most powietrzny otwiera przed nami to, co Manuel Castells nazywa przestrzenią przepływów [podkr. MK][128].

Wcześniejsze losy partnerów (oraz przyczyny ich chłodnej relacji[129]) są sukcesywnie odkrywane w toku filmowej narracji. Burzliwy przebieg rozmów podkreślają efekty wizualne – ustawicznie włączane i wyłączane oświetlenie foteli skutkuje naprzemienną obecnością czerwonej i niebieskiej dominanty kolorystycznej kadrów. Innym zabiegiem formalnym, uatrakcyjniającym warstwę obrazową filmu, jest regularnie stosowany *split-screen*, przedstawiający rozmowy telefoniczne prowadzone przez bohaterów przed startem samolotu. W artykule *Parisian Lovers in Contemporary Romcom* Mary Harrod określa funkcję filmowego (nie-)miejsca akcji:

Miłość i turbulencje jednocześnie wpisuje się we współczesny trend, który zidentyfikowałam w innym miejscu jako wywodzący się z osadzonych w Paryżu francuskich komedii romantycznych z początku XXI wieku, odzwierciedlających postmodernistyczną mobilność poprzez spotykanie się pary w – jak nazwał je Marc Augé – „nie-miejscach" lub też miejscach przepływu, zbyt nieistotnych, aby uznać je za miejsca[130].

[126] Co ciekawe, plakat promujący *Miłość i turbulencje* przedstawia sytuację, która nie ma miejsca w filmie: w pustej hali odlotów siedzą obok siebie znudzona Julie i usiłujący zainicjować rozmowę Antoine. Hasło „ekspresyjni, ekstremalni, ekscentryczni, eks… na zawsze?" (rozwinięte we francuskiej wersji projektu o przymiotniki takie jak skandaliczni, zachwycający czy niezwykli) zapowiada przebieg akcji, jednocześnie hiperbolizując cechy pierwszoplanowych postaci.

[127] W *Miłości i turbulencjach* dostrzegalne są nawiązania do zrealizowanego osiemnaście lat wcześniej *Francuskiego pocałunku*; co więcej, rola Julie była początkowo przewidziana dla aktorki „w typie Meg Ryan" (*Amour & Turbulences*, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-209664/secrets-tournage/ [dostęp: 8.08.2020 r.]. O pewnym podobieństwie Julie do Kate świadczy jej największe marzenie, przybierające jednak zdecydowanie bardziej mieszczański charakter: „dom na przedmieściu, garaż, ogródek i rowery".

[128] Ewa Rewers, *Post*-polis, dz. cyt., s. 159.

[129] Oznaką różnic charakterologicznych między bohaterami jest ich stosunek do obsługi samolotu – przeniesiona do klasy biznesowej Julie rzuca się na szyję asystentowi lotu, zaś Antoine traktuje pracowników Cirrus Airline z jawnym lekceważeniem.

[130] Mary Harrod, *Parisian Lovers…*, dz. cyt., p. 161.

Tłem uporządkowanych chronologicznie reminiscencji jest stolica Francji, w której Julie i Antoine spotykają się przypadkowo na przyjęciu, a następnie – pokonując liczne przeszkody – podejmują trud ułożenia wspólnego życia. Niektóre z przywołanych retrospekcji mają źródło w rozmowach prowadzonych z Julie, inne zaś prowokuje monolog Antoine'a skierowany do współpasażerów (jeden z nich dopytuje niecierpliwie o kontakt do pracownika, który pomagał bohaterowi organizować nocne randki na wieży Eiffla[131], a przed końcem lotu wymusza na parze pocałunek). Wzmiankowane w tytule filmu turbulencje skłaniają parę do wyznania sobie skrywanych przez lata uczuć, jednak unormowanie warunków atmosferycznych skutkuje wycofaniem miłosnych deklaracji. Kulturową funkcję obydwu metropolii, w których rozgrywa się akcja *Miłości i turbulencji,* przybliża Graham Clarke:

> Jeśli uznamy Nowy Jork za jedno z centrów praktyk fotograficznych, to drugim takim miejscem jest Paryż. To jedno z najczęściej fotografowanych i celebrowanych miast istnieje w równym stopniu jako atmosfera i jako oklepany frazes. Prawdopodobnie bardziej nawet aniżeli Nowy Jork, Paryż jako obraz jest przede wszystkim serią fotografii, wizualnym konstruktem, który na pierwszy plan wysuwa najbardziej ograniczony zakres swojej geografii i najbardziej banalne poziomy swojego życia społecznego i ekonomicznego. Jako miasto został on porwany przez swoje przedstawienia w malarstwie, literaturze i fotografii[132].

„Pamiętasz wieżę Eiffla?" – tym pytaniem o retorycznym charakterze zostaje zasygnalizowana przez mężczyznę pierwsza z retrospekcji. Odwiedzona w nocy budowla, stanowiąca dla bohatera ulubione miejsce randek z nowo poznanymi kobietami („Każdy krytykuje, a nikt nie zna"), nie wzbudza podziwu w oczach protagonistki. Scena ta ma szansę zapewnić jednak wizualną przyjemność filmowym widzom, mogącym oglądać iluminowaną budowlę z różnych (nie zawsze schematycznych!) perspektyw (ilustracja 3.11) i przyglądać się detalom żelaznej konstrukcji dzięki zastosowaniu bliskich planów. Równie spektakularna jest roztaczająca się przed bohaterami – a zarazem odbiorcami filmu – nocna miejska panorama, obserwowana z wyjątkowo dogodnego punktu widokowego, jakim jest platforma widokowa najsłynniejszego paryskiego zabytku[133] (ilustracja 3.12). „Znienawidzona i wielbiona przez całą awangardę wieża Eiffla gra rolę równorzędną

[131] Drugoplanowy bohater imieniem Arthur rozwija akcję w sposób analogiczny do funkcji chóru w tragedii greckiej, określanego przez Arystotelesa jako jeden z aktorów. Pytania i spostrzeżenia współpasażera porządkują filmową narrację, a zarazem umożliwiają przywołanie scen nie będących tematem samolotowych konwersacji z Julie.

[132] Graham Clarke, *Miasto w fotografii*, dz. cyt., s. 464.

[133] Jak konstatuje Roland Barthes, „Wieża patrzy na Paryż. Zwiedzać wieżę to dostać się na balkon, aby dostrzec, zrozumieć i zasmakować pewnej esencji Paryża". Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, dz. cyt., p. 8.

bohaterom: filmowana z windy ukazuje imponującą stalową konstrukcję oraz umożliwia panoramiczne zdjęcia pogrążonego w letargu miasta”[134] – wyjaśnia Agnieszka Taborska. Pocztówkowe ujęcie budowli, oświetlonej promieniami zachodzącego słońca – będące kwintesencją spojrzenia turystycznego – stanowi również tło napisów końcowych filmu (ilustracja 3.13). Szczególnie interesujący jest moment ceremonialnego zapoznania paryżanki z miastem („Julie – Paryż, Paryż – Julie”) przez przybyłego z prowincji mężczyznę, który – jak sam wyznaje – „nie może uwierzyć, że mieszka w Paryżu”. Metaforyczne znaczenie sceny opisuje Mary Harrod: „Jeśli chodzi o samą wieżę Eiffla, film – koniec końców – odzwierciedla bardziej cyniczny impuls *Francuskiego pocałunku,* by zrównać wieżę, a co za tym idzie Paryż, nie z eteryczną miłością, ale z fallicznym pożądaniem […]”[135]. W dalszej części swojego artykułu badaczka przybliża strategię mającą na celu dekonstrukcję znaczeń przypisywanych budowli na mocy stereotypu: „W ten sposób romantyzm wieży Eiffla zostaje w rzeczywistości podwójnie przesunięty, przez stanie się przedmiotem ironii, ale także umieszczenie w diegetycznej przeszłości, podczas gdy obecne zaloty pary rozgrywają się w kontekście, który Augé utożsamia z «hipernowoczesnością»”[136].

Wiele przyjemności dostarcza postaciom codzienne oblicze francuskiej metropolii. Julie prowadzi w niej bohemistyczny styl życia, poszukując miejsca na otwarcie własnej pracowni oraz mecenasa chcącego wesprzeć jej rozwój jako rzeźbiarki postmodernistycznej. Choć podłoże sytuacji ekonomicznej protagonistów znajduje się poza nawiasem zainteresowań reżysera, para nieustannie korzysta z kulturalnych, rozrywkowych i kulinarnych zasobów Paryża, wpisując się tym samym w ramy paradygmatu klasy próżniaczej stanowiącej przedmiot badań Thorsteina Veblena[137], a następnie poddanej rekontekstualizacji przez Zygmunta Baumana: „W naszych ponowoczesnych czasach wszyscy jesteśmy po trosze turystami. I wcale nie tylko na

[134] Agnieszka Taborska, *Paryż*…, dz. cyt., s. 86. Choć autorka nawiązuje do modernistycznego dzieła René Claira, film Alexandre’a Castagnettiego – reprezentujący kino głównego nurtu – w podobny sposób eksploatuje potencjał wieży Eiffla jako obiektu widokowego, będącego zarazem przedmiotem spojrzenia turystycznego.
[135] Mary Harrod, *Parisian Lovers*…, dz. cyt., p. 160.
[136] Tamże, s. 61. Nature hipernowoczesności, o której wspomina Mary Harrod, Marc Augé pojmuje następująco: „Hipoteza, której tu bronię, głosi, że hipernowoczesność wytwarza nie-miejsca, to znaczy przestrzenie same niebędące miejscami antropologicznymi, które – inaczej niż to się dzieje w nowoczesnościach Baudelaire’owskich – nie integrują danych miejsc; te zaś, spisane, sklasyfikowane i awansowane do roli «miejsc pamięci», zajmują w niej miejsce ograniczone i specyficzne”. Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 53.
[137] Thorstein Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. Janina i Krzysztof Zagórscy, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.

wakacjach. Świat ma nam służyć do kolekcjonowania wrażeń; i tyle on wart, ile wrażeń dostarcza”[138]. Artystyczne upodobania kobiety znajdują ujście w scenie pocałunku z Antoinem, rozgrywającej się w przestronnej sali Musée d’Orsay, na tle monumentalnego zegara zamontowanego na fasadzie budynku[139] (ilustracja 3.14). Charakterystyczny zabytkowy chronometr stanowi jedną z najbardziej efektownych atrakcji dostępnych w muzeum, zapewniając – dzięki swej przezroczystej tarczy – doskonałe miejsce do obserwacji prawego brzegu Sekwany[140], wraz z górującą nad nim Bazyliką Sacré-Cœur. Na pierwszy plan zostaje jednak wysunięty romantyzm chwili przeżywanej przez bohaterów, a prześwietlony miejski krajobraz pełni jedynie funkcję tła dla ciemnych, kontrastowych sylwetek postaci.

Alexandre Castagnetti konsekwentnie kreuje wizerunek Paryża jako miasta miłości, zwłaszcza tej doświadczanej empirycznie. Erotyczna przeszłość Antoine jest po raz kolejny przywołana za sprawą sekwencji montażowej prezentującej sceny łóżkowe z udziałem licznych kobiet, natomiast miłosne uniesienia przeżywane wraz z Julie są sygnalizowane przy pomocy wyświetlanych na ekranie kart, które ilustrują pozycje seksualne z Kamasutry. Jak zauważa Linda Williams, „[z] jednej strony przedstawiamy ruchome obrazy po to, by pośrednio zatracić się w większym, ciekawszym, bardziej kolorowym świecie, który słyszymy i widzimy przed sobą; z drugiej jednak strony, przedstawiamy te same obrazy, aby odnaleźć w tymże świecie swoją własną zmysłowość”[141].

Znaczna część filmowej akcji ma miejsce w paryskich lokalach gastronomicznych. Antoine spotyka się z przyjacielem w bezpretensjonalnej brasserie L’epoque usytuowanej pod adresem 38 boulevard de Clichy i brasserie L’Autre Café mieszczącej się przy 62 rue Jean-Pierre Timbaud, zaś na pierwszą randkę zaprasza Julie do ekskluzywnej restauracji[142] (ilustracja 3.15). Pod adresem 17 rue de Beaujolais, sąsiadującym z zabudowaniami dawnego pałacu królewskiego, mieści się Le Grande Véfour – pierwsza wielka restauracja

[138] Zygmunt Bauman, *Dwa szkice*…, dz. cyt., s. 32.
[139] Wizytę w muzeum poprzedza scena przygotowań bohaterów do wyjścia z domów (stanowiąca niejako powtórzenie pierwszej sekwencji filmu); Julie szykuje się w rytm popularnego utworu *Ne me laisse pas l’aimer* (1964 r.) Brigitte Bardot.
[140] „Jest ona dużym, zawsze czujnym lustrem Paryża, który każdego dnia rzuca do tej rzeki w postaci obrazów swoje solidne budynki i obłoki ze snów. Przyjmuje swe ofiary łagodnie i na znak życzliwości łamie na tysiące kawałków” – pisze Walter Benjamin. Tegoż, *Paryż*…, dz. cyt., s. 133.
[141] Linda Williams, *Seks na ekranie*, przeł. Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 9.
[142] W tej samej restauracji Julie umawia się z narzeczonym, a Antoine z przygodnie poznanymi kobietami, jednak atmosfera i dynamika spotkań różni się od tej przeżywanej podczas wspólnego spotkania dwojga protagonistów. Dysonans ten zaakcentowano poprzez wykorzystanie jazdy równoległej kamery, służącej do pozorowania jednoczesnej obecności – przy sąsiadujących ze sobą stolikach – Julie i Francka, Julie i Antoine’a oraz Antoine’a i jego epizodycznych partnerek.

w Paryżu, otwarta w 1784 roku i słynąca z tradycyjnej kuchni francuskiej oraz prominentnych gości, takich jak Sidonie-Gabrielle Colette czy Victor Hugo. Wybór lokalu podkreśla wysoką pozycję społeczną protagonistów, dla których – jak przekonuje Anna Wieczorkiewicz – „[j]edzenie staje się rekwizytem, wyposażonym w wartość symboliczną. Eleganckie dania to nośny symbol eleganckiego życia. Elegancja bierze się ze składników (drogich, egzotycznych), ale i z dekoracji […]”[143]. Proces pomnażania kapitału symbolicznego poprzez odwiedzanie ekskluzywnych lokali gastronomicznych jeszcze silnie akcentują przywoływani już w treści tego rozdziału Alan Warde i Lydia Martens:

> Jak zauważyli klasycy socjologii, praktyki konsumpcyjne – nawet jeżeli tylko jednostronnie i kosztem innych aspektów – odzwierciedlają pozycję społeczną, wskazują miarę władania nad materialnymi i kulturowymi zasobami i mogą wzbudzać oburzenie lub podburzać współzawodnictwo wśród wykluczanych grup. Bourdieu mógłby powiedzieć, że konsumpcja odzwierciedla aspekty hierarchicznych i rywalizacyjnych systemów społecznej klasyfikacji, które czynią z rozrywek wskaźniki społeczne. Nietrudno sobie wyobrazić, że […] znajomość drogich i modnych restauracji może stać się wskaźnikiem osobistego sukcesu, a nawet skutkować przypisywaniem przez innych prestiżu osobie o dużym w tej materii doświadczeniu[144].

Scysja z parą siedzącą przy pobliskim stoliku skłania gości lokalu do ucieczki wzdłuż Pont de l’Archevêché, gęsto obwieszonego kłódkami symbolizującymi wieczną miłość wieszających je par. Bieg znajduje finał przy bulwarze Montebello[145], zapewniającym doskonałą perspektywę oglądu katedry Notre Dame, która staje się tłem pierwszego pocałunku pary.

Intryga Antoine’a, mająca powstrzymać Julie przed wyjazdem na stypendium artystyczne do Tokio, staje się bezpośrednią przyczyną zakończenia związku. Stan psychiczny protagonistki oddano przy użyciu obrazów mentalnych korespondujących z techniką twórczą stosowaną przez kobietę. Otaczająca ją przestrzeń – stacja metra i wnętrze mieszkania – przypomina wykonywane w pracowni kolaże z folii plastikowej; sprawia wrażenie nietrwałej i chaotycznej[146] (ilustracja 3.16). W podobny sposób percypuje otoczenie właściciel mieszkania, co może sugerować pewne pokrewieństwo

[143] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 308.
[144] Alan Warde, Lydia Martens, *Miłe spotkania…*, dz. cyt., s. 377.
[145] Bulwar ten jest przedłużeniem Quai de Tournelle – chętnie wykorzystywanego przez Alberta Lebourga jako temat dzieł malarskich. Zob. s . 42–43 rozprawy.
[146] „Można wręcz stwierdzić, że obserwowane od mniej więcej 1970 roku rozwój rynku sztuki i silna komercjalizacja produkcji kulturalnej miały wiele wspólnego z poszukiwaniem alternatywnych sposobów kumulowania wartości. Tradycyjne miasto, które znowu stało się modne, dobrze się do tego nadawało” – pisze Tom Dyckhoff. Tegoż, *Epoka spektaklu: perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018, s. 108.

dusz między postaciami. Zdemolowanie lokum Antoine'a stanowi graficzny symbol rozstania pary, nieodwracalnego za sprawą wykrytej przez Julie wieczornej wizyty rozerotyzowanej nastolatki. Podobny motyw zemsty pojawia się w drugim tomie powieści *Vernon Subutex* autorstwa Virginie Despentes:

Antoine obchodzi całe mieszkanie. Przyozdobiła gryzmołami wszystko, od drzwiczek kuchennych szafek po salon, nie zapominając o łazience. Użyła czerwonego flamastra, jakie stosują tagerzy, kreska jest gruba, tusz ścieka, dziewczyna nie ma pojęcia o liternictwie. To nie jest graficiara z prawdziwego zdarzenia"[147].

„Wasza historia była lepsza niż film" – puentuje przywołaną opowieść Arthur, realizując jednocześnie (dość oczywisty dla odbiorcy) zabieg autotematyczny. Chwytem dystansującym widza względem miłosnych perypetii Julie i Antoine'a jest także pozbawiony realizmu splot fabularnych zdarzeń. Po opuszczeniu portu lotniczego Paryż-Roissy-Charles de Gaulle i dotarciu do centrum Paryża, Julie wsiada do taksówki na Placu Zgody i wskazuje adres kancelarii prawnej prowadzonej przez swojego narzeczonego. Ten sam kurs obiera Antoine, który – nieświadomy zbiegu okoliczności – udaje się do biura tej właśnie firmy na rozmowę kwalifikacyjną. Niezręczny przebieg spotkania, w trakcie którego kandydat koncentruje się na przeżywanych sercowych rozterkach, prowadzi do szczęśliwego finału: przysłuchująca się rozmowie kobieta, czekająca na partnera w pomieszczeniu sąsiadującym z jego gabinetem, pod wpływem opowieści Antoine'a decyduje się porzucić ślubne plany z Franckiem. „Chyba wolę bać się przy nim niż mieć spokój przy tobie" – deklaruje Julie, a miejsce stanu bezpieczeństwa i *désintéressement* zastępuje emblematyczna dla paryskiej metropolii namiętność. Można więc – w oparciu o amerykański tytuł filmu (*Love is in the Air*) – pokusić się o stwierdzenie, że „miłość jest w powietrzu", ale krystalizuje się… dopiero w Paryżu.

Miłość w cieniu Notre Dame

„Egzystujemy, ponieważ jesteśmy ustanawiani przez to, co nam się zdarza, przez zdarzenia – takie czy inne całkowicie przypadkowe spotkania, dramaty, szczęśliwe i nieszczęśliwe wypadki, które, jak się mówi, zmieniają całkowicie bieg naszej egzystencji"[148] – pisze Paul Ricoeur, a jego rozważania – umocowane w kontekście hermeneutyki biblijnej – można

[147] Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, t. 2, przeł. Jacek Giszczak, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2016, s. 101.
[148] Paul Ricoeur, *Essays on Biblical Interpretation,* Fortress Press, Philadelphia 1980, p. 107.

z powodzeniem przenieść na grunt kina tworzonego przez Richarda Linklatera. Miejscem akcji trylogii złożonej z filmów *Przed wschodem słońca* (*Before Sunrise*, 1995 r.), *Przed zachodem słońca* (*Before Sunset*) i *Przed Północą* (*Before Midnight*, 2013) uczynił reżyser kolejno atrakcyjne europejskie metropolie o znaczeniu historycznym (Wiedeń i Paryż) oraz malownicze przestrzenie greckich wysp. Druga z wymienionych produkcji, *Przed zachodem słońca*, stanowi kontynuację historii miłosnej rozgrywającej się dziewięć lat wcześniej i mającej – za sprawą nadanej przez twórcę strukturze narracyjnej – otwarte zakończenie. Zastosowana w filmie konwencja portretowania miasta wykracza poza stereotypową strategię reprezentowania przestrzeni Paryża w komediach romantycznych, o czym pisze szerzej Mary Harrod:

> Zmiana miejsca pobytu, czyli przyjemne poczucie obcości, to jedna z nieodłącznych cech romansu, która podkreśla logikę łączenia spotkań intersubiektywnych z międzykulturowymi. W paryskich komediach romantycznych może to być kwestia scalania różnych tożsamości kulturowych (zwłaszcza amerykańskiej i francuskiej). Częściej jednak przesiedlenie zostaje przywołane za sprawą umiejscowienia akcji komedii romantycznych w „nieparyskich" lokacjach Paryża lub w denaturalizowanych wariantach przestrzeni miejskich (tradycyjnie postrzeganych jako romantyczne), albo w innych miejscach, których „francuskość" jest odwzorowywana według neoglobalizowanych linii – podobnie, co zauważyłam, jak zadłużony u Hollywood rodzimy gatunek jako całość[149].

Bujnie porośnięte zielenią podwórze kamienicy. Anonimowa ulica z szeregiem zaniedbanych budynków, oklejonych strzępkami plakatów. Katedra Notre Dame widziana z perspektywy bulwaru Tournelle. Zanurzona w miejskiej roślinności pergola. Codzienne życie toczące się przy paryskich nabrzeżach. Narożnik klasycystycznej kamienicy z zaaranżowanym na parterze lokalem Le Pure Café. Zaciszna uliczka, optycznie podwojona za sprawą monumentalnych sklepowych witryn. Romańska świątynia widoczna u zbiegu ulic. Ta sama część miasta, nieśpiesznie przemierzana przez paryżan… Wykorzystana w czołówce filmu sekwencja montażowa pełni dwojaką funkcję. W pierwszej kolejności informuje widza o usytuowaniu toczącej się akcji w stolicy Francji, a także – jak okazuje się w toku seansu – pobieżnie zapoznaje odbiorcę z miejscami, które (w odwrotnie chronologicznej kolejności) stanowią tło ekranowych wydarzeń. Palimpsestową strukturę miasta przybliża Tadeusz Sławek:

[149] Mary Harrod, *Parisian Lovers…*, dz. cyt., p. 163.

Wygląda więc na to, że w każdym mieście są dwa miasta: jedno, które odpowiada starannie wyrysowanym na planach przebiegom ulic, w którym życie jest ściśle regulowane administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami, i drugie – które odsłania się dopiero uważnemu spojrzeniu, w którym wspomniane regulacje ulegają znamiennym przemianom[150].

Nieoczywisty dobór plenerów koresponduje ze strategią realizowaną przez paryski urząd Mission Cinéma, zachęcający scenarzystów do wybierania rzadziej eksploatowanych przez ekipy filmowe zakątków metropolii[151], a tym samym wyróżnia *Przed zachodem słońca* z gąszczu produkcji, które ujmują problematykę miasta powierzchownie, prezentując jedynie najpopularniejsze przestrzenie i obiekty. Podważony zostaje tym samym obecny stan rzeczy, które charakteryzuje w tomie *Post*-polis: *wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* Ewa Rewers:

Tworzą go reguły przemysłu turystycznego, w myśl których kolorowa sylweta miasta fotografowanego w skonwencjonalizowany sposób należy do podstawowego kanonu tematów zdjęć reklamowych. Profil miasta, jak profil człowieka, wykorzystuje się jako jego niepowtarzalny znak, sygnaturę modyfikowaną przez czas. […] Podróżni oglądają obraz, którego niepowtarzalność ostatecznie okazuje się niepewna, oryginalność zwodnicza, nieprzewidywalność – przygotowana[152].

Spotkanie protagonistów w księgarni Shakespeare and Company (ilustracja 3.17), prowadzonej przy 8 rue Dupuytren nieprzerwanie od 1919 roku, stanowi punkt zwrotny filmowej akcji. Nie jest to miejsce w żadnym razie przypadkowe; przywołuje na myśl historie licznych artystów, dla których przychylność ze strony Sylvii Beach – założycielki księgarni – stanowiła przełomowy moment w karierze pisarskiej:

Współpraca z sąsiadującym „La Maison des Amis des Livres" (Domem Przyjaciół Książek) bardzo szybko przerodziła się w coś więcej niż przyjaźń. Te dwie niezwykłe kobiety spędziły ze sobą resztę życia, a ich wieloletnia działalność okazała się kluczowa dla francuskich i anglosaskich literatów. Dla pierwszych – bo wspomniane panie tłumaczyły wszystkie najważniejsze dzieła Amerykanów i Brytyjczyków na język francuski. Dla drugich – ponieważ w Shakespeare and Company istniała także wypożyczalnia książek w rodzimym języku gości zza Oceanu. Co więcej, emigranci mogli tam odbierać swoją pocztę, a dla nowo przybyłych księgarnia stanowiła punkt kontaktowy z osiadłymi już rodakami[153].

[150] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 24.
[151] Stephen Clarke, *Paryż na widelcu*, dz. cyt., s. 260.
[152] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 83.
[153] Michał Bąk, *Filmowy Paryż*…, dz. cyt., s. 143.

„To moja ulubiona księgarnia. Można tu siedzieć godzinami i czytać" – wyznaje Celine, akcentując istotną rolę, którą lokal również obecnie odgrywa w życiu paryżan. Jesse – przybyły ze Stanów Zjednoczonych poczytny pisarz, biorący udział w wieczorze autorskim – postanawia spędzić czas pozostały do wylotu z Paryża z pierwowzorem książkowej bohaterki. Publikacja, co zostaje ujawnione dzięki dociekliwości jednej z uczestniczek spotkania, jest bowiem oparta na wspomnieniach pamiętnej nocy spędzonej z Celine w Wiedniu (i wyznaczającej główny wątek filmu *Przed wschodem słońca*). Historia sprzed lat zostaje unaoczniona za sprawą wspomnień, wywołanych u Jessego licznymi pytaniami o autobiograficzny wymiar książki. Ciąg dalszy opowieści jest następstwem decyzji bohaterów o spędzeniu najbliższych godzin na spacerach, rozmowach i wzajemnych spojrzeniach:

W prawie do patrzenia nie chodzi o widzenie. Zaczyna się na poziomie osobistym, spojrzeniem w oczy kogoś innego, co wyraża przyjaźń, solidarność lub miłość. To spojrzenie musi być wzajemne, a każda osoba tym samym wymyśla tego drugiego, inaczej spojrzenie nie działa. Jako takie nie daje się przedstawić. Prawo do patrzenia domaga się autonomii, nie indywidualizmu czy voyeuryzmu, domaga się prawa do politycznej podmiotowości i kolektywności: „Prawo do patrzenia. Wymyślenie Innego"[154].

Postacie, kadrowane przeważnie w planie podwójnym pasowym, zajmują większą część kadru i kierują tym samym na siebie znaczną część uwagi widza. W tle pojawiają się zakątki historycznego centrum Paryża (ilustracja 3.18), uatrakcyjnione dzięki zastosowaniu rozproszonego oświetlenia o dużym stopniu intensywności. Postacie, spacerując wzdłuż ulic znajdujących się w lewobrzeżnej części miasta (5. dzielnicy), przenoszą się nagle – w wyniku cięcia montażowego – na Prawy Brzeg, gdzie w trakcie kilkuminutowego dialogu przemierzają dwukilometrową trasę dzielącą ich od rue Charlemagne do punktu docelowego: Le Pure Café prowadzonej przy 14 rue Jean-Macé. „Istnienie miejsca nie poprzedza istnienia mostu. Wprawdzie zanim stanie most, wiele jest punktów wzdłuż rzeki, które mogą być przez coś zajęte. Ale dopiero jeden z nich okazuje się miejscem, i to dzięki mostowi"[155] – stawia diagnozę Martin Heidegger, dodając: „[b]rzegi ujawniają się jako brzegi dopiero wtedy, gdy są złączone mostem"[156].

[154] Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham – London, Duke University Press 2011, p. 1.
[155] Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 326.
[156] Tamże, s. 324.

Celine, mieszkająca od kilku lat w Paryżu, niemal bezwiednie wskazuje Jessemu kierunek trasy, podkreślając swoją doskonałą znajomość topografii miasta. Choć podejmowane przez bohaterów tematy rozmowy zmieniają się, motywem przewodnim jest zagadnienie selektywności pamięci. „Pamięć to piękna rzecz, gdyby nie mieć do czynienia z przeszłością" – wnioskuje Celine w trakcie spaceru po parku Coulée Verte René-Dumont rozciągającym się wzdłuż Gare de Lyon, jednego z głównych paryskich dworców. Nieporozumienie między postaciami wywołuje odmienna narracja o przebiegu wiedeńskiej eskapady. Nierozstrzygnięta kwestia erotycznego kontaktu (lub, jak twierdzi Celine, jego braku) prowadzi do rozważań na temat przemijalności ludzkiego życia i sfery imponderabiliów. Wkrótce odzyskuje jednak frywolny wydźwięk, prowokując bohaterów do krótkiego odpoczynku na ławce stojącej nieopodal pergoli przedstawionej w czołówce filmu (ilustracja 3.19). Rejon Avenue Daumesnil, rzadko eksploatowany przez ekipy filmowe, zostaje wkrótce zastąpiony jedną z popularnych atrakcji turystycznych. Dalsza trasa spaceru obejmuje bowiem nabrzeże Sekwany, a mijany statek wycieczkowy zachęca mężczyznę do wspólnego rejsu z Celine. „Nigdy nie byłam na takim statku, one są tylko dla turystów. To żenujące" – oponuje kobieta, jednak wkrótce ulega namowom Jessego. „Zapominam czasem, jak piękny jest Paryż" – wyznaje, zyskując nową perspektywę na zamieszkiwane przez siebie miasto. Objęcie go spojrzeniem turystycznym („dostarczenie mu pożywki w postaci nowych widoków"[157)], pozwala Celine nie tylko roztoczyć uroki stolicy przed nowo przybyłym Jessem, lecz także uświadomić sobie na nowo piękno historycznych zakątków Paryża.

Dostrzegalny w tle Pont de la Tournelle z charakterystycznym obeliskiem pozwala ustalić lokalizację postaci (w sposób niezauważalny dla widza, w wyniku cięcia montażowego, przedostały się one na Lewy Brzeg) i stanowi zarazem zapowiedź industrialnych krajobrazów, obserwowanych w czasie żeglugi:

> Na planie geograficznym i dla tych nielicznych paryżan, którzy mają jeszcze czas na wałęsanie się ulicami, centrum Paryża mogłaby być trasa wiodąca korytem Sekwany, którędy przemierzają w górę i w dół rzeki statki wycieczkowe *bateaux-mouches* i skąd można zobaczyć większość historycznych zabytków i politycznych pomników stolicy. Są jednak inne centra, które równie dobrze są utożsamiane z placami i ze skrzyżowaniami, na których znajdują się zabytki czy pomniki (l'Étoile, la Concorde), z samymi zabytkami czy pomnikami (l'Opéra, la Madeleine) albo z arteriami, które do nich prowadzą (avenue de l'Opéra, rue de la Paix, les Champs-Élysées), jakby w stolicy Francji wszystko musiało stać się centrum albo pomnikiem[158].

[157] Zob. Blanka Brzozowska, *Pochwała sztuczności*…, dz. cyt., s. 256.
[158] Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 48.

Ujęcia prezentujące mosty pełnią funkcję topograficznej wskazówki, zapewniając niejako przy okazji sposobność do przyjrzenia się architektonicznym detalom budowli. Pont de l'Archevêché, Pont de Sully, Pont d'Austerlitz, Pont Charles de Gaulle, Pont de Bercy i Pont de Tolbiac są ważnym elementem widocznej w kadrze scenerii, rytmizując zarazem filmową narrację. „Jeśli miasta, nie tylko w sensie metaforycznym, zaczęto nazywać mostami, dlaczego nie odwrócić tego porównania, dlaczego nie budować miasta na moście?"[159] – wysuwa propozycję Ewa Rewers, poddając pod rozwagę istotę budowli: „Co czyni most figurą tak pociągającą dla filozofa, architekta, urbanisty, artysty wreszcie, że znajdują ciągle od nowa dla niego nowe znaczenia i formy? Co sprawia, że mosty stają się sygnaturami miast?"[160]. Jednocześnie zaakcentowany zostaje potencjał turystyczny wieży Eiffla; ze względu na swą wertykalną konstrukcję – „[w]zbogaca ona kierunki osi wschód-zachód i północ-południe o dodatkowy wymiar"[161]. Inną perspektywę – uzupełnioną o wymiar czasowy – zapewnia postaciom obserwowana z pokładu statku wycieczkowego[162] gotycka archikatedra, skłaniająca Celine do egzystencjalnej konstatacji: „Ale musisz pomyśleć, że Notre Dame kiedyś zniknie"[163] (ilustracja 3.20). Doniosłą funkcję takich miejsc antropologicznych, pełniących jednocześnie funkcję turystycznych atrakcji, podkreśla Marc Augé: „Datowany zabytek jest poszukiwany jako świadectwo autentyczności, które samo przez się powinno wzbudzać zainteresowanie – powstaje rozdźwięk pomiędzy teraźniejszością krajobrazu a przeszłością, do której czyni on aluzję. Aluzja do przeszłości czyni teraźniejszość wielowymiarową"[164].

Naprzemienne umieszczanie kamery po różnych stronach osi montażowej skutkuje niepewnością odnośnie do kierunku poruszania się statku, a jednocześnie koresponduje ze zmiennym nurtem rozmów Celine i Jessego, gęsto przeplatanych wspomnieniami. W trakcie rejsu ujawniają się – początkowo starannie skrywane – życiowe niepowodzenia postaci, trwających w niesatysfakcjonujących związkach i rozgoryczonych przeciwnościami

[159] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 147.
[160] Tamże, s. 150.
[161] Grahame Thompson, *Carnival and the Calculable: Consumption and Play at Blackpool*, [w:] *Formations of Pleasure*, Tony Benett (ed.), Routledge, London 1983, p. 126.
[162] „Spojrzeliśmy i było tam wszystko: nasza rzeka i nasze miasto, i wyspa naszego miasta" – pisze w kontekście przeprawy statkiem Ernest Hemingway. Tegoż, *Ruchome święto*, dz. cyt., s. 50.
[163] „Czas zżera, lecz człowiek zżera jeszcze bardziej" – to wolne tłumaczenie wiersza Owidiusza, *Tempus edax rerum*, zawarł Victor Hugo w *Katedrze Marii Panny w Paryżu*. Tamże, s. 99. Słowa starożytnego poety można z powodzeniem odnieść do pożaru budowli, który miał miejsce w 2019 r. – jedna z hipotez wskazuje na wyrzucony niedopałek papierosa.
[164] Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. 34.

losu, które uniemożliwiły im kolejne spotkanie w Wiedniu. Skumulowane emocje znajdują ujście podczas przejażdżki samochodowej z kierowcą, który ma zawieźć Jessego na lotnisko. Ujawniona zostaje pełnia znaczenia, którym bohaterowie obdarzyli swoje pierwsze spotkanie. Poruszona Celine wyznaje w ekspresywnym monologu:

Wszystko sobie przypomniałam. Jak byłam naiwnie romantyczna, ile nadziei pokładałam w różnych rzeczach. I że teraz nie wierzę już w nic, co ma związek z miłością. Nic nie czuję w stosunku do innych osób. Bo wszystkie uczucia włożyłam w tę jedną noc i odtąd nigdy już nic nie poczułam. Tak, jakby tamta noc zabrała mi wszystko i oddała tobie.

Moment rozłąki oddala się, gdy Jesse, pod pretekstem wysłuchania jednej z piosenek Celine, odwiedza ją w mieszkaniu. Zielone podwórze, ujawnione w sekwencji czołówkowej jako jedno z miejsc filmowej akcji, okazuje się otaczać kamienicę przy rue du Faubourg Saint-Antoine w 11. dzielnicy, nieopodal Placu Bastylii (ilustracja 3.21). Zadbany dziedziniec stanowi wzorcowy przykład przestrzeni półpublicznej, animującej życie sąsiedzkie i integrującej jego uczestników. W udekorowanym lampionami zakątku ustawiono stoły zastawione przysmakami, a mężczyzna z fajką obsługuje grill. Obskurna klatka schodowa o odrapanych ścianach – przypominających wręcz prace Jacksona Pollocka – prowadzi do bezpretensjonalnie urządzonego, pogrążonego w nieładzie mieszkania Celine. Ustawione na podłodze stosy książek, zdjęcia przyklejone bezpośrednio do ścian i frontów mebli, chaotycznie zaaranżowany regał i rozmieszczone gdzieniegdzie egzotyczne dekoracje odróżniają wnętrze od klasycznie urządzonych paryskich apartamentów. Praca kamery koncentruje się wkrótce na postaci Celine, która – nieco onieśmielona – sięga po gitarę i wykonuje utwór, którego głównym tematem okazuje się noc spędzona z Jessem. Otwarte zakończenie filmu, podobnie jak w przypadku pierwszej odsłony trylogii Richarda Linklatera, pozostawia nadzieję na kontynuację miłosnej historii w innym – choć równie atrakcyjnym turystycznie – rejonie Europy.

Paryż – teatr świata

Motyw zstąpienia aniołów pomiędzy ludzi, zaczerpnięty z ksiąg *Starego Testamentu,* jest chętnie eksploatowany przez twórców filmowych. Audiowizualne właściwości medium pozwalają na objawienie się w pełnej krasie owych bytów duchowych, które przyjmują cielesną postać jedynie w toku angelofanii. Szczególnie interesującym przykładem

ekranowego anioła jest tytułowa bohaterka filmu *Angel-A*, wchodzącego w skład okazałego dorobku twórczego Luca Bessona. Postać kreowana przez Rie Rasmussen przełamuje konwencjonalny wizerunek aniołów, podejmując działania w oparciu o konsekwencjalizm zamiast tradycyjnie przypisywany tym istotom absolutyzm moralny. „Jedynie to, co wyrasta z życiowego doświadczenia, co zdolne jest przeciwstawić się grozie istnienia, stanowi wartość pełną i sprawdzoną. Właściwie jedyną wartość godną uwagi. Wartość człowieczą. Anioł jako byt idealny jest w tym sensie «nieludzki» *par exellence*…" – obserwację, którą Mariusz Jochemczyk czymi w kontekście twórczości Zbigniewa Herberta, można odnieść również do filmu Luca Bessona (z jednym, choć bardzo istotnym, zastrzeżeniem: Angel-A, jako byt funkcjonujący na granicy świata boskiego i materialnego, pozbawiona jest owego pierwiastka «nieludzkości», pomyślnie internalizując pozornie rozłączne sfery *sacrum* i *profanum*).

Oś fabularną filmu wyznacza wielopłaszczyznowa relacja pomiędzy sfrustrowanym mężczyzną, pogrążonym w finansowych tarapatach, a jego zesłaną z niebios wybawicielką. André, uwikłany w gangsterskie porachunki, decyduje się na samobójczy skok do Sekwany, jednak w ostatniej chwili dostrzega na moście kobiecą postać, która w podobny sposób usiłuje odebrać sobie życie[165]. Odwodząc nieznajomą od tego zamiaru, mężczyzna wydaje się ją ratować – wkrótce jednak okazuje się, że sytuacja jest odwrotna: to kobieta, symulując próbę samobójczą, zachowuje André przy życiu. Nieprzypadkowe jest imię bohaterki: Angela zostaje zesłana na ziemię, by wykonać przydzieloną jej w niebie misję, polegającą na uporządkowaniu życia zagubionego mężczyzny. Istnieje jednak silny kontrast pomiędzy horyzontem oczekiwań widzów, wyznaczonym poprzez wprowadzenie na ekran bytu anielskiego, a działaniami, które podejmuje protagonistka. „Teraz mogę przechadzać się incognito, popełniać bezeceństwa i oddawać się rozpuście jak zwykły śmiertelnik. […] Dostojeństwo już mnie znudziło" – mogłaby powtórzyć za podmiotem lirycznym poematu *Utrata aureoli* Charles'a Baudelaire'a[166]. Kobieca postać – uniezwyklona w równym stopniu co, wyznaczająca pole jej działań, czarno-biała, przeestetyzowana przestrzeń opustoszałego miasta – ilustruje sytuację retoryczną, opisaną przez Marca Augé:

[165] Sposób zawiązania akcji przywołuje na myśl zrealizowane w 1964 roku *To wspaniałe życie* (*It's a Wonderful Life*, reż. Frank Capra) i pochodzącą z 1999 roku *Dziewczynę na moście* (reż. Patrice Leconte).
[166] Charles Baudelaire, *Paryski splin*, dz. cyt., s. 152.

Ruch dodaje do współistnienia światów i do doświadczenia, na które składa się miejsce antropologiczne i to, co już nim nie jest […], szczególne doświadczenie pewnej formy samotności i, w dosłownym sensie, „zajęcia pozycji" – doświadczenie kogoś, kto, w obliczu pejzażu, który musi kontemplować, „przyjmuje pozę" i wydobywa ze świadomości tej postawy rzadką, czasem melancholijną przyjemność[167].

Podobnie nieszablonowy jest wizerunek Angeli, wyraźnie inspirowany typem kobiety fatalnej, która – co więcej – rości sobie prawa do kontrwizualności, definiowanej przez Nicholasa Mirzoeffa jako „żądanie posiadania prawa do patrzenia"[168]. Nieco dosadniej ujmuje rzecz Blanka Brzozowska w artykule *Miasto z pocztówki. O fasadowości Paryża i życia*: „Angela sama jest ofiarą własnej roli. Na potrzeby ziemskiej misji przyjmuje określone «opakowanie», kostium prostytutki. Staje się czystą powierzchnią do odczytania, ziszczeniem męskiego wyobrażenia o kobiecości tego typu. Tak też jest odczytywana i dzięki temu osiąga swój cel"[169]. Znak równości pomiędzy miastem i eksplorującą je postacią kobiecą stawia Barbara Głyda:

Upadek człowieka – grzech prowadzi również do wizji miasta – wszetecznicy, miasta upadłego – Babilonu Natrafiamy w tym miejscu na metaforyczny związek ciało – miasto, a dokładniej ciało kobiety – miasto (tu kobiety upadłej – nierządnicy). […] Grzeszne miasto symbolizowane jest za pomocą grzesznej kobiety, kobiety upadłej, której ciało napawa zachwytem. Jest to jednak zachwyt nad rzeczami ziemskimi, nad marnością tego świata[170].

Inną – oprócz niejasnego statusu ontologicznego postaci – strategią dezorientującą widzą jest posłużenie się niewiarygodną instancją narracyjną. W tym kontekście Ronny Bläß proponuje termin „sceptycyzm epistemologiczny"[171], akcentujący niepewność widza co do autentyczności przedstawionych zdarzeń. Taką właśnie postawę wymusza otwierająca film scena, składająca się ze stop-klatki[172] prezentującej popiersie André oraz pozakadrowego monologu, w którym protagonista wylicza swoje życiowe sukcesy. „Paryż jest pięknym miastem, choć muszę przyznać, że nie mam czasu korzystać w pełni z jego uroków. Mam

[167] Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. 59.
[168] Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look*…, dz. cyt., p. 24.
[169] Blanka Brzozowska, *Miasto z pocztówki*…, dz. cyt., s. 81
[170] Barbara Głyda, *Przestrzenie władzy. Miasto*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2020, s. 49. „Paryż jest kobietą" – stwierdza natomiast Agnès Rocamora, przywołując słowa szlagieru *Ça c'est Paris* Mistinguett. Agnès Rocamora, *Fashioning the City…*, dz. cyt., s. XIII.
[171] Ronny Bläß, *Satire, Sympathie und Skeptizismus.Funktionen unzuverlässigen Erzählens*, [w:] *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (ed.), Edition Text+Kritik, München 2005, p. 188–203.
[172] Choć widoczny w planie średnim mężczyzna pozostaje nieruchomy, stopniowo zwiększa się głębia ostrości tła, co skutkuje wyeksponowaniem detali architektonicznych mostu kolejowego.

za dużo pracy" – deklaruje mężczyzna, jednak wkrótce przyznaje się do mistyfikatorskich skłonności. Seria spotkań André z bezwzględnymi wierzycielami służy jako pretekst do podkreślenia modernistycznego oblicza Paryża. Analizując sygnowany nazwiskiem Luca Bessona film, nie sposób bowiem pominąć miejsca jego akcji. „Dylemat miasta można by sformułować następująco: obiecując spełnienie pragnień jednostki, może tego przyrzeczenia dotrzymać jedynie częściowo"[173] – wnioskuje Tadeusz Sławek, a losy filmowego Maghrebijczyka niejako potwierdzają tę obserwację.

Tłem ekranowej historii są paryskie wnętrza i plenery, ukazane w „pocztówkowy", przeestetyzowany sposób, który – począwszy od pierwszej sekwencji – sygnalizuje pomyślne rozwiązanie splotu niekorzystnych okoliczności, w jakich znaleźli się ekranowi protagoniści. „Miasto jest odzwierciedleniem kosmosu, a jego mury stanowią widoczną granicę między ładem i chaosem, między *sacrum* i *profanum*" – podkreśla Barbara Głyda[174]. Z kolei, jak zauważa Blanka Brzozowska, „[n]owa, «turystyczna» perspektywa staje się synonimem oglądu powierzchownego, który nie jest w stanie sięgnąć poza to, co znajduje się na frontonie. W tej perspektywie nieuchwytne jest wszystko to, co z niego usunięte poprzez swoje «niedopasowanie»"[175]. Cel zastosowania takiego zabiegu, podkreślającego dyskursywny wymiar filmu, wskazuje Patrycja Włodek: „nadmierna i fetyszystyczna staranność powinna nie tylko zachwycić, ale przede wszystkim zdradzać sztuczność świata przedstawionego, zaakcentować jego status jako konstruktu"[176]. Jako przykład realizacji tej strategii może posłużyć rozmowa prowadzona przez bohaterów na tle Bazyliki Najświętszego Serca. Wybór filmowej lokacji jest nieprzypadkowy – monumentalna biała budowla, utrzymana w charakterystycznym („cukierkowym") stylu, podkreśla sztuczność rozgrywającej się sceny. Podobny efekt wywołuje symetria kadru oraz frontalne usytuowanie postaci względem kamery (ilustracja 3.22). Blanka Brzozowska przekonuje w swoim artykule, że:

> Przestrzeń i czas ulegają tu deformacji za sprawą niemożliwych fizycznie trajektorii ruchu. Bohaterowie prowadzą rozmowy, których logiczny tok sugeruje ciągłość czasoprzestrzenną, jednak przemieszczają się zupełnie dowolnie pomiędzy kolejnymi miejscami, z których większość odpowiada znanym „widokom z Paryża". Miasto zostaje właściwie sprowadzone do kilku ulic. Sacré Coeur, Notre Dame, a zwłaszcza wieża

[173] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 29.
[174] Barbara Głyda, *Przestrzenie władzy*…, dz. cyt., s. 48.
[175] Blanka Brzozowska, *Miasto*…, dz. cyt., s. 78.
[176] Patrycja Włodek, *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018, s. 265.

Eiffla wkomponowywane są w kadr w sposób nachalny, budzący podejrzenia co do intencji takiego zabiegu. Besson z rozmysłem pokazuje „miasto z pocztówki", czy też samą fasadę miasta. […] Paryż jawi się jako miasto bardziej do oglądania niż do mieszkania – i faktycznie, w filmie nie ma ludzi na ulicach, co składa się na kolejny element odrealnienia. Angela i André, bohaterowie filmu, są prawie przez cały czas zupełnie sami, kolejne osoby dramatu wchodzą na scenę, po czym znikają z niej spełniwszy swoją rolę, nie ma przypadkowych przechodniów, nie ma nikogo zbędnego. Tym silniej ujawnia się „nieludzkość" Paryża, jego mityczny charakter[177].

W przestrzeni profilmowej, obejmującej plan totalny nabrzeża Sekwany, pojawia się – za sprawą ruchu panoramującego – sylwetka protagonisty, który usiłuje uniknąć upadku ze skraju tarasu widokowego wieży Eiffla (ilustracja 3.23). Z trudnym (jakże dosłownie!) położeniem mężczyzny kontrastuje pozornie koncyliacyjny ton mafiosa, usiłującego odzyskać przeterminowany dług – i zarazem żywiącego do André urazę o wymuszone miejsce spotkania („Musiałem wspinać się na wieżę Eiffla i udawać turystę"). Do widocznych na dalszym planie budowli – Bazyliki Sacré-Cœur i wieży Montparnasse – dołącza wkrótce Muzeum Orsay, widoczne w scenie porannego marszu André po Passerelle Léopold Sédar Senghor (ilustracja 3.24)[178]. Nieuświadomionym jeszcze celem mężczyzny jest „zaprzyjaźnić się z szarością", która – jak przypomina Tadeusz Sławek – przenika schyłek nocy, a w przypadku czarno-białego filmu Luca Bessona rozciąga się (również metaforycznie) na wszystkie pory dnia:

Oto kolor źródłowy, z którego wynurza się miasto ze swoim zgiełkiem kolorów i hałasem codzienności. […] Szarość tej godziny jest istotna zwłaszcza wobec krzykliwej kolorystyki miasta, które robi wszystko, aby odżegnać się od szarości. Szarość jest tym, co powinno prześwitywać zza całej palety barw, którymi miasto zawraca nam głowę, zawraca nam w głowie. Zadaniem dla człowieka miasta, który chce miasto docenić, jest „zaprzyjaźnić się z szarością", czego nie może dokonać kierowca samochodu zanurzony w jazgocie kolorowych reklam. Pisze Krzysztof Gedroyć, że walor szarości polega na tym, iż jest ona „odpowiednikiem życiodajnego chaosu, oceanem możliwości, życiem *in statu nascendi*, etapem istnienia przed decyzją o odróżnianiu się… jest istnieniem łączącym i rozdzielającym skrajności, życiem w pośredniej, rozległej sferze środka, rozciągającej się pomiędzy rozpaczą ciemności a euforią światła"[179].

[177] Blanka Brzozowska, *Miasto*…, dz. cyt., s. 78–79.
[178] Wydaje się znaczące, że imigrant porusza się po moście poświęconym pamięci czołowego działacza afrykańskiego socjalizmu, inicjatora ruchu *négritude* opartego na dowartościowaniu i ochronie afrykańskiej kultury. Analizę „prawdziwie kosmopolitycznej" koncepcji *négritude* w ujęciu nostalgicznym oraz utopistycznym proponuje Nadia Yala Kisukidi. Tejże, *Nostalgia and Postcolonial Utopia in Senghor's Négritude*, [w:] *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, Katharina Niemeyer (ed.), Palgrave Macmillan, London 2014, p. 191–202.
[179] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 44. Obecność kolorowych akcentów w przestrzeni miejskiej – ową krytykowaną przez literaturoznawcę „krzykliwą kolorystyką miasta" – tropi natomiast w ramach projektu

Wizyta w Ambasadzie Stanów Zjednoczonych nie przynosi oczekiwanych skutków, czego zapowiedzią stają się hieratyzujące ujęcia strażników oraz monumentalne, przytłaczające protagonistę wnętrza placówki (ilustracja 3.25). André, podobnie jak dekadę wcześniej Kate we *Francuskim pocałunku*, bagatelizuje przywołany przez urzędnika wyrok i, powołując się na zapisy konstytucji, usiłuje wyegzekwować należne mu rzekomo prawa[180]. Skalę porażki, poniesioną w pertraktacjach z urzędnikiem, podkreśla sposób kadrowania postaci na tle miejskich budowli. Dwupoziomowy most Bir-Hakeim, z widoczną na dalszym planie wieżą Eiffla i kulą zachodzącego słońca, zdaje się przytłaczać filigranową sylwetkę mężczyzny. Symbolicznym znaczeniem obdarzono również wędrówkę André mostem Aleksandra III, mającą swój początek przy Avenue du Maréchal Gallieni i znajdującą finał u wlotu Avenue du Général Eisenhower. Aleję upamiętniającą francuskiego generała, zatrudnionego w strukturach administracji kolonialnej w Maroku – kraju pochodzenia protagonisty – zastępuje więc miejsce, którego nazwa odsyła do amerykańskiego dowódcy wojskowego i prezydenta Stanów Zjednoczonych. André nie podejmuje refleksji nad kolonialną przeszłością swojego kraju, kierując się w stronę wartości uosabianych przez „nowy świat".

Wraz z rozwojem akcji zmienia się status społeczny mężczyzny; początkowo marginalizowany (a wręcz szykanowany), z czasem zyskuje sympatię i szacunek ze strony mieszkańców. Impuls do zmiany życiowej postawy wyzwala u André pojawienie się owej tajemniczej kobiety, która postanawia rzucić się z mostu Aleksandra III do Sekwany – wymuszając na bohaterze podjęcie akcji ratunkowej i, tym samym, porzucenie własnych samobójczych zamiarów. Blondwłosa kariatyda zapewnia zrozpaczonemu dłużnikowi przepustkę do lepszego świata, regulując zaległe zobowiązania i pomagając André uporządkować narrację o nim samym i jego roli w świecie. Strategią obraną przez Angelę jest roztaczanie przed napotkanymi w klubie mężczyznami wizji erotycznych kontaktów, za które należność inkasuje – występujący w roli samozwańczego sutenera – André.

fotograficznego Nichole Robertson, przygotowując kolaże złożone ze zdjęć obiektów utrzymanych w zbliżonej palecie barwnej. Nichole Robertson, *Paris in Color*, Chronicle Books, San Francisco 2012.

[180] Patetycznemu monologowi towarzyszy wyrazista gra aktorska; dla podkreślenia wagi swoich słów André przesuwa ostentacyjnie (a następnie – w geście rezygnacji – przywraca na swoje miejsce) stojącą na biurku amerykańską flagę.

„Znienawidziłem Paryż definitywnie" – twierdzi protagonista[181], jednak w toku akcji, dzięki staraniom swojej protektorki, odkrywa uroki miasta na nowo: delektuje się regionalnym śniadaniem – złożonym z croissanta[182] i *café crème* – we wnętrzu modernistycznej hali pociągowej Gare du Nord (ilustracja 3.26), a następnie odwiedza zlokalizowane w 7. dzielnicy i należące do gangstera Francka eleganckie biuro, z którego rozciąga się wspaniały widok na wieżę Eiffla i Pont de Bir-Hakeim – tym razem dostrzegalne na drugim planie, z dalszej perspektywy; wyraźnie mniejsze, jakby przez protagonistę „oswojone". Spacer po Pont des Arts, w kierunku charakterystycznego gmachu L'Académie Française, upływa parze pod znakiem wzajemnych pretensji – o bierną postawę wobec życia (André) i, rzekomo nieetyczny, sposób pozyskiwania środków na spłatę długów (Angela). Postawna sylwetka kobiety staje się narzędziem operatorskiej ekwilibrystyki: metalowe kratownice wieńczące wspomniany most rzucają cień, który tworzy na nogach Angeli efekt przywołujący na myśl koronkowe pończochy (chętnie noszone na przełomie XIX i XX wieku przez paryskie tancerki i prostytutki) lub, zapewniającą intrygujące efekty *chiaroscuro*, ażurową konstrukcję wieży Eiffla (ilustracja 3.27). Bohaterka zasłania swoim ciałem fasadę katedry Notre Dame – najwyższej budowli na Île de la Cité – prowadząc monolog na temat pozbawionego pragmatyzmu, wykorzenionego z teraźniejszości, zachowania André. „Czy to nie jest najpiękniejsze miasto na świecie?" – zachwyca się kobieta, nakłaniając towarzysza do rejsu *bateau-mouche* po Sekwanie (a zatem, mimo niejasnego statusu ontologicznego, wzorcowo wpisując się w model współczesnej turystki). „Niektórzy wybierają inne trasy. […] Zdecydowanie nie chcą być turystami – albowiem odkąd zwiedzanie świata nabrało charakteru masowego, określenie «turysta» nierzadko oznacza po prostu ograniczonego umysłowo i biernego poznawczo intruza"[183] – pisze Anna Wieczorkiewicz. Wątek ten rozwija w swoich rozważaniach Sławomir Kapralski:

[181] Fatum wiszące nad bohaterem ujawnia się w sytuacji, gdy łatwowierny mężczyzna, podążając za wykrętną radą dawnego wierzyciela, niefortunnie lokuje zdobyte środki w wyścigach konnych, wnosząc zakład na ogiera o zwodniczym imieniu Brutus.

[182] Ekstatycznym wspomnieniem dotyczącym konsumpcji pierwszego w życiu francuskiego croissanta dzieli się z czytelnikami Susan Herrmann Loomis: „Francuzi kochają jedzenie. […] To uwielbienie udzieliło mi się w dniu, w którym po raz pierwszy stanęłam na francuskiej ziemi i poczułam w powietrzu zapach masła. Był chłodny marcowy dzień, a ja przyleciałam porannym lotem. O tej porze w Paryżu wszystko było pozamykane, żeby więc nie zmarznąć, spacerowałam, wdychając maślaną woń buchającą z każdej mijanej przeze mnie piekarni. Gdy jedną z nich nareszcie otwarto, wstąpiłam i kupiłam swojego pierwszego francuskiego croissanta. Kiedy wbiłam w niego zęby, rogalik rozprysł się na wszystkie strony, a ja zostałam zasypana deszczem płatków. Od tamtej pory nic już nie było takie samo". Susan Herrmann Loomis, *W mojej francuskiej kuchni. Opowieść o tradycji i miłości do domowych posiłków*, przeł. Anna Sak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 9.

[183] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 6.

[…] jedyna dostępna forma asymilacji polega na konsumpcji tego, co z miejskiej tradycji jest wystawione na sprzedaż, np. w formie towaru przeznaczonego dla turystów. Stąd też bierze się dynamiczny rozwój przestrzeni konsumpcji, w których jej nowi mieszkańcy mają złudzenie włączenia w autentyczne życie metropolii, konsumując w istocie te aspekty miasta, które w danej przestrzeni zostały przeznaczone na sprzedaż. Mieszkańcy konsumenci stają się tym samym wewnętrznymi turystami łudzącymi się, że ich przeżywanie miasta jest jakościowo odmienne od tego, które jest udziałem turystów[184].

Mężczyzna, jakby na potwierdzenie tej tezy, stanowczo (lecz bezskutecznie) odmawia uczestniczenia w podobnych praktykach. Kamera towarzyszy postaciom, kadrowanym w planie podwójnym frontalnym na tle oddalającej się wieży Eiffla (ilustracja 3.28), jedynie do Mostu Inwalidów, którego przęsło z trudem mieści strzelistą sylwetkę Angeli. „Spadłam dla ciebie z nieba" – wyjawia André tytułowa bohaterka, jednak roztaczane przez nią, nierzadko sprzeczne, wersje przeszłych wydarzeń obniżają wiarygodność kobiety[185]. Spośród przywołanych kilku wariantów wspomnień z dzieciństwa proponuje towarzyszowi wybrać ten, który najbardziej przypadł mu do gustu, a – za sprawą zastosowanej procedury subiektywizacji – przedstawia alternatywne metody pozyskiwania środków na spłatę długów mężczyzny. W toku filmowej opowieści obydwie postacie tracą na autentyczności, gubiąc się w meandrach wykreowanych przez siebie historii. Równie zwodniczy okazuje się dla widza filmowy montaż, sugerujący przyległość przestrzeni prezentowanych w trakcie sekwencji przemieszczania się postaci z hotelu Chateau Cheval Blanc do wnętrza posiadłości Francka. Ekspresywny dialog prowadzony w luksusowym apartamencie okazuje się bowiem punktem zwrotnym w historii protagonistów, a elegancki wystrój sypialni staje się obiektem zachwytów André na równi z rozświetlonym nocnym krajobrazem miasta. Jego centralnym punktem jest iluminowana wieża Eiffla, która – w toku wywodu prowadzonego przez mężczyznę – staje się nieostra, złożona z zaledwie kilkunastu świetlnych plam. „Patrzę teraz na miasto, które powoli zasypia, światła, które gasną jedne po drugich. Tyle teraz widzę. Tyle jej zawdzięczam" – werbalizuje swoje obserwacje André, jednak romantycznej postawie względem świata (i Angeli) towarzyszy pragmatyczne stanowisko względem zastanego w łóżku dawnego oprawcy.

[184] Sławomir Kapralski, *Metropolitalne przestrzenie pamięci,* [w:] *Metropolie mniejszości. Mniejszości w metropoliach*, Bohdan Jałowiecki, Elżbieta Anna Sekuła (red.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 65.

[185] Wskazówka na temat tożsamości Angeli zostaje wcześniej zawarta w warstwie wizualnej filmu; podczas wizyty w biurze Francka kobieta staje na tle repliki uskrzydlonego pomnika Nike z Samotraki (ilustracja 3.29).

Pomyślne ukończenie misji – przywrócenie mężczyźnie poczucia sprawczości – oznacza dla Angeli konieczność powrotu do nieba i podjęcia przygotowań do kolejnego przydzielonego jej zadania. Nagłe zniknięcie kobiety prowokuje André do intensywnej eksploracji centrum Paryża, rozpoczynającej się u zbiegu ulic Rivoli i Cambon. Przejęty mężczyzna przecina rue de Castiglione, spoglądając w kierunku kolumny stojącej na Place Vendôme. Wreszcie wbiega na plac Zgody, flankowany przez starożytny obelisk z Luksoru i widoczną z oddali wieżę Eiffla, a wykonany przez kamerę niemal pełny obrót wokół własnej osi podkreśla zagubienie postaci (ilustracja 3.30). W kadrze zamknięto również oś widokową rozciągającą się między kościołem Madeleine a bliźniaczym gmachem Pałacu Burbonów, będący siedzibą Zgromadzenia Narodowego:

Kolumna stoi do dzisiaj na placu Châtelet i lud nazywa ją „palemką". Napoleon kazał też ściąć wzgórze Chaillot, by na tak utworzonym placu Gwiazdy postawić wielki Łuk Triumfalny. Łuk w końcu wzgórze okraczył, ale Napoleon Łuku nie doczekał. I jeszcze kazał Napoleon zbudować fasadę pałacu Burbonów, gdzie się mieści Zgromadzenie Narodowe, na wzór fasady kościoła Świętej Magdaleny, a to dla zachowania pełni symetrii, której oś przebiegła przez Pola Elizejskie i Tuileries[186].

Ponowne spotkanie postaci na moście Aleksandra III nadaje filmowi konstrukcję klamrową. Wywód André o czekającej parę świetlanej przeszłości uzupełniają ujęcia balustrady mostu, zwieńczonej szeregiem efektownych latarni. Protagonista stara się udaremnić Angeli powrót do innego wymiaru, chwytając kobietę za skrzydła i wraz z nią odbywając lot wzdłuż Sekwany, zarejestrowany przy użyciu pozbawionych płynności, chaotycznych ruchów kamery. Finał, który opisać można – posługując się ekspresywnym określeniem Jerzego Płażewskiego – jako „rozdygotany od sprzecznych namiętności o najwyższym diapazonie"[187], ponownie skutkuje zanurzeniem obydwu protagonistów w odmętach rzeki. Nie sposób uniknąć skojarzeń z oczyszczeniem (czy wręcz odrodzeniem) postaci, narzuconym przez bogatą symbolikę wody[188]. Określone wartości konotuje również jedna z czterech złotych rzeźb, umieszczonych na krańcach mostu

[186] Krzysztof Rutkowski, *Paryskie pasaże. Opowieść o tajemnych przejściach*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1995, s. 18.
[187] Jerzy Płażewski, *Historia filmu…*, dz. cyt., s. 346.
[188] „Wody symbolizują wszelką potencjalność. Są one *fons et origo* – rezerwuarem wszelkich możliwych postaci istnienia: poprzedzają każdą formę i stanowią podwalinę jakiegokolwiek procesu stwarzania świata. […] Natomiast zanurzenie w wodzie oznacza regres do pierwotnego stanu bezforemności, powrót do stanu preegzystencji pozbawionej kształtów. Wynurzenie powtarza kosmogoniczny akt wyłonienia się form; zanurzenie równoznaczne jest z ich zniweczeniem. Stąd symbolizm Wód wiąże się zarówno ze Śmiercią, jak i Odrodzeniem" – pisze Mircea Eliade. Tegoż, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 177.

i definiująca temat zastosowanego ruchu panoramującego kamery. Pegaz – choć pozornie niezwiązany z problematyką filmu – stanowi symbol natchnienia poetyckiego i plastycznego, doskonale korespondując z czarno-białym, onirycznym dziełem Luca Bessona.

Między postmodernizmem a „złotym wiekiem" awangardy

Na rozmaitego rodzaju lokalne atrakcje turystyczne składają się biura, sklepy, zakłady i przedsiębiorstwa usługowe, które mieszczą się w istocie obok fragmentów pokazywanych turystom lub na ich tyłach: często cała struktura miasta funkcjonuje za turystyczną fasadą. […] Turystyczna matryca daje pewność, że struktura społeczna zostanie odtworzona dzięki podróży, choć zawsze fragmentaryczna, nie będzie skrzywionym czy spaczonym przedstawieniem rzeczywistości. Podczas podróży jedynie indywidualna wyobraźnia może zmienić rzeczywistość, a tak długo, jak władza wyobraźni śpi, społeczeństwo jawi się takie, jakie jest[189].

Konstatacja poczyniona przez Deana MacCannela w książce *Turysta*, opatrzonej znaczącym podtytułem *Nowa teoria klasy próżniaczej*, zyskuje szczególne znaczenie w odniesieniu do ekranowej przygody Gila Pendera. Literacka wyobraźnia – której towarzyszy idealistyczne postrzeganie świata – staje się dla protagonisty filmu Woody'ego Allena wehikułem przenoszącym go w czasie do okresu rozkwitu Trzeciej Republiki Francuskiej. „Miejski pisarz nie jest jedynie postacią w mieście; jest także producentem miasta, kimś, kto jest z miastem związany, lecz różny od miasta asfaltu, cegły i kamienia, kimś, kto ukazuje wzajemną zależność tożsamości jaźni/miasta"[190] – wyjaśnia Deborah L. Parsons. Narracja *O północy w Paryżu*, produkcji nagrodzonej w 2012 roku statuetką Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej za „najlepszy scenariusz oryginalny", obejmuje bowiem prowadzone równolegle sekwencje usytuowane w różnych porządkach czasowych[191]. „Czy na podstawie planu Paryża nie dałoby się nakręcić pasjonującego filmu? odsłaniając w kolejności chronologicznej rozmaite jego oblicza? zagęszczając do

[189] Dean MacCannell, *Turysta*…, dz. cyt., s. 78–79.
[190] Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity*, Oxford University Press, New York 2000, p. 1. Podobne spostrzeżenie czyni Ewa Rewers: „Pisarz, każdy artysta, wpisuje to, co nie poddaje się planowaniu: mity, ślady, fantazje, pragnienia i zdarzenia, które z punktów na mapie czynią miejsca. Zwykło się uważać, że wyobraźnia miejska ma narracyjny charakter". Ewa Rewers, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 7.
[191] „W kontekście tego filmu najbardziej zaskakuje nie to, że Woody Allen w 2011 roku nakręcił kasowy hit o przyjemnościach i pułapkach nostalgii, ale to, że nie zrobił tego wcześniej. […] Koncepcja filmu odwołu je się do jego komedii z lat 80., gdy jako Zelig balował z Fitzgeraldami, ale także do czasów stand-upu, gdy w swoim repertuarze miał skecz o kumplowaniu się z Hemingwayem" – przekonuje Tom Shone. Tegoż, *Woody Allen. Portret mistrza*, przeł. Maciej Jabłoński, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015, s. 256.

pół godziny ruch przez całe stulecie pulsujący na ulicach, bulwarach, w pasażach i na placach?" – pyta retorycznie Walter Benjamin[192], a produkcja amerykańskiego reżysera zdaje się urzeczywistniać opisaną w *Pasażach* ideę.

Tłem akcji rozgrywającej się współcześnie jest ekskluzywne oblicze „miasta świateł", zredukowane do eksplorowanych przez turystów wnętrz wystawnych hoteli, wykwintnych restauracji i renomowanych placówek kulturalnych[193]. Filarem tej wiązki filmowej opowieści jest postać Inez – pragmatycznie (i materialistycznie) zorientowanej młodej kobiety, dla której wizyta w Paryżu jest podyktowana drobiazgowymi przygotowaniami do zbliżającego się ślubu z Gilem. „Odsłona dzienna to satyra na konsumpcyjny styl życia bogatych Amerykanów i zarazem obraz destrukcji związku Gila i Inez"[194] – zauważa Elwira Rewińska. Należy przy tym podkreślić, że obecna w filmie sekwencja „realistyczna" jest konstruowana w nie mniejszym stopniu niż wątek romantycznej podróży w czasie; tak pojmowany realizm postrzegał Fredric Jameson jako „raczej hollywoodzki niż balzakowski"[195]. Obie równolegle rozwijane wiązki opowieści, osadzone w ramach czasowych współczesności oraz trzeciej dekady XX wieku[196], stanowią przykład przeniesienia na ekran „wysokoartystycznej powieści o socjecie"[197], której „celem jest obnażenie umowności stereotypów, a co za tym idzie, także umowności, sztuczności środowiska, które je wytwarza i reprodukuje. Taki osiągany za pomocą środków artystycznych demontaż nazywać tu będę destereotypizacją"[198] – wyjaśnia Ewa Kraskowska.

Mozaikę starannie wyselekcjonowanych miejsc akcji – zaanonsowanych w czołówce filmu – można odczytywać zatem jako próbę dekonstrukcji burżuazyjnego, konserwatywnego porządku. Trwającej ponad trzy minuty ekspozycji nadano formę

---

[192] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 112.

[193] „Tradycja nadal jest obecna w nowoczesnym sposobie myślenia, jednak na pozycji służebnej: istnieje po to, by ją przywoływać dla zaspokojenia nostalgicznych kaprysów, dodania koloru czy też głębi jakimś wątkom nowoczesnym". Dean MacCannell, *Turysta*…, dz. cyt., s. 53. Należy jednak podkreślić, że amerykańscy turyści, których losy wyznaczają oś fabularną filmu Woody'ego Allena, nie doświadczają najbardziej oczywistych atrakcji regionu („Jeżeli jedzie się do Europy, «koniecznie trzeba zobaczyć» Paryż; jeśli jedzie się do Paryża, «koniecznie trzeba zobaczyć» Notre Dame, wieżę Eiffla, Luwr; jeżeli się idzie do Luwru, «koniecznie trzeba zobaczyć» *Wenus z Milo* i, rzecz jasna, *Monę Lizę*" – pisze Dean MacCannell. Tegoż, *Turysta…*, dz. cyt., s. 67).

[194] Elwira Rewińska, *Uroda życia, smak życia. Allen w Europie, cz. 3*, EdukacjaFilmowa.pl, https://edukacjafilmowa.pl/uroda-zycia-smak-zycia-allen-w-europie-cz-3 [dostęp: 22.09.2021 r.].

[195] Fredric Jameson, *Postmodernizm…*, dz. cyt., s. 122. Zob. też. s. 124: „«Reprezentacja» jest mglistą […] koncepcją rzeczywistości, ale też specyficznym systemem znakowym (w filmach hollywoodzkich)".

[196] „Jeśli chcecie na nowo przeżyć jakąś epokę, zapomnijcie o tym, że wiecie, co się działo po niej" – postuluje Fustel de Coulanges, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 520.

[197] Ewa Kraskowska, *Powieść o socjecie*…, dz. cyt., s. 132.

[198] Tamże.

audiowizualnej pocztówki, składającej się szerokich kadrów najpopularniejszych atrakcji turystycznych Paryża[199]. Ich funkcję przybliża Javier Maderuelo:

> Ulica i plac, ogród i park, pojedynczy budynek i monument, posąg i fontanna, wieża i łuk, pamiątkowa tablica i efemeryczna konstrukcja – to tylko niektóre spośród charakterystycznych komponentów miejskiego języka, jakie możemy napotkać we wszystkich miastach świata. Poprzez różnorodność tworzywa i wizerunku reprezentują one wierzenia, historię i pragnienia ich mieszkańców[200].

Zrytmizowane z jazzową muzyką ujęcia prezentują kolejno most Aleksandra III na tle wieży Eiffla, soczyście różowe krzewy magnolii na Place François 1er, szpalery drzew rosnące w Ogrodzie Tuileryjskim wzdłuż rue de Rivoli[201], mozaikę dachów widzianą ze wzgórza Montmartre, charakterystyczny wiatrak wieńczący budynek kabaretu Moulin Rouge, wiodącą ku Łukowi Triumfalnemu, przystrojoną narodowymi flagami[202] Avenue des Champs-Élysées, majestatyczny Pałac Burbonów uchwycony z perspektywy Placu Zgody, Ile-de-la-Cité obserwowaną przez balustradę Pont des Arts, górującą nad okolicznymi zabudowaniami Bazylikę Najświętszego Serca, zbieg ulic Galande i Saint-Julien le Pauvre w samym sercu Dzielnicy Łacińskiej, widzianą z Pont de la Tournelle apsydę Katedry Notre Dame, zatłoczony kawiarniany ogródek, sadzawkę w Ogrodzie Tuileryjskim, Grand Palais, którego szklana fasada stanowi tło bogato zdobionej

---

[199] Interpretacja *O północy w Paryżu* w kluczu autobiograficznym, tak często wykorzystywanym w odniesieniu do twórczości Woody'ego Allena, nie wydaje mi się funkcjonalna w kontekście analizy spojrzenia turystycznego na paryski krajobraz. Niemniej przywołanie wyimka z autobiografii reżysera pozwala zaakcentować jego afekt do światowych metropolii: „Uwielbiam filmować miasta. Zgiełk i uliczne życie. […] Byłbym szczęśliwy, gdybym po prostu montował materiał o miastach ze wspierającymi mnie ulubionymi utworami". Woody Allen, *À propos niczego*, przeł. Mirosław P. Jabłoński, Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o.o., Poznań 2020, s. 315. Twórca chętnie przybliża genezę swojego zainteresowania stolicą Francji: „Swoje wyobrażenie na temat Paryża zawdzięczałem amerykańskim filmom oglądanym w dzieciństwie […]. Więc byłem zakochany w Paryżu, na długo zanim go zobaczyłem na własne oczy, bo Hollywood był zakochany w Paryżu, i za każdym razem, gdy pojawiał się na ekranie, było to miasto miłości, muzyki, wina, pięknych hoteli i *Gigi*. A potem wreszcie tam pojechałem i miasto w pełni dorównało moim oczekiwaniom". Woody Allen [w wywiadzie ze Scottem Foundasem], *Wywiad z Woodym Allenem*, [w:] *Woody Allen. Wywiady*, Robert E. Kapsis (red.), przeł. Mariusz Berowski, Axis Mundi, Warszawa 2006, s. 357. Analogiczną strategią, wzbogaconą o komentarz ponadkadrowy, reżyser posłużył się w czołówce filmu *Manhattan* (1979 r.). Rozpoczynanie filmowych opowieści swoistymi „odami do miasta" jest strategią charakterystyczną dla Woody'ego Allena (a wręcz jego autorską sygnaturą). Stosowanie takich zabiegów autotematycznych wyznacza horyzont oczekiwań odbiorców, którzy spodziewają się rozpocząć seans kolejnego filmu reżysera od „audiowizualnej pocztówki", przedstawiającej atrakcyjne i rozpoznawalne punkty na mapie kolejnego miasta.

[200] Javier Maderuelo, *Poetyki miejsca*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 362.

[201] „Stanowi punkt odniesienia, z którym można porównywać inne budynki" – tak funkcję rue de Rivoli określa Steen Eiler Rasmussen. Tegoż, *Odczuwanie architektury*, dz. cyt., s. 143.

[202] Zob. Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 522.

architektury na Placu Zgody[203], spowitą mgłą sylwetkę wieży Eiffla, grę w bule toczącą się w Ogrodzie Luksemburskim, kawiarniane stoliki nieopodal Palais de Chaillot, biegnące wzdłuż rue Foyatier schody prowadzące na szczyt 18. dzielnicy, XVII-wieczną siedzibę Musée de Montmartre, kwiaciarnię u zbiegu rue Édouard Colonne i Quai de la Mégisserie, piaszczystą aleję spacerową Avenue Foch prowadzącą do Łuku Triumfalnego, Pont d'Arcole łączący Ile-de-la-Cité z prawobrzeżną częścią miasta, elegancką fasadę restauracji Fouquet's przy Avenue des Champs-Élysées, monumentalny gmach Grand Palais przysłonięty sylwetkami mostów (z Passerelle Léopold Sédar Senghor widocznym na pierwszym planie), Pont de l'Archevêché z tablicami wskazującymi kierunek do Katedry Notre Dame, Fontannę Mórz zdobiącą Plac Zgody – ponownie z Pałacem Burbonów widocznym na dalszym planie, piramidę Luwru, niczym pryzmat skupiającą w sobie światło zachodzącego słońca, przystań rzeczną nieopodal mostu Aleksandra III, eklektyczny gmach Opéra Garnier, ogródek Café du Trocadero wraz z wyzierającą zza liści żelazną konstrukcją Gustave'a Eiffla, konstelacje czerwonych kominów[204] wieńczących mansardowe dachy.

Kolejne ujęcia prezentują skąpany w deszczu Plac Zgody z Kościołem św. Magdaleny widocznym zza okalających plac zabudowań, Café Français ulokowaną przy Placu Bastylii, sąsiadujący z dawnym pałacem królewskim Hôtel Du Louvre, obojętnie mijany przez chroniących się przed deszczem przechodniów Łuk Triumfalny, butik Diora przy rue François 1er (zaprezentowanej już w drugim ujęciu czołówki), Pont Saint-Michel zapewniający doskonały widok na gmach archikatedry, rue de la Paix przylegającą do Place de l'Opéra i prowadzącą do Place Vendôme, Pola Elizejskie wypełnione nieśpiesznie przechadzającymi się mieszkańcami, zalany deszczem Boulevard Saint-Germain, ukazany na wysokości słynnego przybytku Dziesiątej Muzy – mk2 Odéon, znajdujące się w odległości

[203] „Turystyczna integracja społeczeństwa przypomina katalog form wyjętych z kontekstu. Ma to swoje empiryczne uzasadnienie. Zróżnicowanie świata nowoczesnego opiera się na tej samej strukturze co atrakcje turystyczne: składniki przemieszczone poza kontekst naturalny, historyczny i kulturowy dopasowują się do innych, w podobny sposób przemieszczonych, czyli unowocześnionych ludzi i rzeczy. […] Egipskie obeliski stoją dziś na ruchliwych skrzyżowaniach Londynu i Paryża oraz w nowojorskim Central Parku. W procesie unowocześniania rzeczy te oddzielają się od ludzi, którzy je stworzyli, i miejsc, w których powstały" – przypomina Dean MacCannell. Tegoż, *Turysta*…, dz. cyt., s. 20.

[204] Dominację kominów w urbanistycznym krajobrazie zauważa autor *Pasaży*: „Jest to cecha swoista i wspólna dla wszystkich paryskich domów. Nawet w najstarszych widzimy mury dźwigające się stromo w górę i tam, wysoko, najeżone glinianymi rurami kominów […]". Walter Benjamin, *Pasaże,* dz. cyt., s. 177. Wątek rozwija przywołany w notatkach filozofa Joachim von Helmersen: „Ten, kto […] popatrzy w górę, ponad obwiedzione żelaznymi balustradami dachy ogromnych, szarych gmachów przy bulwarach, […] natychmiast pojmuje całą otchłanną, indywidualistyczną głębię pojęcia «komin» […]. Wygląda to tak, jak gdyby na wysokości dachów powtarzało się zjawisko nader dla tego miasta charakterystyczne – umiejętność cywilizowanego życia obok innych". Joachim von Helmersen, *Pariser Kamine*, „Frankfurter Zeitung" 10.02.1933 r., cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 249.

niespełna stu metrów od niego kino UGC Danton, tradycyjny kiosk postawiony przy Boulevard de Rochechouart, wystawy sklepów wzdłuż rue de l'Ancienne Comédie, opustoszałe restauracyjne ogródki przy Boulevard Saint-Germain i Placette Jacqueline-de-Romilly. Następnie Paryż zostaje ukazany w jasnych, ciepłych barwach (umotywowanych w świecie przedstawionym ustaniem deszczu): w kadrze widoczne są motocykle zaparkowane przy Rue Danton, monumentalna fontanna przy Place Saint-Michel oraz bujna roślinność w parku Monceau.

Porę zmierzchu zasygnalizowano przy pomocy secesyjnej latarni oświetlającej Plac Vendôme, następnie w przestrzeni diegetycznej pojawiają się: Plac Zgody obserwowany z perspektywy Avenue des Champs-Élysées, usytuowana nieopodal karuzela Grand Roue de Paris, cokół kolumny wzniesionej pośrodku Place Vendôme, zachodzące słońce nad rue de Rivoli, skąpany w czerwonej poświacie Łuk Triumfalny, ponownie Place Vendôme, sznur samochodów jadących wzdłuż mostu Bir-Hakeim, rozświetlony Pont Neuf, iluminowana wieża Eiffla obserwowana z Voie Georges Pompidou.

Pojęciem, którym Teresa Castro proponuje posługiwać się w kontekście następujących po sobie ujęć prezentujących miejsca emblematyczne dla danej miejscowości, jest opis (*description*)[205], który niekiedy przybiera wręcz postać „atlasu kinematograficznego". Zidentyfikowanie wymienionych powyżej lokacji nie sprawia trudności dzięki licznym wskazówkom obecnym w przestrzeni kadru: tablicom informacyjnym, szyldom reklamowym i oznaczeniom pojazdów komunikacji miejskiej, podkreślającym współczesny charakter filmowej diegezy[206]. Swój artykuł zatytułowany *Kinofil w Paryżu* rozpoczyna Tadeusz Lubelski następującą obserwacją:

> Podpatruję, jak zaczyna swoje *O północy w Paryżu* (2011) Woody Allen, który oczywiście drwi sobie z naszych sentymentalnych wyobrażeń o stolicy świata, ale jednocześnie radzi, żeby się im poddać. Najpierw więc, zaraz po pierwszym napisie, Sekwana z wieżą Eiffla w tle, potem widok z lotu ptaka […], nocna wieża Eiffla na koniec, wszystko to przy dźwięku saksofonu wspieranego przez trąbkę – idealny zestaw do podręcznego albumu, który Hemingway nazwał kiedyś „ruchomym świętem". W tym albumie nie trzeba tytułować żadnego z powyższych obrazków: rozpozna je bez trudu nie tylko mieszkaniec, nie tylko bywalec,

[205] Teresa Castro, *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mapscapes*, [w:] *The City and the Moving Image: Urban Projections*, Richard Koeck, Les Roberts (eds.), Palgrave Macmillan, Oxford 2010, p. 144–155.

[206] Odmienny zabieg, polegający na usunięciu na etapie postprodukcji filmu wszelkich komunikatów reklamowych i innych znaków odsyłających widza do współczesności, zastosował Jean-Pierre Jeunet w *Amelii*. Por. s. 264 rozprawy.

ale nawet ktoś, kto nigdy w Paryżu nie był i zna jego najsłynniejsze miejsca z reprodukcji malarstwa, z setek zdjęć, a przede wszystkim oczywiście – z kina[207].

Jeden z najsłynniejszych obrazów Claude'a Moneta, *Japoński mostek w Giverny* (*Le Pont Japonais,* 1900 r.), został ożywiony przez Woody'ego Allena w scenie otwierającej film (ilustracja 3.31). Jako źródło inspiracji posłużyły również prace najsłynniejszego fowisty, których oddziaływanie na publiczność reżyser ujął następująco: „Matisse mawiał, że chciałby, żeby jego obrazy były jak wygodny fotel, w którym można usiąść i się zrelaksować. Uważam podobnie: chcę, żeby widz się rozsiadł, odprężył i cieszył ciepłymi kolorami tego filmu"[208]. Owa intertekstualna strategia jest możliwa do odczytania na dwóch poziomach: pierwszy obejmuje popularyzowanie kanonu francuskiej kultury poprzez włączanie wybitnych dzieł sztuki do diegezy filmu (oraz czynienie ich tematem dyskusji prowadzonych przez ekranowe postacie), podczas gdy drugi koncentruje się na posługiwaniu się nimi jako narzędziem służącym wspomnianej już destereotypizacji. Rzeźbom, obrazom i utworom literackim wpisanym w schemat romantycznej historii odebrano autoteliczny charakter, w zamian sprowadzając je do roli – równie efektownego, co zbanalizowanego – audiowizualnego ornamentu.

„Od drugiej połowy XX wieku tekstualnej koncepcji miasta towarzyszy wyobrażenie miasta jako estetycznej przestrzeni spektaklu budowanego z festiwali, zdarzeń, celebrowanej konsumpcji, miasta zatem organizowanego wokół «konsumpcji dóbr w wysokim stopniu symbolicznych»"[209] – przypomina Ewa Rewers. Wśród instytucji odwiedzonych przez bohaterów, a tym samym – wirtualnie – przez widzów filmu, znajduje się Pałac Królewski w Wersalu[210], Musée Rodin i Musée de l'Orangerie (ilustracja 3.32). Wizyty te nie tylko stanowią pretekst do zaprezentowana najbardziej atrakcyjnych zakątków stolicy, lecz także najpełniej ujawniają cechy osobowościowe postaci reprezentujących wyższe rejony amerykańskiej klasy średniej (w tym kontekście Dean MacCannel pisze o „ostentacyjnym konsumowaniu czasu wolnego jako symbolu pozycji

[207] Tadeusz Lubelski, *Kinofil w Paryżu*, „EKRANy" nr 3–4, t. XXV–XXVI, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audowizualnej EKRANy, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 108. Wątek wyobrażeń na temat wizerunku miasta pojawia się też we wcześniejszym filmie Woody'ego Allena, *Wszyscy mówią: kocham cię* (*Everybody Says I Love You*, 1996 r.), którego protagonista – grany przez reżysera – dostosowuje swój standard życia do oczekiwań ukochanej („Tata wyniósł się z mieszkania na Lewym Brzegu do takiego, które spełniało wyobrażenie Von o Paryżu [podkr. MK]" – ujawnia córka bohatera, prowadząca narrację ponadkadrową).
[208] Tom Shone, *Woody Allen*…, dz. cyt., s. 256.
[209] Ewa Rewers, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 6.
[210] O ornamentacyjnej funkcji rzeźb zamieszczonych w przestrzeni publicznej pisze w przywoływanym już artykule Ilja Kabakow. Tegoż, *Projekt publiczny…*, dz. cyt., s. 344.

społecznej”[211]). „Pustka czasu wolnego wynika z pustki życia w dzisiejszym społeczeństwie i nie może zostać wypełniona w ramach tego społeczeństwa. Pustka ta jest równocześnie wyrażana i skrywana przez spektakl, odgrywany przez całą kulturę w jego trzech podstawowych formach”[212] – brzmi diagnoza, którą stawia Guy Debord. W artykule poświęconym relacjom między esejem filmowym a architekturą Natasza Korczarowska-Różycka zauważa:

„Doświadczenie muzeum” rozumiane jako „przestrzeń rytualnego spotkania z przeszłością” jest doświadczeniem progowym. Osiemnastowieczni estetycy sformułowali stan progowości w kategoriach filozoficznych, postrzegając go jako wycofanie się z codziennego świata, przejście w czas lub przestrzeń, gdzie zwykłe sprawy życiowe ulegają zawieszeniu. Bodźcem podtrzymującym istnienie nie tylko muzeum sztuki, ale również wszelkich rytuałów jest tęsknota za kontaktem z wyidealizowaną przeszłością[213] [podkr. moje – MK].

Wymuszona okolicznościami rodzinnymi podróż do Paryża nieoczekiwania rozbudza w protagoniście apetyt na – kuszące swoją formułą palimpsestu – miasto:

Za Italo Calvino nazwalibyśmy ten rodzaj oddziaływania miasta „syndromem Anastazji”. Polega on na kilku procesach: (1) rozbudzeniu pragnień jednostki, (2) przekształcaniu tychże pragnień wedle dostępnych i reglamentowanych wzorów, (3) stopniowym zastępowaniu autentycznych pragnień jednostki przez pragnienia miasta oraz (4) zaakceptowaniu tego stanu rzeczy przez jednostkę, która w ten sposób, przekonana o swej wolności, staje się całkowicie zależna od zachowania postulowanego przez miasto[214].

„To niewiarygodne, spójrz. Nie ma na świecie drugiego takiego miasta. I nigdy nie było! […] Pomyśl, jak bosko mieni się w strugach deszczu. Wyobraź sobie Paryż w latach 20. Spowici deszczem artyści i pisarze. […] Gdybym mógł tu pisać powieści, zamiast wylewać siódme poty przy scenariuszach, porzuciłbym dom w Beverly Hills, basen i resztę w mgnieniu oka” – wyznaje główny bohater, przechadzając się wraz z narzeczoną po

[211] Dean MacCannell, *Nowa teoria*…, dz. cyt., s. 16.
[212] Guy Debord, *Korzystanie z czasu wolnego*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 314.
[213] Natasza Korczarowska-Różycka, *Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 109, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020, s. 51. Interesującą uwagę na temat funkcji muzeów poczynił Dean MacCannell w przywoływanym już tomie *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*: „Jakkolwiek kuratorzy często uważają muzea za ważne narzędzie unowocześniania, za oręż przemian społecznych dokonywanych w społecznościach tradycyjnych, za środki utwierdzania i propagowania nowoczesnych wartości, to nie posuwałbym się do tego, by przypisywać im tu rolę sprawczą. Stanowią one jedynie element nowoczesnego układu kulturowego”. Dean MacCannell, *Nowa teoria*…, dz. cyt., s. 122.
[214] Tadeusz Sławek, *Miasto…*, dz. cyt., s. 63–64.

charakterystycznym zielonym mostku[215]. Niestety, żadna z postaci nie podziela fascynacji Gila atmosferą Paryża, określanym przez Ernesta Hemingwaya mianem „ruchomego święta"[216]. „Nie jestem Frankofilem" – dobitnie podkreśla ojciec Inez, a jego amerykocentryczna orientacja ujawnia się również podczas degustacji win w hotelu Le Meurice. Pięciogwiazdkowy pałac, z którego tarasu rozciąga się widok na zabudowania Luwru, Pałac Inwalidów i wieżę Eiffla, to jeden z wielu ekskluzywnych obiektów wykorzystanych jako filmowe lokacje. Miejsca odwiedzane przez Inez i jej rodziców niemal zawsze otacza aura luksusu, kreowana w równym stopniu za pomocą pełnych przepychu wnętrz, jak i elitarnej klienteli. Hotel Le Bristol, w którym zatrzymali się przyjezdni, stanowi jedynie dogodnie usytuowany punkt początkowy wypraw w poszukiwaniu najznamienitszych lokali na turystycznej mapie Paryża (takich jak wspomniany już Le Grand Véfour[217] (ilustracja 3.33), salon jubilerski Chopard czy sklep z antykami przy 112 Boulevard de Courcelles). W tym kontekście uzasadnione wydaje się przywołanie tezy Dean MacCannella, według którego:

> Turysta dzięki temu, że się przemieszcza, dzięki oznaczeniom miejsc, produkcji pamiątek i całych scenerii aranżowanych dla jego przyjemności, może uczestniczyć w wytwarzaniu kultury. To jednak nie zabezpiecza turysty przed wznoszeniem własnego więzienia znaków, nawet, czy może przede wszystkim, jeśli pociąga on za sznurki społecznej konstrukcji rzeczywistości [podkr. MK][218].

Mniej formalnym klimatem – z jednym, choć znaczącym wyjątkiem – odznaczają się bistra i salony, stanowiące miejsca akcji równolegle prowadzonego wątku fabularnego: Bricktop's i Les Caves du Polidor (ilustracja 3.34). Słabo zapoznany z topografią miasta (i zrezygnowany bezskutecznym poszukiwaniem drogi powrotnej do hotelu) Gil, siedząc samotnie na schodach przy rue Édouard Quénu, zostaje zaproszony na wspólną przejażdżkę przez ekscentrycznie odzianych pasażerów staroświeckiego automobilu (ilustracja 3.35) – zgodnie z tezą, iż „miasto przemawia znajomym językiem tylko do tych, którzy godzinami po nim błądzą"[219]. W artykule *Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą* Agnieszka Taborska portretuje miasto jako scenerię „dziwnych nocnych rytuałów"[220]:

[215] Por. Tom Shone, *Woody Allen*…, dz. cyt., s. 256.
[216] Ernest Hemingway, *Ruchome święto*, dz. cyt.
[217] Zob. s. 152.
[218] Dean MacCannell, *Turysta*…, dz. cyt., s. XXI.
[219] Agnieszka Taborska, *Paryż*…, dz. cyt., s. 79.
[220] Tamże.

Wszystkich nocnych wędrowców łączy ta sama żądza uczestnictwa w misterium miasta. Każdy przechodzień jest obdarzony podwójnym życiem, którego lepsza część umiera z nadejściem świtu. Paryska noc się spieszy: wiadomo, że z jej końcem miasto zapadnie w letarg aż do kolejnego zmroku[221].

Celem podróży okazuje się dom przyjaciół Jeana Cocteau, przepojony atmosferą artystycznej cyganerii[222]. Jak odnotowuje Tadeusz Sławek, „Miasto nie daje się już sprowadzić do jednego utrwalonego dla pamięci wizerunku; jego architektura powstaje teraz na przecięciu naszych obserwacji poczynionych w trakcie wędrówki ulicami, a scenografia urbanistyczna jest teraz scenografią przejścia (*scenographie du passage*)"[223]. Na ekranie przewija się plejada postaci należących do ówczesnego *tout-Paris* – kulturalnej elity miasta. Reprezentują ją zarówno literaci (Francis Scott i Zelda Fitzgeraldowie, Ernest Hemingway, Djuna Barnes), malarze (Pablo Picasso, Salvador Dali), muzycy (Cole Porter), reżyserzy (Luis Buñuel i Man Ray) i gwiazda estrady (Josephine Baker). Cechą łączącą wymienione postacie jest – inny niż Francja – kraj pochodzenia. Wiele z nich korzystało z mecenatu Gertrude Stein[224] i Alice B. Toklas, które prowadziły w Paryżu salon kulturalny umożliwiający wymianę myśli pomiędzy reprezentantami różnych dziedzin sztuki oraz kształtowały talent początkujących artystów. „Stworzył potwora z placu Pigalle, prostytutkę o wulkanicznej żądzy" – brzmi osąd słynnej patronki na temat świeżo ukończonego dzieła Pabla Picassa (zanegowany przez Paula podczas wizyty w Musée des Arts Forains i stawiający tym samym pod znakiem zapytania wartość wiedzy zdobytej przez Gila w gronie cenionych obecnie twórców).

„Reżyser traktuje estetykę epoki jako […] arbitralnie dobraną błyskotkę"[225] – pisze Patrycja Włodek i dodaje: „Można więc powiedzieć, że Allen zmienia epoki tak, jak wcześniej zmieniał miasta"[226]. Ze spektakularną scenografią (zwłaszcza dekoracjami wnętrz oraz kostiumami, odzwierciedlającymi powszechne wyobrażenia na temat ówczesnej mody) silnie kontrastuje jednowymiarowość drugoplanowych postaci, których portrety zawężono do zaledwie kilku najbardziej wyrazistych cech. Sceny rozgrywające się

[221] Tamże.
[222] Zob. np. Dan Franck, *Bohema*…, dz. cyt.
[223] Tadeusz Sławek, *Akro/nekro/polis*…, dz. cyt., s. 24.
[224] Kontrowersje wokół tej postaci przybliża m.in. autor *Bohemy. Życia paryskiej cyganerii na początku XX wieku*: „Wskutek plotek […] Gertruda w końcu pokłóciła się z większością tych, którzy odwiedzali ulicę de Fleurus. Z wyjątkiem Juana Grisa, bo on już nie żył. […] Braque, Picasso, Matisse, a zwłaszcza Salmon, opublikują z kolei liczne przyczynki krytykujące komeraże tej pani, jej roszczenia do najróżniejszych tytułów i umiejętności oceniania malarstwa na podstawie towarzyskich koneksji, a nie wartości samego dzieł". Dan Franck, *Bohema…*, dz. cyt., s. 334.
[225] Patrycja Włodek*, Kres niewinności…*, dz. cyt., s. 454.
[226] Tamże.

w Paryżu lat 20. zostały wyodrębnione za sprawą dominanty kolorystycznej utrzymanej w odcieniach oranżu oraz zastosowanego schematu oświetlenia: punktowego, o niskiej temperaturze barwowej, zaś – przy użyciu filtrów – rozpraszanego podczas eksponowania twarzy XX-wiecznych artystów. Podobny zabieg wykorzystano w odniesieniu do krótkiej sekwencji mającej miejsce w *la belle époque*, tym razem utrzymując ujęcia plenerowe w tonacji sepii (ilustracja 3.36). „Twórcy posługujący się estetyką retro w istocie dokonują bowiem (mniej lub bardziej) arbitralnego wyboru tego, co sami uznają za szczególnie fotogeniczne, malownicze, typowe – w sensie «filmowym», niekoniecznie kierując się historyczną precyzją (przy założeniu, że to w ogóle możliwe)" – twierdzi Patrycja Włodek[227]. Z kolei, jak zauważa Rosemary Wakeman, „metanarracja o Paryżu, wymowne metafory i naładowane emocjami wizualne wyobrażenia wskazują na głębokie pragnienie odzyskania francuskich cnót w tradycyjnym krajobrazie i formach architektonicznych stolicy"[228].

„Przeświadczenie, jakoby inny odstęp czasu był lepszy niż ten, w którym żyjemy, to skaza na romantycznej wyobraźni" – przekonuje głównego protagonistę Paul, a jego konstatacja koresponduje z przesłaniem zawartym w filmie Woody'ego Allena – podobnie jak teza, zgodnie z którą „nostalgia to represja bolesnej teraźniejszości". Subiektywność doświadczanego czasu uświadamia bohaterowi muza Picassa, Adriana, która – marząc o przeniesieniu się do paryskiej *la belle époque* – „wciąga Gila coraz głębiej w sen wewnątrz snu"[229]. Kobieta, zachwycona wizytą w pierwszorzędnej restauracji Maxim's (ilustracja 3.37) oraz tanecznym spektaklem w kabarecie, przekreśla postawiony przez mężczyznę znak równości pomiędzy trzecią dekadą XX wieku a „złotą epoką"[230]. Moment, w którym Gil uświadamia sobie iluzoryczną urodę minionych stuleci i świadomie decyduje się na powrót do teraźniejszości[231], stanowi formę *anagnorisis*. „Czas dzieli się na «przed» i «po». «Po», czyli teraz, jest prawdziwe, a «przed» to niewiedza, iluzja, fałsz,

[227] Tamże, s. 247.
[228] Rosemary Wakeman, *Nostalgic Modernism and the Invention of Paris in the Twentieth Century*, "French Historical Studies" no. 1, vol. XXVII, Duke University Press, Durham 2004, p. 116.
[229] Tom Shone, *Woody Allen*…, dz. cyt., s. 258.
[230] O charakterystycznej dla pierwszej dekady XXI wieku fascynacji przeszłością przypomina Simon Reynolds. Tegoż, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011, p. X.
[231] „Odzyskawszy siebie, Gil błądzi po swoim Paryżu […]. Z oddali słyszy bicie dzwonów o północy, ale dźwięk ten stracił już swą uwodzicielską i czarodziejską moc. Pojawia się natomiast Gabriela, która jest niejako współczesnym wcieleniem Adriany" – podsumowuje zakończenie filmu Elwira Rewińska. Tejże, *Uroda życia…*, dz. cyt.

sztuczność”[232] – zauważa Ewa Kraskowska. Graniczną sytuację postaci rozjaśnia komentarz Emily Keightley i Michaela Pickeringa:

O ile dogmatyczna wiara w postęp pociągała za sobą gorącą tęsknotę za przyszłością, to nostalgia jako jej przeciwieństwo pociągała za sobą tylko żarliwą tęsknotę za przeszłością. Jest więc tak, jakby nostalgia rodziła się tylko jako rekompensata za utratę wiary w postęp i za to, co w imię postępu zostaje zniszczone społecznie i kulturowo[233].

Kategorią socjokulturową, którą wielu badaczy i recenzentów niemal automatycznie posługuje się w kontekście filmu Woody’ego Allena, jest właśnie nostalgia. Taki trop podsuwa zarówno fakt przeniesienia się przez Gila w przeszłość, jak i główny wątek pisanej przez niego powieści – główny bohater jest właścicielem antykwariatu prowadzonego pod szyldem Przeszłość (The Past). „To, co było prozaiczne czy wręcz wulgarne dla jednego pokolenia, z biegiem lat przeobraziło się w jednocześnie magiczne i nasycone ironią” – brzmi odczytany przez Gertrude Stein pierwszy akapit książki (stanowiący zarazem metatekstualny komentarz do filmu Woody’ego Allena). Fenomen zainteresowania atrybutami minionych czasów przybliżają w tomie *Pomiędzy retro a retromanią* Małgorzata Major i Patrycja Włodek:

Powroty do tego, co minęło, oraz inspiracje dawnymi epokami to zjawisko stare jak kultura, znajdujące też odbicie w każdej z jej dziedzin – od literatury przez muzykę, modę, design, aż po kinematografię. Dwudziesty wiek był także świadkiem co najmniej kilku fal fascynacji i nostalgicznych powrotów w duchu retro – samoświadomej fetyszyzacji stylu i stylizacji na daną epokę przemawiającą akurat do (jakiejś części) zbiorowej wyobraźni[234].

Termin „nostalgia” – choć obecnie funkcjonujący jako synonim „słodko-gorzkiej tęsknoty za minionymi czasami i przestrzeniami”[235] – był tradycyjnie zarezerwowany dla „tęsknoty za krajem ojczystym”[236]. Ponieważ Gil, mieszkający we współczesnej Ameryce, nie miał

[232] Ewa Kraskowska, *Powieść…*, dz. cyt., s. 134.
[233] Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, “Current Sociology” no. 6, vol. LIV, Sage Publications, Thousand Oaks 2006, p. 920.
[234] Małgorzata Major, Patrycja Włodek, *Pomiędzy retro a retromanią*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 7. Zob. też. Barbara Szczekała, *Nie tylko nostalgia*…, dz. cyt., s. 164: „Filmy koncentrujące się na przeszłości, szczególnie na tej najmniej odległej, opierają wiarygodność jej reprezentacji na pieczołowitości sztafażu, stylizacji językowej, oddaniu «atmosfery» epoki”.
[235] Katharina Niemeyer, *Introduction: Media and Nostalgia*, [w:] *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, tejże (ed.), Palgrave Macmillan, London 2014, p. 1.
[236] „Zmiana zakresu znaczeniowego *nostalgii* nastąpiła być może pod wpływem języka angielskiego (taką interpretację podaje prof. A. Markowski) […]. Możliwe jest jednak także, że do zmiany tej przyczynił się

szansy doświadczyć atmosfery XX-wiecznego Paryża, trafniejsze wydaje mi się wpisanie ekranowej historii w ramy postnostalgii, rozumianej – na zasadzie analogii do kategorii postpamięci[237] – jako zjawisko dotyczące zdarzeń nie będących przedmiotem bezpośredniego doświadczenia. Szerzej omawiam to zagadnienie w kolejnym podrozdziale zawierającym analizy wybranych filmów, których twórcy – za pośrednictwem spojrzenia postnostalgicznego – eksploatują estetykę wcześniejszych epok.

Wpływ spojrzenia turystycznego na kształtowanie filmowego wizerunku Paryża

Choć protagonistów wyżej omówionych filmów cechuje odmienny status społeczno-kulturowy (niekiedy również ontologiczny lub administracyjny), łączy ich doświadczanie stolicy Francji jako przestrzeni wspierającej proces życiowej transformacji lub mającej charakter liminoidalny[238], utożsamianej przez Victora Turnera ze swoistym rytuałem przejścia charakteryzującym społeczeństwa ponowoczesne:

> Zjawiska liminoidalne zazwyczaj manifestują się w działaniach indywidualnych, nie przynależą do sfery kulturowych obowiązków, lecz do obszaru czasu wolnego. Zjawiska liminalne są całkowicie zintegrowane z głównymi procesami społecznymi, liminoidalne zaś sytuują się na peryferiach procesów ekonomicznych, politycznych i kulturowych. Liminalność służy trwaniu struktury społecznej, liminoidalność może przybrać formy kontrkulturowe, opozycyjne i kontestujące dominujące nurty kulturowe. O ile liminalność można rozpatrywać w kategoriach obowiązku, o tyle liminoidalność jest kwestią wolnego wyboru, a nawet rodzajem ekonomicznej transakcji. Pierwsza z nich posiada znamiona pracy, druga gry[239].

Dla wszystkich przywołanych postaci wizyta w Paryżu ma podłoże pragmatyczne, a odkrywanie malowniczych zakątków miasta stanowi wartość dodaną pobytu związanego z innymi uwarunkowaniami: splotem niesprzyjających – przynajmniej pozornie – okoliczności (*Paryż może poczekać*), próbą odzyskania narzeczonego (*Francuski pocałunek*), zmianą miejsca zamieszkania (retrospektywne sceny filmu *Miłość i turbulencje*),

sposób używania tego słowa na gruncie polszczyzny. Występowało ono bowiem często w pleonastycznych związkach nostalgia za ojczyzną, za Polską, za krajem itp. […], co mogło sprawić, że zaczęło być utożsamiane z wyrazem tęsknota, a element ‘za ojczyzną’ przestał być uznawany za przynależny jego znaczeniu”. *Nostalgia*, [w:] Rada Języka Polskiego, https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=324 [dostęp: 23.12.2020 r.].

[237] Zob. Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Ewa Domańska (red.), przeł. Katarzyna Bojarska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

[238] Zob. Victor Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działania w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

[239] Tamże, s. 84–88.

pełnieniem obowiązków zawodowych (*Przed zachodem słońca*), opieką nad mężczyzną uwikłanym w mafijne porachunki (*Angel-A*) czy przygotowaniami do ślubu (*O północy w Paryżu*). Negatywnych aspektów podróży do francuskiej metropolii doświadcza za to Kate, bohaterka *Francuskiego pocałunku*, cierpiąca na awiofobię i odbywająca międzykontynentalny lot jedynie w nadziei na odnowienie związku z ukochanym. Trudna sytuacja życiowa kobiety – spotęgowana kradzieżą bagażu i niemożnością uzyskania nowego paszportu – znajduje odzwierciedlenie w charakterze przestrzeni miejskiej, jakby celowo chroniącej dostępu do swego najpopularniejszego (a zarazem najmocniej pożądanego przez Kate) obiektu. Drugą postacią, która – również w wyniku skomplikowanego statusu administracyjno-prawnego – nie może w pełni korzystać z „prawa do miasta"[240], jest niepokojony przez wierzycieli protagonista filmu *Angel-A,* Andre; jego niska pozycja społeczna znajduje odzwierciedlenie w relacjach z architekturą (stosowanie niskiego kąta widzenia kamery skutkuje optycznym powiększeniem, a wręcz hieratyzacją odwiedzanych przez mężczyznę budowli).

Strategia mitologizowania przestrzeni miasta, najsilniej dostrzegalna właśnie w przypadku filmów prezentujących losy turystów przybywających do Paryża, umacnia jego wizerunek jako miejsca atrakcyjnego i zapewniającego komfortowe warunki do dokonania życiowych zmian. Wspólny mianownik takich produkcji wskazuje Kate Lawrie Van de Ven:

> Wszystkie charakteryzują się intensywnym wykorzystaniem paryskich scenerii, estetyki i totemicznych obrazów lub pomników, aby umiejscowić swoje narracje o romansie i pożądaniu oraz zapraszać widzów do podróży do P a r y ż ó w zrodzonych z pamięci, ale niezwiązanych z żadnym momentem w historii tego miasta [podkr. MK][241].

Co więcej, atrakcyjny wizerunek miasta, wykreowany przez branżę kinematograficzną, stanowi dla wielu widzów zachętę do inicjowania praktyk turystycznych, przybierających formę podróży śladami filmowych postaci lub twórców, odwiedzania studiów produkcyjnych czy autentycznych ekranowych lokacji, muzeów i ośrodków wystawienniczych dbających o zachowanie filmowego dziedzictwa (w tym sprzętu technicznego, elementów inscenizacji i medialnych paratekstów), uczestniczenia w premierach produkcji realizowanych w Paryżu lub wręcz w starannie zaplanowanych

[240] Henri Lefebvre, *Prawo do miasta*, dz. cyt.
[241] Kate Lawrie Van de Ven, *Spectacular Paris*…, dz. cyt., p. 68.

rekonstrukcjach ekranowych scen[242]. Ta druga forma eksploracji przestrzeni czerpie z metafory miasta jako planszy do gry, w której „«miejski bohater» […], jako swoista inkarnacja flâneura, dzięki swojej wiedzy wykorzystuje miasto do zabawy, stając się bohaterem kultury popularnej”[243]. Trafną diagnozę tego zagadnienia stawia Tadeusz Lubelski:

> Kinofilowi każda przechadzka, każdy niezobowiązujący spacer po Paryżu […] zapewnia przyjemność zwielokrotnioną. Co drugi widok uruchamia ciąg skojarzeń, bo żadne inne miasto nie było tak eksploatowane przez filmowców. Można się śmiać z gadżetowego nadużywania wieży Eiffla, obramowującej opisany wyżej Allenowski „album wstępny”, ale to widać fotogeniczny obiekt, skoro zapewnił tak efektowną antologię cytatów[244].

[242] Sue Beeton, *Film-Induced Tourism*, dz. cyt., p. 10.
[243] Blanka Brzozowska, *Miejskie tłumy*…, dz. cyt., s. 197–209.
[244] Tadeusz Lubelski, *Kinofil*…, dz. cyt., s. 108. „Poza tym historię kina współtworzyli i współtworzą nadal twórcy, którzy z eksploracji przestrzeni miejskich uczynili swego rodzaju *licentia poetica* własnej twórczości, a miasta z ich filmów urastały do rangi symboli czy metafor kulturowych swoich czasów” – zauważa Andrzej Gwóźdź. Tegoż, *Przestrzenie miejskości*…, dz. cyt., s. 522.

Spojrzenie turystyczne… – załącznik nr 3

Ilustracja 3.1 (Eleanor Coppola, *Paryż może poczekać*)

Ilustracja 3.2 (Eleanor Coppola, *Paryż może poczekać*)

Ilustracja 3.3 (Eleanor Coppola, *Paryż może poczekać*)

Ilustracja 3.4 (Eleanor Coppola, *Paryż może poczekać*)

Ilustracja 3.5 (Eleanor Coppola, *Paryż może poczekać*)

Ilustracja 3.6 (Lawrence Kasdan, *Francuski pocałunek*)

Ilustracja 3.7 (Lawrence Kasdan, *Francuski pocałunek*)

Ilustracja 3.8 (Lawrence Kasdan, *Francuski pocałunek*)

Ilustracja 3.9 (Lawrence Kasdan, *Francuski pocałunek*)

Ilustracja 3.10 (Lawrence Kasdan, *Francuski pocałunek*)

Ilustracja 3.11 (Alexandre Castagnetti, *Miłość i turbulencje*)

Ilustracja 3.12 (Alexandre Castagnetti, *Miłość i turbulencje*)

Ilustracja 3.13 (Alexandre Castagnetti, *Miłość i turbulencje*)

Ilustracja 3.14 (Alexandre Castagnetti, *Miłość i turbulencje*)

Ilustracja 3.15 (Alexandre Castagnetti, *Miłość i turbulencje*)

Ilustracja 3.16 (Alexandre Castagnetti, *Miłość i turbulencje*)

Ilustracja 3.17 (Richard Linklater, *Przed zachodem słońca*)

Ilustracja 3.18 (Richard Linklater, *Przed zachodem słońca*)

Ilustracja 3.19 (Richard Linklater, *Przed zachodem słońca*)

Ilustracja 3.20 (Richard Linklater, *Przed zachodem słońca*)

Ilustracja 3.21 (Richard Linklater, *Przed zachodem słońca*)

Ilustracja 3.22 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.23 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.24 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.25 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.26 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.27 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.28 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.29 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.30 (Luc Besson, *Angel-A*)

Ilustracja 3.31 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Ilustracja 3.32 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Ilustracja 3.33 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Ilustracja 3.34 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Ilustracja 3.35 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Ilustracja 3.36 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Ilustracja 3.37 (Woody Allen, *O północy w Paryżu*)

Spojrzenie imigranckie: na rubieżach Paryża (i społeczeństwa)[1]

Choć we współczesnym kinie głównego nurtu dominuje obraz Paryża zapośredniczony przez spojrzenie turystyczne, wielu twórców filmowych eksploruje przestrzeń aglomeracji paryskiej, przyjmując perspektywę zamieszkujących ją imigrantów[2]. To właśnie spojrzenie imigranckie wyróżnia wizerunek stolicy Francji – zwanej wręcz przez niektórych badaczy anty-Paryżem[3] – w produkcjach reprezentujących dwa nurty silnie zarysowane we współczesnej kinematografii francuskiej: *cinéma de banlieue*[4], znanego w polskim piśmiennictwie filmowym jako „kino przedmieść" oraz *beur cinema*, które w węższym rozumieniu należy odnosić do twórczości reżyserów pochodzenia maghrebskiego, a w szerszej optyce – przyjętej przeze mnie w tym rozdziale – obejmuje filmy eksploatujące tematykę bądź stylistykę *beur*[5]. Ich wyróżnikiem jest wewnętrzne spojrzenie na życie społeczne osiedla, dowartościowujące perspektywę imigrantów[6]. Choć jedynie nazwa pierwszego z wymienionych nurtów dookreśla miejsce rozgrywającej się akcji, osadzenie

[1] Niniejszy rozdział stanowi rozszerzoną wersję artykułu opublikowanego w tomie *Ksenologie*. Zob. Marta Kasprzak, *Na rubieżach społeczeństwa. Wizerunki paryskich imigrantów we współczesnym kinie francuskim*, [w:] *Ksenologie*, Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018, s. 418–435.

[2] Rewersowi tego zagadnienia, czyli losom francuskich osadników (tzw. *pied-noirs*) w krajach Maghrebu, wiele uwagi poświęcili m.in. Elisabeth Lequeret i Paula J. Masood. Zob. Elisabeth Lequeret, *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard*, "Cahiers du Cinéma", Scérén-CNDP, Paris 2003; Paula J. Masood, *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*, Temple University Press, Philadephia 2003.

[3] Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French Banlieue Films*, [w:] *Cinema and the City*, dz. cyt., p. 280.

[4] W 1995 r. redakcja czasopisma "Cahiers du Cinéma" uznała *cinéma du banlieue* za odrębny gatunek filmowy. Zob. Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space*…, dz. cyt., p. 270.

[5] Agata Pospieszyńska, *Kino «beur» jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji*, „Ogrody Nauk i Sztuk" nr 5, Fundacja Pro Scientia Publica, Wrocław 2015, s. 572–573. Niekiedy obydwa nurty pokrywają się ze sobą – dzieje się tak w przypadku filmów, które przybliżają rzeczywistość arabskich imigrantów zamieszkujących obrzeża francuskich miast (np. Huberta z *Nienawiści* czy protagonistów filmu *Nędznicy*). Termin *beur* bywa krytykowany przez badaczy jako niepoprawny politycznie i nieprecyzyjny – odnosi się do osób o różnych wyznaniach i narodowościach. Azouz Begag, francuski pisarz, socjolog i polityk określa zaś przedstawicieli mniejszości etnicznych urodzonych we Francji i poddanych opresyjnej polityce integracyjnej mianem „młodych etników". Azouz Begag, *Ethnicity and Equality: France in the Balance*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007, p. 23. Z kolei Ginette Vincendeau – za Nelly Quemener – proponuje posługiwanie się bardziej neutralnym określeniem *non-white* w odniesieniu do osób o kolorze skóry innych niż biały, niedostatecznie reprezentowanych we francuskich produkcjach: „Ślepota kolorów francuskiego kina i towarzysząca jej marginalizacja osób niebędących białymi (*non-whites*) są od dawna zauważane i słusznie potępiane". Ginette Vincendeau, *From the Margins to the Center. French Stardom and Ethnicity*, [w:] *A Companion to*…, dz. cyt., p. 547–550. Krytyczny namysł nad zakresem znaczeniowym pojęcia *beur* zawarł w swojej książce również Will Higbee. *Tegoż, Post-beur Cinema. North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014, p. 23–24.

[6] Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space*…, dz. cyt., p. 280. „Bycie na zewnątrz" ustawia obcego w pozycji obiektywności: znajduje się on w punkcie, z jakiego może ogarnąć wzrokiem, badać i oceniać tych, co w środku, samemu do nich nie należąc […]" – wyjaśnia Zbigniew Bauman. Tegoż, *Wieloznaczność nowoczesna*…, dz. cyt., s. 112.

ekranowej historii w obrębie francuskich przedmieść jest strategią właściwą również dla filmów *beur*. Etymologię tej kategorii, upowszechnionej we Francji w połowie lat 80. XX wieku, przybliża Agata Pospieszyńska:

> Termin ten powstał jako *verlan* – inaczej odwrócenie sylab w słowie *arabe* (a-ra-beu), dając połączenie beu-ra-a, które zostało analogicznie zmodyfikowane do ostatecznej formy *beur* […]. *Beur* odnosi się do imigrantów pochodzenia arabskiego ze szczególnym uwzględnieniem drugiego pokolenia, głównie z krajów Maghrebu: Algierii, Maroka, Tunezji, Libii i Mauretanii. Słowo to często stosowane jest wymiennie dla określenia imigrantów drugiego pokolenia lub Francuzów z korzeniami maghrebskimi[7].

Szeroki zakres znaczeniowy określenia *beur* sprawia, że w piśmiennictwie filmowym bywa stosowane w odniesieniu do twórców (reżyserów, aktorów) pochodzących z Afryki Północnej oraz Półwyspu Arabskiego, a niekiedy – co sprzyja jeszcze silniejszemu rozmywaniu granic pojęcia – także w kontekście osób mających korzenie w krajach Globalnego Południa. „Termin *beur* nie jest używany jako znacznik tożsamości opartej na urodzeniu lub posiadanym obywatelstwie, ale raczej jako społeczno-kulturowy konstrukt, który służy jako narzędzie analityczne umożliwiające dekonstrukcję pojęcia francuskości”[8] – tłumaczy Yahya Laayouni. Protagoniści kina *beur*, uosabiający postać egzotycznego „Innego” i posiadający niski status ekonomiczno-społeczny, przeważnie osiedlają się na peryferiach francuskich miast – przestrzeni, którą Hamid Naficy opisuje jako „znajdującą się na przecięciu tego, co lokalne i tego, co globalne”[9]. Uwaga ta zyskuje szczególne znaczenie w przypadku paryskich przedmieść, obszaru o marginalnym znaczeniu społecznym, politycznym i kulturowym, a zarazem przylegającym do ważnego ośrodka miejskiego, pretendującego do miana „stolicy świata”[10].

Cechą dystynktywną obydwu nurtów jest ich stylistyczna niejednorodność; konwencje obrazowania przedmieść oraz ich mieszkańców ulegały przemianom

---

[7] Agata Pospieszyńska, *Kino «beur»…*, dz. cyt., s. 571–572. Wyraźne rozróżnienie pomiędzy dwiema ostatnimi kategoriami społecznymi wprowadza Will Higbee: „W rzeczywistości opisywanie drugiego pokolenia jako «imigrantów» jest błędne, biorąc pod uwagę fakt, że większość francuskiej młodzieży pochodzenia maghrebskiego urodziła się we Francji i posiada zatem takie same prawa jak obywatele francuscy. […] *beur* zostało po raz pierwszy użyte przez maghrebsko-francuską młodzież z przedmieścia Paryża jako autoafirmacja własnego hybrydycznego pochodzenia”. Will Higbee, *Post-beur Cinema*…, dz. cyt., p. 18 i 21.

[8] Yahya Laayouni, *Redefining Beur Cinema: Constituting Subjectivity Through Film*, University of Pittsburgh, Pittsburgh 2012, p. IV [niepublikowana rozprawa doktorska].

[9] Hamid Naficy, *Between Rocks and Hard Places. The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema*, [w:] *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, tegoż (ed.), Routledge, New York 1999, p. 131.

[10] Zob. s. 25.

na przestrzeni kolejnych dekad, wraz ze stopniowym umacnianiem się statusu kulturowego „kina przedmieść" i kina *beur* oraz włączeniem tych filmów – początkowo niskobudżetowych, powstających w na wpół amatorskim systemie produkcji – w ramy francuskiego przemysłu kinematograficznego. Do połowy lat 90. wspólnym mianownikiem filmów reprezentujących te dwie tendencje była estetyka charakterystyczna dla kina dokumentalnego, obejmująca pozbawioną płynności pracę kamery (często prowadzoną z ręki), ziarnisty obraz, przypadkową kompozycję kadrów oraz dominację dźwięku diegetycznego. Filmem przełamującym ową paradokumentalną poetykę (o czym piszę bardziej szczegółowo w dalszej części tego rozdziału) była *Nienawiść* – czerpiąca z nurtu *cinéma-vérité*, lecz wzbogacająca naturalistycznie zobrazowany świat przedstawiony o obecność elementów kreacyjnych.

W niniejszym rozdziale analizuję strategię reprezentowania przestrzeni miejskiej poprzez zastosowanie spojrzenia imigranckiego[11] w trzech produkcjach reprezentatywnych dla „kina przedmieść": *Nienawiści* Mathieu Kassovitza, *Imigrantach* Jacques'a Audiarda i *Nieustraszonej* Danielle Arbid, a także *Sous les étoiles de Paris* Clausa Drexela. Protagonistka tego ostatniego filmu jest rodowitą Francuzką, jednak jej doświadczenie miejskości – ze względu na posiadany niski status społeczny i ekonomiczny – jest zbliżone do tego, jakie staje się udziałem nielegalnych imigrantów. Kategorią spojrzenia imigranckiego posługuję się bowiem jako konstruktem teoretycznym, którego istotą jest dwukierunkowa zależność między pozycją społeczną a sposobem doświadczania (i postrzegania) miasta[12]. Za szczególnie cenne – pomijając zdezaktualizowany aspekt klasowy – uważam spostrzeżenie Waltera Benjamina: „Doświadczanie wielkiego miasta przez proletariusza to coś bardzo szczególnego. W sposób pod niejednym względem podobny doświadcza go emigrant"[13].

Omówienie ekranowych wizerunków Paryża (wraz z przylegającymi do niego podmiejskimi zespołami mieszkalnymi) poprzedzam nakreśleniem społeczno-politycznego tła zachodzących we Francji procesów migracyjnych, będących przedmiotem

[11] Poszerzony zakres znaczeniowy zjawiska migracyjności, obejmujący przepływ ruchomych obrazów, proponuje Barbara Kita: „Wymieszanie, przemieszczanie, translokacje – migracyjność ma przynajmniej dwa podstawowe aspekty: po pierwsze migracyjność zapoczątkowana w latach osiemdziesiątych […]; po drugie migracyjność rozumiana jako mobilność audiowizualna, możliwa dzięki rozbudowaniu sieci teleinformatycznych i komunikacyjnych". Barbara Kita, *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?*, [w:] *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, tejże (red.), Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006, s. 10.

[12] Jest to konstatacja zbieżna z diagnozą Zygmunta Baumana, ujmowaną przez niego w ramach kategorii „zgrozy nieokreśloności". Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna*…, dz. cyt., s. 83–90.

[13] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 383.

zainteresowania badaczy reprezentujących rozmaite dyscypliny naukowe. W artykule *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?* Barbara Kita zauważa:

Konfrontacja ludzi pochodzących z różnych nacji Europy (zjednoczonej) […] coraz częściej staje się udziałem bohaterów także i innych filmów (rzadko jednak są to lekkie komedie). Staje się tak nie tylko ze względu na wymóg (ko)produkcyjności realizacji kinematograficznych, ale jest to realna potrzeba stwierdzenia na ekranie faktu mobilności człowieka, w wyniku której staje on wobec konieczności rozprawienia się ze stereotypami jego własnej kultury oraz tej, w której czasowo przyszło mu żyć. Określenie swej tradycji, oczekiwań wobec Innego czy wynegocjowanie tożsamości w nowym kontekście jest naglącą potrzebą, zwłaszcza kiedy weźmie się pod uwagę aktualne dyskusje nad „tożsamością Europy", „kulturą europejską" czy kwestią „różnorodności" lub „homogeniczności" Europy[14].

Zainteresowanie aktywnością reżyserów pochodzących z krajów Maghrebu należy sytuować w obrębie zwrotu postkolonialnego w badaniach nad filmem[15], mającego miejsce w XX wieku i stawiającego za cel „krytyczne przyjrzenie się sposobom, w jakie czarni sytuowani są jako pozbawieni głosu i niewidoczni 'inni' w obrębie białej estetyki"[16]. Autor przywołanej diagnozy, Krzysztof Loska, dodaje:

Podstawowe pytanie, jakie należy zadać na wstępie, dotyczy zasadności debaty nad wielokulturowością w sytuacji, gdy coraz więcej pisze się o synkretyzmie kulturowym lub transkulturowości. Wątpliwość ta nasuwa się między innymi po lekturze tekstów poświęconych zjawisku hybrydyzacji oraz książek analizujących ruchy migracyjne, przepływy ludzi, towarów i wartości. Jedni badacze wychodzą z założenia,

[14] Barbara Kita, *Czy Europa marzy*…, dz. cyt., s. 9.

[15] Badania te wpisują się w szerszy kontekst studiów nad kolonializmem, których zreferowanie wykroczyłoby znacznie poza ramy teoretyczne niniejszego rozdziału. Niemniej nie sposób pominąć prac najwybitniejszych badaczy teorii postkolonialnej, u których zadłużeni są filmoznawcy analizujący ekranowe historie „podporządkowanych Innych". Zob. np. Edward Said, *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009; Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010; Gayatri Chakravorty Spivak, *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011; Gayatri Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011. „Krytyka postkolonialna ukazuje nierówne i niesprawiedliwe siły reprezentacji kulturowej rywalizujące o autorytet polityczny i społeczny w nowoczesnym porządku świata. Perspektywa postkolonialna wywodzi się z kolonialnego świadectwa krajów Trzeciego Świata i dyskursów «mniejszości» funkcjonujących w ramach geopolitycznych podziałów na Wschód i Zachód, Północ i Południe. Dokonuje się w nich interwencji poprzez oddziaływanie na ideologiczne nowoczesności, które narzucają hegemoniczną «normalność» nierównym stadiom rozwoju oraz odróżniającym się – i często zajmującym niekorzystną pozycję – historiom narodów, ras, społeczności i ludów" – pisze Homi Bhabha. Tegoż, *Miejsca kultury*, dz. cyt., s. 183.

[16] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa…*, dz. cyt., s. 21. Sam zwrot postkolonialny jest wsparty na tezie o transnarodowym charakterze przepływu osób, usług i dóbr (zob. Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005, s. 14), który obejmuje również współczesny przemysł kinematograficzny.

że mówienie o wielokulturowości w ogóle nie ma sensu, gdyż pod wpływem procesów globalizacyjnych wszystko uległo ujednoliceniu, drudzy zaś (np. Pascal Bruckner) uważają, że wielokulturowość rozumiana jako szacunek dla różnic kulturowych oznacza w istocie zamknięcie się w etnicznych gettach, przywiązanie do przeszłości i tradycyjnego sposobu życia[17].

Nakreślenie genezy segregacji społecznej i przestrzennej oraz przybliżenie relacji etnicznych kształtujących się we Francji pozwala mi na pogłębione ujęcie relacji łączących filmowych protagonistów z eksplorowanym przez nich terytorium, stanowiącym zarazem przedmiot ich spojrzenia, które na potrzeby niniejszej pracy określam mianem imigranckiego[18]. Wskazując kluczowe wydarzenia w historii francuskich ruchów migracyjnych, odwołuję się do koncepcji autorstwa klasycznych badaczy (Robert E. Park[19], Bohdan Jałowiecki i Marek Szczepański[20], Zygmunt Bauman[21]), które uzupełniam licznymi odniesieniami do paradygmatu współczesnej humanistyki. Choć, jak podkreślam w rozdziale wstępnym[22], strategie reprezentowania maghrebskich imigrantów we współczesnym kinie głównego nurtu nierzadko noszą znamiona anachronizmu, reżyserzy wybranych przeze mnie filmów diagnozują przyczyny konfliktów na tle etnicznym oraz zdają się wskazywać możliwe rozwiązania problemów charakterystycznych dla społeczeństw wielokulturowych[23].

[17] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa…*, dz. cyt., s. 123.
[18] Celowo nie posługuję się terminem spojrzenia postkolonialnego lub międzykulturowego, które mogłyby zostać przypisane postaciom o różnym statusie społecznym, politycznym i kulturowym, uwikłanym w zagadnienie postkolonializmu – w tym rodowitych mieszkańców Francji bądź mieszkańców krajów objętych francuskim protektoratem, również tych spoza regionu Magrebu (zob. Dayna Oscherwitz, *Past Forward: French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2010, p. 21), ani pojęciem spojrzenia diasporycznego, którego drugi człon odnosi się do wyjątkowo pojemnej kategorii kina z akcentem (*accented cinema*) oraz do opisanej przez Willa Higbee koncepcji transwergencji (zob. Will Higbee, *Beyond the (Trans)national: Toward a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)*, "Studies in French Cinema" no. 2, vol. VII, Routledge, London 2007, p. 79–91; Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001; Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa…*, dz. cyt., s. 32). Problemy terminologiczne najpełniej opisuje pierwszy z przywołanych autorów: „Co więcej, niebezpieczeństwo związane ze stosowaniem terminu «postkolonialny» do tych filmów polega na tym, że – będąc nader pojemnym – przesłania on istotne różnice w odniesieniu do historii, zwyczajów, oporu i dziedzictwa rządów kolonialnych, doświadczanych przez znacząco odmienne grupy etniczne, językowe i narodowe na byłych francuskich terytoriach kolonialnych w Ameryce Północnej, Afryce, na Karaibach i w Azji Wschodniej". Will Higbee, *Diasporic and Postcolonial Cinema in France from the 1990s to the Present*, [w:] *A Companion…*, dz. cyt., p. 139.
[19] Robert E. Park, *On Social Control and Collective Behavior*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1967.
[20] Bohdan Jałowiecki, Marek Szczepański, *Miasto i przestrzeń…*, dz. cyt.
[21] Zygmunt Bauman, *Wśród nas, nieznajomych*, [w:] *Pisanie miasta…*, dz. cyt., s. 146; tegoż, *Dwa szkice…*, dz. cyt.; tegoż, *Wieloznaczność nowoczesna…*, dz. cyt.
[22] Zob. s. 13.
[23] „Twórcy filmowi konsekwentnie uczestniczą w tej debacie, pokazują społeczeństwo w stadium anomii, wskazują na przepaść między centrum miasta a jego obrzeżami (nawet jeśli rzeczywista odległość między

Zjawisko francuskiej imigracji sięga korzeniami aż do XIX stulecia, kiedy Maroko, Algieria i Tunezja – kraje pierwotnie zaliczane do regionu Maghrebu – zostały skolonizowane przez Francję[24]. Pierwsza fala imigrantów napłynęła do kraju kolonizatorów wraz z wybuchem I wojny światowej, podczas której gwałtownie wzrosło zapotrzebowanie na tanią siłę roboczą – zwłaszcza w obliczu niskiego przyrostu naturalnego[25]:

W historii imigracji we Francji krzyżują się więc dwa procesy rozwojowe: spadek demograficzny oraz pojawienie się światopoglądu republikańskiego. Stagnacja wzrostu ludności kłóciła się z największymi ambicjami. […] Podczas gdy Francja budowała imperium kolonialne, we własnym kraju mogła utrzymać stały poziom ludności dzięki imigracji. Wcześniej czy później kolonializm i imigracja musiały zacząć wywierać na siebie wpływ, i tak się też stało[26].

Podobne uwarunkowania ekonomiczne cechowały okres II wojny światowej i utrzymywały się również w okresie powojennym (określanym przez ekonomistę Jeana Fourastié jako *Les Trente Glorieuses*[27]), w którym francuska gospodarka rozwijała się dynamicznie aż do 1975 roku[28]. Państwowa instytucja Le haut comité consultatif de la population et de la famille oszacowała docelową – oczekiwaną w przeciągu pięciu lat po zakończeniu wojny – liczbę wszystkich imigrantów na półtora miliona osób[29], jednak faktyczna skala zjawiska imigracji była znacząco wyższa; w ciągu dekady od zakończenia wojny przybyło legalnie do Paryża aż osiemset tysięcy Algierczyków – uważanych od 1947 roku za obywateli francuskich, zatem posiadających prawo do swobodnej migracji między krajem ojczystym

nimi jest znacznie mniejsza niż się wydaje)" – wyjaśnia Krzysztof Loska. Tegoż, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 254.

[24] John Iliffe, *Agresja państw kolonialnych*, dz. cyt., s. 231–261. Zob. też. Roger Price, *Historia Francji*, dz. cyt.; Jan Baszkiewicz, *Francja nowożytna*, dz. cyt. „Dla skolonizowanego życie może rozkwitnąć na nowo tylko na rozkładających się zwłokach kolonizatora" – przekonuje Frantz Fanon, autor słynnej filipiki przeciwko francuskiej kolonizacji Algierii. Frantz Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 61.

[25] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 152; Stanisław Parzymies, *Polityka zagraniczna Francji po zimnej wojnie. 25 lat w służbie wielobiegunowości*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2017, s. 183; Stanisław Musiał, *Maghreb i znaczenie jego obecności we Francji*, Akademia Marynarki Wojennej, Gdynia 2016, s. 155–157.

[26] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna…*, dz. cyt., s. 264.

[27] Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris 1979.

[28] Ilona Kielan-Glińska, *Początek epoki* Trentes Glorieuses*. Wzmożenie ruchu migracyjnego po 1945 r.*, [w:] tejże, *Muzułmanie w laickiej Francji* (1974–2004), Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2009, s. 26–31.

[29] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna…*, dz. cyt., s. 265–267. Socjolog przypomina: „Liczbę osób, które porzuciły ojczyznę w czasie drugiej wojny światowej, szacuje się na pięćdziesiąt do sześćdziesięciu milionów. Nie jest przesadą określenie ubiegłego wieku mianem «wieku uchodźcy». Saskia Sassen twierdzi, że te ruchy uchodźców były między innymi efektem procesu formowania państw, bo nie tylko ludzie przekraczali granice, lecz również granice zmieniały położenie, ogarniając przy tym nowe grupy ludzi". Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 247–248.

a kolonizującą go Francją[30]. Jej rząd podejmował liczne próby zatamowania gwałtownego napływu przybyszy; planowano między innymi selekcję imigrantów w oparciu o ich pochodzenie etniczne (dyskryminując tym samym osoby pochodzące z Afryki Północnej i Azji). Choć w latach 50. i 60. zmniejszono skalę zjawiska imigracji ekonomicznej, relegując część imigrantów (zwłaszcza pochodzących z Algierii), nie można było powstrzymać procesu łączenia rodzin – który, *notabene*, był negatywnie postrzegany zarówno przez francuskich, jak i algierskich mocodawców[31]. To istotna zmiana optyki w stosunku do strategii przyjętej w XIX wieku:

> Bez nowych Francuzów wojsku groziło osłabienie, a imigranci, którzy długo przebywali w kraju, nie podlegając obowiązkowi służby wojskowej, wzbudzali powszechną irytację. Ponadto wyraźnym celem nowego ustawodawstwa naturalizacyjnego było zapobieżenie powstawaniu „centrów alochtonów" (*noyaux allogènes*). Zatem już we wczesnym stadium pojawił się lęk przed segregacją oraz formowaniem się grup. Interesujące, że pod koniec XIX wieku rząd francuski wręcz zachęcał do łączenia i zakładania rodzin, gdyż uważano, że koczowniczy charakter włoskich imigrantów kłóci się z dążeniem do ich zintegrowania. […] Rozważając kwestię naturalizacji, zaniechano podkreślania więzów krwi na rzecz miejsca urodzenia. Zasada *ius sanguinis* ustąpiła więc miejsca zasadzie *ius soli*, zresztą chlubiącej się długą tradycją[32].

Imigranci osadzani byli zwykle na przedmieściach miast, głównie Paryża, które „początkowo zdawały się symbolizować pomyślną integrację klasy robotniczej z nowoczesną gospodarką konsumpcyjną"[33]. Jednakże szybko przyjęły formę „dystopijnej, usytuowanej poza centrum (*ex-centric*) przestrzeni podmiejskiej zdominowanej przez beton"[34] i gęsto zaludnionej przez coraz bardziej sfrustrowanych mieszkańców, pozbawionych *un espace propre* – własnej przestrzeni[35]. Ze względu na rosnące

[30] Ilona Kielan-Glińska, *Początek epoki…*, dz. cyt., s. 27.
[31] Ludwika Włodek, *Gorsze dzieci Republiki. O Algierczykach we Francji*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, s. 16.
[32] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna…*, dz. cyt., s. 270.
[33] Martin P. O'Shaughnessy podkreśla, że przedmieścia są „istotną przestrzenią symboliczną współczesnego francuskiego dyskursu politycznego i medialnego". Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face of Political Cinema: Commitment in French Film Since 1995*, Berghahn Books, New York – Oxford 2007, p. 71. Rozwój francuskich przedmieść po II wojnie światowej omawia szczegółowo Jacek Kubera. Tegoż, *Imigranci we Francji a zagadnienie przedmieść*, [w:] tegoż, *Francuzi, Algierczycy? Relacje między identyfikacjami Francuzów algierskiego pochodzenia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017. Jak przypomina Elżbieta Rybicka, w konsekwencji procesów dekolonizacyjnych „relacja metropolia-kolonie reprodukowana jest bowiem w samej metropolii pod postacią opozycji centrum-przedmieścia". Elżbieta Rybicka, *Decentralizacja metropolii*, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 663–664.
[34] James F. Austin, James F. Austin, *Destroying the* banlieue*: Reconfigurations of Suburban Space in French Film*, "Yale French Studies" no. 115, Yale University Press, New Haven 2009, p. 81.
[35] Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space*…, dz. cyt., p. 278. Autor określa osiedla położone na peryferiach miasta mianem „mini-kasb na ziemi francuskiej". Tamże, p. 281.

niezadowolenie przybyszy z warunków życia we Francji, w latach 50. rozpoczęto wielki program budowy podmiejskich osiedli dla robotników[36]. Lokale o umiarkowanym czynszu – znane w Paryżu jako Habitation à Loyer Modéré – ulokowane były w ogromnych zespołach mieszkaniowych (tzw. *grands ensembles*), które ułatwiały utrwalanie wzorców społecznej segregacji (dla przykładu w podparyskiej dzielnicy Sarcelles wybudowano aż dwanaście tysięcy mieszkań)[37]. Plany zagospodarowania przestrzennego, oparte na zdeformowanej koncepcji miasta promienistego Le Corbusiera[38], nie obejmowały jednak tworzenia ośrodków kultury i miejsc integracji[39]. „Nuda, przestępczość, depresje. Narodziło się słowo «la sarcellite», choroba przedmieść" – fenomen paryskich obrzeży przybliżają autorzy tomu *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*[40]. Podjęto również kroki mające na celu zmniejszenie poziomu bezrobocia, które wynosiło w Paryżu aż dwadzieścia dwa procent – ponad dwukrotnie więcej niż w skali całego kraju[41]. Wprowadzono ułatwienia i ulgi podatkowe dla pracodawców, jednak wielu imigrantów wolało pozostać beneficjentami systemu opieki społecznej[42].

Coraz częstsze zamieszki wywoływane przez imigrantów doprowadziły w 2005 roku[43] do ogłoszenia stanu wyjątkowego, nadającemu francuskiemu rządowi szersze uprawnienia: wprowadzanie godziny policyjnej, swobodę funkcjonariuszy w aresztowaniu

[36] „Etymologicznie, *banlieue* (fr. «przedmieście») oznacza «miejsce banicji», czyli przestrzennego oddalenia od miast osób, których nie chciało się widzieć w mieście i które z powodu posiadanych przez siebie cech miały być ukarane odseparowaniem od miasta" – pisze Jacek Kubera. Tegoż, *Francuzi, Algierczycy?*, dz. cyt., s. 148. Historyczne znaczenie terminu *banlieue* przybliża również Adrian Fiedler: „Składa się z dwóch łacińskich korzeni (*banni* + *leuga*), zapożyczonych po raz pierwszy przez język francuski około XII wieku i przekształconych w *ban* + *lieue*. *Lieue* oznacza «miejsce», ale w średniowiecznej Francji «zakaz» miał szczególne znaczenie: oznaczał orzeczenie sądowe wydawane przez władzę feudalną w danym mieście, do przestrzegania którego wszyscy poddani właściciela ziemskiego byli zobowiązani pod groźbą kary prawnej". Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space*…, dz. cyt., p. 270–271.

[37] O niekontrolowanym rozroście francuskich przedmieść na przestrzeni ostatniego półtora wieku pisze m.in. James F. Austin. Tegoż, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 81.

[38] Tamże.

[39] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 71.

[40] Bohdan Jałowiecki, Marek Szczepański, *Miasto i przestrzeń…*, dz. cyt., s. 142. Objawy „choroby przedmieść" (*banlieue malaise*) nakreśla także w monograficznym tomie poświęconym *Nienawiści* Ginette Vincendeau. Tejże, *La haine*, University of Illinois Press, Champaign 2005, p. 88.

[41] Robert Price, *Historia Francji*, dz. cyt., s. 291.

[42] Stanisław Parzymiec, *Polityka zagraniczna Francji*…, dz. cyt., s. 183.

[43] Marta Pachocka, *Polityka imigracyjna i integracyjna Francji w okresie prezydentury Nicolasa Sarkozy'ego – zarys problemu*, [w:] *Wokół problematyki migracyjnej. Kultura przyjęcia*, Janusz Balicki, Mariusz Chamarczuk (red.), Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, Warszawa 2013, s. 64–65. W proteście przeciwko działaniom rządu kilkudziesięciu reżyserów, w tym Mathieu Kassovitz, opublikowało we francuskich dziennikach „Le Monde" i „Libération" wezwanie do aktów obywatelskiego nieposłuszeństwa oraz zrealizowało krótkometrażowy film dokumentalny *Nous, sans papiers*. Zob. Will Higbee, *Diasporic and Postcolonial Cinema*…, dz. cyt., p. 139–140; Ginette Vincendeau, "*La haine" and After: Arts, Politics, and the Banlieue*, https://www.criterion.com/current/posts/642-la-haine-and-after-arts-politics-and-the-banlieue [dostęp: 18.11.2022 r.].

obywateli czy przeszukiwanie prywatnych mieszkań[44]. Wyzwaniem dla wielu imigrantów był nie tylko brak porozumienia z rodowitymi Francuzami, lecz również pozostawanie stroną wewnętrznych konfliktów pomiędzy mniejszościami etnicznymi. „Historia imigracji jest historią wyalienowania i jego skutków"[45] – zauważa Paul Scheffer i przekonuje, że „niezbędne jest, abyśmy ujrzeli w tych tarciach element poszukiwania sposobu na współżycie nowo przybyłych i rdzennych mieszkańców. Konflikt ma działanie uspołeczniające, bo – mówiąc dosadnie – walka łączy walczących"[46]. Antagonizm stanowi bowiem jeden z etapów cyklu relacji etnicznych, opisanego przez Roberta E. Parka: izolacja i unikanie, kontakty, konkurencja i konflikty, akomodacja i asymilacja[47]. Dwa ostatnie stadia tego procesu nie zawsze mają miejsce w rzeczywistości, czego przykładem jest choćby postawa głównego bohatera filmu *Imigranci* Jacques'a Audiarda (czy, wzmiankowanych w niniejszej pracy, tytułowych *Nędzników,* sportretowanych przez Ladja Ly). Alochtoni pozostają niejako zawieszeni pomiędzy rodzimą kulturą, którą pozostawili, a nową, której nie mają szansy współtworzyć w wyniku utrudnionego procesu asymilacji[48]. „Często wskazuje się na fundamentalną sprzeczność między powszechnie akceptowaną możliwością opuszczenia ojczyzny a ogromnymi ograniczeniami wiążącymi się z dostępem do innego kraju" – pisze Paul Scheffer[49] – i dodaje:

> Pierwsze pokolenie imigrantów reprezentuje odizolowanie i unikanie. Ich dzieci nie godzą się z tym i żądają swoich praw, wskutek czego nieodwołalnie doprowadzają do konfliktów z zasiedziałymi obywatelami. W końcu wnuki, będące trzecim pokoleniem, mają szansę, by w pełni, w niezaprzeczalny sposób stać się częścią społeczeństwa[50].

Choć, jak przekonuje Zygmunt Bauman, „życie miejskie uprawiają obcy wśród obcych"[51], imigranci często pozostają niewidoczni: z jednej strony ich trudne położenie znajduje się poza nawiasem zainteresowania przeważającej części społeczeństwa (tzw. *fracture sociale*), zaś z drugiej – nielegalne zatrudnienie, brak meldunku i zamieszkiwanie obrzeży miasta sytuuje imigrantów na marginesie wspólnot. Francja, jako kraj przyjmujący, cechuje

[44] Warto zauważyć, iż, przepisy umożliwiające stosowanie wspomnianego dekretu ustanowiono w latach 50., właśnie z myślą o protestach imigrantów z Maghrebu.
[45] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 341.
[46] Tamże, s. 20.
[47] Robert E. Park, *On Social Control*…, dz. cyt., p. 114–132.
[48] Will Higbee, *Post*-beur *Cinema*…, dz. cyt., p. 4.
[49] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 136.
[50] Tamże, s. 20.
[51] Zygmunt Bauman, *Wśród nas, nieznajomych*, dz. cyt., s. 146.

się bowiem rygorystycznymi kryteriami naturalizacji (przyjęta polityka imigracyjna utrudnia zdobycie francuskiego obywatelstwa) oraz nieprzyjaznymi zachowaniami autochtonów, określanymi mianem „nowego rasizmu". „Są one kierowane przede wszystkim do imigrantów i ukazują granice akceptacji i tolerancji nowo przybyłych. […] Cechą charakterystyczną proponowanej interpretacji kwestii imigracji i wieloetniczności jest traktowanie imigrantów jako nieprzezwyciężalnie kulturowo «obcych», którzy z tej racji bezwarunkowo zagrażają wspólnocie, jaką jest społeczeństwo przyjmujące" – pisze Krystyna Romaniszyn w artykule *Międzynarodowe migracje a kwestia etniczności*[52]. Inną z możliwych przyczyn niechęci ze strony autochtonów jest konieczność ponoszenia kosztów związanych z utrzymaniem imigrantów, podczas gdy – na co wskazuje Paul Scheffer – korzyści płynące z ich pojawienia się odnosi jedynie nieliczna grupa[53].

Wizerunek Paryża, kreowany przez reżyserów *cinéma du banlieue* i kina *beur*, odbiega znacząco od nakreślonej w poprzednim rozdziale strategii stereotypowego postrzegania stolicy Francji jako nowoczesnej metropolii, słynącej z bogatych zasobów dziedzictwa kulturowego oraz licznych atrakcji turystycznych. Pomimo ich obfitości, w 1986 roku japoński psychiatra Hiroaki Ota zdiagnozował przypadłość znaną jako syndrom paryski[54]. Zaburzenie to dotyka zagranicznych turystów – zwłaszcza tych azjatyckiego pochodzenia – dla których wizyta w nieznanym wcześniej miejscu skutkuje przeżyciem szoku kulturowego, związanego z nieprzystawalnością medialnych reprezentacji miasta z jego rzeczywistym wizerunkiem. Wśród objawów obserwowanych u osób cierpiących na syndrom paryski można wymienić stan niepokoju i poczucie bycia obiektem uprzedzeń czy wrogości ze strony innych[55]. Podobna kondycja staje się częstym udziałem imigrantów – również tych ekranowych, którzy są portretowani na tle zapośredniczonych przez medium filmu, lecz niezwykle naturalistycznie[56] obrazowanych przedmieść.

[52] Krystyna Romaniszyn, *Międzynarodowe migracje a kwestia etniczności*, [w:] *Imigranci i społeczeństwa przyjmujące. Migracje i społeczeństwo*, red. Grażyna Waluga, Wydawnictwo Neriton/Instytut Historii PAN, Warszawa 2000, s. 69.
[53] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 183.
[54] Audrey Levy, *Des Japonais entre mal du pays et mal de Paris*, http://next.liberation.fr/vous/2004/12/13/des-japonais-entre-mal-du-pays-et-mal-de-paris_502663 [dostęp: 25.12.2020 r.].
[55] Tamże.
[56] Zob. Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 135.

Od niechęci do nienawiści

Zrealizowana w 1995 roku *Nienawiść*, wchodząca w skład reżyserskiego dorobku Mathieu Kassovitza, zapisała się w historii kina jako pierwsza produkcja głównego nurtu, portretująca zaułki podparyskich dzielnic oraz ich zróżnicowaną etnicznie ludność[57]. Utrzymana w poetyce dokumentu[58], będąca zarazem najbardziej znanym i kasowym filmem wpisującym się w ramy „kina przedmieść"[59], miała dla defaworyzowanych mieszkańców podparyskich blokowisk (tzw. *banlieusards*) status dzieła przełomowego – podobnie jak zrealizowana trzy dekady wcześniej *Bitwa o Algier* (*La battaglia di Algeri*, 1966 r.) Gilla Pontecorva dla rodowitych mieszkańców francuskiej kolonii. Dzieła te łączy prezentowanie „ciągu zdarzeń, a nie jednorodnej fabuły"[60] z perspektywy podporządkowanych (*subaltern*), przy czym konieczne wydaje się podkreślenie, iż – ze względu na wewnętrzne rozwarstwienie w obrębie wymienionych grup[61] – przyjęte spojrzenia imigranckie, silnie subiektywne, nie są reprezentatywne dla całych społeczności sportretowanych w *Bitwie o Algier* i *Nienawiści*.

Podłożem wspomnianej niejednorodności są w filmie Mathieu Kassovitza różnice społeczno-kulturowe[62], skutkujące dalszym podziałem marginalizowanej grupy mieszkańców ubogich przedmieść na antagonistycznie nastawione względem siebie

---

[57] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa*…, dz. cyt., s. 21. Na marginesie warto odnotować, że reżyser był jednym z pionierów nurtu *le jeune cinéma*, który wpisywał się w szersze ramy kina „nowego realizmu" (*New Realism*) i zwiastował okres prosperity we współczesnym kinie francuskim – bezpośrednio po okresie impasu przypadającego na lata 80. Zob. np. Carrie Tarr, *French Cinema and Post-Colonial Minorities*, [w:] *Post-Colonial Cultures in France*, Alec G. Hargreaves, Mark McKinney (eds.), Routledge, London 1997, p. 74; Guy Austin, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester – New York 2008, p. 221; Jacqueline Nacache, *Was There a Young French Cinema?* [w:] *A Companion to…*, dz. cyt., p. 184–204.

[58] Rémi Fournier-Lanzoni podkreśla zbieżność warstwy wizualnej filmu z nurtem *cinéma-vérité*. Rémi Fournier-Lanzoni, *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*, Continuum International Publishing Group, New York – London 2004, p. 409.

[59] Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 112, Ginette Vincendeau, analizując recepcję *Nienawiści*, posługuje się wręcz terminem „zjawiska społecznego wykraczającego poza domenę kina". Autorka przywołuje w swoim eseju burzliwą dyskusję pomiędzy Mathieu Kassovitzem a ówczesnym ministrem spraw wewnętrznych, Nicolasem Sarkozym. Na uwagę zasługuje językowa zbieżność postulatów polityka, pragnącego pozbyć się uczestników protestów – określanych przez niego mianem „śmieci" (*les ordures*) i „szumowin" (*la racaille*) – przy pomocy węża ciśnieniowego, z intencją tytułowego protagonisty filmu *Taksówkarz*, którego gesty i pozy naśladuje Vinz (w sekwencji otwierającej film Martina Scorsesego Travis Bickle prognozuje: „Pewnego dnia spadnie prawdziwy deszcz i zmyje cały ten brud"). Ginette Vincendeau, *"La haine" and After…*, dz. cyt. Zob. też. *Encyclopedia of European Cinema*, Ginette Vincendeau (ed.), Cassel – British Film Institute, London 2005, p. 6.

[60] Rémi Fournier-Lanzoni, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 408.

[61] Zob. np. Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 255.

[62] Liczni badacze podkreślają marginalizowanie wątków etnicznych, służących reżyserowi jedynie do zawiązania akcji. Zob. np. Ginette Vincendeau, *"La haine" and After*…, dz. cyt.; Will Higbee, *Diasporic and Postcolonial Cinema*…, dz. cyt., p. 141.

frakcje[63]. „Młodzi ludzie nie czuli się związani z kulturą dominującą, zamiast niej wybierali strategię „nie-przynależności" (franc. *departenance*), polegającą na odrzuceniu przymusu jednoznacznego określenia tożsamości"[64] – konstatuje Krzysztof Loska. Głównymi bohaterami produkcji, której premiera – jak przekonuje Jonathan Ervine – wyznacza cezurę dla nowego kina politycznego[65], jest troje młodych mieszkańców podparyskiej miejscowości Chanteloup-les-Vignes: Vinz, Saïd i Hubert[66]. Ich pochodzenie etniczne stanowi nawiązanie do kolorystyki nowej francuskiej flagi[67], o której znaczeniu przypomina Agata Pospieszyńska:

Określenie *beur* posiada niejasny status, ponieważ jednocześnie zostało ono rozpowszechnione przez SOS Racisme oraz Partię Socjalistyczną – instytucje zajmujące się walką z dyskryminacją i rasizmem, to również często stosowane jest cynicznie, szczególnie w kontekście rozłamu etnicznego Republiki. Przykładem służy zwrot: Black, Blanc, Beur (fr. Czarny, Biały, Arabski) odwołujący się do kolorów flagi nowej, multikulturowej Francji[68].

Fabuła filmu była inspirowana zastrzeleniem przez policję Makomégo M'Bowolégo, więźnia pochodzącego z Demokratycznej Republiki Konga – jednej z około trzystu osób, które straciły życie z rąk francuskich funkcjonariuszy w dwóch ostatnich dekadach XX

[63] W trakcie podróży metrem do centrum Paryża bohaterowie – sami pozbawieni źródła zatrudnienia i znajdujący się w trudnej sytuacji ekonomicznej – wykazują niechęć względem dwojga pasażerów proszących o wsparcie finansowe („Weź się do pracy" – radzi napotkanej kobiecie Saïd).

[64] „Określenie *departenance* jest neologizmem powstałym ze zbitki francuskich słów *départ* (odejście) i *appartenance* (przynależność)" – tłumaczy Krzysztof Loska. Tegoż, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 255. Szczegóły tej strategii omawiają Mireille Rosello i Richard Bjornson. Tychże, *The „Beur Nation":*
Toward a Theory of Departenance, „Research in African Literatures" no. 3, vol. XXIV, Indiana University Press, Bloomington 1993, p. 23.

[65] Jonathan Ervine, *Cinema and the Republic. Filming on the Margins of Contemporary France*, University of Wales Press, Cardiff 2013, p. 2.

[66] W obrębie diegezy szczególnie interesujące wydają się rysy psychologiczne dwóch postaci: jednego z policjantów, Samira, który – wychowany na przedmieściach – identyfikuje się z obydwiema stronami konfliktu, oraz Huberta, dystansującego się przez większą część filmu od zjawiska przemocy, natomiast w scenie kulminacyjnej zachęcającego przyjaciela do popełnienia zbrodni. Temat zabójstwa powraca w ostatniej scenie *Nienawiści*, w której Vinz przypadkowo traci życie z rąk policjanta. W warstwie audialnej ponownie zostają przywołane słowa Vinza, wypowiedziane po raz pierwszy w ujęciu otwierającym film i stanowiące wówczas intrygujący komentarz do ujęcia kuli ziemskiej, w kierunku której zostaje rzucona podpalona butelka wypełniona benzyną.

[67] Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 110. Interesujące wydaje się spostrzeżenie Ginette Vincendeau na temat korelacji pomiędzy narodowością a rozwojem kariery aktorskiej odtwórców trzech głównych ról w *Nienawiści*: „[…] «biały» Vincent Cassel stał się gwiazdą, podczas gdy Saïd Taghmaoui (pochodzący z Maghrebu) i czarnoskóry aktor Hubert Koundé odnieśli znacznie mniejszy sukces". Ginette Vincendeau, *From the Margins…*, [w:] *A Companion to*…, dz. cyt., p. 551.

[68] Agata Pospieszyńska, *Kino „beur"…*, dz. cyt., s. 572.

wieku[69]. Już sam prolog filmu w szczególnie ekspresywny sposób obrazuje zarzewie konfliktu; na grafikę przedstawiającą kulę ziemską spada butelka zapalająca, powodując potężną eksplozję (ilustracja 4.1). Tym samym konflikt rozgrywający się na terytorium Francji zyskuje wymiar uniwersalny (czy też, odwołując się do użytej przez twórców metafory wizualnej, globalny). Dobę z życia trzech głównych postaci zredukowano do niespełna dziewięćdziesięciu minut czasu ekranowego, a poszczególne sekwencje oddzielają plansze z precyzyjnie wskazanym czasem. Rozlegający się podczas ich wyświetlania dźwięk tykającego czasomierza wykracza poza prostą tautologię, wywołując skojarzenia z zaprogramowanym zapalnikiem bomby (która zwiastuje tragiczny finał)[70].

W czołówce *Nienawiści* wykorzystano materiał stylizowany na dokumentalny, pełniący funkcję łącznika pomiędzy przedstawionymi w filmie fikcyjnymi zdarzeniami a autentycznym konfliktem rozgrywającym się na paryskich ulicach. Ręczna kamera towarzyszy demonstracji, której uczestnicy przemierzają miasto z transparentami eksponującymi ich postulaty – na czele ze „zwycięstwem" (*victoire*) nad argumentem siły stosowanym przez służby mundurowe – i wspólnie oddają się spontanicznemu tańcowi na jednym z paryskich placów, interpretowanemu jako „kontestowanie zawłaszczania przestrzeni publicznej przez policję"[71]. Dostrzegalne jest podobieństwo ikonografii do audiowizualnych reprezentacji wydarzeń Paryskiego Maja w 1968 roku[72]. Ruchy narracyjne kamery[73] ujawniają zapisane na murach wyrazy solidarności z ofiarami

[69] Will Higbee, *Diasporic and Postcolonial Cinema*…, dz. cyt., p. 157; Michał Bąk, *Filmowy Paryż…*, dz. cyt., s. 225. Podobny kontekst społeczny – wywołana starciem z policją śmierć dwóch młodych magrebijczyków – otacza zrealizowanych w 2019 roku *Nędzników*, będących swobodną adaptacją powieści Victora Hugo. Nieprzypadkowa jest decyzja reżysera o usytuowaniu filmowej akcji w Montfermeil – „najmroczniejszego zakątka Paryża". Zob. Gillian Jein, *Speculative Spaces in Grand Paris: Reading JR in Clichy-sous-Bois and Montfermeil*, [w:] *Aesthetics of Gentrification. Seductive Spaces and Exclusive Communities in the Neoliberal City*, Christoph Lindner, Gerard F. Sandoval (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam 2021, p. 222. „Jednak Paryżanie XXI wieku to nie sfrustrowany tłum. Choć ich sytuacja materialna często nie jest godna pozazdroszczenia, a ciemna karnacja nie ułatwia funkcjonowania mimo multikulturowości metropolii, to w prologu filmu świętują oni z resztą kraju. […] Znika ona z horyzontu podobnie jak w planach pełnych, z lotu ptaka z pejzażu miasta wyparowują reprezentatywne, pocztówkowe punkty miasta" – pisze Piotr Paliga. Tegoż, *Nad dachami Paryża („Nędznicy")*, „ArtPapier" nr 389, Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne, Katowice 2020 r., http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=389&artykul=7775 [dostęp: 9.06.2021 r.]. Zob. też. Marcin Stachowicz, *Wszystkie oczy na Montfermeil*, „Dwutygodnik" nr 276, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8759-wszystkie-oczy-na-montfermeil.html [dostęp: 9.06.2021 r.].

[70] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 73. Do „wizualnej bomby zegarowej" przyrównuje natomiast film Rémi Fournier-Lanzoni. Tegoż, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 407.

[71] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 72.

[72] To zagadnienie omawiam szerzej w kontekście filmu *Marzyciele*, którego akcja rozgrywa się w 1968 roku właśnie na tle społecznych zamieszek. Zob. s. 272–274.

[73] Jak przekonuje Rémi Fournier-Lanzoni, reżyser przykładał mniej uwagi do filmowej dramaturgii i narracji, koncentrując się na rozwoju postaci oraz klimatu całego filmu (Rémi Fournier-Lanzoni, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 408). Prezentuję w tym miejscu odmienne stanowisko niż przywołany badacz, zdaniem którego praca kamery „nigdy tak naprawdę nie zwracała uwagi na własne techniczne popisy umiejętności" (Rémi

konfliktu. Przebieg pokojowej manifestacji, za sprawą użytego montażu równoległego, skontrastowano z działaniami francuskich oddziałów prewencyjnych; zabezpieczane są policyjne furgonetki, a kordon uzbrojonych funkcjonariuszy blokuje trasę przemarszu. Pocisk rzucony w stronę cywilów przez jednego z mundurowych zapoczątkowuje bezpośrednie starcie obu stron, a przemoc eskaluje wraz z każdym kolejnym ujęciem (ilustracja 4.2). Sekwencja czołówkowa zarysowuje społeczno-polityczny kontekst, wprowadzający widza w problematykę zamieszek na francuskich przedmieściach, a zarazem antycypuje losy bohaterów *Nienawiści*, dla których śmierć kolegi staje się pretekstem do manifestacji siły przynoszącej żniwo w postaci kolejnych ofiar.

„Na Osiedlu Konwaliowym znów doszło do zamieszek. Do późna w nocy grupa wyrostków oblegała miejscowy komisariat policji. Podczas szamotaniny czternastu funkcjonariuszy odniosło obrażenia. Zatrzymano trzydziestu trzech awanturników. Reszta młodych wyładowała swoją agresję, demolując centrum handlowe i pobliskie zabudowania. Była to reakcja na wyczyn jednego z inspektorów, który przed dwoma dniami ciężko ranił młodego chłopca" – nakreśla genezę tytułowej *Nienawiści* telewizyjna prezenterka, której wywód przerywa nagły zanik sygnału antenowego (jakby zapowiadający odejście – czy może zgaśnięcie – poszkodowanego przez policję Abdela Ishahy[74]). Ukazany wcześniej czarno-biały, ziarnisty materiał utrzymany w paradokumentalnej poetyce zdaje się być składową telewizyjnego programu informacyjnego poświęconego zamieszkom na przedmieściach (*banlieue émeutes*), jednak uważna analiza audiowizualnej warstwy sekwencji odsłania liczne szczeliny istniejące w tej – z pozoru oczywistej – interpretacji. Ujęciom prezentującym uliczne starcia towarzyszy bowiem ścieżka dźwiękowa pochodząca spoza świata przedstawionego; nieprzypadkowy zdaje się wybór

Fournier-Lanzoni, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 409). Do uzasadnienia mojego stanowiska posłużę się przykładem sceny osiedlowego koncertu, w trakcie którego kamera wykonuje wyłącznie pozbawione precyzji ruchy narracyjne, ujawniając z lotu ptaka sąsiedztwo identycznych, podmiejskich bloków, a urbanistyczną monotonię przełamuje mnogość środków stylistycznych krańcowo odmiennych od klasycznych rozwiązań stosowanych w kinie stylu zerowego: blików i odchyleń od osi optycznej obiektywu. Formalną warstwę filmu dowartościowują również m.in. Dominique Bluher i Ginette Vincendeau (autorka książki *La haine* pisze wręcz o „stylistycznej wirtuozerii"). Zob. Dominique Bluher, *Hip-Hop Cinema in France*, "Camera Obscura" no. 4(46), vol. XVII, Duke University Press, Durham 2001, p. 84; Ginette Vincendeau, *La haine*, dz. cyt., p. 99.

[74] Dramatyczny przebieg kolejnych wydarzeń antycypuje natomiast opowieść snuta w publicznej toalecie przez wiekowego mężczyznę, wspominającego śmierć kolegi w trakcie przymusowego transportu na Syberię podczas II wojny światowej. Przesłanie anegdoty jest dla protagonistów niejasne, jednak chwilę później – podobnie jak wspominany mężczyzna o nazwisku Grunwalski – spóźniają się na pociąg, a w wyniku tragicznego splotu okoliczności jeden z nich traci życie (zob. *Encyclopedia of European Cinema*, dz. cyt., p. 107). Analogiczną funkcję pełni rekwizyt grający – korpus maszyny do szycia stojącej w mieszkaniu Huberta, który – niczym pistolet – jest wycelowany w telewizyjny ekran, wyświetlający reportaż o zagubieniu broni przez funkcjonariuszy (ilustracja 4.3).

pokoleniowego hymnu *Burnin' And Lootin'* Boba Marleya, słynnego apologety pacyfistycznego światopoglądu. Z kolei sam przebieg konfliktu dramatycznego, rozwijanego poprzez montaż równoległy, wskazuje na pokojowe nastawienie uczestników demonstracji oraz ofensywną postawę funkcjonariuszy policji[75]. Przesłanie zawarte w materiale archiwalnym sytuuje się zatem w kontrze wobec stanowiska reprezentowanego przez prezenterkę programu telewizyjnego (która faworyzuje działania policji narodowej)[76]. Perspektywa mieszkańców paryskich *banlieues* zostaje jednak dowartościowana za sprawą filmowej opowieści o losach Vinza, Saïda i Huberta – fikcyjnych, lecz silnie osadzonych w realiach życia na paryskim przedmieściu. Jak stwierdza Krzysztof Loska, „Osiedle nie jest dla nich przestrzenią integracji, ale walki o wpływy, toczonej także między reprezentantami poszczególnych grup etnicznych"[77].

Nienawiści, choć wyprodukowanej we współpracy z władzami podparyskiej dzielnicy Chanteloup-les-Vignes, nie sposób zaliczyć w poczet filmów posługujących się strategią *city-placement* (którą przybliżam w rozdziale poświęconym spojrzeniu turystycznemu). Wprost przeciwnie; zgoda włodarzy na realizację zdjęć była uzależniona od zachowania poufności w kwestii miejsca akcji. Niedotrzymanie tego warunku nie wstrzymało jednak procesu produkcji, a filmowa ekipa przez kilka miesięcy poznawała środowisko przedmieść, zgłębiając lokalny koloryt i angażując mieszkańców osiedla w roli statystów[78]. Przedstawiona w filmie wizja życia na obrzeżach miasta jest jednoznacznie pesymistyczna. „Mam dość osiedla. Mam dość. Chcę stąd uciec" – mówi Hubert. *Nienawiść*, podobnie jak inne filmy reprezentacyjne dla nurtu *cinéma de banlieue*, nie tylko terytorialnie, ale również społecznie sytuuje bohaterów[79]. Guy Austin rozpatruje „kino przedmieść" jako współczesne antywesterny, porównując obrzeża francuskich miast –

[75] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 71.
[76] Podobną strategią posłużono się w scenie spotkania z reporterką telewizyjną, indagującą protagonistów na temat ich udziału w ulicznych zamieszkach („Czy wyglądamy na łobuzów?" – pyta oburzony Saïd). Kluczowy wydaje się intelektualny, kulturowy i zarazem fizyczny dystans oddzielający dziennikarzy od ich rozmówców (ten ostatni – wzmacniany barierą architektoniczną w postaci żelaznego ogrodzenia.) Operator kamery, wychylając się przez szyberdach samochodu, rejestruje zachowanie mężczyzn, którzy przesiadują na zamkniętym ternie placu zabaw, w podobny sposób, jak turysta podczas safari obserwuje przez obiektyw egzotyczne okazy fauny (ilustracja 4.4). Sprowokowani natarczywym zachowaniem reporterki bohaterowie dają upust swojemu gniewowi, zapewniając telewizji materiał potwierdzający z góry narzuconą tezę o agresji mieszkańców blokowiska. „Czemu pani nie wysiądzie? To nie Thoiry" – pyta prowokacyjnie Hubert, nawiązując do popularnego zoo safari w departamencie Yvelines.
[77] Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 256.
[78] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 225–227; Ginette Vincendeau. Tejże, *Designs on the banlieue*…, dz. cyt., p. 88.
[79] Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space…*, dz. cyt., p. 271.

swoiste „getta" – do indiańskich rezerwatów[80]. Zaproponowana analogia wydaje mi się warta rozwinięcia również w kontekście warstwy dramaturgicznej oraz konstrukcji postaci. Ubogie przedmieścia, pełniące funkcję uwspółcześnionego Dzikiego Zachodu, służą jako tło pościgów, zamieszek i wymiany ognia między obydwiema stronami konfliktu (przy czym działań żadnej z nich nie można jednoznacznie utożsamić z konwencjonalnie rozumianym dobrem, a zatem identyfikować sprawców jako bohaterów pozytywnych)[81]. Gest Vinza, który kieruje lufę pistoletu w stronę kamery (ilustracja 4.5), w równym stopniu odsyła widza do postaci Travisa Bickle z *Taksówkarza* (*Taxi Driver*, 1976 r.) Martina Scorsesego, co słynnego bandyty strzelającego wprost do obiektywu w filmie *Napad na ekspres* (*The Great Train Robbery*, 1903 r.) Edwina S. Portera. Kontekst kulturowy Dzikiego Zachodu jest przywoływany w filmie Mathieu Kassovitza również w warstwie słownej: „Przestań zgrywać się na kowboja" – otrzymuje od przyjaciela radę inny *banlieusard.*

Choć, jak przekonuje Krzysztof Loska, binarny podział na centrum i peryferie – tradycyjnie stosowany do opisu przestrzeni – stracił użyteczność w epoce globalizacji[82], twórcy *cinéma de banlieue* reprodukują tę opozycję poprzez stereotypowe portretowanie przedmieść jako zaniedbanych, nieprzyjaznych i niebezpiecznych oraz kontrastowanie ich z atrakcyjnym i nowoczesnym (lecz niedostępnym dla mieszkańców peryferii) centrum. Czarno-biała tonacja barwna, nadana *Nienawiści* w procesie postprodukcji, miała za zadanie wywołać u widzów „dystans stylistyczny"[83] oraz nawiązywać do kanonu francuskich filmów „miejskich" (ze szczególnym uwzględnieniem realizmu poetyckiego i kina nowej fali)[84].

Topografia filmowego krajobrazu *Nienawiści* jest w znacznej mierze zawężona do obskurnych zaułków blokowisk z lokalami o umiarkowanym czynszu, które stanowią dla okolicznej ludności miejsce nieformalnych spotkań. „Mieszkamy w szczurzych norach" –

[80] Guy Austin, *Contemporary French Cinema…*, dz. cyt., p. 224. O gettoizacji przestrzeni podmiejskiej pisze m.in. Krzysztof Loska. Tegoż, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 254.

[81] Wpisanie *Nienawiści* w ramy gatunkowe współczesnego antywesternu pozwala dostrzec logikę w – pozornie pozbawionych logiki (czy wręcz surrealistycznych, jakby zaczerpniętych z filmów Luisa Buñuela) – motywach ikonograficznych, takich jak doświadczane przez Vinza (kowboja *à rebours*) wizje krowy przechadzającej się po blokowisku oraz fototapeta z palmami, która nadaje skromnemu mieszkaniu mężczyzny rys egzotyki. Wątki te, przyjmujące formę derridiańskich szczelin, są przeważnie pomijane przez badaczy i recenzentów analizujących film Mathieu Kassovitza.

[82] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa…*, dz. cyt., s. 10.

[83] *Encyclopedia of European Cinema*, dz. cyt., p. 14.

[84] Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 111. Martin P. O'Shaughnessy dostrzega zaś podobieństwo estetycznej warstwy *Nienawiści* do filmów reprezentujących nurt *cinéma du look*, obecny we francuskiej kinematografii lat 80. XX wieku. Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 71.

podsumowuje Vinz, a warunki bytowe na przedmieściach Paryża (określanych przez Jamesa F. Austina mianem przestrzeni negatywnej[85]) silnie kontrastują z wystawnym stylem życia, który obracający się w podobnym kręgu towarzyskim handlarz narkotyków, Asterix, prowadzi w mieszczańskim apartamencie ulokowanym w prestiżowej 16. dzielnicy[86]. Balkon jednego z lokatorów pełni funkcję sceny plenerowej, pod którą publiczność – młodzi mieszkańcy osiedla – tańczą breakdance w rytm hip-hopowej muzyki[87] (remiks utworu *Nique La Police*, dobitnie kontestującego porządek publiczny, płynnie przechodzi w elektroniczną aranżację przeboju *Non, je ne regrette rien* Édith Piaf). Zaniedbane, ubogie i ciasne mieszkania – zajmowane przez wielopokoleniowe rodziny – nie służą jako ostoje uniwersalnych wartości[88] ani nie wzmacniają poczucia ich przynależności klasowej[89] (choć wnętrze salonu zajmowanego przez rodzinę Vinza zdobi menora, sygnalizująca kultywowanie wiary judaistycznej, towarzyszy jej – uosabiający kicz w sztuce – kilim przedstawiający jelenie na rykowisku). W obliczu braku infrastruktury sprzyjającej integracji społecznej, protagoniści okupują opustoszały plac zabaw, zrujnowaną estakadę i dach jednego z bloków. Młodzi mieszkańcy przedmieść aranżują – a zarazem oswajają – jego przestrzeń, tworząc hermetyczne, dostępne tylko dla członków ich kręgu towarzyskiego, miejsce spotkań[90]. Urządzenie strefy rekreacyjnej na

[85] James F. Austin, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 92. Zob. też. Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 254. Jacek Kubera posługuje się zaś, w odniesieniu do przedmieść, określeniem „antymiasto". Jacek Kubera, *Francuzi, Algierczycy?*, dz. cyt., s. 147.

[86] Przestronne, zdobione pilastrami i elegancko umeblowane wnętrza skłaniają Saïda do określenia mieszkania mianem pałacu, a szeroki gest gospodarza obejmuje oferowanie gościom porcji kokainy zamiast zwyczajowego *amuse-bouche*. Adrian Fiedler zauważa, że nieprzypadkowo to właśnie Vinz ma nakłonić mieszkańców kamienicy do otwarcia drzwi na klatkę schodową: „Biała skóra Vinza czyni go mniej podejrzanym dla oczu przyglądającym się im przez soczewkę kamery". Adrian Fiedler, *Poaching on Public Space…*, dz. cyt., p. 273–274. Bowiem, jak przypomina Zygmunt Bauman, „Zapukać do drzwi można tylko, gdy jest się na zewnątrz; i to właśnie akt pukania do drzwi uświadamia mieszkańcom, że ten, kto puka, znajduje się na zewnątrz". Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna*…, dz. cyt., s. 112.

[87] Martin P. O'Shaughnessy zauważa, że Mathieu Kassovitz posłużył się cytatem ze studenckiej etiudy *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1983 r.) Spike'a Lee. Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face*…, dz. cyt., p. 125. Taniec i technikę graffiti – dwa filary kultury hip-hopowej, przechwycone przez twórców kina *beur* – omawia natomiast szczegółowo Dominique Bluher. Tejże, *Hip-Hop Cinema*…, dz. cyt, p. 77–97.

[88] Bohaterowie, o czym piszę w dalszej części akapitu, pozbawieni są nie tylko dostępu do rodzinnych tradycji, lecz także wyeliminowani z kręgu francuskiej kultury. „Spalili szkołę! Dzikusy. Od tego zaczynają, a później przestają chodzić do synagogi" – ujawnia swoją hierarchię wartości babcia Vinza. Dayna Oschwerwitz przypomina, że zjawiska imigracji i kolonializmu były wykluczone z ówczesnego dyskursu na temat francuskiego dziedzictwa narodowego. Zob. Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 112.

[89] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 72.

[90] „Jego [Mathieu Kassovitza – przyp. MK] przedmieście betonowych bloków jest na swój sposób schludne i zadbane, są biblioteki i boiska sportowe. Ale na to tło rzucił Kassovitz skryty pod powłoką nonszalancji niepokój mieszkających tu szoferów, listonoszy i szwaczek. Zwłaszcza młodzieży, nastroszonej wobec nieatrakcyjnych propozycji, wykpiwającej optymistyczne plakaty «Świat należy do Was!»" – przekonuje Jerzy Płażewski. Tegoż, *Historia filmu francuskiego*, dz. cyt., s. 458. Kluczowa zdaje się właśnie owa n i e a t r a k c y j n o ś ć dostępnych form rekreacji, skłaniających bohaterów do samodzielnego organizowania czasu wolnego.

szczycie budynku pozwala postaciom obserwować okolicę (w tym widoczne na dalszym planie zalesione wzgórza, pozostając jednocześnie niewidocznymi dla większości przechodniów[91]. Jedną z attyk dachu zdobi kopia fragmentu obrazu *Stworzenie Adama,* a gest niemal stykających się ze sobą dłoni zostaje powtórzony przez dwóch obecnych na pierwszym planie mężczyzn, którzy przekazują sobie zwitek banknotów. Odwzorowanie na murze słynnego płótna Michała Anioła stanowi przykład przechwycenia (*détournement*) zwodniczego[92], które polega na „re-kontekstualizacji elementu już wcześniej wyposażonego w wyraźny sens"[93], a jako „przeciwieństwo cytowania […] służy jedynie własnej prawdzie jako krytyce teraźniejszości"[94]. Światopogląd uczestników zamieszek wyraża umieszczone na murze hasło „przyszłość to my" (*L'avenir c'est nous* [ilustracja 4.6]); stanowi ono parafrazę sloganu „świat należy do was" (*Le Monde est à vous*) reklamującego klub muzyczny i – na mocy kolejnego przechwycenia zwodniczego – przekształconego przez Huberta w napis „świat należy do nas" (*Le Monde est à nous* [ilustracja 4.7]).

Kolejnym wielokrotnie portretowanym miejscem akcji jest okoliczny komisariat, z którego pracownikami łączą protagonistów ambiwalentne stosunki; choć wywodzą się z tego samego środowiska, podczas trwających zamieszek walczą po przeciwnych stronach barykady. Danica Petrowska zauważa, że „[…] komisariat policji jest jedyną przestrzenią instytucjonalną, do której Hubert i Saïd mogą wejść bez przeszkód, a ściślej mówiąc, są do tego zmuszani, gdyż tego wejścia nie sposób określić jako gościnnego"[95]. Posterunek, strzeżony w czasie niepokojów przez uzbrojonych policjantów, staje się obiektem wrogich poczynań ze strony *banlieusards*. Saïd, na którego sylwetce kamera koncentruje się aż dwukrotnie – wykonując najazd na twarz, a następnie tył głowy postaci – uważnie obserwuje zachowanie mundurowych, wykorzystując ich nieuwagę[96] do pozostawienia niewybrednego napisu na jednej z furgonetek. Owe partyzanckie działania pozwalają

[91] Niekiedy mężczyźni sami zabiegają o uwagę ze strony przechodzących osób, choćby kierując wyzwiska w stronę darzonego nienawiścią – reprezentującego opresyjną władzę – mera Paryża. Eskortujący go policjanci pacyfikują zgromadzonych, stawiając im retoryczne (i ironiczne) pytanie: „Myślicie, że to Euro Disneyland?".

[92] Technikę stworzoną w latach 50. XX wieku przez Międzynarodówkę Letrystyczną opisuje m.in. jeden z jej założycieli, Guy Debord. Tegoż, *Społeczeństwo spektaklu…*, dz. cyt., s. 137–138.

[93] Aleksandra Hirszfeld, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 197.

[94] Tamże, s. 196.

[95] Danica Petrovska, *Trajectories, Bodies, and Gaze in Contemporary Banlieue and Beur Films*, University of Colorado, Denver 2021, p. 31–32 [niepublikowana rozprawa doktorska].

[96] W równym stopniu zaskoczony zostaje widz, który jazdę równoległą kamery wzdłuż opancerzonych wozów – zakończoną namalowaniem przez Saïda graffiti na jednej z karoserii – może utożsamiać z punktem widzenia mężczyzny.

protagonistom wyrazić sprzeciw wobec postawy funkcjonariuszy, pozwalając przy tym na uniknięcie bezpośredniej konfrontacji[97].

Do bezpośredniego starcia pomiędzy stronami konfliktu dochodzi w szpitalu, podczas próby odwiedzenia przyjaciela – rannego z rąk policji (i właśnie przez policję chronionego przed wizytami osób z zewnątrz). Gmach państwowej instytucji okazuje się niedostępny dla trojga bohaterów, zaś sam zabieg fabularny – jak przekonuje Danica Petrovska – „wskazuje na wprowadzenie przestrzeni ludzkiego cierpienia i jej wątpliwej neutralności"[98]. Aresztowanie mężczyzn za agresywne zachowanie ujawnia fakt dewastacji posterunku przez innych adwersarzy służb mundurowych; prowadzona z ręki kamera ujawnia pozostawiony na ścianie napis „zemsta" (*vengeance*)[99]. Żywiołowy, podszyty gniewem i frustracją, sposób bycia bohaterów regularnie staje się przyczyną wewnętrznych konfliktów. Wspólnym mianownikiem zachowania Vinza, Saïda i Huberta jest swoboda, przejawiająca się w przybieraniu prowokacyjnej postawy, epatowaniu niedbałym wizerunkiem i posługiwaniem się niewyszukanym słownictwem. Protagoniści, portretowani w codziennych sytuacjach – podczas rodzinnych posiłków, zakupów czy zabiegów higienicznych – tracą jednak wiele z agresji i arogancji, które zwykle definiują ich postawę w sytuacjach społecznych[100].

Wymuszona okolicznościami wędrówka Vinza, Huberta i Saïda po aglomeracji paryskiej stanowi pretekst do zamieszczenia w przestrzeni diegetycznej kolejnych dzieł sztuki o charakterze intertekstualnym, możliwych do zdekodowania dla odbiorców filmu, lecz całkowicie nieczytelnych (a nierzadko wręcz niedostrzegalnych) dla protagonistów. Jaskrawym przykładem takiego stanu rzeczy są malowidła wykonane na budynkach osiedla Cité de La Noé i upamiętniające słynnych francuskich literatów (ilustracja 4.8)[101].

---

[97] Rozdźwięk pomiędzy pozorowaną odwagą Vinza a posłuszeństwem wobec funkcjonariuszy jest szczególnie wyraźny w scenie przypadkowego spotkania patrolu policyjnego, przerywającego monolog protagonisty o jego heroicznym starciu z innymi siłami porządkowymi.

[98] Danica Petrovska, *Trajectories, Bodies*…, dz. cyt., p. 26.

[99] „To fundamentalna kwestia kultury hip-hopowej; słowo zastępuje nóż" – podkreślają Georges Lapassade i Philippe Rousselot. Tychże, *Le Rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris 1996, p. 4.

[100] Wizerunek Vinza, który negocjuje w osiedlowym sklepie cenę warzyw czy wykonuje w swoim śnie – zmaterializowanym na ekranie za sprawą subiektywizacyjnej techniki obrazu mentalnego – taniec krzesany z elementami breakdance'u, nabiera wręcz cech groteskowości. Podobnie osobliwa jest próba autokreacji mężczyzny, doskonalącego przed lustrem wypowiadanie zaczepnych kwestii – i cytującego słynną scenę z filmu *Taksówkarz*. Zastosowane chwyty wzmacniają krytyczną postawę odbiorców względem filmowej narracji, budując zarazem dystans wobec (re)prezentowanych na ekranie zdarzeń. Jest to strategia zaczerpnięta z kina *beur* z lat 80., kiedy twórcy „sięgali po lżejsze epizody o komicznym charakterze, by zrównoważyć surowe społeczno-polityczne realia rasizmu i wykluczenia przedstawione za sprawą filmowych narracji". Will Higbee, *Post*-beur *Cinema*…, dz. cyt., p. 9.

[101] Jak zauważa Dayna Oscherwitz, niektórzy z uhonorowanych w ten sposób autorów, na czele z Victorem Hugo i Charles'em Baudelaire'em, portretowali w swoich dziełach ludzi reprezentujących dolną warstwę paryskiego społeczeństwa. Zob. Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 111.

Rozciągające się na wysokość kilku pięter sylwetki Charles'a Baudelaire'a i Arthura Rimbaud zdają się przytłaczać bohaterów *Nienawiści* nie tylko swoim rozmiarem, lecz także wysokim potencjałem kulturowym; są w równym stopniu przykładem sztuki ulicznej, co zaporą odgradzającą filmowe postacie od niematerialnego dziedzictwa Francji. Wykonane w 1973 roku prace, zdobiące fasady brutalistycznych bloków z wielkiej płyty, miały na celu nobilitację robotniczej dzielnicy i osadzenie jej w kontekście francuskiej kultury wysokiej. Odbiór dzieł – owych opisanych przez Arjuna Appaduraia sztukoobrazów[102] – uniemożliwia jednak brak rozwiniętych kompetencji kulturowych u mieszkańców dzielnicy. „Dla nas są jak kulturowe gestapo. Nie mają z nami nic wspólnego"[103] – wyjaśnia Abdel Moulah Bouloudji, aktor epizodyczny występujący w *Nienawiści*. Podobne *désintéressement* wykazuje Vinz względem monumentalnej rzeźby Écoute, znajdującej się na dziedzińcu kościoła Saint Eustache i nazywanej popularnie „uchem Paryża". „Co więcej, stolica jest nie tylko centrum dziedzictwa kulturowego, jest także centrum dziedzictwa filmowego, ponieważ kino francuskie niemal od samego początku koncentrowało się na Paryżu i przedstawiało ruch w mieście jako centralną cechę francuskiego doświadczenia" – zauważa Dayna Oscherwitz[104]. Kolejną instytucją kultury, na której odwiedzenie decyduje się Vinz, jest bowiem kino. Seans niskobudżetowego filmu akcji wywołuje u bohatera – cechującego się niewielką sprawczością – przeżycia zastępcze, rozbudzając jednocześnie potrzebę konfrontacji z aparatem władzy, obarczonym zbiorową odpowiedzialnością za śmierć Abdela[105].

Postacie często portretowane są na tle bloków otaczających podwórze, przy użyciu kamery skierowanej w górę (i potęgującej klaustrofobiczny efekt). „Konstrukcja przestrzeni filmowej odzwierciedla sytuację życiową bohaterów, ich społeczne wykluczenie i uwięzienie w pułapce bez wyjścia"[106] – wyjaśnia Krzysztof Loska. Poczucie wyobcowania u protagonistów zostaje jeszcze silniej podkreślone w scenie rozgrywającej

[102] Sztukoobrazy, w rozumieniu Arjuna Appaduraia, to „nowe wyobrażenia zapośredniczonej przestrzeni przekraczającej dotychczasowe geografie narodowe". Arjun Appadurai, *Tradycja a sztukoobrazy ery globalnej*, przeł. Jadwiga Węgrodzka, „Magazyn Sztuki" nr 23, Wydawnictwo Ryszard Ziarkiewicz, Gdańsk 1999, s. 59.

[103] Abdel Moulah Bouloudji [w wywiadzie z Andrew Husseyem], *"La Haine" 20 Years on: What Has Changed?*, "The Guardian", https://www.theguardian.com/film/2015/may/03/la-haine-film-sequel-20-years-on-france [dostęp: 5.09.2022 r.]. Echo takiej postawy pobrzmiewa w humorystycznym dialogu z filmu *Nietykalni* (*Intouchables*, 2011 r.) Oliviera Nakache i Érica Toledano:
— A czy pan zna Chopina, Schuberta, Berlioza?
— Czy ja znam Berlioza? […] A kogo pan zna na tej ulicy? I pod jakim numerem?

[104] Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 111.

[105] Otoczony kłębami dymu Vinz wykonuje w stronę ekranu gest strzału, trenowany wcześniej przed lustrem.

[106] Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 255.

się w wagonie metra, do której realizacji wykorzystano najazd kamery z transfokacją wsteczną (tzw. efekt *vertigo*)[107]. Optyczne skrócenie perspektywy linearnej, któremu towarzyszy przenikliwy zgrzyt maszynerii kolejowej, stanowi metaforę dysonansu między młodymi mieszkańcami przedmieść a miejską tkanką „stolicy świata". Bohaterowie postrzegają centrum Paryża jako przestrzeń niecodzienną (wręcz egzotyczną), w której dominuje postmodernistyczna architektura, konsumpcjonistyczny styl życia i upodobanie do sztuk pięknych. Jeden z mężczyzn, cytując scenę pochodzącą z filmu *Świat bez litości* (*Un monde sans pitie*, 1989 r.) Erica Rochanta, usiłuje przy pomocy dłoni „zgasić" oświetlenie widocznej w oddali wieży Eiffla (ilustracja 4.9). Gest, pozbawiony synchronizacji z iluminowanym spektaklem, podkreśla alienację postaci w przestrzeni – bądź co bądź – „miasta świateł"[108].

Mężczyźni tracą szansę na powrót do domu ostatnim metrem[109], a – wyczerpani pogonią za odjeżdżającym składem – opierają się o podświetlony afisz reklamujący napój marki Perrier, wysokogatunkową wodę mineralną wydobywaną we Francji, stanowiąc czytelną dla widza konotację pragnienia (a zarazem poszerzając rezerwuar typowo francuskich produktów, których kod kulturowy – zapośredniczony przez medium filmu – zapewnia interesujący materiał do analizy w duchu Barthes'owskiej semiotyki[110]). Krążąc bez celu[111] po całkowicie opustoszałym Gare de Lyon i niemal równie wyludnionych ulicach Paryża, protagoniści udają się na wernisaż sztuki konceptualnej. „Wszystkie te przestrzenie są zamieszkane i widziane przez różne spojrzenia, aby podkreślić różnice

[107] „Zróżnicowanie przestrzenne podkreślane jest w *Nienawiści* za pomocą środków stylistycznych – sceny rozgrywające się na przedmieściach filmowane są z dużą głębią ostrości, sekwencje śródmiejskie kręcone są zaś przy użyciu obiektywów z dłuższą ogniskową, co wpływa na kompozycję plastyczną kadru" – dodaje Krzysztof Loska. Tegoż, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 256.

[108] Martin P. O'Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 168.

[109] Skojarzenie z *Ostatnim metrem* (*Le dernier metro*, 1980 r.) Françoisa Truffaut wydaje się uprawnione, gdyż bohaterowie obydwu filmów zmagają się z wykluczeniem komunikacyjnym (spowodowanym w tym pierwszym przypadku wprowadzeniem godziny policyjnej, a w drugim – brakiem nocnych połączeń kolejowych między centrum Paryża a jego przedmieściami).

[110] Zob. Roland Barthes, *Retoryka*…, dz. cyt., s. 289–290. Jak podkreśla Marek Hendrykowski, „Uniwersalna natura semiotyki ruchomych obrazów i języka kinematograficznego dotyka najróżniejszych szczegółowych zagadnień: począwszy od elementów dyskretnych, przez kolejne, coraz wyższe poziomy komunikatu, z jego składnią włącznie, kreację i reprodukcję, mechanizmy tworzenia się znaczeń, układ nadawca-odbiorca, ruch, światło, dźwięk, czasoprzestrzeń, sytuację ekranową, metaforę i inne tropy semantyczne, proksemikę, rytm, montaż – aż do zagadnień wyższego rzędu, takich jak: korespondencja sztuk, audiowizualność, styl, kompozycja i język sztuki filmowej". Marek Hendrykowski, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 17.

[111] „Podczas przekraczania granicy [Bulwaru Peryferyjnego – przyp. MK], paryska wyprawa przybiera formę wędrówki, podróży, która zdaje się być formą dryfowania i cechuje się «brakiem kierunku»" – pisze Danica Petrovska. Tejże, *Trajectories, Bodies*…, dz. cyt., p. 25. Zob. też. Myrto Konstantarakos, *Spaces in European Cinema*, Intellect Ltd., Exeter – Portland 2000, p. 76.

między gospodarzem a gościem”[112] – przekonuje Danica Petrovska. Dayna Oscherwitz pisze natomiast o swoistym „unieruchomieniu” postaci: „*Nienawiść* podkreśla brak mobilności trojga bohaterów, zarówno przez ich niezdolność do trafnego odczytywania i rozumienia kultury «wysokiej», jak w scenie rozgrywającej się w galerii sztuki, jak i przez nieumiejętność skutecznego korzystania z różnych środków transportu”[113].

Złą passę w podróży po mieście przełamuje kradzież samochodu, którym protagoniści pokonują anonimowe ulice zamknięte z obydwu stron ciągami zdewastowanych fasad. Celem spontanicznej podróży jest podmiejskie centrum handlowe, prowokujące bohaterów do wygłaszania krytycznych komentarzy na temat konformistycznej postawy klientów. „Patrz na tych frajerów, którzy poddają się systemowi” – rzuca pogardliwie Hubert na widok jedynego napotkanego mężczyzny. Jednak obecność trojga *banlieusards* w „świątyni konsumpcji” nie nosi znamion autentyczności; otoczeni (czy wręcz osaczeni) przeszkloną, modernistyczną architekturą (ilustracja 4.10) wydają się być równie wyobcowani jak bohater słynnego francuskiego filmu *Playtime* Jacques’a Tatiego – ekscentryczny Pan Hulot, który błądzi po innych modelowych nie-miejscach: lotnisku, domu handlowym czy futurystycznym biurowcu[114]. Nawet płomienie, na których tle Vinz wymierza bokserskie ciosy, okazują się jedynie elementem transmisji telewizyjnej wyświetlanej na telebimie. Reportaż przedstawiający wojnę domową w Bośni – w tym egzekucję jeńców – przerywa informacja o śmierci Abdela Ichachy, która wywołuje u Vinza nagłe pragnienie zemsty na mundurowych. Zmaterializowana na ekranie wizja postrzelenia przez protagonistę dwóch funkcjonariuszy, zrealizowana w konwencji kina akcji, jest wytworem wyobraźni mężczyzny – w rzeczywistości równie pozbawionego sprawczości i uległego względem policjantów, co jego dwaj towarzysze.

Słowa zacytowanej w warstwie audialnej piosenki *Non, je ne regrette rien* w wykonaniu Édit Piaf zdają się być dla protagonistów myślą przewodnią: nie wahają się przed niczym, ale też niczego nie żałują. Mathieu Kassovitz, był wielokrotnie krytykowany za estetyzację zjawiska przemocy w swoim debiutanckim filmie; trafniejsze wydaje mi się

[112] Tamże, p. 30.
[113] Dayna Oscherwitz, *Past Forward…*, dz. cyt., p. 111. Por. Martin P. O’Shaughnessy, *The New Face…*, dz. cyt., p. 173. Zygmunt Bauman dodaje: „Skuteczność strategii logicznie wynikającej z propozycji asymilatorskiej jest zatem z góry ograniczona. […] Okazuje się, że prawdziwe szlabany są natury ekonomicznej, politycznej, a nade wszystko towarzyskiej – i że prawdopodobnie żaden z nich nie będzie tak elastyczny, tak podatny na dobrą wolę, jak miały być przeszkody «kulturalnej tylko natury»”. Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna…*, dz. cyt., s. 114–115.
[114] Laurent Marie pisze w tym kontekście o „krytyce alienującego wpływu technologii na mieszkańców”. Laurent Marie, *Jacques Tati’s “Play Time” as New Babylon*, [w:] *Cinema and the City…*, dz. cyt., p. 259.

jednak spostrzeżenie, że procesowi estetyzacji został poddany cały świat przedstawiony *Nienawiści*, którego konstytutywnym elementem – jak w każdej produkcji reprezentującej nurt „kina przedmieść" – jest właśnie eskalująca przemoc.

„Dziwnie, jak w kinie". Za kulisami życia uchodźców ze Sri Lanki

Imigranci, którzy w 2015 roku pojawili się na ekranach kin za sprawą reżysera Jacques'a Audiarda[115], to kolejny po *Nienawiści* przykład „kina przedmieść" nagrodzonego w Cannes Złotą Palmą i zrealizowany we współpracy z jednostką samorządu terytorialnego – władzami regionu Île-de-France. Zasadnicza część filmowej akcji rozgrywa się w obrębie aglomeracji paryskiej: przylegającej do Bulwaru Peryferyjnego miejscowości Pré-Saint-Gervais oraz kilku stołecznych lokacjach, które posiadają wysokie walory turystyczne, jednak są konsekwentnie kadrowane w sposób utrudniający (a niekiedy wręcz umożliwiający) ich rozpoznanie.

Produkcja przybliża losy trzech postaci, które opuszczają ogarniętą wojną domową Sri Lankę[116] i nielegalnie dostają się do Francji[117]. Choć Dheepan, Yalini i Illayaal są rodziną jedynie formalnie – na mocy zapisów widniejących w fałszywych dokumentach tożsamości – w rzeczywistości łączy ich wiele: wspólny język, kultura i, co równie istotne, doświadczenie wykluczenia. Intencją Jacques'a Audiarda było zobrazowanie uniwersalnego problemu marginalizacji[118], przefiltrowane jednak przez osobiste przeżycia odtwórcy głównej (a zarazem tytułowej) roli filmu dystrybuowanego na rynku

[115] Relacje pomiędzy imigrantami a władzą państwową, a także wewnętrzne rozłamy w obrębie mniejszości narodowych, zostały wcześniej sportretowane przez Jacques'a Audiarda w *Proroku* (*Un prophète*, 2009 r.); ukazana w nim więzienna hierarchia odzwierciedla stosunki panujące we francuskim społeczeństwie.
[116] Zob. Marta Pachocka, *Polityka imigracyjna i integracyjna*…, dz. cyt., s. 57.
[117] Jak podkreśla Ipek A. Celik-Rappas w artykule sytuującym filmowe wizerunki imigrantów w kontekście europejskich ruchów migracyjnych, „[…] humanitarny aktywizm realizowany za sprawą produkcji filmowej nie ogranicza się do treści, tematu i postaci; rozciąga się na marketing filmu, a także jego krytykę". Ipek A. Celik-Rappas, *Refugees as Innocent Bodies, Directors as Political Activists: Humanitarianism and Compassion in European Cinema*, "Revista Lainoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad", no. 23, vol. IX, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 2017, p. 84. To rozpoznanie jest zbieżne ze stanowiskiem jednego z pierwszych badaczy kina *beur*, Christiana Bosséno, który postrzega ten nurt jako przynależny do kina „społecznej interwencji". Christian Bosséno, *Immigrant Cinema: National Cinema – The Case of Beur Film*, [w:] *Popular European Cinema*, Richard Dyer, Ginette Vincendeau (eds.), Routledge, London – New York, p. 49.
[118] Zob. Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora: Audiard, Shobasakthi and the Transnational Languages of "Dheepan"*, "Transnational Screens", no. 1, vol. XII, Routledge, London 2021, p. 3, dostępny przez: https://www.academia.edu/45093464/ [dostęp: 1.11.2022 r.].

międzynarodowym jako *Dheepan*[119]. Obecne w filmie spojrzenie imigranckie stanowi zatem wypadkową dwóch perspektyw: fokalizatora wewnętrznego – Dheepana oraz fokalizatora zewnętrznego, którego punkt widzenia pokrywa się z perspektywą należącą do twórców filmu: Jacques'a Audiarda oraz Antonythasana Jesuthasana. O ile kognitywne, emotywne i ideologiczne aspekty fokalizacji[120] można przypisać głównemu protagoniście[121], o tyle optyczna płaszczyzna narracji jest wynikiem stosowania – niekiedy równocześnie, w toku podwójnej fokalizacji – fokalizacji zewnętrznej (zapewniającej względnie obiektywny ogląd przestrzeni podmiejskiej) oraz wewnętrznej (w wyniku której życie na peryferiach Paryża zostaje przefiltrowane przez optykę i doświadczenie *banlieusards*[122]). Reżyser celowo unika zagłębiania się w meandry wieloletniej wojny secesyjnej rozgrywającej się na terytorium Sri Lanki, eksponując perspektywę należącą do odtwórcy głównej roli. Dla Antonythasana Jesuthasana film stał się kolejnym – po prozie, publikowanej pod pseudonimem Shobasakthi – medium umożliwiającym opisanie (a, być może, również przepracowanie) wojennych doświadczeń, zarówno w warstwie dramaturgicznej, jak i językowej:

> Analizując, w jaki sposób użycie języka tamilskiego w *Imigrantach* łączy się z postrzeganymi momentami afektywnej niejednoznaczności, możemy zobaczyć, że jest to należąca do Jesuthasana – a co za tym idzie Shobasakthiego – wizja konfliktu na Sri Lance i sytuacji diaspory tamilskiej, która pojawia się obok, a w wielu przypadkach stoi w sprzeczności z powziętym przez Audiarda zamiarem pokazywania twarzy migrantów, ich nieświadomości i marzeń[123].

Prolog filmu obejmuje wydarzenia rozgrywające się w egzotycznej scenerii Dalekiego Wschodu. Palenie ciał poległych w walce żołnierzy i próby wydostania się z obszaru

[119] „Polskie tłumaczenie może być dla widza mylące, bo zdecydowanie nie o stereotypową imigrację tutaj chodzi" – podkreśla w recenzji jeden z użytkowników serwisu Filmweb. Lachowicz, *Vive la France!*, Filmweb.pl, https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Imigranci-18570 [dostęp: 5.11.2022 r.].
[120] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London – New York 2002, p. 71–85.
[121] Dheepan, zaangażowany w walkę o utworzenie niepodległego państwa tamilskiego, przełamuje stereotypowy wizerunek „niewinnego" imigranta, który nie bierze aktywnego udziału w konflikcie, stając się jedynie jego ofiarą. Zob. Miriam Tictin, *Where Ethics and Politics Meet: The Violence of Humanitarianism in France*, "American Ethnologist" no. 31, vol. I, American Ethnological Society, Malden 2006, p. 259.
[122] Mieke Bal podkreśla, że ograniczenie wszechwiedzy narratora i przyjęcie przez niego perspektywy bohatera nie zawsze oznacza tożsamość personalną. Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 29.
[123] Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora…*, dz. cyt., p. 4.

działań zbrojnych ukazane są w konwencji naturalistycznej (czy wręcz werystycznej)[124], a realizm ekranowej akcji wzmacnia rezygnacja z warstwy muzycznej na rzecz silnie wyeksponowanego dźwięku diegetycznego. „W pewnym sensie widzimy powierzchniowy styl przypominający innych współczesnych frankofońskich twórców kina społecznego realizmu (braci Dardenne, Abdellatifa Kechiche'a lub Laurenta Canteta)" – zauważają Subha Xavier i Charlie Michael[125]. Strategię obrazowania doświadczenia imigracji w filmie Jacques'a Audiarda przybliża Ipek A. Celik-Rappas:

> Zamiast skupiać się na ich – przypuszczalnie żmudnej – podróży do Francji, jak to często bywa w filmach o uchodźcach, *Imigranci* przedstawiają życie bohaterów na brutalnych przedmieściach Paryża, o których policja zdaje się całkowicie zapominać, a władzę przejęły gangi, złożone niemal wyłącznie z przedstawicieli mniejszości etnicznych[126].

Bohaterowie – usiłując poprawić swoje warunki życia – przenoszą się bowiem w epicentrum walk pomiędzy członkami lokalnych karteli narkotykowych[127]. Francja postrzegana jest przez imigrantów z Azji Południowej jako swoista ostoja, zaś przyjęcie schronienia (*refugium*) odbywa się również metaforycznie za sprawą praktyki religijnej *trišarana* (trzy schronienia) kultywowanej przez Yalini i ofiarowywanej trzem hinduskim bóstwom. Uzyskany azyl okazuje się jednak pozorny – gangsterskie porachunki, choć prowadzone na znacznie mniejszą skalę niż konflikt zbrojny na terenie Sri Lanki, stanowią równie realne zagrożenie dla życia bohaterów. Jak odnotowuje Danica Petrovska, „[c]złonkowie gangu okupują przestrzeń publiczną na przedmieściu i przekształcają budynek, w którym mieszkają Dheepan, Yalini i Illayaal, w pole bitwy. Podziemne korytarze, przejścia, piwnice, schody i dachy […] zmieniły się w linię frontu między dwoma klanami"[128].

Choć zasadnicza część ekranowej akcji jest obrazowana przy pomocy wspomnianej już metody naturalistycznej, reżyser wzbogaca film o akcenty poetyckie poprzez włączanie

[124] „Ta początkowa sekwencja umieszcza nas w egzotycznej scenerii przypominającej płonący gaj palmowy w *Czasie Apokalipsy*" – zauważają Anthony Goreau-Ponceaud i Paul Veyret. Tychże, *Dheepan, un film postcolonial*, "EchoGéo" 15.02.2016, Pôle de Recherche pour l'Organisation et la diffusion de l'Information Géographique, Aubervilliers 2016, p. 3.
[125] Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora…*, dz. cyt., p. 4. Zob. też. Will Higbee, *Post-beur Cinema*…, dz. cyt., p. 2.
[126] Ipek A. Celik-Rappas, *Refugees as Innocent Bodies…*, dz. cyt., p. 82.
[127] Zob. Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan…*, dz. cyt., p. 1–2. Autorzy, opisując pierwszą sekwencję filmu, posługują się wręcz terminem „wojennego spektaklu". Tamże, p. 3.
[128] Danica Petrovska, *Trajectories, Bodies…*, dz. cyt., p. 47.

w ciąg fabularny sekwencji snu lub fantazji głównego bohatera[129], przedstawiających „czytelny symbol jego kraju pochodzenia”[130], stosowanie techniki *slow motion*, wydobywanie walorów świetlnych tła przy pomocy efektu *bokeh*, czy eksponowanie w przestrzeni kadru – poprzez zmianę głębi ostrości obiektywu – punktów świetlnych, które finalnie okazują się być iluminowanymi gadżetami sprzedawanymi pokątnie (i demonstrowanymi) przez Dheepana (ilustracja 4.11)[131]. Gdy protagonista znajduje schronienie przed policją wewnątrz zamkniętego dla spacerowiczów skweru Anvers, na dalszym planie pojawia się południowa fasada Bazyliki Najświętszego Serca – słabo wyeksponowana nie tylko ze względu na umiejscowienie poza mocnymi punktami kadru, lecz również zastosowany niski klucz oświetleniowy. Jasna sylwetka budowli – konwencjonalnie portretowana na tle błękitnego nieba – odcina się od nocnego krajobrazu miasta (ilustracja 4.12), zaś punkt widzenia kamery nadaje bazylice egzotycznego charakteru i podkreśla zbieżność jej układu przestrzennego z bryłą tradycyjnego meczetu, złożonego z licznych kopuł i otaczających je minaretów. Choć akcja jednego z kolejnych filmowych epizodów – rodzinnej wizyty w świątyni hinduistycznej – również rozgrywa się w obrębie 18. dzielnicy, najsłynniejsza budowla Montmartre’u jest wówczas eliminowana z przestrzeni kadru, podobnie jak pozostałe atrakcje turystyczne okolicy: karuzela przy placu Świętego Piotra, zapełniony artystami place du Tertre czy, znany jako dzielnica czerwonych latarni, plac Pigalle.

Sekwencja przedstawiająca uliczny handel jest jedną z nielicznych rozgrywających się w turystycznym rejonie Paryża. Rewirem, po którym krąży grupa handlarzy, jest tzw. „mała Jaffna” – sąsiadujący z 18. dzielnicą obszar zamieszkały (a zatem „oswojony”) przez przedstawicieli tamilskiej diaspory[132]. Przechadzając się po brukowanych uliczkach i nagabując gości kawiarnianych ogródków Dheepan ma jedyną szansę na – choćby bierne – uczestnictwo w życiu towarzyskim mieszkańców metropolii. Groteskowość sekwencji

[129] Owo wyobrażenie, co akcentują Subha Xavier i Charlie Michael, „wydaje się czasami emanować z jego świadomości, ale nigdy nie jest jednoznacznie wskazywane jako takie”. Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 6.
[130] Tamże, p. 7.
[131] Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 5. Inną sceną, wyróżniającą się silnie nadrealistycznym charakterem, jest rajd motocyklowy czterech gangsterów, których sylwetki stopniowo pochłania dodany na etapie postprodukcji efekt *limbo*.
[132] Anthony Goreau-Ponceaud i Paul Veyret przypominają, że w 1971 r. zaostrzono brytyjskie przepisy imigracyjne, ograniczając otwarcie granic dla migrantów z krajów Wspólnoty Narodów, zaś Francja – nierzadko będąca dla przyjezdnych jedynie przystankiem w podróży do Wielkiej Brytanii – stawała się z konieczności ich krajem docelowym. Tym samym obszar pomiędzy dwiema dzielnicami, 10. (Gare du Nord) i 18. (stacja metra La Chapelle), przekształcił się w tamilską strefę handlu, znana właśnie jako „mała Jaffna”. Zob. Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 4; Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 2.

wzmacnia towarzyszący jej barokowy psalm Antonia Vivaldiego *Nisi Dominus*, którego tekst naprowadza widza na interpretację działań mężczyzny i zapowiada niepomyślność jego losów. Wzmiankowanym w tekście pieśni „czuwającym daremnie" strażnikiem staje się właśnie Dheepan, „zrzucony przez francuski urząd imigracyjny na przedmieścia Paryża"[133] i znajdujący zatrudnienie jako dozorca (*le concierge*) jednego z podparyskich blokowisk, swoistego „państwa w państwie"[134]. *Imigrantów* można odczytywać w kluczu gatunkowym *le film de vigilante*, którego drugi człon odwołuje się do figury (samozwańczego) strażnika lub postaci przywracającej porządek w mieście i wymierzającej sprawiedliwość[135]. Mieszkańców osiedla obowiązuje „prawo dżungli", ustanowione przemocą przez grupę lokalnych gangsterów. Podobnie jak bohaterowie *Nienawiści,* kontrolują oni terytorium osiedla – obserwując je z dachu wieżowca – i regulują rytm życia jego społeczności[136]. Jednakże, w przeciwieństwie do strategii obranej w filmie Mathieu Kassovitza, przestępcza działalność ekranowych postaci nie zostaje przełamana rysem komizmu. Uzbrojeni w karabiny i kije bejsbolowe *banlieusards* dewastują teren osiedla i zawłaszczają jego części wspólne, uzurpując sobie zarazem prawo do selekcjonowania osób przekraczających progi budynków. Co istotne, skrócona nazwa zespołu mieszkaniowego, Le Pré (właściwie Le Pré-Saint-Gervais) – tłumaczona przez Dheepana jako „mała preria, pole" – stanowi (najpewniej nieprzypadkowo) anagram terminu medycznego *lèpre*, odnoszącego się do choroby zakaźnej, zwłaszcza trądu. Byłaby to wówczas kolejna, po wzmiankowanych już *la sarcellite* i *banlieue malaise*[137], metafora patologicznej kondycji (pod)miejskiej tkanki Paryża.

Gdy członkowie rodziny Natarajan przybywają o świcie na osiedle przylegające do wschodniej arterii Bulwaru Peryferyjnego, trafiają na przedmieście „ukazane jako odosobniony obszar, położony dosłownie wśród pól, strefa nieuprzywilejowana, trudno dostępna i pozbawiona odpowiedniego transportu publicznego"[138]. Duża głębia ostrości oraz wysoki kąt widzenia, dzięki któremu kamera obejmuje przestrzeń w planie totalnym,

[133] Jakub Socha, *Demony i dziwy*, „Dwutygodnik" nr 172, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6238-demony-i-dziwy.html [dostęp: 5.11.2022 r.]. Recenzent dostrzega w *Imigrantach* elementy gatunkowej konwencji westernu; są one jednak stosowane jedynie jako chwyty fabularne, zaś – w przeciwieństwie do *Nienawiści* – nie pojawiają się w warstwie ikonograficznej.

[134] Analogiczną sytuację trafnie ujmują gangsterzy sprawujący kontrolę nad podparyskim osiedlem w filmie *Athena* (2022 r.) Romaina Gavrasa: „Teraz my jesteśmy policją!".

[135] Zob. Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 11.

[136] Podmiejską przestrzeń poddaną takiej formie nadzoru James F. Austin nazywa terytorium okupowanym. James F. Austin, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 83.

[137] Zob. s. 194.

[138] Danica Petrovska, *Trajectories, Bodies*…, dz. cyt., p. 39–40.

potęgują bezkres „małej prerii", kontrastującej z widoczną na marginesie kadru ciasną zabudową osiedla (ilustracja 4.13). Połacie zieleni oddzielają od siebie strefy zurbanizowane – miejską i podmiejską – pełniąc funkcję przestrzeni liminoidalnej[139], której przekroczenie sygnalizuje każdorazowo pojawienie się punktu zwrotnego w rozwoju filmowej dramaturgii. Idylliczne otoczenie mijane przez bohaterów w drodze do nowego domu szybko ustępuje krajobrazowi złożonemu z zaniedbanych bloków i otaczających je stert śmieci, na których tle mają miejsce spotkania gangsterów oraz rozgrywają się porachunki pomiędzy wrogimi frakcjami. W bliźniaczych budynkach o brudnych, nieotynkowanych elewacjach znajdują się mieszkania o niskim standardzie i złym stanie technicznym, które – na zasadzie *pars pro toto* – reprezentują całą przestrzeń osiedla.

W wyniku zastosowania zabiegu podwójnej fokalizacji uwaga kamery – podobnie jak nowych lokatorów – koncentruje się na zerwanych płatach tapety, plamach wilgoci przy oknie, pozostałościach po gniazdku elektrycznym i niesprawnym kranie[140]. Jeszcze bardziej obskurny charakter ma pomieszczenie socjalne, przekształcone w swoistą „świetlicę" służącą rekreacji i integracji młodych mieszkańców blokowisk. Potłuczona glazura, odrapany tynk i wysłużone meble wypoczynkowe stanowią jedyne wyposażenie lokalu, które każdej nocy staje się przedmiotem agresji stałych bywalców, a codziennie rano musi zostać starannie uprzątnięta przez dozorcę. Otwarta przestrzeń miasta, w której Dheepan prowadził wcześniej handel okrężny, zostaje zatem zastąpiona przez ciasne (wręcz klaustrofobiczne), mroczne i obskurne pomieszczenia, przeważnie pozostające poza zasięgiem wzroku lokatorów. Znacznie bardziej komfortowymi warunkami życia cieszy się zamieszkały w sąsiednim bloku pan Habib, o którego lokum – zajmowane również przez jego bratanka, szefa grupy przestępczej, a więc starannie zaaranżowane i kompletnie wyposażone – dbają zatrudniane przez Brahima gospodynie. Przestrzenie wspólne bloku oznaczonego literą G są zarazem nieustannie patrolowane przez członków gangu (ilustracja 4.14), którzy odpędzają intruzów przy pomocy karabinów lub zrzucanych z dachu cegieł[141]. Trajektoria ruchu bohaterów (poza znaczącymi, wskazanymi przeze mnie wcześniej wyjątkami) jest przeważnie zawężona do najbliższej okolicy – podwórza łączącego osiem

[139] Zob. s. 180 rozprawy.

[140] Jak zauważa Robert Birkholc, „[…] w sytuacji, w której kamera usytuowana jest za plecami bohatera, widzimy zarówno jego perspektywę, jak i punkt widzenia «kogoś» (fokalizatora zewnętrznego lub innego fokalizatora wewnętrznego"). Robert Birkholc, *Fokalizacja,* [w:] *Poetyka – dynamiczny podręcznik,* https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/ [dostęp: 25.12.2022 r.].

[141] Dla kontrastu Dheepan wraz z rodziną zajmuje mieszkanie usytuowane na parterze, a zatem ograniczające władzę spojrzenia do znacznie mniejszego obszaru osiedla.

bloków, za których czystość odpowiada Dheepan[142] oraz publicznej szkoły, do której zostaje zapisana Illayaal (i której sposób kadrowania – przez metalowe pręty ogrodzenia – może sygnalizować opresyjność systemu edukacji [ilustracja 4.15]). Miejsca te znajdują się w pieszej odległości od miejsca zamieszkania protagonistów, jednak samej dzielnicy – trawionej nieustającymi zamieszkami i pozbawionej „kulturowego filaru", którego znaczenie podkreśla Paul Scheffer – nie sposób nazwać inkluzywną:

> Dyskusja na temat zamieszek we francuskich *banlieues* jasno wykazała, że obok społecznej linii podziału ludności miejskiej istnieje również linia podziału kulturowego. Poza próbami nadania dzielnicom i szkołom bardziej mieszanego charakteru oraz usiłowaniami zwiększenia ruchliwości społecznej dzięki oświacie, potrzebne jest jeszcze coś innego. Zapomina się o znaczeniu „kulturowego filaru", o tym, że sprawą zasadniczą dla zachowania i rozwoju współżycia społecznego ludności miejskiej jest przekazywanie kultury w najszerszym sensie[143].

Swobodna eksploracja miasta staje się dla bohaterów niemożliwa ze względu na nieznajomość zarówno języka francuskiego, jak i topografii Paryża. Samodzielna próba przedostania się pociągiem z siedziby Francuskiego Urzędu ds. Imigracji i Integracji do mieszkania socjalnego w Le Pré wywołuje u Yalini niepokój o wybraną trasę przejazdu – równie nieczytelną, co nocny krajobraz miasta widziany zza szyb wagonu. Utrudnione okazuje się także codzienne życie postaci na przedmieściach Paryża, wymagające od nich przystosowania się nie tylko do kultury narodowej kraju przyjmującego, lecz również zwyczajów narzuconych przez przedstawicieli gangsterskiej subkultury. Codzienne życie długoletnich mieszkańców osiedla bywa jednak obiektem zazdrości protagonistów, mających trudności w nawiązaniu kontaktów społecznych. „Dziwne, jak w kinie" – konstatuje kobieta, obserwując przez okno (niczym przez wizjer kamery) mikrowydarzenia rozgrywające się na podwórzu[144]. Ten autotematyczny komentarz odnosi się w oczywisty

---

[142] Przestrzeń podwórza, zwykle pełniąca funkcję tła dla rozgrywających się w niej scen rodzajowych, staje się pierwszoplanowym przedmiotem spojrzenia kamery, która wykonuje płynne, stanowiące przykład operatorskiej ekwilibrystyki ruchy narracyjne, a – dzięki zastosowanej perspektywie ptasiej – wpisujące osiedle w szerszy kontekst topograficzny.

[143] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 116. Narzucany alochtonom wymóg przyswajania kultury kraju przyjmującego (owego „kulturowego filaru") stanowi jeden z kluczowych elementów asymilacyjnego modelu polityki imigracyjnej Francji, który Martin O'Shaughnessy utożsamia wręcz z procesem dezidentyfikacji. Martin O'Shaughnessy, *Contemporary Political Cinema*, [w:] *A Companion to*…, dz. cyt., p. 124.

[144] Użyta przez Yalini metafora kinematograficzna podkreśla bierną pozycję postaci, które – uprzywilejowując zmysł wzroku – rezygnują z aktywnego udziału w akcji. W przestrzeni miasta rozgrywa się wówczas świetlny spektakl sztucznych ogni, którym członkowie jednego z gangów świętują odniesione zwycięstwo. Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 7. Gra światłocieni została twórczo wykorzystana w jednej ze scen rozgrywających się we wnętrzu mieszkania, gdy Dheepan obserwuje

sposób do skonwencjonalizowanego wizerunku ekranowego paryskich przedmieść – zarówno w kinie rozumianym jako odrębna dziedzina sztuki, jak i w tym konkretnym filmie z udziałem Kalieaswari Srinivasan, kreującej postać Yalini.

„Tak dla imigrantów, jak i uchodźców niezwykle ważne jest stworzenie wspólnego, społecznego środowiska, w którym mogliby zarówno przyswajać pewne niezbędne – z punktu widzenia adaptacji – elementy nowej rzeczywistości kraju goszczącego, jak i pielęgnować wzorce rodzimej kultury" – zauważa Małgorzata Szupejko[145]. Ostoją tradycyjnych wartości jest Yalini, sumiennie uczestnicząca w ceremoniach hinduistycznych i podejmująca praktyki religijne również we własnym domu. Istotne w tym kontekście, o czym przypomina Krzysztof Loska, jest „pytanie o status kobiety indyjskiej, podwójnie podporządkowanej – po pierwsze władzy kolonialnej, po drugie rodzimym strukturom patriarchalnym, które wykluczały ją z dyskursu publicznego"[146]. Rodzinna wizyta w świątyni Ganeśa, położonej w paryskiej dzielnicy La Chapelle, zaspokaja u kobiety nie tylko potrzebę transcendencji, lecz również przynależności: pozwala zbudować więź z członkami hinduskiej społeczności[147], wśród której troje bohaterów zdaje się doskonale odnajdować. Sama ceremonia religijna jest kadrowana w bliskich planach, koncentrujących się na detalach wystroju świątyni, rytualnych naczyniach, bogato zdobionych tradycyjnych szatach oraz uroczystych nastrojach zgromadzonych wiernych, zaś fasada świątyni i jej najbliższa okolica nie zostają włączone w przestrzeń profilmową; w następstwie użycia montażu ciętego postacie przenoszą się prosto do ogrodu spacerowego, możliwego do rozpoznania jako park Buttes-Chaumont. Jego rozległy teren sportretowano przy użyciu planu ogólnego, którego użycie pozwoliło na wyeksponowanie atrybutów jesiennej przyrody. Malownicze otoczenie sprzyja interakcjom pomiędzy uczestnikami pikniku, zaś długie ujęcia i ponadkadrowe brzmienie dzwonków, słyszalne już wcześniej w scenie ceremonii i – na zasadzie pomostu dźwiękowego – łączące obydwie sekwencje, pogłębiają atmosferę pełną radości i harmonii (ilustracja 4.16). Szerokie kadry prezentujące paryski plener sytuują się w kontrze wobec

ukradkiem kąpiącą się Yalini; nie mogąc objąć wzrokiem nagiego kobiecego ciała, zadowala się świetlnym spektaklem rozgrywającym się w przestrzeni łazienki.

[145] Małgorzata Szupejko, *Migracje…*, dz. cyt., s. 251.

[146] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa*…, dz. cyt., s. 8. Z kolei Dominique Bluher podkreśla zależność pomiędzy płcią imigrantów a przebiegiem ich adaptacji społecznej. „W przeciwieństwie do mężczyzn wydają się łatwiej negocjować przekraczanie kultur" – pisze o kobietach badaczka filmu, dodając: „Wydaje się zatem, że kobiety radzą sobie z trudną równowagą między arabską tradycją a francuską wolnością, nawet jeśli, a może właśnie dlatego, że robią to powoli i po cichu". Dominique Bluher, *Hip-Hop Cinema*…, dz. cyt., p. 89.

[147] Zob. Yahya Laayouni, *Redefining* Beur *Cinema*…, dz. cyt., p. 48.

bliskich, klaustrofobicznych planów użytych w kolejnych scenach. Nieoczekiwane spotkanie[148] z dawnym dowódcą tamilskiego oddziału, cierpiącym na zespół stresu pourazowego oraz nieświadomym faktu kapitulacji separatystów przed wojskami Sri Lanki, ponownie rozbudza w Dheepanie pragnienie rozlewu krwi. Pogrążony w ekstazie mężczyzna odśpiewuje bojową pieśń *Ethirikalin Pasarayai Thedipokirom* (*W poszukiwaniu kantonu wroga*)[149], a kamera – krążąc po zaułkach ciemnej, obskurnej piwnicy – towarzyszy protagoniście we frenetycznym tańcu, akcentując przy pomocy bliskich planów ekspresywną mimikę postaci. Jak wyjaśniają Subha Xavier i Charlie Michael, „«Wrogi kanton» jest teraz we Francji, podczas gdy «domy popadające w ruinę», na które zdaje się wskazywać Dheepan, to nic innego jak niszczejące ściany francuskiego osiedla”[150]. Innym symptomem narodzin wojennej furii jest scena rozgrywająca się w przestrzeni kuchni – równie mrocznej co piwnica, oświetlonej jedynie punktowo i skąpanej w brunatnej poświacie[151]. Znajdujący się w centrum kadru protagonista siedzi nieruchomo na kuchennym krześle, a najazd kamery uwidacznia budzący się w mężczyznie gniew.

Dheepan, podejmując pracę jako osiedlowy dozorca oraz uliczny sprzedawca fluorescencyjnych zabawek, zsuwa się na sam dół hierarchii dominacyjnej. Filmowy protagonista „jest słaby i wycofany, stając się symbolicznym przedstawieniem utraty sił witalnych i władzy przez niegdysiejszą potęgę kolonialną”[152]; ulega zjawisku demoralizacji rozumianemu jako utrata statusu społecznego. „Jak dzieci mogą wierzyć w autorytet ojca, jeśli uosabia go ktoś, kto z trudem utrzymuje się na marginesie społeczeństwa?” – pyta retorycznie Paul Scheffer[153] i przypomina, że imigranci często bezwiednie przekazują swoim potomkom niską pozycję społeczną. O ile dziewięcioletnia bohaterka *Imigrantów* doskonale radzi sobie w szkole i płynnie posługuje się językiem

[148] Dialog pomiędzy dowódcą a podległym mu dawniej żołnierzem poszerza horyzont poinformowania widza o znaczące fakty z życiorysu tego drugiego: Dheepan dzieli się doświadczeniem utraty rodziny w wojennej pożodze, zaś sam okazuje się służyć w elitarnej formacji prowadzącej działania obronne w rejonie Nanthi Kadal – zwodniczo oznaczonym przez rządowe wojska jako „strefa bez ognia”. Zob. Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 10–11.

[149] Subha Xavier i Charlie Michael akcentują fakt samodzielnego wyboru hymnu przez aktora i komentują zmiany wprowadzone w słownej warstwie utworu: „Angielskie i francuskie napisy zmieniają jednak tekst, aby lepiej uchwycić emocjonalny wpływ pieśni, która – pozbawiona kontekstu społeczno-politycznego – staje się nieczytelna dla odbiorców spoza diaspory”. Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 14.

[150] Tamże.

[151] Równie duży potencjał interpretacyjny zawiera scena oglądania programu dokumentalnego o wojnie w Sri Lance; chłodne światło emitowane przez ekran komputera skutkuje pojawieniem się w ciemnym pokoju niebieskiej dominanty barwnej, korespondującej z opanowaniem i – przynajmniej pozorną – obojętnością ze strony Dheepana.

[152] Krzysztof Loska, *Czas utracony*…, dz. cyt., s. 99.

[153] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 29.

francuskim, stanowiąc dla swoich opiekunów pośrednika między nimi a światem zewnętrznym, o tyle trudność sprawia jej nawiązywanie kontaktów z rówieśnikami – zostaje przez nich bezwzględnie odrzucona[154]. Alienację członków rodziny Natarajan podkreślono za sprawą techniki kadrowania zastosowanej w scenie rozmowy telefonicznej; kamera w planie bliskim eksponuje pogrążoną w mroku postać Dheepana na tle nocnego krajobrazu miasta, zaś zmontowane ze zbliżeniami ujęcia w planie ogólnym pozwalają obserwować akcję toczącą się równolegle w przylegających do siebie pokojach, zajmowanych przez Yalini i Illayal. Kompozycja imitująca technikę *split screen* nie tylko odzwierciedla wątłe relacje pomiędzy bohaterami, lecz może być również interpretowana jako metatekstualny komentarz do wcześniejszych słów Yalini (tym razem to widz *Imigrantów*, percypując mikrowydarzenia rozgrywające się wewnątrz okiennych ram, może odnotować: „dziwne, jak w kinie"). Fasada bloku, tak starannie kontemplowana przez obiektyw kamery, staje się całkowicie nieczytelna w kulminacyjnej scenie obławy okolicznych gangsterów; całą przestrzeń kadru zajmują kłęby dymu, wdzierające się do środka budynku i, tym samym, utrudniające odbiorcy odczytywanie informacji topograficznych[155] (ilustracja 4.17).

Nieznajomość języka kraju przyjmującego skutkuje brakiem możliwości porozumienia z innymi ludźmi – pracodawcą czy sąsiadami; stanowi również symboliczne odebranie prawa głosu[156]. Obustronna językowa niekompatybilność dorosłych bohaterów, posługujących się jedynie językami ojczystymi[157], prowadzi do uprzywilejowania pozycji widza, którego horyzont poinformowania staje się znacząco szerszy niż postaci należących do świata przedstawionego[158]. To właśnie odbiorca filmu – i tylko on – dekoduje intymne

[154] Przyczynę takiego stanu rzeczy diagnozuje Krzysztof Loska: „Niektóre sceny rozgrywające się w sali lekcyjnej sugerują, że szkoła może stać się miejscem negocjowania tożsamości kulturowej, wyrażania własnych poglądów, a nie tylko przyswajania kultury dominującej, inne jednak ujawniają istniejące napięcia między uczniami pochodzącymi z byłych kolonii, pokazują też, że […] istnieje nieuchronna przepaść między wymogami programowymi narzuconymi przez pakt edukacyjny (franc. *les zones d'éducation prioritaires*), mający stworzyć lepsze warunki do integracji, a jego skutkami ubocznymi w postaci procesu wykorzenienia". Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w kinie blokowisk (cinéma de banlieue)*, „Ethos" nr 4(104), t. XXVI, Instytut Jana Pawła II na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2013, s. 261.

[155] Prowadzona w pojedynkę (a więc zakrojona na mniejszą skalę) wendeta może przywoływać na myśl finałową (a zarazem tytułową) scenę filmu *Moja dzielnica płonie* (*Ma 6T va crack-er*, 1997 r.) Jean-François Richeta.

[156] „W *Imigrantach* nie zachodzi proces komunikacji, przechodzimy od nieporozumienia do nieporozumienia" – odnotowują Anthony Goreau-Ponceaud i Paul Veyret. Tychże, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 8.

[157] Analogiczna sytuacja stała się udziałem Jacques'a Audiarda i Jesuthasana Antonythasana, który w filmie wcielił się w postać głównego bohatera. Jak przypominają Subha Xavier i Charlie Michael, „Audiard zupełnie nie znał języka tamilskiego, a Jesuthasan mówił wtedy bardzo słabo po francusku, zaś po angielsku – wcale". Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 3.

[158] Tamże, p. 4.

wyznania Yalini, ujawniającej fikcyjny status swojej rodziny („Nie jest moją córką. A to nie jest mój mąż. To wszystko pozory") i monolog Brahima, który opowiada o mrocznych aspektach przestępczej działalności („Ja jestem następny na liście"). Podobny rozdźwięk jest dostrzegalny na poziomie języka ciała obydwu postaci, na co kierują uwagę autorzy artykułu *Embodying the Tamil Diaspora: Audiard, Shobasakthi and the Transnational Languages of "Dheepan"*:

> Podczas gdy Brahim nosi monitor na kostce, który ogranicza jego ruchy w obawie, że organy ścigania wyślą go – jako recydywistę – do więzienia, Yalini kontroluje ruchy swojego ciała, niepokojąc się, że jej kulturowe reakcje emocjonalne wzbudzą podejrzenia u osób z jej otoczenia i ostatecznie doprowadzą do jej odrzucenia ze społeczeństwa francuskiego[159].

Początkowo Dheepan wykorzystuje milczenie jako strategię ostrożnego przystosowania się[160], jednak wskutek narastających ataków – słownych, a także fizycznych – ze strony członków lokalnego gangu, na nowo rozbudzają się w sobie wojownicze instynkty. Podkreśla to pełniąca funkcję filmowego leitmotivu egzotyczna scena przedstawiająca majestatycznie wyłaniającego się z zarośli słonia, uosabiającego potęgę i siłę militarną, a także symbolizującego niezłomną postawę bohatera, który „ucieleśnia powrót treści represjonowanych po traumach wywołanych różnymi konfliktami"[161]. Remedium na narastającą frustrację i eskalujące okrucieństwo gangsterów okazuje się być dla Dheepana przyjęcie perspektywy oprawców. W strukturę filmu włączono materiały znalezione – fragmenty filmu dokumentalnego *Niedokończona wojna Sri Lanki* (*Sri Lanka's Unfinished War*, 2013 r.), w którym dziennikarka Frances Harrison przybliża przebieg konfliktu zbrojnego z perspektywy tamilskiej mniejszości narodowej[162]. Emitowany w telewizji

[159] Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 5. Co więcej, by mniej wyróżniać się w dzielnicy zdominowanej przez arabskich imigrantów, protagonistka nierzadko decyduje się na ukrywanie włosów pod chustą przypominającą noszoną przez muzułmanki szajlę. Paradoksalnie ta strategia mimikry przy pomocy kodu ubioru stosowanego przez kobiety należące do mniejszości religijnej stanowi wyraźną oznakę braku integracji społecznej. Zob. Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 6.

[160] Przełamanie bariery językowej przez Dheepana jest niewystarczające; nie mniej ważne, niż dosłowny sens odbieranych przez mężczyznę komunikatów, okazuje się ich kontekst kulturowy – stanowiący między innymi nośnik humoru, możliwego do odczytania „przez członków określonych grup społecznych, którzy posiadają pewną wiedzę wspólną (m.in. podobne kompetencje ideologiczne i kulturowe". Agata Rębkowska, *Humor w przekładzie audiowizualnym. Na przykładzie filmów „Les Visiteurs" i „Bienvenue chez les Ch'tis" i ich polskich wersji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016, s. 6.

[161] Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 8. Wizerunek zwierzęcia odsyła widza do wywodzącej się z mitologii indyjskiej postaci Ganeśi, tradycyjnie portretowanego jako czteroręki mężczyzna z głową słonia i będącego adresatem modlitwy Yalini. „Ganeśo, chroń nas od nieszczęść i spraw, by los się do nas uśmiechnął" – prosi kobieta w pierwszym dniu pobytu we Francji.

[162] Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 16.

reportaż – faktyczne zrealizowany przez stację BBC – zawiera graficzne sceny przemocy oraz unaocznia skalę rządowego ludobójstwa, prowadzonego w utworzonej dla cywili strefie bezpieczeństwa. Na grunt paryskich peryferii zwodniczą strategię przenosi Dheepan, graficznie wyodrębniając z przestrzeni podwórza strefę pokoju (ilustracja 4.18) – równie fikcyjną jak ta wyznaczona w maju 2009 roku przez wojska Sri Lanki[163]. Protagonista wymusza posłuszeństwo na członkach narkotykowej mafii, biorąc jednego z nich za jeńca, zaś wkrótce – uzbrojony w maczetę i prowizoryczny ładunek wybuchowy – rozpoczyna najbardziej krwawą wendetę w dziejach osiedla[164]. Kontinuum zbrodni kończy pozornie idylliczna, jednak podszyta ironią scena rodzinnej sielanki[165], eksploatująca klisze fabularne (tradycyjny podział ról płciowych, piknik w starannie zaaranżowanym ogrodzie) oraz ikonograficzne (dom położony na eleganckich przedmieściach Londynu, prowadzone przez Dheepana auto produkcji The London Taxi Company – motoryzacyjny symbol Wielkiej Brytanii). „Bajkowy finał, którym kończy swój film Audiard, wydaje się gestem bezczelnym i irracjonalnym”[166] – komentuje Jakub Socha alternatywny przebieg zdarzeń, nieosiągalny dla bohaterów i boleśnie kontrastujący z wcześniejszymi sekwencjami filmu. Subha Xavier i Charlie Michael[167] przekonują, że „[…] to właśnie ten kłopotliwy dysonans afektów – zarówno inscenizowany, jak i doświadczany przez widzów – czyni film kolażem doświadczeń imigrantów, zupełnie niepodobnym do większości, jakie do tej pory widzieliśmy”[168].

[163] Tamże. Równie zdradliwy charakter nadano przestrzeni pacyfistycznej ukazanej przez Pierre’a Morela w dystopijnym filmie *13. dzielnica* (*Banlieue 13*, 2004 r.), balansującym na pograniczu „kina przedmieść” oraz kina akcji. Zob. James F. Austin, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 89.

[164] Tak jak w przypadku *Nienawiści*, nie sposób wyzbyć się skojarzeń z „misją” prowadzoną przez Travisa Bickle’a, tytułowego bohatera filmu *Taksówkarz*. Takie porównanie wykorzystał Kaleem Aftab: „*Imigranci* to radykalny i zdumiewający film, który wywraca do góry nogami konwencjonalne myślenie o imigrantach, bierze bezimiennego imigranta, który powraca z wojny – niemal nieobecnej w mediach – i zamienia go w antybohatera w typie Travisa Bickle’a”. Kaleem Aftab, *“Dheepan”, Film Review: Palme d’Or Prize Goes to Radical and Astonishing Film That Turns Conventional Thinking About Immigrants on its Head*, “The Independent” 25 May 2015, dostępny przez: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/dheepan-film-review-palme-d-or-goes-to-radical-and-astonishing-film-that-turns-conventional-thinking-about-immigrants-on-its-head-10273801.html [dostęp: 14.11.2022 r.]. Z kolei autorzy artykułu *Dheepan, un film postcolonial* podkreślają, że „Audiard odwołuje się w ten sposób do mitycznej postaci amerykańskiego kina, weterana po traumie, powracającego do życia cywilnego, do którego nie może się przystosować”. Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 7.

[165] Podobna strategia została wykorzystana przez Lawrence’a Kasdana w omówionym we wcześniejszym rozdziale filmie *Francuski pocałunek*.

[166] Jakub Socha, *Demony i dziwy*, dz. cyt. W płaszczyźnie scenograficznej szczególnie istotne wydaje się użycie wysokiego klucza oświetleniowego, wzmacniającego nierealistyczny wydźwięk sekwencji oraz korespondującego ze sceną hinduskiego pikniku w parku Buttes-Chaumont.

[167] Subha Xavier, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora*…, dz. cyt., p. 15.

[168] Tamże, p. 9.

„Ostatecznie «Dheepana» możemy czytać jako opowieść o odzyskiwaniu podmiotowości i wychodzeniu z traumy podporządkowania […]. Odpowiedzią na frustrację i przemoc może być tylko więcej przemocy, zwłaszcza jeśli stawką jest poczucie normalności”[169] – pisze Marcin Stachowicz. Dialektyczny status protagonisty jako ofiary i sprawcy przemocy prowadzi do zrekonstruowania niestabilnej sytuacji socjopolitycznej, znamiennej dla czasów lankijskiej wojny domowej, na gruncie paryskich przedmieść. Przeszłość, o czym przypomina Dominick LaCapra, „przenosi ze sobą do teraźniejszości doświadczenia, w ramach których wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”[170]. Analizując film Jacques’a Audiarda przez pryzmat obecnego w nim spojrzenia imigranckiego wskazuję korelację pomiędzy doznanym przez tytułowych *Imigrantów* dramatem wojny, która „rozrywa doświadczenie rozumiane jako zintegrowane albo przynajmniej realnie wyartykułowane życie, a nawet grozi jego zniszczeniem”[171], a ekranowym wizerunkiem miasta, w którym postacie – zgodnie z koncepcją determinizmu społecznego – nieświadomie reprodukują przeżytą traumę.

Sama przeciw wszystkim

Zgodnie z popularnym powiedzeniem, film więcej mówi o czasach, w których powstał, niż o historii, którą prezentuje[172]. Choć początek akcji *Nieustraszonej* jest datowany na rok 1993[173], podjęte przez Danielle Arbid zagadnienie nielegalnej imigracji nie tylko nie straciło na znaczeniu, ale stało się jednym z najczęściej dyskutowanych problemów XXI wieku. „Sans-papiers” (bez papierów) – tym mianem określana jest we Francji osoba, która

[169] Marcin Stachowicz, *Przyczajony Tygrys*, Filmweb.pl, https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Imigranci-17370 [dostęp: 5.11.2022 r.]. Inną interpretację proponuje Alicja Górska: „To raczej dramatyczny thriller o próbie zachowania godności, poszukiwaniu spokoju oraz pragnienia, bardziej niż czegokolwiek innego, uwolnienia się od bolesnych wspomnień i stworzenia swojego życia na nowo”. Alicja Górska, *Recenzja filmu „Imigranci” (reżyser: Jacques Audiard)*, https://krytyk.com.pl/film/recenzja-filmu-imigranci-rezyser-jacques-audiard/ [dostęp: 5.11.2022 r.].

[170] Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 76.

[171] Tamże, s. 153.

[172] Marc Ferro, *Kino i historia*, dz. cyt., s. 12; Edward Said, *Kultura i imperializm*, dz. cyt., s. 1.

[173] „W roku 1993 wybory wygrała partia prawicowa, ministrem spraw wewnętrznych został Charles Pasqua, który zainicjował szereg reform prowadzących do zaostrzenia prawa wobec imigrantów” – przypomina Krzysztof Loska. Tegoż, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 253. Z kolei Ilona Kielan-Glińska zauważa, że „Marzenie o spontanicznej asymilacji imigrantów pogrążyło się na dobre wraz z ich imponującą aktywnością w sferze publicznej: fala strajków cudzoziemskich robotników w latach 70., ruch «drugiego pokolenia» w latach 80., manifestacje *sans-papiers* w latach 90.”. Ilona Kielan-Glińska, *Muzułmanie w laickiej Francji…*, dz. cyt., s. 35.

nie posiada aktualnego prawa pobytu[174]. Właśnie taka sytuacja staje się udziałem osiemnastoletniej Liny[175], która przyjeżdża do Paryża i rozpoczyna studia ekonomiczne na Sorbonie, jednak – ze względu na opieszałość pionu administracyjnego uczelni – nie otrzymuje dokumentów potrzebnych do uzyskania zgody na dalszy legalny pobyt we Francji. Protagonistka, jak wyjaśnia dystrybutor filmu, „pragnie znaleźć tam pewnego rodzaju wolność, której nigdy nie zaznała w swojej ojczyźnie, Libanie", jednak negocjowanie granic – na gruncie edukacji, pracy zawodowej czy kontaktów społecznych – okazuje się być krańcowo trudnym wyzwaniem. „Wszystko jest brzydkie" – notuje Lina w trakcie wykładu przybliżającego zagadnienie antyestetyzmu (i stanowiącego dla bohaterki bodziec do zmiany kierunku studiów na historię sztuki). Turpistyczna wizja świata koreluje z serią niepomyślnych wydarzeń mających miejsce w życiu dziewczyny. Nielegalnie przebywając na terytorium Francji, niejako zostaje skazana na funkcjonowanie na obrzeżach społeczeństwa – przemieszcza się w obrębie nieatrakcyjnych dzielnic miasta i nieustannie spotyka się z protekcjonalną postawą oraz niechęcią ze strony dalszych krewnych oraz rodowitych paryżan. Znajduje się tym samym na dole hierarchii społecznej[176], której wpływ na przestrzenne usytuowanie postaci podkreśla Zygmunt Bauman: „Wysokość pozycji zajmowanej w hierarchii miejskiej mierzyć można stopniem, w jakim unika się przypisania do jednego tylko, ograniczonego obszaru; posiadaniem zasobów, jakie pozwalają «przeskoczyć» tereny dla innych zakazane, tym samym zapewniając dostęp do wszystkiego, co w mieście atrakcyjne"[177].

W trakcie całego filmu zachowana zostaje binarna opozycja pomiędzy malowniczym, lecz nieosiągalnym dla imigrantów centrum Paryża a zaniedbanymi przedmieściami, zaludnionymi przez zagranicznych przybyszy i przedstawicieli społecznego marginesu (tzw. *bas-fonds*). Polityczne znaczenie śródmieścia przybliża Tadeusz Sławek:

---

[174] Guy Austin, *Contemporary*…, dz. cyt., p. 223; Will Higbee, *Diasporic and Postcolonial Cinema*…, dz. cyt., p. 139.

[175] Warto podkreślić, że *Nieustraszona* to jedna z nielicznych filmowych prób przefiltrowania doświadczeń imigranckich przez optykę kobiecą – tym bardziej istotna, że przełamująca schemat niepomyślnej adaptacji w społeczeństwie przyjmującym. O niedostatecznej reprezentacji kobiet we francuskim „kinie przedmieść" pisze m.in. Will Higbee. Tegoż, *Diasporic and Postcolonial Cinema*…, dz. cyt., p. 143.

[176] Dominique Bluher określa takich protagonistów „kina przedmieść" mianem subproletariatu. Dominique Bluher, *Hip-Hop Cinema*…, dz. cyt., p. 84. Metaforą najeżonej przeciwnościami wspinaczki Liny po szczeblach hierarchii społecznej staje się wizualna praca *L'Escalade* (1971 r.) Giny Pane, którą prezentuje studentom pani Gagnebin („Niektórzy artyści na boso wspinają się po ogromnej drabinie naszpikowanej metalowymi zębami").

[177] Zygmunt Bauman, *Wśród nas, nieznajomych*, dz. cyt., s. 149.

Jechać, czy iść „do miasta", to niezmiennie kierować się do „centrum", do środkowego punktu, który reguluje nie tylko kwestie topograficzne, ale i jurysdykcyjne: „centrum miasta" jest dysponentem prawa, a porządek miejski jest nie tylko widoczną uładzoną strukturą ulic starannie oznaczonych na planie miasta, ale przede wszystkim niewidzialnym porządkiem prawa i administracyjnych decyzji emanujących z „centrum"[178].

Upragnione centrum staje się dla Liny dostępne dzięki zaangażowaniu obecnych w jej otoczeniu mężczyzn. „Mogę ci pokazać wieżę Eiffla i Paryż" – składa obietnicę wuj Simon w nadziei na pozyskanie względów siostrzenicy, która stanowi obiekt jego erotycznej fascynacji. Z kolei przygodna znajomość z poznanym w klubie Jean-Markiem otwiera przed Liną świat *la haute société*, której nieodłącznym elementem są wizyty w ekskluzywnych restauracjach, sekretne *rendez-vous* w okazałej rezydencji i rozmowy o sztuce, towarzyszące spacerom w obrębie najbardziej prestiżowych dzielnic Paryża. Złożona przez mężczyznę deklaracja „z radością pokażę ci życie", choć krótkoterminowa, pozwala Linie poznać atrakcyjne zakątki Paryża: ogród Tuileries czy Plac Charles'a de Gaulle'a. Rozmowa pary o twórczości Édouarda Maneta toczy się w przestrzeni ogrodu przylegającego niegdyś do Pałacu Tuileries i położonego na osi historycznej Paryża, przebiegającej pomiędzy Luwrem a Grande Arche de la Fraternité (ilustracja 4.19). Dawny pałac królewski – wraz z mieszczącym się w jego północnym skrzydle Musée des Arts Décoratifs – pojawia się jedynie w funkcji sztafażu korespondującego z tematem rozmowy, podobnie jak lewobrzeżny gmach Musée d'Orsay i górująca nad nim wieża Montparnasse. Kamera usytuowana poniżej linii wzroku postaci ukazuje ich twarze na tle błękitnego nieba i soczyście zielonych liści, które kontrastują z czarnymi koronami drzew, ledwie dostrzegalnymi na tle granatowego horyzontu i oddającymi melancholię Liny po rozstaniu z Jean-Markiem. Przestrzeń parku, choć nie tak licznie uczęszczana jak na obrazie *Musique aux Tuileries* Édouarda Maneta[179], przywołuje na myśl powojenne fotografie Roberta Doisneau – w równym stopniu eksponujące postacie zażywających relaksu paryżan, co charakterystyczną architekturę ogrodową i pełną geometrycznych form kompozycję przestrzeni. Światło skierowane o dużej intensywności, stosowane w ujęciach przedstawiających zbliżenia twarzy postaci i imitujące model dnia słonecznego, koresponduje z pogodnym nastrojem bohaterów (choć przebitki zrealizowane w planie średnim oraz amerykańskim ujawniają ingerencję twórców filmu w warstwę scenograficzną sekwencji).

[178] Tadeusz Sławek, *Akro/nekro/polis*…, dz. cyt., s. 12.
[179] Zob. s. 44.

Zdecydowanie bardziej egalitarny charakter ma widok roztaczający się z okien mieszkań i biur protagonistów; zastosowane parametry ekspozycji, skutkujące prześwietleniem jasnych części kadru oraz płytką głębią ostrości, redukują wycinek przestrzeni miejskiej – ograniczony ramami okiennymi – do ledwie czytelnych koron drzew oraz dostrzegalnych w oddali anonimowych budynków. Ograniczanie zakresu ostrości obiektywu do postaci, których ruch jest ściśle powiązany z mobilnością kamery[180], utrudnia odczytywanie informacji topograficznych; obszary miasta, po których porusza się Lina, są trudne do zmapowania, a niekiedy wręcz do zidentyfikowania jako plenery paryskie[181]. Ciemne ulice, które przemierza protagonistka, są przeważnie oświetlone jedynie punktowo, przy użyciu światła zastanego – obecnych w przestrzeni kadru ulicznych latarni; niekiedy zaś, pozbawione źródeł światła, całkowicie nikną w mroku (ilustracja 4.20). Krajobraz Paryża, roztaczający się z okien metra podczas nocnej podróży kobiety, nosi wręcz znamiona abstrakcji – w kadrze, oprócz szkieletów podmiejskich bloków, dostrzegalne są jedynie nieostre kształty i punkty świetlne. Pełnią one funkcję analogii graficznej względem następnej sceny, w której Lina przemierza rue André Antoine prowadzącą do ruchliwego placu Pigalle (ilustracja 4.21). Fakt zakorzenienia figury pasażera metra w miejskim krajobrazie postmodernistycznym podkreśla Ewa Rewers:

> Ponowoczesne miasto ożywa na skrzyżowaniach swoich ulic, podkreślając ich dynamiczny, zdarzeniowy charakter. Zamiast geometrii kąta prostego, narożnik miejski eksponuje nieustający tranzyt i wszelkie formy miejskiej aktywności. Róg uliczny, skrzyżowanie, a nie pasaż, jest uprzywilejowaną przestrzenią kultury ponowoczesnego miasta i jego mieszkańców. Raczej pasażer metra, wyłaniający się zza rogu, niż flâneur staje się figurą charakterystyczną dla jego obrazu[182].

Poranne światło łagodzi otaczającą okolicę atmosferę półświatka, która osiąga apogeum wraz z nadejściem zmierzchu i rozświetleniem symbolicznych, definiujących klimat dzielnicy, czerwonych latarni. Zastosowany do realizacji ujęcia obiektyw długoogniskowy skutkuje ukazaniem ulicy w skrócie perspektywicznym, eksponującym różnokolorowe fasady kamienic oraz dostrzegalną w głębi kadru reklamę klubu nocnego Folies Pigalle

[180] W filmie Danielle Arbid dominuje ruch wewnątrzujęciowy. Kamera posiada niewielką autonomię; pole oraz kąty widzenia są względnie stałe, ograniczając wiedzę odbiorcy na temat szczegółów miejskiego krajobrazu.
[181] „Gdy «nie poznaję miasta», wtedy miasto – uwolnione od moich potrzeb – odsłania to, czym jest, jako struktura w drodze ode mnie do siebie" – zauważa Tadeusz Sławek. Tegoż, *Miasto*…, dz. cyt., s. 21.
[182] Ewa Rewers. Tejże, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 72.

(ilustracja 4.22), która pozwala usytuować akcję na granicy 9. i 18. *arrondissement*[183], a zarazem – podobnie jak podświetlone witryny i sygnalizacja świetlna – uatrakcyjnia filmowy obraz. Uliczne neony stanowią bowiem istotny element miejskiej scenografii, pełniąc funkcję czytelnych wskazówek topograficznych. Interesujący spektakl miejskich świateł rozgrywa się na czarnej tafli Sekwany[184]; żarówki latarni oświetlających bulwary odbijają się w lustrze wody, tworząc na nim migoczące, złociste refleksy. Z ciepłą tonacją kadru kontrastuje pojawiający się w jego centralnej części *bateau-mouche*, będący źródłem chłodnego, błękitnego światła.

Naturalistyczną konwencję portretowania miasta przełamuje również użycie w jednej ze scen intensywnego światła kontrowego, imitującego zachodzące słońce i skutkującego pojawieniem się pomarańczowej dominanty kolorystycznej w przestrzeni profilmowej[185]; w innej zaś scenie posłużono się ruchem zwolnionym, oddającym stan emocjonalny Liny po ucieczce z domu krewnych. Szczególnie wysokimi walorami estetycznymi odznaczają się sceny zrealizowane w klubie tanecznym wyposażonym w światła stroboskopowe, które jednolicie zabarwiają przestrzeń klubu i ciała jego gości (i których migotanie nadaje ujęciom walory rytmiczne [ilustracja 4.23]). Wykorzystana technika podwójnej ekspozycji skutkuje nałożeniem klubowych świateł na pogrążony w mroku uliczny zaułek, stanowiąc wizualny pomost pomiędzy sąsiadującymi ze sobą ujęciami. Choć sylwetka protagonistki przeważnie pozostaje odseparowana od paryskiej architektury – do wyjątków należą ograniczone ramą kadru, a więc pozbawione kontekstu architektonicznego, elementy konstrukcyjne (takie jak bramy i ogrodzenia) – relacje przestrzenne pomiędzy kobietą a jej otoczeniem znajdują odbicie w miejskich „ekranach" (czy też „zwierciadłach" – powierzchniach „o zróżnicowanym charakterze i funkcji, które odbijają obraz przestrzeni miejskiej, zarazem go współtworząc"[186]). Efekt zbliżony do wielokrotnej ekspozycji klatek filmu uzyskano dzięki kadrowaniu twarzy kobiety przez transparentne ściany budki telefonicznej, na które nakładają się odbicia fasad pobliskich

[183] To właśnie w tym rejonie miasta mieszka Julien, który – jako handlarz narkotyków – wprowadza Linę do paryskiego półświatka.
[184] Wieczorna pora, a także fragmentaryczność okolicznych zabudowań, nie pozwala na zmapowanie miejsca akcji rozgrywającej się sceny; w filmach ukazujących Paryż zapośredniczony przez spojrzenie turystyczne Sekwana niemal zawsze kadrowana jest na tle łatwo rozpoznawalnych budowli (w tym mostów) lub monumentów.
[185] Temperatura barwowa kadrów ulega diametralnej zmianie w kolejnej scenie, rozgrywającej się we wnętrzu domu Jean-Marka i sygnalizującej ochłodzenie relacji pomiędzy dwojgiem kochanków. Interesująca jest także technika subiektywizacji oddająca stan psychiczny postaci; twarz Liny, ponownie kadrowana przez ścianę budki telefonicznej, ulega optycznej deformacji – niczym sylwetka tytułowej protagonistki *Uśmiechniętej pani Beudet* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923 r.) Germaine Dulac.
[186] Magdalena Saryusz-Wolska, *Ekrany miejskie*, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 666–667.

budynków: kontury haussmanowskiej kamienicy płynnie przenikają się ze szklaną elewacją utrzymaną w stylu *art déco* (ilustracja 4.24)[187]. Również zdobiące ściany ekskluzywnej restauracji Lapérouse[188], do której zaprasza Linę Jean-Marc, zwielokrotniają ciała postaci, optycznie powiększając już i tak przestronne wnętrze oraz rytmizując przestrzeń kadru – podobnie jak rząd wertykalnych sztukaterii, widoczny dzięki kompozycji głębinowej (ilustracja 4.25).

Obraz zabytkowego centrum miasta jest zbieżny z wizją poznanej na Sorbonie Antonii, postrzegającej Pola Elizejskie jako urbanistyczną arkadię (czy też – sięgając do etymologii nazwy reprezentacyjnej alei – mitycznego *Elysium*). Binarną opozycję między arkadyjskim centrum a konotującymi cierpienie peryferiami przybliża James F. Austin:

> Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że problem francuskiego przedmieścia jest z konieczności związany z przestrzenią: z definicji przedmieścia znajdują się poza miastem właściwym, a problemy gospodarcze i społeczne związane z tymi miejscami wydają się swoiste dla ich lokalizacji w tym „kolistym czyśćcu" w odniesieniu do miejskiego „raju" (często Paryża) znajdującego się w centrum[189].

Zastosowany montaż po linii spojrzenia ujawnia rozbieżne pragnienia pary; prowadzący samochód Jean-Marc przygląda się twarzy kobiety, która z kolei kontempluje mijany właśnie Łuk Triumfalny. Przebitki w planach bliskich ukazują detale architektoniczne budowli: fryzy, grupy rzeźbiarskie i reliefy płaskie (ilustracja 4.26), niemożliwe do dostrzeżenia z perspektywy pasażera auta, a zatem świadczące o percypowaniu wycinka miejskiej tkanki przez fokalizatora zewnętrznego.

Nastrojowość sceny wzmocniono dzięki użytemu efektowi *bokeh*; pozostające poza granicą ostrości plamy świetlne posiadają również samoistne walory plastyczne, nadające miejskiej scenerii romantyczny (a wręcz magiczny) charakter. Paryż widziany – i doświadczany – przez zamożnego biznesmena znacząco różni się od tego, z którym zapoznaje protagonistkę jej kolejny wybranek, zatrudniony jako kelner w jednej z paryskich kawiarni. Obydwie znajomości stanowią jedynie namiastkę dojrzałej relacji dla dziewczyny, która chce – zgodnie z opisem dystrybutora – „wziąć w ramiona nie tylko jednego chłopca, ale cały świat". Lina, podobnie jak główny protagonista filmu *Imigranci,*

[187] Jest to efekt zbliżony do kolażu fotograficznego *Parisian façades* (1973 r.) Roberta Doisneau.
[188] Właściciele restauracji położonej przy 51 Quai des Grands Augustins, wykorzystanej w funkcji jednego z filmowych wnętrz również podczas realizacji *O północy w Paryżu* Woody'ego Allena, komunikują zmysłowy charakter lokalu przy użyciu frazy „dom przyjemności" (*maison de plaisirs*).
[189] James F. Austin, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 82.

nie pojawia się w lokalu w roli zwykłego klienta; nie mogąc pozwolić sobie na uregulowanie rachunku za skromne francuskie śniadanie, opuszcza kawiarniany ogródek pod nieobecność kelnera. Niemniej choć przez krótką chwilę, spędzoną nad croissantem i filiżanką *café crème*, w otoczeniu charakterystycznych okrągłych stolików, rattanowych krzeseł i czerwonych markiz, może poczuć się jak prawdziwa *parisienne*. Z czasem kobieta dokonuje przechwycenia (swoistego *détournement*) zewnętrznych atrybutów modelowej paryżanki, takich jak czerwona szminka czy nonszalancko trzymany papieros, którym towarzyszy aura niewymuszonej zmysłowości (*je ne sais quoi*). Warto zauważyć, że międzynarodowy tytuł filmu to właśnie *Parisienne* („Paryżanka") – akcent zostaje zatem przeniesiony z profilu osobowościowego „nieustraszonej" Liny na jej status socjokulturowy, zapowiadając pomyślnie ukończony proces adaptacji w kraju przyjmującym. Jedna z wiązek dramaturgicznych filmu, rozgrywająca się w mieszkaniu Juliena, do złudzenia przypomina kultową scenę hotelową z filmu *Do utraty tchu* (*À bout de souffle*, 1960 r.) Jean-Luca Godarda, w której para protagonistów – Michel Poiccard oraz Patricia Franchini, kolejna aspirująca paryżanka – prowadzi w łóżku frywolny dialog, otoczona kłębem tytoniowego dymu.

Jak wyjaśnia podczas pierwszych zajęć wykładowczyni, *madame* Gagnebin, „nasza fascynacja brzydotą aż do tej pory pozostawała tabu. […] Brzydota jest ontologiczna. Innymi słowy, to część esencji człowieka, nieskończoności". To właśnie próba oswojenia brzydoty stanowi najbardziej uniwersalny klucz interpretacyjny filmu[190]. Wyrazistym przykładem jest podjęta przez Linę podróż metrem, stanowiąca tło czołówki filmu. Na pierwszym planie widoczny jest nieatrakcyjny turystycznie obszar aglomeracji paryskiej; jedynie w tle majaczy sylwetka wieży Eiffla[191], która – choć przysłonięta industrialną zabudową – stanowi dominantę kompozycyjną kadru, pozornie pozostając jedynym nieruchomym obiektem w przestrzeni profilmowej. Szarość podmiejskiej scenerii przełamuje jaskrawożółty[192] napis *Peur de rien* – oryginalny tytuł filmu (ilustracja 4.27).

[190] Jest to strategia analogiczna do tej, którą posłużył się Cédric Klapisch w *Niebie nad Paryżem*, jednak zagadnienia omawiane przez profesor Gagnebin – silnie osadzone w życiu codziennym – mają znacznie bardziej afirmatywny charakter niż wykłady Rolanda Verneuila. Siedziba uniwersytetu jest zdecydowanie mniej reprezentacyjna niż neoklasycystyczny gmach Université Panthéon-Sorbonne, którego zabytkowe wnętrza wykorzystano jako filmowe lokacje w filmie *Niebo nad Paryżem* Cédrica Klapischa (zob. s. 297).

[191] Podczas jazdy metrem protagonistka dzieli uwagę między panoramę miasta i grono współpasażerów, którzy reprezentują multietniczne społeczeństwo Francji. Inną rozpoznawalną paryską budowlą, która – inaczej niż wieża Eiffla – nie staje się obiektem zainteresowania Liny, jest dom towarowy Printemps Haussmann, mieszczący się w dwóch XIX-wiecznych kamienicach usytuowanych po przeciwnych stronach rue de Caumartin.

[192] Kolor ten często pojawia się w przestrzeni profilmowej za sprawą ulicznych neonów, służbowego uniformu Liny czy drzwi do sal wykładowych na Sorbonie.

Symbolika kolorów jest konsekwentnie wyzyskiwana przez Danielle Arbid w niemal każdej scenie *Nieustraszonej* – zaniedbane, poszarzałe zakątki miasta konotują marazm, zniechęcenie i brak perspektyw, zaś soczysta zieleń miejskiej roślinności i neonowe światła klubowych stroboskopów wyzwalają w protagonistce energię potrzebną do dalszej walki o pozycję w hierarchii społecznej.

Mieszkająca na obrzeżach Paryża ciotka Liny stanowi emblematyczny przypadek imigranta, który pomimo wieloletniego pobytu na terytorium Francji pozostaje poza nawiasem społeczeństwa przyjmującego. „Pamiętaj o korzeniach. Nigdy nie będziesz stąd" – przestroga kobiety, choć logicznie uprawniona[193], zdaje się brzmieć zanadto pesymistycznie w stosunku do dziewczyny, która sukcesywnie asymiluje się we francuskim społeczeństwie. Świadectwem odzyskiwanej sprawczości jest samodzielna wizyta protagonistki w Musée National d'Art Moderne, mieszczącym się wewnątrz postmodernistycznego gmachu Centre national d'art et de culture Georges Pompidou – jednej z najliczniej odwiedzanych atrakcji turystycznej Paryża. Jej rozpoznanie utrudnia jednak brak ujęcia ustanawiającego, które prezentowałoby najbardziej charakterystyczne elementy budowli – wielokolorowe rurociągi przywołujące na myśl rafinerię ropy naftowej[194]. Jazda równoległa kamery ukazuje postać przemierzającą niespiesznie przestrzeń ekspozycyjną, zaś na dalszym planie dostrzegalna jest kolekcja dzieł sztuki – na czele z wyeksponowanym przez kamerę płótnem *À la Russie, aux ânes et aux autres* (1911 r.) Marca Chagalla – oraz panorama miasta z ledwie zarysowanym konturem wieży Eiffla. Spojrzenie kobiety krąży pomiędzy obiektami wystawowymi a dostrzeżoną w oddali sylwetką Jean-Marka; co więcej, tłem muzycznym sceny jest pochodząca spoza diegezy romantyczna ballada, wykonywana w poprzedniej sekwencji przez Juliena i sugerująca zanurzenie kobiety w świecie wewnętrznych przeżyć.

Pomimo wytrwałych prób włączenia się w struktury paryskiego społeczeństwa i adaptacji w nowym środowisku, kobieta wydaje się nieustannie „nie na miejscu". „Obcy, który jest nie na miejscu w miejscu, w jakim jest, a w dodatku nie posiada miejsca, w jakim byłby na miejscu (jest więc, dodatkowo, bezdomny w sensie absolutnym), zaprasza niejako do rozwiązań radykalnych […]"[195] – przypomina Zygmunt

[193] Jak przypomina Marta Pachocka, „Status imigranta obowiązuje całe życie – jednostka będzie nadal należała do populacji imigranckiej, nawet, jeśli stanie się Francuzem przez nadanie obywatelstwa". Marta Pachocka, *Polityka imigracyjna i integracyjna*…, dz. cyt., s. 61.
[194] Niektórzy krytycy określają budowlę mianem Notre-Dame de la Tuyauterie. Zob. François Moulin, Jean Prouvé, *Jean Prouvé. Le maître du métal*, Nuée bleue, Strasbourg 2001, p. 189.
[195] Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna*…, dz. cyt., s. 97.

Bauman. Lina regularnie spotyka się z nieżyczliwym nastawieniem autochtonów, żywiących uprzedzenia w stosunku do zagranicznych przybyszy[196]. Nigdzie nie znajduje schronienia na dłużej – z domu krewnych ucieka przed kazirodczymi zamiarami wuja, w motelu dla bezdomnych kobiet[197] staje się ofiarą kradzieży, z mieszkania Antonii zostaje wydalona pod pretekstem odebrania posady jej siostrze, a podjęta przez Jean-Marka decyzja o rozstaniu oznacza dla Liny koniec wspólnych nocy spędzanych w wytwornej posiadłości; nawet nocleg w miejskim parku[198] spotyka się ze sprzeciwem patrolującego teren policjanta. Finalnie dziewczyna rezygnuje z kariery w branży nieruchomości na rzecz znacznie niżej waloryzowanej pracy w restauracji. „Niżej już nie upadniemy, a to coś pozytywnego" – zauważa Afroamerykanin, który podobnie jak Lina pracuje przy obieraniu ziemniaków[199]. Nowa grupa towarzyska, do której dołącza bohaterka, nie cieszy się powszechną akceptacją otoczenia – należą do niej prawicowi ekstremiści, upatrujący szansę na odnowienie patriotycznych uczuć w przywróceniu monarchii. Z kolei wspierając działania lewicowego kolektywu, który wydaje kontrowersyjną gazetę, Lina ponownie naraża się na ostracyzm społeczny[200] – jednocześnie zyskując poczucie przynależności do

[196] Nawet nowa przyjaciółka Liny, Victoire wyraża stereotypowy pogląd, zgodnie z którym „każdy obcokrajowiec myśli i mówi to samo". Należy podkreślić, że sama bohaterka z premedytacją wykorzystuje życzliwość nowo poznanych osób, kradnąc im pieniądze, opuszczając kawiarnię bez płacenia rachunku czy prowadząc opowieść o – rzekomo przez nią doświadczanych – okrucieństwach wojny w Libanie. Usiłuje tym samym wzbudzić litość, która „kojarzy się z oderwaniem, dystansem i hierarchią między podmiotem a przedmiotem współczucia" (Ipek A. Celik-Rappas, *Refugees as Innocent Bodies…*, dz. cyt., p. 83). Protagonistka nie posiada jednak widocznych oznak przemocy, a zatem – zgodnie z tezą stawianą przez badacza – jest pozbawiona „dowodu niewinności". Tamże, p. 85–87.

[197] Monumentalna bryła Palais de la Femme, położonego w 11. dzielnicy przy rue de Charonne i wpisanego na listę zabytków ze względu na wysokie walory architektoniczne, została w filmie zredukowana do przestrzeni wspólnych, zaniedbanych i uniemożliwiających zachowanie prywatności.

[198] Bliskie plany i wysoki kąt widzenia kamery eliminują z przestrzeni profilmowej cechy charakterystyczne parku, sprawiając, że przyjmuje on status „przestrzeni dowolnej" czy „przestrzeni jakiejkolwiek" (*un espace quelconque*), która „nie pojawia się jeszcze jako prawdziwa sceneria". Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*…, dz. cyt., p. 33. Nieokiełznana miejska roślinność diametralnie różni się od starannie zaaranżowanej szaty roślinnej ogrodu Tuileries; zostaje również ukazana przy pomocy mniej sformalizowanych środków wyrazu filmowego (kamera jest prowadzona z ręki, a wysoki klucz oświetleniowy prowadzi niekiedy do prześwietlenia fragmentów kadru).

[199] Zagadnienie nisko wykwalifikowanej siły roboczej zostaje podjęte również w przedostatniej sekwencji filmu, w której Lina wraz z Rafaëlem udają się do miejscowości Boulogne-Billancourt (ilustracja 4.28), by z nabrzeża Sekwany obserwować dawną fabrykę Renault znajdującą się na Île Seguin, którą – ze względu na trudne warunki pracy w zakładzie – określano niekiedy mianem „diabelskiej wyspy" (Île du Diable). Produkcja, bazująca na taniej sile roboczej z krajów Maghrebu, została wstrzymana w 1992 r., a więc rok wcześniej niż datowana jest akcja filmu. W trakcie produkcji *Nieustraszonej* finalizowano już proces gentryfikacji terenu, budując na nim nowoczesny kompleks muzyczny La Seine Musicale otoczony ogrodem miejskim. Zob. Jean-Noël Mouret, *Louis Renault*, Folio, Paris 2009, p. 244. Sylwetki filmowych imigrantów, będących elementem systemu produkcji łańcuchowej we francuskich fabrykach, omawia natomiast Martin O'Shaughnessy. Tegoż, *Contemporary Political Cinema*, dz. cyt., p. 118–119.

[200] Pomiędzy obydwoma ugrupowaniami toczy się zacięta walka na tle światopoglądowym; groźby formułowane pod adresem przeciwnej strony wydają się równie niebezpieczne co w przypadku mieszkańców przedmieścia z filmu Jacques'a Audiarda, jednak nie znajdują pokrycia w rzeczywistości. Co istotne, protagonistka nie angażuje się bezpośrednio w walkę z systemem politycznym ani nie dewastuje przestrzeni

grupy, a także przestrzeni miejskiej, dostępnej jedynie wybranym. Protagonistka czerpie korzyści zarówno ze znajomości z Rafaëlem[201] – młodym rewolucjonistą zaangażowanym w działalność kolektywu – jak i jego ojcem, konserwatywnym prawnikiem poleconym przez panią Gagnebin i reprezentującym protagonistkę przed sądem w procesie dotyczącym nakazu deportacji. Rewolucyjny profil aktywności młodzieży przywołuje na myśl działania podejmowane przez bohaterów filmu *Chinka* (*La chinoise*, 1967 r.) Jean-Luca Godarda[202], zaś strategia inscenizacyjna ulicznego strajku – obejmująca w płaszczyźnie fabularnej przemarsz tłumu studentów wyposażonych w transparenty, zaś w warstwie wizualnej operująca kontrapunktem pomiędzy chłodnym, szaro-niebieskim dymem wydobywającym się z rac a intensywną czerwienią komunistycznych flag i źródeł ognia – jest, podobnie jak w przypadku *Nienawiści*, zbieżna z konwencją obrazowania wydarzeń Paryskiego Maja (ilustracja 4.29)[203].

Swoisty leitmotiv filmu stanowią wizyty Liny w paryskich klubach tanecznych. Zainstalowane we wnętrzach lampy stroboskopowe podnoszą walory estetyczne ujęć i, by posłużyć się metaforą, wprowadzają nieco koloru w monotonną, pozbawioną barw codzienność kobiety. Choć kamera jest statyczna, sceny zyskują dynamiczny charakter dzięki intensywnemu ruchowi wewnątrzujęciowemu generowanemu przez bohaterkę. Energetyczny taniec stanowi dla niej formę ekspresji, umożliwiającą odreagowanie codziennych napięć i niepowodzeń, lub wręcz narzędzie emancypacji[204]. Podczas pobytu we Francji protagonistka jest bowiem „poddana podwójnej opresji (imperialnej i patriarchalnej)"[205]. Problem uprzedmiotowienia – a więc odebrania sprawczości – zostaje nakreślony już podczas sceny otwierającej film, w której punkt widzenia kamery jest

publicznej; wręcz przeciwnie, wykorzystuje infrastrukturę miejską do przemieszczania się w obrębie miasta oraz do kontaktu z domem rodzinnym. Przeciwny stan rzeczy, charakterystyczny dla „kina przedmieść" lat 80. i 90., opisuje James F. Austin: „Niszcząc samochody i telefony, technologie komunikacji i mobilności (ludzi, głosu), produkowane przez ikony francuskiego przemysłu i kapitalizmu, takie jak Renault i Peugeot czy France Télécom, bohaterowie (w akcie buntu) odcinają się od polis i jego porządku gospodarczego, stanowiąc odrębną przestrzeń". James F. Austin, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 83.

[201] Jest to jedyna w filmie postać kreowana przez powszechnie rozpoznawalnego aktora (Vincenta Lacoste'a).

[202] „Maj '68 był aspiracją do innego życia, innego społeczeństwa, innej polityki" – podsumowuje okres strajków Edgar Morin. Jan Baszkiewicz, *Francja nowożytna. Szkice z historii wieków XVII–XX*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 342.

[203] W przeciwieństwie do dwóch filmów omówionych w rozdziale poświęconym spojrzeniu postnostalgicznemu, sceny protestu w *Nieustraszonej* nie pochodzą ze źródeł archiwalnych ani nie noszą znamion stylizacji na materiał zastany; dostrzegalna jest silna estetyzacja przestrzeni diegetycznej, zaś użycie muzyki w funkcji dźwięku ponadkadrowego akcentuje fikcjonalność prezentowanych zdarzeń.

[204] Tę drugą – jak sądzę, bardzo trafną – interpretację zaproponował Piotr Czerkawski podczas dyskusji po moim referacie zaprezentowanym podczas konferencji *Mury. Uchodźstwo i ruchy migracyjne w przestrzeni kulturowej i historycznej*, która odbyła się w dniach 2–3 grudnia 2017 r. na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

[205] Krzysztof Loska, *Czas utracony*…, dz. cyt., s. 101.

tożsamy ze spojrzeniem wuja Simona, natarczywie obejmującym spojrzeniem ciało kobiety. Ulega ono optycznej dezintegracji za sprawą użycia bliskich planów, które ukazują jedynie fragment pleców bohaterki i jej dłonie sięgające po zastawę stołową, a zarazem wyrażają wzmagające się poczucie osaczenia. Jak zauważa Christian Metz, „podglądający jest pozbawiony satysfakcji (gdyż dystans nie pozwala zawładnąć przedmiotem), ale czerpie jednocześnie satysfakcję specyficznie voyerystyczną"[206].

Finałowa scena filmu, mająca miejsce w nieprzyjaznym gmachu sądu, przynosi wiedzę na temat dalszych losów protagonistki. To właśnie lakonicznie wyrażona decyzja organu państwowego definiuje przyszłość grupy nielegalnych imigrantów. Możliwe rozwiązania są tylko dwa: anulowanie deportacji bądź doprowadzenie do granicy. „Wolności trzeba bronić i na nią zasłużyć" – puentuje swoją linię obrony prawnik reprezentujący Linę. Płomienna mowa końcowa, odwołująca się zarówno do wartości moralnych oraz emocji sędzi, skutkuje przyjęciem Liny do wąskiego grona osób „zasługujących na wolność"[207]. Respektując społeczno-ekonomiczny oraz kulturowy wymiar integracji instytucjonalnej, otrzymuje prawo do dalszego pobytu na terytorium Francji (a zatem realizuje również trzeci, polityczno-prawny aspekt modelu integracji)[208]. „Może zamiast konstruowania tożsamości w granicach kultury dominującej trzeba poszukać trzeciej drogi, która nie prowadziłaby ani do pełnej integracji, ani do zamknięcia się w obrębie własnej grupy etnicznej?"[209] – sugeruje Krzysztof Loska. Szeroki uśmiech protagonistki, ukazany przez kamerę w zbliżeniu, jednoznacznie wskazuje na satysfakcję kobiety z nadanych jej praw – tych samych, o które bezskutecznie walczyły inne filmowe postacie: Hammou z *Le thé à la menthe* (1984 r.) Abdelkrima Bahloula, Jallel z *Winy Woltera* Abdellatifa Kechiche'a, El Hadj z *L'Afrance* (2001 r.) Alaina Gomisa czy Kamel z *Mieściny numer jeden* (*Bled Number One*, 2006 r.) Rabaha Ameur-Zaïmèche'a. Wszystkie z nich objęto nakazem deportacji, a więc nie tylko symbolicznie, lecz również

[206] Wiesław Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991, s. 80.
[207] Jak podkreśla Paul Scheffer, „Obecnie jesteśmy świadkami ruchu na rzecz podkreślania znaczenia obywatelstwa oraz wyraźnego uświadomienia, że zdobycie obywatelstwa danego kraju jest drogą do pełnego udziału w prawach i obowiązkach, które rozwinęły się w ciągu wielu stuleci". Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 545.
[208] Pomimo doświadczania dyskryminacji na tle płci i pochodzenia etnicznego, na tle społeczności bliskowschodnich imigrantów Lina zajmuje uprzywilejowaną pozycję. Jest wyposażona w cenne zasoby kapitału kulturowego – biegle posługuje się językiem francuskim, rozpoczyna naukę w ośrodku akademickim oraz otrzymuje wsparcie prawnika w walce o przedłużenie ważności karty pobytu. Zob. Marta Pachocka, *Polityka imigracyjna i integracyjna*…, dz. cyt., s. 62.
[209] Krzysztof Loska, *Postkolonialna Europa*…, dz. cyt., s. 95.

administracyjnie pozbawiono postulowanego przez Henriego Lefebvre'a „prawa do miasta"[210] czy – w tych szczególnych przypadkach – „prawa do Paryża".

Pod niebem Paryża

Wyjątkowo interesującym przykładem spojrzenia imigranckiego, które odzwierciedla płynny status socjokulturowy filmowego protagonisty (a tym samym znacząco wykracza poza strategię reprezentacji przestrzeni miejskiej), jest pochodząca z 2020 roku produkcja *Sous les étoiles de Paris*. Choć jej fabuła koncentruje się wokół trudów życia osób znajdujących się w kryzysie bezdomności, reżyser Claus Drexel – za sprawą tytułu produkcji [*Pod gwiazdami Paryża* – przyp. MK] – romantyzuje to zjawisko, zawężając horyzont oczekiwań odbiorców do wizji rozgwieżdżonego nieba rozciągającego się nad „miastem świateł".

W przeciwieństwie do pozostałych filmów przeanalizowanych przeze mnie w kontekście obecnego w nich spojrzenia imigranckiego, plenery *Sous les étoiles de Paris* nie są ograniczone niemal wyłącznie do paryskich przedmieść i śródmiejskich dzielnic zamieszkałych przez imigrantów; w przestrzeni profilmowej wielokrotnie pojawiają się popularne atrakcje turystyczne: katedra Notre Dame, Bazylika Sacré-Cœur i zabytkowe mosty – w tym wyjątkowo silnie zakorzeniony w świadomości filmowych widzów Pont Neuf[211]. Wybrana przez reżysera strategia ich reprezentacji jest jednak skrajnie odmienna od tej, którą przeanalizowałam w rozdziale poświęconym filmowemu spojrzeniu turystycznemu. Historyczne obiekty są bowiem fokalizowane w płaszczyźnie emotywnej oraz ideologicznej (a niekiedy również optycznej) przez paryskich kloszardów, którzy zajmują najniższą pozycję w hierarchii dominacyjnej. Nie tworzą oni jednak homogenicznej grupy, a ich status socjokulturowy w znacznym stopniu determinuje narodowość i przynależność etniczna. Osoby posiadające korzenie arabskie lub afroamerykańskie nie mogą liczyć ze strony autochtonów na podobną życzliwość, z którą

[210] Henri Lefebvre, *Prawo do miasta*, dz. cyt., s. 13. Zob. też. Ewa Rewers, *Post*-polis, dz. cyt., s. 5.

[211] Najstarszy most w Paryżu posłużył m.in. jako tytułowe miejsce akcji *Kochanków z Pont Neuf* (*Les Amants du Pont-Neuf*, 1991 r.) Leosa Caraksa – przy czym należy podkreślić, że na potrzeby realizacji niektórych ze scen fragmenty budowli zostały zrekonstruowane w atelier filmowym (Zob. Elizabeth Ezra, *The Latest Attraction: Leos Carax and the French Cinematic* patrimoine, "French Cultural Studies" no. 13, vol. XXXVIII, SAGE Publications, London et al. 2002, p. 227). Wykreowana przez Denisa Lavanta postać Aleksa, wskrzeszona ponad dwie dekady później w filmie *Marusia* (*Marussia*, 2013 r.) Evy Pervolovici, jest kanoniczna dla współczesnego kina, stając się niejako automatycznie punktem odniesienia dla kolejnych filmów obrazujących życie paryskich kloszardów – takich jak *Paryż na bosaka* (*Paris pieds nus*, 2016 r.) Dominique'a Abela i Fiony Gordon czy właśnie *Pod gwiazdami Paryża*.

spotyka się główna protagonistka filmu *Sous les étoiles de Paris*, urodzona we Francji Christine. Zajmowane przez nią nielegalnie lokum – pomieszczenie techniczne sieci paryskiego metra[212] – pojawia się w przestrzeni profilmowej już w pierwszej sekwencji, gdy wraz z nadejściem świtu kobieta opuszcza schronienie oddzielone od świata zewnętrznego żelazną bramą. Tymczasowe miejsce pobytu zostaje przez kobietę wyposażone w podstawowe sprzęty, w tym stół, przy którym oddaje się jednej z nielicznych rozrywek – lekturze prasy znalezionej podczas codziennych tułaczek. Umeblowana „jaskinia" staje się dla protagonistki azylem, w którym ukrywa się przed ludźmi – zarówno przed obsługą stacji metra, mogącą eksmitować bezprawną lokatorkę, jak i innymi kloszardami szukającymi ustronnego i bezpiecznego zakątka. „Przestrzeń niczyja" zostaje tym samym oswojona, nabierając cech „przestrzeni prywatnej". Próba naruszenia terytorium przez bezdomnego chłopca spotyka się z ostrym sprzeciwem Christine, zaś finalnie prowadzi do pozbawienia jej miejsca noclegowego. Pracownik gospodarczy, zabezpieczając bramę masywnym łańcuchem, ujawnia zarazem swoją ksenofobiczną postawę („ubrania [są – przyp. MK] dla ciebie, nie dla imigrantów, którzy urządzają na nas inwazję").

Ciemne, oświetlone jedynie punktowo płomieniem świecy (i przywołujące na myśl płótna Rembrandta) pomieszczenie zrekonstruowano w piwnicy znalezionej przez pion scenograficzny w miejscowości Pontoise[213]. Z kolei długie ujęcia, wykonane w plenerze przy użyciu statycznej kamery, pozwalają widzom przyjrzeć się otoczeniu „jaskini" oraz określić jej położenie na mapie miasta. W tle ujęć, dzięki zastosowaniu planu ogólnego oraz dużej głębi ostrości obiektywu, widoczny jest Petit Pont oraz gmach Tribunal Correctionnel de Paris, wzniesiony na skraju Île de la Cité. Tłem ekspozycji filmu jest okolica Promenade René Capitant, chętnie eksplorowana przez twórców filmów prezentujących Paryż w konwencji „pocztówkowej"[214], jednak w *Sous les étoiles de Paris* obrazowana przy pomocy odmiennych rozwiązań inscenizacyjnych: perspektywa neutralna, stosowana zazwyczaj w celu oddania punktu widzenia ekranowego turysty

[212] Osadzenie akcji filmu w przestrzeni półświatka, którego nieodłącznymi elementami ikonograficznymi są mosty, miejskie rynsztoki i labirynty metra, może być interpretowane jako aluzja do kina neobarokowego (*cinéma du look*), nurtu znamiennego dla francuskiej kinematografii lat 80. m.in. za sprawą sukcesu artystycznego oraz kasowego takich filmów jak *Księżyc w rynsztoku* (*La lune dans le caniveau*, 1983 r.) Jean-Jacques'a Beineixa, *Metro* (*Subway*, 1985 r.) Luca Bessona czy wspomnianych już *Kochanków z Pont Neuf*.

[213] Elsie Herberstein, *Sous les étoiles de Paris. Un film de Claus Drexel. Carnet de tournage*, b.n.s.

[214] Taka strategia prezentacji przestrzeni miejskiej zostaje w filmie wykorzystana trzykrotnie – w prologu filmu (ilustracja 4.30) oraz w scenie finałowej, a także jako składnik zabiegu autotematycznego; pamiątkową fotografię bezdomnego chłopca i jego mamy wykonano na tle symbolu Francji – wieży Eiffla, imitując formę kolażu (ilustracja 4.31).

zwiedzającego historyczne centrum miasta, zostaje odrzucona na rzecz niskiego kąta widzenia kamery, utożsamianego ze spojrzeniem paryskich kloszardów. Umieszczenie w centrum kadru fasady Notre Dame, obserwowanej z perspektywy żabiej, potęguje monumentalny rys budowli i sygnalizuje jej niedostępność dla osób należących do grup defaworyzowanych (ilustracja 4.32). Nocne portrety miasta, wykorzystane w funkcji przebitek scen rozgrywających się we wnętrzu „jaskini", zrealizowano przy użyciu obiektywu o niewielkiej wartości przysłony, osiągając diametralnie inny efekt niż ten znany z filmów i fotografii, które eksploatują turystyczny wizerunek miasta; niski stopień ekspozycji ledwie ujawnia obecność w kadrze zarysu fasady Notre Dame, zaś nadmierna ilość światła nadaje gotyckiej świątyni i sąsiadującemu z nią Luwrowi rysu niesamowitości. Nieoczywisty wybór zimowej pory na realizację zdjęć plenerowych przyniósł skutek w postaci kadrów przywołujących na myśl śnieżne weduty Alberta Lebourga[215]. „Zima zrobiła swoje, Paryż wydaje się trochę mniej paryski"[216] – mógłby powtórzyć reżyser filmu za Kazimierzem Brandysem.

Południowa fasada katedry, stanowiąca początkowo jedynie element tła, w kolejnej sekwencji filmu zostaje ukazana w bliższym planie, jednak ruchy akcyjne kamery – podążającej za Christine wzdłuż rue d'Arcole – skutkują umieszczeniem monumentalnych portali jedynie na dalszym planie kadru; budowla nie staje się również obiektem zainteresowania mieszkającej nieopodal kobiety (w przeciwieństwie do tłumu turystów, którzy czekają na możliwość wejścia do wnętrza Notre Dame). Podobnie Bazylika Świętego Serca, choć umieszczona w jednym z mocnych punktów kadru, stanowi zaledwie jeden z elementów planu ogólnego – dodatkowo umiarkowanie czytelny za sprawą obecności perspektywy powietrznej (ilustracja 4.33).

Trasę miejskich wędrówek Christine, wyznaczoną przez obiekty umożliwiające zaspokojenie podstawowych potrzeb życiowych kobiety, ogranicza jej niepełnosprawność; protagonistka, przemierzając wraz z całym swoim dobytkiem ulice Paryża, odwiedza pobliski punkt pomocy społecznej prowadzony w prezbiterium Église Saint-Leu-Saint-Gilles de Paris oraz publiczny punkt wydawania posiłków. Nie mając stałego miejsca pobytu, protagonistka regularnie korzysta z ogólnodostępnych obiektów małej architektury – ulicznych koszy na śmieci (traktowanych przez nią jako źródło cennych znalezisk) oraz miejskich ławek, które służą kobiecie do regeneracji sił podczas całodziennej tułaczki.

[215] Zob. s. 43.
[216] Kazimierz Brandys, *Miesiące*…, s. 449.

Jedno z siedzisk, usytuowane na zachodnim krańcu Île de la Cité – przy popularnym punkcie widokowym Saule Pleureur de la Pointe – umożliwia postaci spojrzenie na miejski park Square du Vert-Galant, podczas gdy frontalne ustawienie kamery zapewnia widzom ogląd rzecznego krajobrazu, w którego tle dostrzegalne są paryskie mosty – Pont des Arts i Pont du Carrousel (ilustracja 4.34). Pełnią one istotną funkcję podczas codziennych wędrówek kloszardki (*une pauve clochard*):

> Most jest […] przykładem rozwoju techniki zapewniającym ciągłość drodze przerwanej przez jakąś przeszkodę, naturalną lub pozostawioną przez człowieka. Podstawową funkcją mostu zatem okazuje się niedopuszczenie do przerwania wędrówki, zaniechania dążenia do celu, przezwyciężenie przeszkody[217].

W centrum kadru znajduje się – mieszcząca większą część dobytku kobiety – torba popularnej sieci handlowej Monoprix, ozdobiona ironicznie brzmiącym hasłem „Moje życie nigdy nie było tak pełne" (*Ma vie n'a jamais été aussi pleine*). Kamienne nabrzeże kanału Saint-Martin, emblematyczne miejsce akcji licznych produkcji spod znaku realizmu poetyckiego (a także analizowanej przeze mnie w następnym rozdziale *Amelii*), rozpoznawalne dzięki charakterystycznej sylwetce Passerelle des Douanes, pojawia się jedynie w funkcji pejzażu tła[218] – podobnie jak fasada kabaretu Moulin Rouge, w okolicy którego błądzi bezdomny chłopiec. Kolejne ważne punkty na mapie miasta, Centrum Pompidou i Châtelet, pojawiają się w przestrzeni diegetycznej jedynie za sprawą tablic informacyjnych, jednak wciąż pełnią istotną funkcję – sytuują akcję filmu w ścisłym centrum Paryża. Z kolei słynne schody prowadzące na Place du Tertre stanowią jedynie element wizji Christine, fantazjującej o odnalezieniu zaginionej matki Suliego; obraz mentalny, włączony w strukturę dramaturgiczną filmu, przedstawia egzotyczną piękność, która – ubrana w zwiewną, jaskrawoczerwoną[219] suknię – pokonuje kolejne stopnie Escaliers du Calvaire, zwiększając dystans względem podążającej za nią kloszardki (ilustracja 4.35). Wśród strategii subiektywizacyjnych, zastosowanych w płaszczyźnie narracyjnej *Sous les étoiles de Paris*, warto wskazać kolejną z technik – przypisywany Christine i Suliemu punkt widzenia, który obejmuje zabawę kupionym w prezencie dla

[217] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 150.
[218] André Gardies, *Le paysages*…, dz. cyt., p. 144–145.
[219] Wybór czerwieni jest nieprzypadkowy; właśnie ten kolor ubrania nosi matka Suliego na pamiątkowej fotografii, zaś wykorzystane w warstwie scenograficznej filmu czerwone akcenty (np. schody, siedziska, linie na szybach) pełnią funkcję tropów sygnalizujących trafny kierunek poszukiwań.

chłopca kalejdoskopem[220]. W soczewce urządzenia koncentrują się twarze bohaterów oraz przypadkowo dostrzeżone obiekty: wizerunki przechodniów, uliczne ognisko i, co istotne w kontekście konstruowania filmowego portretu miasta, fasady bloków i zegary wiszące wewnątrz terminalu lotniczego Paryż-Roissy-Charles de Gaulle[221] (ilustracja 4.36). Przebitki, którym towarzyszy oniryczna muzyka, pełnią funkcję nastrojotwórczą[222], zaś obecne w przestrzeni profilmowej abstrakcyjne kształty zbliżają ujęcia do formuły „czystego kina".

Po utracie dachu nad głową, Christine wraz z towarzyszącym jej chłopcem zmuszona jest do zamieszkania – zgodnie z tytułem filmu – „pod gwiazdami Paryża". Jednym z miejsc prowizorycznego noclegu staje się betonowe, zadaszone siedzisko ustawione wewnątrz skweru Saint-Bernard – Saïd Bouziri (ilustracja 4.37), zapewniające widok na neogotycki kościół Saint-Bernard-de-la-Chapelle. Jego fasada postrzegana jest z perspektywy leżącego na plecach Suliego, skutkiem czego fasada budowli pojawia się w kadrze odwrócona o sto osiemdziesiąt stopni, podkreślając odmienność zastosowanego modelu fokalizacji od dominującego paradygmatu spojrzenia turystycznego. Innym razem protagonistka oddaje się lekturze popularnonaukowego magazynu „Science & Vie", odpoczywając na schodach prowadzących do przystani rzecznej.

Trasa paryskiej wędrówki, której celem jest odszukanie zaginionej matki Suliego, obejmuje nielegalne obozowiska założone przez imigrantów. Złożone z bliźniaczych rzędów ciasno ustawionych, kolorowych namiotów, zakładane są przeważnie w przejściach podziemnych, pod mostami i wiaduktami (ilustracja 4.38). Jeden z obozów, zamieszkany wcześniej przez rodzinę Erytrejczyków, jest właśnie likwidowany przez grupę pracowników w kombinezonach ochronnych; inne zaś, funkcjonujące na marginesie miejskich przestrzeni, tworzą zamknięte społeczności o charakterze homogenicznym pod względem płci i pochodzenia etnicznego, wrogo usposobione względem nowych przybyszów[223] (i, co szczególnie istotne, destabilizujące tradycyjny porządek społeczny

[220] „Baudelaire mówi o człowieku, który pogrąża się w tłumie niczym w zbiorniku energii elektrycznej. Zaraz też, opisując doświadczenie szoku, określa takiego człowieka mianem «kalejdoskopu obdarzonego świadomością»" – pisze Walter Benjamin. Tegoż, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, dz. cyt., s. 286.
[221] Zmultiplikowane zegary podkreślają upływ czasu, tak istotnego dla prowadzonych poszukiwań.
[222] Podobny efekt wywołuje – śpiewany przez Christine jako kołysanka – utwór *Aux marches du palais* Yves'a Montanda.
[223] Innym miejscem o hermetycznym charakterze jest salon fryzjerski, którego klientelę stanowią wyłącznie kobiety mające korzenie afroamerykańskie; jasna karnacja oraz niedbały strój Christine, odwiedzającej lokal w poszukiwaniu matki Suliego, wzbudzają nieskrywaną niechęć wśród obsługi salonu.

oparty na figurach „swojego" i „obcego"[224]). „Obcy oznacza zatem przede wszystkim «przychodzący do miasta z innej kultury»: niekoniecznie etnicznej, także miejskiej, alternatywnej, genderowej, medialnej, wizualnej, architektonicznej itd." – przypomina Ewa Rewers[225]. Dramatyczne warunki życia cudzoziemców, którzy osiedlili się w otoczeniu stert odpadów – wykorzystywanych do gry w improwizowanego hokeja[226] – podkreśla użyta w funkcji dźwięku niediegetycznego pieśń *Der Leiermann* Franza Schuberta oraz, na zasadzie kontrapunktu, widniejący na murze napis „Miłość zawsze zwycięża" (*L'amour gagne toujours*)[227]. Szczególnym miejscem pobytu nielegalnych imigrantów jest – położony na skraju Bois de Vincennes – strzeżony ośrodek, w którym oczekują na deportację do kraju ojczystego.

Wraz z rozwojem filmowej dramaturgii, skoncentrowanej wokół poszukiwań matki Suliego, akcja przenosi się do wnętrza portu lotniczego Paryż-Roissy-Charles de Gaulle. Montaż po linii spojrzenia, zastosowany podczas jazdy samochodem na lotnisko, ukazuje jego rozległy teren z perspektywy ośmioletniego chłopca[228]. Długie ujęcia, do których realizacji posłużono się płytką głębią ostrości (kreując efekt *bokeh*), podkreślają dezorientację dwojga protagonistów po przekroczeniu progu terminalu. Wielogodzinną tułaczkę Christine i Suliego po labiryncie lotniska utrudniają role społeczne, jakie przyjmują po wkroczeniu na teren portu lotniczego. Nie mając wykupionych biletów lotniczych, jak również nie będąc klientami lokali handlowych lub usługowych prowadzonych na terenie hangaru, wydają się być nie na miejscu; jedynym atrybutem turysty, jakim dysponują, jest sweter z motywem wieży Eiffla – odrzucony, jako nadbagaż, przez innych podróżujących. Nieoczywisty jest również cel wizyty na lotnisku – choć dla większości pasażerów stanowi ona jedynie etap podróży, dla Christine i Suliego jest miejscem docelowym, wyznaczając koniec poszukiwań zaginionej kobiety. Co więcej, postacie wykorzystują infrastrukturę lotniska niezgodnie z jej przeznaczeniem: sektor

[224] „Aby miasto mogło żyć we względnej harmonii, konieczny jest etap, w którym «swój» staje się «obcy»" – zauważa Tadeusz Sławek. Tegoż, *Miasto*…, dz. cyt., s. 47.
[225] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 14.
[226] Innym przykładem nieszablonowej strategii wykorzystania miejskich artefaktów – w tym przypadku ulicznej infrastruktury – jest urządzony przez Suliego bieg slalomem pomiędzy pachołkami ustawionymi wzdłuż jednej z ulic Montmartre'u. Jest to niejako rewers sytuacji przedstawionej w filmie *Marusia*, kiedy tytułowa bohaterka znajduje nocą schronienie wewnątrz domku ze zjeżdżalnią na miejskim placu zabaw.
[227] Wzniosły tekst, skoncentrowany wokół losów żyjącego w odosobnieniu starca (paralelnych względem perypetii filmowych imigrantów), zestawiono w warstwie obrazowej z nocnym krajobrazem Paryża, którego centralnym elementem staje się księżyc w pełni.
[228] W centrum kadru umieszczono sylwetkę Suliego, który obserwuje trasę pokonywaną między terminalami lotniska przez bezzałogowy pociąg; zabieg podwójnej fokalizacji pozwala ukazać ekscytację chłopca, jak i przedmiot jego zainteresowania – szybko zmieniający się industrialny krajobraz.

z wózkami bagażowymi staje się dla chłopca torem przeszkód, ruchomy chodnik dla pasażerów – bieżnią, zaś posadzka – miejscem noclegu Christine i Suliego (ilustracja 4.39).

Z niskim statusem społecznym postaci koreluje otoczenie, w którym pokątnie oczekują na konwój nielegalnych imigrantów; odizolowany od hali odlotów pokój, do którego trafiają dzięki życzliwości ochroniarza, służy jako magazyn niepotrzebnych przedmiotów. Protagoniści – ukrywając się przed funkcjonariuszami i obsługą lotniska – obserwują deportowanych *sans-papiers* przez okienne żaluzje, jednocześnie sami pozostając poza zasięgiem ludzkiego wzroku. Niekorzystne położenie postaci akcentuje przyjęty przez nie punkt widzenia, możliwy do utożsamienia z perspektywą więźniów postrzegających otoczenie przez żelazne kraty. Pogrążone w nieładzie pomieszczenie silnie kontrastuje z funkcjonalnie urządzoną, sterylną przestrzenią ogólnodostępnych sekcji lotniska – emblematycznym przykładem nie-miejsca, poddanym globalnej unifikacji i możliwym do zidentyfikowania niemal wyłącznie za sprawą umieszczonych w kadrze tablic informacyjnych[229].

Pomyślnie zakończone poszukiwania matki Suliego poprzedzają filmowy epilog o niejednoznacznym wydźwięku. W centrum kadru znajduje się postać Christine, która – okryta kocem termicznym imitującym pelerynę superbohatera[230] – kieruje się w zwolnionym tempie na skraj urwiska (ilustracja 4.40). Pocztówkowa panorama miasta, doskonale znana z filmów eksploatujących spojrzenie turystyczne na przestrzeń Paryża, jest łatwa do zdekodowania jako widok roztaczający się z przedsionka Bazyliki Najświętszego Serca – Parvis du Sacré-Coeur. Scena, mogąca początkowo budzić skojarzenia z próbą samobójczą, okazuje się mieć afirmatywny wydźwięk, gdy kobieta – mająca u swych stóp cały Paryż – zrzuca pelerynę i w zwolnionym tempie pokonuje stopnie prowadzące do licznie uczęszczanego punktu widokowego. Silnie znacząca jest zatem nieobecność turystów w przestrzeni diegetycznej – przywołująca na myśl analogiczne sceny z filmów Jean-Pierre'a Jeuneta i Luca Bessona. Sztuczność świata przedstawionego, obejmująca „pocztówkową" scenerię, opustoszałe miasto oraz wykorzystany zabieg deformacji ruchu, sygnalizuje wyobrażeniowy charakter epilogu – równie feeryczny, co wizje kreowane przez Christine przy użyciu kalejdoskopu:

[229] Dla przykładu ekranowa reprezentacja lotniska Paryż-Roissy-Charles de Gaulle niewiele różni się od filmowego wizerunku konkurencyjnego – drugiego w obrębie aglomeracji paryskiej – międzynarodowego portu lotniczego, który stał się miejscem akcji (a zarazem tytułowym bohaterem) produkcji *Orly* (2010 r.) Angeli Schanelec.

[230] Scena, choć widziana z perspektywy fokalizatora zewnętrznego, przypomina procedurę subiektywizacyjną (obraz mentalny) zastosowaną w *Amelii* – gdy tytułowa protagonistka, po wykonaniu swojej misji, pojawia się w pelerynie Zorro.

Opozycje przestrzenne wyobraźnia artystyczna wypreparowuje najczęściej z kalejdoskopowego ruchu obrazów w miejskiej przestrzeni, z dynamiki strategii i taktyk społecznych, z coraz bardziej zróżnicowanych miejskich praktyk kulturowych, przede wszystkim jednak z subiektywnych doświadczeń, autobiograficznych podróży w czasie i przestrzeni, kiedy to wszystkie zmienne: czas, przestrzeń i „ja" ulegają kolejno destrukcji i odbudowie[231].

Filarami owych opozycji przestrzennych, konsekwentnie podtrzymywanych w filmie Clausa Drexela, są dostępne dla osób marginalizowanych (a zarazem niebezpieczne) rejony paryskiego półświatka oraz – nierzadko pobliskie, jednak „zarezerwowane" dla turystów – historyczne dzielnice miasta. „Trzecią drogę" w reprezentowaniu relacji między filmową protagonistką a miejską przestrzenią wskazuje reżyser *Sous les étoiles de Paris* właśnie w filmowym epilogu, sytuując Christine w obrębie jednego z najbardziej atrakcyjnych zakątków miasta. Pomimo wykorzystania turystycznej kliszy obrazowej, wyizolowanie przypadkowych przechodniów z kontekstu przestrzennego – mało reprezentatywne dla filmów problematyzujących spojrzenie imigranckie – kreuje obraz „stolicy świata" jako miasta nieprzyjaznego, jakby „stworzonego «nieludzką ręką»"[232].

Nie dla nich Paryż?

„Czy filmy *banlieue* definiuje tylko miejsce, w którym się rozgrywają, czy też należy brać pod uwagę społeczny kontekst ich reżyserów i ich polityczny punkt widzenia?"[233] – zastanawia się Dominique Bluher. Wszystkie omówione w niniejszym rozdziale przykłady „kina przedmieść" odzwierciedlają (a zarazem diagnozują) sytuację społeczną francuskich imigrantów, jednak – ze względu na cel badawczy rozprawy – koncentruję się w przeprowadzonych analizach na zagadnieniu ekranowych reprezentacji miasta (wraz z jego peryferiami). „Marginalizacja i poczucie bezsilności jako formy opresji zostały w tych filmach przedstawione za pomocą metafor przestrzennych, służących jednocześnie ukazaniu problemów związanych z wykluczeniem"[234] – wyjaśnia Krzysztof Loska. Poprzez usytuowanie ekranowej akcji na tle „zdehumanizowanego krajobrazu"[235]

[231] Ewa Rewers, *Wprowadzenie*…, dz. cyt., s. 11.
[232] Blanka Brzozowska, *O fasadowości*…, dz. cyt., s. 78.
[233] Dominique Bluher, *Hip-Hop Cinema…*, dz. cyt., p. 83.
[234] Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 254.
[235] Agnieszka Wolny-Hamkało, *Śmierć przedmieścia*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Dariusz Czaja (red.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 169.

podparyskich blokowisk, *cinéma de banlieue* zarysowuje trudności imigrantów w przystosowaniu się do życia wewnątrz społeczeństwa kraju przyjmującego[236]; z podobnymi trudnościami mierzy się urodzona we Francji, lecz zajmująca równie niską pozycję w hierarchii dominacyjnej, protagonistka filmu *Sous les étoiles de Paris*. Najbardziej pomyślne losy przypadły w udziale Linie – tytułowej „nieustraszonej", która dzięki doskonałej znajomości francuskiej kultury oraz twórczej sile (*élan vital*) znajduje dla siebie wygodne miejsce w obrębie paryskiej wspólnoty[237], wreszcie nieredukowanej do przestrzeni miejskich rubieży. „«Stworzony przez wszystkich i dla wszystkich», jak wyobrażał to sobie Gustave Eiffel, symbol francuskiej nowoczesności i osiągnięć jest poza zasięgiem algierskich uchodźców i emigrantów, którzy mieszkają w najdalszych zakątkach paryskich przedmieść"[238] – zauważa Alex Hastie. Przestrzenie, w obrębie których poruszają się protagoniści omówionych filmów, są przeważnie zawężane do obszarów przedmiejskich, konsekwentnie obrazowanych jako niebezpieczne, zaniedbane blokowiska (*grand ensembles*); swoiste „pola walki"[239] między mieszkańcami a policją bądź członkami wrogich grup przestępczych. Bowiem, jak zauważa Yahya Laayouni, „*Banlieue* jest przestrzenią liminalną, uznaną we francuskim dyskursie głównego nurtu za gniazdo wszystkich bolączek społeczeństwa i miejsce, w którym jedynym panującym prawem jest przemoc"[240]. W wyniku konfliktów przestrzeń przedmieścia staje się jeszcze bardziej zdewastowana – zarówno za sprawą bezpośrednich starć (wendeta w filmie *Imigranci*, walki na tle politycznym w *Nieustraszonej*), jak i alternatywnych form debaty publicznej (napisy na murach oraz karoseriach wozów policyjnych w *Nienawiści*).

Równie znacząca, co nieobecność architektonicznych symboli Paryża, jest strategia ich obrazowania w tych nielicznych filmowych scenach, które rozgrywają się w obrębie Bulwaru Peryferyjnego. „Miasto jest ponownie mapowane i na nowo wyobrażane jako

[236] Większość ekranowych protagonistów podlega stopniowej asymilacji kulturowej, lecz przeważnie jedynie w obrębie marginalizowanych grup: Vinza, Huberta i Saïda z *Nienawiści* łączy przyjaźń z osiedlowymi awanturnikami, zaś Dheepan i Yalini – tytułowi *Imigranci* – nawiązują ostrożne kontakty z marginalizowaną społecznością, wewnątrz której zostali osiedleni. Will Higbee podkreśla, że produkcje te „Ujawniają paradoks francuskiego modelu integracji, opartego na „integrowaniu tych, którzy pochodzą «skądś indziej» przy jednoczesnym redukowaniu ich do roli «imigrantów» czy outsiderów i odmawiając przyjmowania ich własnych form artystycznej ekspresji, które są jednoznacznie rozpoznawane jako nie-zachodnie, egzotyczne albo przynależne Innym". Will Higbee, *Diasporic and Postcolonial Cinema*…, dz. cyt., p. 156.

[237] Na opresyjność francuskiej strategii integracji zwraca jednak uwagę Krzysztof Loska: „Model asymilacyjny wyrósł na gruncie wcześniejszej misji cywilizacyjnej polegającej na włączaniu podbitych ludów we francuską kulturę narodową. Rozpoczął się na dobre w koloniach pod koniec dziewiętnastego wieku". Krzysztof Loska, *Wielokulturowa przestrzeń miejska*…, dz. cyt., s. 257.

[238] Alex Hastie, *(Un)Familiar Spaces: Paris in "Outside the Law" (2010) and "Free Men" (2011)*, "Transnational Screens", no. 4, vol. XII, Routledge, London 2021, p. 238.

[239] Tę metaforę przywołuję i omawiam bardziej szczegółowo w następnym rozdziale. Zob. s. 275.

[240] Yahya Laayouni, *Redefining* Beur *Cinema*…, dz. cyt., p. 47.

przestrzeń nierówności i dyskryminacji rasowej”[241] – wyjaśnia Alex Hastie. Eksploracja stolicy przez postacie, obejmujące przestrzeń miasta spojrzeniem imigranckim, ma wymiar heteroteliczny; wynika przeważnie z chęci zaspokojenia podstawowych potrzeb (zdobycie pożywienia przez Linę lub środków na utrzymanie rodziny przez Dheepana; korzystanie z nielegalnego miejsca noclegu przez Christine). Co więcej, tkanka miejska zdaje się stawiać opór działaniom postaci, utrudniając im poruszanie się w obrębie aglomeracji (*Imigranci*), onieśmielając ich nowoczesną architekturą (*Nienawiść*) lub odbierając prawo do swobodnego korzystania z infrastruktury municypalnej (*Nieustraszona*, *Sous les étoiles de Paris*). Pojedyncze zabytkowe budowle, które pojawiają się w przestrzeni kadru, stanowią o funkcji miejskiego pejzażu jako tła, określającego miejsce akcji, lecz pozbawionego wpływu na losy postaci. Paryskie atrakcje są najczęściej prezentowane z perspektywy fokalizatora wewnętrznego, nie zawsze dającego się utożsamić z konkretnym protagonistą, lecz – na co wskazują nietypowe punkty widzenia kamery (*Sous les étoiles de Paris*) lub stosowany zabieg podwójnej fokalizacji (*Imigranci*, *Nieustraszona*) – posiadającym podobny status socjokulturowy. Realistyczny model widzenia świata, nierzadko zbliżony do konwencji dokumentu[242], przełamują elementy kreacyjne, które uatrakcyjniają miejską przestrzeń – efekt *bokeh* (*Imigranci* i *Nieustraszona*), ruch zwolniony (*Nieustraszona* i *Sous les étoiles de Paris*), deformacja obiektów poprzez tafle szkła (*Nieustraszona*) lub wizjer kalejdoskopu (*Sous les étoiles de Paris*), obrazy mentalne (*Nienawiść*, *Sous les étoiles de Paris*). Stałym punktem odniesienia podczas analizy filmów prezentujących defaworyzowane obszary miasta, jest zrealizowana w 1995 r. *Nienawiść*, której „[…] status filmu kultowego jest aktualizowany za każdym razem, gdy wątki poruszane w filmie stają się aktualne”[243]. Jak przypomina jeden z ekranowych protagonistów, Vinz, „jest taki żart o facecie, spadającym z pięćdziesiątego piętra. Facet spada i powtarza sobie dla otuchy: Jak na razie, nie jest źle, jak na razie, nie jest źle, jak na razie, nie jest źle. Ale nie chodzi o to, jak spadasz, tylko jak lądujesz”. James F. Austin podkreśla, że „Słowa te służą również jako trafna obserwacja kondycji znacznej części «kina przedmieść», która chętniej ukazuje upadek (brutalność, dyskryminację, ubóstwo, narkotyki i nieszczęścia), niż szok wywołany lądowaniem, czyli zamieszki”[244].

[241] Alex Hastie, *(Un)Familiar Spaces…*, dz. cyt., p. 246.
[242] Zob. s. 274–275.
[243] Danica Petrovska, *Trajectories, Bodies*…, dz. cyt., p. 24.
[244] James F. Austin, *Destroying the* banlieue…, dz. cyt., p. 80.

Dekadę później ekranowe reprezentacje Paryża, zapośredniczone przez spojrzenie imigranckie, równie często obejmują trudne warunki życia na peryferiach Paryża, co akty agresji między antagonistycznie usposobionymi frakcjami *banlieusards*. W filmach tych wciąż dominuje skodyfikowany model portretowania przestrzeni, ograniczonej do ubogich osiedli położonych na paryskich rubieżach, który reprezentują takie produkcje jak *13. dzielnica* (*Banlieue 13*, 2004 r.) Pierre'a Morela, *Gagarine* (2020 r.) Fanny Liatard i Jeremy'ego Trouilha oraz *Szkolne życie* (*La vie scolaire*, 2019 r.) Grand Corps Malade i Mehdiego Idira czy – będące areną graficznie ukazanych scen przemocy – fikcyjne osiedle sportretowane w filmie *Athena*. Także obszar wielkomiejski bywa wykorzystywany jako „pole walki" i, za wyjątkiem ujęć ustanawiających, jest wypreparowany z turystycznych symboli Paryża; taka strategia jest realizowana m.in. w filmach *Pozdrowienia z Paryża* (*From Paris with Love*, 2010 r.) Pierre'a Morela i *Dzień Bastylii* (*Bastille Day*, 2016 r.) Jamesa Watkinsa.

Agnès Rocamora zauważa, że „Wieża Eiffla nie jest po prostu symbolem Paryża; jest symbolem pewnego Paryża [podkr. MK]"[245]. Turystyczne oznaczniki (*markers*)[246], tak gęsto rozmieszczone w przestrzeni diegetycznej filmów przeanalizowanych w poprzednim rozdziale, ustępują miejsca innemu, równie skodyfikowanemu zestawowi lokacji, budowli i – co nie mniej istotne – sposobom ich wykorzystywania przez filmowych protagonistów. O istnieniu różnych jakości obszarów miejskich przypomina Ewa Rewers, nawiązując do socjologicznej myśli Aleksandra Wallisa: „Podkreślał on często, że poszczególne części miasta posiadają różną wartość kulturową, mając na myśli przede wszystkim nierównomierne rozmieszczenie w przestrzeni miejskiej wartości należących do kultury symbolicznej"[247]. Skutkiem takiego stanu rzeczy jest „konfrontacja z pluralizmem kulturowym i religijnym"[248], której możliwe konsekwencje dla kanonu kultury narodowej wskazuje Ludwika Włodek:

> Filmy takie jak *Nienawiść* czy *Nędznicy* pokazały, że mieszkańcy blokowisk położonych z dala od centrum istnieją i mówią własnym głosem. Pandemia może uzmysłowi reszcie Francuzów, że jest to głos tak samo integralny dla kultury francuskiej, jak powieści Victora Hugo i piosenki Édith Piaf[249].

[245] Agnès Rocamora, *Fashioning the City*…, dz. cyt., p. 156.
[246] Dean MacCannell, *Turysta…*, dz. cyt., s. 172–205.
[247] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 166.
[248] Anthony Goreau-Ponceaud, Paul Veyret, *Dheepan*…, dz. cyt., p. 5.
[249] Ludwika Włodek, *Nędznicy karmią Francję*, dz. cyt.

Spojrzenie imigranckie… – załącznik nr 4

Ilustracja 4.1 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.2 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.3 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.4 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.5 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.6 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.7 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.8 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.9 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.10 (Mathieu Kassovitz, *Nienawiść*)

Ilustracja 4.11 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.12 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.13 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.14 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.15 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.16 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.17 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.18 (Jacques Audiard, *Imigranci*)

Ilustracja 4.19 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.20 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.21 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.22 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.23 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.24 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.25 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.26 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.27 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.28 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.29 (Danielle Arbid, *Nieustraszona*)

Ilustracja 4.30 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.31 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.32 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.33 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.34 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.35 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.36 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.37 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.38 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.39 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Ilustracja 4.40 (Claus Drexel, *Sous les étoiles de Paris*)

Spojrzenie postnostalgiczne: Paryż – miasto, którego nigdy nie było[1]

„Nostalgia (od *nostos* – «wracać do domu» – i *algia* – «tęsknota») jest tęsknotą za domem, który już nie istnieje, albo nie istniał nigdy"[2] – objaśnia Svetlana Boym. To właśnie zjawisko, zaktualizowane o współcześnie opracowany paradygmat kulturowy, staje się fundamentem czterech końcowych analiz filmowych zawartych w niniejszej rozprawie. Ponieważ tęsknota za Paryżem, który już nie istnieje (albo, za którą to tezą optuję, nie istniał nigdy) – by sparafrazować przywołaną wypowiedź badaczki kultury – jest zapośredniczona przez medium filmu[3], koncentruję się na zarysowanym w poprzednim rozdziale fenomenie spojrzenia postnostalgicznego. Kluczową instancją obejmującą owym spojrzeniem miasto wyobrażone (wykraczające poza obszar doświadczenia widza, a jedynie odwołujące się do jego pamięci kulturowej) jest fokalizator zewnętrzny[4] – inaczej niż w filmach reprezentujących spojrzenie imigranckie i turystyczne, w których konwencja obrazowania przestrzeni jest nierozerwalnie połączona z socjokulturowym statusem protagonistów (i w których miasto jest na ogół postrzegane przez fokalizatora wewnętrznego, obecnego w świecie przedstawionym[5]). Owe kategorie narratologiczne przywołuję za Mieke Bal, poszerzając ramy jej koncepcji o szczegółowe propozycje teoretyczne Shlomith Rimmon-Kennan dotyczące percepcyjnego aspektu fokalizacji[6]. Fokalizator zewnętrzny obejmuje bowiem spojrzeniem „panoramicznym" różne wymiary czasoprzestrzenne, podczas gdy zakres wiedzy instancji intradiegetycznej jest zawężony do aktualnie prezentowanej przestrzeni profilmowej.

---

[1] Zob. Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, b.m.w., Paris 1857, Ewa Mikina, *Miasto, którego nie ma*, dz. cyt., s. 227–234.

[2] Svetlana Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. Lidia Stefanowska, [w:] *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (red.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 273. W niniejszym szkicu pomijam medyczną genezę pojęcia nostalgii, szczegółowo zreferowaną m.in. przez Katharinę Niemeyer we wstępie do książki *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Katharina Niemeyer, *Introduction*, [w:] *Media and Nostalgia*…, dz. cyt., p. 7–10. Niemniej wydaje mi się istotne przesunięcie semantyczne w obrębie pola terminologicznego, związane „z przejściem od dyslokacji przestrzennej do czasowej oraz poczuciem się obco w nowym okresie, co negatywnie kontrastowało z wcześniejszym czasem, w którym czuliśmy się lub wyobrażaliśmy sobie, że jesteśmy w domu". Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt., p. 922.

[3] Film, co podkreśla Sutanya Singkhra, jest pierwszą dziedziną sztuki, która (re)prezentuje upływ czasu. Badaczka pisze w tym kontekście o „konstrukcji czasu utraconego i odzyskanego poprzez medium kina". Sutanya Singkhra, *Dreams of Lost Time. A Study of Cinephilia and Time Realism in Bertolucci's "The Dreamers"*, [w:] *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck, Malte Hagener (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, p. 45.

[4] Mieke Bal, *Narratologia*…, dz. cyt., s. 147–148.

[5] Należy podkreślić, że fokalizatora wewnętrznego (zwanego niekiedy intradiegetycznym) nie zawsze daje się jednoznacznie utożsamić z konkretną postacią.

[6] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction…*, dz. cyt., p. 71–85. Badaczka podkreśla pojemność znaczeniową terminu „fokalizacja", obejmującego nie tylko płaszczyznę optyczną, lecz także kognitywną, emotywną i ideologiczną. Tamże, s. 71.

Mając świadomość faktu, iż paradygmat spojrzenia postnostalgicznego jest najbardziej enigmatyczny (i najsłabiej rozpoznany na gruncie akademickim) spośród wszystkich trzech wyznaczających ramy teoretyczne niniejszej rozprawy, w dalszej części tekstu zarysuję ramy badawcze określające aktualny stan badań w zakresie filmowej (post)nostalgii, uzupełniając je – w toku analizy materiału badawczego – o własne rozpoznania. Nader obszerne ramy dyskursu memorialnego[7], w tym problematykę pamięci protetycznej[8] i funkcjonalnej[9] – równie chętnie przywoływanych w kontekście filmów nostalgicznych – pozostawiam tym samym poza marginesem rozważań, poruszając się w obrębie kategorii pamięci zmediatyzowanej[10].

Filmowa (post)nostalgia – jako kategoria niezwykle heterogeniczna – stanowi filar wielu (niekiedy rozbieżnych) paradygmatów badawczych, będąc przypisywaną zarówno fokalizatorom wewnętrznym i zewnętrznym, nadawcom ekstratekstualnym[11], jak i odbiorcom gotowego dzieła[12]. Potoczne rozumienie filmu nostalgicznego odnosi się do prezentowania na ekranie wyidealizowanego wycinka przeszłości. „Analogią nostalgii jest dwukrotne naświetlenie kliszy albo jednoczesne nałożenie dwóch ujęć: domu i tego, co poza domem, przeszłości i teraźniejszości, marzenia oraz rzeczywistości codziennej”[13] – zauważa Svetlana Boym. Taka strategia manifestuje się w filmach przeważnie za pośrednictwem płaszczyzny estetycznej, czytelnie sygnalizującej kreacyjność świata przedstawionego[14].

---

[7] Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 27.

[8] Zob. np. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: the Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.

[9] Zob. np. Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią, Antologia*, Magdalena Saryusz-Wolska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

[10] Zob. np. Andrew Hoskins, *New Memory: Mediating History*, “Historical Journal of Film, Radio and Television” nr 21, vol. IV, Routledge, London 2001, p. 333–346; *News in Public Memory – An International Study of Media Memories across Generations*, Ingrid Volkmer (ed.), Peter Lang, New York 2006; *Time, Media and Modernity*, Emily Keightley (ed.), Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.

[11] Markus Kuhn, *Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films*, [w:] *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.), De Gruyter, Berlin – New York 2009, p. 275. Ta instancja bywa również określana mianem nadawcy instytucjonalnego. Zob. Marek Kaźmierczak, *Wirtualny nadawca w sieci. Wstępna kategoryzacja*, „Przestrzenie Teorii” nr 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 213–241.

[12] Zob. np. Patrycja Włodek, *Kres niewinności*…, dz. cyt., s. 253–254.

[13] Svetlana Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*…, dz. cyt., s. 273.

[14] Inne rozumienie pojęcia nostalgii proponuje Patrycja Włodek, która wprowadza rozróżnienie pomiędzy stanem nostalgii a estetyką retro: „Ponieważ nostalgia funkcjonuje zarówno przez wskrzeszanie uczuć doznanych w dzieciństwie i wczesnej młodości, jak też przez idealizację konkretnego okresu […], jest kategorią psychologiczno-emocjonalną, podczas gdy retro należy do obszaru estetyki”. Patrycja Włodek, *Kres niewinności*…, dz. cyt., s. 253–254. Zdaniem autorki obydwa zjawiska mogą występować jednocześnie, przyjmując formę tzw. retro nostalgicznego. Inną klasyfikację – na nastrój (*mood*) i styl (*mode*) nostalgiczny proponuje Paul Grainge. Tegoż, *Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling*,

Przyjmuję bowiem stanowisko, zgodnie z którym spojrzenie (post)nostalgiczne, podobnie jak wcześniej omówione spojrzenie turystyczne, jest nierozerwalnie związane z perspektywą estetyzującą. Obejmuje ona m.in. częste wykorzystanie klisz ikonograficznych, które – podobnie jak sekwencje retrospektywne przywołujące dzieciństwo lub okres młodości protagonistów – roztaczają nad przedstawianą opowieścią aurę melancholii oraz stanowią czytelne odniesienie do przeszłości. Taką funkcję pełnią zarówno ekranowe reprezentacje historycznych obszarów Paryża (w szczególności Montmartre, Île-de-la-Cité i Dzielnica Łacińska) oraz pojedynczych zabytkowych budowli, jak i nawiązania intertekstualne do kanonicznych dzieł francuskiej kultury.

Fenomen produkcji filmów (post)nostalgicznych przybrał na sile u schyłku XX wieku, przynoszącym Francji spadek znaczenia na światowej arenie politycznej i kulturalnej[15]. Temu regresowi towarzyszył wzrost rozczarowania aktualną rzeczywistością oraz obawa przed nieodgadnioną przyszłością[16]. „Dwudziesty wiek rozpoczął się od futurystycznej utopii, a zakończył nostalgią" – podkreśla Svetlana Boym[17]. Szczególnie zasobnym źródłem nostalgicznych odniesień są te nurty filmowe, które stanowią fundament nie tylko kinematografii narodowej, lecz również światowej historii kina. Wpływ kulturowych konwencji wykreowanych na gruncie realizmu poetyckiego i nowej fali jest wyraźnie dostrzegalny we wszystkich czterech analizowanych produkcjach, podczas gdy *Amelia* i *Marzyciele* są równocześnie silnie osadzone w tradycji francuskiego impresjonizmu (opartego na utrwalaniu silnie zsubiektywizowanej wizji świata). Pojawiają się w nich także pojedyncze odwołania do kanonu literackiego (poezja Charles'a Baudelaire'a) oraz muzyki klasycznej (kompozycje Erica Satiego) i popularnej (szlagiery Édith Piaf i Charles'a Aznavoura), które posiadają silny potencjał nastrojotwórczy. Obecna w omawianych filmach gęsta sieć relacji intertekstualnych daje świadectwo kulturowej erudycji reżyserów, a rozpoznanie wykorzystanych przez nich cytatów, pastiszów i parafraz wymaga równie silnie rozwiniętych kompetencji odbiorczych[18]. Fakt przekraczania przez nostalgię ram popularnych tendencji podkreśla jednak Katharina Niemeyer:

"Journal of American & Comparatie Cultures" no. 1, vol. XXIII, American Culture Association, Bowling Green State University, Bowling Green 2000.

[15] Jacques Revel, *Histoire vs. Mémoire en France aujourd'hui*, "French Politics, Culture & Society" no. 1, vol. XVIII, Berghahn Books, New York 2000, p. 8.

[16] Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

[17] Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. XIV.

[18] Intertekstualność, wspierająca „postrzeganie historii jako ciągu obrazów pozbawionych właściwego kontekstu", jest jednym z filarów kultury postmodernistycznej, której elementy są obecne w omawianych przeze mnie filmach. Krzysztof Loska, *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo" nr 1, t. VIII, Oficyna Wydawnicza Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2008, s. 268.

Ale nostalgia to nie tylko moda czy trend. Raczej bardzo często wyraża lub sugeruje coś głębszego, jako że dotyczy pozytywnych lub negatywnych powiązań z czasem i przestrzenią. Odnosi się do sposobu życia, wyobrażania sobie, a czasem wykorzystywania lub (ponownego) wynajdywania przeszłości, teraźniejszości i przyszłości[19].

Według słynnego badacza kultury postmodernistycznej, Fredrica Jamesona, film nostalgiczny „nigdy nie żywił staromodnej ambicji «reprezentowania» rzeczywistości historycznej, tylko ujmował przeszłość za pomocą konotacji stylistycznych"[20]. Tezę tę rozwija Vivian P. Y. Lee, analizując fenomen „postnostalgicznej wyobraźni", której tworzywem są nostalgia, pamięć i lokalność[21], a wyróżnikiem – niejednoznaczny stosunek do minionych zdarzeń:

W istocie postnostalgia nie jest „antynostalgią", ale zakłada zniuansowany związek z przeszłością jako historią/tekstem/obrazem; jako taka postnostalgia może być również rozumiana jako forma meta-(kon)tekstowej samokrytyki. […] Termin ten jest zatem silnie skontekstualizowany w zakresie znaczeniowym i jako taki musi być rozumiany i stosowany. Innym powodem ukucia terminu „postnostalgia" jest chęć uniknięcia możliwego połączenia z rodzajem „postmodernistycznej nostalgii", o której elokwentnie rozprawiał Fredric Jameson w swojej dyskusji na temat późnego kapitalizmu i kultury towarowej na postindustrialnym Zachodzie[22].

Badaczka obnaża enigmatyczność wprowadzonego pojęcia, akcentując jego użyteczność w kontekście analizy niejednorodnych formalnie produkcji: „Postnostalgia nie jest więc kategorią redukcyjną ani uniwersalną formułą. Wskazuje raczej na wspólny temperament estetyczny stojący za różnorodnością filmowych wyobrażeń. Niemniej jednak nie jest niemożliwe konceptualizowanie tej różnorodności w bardziej konkretnych terminach"[23]. Vivian P. Y. Lee przybliża również konsekwencje istnienia owego „wspólnego temperamentu estetycznego", nakreślając dla niego nowe ramy odniesienia: „nostalgia jest

[19] Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., p. 2. Z kolei inni badacze podkreślają fakt waloryzowania przeszłości, która determinuje konserwatywny stosunek do obecnych zdarzeń. Zob. też. Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia,* dz. cyt., p. 920.
[20] Fredric Jameson, *Postmodernizm*…, dz. cyt., s. 19.
[21] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema…*, dz. cyt., p. 2. Autorka zwraca uwagę na transnarodowy charakter kina, czerpiącego zarówno z lokalnych, jak i zagranicznych źródeł. Zagadnienie to, omówione na przykładzie postkolonialnej przeszłości Chin, można przenieść również na grunt kinematografii francuskiej, nierzadko eksplorującej minioną zależność polityczną krajów Maghrebu. Zob. np. Krzysztof Loska, *Dziedzictwo kolonializmu w filmie francuskim*, [w:] tegoż, *Postkolonialna Europa…*, dz. cyt., s. 42–58.
[22] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema*…, dz. cyt., p. 6.
[23] Tamże, p. 2.

przekształcana przez aktywne rewizje dawnych kodów wizualnych, które nie świadczą o zerwaniu z przeszłością, ale o potrzebie objęcia nostalgii w nowy sposób”[24]. Wielowymiarowości zjawiska poświęcają wiele uwagi wielokrotnie przeze mnie cytowani Emily Keightley i Michael Pickering, autorzy artykułu *The Modalities of Nostalgia*[25], wskazujący m.in., że „jej sprzeczności są widoczne zarówno w wernakularnych, jak i medialnych formach pamięci i rekonstrukcji historycznej”[26].

Wyjątkowo interesującą – i równie użyteczną w kontekście prowadzonych przeze mnie analiz – teorię „fałszywej nostalgii” (*false nostalgia*) proponuje Katharina Niemeyer[27]. Owa „nastawiona na poszukiwanie przyjemności tęsknota za dawnymi czasami, których w rzeczywistości nie przeżyliśmy”[28] (i które zatem – co warto podkreślić – nie mogły zostać przez nas utracone!) jest przedmiotem analiz zarówno w kontekście praktyk twórczych (wyrażanie nostalgii poprzez medium filmu), jak i odbiorczych (kształtowanie popytu na filmy nostalgiczne przez publiczność kinową, telewizyjną itd.)[29]. Badaczka stawia tezę, zgodnie z którą „[…] media mogłyby stać się przestrzeniami do ‘nostalgizowania’ [*nostalgizing* – przyp. MK], włączając w to wszelkiego rodzaju wyobrażalne doświadczenia czasu naszego współczesnego świata. Może to, na przykład, wskazywać na nostalgię za przeszłością, której nigdy nie było [podkr. MK]”[30]. Ten ostatni wariant omawianego zjawiska występuje właśnie w filmach prezentujących wyidealizowany wizerunek Paryża, zapośredniczony przez spojrzenie postnostalgiczne[31]. Choć koncepcję fałszywej nostalgii wprowadzonej przez Katharinę Niemeyer uważam za

[24] Tamże, p. 5–6.
[25] Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt.
[26] Tamże, p. 919.
[27] Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., p. 9. Złożoność zjawiska prowadzi autorkę do konkluzji, zgodnie z którą nostalgię – jako przedmiot analizy – powinny zastąpić różnorodne nostalgie. Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., p. 6. Kategoria „fałszywej nostalgii” jest zbliżona do „nostalgii fotelowej” (czy też „gabinetowej”), która zachodzi „bez przeżytego doświadczenia czy zbiorowej historycznej pamięci” (Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic…*, dz. cyt., s. 118) oraz „nostalgii zapośredniczonej” (*vicarious nostalgia*), wywoływanej wizją przeszłości zawartą w tekstach kultury (Christina Goulding, *An Explaratory Study of Age Related Vicarious Nostalgia and Aesthetic Consumption*, [w:] „NA – Advances in Consumer Research”, vol. XXIX, Susan M. Broniarczyk, Kent Nakamoto (eds.), GA: Association for Consumer Research, Valdosta 2002, p. 542–546.
[28] Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., p. 6.
[29] Tamże, p. 15. Zob. też. Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt., p. 930.
[30] Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., s. 10. Podobnie szeroki zakres znaczeniowy nadaje temu – jakże niejednoznacznemu – pojęciu Jennifer L. Holm: „Zamiast koncentrować się na określonym miejscu lub sytuacji z przeszłości, nostalgia tęskni za minionym czasem, Złotym Wiekiem, wyobrażoną przeszłością”. Jennifer L. Holm, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 129.
[31] „Jedną z konsekwencji takiej sytuacji dla metropolitalnej przestrzeni pamięci jest to, że staje się ona coraz mniej związana z konkretnym miejskim terytorium, coraz bardziej zaś z wizualnymi reprezentacjami przekazywanymi przez media” – dodaje Sławomir Kapralski. Tegoż, *Metropolitalne przestrzenie pamięci*, dz. cyt., s. 65.

szczególnie wartościową, w odniesieniu do analizowanych filmów konsekwentnie posługuję się zapożyczonym od Vivian P. Y. Lee terminem postnostalgii – obejmującej zakresem znaczeniowym znacznie szerszą kategorię filmowych przykładów i zakładającym, co już nadmieniłam, „zniuansowany związek z przeszłością jako historią/tekstem/obrazem”[32] (zatem niekoniecznie obejmujący postulowaną przez Katharinę Niemeyer kategorię przyjemności).

Ponowne wynajdywanie (*re-inventing*) teraźniejszości, opisane przez redaktor tomu *Media and Nostalgia: Yearning for the Past*, jest strategią dominującą w obrębie kategorii filmów postnostalgicznych. Reprezentują ją aż trzy z omawianych przeze mnie produkcji – *Amelia*, *Niebo nad Paryżem* i *Podróż czerwonego balonika*; ich wyróżnikiem jest akcja osadzona w realiach współczesności (której to decyzji twórczej towarzyszy współczesna ikonografia oraz nieco anachroniczne typy postaci) – jednak silnie nasycona, o czym piszę bardziej szczegółowo w każdej z analiz, ową „nostalgią, mozaikowatym zjawiskiem”[33]. Jedynie czwarty z filmów, *Marzyciele*, stanowi bezpośredni efekt ponownego wykorzystywania przeszłości, której filarem są historyczne wydarzenia maja 1968 roku. Dominująca narracja o nich, za sprawą działań i światopoglądu protagonistów, zostaje poddana rewizji[34].

Dyskretny urok Montmartre’u

„Powszechnie uznawany za nostalgiczny, film Jean-Pierre’a Jeuneta z 2001 roku *Le fabuleux destin d’Amélie Poulain* to dwudziestopierwszowieczna wersja proustowskiej magdalenki, która stała się symbolem związku między jedzeniem a pamięcią”[35] –

[32] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema…*, dz. cyt., p. 6.
[33] Tamże, p. 5.
[34] Znamienny wydaje się fakt, że w światowym kinie głównego nurtu nie istnieje przykład filmu prezentującego przestrzeń Paryża i opartego na afirmatywnej wizji przyszłości. Zarówno przywołana przeze mnie w trzecim rozdziale pełnometrażowa animacja *Renaissance*, jak i sygnowana przez Cédrica Klapischa fikcjonalna produkcja *Być może* (*Peut-être*, 1999 r.) realizują wyznaczniki dystopii. „Obraz opustoszałego miasta, planety, galaktyki – w ramach organicznej metafory – zastępuje zatem obraz martwego społeczeństwa, ludzkości, życia organicznego wreszcie, których historia jako dystopia zostanie opowiedziana” – pisze Ewa Rewers. Tejże, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 261.
[35] Jennifer L. Holm, *Consuming Nostalgia in “Le fabuleux destin d’Amélie Poulain”*, “The French Review” no. 1, vol. LXXXIX, American Association of Teachers of French, Marion 2015, b.n.s. Znacząca wydaje się dwuznaczność francuskiego terminu *fabuleux*, który w kontekście tytułu filmu może oznaczać zarówno los wspaniały, jak i zmyślony. Autorka podkreśla istotną rolę jedzenia w kreowaniu pozytywnej wizji przeszłości, a także zwraca uwagę na analogię między trybem narracji zastosowanym w powieści *W stronę Swanna* – wynikającym ze zjedzenia kęsa magdalenki (*madeleine*) – oraz łańcuchem zdarzeń, zainicjowanym spotkaniem Amelii z dozorczynią, noszącą znaczące imię Madeleine. Jennifer L. Holm, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 135–136; Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 46–49. W rozdziale poświęconym filmowi

przekonuje Jennifer L. Holm w streszczeniu artykułu zogniskowanego wokół konsumpcji (a zatem utowarowienia[36]) nostalgii. *Amelia,* podobnie jak wcześniej omówiona produkcja Woody'ego Allena, jest wtłaczana w ramy dyskursu nostalgicznego niemal automatycznie (czy wręcz bezrefleksyjnie – co wydaje się paradoksalne, gdyż właśnie refleksja stanowi warunek konieczny zaistnienia tego zjawiska)[37]. Terminem „nostalgia" – w swoich analizach zogniskowanych wokół filmu Jean-Pierre'a Jeuneta – posługują się również inni autorzy: Dayna Oscherwitz[38], Jeffrey N. Peters[39], Anne Monjaret i Michel Niccolai[40] oraz Alain Finkielkraut i Michel Crépu[41]. *Amelia* – by przywołać myśl Fredrica Jamesona – „nie przywraca obrazu minionego czasu w jego żywym całokształcie; raczej odtwarza nastrój i kształt specyficznych obiektów artystycznych dawnego czasu […], usiłuje na nowo przywołać nastrój przeszłości skojarzony z tymi przedmiotami"[42]. W filmie, oprócz echa realizmu poetyckiego[43], francuskiej nowej fali oraz kina dziedzictwa (*cinéma de patrimoine*)[44], zdają się bowiem pobrzmiewać nuty klasycznych produkcji spod znaku *feel-good movies,* zrealizowanych w klasycznym okresie Hollywood[45]. Należą do nich takie

Jean-Pierre'a Jeuneta badaczka szczegółowo opisuje relacje między nazwiskami postaci a francuskim dziedzictwem kulinarnym.

[36] O zjawisku tym pisze również Wojciech Burszta: „[P]ojęcie nostalgii nie tylko uległo uogólnieniu i oderwane zostało od oryginalnych konotacji. Stało się ono bowiem także przedmiotem świadomych zabiegów interpretacyjnych, wystawione niejako w formie towaru do konsumpcji w kulturze popularnej. Nostalgia stała się pożądaną wartością". Wojciech Burszta, *Yes. Nostalgiczne strefy pamięci*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 1–2, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa 1994, s. 54.

[37] Przed redukowaniem znaczenia nostalgii do kryterium selektywnej pamięci społecznokulturowej przestrzegają Emily Keightley i Michael Pickering: „Pojmowanie nostalgii jako wyróżnika kultury cierpiącej na amnezję z konieczności pociąga za sobą degradację pamięci społecznej i kulturowej. Raz jeszcze potwierdza to jedynie negatywne aspekty nostalgii, ograniczając jej identyfikację do takich masowych tendencji kulturowych, jak powierzchowny styl, stereotyp, kicz i pastisz". Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt., p. 924.

[38] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 504–515.

[39] Jeffrey N. Peters, *Tautou's Face*, "Publications of the Modern Language Association" no. 4, vol. CXXVI, Modern Language Association, New York 2011, p. 1042–1060.

[40] Anne Monjaret, Michela Niccolai, *Montmartre ou l'autre Paris*, "Ethnologie française" no. 4, vol. XLVI, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre 2016, p. 711–720.

[41] Alain Finkielkraut, Michel Crépu, *Le sediment de l'inestimable*, "Revue des Deux Monde" Avril 2014, Société de la Revue des Deux Mondes, Paris 2014, p. 13–24.

[42] Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 199.

[43] Model współpracy między Jean-Pierre'em Jeunetem a scenarzystą Markiem Caro zawiera liczne analogie do stałej kooperacji Marcela Carné i Jacques'a Préverta – wybitnego duetu twórczego epoki realizmu poetyckiego. Mary Harrod pisze w tym kontekście o reestetyzacji filmowych plenerów przez twórcę *Amelii*. Mary Harrod, *Parisian Lovers*…, dz. cyt., p. 160.

[44] Reżyser nie powiela jednak w *Amelii* schematów narracyjnych i ikonograficznych znanych z kina dziedzictwa, lecz poddaje je dekonstrukcji. „Dlatego, jeśli Amelia przedstawia Paryż jako *lieu de memoire* lub «miejsce pamięci», to zarazem, w postmodernistycznym stylu, konstruuje je na specyficznie kinowych warunkach" – pisze Dayna Oscherwitz. Tejże, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 505.

[45] Rémi Fournier-Lanzoni dostrzega natomiast nawiązania do „pocztówkowego" obrazu Paryża wyłaniającego się z fotografii Roberta Doisneau. Rémi Fournier-Lanzoni, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 376.

musicale jak *Amerykanin w Paryżu* (*An American in Paris*, reż. Vincente Minnelli, 1951 r.) czy *Zabawna buzia* (*Funny Face*, reż. Stanley Donen, 1957 r.)[46]. Wspólnym mianownikiem wymienionych produkcji jest obecna w *mise-en-scène* estetyka nadmiaru, obejmująca m.in. „oryginalne pomysły inscenizacyjne, dopracowaną scenografię czy twórczą fantazję i smak w kreowaniu aury minionych czasów"[47].

To właśnie mnogość zastosowanych przez reżysera zabiegów intertekstualnych, które stanowią ważny komponent zmediatyzowanej narracji o minionych dziejach (a zarazem aktywizują pamięć kulturową widzów), skłania mnie ku wpisaniu *Amelii* w ramy paradygmatu spojrzenia postnostalgicznego. Za jego wyznacznik, o czym piszę szerzej we wstępie do tego rozdziału, uważam estetyzującą konwencję, która ewokuje wyobrażoną przeszłość. Taka orientacja wykazuje pewną zbieżność z kategorią retro, która – jak zauważa Patrycja Włodek – „nie dąży ani do idealizowania, ani do sentymentalizowania przeszłości, a raczej się nią bawi za pomocą narzędzi postmodernizmu, takich jak pastisz, cytat intertekstualny, recykling, brikolaż"[48]. Co więcej, estetyka retro, jak przekonuje Simon Reynolds, „odnosi się do świadomego fetyszyzowania minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrz i przedmiotów), realizowanego dzięki twórczemu wykorzystaniu pastiszu i cytatu"[49]. Przykłady tych strategii wskażę – włączając je w tryb spojrzenia postnostalgicznego – w dalszej części tekstu.

Ekspozycja filmu – stylizowana na amatorski film wykonany analogową kamerą – obfituje w informacje biograficzne członków rodziny Poulain i umożliwia szczegółowe nakreślenie portretów psychologicznych poszczególnych postaci, które odtwarzają opisaną przez Marcela Prousta „galerię symbolicznych figur"[50]. Najpewniej to właśnie niekorzystny kontekst emocjonalny, w którym dorastała Amelia, odpowiada za zanurzenie się postaci w świecie wyobraźni – eksplorowanym przez nią nie tylko w okresie

[46] Zob. Łukasz A. Plesnar, Rafał Syska, *Musical – w stronę integralności*, [w:] *Kino klasyczne*, Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2011, s. 803–804.
[47] Karolina Kostyra, *Długi żywot filmu nostalgicznego*…, dz. cyt., s. 467.
[48] Patrycja Włodek, *Kres niewinności…*, dz. cyt., s. 245.
[49] Simon Reynolds, *Retromania…*, dz. cyt., p. XII. Szczególną odmianą konwencji retro jest retro krytyczne, którego istotę przybliża Barbara Szczekała: „Retro krytyczne to polemika z upraszczającą kulturową postpamięcią, która stara się zamieść pod dywan kontrowersje i cienie historii najnowszej. Zamiast ślepego sentymentu prezentuje przepracowany resentyment – przypomina, że tak naprawdę nie ma za czym tęsknić. O ile retro krytyczne wskrzesza atrybuty kinowej przeszłości: style, narrację klasyczną, poetyki, gatunki, sposób konstruowania diegezy, o tyle tęsknota za porządkiem polityczno-społecznym jest mu obca". Barbara Szczekała, *Nie tylko nostalgia*…, dz. cyt., s. 257.
[50] Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, *Strona Guermantes*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 181.

adolescencji – i silnie warunkującym subiektywną wizję świata zewnętrznego, unaocznioną przy pomocy szerokiej palety filmowych środków wyrazu. Figlarny charakter kilkuletniej dziewczynki podkreślają inicjowane przez nią zabawy kreatywne (wykorzystywanie pomalowanej dłoni jako kukiełki, wycinanie sylwetek z kolorowego kartonu) oraz stanowiące próbę naśladownictwa dorosłych (noszenie czereśni jako kolczyków, przymierzanie okazałych binokli); mogą one budować pomost między dziecięcymi praktykami fikcyjnej postaci a uniwersalnymi doświadczeniami odbiorców filmu Jean-Pierre'a Jeuneta, które współtworzą ich narrację o okresie dzieciństwa i wywołują u nich stan nostalgii. Choć w dorosłym życiu Amelia rezygnuje z tak czytelnej strategii mimikry, wciąż kreuje swój wizerunek w oparciu o wzorce kulturowe. Dayna Oscherwitz dostrzega, że odtwórczyni głównej roli „jest ubrana i kadrowana w *Amelii* w sposób, który przywodzi na myśl Arletty, jedną z wielkich gwiazd filmowych z lat 30. i 40., która pojawiła się w różnych filmach Carné"[51]. Nawiązania do nurtu realizmu poetyckiego są dostrzegalne również w innych aspektach ikonografii – sceneria miejskich zaułków, brukowanych uliczek i nabrzeży kanału St. Martin stanowi reminiscencję dramatycznych losów nieszczęśliwych kochanków, które wyznaczają oś fabularną takich dzieł jak *Ludzie z zaułka* (*Les bas-fonds*, 1936 r.) Jeana Renoira czy *Hôtel du Nord* (1938 r.), *Ludzie za mgłą* (*Le quai des brumes*, 1938 r.) i *Brzask* (*Le jour se lève*, 1939 r.) Marcela Carné, a zarazem (re)kreuje atmosferę melancholii i braku nadziei na poprawę sytuacji życiowej. Co istotne, miejscem powstawania produkcji tego ostatniego reżysera było studio filmowe, zaś realizm w warstwie scenograficznej osiągano dzięki pracy wybitnego specjalisty, Alexandre'a Traunera. Z kolei Jean-Pierre Jeunet, kreując fikcjonalną, wyobrażoną przestrzeń na kanwie rzeczywistej tkanki miasta, posłużył się odwrotną strategią. Jerzy Płażewski podkreśla silny związek filmowej scenografii z egzystującymi na jej tle postaciami, posługując się właśnie przykładem twórczości Marcela Carné:

> Pseudorealizm jego dekoracji jest tylko scenerią wielkich, współczesnych legend – a jednostki, które bierze on z klasy robotniczej (do której nigdy nie taił swojej sympatii) dla upostaciowania swoich mitów – są zawsze wyjątkowe. Wyjątkowy, piękny i nietypowy jest dezerter Jean, o grubych, spracowanych dłoniach i gestach kawiarnianego filozofia, Jean skazany bez możliwości apelacji przez trybunał losu w procesie, którego procedury nie rozumie […]"[52].

[51] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 506.
[52] Jerzy Płażewski, *Historia filmu francuskiego*, dz. cyt., s. 129.

Równie „wyjątkowa, piękna i nietypowa" jest idealistycznie zorientowana Amelia – „matka chrzestna opuszczonych, madonna niekochanych", jak przedstawia ją w ekspozycji filmu Jean-Pierre'a Jeuneta wszechwiedzący narrator. Rola romantycznie usposobionej, choć zarazem nieszczęśliwej postaci doskonale wpisuje się w *emploi* Audrey Tautou[53] – podobnie jak nieco ponad pół wieku wcześniej do takich aktorskich kreacji predysponowany był Jean Gabin, najwybitniejszy aktor realizmu poetyckiego (czy też, jak sugeruje Jerzy Płażewski, czarnego realizmu[54]). Intertekstualne odniesienia[55] sprawiają, że *Amelia* jest filmem „podwójnie nostalgicznym", ewokującym tęsknotę nie tylko za wyobrażoną czasoprzestrzenią, lecz również złotą erą francuskiej kinematografii[56]. Posługiwanie się takimi nawiązaniami jest strategią charakterystyczną dla wzmiankowanego już kina dziedzictwa, stanowiącego kolejną płaszczyznę odniesień użyteczną podczas analizy filmu Jean-Pierre'a Jeuneta[57].

Decyzja twórcza o kadrowaniu przestrzeni miejskiej w planie ogólnym, przy użyciu kamery zamocowanej na kranie, odsyła widzów do ekranowych reprezentacji miasta znanych z symfonii miejskiej *Pod dachami Paryża* (*Sous les toits de Paris,* 1939 r.) René Claira. „Ogólna fantazja filmu i przewaga koloru czerwonego przywodzą na myśl *Le ballon rouge* Alberta Lamorisse'a" – zauważa Dayna Oscherwitz[58]. Innym przejawem autotematyzmu *Amelii* jest zbieżność oryginalnego tytułu filmu (a także zastosowanego trybu narracji ponadkadrowej) z wyprodukowanym za czasów Francji Vichy *Le destin*

[53] Podobne kreacje aktorskie stworzyła Audrey Tautou w takich komediach romantycznych jak *Pobierzmy się* (*Épouse-moi*, 2000 r.) Harriet Marin i *Szczęśliwy traf* (*Le battement d'ailes du papillon*, 2000 r.) Laurenta Firode oraz melodramatach *Kocha… nie kocha!* (*À la folie… pas du tout*, 2002 r.) Laetitii Colombani, *Bardzo długie zaręczyny* (*Un Long dimanche de fiançailles*, 2004 r.) Jean-Pierre'a Jeuneta czy *Dziewczyna z lilią* (*L'écume des jours*, 2013 r.) Michela Gondry.

[54] Historyk filmu zwraca uwagę na pewną niezręczność stosowanej terminologii, jednocześnie wskazując cechy dystynktywne omawianego nurtu: „Samotność tych postaci, ich niezależność od autentycznego kontekstu społecznego i epoki, ich fatalistyczna bezradność wobec zrządzeń losu były wręcz zaprzeczeniem realizmu, nawet najbardziej szeroko rozumianego". Jerzy Płażewski, *Historia filmu francuskiego,* dz. cyt., s. 125.

[55] Zob. Dudley Andrew, *Amélie, or Le Fabuleux Destin du Cinéma Français*, "Film Quarterly" no. 3, vol. LVII, University of California Press, Berkeley 2004, p. 45.

[56] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 505.

[57] Choć sama płaszczyzna intertekstualna *Amelii* nie stanowi przedmiotu moich badań, na marginesie rozważań umieszczam kilka uwag dotyczących filmowych konwencji wykorzystanych przez Jean-Pierre'a Jeuneta. W jego produkcji można zaobserwować zarówno inspiracje stylem *noir* (protagonistka, wykradając ogrodowego krasnala, jest wystylizowana na *femme fatale* i kadrowana w bliskich planach przy użyciu niskiego klucza oświetleniowego, a scenie towarzyszy muzyka kreująca atmosferę niepokoju), filmem płaszcza i szpady (Amelia ukrywa swoją tożsamość przy pomocy kostiumu Zorro, uprzednio projektując na siebie fikcyjną postać kalifornijskiego jeźdźca), kinem akcji (w tej właśnie konwencji – czerpiącej również z klisz kina wojennego i filmu górskiego – bohaterka wyobraża sobie możliwe przyczyny absencji swojego ukochanego), filmem instruktażowym (postać prezentuje do kamery technikę optycznego postarzenia listu przy pomocy czarnej herbaty) a także kronikami filmowymi Pathé Journal (kobieta ogląda w telewizji reportaż poświęcony możliwemu wariantowi swoich losów, w całości podporządkowanych służbie potrzebującym).

[58] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 506.

fabuleux de Désirée Clary (1942 r.) Sachy Guitry'ego[59]. Z kolei osadzenie akcji filmu w obrębie historycznej 18. dzielnicy można odczytywać jako nawiązanie do jednego z najważniejszych dzieł nowofalowych, *400 batów* (*Les quatre cents coups*, 1959 r.) François Truffauta – podobnie jak seanse w kultowym kinie Studio 28, w trakcie których dorosła już bohaterka rozdziela swoją uwagę między ekran projekcyjny i widownię. „Lubię patrzeć w mroku na twarze widzów" – wyjawia szeptem Amelia, zwracając się do kamery (i burząc tym samym iluzję świata przedstawionego)[60]. Co więcej, protagonistka uczestniczy w projekcji nieprzypadkowo wybranego filmu spod znaku *nouvelle vague*, *Jules i Jim* (*Jules et Jim*, 1962 r.) Françoisa Truffauta, który – zdaniem Andrew Dudleya – jest nostalgiczny *per se*[61]. Kolejną autoreferencyjną techniką, stanowiącą dla widza sygnał, że siła sprawcza protagonistki wykracza poza płaszczyznę fabularną, jest scena oglądania zawartości ukrytej w ścianie kasetki; kobieta, dotykając z pietyzmem poszczególnych zabawek, spogląda niespodziewanie – a następnie kieruje dłoń z pilotem telewizyjnym[62] – w stronę obiektywu, jakby ingerując w przebieg filmowego seansu. Pojawiający się w kolejnym ujęciu materiał, który imituje zakłócony sygnał transmisji, zastępuje wkrótce rozbłysk wyłączanego ekranu kineskopowego – w równym stopniu przetworzony i uwarunkowany technologicznie, co przedstawiająca go fabularna produkcja.

Już we wczesnym dzieciństwie protagonistka kształtuje umiejętność uważnego obserwowania świata, spoglądając na niego przez wizjer aparatu fotograficznego; zabawa nieskomplikowanym w obsłudze Kodakiem Instamatic ma skompensować żal dziewczynki po stracie ukochanej rybki, a zarazem rozwija nawyk fragmentarycznego – i zapośredniczonego przez medium wizualne – oglądu przestrzeni (ilustracja 5.1). Owa intermedialność może być interpretowana jako komentarz do sytuacji odbiorczej widza, który ogląda jedynie starannie wybrany i poddany estetyzacji wycinek przestrzeni profilmowej. Innym tropem interpretacyjnym, chętnie wskazywanym przez krytyków, są – utrzymane w duchu humanizmu – fotografie Roberta Doisneau, przedstawiające poetycką wizję codziennego

[59] Tamże.
[60] Częstemu wykorzystaniu bliskich planów twarzy Audrey Tautou poświęcono osobny artykuł. Jeffrey N. Peters zauważa, że „Kobieca twarz jest od dawna utożsamiana we Francji z ideami solidarności narodowej", posługując się m.in. przykładem wizerunku Marianny – nieoficjalnego symbolu Francji – i odwołując się do teorii montażu Siergieja Eisensteina oraz koncepcji wielkiej syntagmatyki Christiana Metza. Jeffrey N. Peters, *Tatou's Face*, dz. cyt., p. 1046.
[61] Dudley Andrew, *Amélie…*, dz. cyt., p. 45.
[62] Wśród programów oglądanych przez protagonistkę znajduje się relacja z wyścigów kolarskich Tour de France, stanowiących ważny element kultury francuskiej. Zob. np. Roland Barthes, *The Tour de France As Epic*, [w:] *The Eiffel Tower…*, dz. cyt., p. 79–90; André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris 1998, p. 330–336.

miejskiego życia[63]. Artysta, o czym piszę szerzej w rozdziale poświęconym strategii mitologizowania Paryża za pośrednictwem innych sztuk wizualnych[64], koncentruje swoją uwagę na przedstawicielach klasy pracującej – podobnie jak reprezentanci nurtu realizmu poetyckiego czy właśnie Jean-Pierre Jeunet, który profesją Amelii uczynił obsługę klientów Café des 2 Moulins[65].

Relacje łączące filmowych protagonistów bywają pozbawione wymiaru fizycznego, przyjmując w zamian formę – odwzajemnianych – spojrzeń. Malarz Raymond Dufayel obserwuje Amelię przez lornetkę oraz wizjer kamery ustawionej przy oknie, a zarazem sam stanowi obiekt zainteresowania kobiety, która podgląda sąsiada przez inne urządzenie optyczne – lunetę (ilustracja 5.2). W ujęciu proksemicznym zachowany dystans komunikacyjny informuje o przyjmowaniu nacechowanych rezerwą postaw emocjonalnych, świadcząc jednocześnie o pewnej ciekawości (czy wręcz fascynacji) innym człowiekiem. Dobrotliwy starzec, który zawdzięcza swojej zaawansowanej osteoporozie przydomek „człowiek ze szkła", od dwudziestu lat rokrocznie przygotowuje reprodukcję płótna *Śniadanie wioślarzy* Auguste'a Renoira[66] (ilustracja 5.3). Jedyną trudność sprawia panu Dufayelowi uchwycenie wzroku młodej kobiety, której część twarzy ukryta jest za szklanką wody. Choć mistrz impresjonizmu uwiecznił na płótnie portret aktorki Ellen Andrée, pierwowzorem postaci malowanej przez ekscentrycznego sąsiada staje się Amelia. Pod pozorem dyskusji na temat niemożności odzwierciedlenia wyrazu twarzy modelki Renoira toczy się wymiana zdań, której bohaterką jest inna „dziewczyna ze szklanką" – odwiedzająca malarza tytułowa bohaterka filmu Jean-Pierre'a Jeuneta. „Ona bardzo lubi fortele. Tak naprawdę jest tchórzem" – podsumowuje pan Dufaylel osobowość malarskiego *alter ego* protagonistki, a zarazem jej samej. Częstym, choć zawoalowanym, tematem rozmów dwojga postaci są bowiem miłosne perypetie Amelii, zafascynowanej mężczyzną spotkanym na dworcu[67]. Odnajdując zgubiony przez niego album, wypełniony nieudanymi zdjęciami wykonanymi przez pasażerów w budkach

[63] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 505.
[64] Zob. s. 54 rozprawy.
[65] „Jako kelnerka służy innym, przynosząc im jedzenie i szczęście, podobnie jak czyni to serią swoich dobrych uczynków" – pisze Jennifer L. Holm. Tejże, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 148.
[66] Jennifer L. Holm zauważa, że wybór tego dzieła – przedstawiającego scenę zbiorową na tarasie podparyskiej restauracji – podkreśla tęsknotę filmowego protagonisty zarówno za przebywaniem poza domem, jak i prowadzeniem życia towarzyskiego. Jennifer L. Holm, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 130.
[67] Usytuowanie filmowej akcji w nie-miejscach jest równoznaczne, jak przekonuje Marc Augé, z powrotem do czasów dzieciństwa. Zob. Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 57. Mary Harrod dodaje, że „Znajduje to odzwierciedlenie w akcentowaniu przez komedie romantyczne dziecięcego cudu fantastycznych narracji: ich konstrukcji «romantycznego placu zabaw» wielorakich miejskich rozkoszy, gdzie miłość może być kapryśna, ale jest zarazem cudowna". Mary Harrod, *Parisian Lovers*…, dz. cyt., s. 156.

fotograficznych[68], dostrzega przewijającą się wielokrotnie (i pozbawioną wyrazu) twarz mężczyzny. „Jest martwy. […] Boi się popaść w zapomnienie. Zdjęciami przypomina się żywym. Jakby faksuje swój portret z zaświatów" – diagnozuje status ontologiczny nieznajomego Amelia[69], również tęskniąc za pełnym ekscytacji życiem (czy też może pragnąc „żyć własnym życiem" – by przywołać tytuł kolejnego nowofalowego dzieła Jean-Luca Godarda[70]).

W *Amelii* wykorzystano również mniej bezpośrednie chwyty intertekstualne – wśród filmowych motywów i lokacji pojawiają się także te znane z innych płócien Renoira, wystrój mieszkania protagonistki przywodzi na myśl twórczość Henri'ego Matisse'a (w szczególności obraz *La desserte rouge* z 1915 r.), a źródło inspiracji ujęć przedstawiających martwą naturę zdaje się bić w fowistycznych pracach Paula Cezanne'a. Zerwanie z realistyczną konwencją obrazowania, zwłaszcza poprzez posługiwanie się jaskrawą kolorystyką, można odczytywać jako efekt przefiltrowania oglądu świata przez imaginarium tytułowej – ekscentrycznej i dość infantylnej[71] – postaci. Bajeczny (*fabuleux*) świat filmu Jean-Pierre'a Jeuneta zaludniają równie osobliwe figury co tytułowa bohaterka – przerysowane, a wręcz karykaturalne, jakby wywodzące się ze świata komiksu. Należy do nich Madeleine Wallace, dozorczyni[72] od niemal trzydziestu lat pogrążona w melancholii po śmierci niewiernego męża. Utrzymane w nieładzie lokum – szczelnie wypełnione staroświeckimi bibelotami – odzwierciedla kondycję psychiczną kobiety,

[68] Zbliżenie stronic albumu pozwala na uważne przyjrzenie się twarzom postaci, ujawniającym przyczyny odrzucenia wydruków zdjęć: mężczyzna patrzy poza kadr, kobieta maluje usta, inna pali papierosa. Wszystkie zdjęcia starannie podpisano, wskazując ich lokalizację (np. Dworzec Lyoński), a niekiedy nawet datę dzienną (np. 5 III, Austerlitz).

[69] Przeświadczeniu Amelii o posiadanych przez mężczyznę zdolnościach paranormalnych przeczy bezpośrednie spotkanie z nim przy budce fotograficznej, którą naprawia w przypadku zgłoszonej awarii (i wykonuje zdjęcia testowe, by upewnić się o prawidłowym działaniu mechanizmu).

[70] *Żyć własnym życiem* (*Vivre sa vie: Film en douze tableau*, 1962 r., reż. Jean-Luc Godard).

[71] Zob. Jennifer L. Holm*, Comfort Food…*, dz. cyt., p. 130. Wyrazem nietypowych preferencji estetycznych Amelii jest m.in. niekonwencjonalny wystrój jej mieszkania, a także (co Jennifer L. Holm pomija w swoich rozważaniach) projektowane przez protagonistkę obrazy mentalne, przedstawiające ją – po dokonaniu odwetu na opryskliwym właścicielu straganu warzywnego – w stroju Zorro.

[72] Figura dozorcy (*le concierge*) jest emblematyczna dla kina francuskiego, zwłaszcza dla nurtu realizmu poetyckiego. Jako „współczująca dozorczyni", Madeleine Wallace wpisuje się w ramy jednej z trzech kategorii konsjerżów silnie reprezentowanych we francuskiej kinematografii XIX i XX wieku. Zob. Raphaëlle Moine, *The Concierge…*, dz. cyt., p. 148. Z kolei Elizabeth Main, autorka rozprawy doktorskiej poświęconej filmowym portretom konsjerżów w kinie francuskim, ujawnia dysproporcje pomiędzy miejscem pracy (a zarazem zamieszkania) ekranowych dozorców – tylko jedna spośród stu trzydziestu przeanalizowanych postaci przebywa poza granicami Paryża; przeważająca większość jest silnie związana z 18. dzielnicą. Zob. Elizabeth Main, *Quand les concierges balaient l'écran (1895–2000): figures de concierge dans le cinéma français: essai d'analyse de la représentation à partir d'un corpus de films de fiction de long métrage*, Université Paris 1, Paris 2001 [niepublikowana rozprawa doktorska].

której myśli skierowane są ku przeszłym zdarzeniom[73]. W tej samej, nader obskurnej, kamienicy mieszka antypatyczny właściciel straganu warzywnego – jedyny filmowy antagonista, któremu krytycy przypisują niekiedy ksenofobiczną postawę względem swojego pomocnika[74]. Posiadający marokańskie korzenie Jamel Debbouze, który wciela się w rolę Luciena, jest jedynym aktorem reprezentującym w świecie przedstawionym *Amelii* etniczną mniejszość[75] (a zarazem pozostaje wyizolowany z kontekstu społeczno-kulturowego; można wręcz zaryzykować tezę, że jest pozbawiony prawa do pamięci o przeszłości). Jak przekonuje Dayna Oscherwitz, „obecność Debbouze w filmie stanowi krytykę rozdźwięku między faktyczną heterogenicznością etniczną francuskiego społeczeństwa a brakiem takiej różnorodności w dominujących portretach Francji, które krążą między jej granicami oraz po całym świecie"[76]. Owa znacząca nieobecność społeczności imigranckiej w produkcji należącej do francuskiego kina głównego nurtu może jednak służyć jako kolejny przykład idealizowania wizerunku Paryża w obrębie kultury medialnej[77].

Wspomniany stragan, prowadzony przez pana Collignon przy rue des Trois Frères 56, funkcjonuje do dziś pod – stanowiącym element filmowej scenografii – szyldem Maison Collignon[78] (co ciekawe, wskazano na nim fikcyjną datę powstania przedsiębiorstwa, 1956 rok [ilustracja 5.4]). Podobne zjawiska, funkcjonujące na marginesach kultury, Andrzej Gwóźdź określa mianem paratekstualizacji kinematografii:

[73] Raphaëlle Moine podkreśla liminalny charakter stróżówki (*loge*), funkcjonującej na granicy pomiędzy prywatną przestrzenią mieszkalną a miejską strefą publiczną. Raphaëlle Moine, *The Concierge…*, dz. cyt., p. 148. Por. Anna Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże*, [w:] *Pisanie miasta*…, dz. cyt., s. 86.

[74] Serge Kaganski, *Amélie n'est pas jolie*, "Libération" [31 Mai], Libération, Paris 2001. Z kolei kilku mężczyzn o korzeniach afroamerykańskich, którzy pojawiają się wewnątrz gmachu Gare du Nord, ma za zadanie wywołać u filmowej Amelii poczucie dyskomfortu i potrzebę ucieczki, a więc wpisuje się w ramy stereotypowego wizerunku niebezpiecznych, konfliktowo nastawionych Obcych.

[75] Ginette Vincendeau podkreśla, że aktor – chętnie obsadzany w rolach infantylnych, nieporadnych mężczyzn – jest jednym z nielicznych francuskich aktorów należących do „zauważalnie innej grupy etnicznej", którzy odnieśli komercyjny sukces. Ginette Vincendeau, *From the Margins…*, [w:] *A Companion to*…, dz. cyt., p. 557.

[76] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 507–508. Autorka dostrzega także graficzne podobieństwo ujęć przedstawiających tytułową bohaterkę, wykonanych przy zastosowaniu zabiegu transfokacji kamery oraz sposobu kadrowania protagonistów *Nienawiści* Mathieu Kassovitza, wcielającego się w filmie Jean-Pierre'a Jeuneta w rolę ukochanego Amelii. Dodatkowy kontekst buduje fakt, iż sztandarowe dzieło nurtu *cinéma de banlieue* koncentruje się wokół zagadnienia multikulturowego społeczeństwa Francji.

[77] Dayna Oscherwitz przywołuje krytyczną recepcję filmu, wobec którego kierowano zarzuty o „wyrażanie pragnienia powrotu do czasów etnicznej i kulturalnej jednorodności". Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time…*, dz. cyt., s. 504.

[78] Nazwa ta, o czym przypomina Jennifer L. Holm, „czytelnie odwołuje się do pojęcia domu i poczucia przynależności poprzez słowo *maison* [dom – przyp. MK])". Jennifer L. Holm, *Comfort Food*…, dz. cyt., p. 153.

Oto neon reklamowy z nazwą kultowego ongiś kina pozostawiony (a raczej wystawiony na pokaz) jako (zabytkowa) dekoracja fasady, która zamiast kina kryje sklep markowej sieci handlowej, choć zachowujący wystrój kas kinowych […]. Albo kompletne kino zakonserwowane jako księgarnia, ze wszystkimi przynależnymi doń atrybutami: wejściem, dekoracją fasady, schodami, balkonem, ekranem… W obydwu przypadkach […] granice kina zyskały znamienną postać: skamieliny włączonej w nowy porządek […][79].

Impulsem do uszczęśliwiania nieznajomych staje się dla Amelii przypadkowe odnalezienie szkatułki[80] należącej do wcześniejszego lokatora. Ukryte w metalowej kasetce dziecięce zabawki i monochromatyczne fotografie, na wskroś przesiąknięte benjaminowską aurą, nadają ekranowej akcji wymiar nostalgiczny, a także – co należy podkreślić – to właśnie przeszłość czynią siłą sprawczą wszelkich działań podejmowanych przez protagonistkę i rozwijających filmową dramaturgię. Selektywność pamięci oraz wpływ minionych zdarzeń na dalsze losy postaci stanowią kluczowe wątki, wokół których Jean-Pierre Jeunet buduje historię Amelii. Pierwsze z wymienionych zjawisk opisuje Siegfried Lenz:

Ciekawe jest to, że co egzystuje w pamięci, nigdy nie pozostaje takie samo, lecz ulega zmianom wraz z upływem czasu; w międzyczasie traci kontur i ostrość, pozbywa się swej jednoznaczności, ulega redukcji. Dość często też rozrasta się, przybiera na wielkości i znaczeniu, i pozwala nam się przekonać, w jakim stopniu wrażenia mogą zostać wzbogacone[81].

Dayna Oscherwitz przekonuje wręcz, że czynność wydobycia przedmiotu z wnętrza ściany jest obserwowana z subiektywnego punktu widzenia (*point of view*) kasetki, a zarazem uosabianej przez nią przeszłości[82]. Choć nietrudno dostrzec pewną niefortunność tego spostrzeżenia (w rzeczywistości kamera jest usytuowana tuż za metalowym pudełkiem, a wyjęcie go przez kobietę nie powoduje nagłej zmiany zawartości kadru), nie sposób odrzucić tezy o fundamentalnej roli przeszłości w narracyjnej, fabularnej i ikonograficznej

[79] Andrzej Gwóźdź, *Marginesy, ale nie marginalia. O doświadczaniu kina z kina*, [w:] *Granice kultury*, tegoż (red.) przy współpr. Magdaleny Kempnej-Pieniążek, Wydawnictwo Naukowe Śląsk i Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze, Katowice 2010, s. 115.
[80] Konstrukcję szkatułki można odnaleźć również w modelu ponowoczesnego miasta. „Na przełomie XX i XXI wieku miasto staje się cenną szkatułką [podkr. MK]" – czyni spostrzeżenie Jennifer L. Holm. Tejże, *Comfort Food*…, dz. cyt., p . 157.
[81] Siegfried Lenz, *Wpływ krajobrazu*…, dz. cyt., s. 78. Por. Sławomir Kapralski, *Metropolitalne przestrzenie pamięci*, dz. cyt., s. 50: „Podobna relacja zachodzi miedzy pamięcią a przestrzenią. Przestrzeń, z jednej strony, zawiera zakumulowane doświadczenia historyczne: nakładające się na siebie warstwy przeszłych wydarzeń, które były na tyle znaczące, by odcisnąć swoje piętno w przestrzeni i przetrwać w jej układzie i rozmieszczonych w niej obiektach. […] Z drugiej strony, przestrzeń może być świadomie projektowana przez tych, którzy mają nad nią teraźniejszą władzę, aby uwydatniała te elementy przeszłości, które są dla nich z jakiegoś powodu istotne".
[82] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 509.

warstwie filmu. „Kiedy Amelia zwraca utracone pudełko Dominique'a, przeżywa on moment anamnezy, moment, w którym cała jego przeszłość, pozytywna i negatywna, wdziera się w teraźniejszość, i właśnie to ostatecznie go uwalnia"[83] – pisze Dayna Oscherwitz.

Kolejna intryga protagonistki, polegająca na sfabrykowaniu listu miłosnego do Madeleine Wallace w oparciu o jej archiwalną korespondencję z mężem, nosi znamiona pastiszu. Forma kolażu pozwala osadzić wyimki z otrzymanych listów w całkiem nowym kontekście, stanowiąc dla kobiety dowód wierności (i miłości) jej męża[84], a dla widza – kolejny metatekstualny komentarz na temat strategii kreowania świata przedstawionego w *Amelii*. Podobny charakter mają starania protagonistki, by zapewnić panu Dufayelowi kontakt ze światem zewnętrznym (kierując obiektyw jego kamery na ulicę) i wesprzeć proces ukończenia reprodukcji impresjonistycznego dzieła (zachęcając malarza do formalnych eksperymentów w duchu innego awangardowego nurtu, ekspresjonizmu). Jak zauważa Dayna Oscherwitz, „widoki, które mu dostarcza, są – podobnie jak list, który tworzy dla Madeleine – w znacznej mierze złożone z różnych komponentów"[85]. Podobna struktura kolażu jest realizowana w filmie Jean-Pierre'a Jeuneta poprzez włączenie w jego ramy lokacji i typów postaci emblematycznych dla najważniejszych nurtów kina francuskiego.

Zarówno w estetycznej, jak i narracyjnej warstwie filmu jest obecna groteska. Urna z prochami matki, która stała się ofiarą kanadyjskiej turystki kończącej swoje życie skokiem ze szczytu Notre Dame, stanowi ozdobę przydomowego ogródka skalnego[86] (na równi z muszelkami i ceramicznymi figurami kaczek). Czarnym humorem posługuje się jedna z kelnerek zatrudnionych w Café des 2 Moulins („Już wolę piec ludzkie mięso"), nawiązując do pełnometrażowego debiutu reżysera – *Delicatessen* (1991 r.). Równie ekscentryczny charakter ma wystrój mieszkania dorosłej Amelii, która trzyma obok łóżka lampkę nocną w kształcie prosięcia (odsyłającą widza do graficznie przetworzonej tuszy wieprzowej, znanej z plakatu wspomnianego *Delicatessen*) i dekoruje ściany pastiszami klasycznych (lub klasycystycznych) płócien. Praca, która przedstawia gęś obwieszoną

[83] Tamże, p. 510.
[84] Tamże: „Dlatego film ostatecznie sugeruje, że ci, którzy – jak Madeleine – trzymają się przeszłości, tak naprawdę tęsknią za «odzyskaniem» czegoś, co nigdy nie istniało".
[85] Tamże.
[86] Ujęcia rodzinnego – przeważnie okazałego – domu stanowią jedną z podstawowych klisz ikonograficznych kina dziedzictwa, które poddaje dekonstrukcji reżyser. „Wybranie przez Jeuneta Paryża jako miejsca akcji wzmacnia znaczenie dziedzictwa *Amelii*, ponieważ nie ma we Francji ważniejszego obszaru dziedzictwa kulturowego niż stolica" – pisze Dayna Oscherwitz. Tamże, p. 507.

biżuterią, przywołuje na myśl portret dobrze urodzonej damy zdobiącej szyję kolią, a wiszący obok obraz psa w kołnierzu weterynaryjnym przypomina podobiznę arystokraty noszącego kryzę. Na honorowym miejscu w salonie umieszczono malunek anonimowej kobiety trzymającej jamnika (podobnej do Cecylii Gallerani, obejmującej dłonią gronostaja na płótnie Leonarda da Vinci). Również tym – z pozoru nieożywionym – elementom wystroju wnętrz nadano cechy ludzkie, umożliwiając im wymianę zdań na temat budzącego się uczucia Amelii. Zastąpienie wysoko postawionych, dystyngowanych (i przeważnie nieco tajemniczych) figur groteskowymi postaciami o zacięciu nowinkarskim stanowi pewną analogię względem zmierzchu konserwatywnego kina lat 50. – określanego mianem *qualité française* lub, w lekceważącym tonie, „kinem papy" – i narodzin nowatorskiej (przynajmniej pozornie) nowej fali[87].

Kluczowa dla przebiegu akcji intryga jest silnie osadzona w topografii miasta. Charakterystyczna sylwetka flankującej wzgórze bazyliki wyraźnie zarysowuje się na tle bezchmurnego nieba, a zarazem, co w poetyckich słowach ujmuje François Loyer, „ostro kontrastuje z szarością lub ochrą paryskiego pejzażu przez nieskazitelną biel jej sukni – środka zarówno symbolicznego, jak i plastycznego o ogromnej intensywności wyrazu"[88] (ilustracja 5.5). Strzałki namalowane przy staromodnej karuzeli stojącej przy Placu Świętego Piotra prowadzą mężczyznę do mima, który – wystylizowany na barokową statuę – wskazuje dalszy kierunek trasy. Umieszczony na szczycie wzgórza Montmartre popularny taras widokowy zapewnia doskonałą perspektywę na południową część miasta, a – dzięki zamontowanemu teleskopowi – pozwala przyjrzeć się szczegółom architektonicznym urbanistycznego krajobrazu, a także zwracanemu przez bohaterkę albumowi fotograficznemu. Odległość dzieląca stojącego na szczycie wzgórza Nina i Amelię, chowającą zgubę w koszyku motorynki, uniemożliwia jednak mężczyźnie bezpośrednie spotkanie z autorką intrygi. Warto podkreślić, że międzynarodowy tytuł filmu Jean-Pierre'a Jeuneta brzmi *Amelie of Montmartre* (*Amelia z Montmartre'u*)[89], co dodatkowo akcentuje usytuowanie akcji w obrębie 18. dzielnicy oraz jej możliwy wpływ (jako malowniczego miejsca przepełnionego artystyczną aurą) na romantyczną,

[87] Zob. François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, "Cahiers du cinéma" no. 31, Éditions de l'Étoile, Paris 1954, p. 15–29.
[88] François Loyer, *Le Sacré-Coeur de Montmartre,* [w:] *Les lieux de mémoire. Tome 1: La République*, tegoż (ed.), Éditions Gallimard, Paris 1997, p. 453.
[89] Z kolei roboczy tytuł filmu to *Amélie des Abbessess* (*Amelia z Abbessess*), koncentrująca się na związkach postaci z usytuowaną w sercu 18. dzielnicy stacją metra (odtworzoną w filmie w budynku odległej o ok. 5,5 km stacji Porte-des-Lilas). Atmosferę stacji współtworzy utwór *Si tu n'etait pas la* Fréhel, odtwarzany przez niewidomego mężczyznę z gramofonu. Na marginesie należy dodać, że w okolicy stacji Abbesses toczyły się również poszukiwania złodzieja w filmie *Francuski pocałunek* (zob. s. 142).

sentymentalną postawę tytułowej bohaterki. „Od pierwszych sekwencji mamy świadomość, że czeka nas niezwykła wycieczka po wyidealizowanym Paryżu, mieście, którego już po prostu nie ma”[90] – podkreśla Michał Bąk – i dodaje w kontekście recepcji filmu, że „Francuzi […] przecierali oczy ze zdumienia, bo nie wiedzieli, że Paryż może być taki piękny”[91]. Co więcej, krytycy filmowi chętnie określali film mianem „ruchomej pocztówki”[92]. Jean-Pierre Jeunet przyznaje, że niezwykłą aurę 18. dzielnicy wykreowano w dużej mierze dzięki zabiegom komputerowym, polegającym między innymi na usunięciu z obszaru miasta zbędnych reklam, szyldów i innych komunikatów sytuujących film w określonej czasoprzestrzeni[93]. We wstępie do wywiadu z reżyserem Isabelle Vanderschelden zauważa:

> Jeunet z pewnością dostarcza cennych spostrzeżeń na temat sposobu, w jaki postrzega Paryż jako mieszankę rzeczywistości i wyobraźni. Pokazuje, jak rzeczywisty świat miasta pomaga w kontekstualizacji jego charakterystycznego przedstawienia pojedynczych przestrzeni paryskich i kultowych postaci. Wyjaśnia również, w jaki sposób różne intertekstualne wpływy, które włączył do swojego kinowego świata, przyczyniają się do konstrukcji jego osobistego podpisu[94].

Retrospektywne ujęcie, które prezentuje w planie totalnym całą przestrzeń aglomeracji paryskiej, ujawnia – za sprawą dodanych w toku postprodukcji strzałek – odległość dzielącą miejsce zamieszkania Amelii (Square des Batignolles) i Nina (Enghien-Les-Bains) w okresie ich dzieciństwa (ilustracja 5.6). Ukazane przedmieścia są w toku akcji zastępowane przez wspomnianą dzielnicę Montmartre oraz historyczne centrum miasta. Często w przestrzeni kadru pojawia się Café des 2 Moulins, prowadzona przy 15 rue Lepic i będąca miejscem pracy ekranowej Amelii. Staroświecka kawiarnia, do dziś licznie odwiedzana przez turystów zachęconych możliwością obejrzenia filmowych pamiątek lub skosztowania dań nazwanych imieniem tytułowej postaci[95], stanowi w filmie Jean-Pierre’a

---

[90] Michał Bąk, *Filmowy Paryż,* dz. cyt., s. 302.
[91] Tamże.
[92] Dayna Oscherwitz, *Once Upon a Time*…, dz. cyt., p. 506.
[93] Jean-Pierre Jeunet [w wywiadzie z Isabelle Vanderschelden], *Filming Paris: An Interview with Jean-Pierre Jeunet,* [w:] *Paris in the Cinema*…, dz. cyt., p. 258.
[94] Tamże, p. 257.
[95] W menu znajdują się takie pozycje jak Le Amélie Bowl, Burger D’Amélie, Crème Brûlée D’Amélie à La Vanille Bourbon, La Fabuleuse Crème Brûlée D’Amélie i Sélection D’Amélie Brut oraz gotowe zestawy posiłków: Le Menu D’Amélie i Le Goûter D’Amélie. Zob. https://cafedesdeuxmoulins.fr/fr/services [dostęp: 22.01.2021]. Przepis na waniliowy *crème brûlée*, inspirowany ulubionym deserem bohaterki został zamieszczony w jednej z książek kucharskich. Andrew Rea, *Filmowe menu. Przewodnik kulinarny dla miłośników kina,* przeł. Katarzyna Biegańska, MT Biznes, Warszawa 2018, s. 116–117.

Jeuneta tło wielu miłosnych perypetii[96]. Konstrukcja nazwy lokalu, a przede wszystkim panująca w nim atmosfera przywołuje na myśl otoczoną kultem paryską kawiarnię Les Deux Magots, która od 1933 roku stanowi „synonim życia literackiego i artystycznego”[97]. Café des 2 Moulins stanowi przykład miejsca pamięci (*lieu de mémoire*), które Pierre Nora utożsamia z takimi kategoriami jak przestrzeń, ludzie, chwile czy przedmioty, i które wpisuje w ramy narodowej tradycji. Kawiarnia rozsławiona jako miejsce akcji filmu Jean-Pierre'a Jeuneta spełnia wszystkie warunki określone przez francuskiego historyka: jako realnie funkcjonujący lokal posiada materialną reprezentację i jest wypełniona symboliczną aurą, a – pełniąc funkcję więziotwórczą – przejawia walory funkcjonalne[98]. Café des 2 Moulins odpowiada również koncepcji kawiarni opracowanej przez Pierre'a Bourdieu, który przekonuje, że

> Kawiarnia nie jest miejscem, do którego się chodzi, by pić, lecz miejscem, do którego chodzi się, by pić w towarzystwie i gdzie można wyrobić sobie znajomości oparte na zawieszeniu cenzur, konwencji oraz konwenansów, jakie obowiązują w wymianie między obcymi. […] ludowa kawiarnia jest zebraniem […] na które się przychodzi[99].

Benoît Lecoq zauważa, że nostalgia wywołana wspomnieniami słynnych paryskich kawiarni jest zjawiskiem typowo francuskim[100]. Korpus analizowanych przez niego kawiarni jako miejsc pamięci można obecnie powiększyć – co proponuje Jennifer L. Holm[101] – właśnie o Café des 2 Moulins, popularny wśród turystów lokal o ponad pięćdziesięcioletniej tradycji. Utrzymany w ciepłej, jaskrawej tonacji wystrój wnętrza silnie kontrastuje z przygaszoną kolorystyką okolicznych zabudowań, zaś jego wyodrębnieniu z topografii miasta sprzyja usytuowanie u zbiegu dwóch ulic. Zastosowane w *Amelii* środki wyrazu filmowego (usytuowanie kamery *vis-à-vis* drzwi wejściowych,

---

[96] XIX-wieczne paryskie kawiarnie były bowiem miejscem integracji środowiska robotniczego, którego przedstawiciele mogli swobodnie przebywać w towarzystwie osób odmiennej płci. W. Scott Haine, *The World of the Paris Café: Sociability among the French Working Class, 1789–1914*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 47.

[97] *History* [w:] Les Deux Magots, https://lesdeuxmagots.fr/en/history-restaurant-paris.html [dostęp: 26.02.2022 r.]. Do stałych bywalców kawiarni należeli m.in. Louis Aragon, Pablo Picasso, Fernand Léger i Ernest Hemingway.

[98] Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire…*, dz. cyt., p. 23–43.

[99] Pierre Bourdieu, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 231.

[100] Benoît Lecoq, *Le Café*, [w]: *Les lieux de mémoire. Tome 3: Les France*, Pierre Nora (ed.), Éditions Gallimard, Paris 1992, p. 854–883.

[101] Jennifer L. Holm*, Comfort Food…*, dz. cyt., p. 150.

niski kąt kadrowania czy konsekwentne posługiwanie się ciepłą dominantą kolorystyczną) jeszcze silniej eksponują przestrzeń kawiarnianego lokalu, osadzonego w niedookreślonej czasoprzestrzeni, choć prowadzonego przy faktycznie istniejącej rue Lepic. Witryna kawiarni koresponduje z opisem kwartału handlowego opisanego przez Victora Hugo w *Brzuchu Paryża*: „z czerwonych sklepów wzdłuż szarych domów światło latarni gazowych rozdzierało ciemności”[102]. Umieszczenie kamery na poziomie ulicy pozwoliło nie tylko przedstawić fasadę lokalu w perspektywie hieratyzującej, lecz również wydobyć fakturę kostki brukowej, która współtworzy historyczną atmosferę dzielnicy i cechuje się szczególną fotogenicznością; w wilgotnej od deszczu jezdni odbijają się zarówno promienie słońca, jak i światło neonu reklamującego Café des 2 Moulins (ilustracja 5.7). By zwiększyć wrażenie realizmu, reżyser wyeksponował te elementy ścieżki dźwiękowej, które kreują atmosferę ruchliwej ulicy handlowej i pełnej gwaru (a więc i życia) kawiarni. Usytuował wiązkę filmowej akcji w obrębie rue Mouffetard – „tej wspaniałej, wąskiej, tłocznej handlowej ulicy”[103] – obecnie znanej jako ostoja wykwintnych restauracji, delikatesów i targu żywności[104].

„Zarówno dla Francuzów, jak i dla obcokrajowców gastronomia odegrała na przestrzeni czasu znaczącą rolę w identyfikacji i budowie narodu francuskiego”[105] – podkreśla Jennifer L. Holm. Autorka pracy doktorskiej poświęconej filmowym i literackim reprezentacjom jedzenia zwraca uwagę na kulturotwórczą funkcję konsumpcji: „Nawet spożywając posiłek w samotności, postacie biorą udział w większym narodowym projekcie. Żywność i przestrzenie kulinarne, które wykorzystują francuscy autorzy i filmowcy, mają symboliczne wartości, które wskazują na historię i tradycję narodu i są nasycone właściwą im francuskością (*francité*)”[106]. Z kolei Priscilla Parkhurst Ferguson określa stolicę Francji mianem „wzorcowej przestrzeni kulinarnej”[107], cechującej się szerokim asortymentem produktów regionalnych. Współtworzą one dziedzictwo kulturowe kraju, a – wykorzystane przez Jean-Pierre’a Jeuneta w charakterze znaczących rekwizytów – dzięki szeroko zakrojonym strategiom marketingowym są rozpoznawalne wśród międzynarodowej publiczności. Jak ujawnia wszechwiedzący filmowy narrator, „W życiu Amelii nie ma mężczyzny. […] W zamian kultywuje drobne przyjemności: zanurzanie

[102] Victor Hugo, *Brzuch Paryża*, dz. cyt., s. 17.
[103] Ernest Hemingway, *Ruchome święto*, dz. cyt., s. 11.
[104] Co ważne, istnieje historyczna ciągłość pomiędzy dzisiejszym przebiegiem rue Mouffetard a szlakiem handlowym stworzonym w okresie rzymskiej Lutecji. Jennifer L. Holm, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 154–155.
[105] Jennifer L. Holm, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 6.
[106] Tamże, p. 14.
[107] Priscilla Parkhurst Ferguson, *Accounting for Taste…*, dz. cyt., p. 44.

dłoni w worku ziarna, przebijanie łyżeczką spieczonej skórki *crème brûlée,* puszczanie «kaczek» na kanale St. Martin". Owe „drobne przyjemności" o charakterze multisensorycznym są nierozłącznie związane z typowo francuskimi produktami[108] – soczewicą le Puy o tzw. „kontrolowanym oznaczeniu pochodzenia" (Appellation d'Origine Contrôlée), najwyższej jakości truflami Périgord, szampanem czy nadmienionym *crème brûlée*, który – choć jego recepturę opracowano w podobnym czasie zarówno we Francji, jak i poza jej granicami – jest powszechnie uznawany za oryginalny francuski deser (o czym świadczy choćby jego nazwa, konsekwentnie przywoływana we francuskim brzmieniu)[109]. Takie „produkty i specjały wywodzące się z tradycji lokalnych lub regionalnych"[110] Olivier Assouly nazywa „żywnością nostalgiczną" (*nourritures nostalgiques*). Na drugim krańcu kulinarnej osi znajdują się popularne artykuły żywnościowe, stanowiące element codziennej francuskiej diety (pieczony drób) lub towarzyszące posiłkom niezależnie od kontekstu towarzyskiego (np. wino); te „demokratyczne" produkty Roland Barthes określa mianem „narodowych"[111].

Jennifer L. Holm przekonuje, że „Widzowie mogą utożsamiać się z Amelią, która – mimo swojej ekscentryczności – jest zakorzeniona w codziennym życiu i ma takie same wspomnienia oraz upodobania jak każda inna osoba"[112]. Charakterystyczny dla niej nawyk dostrzegania piękna wśród codziennej rutyny i czerpanie przyjemności z drobnych gestów, określane terminem *le petisme*, może być interpretowany jako „reakcja na narodowy niepokój związany z wszystkim tym, co gigantyczne lub nasilające się, czyli globalizacją, przestępczością, zwykłą przemocą, bezrobociem czy utratą indywidualnej tożsamości w epoce technologicznej"[113]. Owa (hura)optymistyczna postawa, idąca w parze z bagatelizowaniem spraw dużej wagi – a zatem idealizowaniem życia – bywa zresztą rozpoznawana w dyskursie socjologicznym jako „efekt Amelii". Intensywne emocje, które odczuwa kobieta, są wizualizowane na ekranie pod postacią drżącego mięśnia sercowego lub – pod wpływem nagłej rozpaczy – całkiem dosłownie tracącej formę („rozpływającej

[108] „[A]lbowiem taki już jest człowiek, że nie zazna pełnego szczęścia, dopóki smak jego nie zostanie ukontentowany" – wyjaśnia Anthelme Brillat-Savarin. Tegoż, *Fizjologia smaku…*, dz. cyt., s. 187.
[109] Zob. s. 132.
[110] Olivier Assouly, *Les Nourritures nostalgiques: essai sur le mythe du terroir*, Actes Sud, Paris 2004, p. 13.
[111] Roland Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 106. Filozof podkreśla jednak różnice dostrzegalne na poziomie odbiorczym: „Każdy nieco powszechniejszy mit jest dwuznaczny, bo reprezentuje człowieczeństwo nawet tych, którzy nie mając nic, musieli go zapożyczyć. Rozszyfrowanie Tour de France, dobrego francuskiego Wina to oddalenie się od ludzi, których bawi wyścig kolarski i rozgrzewa wino". Roland Barthes, *Mitologie*…., dz. cyt., s. 293–294.
[112] Jennifer L. Holm, *Comfort Food…*, dz. cyt., p. 141.
[113] Michelle Scatton-Tessier, *Le Petisme: Flirting with the Sordid in "Le fabuleux destin d'Amélie Poulain"*, "Studies in French Cinema" no. 3, vol. IV, Routledge, London 2004, p. 197.

się") sylwetki. Sentymentalna fraza „bez ciebie dzisiejsze wzruszenia byłyby tylko martwym naskórkiem dawnych uniesień", wygłoszona w paryskim metrze[114], spotyka się z lekceważeniem ze strony konduktora („bilet poproszę"). Podobną anachroniczność tej, jakże emfatycznej, postawy opisuje w swoich rozważaniach Zygmunt Bauman:

> Naskórkowość, płytkość emocjonalna, spłaszczenie czasowe, poszatkowanie czasu na nie związane ze sobą fragmenty, były kiedyś rozkoszami samotnego spacerowicza, pioniera patrzenia, który nie widzi i kontaktu bez dotykania […] Dziś są one w zasięgu ręki większości (choć nie wszystkich) mieszkańców miasta, i ci, którzy zabudowują i dekorują sceny dla spacerowych przygód, z góry troszcząc się o zaspokojenie potajemnych pragnień przyszłych spacerowiczów, wiedzą o tym dobrze i zacierają dłonie na myśl o nieprzebranych możliwościach handlowych, jakie w rozkoszach naskórkowości się zawierają[115] [pisownia oryg. – przyp. MK].

„Amelię nagle ogarnia dziwne uczucie absolutnej harmonii. Wszystko jest doskonałe. Miękkość światła, zapach powietrza, spokojny szum miasta" – opisuje narrator stan tytułowej bohaterki po pomyślnym ukończeniu pierwszej altruistycznej misji. Protagonistka – kadrowana przy pomocy odchylonego od pionu obiektywu kamery (ilustracja 5.8) – przemierza w zwolnionym tempie drewnianą konstrukcję Pont des Arts, oddalając się od charakterystycznej fasady Institut de France. Owa predylekcja do spacerów po historycznym centrum miasta łączy kobietę z plejadą postaci zaludniających świat przedstawiony nowofalowych produkcji – by wymienić choćby *Kuzynów* (*Les cousins*, 1959 r.) Claude'a Chabrola, *Pod znakiem lwa* (*Le signe du Lion*, 1959 r.) Erica Rohmera, *Zazie w metrze*[116] (*Zazie dans le metro*, 1960 r.) Louisa Malle'a, *Paryż należy do nas* (*Paris nous appartient*, 1961 r.) Jacques'a Rivette'a czy *Cleo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1962 r.) Agnès Vardy. Przemieszczanie się między przeciwległymi brzegami rzeki nie jest procesem neutralnym znaczeniowo, o czym przypomina Tom Dyckhoff:

> Każdy, kto kiedykolwiek przeszedł się gdziekolwiek w świecie po moście, rozumie, że to wyjątkowe doświadczenie – uczucie zawieszenia nad pustką czy wartko płynącą wodą, może nawet krótkotrwałe

[114] Nostalgiczne właściwości schematu paryskiej kolei podziemnej podkreśla Marc Augé: „Wielkim paryskim przywilejem jest móc posługiwać się planem metra jak notesem, wyzwalaczem wspomnień, kieszonkowym lusterkiem, do którego zlatują się – by przejrzeć się i za chwilkę spłoszyć – skowronki przeszłości". Marc Augé, *Etnolog w metrze…*, dz. cyt., s. 140.
[115] Zygmunt Bauman, *Wśród nas, nieznajomych*, dz. cyt., s. 152.
[116] Co więcej, z tytułową bohaterką *Zazie w metrze* łączy Amelię „impertynencki i uroczo zabawny" sposób bycia. Zob. Jerzy Płażewski, *Historia filmu francuskiego*, dz. cyt., s. 264.

wrażenie uwolnienia się od zwyczajności. Doświadczenie to jest przyjemnym produktem ubocznym głównej funkcji mostu: przeprawy. Dziś jednak przeprawa stała się produktem ubocznym doświadczenia[117].

Zastosowany do realizacji sceny system steadicam[118], w połączeniu z ruchem zwolnionym w obrębie serii ujęć, stanowi wizualny ekwiwalent lekkości odczuwanej przez protagonistkę. Spotykając na swojej drodze niewidomego starca, Amelia asystuje mu w drodze do pobliskiej stacji Lamarck-Caulaincourt. Barwnie opisuje mijane miejsca oraz postacie z fotograficzną precyzją, jednocześnie aktywizując pozostałe zmysły niewidomego („czuje pan ten zapach?") i napełniając go radością – którą unaoczniono na ekranie poprzez dosłowne „rozpromienienie się" postaci, uzyskane w toku postprodukcji.

Film, który – spośród wszystkich produkcji zrealizowanych we Francji – osiągnął największy sukces frekwencyjny w historii amerykańskiego rynku kinematograficznego, został nagrodzony Narodowym Orderem Zasługi (L'ordre national du Mérite) za promowanie francuskich wartości na świecie. „Jeunet chciał pokazać legendarny, sielankowy Montmartre, leniwą atmosferą bardziej przypominający wieś niż tętniącą życiem stolicę, którego tak naprawdę nigdy nie miał okazji zobaczyć"[119] – diagnozuje Michał Bąk. Sportretowany w filmie Paryż stanowi bowiem syntezę przetworzonego komputerowo współczesnego oblicza miasta oraz przywołanej przez reżysera atmosfery XIX-wiecznej stolicy[120]. „Krótko mówiąc, jest to nostalgiczna i regenerująca wizja Erosa zaspokojonego w zaciszu współczesnego miasta, które w filmowym ujęciu Paryża znajduje jedną ze swoich najbardziej emblematycznych odsłon"[121] – pisze Xavier Perez.

Gęsta sieć relacji intertekstualnych, odsyłających widza do kanonu francuskiej sztuki kinematograficznej oraz malarstwa, realizuje wyznaczniki kampu[122]. Ostentacyjne sytuowanie w przestrzeni profilmowej reprodukcji dzieł sztuki (*Śniadanie wioślarzy*), czytelne nawiązania do ikonografii nurtów filmowych (realizm poetycki, nowa fala)

[117] Tom Dyckhoff, *Epoka spektaklu*…, dz. cyt., s. 190.
[118] Jean-Pierre Jeunet, *Filming Paris…,* dz. cyt., p. 316.
[119] Michał Bąk, *Filmowy Paryż*, dz. cyt., s. 306. Z kolei francuski dziennikarz (i obecny dyrektor Filmoteki Francuskiej) Frédéric Bonnaud określa film jako „raczej mdły, nieco nudny, a przede wszystkim zbyt francuski". Frédéric Bonnaud, *The Amélie Effect*, „Film Comment" November/December 2001, Film at Lincoln Center, New York 2001, dostępny przez: https://www.filmcomment.com/article/the-amelie-effect/ [dostęp: 19.02.2022 r.].
[120] Jak przekonuje Katharina Niemeyer, „Repetycja i reiteracja minionej estetyki w praktyce cyfrowej może również wskazywać na nowy rodzaj rytuału i towarzyszące mu nawyki". Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., p. 12. Autorka podkreśla korelację między rozwojem technologii i wyrażaniem nostalgii. Tamże, p. 1. Por. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia,* dz. cyt.
[121] Xavier Perez, *"We'll always have Paris"…*, dz. cyt.
[122] Jennifer L. Holm pisze w tym kontekście o kiczu; ze względu na fakt świadomego posługiwania się przez Jean-Pierre'a Jeuneta kulturowymi kalkami, za bardziej uzasadnione uważam włączenie ich w ramy kampu. Zob. Jennifer L. Holm*, Comfort Food…*, dz. cyt., p. 130.

i trawestacja określonych konwencji kulturowych (epistolografia miłosna, portrety renesansowe przodków) obnażają umowność świata przedstawionego, a zarazem redukują dzieła sztuki do funkcji filmowego tworzywa. „W pewnym sensie *Amelia* polega na maniakalnym katalogowaniu *signifiés* składających się na karykaturę Francji”[123] – konstatuje Frédéric Bonnaud i dodaje, że „Jean-Pierre Jeunet „[…] sprytnie wybiera ton, który jest raczej skromny niż pompatyczny i sytuuje swój film w sferze trywialności”[124]. Jak przekonuje Kate Lawrie Van de Ven, wykreowana w ten sposób wizja miasta może służyć widzom jako remedium na lęk przed wkroczeniem w nowe tysiąclecie oraz przybierającymi na sile procesami globalizacyjnymi[125]. Strategia ta podkreśla sentyment twórcy do historycznych dziejów francuskiej stolicy, utrwalając zarazem jej wyidealizowany – wyobrażony czy też fantazmatyczny – wizerunek. Istotę fantazmatu określa Maria Janion jako „scenariusz wyobrażeniowy”[126], służący „umiejętności egzystencji w obydwu rzeczywistościach, które są nam dane: rzeczywistości życia codziennego i rzeczywistości wyobraźni”[127]. Słowa te z powodzeniem można przenieść na grunt filmu Jean-Pierre’a Jeuneta, stanowiącego przykład ekranowej fuzji tych dwóch horyzontów, a zarazem inspirującego licznych widzów do przemierzania rzeczywistej przestrzeni miasta w poszukiwaniu „odprysków przeszłości”[128]. Popularność *Amelii* – ujmowanej niekiedy wręcz jako zjawisko społeczne (*phénomène de société*)[129] – zwiększyła turystyczny i handlowy[130] potencjał 18. dzielnicy, pozwalając dostrzec pewną autoreferencyjność w zakresie turystyki filmowej[131]. Filmowe lokacje i gadżety sprzedawane w sklepie z pamiątkami odsyłają zwiedzających do przestrzeni profilmowej

[123] Frédéric Bonnaud, *The Amélie Effect*, dz. cyt.
[124] Tamże.
[125] Kate Lawrie Van de Ven, *Spectacular Paris…*, dz. cyt., p. 69.
[126] Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 14. Cenne uwagi na temat istoty fantazmatu opublikowano w jednym z numerów „Czasopisma Psychologicznego”. Zob. Andrzej Pankalla, *Koncepcja fantazmatu w teorii działania symbolicznego (SAT) i psychologii kulturowej E.E. Boescha*, „Czasopismo Psychologiczne” nr 1, t. XVI, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań 2010, s. 87–98.
[127] Maria Janion, *Projekt…*, dz. cyt., s. 26.
[128] Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt*…, dz. cyt., s. 45.
[129] Rémi Fournier-Lanzoni, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 372.
[130] Zob. Cristina Goulding, *Romancing the Past: Heritage Visiting and the Nostalgic Consumer*, “Psychology & Marketing” no.18, vol. VI, John Wiley & Sons, Hoboken 2011, p. 565–592.
[131] Tradycyjny porządek oparty na zwiedzaniu – rzeczywistych lub wykreowanych – ekranowych lokacji zostaje poniekąd odwrócony; Jean-Pierre Jeunet wykorzystał w charakterze plenerów filmowych najbardziej konwencjonalne zakątki miasta, których obejrzenie podczas pierwszej wizyty w Paryżu jest uznawane przez wielu autorów przewodników i blogów turystycznych za „obowiązkowe”. Tym samym widz, opierając się na własnych doświadczeniach związanych z eksploracją tego miasta, może w toku seansu Amelii rozpoznać już odwiedzone przez siebie miejsca, a tym samym zdać sobie *a posteriori* sprawę z faktu uczestniczenia w filmowym spacerze śladami Amelii.

Amelii, a zarazem ewokują ducha przeszłości przywołanego za sprawą pokrytej patyną czasu romantycznej historii.

Z perspektywy (nowofalowego) Paryża

Zrealizowani w 2003 roku *Marzyciele* – adaptacja powieści *The Holy Innocents: A Romance* Gilberta Adaira[132] – stanowią interesujący przykład kina transnarodowego. Film, którego akcję osadzono w czasie paryskich strajków z 1968 roku, został wyreżyserowany przez słynnego włoskiego reżysera w ramach koprodukcji francusko-brytyjsko-włoskiej i osiągnął wysokie wyniki oglądalności wśród międzynarodowej widowni[133]. Schyłek lat 60. ubiegłego wieku, zapisany w zbiorowej wyobraźni jako okres rewolucji w sferze obyczajowej, kulturalnej i seksualnej, posłużył Bernardowi Bertolucciemu za tło historyczne (a zarazem tematyczne) *Marzycieli* – kolejnego po *Ostatnim tangu w Paryżu* (*Le dernier tango à Paris,* 1972 r.) kontrowersyjnego filmu reżysera, przełamującego społeczne tabu[134]. Rangę wydarzeń politycznych 1968 roku dla mechanizmu konstruowania pamięci kulturowej podkreśla w książce *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej* Bronisław Baczko:

> Mitologia maja 1968, zwłaszcza, kiedy przeżywa się ją w sposób nostalgiczny, uwydatnia jeszcze bardziej symbolizm, którym została obciążona wyobraźnia. Symbolizm ów stanowi całość, w której wspomnienia przeżytych wydarzeń, wyzwalania się z pewnych uciążliwych przymusów dnia codziennego, mieszają się z ukrytymi nieraz i niejasnymi nadziejami na odtworzenie tego zerwania w „normalności", po stronie tego, co „imaginatywne"[135].

Perspektywa czterech dekad, oddzielających premierę filmu Bernarda Bertolucciego od narodzin nurtu *nouvelle vague*, implikuje przyjęcie nostalgicznej postawy zarówno wobec kontrkulturowego światopoglądu charakterystycznego dla 1968 roku, jak i zjawiska kinofilii popularnego wśród ówczesnej młodzieży. „Być może ekran kinowy był dla nas

---

[132] Jako inspiracja do napisania powieści posłużył natomiast film *Straszne dzieci* (*Les Enfants Terribles,* 1950 r.) Jean-Pierre'a Melville'a, oparty na utworze literackim Jeana Cocteau o tym samym tytule.

[133] Andrew Higson, *Idea kinematografii narodowej*, przeł. Magdalena Loska, [w:] *Kino Europy,* Piotr Sitarski (red.), Rabid, Kraków 2001, s. 9–10. Włoskie pochodzenie reżysera oraz amerykańska tożsamość głównego bohatera skłaniają Sutanyę Singkhrę do postrzegania filmowej opowieści jako wyobrażenia na temat ówczesnych wydarzeń historycznych. Badaczka akcentuje fakt dochowania przez reżysera wierności atmosferze (a nie faktycznemu przebiegowi) zdarzeń. Sutanya Singkhra, *Dreams of Lost Time*…, dz. cyt., p. 46.

[134] Zob. Bartosz Żurawiecki, *Marzyciele*, „Film" nr 2, t. MMCDXXV, Media Point Group Sp. z o.o, Warszawa 2004, s. 98.

[135] Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne*…, dz. cyt., s. 19.

parawanem, który chronił nas przed światem" – podejmuje autorefleksję Matthew, jeden z trzech tytułowych *Marzycieli*[136]. Monolog protagonisty, podany w formie komentarza ponadkadrowego, nie tylko ułatwia nakreślenie jego portretu psychologicznego, lecz stanowi również cenne źródło wiedzy na temat przybieranej przez niego – równie idealistycznej, co egzaltowanej – postawy[137]. Koresponduje ona z hasłem „bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego"[138], popularnym, o czym przypomina Bronisław Baczko, w czasie paryskich protestów:

> Uderzającym przykładem tak rozumianej zmiany położenia wyobraźni w polu dyskursu jest dyskurs kontestacji roku 1968. Wystarczy przypomnieć sobie napisy, zdobiące wówczas mury Paryża: wyobraźnia do władzy, bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego. […] W roku 1968 słowo to funkcjonuje jako ważny element aparatury symbolicznej, za pomocą której masowy ruch o niewyraźnych konturach próbował nadać sobie wewnętrzną tożsamość i spójność, i która miała mu jednocześnie umożliwić rozpoznanie i określenie tego, co odrzucał, i tego, co stanowiło przedmiot jego nadziei[139].

Wśród licznych źródeł protestów, wybuchających w 1968 roku na tle politycznym, społeczno-kulturowym oraz generacyjnym, fundamentalne znaczenie miał sprzeciw wobec ograniczania wolności w krajach socjalistycznych objętych dyktaturą, a także postulat zakończenia wojny w Wietnamie. Działania militarne prowadzone od ponad dekady na terenie Półwyspu Indochińskiego były obserwowane (a zarazem szeroko komentowane) przez międzynarodową widownię, zyskując wręcz przydomek „wojny telewizyjnej"[140]. Bieżące doniesienia o sytuacji na froncie, zyskujące formę audiowizualnych komunikatów, kształtowały opinię publiczną oraz utrwalały w powszechnej świadomości wojenne klisze ikonograficzne. Równie silny oddźwięk medialny zyskały majowe rozruchy rozgrywające się we Francji w 1968 roku, zakorzenione w pamięci kulturowej dzięki licznym

---

[136] Jak spostrzega Dorota Kulczycka „tytuł akcentuje niedojrzałość bohaterów". Dorota Kulczycka, *„Zabawa w kino" w filmie Bernarda Bertolucciego pt. Marzyciele*, „Język – Szkoła – Religia" nr 14, t. I, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019, s. 89. Jeszcze ostrzejszy osąd wygłasza Zygmunt Kałużyński: „[…] nie żadni marzyciele, tylko wycieńczeni męczącym snem obsesjonaci". Zygmunt Kałużyński [w rozmowie z Tomaszem Raczkiem], *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek, t. 4, Miłość i seks*, Instytut Wydawniczy Latarnik im. Zygmunta Kałużyńskiego, Warszawa 2006, s. 157.

[137] Kinofil „kieruje się zwykle radykalnie subiektywnymi kryteriami estetycznymi, dąży do akcentowania silnego osobistego związku z kinem i do wypracowania własnego języka opowiadania o kinofilskim doświadczeniu" – pisze Paulina Kwiatkowska. Tejże, *Set-jetting*…, dz. cyt., s. 71.

[138] Autorem hasła, o czym przypomina Margaret Atack, jest Jean Duvignaud. Margaret Atack, *May 68 in French Fiction & Film*, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 1.

[139] Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne*…, dz. cyt., s. 18–19.

[140] Zagadnienie to przybliżają m.in. autorzy książki poświęconej medialnym reprezentacjom konfliktów zbrojnych. Zob. Jakub Idzik, Rafał Klepka, *Wojna w Wietnamie*, [w:] *Medialne relacje wojenne. Od wojny w Wietnamie do czasów współczesnych*, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2020, s. 53–108.

telewizyjnym reportażom, produkcjom dokumentalnym (w tym wykorzystującym materiały znalezione – *found footage*) oraz filmom fabularnym, których akcja osadzona jest w realiach społecznych tego okresu[141]. W obrębie audiowizualnego paradygmatu Paryskiego Maja – gdyż to właśnie Paryż stanowił epicentrum ówczesnych zamieszek – mieszczą się czarno-białe ujęcia zrealizowane ręczną kamerą, charakterystyczne dla estetyki kina dokumentalnego: przypadkowo zakomponowane, z przewagą ruchu wewnątrzujęciowego, niekiedy pozbawione ostrości. Oddziaływanie takich treści na odbiorców diagnozuje Judith Butler:

> Sceny uliczne wywierają polityczne skutki tylko wtedy, gdy dysponujemy wizualną i dźwiękową wersją sceny takiego wydarzenia, transmitowaną w czasie rzeczywistym lub zbliżonym do rzeczywistego. Zatem media nie tylko komunikują daną scenę, ale są jej częścią i częścią samego działania. Można powiedzieć, że są sceną czy też przestrzenią w jej poszerzonym i odtwarzalnym wymiarze wizualnym i dźwiękowym[142].

Ikonografię wspomnianego okresu tworzą sceny uliczne, których stałym komponentem są tłumy protestujących (skandujących antywojenne hasła i maszerujących z transparentami), budowane przez nich prowizoryczne barykady, starcia z uzbrojoną policją oraz zniszczona w wyniku walk infrastruktura miejska: stłuczone witryny sklepowe i rozebrana kostka brukowa (pełniąca funkcję partyzanckiej broni[143]) czy przewrócone, płonące pojazdy (ilustracja 5.9). Opisuje je w książce poświęconej filmowym i literackim reprezentacjom Maja 1968 Margaret Atack:

> Spontaniczność i natychmiastowość to dwa z najważniejszych pojęć kojarzonych z Majem, który był antytezą powolnego, wystudiowanego, dobrze przygotowanego, dobrze wyćwiczonego, stopniowego rozwoju; była to eksplozja, wyłom w społecznych murach i osłonach, krzyk wściekłości, nabazgrane graffiti, improwizowana bitwa kamieni ulicznych i płonących samochodów[144].

---

[141] „Maj jest zapośredniczony przez inne teksty, choć nieustannie pomaga je przepisywać; Maj jest przysłonięty samym sobą jako tekstem; jako dyskurs utopijny Maj jest jednocześnie tekstem teraźniejszości i przyszłości; niezależnie od punktu widzenia, wizja Maja jest wizją podwójną" – pisze Margaret Atack. Badaczka podkreśla paralelność pomiędzy kliszami wizualnymi wykorzystywanymi do obrazowania wojny francusko-pruskiej, okupacji niemieckiej w czasie II wojny światowej, inwazji kolonialnej w Algierii, wojny w Wietnamie oraz właśnie wydarzeń Maja 1968 roku. Margaret Atack, *May 68…*, dz. cyt., p. 2 i 4.

[142] Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 82.

[143] Jest ona jednocześnie filarem jednego z popularnych majowych sloganów: „pod brukiem leży plaża!" (fr. *sous les pavés, la plage!*), spopularyzowanego m.in. tekstem piosenki Léo Ferrégo oraz fotografią graffiti wykonaną w 1968 roku przez przedstawiciela agencji fotograficznej Roger-Viollet.

[144] Margaret Atack, *May 68…*, dz. cyt., p. 1.

Istotę takiej kondycji przestrzeni miejskiej trafnie oddaje metafora pola walki, zaproponowana przez Sławomira Kapralskiego, a wywodząca się z koncepcji *memoryscape* (krajobrazu pamięci) Arjuna Appaduraia. „Mimo iż krajobraz pamięci może przybierać formy materialne, konstytuuje się on poprzez wyobrażenia tych, którzy się do niego odnoszą”[145] – pisze socjolog. Owo „pole walki” dotyczy także rywalizacji o władzę symboliczną, stanowiąc miejsce zderzania się rozmaitych sił – instytucjonalnych i niesformalizowanych, mających walory historyczne oraz współczesnych. „W konsekwencji miasto jako pole walki nie jest nieruchomym obiektem, statyczną przestrzenią, ale dynamicznym członem relacji, ujmowanym perspektywicznie w procesach i praktykach zapominania, wypierania, upamiętniania, a więc zderzania się rozmaitych konfliktowych strategii”[146] – konkluduje Elżbieta Rybicka.

Te stereotypowe konwencje prezentowania wydarzeń maja 1968 roku pełnią funkcję dokumentów epoki, a zarazem wciąż rozbudzają wyobraźnię filmowców, czego dowodem jest realizacja takich produkcji jak *Zwyczajni kochankowie* (*Les amants réguliers,* 2005 r.) Philippe’a Garrela czy *Po maju* (*Après mai,* 2012 r.) Oliviera Assayasa. Do problematyki maja 1968 roku nawiązują – choć mniej bezpośrednio – również takie filmy jak *Nocturama* (2016 r.) Bertranda Bonello czy *120 uderzeń serca* (*120 battements par minute,* 2017 r.) Robina Campillo. Szczególnie interesująca jest strategia twórcza Louisa Malle’a, który w filmie *Milou w maju* (*Milou en mai,* 1990 r.) konsekwentnie redukuje rolę marcowych protestów do tła fabularnych zdarzeń – choć akcja całego filmu nieprzypadkowo rozgrywa się właśnie wiosną 1968 roku. Zamożni mieszczanie, gromadzący się w rodzinnej posiadłości w związku z odejściem nestorki rodu, postrzegają robotnicze protesty jako przejaw lenistwa i dywersji, a ich rzekome konsekwencje przezwyciężają dzięki dogodnej sytuacji finansowej oraz własnej fantazji[147].

Nietypową konwencję obrazowania wydarzeń Paryskiego Maja[148] zastosował również Bernardo Bertolucci, redukując sceny plenerowe do nieco ponad piętnastu minut

[145] Sławomir Kapralski, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, tegoż (red.), Scholar, Warszawa 2010, s. 27.
[146] Elżbieta Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” nr 5, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011, s. 203.
[147] Pamiętna jest między innymi scena jedzenia na śniadanie krakersów zamiast – niedostępnego z powodu strajku piekarzy – chleba, nawiązująca do słynnego cytatu „Nie mają chleba? Niech jedzą ciastka!” mylnie (choć powszechnie) przypisywanego Marii Antoninie, a w rzeczywistości wygłoszonego stulecie wcześniej przez – jak twierdził Jean-Jacques Rousseau – Marię Teresę, żonę Ludwika XIV.
[148] Por. Kamil Lipiński, *Alternatywne obrazy w kontekście wydarzeń majowych 1968 roku we Francji na przykładzie twórczości Jean-Luca Godarda i Chrisa Markera*, [w:] „Nowa Krytyka” nr 41, Instytut Filozofii Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2018, s. 143. Autor pisze w artykule o „najbardziej

czasu ekranowego. Substytutem filmowego portretu miasta staje się modelowe wnętrze mieszczańskiej kamienicy, w przestrzeni którego jest realizowana kluczowa dla *Marzycieli* linia dramaturgiczna. Niemniej świadomość społeczno-kulturowego tła, w którym zostaje osadzona historia tytułowych protagonistów, nieustannie odsyła widza do buzujących poza granicą kadru niepokojów społecznych[149]. Podczas gdy ich rówieśnicy przejmują gmach Sorbony, Matthew, Isabelle i Theo oddają się młodzieńczym igraszkom w okupowanym przez siebie przestronnym apartamencie[150], porzucając aktywizm polityczny na rzecz lektury filozoficznych tomów[151]. Choć jednym z filarów działań opozycji stali się w rzeczywistości francuscy robotnicy, reżyser zrezygnował z przedstawienia sytuacji społeczno-politycznej za pośrednictwem spojrzenia panoramicznego, koncentrując się w zamian na problemach szczególnie ważnych dla ówczesnej młodzieży. Główną przyczyną zamieszek, angażującą studentów oraz pracowników sektora kultury, było odwołanie Henriego Langloisa z funkcji dyrektora Filmoteki Francuskiej. Kontrowersyjne zdarzenie przypomniano za sprawą materiałów archiwalnych[152], zmontowanych równolegle z ujęciami organizującymi świat przedstawiony *Marzycieli* i poszerzających kontekst społeczno-kulturowy, ledwie zarysowany w filmie Bernarda Bertolucciego. Granice pomiędzy przekazem dokumentalnym i sferą ekranowej fikcji zniwelowano poprzez użycie pomostów dźwiękowych oraz łączenie ujęć o odmiennym statusie ontologicznym w oparciu o ich relacje graficzne. Konfrontację służb mundurowych ze studentami protestującymi przed gmachem Filmoteki Francuskiej skrócono – poprzez zastosowany montaż eliptyczny – do nieco ponad pół minuty czasu ekranowego, przedstawiając zdarzenie fabularne w formie kolażu ikonograficznych klisz: głębinowo zakomponowane kadry ujawniają liczną obecność demonstrujących, którzy – zaopatrzeni jedynie w informacyjne ulotki i transparenty – usiłują wymknąć się wyposażonej w środki

reprezentatywnych alternatywnych wizjach rozwoju kinematografii francuskiej okresu przemian majowych 1968 roku".

[149] Niekiedy elementy *mise en scène* – jak choćby kostka brukowa rozbijająca okienną szybę (a zarazem burząca iluzoryczny dystans oddzielający protagonistów od majowych wydarzeń) – w bezpośredni sposób aktywizują przestrzeń pozakadrową.

[150] Bohaterowie unikają w ten sposób niebezpieczeństw związanych z ulicznymi zamieszkami, a także – jak sugeruje Sutanya Singkhra – „destrukcyjną naturą czasu". Sutanya Singkhra, *Dreams of Lost Time*…, dz. cyt., p. 51.

[151] Na homonimiczność francuskiego terminu *pavé*, oznaczającego zarówno kostkę brukową, jak i sążnistą książkę, zwraca uwagę Margaret Atack. Tejże, *May 68…*, dz. cyt., p. 47.

[152] Jako źródło czarno-białych przebitek, należących do kategorii *found footage film*, w pierwszej kolejności posłużyło repozytorium przedsiębiorstwa Pathé i Narodowego Instytutu Audiowizualnego (Institut National de L'Audiovisuel); wykorzystano także wyimki pochodzące z krótkometrażowych filmów dokumentalnych *Retour d'Henri Langlois à Paris* (1968 r., reż. Bernard Eisenschitz) i *Langlois* (1970 r., reż. Roberto Guerra i Elia Hershon).

przymusu bezpośredniego policji. Miejska architektura w równym stopniu pełni funkcję zapory chroniącej apologetów Henriego Langloisa przed szturmem funkcjonariuszy, co pułapki odcinającej możliwą drogę ucieczki.

W filmowym prologu samo miasto nie nosi jednak oznak toczonych walk – w przeciwieństwie do sekwencji finałowej, obrazującej apogeum ulicznych starć. Wśród elementów scenografii, stylizowanej na zastaną, znajdują się stosy wyrwanych kostek brukowych i koktajle Mołotowa, rzucane w stronę kordonu policji przez wzburzony tłum manifestantów. Z ich żywiołowym zachowaniem koresponduje ciepła tonacja barwna ujęć, wywołana obecnością w kadrze płomieni, reflektorów policyjnych wozów i komunistycznych flag, które symbolizują postulaty protestujących (ilustracja 5.10). Kontrast pomiędzy społecznościami stojącymi po dwóch stronach – w tym przypadku także dosłownie rozumianej – barykady wzmacnia niska temperatura barwowa, użyta do portretowania kordonu policji. Chłodne światło ulicznych latarni, zwielokrotnione odbiciem w kaskach mundurowych oraz siwy dym wydobywający się z luf karabinów (będący świadectwem pacyfikacji demonstrantów przy pomocy broni palnej) wyodrębniają graficznie oddział sił zbrojnych, podkreślając – na mocy symboliki barw – jego status zbiorowego antagonisty (ilustracja 5.11). Kreacyjność świata przedstawionego, podkreślona użyciem zdjęć zwolnionych do zobrazowania szarży policjantów na grupę kontestatorów, ulega stopniowej redukcji na rzecz realistycznego modelu obrazowania, zbliżonego do ugruntowanej konwencji prezentowania majowych wydarzeń. Warto podkreślić, że niektóre z zastosowanych rozwiązań inscenizacyjnych (realizowanie zdjęć przy pomocy ręcznej kamery, pozbawiona precyzji kompozycja kadrów, naturalistyczna scenografia) są charakterystyczne również dla kina nowofalowego, do którego formuły reżyser nawiązuje na płaszczyźnie tematycznej – za sprawą młodych bohaterów, odrzucających tradycyjne wartości i uczestniczących w procesie inicjacji w dorosłość. Na relacje pomiędzy zdestabilizowaną sferą publiczną a dziedziną sztuki filmowej zwraca uwagę Jerzy Płażewski:

> Można zgodzić się z tezą, że tak poważny wstrząs polityczno-społeczny, jakim były wydarzenia 1968 roku, nie został zapowiedziany dostatecznie ważkimi zjawiskami w sztuce filmowej. […] Za to sam rok 1968 związał się z kinematografią, jak z żadną inną z dziedzin sztuki[153].

[153] Jerzy Płażewski, *Historia filmu…*, dz. cyt., s. 311.

W latach 60. zyskiwało bowiem na popularności zjawisko kinofilii, wsparte na fundamencie stałego uczestnictwa w projekcjach na dużym ekranie, lekturze prasy branżowej (na czele z miesięcznikiem „Cahiers du cinéma" kierowanym przez Jacques'a Rivette'a) i epatowaniu filmową erudycją. „Należałem do tych najbardziej nienasyconych, tych, którzy siadają najbliżej ekranu. Dlaczego siadaliśmy tak blisko? Może dlatego, że chcieliśmy jako pierwsi zobaczyć obrazy, jeszcze dziewicze i świeże, zanim przeskoczą płotki kolejnych rzędów" – ujawnia Matthew, postać zaprojektowana jako modelowy przykład kinofila, zapowiadając dalszy bieg filmowych zdarzeń: „Pewnego wieczoru wiosną 1968 roku świat w końcu przebił się przez nasz ekran". Aktywność kulturalną bazującą na regularnych wizytach w przybytkach dziesiątej muzy (tzw. praktyka *cinemagoing*) można bowiem interpretować jako formę eskapizmu, który zapewnia na czas seansu wolność od trosk życia w epoce kontestacji[154]. Przytulne wnętrza kameralnych kin, sportretowane również w filmie Bertolucciego, ułatwiały „oddawanie się – w tajemnicy nocnej projekcji – samotnej przyjemności, która wzmagała poczucie wspólnictwa z filmem"[155]. „Dopiero jednak od niedawna francuscy autorzy zajmujący się tym zjawiskiem zaczęli podkreślać, że ów szczególny, sekciarski charakter kinofilii wynikał z kontekstu lat okupacji" – przypomina Tadeusz Lubelski[156]. Historyk kina utożsamia praktykę ze „szlachetnym, bezinteresownym znawstwem"[157], podkreślając negatywne konotacje terminu kinomania – który, choć obecny w rodzimym dyskursie filmoznawczym, „kojarzy się z lekkim odchyleniem od normy, dewiacją"[158]. Inną optykę przyjmuje Mas Generis, według której kinofilia jest „stanem pragnienia seksualnego względem kina"[159]. Obie definicje zdają się doskonale przystawać do *Marzycieli*, w których kino stanowi dla protagonistów narzędzie sublimacji erotycznego napięcia[160], przybierającego coraz

[154] Definicję tego zjawiska przytaczam za Konradem Klejsą: „W najogólniejszym rozumienia kontestacja (od łac. *contestari* – protestować, przeczyć, kwestionować") oznacza manifestowanie sprzeciwu wobec wartości jakiegoś systemu praw, obyczajów, obowiązków społecznych […], autorytetów lub instytucji […], a także odmowę uczestnictwa w rzeczywistości owym wartościom podporządkowanej". Konrad Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008, s. 33.

[155] Jean Douchet, *Nouvelle vague*, Cinémathèque Française / Hazan, Paris 1998, cyt. za: Tadeusz Lubelski, *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2017, s. 24.

[156] Tamże, s. 25.

[157] Tamże, s. 24.

[158] Tamże.

[159] Mas Generis, *Cinephilia Now: Review of Cinephilia: Movies, Love and Memory*, "Screening the Past" no. 20, La Trobe University, Melbourne 2016, dostępny przez: http://www.screeningthepast.com/issue-20-reviews/cinephilia-movies-love-and-memory/ [dostęp: 20.09.2022 r.].

[160] Zygmunt Kałużyński pisze: „Miłość do kina łączy się tutaj ze swobodą obyczajową, wyzwoleniem spod kontroli wszystkich dotychczasowych konwenansów. To nie jest przypadkowe, że zaczyna się od zgadywanek mających sprawdzić, czy dobrze pamiętamy ulubione filmy, a kończy na granicy chorobliwej perwersji". Zygmunt Kałużyński, *Perły kina…*, dz. cyt., s. 156.

bardziej materialną formę wraz z opuszczeniem przybytków dziesiątej muzy i zaszyciem się postaci w paryskim apartamencie.

„Ich formą buntu są lenistwo, samowola, zabawa i rozrywka, prowadzące do coraz większego rozchwiania emocjonalnego i poczucia nienasycenia”[161] – spostrzega Dorota Kulczycka. Miejsce tradycyjnych seansów zajmują bohaterom rekonstrukcje scen z kultowych filmów, a dialogi przeplatane są kwestiami znanymi z kinowych seansów[162]. „Bertolucci stawia pytanie, czy aby to, co dzieje się w czterech ścianach między dwojgiem, trojgiem ludzi, nie jest ważniejsze i bardziej wywrotowe niż rewolucje dokonujące się na ulicy”[163] – podsuwa myśl Bartosz Żurawiecki. Uczynienie osią fabularną osobistych, sytuujących się poza dyskursem politycznym, przeżyć trojga studentów[164] pozwala na wpisanie *Marzycieli* w ramy filmowej mikrohistorii, która – jak wyjaśnia Jerzy Topolski – „jest historią bliską człowiekowi i jego zachowaniom, pokazuje go w codziennym działaniu, a przy tym zaciera różnice między zdarzeniami dotąd uważanymi za «ważne» a pozostałymi, osobami «historycznymi» (w znaczeniu: zasługującymi na opis), a «niehistorycznymi»”[165]. Złożoność doświadczenia historycznego znakomicie ilustruje zastosowana przez Franka Ankersmita metafora wizualna:

> Wyobraźmy sobie, że ktoś spogląda z lecącego samolotu na ziemię. Często chmury przesłaniają ten widok, ale kiedy się rozstępują, można obserwować ziemię bez przeszkód. Tak właśnie dzieje się z doświadczeniem historycznym. Najczęściej chmury tradycji i kontekstu przesłaniają nam widok przeszłości, ale nie znaczy to, że całkowicie go uniemożliwiają. Kiedy wiatr rozwieje kontekstualne chmury, przeszłość znów staje się widoczna. […] Jednakże – co jest ważne – chociaż chmury determinują możliwość zobaczenia powierzchni ziemi (przeszłości), nie determinują one, co jest widziane w takich okolicznościach[166].

---

[161] Dorota Kulczycka, *„Zabawa w kino”…*, dz. cyt., s. 87.

[162] „Dzięki znajomości kina i wykorzystywaniu ujęć fabularnych z filmów w maksymalnie hedonistyczny sposób próbują przeżywać własną egzystencję” – podkreśla psychologiczne aspekty kinofilii Dorota Kulczycka. Tejże, *„Zabawa w kino”…*, dz. cyt., s. 90. Również Sutanya Singkhra przekonuje, że istotą kinofilii nie jest oglądanie filmów, lecz przeżywanie ich. Sutanya Singkhra, *Dreams of Lost Time*…, dz. cyt., p. 45 i 49.

[163] Bartosz Żurawiecki, *Marzyciele*, dz. cyt., s. 98.

[164] „Z filmem tym ciekawy dwugłos stanowią *Zwyczajni kochankowie* (reż. Philippe Garrel, 2005) – tu także polityczny wymiar Maja zostaje zepchnięty na plan dalszy (i ukazany w sposób bardziej stylizowany)” – zauważa Konrad Klejsa. Tegoż, *Filmowe oblicza kontestacji*, dz. cyt., s. 384.

[165] Jerzy Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1998, s. 135. Z kolei, jak przekonuje Tomasz Falkowski, „[…] nie mamy tutaj nawet po części do czynienia z czymś, co Roland Barthes nazwałby być może mitem «historycznej niemoty». Jeśli historycy podkreślają tę nieuchwytność wydarzenia, wynika to z podstawowego rozdźwięku pomiędzy wydarzeniem a opowieścią o nim”. Tomasz Falkowski, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2013, s. 157.

[166] Frank Ankersmit, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i popostmodernistyczne doświadczenie*, przeł. Ewa Domańska, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko*, Ewa Domańska (red.), Instytut Historii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1997, s. 29.

Granice między rzeczywistością, w której zanurzone są postacie, a światem zapośredniczonym przez sztukę filmową zacierają się w scenie szaleńczego biegu po korytarzach Luwru, stanowiącej cytat z *Amatorskiego gangu* (*Bande à part*, 1964 r.) Jean-Luca Godarda[167] (ilustracja 5.12). Autotematyzm *Marzycieli*, choć najpełniej realizowany za sprawą owego zapożyczenia oraz wmontowanych fragmentów klasycznych – a więc rozpoznawalnych również przez współczesnych widzów – filmów stanowiących temat rozmów trojga bohaterów, jest dostrzegalny także w scenografii: na stoliku pokoju hotelowego Matthew leży poświęcony twórczości Ingmara Bergmana numer „Cahiers du Cinéma", którego okładkę stanowi kadr z filmu *Persona*, a mieszkanie rodzeństwa zdobi plakat do *Chinki* (*La chinoise,* 1967 r.) Jean-Luca Godarda i fotos z *Paisy* (*Paisà,* 1946 r.) Roberta Rosselliniego. Ciasny, obskurny pokój wynajmowany przez Amerykanina w hotelu przy lewobrzeżnej rue Malebranche ustępuje bowiem miejsca modelowemu paryskiemu apartamentowi zamieszkanemu przez Isabelle i Theo oraz ich konserwatywnych rodziców. W wystroju wnętrz przestronnego mieszkania można również dostrzec komunistyczne akcenty – gipsowe popiersie Mao Zedonga i mosiężny posąg Włodzimierza Lenina. Nowofalowe dzieło Godarda, przybliżające losy studentów żyjących we wspólnocie i zgłębiających ideologię maoistyczną, stanowi kolejny kontekst interpretacyjny filmu. Pozornych analogii pomiędzy *Chinką* a *Marzycielami* jest znacznie więcej: obydwa filmy (choć z różnym natężeniem) poruszają problematykę społeczno-polityczną, a licznie wykorzystywane przez reżyserów materiały archiwalne burzą iluzję świata przedstawionego i wzmacniają dyskursywną wymowę filmów[168]. Wspólnym mianownikiem obydwu produkcji są również strategie autotematyczne, których funkcję – na przykładzie twórczości Jean-Luca Godarda – przybliża Paweł Mościcki:

> Niemal w każdym filmie z lat 60. Godard umieszcza scenę wizyty w kinie, tworząc za każdym razem rodzaj alegorii albo inscenizacji własnego wyobrażenia o publiczności. Tej idealnej, wyobrażonej i tej faktycznej. Jeśli przyjąć, że kino fabularne dąży – zwłaszcza wraz z rosnącą dominacją Hollywood i zależnością od telewizji – do wywołania w widzu odruchów konsumenta biernie akceptującego oferowany mu spektakl,

[167] Tadeusz Lubelski, *Nowa fala…*, dz. cyt., s. 433. Na marginesie należy odnotować, że pamiętna scena została odtworzona m.in. w dokumentalnym filmie *Twarze, plaże* (*Visages, villages*, 2019 r.), którego współtwórczyni – Agnès Varda – pokonała dystans, poruszając się na wózku w asyście reżysera Jeana René. Rekordowy wynik osiągnął w 2010 roku szwajcarski artysta Beat Lippert, przemierzający korytarze Wielkiej Galerii w ramach performatywnego działania *La Sprezzatura*.

[168] Mirosław Przylipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, [w:] Jerzy Trzynadlowski (red.), „Studia Filmoznawcze" nr 7, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1987, s. 245.

Godard, jako prawowity członek tradycji kina autorskiego i kinofilii, projektuje w swoich filmach widza osobliwego, takiego, który w taki lub inny sposób zrywa prostą relację identyfikacji-projekcji[169].

Wartością nadającą kierunek życiu trojga tytułowych *Marzycieli* jest jednak sztuka ruchomych obrazów, będąca dla postaci substytutem życia w Paryżu 1968 roku. Symbolem – a zarazem zapowiedzią takiego stanu rzeczy – jest reprodukcja obrazu Eugène'a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*, na którym alegoryzująca tytułową wolność Marianna ma twarz przysłoniętą portretem ikony popkultury, Marilyn Monroe. Również dla bohaterów *Marzycieli* kino pełni funkcję zasłony, szczelnie odgradzającej ich od politycznej rzeczywistości 1968 roku. „Filmoteka jest świątynią, w której wykuwa się duch studenckiego buntu. Kino to religia, sacrum pokolenia"[170] – stawia diagnozę Bartosz Żurawiecki. Najważniejszym miejscem akcji rozgrywającej się w pierwszej, trwającej dziesięć minut, sekwencji *Marzycieli* jest pierwotna siedziba Filmoteki Francuskiej, Palais de Chaillot – „miejsce narodzin nowoczesnego kina", by przywołać słowa postaci granej przez Michaela Pitta (ilustracja 5.13). To właśnie w kierunku Place du Trocadéro zmierza Matthew, uchwycony u podnóża wieży Eiffla w czołówce filmu. Instytucja założona przez Henriego Langloisa nie tylko zapewnia miłośnikom kina możliwość obcowania z dziesiątą muzą, lecz – w obliczu narastających protestów studenckich – zyskuje wymiar społeczny. „Działania protestacyjne spełniają ważną funkcję wewnętrzną: rozwijają poczucie zbiorowej tożsamości, która jest warunkiem koniecznym zaangażowania na rzecz wspólnego celu"[171] – zauważają autorzy tomu *Ruchy społeczne: wprowadzenie*.

„Innymi słowy, to, co przeszłe, przychodzi wraz z teraźniejszością poprzez re-prezentację, teraźniejszość, która redukuje części przeszłości w swojej aktualizacji"[172] – wyjaśnia Katharina Niemeyer. Bernardo Bertolucci przywołuje w *Marzycielach* powszechne wyobrażenia na temat francuskiej epoki kontestacji, poddając dekonstrukcji licznie wykorzystywane klisze kulturowe. Taką strategią posługuje się już w czołówce filmu, której tematem przewodnim stała się swobodna interpretacja narodowego symbolu Francji[173], przefiltrowana (o czym świadczy wybór ścieżki dźwiękowej) przez

[169] Paweł Mościcki, *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010, s. 375.
[170] Bartosz Żurawiecki, *Marzyciele*, dz. cyt., s. 98.
[171] Donatella della Porta, Mario Diani, *Ruchy społeczne: wprowadzenie*, przeł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 101.
[172] Katharina Niemeyer, *Introduction…*, dz. cyt., p. 3.
[173] Eksperymenty formalne na kanwie francuskiej flagi prowadził m.in. Jean-Luc Godard w trzyminutowej produkcji *Film-Tract no. 1968* (1968 r.), stanowiącej efekt współpracy z malarzem Gérardem Fromangerem.

amerykocentryczną optykę[174]. Płynny ruch kamery w płaszczyźnie pionowej – niczym w filmie *Panorama of the Eiffel Tower* Thomasa Edisona – podkreśla monumentalność wieży Eiffla. Z kolei zmodyfikowana w toku postprodukcji tonacja barwna ujęcia wzmacnia patriotyczne konotacje budowli; obiekt poddano cyfrowemu zabiegowi desaturyzacji, a wybrane elementy konstrukcyjne wypełniono odcieniami czerwieni i błękitów, swobodnie nawiązujących do kolorystyki flagi państwowej (ilustracja 5.14); z kolei kształt wieży powtarza stylizowana litera A, zawarta w tytule filmu. Warstwę dźwiękową sekwencji tworzy instrumentalny utwór *Third Stone from the Sun* Jimiego Hendriksa, w którym zmianie jazz-rockowego pasażu na rock psychodeliczny towarzyszy kolejne, tym razem pozbawione graficznej ingerencji, ujęcie wieży Eiffla. Uczynienie budowli pierwszoplanowym elementem kompozycji kadru, szczegółowo „opisywanym" w toku jazdy kamery, sytuuje się w obrębie praktyki topofilii rozumianej jako silna fascynacja danym miejscem[175]. „Zabytki są materialnymi podporami złożonych dyskursów określających historyczną i narodową tożsamość. Podobnie jak sam Paryż został uznany za symbol przeszłości, tak i zabytek może być palimpsestem, gdyż jego znaczenia są w podobny sposób poddane procesom zmiany i reinskrypcji"[176] – pisze Margaret Atack.

Analiza neoformalna niespełna dwuminutowej czołówki, pozornie zbyt drobiazgowa, wysuwa na pierwszy plan funkcję alegoryczną sekwencji – stanowiącej zapowiedź filmowych zdarzeń przedstawiających wyidealizowaną wizję maja 1968 roku, która następnie zostaje ukazana w krzywym zwierciadle[177]: swobodę seksualną zastępuje *ménage à trois* z elementami kazirodztwa, młodzieńczy bunt zamienia się w konformistyczną postawę względem świata, a wizerunek klasycznej paryżanki okazuje się jedynie starannie wystudiowaną pozą. Czerwony beret, papieros i grymas na twarzy – nieodłączne atrybuty *parisienne* w wydaniu *cliché* – mają na celu zamaskować prawdziwą tożsamość Amerykanki Isabelle, która fantazjuje o swoich narodzinach: „Przyszłam na świat na

[174] O różnicach w pojmowaniu rzeczywistości, również politycznej – związanej z majem 1968 roku – przez Europejczyków i Amerykanów pisze Jean Baudrillard: „Nie chodzi o to, by konceptualizować rzeczywistość, lecz by urzeczywistniać koncepty i materializować idee, zarówno te religijne i moralne […] jak i marzenia, wartości naukowe czy perwersje seksualne. Zmaterializować wolność, lecz i nieświadomość. Nasze fantazmaty dotyczące przestrzeni i fikcji, ale także prawdy i cnoty albo szaleństwa techniki – wszystko, co wyśniliśmy po tej stronie Atlantyku, ma szansę urzeczywistnić się po tamtej. Oni wychodząc od idei fabrykują rzeczywistość, my przekształcamy ją w idee lub ideologie". Jean Baudrillard, *Ameryka*, dz. cyt., s. 104.
[175] Teresa Castro, *Mapping the City…*, dz. cyt., p. 144–155.
[176] Margaret Atack, *May 68…,* dz. cyt., p. 102.
[177] Perspektywy wykorzystania ironii jako narzędzia wspierającego postawę nostalgiczną nakreślają Emily Keightley i Michael Pickering: „Zamiast odrzucać w ten sposób medialne reprezentacje przeszłości, możemy zaczerpnąć z nich bardziej złożone rozumienie relacji między śladami czasu a rekonstrukcjami historycznymi, w tym potencjał ironii i zabawy w ponownym przemyśleniu historii i naszych różnych relacji z nią". Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt., p. 924.

Champs-Élysées w 1959 roku. Na chodniku Champs-Élysées. A wiesz, jakie były moje pierwsze słowa? «New York Herald Tribune»!". Ujęcia kobiety spacerującej po Passerelle Debilly są zmontowane równolegle z kultową sceną pochodzącą z filmu *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda, w której bohaterka grana przez Jean Seberg sprzedaje prasę na paryskim bulwarze:

> Osobno należy wyróżnić filmy, które podejmują niezależną (neutralną) analizę społeczną i historyczną, a jednocześnie wykorzystują specyficznie filmowe środki wyrazu. […] Wykorzystanie montażu równoległego czy nałożenie ścieżki dźwiękowej na obraz nadają opowieści formę, której nie można uzyskać w innej sztuce niż kino[178].

Miasto jest ekranem dla historii rozgrywającej się między trojgiem protagonistów. Ta metafora zyskuje szczególne znaczenie w scenie ucieczki Matthew, Isabelle i Theo przed policją, gdy ponadnaturalnych rozmiarów cienie postaci – oświetlonych ulicznymi latarniami – przesuwają się wzdłuż ściany jednej z paryskich kamienic (ilustracja 5.15). Fasada budynku przemienia się w płaszczyznę ekspresji „marzycieli", a zarazem w prototyp fasady medialnej. „Elewacje stają się powierzchnią dla obrazów wyświetlanych z projektorów, na ogromnych monitorach elektroluminescencyjnych wspólnie ogląda się telewizję, a ściany budynków służą nocą jako ekrany ulicznego kina"[179] – przypomina Ewa Rewers. Sylwetki bohaterów są zwielokrotnione również za sprawą luster, gęsto rozmieszczonych w apartamencie przy Place de Rio-de-Janeiro. Sylwetka Isabelle, odtwarzającej przy pomocy stroju rzeźbę Nike z Samotraki, pojawia się w planie średnim w trzech skrzydłach zwierciadła ustawionego w sypialni. Z kolei łazienkowe lustro odbija zażywające wspólnej kąpieli postacie, zamykając ich zbliżenia w trzech osobnych ramach, na podobieństwo filmowych kadrów (lub, co zauważa Sutanya Singkhra, tryptyków Francisa Bacona[180] [ilustracja 5.16]). „Zresztą mała «domowa rewolucja» seksualna bohaterów, ich zabawa w kino, też opiera się na schemacie lustra – odzwierciedla to, co niegdyś oglądali oni na ekranie, a także odbija to, o co walczono na paryskich ulicach: permanentną swobodę obyczajów"[181] – pisze Dorota Kulczycka. Podobny *modus vivendi* podsumowuje Zygmunt Bauman następującymi słowami:

---

[178] Marc Ferro, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 219.
[179] Ewa Rewers, *Fasady medialne. O konstrukcji przestrzeni społecznych poprzez display*, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 543.
[180] Sutanya Singkhra, *Dreams of Lost Time*…, dz. cyt., p . 51.
[181] Dorota Kulczycka, *„Zabawa w kino"…*, dz. cyt., s. 90.

Dać się ponieść przygodzie, ale znajdować życie wszędzie tam, gdzie przypadek prowadzi – i to takie życie, jakie mknie obok (a zatem pozostaje w polu widzenia wystarczająco długo, by uwagę powstrzymać w biegu, uwiązać, pozbawić wolności uganiania się za przypadkową szansą); na tyle długo, by dać ostrogi wyobraźni, ale nie na tyle długo, by przyciąć fantazji skrzydeł nożycami faktów – oto źródło rozkoszy i zachwytu, doznanie bliskie erotycznej, orgazmicznej przyjemności […][182].

W książce *Film i psychoanaliza: problem widza* Wiesław Godzic przekonuje, że „Charakterystyczne dla kina nie jest więc to, że zdarza mu się przedstawiać elementy wyobrażone, lecz fakt, że wyobrażone istnieje od początku […]. Owo wyobrażone jest szczególne: łączy w sobie pewien rodzaj obecności z pewnym rodzajem nieobecności”[183]. Punktem wyjścia do rozważań staje się metafora autorstwa Christiana Metza:

A zatem film jest podobny do lustra. Lecz różni się od pierwotnego lustra w jednym istotnym punkcie: chociaż tak jak ono może odzwierciedlać wszystko, jest jedna rzecz, której nie odbija i nigdy odbijać nie będzie: ciało widza. W tym właśnie miejscu ekran nagle staje się przezroczystym szkłem[184].

„Podglądasz ich, czujesz się winny, ale nie potrafisz odwrócić wzroku. Film staje się przestępstwem, a reżyser – kryminalistą” – zauważa Matthew, a jego obserwację można odnieść również do statusu widza *Marzycieli*, który obserwuje troje bohaterów oddających się nienormatywnym praktykom seksualnym. Atmosferę erotycznego napięcia podsycają nieprzypadkowo użyte środki wyrazu filmowego: wąski korytarz apartamentu jest skąpany w czerwonym świetle, pozycja kamery – tożsama z punktem widzenia Matthew – pozwala na ujawnienie fragmentu splecionych ciał rodzeństwa widocznych zza półprzymkniętych drzwi, a częste użycie planów bliskich (z przewagą zbliżeń oraz dużych zbliżeń) ułatwia uchwycenie napięcia narastającego pomiędzy studentami uwikłanymi w *ménage à trois*[185]. Pozorną witalność postaci oraz podejmowanych przez nie działań demaskuje Bartosz Żurawiecki: „A jednak wulkan ideałów i namiętności zrekonstruowany w *Marzycielach*

[182] Zygmunt Bauman, *Wśród nas, nieznajomych*, dz. cyt., s. 151.
[183] Wiesław Godzic, *Film i psychoanaliza…*, dz. cyt., s. 69.
[184] Christian Metz, *Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier*, przeł. Celia. Britton et al., The Macmillan Press LTD, London 1982, p. 45.
[185] Zbliżenie między Isabelle a Théo zostaje ukazane w naturalistycznej konwencji. Jak zauważa Linda Williams w rozdziale *Make Love, Not War*, „niemal zawsze wiedza cielesna pozostawała pod kontrolą muzyki, łagodzącej nastroje wśród widowni. Kiedy seks pozbywa się muzyki, wszystko staje się bardziej rzeczywiste, bardziej nagie […]”. Linda Williams, *Seks na ekranie*, dz. cyt., s. 192.

jest wygasły. Nie budzi na nowo dawnych emocji, dawnych sporów. Młodzi aktorzy wyłącznie odgrywają swoich rówieśników z tamtych lat”[186].

Truizmem byłoby stwierdzenie, że dominantą tematyczną *Marzycieli* jest tęsknota za epoką kontestacji – przypadającą, co warto zauważyć, na wczesne lata młodości Bernarda Bertolucciego[187] – a zwłaszcza ewokowanymi przez nią wartościami: sprawczością w sferze polityczno-społecznej, swobodą obyczajową czy aktywnym udziałem w kulturalnym życiu Paryża. Zdecydowanie bardziej istotna jest celowość owego powrotu do przeszłości, a – precyzyjniej rzecz ujmując – jej, współcześnie wykreowanej, wyidealizowanej i poddanej silnej estetyzacji wersji. „Film Bertolucciego, choć przywołuje rebelianckie kino Nowej Fali, ma charakter konwencjonalnego albumu ze zdjęciami na błyszczącym papierze”[188] – podsumowuje przywoływany już autor recenzji filmu *Marzyciele*. Kompozycja klamrowa, obejmująca sceny protestów pod siedzibą Filmoteki Francuskiej i dynamicznie zmontowane ujęcia starć z policją na paryskich ulicach, nie zmienia jednoznacznie oportunistycznej wymowy filmu. Nawet jeśli troje „marzycieli” porzuciło wiarę w (ruchomy) obraz na rzecz wiary w rzeczywistość, orędownikiem tej pierwszej postawy pozostał Bernardo Bertolucci. Reżyser rezygnuje z posługiwania się w scenach plenerowych dramatyczną muzyką oraz narracją ponadkadrową, wykorzystywaną chętnie – o czym przypomina Margaret Atack – do hiperbolizacji ekranowej przemocy[189], jednak rozbrzmiewający w finałowej scenie szlagier *Non, je ne regrette rien* Édith Piaf – chwyt znany z omawianej już *Nienawiści* – pogłębia rozdźwięk pomiędzy płaszczyzną fabularną (nagły aktywizm postaci wywołany rozbiciem szyby kostką brukową[190]) a dyskursywną (odautorski komentarz reżysera). „W tej perspektywie dźwięk nie stanowi widocznie realistycznego tła opowiadanych historii”[191] – pisze Kamil Lipiński, zauważając fakt istnienia „wewnętrznego napięcia w dialektycznym obrazie”[192]. Kruchość „miasta w zwierciadle”[193] podkreśla z kolei Ewa Rewers:

[186] Bartosz Żurawiecki, *Marzyciele*, dz. cyt., s. 98.
[187] „Bertolucci, który w 2003 roku liczy sobie 63 lata, w *Marzycielach* niespodziewanie wraca do swojej młodości i podaje ocenę ówczesnego przewrotu jako rewolucji nieudanej w obydwu planach: zarówno społecznym jak i obyczajowym”. Zygmunt Kałużyński, *Perły kina*…, dz. cyt., s. 155.
[188] Bartosz Żurawiecki, *Marzyciele*, dz. cyt., s. 98.
[189] Margaret Atack, *May 68…*, dz. cyt., p. 43.
[190] „Ulica weszła do domu!” – podsumowuje niefortunne zdarzenie Isabelle, będące dla „marzycieli” impulsem do działania odwrotnego – wyjścia z domu na ulicę.
[191] Kamil Lipiński, *Alternatywne obrazy*…, dz. cyt., s. 145.
[192] Tamże.
[193] Zob. Walter Benjamin, *Paryż – miasto w zwierciadle*…, dz. cyt.

[…] lustrzana powierzchnia miasta jako pierwsza ulega zniszczeniu w trakcie rozruchów i niepokojów w mieście. Rozbijanie szyb wystawowych i samochodowych, niszczenie lśniących karoserii i luster nie da się wytłumaczyć wyłącznie szybkim i spektakularnym efektem spowodowanym ich kruchością (ograniczaną skutecznie przez nowe technologie) i nieporównywalnym do niczego dźwiękiem tłuczonego szkła[194].

Ujęciu ulicy zatrzymanej w stopklatce – ulicy opustoszałej, zagrodzonej barykadą, rozświetlonej jedynie płonącymi cegłami i reflektorami policyjnych wozów – towarzyszą słowa „wspomnień mych nie żal mi, już nie rozpalają mych dni, me radości i smutki, już nie potrzebuję ich". Gdy utwór przenikają takty znanego już *Third Stone from the Sun* Jimiego Hendriksa, pozostający w przestrzeni pozakadrowej Isabelle, Theo i Matthew być może ponownie oddają się aktom kinofilii w zaciszu przytulnego apartamentu, a wyjście na ulicę okazałoby wówczas jedynie zastosowaną przez Bernarda Bertolucciego formą filmowej autocenzury związanej z dominującą narracją wokół Paryskiego Maja 1968 roku:

Wykorzystanie i używanie specyficznych typów zapisu staje się tym samym bronią w walce, związanej – powtórzmy – ze społeczeństwem, które produkuje filmy i społeczeństwem, które je odbiera. To ostatnie objawia się przede wszystkim poprzez cenzurę, wszelkie formy cenzury, w tym cenzurę i autocenzurę naddaną. […] ponieważ podobne zakończenie zdyskredytowałoby społeczeństwo i porządek, które go tolerowało[195].

Nad dachami Paryża

„Film zebrał wszelkie możliwe nagrody […] nawet stworzone specjalnie dla niego. Co nie przeszkadza mu być arcydziełem"[196] – ten, nieco przewrotny, komentarz wygłosił René Prédal na temat średniometrażowej produkcji *Czerwony balonik* (*Le ballon rouge*, 1956 r.) Alberta Lamorisse'a). Opowieść o przyjaźni „chłopca i… balonika, który lata za swym małym panem na spacery po szarym Montmartrze"[197] trwale zapisała się w historii francuskiego kina, a pół wieku po premierze posłużyła Hou Hsiao-hsienowi jako kanwa swobodnej adaptacji. *Podróż czerwonego balonika* (*Le voyage du ballon rouge*, 2007 r.) to

[194] Ewa Rewers, *Ekran miejski*, dz. cyt., s. 50.
[195] Marc Ferro, *Kino i historia*, dz. cyt., s. 21.
[196] René Prédal, *Le cinéma français contemporain*, Éditions du Cerf, Paris 1984, p. 35.
[197] Jerzy Płażewski, *Historia*…, dz. cyt., s. 221.

forma hołdu[198] złożonego Albertowi Lamorisse'owi[199], a zarazem próba zniuansowania relacji pomiędzy młodym protagonistą a tytułowym balonikiem, poddanym pozornemu zabiegowi antropomorfizacji. Nadanie przedmiotowi ludzkich cech i motywów postępowania zasygnalizowano już w tytule filmu – balonik odbywa podróż, który to termin antropolog James Clifford stosuje „na określenie różnych mniej lub bardziej dobrowolnych praktyk opuszczania «domu», aby udać się do jakiegoś «odmiennego» miejsca. Takie przemieszczenie może mieć cel materialny, duchowy lub naukowy"[200]. Jak zauważają David Scott Diffrient i Carl R. Burgchardt, wzmiankowany w tytule filmu fakt podróży „kładzie większy nacisk na ruch obiektu, który metaforycznie przedstawia międzykulturowy przepływ samego filmu przekraczającego granice"[201].

Przestrzeń, w której toczy się filmowa akcja, zostaje zamknięta w obrębie pierścienia Bulwaru Peryferyjnego. Obszary eksploracji miasta wyznacza trajektoria lotu balonika, zawężona w filmie Lamorisse'a do 18. dzielnicy Paryża, a w adaptacji Hou Hsiao-hsiena obejmująca przeważnie mniej rozpoznawalne (czy wręcz anonimowe) zakątki miasta. Miejsca pozwalające na jednoznaczną identyfikację pojawiają się jedynie w ujęciu ustanawiającym oraz – na zasadzie klamry kompozycyjnej – w scenie finałowej (ilustracja 5.17). *Podróż czerwonego balonika* rozpoczyna się na stacji metra Bastille[202], oznaczonej charakterystycznym secesyjnym szyldem Metropolitain. Nieprzypadkowy jest

[198] Hołd (*homage*) to jedna z czterech form relacji intertekstualnych omówionych przez Thomasa M. Leitcha. Tegoż, *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, „Literature/Film Quarterly" no. 3, vol. XVIII, Salisbury University, Salisbury 1990. Z kolei David Scott Diffrient i Carl R. Burgchardt proponują włączenie *Podróży czerwonego balonika* w ramy innej kategorii – „przeróbki jako odbicia" (*remake as reflection*). David Scott Diffrient, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons: Intercultural Cinema and Transnational Nostalgia in "Le voyage du ballon rouge"* [w:] *Transnational Film Remakes*, Iain Robert Smith and Constantine Verevis (eds.), Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, p. 153.

[199] Związek pomiędzy dziecięcymi wspomnieniami seansu filmu Lamorisse'a a mentalnym obrazem Paryża wykształconym u Hou Hsiao-hsiena podkreśla Jean-Marc Lalanne. Tegoż, *Hou Hsiao-hsien à Paris*, "Le Monde" 9.01.2007, Louis Dreyfus, Paris 2007, p. 14.

[200] James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, London 1997, p. 66.

[201] David Scott Diffrient, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons…*, dz. cyt., p. 148. Obecny w filmie motyw podróży skłania Shr-tzung i Elliott Shie do wpisania *Podróży czerwonego balonika* w ramy kategorii spojrzenia turystycznego. Shr-tzung, Elliott Shie, *Transnational Film Production and the Tourist Gaze: on Hou Hsiao-hsiens Café Lumière and Flight of the Red Balloon*, "Journal of Modern Literature in Chinese" no. 15(2), Lingnan University, Hongkong 2018, p. 181–207. Stanowi to potwierdzenie postawionej przeze mnie wcześniej tezy dotyczącej płynności kategorii filmowego spojrzenia.

[202] W podrozdziale *Ulice Paryża* Walter Benjamin przygląda się systemowi podziemnej kolei: „Jakiejś potęgi nabierają nazwy w mieście, gdy pojawiają się w labiryncie tuneli metra. […] Wprost trudno uwierzyć, że gdzieś tam, w górze, pod jasnym niebem, wszystko to przechodzi jedno w drugie i zbiega się razem". Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 569. Z kolei Marc Augé pisze: „Ten, kto jeździ metrem i oswaja się z paryskim podziemiem i nazwami stacji przywołującymi ulice i zabytki znajdujące się na powierzchni, uczestniczy w tym codziennym, mechanicznym zatapianiu się w historii, które charakteryzuje paryskiego pieszego, dla którego Alezja, Bastylia czy Solferino są także albo bardziej punktami w przestrzeni niż odniesieniami do historii". Marc Augé, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. 46.

także wybór stacji; historyczne konotacje nazw paryskich dworców i przystanków – a, co za tym idzie, ich (post)nostalgiczne jakości – przypomina Marc Augé:

> Widzimy pewną podwójną, wewnętrznie sprzeczną hipotezę, która może sugerować, że przebieg linii metra jest w oczywisty sposób historycznie „obciążony". Ile stacji, tyle sytuacji czy osób rozpoznanych, zatrzymanych, uwznioślonych: pociąg zaczyna mieszać się w naszą historię z coraz większą prędkością; niestrudzony, natychmiast rusza z miejsca i sunie raz w jedną, raz w drugą stronę, kursuje między wielkimi postaciami, słynnymi miejscami i ważnymi momentami historii […]. Jazda metrem byłaby zatem w pewnym sensie kultem przodków[203].

Balonik unosi się ponad Kolumną Lipcową na Placu Bastylii, a w kadrze – również za sprawą flagi narodowej i sygnalizacji świetlnej – dominuje kolor czerwony (ilustracja 5.18). Jako stały element przestrzeni diegetycznej odsyła on widza do tytułowego przedmiotu, pozostającego w przeważającej części filmu w przestrzeni pozakadrowej. Przykuwająca uwagę intensywna czerwień[204] zasłon wiszących w chaotycznie urządzonym[205] mieszkaniu Suzanne (i dzielących kadr na dwie niemal równe części), mebli, akcesoriów kuchennych czy – dostrzegalnych w scenach plenerowych – karoserii samochodów i elementów stroju przechodniów nieustannie przypomina o baśniowym motywie filmu, silnie kontrastującym z realizmem zasadniczej części opowieści. Ciepła, czerwona poświata, obecna we wnętrzu za sprawą wspomnianych już zasłon oraz punktowego oświetlenia o niskiej temperaturze barwowej, jest przeciwstawiona zimnemu, niebieskawemu światłu wypełniającemu kuchnię (w której, skądinąd, rozgrywają się jedynie sceny konfliktów lub zdarzenia nieistotne dla rozwoju linii fabularnej).

„Jego sporadyczne pojawianie się – pisze o baloniku Carolyn A. Durham – służy więc określeniu zarówno spokojnego rytmu filmu, jak i odległego, obiektywnego punktu widzenia outsidera w wewnętrznym powieleniu wolnego tempa i długich ujęć

[203] Marc Augé, *Etnolog w metrze…*, dz. cyt., s. 147.
[204] W tym miejscu zasadne wydaje mi się przywołanie koncepcji koloryzmu Williama Turnera, będącej „rezultatem tych aspektów koloru, które stanowiły przedmiot badań Chevreula i impresjonistów. Chodzi tu o pojmowanie koloru jako wartości względnej oraz pogląd, że kontrasty i zestawienia mogą prowadzić do percepcyjnych cudów". John Gage, *Kolor i znaczenie*, przeł. Joanna Holzman i Anna Żakiewicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010, s. 165. Zob. tamże, s. 164: Angielski malarz, uważany za prekursora impresjonizmu, przekonywał w wykładzie z 1818 roku, że „w pejzażu kolor żółty wyobraża medium (tj. światło), czerwony – obiekty materialne, a niebieski – odległość (tj. powietrze) [podkr. MK]".
[205] Nieład panujący w mieszkaniu koresponduje z chaotycznym usposobieniem Suzanne, jego właścicielki. Zob. David Scott Diffrient, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons*…, dz. cyt., p. 149.

charakterystycznych nie tylko dla tego filmu, lecz także dla kina Hou w ogólne”[206]. Statyczne ujęcia, dominujące w *Podróży czerwonego balonika*, jeszcze mocniej upodabniają film – którego inherentnym tworzywem jest wszakże światło i ruch – do dzieła malarskiego[207]. Rozwiązania inscenizacyjne, będące swoistym znakiem autorskim reżysera, wylicza Jagoda Murczyńska:

> Hou w niezwykły sposób wykorzystuje jednak możliwości, jakie daje połączenie statycznej kamery i długiego ujęcia. Bardzo często coś dzieje się na drugim i trzecim planie; bohaterowie wchodzą daleko w głąb kadru, czasem niemal znikają z pola widzenia. Zmusza to widza do błądzenia wzrokiem po ekranie, aktywnego poszukiwania tego, co istotne, zagłębiania się w filmową rzeczywistość. Żaden z elementów nie jest przy tym przypadkowy – Hou doskonale potrafi opowiadać detalem, scenografią, gestami wykonywanymi mimochodem przez aktorów, prozaicznymi czynnościami. Małe, ledwo zauważalne zmiany gdzieś w tle nadają pierwszoplanowym elementom dodatkowego kontekstu, równocześnie stwarzając wrażenie podglądania, zaglądania w intymny świat bohaterów[208].

Hou Hsiao-hsien, będący zdaniem Jamesa Uddena „prawdopodobnie najbardziej bazinowskim współczesnym reżyserem”[209], przełamuje jednak opisany przez francuskiego teoretyka model dowartościowujący „wiarę w rzeczywistość” na korzyść obecności elementów kreacyjnych. Obiekty znajdujące się w przestrzeni profilmowej nierzadko zostają poddane chwytowi uniezwyklenia, osiąganego zazwyczaj przy pomocy nietypowych punktów ustawienia kamery[210]. Filmowanie postaci zza zasłon czy świetlnych dekoracji zwiększa wizualne walory ujęć, a umieszczanie pozbawionych ostrości elementów w polu widzenia obiektywu osłabia koncentrację widza na przebiegu filmowej akcji. Również realizacji wybranych scen plenerowych towarzyszy niekonwencjonalna praca kamery, umieszczającej na pierwszym planie szczegóły architektoniczne, które – za sprawą wysokiego kąta widzenia – przytłaczają sylwetkę ludzką (ilustracja 5.19).

---

[206] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism: Hou Hsiao-hsien's "Le Voyage du ballon rouge"*, "Modern Languages Open", Liverpool University Press, Liverpool 2014, dostępny przez: https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.19/ [dostęp: 19.12.2021 r.].

[207] Zob. James Udden, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009, p. 159.

[208] Jagoda Murczyńska, *Hou Hsiao-hsien: na marginesach kadru*, „Dwutygodnik" nr 181, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2016, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6456-hou-hsiao-hsien-na-marginesach-kadru.html [dostęp: 27.12.2021 r.].

[209] James Udden, *No Man an Island…*, dz. cyt., p. 177.

[210] „Za impresyjnym obrazem ukrywa się ścisła formalna dyscyplina, co sprawia, że każdy z jego filmów staje się zagadką, przy każdym kolejnym obejrzeniu ujawniającą nowe treści" – pisze Jagoda Murczyńska. Tejże, *Hou Hsiao-hsien…*, dz. cyt.

Cechą łączącą film Hou Hsiao-hsiena ze średniometrażowym pierwowzorem jest podobieństwo w sferze ikonografii. „Chociaż odgłosy ruchu ulicznego zastępują liryczną melodię obecną w filmie Lamorisse'a, Simon stoi obok wejścia do stacji metra Bastille, której staromodne ogrodzenie w stylu *art nouveau* jest spójne z tradycyjnym usytuowaniem wcześniejszego filmu w robotniczej dzielnicy Ménilmontant"[211] – zauważa Carolyn A. Durham. Znamienna jest również scena konfrontacji balonów, wykorzystana w obydwu produkcjach. „Tym, co upamiętnia *Podróż czerwonego balonika*, jest tęsknota za tym, czym kiedyś był […] Paryż z filmu Lamorisse'a, fetyszyzowany za pomocą filmu; innymi słowy za wspomnieniem, tak wyblakłym jak spalony słońcem obraz czerwonego balonu na ścianie białego budynku"[212], jak przekonują David Scott Diffrient i Carl R. Burgchardt. O ile *Czerwony balonik* wchodzi w interakcję z podobną sobie, niebieską zabawką towarzyszącą nieznajomej dziewczynce, o tyle *Podróż czerwonego balonika* obejmuje spotkanie z malarską interpretacją przedmiotu (ilustracja 5.20):

Takie wewnętrzne „odbicie lustrzane" w *Le voyage du ballon rouge*, metaforycznie sugerowane przez ujęcie tytułowego obiektu zatrzymującego się, by „spojrzeć" na swój własny obraz (namalowany jako część muralu na budynku), odzwierciedla pragnienie Hou, by upamiętnić francuski klasyk, jednocześnie poszerzając jego główne wątki o nowe, ponadnarodowe obszary[213].

W scenie zamykającej film również zastosowano akcyjne ruchy kamery, ujawniające trasę podróży balonika po historycznym centrum Paryża. Centralną część kadru zajmuje kopuła Instytutu Francuskiego, a w jednym z tzw. mocnych punktów kadru umieszczono północną fasadę katedry Notre Dame. Także kolejne ujęcia przedstawiają arcydzieła paryskiej architektury – fragmenty fasady Luwru, odcinającą się na tle nieba sylwetkę Bazyliki Najświętszego Serca, wtapiający się w pobliskie zabudowania gmach Palais Garnier i usytuowaną nieopodal Kolumnę Vendôme (ilustracja 5.21). Użycie obiektywu długoogniskowego niweluje dystans dzielący te budowle, skutkując pozornym zagęszczeniem wielkomiejskiej zabudowy (a, tym samym, wykreowaniem w diegezie filmu szczególnego wariantu strefy definiowanej przez „nadwyżkę sztuki"[214], postulowanej przez Henriego Lefebvre'a i charakteryzującej się „nagromadzeniem wysokiej jakości przestrzeni z punktu widzenia urbanistycznego, którym towarzyszą

[211] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[212] David Scott Diffrient, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons*…, dz. cyt., p. 157.
[213] Tamże, p. 152.
[214] Henri Lefebvre, *Production of space*, Blackwell Publishing, Oxford 1991, p. 220.

obiekty architektoniczne również o dużej sile odziaływania i dużych walorach estetycznych”[215]).

Produkcję filmu zainicjowało Muzeum Orsay w ramach obchodów dwudziestolecia działalności, stawiając reżyserowi wymóg zrealizowania części zdjęć we wnętrzu swojej siedziby[216]. Motywem, który scala wizytę młodego protagonisty w dawnym budynku dworca z zasadniczą częścią filmowej fabuły, jest obiekt widniejący na płótnie *Le ballon* (1899 r.) Félixa Vallottona. Carolyn A. Durham upatruje źródła inspiracji szwajcarskiego malarza – jak również Hou Hsiao-hsiena – w dziele *Impresja, wschód słońca* Claude’a Moneta. „Czerwonawe słońce przedstawione na obrazie Moneta do złudzenia przypomina unoszący się po niebie czerwony balon”[217] – przekonuje autorka. Brzask nad przemysłowym krajobrazem Hawru, zanurzony przez malarza „w niebieskawej gęstej mgle, na której wyróżniają się drobne, błyszczące i energiczne dotknięcia pędzla”[218], zastępuje w filmie jednolita płaszczyzna nieba o zielononiebieskiej dominancie kolorystycznej, stapiająca się ze sztucznym horyzontem utworzonym przez miejską zabudowę.

Niektóre z ujęć są rejestrowane przy użyciu kamery znajdującej się naprzeciwko luster i szyb, który to zabieg Carolyn A. Durham interpretuje jako przykład strategii *mise-en-abîme*, wzmacniającej u widza świadomość posługiwania się medium filmu[219] (ilustracja 5.22). „Sposób, w jaki lustra przenoszą do wnętrza kawiarni otwartą przestrzeń, ulicę, także jest aspektem krzyżowania się przestrzeni – spektaklu, który bez reszty zniewala flâneura”[220] – pisze Walter Benjamin. Rozwiązania te skutkują fragmentaryzacją przestrzeni profilmowej, korelując z nakreślonym przez reżysera horyzontem poinformowania odbiorcy. Jego aktywną rolę w dekodowaniu filmowych znaczeń podkreśla Jagoda Murczyńska: „Hou nie udaje, że możemy wejść w przeszłość, zrozumieć ją, ocenić: dostajemy zawsze skrawek, wyjątek, niedoskonałą relację i fragmentaryczny wgląd”[221]. Kolejnym przejawem autotematyzmu omawianej produkcji jest realizacja przez Song, jedną z ważniejszych filmowych postaci, cyfrowej wersji *Czerwonego balonika*. Jej bohaterem staje się Simon, którego interakcja z przedmiotem – stanowiąca zalążek

[215] Adam Nadolny, *Henri Lefebvre i hegemonia ulicy w kontekście oczekiwań klasy kreatywnej w mieście współczesnym*, „Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna” nr 30, Wydział Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej UAM, Poznań 2015, s. 61.
[216] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[217] Tamże.
[218] *Impresjonizm. Inspiracje i dziedzictwo*, María Jesús Díaz (red.), Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2017, p. 52.
[219] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[220] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 586.
[221] Jagoda Murczyńska, *Hou Hsiao-hsien…*, dz. cyt.

ekranowej opowieści Hou Hsiao-hsiena – okazuje się być zadaniem aktorskim odegranym na potrzeby studenckiej etiudy (ilustracja 5.23). „Tak jak film Lamorisse'a pozwolił Bazinowi zobrazować jego rozumienie montażu, tak wersja Hou ilustruje znaczenie odkrywania nowych intermedialnych perspektyw w tej dziedzinie"[222] – zauważa Carolyn A. Durham. W szerszej optyce postrzega owo zagadnienie Jürgen E. Müller: „Produkt medialny staje się intermedialny wtedy, kiedy sąsiedztwo multimedialne cytatów medialnych zmienia on na koncepcyjne współistnienie, otwierające nowe horyzonty przeżycia i doświadczenia ze względu na powstające (estetyczne) załamania i wyrwy"[223].

W *Podróży czerwonego balonika* przenikają się dwa modele praktyk kinofilskich[224]. Pierwszy, nakreślony we wstępie analizy, obejmuje zastosowane przez reżysera strategie autotematyczne, których przedmiotem jest dzieło Alberta Lamorisse'a. Realizacja drugiego z nich następuje za sprawą kinematograficznej aktywności Song, a tym samym należy do świata przedstawionego filmu. Wśród licznych – i, w mojej ocenie, nader trafnych – propozycji interpretacyjnych wysuniętych przez Carolyn A. Durham, jedna wydaje mi się warta ponownego rozważenia. Socjokulturowy status kobiety – studentki przybyłej z Tajwanu – badaczka podsumowuje słowami: „jako obcokrajowiec wędruje po ulicach stolicy z tym samym bezstronnym, zaciekawionym spojrzeniem, charakterystycznym dla postaci flâneurów wykreowanych przez Charles'a Baudelaire'a i Waltera Benjamina"[225]. Tymczasem istotą flâneuryzmu – co podkreślają redaktorzy tomu *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*[226] – jest autoteliczny charakter spaceru, w równym stopniu służącego kontemplacji miejskiego życia, co zaznaczeniu własnej pozycji w hierarchii społecznej. W tym kontekście pomijalna jest tożsamość narodowa Song, gdyż – jak przekonuje Walter Benjamin – „to nie cudzoziemcy, lecz sami paryżanie uczynili Paryż ziemią obiecaną flâneura, «krajobrazem zbudowanym z samego życia», jak to kiedyś ujął Hofmannsthal [austriacki pisarz – przyp. MK]"[227]. Flâneur nie ogranicza się do mechanicznej obserwacji rzeczywistości; „komponuje on swe sny na jawie jako tekst do obrazów"[228]. Podobny tryb działania przyjmuje Song, wzbogacając swój dokumentalny

[222] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[223] Jürgen E. Müller, *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, przeł. Andrzej Gwóźdź, [w:] *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektowa do komputera*, Andrzej Gwóźdź (red.), Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999, s. 143–144.
[224] Zob. Jagoda Murczyńska, *Hou Hsiao-hsien…*, dz. cyt.
[225] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[226] Alastair Phillips, Ginette Vincendeau, *Beyond the Flâneur: An Introduction*, [w:] *Paris in the Cinema…*, red. tychże, dz. cyt., s. 6.
[227] Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 462.
[228] Tamże, s. 465.

materiał o element fantastyczny – samodzielnie przemieszczający się po mieście czerwony balonik. Jak zauważają David Scott Diffrient i Carl R. Burgchardt, materialność przedmiotu „ułatwia filozoficzne dociekania na temat natury zamiłowania do tej pozornie najbardziej «niematerialnej» spośród rzeczy: obrazu filmowego”[229]. Status ontologiczny owego medium, istotny w kontekście moich rozważań nad ekranowymi reprezentacjami przestrzeni miejskiej, staje się przedmiotem szczególnego zainteresowania badaczy:

> Niegdyś osadzony mocno we wnętrzu, jednak od zawsze poza naszym zasięgiem, obraz filmowy oscyluje pomiędzy rejestrami ontologicznymi jako fizycznie obecny, a jednak nieuchwytny obiekt-fetysz, coś, czym należy się troskliwie zaopiekować, nawet jeśli towarzyszy naszym pragnieniom jako pobudzonymi emocjonalnie, ucieleśnionymi podmiotami przed ekranem[230].

„Wędrujące idee, refleksje i miraże słów wydają się tworzyć imponującą sekwencję złudzeń optycznych”[231] – sugeruje autorka artykułu *Adapting Impressionism: Hou Hsiao-hsien's „Le Voyage du ballon rouge”* w odniesieniu do treści utworu Charles'a Aznavoura *Emmenez moi*, współtworzącego ścieżkę dźwiękową filmu. Wykreowana w szlagierze poetycka wizja statków przybijających do portu (i symbolizujących możliwość emigracji do słonecznych krajów) koresponduje z wcześniejszym ujęciem *bateau-mouche* płynącym po kanale Saint Martin (ilustracja 5.24). Ta sekwencja przywołuje na myśl zarówno impresjonistyczne płótna Alfreda Sisleya, jak i czerpiące z gęstej atmosfery doków filmy należące do nurtu realizmu poetyckiego[232]. „Mgła obciążająca bezwyjściowością konflikt czystego uczucia ze sprzysiężonym złem nadawała intensywną jedność emocjonalną całemu widowisku”[233] – pisze w kontekście jednego z filmów Marcela Carné Jerzy Płażewski. Podobną polaryzację postaw można dostrzec w kompozycji przywołanego już obrazu *Le ballon*, którego próbę interpretacji podejmują odwiedzający Muzeum Orsay[234]

---

[229] David Scott Diffrient, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons…*, dz. cyt., p. 148.
[230] Tamże. Z kolei zdaniem Laury U. Marks „wszelkie kino ma fetyszystyczny związek ze swoim obiektem”. Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000, p. 93.
[231] Carolyn A. Durham, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[232] Z kolei na zbieżność pomiędzy strategiami wykorzystanymi podczas realizacji *Podróży czerwonego balonika* (nieprofesjonalni aktorzy, improwizowane dialogi, rejestrowanie strumienia życia przy pomocy ręcznej kamery) a dziedzictwem francuskiej nowej fali zwraca uwagę wielokrotnie już przeze mnie cytowana Carolyn A. Durham. Tejże, *Adapting Impressionism…*, dz. cyt.
[233] Jerzy Płażewski, *Historia filmu francuskiego*, dz. cyt., s. 128. „Naturalistyczny efekt takiej gry – zauważa Jagoda Murczyńska – wzmocniony zostaje wykorzystaniem statycznej kamery i długich ujęć. Nie są to jednak impresyjne, nieuporządkowane kadry: Hou w subtelny, lecz rygorystyczny sposób komponuje ruch wewnątrz każdego ujęcia”. Jagoda Murczyńska, *Hou Hsiao-hsien*…, dz. cyt.
[234] Siedziba instytucji jest współcześnie stosunkowo rzadko wykorzystywana jako miejskie ekranowej akcji; spośród analizowanych przeze mnie filmów jedynie cztery (w tym *Miłość i turbulencje*, *Angel-A* oraz

uczniowie. Dostrzeżone przez nich współistnienie radości i smutku charakteryzuje również film Hsiao-hsien Hou, przepełniony w równym stopniu afirmacją życia i melancholią[235]. Tytułowy przedmiot – być może przyciągnięty hermeneutyczną otwartością dziewiętnastowiecznego płótna? – pojawia się za oknem, „jakby był widzem podglądaczem, przypatrującym się edukacji kulturalnej dzieci"[236]. Co ciekawe, w finałowej scenie podróży balonika wykorzystano ujęcie dzielnicy Montmartre zarejestrowane – na co wskazują relacje topograficzne – w budynku Muzeum Orsay. Analiza warstwy dramaturgicznej tej sekwencji pozwala wykluczyć obecność Song (a zatem graficzną ingerencję w zarejestrowany materiał). Zastosowany punkt widzenia nie należy również do Simona, którego dziecięca wyobraźnia[237] mogłaby unieść balon ponad wieże katedry Notre Dame i kopułę Bazyliki Sacré-Coeur. Spojrzenie dziecka, należące do nieco wyobcowanego Simona, przenika jednak świat przedstawiony i pozwala przypisać *Podróż czerwonego balonika* do kategorii filmów, „które wywołują w widzu nieodparte wrażenie zsubiektywizowania, choć nie posługują się żadną agresywną procedurą"[238]. Taki protagonista „staje się w oczach widza nie tylko przewodnikiem po świecie ekranowym, lecz także specyficznym *porte parole* autora"[239]. Owe komentarze kierują mnie ku następującej konkluzji: fantazja o obdarzonym autonomią baloniku, którego istnienie zostaje zracjonalizowane w toku filmowej narracji, urzeczywistnia się na mocy decyzji Hou Hsiao-hsiena i odsyła widza do feerycznego finału *Czerwonego balonika*, wywołując tęsknotę za tytułowym artefaktem – w równym stopniu wyobrażonym, co eksplorowany przez niego filmowy Paryż.

Między Tanatosem a… paryską *joie de vivre*

Zrealizowane w 2008 roku *Niebo nad Paryżem* – podobnie jak *Przed zachodem* słońca oraz omówiony w poprzednim rozdziale film Woody'ego Allena – rozpoczyna sekwencja

Nieustraszona) zawierają sceny prezentujące fasadę – a w pierwszym przypadku także wnętrze – Muzeum Orsay (zob. s. 152, 164 i 223). Interesujący wizerunek budowli wykreował Jean-Pierre Jeunet w *Bardzo długich zaręczynach* (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004 r.) w oparciu o pierwotną funkcję budynku, wzniesionego jako dworzec kolejowy.

[235] Podobną interpretację proponują David Scott Diffrient i Carl R. Burgchardt, zdaniem których film „emanuje melancholią, ale wskazuje na optymistyczną możliwość transcendencji". David Scott Diffrient, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons…*, dz. cyt., p. 160.

[236] Tamże.

[237] Zob. Mirosław Przylipiak, *O subiektywizacji*…, dz. cyt., s. 242–244.

[238] Tamże, s. 241–242.

[239] Natasza Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie…*, dz. cyt., s. 176.

montażowa złożona z ujęć wybranych zakątków stolicy. Celem pokazania popularnych paryskich *loci* jest nie tyle usytuowanie filmowej akcji w obrębie Boulevard Périphérique (na co wskazuje już sam oryginalny tytuł filmu – *Paris*), ile zapoznanie widza z kluczowymi miejscami akcji oraz licznymi postaciami, których losy splatają się w toku filmowej opowieści[240]. „Podczas gdy niektóre obszary tych wielu narracji nakładają się na siebie, podobnie jak sąsiednie dzielnice miejskie na jedną lub dwie przecznice, inne nie – istnieją po prostu jako część tętniącego życiem, melancholijnego i zróżnicowanego krajobrazu miejskiego"[241] – podkreśla Cynthia Lucia we wstępie do wywiadu z reżyserem. Tym samym na ekranie[242] pojawiają się kolejne osoby: historyk Roland Verneuil, obserwujący postindustrialną panoramę z najwyższego tarasu widokowego wieży Eiffla, główny protagonista – Pierre Bellinger – przyglądający się ruchowi miejskiemu przez portfenetr kamienicy sąsiadującej z Bazyliką Sacré-Cœur, studentka Laetitia przemierzająca okolice Panteonu, nadzorujący budowę nowego miejskiego osiedla Philippe oraz siostra Pierre'a, Élise[243], która wskazuje córkom lokalizację wspomnianej wcześniej neoklasycystycznej budowli i wieży Montparnasse. W kontekście przecinających się trajektorii ruchu mieszkańców Paryża Marc Augé odnotowuje:

> Ślady tej wirtuozerii będącej owocem nawyku znamy już spoza stacji, ze sposobu, w jaki ów podróżny porusza się w pobliskiej przestrzeni, wytyczonej przez kilka charakterystycznych punktów: bistro, piekarnię, sprzedawcę gazet, przejście dla pieszych, światła. I choć to punkty charakterystyczne, to zwykły praktyk życia codziennego mija je, nie zwracając na nie zbytnio uwagi […][244].

---

[240] Ową sytuację, za Pierre'em Bourdieu, można rozpoznać jako „stałe obcowanie ze sobą w różnych układach kombinatorycznych". Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001, s. 34.

[241] Cédric Klapisch (w wywiadzie z Cynthią Lucią), *The Many Faces of Paris: An Interview with Cédric Klapisch (Web Exclusive)*, https://www.cineaste.com/winter2009/the-many-faces-of-paris-an-interview-with-cdric-klapisch [dostęp: 4.01.2021 r.].

[242] Reżyser zdecydował się na realizację filmu na taśmie 35 mm, w formacie Cinemascope, umożliwiającym utrwalenie miejskiej panoramy w szerokich kadrach.

[243] W dalszej części filmu ciało Élise staje się przedmiotem zainteresowana paryskiego kloszarda. Status socjokulturowy kobiet pojawiających się w kontekście paryskich plenerów omawia John Tagg: „To nigdy nie była przestrzeń nadająca się do zamieszkania dla kobiet. Natarczywa, ukradkowa i opanowana, stanowcza obecność tego spojrzenia wyodrębniała «Kobietę» – «przedmiot uwielbień i najżywszych zainteresowań» – zarazem unieważniając skryty, spuszczony i uwewnętrzniony wzrok «godnej szacunku kobiety» i otwarte, poszukujące, bezczelne spojrzenie kobiety «na mieście», z rozmysłem wkraczającej na scenę spektaklu, który Baudelaire widział jako Miasto Kobiet". John Tagg, *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, [w:] *Miasto w sztuce*…, dz. cyt., s. 436.

[244] Marc Augé, *Etnolog w metrze…*, dz. cyt., s. 144. „Oznacza to, że miasto staje się wszechobecne jako zrytmizowana czasoprzestrzeń, w której pulsowanie czasu podporządkowuje się regułom dwóch niespójnych porządków: rytmom rozmów i zdarzeń miejskich oraz rytmom wewnętrznym zanurzonego w tej przestrzeni ludzkiego ciała" – dodaje Ewa Rewers. Tejże, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 58.

Jak zauważa Jerzy Płażewski, „Cédric Klapisch lubił zaludniać swe filmy dużą ilością postaci. Jedyne, co go naprawdę interesowało, to stosunki każdego z każdym, przedstawiane na początku jako jasne i oczywiste, potem jako pełne sprzeczności, a w finale jako podległe ewolucji w wyniku pełniejszego zrozumienia i głębszego wejrzenia w samego siebie”[245]. Z kolei mnogość filmowych miejsc akcji, prezentowanych w sceneriach typowych dla poszczególnych pór roku[246], sam reżyser wyjaśnia następująco: „Chciałem pokazać, że Paryż ma wiele różnych «centrów»”[247]. Konstatacja ta jest zbieżna z rozpoznaniem Marca Augé, który w książce *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* pisze:

> Drogi i skrzyżowania we Francji przekształcają się w ten sposób w „pomniki” (w sensie świadectw i pamiątek), o ile ich imię chrzestne zanurzy je w historii. To nieprzerwane odnoszenie się do historii powoduje częste zazębianie się pomiędzy pojęciami szlaku, skrzyżowania i monumentu, co jest szczególnie wyraźne w miastach (zwłaszcza w Paryżu), gdzie odniesienie historyczne jest zawsze silniejsze. Nie ma jednego centrum Paryża: jest ono oznaczane na tablicach drogowych raz pod postacią wizerunku wieży Eiffla, już to jako napis „Paris – Notre Dame”, który nawiązuje do pierwotnego historycznego serca stolicy, wyspy Cite, objętej ramionami Sekwany kilka kilometrów od wieży Eiffela [pisownia oryg., podkr. MK][248].

Dynamikę fragmentów prezentujących przestrzeń stolicy Francji zwiększa obecny w diegezie ruch wewnątrzujęciowy oraz mobilność kamery, imitującej obserwację miasta z perspektywy siedzenia samochodu. Niektóre z ujęć – przybierających formę spojrzeń na paryskie kamienice, stacje metra czy przecinające miasto aleje – uatrakcyjniono w toku postprodukcji poprzez dodanie efektów specjalnych, takich jak przyspieszenie i rozfazowanie ruchu, wysoka ekspozycja (skutkująca prześwietleniem jasnych części kadru) oraz multiplikacja przedstawianych obiektów. Sekwencja czołówkowa, rozciągnięta do czterech minut czasu ekranowego, zawiera również ujęcia statuy konnej Henryka IV, gmachu Opery Paryskiej, placu Vendôme, kabaretu Moulin Rouge oraz miejsc służących zaspokajaniu codziennych potrzeb mieszkańców aglomeracji – piekarni i stacji metra. O socjokulturowej funkcji tego ostatniego środka komunikacji pisze Marc Augé:

---

[245] Jerzy Płażewski, *Historia filmu*…, dz. cyt., s. 476.
[246] Ujęcia ukazujące atrybuty charakterystyczne dla trzech następujących po sobie pór roku mają silny charakter nastrojotwórczy, a zarazem stanowią metaforę psychofizycznej kondycji Pierre’a, który otrzymuje niepokojącą diagnozę jesienią, przeżywa zaostrzenie stanu chorobowego zimą, zaś wiosną – wraz z odradzającą się przyrodą – zyskuje szansę na nowe życie, decydując się na transplantację serca.
[247] Cédric Klapisch, *The Many Faces*…, dz. cyt.
[248] Marc Augé, *Nie-miejsca…*, dz. cyt., s. 47.

Nie jest zatem do końca prawdą, że podróżujący metrem nigdy nie mają ze sobą nic wspólnego lub że nie mają możliwości dostrzeżenia, że dzielą z innymi jakieś odniesienia historyczne lub fragmenty przeszłości. Ale to doświadczenie rzadko jest zbiorowe. Metro nie jest dla wielu miejscem synchroniczności mimo regularności rozkładów jazdy: każdy świętuje tam swoje święta i urodziny we własnym zakresie; każda biografia jest pojedyncza […][249].

Miejską scenerię uzupełniają ujęcia usytuowanego poza granicami Bulwaru Peryferyjnego (i poddawanego rozbudowie) blokowiska, giełdy rolnej i, tłumnie odwiedzonego, pokazu mody. Zwieńczeniem filmowego prologu jest panoramujący ruch kamery umieszczonej na wieży Eiffla i obejmującej swoim polem widzenia wycinek przestrzeni o zakresie około 110 stopni. Zabieg ten przywraca ciągłość miejskiemu krajobrazowi, poddanemu uprzednio fragmentaryzacji przy pomocy montażu, a łatwe do zdekodowania umiejscowienie kamery – prezentującej z wysokiej perspektywy centralną część miasta – odsyła widza do początkowej sceny. Znajomość filmowej konwencji, bazującej na montażu po linii spojrzenia, może skłaniać odbiorcę do przypisania optyki obecnemu na wieży naukowcowi. Wyróżniająca się płynność ruchu panoramującego wykorzystanego w tym ujęciu, jak również zastosowany w poprzedniej scenie obiektywny punkt widzenia, wykluczają jednak możliwość utożsamienia obrazu z punktem widzenia Rolanda. Instancją, która (skądinąd pozornie) integruje miejską tkankę, jest fokalizator zewnętrzny – obejmujący spojrzeniem panoramującym cały świat przedstawiony i nadający spójność konwencji jego obrazowania.

Choć lokacje wykorzystane w filmie są mocno zróżnicowane i obejmują zarówno historyczne centrum Paryża, jak i gminy położone na obrzeżach regionu Île-de-France, obszarami szczególnie istotnymi dla rozwoju akcji są Montmartre i Dzielnica Łacińska. W obrębie 18. dzielnicy znajduje się mieszkanie Pierre'a i – ulokowana na parterze budynku – piekarnia[250], prowadzona przez apodyktyczną (i ksenofobicznie usposobioną) właścicielkę[251]. Z kolei *Quartier latin*, w której mieści się Université Panthéon-Sorbonne, stanowi tło zawodowej działalności Rolanda Verneuila, przybliżającego studentom

[249] Tenże, *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Paris 1986, p. 44–45.
[250] Fasada piekarni, zlokalizowanej w rzeczywistości w 20. dzielnicy – Ménilmontant (na rogu rue Carpeaux i rue Marcadet), została odtworzona w rejonie Montmartre'u przy Place Martine Nadaud 4, w budynku mieszczącym na co dzień gości baru Les Foudres.
[251] Janusowe oblicze kobiety ujawnia jej stosunek do podwładnych, przywołujący na myśl relację zawodową między drugoplanowymi bohaterami *Amelii*: panem Collignonem i szykanowanym przez niego Lucienem. Protekcjonalizm właścicielki wobec zatrudnianych w piekarni imigrantek oraz minoderia względem klientów sprawiają, że w postaci granej przez Karin Viard ogniskuje się całe spektrum negatywnych cech dostrzeganych na mocy stereotypu u Francuzów – zwłaszcza zamieszkałych w stolicy.

– w prestiżowym amfiteatrze Richelieu – dzieje francuskiej metropolii. „W Paryżu zawsze było tak samo. Przekonanie, że istnieje stary Paryż i nowoczesność, która brutalnie próbuje go zniszczyć, to bzdura. Starożytne miasto nieustannie przetwarza nowoczesność wyrastającą na konflikcie pomiędzy starym i nowym”[252] – przekonuje historyk. W filmie ożywiono bowiem kontrowersje wokół gentryfikacji paryskiego śródmieścia: budynki, które w wyniku Haussmannowskiej przebudowy wzniesiono w XIX wieku w „nowym” centrum Paryża, są obecnie reliktami przeszłości. Osobą odpowiedzialną za wprowadzenie nowego ładu urbanistycznego jest brat Rolanda, Philippe Verneuil, który w sugestywnej wizji sennej – stylizowanej na wygenerowaną komputerowo wizualizację przestrzenną – doświadcza zburzenia śródmiejskich kamienic przez monstrualnie wysokich nastolatków (ilustracja 5.26). Wirtualnemu spacerowi po nowym osiedlu towarzyszy głos narratora ponadkadrowego, który wyznaje: „Kocham tę okolicę, kocham to miasto, kocham ten budynek”. Przeciwwagą dla sekwencji snu, bazującej na mentalnej antycypacji przyszłych wydarzeń – ukończeniu prac nad projektowanym przez Philippe’a nowoczesnym kwartałem mieszkaniowym – jest zestawienie administracyjnego widoku[253] Paryża z XVII-wieczną ryciną przedstawiającą ten sam obszar miasta (ilustracja 5.27). Zawartą w marzeniu sennym antynomię klaruje nieco spostrzeżenie Ewy Rewers:

> Tym samym wyłoniła się kolejna wątpliwość: czy potrafimy odróżnić dystopię od utopii już w chwili ich narodzin, skoro każda z nich przechowuje w sobie elementy swego zaprzeczenia: projekty miejsc szczęśliwości najlepiej prezentują się pod nieobecność potencjalnych mieszkańców, szczęśliwe społeczności żyją tylko w przestrzeniach urbanistycznych fantazji[254].

Obiektem fascynacji Rolanda staje się jedna ze studentek, Laetitia, z którą wykładowca – podpisując się pseudonimem Baudelaire – rozpoczyna miłosną korespondencję. Nagłe zauroczenie dziewczyną, dostrzeżoną wśród tłumnie zgromadzonych słuchaczy, zostaje zasygnalizowane dzięki technice subiektywizacji obejmującej zarówno punkt widzenia (Laetitia, otoczona nieostrymi postaciami, znajduje się w centralnej części kadru), jak i punkt słyszenia (mężczyzna przestaje percypować dźwięki z otaczającej go przestrzeni;

[252] Warto nadmienić, że – choć autorstwo terminu nowoczesność (*la modernité*) jest przypisywane Balzacowi – szczególnie duże zasługi w jego popularyzacji położył Charles Baudelaire, który za klucz do zrozumienia nowoczesności uważał nostalgię. Zob. tegoż, *Malarz życia nowoczesnego*, dz. cyt., s. 23.
[253] Termin ten, o czym pisze Marianna Michałowska, jest używany w odniesieniu do prac będących „połączeniem obiektywnego widoku architektury oraz specyfiki miasta”. Marianna Michałowska, *Administrative view*, dz. cyt., s. 657.
[254] Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 270.

ich miejsce zajmuje *Partita n°1* Jana Sebastiana Bacha). Namiętna, choć krótkotrwała relacja przejawia się nie tylko w zanegowaniu konserwatywnego dotychczas sposobu bycia Rolanda[255], lecz również w zmianie otaczającej go przestrzeni. Eleganckie lokale o znaczeniu historycznym – takie jak kawiarnia prowadzona w gmachu Palais Royal (ilustracja 5.28) – ustępują miejsca modnym wśród młodzieży bistrom, wśród których najczęściej odwiedzanym jest eklektycznie urządzony Aux Folies (właśnie zaaranżowane w tym barze spotkanie ze znajomymi służy Laetitii do uświadomienia Rolandowi dzielącej ich różnicy pokoleniowej). Doniosłą funkcję społeczną gastronomicznych przybytków, ulokowanych niegdyś w pałacowych wnętrzach, akcentuje Klaus Härtung:

Przed rewolucją i podczas niej największe i najbardziej znaczące kawiarnie ulokowały się w Palais Royal. Tutaj, według Richarda Senneta, „na początku XIX wieku zaczął się eksperyment, dzięki któremu kawiarnia przekształciła się w instytucję społeczną. Polegało to po prostu na ustawieniu kilku stolików poza drewnianymi galeriami, które oddzielały arkady pałacu od parku. Stoliki były widoczne dla wszystkich, oferowały również najlepszy widok; służyły potrzebie oglądania, a nie spiskowaniu"[256].

Autor tekstu poświęconego „utopii bulwaru" nie ogranicza się do przywołania znaczenia XIX-wiecznych kawiarni, podkreślając ciągłość tradycji kultywowanej współcześnie na społeczno-kulturowej mapie Paryża:

Wraz z ustawieniem pierwszych krzeseł przed Palais Royal zaczyna się organizowanie symultanicznej sceny miasta. Także i dzisiaj kawiarnie na paryskich bulwarach oferują trzy rodzaje lóż z obowiązującymi w nich różnymi cenami: *salle interne,* taras i stoliki przed tarasem. Publiczna rola widza stanowiła innowację, która podniosła rangę bulwaru do wymiaru publicznego świata[257].

Laetitia zwodzi wykładowcę, spotykając się równolegle ze swoim rówieśnikiem; podczas jednego z *rendez- vous*, siedząc z kieliszkiem wina u stóp Bazyliki Świętego Serca, zadaje towarzyszowi prowokacyjne pytanie: „Więc udajemy dwójkę przygłupich turystów?". Zastosowany w tej sekwencji filmu montaż synchroniczny ujawnia podjętą przez Rolanda próbę nawiązania kontaktu telefonicznego z kobietą, zaś użyty obiektyw długoogniskowy pozwala na jednoczesne zamieszczenie w przestrzeni kadru sylwetki znajdującej się na

[255] Jak zauważa Roger Caillois, „Wydaje się, iż sztuka, a jeszcze bardziej wyobraźnia w ogóle wyrzekają się swego autonomicznego świata, by pokusić się o to, co Baudelaire […] z przenikliwą jasnością nazywa «legendarnym przekładem życia wewnętrznego»". Sukcesywna rezygnacja ze świata zewnętrznego na rzecz introspekcji trafnie definiuje postawę Rolanda. Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*…, dz. cyt., s. 102.
[256] Klaus Härtung, *Corso – Avenue – Boulevard…*, dz. cyt., s. 215–216.
[257] Tamże, s. 217.

tarasie wieży Eiffla oraz okolic odległego o niemal sześć kilometrów szczytu wzgórza Montmartre[258] (ilustracja 5.29). Naukowiec, przygotowując się do wygłoszenia kolejnego wykładu popularyzującego historię Paryża, obserwuje przy użyciu teleskopu południową część miasta (ilustracja 5.30). Obiektem szczególnego zainteresowania mężczyzny staje się nietypowa scena rozgrywająca się na szczycie wieży Montparnasse; widoczna z oddali postać, wzbijająca w powietrze trudny do zidentyfikowania pył, to – o czym widz dowiaduje się w toku filmowej akcji – jeden z paryskich handlarzy, Jean, który rozsypuje prochy tragicznie zmarłej byłej partnerki.

Z przywołaną wcześniej postacią francuskiego poety łączy Rolanda egotyczna postawa, przejawiająca się instrumentalnym traktowaniem innych. „Baudelaire jest człowiekiem, który nigdy o sobie nie zapomina. Obserwuje siebie patrzącego; patrzy, aby widzieć siebie patrzącego; kontempluje swoją świadomość drzewa, domu, toteż rzeczy jawią mu się jedynie poprzez nią, bledsze, mniejsze, mniej wzruszające, jakby postrzegał je przez lornetkę"[259] – pisze Jean-Paul Sartre, dostrzegając rozmaite konsekwencje płynące z przyjęcia voyerystycznej postawy:

> Przyjemność, jakiej dostarcza mu spektakl ludu na ulicy, wynika wyłącznie z patrzenia. […] To roztopienie się „ja", o którym mówi przy tej okazji Baudelaire, nie ma nic wspólnego z panteistycznym roztopieniem się w naturze: on nie zatraca się wszak w tłumie, lecz obserwując bez poczucia, że się jest obserwowanym, w obliczu owego falującego i pstrokatego przedmiotu staje się czysto kontemplatywną wolnością. W istocie, w spektaklu ulicy dla spacerowicza przyjemne jest to, iż spieszący się i pochłonięci swoimi sprawami przechodnie zupełnie nie zwracają na niego uwagi. Ale niech tylko jeden z owych przechodniów podniesie głowę, a obserwator sam staje się teraz obserwowanym, myśliwy staje się zwierzyną[260].

Postać Charles'a Baudelaire'a zostaje przywołana również za sprawą realizowanego z udziałem Rolanda programu telewizyjnego, popularyzującego historię miasta[261]. W barokowych wnętrzach Hôtel de Lauzun, wypełnionych statystami ucharakteryzowanymi na postacie z epoki, wykładowca interpretuje twórczość poety – który pierwsze utwory

[258] Jednostronne zaangażowanie mężczyzny w relację podkreśla technika kadrowania – widoczna w bliskim planie (na pograniczu zbliżenia i dużego zbliżenia) twarz Rolanda znajduje się poza granicą ostrości obiektywu, która zostaje ustawiona na sylwetce bazyliki; z kolei Laetitia – mimo sprzyjającej temu lokalizacji – ani przez chwilę nie kieruje wzroku w stronę wieży Eiffla.
[259] Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, dz. cyt., s. 19.
[260] Tamże, s. 100–101.
[261] Wyrażona przez Rolanda wątpliwość dotycząca udziału w programie („Nie wiem, czy wyświadczymy ludziom przysługę, demokratyzując wszystko") wpisuje się we – wciąż aktualny – spór pomiędzy stronnikami egalitarnego i elitarnego charakteru sztuki. Zob. np. Marc Fumaroli, *Państwo kulturalne – religia nowoczesności*, przeł. Hanna Abramowicz i Jan Maria Kłoczowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2008, s. 52.

wchodzące w skład tomu *Kwiaty zła* stworzył właśnie w tej położonej na skraju Île de la Cité XVII-wiecznej rezydencji – przenosząc ją na grunt refleksji urbanistycznej:

W przedmowie do *Paryskiego splinu* Baudelaire napisał, że jego dzieło nie ma „ani orła, ani reszki". Była to nowoczesna forma poezji, rozbita, „bez rytmu i rymu". Swoją potrzebę komponowania wierszy prozą uzasadnia w ten sposób: „Nade wszystko olbrzymie miasta ze swymi niezliczonymi węzłami zrodziły tę obsesyjną ideę. Dzisiejsze miasta także nie mają „ani orła, ani reszki". Paryż jest rozczłonkowanym tyglem ludzi, historii, epok, monumentów, miejsc. Też spróbujmy odkryć ten świat w pofragmentowany sposób.

Kończąca wywód naukowca fraza „luksus, spokój, zmysłowość" wydaje się zaprzeczeniem następującego po niej ujęcia, które przedstawia grupę afrykańskich uchodźców przemierzających pustynię. Wątek emigracji jest cyklicznie podejmowany na przestrzeni filmu[262] i wplatany w strukturę narracji w oparciu o podobieństwo graficzne ujęć (zmęczony oprowadzaniem po katakumbach Roland sięga po butelkę wody – jadący wozem imigrant pije zachłannie wodę z baniaka) lub motyw fabularny (pracujący w Paryżu robotnik o afroamerykańskich korzeniach wysyła pocztówkę ze zdjęciem katedry Notre Dame[263] – rodzina w Kamerunie przekazuje sobie otrzymaną kartkę (ilustracja 5.31); Élise kupuje na targu awokado pochodzące z dawnej francuskiej kolonii – w kadrze zostają umieszczone prowizoryczne zabudowania afrykańskiego bazaru). Cédric Klapisch ukazuje afrykańską wioskę jako egzotyczny kurort, jakim wydaje się być z perspektywy turystów, i zarazem jako obszar słabo rozwinięty gospodarczo i infrastrukturalnie – w oparciu o doświadczenia ludności tubylczej[264]. Choć oś fabularną *Nieba nad Paryżem* wyznaczają losy uprzywilejowanych społecznie i kulturowo postaci, włączenie do narracji równoległego wątku pozwoliło reżyserowi uniknąć kontrowersji związanych z prezentowaniem jednolitego etnicznie społeczeństwa Francji[265], a jednocześnie uwiarygodnić filmowy portret miasta.

[262] Warto podkreślić, że już w trakcie wyświetlania spotu promującego StudioCanal, koproducenta filmu, rozpoczyna się egzotyczna pieśń, przywołująca na myśl wzywanie wiernych do modlitwy przez muezzina.
[263] Wybrane ujęcie budowli przypomina sposób kadrowania katedry w programie telewizyjnym, realizowanym na dachu przystani Paris Port usytuowanej wzdłuż Quai de la Tournelle.
[264] „Zasadniczy błąd, jaki czynią planiści proturystyczni, polega na tym, że postrzegają oni turystykę wyłącznie w kategoriach tradycyjnej ekonomii, ujmując ją jako nowy rodzaj przemysłu («przemysł turystyczny»). […] Przy tym rodzaju turystyki wyzyskiwane są dwie strony: turyści niewiele otrzymują w zamian za swoje pieniądze, a ludność tubylcza nawet tych pieniędzy nie ogląda" – zauważa Dean MacCannell. Tegoż, *Turysta*…, dz. cyt., s. 247–248. Z kolei, o czym pisze Jean Baudrillard, „We Francji nie nastąpiło ani pierwotne przemieszanie, ani prawdziwe rozwiązanie kwestii rasowych, ani też żadna grupa nie postawiła nigdy innej wobec prawdziwego wyzwania. Dokonało się jedynie przeniesienie stosunków kolonialnych do metropolii, poza ich pierwotny kontekst". Jean Baudrillard, *Ameryka*, dz. cyt., s. 101.
[265] Źródłem licznych polemik, o czym piszę we wcześniejszej części tego rozdziału, była konstrukcja świata przedstawionego *Amelii* Jean-Pierre'a Jeuneta.

Podparyska miejscowość Rungis, słynąca z międzynarodowej giełdy rolnej, staje się miejscem przypadkowego spotkania uczestniczek pokazu mody z handlarzami żywności. „Pojawia się wyobcowanie, ale także pragnienie wywołane różnicami pomiędzy nimi" – wyjaśnia reżyser[266]. Grupa wytwornie ubranych kobiet zostaje zaproszona na przejażdżkę wózkiem widłowym po rozległym terenie giełdy, a następnie jest oprowadzana po kolejnych pawilonach handlowych[267]. Ów fenomen teatralizacji życia zawodowego przybliża Dean MacCannell: „Praca przeznaczona do oglądania dostarcza zwiedzającym wrażenia bezpośredniego dostępu do pracujących, a praca jest w rzeczywistości jedynie odgrywana na ich użytek [podkr. MK]"[268]. Obiektem zainteresowania zwiedzających stają się kolejno cięte kwiaty, tusze zwierzęce i importowane z całego świata owoce i warzywa. Reżyser podkreśla bogactwo semantyczne tej sekwencji:

> Kiedy kobiety ze świata mody idą w filmie na rynek, są bogatymi kobietami chcącymi nawiązać jakąś interakcję z tamtejszymi pracownikami. Istnieje pewien dystans, ale także pragnienie wywołane ich odmiennością. Bardzo podoba mi się scena rozgrywająca się w komorze na mięso, z wiszącymi tuszami zwierzęcymi, ponieważ jest zarówno gorąco, jak i zimno, jest ukazane śmierć i życie, bogactwo i bieda – kontrastujące elementy, które nie pasują do siebie[269].

Atrybuty wystawnego stylu życia, który prowadzą kobiety, zostają przeciwstawione okrutnym realiom pracy w rzeźni (ilustracja 5.32). Ten zabieg przywodzi na myśl krótkometrażowy dokument *Krew bestii* (*Le sang des bêtes,* 1949 r.) Georges'a Franju, odsłaniający kulisy pracy w podparyskiej ubojni koni. Obaj reżyserzy przedstawili zakłady „nie jako miejsca agonii, ale jako miejsca pracy"[270], usytuowane na rubieżach miejskiej scenerii. W filmie Cédrica Klapischa kobiety nieświadomie odtwarzają popularny na przełomie XIX i XX wieku wzorzec turystyczny, polegający na odwiedzaniu miejsc pracy

[266] Cédric Klapisch, *The Many Faces*…, dz. cyt.
[267] Znamienne, iż tradycyjne francuskie artykuły spożywcze odgrywają w filmie marginalną rolę – bagietki i *pain au chocolat* stanowią zaledwie sztafaż scen mających miejsce w piekarni nieopodal domu Pierre'a. Tymczasem handel egzotycznymi produktami (w tym owocami pochodzącymi – jak podkreśla jeden ze sprzedawców – „z całego świata: z Korsyki, z Libanu, z Izraela") zapewnia postaciom liczne okazje do spotkań, a także przyczynia się do rozwoju filmowej akcji. Ewolucję francuskich zwyczajów kulinarnych przybliża Priscilla Parkhurst Ferguson. Tejże, *Consuming Passions,* [w:] *Accounting for Taste…*, dz. cyt., p. 149–186.
[268] Dean MacCannell. Tegoż, *Turysta*…, dz. cyt., s. 97.
[269] Cédric Klapisch, *The Many Faces*…, dz. cyt.
[270] Corinne Maury, *Les écrans de la mort, l'abattoir au cinéma (George Franju "Le Sang des bêtes et Thierry Knauff "Abattoirs")*, [w:] *Les images honteuses*, red. Murielle Gagnebin, Julien Milly, Champ Vallon, Seyssel 2006, p. 381.

(zazwyczaj, z punktu widzenia przedstawicieli mieszczaństwa, niecodziennych, a wręcz budzących grozę[271]), o czym wspomina autor słynnego przewodnika turystycznego:

Gościom zwykle pozwala się też zwiedzić znajdujące się obok Abattoirs de la Vilette, czyli rzeźnie, ulokowane po drugiej stronie kanału. Brama główna wychodzi na Rue des Flandres, po stronie północno-wschodniej, a obok niej widać dwie rzeźbiarskie grupy zwierząt dłuta A. Lefeuvre'a i Lefevre-Deslongchamps'a. Największy ruch jest tutaj rano, ale widowisko nie przyciąga wielu zwiedzających, choć cały obszar rzeźni utrzymywany jest w największej czystości[272].

Nostalgiczną atmosferę *Nieba nad Paryżem* w znacznym stopniu kreuje warstwa muzyczna przygotowana na potrzeby filmu przez współczesnych kompozytorów (Loïk Dury, Robert Burke, Christophe Minck). Pojawiają się także XIX-wieczne kompozycje, wykorzystane w charakterze dźwięku niediegetycznego (*Gnossienne n°1* i *Gymnopédie N°1* Erika Satie) lub współtworzące świat przedstawiony (akordeonowa wersja *À Paris* Yves'a Montanda, służąca jako tło akustyczne programu telewizyjnego nagrywanego na szczycie wieży Eiffla). Pretekstem do wzbogacenia audialnej sfery filmu staje się również przeglądanie przez Pierre'a pudełka z pamiątkami, przywołującymi wspomnienia szkolnych lat, pierwszej miłości i – zaprezentowanego już w czołówce – kabaretowego występu. Podobny stan rzeczy ujmuje Fredric Jameson następującymi słowami: „sama pamięć stała się zdegradowanym repozytorium obrazów i symulakrów – tak że zapamiętany obraz rzeczy wraz z tym, co stereotypowe i urzeczowione, skutecznie odgradza podmiot od rzeczywistej przeszłości"[273]. Emily Keightley i Michael Pickering podkreślają natomiast integrującą funkcję filmowej muzyki jako elementu wywołującego nostalgię:

Niektóre środki przekazu i pewne formy sztuki mogą […] docierać do nas bardziej bezpośrednio niż inne. Mogąc nieść potężny ładunek afektywny lub zmysłowy, muzyka działa jako katalizator poruszających się fal pamięci. Co za tym idzie, muzyka ma również szerokie skojarzenia z idealizowaną utraconą przeszłością

[271] Podobny jest rodowód paryskiego teatru Grand-Guignol, o którym pisze Tomasz Kaczmarek: „Pragnął [Max Maurey, reżyser paryskiej sceny – przyp. MK] przerażać widownię, dostarczając jej «przyjemności ze strachu» – wszak o sukcesie (czy też klapie) wieczoru decydowała liczba omdleń oraz innych histerycznych reakcji świadków przeraźliwych zdarzeń. W tym celu zresztą, z pewnością także ze względów marketingowych, zatrudniał lekarza, który miał pomagać widzom o słabszych nerwach. Na ziemię osuwały się najczęściej kobiety, podczas gdy mężczyźni, o ile nie stracili przytomności, wykrzykiwali nerwowo, to błagając, to żądając, aby oszczędzono im dalszego uczestnictwa w prezentowanych na scenie okrucieństwach". Tomasz Kaczmarek, *Grand-Guignol – paryski teatr grozy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" nr 4, t. LXI, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2018, s. 127.
[272] Karl Baedeker, *Paris and Environs With Routes From London to Paris: Handbook for Travellers,* Karl Baedeker, Leipzing 1900, p. 203.
[273] Fredric Jameson, *Postmodernizm*…, dz. cyt., s. 125.

i jest uważana za „zdolną wyczarować utracone cechy i związane z nią wartości" […]. Rzeczywiście, w kinematografii to właśnie muzyka wielokrotnie dźwigała brzemię nostalgii, funkcjonując „jako rodzaj kanału łączącego słuchaczy – i komentatorów – z wyidealizowaną przeszłością, dającą im obietnicę odzyskania utraconej utopijnej spójności"[274].

W trakcie sceny otwierającej *Niebo nad Paryżem* jego główny protagonista okazuje się cierpieć na poważną chorobę serca, która wymusza na nim zmianę dotychczasowego stylu życia. „Najbardziej lubię patrzeć przez okno. Patrzeć na innych. Zastanawiać się, kim są, dokąd idą. Stają się bohaterami moich małych opowieści" – wyznaje siostrze Pierre[275]. Jego sytuacja życiowa jest zbliżona do położenia, w jakim znajduje się bohater opowiadania *Narożne okno* E. T. A. Hoffmanna – zamknięty w przestrzeni niewielkiego mieszkania i rekompensujący sobie brak kontaktu ze światem zewnętrznym poprzez obserwowanie ulicznego ruchu (oraz budowanie narracji wokół percypowanych mikrozdarzeń):

Trzeba zaznaczyć, że mój kuzyn mieszka dość wysoko w małych, niskich pokoikach. Jest to obyczaj pisarzy i poetów. Cóż znaczy niska powała izby? Fantazja się unosi i buduje sobie wysokie, radosne sklepienie na błękitnym, promienistym niebie w wyżynach. […] Nadto mieszkanie mego kuzyna leży w najpiękniejszej części miasta stołecznego, mianowicie na wielkim rynku, otoczonym wspaniałymi budynkami, a na którego środku stoi olbrzymi, genialnie obmyślany gmach teatralny. Jest to dom narożny, a z okna narożnego pokoiku jednym spojrzeniem kuzynek mój ogląda panoramę wspaniałego placu[276].

Z okien mieszkania – położonego na wzgórzu Montmartre – rozciąga się malownicza panorama południowo-zachodniego obszaru Paryża, obramowanego widocznymi w tle wieżami Eiffla i Montparnasse (ilustracja 5.33). Pierwsza z tych budowli służy mężczyźnie do uprawdopodobnienia opowieści o świętym Mikołaju, który – jak tłumaczy swoim siostrzeńcom przed zbliżającym się Bożym Narodzeniem – wykorzystuje żelazną

[274] Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt., s. 935–936. Nadmienię, iż wyimek cytowany przez autorów pochodzi z następującego źródła: Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 50.

[275] „Czas jest wielkim oknem świata, a okna są małymi strumieniami czasu, który wpływa w świat i wypływa. Człowiek stojący przodem do okna staje przodem do czasu" – konstatuje Stefan Symotium. Tegoż, *Filozofia i genius loci*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 56.

[276] Ernst Théodor Amadeus Hoffmann, *Narożne okno*, Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa [b.d.w.], dostępne przez: https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/powiesci-fantastyczne-narozne-okno/ [dostęp: 1.04.2022 r.]. Por. Ewa Rewers, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 62: „Jeden z najciekawszych interpretatorów miejskich przestrzeni, Henri Lefebvre, napisał krótki i bardzo nietypowy w jego dorobku, bo autobiograficzny esej pt. *Vue de la fenêtre*. Tytuł, jak sam Lefebvre przyznaje, pożyczył od Colette, lecz zarówno specyficzna sytuacja człowieka uwięzionego we własnym mieszkaniu położonym w centrum wielkiego, stołecznego miasta, jak szczególny rodzaj wrażliwości związany z przedłużającą się chorobą, przyczyna tego uwięzienia, każą nam myśleć o innych poprzednikach autora *Społecznej produkcji przestrzeni* – o Erneście Hoffmannie i Franzu Kafce".

konstrukcję jako przystań dla swojego zaprzęgu[277]. Z francuskiego – *nomen omen* – balkonu Pierre'a widoczna jest również pobliska nekropolia, Cmentarz Północny, na którym spoczywa wiele osób zasłużonych dla kultury narodowej[278] (ilustracja 5.34). „Geografia była powiązana z ludzką psychologią. Na przykład Pierre musiał mieć widok na miasto i cmentarz, bliskość życia i śmierci" – wyjaśnia reżyser[279]. Relacje między dwoma spojrzeniami na tkankę miasta – postrzeganą jako nekropolia i punkt widokowy – nakreśla Tadeusz Sławek:

> Pierwsza jest efektem działania drugiej. Oddzielnie stojące budowle mające uderzać przechodnia skomplikowaną narracją swoich fasad wymagają odpowiedniego dystansu po to, by detale opowiadanych przez nich historii stały się czytelne, by można było odpowiednio odnieść się do ich wzniosłości. […] Efekt ten wzmagał się przez historyczne odwołania detali fasad, które nawiązywały do przeszłych form architektury stając się w ten sposób jakby na nowo skonstruowaną ruiną, re-konstruowanym i ukrytym fragmentem zniszczonym przez czas[280].

„Jednak można również zauważyć, że pozycja patrzącego poety sama jest widowiskiem. W tym obrazku paryskim to Baudelaire zajmuje pierwsze miejsce, to, z którego widzi miasto, ale które jednocześnie inna część jego samego, z dystansu, przetwarza na «drugie spojrzenie»" – przekonuje Marc Augé w odniesieniu do poematu *Krajobraz* Charles'a Baudelaire'a, również mogącego służyć jako kontekst interpretacyjny *Nieba nad Paryżem*:

> Wsparty brodą na rękach, z mansardy spod nieba
> Będę oglądał warsztat, co gada i śpiewa,
> I owe miejskie maszty: dzwonnice, kominy
> I wiecznością karmiące lazuru dziedziny[281].

Trajektoria, po której porusza się protagonista, zostaje zredukowana do przestrzeni jego domu. Szczególną uwagę chorego przykuwa mieszkająca w kamienicy naprzeciwko młoda kobieta[282], będąca potencjalną partnerką dla chcącego umilić sobie czas – być może ostatnie dni życia – Pierre'a. „Na pierwszy plan wysuwa się jednak odzyskany, czy też

[277] Magiczną funkcją obdarzono wieżę Eiffla również w omówionym już filmie *Smerfy 2*. Zob. s. 32.
[278] Na Cmentarzu Montmartre można odwiedzić groby takich osobistości jak Hector Berlioz, Edgar Degas, Jacques Offenbach, François Truffaut czy Émile Zola.
[279] Cédric Klapisch, *The Many Faces*…, dz. cyt.
[280] Tadeusz Sławek, *Akro/nekro/polis*…, dz. cyt., s. 27.
[281] Charles Baudelaire, *Krajobraz*, [w:] *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 189.
[282] Bohater upodabnia się tym samym do tytułowego bohatera filmu *Pan Hire* Patrice'a Leconte'a (*Monsieur Hire*, 1989 r.) – ekscentryka, który spędza cały wolny czas na podglądaniu młodej sąsiadki.

inaczej, niestabilny, tracący swoją moc czas, który mieszkaniec może poświęcić na przeistoczenie się w turystę we własnym mieście, na nowo przyglądając się znajomym budynkom, analizując codzienne trasy”[283] – wyjaśnia Blanka Brzozowska. Gdy mężczyzna po raz pierwszy od tygodni opuszcza swoje mieszkanie, udając się do szpitala Montrouge na skomplikowaną operację, z zachwytem ogląda miasto widoczne przez okno taksówki. „Taki jest Paryż! Wszyscy są wiecznie niezadowoleni” – konstatuje nieprzychylną postawę kierowcy Pierre, dodając po chwili: „Nie wiedzą, jakie mają szczęście. Mogą chodzić, oddychać, biegać, kłócić się, spóźniać… Nie wiedzą, jakie to szczęście… że mogą beztrosko żyć w Paryżu”[284]. Spojrzenie mężczyzny zostaje skierowane na wzmiankowane w polskim tytule filmu „niebo nad Paryżem”, wzbogacając produkcję o motyw transcendencji, a – za sprawą kompozycji kadru – budując pomost między ekranowym epilogiem a renesansowym malarstwem:

O ile jednak w siedemnastowiecznych wedutach niebo zajmuje od 2/3 do 3/4 obrazu, o tyle w naszym zdarzeniu jest elementem dynamicznym: maleje wraz z upływem czasu i zmianą dystansu. Ruch, akcja zmiana są konstytutywnymi elementami zdarzenia. Miejska przestrzeń uchwycona przez wedutę utkana została z innej materii: była statyczna. Dodajmy jeszcze, że dla tych podróżnych, którzy z malarstwem wedutowym nigdy się nie spotkali, istnieje inny, spełniający wszakże podobne warunki, punkt odniesienia. Tworzą go reguły przemysłu turystycznego, w myśl których kolorowa sylweta miasta fotografowanego w skonwencjonalizowany sposób należy do podstawowego kanonu tematów zdjęć reklamowych. Profil miasta, jak profil człowieka, wykorzystuje się jako jego niepowtarzalny znak, sygnaturę modyfikowaną przez czas[285].

Właśnie ukazanie tej prozaicznej – lecz zarazem urokliwej i nostalgicznej – strony życia we francuskiej metropolii zdaje się głównym tematem filmu Cédrica Klapischa. „Problem z pocztówkowym wizerunkiem Paryża polega na tym, że stara się wybielić krajobraz i pokazać fałszywą rzeczywistość” – przekonuje reżyser, przedstawiając wyjątkowo atrakcyjne oblicze miasta, a jednocześnie stawiając sobie za cel przełamanie jego

[283] Blanka Brzozowska, *W stronę Maubert-Mutualité, czyli w poszukiwaniu straconego miejsca*, „Teksty Drugie” nr 5, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011, s. 252.
[284] „Głównym problemem artystycznym towarzyszącym ulicy miejskiej i autostradzie jest kształtowanie ich sekwencyjnej formy: połączenie ciągłości z kontrastem poszczególnych sekwencji. Podstawowy rytm, o którym tu mowa, to rytm uwagi, z jaką najpierw pieszy, później przejeżdżający ulicą czy drogą szybkiego ruchu postrzega stojące przed nim budynki. Szybkie tempo przemieszczania się podtrzymuje ciągłość, zbyt powolne zmiany tempa przerywają wątek. Rytm pieszego, pasażera samochodu czy tramwaju różnią się między sobą, lecz łącznie zapisują kardiogram jednej ulicy [podkr. MK]” – pisze Ewa Rewers. Tejże, *Post*-polis…, dz. cyt., s. 60. Por. tamże, s. 66.
[285] Tamże, s. 83.

stereotypowego postrzegania[286]. Paryż, choć jest tłem (a zarazem niemym świadkiem) wielu ludzkich dramatów, zapewnia swoim mieszkańcom impuls do poszukiwania pozytywnych stron życia, owych – znanych z filmu Jean-Pierre'a Jeuneta – „drobnych przyjemności". Należy do nich między innymi uważne, pozbawione uprzedzeń spojrzenie na świat, stanowiące fundament osobistej relacji postaci z miastem. Orędownikiem takiej postawy jest w pierwszej kolejności Pierre, który w rozmowie z taksówkarzem otwarcie krytykuje malkontenctwo paryżan (powszechnie przypisywane im na mocy stereotypu). Świadomy kruchości życia mężczyzna obejmuje znaną mu przestrzeń nostalgicznym spojrzeniem, zdając się czerpać siłę z wielowiekowej historii miasta. Obiektami, które najsilniej przykuwają uwagę protagonisty, są zabytkowe budowle – katedra Notre Dame, Kolumna Lipcowa na Placu Bastylii, pomnik *Le Triomphe de la République* i widoczne na dalszym planie flanki XIX-wiecznych rogatek miejskich (*barrière du trône*). Tym samym bohater, silnie osadzony w bieżącej scenerii zdarzeń i – czego dowodem jest decyzja o poddaniu się ryzykownej operacji – zorientowany także na przyszłość, zyskuje kolejny, związany z przeszłością, horyzont czasowy. Zastosowane nietypowe punkty widzenia kamery, efekty optyczne (bliki, flary, halacje) i liczna obecność w przestrzeni profilmowej szyb zwielokrotniających materię miasta uniezwyklają filmowy wizerunek Paryża i nadają mu szczególnych walorów fotogenicznych[287]. Wszak, jak twierdził Jean-Baptiste-Louis Gresset, „Żyje się tylko w Paryżu, wszędzie indziej jedynie się wegetuje"[288].

Różne oblicza postnostalgii, czyli między ironią a melancholią

Wspólnym mianownikiem filmów, które – jak przekonuję w tym rozdziale – realizują strategię mitologizacji Paryża za pomocą spojrzenia postnostalgicznego, jest obecność w paradygmacie kina głównego nurtu (choć wyznaczniki formalne *Podróży czerwonego balonika* mogłyby wskazywać na pozorną przynależność do kategorii kina artystycznego). Tym samym dominanta (post)nostalgii w płaszczyźnie narracyjnej i ikonograficznej może być interpretowana w kluczu ekonomicznym – zgodnie z teorią autorów artykułu *The*

[286] Realizację tego celu wspiera w szczególności zarysowanie wątku afrykańskich imigrantów, którzy z trudem, przy wsparciu ośrodka pomocy społecznej, utrzymują swoją rodzinę, oczekując jednocześnie przybycia swojego krewnego z Kamerunu. Benoit postrzega Paryż jako doskonałe miejsce do życia, jednak – w wyniku zakończonej katastrofą morskiej przeprawie przez Gibraltar – nie ma możliwości skonfrontowania swoich marzeń z rzeczywistością.

[287] Louis Delluc, *Fotogenia (fragmenty)*, dz. cyt., s. 49–50.

[288] Słowa Jean-Baptiste-Louisa Gresseta z 1745 roku cytuje w przemowie do swojej książki Jean-Paul Caracalla.
Tegoż, *Paryż śladami pisarzy*…, dz. cyt., s. 11.

Modalities of Nostalgia, zdaniem których tytułowe zjawisko „[…] było wykorzystywane w wielu dziedzinach nauki jako krytyczne narzędzie do badania artykulacji przeszłości w teraźniejszości, a w szczególności do badania sentymentalnie nacechowanych zmediatyzowanych reprezentacji przeszłości, być może przede wszystkim tam, gdzie istnieje zagrożony element komercyjnej eksploatacji”[289]. Emily Keightley i Michael Pickering wyróżniają dwa konteksty temporalne, zapewniające ramy dla pogłębionej analizy zjawiska nostalgii:

> Tęsknota za idealizowaną przeszłością była rozważana na dwa przeciwstawne sposoby. Z jednej strony może być postrzegana jako potencjalnie niebezpieczna, ponieważ zamyka transakcyjną wartość przeszłości w teraźniejszości i skutkuje różnym stopniem społecznej amnezji. […] Z drugiej strony nostalgię można ocenić jako potencjalnie demokratyczną, otwierającą nowe przestrzenie dla artykulacji przeszłości i działającą jako środek służący asymilacji tego zjawiska w obliczu szybko zmieniającego się współczesnego otoczenia [290].

Opisana strategia interpretacji minionych wydarzeń w oparciu o współczesny paradygmat społeczno-kulturowy (a tym samym ich aktualizacja) wydaje się szczególnie silnie konweniować z filmem Bernarda Bertolucciego, jednak – przeniesiona na poziom formalny – odwołuje się do wszystkich czterech analizowanych filmów. Liczne odniesienia intertekstualne nie zostały użyte przez twórców jedynie w charakterze ornamentu, lecz wyznaczają kierunki interpretacji poszczególnych filmów, niekiedy warunkując również ich płaszczyznę estetyczną. Aura Baudelaire’owskiego dekadentyzmu przenikająca *Niebo nad Paryżem*, impresjonistyczne płótna obecne w świecie przedstawionym *Amelii* i *Podróży czerwonego balonika* (pełniące istotną funkcję dramaturgiczną) czy autotematyczne akcenty przecinające główną oś fabularną *Marzycieli* stanowią przykłady recyklingu kulturowego, będącego „serią starannie zaplanowanych działań, przeprowadzanych z wykorzystaniem najnowszych technologii”[291]. Owe integralne elementy mitologii Paryża

[289] Emily Keightley, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, dz. cyt., p. 922.
[290] Tamże, p. 923.
[291] Marek Kulisz, *Recykling a kultura*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” nr 1, t. XIV, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 23. Jedna z tez zawartych w treści przywołanego artykułu wydaje mi się trafnie ujmować istotę strategii wykorzystanej przez twórcę *Marzycieli* w celu dekonstrukcji ideologii maoistycznej: „Jeżeli, jak stwierdziliśmy powyżej, możemy mówić o «zatruciu» lub «zanieczyszczeniu» umysłów fałszywymi i szkodliwymi ideami, wówczas to, co minimalizuje takie «intelektualne zanieczyszczenia», można by nazwać recyklingiem. W tym sensie uzasadnione jest stwierdzenie, że toksyczne odpady totalitarnych doktryn poddawane są recyklingowi przez dzieła literackie, dokumentalne i wszelkie dzieła sztuki, których celem jest ujawnienie zła zawartego w tych doktrynach”. Tamże, s. 26.

przywołują minione epoki, zastępując rzeczywisty obraz miasta jego medialną reprezentacją:

> Te obrazowo-przestrzenne szczątki, te powidoki obrazów, które przemknęły przez ekrany, współtworzą i deformują zamieszkiwane przez nas krajobrazy. Może zatem, i to już ostatni z paradoksów (bardziej zresztą reprezentacji niż kinofilii), to obraz filmowy naznacza realne przestrzenie i jest wobec nich pierwotny – rzeczywistość przychodzi dopiero po obrazie[292].

Ekspozycyjny charakter przestrzeni miejskiej, eksplorowanej przez protagonistkę filmu Jean-Pierre Jeuneta, w znacznym stopniu kreuje baśniowy nastrój *Amelii*. Stanowi efektowne tło działań podejmowanych przez tytułową postać, nie wpływając bezpośrednio na jej losy (choć, jak nadmieniłam, wykazuje moc sprawczą w obszarze praktyk turystycznych). Szczególnym wariantem takiego zjawiska jest nostalgiczna turystyka filmowa, przeważnie zainspirowana seansem wysokobudżetowej produkcji i zapewniająca swoim entuzjastom – o czym piszą autorzy artykułu *Nostalgia Film Tourism and Its Potential for Destination Development*[293] – korzyści psychologiczne; filmy bowiem „ukierunkowują fascynację widzów przeszłością poprzez zastępcze, emocjonalne doświadczenia związane z oglądaniem”[294]. Dzięki takim praktykom, jak odtwarzanie filmowych dialogów (lub całych scen), naśladowanie zachowań postaci, kopiowanie ich kostiumów oraz rekwizytów, widzowie mogą choć na chwilę zanurzyć się w kulturowo przetworzonej – czy wręcz wytworzonej – czasoprzestrzeni. Tym samym, jak przekonuje zespół badaczy zgłębiający zagadnienie filmowej nostalgii, turyści upodabniają się do „pielgrzymów odwiedzających miejsca kultu religijnego”[295]. Ważnymi czynnikami psychospołecznymi, wspierającymi przywracanie „starych, dobrych czasów”, są relacje nawiązywane z innymi turystami oraz współdzielenie z nimi pamięci kulturowej. Komercyjny potencjał takich praktyk jest chętnie wykorzystywany przez podmioty zajmujące się marketingiem terytorialnym (tzw. *destination marketing organizations*), rekonstruujące filmową atmosferę lub nawiązujące do wybranych atrybutów produkcji (np. fabuły, ścieżki dźwiękowej, kluczowych postaci, potraw czy rekwizytów)[296]. Najbardziej

[292] Paulina Kwiatkowska, *Set-jetting…*, dz. cyt., s. 75.
[293] Seongseop (Sam) Kim, Sangkyun Kim, Brian E M King, *Nostalgia Film Tourism and Its Potential for Destination Development*, “Journal of Travel & Tourism Marketing” no. 36, vol. II, Routledge, New York 2018, p. 236–252, dostępny przez: https://www.researchgate.net/publication/328609809 [dostęp: 13.02.2022 r.].
[294] Tamże.
[295] Tamże.
[296] Podmioty zaangażowane w podobną praktykę Jacques Le Goff określa mianem „handlarzy nostalgią” (*nostalgia-merchants*). Jacques Le Goff, *History and Memory*, Columbia University Press, New York 1992, p. 95.

wyrazistymi przykładami takich działań będą wzmiankowane już strategie marketingowe realizowane przez Café des 2 Moulins i przedsiębiorstwo prowadzące stragan warzywny przy paryskiej rue des Trois-Frères (obydwa miejsca rozsławione przez Jean-Pierre Jeuneta). Innym popularnym trendem umożliwiającym kontynuację filmowych przeżyć jest przygotowywanie (a nierzadko również starannie udokumentowana konsumpcja) znanych z ekranu dań, takich jak uwielbiany przez Amelię Poulain *crème brûlée* czy *confit byaldi*, przyrządzane przez szczura Remy'ego w filmie *Ratatuj* i stanowiące wariację na temat tradycyjnej francuskiej potrawy wzmiankowanej w tytule produkcji. Przywołani już autorzy artykułu *Nostalgia Film Tourism and Its Potential for Destination Development* podkreślają niezgłębiony dotychczas potencjał nostalgii jako czynnika wpływającego na rozwój turystyki filmowej, omawiając zagadnienie na przykładzie dziedzictwa kinematograficznego Hong Kongu oraz rekreacyjnych aktywności widzów z Republiki Chińskiej[297].

Funkcję ekspresywną realizują wizerunki miasta przedstawione w produkcjach *Niebo nad Paryżem* i *Podróż czerwonego balonika*, cechując się pewną autonomią w zakresie filmowej dramaturgii (realizowaną poprzez narracyjne ruchy kamery oraz częste użycie planu ogólnego i totalnego). Szczególny rys sprawczości nadano, wybranemu jako miejsce akcji *Marzycieli*, Paryżowi epoki kontestacji – rzutującemu na działania trojga protagonistów lub, w finałowej sekwencji, wręcz wymuszającemu aktywizm postaci poprzez zaburzenie granicy pomiędzy sferą prywatną a światem zewnętrznym. Ta wieloaspektowość ekranowych reprezentacji Paryża (określona przez Ewę Mazierską mianem „janusowego oblicza filmowego miasta"[298]) jest jednak wtórna względem nadrzędnej zasady organizującej materiał filmowy – dominanty estetycznej, wspierającej proces kreowania ekranowego wizerunku miasta przy pomocy spojrzenia postnostalgicznego.

[297] Seongseop (Sam) Kim, Sangkyun Kim, Brian E M King, *Nostalgia Film Tourism*…, dz. cyt.
[298] Zob. Ewa Mazierska, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy" nr 28, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999, s. 38–53. „Jeśli samo «prawdziwe» miasto jest abstraktem, to wszelkie miasta napotkane po drodze ze świata rzeczywistego do pojęciowego należą do tego samego porządku ontologicznego. Uświadomienie sobie heterogenicznej natury miasta ma jednak, a przynajmniej powinno mieć, poważne konsekwencje dla jego analizy. Otóż o filmowym mieście, tak jak mieście jako takim, nie sposób mówić wprost – każda dyskusja oznacza bowiem koncentrowanie się na jakimś aspekcie jego reprezentacji, a tym samym pomijaniu wielu innych aspektów". Tamże, s. 38.

Spojrzenie postnostalgiczne… – załącznik nr 5

Ilustracja 5.1 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.2 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.3 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.4 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.5 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.6 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.7 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

Ilustracja 5.8 (Jean-Pierre Jeunet, *Amelia*)

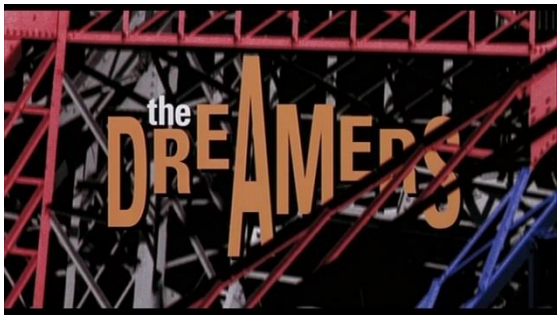
Ilustracja 5.9 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.10 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.11 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.12 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.13 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

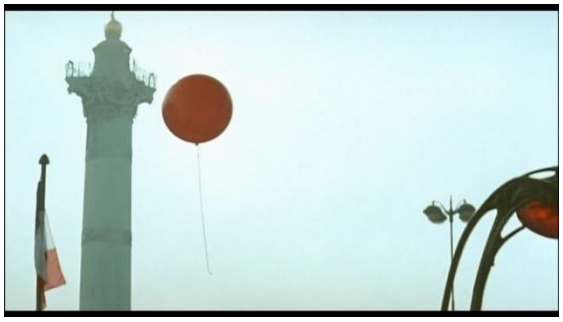


Ilustracja 5.14 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.15 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.16 (Bernardo Bertolucci, *Marzyciele*)

Ilustracja 5.17 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)



Ilustracja 5.18 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.19 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.20 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.21 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.22 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.23 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.24 (Hou-Hsiao hsien, *Podróż czerwonego balonika*)

Ilustracja 5.25 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.26 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.27 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.28 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.29 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.30 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.31 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.32 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.33 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Ilustracja 5.34 (Cédric Klapisch, *Niebo nad Paryżem*)

Wnioski końcowe

Zasadniczym celem niniejszej rozprawy jest wyodrębnienie i wskazanie wyznaczników (oraz wpisanie w paradygmat nauk o filmie) ekranowych strategii reprezentacji miejskiej przestrzeni Paryża w oparciu o trzy skonwencjonalizowane typy spojrzeń: turystyczne, imigranckie i postnostalgiczne. Każde z nich obejmuje odrębne kody ikonograficzne, rozwiązania narracyjne oraz kategorie postaci, składające się na skonwencjonalizowany portret „stolicy świata" – miasta wyobrażonego, którego fundamentem jest obiektywnie istniejąca topografia Paryża, jednak silnie przekształcona za sprawą konsekwentnie używanych filmowych środków wyrazu. „Strategie reprezentacji tworzą bowiem coś na kształt kulturowych geografii i ustalających reguły odwzorowywania życia miast w postaci artystycznych map, oprowadzających nas po «Petersburgu», «Lizbonie», «Nowym Jorku», «Dublinie»"[1] – wyjaśnia Ewa Rewers. Także «Paryż», będący przedmiotem trzech analizowanych przeze mnie typów spojrzeń, może być rozpatrywany w kontekście „kulturowej geografii"; jego medialny wizerunek dominuje nad Paryżem postrzeganym jako zjawisko urbanistyczne (niekiedy stanowiąc ekwiwalent zwiedzania rzeczywistego miasta). Zagadnienie to rozwija Marianna Michałowska:

> Każdy, kto patrzy na miasto, widzi nie tyle przestrzeń wypełnioną fizycznymi obiektami, lecz przede wszystkim obszar poddany presji kulturowych znaczeń. […] Szkicując mapę owych spojrzeń, mielibyśmy do czynienia z kilkoma strategiami widzenia: od pochodzącego jeszcze z tradycji malarskiej spojrzenia panoramicznego, przez spojrzenie *flâneura*, rejestrującego nowoczesne zmiany miejskie, ulicznego *voyeura* (zamiennie ze świadkiem), szukającego w mieście zdarzenia i ekscesu, aż po umożliwione dzięki cyfrowej technologii połączenie panoramy z dryfującym spojrzeniem uczestnika gry miejskiej […][2].

„Wszystkie miasta wyglądałyby tak samo, gdyby nie zabytki, które je wyróżniają" – głosi napis otwierający film *Mijają godziny* (*Rien que les heures*, 1926 r.) Alberta Cavalcantiego. Ta konstatacja, silnie zakorzeniona w dyskursie naukowym[3], traci nieco na znaczeniu w epoce „precesji symulakrów"[4], do której, jakże licznych, symptomów należy choćby

[1] Ewa Rewers, *Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 8. Autorka książki *Post*-polis dodaje: „Sztuka dzisiaj nie jest zwierciadłem podsuwanym miejskim ulicom i placom, a miasto daje sztuce więcej niż kontekst i przestrzeń. Daje żywą, odnawialną metaforę współczesnego życia, świata, pamięci, porządku i chaosu zarazem: pisarzom i poetom, malarzom i scenarzystom". Tamże, s. 5.
[2] Marianna Michałowska, *Fotografia i miasto…,* dz. cyt., s. 413.
[3] „Kadry z Paryża, Glasgow i z Nowego Jorku, chociaż różnią się szczegółami, to wydają się ukazywać to samo miasto" – pisze Marianna Michałowska. Tejże, *Fotografia i miasto*…, dz. cyt., s. 418. Zob. też. Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, dz. cyt.
[4] Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*…, dz. cyt.

tworzenie replik słynnych budowli[5]. Analizując filmowe wizerunki Paryża w kontekście trzech typów spojrzeń posługuję się znaczącą kategorią przedmiotu, której celowość użycia wyjaśnia John Tagg:

> Intensywna akumulacja kapitału sprawiła, że miasto przybrało formę nie tylko miejsca, ale także przedmiotu konsumpcji o zdecydowanie wizualnym charakterze, wyrażającego nowe subiektywne doświadczenia pobudzenia i alienacji, przyjemności i lęku, mobilności i uwięzienia, przestronności i fragmentacji – i zarazem w nim wyrażanego[6].

„Traktowanie tego przedmiotu jako rzeczywistego, danego w swojej prawdzie, jest ideologią, formą mitologizacji”[7] – dodaje Henri Lefebvre. Przykładem ilustrującym wspomniane zjawisko mitologizacji jest Paryż, który w kolejnych rozdziałach rozprawy omawiam jako fenomen kulturowy, zyskujący szczególne znaczenie za sprawą medium filmu. Dwie omawiane przeze mnie produkcje, *Nienawiść* i *Amelia*, których akcja osadzona jest odpowiednio na przedmieściach i w obrębie historycznej dzielnicy Paryża, zyskały wręcz rangę zjawisk społecznych[8], przekraczających ramy przemysłu kinematograficznego. Zjawisko mitologizacji francuskiej stolicy za pośrednictwem różnych dziedzin sztuki – malarstwa, literatury i fotografii – ma długą tradycję, sięgającą początków XIX wieku. Idylliczne portrety miasta i jego rubieży, uwiecznione na płótnach przez twórców impresjonistycznych (takich jak Gustave Caillebotte, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Albert Lebourg, Pierre-August Renoir, Édouard Manet, Claude Monet czy Berthe Morisot) kontrastują z naturalistyczną konwencją obrazowania miasta przez Henriego de Toulouse-Lautreka oraz kubistyczną wizją Paryża wyłaniającą się z prac Roberta Delaunaya i Marca Chagalla. Duże zasługi dla wzmocnienia statusu miasta jako fenomenu kulturowego położyli również artyści fotograficy: Robert Doisneau, który – oprócz scen rodzajowych rozgrywających się wewnątrz pasaży, *les bistrots*, targowiska Les Halles czy na nabrzeżach Sekwany – chętnie umieszczał w kadrze sylwetkę wieży Eiffla i inspirowane nią pamiątki turystyczne, a także dokumentował życie na paryskich przedmieściach oraz działania francuskiego ruchu oporu. Z kolei Henri Cartier-Bresson, twórca koncepcji „decydującego momentu”, zapisał się w historii francuskiej fotografii za sprawą licznych fotoreportaży przybliżających industrialne oblicze Paryża, sceny rodzajowe z życia jego

[5] Dla przykładu sceny pojedynku w przywołanym już filmie *Zabójcze wesele* były realizowane nie na tarasie wieży Eiffla, lecz jej piętnastometrowej repliki wybudowanej w 2022 r. w Rybniku.
[6] John Tagg, *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, [w:] *Miasto w sztuce…*, dz. cyt., s. 434.
[7] Henri Lefebvre, *Prawo do miasta*…, dz. cyt., s. 190.
[8] Ginette Vincendeau, *“La haine” and After*…, dz. cyt.; Rémi Fournier-Lanzoni, *French Cinema…*, dz. cyt., p. 372.

mieszkańców oraz kluczowe wydarzenia społeczno-polityczne, a także sesji zdjęciowych wykonywanych na zlecenie wybitnych francuskich projektantów mody. Romantyczną wizję Paryża jako mitycznego „miasta miłości" kreował natomiast przy pomocy obiektywu Willy Ronis, portretując pary zakochanych zarówno w malowniczych plenerach, jak i nastrojowych wnętrzach kawiarni. Bohaterami zdjęć stawali się także mieszkańcy paryskich przedmieść, handlarze z targowiska Les Halles oraz – dla przeciwwagi – personel luksusowego hotelu położonego przy Champs-Elysées i pracownicy Opery Garnier, dwóch ważnych miejsc na mapie paryskiego *haut monde*. Gyula Halász, posługujący się pseudonimem artystycznym Brassaï, kontynuował zaś – zapoczątkowaną przez Henri'ego Toulouse-Lautreka – strategię ukazywania nocnego oblicza miasta, zredukowanego do mrocznych zaułków oraz domów publicznych.

Kolejnym filarem procesu mitologizacji Paryża, omawianym przeze mnie w pierwszym rozdziale rozprawy, jest literatura – w szczególności francuska. XIX-wieczne próby poznania (i opisania) ludzkiej kondycji zaowocowały szeregiem dzieł skoncentrowanych wokół losów fikcyjnych postaci, silnie osadzonych w realiach miejskiego życia. Mroczny, dekadencki obraz „stolicy świata" wykreował Charles Baudelaire w tomach *Kwiaty zła* i *Paryski splin*, poddając krytyce ówczesny kształt miasta, a niekiedy afirmując skutki wielkiej przebudowy Paryża. Inny reprezentant epoki romantyzmu, Victor Hugo, koncentrował się zaś na warunkach życia tamtejszych *bas-fonds*, zamieszkujących najuboższe i najbardziej obskurne zakątki miasta. Opisane drobiazgowo paryskie zaułki stanowiły także miejsce akcji monumentalnego dzieła *Komedia ludzka* Honoré de Balzaca, zaś przedmiotem zainteresowania Émile'a Zoli stało się m.in. targowisko Les Halles, metaforycznie określane jako *Brzuch Paryża*. Wyrazistymi przykładami mitologizacji Paryża jako „miasta miłości" i ostoi *haut monde*, a zarazem ważnego przystanku na drodze do awansu społecznego, są powieści *Pani Bovary* i *Szkoła uczuć* pióra Gustave'a Flauberta. Wśród literackich portretów Paryża, stworzonych przez polskich autorów, wyróżnia się – przetłumaczona na ponad dwadzieścia języków – *Lalka* Bolesława Prusa; drugi tom powieści obfituje w opisy przestrzeni, której spektakularność sprawia, że zwiedzającym miasto (podobnie jak wcześniej Stanisławowi Wokulskiemu) może „zabraknąć przymiotników i stopni najwyższych"[9]. Relacje pomiędzy miejską tkanką a eksplorującymi ją postaciami sytuuje w szerszym kontekście Graham Clarke:

[9] Bolesław Prus, *Lalka*, t. II, dz. cyt., s. 127.

Wiele kwestii dotyczących użycia przestrzeni w kontekście miasta pozostaje nierozwiązanych, a kontrast między przestrzenią prywatną a publiczną determinuje sposób, w jaki postrzega się miasto (tak w fotografii, jak i w literaturze, malarstwie i filmie). Jednak przestrzeń odnosi się też do kategorii, dzięki którym postacie są ujmowane w obrębie swojego środowiska. A zatem, każde skupienie uwagi na danej postaci wkracza w część złożonej typologii tego, jak przestrzeń podpowiada mitologię możliwości i wolności oraz historyczną i socjologiczną rzeczywistość[10].

Również współcześnie symbole architektoniczne Paryża (na czele z wieżą Eiffla) oraz otaczająca go aura stanowią ważny komponent kultury popularnej, która obejmuje między innymi muzykę, wideoklipy, zabawki, gadżety, artykuły codziennego użytku i branżę mody. Ten ostatni sektor, podobnie jak publicystyka poradnikowa i media (w tym społecznościowe), często eksploatują mit paryżanki – fenomenu wyrosłego na gruncie francuskiej kultury, lecz zyskującego globalny wymiar (zgodnie z nośnym hasłem zawartym w tytule jednej z książek: *Bądź paryżanką, gdziekolwiek jesteś*[11]). Zarówno „żelazna dama", jak i postać *parisienne* stanowią częsty motyw filmów prezentujących Paryż zapośredniczony przez spojrzenie turystyczne, które poddałam analizie – w oparciu o reprezentatywne przykłady filmowe – w trzecim rozdziale rozprawy.

Paradygmat spojrzenia turystycznego, wykorzystany jako filar analiz filmoznawczych, pozwolił mi na wyodrębnienie konstytutywnych cech produkcji, których akcja rozgrywa się w Paryżu, zaś jego przestrzeń jest portretowana zgodnie z dominującym wzorcem doświadczenia turystycznego. Miejsce precyzyjnie odwzorowanych relacji topograficznych zajmuje ciąg ujęć prezentujących najbardziej atrakcyjne zakątki miasta, niekiedy – jak w prologu *Przed zachodem słońca* i *O północy w Paryżu* – przybierając formę sekwencji montażowej. Taka „audiowizualna pocztówka" jest wypreparowana z obiektów i plenerów o niższych walorach estetycznych oraz negatywnych stron życia w aglomeracji (hałasu, zatorów drogowych czy ulicznych odpadów). Przestrzeń miejska, poddana w omówionych filmach skrajnej estetyzacji, jest doświadczana przez protagonistów (a pośrednio przez widzów, uczestniczących w praktyce „turystyki fotelowej") przy pomocy różnych zmysłów, jednak dominującym modelem konsumpcji zwiedzanych miejsc jest ich oglądanie (*sightseeing*). Owo spojrzenie turystyczne, jak zauważył John Urry, może być kierowane zarówno na emblematyczne obiekty, jak również na typowo paryskie widoki[12] – bulwary nad Sekwaną (z mostami gęsto

[10] Graham Clarke, *Miasto w fotografii*…, dz. cyt., s. 464.
[11] Anne Berest, Audrey Diwan, Caroline de Maigret i in., *Bądź paryżanką*…, dz. cyt.
[12] John Urry, *Spojrzenie*…, dz. cyt., s. 31.

przecinającymi rzekę oraz, charakterystycznymi dla tej części miasta, straganami bukinistów), malownicze uliczki okalające wzgórze Montmartre, elegancko urządzone ogródki paryskich kawiarni czy panoramiczne ujęcia dachów hausmannowskich kamienic.

Wszystkie analizowane przeze mnie produkcje eksploatujące spojrzenie turystyczne, ze znaczącym wyjątkiem filmu *Paryż może poczekać*, cechuje w warstwie scenograficznej antynomia pomiędzy obecnością miejsc antropologicznych oraz nie-miejsc[13]. Te pierwsze pojawiają się w przestrzeni profilmowej pod postacią silnie osadzonych w historii miasta budowli (wieży Eiffla, katedry Notre Dame, Bazyliki Najświętszego Serca, Luwru, Panteonu czy Łuku Triumfalnego), ulic (Avenue des Champs-Élysées, rue de Rivoli, rue Foyatier, Boulevard Saint-Germain), placów (Place Charles de Gaulle, Place de la Concorde, Place de l'Opéra, Place Vendôme, Place du Tertre) oraz monumentów (luksorski obelisk na Placu Zgody, Kolumna Lipcowa na Placu Bastylii, kolumna Wielkiej Armii przy Placu Vendôme). Miejsca te, na zasadzie kontrastu, są zestawiane z „przestrzenią niczyją" – nie-miejscami, do których reprezentatywnych przykładów należą lotniska (największy w regionie Île-de-France port lotniczy Paryż-Roissy-Charles de Gaulle), dworce (Gare du Nord i Gare de Lyon) czy stacje metra (w tym wymieniona z nazwy, lecz zrekonstruowana na innym odcinku trasy, Abbesses).

Konstatacja, zgodnie z którą paradygmat spojrzenia turystycznego zakłada przeważnie obecność turysty w świecie przedstawionym filmu, jest tautologią jedynie pozornie. Jak przekonuję w poszczególnych analizach, taki typ spojrzenia przypisywany jest nie tylko protagonistom odwiedzającym Paryż w celach rekreacyjnych, lecz również podmiotom niemożliwym do utożsamienia z konkretną postacią. Te dwa warianty fokalizacji wewnętrznej uzupełnia obecność fokalizatora zewnętrznego, który ogarnia miejską tkankę spojrzeniem panoramicznym. Co więcej, przykład filmu *Przed zachodem słońca* udowadnia, że spojrzenie turystyczne może należeć do osoby długotrwale zamieszkującej miasto; Celine, choć przebywa w Paryżu od kilku lat, wciela się w rolę miejskiego przewodnika, zarazem sama odkrywając na nowo uroki „stolicy świata". Niemożliwy do jednoznacznego określenia jest natomiast status ontologiczny tytułowej protagonistki filmu *Angel-A*; jej percepcja przestrzeni miejskiej jest jednak zbieżna z wyznacznikami spojrzenia turystycznego, co skłoniło mnie do włączenia analizy produkcji Luca Bessona w ramy rozdziału poświęconego temu właśnie zagadnieniu.

[13] „Miejsce i nie-miejsce są raczej ulotnymi biegunami – pierwszy nigdy całkowicie się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia; palimpsesty, w które bez przerw wpisuje się pogmatwana gra relacji tożsamości" – pisze Marc Augé. Tegoż, *Nie-miejsca*…, dz. cyt., s. 53.

Należy przy tym podkreślić, że uczestnictwo w popularnych praktykach turystycznych jest zazwyczaj negatywnie postrzegane przez ekranowe postacie; zarówno wspomniana Celine, jak i André z filmu Luca Bessona oponują przed udziałem w rejsie statkiem wycieczkowym po Sekwanie, zaś antagonista André wypomina mu konieczność wspięcia się na wieżę Eiffla w celu egzekucji długu. Krytyczny osąd względem uczestnictwa w konwencjonalnych praktykach turystycznych wydaje także Laetitia, jedna z bohaterek filmu *Niebo nad Paryżem*.

Dominujący model doświadczenia turystycznego, w znacznej części wsparty na filarze koncepcji miasta wyobrażonego, został natomiast ukazany w krzywym zwierciadle w filmie *O północy w Paryżu*. Tęsknota za „miastem, którego nigdy nie było”[14] materializuje się na ekranie pod postacią *tout-Paris* reprezentującego dwa ważne okresy w dziejach francuskiej kultury – rewolucyjne lata 20. XX wieku oraz dekadencką *la belle époque*. Świadome posługiwanie się przez Woody'ego Allena kliszami ikonograficznymi stanowi przykład subwersji, która ujawnia mechanizmy kreowania „wysokoartystycznego” środowiska[15] sprowadzonego do najbardziej ekskluzywnych i elitarnych lokacji (wspierających proces mitologizacji wizerunku miasta jako „stolicy świata”).

Ekranowe reprezentacje Paryża, który stanowi przedmiot spojrzenia imigranckiego, różnią się krańcowo od portretów miasta zapośredniczonych przez spojrzenie turystyczne i postnostalgiczne. Popularna w XIX wieku praktyka, w ramach której „Paryska burżuazja zamienia przedmieście w idylliczną przestrzeń rekreacji, usiłując odtworzyć impresjonistyczny sposób postrzegania peryferyjnych krajobrazów”[16], wkrótce ustępuje miejsca wykorzystaniu rubieży Paryża na potrzeby masowego budownictwa, zaś podmiejskie blokowiska stają się emblematyczną scenerią nie tylko „kina przedmieść”, lecz również znacznej części produkcji obrazujących losy paryskich imigrantów. Ikonografia filmów, które analizuję w kontekście spojrzenia imigranckiego, obejmuje zaniedbane osiedla pozbawione części wspólnych, odległe od centrum metropolii nie tylko pod względem geograficznym, lecz – przede wszystkim – kulturowym. Paryskie przedmieścia są konsekwentnie portretowane jako swoiste getta, których mieszkańców łączy życie nie tylko na marginesie miasta, lecz również społeczeństwa. „W związku z tym istnieje konieczność, aby sztuka wytworzyła kontr-reprezentacje przedmieść

[14] Zob. s. 248 rozprawy.
[15] Ewa Kraskowska, *Powieść o socjecie*…, dz. cyt., s. 132.
[16] Frédéric Conrod, *Beyond Hate: Representations of the Banlieue Body in Recent French Cinema*, "Transitions Journal of Franco Iberian Studies" no. 7, Florida Atlantic University, Boca Raton 2011, p. 10.

i równoważyła przesadnie paranoiczny obraz tworzony przez państwo za pośrednictwem mediów" – postuluje Frédéric Conrod[17]. Stereotypowy wizerunek stołecznych *banlieues* jest jednak konsekwentnie podtrzymywany poprzez medium filmu od połowy lat 80., kiedy to na obrzeżach francuskiej kinematografii pojawił się nurt *beur cinema*[18]. Konwencja obrazowania przedmieść, którą określam na potrzeby niniejszej rozprawy mianem spojrzenia imigranckiego, została bowiem – niezależnie od przemian społecznych, kulturowych i gospodarczych, zachodzących faktycznie na obszarach podmiejskich – zaadaptowana przez twórców kina głównego nurtu[19].

W filmach, które wybrałam jako szczególnie reprezentatywne dla fenomenu spojrzenia imigranckiego, składniki świata przedstawionego – przeważnie stylizowane na zastane – są równie istotne jak lokacje i obiekty celowo eliminowane z przestrzeni kadru jako nieprzystające do powszechnego wyobrażenia o kształcie paryskich przedmieść. W rzeczywistości miejsca te współistnieją ze sobą, wytwarzając strukturę palimpsestu, którą „wykorzystywano zazwyczaj do opisu temporalnego, historycznego nawarstwiania przestrzeni miast"[20], jednak przestrzenie i obiekty turystyczne z rzadka pojawiają się w analizowanych filmach[21], zaś stosowane rozwiązania inscenizacyjne znacząco odbiegają od tych stanowiących wyróżnik spojrzenia turystycznego i postnostalgicznego. Najczęściej zabytki wykorzystywane są w funkcji sztafażu, będąc dostrzegalne jedynie na marginesie kadru (wieża Eiffla w *Nienawiści* i *Nieustraszonej*, Bazylika Sacré-Cœur w *Imigrantach*), co sygnalizuje niedostępność turystycznych atrakcji dla defaworyzowanych społecznie protagonistów, a niekiedy wręcz fokalizowane przez takie postacie (katedra Notre Dame i Luwr postrzegane z perspektywy nabrzeża w *Sous les étoiles de Paris*). Co więcej, w przestrzeni profilmowej żadnego z analizowanych filmów nie pojawiają się zabytki i miejsca o znaczeniu historycznym, usytuowane w obrębie podparyskich dzielnic (choćby

[17] Frédéric Conrod, *Beyond Hate*…, dz. cyt., p. 11.
[18] Filmem przełomowym dla ugruntowania pozycji kina *beur* w kinie francuskim była *Herbata w haremie Archimedesa* (*Le thé au harem d'Archimède*, 1985 r.) Mehdiego Charefa, który „bez skrępowania zobrazował ówczesną rzeczywistość imigrantów arabskich we Francji, uchwycił ich problemy związane z asymilacją, wykluczeniem przez społeczeństwo francuskie z uwagi na pochodzenie". Agata Pospieszyńska, *Kino «beur»*…, dz. cyt., s. 573.
[19] Szczególnym przykładem jest przywoływany już przeze mnie kilkakrotnie francuski film *Nietykalni,* którego sukces kasowy skłonił amerykańską wytwórnię The Weinstein Company do zrealizowania remake'u zatytułowanego *Spragnieni życia* (*The Upside*, 2016 r., reż. Neil Burger), a także zainspirował argentyńskich producentów do swobodnej adaptacji dystrybuowanej jako *Inseparable* (2016 r., reż. Marcos Carnevale).
[20] Elżbieta Rybicka, *Pamięć i miasto…*, dz. cyt., s. 210.
[21] Kino przedmieść konsekwentnie kreuje opozycję między miejscem zamieszkania ekranowych protagonistów a nieosiągalnym dla nich centrum miasta; nieprzypadkowe zdaje się rozwiązanie akcji *Nienawiści*, w której Vinz – wychowany na niebezpiecznym osiedlu Cité de la Noé – traci życie podczas wizyty w Paryżu.

Église Saint-Roch zbudowany w XVI wieku w Chanteloup-les-Vignes, wybranej jako miejsce akcji *Nienawiści*, XVII-wieczny Église Saint-Germain-l'Auxerrois sąsiadujący z miejscowością zamieszkaną przez tytułowych *Imigrantów* czy XIX-wieczny, wybudowany w stylu neorenesansowym ratusz Pré-Saint-Gervais). W przestrzeni kadru nie pojawiają się także miejsca o charakterze rekreacyjnym i towarzyskim (jak parki, place, kompleksy sportowe), zaś pojedyncze obiekty należące – lub nawiązujące – do kultury wysokiej pojawiają się jedynie w charakterze tła (rzeźba Écoute i murale przedstawiające portrety słynnych francuskich literatów w *Nienawiści*) lub źródła konfuzji protagonistów (wernisaż sztuki konceptualnej wpisany w oś fabularną tego samego filmu). Znaczenie takich praktyk kulturowych (oraz ich konsekwencje społeczne) wskazuje Paul Scheffer:

> Brytyjski socjolog Ali Madanipour pisze: «Można stwierdzić, że zagadnienie wykluczania społecznego oraz integracji dotyczy głównie kwestii dostępności. Chodzi o dostęp do podejmowania decyzji, dostęp do środków pomocy oraz dostęp do wspólnych historii, które przyspieszają integrację». Zapomina się przy tym, że kulturowa strona integracji – dostęp do wspólnych historii – jest co najmniej równie istotna[22].

Odstępstwem od wspomnianej reguły jest wizyta Liny (*Nieustraszona*) w Musée National d'Art Moderne, wynikająca z pasji rozbudzonej podczas uniwersyteckich wykładów z historii sztuki; ekranowy wizerunek monumentalnego gmachu Centrum Pompidou zawężono do wnętrz sal wystawowych, a zatem pozbawiono cechy rozpoznawczej – postmodernistycznej instalacji wieńczącej bryłę budowli. Również fasady pozostałych budynków użyteczności publicznej rzadko pojawiają się w ujęciach ustanawiających; sceny realizowane we wnętrzach ujawniają natomiast słaby stan techniczny obiektów, który wzmacnia nieprzyjazny, mało inkluzywny charakter instytucji (takich jak komisariat i szpital w *Nienawiści*, szkoła w *Imigrantach* czy sąd w *Nieustraszonej*). Przestrzeń osiedli, w obrębie której prowadzone są porachunki między antagonistycznie nastawionymi frakcjami (*banlieusards* i policją w *Nienawiści* oraz kartelami narkotykowymi w *Imigrantach*), analizuję przy pomocy metafory pola walki. W takiej optyce miasto „nie jest nieruchomym obiektem, statyczną przestrzenią, ale dynamicznym członem relacji, ujmowanym perspektywicznie w procesach i praktykach zapominania, wypierania, upamiętniania, a więc zderzania się rozmaitych konfliktowych strategii"[23].

[22] Paul Scheffer, *Druga ojczyzna*…, dz. cyt., s. 118–119.
[23] Elżbieta Rybicka, *Pamięć i miasto*…, dz. cyt., s. 203.

Mechanizmy związane z pracą pamięci stanowią istotny komponent filmów, które w ostatnim rozdziale rozprawy analizuję jako przykłady spojrzenia postnostalgicznego. Wspólną cechą tych produkcji jest osadzenie ekranowych historii w ramach dyskursu autotematycznego, odsyłającego widzów do kanonu francuskiej kultury – ze szczególnym uwzględnieniem nurtów realizmu poetyckiego, nowej fali oraz impresjonistycznego malarstwa. Odwołania do pamięci kulturowej, obejmującej wizualne reprezentacje Paryża minionych epok, skutkują zmaterializowaniem się na ekranie miasta wyobrażonego – wyidealizowanego oraz nasyconego benjaminowską aurą. Tęsknota za owym wyobrażonym Paryżem, istniejącym jedynie jako byt wirtualny, stanowi fundament czterech analiz opartych na koncepcji spojrzenia postnostalgicznego, którą rozwijam w oparciu o paradygmat opracowany przez Vivian P. Y. Lee[24]. Pojemna znaczeniowo kategoria postnostalgicznej wyobraźni obejmuje aktualizację, ale także – choć z mniejszą częstotliwością – rewizję przeszłości (przykładem takiej strategii jest prowadzona w *Marzycielach* narracja o wydarzeniach Paryskiego Maja). Dopracowana w szczegółach, nierzadko spektakularna, warstwa estetyczna filmów ujawnia kreacyjność świata przedstawionego, którą potęguje użycie muzyki ilustracyjnej – zarówno należącej do kanonu francuskiej muzyki rozrywkowej (np. *Emmenez moi* Charles'a Aznavoura współtworzącego ścieżkę dźwiękową *Podróży czerwonego balonika*) i awangardowej (utwory Erika Satie wykorzystane w *Niebie nad Paryżem*), jak i komponowaną specjalnie na potrzeby produkcji (np. przez Yanna Tiersena, autora ścieżki dźwiękowej *Amelii*).

Istotnym komponentem spojrzenia postnostalgicznego jest osadzenie filmowej akcji w obrębie historycznych, zakorzenionych w powszechnej świadomości obszarach miasta. Chętnie eksploatowaną lokacją jest wzgórze Montmartre – będące miejscem zamieszkania głównego protagonisty *Nieba nad Paryżem*, a także pełniące nie tylko funkcję tła, lecz pełnoprawnego bohatera intrygi zaplanowanej przez tytułową *Amelię*. Spojrzenie postnostalgiczne jest równie często kierowane na okolice kanału Saint-Martin (*Amelia, Podróż czerwonego balonika*), stanowiące stały element ikonografii filmów należących do nurtu realizmu poetyckiego, a także na nabrzeża Sekwany i paryskie bulwary przemierzane przez bohaterów francuskiej nowej fali, zaś pół wieku później – przez *Amelię* oraz *Marzycieli*. Zabiegowi ponownego wykorzystywania lokacji emblematycznych dla nurtów, które zapisały się w historii kina światowego, towarzyszy w tym ostatnim filmie rekonstrukcja kultowych scen pochodzących z *Do utraty tchu* Jean-Luca Godarda.

[24] Vivian P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema*…, dz. cyt.

Każde z trzech analizowanych przeze mnie typów spojrzeń realizuje wyznaczniki fokalizacji zmysłowej[25], opartej na swobodnych zmianach trybów fokalizacji. Kategoria spojrzenia, przeważnie przypisywana fokalizatorom wewnętrznym i zewnętrznym, niekiedy stanowi implikacje decyzji twórczych nadawców ekstratekstualnych – reżysera lub odtwórcy pierwszoplanowej roli (jako przykład może posłużyć warstwa narracyjna filmu *Imigranci*, stanowiąca fuzję horyzontów Jacques'a Audiarda i Antonythasana Jesuthasana). Niekiedy zaś spojrzenie turystyczne i postnostalgiczne stanowią odpowiedź na potrzeby widzów, pragnących oglądać wyidealizowany obraz miasta, zaś – po zakończonym seansie – podejmować inspirowane filmem praktyki kulturowe (ze szczególnym uwzględnieniem turystyki filmowej). Wszystkie trzy typy spojrzeń bywają również zapośredniczone przez rozmaite urządzenia optyczne: aparat fotograficzny (*Paryż może poczekać*, *Przed zachodem słońca*, *Amelia*), kamerę (*Amelia*, *Podróż czerwonego balonika*), lunetę (*Amelia*) czy kalejdoskop (*Sous les étoiles de Paris*), czyniąc percypowane obiekty przedmiotem podwójnej fokalizacji, a zarazem stanowiąc metatekstualny komentarz do zjawiska mediatyzacji przestrzeni miejskiej. Medium fotografii, którego wynalezienie zbiegło się w czasie z narodzinami masowej turystyki, staje się atrybutem określonego typu podróżnika – nastawionego na kolekcjonowanie malowniczych widoków, wpisujących się w powszechne wyobrażenie na temat miejskiego krajobrazu Paryża. Choć filmy wpisujące się w kategorię spojrzenia imigranckiego jedynie sporadycznie wykorzystują optyczne wynalazki (znaczącym wyjątkiem są poetyckie wizje świata percypowane przez wizjer kalejdoskopu w filmie *Sous les étoiles de Paris*), prezentując naturalistyczny – pozornie obiektywny – obraz życia na przedmieściach Paryża, stanowią pokłosie realizacji określonej strategii twórczej, w równym stopniu bazującej na konwencjach i stereotypach[26], co produkcje definiowane przez obecność spojrzenia turystycznego i postnostalgicznego.

Interesującym zadaniem badawczym, rozwijającym treści omawiane w niniejszej rozprawie, byłaby analiza spojrzenia turystycznego, imigranckiego i postnostalgicznego w ujęciu diachronicznym, pozwalającym na przyjrzenie się ewolucji owych strategii w obrębie ikonografii, zabiegów narracyjnych i typów postaci (umocowane w polu badawczym komparatystyki), a także na określenie częstotliwości posługiwania się tymi strategiami w danym okresie (prowadzone przy użyciu metody ilościowej). Ciekawe

[25] Magdalena Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze*…, dz. cyt.
[26] Walter Lippmann, *Opinia publiczna*, dz. cyt.

poznawczo byłyby również rezultaty badań ilościowych przeprowadzonych przy pomocy specjalistycznego oprogramowania typu Cinemetrics[27], pozwalającego na precyzyjne określenie liczby oraz czasu trwania ujęć prezentujących powszechnie rozpoznawalne paryskie lokacje. Co więcej, w toku prowadzonych analiz odnotowałam także obecność kolejnego typu spojrzenia, spojrzenia dziecka, którego – ze względu na sprecyzowany zakres tematyczny niniejszej rozprawy – nie mogłam potraktować jako odrębne zagadnienie analityczne. Niemniej próba wskazania cech dystynktywnych filmowego portretu Paryża, zapośredniczonego przez spojrzenie dziecka (i obejmującego przeważnie nieszablonowe strategie korzystania z miejskiej infrastruktury) wydaje mi się warta uwagi[28]. Wyjątkowo interesujący wizerunek Paryża zawarto w filmie *Gdy Hitler ukradł różowego królika* (*Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*, 2019 r.) Caroline Link, który – w zależności od wybranego paradygmatu – można byłoby analizować w kontekście spojrzenia imigranckiego, postnostalgicznego oraz dziecięcego. Ta produkcja znakomicie ilustruje postawioną przeze mnie (i potwierdzoną w toku przeprowadzonych analiz) hipotezę badawczą, dotyczącą nieostrości granic poszczególnych kategorii spojrzeń.

[27] Formę pretestu takich badań planowałam zrealizować przy wsparciu studentów uczęszczających na fakultet *Miasto wyobrażone. Socjokulturowa panorama Paryża na wybranych przykładach filmowych*, który prowadziłam w 2022 roku na Uniwersytecie Łódzkim. Niestety, ze względu na techniczne niedoskonałości programu Cinemetrics (a, finalnie, w wyniku zakończenia dystrybucji oprogramowania przez producenta), nie udało się nam poddać analizie wystarczająco szerokiego korpusu filmów. Być może rozwój technologii komunikacyjno-informacyjnych pozwoli na realizację takiego projektu w przyszłości.

[28] Wśród filmów zasługujących na szczegółowe omówienie przez pryzmat obecnego w nich spojrzenia dziecka chciałabym wymienić *Amelię* (sekwencja retrospektywna), *Marusię* i *Podróż czerwonego balonika*; istotnym kontekstem interpretacyjnym byłaby wzmiankowana już nowofalowa produkcja *Zazie w metrze*.

Bibliografia

Źródła elektroniczne:

29 Top-Rated Tourist Attractions in Paris, https://www.planetware.com/tourist-attractions-/paris-f-p-paris.htm [dostęp: 19.05.2020 r.].

Amour & Turbulences, http://www.allocine.fr/film/fichefilm-209664/secrets-tournage/ [dostęp: 8.08.2020 r.].

Analyse d'un poème: Le cygne I, Baudelaire, http://anneprof.unblog.fr/2017/06/19/analyse-dun-poeme-le-cygne-i-baudelaire/ [dostęp: 1.03.2020 r.].

Atelier Camille Paris, https://www.ateliercamille.com/ [dostęp: 1.05.2020 r.].

Atrakcje w Paryżu, https://zwiedzamyparyz.pl/zabytki-paryza/atrakcje-w-paryzu

Balzac Paris, www.balzac-paris.fr [dostęp: 1.05.2020 r.].

Bourjois Paris, https://www.bourjois.com/ [dostęp: 26.04.2020 r.].

Guinness World Records, https://twitter.com/gwr/status/936567408474624000 [dostęp: 2.05.2020 r.].

History, [w:] Les Deux Magots, https://lesdeuxmagots.fr/en/history-restaurant-paris.html [dostęp: 26.02.2022 r.].

Huxley-Parlour, https://huxleyparlour.com/artists/willy-ronis/ [dostęp: 10.08.2019 r.].

L'Atelier Robert Doisneau, https://www.robert-doisneau.com [dostęp: 20.07.2019 r.].

Lachowicz, *Vive la France!*, Filmweb.pl, https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Imigranci-18570 [dostęp: 5.11.2022 r.].

Le journal de Bourjois, https://bourjois.fr/pages/le-journal-de-bourjois [dostęp: 26.04.2020 r.].

Les attractions incontournables de Paris: notre selection, https://www.pariscityvision.com/fr/paris/principales-attractions-touristiques-paris [data dostępów: 19.05.2020 r.].

Marcin Stachowicz, *Pocztówka z imperium*, Filmweb.pl, https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Pary%C5%BC+mo%C5%BCe+poczeka%C4%87-20276 [dostęp: 10.07.2020 r.].

Nostalgia, [w:] Rada Języka Polskiego, https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id =324 [dostęp: 23.12.2020 r.].

O nas. Historia Bourjois, https://www.bourjois.com/pl/o-nas [dostęp: 26.04.2020 r.].

Over 1,000 years of history, https://www.monnaiedeparis.fr/en/institution/about-us/our-history [dostęp: 20.05.2020 r.].

Paul Goldberger, *Pei Pyramid and New Louvre Open Today*, "New York Times" 29.03.1989, https://www.nytimes.com/1989/03/29/arts/pei-pyramid-and-new-louvre-open-today.html [dostęp: 29.11.2020 r.].

Reklama błyszczyka French Kiss Gloss, https://www.youtube.com/watch?v=MMIQMfeHLH0 [dostęp: 26.04.2020 r.].

Reklama szminki Tenue Rouge Velvet the Lipstick, https://www.youtube.com/watch?v=H5rpA9WfWpo [dostęp: 26.04.2020 r.].

Reklama tuszu do rzęs Twist Up, https://www.youtube.com/watch?v=mDS4mDtHphs [dostęp: 26.04.2020 r.].

Reklama wizerunkowa Bourjois, https://www.youtube.com/watch?v=A2xeqQ1tEqE [dostęp: 26.04.2020 r.].

Reklama wody perfumowanej Chanel N°5, https://www.chanel.com/pl/zapachy/p/125530/n5-woda-perfumowana-w-sprayu/ [dostęp: 30.04.2020 r.].

Reklama wody perfumowanej Mon Paris Intensément Yves Saint Laurent, https://www.youtube.com/watch?v=sDYOgCdtnK4 [dostęp: 26.04.2020 r.].

Reklama wody perfumowanej Parisienne Yves Saint Laurent, https://www.youtube.com/watch?v=TQ95MWc2Upk [dostęp: 26.04.2020 r.].
Robert [Milczarek], *„Paryż może poczekać / Paris can wait": z życiem czekać nie ma co*, http://seanspsychologiczny.pl/paryz-moze-poczekac-paris-can-wait-z-zyciem-czekac-nie-ma-co/ [dostęp: 10.07.2020 r.].
Roger-Viollet, https://www.roger-viollet.fr/ [dostęp: 10.08.2019 r.].
Rouje, https://www.rouje.com/ [dostęp: 1.05.2020 r.].
Sekrety paryżanek, https://www.bourjois.com/pl/sekrety-paryzanek-kwiecien-2019 [dostęp: 26.04.2020 r.].
Sexual Orientation and Gender Identity, http://www.apa.org/helpcenter/sexual-orientation [dostęp: 2.05.2020 r.].
Sézane, https://www.sezane.com/ [dostęp: 1.05.2020 r.].
Susan Stamberg, *Landmark At The Louvre: The Pyramid Turns 20*, https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=121097261&t=1590165642671 [dostęp: 29.11.2020 r.].
The Artists Who Protested the Eiffel Tower, https://www.toureiffel.paris/en/news/130-years/artists-who-protested-eiffel-tower [dostęp: 21.05.2020 r.].

Literatura:

Adler Judith, *Origins of Sightseeing*, "Annals of Tourism Research" no. 1, vol. XVI, Elsevier, London 1989.
Aftab Kaleem, *"Dheepan", Film Review: Palme d'Or Prize Goes to Radical and Astonishing Film That Turns Conventional Thinking About Immigrants on its Head*, "The Independent" 25 May 2015, dostępny przez: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/dheepan-film-review-palme-d-or-goes-to-radical-and-astonishing-film-that-turns-conventional-thinking-about-immigrants-on-its-head-10273801.html [dostęp: 14.11.2022 r.].
Agacinski Sylviane, *Chefs-lieux*, [w:] *Le Temps de la réflexion: La ville inquiète*, édition collective, Gallimard, Paris 1987.
Allen Woody [w wywiadzie ze Scottem Foundasem], *Wywiad z Woodym Allenem*, [w:] *Woody Allen. Wywiady*, Robert E. Kapsis (red.), przeł. Mariusz Berowski, Axis Mundi, Warszawa 2006.
Allen Woody, *À propos niczego*, przeł. Mirosław P. Jabłoński, Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o.o., Poznań 2020.
Alter Robert, *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven 2010.
Andrew Dudley, *Amélie, or Le Fabuleux Destin du Cinéma Français*, "Film Quarterly" no. 3, vol. LVII, University of California Press, Berkeley 2004.
Ankersmit Frank, *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i popostmodernistyczne doświadczenie*, przeł. Ewa Domańska, [w:] *Historia: o jeden świat za daleko*, Ewa Domańska (red.), Instytut Historii Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 1997.
Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Zbigniew Pucek, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005.
Appadurai Arjun, *Tradycja a sztukoobrazy ery globalnej*, przeł. Jadwiga Węgrodzka, „Magazyn Sztuki" nr 23, Wydawnictwo Ryszard Ziarkiewicz, Gdańsk 1999.
Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią, Antologia*, Magdalena Saryusz-Wolska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Assmann Jan, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Assouly Olivier, *Les Nourritures nostalgiques: essai sur le mythe du terroir*, Actes Sud, Paris 2004.

Astruc Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, "L'Écran français" no. 144, Comité de libération du cinéma français, Paris 1948.

Atack Margaret, *May 68 in French Fiction & Film*, Oxford University Press, Oxford 1999.

Attlee Edwina, *Reading the City: Roland Barthes in Paris and Tokyo*, "Architectural Review", December/January 2018–2019, EMAP Publishing Limited, London 2019, dostępny przez: https://www.architectural-review.com/essays/reading-the-city-roland-barthes-in-paris-and-tokyo/10038988.article [dostęp: 10.05.2020 r.].

Augé Marc, *Etnolog w metrze. Wspomnienia*, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, „Konteksty. Polska sztuka ludowa" nr 3, r. LXIII, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2009.

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Augé Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Hachette, Paris 1986.

Austin Guy, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester – New York 2008.

Baczko Bronisław, *Wyobrażenia społeczne: szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Baedeker Karl, *Paris and Environs With Routes From London to Paris: Handbook for Travellers*, Karl Baedeker, Leipzing 1900.

Bailey Jason, *Fun City Cinema: New York City and the Movies that Made It*, Harry N. Abrams, New York 2021.

de Balzac Honoré, *Msza ateusza*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, [w:] Honoré de Balzac, *Pułkownik Chabert; Msza Ateusza; Kuratela; Kontrakt ślubny; Drugie studium kobiety*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa 1958.

Bąk Michał, *Filmowy Paryż, czyli magia kina i miasta*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2014.

Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Barthes Roland, *La rhétorique de l'image*, "Communications: Recherches Semiologiques" no. 4, Éditions du Seuil, Paris 1964.

Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa, Wydawnictwo KR.

Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Zbigniew Kruszyński, „Pamiętnik Literacki" nr 3, t. LXXVI, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1985.

Barthes Roland, *The Eiffel Tower*, [w:] *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. by Richard Howard, University of California Press, Berkeley et al. 1997.

Barthes Roland, *The Tour de France As Epic*, *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, trans. by Richard Howard, University of California Press, Berkeley et al. 1997.

Bartolena Simona, *Manet*, przeł. Krzysztof Brzeziński, Edipresse Polska S.A., Warszawa 2016.

Baszkiewicz Jan, *Francja nowożytna, Szkice z historii wieków XVII–XX*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

Baszkiewicz Magdalena, *Pamiątki turystyczne – w poszukiwaniu tożsamości*, „Turystyka kulturowa" nr 4/2011, Kultour.pl, Poznań 2011, http://www.turystykakulturowa.org/pdf/2011_04_01.pdf [dostęp: 7.07.2020 r.].
Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, przeł. Bohdan Wydżga, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesneg*o, przeł. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
Baudelaire Charles, *Paryski splin*, przeł. Ryszard Engelking, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
Baudelaire Charles, *Sztuka romantyczna*, przeł. Ewa Burska i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
Baudrillard Jean, Chris Turner, *America*, Verso, London 1988.
Baudrillard Jean, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, przeł. Barbara Jabłońska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
Baudrillard Jean, *Precesja symulakrów*, przeł. Tadeusz Komendant, [w:] *Postmodernizm, antologia przekładów*, Ryszard Nycz (red.), Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.
Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
Bauman Zygmunt, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury,Warszawa 1994.
Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
Bauman Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
Bauman Zygmunt, *Wśród nas, nieznajomych*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
Bazgan Nicoleta, *The Eiffel Tower: A Parisian Film Star*, [w:] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Ginette Vincendeau, Alastair Philips (eds.), Bloomsbury Publishing Plc, London 2019.
Bazin André, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris 1998.
Beeton Sue, *Film-Induced Tourism*, Channel View Publications, Clevedon 2005.
Begag Azouz, *Ethnicity and Equality: France in the Balance*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007
Bell David, Gill Valentine, *Consuming Geographies*, Routledge, London 1997.
Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Hubert Orłowski (red.), przeł. Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
Benjamin Walter, *Mała historia fotografii*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] Walter Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
Benjamin Walter, *Paryż – miasto w zwierciadle. Wyznania miłosne pisarzy i artystów wobec „stolicy świata"*, przeł. Mateusz Palka, „Studia Philosophica Wratislaviensia" nr 2, t. XIV, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2019.
Benjamin Walter, *Pasaże*, Rolf Tiedemann (red.), przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
Berest Anne, Audrey Diwan, Caroline de Maigret i in., *Bądź paryżanką, gdziekolwiek jesteś*, przeł. Małgorzata Kozłowska, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2014.
Betts Kate, *Jak to się robi po francusku*, przeł. Donata Cieślik, Wydawnictwo Czarno na białym, Warszawa 2017.

Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
Binh Nguyen Trong, Franck Garbarz, *Paris au cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie Poulain*, Parigramme, Paris 2003.
Birkholc Robert, *Fokalizacja*, [w:] *Poetyka – dynamiczny podręcznik*, https://poetyka.wordpress.com/fokalizacja/ [dostęp: 25.12.2022 r.].
Bläß Ronny, *Satire, Sympathie und Skeptizismus.Funktionen unzuverlässigen Erzählens*, [w:] *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (ed.), Edition Text+Kritik, München 2005.
Block Marcelline, *World Film Locations: Paris*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
Błoński Jan, *Słowo wstępne*, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, Roger Caillois (red.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
Bluher Dominique, *Hip-Hop Cinema in France*, "Camera Obscura" no. 4(46), vol. XVII, Duke University Press, Durham 2001.
Boczkowska Magdalena, *Kim jesteśmy? Kim będziemy? Poszukiwanie tożsamości emigracyjnej w My zdies' emigranty Manueli Gretkowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria filologiczna. Historia literatury", „Tematy i Konteksty" nr 1 (6), Rzeszów 2011.
Boehm Gottfried, W.J.T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, przeł. Kaja Gadowska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
Bogalecki Piotr, *Monumentalność*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Bogalecki Piotr, *Struktura socjoliryczna*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Bonnaud Frédéric, *The Amélie Effect*, „Film Comment" November/December 2001, Film at Lincoln Center, New York 2001, dostępny przez: https://www.filmcomment.com/article/the-amelie-effect/ [dostęp: 19.02.2022 r.].
Borges Jorge Luis, *On Rigor in Science*, trans. by Mildred Boyer and Harold Morland, [w:] Jorge Luis Borges, *Dreamtigers*, University of Texas Press, Austin 1964.
Bosséno Christian, *Immigrant Cinema: National Cinema – The Case of Beur Film*, [w:] *Popular European Cinema*, Richard Dyer, Ginette Vincendeau (eds.), Routledge, London – New York.
Bourdieu Pierre, *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001.
Boym Svetlana, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, przeł. Lidia Stefanowska, [w:] *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (red.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002.
Boym Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.
Brandys Kazimierz, *Miesiące 1982–1987*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1998.
Braudel Fernand, *Industrializacja Europy*, [w:] tegoż, *Gramatyka cywilizacji*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
Brian Gibson, *Architecture et Cinéma, Images et Imaginaires d'Architecture*, trans. by Ewa Rewers, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris 1984.

Brillat-Savarin Anthelme, *Fizjologia smaku albo Medytacje o gastronomii doskonałej*, przeł. Joanna Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
Brunsdon Charlotte, *London in Cinema: the Cinematic City Since 1945*, British Film Institute, London 2007.
Brzozowska Blanka, *Miasto z pocztówki. O fasadowości Paryża i życia*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka" nr 3, t. XLIX, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2006.
Brzozowska Blanka, *Miejskie tłumy. Miasto i wspólnotowość w dobie sieciowej współpracy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.
Brzozowska Blanka, *Pochwała sztuczności, czyli kim jest postturysta?*, „Sztuka i Filozofia" nr 29, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2006.
Brzozowska Blanka, *W stronę Maubert-Mutualité, czyli w poszukiwaniu straconego miejsca*, „Teksty Drugie" nr 5, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011.
Budzik Justyna Hanna, *Film w edukacji – różne praktyki adaptacyjne. Artystyczny plakat filmowy jako paratekst filmu*, [w:] *Adaptacje I. Język-literatura-sztuka*, Wioletta Hajduk-Gawron, Agnieszka Madeja (red.), Szkoła Języka i Kultury Polskiej, Uniwersytet Śląski, Katowice 2013.
Hanna Budzik Justyna, Marta Kasprzak, *O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego… „Kino przedmieść" i jego wizualne parateksty na przykładzie „Nienawiści" Mathieu Kassovitza i „Nieustraszonej" Danielle Arbid*, „Panoptikum" nr 23(30), Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2020.
Burszta Wojciech, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
Burszta Wojciech, *Yes. Nostalgiczne strefy pamięci*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" nr 1–2, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Liber Pro Arte, Warszawa 1994.
Butler Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
Caillois Roger, *Paryż, mit współczesny*, przeł. Krystyna Dolatowska, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, Roger Caillois (red.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019.
Caracalla Jean-Paul, *Paryż śladami pisarzy*, przeł. Zuzanna Apiecionek, Noir sur Blanc, Warszawa 2009.
Castro Teresa, *Mapping the City through Film: From 'Topophilia' to Urban Mapscapes*, [w:] *The City and the Moving Image: Urban Projections*, Richard Koeck, Les Roberts (eds.), Palgrave Macmillan, Oxford 2010.
Celik-Rappas Ipek A., *Refugees as Innocent Bodies, Directors as Political Activists: Humanitarianism and Compassion in European Cinema*, "Revista Lainoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad", no. 23, vol. IX, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 2017.
Chakravorty Spivak Gayatri, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. Ewa Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
Chakravorty Spivak Gayatri, *Strategie postkolonialne*, przeł. Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
Chaplin Felicity, *La Parisienne in Cinema: Between Art and Life*, Manchester University Press, Manchester 2017.

Christaller Walter, *How I Discovered the Theory of Central Places: a Report About the Origin of Central Places*, [w:] *Man, Space, and Environment. Concepts In Contemporary Human Geography*, Paul Ward English, Robert C. Mayfield (eds.), New York – London – Toronto 1972.
Cinemas of Paris, Dina Iordanova, Jean-Michel Frodon (eds.), St. Andrews Film Studies, St. Andrews 2016.
Clair Jean, *Henri Cartier-Bresson*, Le Centre National de la Photographie, Paris 1982.
Clarke Graham, *Miasto w fotografii*, przeł. Krzysztof Olechnicki, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Clarke Stephen, *1000 lat wkurzania Francuzów*, przeł. Stanisław Kroszczyński, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016.
Clarke Stephen, *Jak rozmawiać ze ślimakiem*, przeł. Dominika Cieśla-Szymańska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.
Clarke Stephen, *Merde! Rok w Paryżu*, przeł. Agnieszka Barbara Ciepłowska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
Clarke Stephen, *Paryż na widelcu. Sekretne życie miasta*, przeł. Hanna Baltyn-Karpińska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
Clifford James, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, London 1997.
Crawshaw Carol, John Urry, *Tourism and the Photographic Eye*, [w:] *Touring cultures. Transformations of Travel and Theory*, Chris Rojek, John Urry (eds.), Routledge, London 1991.
Crouch David, Rhona Jackson and Felix Thompson, *Introduction: The Media and the Tourist Imagination*, [w:] *The Media and the Tourist Imagination*, tychże (eds.), Routledge, New York 2006.
Czarniawska-Joerges Barbara, *Kto pisze miasto?*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
Debord Guy, *Introduction to a Critique of Urban Geography*, trans. by Ken Knabb, [w:] *Critical Geographies: A Collection of Readings*, Harald Bauder, Salvatore Engel-Di Mauro (ed.), Praxis (e)Press, Kelowna 2008.
Debord Guy, *Korzystanie z czasu wolnego*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Debord Guy, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
Debord Guy, *Theory of the Dérive. Les Lèvres Nues*, "Internationale Situationniste" no. 2, L'Internationale Situationniste, Paris 1958.
Dębska Maja, *Dźwięki: jak brzmi miasto*, „Dwutygodnik" nr 170, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6178-dzwieki-jak-brzmi-miasto.html [dostęp: 17.08.2022 r.].
Deleuze Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. by Hugh Tomlinson, Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989.
Deleuze Gilles, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980.
Deleyto Celestino, *Tales of the Millennium (Park): The Happy Ending and the Magic Cityscape of Contemporary Romantic Comedy*, [w:] *Happy Endings and Films*, Armelle Parry, Isabelle Roblin, Dominique Spière, Michel Houdiard (eds.), Paris 2010.
della Porta Donatella, Mario Diani, *Ruchy społeczne: wprowadzenie*, przeł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Delluc Louis, *Fotogenia (fragmenty)*, przeł. Tadeusz Lubelski, [w:] *Europejskie manifesty kina*, Andrzej Gwóźdź (red.), Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
Desclaux Mylene, *Francuzki dojrzewają najpiękniej. Jak wraz z wiekiem stawać się coraz piękniejszą, bardziej świadomą i szczęśliwszą?*, przeł. Ewa Merel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
Despentes Virginie, *Vernon Subutex*, t. 2, przeł. Jacek Giszczak, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2016.
Diffrient David Scott, Carl R. Burgchardt, *A Tale of Two Balloons: Intercultural Cinema and Transnational Nostalgia in "Le voyage du ballon rouge"* [w:] *Transnational Film Remakes*, Iain Robert Smith and Constantine Verevis (eds.), Edinburgh University Press, Edinburgh 2017.
Doisneau Robert, *Paris*, Flammarion, Paris 2010.
Douchet Jean, Gilles Nadeau, *Paris cinéma: Une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours*, Éditions du May, Paris 1987.
Douchet Jean, *Nouvelle vague*, Cinémathèque Française / Hazan, Paris 1998.
Druckerman Pamela, *W Paryżu dzieci nie grymaszą*, przeł. Małgorzata Kaczarowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
Durham Carolyn A., *Adapting Impressionism: Hou Hsiao-hsien's "Le Voyage du ballon rouge"*, "Modern Languages Open", Liverpool University Press, Liverpool 2014, dostępny przez: https://www.modernlanguagesopen.org/articles/10.3828/mlo.v0i0.19/ [dostęp: 19.12.2021 r.].
Dyckhoff Tom, *Epoka spektaklu: perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018.
Eliade Mircea, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
Enchères passionnées pour le "Baiser de l'Hôtel de Ville", "Le Monde" 26.04.2005, https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/04/26/encheres-passionnees-pour-le-baiser-de-l-hotel-de-ville_642966_3246.html [dostęp: 20.07.2019 r.].
Encyclopedia of European Cinema, Ginette Vincendeau (ed.), Cassel – British Film Institute, London 2005.
Engelking Ryszard, *Przedmowa*, [w:] Gustave Flaubert, *Pani Bovary: z obyczajów prowincji*, *wyd. 2., zm.* przeł. Ryszard Engelking, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014.
Engels Friedrich, *Von Paris nach Bern*, "Die neue Zeit" nr. 17, vol. I, J. H. W. Dietz, Stuttgart 1899.
Ervine Jonathan, *Cinema and the Republic. Filming on the Margins of Contemporary France*, University of Wales Press, Cardiff 2013.
Ezra Elizabeth, *The Latest Attraction: Leos Carax and the French Cinematic* patrimoine, "French Cultural Studies" no. 13, vol. XXXVIII, SAGE Publications, London et al. 2002.
Falkowski Tomasz, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2013.
Fanon Frantz, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. Hanna Tygielska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
Ferro Marc, *Kino i historia*, przeł. Tomasz Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Fiedler Adrian, *Poaching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French Banlieue Films*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds.), Blackwell Publishers, Oxford 2001.
Finkielkraut Alain, Michel Crépu, *Le sediment de l'inestimable*, "Revue des Deux Monde" Avril 2014, Société de la Revue des Deux Mondes, Paris 2014.
Fitzmaurice Tony, *Film and Urban Societies in a Global Context*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in Global Context*, Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds.), Oxford, Blackwell 2001.
Flaubert Gustave, *Pani Bovary: z obyczajów prowincji*, wyd. 2., zm., przeł. Ryszard Engelking, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2014.
Flaubert Gustave, *Szkoła uczuć*, przeł. Aniela Micińska, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010.
Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Fundacja Aletheia – Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1993.
Foucault Michel, *Narodziny kliniki*, przeł. Paweł Pieniążek, Alatheia, Warszawa 1999.
Fourastié Jean, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris 1979.
Fournier-Lanzoni Rémi, *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*, Continuum International Publishing Group, New York – London 2004.
Franck Dan, *Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Maria Braunstein, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2000.
de La Fressange Inès, *Paryski szyk. Podręcznik stylu*, przeł. Maria Smulewska-Dziadosz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2012.
Friedberg Anne, *„…więc jestem". Kupujący–widz i przeistoczenie poprzez zakupy*, przeł. Blanka Brzozowska, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Friedberg Anne, *Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition*, "Publications of the Modern Language Association" no. 3, vol. CVI, Modern Language Association, New York 1991.
Friedell Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit* vol. III, C. H. Beck, München 1931.
Frith Powell Helena, *Dlatego Francuzki są takie sexy*, przeł. Urszula Markof, Wydawnictwo Czarno na białym, Warszawa 2013.
Fumaroli Marc, *Państwo kulturalne – religia nowoczesności*, przeł. Hanna Abramowicz i Jan Maria Kłoczowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2008.
Gage John, *Kolor i znaczenie*, przeł. Joanna Holzman i Anna Żakiewicz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Galateria Daria, *Wersal. Etykieta na dworze Króla Słońce*, przeł. Justyna Nowakowska, Wydawnictwo Astra, Kraków 2017.
Gallico Paul, *Mrs. 'Arris Goes to Paris*, Doubleday & Company Inc., New York 1958.
Gardies André, *Le paysages comme moment narrative*, [w:] *Les paysages du cinéma*, Jean Mottet (ed.), Champ Vallon, Seyssel.
de Gaultier Jules, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Librairie Léopold Cerf, Paris 1892, dostępny przez: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k729471.image [dostęp: 15.08.2022 r.].
Gautier Théophile, *Introduction*, [w:] tegoż, *Paris et les parisiens au XIXe siècle*, Morizot, Libraire-Editeur, Paris 1856, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, Rolf Tiedemann (red.), przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Generis Mas, *Cinephilia Now: Review of Cinephilia: Movies, Love and Memory*, "Screening the Past" no. 20, La Trobe University, Melbourne 2016, dostępny przez: http://www.screeningthepast.com/issue-20-reviews/cinephilia-movies-love-and-memory/ [dostęp: 20.09.2022 r.].

Genette Gérard, *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

Global Hollywood, Toby Miller et al., British Film Institute, London 2001.

Głyda Barbara, *Przestrzenie władzy. Miasto*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2020.

Godzic Wiesław, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991.

Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

Gombrowicz Witold, *Testament: Rozmowy z Gombrowiczem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

Goreau-Ponceaud Anthony, Paul Veyret, *Dheepan, un film postcolonial*, "EchoGéo" 15.02.2016, Pôle de Recherche pour l'Organisation et la diffusion de l'Information Géographique, Aubervilliers 2016.

Górska Alicja, *Recenzja filmu „Imigranci" (reżyser: Jacques Audiard)*, https://krytyk.com.pl/film/recenzja-filmu-imigranci-rezyser-jacques-audiard/ [dostęp: 5.11.2022 r.].

Gottdiener Mark, *The Social Production of Urban Space*, Austin, University of Texas Press 1994.

Goulding Christina, *An Explaratory Study of Age Related Vicarious Nostalgia and Aesthetic Consumption*, [w:] „NA – Advances in Consumer Research", vol. XXIX, Susan M. Broniarczyk, Kent Nakamoto (eds.), GA: Association for Consumer Research, Valdosta 2002.

Goulding Cristina, *Romancing the Past: Heritage Visiting and the Nostalgic Consumer*, "Psychology & Marketing" no.18, vol. VI, John Wiley & Sons, Hoboken 2011.

Graham Wade, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, przeł. Anna Sak, Karakter, Kraków 2016.

Grainge Paul, *Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling*, "Journal of American & Comparatie Cultures" no. 1, vol. XXIII, American Culture Association, Bowling Green State University, Bowling Green 2000.

Grimal Pierre, *Roman Cities*, University of Wisconsin Press, Madison 1982.

Gretkowska Manuela, *My zdies' emigranty*, Wydawnictwo X, Kraków 1991.

Guiliano Mireille, *Francuzki nie tyją*, przeł. Danuta Górska, Wydawnictwo Albatros, Warszawa 2005.

Gutowska-Adamczyk Małgorzata, Marta Orzeszyna, *Paryż. Miasto sztuki i miłości w czasach belle époque*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Gwóźdź Andrzej, *Marginesy, ale nie marginalia. O doświadczaniu kina z kina*, [w:] *Granice kultury*, tegoż (red.) przy współpr. Magdaleny Kempnej-Pieniążek, Wydawnictwo Naukowe Śląsk i Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze, Katowice 2010.

Gwóźdź Andrzej, *Przestrzenie miejskości – od kina jako sztuki miasta do interpolis nowych mediów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Haine W. Scott, *The World of the Paris Café: Sociability among the French Working Class, 1789–1914*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

Hall Doug, *Refleksje o straży sąsiedzkiej*, przeł. Marianna Michałowska, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Harrod Mary, *Parisian Lovers in Contemporary Romcom*, [w:] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Alastair Phillips, Ginette Vincendeau (eds.), British Film Institute, London 2017.
Härtung Klaus, *Corso – Avenue – Boulevard. Utopia bulwaru*, przeł. Wojciech Dudzik, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Hastie Alex*, (Un)Familiar Spaces: Paris in "Outside the Law" (2010) and "Free Men" (2011)*, "Transnational Screens", no. 4, vol. XII, Routledge, London 2021.
Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977.
Helman Alicja, *Autotematyzm – „Twórcza zdrada" kina*, [w:] *Kino o kinie, czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Zbigniew Batko (red.), Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1993.
Hemingway Ernest, *Ruchome święto*, przeł. Bronisław Zieliński, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2000.
Hemingway Ernest, *Słońce też wschodzi*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 1999.
Hendrykowski Marek, *Semiotyka ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014.
Herberstein Elsie, *Sous les étoiles de Paris. Un film de Claus Drexel. Carnet de tournage*.
Herrmann Loomis Susan, *W mojej francuskiej kuchni. Opowieść o tradycji i miłości do domowych posiłków*, przeł. Anna Sak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.
Higbee Will, *Beyond the (Trans)national: Toward a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)*, "Studies in French Cinema" no. 2, vol. VII, Routledge, London 2007.
Higbee Will, *Diasporic and Postcolonial Cinema in France from the 1990s to the Present*, [w:] *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine et al. (eds.), Wiley-Blackwell, New Jersey 2015.
Higbee Will, *Post-beur Cinema. North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France Since 2000*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
Higson Andrew, *Idea kinematografii narodowej*, przeł. Magdalena Loska, [w:] *Kino Europy*, Piotr Sitarski (red.), Rabid, Kraków 2001.
Hirsch Marianne, *Żałoba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Ewa Domańska (red.), przeł. Katarzyna Bojarska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
Hirszfeld Aleksandra, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015.
Hoffmann Ernst Théodor Amadeus, *Narożne okno*, Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa [b.d.w.], dostępne przez: https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/powiesci-fantastyczne-narozne-okno/ [dostęp: 1.04.2022 r.].
Holm Jennifer L., *Comfort Food: Gastronomy and National Self-Fashioning in Twentieth- and Twenty-First-Century French Literature and Film*, University of Virginia, Charlottesville 2014 [niepublikowana rozprawa doktorska].
Holm Jennifer L., *Consuming Nostalgia in "Le fabuleux destin d'Amélie Poulain"*, "The French Review" no. 1, vol. LXXXIX, American Association of Teachers of French, Marion 2015.
Hołownia Natalia, *Jak być paryżanką w Polsce*, Burda Publishing Polska, Warszawa 2017.

Hugo Victor, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. Hanna Szumańska-Grossowa, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010.
Hugo Victor, *Nędznicy*, t. I, przeł. Krystyna Byczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
Hugo Victor, *Nędznicy*, t. II, przeł. Krystyna Byczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
Idzik Jakub, Rafał Klepka, *Wojna w Wietnamie*, [w:] *Medialne relacje wojenne. Od wojny w Wietnamie do czasów współczesnych*, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków 2020.
Ignaczak Lidia, *Tęsknota za Chat Noir i Mirliton. Wokół legendy paryskich kabaretów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" nr 3, t. XXXIII, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
Iliffe John, *Agresja państw kolonialnych*, [w:] *Afrykanie. Dzieje kontynentu*, przeł. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
Imagining Cities. Scripts, Signs, Memory, Sallie Westwood, John M. Williams (eds.), Routledge, London 2018.
Impresjonizm. Inspiracje i dziedzictwo, María Jesús Díaz (red.), Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2017.
Jałowiecki Bohdan, Marek Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
Jameson Fredric, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
Jameson Fredric, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. Przemysław Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
Janicka Ewa, *Legibility (czytelność)*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Janicka Ewa, *Obraz mentalny miasta*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991.
Jasieński Bruno, *Palę Paryż*, Towarzystwo Wydawnice RÓJ, Warszawa 1931.
Jastrun Mieczysław, *Poezja przedstawiająca*, [w:] tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.
Jein Gillian, *Speculative Spaces in Grand Paris: Reading JR in Clichy-sous-Bois and Montfermeil*, [w:] *Aesthetics of Gentrification. Seductive Spaces and Exclusive Communities in the Neoliberal City*, Christoph Lindner, Gerard F. Sandoval (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam 2021.
Jett Tish, *Zawsze szykowna. Sekrety ponadczasowego stylu, urody i seksapilu Francuzek*, przeł. Anna Lis, Wydawnictwo Filo, Warszawa 2015.
Jeunet Jean-Pierre [w wywiadzie z Isabelle Vanderschelden], *Filming Paris: An Interview with Jean-Pierre Jeunet*, [w:] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Alastair Phillips, Ginette Vincendeau (eds.), British Film Institute, London 2017.
Jeziorek Natalia, *Robert Doisneau: najbardziej paryski z fotografów*, „Vogue", https:// www.vogue.pl/a/robert-doisneau-najbardziej-paryski-z-fotografow [dostęp: 20.07.2019 r.].
Johnson Christopher, *Derrida*, przeł. Jacek Hołówka, Wydawnictwo Amber, Warszawa 1997.
Journet René, Guy Robert, *Le mythe du peuple dans «Les Misérables»*, Éditions Sociales, Paris 1964.
Jousse Thierry, Thierry Pacquot, *La ville au cinéma: encyclopédie*, "Cahiers du Cinéma", Éditions de l'Étoile, Paris 2005.

Kabakow Ilja, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Kaczmarek Tomasz, *Grand-Guignol – paryski teatr grozy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" nr 4, t. LXI, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2018.

Kaganski Serge, *Amélie n'est pas jolie*, "Libération" [31 Mai], Libération, Paris 2001.

Kałużyński Zygmunt [w rozmowie z Tomaszem Raczkiem], *Perły kina. Leksykon filmowy na XXI wiek, t. 4, Miłość i seks*, Instytut Wydawniczy Latarnik im. Zygmunta Kałużyńskiego, Warszawa 2006.

Kapralski Sławomir, *Metropolitalne przestrzenie pamięci*, [w:] *Metropolie mniejszości. Mniejszości w metropoliach*, Bohdan Jałowiecki, Elżbieta Anna Sekuła (red.), Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

Kapralski Sławomir, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, tegoż (red.), Scholar, Warszawa 2010.

Kasprzak Marta, *Na rubieżach społeczeństwa. Wizerunki paryskich imigrantów we współczesnym kinie francuskim*, [w:] *Ksenologie*, Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018.

Kaźmierczak Marek, *Wirtualny nadawca w sieci. Wstępna kategoryzacja*, „Przestrzenie Teorii" nr 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005.

Keightley Emily, Michael Pickering, *The Modalities of Nostalgia*, "Current Sociology" no. 6, vol. LIV, Sage Publications, Thousand Oaks 2006.

Kemp-Griffin Kathryn, *Francuzki noszą koronki. Jak kupować, dobierać i nosić bieliznę we francuskim stylu*, przeł. Joanna Dziubińska, Wydawnictwo Znak literanova, Kraków 2017.

Kielan-Glińska Ilona, *Początek epoki* Trentes Glorieuses. *Wzmożenie ruchu migracyjnego po 1945 r.*, [w:] tejże, *Muzułmanie w laickiej Francji* (1974–2004), Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2009.

Kim Seongseop (Sam), Sangkyun Kim, Brian E M King, *Nostalgia Film Tourism and Its Potential for Destination Development*, "Journal of Travel & Tourism Marketing" no. 36, vol. II, Routledge, New York 2018, dostępny przez: https://www.researchgate.net/publication/328609809 [dostęp: 13.02.2022 r.].

Kisukidi Nadia Yala, *Nostalgia and Postcolonial Utopia in Senghor's Négritude*, [w:] *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, Katharina Niemeyer (ed.), Palgrave Macmillan, London 2014.

Kita Barbara, *Czy Europa marzy o (wspólnej) tożsamości?*, [w:] *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim*, tejże (red.), Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006.

Kita Barbara, *Pejzaż za oknem. Europejskie widokówki filmowe – wprowadzenie*, [w:] *Filmowe pejzaże Europy*, Barbara Kita, Magdalena Kempna-Pieniążek (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.

Klapisch Cédric (w wywiadzie z Cynthią Lucią), *The Many Faces of Paris: An Interview with Cédric Klapisch (Web Exclusive)*, https://www.cineaste.com/winter2009/the-many-faces-of-paris-an-interview-with-cdric-klapisch [dostęp: 4.01.2021 r.].

Klejsa Konrad, *Filmowe oblicza kontestacji*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2008.

Konstantarakos Myrto, *Spaces in European Cinema*, Intellect Ltd., Exeter – Portland 2000.

Koolhaas Rem, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York 1995.

Korczarowska-Różycka Natasza, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013.

Korczarowska-Różycka Natasza, *Muzeum w żałobie. Architektoniczne elegie Aleksandra Sokurowa*, „Kwartalnik Filmowy" nr 109, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020.

Korus Jakub, *Zastosowanie semiologii mediów Rolanda Barthesa w analizie tekstów publicystycznych*, „Studia medioznawcze" nr 4, t. LXVII, Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Kostyra Karolina, *Długi żywot filmu nostalgicznego: o funkcjonalności kategorii Fredrica Jamesona w badaniach nad kinem*, „Acta Universitatis Wratislaviensis" nr 3982, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019.

Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2005.

Krajewski Marek, *Relational architecture (architektura relacyjna)*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Kraskowska Ewa, *Powieść o socjecie a stereotypy*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, Włodzimierz Bolecki i Grzegorz Gazda (red.), Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

Kubera Jacek, *Francuzi, Algierczycy? Relacje między identyfikacjami Francuzów algierskiego pochodzenia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.

Kuhn Markus, *Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films*, [w:] *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.), De Gruyter, Berlin – New York 2009.

Kulczycka Dorota, *„Zabawa w kino" w filmie Bernarda Bertolucciego pt. Marzyciele*, „Język – Szkoła – Religia" nr 14, t. I, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.

Kulisz Marek, *Recykling a kultura*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura" nr 1, t. XIV, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Kurz Iwona, *Look – gaze (wzrok – spojrzenie)*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Kurz Iwona, *Miasto–spektakl*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Kwiatkowska Paulina, *Set-jetting: przestrzenie i obrazy*, „EKRANy" nr 3–4, t. XXXVII–XXXVIII, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audiowizualnej EKRANy, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Laayouni Yahya, *Redefining* Beur *Cinema: Constituting Subjectivity Through Film*, University of Pittsburgh, Pittsburgh 2012, p. IV [niepublikowana rozprawa doktorska].

de La Fontaine Jean, *Dwa szczury*, przeł. Władysław Noskowski, [w:] tegoż, *Bajki. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2009.

Lalanne Jean-Marc, *Hou Hsiao-hsien à Paris*, "Le Monde" 9.01.2007, Louis Dreyfus, Paris 2007.

Landsberg Alison, *Prosthetic Memory: the Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
Lapassade George, Philippe Rousselot, *Le Rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris 1996.
Lash Scott, Celia Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
Le Goff Jacques, *History and Memory*, Columbia University Press, New York 1992.
Le Paris du cinéma, éd. collectif, Beaux Arts Editions, Paris 2020.
Lecoq Benoît, *Le Café*, [w]: *Les lieux de mémoire. Tome 3: Les France*, Pierre Nora (ed.), Éditions Gallimard, Paris 1992.
Lee Vivian P. Y., *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*, Palgrave Macmillan, London 2009.
Lefebvre Henri, *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris 1968.
Lefebvre Henri, *Prawo do miasta*, „Praktyka Teoretyczna" nr 5/2012, Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012, http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr5_2012_Logika_sensu/14.Lefebvre.pdf [dostęp: 3.10.2021 r.].
Lefebvre Henri, *Production of space*, Blackwell Publishing, Oxford 1991.
Lefebvre Henri, *Przyczynek do estetyki*, przeł. Jadwiga Jabłońska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1956.
Leitch Thomas M., *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, „Literature/Film Quarterly" no. 3, vol. XVIII, Salisbury University, Salisbury 1990.
Lenz Siegfried, *Wpływ krajobrazu (landszaftu) na człowieka*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Lequeret Elisabeth, *Le cinéma africain: un continent à la recherche de son propre regard*, "Cahiers du Cinéma", Scérén-CNDP, Paris 2003.
Van de Leur Thierry, *Le Parisis code fait son cinema*, Thierry Van de Leur, b.m.w., 2019.
Levy Audrey, *Des Japonais entre mal du pays et mal de Paris*, http://next.liberation.fr/vous/2004/12/13/des-japonais-entre-mal-du-pays-et-mal-de-paris_502663 [dostęp: 25.12.2020 r.].
Lipiński Kamil, *Alternatywne obrazy w kontekście wydarzeń majowych 1968 roku we Francji na przykładzie twórczości Jean-Luca Godarda i Chrisa Markera*, [w:] „Nowa Krytyka" nr 41, Instytut Filozofii Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2018.
Lippmann Walter, *Opinia publiczna*, przeł. Joanna Tegnerowicz, Animi2 Wydawnictwo, Bielsko-Biała 2020.
Loska Krzysztof, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016.
Loska Krzysztof, *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo" nr 1, t. VIII, Oficyna Wydawnicza Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2008.
Loska Krzysztof, *Wielokulturowa przestrzeń miejska w kinie blokowisk (cinéma de banlieue)*, „Ethos" nr 4(104), t. XXVI, Instytut Jana Pawła II na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2013.
Louandre Charles, *Statistique littéraire de la production intellectuelle en France depuis quinze ans*, "Revue des deux mondes" no. 20, Bureau de la Revue des deux mondes, Paris 1847.
Loyer François, *Le Sacré-Coeur de Montmartre*, [w:] *Les lieux de mémoire. Tome 1: La République*, tegoż (ed.), Éditions Gallimard, Paris 1997.

Lubelski Tadeusz, *Kinofil w Paryżu*, „EKRANy" nr 3–4, t. XXV–XXVI, Stowarzyszenie Przyjaciół Czasopisma o Tematyce Audowizualnej EKRANy, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

Lubelski Tadeusz, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, Tadeusz Lubelski, Iwona Kurz, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2014.

Lubelski Tadeusz, *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2017.

Lubelski Tadeusz, *W cieniu nouvelle vague. Kino francuskie 1959–1968*, [w:] *Kino epoki nowofalowej*, Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015.

Lupu Noam, *Memory Vanished, Absent, and Confined. The Countermemorial Project in 1980's and 1990's Germany*, "History and Memory", no. 2, vol. XV, Indiana University Press, Indiana 2003.

MacCannell Dean, *Turysta: nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. Ewa Klekot i Anna Wieczorkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2002.

Maderuelo Javier, *Poetyki miejsca*, przeł. Weronika Bryl-Roman, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Magris Claudio, *Danube. A Sentimental Journey from the Source to the Black Sea*, przeł. Patrick Creagh, Colins Harvill, London 1990.

Main Elizabeth, *Quand les concierges balaient l'écran (1895–2000): figures de concierge dans le cinéma français : essai d'analyse de la représentation à partir d'un corpus de films de fiction de long métrage*, Université Paris 1, Paris 2001 [niepublikowana rozprawa doktorska].

Major Małgorzata, Patrycja Włodek, *Pomiędzy retro a retromanią*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017.

Marie Laurent, *Jacques Tati's "Play Time" as New Babylon*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in Global Context*, Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds.), Oxford, Blackwell 2001.

Marks Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 2000.

Marsh Amy, *Marsh Spectrum of Human/Object Intimacy©*, http://waihili.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/marshspectrum.pdf [dostęp: 2.05.2020 r.].

Marsh Amy, *Love Among the Objectum Sexuals*, "Electronic Journal of Human Sexuality" vol. XIII, The Institute for Advanced Study of Human Sexuality, San Francisco 2010, dostępny przez: http://www.ejhs.org/volume13/ObjSexuals.htm [dostęp: 2.05.2020 r.].

Masood Paula J., *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*, Temple University Press, Philadephia 2003.

Massialot François, *Le cuisinier royal et bourgeois*, Charles de Sercy, Paris 1691, dostępny przez: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108571q [dostęp: 27.05.2022 r.].

Mattanza Alessandra, *Mój Paryż. Słynni paryżanie opowiadają o swoim mieście*, przeł. Jacek Sikora, Burda NG Polska, Warszawa 2016.

Maury Corinne, *Les écrans de la mort, l'abattoir au cinéma (George Franju "Le Sang des bêtes et Thierry Knauff "Abattoirs")*, [w:] *Les images honteuses*, Murielle Gagnebin, Julien Milly (éd.), Champ Vallon, Seyssel 2006.

Mayle Peter, *Lekcje francuskiego. Przygody z nożem, widelcem i korkociągiem*, przeł. Ewa Horodyska, Dorota Malinowska, Prószyński i S-ka SA, Warszawa 2002.

Mayle Peter, *Rok w Prowansji*, przeł. Hanna Pasierska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
Mazierska Ewa, *Janusowe oblicze filmowego miasta*, „Kwartalnik Filmowy" nr 28, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.
Mennel Barbara, *Cities and Cinema*, Routledge, Oxford 2008.
Méral Jean, *Paris in American Literature*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2011.
Metz Christian, *Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier*, przeł. Celia. Britton et al, The Macmillan Press LTD, London 1982.
Metz Jesse, *Photogénie from Renoir to Gance to Renoir*, [w:] *Lasting Impressions. The Legacies of Impressionism in Contemporary Culture*, tegoż (ed.), Columbia University Press, New York 2017.
Michałowska Marianna, *Administrative view*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Michałowska Marianna, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Michałowska Marianna, *Widok panoramiczny*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Mikina Ewa, *Miasto, którego nie ma*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Miller Henry, *Zwrotnik Raka*, przeł. Lesław Ludwig, Noir sur Blanc, Warszawa 1999.
Miller Toby i in., *Global Hollywood 2*, British Film Institute, London 2005.
Miłosz Czesław, *Przedmowa*, [w:] Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesneg*o, przeł. Joanna Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
Mirzoeff Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham – London, Duke University Press 2011.
Modrzejewska Krystyna, *Kondycja człowieka w literaturze francuskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010.
Moine Raphaëlle, *Remakes. Les films français à Hollywood*, CNRS Editions, Paris 2007.
Moine Raphaëlle, *The Concierge in Contemporary French Cinema*, [w:] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, Alastair Phillips, Ginette Vincendeau (eds.), British Film Institute, London 2017.
Monjaret Anne, Michela Niccolai, *Montmartre ou l'autre Paris*, "Ethnologie française" no. 4, vol. XLVI, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre 2016.
Montmartre, décor de cinema, Saskia Ooms (éd.), Somogy éditions d'Art, Paris 2017.
Mościcki Paweł, *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art, Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010.
Moulah Bouloudji Abdel [w wywiadzie z Andrew Husseyem], *"La Haine" 20 Years on: What Has Changed?*, "The Guardian", https://www.theguardian.com/film/2015/may/03/la-haine-film-sequel-20-years-on-france [dostęp: 5.09.2022 r.].
Moulin François, Jean Prouvé, *Jean Prouvé. Le maître du métal*, Nuée bleue, Strasbourg 2001.
Mouret Jean-Noël, *Louis Renault*, Folio, Paris 2009.
Müller Jürgen E., *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, przeł. Andrzej Gwóźdź, [w:] *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektowa do komputera*, Andrzej Gwóźdź (red.), Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999.

Murczyńska Jagoda, *Hou Hsiao-hsien: na marginesach kadru*, „Dwutygodnik" nr 181, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2016, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6456-hou-hsiao-hsien-na-marginesach-kadru.html [dostęp: 27.12.2021 r.].

Musiał Stanisław, *Maghreb i znaczenie jego obecności we Francji*, Akademia Marynarki Wojennej, Gdynia 2016.

Nacache Jacqueline, *Was There a Young French Cinema?* [w:] *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine et al. (eds.), Wiley-Blackwell, New Jersey 2015.

Nacher Anna, *Mapowanie kognitywne*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Nadolny Adam, *Henri Lefebvre i hegemonia ulicy w kontekście oczekiwań klasy kreatywnej w mieście współczesnym*, „Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna" nr 30, Wydział Geografii Społeczno-Ekonomicznej i Gospodarki Przestrzennej UAM, Poznań 2015.

Naficy Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001.

Naficy Hamid, *Between Rocks and Hard Places. The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema*, [w:] *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, tegoż (ed.), Routledge, New York 1999.

Nesbit Molly, *Pod nieobecność parisienne…*, przeł. Luiza Nader, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Neupert Richard, *French Animated Cinema, 1990 to Present*, [w:] *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine et al. (eds.), Wiley-Blackwell, New Jersey 2015.

News in Public Memory – An International Study of Media Memories across Generations, Ingrid Volkmer (ed.), Peter Lang, New York 2006.

Nicosia Fiorella, *Monet. Życie i sztuka*, przeł. Hanna Borkowska, Świat Książki, Warszawa 2010.

Niemeyer Katharina, *Introduction: Media and Nostalgia*, [w:] *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, tejże (ed.), Palgrave Macmillan, London 2014.

Nin Anaïs, *Dziennik 1934–1939*, Prószyński i S-ka, przeł. Barbara Cendrowska, Warszawa 2013.

Nora Pierre, *Entre mémoire et histoire: La problématique des lieux*, [w:] *Les lieux de mémoire. Tome 1: La République*, tegoż (red.), Éditions Gallimard, Paris 1997.

Nowell-Smith Geoffrey, *Cities: Real and Imagined*, [w:] *Cinema and the City: Film and Urban Societies in Global Context*, Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds.), Oxford, Blackwell 2001.

O'Shaughnessy Martin P., *The New Face of Political Cinema: Commitment in French Film Since 1995*, Berghahn Books, New York – Oxford 2007.

O'Shaughnessy Martin, *Contemporary Political Cinema*, [w:] *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine et al. (eds.), Wiley-Blackwell, New Jersey 2015.

Orzeszyna Marta, *Antoine de Paris. Polski geniusz światowego fryzjerstwa*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019.

Oscherwitz Dayna, *Once Upon a Time that Never Was: Jean-Pierre Jeunet's "Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain"*, "The French Review" no. 3, vol. LXXXIV, American Association of Teachers of French, Marion 2011.

Oscherwitz Dayna, *Past Forward: French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2010.

Pachocka Marta, *Polityka imigracyjna i integracyjna Francji w okresie prezydentury Nicolasa Sarkozy'ego – zarys problemu*, [w:] *Wokół problematyki migracyjnej. Kultura przyjęcia*, Janusz Balicki, Mariusz Chamarczuk (red.), Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, Warszawa 2013.

Paliga Piotr, *Nad dachami Paryża („Nędznicy")*, „ArtPapier" nr 389, Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne, Katowice 2020 r., http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=389&artykul=7775 [dostęp: 9.06.2021 r.].

Pankalla Andrzej, *Koncepcja fantazmatu w teorii działania symbolicznego (SAT) i psychologii kulturowej E.E. Boescha*, „Czasopismo Psychologiczne" nr 1, t. XVI, Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań 2010.

Paris in Hollywood, Antoine de Baecque (éd.), Flammarion, Paris 2012.

Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur, Alastair Phillips, Ginette Vincendeau (eds.), British Film Institute, London 2017.

Park Robert E., *On Social Control and Collective Behavior*, The University of Chicago Press, Chicago – London 1967.

Parkhurst Ferguson Priscilla, *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

Parkhurst Ferguson Priscilla, *Consuming Passions*, [w:] tejże, *Accounting for Taste: The Triumph of French Cuisine*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

Parsons Deborah L., *Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity*, Oxford University Press, New York 2000.

Parzymies Stanisław, *Polityka zagraniczna Francji po zimnej wojnie. 25 lat w służbie wielobiegunowości*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2017.

Perez Vincent, *Le Paris du Cinéma. Guide illustré de la Ville Lumière, 800 adresses liées au septième art*, Éditions Favre, Lozanna 2011.

Perez Xavier, *"We'll always have Paris": Nostalgie et Reconstruction de l'Eros dans la Géographie Mythique d'Hollywood*, [w:] *La France dans le regard des États-Unis*, Frédéric Monneyron et Martine Xiberras (éds.), Les Presses Universitaires de Perpignan, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, Perpignan 2006, dostępny przez: https://books.openedition.org/pupvd/23564 [dostęp: 6.06.2022 r.].

Peters Jeffrey N., *Tautou's Face*, "Publications of the Modern Language Association" no. 4, vol. CXXVI, Modern Language Association, New York 2011.

Petrovska Danica, *Trajectories, Bodies, and Gaze in Contemporary Banlieue and Beur Films*, University of Colorado, Denver 2021, p. 31–32 [niepublikowana rozprawa doktorska].

Phillips Alastair, Ginette Vincendeau, *Beyond the Flâneur: An Introduction*, [w:] *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, tychże (eds.), British Film Institute, London 2017.

Pilecka Agata, *Miasto przetworzone – paryska fantasmagoria Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka" nr 24, Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Płażewski Jerzy, *Historia filmu francuskiego*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 2005.

Plesnar Łukasz A., *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu*, [w:] *Kino klasyczne*, Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2012.

Plesnar Łukasz A., Rafał Syska, *Musical – w stronę integralności,* [w:] *Kino klasyczne,* red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2011.

Podemski Krzysztof, *Socjologia podróży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004.

Podręcznik malarstwa. Impresjonizm, zespół autorski Parramón Ediciones S.A., przeł. Maria Mach, Galaktyka, Łódź 1998.

Pospieszyńska Agata, *Kino «beur» jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji*, „Ogrody Nauk i Sztuk" nr 5, Fundacja Pro Scientia Publica, Wrocław 2015.

Prédal René, *Le cinéma français contemporain*, Éditions du Cerf, Paris 1984.

Price Roger, *Historia Francji*, przeł. Aldona Fabiś, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1993.

Proust Marcel, *W poszukiwaniu straconego czasu,* t. 1, *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 46–49.

Proust Marcel, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Proust Marcel, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 3, *Strona Guermantes*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Prus Bolesław, *Lalka*, t. II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Przylipiak Mirosław, *O subiektywizacji narracji filmowej*, [w:] Jerzy Trzynadlowski (red.), „Studia Filmoznawcze" nr 7, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1987.

Rapelli Paola, *Monet*, przeł. Marta Machałowska, Edipresse Polska, Warszawa 2016.

Rasmussen Steen Eiler, *Odczuwanie architektury*, przeł. Barbara Gadomska, Karakter, Kraków 2015.

de Rattier Paul-Ernest, *Paris n'existe pas*, b.m.w., Paris 1857.

Rea Andrew, *Filmowe menu. Przewodnik kulinarny dla miłośników kina*, przeł. Katarzyna Biegańska, MT Biznes, Warszawa 2018.

Rea Naomi, *Can "Assassin's Creed" Help Rebuild Notre Dame? How Restoring the Cathedral Will Rely on Both New Tech and Ancient Knowhow*, https://news.artnet.com/market/how-technologies-old-and-new-will-be-needed-to-rebuild-notre-dame-1520689 [dostęp: 26.04.2020 r.].

Rębkowska Agata, *Humor w przekładzie audiowizualnym. Na przykładzie filmów „Les Visiteurs" i „Bienvenue chez les Ch'tis" i ich polskich wersji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Poetyka intersubiektywności: Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki" nr 6, Komisja Historycznoliteracka Polskiej Akademii Nauk – Oddział w Krakowie, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Revel Jacques, *Histoire vs. Mémoire en France aujourd'hui*, "French Politics, Culture & Society" no. 1, vol. XVIII, Berghahn Books, New York 2000.

Rewers Ewa, *Ekran miejski*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta,* Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.

Rewers Ewa, *Fasady medialne. O konstrukcji przestrzeni społecznych poprzez display*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, tejże (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Rewers Ewa, *Kulturowe studia miejskie,* Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

Rewers Ewa, *Post*-polis*: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2005.
Rewers Ewa, *Wprowadzenie*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, tejże (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Rewińska Elwira, *Uroda życia, smak życia. Allen w Europie, cz. 3*, EdukacjaFilmowa.pl, https://edukacjafilmowa.pl/uroda-zycia-smak-zycia-allen-w-europie-cz-3 [dostęp: 22.09.2021 r.].
Reynolds Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011.
Ricoeur Paul, *Essays on Biblical Interpretation*, Fortress Press, Philadelphia 1980.
Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London – New York 2002.
Robertson Nichole, *Paris in Color*, Chronicle Books, San Francisco 2012.
Rocamora Agnès, *Fashioning the City. Paris, Fashion and the Media*, I.B. Tauris, London – New York 2009.
Rollet Brigitte, *Paris nous appartient: Flânerie in Paris and Film*, "Film Quarterly" no. 3, vol. LXI, University of California Press, Berkeley 2008.
Romaniszyn Krystyna, *Międzynarodowe migracje a kwestia etniczności*, [w:] *Imigranci i społeczeństwa przyjmujące. Migracje i społeczeństwo*, red. Grażyna Waluga, Wydawnictwo Neriton/Instytut Historii PAN, Warszawa 2000.
Rosello Mireille, Richard Bjornson, *The „Beur Nation": Toward a Theory of Departenance*, „Research in African Literatures" no. 3, vol. XXIV, Indiana University Press, Bloomington 1993.
Rossa Anna, *Impresjonistyczny świat wyobraźni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2003.
Rusinek Michał, *Jak być paryżanką*, [w:] tegoż, *Niedorajda, czyli co nam radzą poradniki*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2019.
Rutkowski Krzysztof, *Paryskie pasaże. Opowieść o tajemnych przejściach*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1995.
Rybicka Elżbieta, *Decentralizacja metropolii*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Rybicka Elżbieta, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie" nr 5, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2011.
Said Edward, *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
Sartre Jean-Paul, *Baudelaire*, przeł. Krzysztof Jarosz, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2007.
Sartre Jean-Paul, *Mdłości*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
Saryusz-Wolska Magdalena, *Berlin. Filmowy obraz miasta*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2007.
Sassen Saskia, *Reading the City in a Global Digital Age: The Limits of Topographic Representation*, Spon Press, London 2005.
Scatton-Tessier Michelle, *Le Petisme: Flirting with the Sordid in "Le fabuleux destin d'Amélie Poulain"*, "Studies in French Cinema" no. 3, vol. IV, Routledge, London 2004.
Scheffer Paul, *Druga ojczyzna: imigranci w społeczeństwie otwartym*, przeł. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2010.
Schwartz Vanessa R., *It's So French!: Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, University of Chicago Press, Chicago 2007.

Scott Jennifer L., *Lekcje Madame Chic. Opowieść o tym, jak z szarej myszki stałam się ikoną stylu*, przeł. Agnieszka Sobolewska, Anna Sak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
Screening the City, Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds.), Verso, New York 2003.
Seaton A.V., *The History of Tourism in Scotland: Approaches, Sources and Issues*, [w:] Rory MacLellan, Ronnie Smith (eds.), *Tourism in Scotland*, International Thomson Business Press, London 1998.
Sebba Anne, *Les Parisiennes: How the Women of Paris Lived, Loved, and Died Under Nazi Occupation*, St. Martin's Press, New York 2016.
Seitz Frédéric, *La Tour Eiffel, consécration du fer, Les Expositions Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Action Artistique de la Ville de Paris, Paris 2005.
Selwyn Tom, *Introduction*, [w:] tegoż, *The Tourist Image Myths and Myth Making in Tourism*, Willey & Sons, Chichester 1996.
Sennett Richard, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Faber and Faber, London–Boston 1990.
Shiel Mark, *Film i miasto w historii i teorii*, przeł. Anna Nacher, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Shiel Mark, Tony Fitzmaurice, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell Publishers, Oxford 2001.
Shone Tom, *Woody Allen. Portret mistrza*, przeł. Maciej Jabłoński, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2015.
Singkhra Sutanya, *Dreams of Lost Time. A Study of Cinephilia and Time Realism in Bertolucci's "The Dreamers"*, [w:] *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Marijke de Valck, Malte Hagener (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
Siwiec Magdalena, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Drugie" nr 4, t. LVII, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.
Sławek Tadeusz, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Anna Zeidler-Janiszewska (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
Sławek Tadeusz, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.
Słowacki Juliusz, *Le Cimetière du Père la Chaise*, bmw., Paryż 1832.
Słowacki Juliusz, *Paryż*, [w:] *Dzieła wybrane*, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.
Smith Douglas, *Funny Face: Humanism in Post-War French Photography and Philosophy*, "French Cultural Studies" no. 1, vol. XVI, SAGE Publications, London et al. 2005.
Śniedziewski Piotr, *Flaubert. Anatomia stylu*, Instytut Badań Literackich Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2021.
Sobchack Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004.
Socha Jakub, *Demony i dziwy*, „Dwutygodnik" nr 172, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6238-demony-i-dziwy.html [dostęp: 5.11.2022 r.].
Socjologia codzienności, Piotr Sztompka, Małgorzata Bogunia-Borowska (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2009.

Sontag Susan, *Świat obrazów*, przeł. Sławomir Magala, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Małgorzata Bogunia-Borowska, Piotr Sztompka (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Spirou Costas, *Urban Tourism and Urban Change*, Routledge, New York 2001.

Stachowicz Marcin, *Przyczajony Tygrys*, Filmweb.pl, https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Imigranci-17370 [dostęp: 5.11.2022 r.].

Stachowicz Marcin, *Wszystkie oczy na Montfermeil*, „Dwutygodnik" nr 276, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Warszawa 2015, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8759-wszystkie-oczy-na-montfermeil.html [dostęp: 9.06.2021 r.].

Stereotypy w literaturze (i tuż obok), Włodzimierz Bolecki i Grzegorz Gazda (red.), Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

Stone Lesego S., Gyan P. Nyaupane, *The Tourist Gaze: Domestic versus International Tourists*, "Journal of Travel Research" no. 5, vol. LVIII, SAGE Publications, London et al. 2019.

Symotium Stefan, *Filozofia i genius loci*, Instytut Kultury, Warszawa 1997.

Szczekała Barbara, *Nie tylko nostalgia. Fenomen retro krytycznego*, [w:] *Pomiędzy retro a retromanią*, Małgorzata Major, Patrycja Włodek (red.), Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.

Szydłowska Agata, *Paryż domowym sposobem*, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2019.

Taborska Agnieszka, *Paryż, czyli w pogoni za tajemnicą. Filmowe fantazje surrealistów*, „Kwartalnik Filmowy" nr 28, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1999.

Tagg John, *Nieciągłe miasto: fotografia i pole dyskursu*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Tarr Carrie, *French Cinema and Post-Colonial Minorities*, [w:] *Post-Colonial Cultures in France*, Alec G. Hargreaves, Mark McKinney (eds.), Routledge, London 1997.

Thompson Grahame, *Carnival and the Calculable: Consumption and Play at Blackpool*, [w:] *Formations of Pleasure*, Tony Benett (ed.), Routledge, London 1983.

Tictin Miriam, *Where Ethics and Politics Meet: The Violence of Humanitarianism in France*, "American Ethnologist" no. 31, vol. I, American Ethnological Society, Malden 2006.

Time, Media and Modernity, Emily Keightley (ed.), Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012.

Topolski Jerzy, *Wprowadzenie do historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1998.

Truffaut François, *Une certaine tendance du cinéma français*, "Cahiers du cinéma" no. 31, Éditions de l'Étoile, Paris 1954.

Turner Cathy, *Palimpsest czy przestrzeń potencjalna? W poszukiwaniu słownictwa dla widowiska w miejscu znalezionym*, przeł. Magdalena Gołaczyńska, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działania w społeczeństwie*, przeł. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Tusk Katarzyna, *Elementarz stylu*, Wydawnictwo MUZA, Warszawa 2015.

Tyszka Juliusz, *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Ewa Rewers (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2010.

Tzung- Shr, Elliott Shie, *Transnational Film Production and the Tourist Gaze: on Hou Hsiao-hsiens Café Lumière and Flight of the Red Balloon*, "Journal of Modern Literature in Chinese" no. 15(2), Lingnan University, Hongkong 2018.

Udden James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2009.
Urry John, *Spojrzenie turysty*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
Veblen Thorstein, *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. Janina i Krzysztof Zagórscy, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.
Van de Ven Kate Lawrie, *Spectacular Paris: Representations of Nostalgia and Desire*, "Paroles gelées" no. 1, vol. XXVI, UCLA Department of French and Francophone Studies, Los Angeles 2010.
Villarmea Álvarez Iván, *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*, Columbia University Press, New York 2015.
Vincendeau Ginette, "*La haine" and After: Arts, Politics, and the Banlieue*, https://www.criterion.com/current/posts/642-la-haine-and-after-arts-politics-and-the-banlieue [dostęp: 18.11.2022 r.].
Vincendeau Ginette, *From the Margins to the Center. French Stardom and Ethnicity*, [w:] *A Companion to Contemporary French Cinema*, Alistair Fox, Michel Marie, Raphaëlle Moine et al. (eds.), Wiley-Blackwell, New Jersey 2015.
Vincendeau Ginette, *La haine*, University of Illinois Press, Champaign 2005.
Wakeman Rosemary, *Nostalgic Modernism and the Invention of Paris in the Twentieth Century*, "French Historical Studies" no. 1, vol. XXVII, Duke University Press, Durham 2004.
Walter Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. Adam Lipszyc, [w:] Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
Warde Alan, Lydia Martens, *Miłe spotkania przy stole*, przeł. Paulina Polak, [w:] *Socjologia codzienności*, Piotr Sztompka, Małgorzata Bogunia-Borowska (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
Welton Jude, *Impressionism*, Dorling Kindersley – Art Institute of Chicago, London 1993.
Wieczorkiewicz Anna, *Apetyt turysty*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2012.
Wieczorkiewicz Anna, *Święto smakoszy*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka" nr 1/2(2003), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2003.
Williams Linda, *Seks na ekranie*, przeł. Miłosz Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
Włodek Ludwika, *Gorsze dzieci Republiki. O Algierczykach we Francji*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.
Włodek Ludwika, *Nędznicy karmią Francję*, „Pismo. Magazyn opinii", dostępny przez: https://magazynpismo.pl/idee/esej/nedznicy-karmia-francje-koronawirus-kryzys-gospodarczy/ [dostęp: 9.10.2021 r.].
Włodek Patrycja, *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2018.
Wodiczko Krzysztof, *Obalenie wojen*, przeł. Paweł Łopatka, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2013.
Wójcik Tomasz, *Poeci polscy XX wieku. Biogramy. Wiersze. Komentarze*, Agencja Wydawnicza Jerzy Mostowski, Warszawa 1999.
Wydrych-Strzelecka Eliza, *Fashtag Book. Francja*, bmw., 2020, https://elizawydrych.pl/produkt/katalog-hashtagow-francja/ [dostęp: 23.04.2020 r.].

Xavier Subha, Charlie Michael, *Embodying the Tamil Diaspora: Audiard, Shobasakthi and the Transnational Languages of "Dheepan"*, "Transnational Screens", no. 1, vol. XII, Routledge, London 2021, p. 3, dostępny przez: https://www.academia.edu/45093464/ [dostęp: 1.11.2022 r.].

Xiberras Martine, *Du French kiss au French Feminism, l'exception culturelle française*, [w]: *La France dans le regard des États-Unis*, Frédéric Monneyron et Martine Xiberras (éds.), Presses universitaires de Perpignan, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, Perpignan 2006, dostępny przez: https://books.openedition.org/pupvd/23609 [dostęp: 6.06.2022 r.].

Zawojski Piotr, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów, Oficyna Naukowa*, Warszawa 2012.

Zeidler-Janiszewska Anna, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, tejże (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.

Zola Émile, *Rougon – Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego cesarstwa*, t. 3, *Brzuch Paryża*, przeł. Nina Gubrynowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Zola Émile, *Rougon – Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za drugiego cesarstwa*, t. 9, *Nana*, przeł. Zofia Karczewska-Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Żurawiecki Bartosz, *Marzyciele*, „Film" nr 2, t. MMCDXXV, Media Point Group Sp. z o.o, Warszawa 2004.