

Poznań, 25 września 2023 r.

Dr hab. Mikołaj Jazdon, prof. UAM
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Marty Kasprzak

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

Wim Wenders w eseju zatytułowanym *Pejzaż miejski* pisał na początku lat 90. o szczególnym związku dziejów kina z historią rozwoju nowoczesnych miast, których dzieje w dramatycznych dekadach XX wieku zarejestrowano na dokumentalnej taśmie filmowej, stały się one także tłem opowieści wielu filmów fabularnych. Niemiecki reżyser z pewnym niepokojem spoglądał w nadchodzącą przyszłość, gdy za sprawą cyfrowych narzędzi, jakimi będą posługiwali się filmowcy, realizowane przez nich obrazy utracą ten rodzaj wiarygodności świadectw fotograficznych, jakiego gwarantem była naświetlona klisza. Ten niepokój wiązał z innym, dotyczącym dynamiki i charakteru przemiany pejzażu miast, z których zniknie to, co małe i skromne, podobnie jak znikną małe i skromne filmy, choć to często one tworzyły historię kina. W jego eseju kryje się pytanie o obraz miasta w filmie w nadchodzącej epoce.

Do pewnego stopnia odpowiedź na to pytanie można odnaleźć w ciekawej i odkrywczej pracy doktorskiej pani magister Marty Kasprzak, dotyczącej filmów z przełomu stuleci, realizowanych kilka lat po opublikowaniu w 1992 roku eseju reżysera *Nieba nad Berlinem* (1987). Autorka podjęła się na jej kartach ambitnego zadania. Postanowiła zbadać, jaki obraz Paryża wyłania się z filmów fabularnych realizowanych sto lat po narodzinach kina, w epoce rozwoju nowych mediów, analizując wybrane utwory z wykorzystaniem narzędzi badawczych z obszaru filmoznawstwa, kulturoznawstwa, socjologii i filozofii, korzystając przy analizowaniu filmów z metody neoformalnej i *close reading*, sięgając po ustalenia takich badaczek i badaczy jak John Urry, Zygmunt Bauman, Ewa Rewers, Andre Gardies, Bronisław Baczko, czy Krzysztof Loska, by przywołać nazwiska tych częściej cytowanych w pracy.

Marta Kasprzak postanowiła przy tym przyrzeć się utworom najbardziej jej zdaniem reprezentatywnym dla przedstawionych w pracy trzech rodzajów strategii obrazowania Paryża (tego jedyne w swym rodzaju miasta eksorbitalnego), czyli turystycznego, imigranckiego i postnostalgicznego. Doprecyzowując, w ślad za autorką, Paryż jest tu przedmiotem różnych spojrzeń. Ich omówieniu poświęciła trzy duże rozdziały pracy poprzedzone dwoma (nie licząc *Uwag wstępnych*), wprowadzającymi w zagadnienie kulturowych przedstawień Paryża (z krótkim zarysem dziejów miasta) w znanych, często wybitnych, dziełach literackich, fotograficznych, filmowych, instalacjach artystycznych, a także innych wytworach kultury popularnej. Omówiła najbardziej charakterystyczne budowle Paryża, bo też architektura stanowi kluczowy element miejskiego pejzażu filmowego. Za wyborem tych a nie innych dzieł artystycznych stało przekonanie autorki, że to właśnie one są najczęściej przywoływane i przetwarzane (na rozmaity sposób) w filmach fabularnych zrealizowanych po 1995 roku i składają się na swego rodzaju repertuar klisz powracający w filmowych przedstawieniach Paryża. Duże wrażenie w czasie lektury tego rozdziału robi imponująca liczba wymienionych dzieł malarskich, przywołanych z nazwy (tu obok tytułów oryginalnych przydałyby się polskie, jeśli takie istnieją w rodzimych opracowaniach z obszaru historii sztuki), ale także pokrótce omówionych. Z kolei w przeglądzie artystów kamery i najważniejszych dzieł fotograficznych, gdzie doktorantka wyróżniła przede wszystkim dokonania Roberta Doisneau, Henri Cartier-Bressona oraz Willy Ronisa, zabrakło mi Eugène'a Atgeta, który zasłynął fotograficzną dokumentacją Paryża początku XX wieku.

W rozdziale, którego tytuł *#parismonamour* został wzięty z instagramowego katalogu popularnych hashtagów, autorka koncentruje się na rozmaitych przejawach paryskości w kulturze popularnej, omawia rozpowszechniony w sieci wzorzec paryżanki, a także to jak mitologia miasta znajduje swoje odbicie w konkretnych układankach, puzzlach, zabawkach, grach komputerowych, reklamach francuskich marek kosmetycznych, modzie, przedmiotach imitujących kształty emblematycznych budowli Paryża, muzyce i piosenkach. Cennym, stricte filmoznawczym, uzupełnieniem tego fragmentu pracy jest podrozdział *Paryż malowany pikselami*, w którym doktorantka omawia serię popularnych pełnometrażowych filmów animowanych (głównie produkcji amerykańskiej) dla dzieci i młodzieży, zrealizowanych w technice animacji komputerowej (od *Ratatuj*, przez *Dzwonnika z Notre Dame*, *Kota w Paryżu*, *Przygodę w Paryżu*, *Pełzaki w Paryżu* aż po *Smerfy 2*) i eksplorujących motywy przestrzenne z architektury Paryża.

W rozdziale poświęconym spojrzeniu turystycznemu autorka sięgnęła po koncepcję znaną z książki brytyjskiego socjologa Johna Urry'ego *Spojrzenie turysty* (wydanej w Polsce w 2007 roku) a przedmiotem analizy uczyniła sześć filmów fabularnych z lat 1995 – 2016. Przygląda się im w kontekście praktyk człowieka współczesnego (okresu ponowoczesności) uprawiającego model turystyki pozwalający na „eksplorację pełni pejzażu sensorycznego – nie tylko wizualnego, lecz również dźwiękowego (*soundscape*), haptycznego (*touchscape*) i zapachowego, niekiedy zwanego olfaktorycznym (*smellscape*)” (s. 122).

W filmach tych dochodzi do głosu szczególnie proces estetyzacji architektury i pejzażu Paryża a ich bohaterowie na różny sposób konsumują rozmaite przyjemności, których dostarcza im miasto. W efekcie w komediach romantycznych dominuje kiczowaty, pocztówkowy obraz miasta wyidealizowanego (z nieomal nieodzowną wieżą Eiffla) a ich bohaterowie wpisują się w dobrze zadomowione w kulturze typy postaci w rodzaju „Amerykanina w Paryżu”. Dobrze przeprowadzona analiza filmowa pozwoliła autorce opisać splot klisz kulturowych i stereotypowych zachowań (np. Paryża jako miasta miłości) w przeanalizowanych filmach: *Paryż może poczekać* (2016) Eleonory Coppoli, *Francuskim pocałunku* (1995) Lawrence'a Kasdana, *Miłości i turbulencjach* (2013) Alexandra Castagnettiego, czy *Angel-A* (2005) Luca Bessona. Na tle wymienionych filmów wyróżnia się sposób odmiennego, niepowierzchnowego pokazania Paryża poprzez filmowanie bohaterów w mniej rozpoznawalnych przestrzeniach miasta tak jak to zrobił Richard Linklater w filmie *Przed zachodem słońca* (2004), czy posłużenie się metodą „atlasu kinematograficznego” („następujące po sobie ujęcia prezentujące miejsca emblematyczne dla danej miejscowości”, s. 173) w nostalgicznym *O północy w Paryżu* (2011) Woody Allena. Autorka zwraca uwagę na rolę filmów o Paryżu, oraz innych atrakcyjnych miastach, w stymulowaniu praktyk turystycznych wśród widzów (nie tylko kinofilów), co wykorzystywane jest w branży turystycznej.

Przeciwieństwem spojrzenia turystycznego jest spojrzenie imigranckie, „którego istotą jest dwukierunkowa zależność między pozycją społeczną a sposobem doświadczania (i postrzegania) miasta” (s. 189). Zostało ono zaprezentowane w najciekawszych z rozdziałów pracy a poświęconym kinu przedmieść (*cinéma de banlieue*) i filmom o stylistyce *beur* (*beur cinema* – „ich wyróżnikiem jest wewnętrzne spojrzenie na życie społeczne osiedla, dowartościowujące perspektywę imigrantów”, s. 187), z których autorka wybrała i poddała analizie trzy tytuły: *Nienawiść* (1995) Mathieu Kassovitza, *Imigrantów* (2005) Jacques'a Audiarda i *Nieustraszoną* (2015) Danielle Arbid. Czwartym z analizowanych filmów jest *Sous les*

étoiles de Paris (Pod gwiazdami Paryża, 2020) Clauza Drexela, obrazujący życie paryskich bezdomnych. Autorka wszechstronnie zaprezentowała w tym rozdziale problem imigracji we współczesnej Francji oraz miejsce omawianych filmów w kontekście „zwrotu postkolonialnego w badaniach nad filmem” (s. 190), koncentrując swoją uwagę – zgodnie z tematem pracy – na wizerunku Paryża, który w kinie przedmieść (porównywanym gatunkowo do antywesternu) jest wyraźnie odmienny od stereotypowego obrazu miasta jako atrakcyjnego turystycznie i nowoczesnego, pokazywanego w filmach omówionych w poprzednim rozdziale.

Nienawiść z 1995 roku była pierwszym filmem głównego nurtu, który pokazał życie imigrantów z podparyskich dzielnic w stylistyce filmowej nawiązującej do dokumentu, eksponując brzydotę obskurnych blokowisk. Z kolei *Imigranci* Jacques’a Audiarda (nagrodzeni Złotą Palmą) przenoszą, zdaniem autorki, doświadczenie traumy wojennej przywiezione przez bohaterów filmu z rodzinnej Sri Lanki na grunt paryski. W *Nieustraszonej* Danielle Arbid wyeksponowano opozycję między malowniczym centrum Paryża a brzydotą przedmieść. Autorka pracy wnikliwie analizuje filmy (jak w całej pracy) i omawia środki stylistyczne potęgujące w każdym z tych utworów odmienne wrażenie różnych przestrzeni (dominują przedstawienia niebezpiecznych obszarów przedmiejskich), oddając charakter perspektywy, z której świat dookoła oglądają imigranci. W rozdziale tym pojawiają się cenne odniesienia do innych tytułów filmowych reprezentujących omawiany w tym rozdziale nurt kina. Tu małe dopowiedzenie: w słynnym filmie Franju *Krew bestii* (1949) pokazano nie tylko ubojnię koni, ale kilka innego typu rzeźni na przedmieściach Paryża.

Trzecia z rozpoznanych i przedstawionych w pracy strategii dotyczy spojrzenia postnostalgicznego. Odnosi się ono do filmów, które wyrażają tęsknotę „za Paryżem, który już nie istnieje” (s. 248), odwołując się do pamięci kulturowej, której istotnym elementem w wypadku tych utworów jest pamięć kina, zawarte na różnym poziomie przekazu aluzje i nawiązania do dzieł klasycznych, czy stylistyki dawnych filmów, tego jak w przeszłości pokazywano Paryż. Autorka zaproponowała tu przekonujący wybór czterech tytułów: *Amelii* (2001) Jena-Pierre Jeuneta, *Nieba nad Paryżem* (2008) Cédrica Klapischa, *Podróży czerwonego balonika* (2007) Hsiao-Hsien Hou oraz *Marzycieli* (2003) Bernardo Bertolucciego. Tu także doktorantka dała się poznać jako wnikliwy widz i czytelnik filmowych przekazów, umiejętnie komentując interesujące ją problemy za pomocą własnych uwag, trafnie dobranych cytatów i przypisów. Te ostatnie często przybierają w pracy rozmiar obszernych dopowiedzeń, które można czytać jako osobny tekst w tekście, świadczący o erudycji autorki i bardzo dobrym rozpoznaniu podjętej w rozprawie problematyki.

W efekcie praca przybrała kształt filmowej mapy współczesnego Paryża, przewodnika po istotnym obszarze współczesnej kultury filmowej, a przynajmniej tym jej wycinku, który odnosi się do tego jak dziś postrzegana jest stolica Francji, w jaki sposób filmowcy, będący, jak chce autorka, reprezentantami różnych grup przybyszów i mieszkańców tego miasta, odnoszą się do dziedzictwa kulturowego Francji, którego symbolem jest Paryż. Dopiero te trzy spojrzenia, turystyczne, imigranckie i postnostalgiczne układają się w pewną spójną całość. Co zdaniem autorki wynika z tego zestawienia? Trochę zabrakło mi w pracy odpowiedzi bardziej zdecydowanej na tak sformułowane pytanie, postawienia diagnozy, będącej wynikiem tak starannie przeprowadzonych badań. Warto o takim dopowiedzeniu pomyśleć nim praca zostanie ogłoszona drukiem.

Wróć jeszcze do jednego z kluczowych założeń tej rozprawy. Wydaje mi się, że rozumiem powody, dla których autorka postanowiła skoncentrować swoją uwagę na rozpoznaniu sposobów przedstawiania Paryża w wybranych filmach wyprodukowanych po 1995 roku, pisałem o tym powyżej. Nie mniej przydałoby się na kartach tej dysertacji bardziej wyraźne wyłożyć uzasadnienie podjęcia takiej decyzji, czy wynikała ona, z przekonania, że rok 1995, w którym przypadła obchodzona na całym świecie rocznica stulecia kina, stanowi tym samym symboliczną cezurę w dziejach filmu, czy może istotny był tu moment schyłku stulecia i początek technologicznej rewolucji cyfrowej w filmie, rok ogłoszenia manifestu *Dogma'95* przez duńskich filmowców? Domyślam się, że lista wszystkich filmów fabularnych z tego okresu, które z różną intensywnością zaistniały w obszarze kina głównego nurtu na świecie i w obrębie poszczególnych kinematografii (szczególnie francuskiej) jest bardzo długa. Należało dokonać selekcji, by móc skoncentrować się w analitycznych rozpoznaniach na konkretnych dziełach. Przydałoby się jednak wymienienie, w każdym z trzech głównych rozdziałów pracy, trochę większego wyboru tytułów (bo te w pracy oczywiście pojawiają się) pokrewnych dziełom przeanalizowanym w pracy, odnotowując je choćby w przypisie. Inaczej czytelnik nie zorientowany w materii badań tak jak autorka nie ma należytego rozeznania na ile wskazane i omówione w pracy dzieła filmowe są wyjątkowe, unikalne, a na ile typowe dla pewnego szerszego zakresu filmów oglądanego z trzech różnych perspektyw.

Podobnie zabrakło trochę w pracy przedstawienia, na przykład w rozdziale *Paryż – stolica świata... literatury i sztuk wizualnych* choćby skrótowego zarysowania kanonu najważniejszych filmów fabularnych, a może także dokumentalnych, z klasyki kina, w których paryski pejzaż pełni rolę eksponowaną. Rozumiem oczywiście założenie autorki

rozprawy, by nie wikłać się w tego rodzaju wywód historyczno-filmowy, ryzykując utonięcie w morzu tytułów. Zamiast tego doktorantka odsyła czytelnika do wymienionych w pracy tytułów monografii, które ten temat podejmują (m.in.: Jean Douchet, Gilles Nadeau *Paris cinéma: Une ville vue par le cinéma, de 1895 à nos jours* [1987], Nguyen Trong Binh, Franck Garbarz *Paris au cinéma: la vie rêvée de la capitale de Méliès à Amélie* [2003], *Paris in Hollywood*, pod red. Antoine'a de Baecque [2012], *Montmartre, décor de cinema*, pod red. Saskii Ooms [2017], *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur*, pod red. Alastaira Phillipsa i Ginette Vincendeau [2017], Vanessa R. Schwartz, *It's So French!: Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture* [2007], Raphaëlle Moine. *Remakes. Les films français à Hollywood* [2007], Michał Bąk, *Filmowy Paryż, czyli magia kina i miasta*, [2014], Felicity Chaplin *La Parisienne in Cinema: Between Art and Life* [2017], Thierry Van de Leur, *Le Paris code fait son cinema*, [2019], czy Marcelline Block, *World Film Locations: Paris* [2012]). Nie mniej skoro na kartach rozprawy znalazło się miejsce dla wcale okazałej listy obrazów francuskiego malarstwa oraz fotografii Doisena, Cartier-Bressona i Ronisa, przywołano w niej dzieła literackie Charlesa Baudelaire'a, Victora Hugo, Honoré de Balzaca, Émila Zola, Gustava Flauberta, to czemu nie wymienić w tym miejscu tytułów filmów, które byłyby autorską propozycją badaczki i znawczyni tematu, pewnego podstawowego kanonu utworów kinematograficznych o Paryżu. Tym bardziej, że w różnych miejscach w pracy pojawiają się rozsiane w tekście głównym i przypisach, niektóre tytuły z klasyki kina. Chciałbym się też upomnieć o zamieszczenie w bibliografii artykułów Marii Kornatowskiej o filmowym Paryżu: *Pamiętaj o Paryżu* („Film” 1996 nr 10) oraz *Z tamtej strony ekranu. Paryż mityczny* („Kino” 2008 nr 5), a także eseju Mirosława Przyłipiaka *Amelia córka Weroniki* (z tomu *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia, Warszawa 2006).

Powyższe uwagi w niczym nie umniejszają mojej wysokiej oceny całej rozprawy. Podsumowując, pragnę stwierdzić, że mgr Marta Kasprzak napisała odkrywczą, bardzo wartościową rozprawę doktorską, która stanowi istotne dokonanie naukowe. Stwierdzam, że rozprawa spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie mgr Marty Kasprzak do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Mikołaj Jordan