

Ewa Mazierska, Laura Rascaroli

Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe

Panoptikum nr 8 (15), 126-145

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Mazierska, Laura Rascaroli

Turyści, podróżnicy i współczesne europejskie kino transnarodowe

Pojęcie transnarodowości wyłoniło się w minionym dwudziestolecu jako odpowiedź na trzy główne zjawiska, z których pierwsze polega na pojawieniu się i błyskawicznej karierze kategorii transnarodowości w dyskursie teoretycznym i analitycznym najpierw ekonomii, a następnie dyscyplin takich jak geografia człowieka, socjologia, antropologia społeczna i teoria kultury. Zjawisko drugie polega na odczuwanym przez badaczy filmu pragnieniu sprobować i przekroczenia z dawna utartych, lecz już zużytych schematów teoretycznych – przede wszystkim koncepcji kina „narodowego” i „autorskiego”, lecz także „kina światowego” i „trzeciego kina”. Wreszcie zjawiskiem trzecim jest potrzeba uchwycenia pewnej nowej, międzykulturowej wyobraźni filmowej. Ścisłej mówiąc, kategoria transnarodowości wyłania się w obrębie teorii globalizacji oraz późnego kapitalizmu i opisuje przemianę związaną z elastyczną akumulacją, kompresją czasoprzestrzenną i skutkami, jakie w gospodarce światowej wywołuje emancypacja od państw narodowych i rosnąca ruchliwość kapitału pieniężnego, który traci zakorzenienie geograficzne. Stosowana w obszarze wytwórczości kulturowej kategoria ta pojawia się często w kontekście idei „synkretyzmu, kreolizacji, bricolage’u, przekładu kulturowego i hybrydyczności”¹, a zwłaszcza w kontekście zagadnień wyobraźni diasporycznej.

Z powodów oczywistych przedmiotem szczególnie podatnym na tego rodzaju analizę są nowe media oraz Internet; w końcu transnarodowość tak samo jak globalizacja w ogromnej mierze opiera się na technice. Na przykład Appadurai i Breckenridge, odnosząc się zarówno do nowych mediów, jak i do wyobraźni diasporycznej, stwierdzają, że „bodaj największe obszary nieciągłości zasiedlane przez społeczności diasporyczne są wytwarzane przez złożone transnarodowe przepływy obrazów medialnych, ponieważ zwłaszcza w mediach elektronicznych polityka pragnienia i wyobraźni zawsze ściiera się z polityką dziedzictwa i nostalgii”².

Jak już wspomnieliśmy, w kontekście filmu pojęcie transnarodowości pojawia się dlatego, że istniejące kategorie kina narodowego, kina światowego i trzeciego kina nie przystają już do sytuacji świata zglobalizowanego i nie są w stanie uchwycić pewnego rodzaju zjawisk, takich jak czarne kino brytyjskie lub francuskie kino *beur’ów* – żeby dać ledwie dwa przykłady z obszaru samej Europy. Otóż w odróżnieniu od tych starych schematów teoretycznych koncepcja transnarodowości daje badaczom do ręki bardziej uniwersalne narzędzia analizy zagadnień o charakterze historycznym, instytucjonalnym, przemysłowym, technicznym i estetycznym. W istocie okazuje się, że perspektywa związana z podejściem transnarodowym pozwala zredefiniować historię form i gatunków

filmowych, współpracy i wymiany artystycznej oraz zawodowej, a także kontekstów produkcji, koprodukcji i dystrybucji. Ponadto perspektywa ta pomaga badać zależność między ewolucją historii filmu i zjawiskami o znaczeniu ponadnarodowym, globalnym, takimi jak migracje i diaspory, kolonializm i postkolonializm, sojusze polityczne i instytucjonalne czy konflikty zbrojne.

A zatem właśnie w czasie, gdy główne dyskursy polityczne, ekonomiczne i kulturowe ogniskują się wokół głębokich przemian Europy i gdy tak wiele filmów europejskich powstaje jako koprodukcje licznych krajów, pojęcie transnarodowości podsuwa nowe metafory, dzięki którym można zredefiniować kino kontynentalne, a także badać zarówno jego zmienne konteksty produkcyjne i dystrybucyjne, jak i praktyki artystyczne. Zarazem jednak pojęcie transnarodowości nie jest bezdyskusyjne, a jego przydatność jako narzędzia badania i analizy teoretycznej filmu nadal wymaga sprecyzowania. Niekiedy pojęcia tego używa się po prostu jako równoważnika międzynarodowości, ale wtedy wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi – jak na przykład kwestia motywów produkcji i recepcji kina transnarodowego lub kwestia aspektów, w których filmy transnarodowe odbiegają od wcześniejszych form koprodukcji i współpracy międzynarodowej.

Oceniając przydatność pojęcia transnarodowości, Tim Bergfelder wskazał na potrzebę uwzględnienia idei graniczności i peryferyjności „poprzez zbadanie zależności wzajemnych między centrami i peryferiami kulturowymi i geograficznymi i poprzez przesłedzenie migracji między tymi biegunami”⁷³. Program ten stawia w centrum uwagi doświadczenie diasporyczne reżyserów nomadycznych, co oczywiście nie jest nowym zjawiskiem. Ale Bergfelder słusznie uwypukla kwestie produkcji związane z „ekonomicznym naciskiem na eksport, koprodukcję i międzynarodowe sieci dystrybucyjne”⁷⁴, a także kwestie dystrybucji, przekładu i recepcji transkulturowej, co obejmuje konieczność zrozumienia „strategii oraz praktyk, dzięki którym teksty filmowe «podróżują» i podlegają przekształceniom zgodnie z wymogami różnych grup odbiorców i odmiennych kontekstów kulturowych”⁷⁵.

Ale w niniejszych rozważaniach chcemy się zastanowić nad tym, czy pojęcie transnarodowości pomaga jedynie opisywać diaspory artystyczne oraz struktury ekonomiczne produkcji i dystrybucji wielonarodowej, które zawsze istniały w kinie europejskim, czy też jest ono również zdolne uchwycić pewien nowy stan rzeczy. Według Ulfa Hannerza kategoria transnarodowości pozwala „zauważyć, że liczne z rozważanych powiązań nie są «międzynarodowe» w ścisłym tego słowa znaczeniu, czyli nie dotyczą narodów – czy precyzyjniej, państw – jako zbiorowych aktorów społecznych. Na arenie transnarodowej aktorami mogą być jednostki, grupy, ruchy, przedsięwzięcia biznesowe, i tę właśnie różnorodność organizacyjną musimy w niemałym stopniu wziąć pod uwagę”⁷⁶. Odbiciem tej sytuacji są pewne przedsięwzięcia koprodukcyjne, ale najbardziej oczywistym sposobem produkcji w Europie jest obecnie finansowanie ze środków Unii Europejskiej, która wspiera zazwyczaj produkcje krajowe, a często także międzynarodowe. W tym sensie – i ujmując tę sytuację niejako od góry – można oczekiwać, że filmy finansowane przez UE będą odpowiadać zarówno wymogom gospodarczym rynku europejskiego, a nawet światowego, jak i nowej tożsamości paneuropejskiej wraz ze wszystkim, co to za sobą pociąga na płaszczyźnie zaangażowań estetycznych oraz ideologicznych. Natomiast w planie horyzontalnym możemy – zgodnie z sugestią Ezry i Rowden (2006) – zwrócić uwagę na wyłonienie się współcześnie diasporycznego kina przestrzeni międzykulturowych, które niezależnie od uwarunkowań produkcyjnych – przekracza granice kultur, odzwierciedla bieżący stan płynnych tożsamości europejskich i łamie utarte schematy interpretacyjne.

Naszym zdaniem kategoria transnarodowości wprowadza przynajmniej dwie idee, które można z powodzeniem odnieść do współczesnego kina europejskiego. Pierwszą z tych idei jest pojęcie sytuacji przemysłowych i/lub estetycznych, w których „narodowość” filmu zostaje z różnych powodów zniesiona czy unieważniona. Idea druga dotyczy statusu filmów, w których istotne jest pośrednictwo kulturowe i które stawiają problem kultur i tożsamości transgranicznych. Idee te zezemplifikujemy przykładami dwóch filmów, należących do gatunków genetycznie predestynowanych do przyjmowania treści między-, wielo- lub transnarodowych – a więc składanki filmowej i kina drogi.

***Paris, je t'aime*: składanka filmowa jako wyraz doświadczenia turystycznego**

Zacznijmy od przywołania fragmentu przedmowy Vladimira Nabokova do napisanej i osadzonej w Berlinie lat dwudziestych XX wieku powieści *Król, dama, walet*.

„Gotowicie pomyśleć, że pisarz rosyjski, który na bohaterów swej opowieści wybrał samych Niemców, nastęrczył sobie nieprzewyciężone trudności. Nie mówiłem po niemiecku, ponadto ani w oryginale, ani w przekładzie nie przeczytałem żadnej powieści niemieckiej. Jednak w sztuce, tak samo jak w przyrodzie, kłujące w oczy upośledzenie może okazać się subtelnym zabiegiem ochronnym [...] Całkowity brak zaangażowania uczuciowego oraz baśniowa wolność, jakie tkwią w obcym *milieu*, odpowiadały memu marzeniu o czystej inwencji. *Króla, damę, waleta* mogłem być osadzić w Rumunii albo Holandii. O wyborze zdecydowała znajomość topografii i warunków meteorologicznych Berlina”⁷.

Cytat ten dowodzi, że pojęcia transnarodowości czy transkulturowości, które od mniej więcej dwudziestu lat znajdują szerokie zastosowanie w dyskusjach na temat kina i mediów, można rzutować w przeszłość i wykorzystywać w analizach wcześniejszych wytworów kulturowych, jak choćby właśnie powieści Vladimira Nabokova. Ponadto cytat ten podsuwa pewną sprecyzowaną ideę transnarodowego dzieła sztuki jako wytworu, który w odróżnieniu od dzieł narodowych lub międzynarodowych wykracza poza granice narodowości i który jako taki sprawia, że specyfika narodowa traci istotność. Z tego punktu widzenia kino transnarodowe neutralizuje swoistości narodowe, podczas gdy kino międzynarodowe dokonuje ich syntezy. Oczywiście od razu powstaje pytanie, czy tak pojęte kino transnarodowe rzeczywiście istnieje, czy też jest tylko modelem, do którego niektórzy reżyserzy i niektóre filmy się przybliżają. Wydaje się, że szerszym uznaniem cieszy się to drugie stanowisko. Ale jeżeli nawet zgodzimy się z twierdzeniem Elizabeth Ezry i Terry Rowden⁸, że w każdym dziele transnarodowym zostaje zachowany element narodowy, to i tak kategorię tę uznajemy za użyteczne narzędzie klasyfikacji dzieł filmowych. Ilustrując to przykładami z kinematografii polskiej, powiemy, że Andrzej Wajda jest twórcą narodowym, natomiast Roman Polański – transnarodowym. Trzeba zastrzec oczywiście, że takich zaklasyfikowań dokonuje się zawsze w ramach konkretnej perspektywy kulturowej, która zgodnie z twierdzeniem Stephena Croftsa obejmuje bardzo ograniczoną znajomość kinematografii światowych⁹. Tym samym to, co w oczach jednego widza może być świadectwem określonego charakteru narodowego, w oczach innego widza lub nawet tego samego w innym czasie może jawić się jako rys tożsamości transnarodowej. Tak oto transnarodowość okazuje się pochodną swoistych doświadczeń turystycznych. Doświadczeni „podróżnicy filmowi” będą identyfikować zarówno element narodowy, jak i transnarodowy zapewne łatwiej niż ludzie, którzy nigdy nie opuszczają domu lub są tylko „turystami” i jako „narodowe” są w stanie rozpoznać jedynie nieliczne elementy funkcjonujące w tekstach popularnych.

Obejmujące ideę kina transnarodowego pojęcie transnarodowości jako takiej weszło w szerszy obieg w kontekście projektu jednoczenia Europy, którego ukoronowaniem są takie instytucje paneuropejskie jak Unia Europejska i Parlament Europejski. Postawa wobec tego procesu zmienia się w zależności od kraju, a nawet, jak sądzimy, zależnie od odłamu ludności poszczególnych krajów. Na przykład w Wielkiej Brytanii Europę kojarzy się przede wszystkim z pozbawionym smaku, lecz wszechobecnym „euro-puddingiem”, zgorągniętą tym, że zastąpi rzekomo pyszny jogurt brytyjski jako niezgodny z europejską definicją „jogurtu”. W ten sposób „euro-pudding” funkcjonuje jako pogardliwa metafora próby stworzenia tożsamości paneuropejskiej, która wymaże drogie sercu tradycje narodowe, nie dając w zamian nic, co mogłoby wynagrodzić utracone dobro.

W kontynentalnej Europie postawa wobec transnarodowości wydaje się bardziej przychylna, a w krajach postkomunistycznych, które niedawno przystąpiły do głównych instytucji europejskich, wręcz entuzjastyczna. W tym przypadku obawa przed podporządkowaniem kultury narodowej jakiejś „pseudokulturze” jest najwyraźniej mniejsza niż nadzieja na wykorzenienie złych nawyków i stworzenie pewnej wspólnej kultury zdolnej do przeciwstawienia się przemożnym wpływom amerykańskim. W Europie Wschodniej projekt ten wiąże się paradoksalnie z odzyskiwaniem bardziej wyrazistej tożsamości narodowej, która w krajach na wschód od Berlina uległa w poprzedniej epoce stłamszeniu, ponieważ kraje te musiały udawać, że tworzą jeden organizm, czyli Europę socjalizmu państwowego. Jednak nawet twórca tak kosmopolityczny i antyamerykański jak Jean-Luc Godard wydaje się odrzucać ideę zjednoczonej Europy: „Nie sądzę, aby właściwą odpowiedzią na utratę tej tożsamości (narodowej) była próba tworzenia pewnej szerszej tożsamości pod szyldem «tożsamości europejskiej». Rosjanie próbowali, naziści próbowali, nawet Thatcher tu próbowała”¹⁰.

Pamiętając o tych przeciwstawnych konotacjach kina transnarodowego, chcemy przyrzeć się bliżej *Paris, je t'aime* (2006). Jako dzieło osiemnastu reżyserów z wielu krajów obraz ten poddaje się znakomicie analizie w kategoriach przekraczania kina narodowego. Jednocześnie ze względu na to, że osiemnaście nowel składających się na ten film osadzono w samym sercu kultury francuskiej – ściśle mówiąc w osiemnastu z dwudziestu *arrondissements* Paryża – należy oczekiwać, że w filmie tym odsłaniają się zależności między kinem lokalnym i międzynarodowym, a nawet globalnym.

Międzynarodowe ambicje *Paris, je t'aime* ukazują się szczególnie wyraźnie w świetle faktu, że najbardziej pamiętne filmy o tym mieście – obok Nowego Jorku¹¹ najbardziej zmitologizowanym mieście filmowym – są dziełem reżyserów francuskich. Należy tutaj wymienić zwłaszcza twórców z kręgu Nowej Fali, takich jak Eric Rohmer, Jean-Luc Godard i Jacques Rivette, a także ich spadkobierców z kręgu nowej Nowej Fali lat osiemdziesiąt. Pierwszą składankę filmową o Paryżu, *Paris vu par...* (1965), która niewątpliwie zainspirowała producentów *Paris, je t'aime*, również reżyserowali filmowcy francuscy, którzy świadomie lub bezwiednie przyjmowali perspektywę francuską, jeżeli nawet w wielu przypadkach określoną przez chęć ukazania Paryża z punktu widzenia przybysza z zagranicy. Ale czy międzynarodowa obsada i ekipa realizatorów wystarczy do zagwarantowania perspektywy wieloaspektowej?

Tytuł, reżyserzy i obsada

Tytuł w języku francuskim jest międzynarodowym tytułem tego filmu. To zgodne z nowym zwyczajem nietłumaczenia tytułów filmów przed wprowadzeniem ich na

ekrany w innych krajach. Zwyczaj ten, uprzywilejowujący gościa, by tak rzec, kosztem gospodarza, warto tutaj rozważyć z narodowego – międzynarodowego – transnarodowego punktu widzenia. Czy sprawia to, że film prezentowany publiczności zagranicznej jest bardziej narodowy? Czy przeciwnie, wyświetlanie filmu pod tym samym tytułem w różnych krajach wynika z tego, że granice państwowe odchodzą w przeszłość? Zjawisko to można interpretować na obydwa te sposoby, ale naszym zdaniem druga interpretacja jest bardziej trafna. Potwierdzeniem tego jest fakt, że filmy z tytułami oryginalnymi, takie jak *Amores perros*, promuje się jako wytwory „lokalne”, ale tak udane, że zadowolą „każdy gust”, i często stają się przebojami międzynarodowymi.

Ale *Paris, je t'aime* to nie tylko tytuł w obcym języku, lecz zarazem zdanie zrozumiałe dla ogromnej większości ludzi nieznających nawet podstaw francuskiego. Zdanie to przywołuje stereotypowe wyobrażenie Francji, zgodnie z którym Francuzi są ludźmi pochłoniętymi miłością, a Paryż – światową lub przynajmniej europejską stolicą miłości. *Paris* i *Je t'aime* konotują elementy kultury narodowej, które stały się własnością globalną i które media utrwalają za pomocą piosenek i obrazów emblematycznych budowli Paryża, takich jak wieża Eiffla czy Luwr. Zdanie *Paris, je t'aime* sugeruje więc pewien powszechny, a tym samym turystyczny sposób ujmowania Paryża, Paryż jako przedmiot spojrzenia turysty w sensie nadanym temu wyrażeniu przez Johna Urry'ego w ważnej pracy *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*¹². Powstaje pytanie, czy owa światowa sława Paryża nie pozbawia go oryginalnego charakteru „paryskiego” czy francuskiego. Odpowiedź twierdzącą sugerowałyby opinie głoszące, że jeżeli chce się poznać Francję, trzeba pojechać poza Paryż. Do sprawy tej wrócimy w dalszej części rozważań.

Paris, je t'aime wyreżyserowało osiemnastu filmowców z różnych krajów świata, w tym z Argentyny, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Chin i USA. W żadnym razie nie uwzględniono wszystkich języków i perspektyw; uderza przewaga reżyserów francuskich i amerykańskich, podyktowana zapewne faktem, że filmowy wizerunek Paryża w historii kina w największej mierze określili twórcy z tych dwóch krajów, ponieważ częściej niż inni osadzali swe opowieści w tym mieście. Mamy też nowele zrealizowane przez filmowców azjatyckich, co z kolei wydaje się konsekwencją poszerzania się obszaru obecności kultury azjatyckiej na całym świecie oraz coraz żywszej współcześnie twórczej wymiany między Europą i Azją.

W gronie twórców tego filmu zabrakło natomiast filmowców z Rosji lub Europy Wschodniej, chociaż Paryż przyciągał przecież w przeszłości wielu emigrantów z tej części świata – że wspomnimy tylko Wasilija Kandinskiego, Emila Ciorana, Milana Kunderę czy Romana Polańskiego. Choćby nawet nie byli oni gotowi rzec: „Paris, je t'aime”, niemniej przyznaliby, że właśnie w Paryżu mogli prowadzić normalne życie. A ich obecność w tym mieście nie przeszła bez echa, ponieważ odcisnęli pewne piętno zarówno na kulturze paryskiej, jak i francuskiej, a Paryż jest istotnym składnikiem nowoczesnej kultury rosyjskiej, polskiej i czeskiej. Pominięcie tej części świata mogło być sprawą przypadku lub wynikać z tego, że wybrani twórcy wschodnioeuropejscy odmówili udziału w tym projekcie, ale naszym zdaniem ich nieobecność ma również wymowę symboliczną świadectwa kulturowej marginalizacji byłego bloku wschodniego w nowej Europie. *Paris, je t'aime* uzmysławia paradoks polegający na tym, że kino wschodnioeuropejskie jest obecnie bardziej prowincjonalne niż za czasów komunizmu, kiedy dzieło twórców takich jak Roman Polański i Krzysztof Kieślowski stało się synonimem przetrwania mostów między kulturą narodową i kulturą powszechną.

Znaczna część reżyserów zaangażowanych w ten projekt to twórcy, którzy już przedtem z powodzeniem przekraczali granice narodowe, autorzy filmów, które przemawiały do widzów po obu stronach Atlantyki (jak bracia Coen, Gus van Sant, Alexander Payne), uczestnicy międzynarodowych koprodukcji (jak Tom Tykwer) albo filmowcy kwestionujący jednolitość kultury narodowej (jak Gurinder Chadha). Rzecz znamienna, że nie ma wśród nich twórców francuskiej Nowej Fali ani ich głównych następców, co mogłoby sugerować, iż *Paris, je t'aime* jest próbą stworzenia nowego przedstawienia Paryża¹³.

To samo można na ogół powiedzieć o aktorach. Wielu z nich występuje w filmach robionych w różnych częściach świata i jest związanych z kinem pozbawionym charakteru swoiście narodowego, a reprezentującym w zamian „człowieczeństwo w ogóle”. Odnosi się to do Juliette Binoche, która na wcześniejszym etapie kariery była związana z francuską nową Nową Falą lat osiemdziesiątych, po czym występowała w niesłychanie zróżnicowanych filmach, w tym kilku doskonale przystających do definicji kina transnarodowego¹⁴, jak choćby *Ukryte* (2005) Michaela Haneke czy *Rozstania i powroty* (2006) Anthony'ego Minghelli; a także do Natalie Portman, która z równym powodzeniem gra w filmach robionych w Hollywood i w filmach europejskich. Te dwie aktorki można nawet nazwać „twarzami kina transnarodowego”. Natomiast Katalina Sandina Moreno – zwłaszcza dzięki nominowanej do Oscara roli w *Maria łaski pełna* (2004) Joshui Marstona, a także roli w *Che* (2008) Stevena Soderbergha – jest artystką transnarodową na nieco innej zasadzie, a mianowicie jako przedstawicielka nie tylko swego kraju, lecz całej Ameryki Łacińskiej, a także jako artystka budząca zainteresowanie reżyserów amerykańskich, przez co przyczynia się do filmowej internacjonalizacji losu tego regionu.

Historie, postaci i ich tożsamości

Wbrew tytułowi filmu ogromna większość nowel nie opowiada o miłości do Paryża ani nawet o miłości do czegoś lub kogoś związanego z Paryżem. Dla porównania przywołajmy Pierre'a Wessera z *Znaku lwa* (1959) Erica Rohmera, który stosownie do kolei jego życia w Paryżu najpierw kocha, potem nienawidzi i w końcu znów kocha to miasto. W odróżnieniu od tego w *Paris, je t'aime* radości, nieszczęścia czy zawody miłosne przeżywane przez bohaterów nie przekładają się na ich stosunek do samego miasta. I nie samo miasto jest przyczyną tych bolesnych lub radosnych przeżyć. Paryż – w zasadzie podobnie jak Berlin w *Królu, damie, walecie* Nabokowa – jest niemal neutralnym tłem udręk i prób, którym poddawani są bohaterowie.

Zachowanie i tożsamość postaci w o wiele większym stopniu określają inne czynniki. Widzimy kobietę rozpaczającą po stracie dziecka, grupę nastoletnich chłopaków na wakacjach, którzy próbują błaźnować lub podrywać spotykane ładne dziewczęta, widzimy parę dyskutującą o rozwodzie, a także mężczyznę zmagającego się z chorobą i śmiercią żony. Postaci te można by przenieść do jakiegokolwiek innego dużego miasta w Europie lub nawet w innej części świata, nie zmieniając niczego w ich historii ani tożsamości. Nie dałoby się tego zrobić w przypadku postaci z *Paris vu par...* Na przykład prostytutka paryska z noweli Jeana Daniela Polleta lub Amerykanin studiujący w akademii sztuk pięknych z noweli Jeana Doucheta prowadzą życie, na którym Paryż odciska głębokie piętno. Ci, którzy się z nimi stykają, odnoszą się do nich w sposób szczególny, uważając ich za reprezentantów swego „typu paryskiego”, a oni sami są świadomi przynależności do tego typu.

Postaci ukazane w *Paris, je t'aime* nie są pozbawione tożsamości. Przeciwnie, mają całkiem wyrazistą tożsamość, którą łatwo jest zwięźle określić za pomocą etykietek takich jak „gej”, „dziewczyna muzułmańska”, „rozpacząca matka” czy „biedny emigrant”. Zarazem element narodowy/lokalny wzbogaca lub zubaża definicje tych postaci jedynie w stopniu marginalnym, ponieważ tożsamość określona w kategoriach płci i wyznania, a także pozycja klasowa i sytuacja osobista mają dla reprezentantów tych typów ludzkich większe znaczenie niż to, czy są Francuzami/paryżanami albo fakt, że mieszkają w określonej okolicy. W sposób szczególny uderza to, że historie opowiadane przez reżyserów francuskich o Francuzach są całkiem podobne do opowydanych przez reżyserów z zagranicy historii na temat przybyszów/turystów z Zachodu. Wszystkie te opowieści dotyczą ludzi zamożnych, którzy mają wyłącznie problemy osobiste, a nie ekonomiczne czy polityczne. Ludzie ci z pewnością mają czas na miłość i jej konsekwencje – podrywanie potencjalnych partnerów, miesiąc miodowy, miłość małżeńską, miłość rodzicielską, roztrząsanie zdrad, rozwodu lub korzystania z prostytutek. Przybysze z Zachodu przyjeżdżają do Paryża przeświadczeni, że to wymarzona sceneria romansu, ale nie nawiązują autentycznej więzi z tym miastem, ponieważ kierują się wyłącznie powziętymi z góry wyobrażeniami na jego temat. Odnosimy wrażenie, że chodzi im po prostu o dopasowanie rzeczywistości do tego, co wyczytali w przewodniku. Postawę taką ukazują nam nowele *Père-Lachaise* Wesa Cravena i *Tuileries* braci Coen. W pierwszej z tych historii dwoje bogatych Brytyjczyków, narzeczonych tuż przed ślubem, udaje się na słynny cmentarz paryski, aby odwiedzić grób Oscara Wilde'a, który dla dziewczyny był ucieleśnieniem angielskości. W *Tuileries* postać grana przez Steve'a Buscemiego czyta w przewodniku przestrożę, że w metrze niebezpiecznie jest patrzeć ludziom w oczy, po czym na ławce po drugiej stronie torów spostrzega dziewczynę, która mu się podoba, więc przygląda jej się natrętnie – i w rezultacie zostaje pobity i ograbiony przez jej chłopaka. Dla młodego Amerykanina z noweli *La Marais* Gusa van Santa wizyta u ramiarza jest okazją do nawiązania romansu gejowskiego.

W wielu wcześniejszych filmach o obcokrajowcach – zwłaszcza Amerykanach – w Paryżu, jak choćby *Znak lwa*, *Do utraty tchu* (1959) Godarda, *Paris vu par...*, a nawet *Gorzkie gody* (1992) Polańskiego, przyjazd do Paryża i pobyt w nim wpływa tak głęboko na bohaterów, że stają się wręcz innymi ludźmi – przedstawicielami swoistej kategorii, którą można by nazwać „paryskimi Amerykanami”. Natomiast w *Paris, je t'aime* miasto to nie zmienia nawyków, wartości, tożsamości przyjezdnych; przeciwnie, postaci te zachowują się tak, jak gdyby nadal były w domu. Najbardziej jaskrawą egzemplifikacją tej postawy jest młoda aktorka amerykańska z *Quartier des enfants rouges* Oliviera Assaysa, która kręcąc w Paryżu film kostiumowy, w czasie wolnym baluje i narkotyzuje się. Nie mamy wątpliwości, że zupełnie tak samo wygląda jej praca w Nowym Jorku, Londynie czy Madrycie. Postaci te uważamy za transnarodowe, ponieważ tożsamość narodowa nie ma znaczenia dla ich historii – są po prostu mieszkańcami Zachodu. Jednocześnie warto zauważyć, że większość z nich to Amerykanie, co potwierdza tezę Anthony'ego Giddensa, że Ameryka utraciła jakąkolwiek wyraźną tożsamość, ponieważ „amerykańskie” znaczy dziś tyle co „globalne”¹⁵. Ewokowane przez te nowele wrażenie niepodatnej na zmiany, utrwalonej tożsamości postaci kłóci się z obiegowym twierdzeniem o płynnej, postmodernistycznej tożsamości współczesnego mieszkańca Zachodu.

Jedynym wyjątkiem od zasady, że przyjazd do Paryża nie zmienia ludzi, jest Carol, mieszkanka Denver w średnim wieku protagonistka zamykającej składankę noweli *14e Arrondissement* Alexandra Payne'a. I ona jest turystką, ale w odróżnieniu od bohaterów nowel braci Coen, Wesa Cravena czy Gusa van Santa przyjeżdża do Paryża dobrze przy-

gotowana, ze znajomością francuskiego i wiedzą na temat kultury francuskiej zdobytą w trakcie dwóch lat studiów. Ponadto jako listonoszka z zawodu jest osobą wrażliwą na cechy swoiste przestrzeni fizycznej i kulturowej kraju, do którego przybywa. Dlatego zauważa to wszystko, czego pozostali turyści nie byli w stanie dostrzec – smak potraw francuskich, jak w Paryżu maluje się elewacje, jak miasto wygląda z różnych punktów obserwacyjnych – i potrafi powiązać te spostrzeżenia z własnymi doświadczeniami życia i pracy w Denver. W rezultacie Carol przekracza granice doświadczenia turystycznego i – gdy przysiadłszy po prostu na ławce w parku, pogryza kanapkę – osiąga niemal metafizyczną harmonię z wszechświatem i samą sobą.

Postawa Carol przywodzi na myśl Amerykanów podróżujących do Paryża w epokach wcześniejszych, ludzi takich jak bohaterowie powieści Henry'ego Jamesa, dla których podróż do Europy, a zwłaszcza do Francji była największym marzeniem i najważniejszym doświadczeniem w życiu. Choć Carol nie jest równie wyrafinowana, podąża ich śladem, ponieważ kulturę francuską traktuje z pokorą i szacunkiem. Jednocześnie fakt, że Carol zgadza się iść w Paryżu do chińskiej restauracji (prowadzonej przez paryżanina, co samo w sobie jest celną obserwacją na temat tego, jak „niefrancuski” jest dzisiaj Paryż), dowodzi, że jest ona większą kosmopolitką niż reszta bohaterów *Paris, je t'aime*.

Podczas gdy większość turystów nie jest stanie poznać bliżej Paryża, ponieważ są zamknięci na nowe doświadczenia, uwięzieni w „starej powłoce”, emigranci nie mogą tego uczynić dlatego, że ich życie wypełnia walka o przetrwanie i z braku czasu oraz środków nie mogą sobie pozwolić na żadną aktywność kulturalną ani nawet zwracanie uwagi na otoczenie. Tak oto Hassan, czarnoskóry bohater *Place des Fêtes*, traci kiepsko płatne zajęcie parkingowego, próbuje zarabiać na życie jako muzyk, a w końcu zostaje napadnięty, odnosi rany i umiera na rękach współczującej pracownicy karetki pogotowia, która również jest czarna. W *Loin du 16e* Waltera Sallesa i Danieli Thomas młoda matka zostawia własne dziecko, aby pojechać do innej dzielnicy Paryża, gdzie opiekuje się dzieckiem zamożnej Francuzki. Postaci te poruszają się w bardzo ograniczonej przestrzeni, która w zasadzie sprowadza się do miejsca pracy i drogi do pracy. Co więcej, otaczający świat jawi się jako wrogi lub w najlepszym przypadku obojętny. Nikt z zewnątrz im nie pomoże, natomiast członkowie tej samej wspólnoty kulturowej – jak ów współczujący ratownik – okazują się nieskuteczni. Podobnie jak w przypadku mieszkańców Zachodu, również tożsamość emigrantów wcale nie jest elastyczna, lecz sztywna. Paryż nie pozwala im przewyżczyć przynależności klasowej ani żadnego innego aspektu pozycji społecznej. Krótko mówiąc, biedak i w Paryżu pozostanie biedakiem.

Fakt, że związek między postaciami a ich otoczeniem jest w porównaniu z wcześniejszymi przedstawieniami Paryża wątyły i wynika ze szczególnego doboru postaci oraz historii, jest naszym zdaniem odzwierciedleniem charakteru składanki filmowej jako dzieła złożonego z wielu fragmentów. *Paris, je t'aime* jest nawet bardziej fragmentaryczny niż przeciętna składanka, ponieważ obejmuje aż osiemnaście nowel, podczas gdy typowe składanki liczą sobie od trzech do sześciu części. Skoro każdy z reżyserów miał do dyspozycji niespełna dziesięć minut, nie mógł naświetlić szerzej związków między bohaterem, jego historią i otoczeniem, lecz musiał się ograniczyć do spraw zasadniczych. Dlatego filmowca uczestniczącego w tego rodzaju przedsięwzięciu można porównać do turysty, który jest zmuszony skupić uwagę na głównych atrakcjach, tak że – w odróżnieniu od podróżnika – nie zauważa mniej oczywistych walorów odwiedzanego miasta i nawet podczas zwiedzania tych głównych atrakcji nie ma czasu zastanowić się nad ich swoistym charakterem historycznym i kulturowym, bo goni go program. Oczywiście prowadzi to do homogenizacji i dekontekstualizacji przedstawionych przedmiotów, co

Patricia C. Albers i William R. James uważają (obok „mistyfikacji”) za główne cechy przedstawień tworzonych w trybie turystycznym¹⁶.

Ulice, drogi i środki transportu

Paris, je t'aime reklamowany jest, rzecz jasna, jako film o Paryżu: jego przestrzeniach, miejscach i łączących je szlakach. Czego się o tym wszystkim dowiadujemy i jak to się ma do wcześniejszych przedstawień Paryża? Paradoksalnie nie oglądamy wiele z Paryża, ponieważ bohaterowie są mało ruchliwi. Po części wynika to z ogólnego zamysłu tego filmu, który, jak już mówiliśmy, polegał na ukazaniu jedna po drugiej osiemnastu dzielnic Paryża i narzucał filmowcom ograniczenia, jakim nie podlegali twórcy *Znaku lwa*, *Do utraty tchu* lub *Céline et Julie vont en bateau* (1974), którzy nie musieli przypisywać swych bohaterów do określonej części Paryża. Oczywiście w założeniu tym wyrażało się przeświadczenie, że cały Paryż jest ważny, że słynne budowle, Luwr czy Sacré Coeur, są tak samo istotne jak osiedla robotnicze, Porte de Choisy czy Loin du 16e, a to przede wszystkim dlatego, że zgodnie z deklaracją wypisaną w czołówce filmu wszędzie w Paryżu dzieją się *petit romances*. Stosownie do tego oświadczenia reżyserzy „unikają pocztówkowych klisz”¹⁷. Słynne budowle wcale nie pojawiają się albo tylko w tle. Ale to odrzucenie stereotypowego, pocztówkowego Paryża nie owocuje istotnie nową wizją, nowym stylem jego przedstawiania, co znów możemy w głównej mierze złożyć na karb składankowego, nowelistycznego charakteru tego filmu.

Sposób przedstawienia Paryża w *Paris, je t'aime* odzwierciedla również pewne ogólnejsze realia, które wpływały na decyzje reżyserów. Na przykład już z pierwszej noweli, *Montmartre*, dowiadujemy się, że parkowanie aut jest w Paryżu wielkim problemem, tak że poruszanie się po nim własnym samochodem raczej przysparza kłopotów, niż służy wygodzie. W rzeczy samej w pozostałych częściach filmu żaden z bohaterów nie jeździ po mieście własnym samochodem – zupełnie inaczej niż w filmach reżyserów nowofalowych, którzy kilka razy dziennie przejeżdżali Paryż wszerej i wzdłuż we własnych *voitures*. Ten brak samochodu sprawia, że bohaterowie *Paris, je t'aime* wydają się bardziej bierni od swych poprzedników z filmów z lat sześćdziesiątych, którzy sprawiali wrażenie, że Paryż do nich należy, ponieważ mogli pojechać, dokąd tylko chcieli. Niekorzystanie z samochodu ogranicza również możliwości oddziaływań międzyludzkich, ponieważ pozbawia szansy podwiezienia znajomego bez samochodu lub atrakcyjnej osoby obcej – a i okazji do kłótni z innymi kierowcami. Rzecz znamienna, że we wspomnianej pierwszej noweli rzeczywiście dochodzi do nawiązania takiego przypadkowego romansu.

Natomiast w publicznych środkach transportu, które są stosunkowo szybkie, czyste, niedrogie, chociaż – zgodnie z przestrogą, którą bohater *Tuileries* braci Coen czyta w przewodniku – nie zawsze bezpieczne, do nawiązania przygodnej znajomości dochodzi rzadziej. Jest tak dlatego, że autobusem lub metrem ludzie jeżdżą na ogół po to, aby dotrzeć do określonego miejsca, a nie dla samej przyjemności podróży i kiedy już wsiądą, nie są skłonni zmieniać planów.

Bohaterowie kilku nowel poruszają się po mieście pieszo. Jest tak w *Quais de Seine* Gurinder Chadhy, w *Porte de Choisy* Christophera Doyle'a czy w *Parc Monceau* Alfonso Cuaróna. Ale w takich przypadkach ludzie ci nie chodzą daleko i wyruszają w określonym celu, na przykład do meczetu albo po to, aby odprowadzić dziecko do dziadka, który obiecał go przypilnować. Idąc, nie zwracają uwagi na otoczenie, lecz zachowują się tak, jak gdyby ono w ogóle nie istniało. W następstwie tego „w *Paris, je t'aime* cał-

kiem znikła sfera Baudelairowskiej *flânerie*¹⁸. Historie bohaterów nie przekładają się na historie o mieście i *vice versa*, bohaterowie nie uwewnętrzniają życia Paryża i nie starają się go naśladować w swoim zachowaniu, jak to czynili protagoniści *Znaku lwa*, wielu filmów Godarda, *Rendez-vous* Techine'a czy *Diva* (1981) Jean-Jacquesa Beineixa. Symbolem braku głębszej więzi między życiem miasta i życiem protagonistów jest unikanie typowego gestu bohaterów wcześniejszych filmów o Paryżu, a mianowicie wyglądania przez okno. Kiedy już to się zdarza, jak w *Place des Victoires*, postać, która jest całkowicie oderwana od rzeczywistości z powodu utraty dziecka, ogląda wówczas własny pejzaż wewnętrzny, a nie rzeczywisty Paryż.

Jedyną postacią, która jawi się jako swego rodzaju *flâneur*, jest bohaterka noweli Payne'a. Carol spaceruje ulicami Paryża, przygląda się domom i sklepom, ogląda miasto z różnych punktów obserwacyjnych i wiąże to, co widzi, z własnym doświadczeniem życiowym i swą tożsamością. Jest jedyną postacią, która swobodnie przekracza granice *arrondissements*, w których osadzone są pozostałe opowieści, tak że można ją uważać za metaforyczny łącznik między bohaterami pozostałych nowel.

W *Paris, je t'aime* drugą stroną wyraźnego umniejszenia znaczenia podróży w przestrzeni jest akcentowanie podróży w czasie. Na przykład w noweli *Faubourg Saint-Denis* Toma Tykwera bohaterowie tkwią w jednym miejscu, na dworcu kolejowym, podczas gdy my oglądamy ich minione losy. To kolejny uderzający rozdźwięk z wcześniejszymi przedstawieniami Paryża, a zwłaszcza z filmami twórców z kręgu Nowej Fali, którzy zawsze skupiali uwagę na czasie teraźniejszym, a nawet na chwili bieżącej, którą tak bardzo starali się uchwycić kamerą. Odnosimy natomiast wrażenie, że wyjątkowość każdej chwili nie ma w ogóle znaczenia dla reżyserów *Paris, je t'aime*.

W filmie tym przedstawiona jest również innego rodzaju podróż w czasie, a mianowicie podróż do innej rzeczywistości, do mitycznego Paryża stworzonego przez wcześniejszych artystów zakochanych w tym mieście, jak choćby Breton i Carné. Te podróże metaforyczne usuwają w cień rzeczywiste podróże bohaterów. Ale i one nie prowadzą nas daleko. Dzieje się tak dlatego, że narracje nawiązujące do dawnych przedstawień są wyrwane z normalnego biegu życia, są – tak jak budowle, które widzimy w tym filmie – zdekontekstualizowane. Uwypuklają jedynie fakt, że ów nadrealny Paryż należy już nieodwołalnie do przeszłości. Dzisiaj można go jedynie odtwarzać za pomocą wyobraźni lub sztuki.

Porównanie przedstawienia Paryża jako przestrzeni fizycznej w *Paris, je t'aime* z wcześniejszymi filmami osadzonymi w tym mieście uzmysławia, że w *Paris, je t'aime* eksploracja przestrzeni jest stosunkowo mało istotna. Z wyjątkiem noweli Payne'a kamera nigdy nie odwraca się od bohaterów ku samemu miastu i nigdy nie doświadczamy uczucia szybowania przez Paryż, przemierzania go, które tak często wywołują filmy Nowej Fali. Ten sposób przedstawiania świadczy o zaniku poczucia wagi lokalizacji we współczesnym kinie postmodernistycznym. Po części zanik ten wypływa z narastających trudności z kręceniem filmu w mieście – większych niż te, na jakie natrafiali twórcy tacy jak Godard lub Rohmer. Ale gotowe jesteśmy twierdzić, że zmiana ta świadczy również o upadku tego rodzaju „życia miejskiego”, które jeszcze ci twórcy przedstawiali, a którego istotnymi wymiarami były wspólnotowość, otwartość na przypadek i znaczący zasób czasu wolnego. Oglądając *Paris, je t'aime*, dochodzimy do wniosku, że współczesne życie miejskie określone jest przez samotność, przewidywalność (której symbolem jest przewodnik dla turystów), brak czasu, niemobilność fizyczną oraz możliwość przezwyciężenia ograniczeń przestrzennych za pomocą środków technicznych, których wymownym

symbolem jest telefon komórkowy. W ten sposób *Paris, je t'aime* wskazuje, że ludzie współcześni podbili przestrzeń, ale nie czas, lub nawet że coraz większa istotność czasu jest drugą stroną zaniku znaczenia przestrzeni.

Wpływy i style

Stylistykę *Paris, je t'aime* określa wiele różnych wpływów, w tym przede wszystkim style wniesione przez samych reżyserów, takich jak Gurinder Chadha, Tom Tykwer, Christopher Doyle (który przez wiele lat współpracował z Wongiem Kar-Wayem) czy bracia Coen. Poza tym niektóre nowele nawiązują do swoistej stylistyki dzieł innych reżyserów, jak na przykład *Quartier Latin* do filmów Johna Cassavetes'a lub *Tuileries* do *Ceremonie miłości* Waleriana Borowczyka. Pod względem stylistycznym *Paris, je t'aime* jest więc bardzo eklektyczny. Jednocześnie, jak już mówiłyśmy, mało istotne są wpływy twórców takich jak Godard, Truffaut i Rohmer, którzy skupiali uwagę na przestrzeniach publicznych, takich jak kawiarnie, na chwili bieżącej, postaciach, które nie tylko żyły w Paryżu, lecz żyły nim, i którzy ukazywali Paryż jako autonomiczny organizm, labirynt ulic zasługujący na uwiecznienie nawet wtedy, gdy nikt go nie przemierza (i którzy w największej mierze ukształtowali nasze myślenie o tym mieście). Pod tym względem *Paris, je t'aime* proponuje pewien nowy sposób patrzenia na Paryż – Paryż jako nadzwyczaj eklektyczny „tekst” zdolny przyswoić w praktyce nieskończenie wiele wpływów. Ale jako całość film ten jest potwierdzeniem braku hegemonicznego czy panującego przedstawienia Paryża. Jak już mówiłyśmy na wstępie, tworzenie kina transnarodowego wiąże się z ryzykiem podważenia istotności elementu narodowego bez ustanowienia czegokolwiek, co wynagradzałoby tę stratę.

Nie zmieniając tej ogólnej oceny, chcemy zwrócić uwagę na to, że całkiem pokazną liczbą nowel *Paris, je t'aime* świadczy o pojawieniu się nowej formuły stylistycznej, która wywiera istotny wpływ na przedstawienie Paryża, a którą w *Amelii* (2001) stworzył Jean-Pierre Jeunet. Wpływ tego filmu uwidocznił się w sposób najwyraźniejszy w nowelach reżyserów francuskich – a więc *Montmartre, Bastille, Tour Eiffel* – oraz w *Faubourg Saint-Denis* Toma Tykwera. Podobnie jak w *Amelii* narracja w tych nowelach nie jest całkiem realistyczna, chociaż ukazane historie trudno też uznać za czysto fantastyczne; bohaterowie jawią się jako cokolwiek nieporadni i bezbronni, łaknący miłości, czego nie umieją wyrazić wprost; dynamika postaci jest przyspieszona i sugeruje zarówno ruch w przestrzeni, jak w czasie, i w celu uniknięcia nieporozumień, które łatwo mogą wynikać z wielkiego tempa narracji, dodatkowych informacji udziela głos spoza kadru. Styl zastosowany przez Jeuneta pozwala opowiedzieć długą historię za pomocą stosunkowo krótkiego filmu, co jest szczególnie istotne w sytuacji, gdy reżyser ma do dyspozycji niespełna dziesięć minut. Warto dodać, że w *Amelii* można dostrzec pewne wpływy Nowej Fali, choć nie twórców takich jak Godard ani Rohmer, lecz Rivette'a, a zwłaszcza jego *Céline et Julie vont en bateau*.

Fakt, że właśnie dzieło Jeuneta okazuje się filmem, który wpłynął najsilniej na *Paris, je t'aime*, jest całkiem naturalny, ponieważ *Amelia* to jeden z tych filmów francuskich, które odniosły największy sukces za granicą. Można było mieć nadzieję, że dzieło utrzymane w podobnym stylu odniesie podobny sukces. Jednak w tym przypadku nadzieja ta spełniła się tylko częściowo.

Le Voyage en Arménie: kino drogi a podmiot transnarodowy w ruchu

Analiza najnowszego europejskiego kina drogi i kina podróży sugeruje zgoła odmiennie rozumienie transnarodowości. W wymiarze estetycznym, w wymiarze przedstawiania tożsamości i w wymiarze rynkowym współczesne filmy z tego gatunku ewoluują w przeciwnym kierunku niż składanki czy antologie filmowe. Aby odpowiedzieć na potrzeby rynku paneuropejskiego lub nawet globalnego, kino drogi nie unieważnia tożsamości lokalnych i narodowych, lecz opowiada o podmiocie transnarodowym, przy czym punktem wyjścia opowieści są zawsze konkretne i wyraźne identyfikacje lokalne, narodowe i/lub kulturowe. Jak powiadają Ezra i Rowden, kino transnarodowe „czuje się najbardziej «u siebie» w pośrednich przestrzeniach kultury [...] pomiędzy tym, co lokalne, i tym, co globalne. Problematyzuje ono samo zaangażowanie na rzecz czystości lub separatyizmu w kulturze”¹⁹. Współczesny europejski film podróży rzeczywiście lepiej odpowiada definicji kina transnarodowego jako formuły z pogranicza kultur, przy czym to pośredniczenie między kulturami należy uważać za pewną zależność dialogiczną, obejmującą zarówno bardziej tradycyjne, jak i nowsze formy identyfikacji. I to sprawia, że tego rodzaju kino drogi zapewne będzie mniej atrakcyjne dla rynku paneuropejskiego niż antologie filmowe w rodzaju *Paris, je t'aime* – że jego zasięg oddziaływania ograniczy się z jednej strony do publiczności narodowych, z drugiej zaś do transnarodowej, lecz nielicznej publiczności festiwalu filmowych i kin artystycznych.

To, co transnarodowe, proponujemy zatem rozumieć jako coś, co nie jest całkowicie oderwane od tego, co narodowe, lecz toczy z nim ciągły spór. Socjologowie i antropologowie społeczni różnie oceniają współczesne zjawisko słabnięcia narodu oraz identyfikacji narodowej. Na przykład Anthony D. Smith, który współczesną kulturę transnarodową uważa za „eklektyczną”, „z gruntu sztuczną” i „obojętną na czas i miejsce”²⁰, wątpi, że jest ona w stanie zastąpić najtrwalsze uczucia i przywiązania narodu. Według Smitha „ethnohistoria” danego narodu, która opiera się na wspólnych odniesieniach symbolicznych do przeszłości i przodków, nadal jest szafarką trzech głębokich zaspokojeń, a mianowicie odpowiedzi na problem osobistego odejścia w niepamięć (ponieważ spleta los osobisty z losem przyszłych pokoleń narodu), poczucia trwałej godności narodowej (bo skoro mamy wspaniałą przeszłość, to czeka nas również wspaniała przyszłość – i to w czasie, kiedy samemu jeszcze się z niej skorzysta), wreszcie poczucia braterstwa, przynależności do wielkiej rodziny.

Natomiast Ulf Hannerz dochodzi do wniosku, że obecnie istnieją „różne typy ludzi, dla których naród funkcjonuje z mniejszym powodzeniem niż wcześniej jako źródło rezonansu kulturowego”²¹, jak choćby emigranci, osoby wieloetniczne czy tak zwani „analitycy symboliczni”, czyli uczeni i badacze, bankierzy inwestycyjni, prawnicy, wydawcy, intelektualści. Według Hannerza dla wielu z tych ludzi kultura transnarodowa nie jest „z gruntu sztuczna” ani „obojętna na czas i miejsce”, lecz jest sferą, która zastąpiła naród jako źródło rezonansu kulturowego. To ludzie o podmiotowości, w której w istocie „poczucie głębokiego zakorzenienia historycznego może być zastąpione równie intensywnym doświadczeniem rozłam i braku ciągłości, jak w wypadku migranta transkontynentalnego; braterstwo teraźniejszości [...] jest w opozycji do osadzonych w historii różnic”²². Hannerz zauważa jednak, że dla wielu ludzi źródłem zarówno idei wspólnoty, jak i tożsamości nadal jest sentyment narodowy, i przyznaje, że nie ma mowy o tym, jakoby miejsce narodu i kultury narodowej zajmowała jakakolwiek jednolita „kultura transnarodowa”²³. Jego zdaniem „możemy mieć do czynienia z podziałem zobowiązań, lojalności, dwuznacznością i sprzecznymi rezonansami kulturowymi”²⁴.

Kino podróży zawsze miało ogromny potencjał ujmowania i wyrażania głębokiej istoty i wywrotowej mocy okresów przejściowych. Na przykład według Gilles'a Deleuze'a *voyage form* (czyli zastosowanie podróży jako osnowy dramaturgicznej) było przejawem kryzysu obrazu działania jako takiego i formą, w której wyraziła się nowoczesność zarówno neorealizmu włoskiego, jak i francuskiej *nouvelle vague*²⁵. Jako jeden ze skutków II wojny światowej, która oznaczała głębokie pęknięcie w wymiarze społecznym, ekonomicznym, politycznym, moralnym i artystycznym, wyłoniło się nowe kino, które ukazywało rozproszoną i nieciągłą rzeczywistość i w którym zerwaniu uległa więź między bohaterem i działaniem. W tym kontekście narracja podróży zmateriałizowała powszechne i traumatyczne poczucie dezorientacji oraz braku celu i stworzyła błądzących antybohaterów, których należy uważać raczej za obserwatorów niż sprawców. Obecnie podróż i ruch są adekwatnymi metaforami (a i rzeczywistymi konsekwencjami) wykożnienia i rozchwiania, a więc zjawisk, które w następstwie tak epokowych zdarzeń jak zjednoczenie Niemiec, upadek Związku Radzieckiego i poszerzenie Unii Europejskiej stały się powszechne i w wielkiej mierze określają oblicze kinematografii na całym kontynencie. Jednocześnie są one metaforami przemian, jakim w wymiarze sposobów produkcji oraz dystrybucji podlega sam film europejski. Określony dramaturgicznie przez przejściowość i pośredniość również on egzemplifikuje zaangażowania wielotorowe, wieloznaczności, a także sprzeczne rezonanse kulturowe, które w coraz szerszym zakresie znamionują identyfikacje Europejczyków.

Choć z jednej strony oczywiste jest, że lokalne i narodowe formy identyfikacji dla wielu tracą znaczenie i dla wszystkich ulegają zmianie, to z drugiej strony prawdą jest i to, że – ustawicznie modyfikowane w negocjacjach z nowymi formami identyfikacji postnarodowej, transnarodowej i globalnej – nadal stanowią fundament naszego doświadczenia. Podobnie film, którego tematem jest „podmiot transnarodowy”, nie może wprowadzić swego tematu, nie osadziwszy tego podmiotu w jakimś – choć na ogół więcej niż jednym – określonym kontekście lokalnym, narodowym lub kulturowym. Filmy drogi są doskonałą egzemplifikacją tego wymogu, ponieważ są tekstami w toku, narracjami rozwijającymi się na drodze, a droga – dosłownie i metaforycznie – zawsze oddziela i łączy zarówno dwa punkty w przestrzeni, jak i dwa punkty w czasie.

W dawnych filmach drogi podróż była na ogół przestrzenią doświadczenia transformacyjnego; za sprawą podróży od źródła, punktu wyjścia do nowego miejsca przeznaczenia zmieniał się nie tylko krajobraz przed oczyma widza, lecz również same postaci podlegały zmianom, które objawiały im głębokie prawdy o nich samych, ich epoce i społeczeństwie. Jest to prawdą tak samo o klasycznym hollywoodzkim filmie drogi, jak o europejskim kinie podróży, tak samo o jeździe na wschód kapitana Ameryki i Billy'ego w *Easy Rider* Dennisa Hoppera (USA 1969), jak o Joyce'a podróży na południe w *Podróż do Włoch* Roberto Rossellini'ego (Włochy/Francja 1954). Dzisiejsze europejskie filmy drogi, traktujące o podmiocie transnarodowym, nadal wytwarzają i ukazują przemiany krajobrazu oraz bohaterów, ale ich głównym celem jest odsłonięcie niemożliwości zachowania przez człowieka postkolonialnego, emigracyjnego, wieloetnicznego, wędrownego, a także przez analityka symbolicznego stałych identyfikacji lokalnych i/lub narodowych. W trakcie drogi filmy te rozwijają i odtwarzają taką czy inną geograficzną i kulturową rozbieżność, zaszczepiając bohaterom wielotorowość zaangażowań, która już nigdy nie zniknie. Dawne filmy drogi rozwijały się od A do B lub przynajmniej od A ku B, natomiast nowa podróż europejska wytwarza wieczny ruch.

Idee te można zegzemplifikować na przykładzie analizy niedawno nakręconego filmu *Le Voyage en Arménie*, koprodukcji francuskiej w reżyserii Roberta Guédiguiana,

francuskiego weterana kina o pochodzeniu niemiecko-ormiańskim. Jako dzieło pod istotnymi względami podobne do innych nowych europejskich filmów podróży *Le voyage en Arménie* jest reprezentatywnym przykładem pewnego nurtu – nowego europejskiego kina ruchu i przejścia, które zajmuje się podmiotowością transnarodową i w którym odzwierciedla się problematyka postkolonialna i postnarodowa. Innymi przykładami tego kina są, między innymi, francuska koprodukcja *Le Grand voyage* (2004), autorstwa francusko-marokańskiego reżysera Imaëla Ferroukhiego (który zadebiutował tym filmem), a także międzynarodowa koprodukcja *La Stella che non c'è* (Włochy/Francja/Szwajcaria/Singapur 2006), autorstwa uznanego reżysera włoskiego Gianiego Amelii. Wszystkie te filmy istnieją w sferze pośredniej między tym, co regionalne, i tym, co międzynarodowe. Na przykład wszystkie podróże zaczynają się z miejsc, które przynależą do symbolicznego centrum kontynentu, „starej Europy”, lecz które są zarazem jakoś marginalne/peryferyjne zarówno w obrębie kontynentu, jak i kraju (Marsylia, Aix-en-Provence, Neapol) – przez co wspomniane filmy są osadzone w sferze lokalnej, regionalnej. Natomiast punkty docelowe wszystkich tych podróży leżą w krajach, które względem Europy współczesnej stanowią – na różnych zasadach – kulturowe „inne”, czyli w Armenii, Arabii Saudyjskiej i Chinach. Taka lokalizacja celów podróży uzmysławia przesuwanie się granic Europy na wschód i południe, a w niektórych przypadkach również nową marginalizację Europy w zglobalizowanym kontekście ekonomicznym. Wszystkie te filmy opowiadają o podróżnikach mimo woli, którzy nim wydarzenia zewnętrzne popchnęły ich do wędrówki, czuli się dobrze w miejscu, w którym żyli, i ze spokojem traktowali własne identyfikacje. Jednak w rzeczywistości identyfikacje te były źródłowo wieloznaczne, ponieważ funkcjonowały jednocześnie na poziomie lokalnym i na poziomie ponadnarodowym, transnarodowym czy symbolicznym. Dlatego w przypadku wszystkich tych postaci podróże kwestionuje harmonię ich sytuacji początkowej, rodzi komplikacje, wieloznaczność i sprzeczne rezonanse, wprowadza w pole oddziaływania nowych biegunów przyciągania kulturowego – i tym samym wytrąca z równowagi lub nawet wprawia w wieczny ruch.

Le Voyage en Arménie

Robert Guédiguian urodził się w 1953 roku z ojca Ormianina i matki Niemki w Estaque, północnym przedmieściu robotniczym Marsylii. Zdarzyło mu się powiedzieć o sobie, że jest „filmowcem dzielnicowym”, ponieważ większość jego filmów dzieje się właśnie na tym portowym przedmieściu. Karierę producenta i reżysera zaczął w początkach lat osiemdziesiątych i jako twórca współpracujący stale z praktycznie tą samą ekipą techników oraz aktorów, do których należy jego żona Ariane Ascaride i cała grupa dzieci znajomych, Guédiguian stał się twórcą kina autorskiego, które mimo wysokiej jakości gotowych dzieł można opisać jako zarazem chałupnicze i „lokalne”. Peryferyjne zarówno pod względem produkcyjnym, jak i geograficznym kino Guédiguiana jest swego rodzaju soczewką, która ukazuje w powiększeniu zagadnienia żywotnie istotne dla społeczeństwa i kultury jako całości, takie jak upadek wszechogarniających ideologii i kryzys lewicy, rozwój społeczeństwa postklasowego i postprzemysłowego, ewolucja rodziny i wspólnoty oraz zmiana struktury miasta. Głównym tematem Guédiguiana jest upadek „miejsca” jako środowiska wykształcania się tożsamości oraz uczuć przynależności. W ogromnej większości jego filmów naród jest nieobecny, co zapewne jest potwierdzeniem faktu, że Marsylia zawsze czuła się oddalona od Paryża, stolicy będącej naczelnym wyróżnikiem „francuskości”. Miejsce kraju i narodu zajmuje *Midi*, które

konotuje zwłaszcza dwie idee, a mianowicie zespół tradycji i pejzażu Śródziemnomorza (światło, barwy, gesty, twarze, kuchnia) oraz aurę kosmopolityzmu, otwarcia na Południe i mieszanki ludów. Wolne od odniesień narodowych i osadzone nie w kontekście kraju, lecz Południa/Śródziemnomorza kino Guèdiguiana uzyskuje wydatny aspekt transnarodowy. Jego Marsylia staje się symbolem losu nie tyle konurbacji francuskich, ile śródziemnomorskich lub nawet w ogóle europejskich. Staje się paradygmatem kondycji współczesnej, którą określa wykorzenienie, szybka zmiana i rozpad „miejsca” i która nie jest narodowa, lecz międzynarodowa. Również położenie przynależnych do klasy robotniczej bohaterów Guèdiguiana ma charakter transnarodowy, ponieważ dotykająca ich utrata tożsamości i ogólna degradacja jest losem, który dzieli z klasą robotniczą całego świata zachodniego²⁶.

Le Voyage en Arménie jest najbardziej międzynarodowym z dzieł Guèdiguiana, a także jego pierwszym filmem podróży. To film międzynarodowy pod względem tematu, języków oraz lokalizacji planów, natomiast pod względem produkcyjnym, jako sfinansowany przez studio samego reżysera z udziałem France 3 Cinéma, jest w stu procentach francuski. Istotniejszy wymiar międzynarodowy, a ściślej biorąc transnarodowy nadaje temu dziełu dążenie do zbadania skutków pośredniości kulturowej. Źródłem tej pośredniości jest nie tylko geograficzna i kulturowa biegunowość Francji oraz Armenii; zarówno Francja, jak i Armenia są w istocie ujmowane niezależnie jako kraje postnarodowe. Sekwencje marsylskie filmu rozgrywają się w społeczności francuskich Ormian, którzy kultywują rodzime tradycje, ale porozumiewają się między sobą po francusku, co uzmysławia zasadnicze znaczenia diasporycznego makijażu współczesnej francuskości. Również Armenia jawi się jako społeczeństwo transnarodowe, ustawicznie ustalające kompromisy między daleką przeszłością (nadal obecną w architekturze i za pośrednictwem symboli kultury oraz wiary religijnej), niedawną przeszłością, która przyniosła niepodległość kraju (pewne z filmowych postaci walczyły na wojnie i są bohaterami narodowymi), i teraźniejszością nowego państwa, które usiłuje pozostać wierne własnej kulturze, podczas gdy adaptuje reguły globalnej kultury i gospodarki oraz społeczeństwa globalnego. Ponadto, choć *Le Voyage en Arménie* jest produkcją francuską, sam bezpośrednio manifestuje się jako międzykulturowy, ponieważ w czołówce napisy są dwujęzyczne, francuskie i ormiańskie. A zatem jest to dzieło, którego pośredniość kulturowa jest performatywnie egzemplifikowana w formie narracyjnej kina drogi.

Przedstawmy w zarysie fabułę *Le Voyage en Arménie*. Anna, córka Ormianina i Włoszki, która już nie żyje, jest Francuzką, kardiolog mieszkającą z mężem i córką w Marsylii. Kiedy jej ojciec, Barsam, który jest chory na serce, znika, Anna domyśla się, że pojechał do Armenii, i niechętnie postanawia jechać za nim. Ma nadzieję odnaleźć ojca i nakłonić do powrotu do Francji w celu poddania się operacji. Barsam zostawił w istocie kilka wskazówek – starą fotografię ukazującą go wraz z innym muzykiem ormiańskim, a także, co szczególnie wymowne, przewodnik po Armenii – jak gdyby chciał, aby córka pojechała za nim. Dzięki pomocy kilku miejscowych, w tym Yervantha, Francuza pochodzenia ormiańskiego, który porzucił Marsylię przed wielu laty i został bohaterem wojny o niepodległość, Anna w końcu odnajduje ojca. Jednak Barsam założył już nową rodzinę i nie ma zamiaru wracać do Francji. W trakcie poszukiwań Anna nauczyła się wiele o Armenii, uzmysłowiła sobie, że jej korzenie tkwią w tym kraju, nawiązała nowe przyjaźnie i zaciągnęła nowe zobowiązania. Ostatecznie dochodzi do porozumienia z ojcem, Anna jedzie do domu, ale związana obietnicą, że wkrótce wróci.

Wyruszając w pierwszą podróż do kraju ojca bez znajomości ormiańskiego i wyposażona jedynie w przewodnik dla turystów, Anna ryzykuje, że będzie po prostu francuską

turystką podróżującą po egzotycznym i zapadłym zakątku świata. Reżyser w istocie ulega pokusie wykorzystania podróży Anny do odmalowania przed oczyma widzów szerokiej panoramy Armenii, jej religii i kultury, urokliwych pejzaży miejskich i wiejskich, atrakcji przyrodniczych i zabytków. Wplata nawet w akcję lot helikopterem, dzięki czemu możemy podziwiać górski krajobraz, nad którym króluje majestatyczna i symboliczna góra Ararat. Film jest dość dydaktyczny, a reżyser korzysta skwapliwie z każdej okazji do naświetlenia widzom historii narodowej i dziedzictwa kulturalnego Ormian – choć również mniej atrakcyjnych aspektów życia niepodległej Armenii, w tym świata przestępczego i faktu, że władzę w kraju zdobył skorumpowany i cyniczny człowiek interesu.

Z drugiej strony Anna nie jest zwykłą turystką. Przyświeca jej cel całkiem praktyczny (czego podkreśleniem jest szary kostium, jaki zazwyczaj przywdziewa), a jej podróż można by opisać jako misję detektywistyczną. Wyprawa ta nie ma nic wspólnego z turystyką masową i jest całkowicie wolna od wszelkich podtekstów neokolonialnych; zdecydowane poglądy lewicowe Anny czynią z niej turystkę świadomą politycznie. Anna jest turystką nietypową również dlatego, że nie całkiem jest „skądinąd” – nie jest osobą o niedwuznaczonej identyfikacji narodowej. To w istocie stały aspekt kina Guèdiguiana, w którym, jak już widzieliśmy, identyfikacje lokalne (z dzielnicą i miastem) oraz transnarodowe (z *Midi* i klasą robotniczą) są tak silne, że całkowicie zastępują identyfikację narodową. Ale Anna nie jest też typową bohaterką Guèdiguiana, ponieważ nie jest silnie zakorzeniona w Marsylii, a choć przyznaje, że przez dwadzieścia lat była walczącą komunistką, to już nie określa się przez odniesienie do komunizmu. Co więcej, jako kardiolog jest osobą o słabszej identyfikacji klasowej niż należącej do klasy robotniczej komunistyczni bohaterowie Guèdiguiana. Jako córka Włoszki, której cała edukacja kulturowa sprowadzała się do sztuki robienia dobrego makaronu, oraz Ormianina, który nie nauczył jej ani słowa po ormiańsku („bo nigdy o to nie poprosiła”, jak wyjaśnia Barsam), Anna określa się jako osoba bez poczucia tożsamości. Religia, kultura, narodowość lub to, co Anthony Smith nazywa „ethnohistorią”, nie ma dla niej znaczenia i nie jest czynnikiem kształtującym jej życie. Kiedy w towarzystwie Yervantha odwiedza stary kościół chrześcijański, oświadcza, że w tej świątyni czuje się tak samo obojętna jak wszędzie indziej.

Anna pochodzi z rodziny mieszanej, jej rodzice byli imigrantami, ale żadne z nich nie zaszczepiło jej silniejszego poczucia przynależności kulturowej, językowej czy religijnej. Zamiast tego rodzice sprzyjali w istocie jej indywidualnemu i zawodowemu rozwojowi jako Francuzki i lekarki. Jako podmiot postideologiczny i postnarodowy Anna jest jednym z analityków symbolicznych w sensie Ulfa Hannerza, z własną profesją utożsamia się silniej niż ze wspólnotą narodową bądź lokalną i wszędzie jest i nigdzie nie jest u siebie. W podróży okazuje się kobietą silną i samodzielną, zdolną do radzenia sobie z sytuacjami trudnymi, a nawet niebezpiecznymi, mimo że brak jej językowych i kulturowych narzędzi pełnego rozumienia tych sytuacji. Jest bystra i żądna wiedzy, od razu stara się opanować podstawy ormiańskiego, ale nie jak turystka zainteresowana zwiedzaniem miejsca ani jak podmiot diasporyczny poszukujący swych korzeni, lecz w celu zdobycia władzy nad otoczeniem. Pod wieloma względami Anna jest podmiotowością globalną, profesjonalistką umiejącą radzić sobie w każdym miejscu i w każdej kulturze, a przy tym w sensie istotnym będącą sobą gdziekolwiek jest. Właśnie to, co w takim przypadku znaczy „być sobą”, jest sednem sprawy.

Film Guèdiguiana kwestionuje tę pozorną samowystarczalność i egocentryczność transnarodowej tożsamości Anny. Kwestia tego, kim jest Anna i przez co została ukształ-

towana, ma zasadnicze znaczenie zarówno w warstwie narracji, jak i w warstwie obrazu. Kamera nieraz ukazuje ją w lustrze, za ramę którego zatknęła fotografie córki, męża, ojca i matki. Ale nie znaczy to, że te wizerunki bliskich całkowicie ją określają, ustanawiają jej tożsamość. Przybywszy do Armenii, Anna w istocie ustawicznie przegląda się w twarzach i sposobie bycia krajowców i uzmysławia sobie, że te cechy cielesne, które mogłaby uważać za rys swoisty siebie i najbliższych, w Armenii są powszechne. Również ludzie, których spotyka, od razu biorą ją za swoją i często nazywają „dobrą ormiańską córką” – na co przez pewien czas się bocy, ale co w końcu uznaje.

Doświadczenia Anny pod pewnymi względami przypominają przeżycia bohaterów *Calendar* (Kanada/Niemcy/Armenia 1993), autorstwa kanadyjskiego Ormianina Atoma Egojana, filmu, który „na swój sposób miał zaprezentować Armenię światu”²⁷. Dwoje bezimiennych bohaterów filmu Egojana, Fotograf i jego żona Tłumaczka, jest Kanadyjczykami pochodzenia ormiańskiego, którzy jadą do Armenii w sprawach zawodowych, chociaż pomniejszym motywem jest chyba również pragnienie bliższego poznania kraju ojców. Fotograf nie znajdzie w Armenii niczego, z czym mógłby się utożsamić, i w końcu wyjedzie z poczuciem, że nie jest ani stąd, ani z kraju, w którym się urodził. Natomiast jego żona, która w Kanadzie była blisko związana z żywą diasporą ormiańską, czuje się w Armenii szczęśliwa i spokojna, zakochuje się w krajowcu i postanawia zostać na stałe. Jak stwierdziłyśmy w innym tekście, *Calendar* Egojana uzmysławia niebezpieczeństwo życia w drodze polegające na tym, że „w podróży łatwo zgubić stare poczucie siebie, nie znalazłszy nowego”²⁸.

W odróżnieniu od Tłumaczki Anna nie zostanie krajanką, nie zostawi Marsylii, córki i męża, aby osiedlić się w Armenii. Jednocześnie w Armenii poznała drugą żonę ojca, nawiązała wiele bliskich znajomości, zaciągnęła zobowiązania wobec ludzi, którzy będą na niej polegać, a także poznała mężczyznę, w którym mogłaby się zakochać. Podróż zmieniła jej życie i przed wyjazdem obiecuje, że wkrótce wróci.

Anna nie traci tożsamości tak jak Fotograf Egojana, chociaż podróż do kraju ojca głęboko ją przekształca. W chwili przyjazdu uważała się za Francuzkę, kobietę o poglądach lewicowych, niezależną profesjonalistkę i kardiolog. Podróż zamienia ją w osobę transnarodową, świadomą siebie jako podmiotu istniejącego w przestrzeni pośredniej między co najmniej dwiema kulturami i zmuszoną kultywować więcej niż jedną przynależność. Kiedy wbrew powabom perspektyw, które otwarły przed nią nowe znajomości, i pokusie nowej miłości wyjeżdża z Armenii, rozstajemy się z nią na lotnisku przeświadczeni, że odtąd już zawsze będzie musiała radzić sobie ze sprzecznymi rezonansami i wielotorowymi zobowiązaniami doświadczenia transnarodowego, które nie jest wolne od bólu. Jak to ujmuje Barsam: „dwie ojczyzny, dwie przyjaźnie, dwie rodziny – kto to wytrzyma?” *Voyage en Arménie* wprawia Annę w wieczny ruch.

Wnioski

Na zakończenie pragniemy raz jeszcze podkreślić, że kino transnarodowe w żadnym razie nie jest zjawiskiem jednolitym. Przeciwnie, jest bardzo złożone i pozwala się ujmować z wielu punktów widzenia i analizować rozmaitymi metodami. Podejście zastosowane przez nas w tym artykule można uznać za oparte na przeciwstawieniu turysty i podróżnika, które jest równie powszechnie stosowane, co i krytykowane w badaniach nad doświadczeniem podróży. Dlatego choć *Paris, je t'aime* interpretowałyśmy jako przede wszystkim wyraz „doświadczenia turystycznego”, natomiast *Le Voyage en Arménie* w

kategoriach doświadczenia podróżnika bardziej szlachetnego rodzaju, to nie upieramy się, że tych filmów nie można ujmować inaczej. W końcu podróżnik jest tylko „turystą” z punktu widzenia bardziej doświadczonego podróżnika, a turysta rzadko jest świadomy siebie jako podmiotu standardowego „spojrzenia turysty”.

Tłumaczył Michał Szczubińska

Bibliografia

- A. Appadurai, C. Breckenridge, *On moving targets*, „Public Culture” 1989, vol. 2, s. i-iv.
- P.C. Albers, W.R. James, *Travel photography: A methodological approach*, „Annals of Tourism Research” 1988, no. 15, s. 134-158.
- T. Bergfelder, *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies*, „Media, Culture & Society” 2005, vol. 27, no. 3, s. 315-331.
- S. Crofts, *Reconceptualising National Cinemas*, „Quarterly Review of Film and Video” 1993, no. 3, s. 49-67.
- Ch. Darke, *Paris, je t'aime*, „Sight and Sound” 2007, no. 7, s. 66-8.
- G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 2001.
- Transnational Cinema: The Film Reader*, red. E. Ezra, T. Rowden, London, New York 2006.
- A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.
- S. Hall, *Cultural Identity and Diaspora*, [w:] *Identity: Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford, London 1990, s. 235-6.
- S. Hall, *The Question of Cultural Identity*, [w:] *Modernity and its Futures*, red. S. Hall, D. Held, T. McGrew, Cambridge 1992.
- U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, tłum. K. Franek, Kraków 2006.
- D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, London 1990.
- C. MacCabe, *Jean-Luc Godard in Conversation with Colin MacCabe*, [w:] *Screening Europe*, red. D. Petrie, London 1992, s. 97-105.
- E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, London 2006.
- V. Nabokov, *King, Queen, Knave*, London 1970.
- L. Rascaroli, *The place of the heart: scaling spaces in Robert Guédiguian's cinema*, „Studies in French Cinema” 2006, no. 2, s. 95-105.
- J. Romney, *Atom Egoyan*, London 2003.
- A.D. Smith, *National Identity*, London 1991.
- J. Urry, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990.
- S. Vertovec, *Conceiving and Researching Transnationalism*, „Ethnic and Racial Studies” 1999, vol. 22, no. 2, s. 447-462.

Przypisy

- ¹ S. Vertovec, *Conceiving and Researching Transnationalism*, „Ethnic and Racial Studies” 1999, vol. 22, no. 2, s. 451.
- ² A. Appadurai, C. Breckenridge, *On moving targets*, „Public Culture” 1989, vol. 2, s. iii.
- ³ T. Bergfelder, *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies*, „Media, Culture & Society” 2005, vol. 27, no. 3, s. 320.

- ⁴ Ibidem, s. 322.
- ⁵ Ibidem, s. 326.
- ⁶ U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, tłum. K. Franek, Kraków 2006, s. 18.
- ⁷ V. Nabokov, *King, Queen, Knave*, London 1970, s. 7-8.
- ⁸ *Transnational Cinema: The Film Reader*, red. E. Ezra, T. Rowden, London, New York 2006, s. 4.
- ⁹ S. Crofts, *Reconceptualising National Cinemas*, „Quarterly Review of Film and Video” 1993, no. 3, s. 60-61.
- ¹⁰ J.L. Godard, cyt. za: C. MacCabe, *Jean-Luc Godard in Conversation with Colin MacCabe*, [w:] *Screening Europe*, red. D. Petrie, London 1992, s. 103.
- ¹¹ Emmanuel Benbihy, który wyprodukował *Paris, je t'aime*, realizuje teraz film pt. *New York, I Love You*.
- ¹² Zob. J. Urry, *The tourist gaze: Leisure and travel in contemporary societies*, London 1990.
- ¹³ Jedną z nowel do tego filmu miał nakręcić Jean-Luc Godard, ale ostatecznie do tego nie doszło.
- ¹⁴ *Transnational Cinema...*, op. cit., s. 2.
- ¹⁵ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, Kraków 2008.
- ¹⁶ P.C. Albers, W.R. James, *Travel photography: A methodological approach*, „Annals of Tourism Research” 1988, no. 15, s. 154-155.
- ¹⁷ Ch. Darke, *Paris, je t'aime*, „Sight and Sound” 2007, no. 7, s. 66.
- ¹⁸ Ibidem, s. 66.
- ¹⁹ *Transnational Cinema*, op. cit., s. 4.
- ²⁰ A.D. Smith, *National Identity*, London 1991, s. 158.
- ²¹ U. Hannerz, *Powiązania transnarodowe*, op. cit., s. 132.
- ²² Ibidem, s. 133.
- ²³ Ibidem, s. 134.
- ²⁴ Ibidem, s. 134.
- ²⁵ G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Minneapolis 2001, s. 208-211.
- ²⁶ Zob. L. Rascaroli, *The place of the heart: scaling spaces in Robert Guédiguian's cinema*, „Studies in French Cinema” 2006, no. 2.
- ²⁷ J. Romney, *Atom Egoyan*, London 2003, s. 97.
- ²⁸ E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, London 2006, s. 223.

Summary

Today – at a time when Europe’s dramatic transformations are at the centre of key political, economic, and cultural discourses, and when so many European films are multinational co-productions – the concept of transnationality offers new metaphors to redefine continental cinema, and to explore its mutating productive and distributing contexts, as well as artistic practices. And yet, the transnational is a problematic notion, and its application to the cinema as a theoretical and investigative tool still awaits full clarification. Sometimes simply used in its sense of ‘involving or operating in several nations’, or as a synonym of ‘international’, the term ‘transnational’ introduces at least two ideas that can be usefully applied to contemporary cinema: the notion of industrial or aesthetic situations in which the nationality of a film is annulled, or no longer matters; and the status of films that involve and problematize cross-border practices and identities. However, many questions are left unanswered – for instance, the rationale of the production and reception of transnational cinema; or the ways in which contemporary transnational films differ from prior practices of co-production and international collaboration. At the purpose of advancing our understanding of the notion of the transnational in a cinematic context, this paper explores cultural, economic, ideological, and aesthetic facets of contemporary European cinema, taking as its object of study two

different genres, both of which are naturally inclined to international, multinational or transnational dimensions – the portmanteau film and the road movie.

We focus first on the portmanteau film, and especially the recent example, *Paris, Je t'aime* (France/Liechtenstein/Switzerland 2006). By situating it in a number of contexts, including earlier films on Paris such as *Paris vu par...* (1965) and *Paris vu par... vingt ans après* (1984), and by discussing its productive, artistic, and thematic features, we test the assumption that *Paris, Je t'aime* is a quintessential transnational film, and discuss those elements of national identity that were either transcended or preserved by the filmmakers. Then we ask what happens when a European film travels beyond the national borders, and goes on the road at the specific purpose of testing the limits of national and cultural identities. Our examples are Robert Guédiguian's *Le Voyage en Arménie* (France 2006) and Ismaël Ferroukhi's *Le Grand Voyage* (France/Morocco 2004) – two recent road movies that depart from the heart of Old Europe and travel to or beyond its margins.