



KRIS VAN HEUCKELOM
KU Leuven
Leuven

Srebrny ekran i paryski bruk.
Filmowe portrety polskich emigrantów
w produkcjach zagranicznych i międzynarodowych
(1976–2011)

Wprowadzenie

Oczywiste – wręcz banalne – jest stwierdzenie, że Paryż zajmuje bardzo ważne miejsce w kulturze polskiej (Stettner-Stefańska 2001). O ile fascynację stolicą Francji można nazwać zjawiskiem o wymiarze światowym, o tyle polska „paryżomania” jest szczególna w tym sensie, że miasto to przez dłuższy czas – od Wielkiej Emigracji aż po koniec zimnej wojny – pełniło funkcję kulturalnej stolicy polskiej diaspory (Ziejka 1993; Siwiec 1999; Pychowska 2006). Nie ulega przy tym wątpliwości, że upadek komunizmu przyczynił się do zasadniczych zmian w polskim postrzeganiu Paryża jako swoistego miasta-mitu. Warto tu przypomnieć głośnie w latach 90. ubiegłego wieku twórczość Manueli Gretkowskiej i podjęte w jej powieściach autobiograficznych tematy paryskie (Boczkowska 2011). Tymczasem wiele wskazuje na to, że to obecnie nie Paryż, ale Londyn uchodzi za najbardziej widoczne i reprezentatywne skupisko polskiej diaspory (czyli najnowszej emigracji zarobkowej). Świadczy o tym nie tylko znamienity wysyp książek na temat londyńskich perypetii polskich emigrantów (Pleske, Rostek 2013), ale także znaczny wzrost produkcji telewizyjnych i filmowych (krajowych i zagranicznych), których akcja rozgrywa się w brytyjskiej stolicy (Rydzewska 2011, 2012; Van Heuckelom 2013).

Zmiany te nie oznaczają jednak, że metropolia nad Sekwaną zupełnie zniknęła z pola widzenia filmowców. W artykule tym przyjrzę się bliżej obrazowi „paryskiego bruku”, jaki wylania się z filmów poświęconych polskim emigrantom, powstałych w ciągu ostatnich czterdziestu lat. Lista omawianych tu produkcji zagranicznych i koprodukcji międzynarodowych obejmuje obrazy tak różne jak *Lokator* Romana Polańskiego (*The Tenant*, 1976), *Białe małżeństwo* Petera Kassovitza (*Mariage blanc*, 1986), *Mała apokalipsa* Costy Gavrasa (*La petite apocalypse*, 1993), *Trzy kolory: Biały* Krzysztofa Kieślowskiego (*Trois couleurs: Blanc*, 1994), *Kobieta z piątej dzielnicy* Pawła Pawlikowskiego (*The Woman in the Fifth*, 2011) oraz *Sponsoring* Małgorzaty Szumowskiej (*Elles*, 2011).

„Wszystkie drogi prowadzą do Paryża”

Ciekawy punkt wyjścia do proponowanej tu analizy stanowią dwa niedawno zrealizowane polskie filmy drogi, których trasa prowadzi do Francji (por. Van Heuckelom 2016). Pełnometrażowy debiut Roberta Wichrowskiego *Francuski numer* (2006) otwiera czołówka, w której napisy początkowe zostają nałożone na ujęcia wprowadzające i jazdę kamery przedstawiającą pocztówkowe widoki z Paryża. Kiedy poruszająca się kamera wjeżdża do tunelu prowadzącego wzdłuż Sekwany, niemal niezauważalnie przechodzi w inne ujęcie – tym razem wykonane z pojazdu wyjeżdżającego z podobnego tunelu, biegnącego wzdłuż Wisły w Warszawie. Niemal w ułamku sekundy widz pokonuje dystans ponad półtora tysiąca kilometrów. Wizualne zbieżności między obiema stolicami akcentuje kadr ukazujący Zamek Królewski w Warszawie, który przywodzi na myśl wcześniej pokazany paryski budynek o przypominającym zamku kształcie – Conciergerie w Île de la Cité, położony w samym centrum Paryża.

Zupełnie inny obraz stolicy Francji wylania się z produkcji *Handlarz cudów* (2009), pełnometrażowego debiutu Bolesława Pawicy i Jarosława Szody, który opowiada historię podróży polskiego alkoholika do Francji w towarzystwie dwojga dzieci, które uciekły z Kaukazu do Polski. W jednej z ostatnich scen owa trójka przyjeżdża autokarem do Paryża. Twórcy *Handlarza cudów* nie prezentują pocztówkowych migawek z historycznych dzielnic stolicy, jakie oferuje nam *Francuski numer*, ale przenoszą akcję na peryferie miasta. Najpierw widzimy, jak imponujący widok La Défense, nowoczesnej dzielnicy biznesowej położonej na zachód od centrum, wprawia właśnie przybyłych

do Paryża podróży w osłupienie. Po tej scenie przenosimy się bezpośrednio do Bagnolet, przedmieścia usytuowanego na wschód od Paryża. Podobnie jak we *Francuskim numerze* stosowana jest tu technika tzw. *driving montage* (Laderman 2002, 71), ale obraz, przedstawiający taksówkę kluczącą po betonowej dżungli paryskich przedmieść, zapoznaje nas z zupełnie innym obliczem Paryża. Używając terminu zaproponowanego przez Dinę Iordanovą, można nazwać tę przestrzeń przedmiejską „multikulturowym marginesem metropolii” (*multicultural metropolitan margin*, Iordanova 2010). W kinematografii francuskiej ostatnich dekad mówi się w związku z takimi lokalizacjami o „kinie blokowisk” (Loska 2016, 124).

We wspomnianych dwóch filmowych ujęciach Paryża da się zatem zaobserwować odmienne tendencje. Pierwsze podejście (bardziej tradycyjne) toczy się wokół utartego obrazu Paryża jako kulturalnej i intelektualnej stolicy Europy, dawnego symbolu nowoczesności, postępu i oświecenia, obiektu miłości i fascynacji. Drugi zaś nurt przesuwają punkt ciężkości z historycznego centrum miasta na jego peryferie: Paryż traci tu swoją unikalność i rozpoznawalność, ukazany jest jako jedna z globalnych i postkolonialnych metropolii naznaczonych przez nieustanny przepływ kapitału i ludzi, multikulturowość oraz ogromne kontrasty społeczne i ekonomiczne (por. Guha 2015). Nie są to, rzecz jasna, podejścia, które wykluczają się nawzajem, ale jeśli bliżej przyjrzymy się innym filmom o przeżyciach polskich emigrantów „na paryskim bruku”, widzimy, że druga tendencja nasila się z biegiem lat.

Polacy (i Polki) na „paryskim bruku”, od Polańskiego do Szumowskiej

W wyprodukowanym we Francji thrillerze psychologicznym *Lokator* Roman Polański pełni funkcję nie tylko reżysera, ale także głównego aktora, wcielającego się w postać niejakiego Trelkowskiego, francuskiego urzędnika polskiego pochodzenia. Po wprowadzeniu się do nowego paryskiego mieszkania główny bohater spotyka się z wrogością swoich nowych współlokatorów, stopniowo traci swoją dobroduszość i w końcu wpada w obłęd, co kończy się podwójną próbą samobójczą. W powstałym dziesięć lat później francuskim filmie telewizyjnym *Białe małżeństwo* w roli uciekiniera z Polski występuje Daniel Olbrychski. Fabuła filmu skupia się wokół przeżyć Feliksa Radziszynskiego, znanego działacza „Solidarności”, który – dzięki pomocy

francuskich intelektualistów – wydostaje się z kraju i przyjeżdża do Francji, gdzie zawiera papierowe małżeństwo z paryżanką (o symbolicznym imieniu France). Znamienny w *Białym małżeństwie* jest wyraźnie eksponowany kontekst geopolityczny (którego brakuje w *Lokatorze* Polańskiego), co niewątpliwie wiąże się z ówczesną falą sympatii dla „Solidarności” i burzą protestów wywołaną przez wprowadzenie stanu wojennego.

Kolejny zlokalizowany w Paryżu film dotyczący polskiej emigracji to *Mala apokalipsa*, francusko-polska koprodukcja z 1993 roku, zrealizowana przez Costę Gavrasa, bardzo swobodnie osnuta na motywach powieści Tadeusza Konwickiego pod tym samym tytułem. Głównym bohaterem tej czarnej komedii jest mieszkający w Paryżu niespełniony pisarz dysydent Stanisław Marek, którego życie jest pełne porażek zarówno zawodowych, jak i rodzinnych (jego książki nie są we Francji ani znane, ani czytane, a poza tym żona Polka rzuciła go dla lepiej sytuowanego Francuza). Pod wieloma względami film Costy Gavrasa wykazuje ciekawe paralele z innym, dużo bardziej znanym obrazem, którego akcja toczy się wokół Polaka emigranta, żyjącego na „paryskim bruku” na początku lat 90., mianowicie *Białym* Kieślowskiego. Można powiedzieć, że przedstawiony w *Białym* powrót Karola Karola do Warszawy ma charakter symboliczny i zamyka pewien rozdział w historii filmowych przedstawień polskich emigrantów żyjących na „paryskim bruku” – jak się okazuje, po upadku komunizmu i zakończeniu zimnej wojny opatrzył się wizerunek słabego, bezradnego i żalosego imigranta z wrogiego bloku wschodniego i nastal czas na inny paradygmat (Van Heuckelom 2011). Nie dziwi zatem fakt, że na kolejne filmy portretujące polskich emigrantów na paryskim tle trzeba było czekać ponad 15 lat. W 2011 roku młoda aktorka Joanna Kulig wystąpiła jako polska emigrantka w dwóch koprodukcjach międzynarodowych, których akcja toczy się w stolicy Francji – wspomnianych już obrazach *Kobieta z piątej dzielnicy* Pawlikowskiego i *Sponsoring* Szumowskiej. Na to, że w obu filmach mamy do czynienia z nowym paradygmatem reprezentacyjnym, wskazuje chociażby zmieniona perspektywa genderowa.

Mimo wszelkich różnic gatunkowych, formalnych i estetycznych, które zachodzą pomiędzy starszymi produkcjami (czyli filmami Polańskiego, Kassovitza, Gavrasa i Kieślowskiego), da się w nich wyróżnić pewne wspólne wątki i motywy. Za każdym razem mamy do czynienia z męskim antybohaterem, który wykazuje dużą chęć wtopienia się w społeczeństwo francuskie, lecz pada ofiarą odrzucenia, wyobcowania i osamotnienia. Niemożność zadowolenia się w Paryżu znajduje wyraz m.in. w symbolicznie nacechowanej

aranżacji przestrzeni, zarówno wzdłuż osi góra – dół, jak i poprzez opozycje zewnątrz – wewnątrz. U Polańskiego najwyraźniej wskazuje na to dramatyczny, kończący film akt autodefensacji, który polega na ruchu w dół i ku zewnątrz. Z kolei w *Białym małżeństwie* Kassovitza motyw bezdomności uwidacznia się m.in. w tym, że główna postać ciągle przeprowadza się z jednego paryskiego mieszkania do drugiego i niczym nomada wędruje po wielkomięskiej przestrzeni. Podobnie jak Trelkowski w *Lokatorze*, Radziszewski wykazuje pewne cechy *flâneura*, ale w jego bezcelowym błędzeniu po Paryżu jest niewątpliwie więcej przymusu niż wyboru. Istotne jest przy tym także to, że bohater *Białego małżeństwa* z wykształcenia jest architektem i chwilowo zostaje zatrudniony przy przebudowie paryskich Hal (czyli w samym centrum miasta). W pewnym zaś momencie brak pracy i stałego mieszkania zmusza go do spędzania nocy w podziemiu powstającej (w miejscu Hal) nowej budowli, czyli pod „paryskim brukiem”. Kieślowski jeszcze silniej eksponuje taką wertykalną hierarchię przestrzenną: po przegranej rozprawie sądowej i utracie swojego salonu fryzjerskiego Karol Karol ukrywa się w podziemiu stacji metra, pod mieszkaniem swojej bylej żony (przy Place de Clichy). Gavras z kolei sytuuje marginalne miejsce swojego polskiego bohatera na samej górze: nieszczęsny, bezrobotny pisarz wynajmuje niechlujny pokój na poddaszu w eleganckim paryskim domu, który należy do nowego męża jego bylej żony (Polki).

Daleko idącą marginalizację, która dotyka współczesnych emigrantów przebywających w Paryżu, można – *mutatis mutandis* – porównać do oplakanych losów dziewiętnastowiecznych polskich „zbiegów” opisanych w epilogu *Pana Tadeusza* („Biada nam, zbiegi, żeśmy w czas morowy / Lękliwe nieśli za granicę głowy!”), jak pisze o sobie i swoich rodakach Adam Mickiewicz, *Epilog*, w. 9782–9783). Jest jednak istotna różnica: podczas gdy autor *Pana Tadeusza* przeciwstawia Francji (jako „światu nieproszonych gości”, w. 9839) idylliczny „kraj lat dziecińczych” (w. 9843), omawiani tu bohaterowie filmowi nie wykazują żadnych odruchów nostalgicznym czy też patriotycznym. Każdego z nich cechuje chęć zaistnienia w społeczeństwie przyjmującym oraz – aczkolwiek w różnym stopniu – dążenie do odcięcia się od polskich korzeni (czyli swojego rodzaju asymilacji). Dotyczy to na przykład byłego działacza solidarnościowego w *Białym małżeństwie*, który po przyjeździe do Francji – jak to sugeruje jego imię Feliks – rezygnuje z działalności politycznej na rzecz własnego szczęścia i ucieka z życia w narodowym getcie (czyli paryskiego środowiska polskich opozycjonistów i dysydentów).

Poza wspomnianą marginalizacją (w sensie fizycznym i przenośnym) proces wykluczenia męskich (anty)bohaterów idzie w parze z kryzysem tożsa-

mości męskiej i z mniej lub bardziej alegorycznym wątkiem nieodwzajemnionej miłości, który da się odczytać poprzez pryzmat stosunków polsko-francuskich i relacji między Europą Zachodnią a Europą Wschodnią. Co istotne, we wszystkich czterech wypadkach życie polskiego emigranta na „paryskim bruku” kończy się pewnego rodzaju wydaleniem ze społeczeństwa francuskiego (symbolicznym lub dosłownym). Cierpiący na schizofrenię Trelkowski, jak wiadomo, wchodzi w skórę poprzedniej najemczynie swojego mieszkania i popełnia (podwójną) autodefenestrację (czyli, parafrazując słowa Norwida, Polak „sięga bruku”). Feliks Radziszzyński z kolei zostaje aresztowany i zamknięty w paryskim więzieniu, co dobitnie podkreśla niemożność zdomowienia się we francuskim społeczeństwie (mimo wielkiej chęci). Stanisław Marek, podobnie jak Karol Karol w *Białym*, opuszcza Francję i rzuca swoje rzemiosło (pisanie), a pod koniec *Małej apokalipsy* znajduje się w Rzymie, gdzie rozpoczyna pracę jako czyściciel szyb (por. Van Heuckelom 2014). Z kolei paryskie role zagrane przez Joannę Kulig pozbawione są takiego fatalizmu: dla młodych polskich bohaterek Pawlikowskiego i Szumowskiej stolica Francji również jest przestrzenią rozmaitych niepowodzeń i zawodów, lecz w przeciwieństwie do ich męskich poprzedników emigrantki te nie godzą się na rolę ofiary oraz wykazują większą zaradność i sprawczość w życiu na „paryskim bruku” (nie pozwalając się z niego usunąć).

Topografia paryska na srebrnym ekranie

Jak wynika z analizowanych tu obrazów, filmowe portrety polskich emigrantów są również ściśle związane z konkretną paryską topografią. Istotne jest przy tym to, że akcja czterech starszych filmów rozgrywa się głównie w prawobrzeżnej części miasta (a mianowicie w pierwszych czterech dzielnicach). Trelkowski co prawda ma swoje mieszkanie w dziewiątej dzielnicy (czyli nieco dalej od Sekwany), lecz spędza dużo czasu w sercu miasta. Polański stroni jednak od pokazania pocztówkowego Paryża i skupia się na ujęciach, które eksponują wyobcowanie i samotność Trelkowskiego. Przykładem może być scena, która pokazuje go spacerującego samotnie wzdłuż Sekwany i mijającego grupę paryskich kloszardów (którzy są, jak widać, dużo mniej samotni niż Trelkowski). Równie ciekawa i wymowna jest sekwencja rozgrywająca się w trzeciej dzielnicy, w okolicy paryskich Hal, w której Trelkowskiego niespodziewanie zaczepia miejscowy żebrak. W tym samym

ujęciu na dalszym planie widać ogromny plac budowy, który powstał po wyburzeniu Hal (na początku lat 70.) i gdzie miał zostać wzniesiony (w latach 80.) jeden z największych dworców stacji metra na świecie. Jak słusznie zauważyła Ewa Mazierska, Polański przedstawia Paryż nie tylko jako miasto „w przebudowie”, ale także jako przestrzeń „szarą lub nocną, nieprzychylną i zagadkową” (Mazierska 2009, 122).

Co znamienne, ta sama lokacja (plac budowy w miejscu starych Hal) odgrywa istotną rolę w *Białym małżeństwie* Kassovitza. Najpierw służy ona jako miejsce pracy dla architekta Radziszynskiego, potem zaś jej podziemie oferuje Polakowi schronienie i tymczasowy dom. W jednej ze scen nakręconych na terenie Hal widzimy, jak bezdomny Radziszynski – w towarzystwie kolegi emigranta z Czarnej Afryki – urządza improwizowany grill na betonowych fundamentach nowej budowli powstającej w miejscu Hal. Opustoszały i niegościnniej charakter przedstawionej przestrzeni wielkomięskiej podkreśla tu oddalający się ruch kamery, która pokazuje – z lotu ptaka – ogromną betonową pustkę (z monumentalnym kościołem św. Eustachego w tle). Tym samym sekwencja ta przepowiada, dosłownie i symbolicznie, zniknięcie starego, imperialnego Paryża i jego zastąpienie przez wielkomięską mozaikę ras, kultur i etniczności. Ponadto fakt, że uciekinier z Polski Ludowej pojawia się tu u boku emigranta z Afryki, wskazuje na to, że przybyszom z bloku wschodniego i byłych kolonii Francji przypada niemal identyczny los na „paryskim bruku”.

Z kolei w *Białym* Kieślowskiego bardzo ważną rolę odgrywa, jak wiadomo, Pałac Sprawiedliwości, położony na centralnej paryskiej wyspie Île de la Cité. Budynek ten, z częściowo widocznym napisem „Liberté, Egalité, Fraternité”, zajmuje centralne miejsce w początkowych scenach filmu i jest materialnym przypomnieniem dokonań Wielkiej Rewolucji Francuskiej, które stanowią dla reżysera *Trzech kolorów* tematyczny punkt wyjścia. Za to wnętrze pałacu staje się symboliczną areną walki między paryżanką Dominique a Polakiem Karolem Karolem. Druga istotna lokacja w paryskiej części *Białego* to Place de Clichy w dziewiątej dzielnicy, przy którym znajduje się nie tylko stacja metra i byłe mieszkanie Karola, ale także znane kino Pathé-Wepler. W jednej z najbardziej pamiętnych scen filmu Polak wychodzi schodami ze stacji metra i kieruje swój wzrok na zasłonięte, ale oświetlone okna mieszkania żony i wiszący obok nich duży plakat Brigitte Bardot jako głównej bohaterki *Pogardy* Jean-Luca Godarda (*La méprise*, 1963). Szczególne położenie mieszkania, obok znanego multipleksu, akcentuje autorefleksyjny charakter filmu i podkreśla pozycję polskiego emigranta jako bezsilnego widza tego, co się

dzieje wewnątrz mieszkania (Dominique w trakcie doświadczania orgazmu), przy czym oświetlone okna służą jako swoisty ekran. Jak się potem okaże, dopiero po powrocie do kraju Polak stanie się „reżyserem” własnego losu i życia bylej żony (por. Ostrowska, Rydzewska 2007).

Tym, co odróżnia późniejsze filmy Pawlikowskiego i Szumowskiej od wcześniejszych przedstawień polskich emigrantów, jest to, że postacie grane przez Kulig w ogóle nie poruszają się po historycznych dzielnicach Paryża, ale raczej znajdują się gdzieś na – mniej rozpoznawalnych – peryferiach miasta, czyli wspomnianym już „multikulturowym marginesie metropolii”. W *Kobiecie z piątej dzielnicy* Pawła Pawlikowskiego Kulig występuje w roli młodej emigrantki zarobkowej, która pracuje jako barmanka w arabskiej herbaciarni należącej do jej męża, Francuza północnoafrykańskiego pochodzenia. Bar ten znajduje się w osiemnastej dzielnicy, tuż przy tzw. Bulwarze Peryferyjnym i pobliskich torach kolejowych. Jeszcze dalej od centrum łąduje postać zagrana przez Kulig w *Sponsoringu*, młoda studentka, która tuż po przyjeździe do Paryża zostaje okradziona i postanawia podjąć pracę jako luksusowa prostytutka. Z pomocą przychodzi jej młody Arab, który gości ją w swoim mieszkaniu znajdującym się w blokowisku gdzieś na tzw. *banlieue* („przedmieściu”).

Motywy przestrzenne a różnice klasowe

„Paryskość” w omawianych filmach odnosi się jednak nie tylko do mniej lub bardziej znanej topografii wielkomiejskiej, ale także do pewnych motywów przestrzennych. Pod tym względem *Kobieta z piątej dzielnicy* i *Sponsoring* stanowią kontynuację i rozwinięcie wątków obecnych już we wcześniejszych filmach. Przy niejednej okazji widz może zajrzeć do budynków zamieszkałych przez paryską klasę średnią. Są to typowo mieszczańskie pomieszczenia zastawione książkami i innymi dobrami kulturowymi, gdzie odbywają się rozmaite spotkania towarzyskie, salony, koktajle itd. Wątek ten (niepozbowiony elementów autoironii) występuje m.in. w produkcjach *Białe małżeństwo* i *Mała apokalipsa*, które w dużej mierze rozgrywają się w środowisku postępowych paryskich intelektualistów. Jak wynika z analizowanych filmów, nieodzownym elementem takiego mieszczańskiego lokum jest balkon. Jako obiekt umieszczony powyżej ulicy i wysunięty na zewnątrz budynku pełni on funkcję liminalną i stanowi przejście między przestrzenią prywatną a pu-

bliczną. Z jednej strony osoba stojąca na balkonie ma pewnego rodzaju poczucie wyższości i władzy nad otoczeniem, a z drugiej – widok z balkonu czyni obserwatora współwłaścicielem przestrzeni, która znajduje się w zasięgu wzroku. W omawianych tu filmach taki balkon stanowi ekskluzywny teren dla pewnych warstw społecznych (do których polscy emigranci raczej nie należą), mianowicie paryskiej klasy średniej i wyższej. Jak się okazuje, mniej uprzywilejowanym postaciom (do których można zaliczyć przybyszy z Polski) pozostaje tylko dach.

Symbolicznie nacechowane motywy balkonu i dachu odgrywają szczególną rolę w *Sponsoringu* Małgorzaty Szumowskiej. Co ciekawe, reżyserka wybrała stolicę Francji na tło swojego filmu, aczkolwiek sam Paryż jest w nim zaledwie rozpoznawalny. Planów ogólnych prawie nie ma, a widok z typowej paryskiej kawiarni pojawia się tylko raz (podobnie jak wieża Eiffla, subtelnie ukryta w lewym górnym rogu kadru). Szumowska skupia się nie tyle na ukazaniu miasta, ile na wyeksponowaniu intensywnych rozmów między starszą, dobrze sytuowaną paryską dziennikarką Anne (zagrana przez Juliette Binoche) a dwiema młodymi dziewczynami, Polką i Francuzką, uprawiającymi prostytutkę, aby zarobić na życie i na studia. Poza kilkoma sekwencjami nakręconymi w bliżej nieokreślonym parku niemal wszystkie sceny rozgrywają się wewnątrz eleganckiego, mieszczańskiego mieszkania głównej bohaterki. Nieraz widzimy ją na balkonie, co wyraźnie odróżnia ją pod względem statusu społecznego od bohaterek jej reportażu o sponsoringu. Polka Alicja, co prawda, także pojawia się na balkonie (w mieszkaniu podmiejskim należącem do jej arabskiego partnera), ale widok, jaki się stamtąd rozciąga (przedmieście zabudowane szarymi blokowiskami), jest zupełnie niepodobny do tego, co widz ma przed sobą w centrum miasta. W innej zaś sekwencji Szumowska w ciekawy sposób eksponuje kontrast między „mieszczańskim” balkonem a podmiejskim dachem: najpierw jesteśmy świadkami dramatycznego spotkania jednej z młodych prostytutek z jej chłopakiem, na dachu bloku usytuowanego pod szarym, zachmurzonym niebem, po czym następuje przeskok montażowy pokazujący francuską dziennikarkę Anne wkraczającą na swój nasłoneczniony balkon gdzieś w centrum miasta. Co ciekawe, obie sceny łączy diegetyczny pomost dźwiękowy (hałas i zgiełk wielkomiejskiego ruchu). Podczas gdy ciągłość audytywna uwidatnia fakt, że obie bohaterki znajdują się w tym samym „kontinuum” przestrzeni wielkomiejskiej, ostre cięcia wizualne (i atmosferyczne) unaocznia ich zupełnie różny status społeczny i odmienną pozycję w tkance miejskiej.

Nieco podobnie przedstawia się konfiguracja przestrzeni wielkomiejskiej w *Kobiecie z piątej dzielnicy* Pawła Pawlikowskiego. Główna postać filmu, psy-

chicznie niestabilny amerykański pisarz po rozwodzie, który przybywa do Paryża, żeby odnowić kontakt ze swoją córeczką, przeżywa nad Sekwaną dwa romanse, aczkolwiek w dwóch zupełnie odmiennych częściach miasta. Podczas gdy jego związek z tajemniczą tłumaczką Margit ma początek w stereotypowej scenerii paryskiej (czyli koktajl i balkon, z wieżą Eiffla w tle), jego romans z młodą polską emigrantką Anną rozwija się w zupełnie innym układzie przestrzennym. Herbaciarnia jej męża znajduje się w starym, zaniedbanym budynku położonym na północy Paryża (przy Rue des Poissonniers), z widokiem na torowiska prowadzące do pobliskiego dworca Gare du Stade de France Saint-Denis. Krzyżujące się tory, przejeżdżające pociągi i znajdujące się w ich pobliżu szare domy i bloki o ścianach pokrytych graffiti stanowią istotną część postindustrialnego miejskiego pejzażu, jaki wylania się z filmu. Co znamienne, jedno z miłosnych spotkań zagubionego amerykańskiego pisarza i jego polskiej muzy rozgrywa się na dachu wspomnianego budynku, skąd rozciąga się ponury widok na pobliskie tory i bloki. W tym samym ujęciu na dalszym planie da się wprawdzie rozpoznać jedną z najbardziej znanych budowli Paryża (bazylikę Sacré-Coeur), ale widok ten jest rozmazany i nieostry, co uwydatnia znaczną odległość, która dzieli protagonistów od pocztówkowego centrum Paryża¹.

Zakończenie

Jak wynika z omawianych tu filmów, „paryski bruk” nie jest szczególnie przyjazny polskim emigrantom. Z biegiem czasu jednak zarówno przestrzeń wielkomiejska, jak i filmowe postacie, które się po niej poruszają, zmieniają swój charakter. Wcześniejsze produkcje skupiają się głównie na marginalizacji Polaków (mężczyzn) w centrum zachodniego miasta poprzez pryzmat nierównej, geopolitycznie nacechowanej relacji władzy pomiędzy „dominującym” Zachodem a „słabszymi” krewnymi ze Wschodu (co podkreślają pewne opozycje przestrzenne, takie jak góra – dół i zewnątrz – wewnątrz).

¹ Jest to, rzecz jasna, tylko jeden aspekt kinematograficznego podejścia Pawlikowskiego do przestrzeni miejskiej. Mimo tego, że film *Kobieta z piątej dzielnicy* jest mocno osadzony w konkretnej topografii paryskiej (na co wskazuje już sam tytuł), reżyser – dużo bardziej niż autor powieści, na podstawie której powstał obraz – eksponuje symboliczne (heterotopyczne i liminalne) walory przestrzeni, po której porusza się jego główny bohater. Głębsza analiza tych motyów wykracza jednak poza ramy niniejszego tekstu i zasługuje na osobny artykuł.

Filmy Pawła Pawlikowskiego i Małgorzaty Szumowskiej, co prawda, kontynuują oraz rozwijają pewne wątki i motywy zawarte w starszych produkcjach, ale opozycje (geo)polityczne ustępują w nich miejsca kontrastom klasowym i ekonomicznym, eksponowanym na tle multikulturowego społeczeństwa zachodniego. Tym samym „multikulturowy margines wielkomiejski”, na którym obecnie lądują emigranci zarobkowi z Polski, staje się w ich paryskich perypetiach swoistym centrum: świat postkomunistyczny spotyka się z tutaj ze światem postkolonialnym, a imigranci z samej Europy spotykają się z całym globem.

Literatura

- Boczkowska M., 2011, *Kim jesteśmy? Kim będziemy? Poszukiwanie tożsamości emigracyjnej w „My źdźdies’ emigranty” Manuli Gretkowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Historia Literaturoznawstwa”, nr 6.
- Guha M., 2015, *From Empire to the World: Migrant London and Paris in the Cinema*, Edinburgh.
- Iordanova D., 2010, *Migration and Cinematic Process in Post-Cold War Europe*, w: Berghahn D., Sternberg C., eds., *European Cinema in Motion*, Basingstoke.
- Laderman D., 2002, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin.
- Loska K., 2016, *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*, Kraków.
- Mazierska E., 2009, *In Search of Freedom, Bread and Self-Fulfillment: A Short History of Polish Emigrants in Fictional Film*, w: Burrell K., *Polish Migration to the UK in the “New” European Union: After 2004*, Farnham.
- Ostrowska E., Rydzewska J., 2007, *Gendered Discourses of Nation(hood) and the West in Polish Cinema*, „Studies in European Cinema”, No. 3.
- Plesske N., Rostek J., 2013, *Rubble or Resurrection: Contextualizing London Literature by Polish Migrants to the UK*, „The Literary London Journal”, No. 2.
- Pychowska J., 2006, *L’image mythique de la France et de sa langue, et la Pologne*, w: Bridel Y., Chikhi B., Cuhe F.X., Quaghebeur M., red., *L’Europe et les Francophonies: Langue, littérature, histoire, image*, Bruxelles.
- Rydzewska J., 2011, *‘Great Britain, Great Expectations’: the Representation of Polish Migration to Great Britain in Londyńczycy/Londoners*, „Critical Studies in Television”, No. 2.
- Rydzewska J., 2012, *Ambiguity and Change: Post-2004 Polish Migration to the UK in Contemporary British Cinema*, „Journal of Contemporary European Studies”, No. 2.
- Siwiec M., 1999, *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Drugie”, nr 4.
- Stettner-Stefańska B., 2001, *Paryż po polsku*, Warszawa.
- Van Heuckelom K., 2011, *Polish (Im)Potence. Shifting Representations of Polish Labour Migration in Contemporary European Cinema*, w: Rostek J., Uffelman D., eds., *Contemporary Polish Migrant Culture and Literature in Germany, Ireland, and the UK*, Frankfurt am Main.
- Van Heuckelom K., 2013, *Londoners and Outlanders: Polish Labour Migration through the European Lens*, „The Slavonic and East European Review”, No. 2.
- Van Heuckelom K., 2014, *„Małej Apokalipsy” ciąg dalszy. Tadeusz Konwicki a Costa Gavras*, w: Cudak R., red., *Literatura polska w śniecie*, t. 5, *Mapowanie, opisy, interpretacje*, Katowice.

- Van Heuckelom K., 2016, *Współczesny polski film drogi w kontekście (trans)narodowym*, w: Jagielski S., Podsiadlo M., red., *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Kraków.
- Ziejka F., 1993, *Paryż młodopolski*, Warszawa.

Kris Van Heuckelom: *Silver screen and 'the Paris pavement'*.
Images of Polish immigrant in foreign and international film productions (1976–2011)

The article looks into the changing on-screen treatment of Polish immigrant characters living on 'the Paris pavement'. The corpus of film productions under discussion includes Roman Polański's *The Tenant* (1976), Peter Kassovitz's *Mariage blanc* (1986), Costa Gavras's *La petite apocalypse* (1993), Krzysztof Kieślowski's *Trois couleurs: Blanc* (1994), Paweł Pawlikowski's *The Woman in the Fifth* (2011) and Małgorzata Szumowska's *Elles* (2011). As a comparative analysis of the films involved indicates, both the immigrant characters and the urban space associated with them are subject to gradual changes (although some remarkable spatial motifs, such as the balcony and the roof, make their appearance both in the older and the newer productions). If the earlier films tend to focus on the – often geopolitically connoted – marginalization and degradation of male (anti)heroes in the city's historical center (or its immediate vicinity), then the more recent films shift focus to the urban periphery, where the Polish characters become part of what Dina Jordanova has called the 'metropolitan multicultural margins', along with other, economically underprivileged newcomers from various parts of the (postcolonial and post-Communist) world.

Keywords: emigration, representation, film