

# Justyna Hanna Budzik

Uniwersytet Śląski

# Marta Kasprzak

Uniwersytet Łódzki

## O pewnej tendencji (współczesnego) kina francuskiego... „Kino przedmieść” i jego wizualne parateksty na przykładzie *Nienawiści* Mathieu Kassovitza i *Nieustraszonej* Danielle Arbid

(Audio)wizualne parateksty filmu – przede wszystkim plakaty oficjalne, artystyczne i fanowskie, okładki płyt DVD, zwiastuny dystrybucyjne czy tworzone przez fanów – stanowią bardzo wartościowy i użyteczny materiał w edukacji filmowej. Pozwalają powiązać różne poziomy refleksji nad filmem: analizę tekstualną i kontekstową, namysł nad historią i warunkami produkcji danego dzieła, komentarz dotyczący jego recepcji i związków z historią idei. Mając na uwadze te ustalenia oraz nakreślone poniżej stanowiska badawcze wobec filmowych paratekstów, prezentujemy konkretne przykłady wykorzystania plakatów i okładek DVD jako narzędzia urozmaicającego i pogłębiającego pracę z młodzieżą akademicką.

W niniejszej pracy jako materiał badawczy posłużyły nam parateksty funkcjonujące wokół nurtu „kina przedmieść”, szczególnie silnie zarysowanego we

francuskiej kinematografii lat 90. W początkowej części artykułu przybliżymy genezę i ewolucję tego zjawiska oraz wskażemy wyzwania, jakie stawia ono przed wykładowcą prowadzącym zajęcia z historii lub teorii filmu. Następnie – posługując się metodą studium przypadku – omówimy szczegółowo możliwość wykorzystania w pracy ze studentami materiałów paratekstualnych do filmu *Nienawiść* (*La Haine*, reż. M. Kassovitz, 1995), który w 2020 r. obchodził dwudziestą piątą rocznicę kinowej premiery. Zestawienie materiałów towarzyszących dystrybucji tego kultowego już dzieła z plakatami do filmów o tematyce imigranckiej zrealizowanych we Francji w XXI wieku<sup>1</sup> umożliwi dostrzeżenie ewolucji, jakiej na przestrzeni lat podlegało „kino przedmieść” w zakresie selekcji i sposobu prezentowania miejsca akcji oraz relacji zachodzącej pomiędzy miejską przestrzenią a eksplorującymi ją postaciami. Metodyczne propozycje wykorzystania audiowizualnych paratekstów uzupełnimy opisem własnych doświadczeń zdobytych w toku prowadzenia warsztatowych zajęć akademickich.

### Plakat jako graficzny „akompaniament” filmu

Wywiedzione z literaturoznawczej myśli Gérarda Genette’a (1992) pojęcie paratekstu jako „dodatku” do dzieła właściwego zadomowiło się również w studiach medioznawczych. Na polskim gruncie głównym punktem odniesienia pozostaje antologia esejów pod redakcją Andrzeja Gwóździa (2010), której autorzy nierzadko przetwarzają i rozszerzają ustalenia Genette’a, mając na uwadze specyfikę intermedialnej kultury audiowizualnej. Na potrzeby naszego artykułu warto zaznaczyć, iż w odniesieniu do paratekstów francuski literaturoznawca zastanawiał się, jaki owe dodatki budują „horyzont oczekiwań” odbiorcy (Genette, 1992, s. 322). Pojęcie to – łączące się z „paktem gatunkowym” Philippe’a Lejeune’a (Genette, 1992, s. 320) – jest bardzo użyteczne w działaniach dydaktycznych, ponieważ pozwala wytyczać różne ścieżki interpretacyjne, analizować sposoby konstruowania znaczenia w wielomedialnych (obraz, słowo) przekazach, a także konfrontować odmienne oczekiwania odbiorców, wynikające z ich wcześniejszych doświadczeń z tekstami kultury. Mamy świadomość odchodzenia od tekstualności we współczesnych metodologiach badań nad mediami, niemniej kategoria tekstu ma ciągle zastosowanie w sferze edukacji. Pośród medioznawczych komentarzy do Genette’owskiej teorii paratekstu istotna dla nas jest uwaga Gwóździa, który z lektury *Seuils* wysnuwa wniosek, iż „każdy kontekst wykazuje znamiona paratekstu” (2010, s. 36), ponieważ interesujące nas parateksty – pla-

<sup>1</sup> Szeroki korpus filmów etykietowanych jako „Kino przedmieść” zdecydowałyśmy się zawęzić do następujących tytułów: *Wina Woltera* (*La Faute à Voltaire*, reż. Abdellatif Kechiche, 2002), *Klasa* (*Entre les murs*), reż. Laurent Cantet, 2008, *Imigranci* (*Dheepan*, reż. Jacques Audiard, 2015) oraz *Nieustraszona* (*Peur de rien*, reż. Danielle Arbid, 2015).

katy i okładki wydań DVD – mogą być użyte jako narzędzia analizy kontekstowej (Aumont, Marie, 2011, s. 113–117).

W obszarze naszych zainteresowań znajdują się plakaty, które możemy określić mianem „fotograficznych”, ponieważ ich kompozycja opiera się na kadrach lub fotosach filmowych. Ten typ plakatu filmowego nie cieszy się przesadnym uznaniem krytyki i badaczy, na co niewątpliwie wpływ mają chybione realizacje, których polskie odsłony obśmiewane są między innymi przez twórców facebookowego fanpage’u „Polska Szkoda Plakatu” (<https://www.facebook.com/PolskaSzkodaPlakatu/>). Wyraźnie większym zainteresowaniem badaczy i dydaktyków cieszy się filmowy plakat artystyczny (Budzik, 2013, s. 323–338), będący syntezą wskazówek interpretacyjnych filmu oraz indywidualnego stylu plastycznego. Obserwujemy również powrót artystycznych plakatów w dystrybucji filmowej (Budzik 2016–2017, s. 84–85) oraz w szerzej rozumianym świecie kultury filmowej, czego przykładami mogą być np. realizacje Makska Bereskiego (Plakiat), wystawa polskiego plakatu filmowego na Expo 2010 w Szanghaju, ekspozycja prac Andrzeja Pągowskiego na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (2018) czy wiele innych wystaw galeryjnych i muzealnych. W odniesieniu do plakatów „fotograficznych” możemy natomiast przeczytać: „Współczesny plakat filmowy zazwyczaj nie jest bowiem artystyczny, znaki werbalne i wizualne na nim nie grają, a interpretacja obrazu ogranicza się do rozpoznania twarzy aktorów pierwszoplanowych” (Bołek, 2015, s. 258). Z punktu widzenia praktyki edukacyjnej trudno jednak zgodzić się na takie uogólnienie, ponieważ omówienie plakatów filmowych – również tych o profilu „nieartystycznym” – stanowi filar licznych materiałów dydaktycznych. Działania takie kształtują kompetencje analityczne i interpretacyjne uczących się. Trafnie dobrany кадр z filmu lub zainscenizowany fotos mogą być również odczytywane jako wizualna synekdocha (*pars pro toto*), a kolaż zdjęć – jako towarzysząca filmowej narracji (a więc paratekstualna) opowieść alternatywna, uruchamiająca w umyśle odbiorcy sferę domysłów. Wybór materiału fotograficznego oraz tekstowego (nazwiska, cytaty, slogany reklamowe) mogą stanowić przyczynek do rozważań dotyczących strategii promocyjnej filmu i prognozowanych przez producenta i dystrybutora oczekiwań odbiorców. Porównanie plakatów premierowych i okładek DVD dostarcza natomiast materiału do zastanowienia się, w jaki sposób recepcja filmu wpłynęła na kierunki jego interpretacji.

Strategia omówienia plakatów filmowych na zajęciach wykorzystuje w dużej mierze narzędzia znane z podejść strukturalistycznego i semiotycznego, których obecność jest wyraźnie zarysowana na gruncie szkolnym. Uporządkowania i przykładów wykorzystania tych narzędzi dostarcza praca Anny Ślósarz (2013)

dotycząca lekcji polskiego skoncentrowanej wokół tematyki plakatu i reklamy. Autorka skupia się na znakowości przedstawień ikonicznych oraz na perswazyjnym wymiarze plastycznych środków wyrazu, proponując dwuetapowe odczytania plakatów: dosłowne, związane z analizą przekazu, oraz symboliczne, należące do sfery interpretacji. Formułuje szereg przydatnych wskazówek i pytań szczegółowych do wykorzystania w sytuacji dydaktycznej: ocenie poddawane są kształty, linie, kolory, światło, przestrzeń, kompozycje, materiał. Wymienione elementy plastycznego wyrazu znalazły się również we wzorze analizy i interpretacji plakatu filmowego na Olimpiadzie Wiedzy o Filmie i Komunikacji Społecznej (FINA, 2017), przewidujące opisanie (nazwanie), a następnie sfunkcjonalizowanie tych elementów przez ucznia, prowadzące do sformułowania i udowodnienia tezy interpretacyjnej. W sferze terminologii i nazewnictwa elementów formalnych plakatu opracowania te są zbieżne ze schematami opisu i analizy dzieła, tworzonymi przez metodyków historii sztuki. Sposób pracy z plakatem, proponowany przez Ślósarz oraz autorów poradnika na potrzeby Olimpiady, zakłada odwoływanie się nie tylko do umiejętności ucznia w zakresie dostrzegania i nazywania elementów plastycznych oraz określania ich funkcji w obrazie, ale też do wiedzy na temat motywów ikonicznych, symboli, alegorii i konwencji przedstawiania funkcjonujących w kulturze, jak również do ikonograficznego i kulturowego obycia, jakiego wymaga rozpoznawanie kulturowych nawiązań<sup>2</sup>.

W kontekście studiów filmoznawczych plakaty i okładki DVD możemy zaliczyć do narzędzi kontekstowych analizy, choć Aumont i Marie nie wymieniają akurat tych paratekstów wśród materiałów wyprzedzających rozpowszechnianie filmu i tych powstałych już po zejściu filmu z ekranów (Aumont, Marie, 2011, s. 113–117; Budzik, 2016–2017, s. 89–90). Francuscy badacze argumentują, iż posługiwanie się tymi narzędziami przełamuje strukturalistyczny ahistoryzm, dzięki czemu namysł nad filmem nie ogranicza się jedynie do wewnętrznego świata dzieła, ale bierze pod uwagę uwarunkowania produkcyjne oraz kontekst kulturowy i społeczny. Autorzy podkreślają również, że niektórych narzędzi kontekstowych nie można traktować jako neutralnych przekazów informacyjnych. Należą do nich właśnie plakaty i okładki, ponieważ wybór obrazu (lub kolażu

<sup>2</sup> Interesującą propozycją do zastosowania w pracy z plakatami artystycznymi jest działanie wykorzystujące teorię amalgamatów pojęciowych Gilles'a Fauconniera i Marka Turnera, wywiedzione z obszaru językoznawstwa kognitywnego. Plakaty artystyczne traktowane są tu jak teksty multimodalne, a semiotyczna w swoim rdzeniu analiza (denotatywna i konotatywna, podobnie jak w podejściach wskazanych wyżej) ma prowadzić do skonstruowania możliwie pogłębionej i różnorodnej interpretacji (zob. Bolek, 2015, s. 260). Liczne zastrzeżenia odnośnie do tej metody (Libura, 2007, s. 39–66) sprawiają jednak, że nie dostrzegamy możliwości jej konsekwentnego zastosowania na zajęciach. Niemniej wątek kognitywny wydaje się inspirujący, ponieważ dyskusje o plakatach i okładkach DVD dowodzą spotkania różnych przestrzeni mentalnych oraz odsłaniają funkcjonowanie amalgamacji lub metafory kognitywnej.

obrazów) oraz jego zderzenie z elementami tekstowymi można uznać za przejaw określonych interpretacji filmu. Tym bardziej więc wydają się one użyteczne w pogłębionych działaniach analityczno-interpretacyjnych, w których historia filmu gra wprawdzie główną rolę, niemniej jest ona ujmowana w sieci relacji różnych dyskursów.

### Na styku kultur: geneza i ewolucja kina przedmieść

Choć paryskie przedmieścia już w latach 30. były tłem akcji filmów należących do nurtu realizmu poetyckiego, szeroką popularność zdobyły pół wieku później za sprawą szczególnej odmiany francuskiego kina diasporycznego. *Beur cinema*<sup>3</sup>, o którym mowa, w wąskim rozumieniu odnosi się do twórczości reżyserów pochodzących z krajów Maghrebu i urodzonych we Francji lub należących do drugiego pokolenia imigrantów arabskich, a w szerszej optyce obejmuje produkcje poruszające problematykę typową dla kina *beur* lub eksploatujące jego stylistykę (Hargreaves, 2012, s. 33). Umowną datą narodzin nurtu jest rok 1970, w którym Ali Ghalem zrealizował film *Mektoub* – pierwszą pełnometrażową produkcję *beur*. Krajowy sukces frekwencyjny nadszedł jednak dopiero w 1985 r. za sprawą kinowej dystrybucji *Le Thé au harem d'Archimède* Mehdiego Charafa, a światowy rozgłos zyskała dekadę później *Nienawiść*<sup>4</sup> (*La Haine*) Mathieu Kassovitz, której bohaterowie uosabiają hasło *Black, Blanc, Beur* odnoszące się do nowej – symbolizującej etniczne zróżnicowanie – kolorystyki francuskiej flagi (Pospieszynska, 2015, s. 573)

Oś dramaturgiczną filmów *beur* wyznaczały najczęściej zmagania młodych mężczyzn, znajdujących się w stanie zawieszenia pomiędzy rodzimą kulturą arabską a nastawionym na sprawny proces asymilacji francuskim społeczeństwem. Niski status socjokulturowy protagonistów odzwierciedlało ich usytuowanie w obrębie defaworyzowanych podmiejskich zespołów mieszkaniowych:

W rządowym raporcie opracowanym pod kierunkiem wieloletniego ministra sprawiedliwości, Alaina Peyrefitte'a, który stał na czele Komitetu Badań nad Przemocą, Zbrodnią i Występkiem, można przeczytać: «Przeprowadzone przez komitet badanie, którym objęto 11 miast bądź obszarów zurbanizowanych, dowodzi istnienia ścisłego związku między pewnymi formami miejsc zamieszkania (wielkie osiedla, wieżowce) a dokonywaniem przy użyciu przemocy przestępstw przeciwko życiu i zdro-

<sup>3</sup> Genezę nurtu oraz niejednoznaczny wydzźwięk określającego go terminu zarysowała autorka artykułu *Kino beur jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji* (Pospieszynska, 2015, s. 571–576).

<sup>4</sup> Ciekawym tropem reminiscencji realizmu poetyckiego w filmie *Nienawiść* podąża, za wskazówką Ginette Vincendeau i Dayny Oschweritz, David Pettersen (tenże, 2015).

wiu mieszkańców. (...) W obliczu architektury powielanej w tysiącach egzemplarzy mieszkańcy nowych dzielnic tracą swoje punkty orientacyjne i swą tożsamość. W monotonii i betonie zatracają to, co indywidualne w ich osobowości. Równocześnie osiedle staje się (...) coraz bardziej skąpe. Oferuje (...) bowiem jedną tylko możliwość: wyjechać – to znaczy udać się do pracy, po zakupy, na leczenie, do urzędów, rozrywkowych lokali. Z każdym dniem w tym rozproszeniu wśród innych jednostka staje się coraz bardziej anonimowa» (Jałowicki, Szczepański, 2006, s. 143–144).

Twórcom kina przedmieść przyświecała idea uchwycenia na taśmie naturalistycznego obrazu osiedli położonych na obrzeżach aglomeracji paryskiej, zwykle przyjmujących formę gęstej, wielokondygnacyjnej zabudowy ograniczonej do funkcji mieszkalnej i pozbawionej ośrodków o charakterze integracyjnym lub kulturotwórczym. Strategii tej towarzyszyła jednak marginalizacja roli kobiet, które – zajmując niską pozycję w strukturze muzułmańskiego społeczeństwa i odgrywając w filmach *beur* co najwyżej role epizodyczne – stawały się ofiarami podwójnego wykluczenia (por. Linek, 2008). Rozwojowi nurtu towarzyszyła aktualizacja stereotypowo postrzeganego wizerunku arabskich imigrantów, coraz sprawniej – niezależnie od płci – wspinających się po szczeblach drabiny społecznej<sup>5</sup> (Loska, 2016, s. 140–142). Wyrazistym przykładem takiej ewolucji są losy tytułowej bohaterki filmu *Nieustraszona* (*Peur de rien*, reż. Danielle Arbid, 2017), która – dzięki posiadanemu kapitałowi kulturowemu oraz cechującej jej działania konsekwencji – pomyślnie przeszła proces asymilacji we francuskim społeczeństwie. Wokół podobnej problematyki zogniskowano filmy *Wina Woltera* (*La Faute à Voltaire*, reż. Abdellatif Kechiche, 2002) i *Imigranci* (*Dheepan*, reż. Jacques Audiard, 2015); obydwu protagonistów – Jallela i Dheepana – łączy nie tylko zdobyty bezpodstawnie status uchodźcy politycznego, lecz również podejmowane (z naruszeniem obowiązującego prawa) próby negocjowania własnej pozycji we wspólnocie kraju przyjmującego. Z kolei usytuowanie akcji w obrębie murów państwowej szkoły w filmie *Klasa* (*Entre les murs*, reż. Laurent Cantet, 2008) pozwoliło nakreślić interesujące wizerunki niejednorodnej etnicznie społeczności, reprezentującej demograficzną strukturę Francji.

Produkcje zaliczane w poczet kina diasporycznego – również te etykietowane jako *beur* – często posiadają walory edukacyjne, ułatwiające widzom przyjęcie stanowiska nacechowanego tolerancją wobec osób o innym pochodzeniu etnicznym. Proces ten można wpisać w ramy edukacji mimowolnej, której skutkiem

<sup>5</sup> Reżyserami, którzy ze szczególną konsekwencją obdarzali kobiece postacie rysem sprawczości, byli Malik Chibane i Karin Albou. Na uwagę zasługują również filmy *Rekin* (*La Squale*, 2000) Fabrice'a Genestala i *Samia* (2000) Philippe'a Faucona, przedstawiające – za sprawą formuły opowieści inicjacyjnej – nastoletnie próby budowania własnej tożsamości (Loska, 2016, s. 139–142).

jest internalizacja uniwersalnych wartości oraz rozwijanie światopoglądu młodego widza, a jednocześnie przełamanie stereotypowego wizerunku imigranta – owego „obcego”, którego zrozumienie i rozpoznanie w samym sobie postulował Richard Rorty (tenże, 1998), jeden z luminarzy nurtu filozoficznego określanego mianem etycznego krytycyzmu. Zaproponowane ujęcie tematu zapewnia realizację dwóch podstawowych modeli edukacji filmowej: edukacji „do filmu” (przygotowującej widzów do pogłębionego odbioru dzieł oraz analizy zawartych w nich środków wyrazu) oraz „przez film” (zogniskowanej wokół prezentowanej treści i płynących z niej walorów wychowawczych), nierzadko przeciwstawianych sobie w toku zajęć dydaktycznych i eksploatowanych wybiórczo, zgodnie z własnymi preferencjami prowadzącego zajęcia. „Wychowanie do filmu rzeczywiście jest warunkiem rozwiniętego wychowania przez film, lecz racja wychowania do filmu jest tylko racją pedagogicznie uzasadnioną, gdy służy ono wychowaniu przez film” – przekonywał w książce *Film i wychowanie* Henryk Depta (tenże, 1975, s. 18) – a zintegrowana analiza warstwy estetycznej i etycznej filmów (oraz ich paratekstów) umożliwiała wszechstronny rozwój odbiorcy, obejmujący zarówno jego kompetencje medialne, jak i społeczne. Dlatego w tej części artykułu proponujemy lekturę naszych wniosków płynących z analiz przykładowych plakatów do filmów zaliczanych w poczet „kina przedmieść”.

Najważniejszym elementem plakatu promującego *Winę Woltera*<sup>6</sup> jest kadr przedstawiający taneczną imprezę. Biorące w niej udział postacie wydają się doskonale bawić, jednak optymistyczny wydźwięk kadru zakłóca pochylenie linii horyzontu (wynikające z odchylenia osi optycznej obiektywu od pionu). Postacie są widoczne w różnych planach, od zbliżenia do planu amerykańskiego – dolne części ich ciał są przysłonięte innymi postaciami lub wyczernione, co można interpretować jako metaforyczne wykorzenienie. Przestrzeń diegetyczna jest oświetlona punktowo, co skutkuje pojawieniem się silnych światłocieni na twarzach postaci – również widocznych na pierwszym planie trzech kobiet, których sylwetki pojawiły się na plakacie w wyniku interwencji grafika. Co ciekawe, jedna ze wspomnianych kobiet nie brała w ogóle udziału w scenie klubowej – na jej twarzy możemy zaobserwować chłodniejsze (o wyższej temperaturze barwowej) światło, a ciepłe okrycie kontrastuje z łżejszym ubiorem uczestników imprezy. Tym samym Lucie nie pasuje do filmowego *mise en scène* – być może w ten sposób autor plakatu chciał zasugerować chorobę psychiczną, z którą zmaga się bohaterka. Na granicy kobiecych sylwetek i czarnej przestrzeni plakatu umieszczono tytuł filmu, spopularyzowany przez Victora Hugo w *Nędznikach* i zaczerpnięty z satyrycznych piosenek rozpowszechnionych we Francji w pierwszej połowie XIX wieku. Teksty te przypisu-

<sup>6</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0239388/mediaviewer/rm1760596225> (dostęp: 18.02.2020).

ją odpowiedzialność za wybuch wielkiej rewolucji francuskiej właśnie Wolterowi i Rousseau – być może filmowe postacie również uwierzyły w możliwość zmiany struktury świata, w którym żyją?

Na plakacie do filmu *Klasa*<sup>7</sup> nauczyciel i uczniowie pojawiają się na osobnych kadrach, co może sugerować dystans pomiędzy nimi; jednocześnie wrażenie to niweluje zgodność kierunku linii spojrzeń nauczyciela i grupy uczniów. Wzrok widza – mimo niewielkiej powierzchni – przykuwa środkowy kadr, który cechuje kompozycja głębinowa pozwalająca na zaprezentowanie uczniów siedzących w kilku rzędach ławek. Dostrzegalna jest różnorodność etniczną uczniów wskazanej w tytule filmu klasy, a – dzięki zastosowaniu bliskich planów – również mimika i charakterystyczne rysy twarzy każdej postaci. Znaczną część plakatu zajmuje dolny kadr, przedstawiający na płaskim tle, przypominającym kartkę z zeszytu zalaną herbatą, parę zgłaszających się do odpowiedzi uczniów. Odseparowanie ich od reszty klasy sugeruje, że bohaterki działają nieco na przekór grupie, która jest nastawiona nieufnie do instytucji szkoły. Na plakacie umieszczono informacje o przyznanych nagrodach i nominacjach, ale szczególnie ważna wydaje się konstatacja poczyniona przez Martina Bilodeau: „Lekcja życia i lekcja kina. 10/10 dla Canteta”, która trafnie ujmuje edukacyjne i artystyczne walory filmu.

Głównym elementem plakatu wspierającego dystrybucję *Imigrantów* jest fotografia przedstawiająca wykadrowane i osnute miękkim światłem sylwetki trojga głównych bohaterów filmu, tworzących przyszywaną rodzinę. Kompozycja kadru odsyła do bizantyjskich i współczesnych ikon przedstawiających Świętą Rodzinę. Mężczyzna obejmuje szeroko rozpostartymi dłońmi „żonę” i „córkę”, jakby chroniąc je przed zbliżającym się zagrożeniem (w centrum alternatywnej, wykadrowanej wersji plakatu znajduje się dłoń mężczyzny, co jeszcze mocniej akcentuje próbę ochrony rodziny). Dorośli bohaterowie zwróceni są w stronę płamy światła, a ich spojrzenia przekraczają granicę kadru, co może sugerować ich nadzieję na lepszą przyszłość. Mają zacięty i zdeterminowany wyraz twarzy, co świadczy o ich sile i konsekwencji w dążeniu do poprawy swojego losu. Z kolei dziewczynka, przytulona do opiekunki, patrzy bezpośrednio na widza, co można odczytać metaforycznie jako zdolność do nawiązania kontaktu z innym człowiekiem (i co znajduje potwierdzenie w fabule filmu). Uwagę przyciągają ubrania w intensywnych kolorach, zachęcające do podjęcia analizy kolorystycznej (zob. Dalle-Vacche, Price, 2006).

<sup>7</sup> Autorki odnoszą się do oficjalnej wersji plakatu, powszechnie używanej w dystrybucji międzynarodowej. Plakat polski nieco się od niej różnił (przyt. red. JG).



## Rysa na wielkiej płycie: *Nienawiść*

W *Nienawiści* atmosfera na wielokulturowym osiedlu gęstnieje po tym, jak jeden z jego mieszkańców zostaje brutalnie pobity przez policję. Podczas zamieszek jeden z funkcjonariuszy zgubił broń palną, dlatego też przedmieście znajduje się ciągle – metaforycznie i dosłownie – na celowniku policji. W filmie tym przestrzeń urbanistyczna nie jest tylko tłem dla historii trzech przyjaciół o niefrancuskim pochodzeniu – Żyda Vinza (Vincent Cassel), Araba Saïda (Saïd Taghmaoui) i Afrykanina Huberta (Hubert Koundé), którzy zmagają się z problemami typowymi dla mieszkańców paryskich przedmieść (sceny plenerowe kręcono w Cité de la Noe w Chanteloup-les-Vignes, zob. Loska, 2016, s. 132): brakiem pieniędzy, nieobecnością członków rodziny, wykluczeniem kulturalnym, stygmatyzacją społeczną. Blokowisko wyznacza ramy codziennych działań trzech bohaterów, obszar ich wpływów, ambicji, zależności. Przestrzeń architektoniczna góruje nad bohaterami, co zresztą próbują oni przewyciężyć, spędzając czas na dachu, z którego mają widok na „turystyczną” część miasta. Ściany budynków są nierzadko filmowane z żabiej perspektywy, co zwiększa dysproporcję między postaciami ludzkimi a blokami. Architektura niejako „obserwuje” bohaterów, a przez okna bloków wodzą za nimi wzrokiem sąsiedzi. Wiele uwagi poświęcono w filmie złej sytuacji materialnej bohaterów, która jest tematem rozmów oraz powodem wyjazdu do centrum Paryża. Za Krzysztofem Loską możemy powtórzyć: „Francuskiego reżysera mniej interesowały kwestie etniczne, bardziej zaś nierówności ekonomiczne, przepaść między centrum i obrzeżami” (Loska, 2016, s. 132). W Paryżu przyjaciele spoglądają z góry na pejzaż 16. dzielnicy i wieżę Eiffla – miejscowy *landmark*. Najbogatsza i najbardziej elegancka część miasta cechuje się większym uporządkowaniem estetycznym, co podkreślają nocne zdjęcia.

Założenie urbanistyczne jest skrzyżowaniem labiryntu z Panoptykonem – pozornie łatwo się w tej przestrzeni zagubić i pozostać anonimowym, jednak siatka relacji i wpływów umożliwi kontrolowanie kroków każdego. Czarno-białe zdjęcia (ich autorem jest Pierre Aïma) sprawiają, że obraz osiedla wydaje się nieprzyjazny. Duża głębia ostrości w sekwencjach zrealizowanych na przedmieściu podkreśla natomiast istotną rolę przestrzeni w filmie, pozwala zobaczyć ją dokładnie, z dystansu, sugeruje obiektywny (i obojętny?) punkt widzenia, co współgra z wykorzystaniem archiwalnych zdjęć zamieszek w sekwencji otwierającej film. Zdjęcia osiedla nie noszą śladów estetyzacji czy sentymentalizacji przestrzeni, a niestabilny i drżący obraz skłania niekiedy do porównań z materiałem dokumentalnym czy repor-

terskim. Mimo zarzutów o stereotypowo przedstawiony obraz przedmieść i środowiska imigrantów, film Kassovitza – dzięki włączeniu odpowiedniej muzyki, archiwaliów oraz różnorodności językowej – wydaje się oddawać atmosferę przedmieść oraz rozterki młodych ludzi, którym przyszło zmagać się z trudną przestrzenią urbanistyczną.

Ciążenie *Nienawiści* ku estetyce dokumentalnej zaakcentowane jest również na jednym z plakatów towarzyszących premierze filmu<sup>8</sup>. Kompozycję obrazu tworzą trzy stykające się prostokąty w układzie wertykalnym. W górnym pasie znajduje się zbliżenie oczu i części czoła Vincenta Cassela *en face*, oświetlonych z jednej strony ostrym światłem, przez co lewa część twarzy aktora pozostaje w półmroku. Pod spodem widzimy czarne pole (największy prostokąt w kompozycji) z tekstem zapisanym białą czcionką: na samej górze drukowanymi literami tytuł filmu (*La Haine*), mniej więcej w środku cytat z sekwencji otwierającej i powtarzanego w trakcie filmu dowcipu „*jusqu’ici tout va bien*” („jak na razie wszystko idzie dobrze”), a na samym dole czarnego prostokąta, małą czcionką, nazwiska aktorów i twórców filmu. Dolny prostokąt obrazu wypełniają trzy archiwalne zdjęcia zamieszk z udziałem mieszkańców przedmieść i policji; w zdjęciach tych zauważamy niebieskawe światło. Oczy Cassela wydają się patrzeć na widza, a słowo *Nienawiść* umieszczone tuż pod zbliżeniem twarzy Vinza zdaje się łączyć tytułowe uczucie z tym bohaterem. Frontalne kadrowanie włącza widza w przestrzeń otwartej kompozycji tego fragmentu, podobnie jak dzieje się to w wielu ujęciach filmu, w których twarz bohatera – lub jej odbicie w lustrze – prezentowane są w ten sposób. Plakat niepokoi ze względu na czarną powierzchnię z napisami, silne kontrasty światła i cienia w partiach fotograficznych oraz wykorzystanie zdjęć walk ulicznych. Nie zawiera jednak informacji na temat miejsca filmowej akcji.

Studenci filologii polskiej (grupa 10 osób), którzy wcześniej nie uczestniczyli w zajęciach z historii kina ani nie znali filmu *Nienawiść*, zostali poproszeni o udzielenie odpowiedzi na dwa pytania dotyczące tego plakatu:

Jakie myśli i skojarzenia wywołuje u Pani/Pana plakat do filmu *Nienawiść*? (Pytania pomocnicze: z jakich elementów składa się ten obraz? Jaka jest jego kompozycja? Czy któryś element wzbudził Pani/Pana szczególną uwagę lub zaciekawienie? Co może symbolizować kolorystyka obrazu? Kim według Pani/Pana jest postać przedstawiona na plakacie? Jaki może mieć związek z tytułem filmu? Jaki gatunek filmowy zapowiada taki plakat?)

<sup>8</sup> Zob. <https://www.mauvais-genres.com/fr/affiches-francaises/22692-la-haine-affiche-de-film-mod-a-40x60-cm-1995-vincent-cassel-mathieu-kassovitz-3700865422333.html> (dostęp: 12.02.2020).

W dolnej części plakatu znajdują się trzy mniejsze fotografie. Co według Pani/Pana przedstawiają? W jaki sposób wpływają na Pani/Pana oczekiwania związane z filmem? W jakim stopniu wytyczają kierunek interpretacji plakatu?

Pośród zebranych odpowiedzi obserwujemy zgodność co do oczekiwań względem gatunku i nastroju filmu. W wielu wypowiedziach podkreślone zostało niepokojące oddziaływanie kolorystyki plakatu, skutkujące przekonaniem o mrocznym nastroju filmu. Studenci spodziewają się, iż będzie to film z gatunku dramatu psychologicznego, thrillera lub kina akcji, w którym „pierwiastek zła jest prawdopodobnie przedstawiony jako dominujący”.

Bardzo interesujące są rozbieżności w domysłach i hipotezach interpretacyjnych dotyczących zbliżenia oczu bohatera filmu – jak gdyby spoglądał on przez wizjer w drzwiach. Część analizujących plakat łączy emocjonalny wyraz spojrzenia z tytułem filmu i spodziewa się, że widzi fragment twarzy głównego bohatera, który w swoim działaniu będzie kierował się właśnie nienawiścią, być może chęcią zemsty. Pojawiły się też hipotezy przeciwne: że w ukazanych w zbliżeniu oczach można dopatrzeć się bólu, a nie tytułowego uczucia, a ujęcie frontalne zapowiada prowadzenie narracji z punktu widzenia tej postaci. Niektórzy studenci, sugerując się zdjęciami z dolnej części plakatu, rozwijali załączek spodziewanej narracji: być może mężczyzna, którego oczy widzimy, jest poszukiwany, ścigany, wszedł w konflikt z prawem (co zapowiada obecność na plakacie linii przypominających więzienne kraty). Pojawiły się też przypuszczenia, iż bohater jest skrzywdzony lub wykluczony. „Nienawiść” była w odpowiedziach studentów łączona też z nastrojem, jaki wywołuje w odbiorcach kolorystyka plakatu i kolaż ujęcia aktora i zdjęć archiwalnych: „Plakat (...) kojarzy mi się z szarą, smutną rzeczywistością, w której panuje nienawiść”.

Ukierunkowanie uwagi studentów na dolną część plakatu w drugim pytaniu doprowadziło wielu z nich do przekonania, iż film będzie brutalny, że będzie dotyczył tematu przemocy, przestępczości, być może (w dwóch pracach) – wojny. Jedna z osób zauważyła, że kompozycja plakatu sugeruje, iż bohater znajduje się w kontrze wobec sił porządkowych, których zdjęcia umieszczone na dole. Inna osoba wskazała na użycie siły wobec słabszych, spodziewając się, że może to stanowić główny temat filmu. Studenci nie wysunęli przypuszczeń, iż dolne zdjęcia mogą być autentyczne.

Zebrane odpowiedzi wskazują, iż hybrydyczna kompozycja plakatu przesądza o jego zagadkowości i nieoczywistości, a w zależności od kompetencji odbiorczych widzów oraz ich wcześniejszych doświadczeń filmowych, będą oni mieli inne oczekiwania co do gatunku i tematu filmu. W kartach pracy

zaobserwować można, że studenci posługują się różnymi schematami poznawczymi związanymi z odczytywaniem środków filmowego wyrazu (zbliżenie, ujęcie frontalne, kolaż lub seria zdjęć). Towarzyszący filmowi plakat nie sugeruje wyraźnie odpowiedzi na pytania interpretacyjne, które stawiają odbiorcy.

Innej grupie studentów (12 osób z kierunku: kultura mediów, specjalności: film i nowe media) zaproponowano podobne zadanie w odniesieniu do jednej z okładek wydania DVD filmu w kolekcji Criterion<sup>9</sup>. To kadr z filmu w planie ogólnym, przedstawiający czterech mężczyzn (w tym trzech głównych bohaterów) siedzących na betonowych słupkach. Są odwrócenii do widza bokiem lub tyłem – ich identyfikacja jest zatem możliwa dopiero po obejrzeniu filmu. Na drugim planie widzimy osiedle; obecny w kadrze blok wydaje się oddalony i niewielki, co wynika z użycia długiej ogniskowej. Większą część kadru (mniej więcej dwie trzecie wysokości) wypełnia pusta, szara przestrzeń nieba, które kolorystycznie harmonizuje z ziemią wypełniającą pierwszy plan. W obrazie dominują odcienie szarości, a brak światłocieni sprawia, iż pejzaż wydaje się zimny i nieprzyjazny. Najciemniejszymi elementami okładki są części ubioru mężczyzn; postacie mogą być postrzegane jako mroczne lub smutne. Niepokoi jednak rysa po prawej stronie przestrzeni ponad budynkiem. Przypomina pęknięcie w ścianie, co odrealnia filmowy kadr i może skłaniać do postrzegania go jako obrazu, który ulega zniszczeniu.

Na karcie pracy odnoszącej się do okładki zmieniono drugie pytanie: W tle znajduje się widok osiedla mieszkaniowego. Jakie odczucia wywołuje w Pani/Panu ta architektura? (Pytania pomocnicze: czy przedstawione osiedle kojarzy się bardziej z centrum miasta, czy z peryferiami? Jaka jest skala: architektura – człowiek? Czy przedstawione miasto jest możliwe do rozpoznania? Z jakimi innymi wizerunkami architektury czy zespołów urbanistycznych może kojarzyć się projekt okładki?).

Studenci zgodnie określili miejsce akcji: przedmieścia dużego miasta, które wydają się biedne i niebezpieczne. Wszyscy zaznaczyli, że nie rozpoznają konkretnego miasta, niemniej sytuują film w bliskości jakiejś metropolii. Wskazywano na podobny ubiór bohaterów, co świadczyłoby o ich przynależności do jednej grupy lub subkultury. Interesująca jest obserwacja dotycząca możliwej relacji między postaciami: „Może nienawidzą siebie nawzajem, bo tylko dwójka mężczyzn patrzy na siebie”; spostrzeżenie to otwiera możliwą drogę interpretacji filmu. W wielu pracach pojawiły się sugestie, iż tytułowa nienawiść jest uczuciem, które staje się udziałem bohaterów na pierwszym planie.

<sup>9</sup> Zob. <https://www.pinterest.com/pin/147563325264048761/> (dostęp: 31.01.2020).

Studenci domyślają się też, że bohaterowie zmagają się z problemami ekonomicznymi i klasowymi.

W odniesieniu do osiedla widocznego na drugim planie studenci formułowali hipotezy, iż jest ono przestrzenią, która ogranicza bohaterów – wszyscy o sobie wszystko wiedzą i sprawiają wrażenie przytłoczonych budownictwem z wielkiej płyty. Studenci wskazywali, że architektura jest prawdopodobnie ważnym tłem akcji filmu, „górując” (co sugerowałaby kompozycja kadru) nad bohaterami, mimo podobnej wielkości pierwszego i drugiego planu. W jednej z prac student umieścił hipotezy dotyczące filmu w kontekście twórczości Mike’a Leigha, braci Dardenne i Jacquesa Audiarda, „którzy za pomocą szerokokątnych ujęć architektury ukazywali wielkość miasta i alienację swoich bohaterów”. Dwie osoby zauważyły pęknięcie obrazu z prawej strony, odnosząc je do architektury (zniszczonych bloków) lub życia bohaterów filmu, a zatem potraktowały ten element okładki jako wizualną metaforę rozpadu.

Z zebranych od studentów prac wynika, że okładka DVD – mimo prostszej kompozycji – pozwala na formułowanie bardziej rozbudowanych hipotez dotyczących filmu niż plakat towarzyszący premierze. Wybrany kadr uzupełniony rysą na obrazie odsłania więcej kontekstów, które są obecne w filmowej historii: ekonomiczną i społeczną pozycję bohaterów, przynależność do określonych grup, wtłoczenie w ramy wyrazistego projektu urbanistycznego, porażkę i rozpad wielokulturowego przedmieścia. W grupie tej studenci częściej oczekiwali kina społecznie zaangażowanego lub psychologicznego niż brutalnego thrilleru, który zapowiadał plakat. Jedna osoba zauważyła, że – skoro DVD zostało wydane w serii Criterion – to film jest ważny, być może kultowy, i można spodziewać się, iż będzie poruszał ważne tematy. Ta obserwacja może być punktem wyjścia do zastanowienia się nad tym, czy podobne założenie przyświecało wydawcy chcącemu przyciągnąć widzów lubujących się w kinie społecznym. Czy też może sensacyjna intryga *Nienawiści* i estetyzowanie aktów przemocy nie są po latach (DVD wydano w 2006 roku) tymi aspektami filmu, które budzą największe zainteresowanie i przesądzą o atrakcyjności filmu? Zestawienie obu obrazów wybranych do analizy ujawnia różnorodność, którymi może podążyć w toku interpretacji *Nienawiści* oraz zaświadcza o istotnej roli kontekstów, w których opowieść tę można rozpatrywać. Parateksty filmu (plakat i okładka DVD) są tu świadectwem dominującego w danym czasie odczytania, wynikającego zarówno ze strategii promocyjnych, jak i torów krytycznej refleksji.

## **Nienawiść... i co dalej? Socjokulturowe portrety imigrantów w kinie francuskim XXI wieku**

Filmem, który na różnych płaszczyznach dekonstruuje stereotypowy wizerunek imigranta – nisko wykwalifikowanego, pozbawionego kompetencji językowych, kapitału kulturowego i formalnego wykształcenia oraz z trudnością adaptującego się we francuskim społeczeństwie – jest *Nieustraszona*, której fabuła stanowi swobodną transpozycję losów Danielle Arbid. Pochodząca z Libanu twórczyni obdarzyła tytułową bohaterkę, Linę Karam, płynną znajomością języka francuskiego, wrażliwością na sztukę, gotowością do podjęcia studiów na Université Panthéon-Sorbonne i wytrwałością w systematycznym podnoszeniu materialnych warunków życia (Kasprzak, 2018, s. 442–446). Etniczna odmienność, brak aktualnego prawa pobytu i stałego miejsca zamieszkania sytuują Linę w dolnych rejonach hierarchii społecznej. Bohaterka staje się jednocześnie obiektem zazdrości ze strony innych nielegalnych imigrantów, pozbawionych nie tylko pomocy prawnej, ale również – jako nieposługujących się językiem francuskim – symbolicznego prawa głosu. Choć tytuł filmu jednoznacznie definiuje kobietę jako postać odważną i wytrwałą w swoich działaniach, plakat promujący *Nieustraszoną*<sup>10</sup> uwidacznia wielowymiarowość postaci, sygnalizując jednocześnie fakt ulokowania akcji filmu w nieoczywistych dla kina imigranckiego przestrzeniach.

Jednym z zadań studentów uczęszczających w semestrze zimowym 2019–2020 na prowadzony przeze mnie kurs *Miasto wyobrażone. Socjokulturowa panorama Paryża na wybranych przykładach filmowych* było dokonanie pisemnej analizy i interpretacji plakatu do filmu *Nieustraszona*. Przed przystąpieniem do zadania, 23 uczestników zajęć zapoznało się z historią kina *beur* oraz kina przedmieść, a także z najważniejszymi produkcjami zaliczanymi w poczet tych nurtów. W przygotowanej dla studentów karcie pracy znalazły się następujące pytania:

Jakie myśli i skojarzenia wywołuje u Pani/Pana plakat do filmu *Nieustraszona*? (Pytania pomocnicze: z jakich elementów składa się ten plakat? Czy któryś element wzbudził Pani/Pana szczególną uwagę lub zaciekawienie? Co może symbolizować kolorystyka plakatu? Kim według Pani/Pana jest kobieta przedstawiona na plakacie? W jaki sposób ta postać może wiązać się z tytułem filmu?).

Na pierwszym planie widoczny jest jeden z symboli Paryża (Francji) – wieża Eiffla. Jakie oczekiwania względem miejsca filmowej akcji wywołuje umiesz-

<sup>10</sup> Źródło grafiki: <https://www.imdb.com/title/tt4223366/mediaviewer/rm3817280512>.

czenie na plakacie tego elementu? (Pytania pomocnicze: czy motyw wieży Eiffla jest charakterystyczny dla kina *beur* lub „kina przedmieść”? Z jakim typem/ gatunkiem filmowym może się kojarzyć? Czy spodziewamy się tego, że akcja filmu poruszającego problematykę imigracji będzie ulokowana w atrakcyjnych, zabytkowych przestrzeniach miasta?).

Udzielając odpowiedzi na pierwsze pytanie, studenci koncentrowali się na umieszczonej w centrum plakatu fotografii młodej kobiety, którą słusznie rozszyfrowali jako tytułową bohaterkę filmu – imigrantkę z rejonu Bliskiego Wschodu (na co, zdaniem respondentów, wskazywała egzotyczna uroda postaci). „Na jej drodze mogą pojawić się różne przeciwności losu, ale jest w stanie się z nimi uporać, dlatego jest nieustraszona” – w ten sposób najczęściej interpretowano życiową postawę dziewczyny, zwracając uwagę na jej bezpośrednie, intensywne (wręcz magnetyczne) spojrzenie. Pojedyncze osoby dostrzegały w mimice kobiety wyraz smutku, zamyślenia i zakłopotania, który równie trafnie odzwierciedla usposobienie bohaterki. W dalszej kolejności studenci kierowali uwagę na pozostałe elementy współtworzące kompozycję plakatu, sugerując ważny związek postaci wyeksponowanych na drugim planie z losami kobiety. „Ciepły czerwony kolor, na którego tle znajduje się starsza kobieta i dwie pary, oraz chłodny niebieski, z młodym mężczyzną. Pomiędzy tymi kolorami znajduje się młoda kobieta, wydawać się może, iż jest ona rozerwana pomiędzy tymi osobami i będzie musiała wybrać jedną stronę” – zauważył jeden z uczestników kursu. Tonację plakatu bezbłędnie kojarzono z kolorystyką francuskiej flagi, niekiedy podejmując się głębszej interpretacji („nagromadzenie kolorów może symbolizować też pewną multikulturowość (...) lub też wielowątkowość w filmie”, „dwa kontrastowe kolory mogą symbolizować konflikt, być może jakieś wewnętrzne dylematy bohaterki”, „plakat przybiera barwy francuskiej flagi, co może świadczyć, że bohaterka w pewnym sensie utożsamia się z nowym krajem”, „plakat jest utrzymany w dość ciepłej tonacji, przeważa kolor czerwony, który może symbolizować agresję, ale i również miłość”, „kolor czerwony oraz kontrastujący z nim kolor niebieski według mnie jest obrazem przeciwieństw – symbolizuje dwie strony bohaterki – silną oraz słabą”, „kolory i kształty są rozmyte, co moim zdaniem nawiązuje do myśli głównej bohaterki”).

Drugie z zadanych pytań skłoniło studentów do zastanowienia się nad stereotypowo postrzeganą przestrzenią podparyskich blokowisk. Większość osób jednoznacznie określiła obecną na plakacie wieżę Eiffla jako symbol Francji i/lub jej stolicy, podkreślając jednocześnie przepaść pomiędzy produkcjami z kręgu *cinéma de banlieue* – utożsamianymi z nieatrakcyjną i niebezpieczną przestrzenią blokowisk – oraz filmami „turystycznymi”, których nieodłącznym atrybutem

jest górująca nad miastem stalowa konstrukcja. Będąc symbolem miłości, wieża wzbudzała niekiedy oczekiwania na temat obecności w *Nieustraszonej* wątku miłosnego i sugerowała problematykę filmu „bardziej nastawioną na życie imigranta wśród Francuzów, we francuskiej kulturze, a niekoniecznie na ukazaniu trudnej sytuacji imigranckiej społeczności”. „Wieża Eiffła może dawać nadzieję na «szczęśliwe zakończenie» ale również symbolizować przepaść społeczną między paryżanami a imigrantami, między romantycznym miastem i smutnymi przedmieściami” – zauważyła jedna z uczestniczek kursu, a postawiona przez nią teza znalazła rozwinięcie w innej z przygotowanych prac: „Być może film chce w jakiś sposób skontrastować przestrzeń przedmieść z obrazem Paryża, o jakim marzy główna bohaterka? Może zamierza pokazać jej starania, aby ziszczyć w swoim życiu taki Paryż, którego pragnie imigrantka poszukująca szansy na lepsze – romantyczne, ekscytujące – życie?”.

### Paratekst artykułu, czyli uwagi końcowe

Choć *cinéma de banlieue* przeżywało rozkwit w latach 90. ubiegłego stulecia, ćwierć wieku później – w obliczu nasilonych ruchów migracyjnych – wciąż stanowi zjawisko warte uwagi ze strony rozmaitych grup odbiorców. Również twórcy filmowi nieprzerwanie sięgają do tej tradycji, jak na przykład Ladj Ly w *Nędznikach* (*Les Misérables*, 2019)<sup>11</sup>. Osnuć scenariusza zajęć dydaktycznych wokół „kina przedmieść” może zachęcić uczestników do pogłębionego odbioru sztuki filmowej, którego istotnym – choć często pomijanym elementem – jest świadome budowanie horyzontu oczekiwań względem filmu w oparciu o lekturę towarzyszących mu materiałów (a następnie weryfikowanie tych oczekiwań w toku seansu). Jak bowiem zauważa w artykule *Paratekst jako oszust i demistyfikacja?* Blanka Brzozowska (2010), „parateksty, działając niejako wbrew samemu filmowi, stwarzają zupełnie nowy tekst, który rozbudowuje pierwotny o dodatkowe znaczenia”. Podjęcie namysłu nad relacją między tekstem głównym i towarzyszącymi mu materiałami pobocznymi zwiększa zatem potencjał interpretacyjny filmów. Rozszerza też pole analitycznych zainteresowań poza treść i formę dzieł, uwzględniając różne aspekty funkcjonowania przemysłu kinematograficznego.

Refleksje i propozycje metodyczne, wyznaczające oś problemową niniejszego tekstu, można z powodzeniem przenieść na grunt innych materiałów paratekstualnych, takich jak zwiastuny filmowe, strony internetowe filmów czy dodatkowe materiały lub funkcje dostępne na nośnikach DVD czy Blu-ray. Udział w proponowanych zajęciach uświadomi uczniom mnogość strategii marketingowych

<sup>11</sup> W filmie, uhonorowanym między innymi Nagrodą Fipresci, Nagrodą Specjalną Jury w Cannes w 2019 oraz nominacją do Oscara, zawarto między innymi nawiązanie do omawianej *Nienawiści*.



stosowanych przez twórców filmowych paratekstów, a także może stanowić zachętę do podejmowania własnych działań twórczych inspirowanych tekstami kultury. Przede wszystkim przyczyni się jednak do wykształcenia kompetencji pozwalających na samodzielną analizę oglądanych materiałów. Ich neoformalna analiza, skoncentrowana na elementach silnie znaczeniowych (takich jak kompozycja, rodzaj planu, oświetlenie, kolorystyka i zastosowana typografia), wspiera proces wychowania estetycznego i uwrażliwia odbiorców na przekazy wizualne spotykane w codziennym życiu. Z kolei podjęcie namysłu nad „kinem przedmieść” – jego genezą, korpusem filmów, charakterystyką bohaterów czy wreszcie kształtem materiałów promocyjnych – sprzyja urzeczywistnieniu ideałów symbolizowanych przez kolory francuskiej flagi.

## Bibliografia

- Austin, G. (2008). *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Aumont, J., Marie, M. (2011). *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bolek, E. (2015). *Interpretacja plakatu artystycznego jako działanie na tekstach*, [w:] S. Niebrzegowska-Bartmińska, M. Nowosad-Bakalarczyk, T. Piekot (red.). *Działania na tekście. Przekład – redagowanie – ilustrowanie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Budzik, J. (2013). *Film w edukacji – różne praktyki adaptacyjne. Artystyczny plakat filmowy jako paratekst filmu*, [w:] W. Hajduk-Gawron, A. Madej (red.). *Adaptacje I. Język – literatura – sztuka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Gnome.
- Budzik, J.H. (2016–2017). *Plakat jako tekst kultury w szkolnej edukacji filmowej*. „Język Polski w Liceum. Zeszyty Kieleckie”, nr 2.
- Brzozowska, B. (2010). *Paratekst jako oszust i demistifikator?*, [w:] A. Gwóźdź (red.). *Pogranicza audiowizualności*. Kraków: Universitas.
- Color. *The Film Reader* (2006). A. Dalle-Vacche, B. Price (red.). London: Routledge.
- Depta, H. (1975). *Film i wychowanie*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Filmoteka Narodowa. <http://www.fn.org.pl/public/upload/12.01.17%20Kryteria%20oceny%20analizy%20i%20interpretacji%20plakatu%20filmowego.pdf> (dostęp: 31.01.2020).
- Fournier Lanzoni, R. (2015). *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. London: Bloomsbury Academic.
- Genette, G. (1992). *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia. 1982*, tłum. A. Milecki, [w:] H. Markiewicz (oprac.). *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. tom IV, część 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gwóźdź, A. (2010). *Obok filmu, między mediami*, [w:] tenże (red.). *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

Hargreaves, A.G. (2011). *From „Ghettos” to Globalization. Situating Maghrebi-French Filmmakers*, [w:] S. Durmelat, V. Swamy (red.). *Screening Integration. Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Jałowicki, B., Szczepański, M. (2006). *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Kasprzak, M. (2018). *Na rubieżach społeczeństwa. Wizerunki paryskich imigrantów we współczesnym kinie francuskim*, [w:] *Ksenologie*, K. Olkusz, K.M. Maj (red.). Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.

Libura, A. (red.). (2007). *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.

Linek, E. (2008). *Wizerunek kobiet w kinie Maghrebu*, [w:] M.M. Dziekan, I. Kończak (red.). *Między Wschodem a Zachodem. Łódzkie studia wschodoznawcze*. Łódź: Katedra Bliższego Wschodu i Północnej Afryki Uniwersytetu Łódzkiego.

Loska, K. (2016). *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

*Mauvais genre*. <https://www.mauvais-genres.com/fr/affiches-francaises/22692-la-haine-affiche-de-film-mod-a-40x60-cm-1995-vincent-cassel-mathieu-kassovitz-3700865422333.html> (dostęp: 31.01.2020).

Pinterest. <https://www.pinterest.com/pin/147563325264048761/> (dostęp: 31.01.2020).

Pospieszńska, A. (2015). *Kino »beur« jako wyraz przemian społeczno-kulturalnych we Francji*. „Ogrody Nauk i Sztuk” nr 5. Wrocław: Fundacja Pro Scientia Publica.

Rorty, R. (1998). *Truth and Progress: Philosophical Papers III*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ślósarz, A. (2013). *Plakat i reklama na lekcjach języka polskiego w liceum i technikum. Poradnik z ćwiczeniami dla nauczyciela*. Warszawa: Ośrodek Rozwoju Edukacji, [http://www.oke.krakow.pl/inf/filedata/files/a\\_slosarz\\_plakat%20i%20reklama%20na%20lekcjach%20jezyka%20polskiego.pdf](http://www.oke.krakow.pl/inf/filedata/files/a_slosarz_plakat%20i%20reklama%20na%20lekcjach%20jezyka%20polskiego.pdf) (dostęp: 31.01.2020).

## Abstract

In this paper we elaborate on the educational use of film posters understood as film paratexts in Gérard Genette's theory as well as in later media research. The subject of our research is *cinéma de banlieue* – a French film movement that situates the protagonists not only spatially, but also socially (such as *La Haine*, dir. M. Kassovitz, 1995, *Entre les murs*, dir. L. Cantet, 2008, *Peur de rien*, dir. D. Arbid, 2015, and *Dheepan*, dir. J. Audiard, 2015). By analyzing film paratexts, we include these materials in the context of cultural representations of the Parisian suburbs. Our research is established in educational and academic practice whose essential part is the in-depth work with the paratexts conducted by students and facilitated by the lecturer.

**Key words:** film education; poster; paratexts; suburb cinema; *cinéma de banlieue*