

Artykuły

Ewelina Konieczna, Uniwersytet Śląski

Wędrowki w filmie i z filmem. O ekranowych spacerach Woody'ego Allena i włóczęgach Wima Wendersa

Słowa kluczowe: wędrowka, film, turystyka kulturowa, spacerowicz, włóczęga

Streszczenie

W historii kina można odnaleźć wiele filmów wykorzystujących motyw wędrowki. Od zarania kinematografii filmowcy prezentują na ekranie również różne miasta wraz z ich dawnymi lub współczesnymi mitami. Celem artykułu jest przyjrzenie się związkom kina i turystyki kulturowej oraz próba opisanie filmu jako tekstu kultury inspirującego do udania się w drogę czy odwiedzenia innego miasta. We wprowadzeniu przedstawiono problem obecności motywu wędrowki w kinie, następnie omówiono temat miast, które za sprawą swych filmowych wizerunków stają się często celem turystyki kulturowej. Przyjęta teza została zilustrowana przykładami zaczerpniętymi z twórczości Woody'ego Allena i Wima Wendersa wraz z przyczynami oraz celami filmowych spacerów i wędrowek obu twórców, omówionymi w kontekście ponowoczesnych wzorów osobowych - spacerowicza i włóczęgi.

Wprowadzenie

Motywy wędrowki czy podróży są nieodłącznym elementem rozmaitych tekstów kultury; mityczni herosi często dowodzili swej siły i mocy w trakcie pełnej trudów i przeciwności wędrowki, w podróż wysyłali bohaterów swych epickich poematów Homer i Wergiliusz, bohaterowie popularnych baśni właśnie w drodze zdobywali doświadczenie, mądrość, miłość i bogactwo. Również w historii kina można znaleźć wiele przykładów filmowych migracji.

Pierwsze pokazy filmowe oraz pionierskie realizacje filmowe miały charakter kina mobilnego. Louis i August Lumiere, od momentu zaprezentowania kinematografu paryskiej publiczności (28 grudnia 1895 roku), zajęli się szkoleniem operatorów. Młodzi ludzie przygotowani przez wynalazców do obsługiwanego urządzenia wyświetlającego i utrwalającego ruchome obrazy wyruszyli w świat. Operatorzy ci organizowali seanse promujące kinematograf między innymi w Brukseli, Amsterdamie, Londynie, Berlinie, Wiedniu, a nawet w Meksyku. Zadaniem „kinematografistów” było również kręcenie materiałów dokumentalnych z odwiedzanych przez nich miast. Jednym z operatorów braci Lumiere był prawdopodobnie Polak Bolesław Matuszewski, który nauczył się obsługiwać kinematograf na dworze cara Mikołaja II w Petersburgu w roku 1896, by później jako niezależny operator realizować reportaże z wydarzeń politycznych (np. w Warszawie), czy krótkie filmy etnograficzne w różnych krajach [Lubelski 2007, s.20, 22].

Podróżowanie, wędrowanie czy włóczęga stały się od początku istnienia kina tematem licznych opowiadań filmowych. Filmowe przemieszczanie się ma rozmaite przyczyny i cele, dotyczy nie tylko bohaterów, ale również twórców ruchomych obrazów. Migracje te różnią się genezą, celami oraz rezultatami, mogą być efektem ciekawości, pragnienia przygody, chęci odmiany losu, poszukiwania zagubionej tożsamości (np. filmy Franka Capry¹) lub po

¹ „Podróżowanie bohaterów Capry zdaje się nawiązywać nie tyle do amerykańskiego mitu zdobywania przetrzeźni przez pierwszych osadników, ile do sytuacji emigranta, który przybywając do nowego miejsca, opuszcza dotychczasowe, a zatem tym samym doświadcza wykorzenienia” [Ostrowska- Chmura, 2006, s.194].

prostu wędrówką bez celu, czerpaniem sensu z samej jej istoty. Peregrynują twórcy oraz bohaterowie kina dokumentalnego i fabularnego, w podróż udają się postaci z filmów komercyjnych i artystycznych, gatunkowych i autorskich. Pokonują drogę pieszo (*Władca Pierścieni*, reż. P. Jackson, 2001), konno i dyliżansem (*Dyliżans*, reż. J. Ford, 1939), motocyklem (*Swobodny jeździec*, reż. D Hooper, 1969; *Dzienniki motocyklowe*, reż. W Salles, 2004), samochodem (*Thelma i Luiza*, reż. R Scott, 1991), ciężarówką (*Konwój*, reż. S. Peckinpah 1978.), statkiem wycieczkowym (*Rejs*, reż. M. Piwowski, 1970), pociągiem (*Pociąg*, reż. J. Kawalerowicz, 1959), samolotem (*W chmurach*, reż. J. Reitman 2009), statkiem kosmicznym (*Odyseja kosmiczna 2001*, reż. S Kubrick, 1968), wehikułem czasu (*Powrót do przyszłości*, reż. R Zameckis, 1985), a nawet kosiarką do trawy (*Prosta historia*, reż. D Lynch, 1999). Środki lokomocji, którymi poruszają się filmowe postaci można by długo mnożyć, bowiem wyobraźnia realizatorów i możliwości medium filmowego nie znają granic. Mnożyć można również tytuły filmów z wątkami podróży i wędrówki².

W filmach etnograficznych, klasyka tego gatunku Roberta Flaherty'ego (*Nanuk*, 1922; *Moana*, 1925; *Człowiek z Aran*, 1934), rejestrowane jest życie i obyczaje ludzi innych kultur do których docierał filmowiec. Celem podróży w amerykańskim filmie drogi (*road movie*), będącej metaforą życia, było poszukiwanie wolności i ucieczka od dotychczasowego życia (*Swobodny Jeździec*, reż. D. Hooper, 1969; *Znikający punkt*, reż. R Sarafian, 1971; *Dzikość serca* reż. D. Lynch, 1990). Istnieją ponadto filmy sensacyjne jak *Bony i Clyde* (reż. A. Penn, 1967) czy *Urodzeni mordercy* Oliviera Stone (1994) oraz przygodowe, których wartka akcja toczy się w drodze, jak ma to miejsce w trylogii Stevena Spielberga o przygodach nieustraszonego archeologa Indiany Jonesa.

Popularność motywu podróży i wędrówki w kinie nie przemija. Współcześni odbiorcy ekranowych opowieści mogą liczyć na stałą obecność filmów z drogą w tle oraz opracowań naukowych poświęconych tej tematyce. Świadczy o tym chociażby nagroda Grand Prix na festiwalu filmowym Nowe Horyzonty w 2012 roku, którą otrzymał chilijski obraz w reżyserii Domingi Sotomayor Castillo - *Od czwartku do niedzieli* - opowieść o rozpadzie rodziny rozgrywająca się podczas wycieczki samochodem na północ Chile. Natomiast przykładem literatury omawiającej wątki filmowych podróży może być książka Elżbiety Wiącek o twórczości irańskiego reżysera Abbasa Kiarostamiego. Autorka, nie ograniczając się wyłącznie do „podróżnego kina” reżysera, daje czytelnikom kompendium wiedzy na temat irańskiej kinematografii, dziejów współczesnego Iranu, jego religii, perskiej literatury, teatru i malarstwa. Monografia ta stanowi zatem nie tylko opis twórczości reżysera, ale również interesujące studium na temat irańskiej kultury [Wiącek 2004].

Również przestrzeń miasta odrywa znaczącą rolę w licznych filmach, często przyczyniając się do rozwoju turystyki kulturowej. Ewa Mazierska i Laura Rascalori w książce *From Moscow to Madrid: European Cities. Postmodern Cinema* opisują podróż przez filmową „starą” Europę. Odwiedzają między innymi Madryt Pedra Almodóvara, następnie zapraszają czytelnika do Europy postkomunistycznej, którą ilustrują przykładem Warszawy z filmów *Girl Guide* (1995) i *Kiler* (1997) Juliusza Machulskiego. Kolejnymi portretowanymi miastami są między innymi Berlin, Moskwa i Londyn [Mazierska, Rascalori, 2002]. Innym opracowaniem poświęconym tym razem jednemu miastu - Berlinowi jest książka Magdaleny Saryusz - Wolskiej zawierająca analizy kilkudziesięciu filmów, których akcja toczy się w stolicy Niemiec [Saryusz-Wolska, 2007]. Wśród omawianych filmów znajduje się na przykład *Kabaret* Boba Fossa (1972) *Niebo nad Berlinem* Wima Wendersa (1987), *Biegnij Lola, biegnij* Toma Tykwa (1998).

Nie tylko filmoznawcy piszą o miejskich przestrzeniach utrwalonych na taśmie filmowej. Jarosław Mikołajewski w opracowaniu *Rzymska komedia* - prywatnym kulturowym

² Szczegółowe informacje na temat wszystkich wymienionych w artykule filmów wraz z ich metryczkami można znaleźć w bazie IMDb (*The Internet Movie Database*): www.imdb.com oraz w serwisie internetowym www.filmweb.pl [dostęp: 24. 10.2012].

przewodniku po współczesnym Rzymie - prowadząc czytelnika po pieśniach *Boskiej komedii* Dantego przywołuje film Federico Felliniego *Słodkie życie* z 1960 roku i via Vittorio Veneto, - „drogę przez Czyściec”, ulicę, „która ze *Słodkim życiem* związana jest nierozzerwalnie, jest jego osią, scenerią, życiem przed życiem oraz życiem pośmiertnym”[Mikołajewski 2011, s.225]. Jak twierdzi autor, w *Słodkim życiu* Fellini unieśmiertlnił tę część Rzymu wraz z najsłynniejszym barem z filmu - Café de Paris i Fontanną di Trevi w scenie kąpiącej się w niej Anity Ekberg. Mikołajewski przywołuje również postać Piera Paolo Pasoliniego, realizującego swe filmy w rzymskiej wytwórni Cincecitta i jego tragiczną śmierć w Rzymie.

Wymienione publikacje stanowią zaproszenie do pogłębionego poznania ukazywanych na ekranie miast, ich kulturowego tła i rzeczywistego spaceru po miejscach odwiedzanych przez filmowych bohaterów.

Uwagi metodologiczne

Problem wędrówki filmowej można potraktować wielotorowo, w zależności od przyjętej perspektywy badawczej. Pierwszym zamysłem jest poszukiwanie obecności motywu wędrówki w filmach fabularnych. Można również skupić się na twórcach kina dokumentalnego w jego etnologicznym wymiarze, wymagającym od realizatorów podążania śladami bohaterów filmów, bądź w ich poszukiwaniu. Chęć zbadania problemu nasuwa również sposobność do przyjrzenia się związkom kina i turystyki w aspekcie upowszechnieniowym, zarówno w obrębie kina, jak i turystyki. Filmy dokumentalne oraz fabularne mogą spełniać doniosłą rolę w upowszechnianiu kultury (nie tylko filmowej), a także turystyki kulturowej, stając się jednym z jej edukacyjnych narzędzi. Zainteresowanie może także budzić zjawisko kina objazdowego w kontekście historycznym i współczesnym oraz festiwale i tematyczne przeglądy filmowe, przyczyniające się do rozwoju turystyki filmowej w sektorze turystyki dziedzictwa kulturowego i kultury współczesnej. Istnieje jeszcze jedna możliwość, mianowicie opisanie filmu jako tekstu kultury inspirującego do podjęcia wędrówki. Nie sposób jednak poruszyć wszystkich tych problemów w jednym opracowaniu, zatem po wprowadzeniu na temat różnych form wykorzystania motywu wędrówki i podróży w kinie, przedstawiono ostatnią z wymienionych perspektyw badawczych, którą zilustrują przykłady zaczerpnięte z twórczości filmowej Woody'ego Allena i Wima Wendersa.

Obu filmowców, którzy rozpoczęli swą karierę w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, łączy fascynacja miastami oraz muzyką, wykorzystywanie bohaterów jako własnego *alter ego* oraz niechęć do identyfikowania się z kulturą swego kraju (mającą jednakowoż zgoła odmienne przyczyny), jak również zarzut tworzenia pocztówkowych i pełnych klisz obrazów krajów, o których opowiadają w filmach. W przypadku Wendersa zarzuty te dotyczą Ameryki, zaś Allenowi przypisuje się tworzenie nierzeczywistych i odrealnionych obrazów europejskich miast. Allen, w dzieciństwie zakochany w kinie hollywoodzkim, później zafascynował się europejskim kinem artystycznym, filmami Ingmara Bergmana, Jeana Renoira, Federico Felliniego, by wreszcie jako Nowojorczyk z krwi i kości, po latach filmowych spacerów po Manhattanie wyruszyć ze swymi bohaterami do Europy. Wenders natomiast, ze względu na zamiłowanie do kultury amerykańskiej, filmowe wędrówki rozpoczął od eksploracji Stanów Zjednoczonych. Ponadto reżyser *Purpurowej róży z Kairu* (1985) nieustannie grający z konwencjami Hollywoodu uznawany jest za najbardziej europejskiego twórcę wśród Amerykanów, Wendersa natomiast fascynuje Ameryka. Jak zauważa Marcin Giżycki:

„Żaden inny europejski twórca nie zrealizował tylu filmów o Ameryce, które byłyby, jeśli nie koniecznie formalnie europejskie, to przynajmniej jako takie postrzegane. Żaden inny europejski reżyser nie wypowiadał się publicznie równie obszernie na temat Ameryki i swojego nią zainteresowania, jak Wenders właśnie”[Giżycki 2005, s.189].

Wybór filmów Allena i Wendersa podyktowany został przyjętą w artykule tezą zakładającą, że film może stanowić tekst kultury inspirujący do podjęcia wędrówki. W twórczości obu współczesnych twórców można odnaleźć wątki, które posłużą do ilustracji założonej tezy. Mimo pewnych podobieństw w zakresie zainteresowań obu reżyserów przyczyny i cele ich filmowych wędrówek są odmienne. Woody'ego Allena za Zygmuntem Baumanem można nazwać typem spacerowicza – obserwatora miejskiego, Wenders natomiast przypomina postać ponowoczesnego włóczęgi. Spacerowicz i włóczęga są dwoma z czterech, obok turysty i gracza, zaproponowanymi przez Zygmunta Baumana ponowoczesnymi wzorami osobowymi [Bauman 1984], które posłużą do przedstawienia możliwych sposobów wykorzystania motywu wędrówki we współczesnym kinie.

Celem artykułu nie jest szczegółowe omówienie dorobku filmowego Woody'ego Allena i Wima Wendersa, bowiem zawartość tematyczna ich twórczości przekracza znacznie zakres tematyki podjętej w rozważaniach. Dorobek artystyczny obu reżyserów obejmuje kilkadziesiąt filmów, a przywołanie kilku z nich jest zaledwie przyczynkiem do poszukiwań powinowactw pomiędzy kinem a podróżowaniem, filmem i wędrówką, obecnych również w filmach innych twórców.

Miejskie spacerunki Woody'ego Allena

Słynne za sprawą filmowych wizerunków miasta stają się dzisiaj celem turystyki kulturowej, a podążanie za bohaterami popularnych filmów stanowi propozycję nie tylko dla miłośników kina. Szczególnym miastem jest Paryż, gdzie oferuje się wycieczki śladami Amelii Poulain³ bohaterki filmu Jean-Pierre Jeuneta z 2001 roku, czy *Kodu da Vinci* Rona Howarda (2006), filmowej adaptacji popularnej powieści Dana Browna⁴. Zgodnie z tą modą w przewodniku po Paryżu Wydawnictwa Pascal sygnowanym przez Elisabeth Dudę (Paryżankę o polskich korzeniach znaną w Polsce z ekranu telewizyjnego za sprawą popularnego przed kilku laty programu *Europa da się lubić*), autorka zaprasza do odwiedzenia dzielnic miasta według filmowego klucza. I tak, przez Montmartre prowadzi wspomniana wyżej *Amelia*, zwiedzaniu śródmieścia towarzyszy *Zazi w metrze* Louisa Malle (1960), spacerujący po starym Paryżu muszą wstąpić do stojącego nad brzegiem kanału St. Martin, romantycznego tytułowego *Hôtelu du Nord* z filmu Marcela Carné z 1938 roku, a Dzielnicę Łacińską przemierzyć w towarzystwie bohaterów *Do utraty tchu* (1960) Jean- Luc Godarda [Duda 2011].

Swoiste przewodniki po europejskich miastach za pomocą zrealizowanych w ostatniej dekadzie filmów tworzy Woody Allen. Amerykański reżyser, scenarzysta, dramaturg i aktor w jednej osobie od wczesnej młodości pisał humorystyczne teksty - felietony do gazet, scenariusze do telewizyjnych programów rozrywkowych. Wszystkie jego filmy, od pierwszego samodzielnie wyreżyserowanego w 1969 roku (*Bierz forszę i w nogi*) po ostatni z 2012 (*Zakochani w Rzymie*) przepełnione są inteligentnym humorem, kpina i autoironią. Filmy Allena cechuje różnorodność tak stylistyczna, jak tematyczna, w dorobku reżysera znaleźć można wyrafinowane komedie, pastisze gatunków, filmy kryminalne, dramaty obyczajowe.

W ostatnich latach żywiołem Nowojorczyka stało się smakowanie europejskich miast. Porzuciwszy ulice Manhattanu i jego mieszkańców Woody Allen odwiedza z kamerą stolice i modne miasta starego kontynentu. Londyn, Barcelona, Paryż i Rzym stanowią kulturowe tło

³ http://nowa.magazynswiat.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1025, [dostęp: 10.08.2012].

⁴ Jedno z francuskich biur turystycznych wydało specjalny przewodnik dla fanów historycznych zagadek. W przewodniku jest plan miasta z oznaczonymi miejscami, w których rozgrywała się akcja książki i filmu. Zaznaczone zostały ulice, po których poruszali się jego bohaterowie - od hotelu Ritz, w którym mieszkał Robert Langdon, poprzez Tuilerie i Luwr, aż po kościół Saint Sulpice. Przy każdym z opisanych miejsc przewodnik informuje, jaką rolę odegrało ono w słynnym bestsellerze [www.turinfo.pl/p/ak_id,3918,,paryz,szlakiem_kodu_leonarda_da_vinci,przewodnik,biuro_turystyczne,hotel_ritz.html, dostęp: 10.08.2012].

dla miłośnych perypetii Amerykanów w Europie. Sam reżyser tak mówi o przyczynach tej decyzji:

„Zrozumiałem, że można dobrze czuć się w mieście, w którym nie spędziło się całego życia. Bo Manhattan nie jest całym światem, nawet jeśli jest światem w miniaturze. Chcę podróżować. Przyjmuję oferty europejskich burmistrzów chętnych do sfinansowania moich tytułów, o ile mam ochotę spędzić w ich miastach kilka miesięcy” [Kwiatkowski 2012, s.86].

W komediach sponsorowanych przez władze miast - *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *O północy w Paryżu* (2011), *Zakochani w Rzymie* (2012) oraz trylogii londyńskiej (*Wszystko gra*, 2005; *Scoop - gorący temat*, 2006; *Poznasz przystojnego bruneta*, 2010), kulturowa przestrzeń miasta staje się głównym bohaterem filmu. Atrakcyjnie sfilmowane ulice Londynu, niezwykła architektura Barcelony z budynkami Gaudiego, paryskie bulwary, muzea oraz rzeźby Augusta Rodina, pięknie fotografowane rzymskie ulice, place, budynki i ogrody tworzą wyidealizowany, pocztówkowy obraz tych miast, zachęcający widzów do odwiedzenia europejskich stolic. W tak urokliwych zakątkach - zaułkach, placach, parkach i klimatycznych wnętrzach rozgrywają się miłosne rozterki amerykańskich turystów w Europie, okraszone lekkim humorem i błyskotliwymi dialogami, rozmowami o sztuce, architekturze, literaturze i filmie. Jak zauważa Teresa Rutkowska:

„Niemal wszyscy bohaterowie Allena, nie tylko ci, których można uznać za jego *alter ego*, chodzą do kina, rozmawiają o filmach, konfrontują własne życie z życiem postaci filmowych. Gdy akcja rozgrywa się w Nowym Jorku, a do niedawna tak bywało najczęściej, odwiedzają małe studyjne kina na Manhattanie albo oglądają stare filmy w domu. To bardzo ważna część ich wyposażenia kulturowego. Do takich widzów poniekąd zwraca się Allen. Wizualne i werbalne cytaty i autocytaty, bezpośrednie i zakamuflowane nawiązania do filmów cudzych i własnych przynależą do jego stylu autorskiego” [Rutkowska 2006, s.29].

Filmy Allena zaludniają artyści i intelektualiści, zazwyczaj są to neurotyczni pisarze, malarze, filmowcy czy aktorzy. Nie inaczej jest w *Vicky Cristina Barcelona*. Młoda Amerykanka Cristina żyje w świecie obrazów, maluje oraz nie rozstaje się z aparatem fotograficznym. Zauroczone katalońskim miastem stara się zatrzymać wszystko co widzi i przeżywa w fotograficznym i filmowym obrazie. Celem wizyty w Barcelonie drugiej tytułowej bohaterki – Vicky, zafascynowanej architekturą Gaudiego, jest napisanie pracy magisterskiej o „tożsamości Katalończyków”.

O północy w Paryżu opowiada historię początkującego amerykańskiego scenarzysty i pisarza, który wybrał się z narzeczoną w przedślubną podróż do Europy. Film jest jednak przede wszystkim sentymentalną podróżą w czasie, pomostem między marzeniem a rzeczywistością, ale i intertekstualną, pełną ironii opowieścią o mieście, jego mieszkańcach i wszechobecnych turystach. Architektura stolicy Francji pojawia się w czołówce filmu w serii zdjęć przypominających album z podróży, później zaczyna się opowieść o legendzie Paryża. Film przetykany jest odwołaniami do artystycznej przeszłości miasta; dzięki marzeniom głównego bohatera, początkującego amerykańskiego pisarza, widz przenosi się wraz z nim do świata z przeszłości, w którym spotyka Ernesta Hemingwaya, Scotta Fitzgeralda i Gertrudę Stein, udzielającą pisarskich wskazówek. Za sprawą postaci Pabla Picassa, Salvadora Dali, Luisa Bunuela pojawiają się odniesienia do malarskich i filmowych dzieł paryskiej cyganerii z początku XX wieku, epoki dadaizmu i rodzącego się surrealizmu.

Pomysł na scenariusz filmu Allen zaczerpnął ze swojego opowiadania po raz pierwszy publikowanego w latach siedemdziesiątych XX wieku na łamach „Panorama, Chicago Daily News”, a następnie pod tytułem *Wspomnienie lat dwudziestych (A Twenties Memory)* w tomie *Obrona szaleństwa (The Insanity Defense)* [Allen 2011]. W krótkim tekście autor opisuje spotkanie narratora z Hemingway’em, opowiada o wspólnie wynajętym z Picassem domu na południu Francji, wyprawach z Gertrudą Stein do miejscowych sklepików w poszukiwaniu antyków. Snuje również opowieść o podróżach i spotkaniach z tymi samymi postaciami paryskiej cyganerii, które uwiecznił w *O północy w Paryżu*.

Komercyjne projekty Allena nie przypominają rzecz jasna awangardowych „symfonii miejskich” przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku jak *Paryż śpi* Rene Claira (1923), *Berlin: Symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna (1927), *Człowiek z kamerą* Dżigi Wiertowa (1929), są za to romantycznymi suitami jakich oczekuje współczesna publiczność. W historii kina można znaleźć podobne przykłady godzenia stanowiska reżysera i oczekiwań sponsora. Inny mistrz amerykańskiego kina - Robert Flaherty zrealizował na zlecenie Standard Oil film *Opowieści Luizjany* (1948), w którym ukazuje krajobraz pól naftowych wciąż piękny po opuszczeniu go przez nacierzy. Na ostateczne przesłanie wpłynęła oczywiście ingerencja sponsora filmu, sugerująca, że wydobywanie ropy nie zagraża przyrodzie [Głowa 2006, s.58]. Allen jednakże przekonuje, że jako reżyser ma całkowitą swobodę w realizacji filmów na zamówienie.

Woody Allen wraz z bohaterami swoich filmów (a może i widzami) jest kimś na kształt miejskiego obserwatora – spacerowicza. „Flâneur”⁵, określenie zaczerpnięte przez Waltera Benjamina z rozważań Charlesa Baudelaira, lub jak chce Zygmunt Bauman spacerowicz - „przechodzień wśród przechodniów, wmieszany w tłum miejski” [Bauman 1994, s.21], jest dzisiaj jednym z możliwych typów doświadczania świata, opierającym się na kolekcjonowaniu wrażeń. Bauman tak charakteryzuje figurę spacerowicza:

„Ruchliwa ulica miejska pełna jest niedopowiedzianych historii, nienapisanych scenariuszy. To, co się dzieje, jest posłusznym tworzywem w dłoniach przemyślnego rzeźbiarza ludzkich losów. Wszystko w i d z a c y, ale sam n i e w i d z i a n y, ukryty w tłumie, ale do tłumy nie należący, spacerowicz ma prawo czuć się panem stworzenia. Jest reżyserem sztuk, w których, przechodnie nie wiedząc o tym i nie protestując, są aktorami. Jego decyzje w niczym nie zmieniają losów tych, którym wyznaczył role w swych sztukach, a więc żadne skrupuły czy obawy nie muszą krępować polotu jego fantazji. Ale też wie ów reżyser z urojenia od początku, że sztuka jest sztuką, że wszystko co się w niej odbywa, dzieje się na niby; a i na tym polega urok owej gry bez konsekwencji, władzy bez obowiązków” [Bauman 1994, s.22].

Spacerowanie miejskie utożsamiane są z przeżyciem wolności, której warunkiem jest powierzchowność, epizodyczność i „naskórkowość kontaktu”. Kulturowy wzór nowoczesnego spacerowicza (w rozumieniu Waltera Benjamina) w ponowoczesnym świecie upowszechnił się, umasowił, przyjął charakter konsumpcyjny. Przechadzanie się „promenadą nabywców” i „deptaniem dla zakupów” stało się dla zamiłowanego spacerowicza nieodłącznym elementem uczestnictwa w widowisku miejskim [Bauman 1994]. Bohaterowie europejskich filmów Allena są częścią tego widowiska, wrażenia kolekcjonują jak towary, nieustannie, tak jak Vicky i Cristina w niezwyklej Barcelonie, oczekują niezwyklej

⁵ Termin ten został szeroko omówiony w następujących publikacjach: K. Loska, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury* [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, (red.) A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998; R. Zielnicki, *Od pasażerów do parków rozrywki. Szkic o przeobrażeniach flâneurystyki*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 3 (21).

niespodzianek i przygód. Za sprawą filmowych obrazów również widzowie mogą wziąć udział w pełnych powierzchniowych doznań miejskich spacerach po urokliwych uliczkach i romantycznych zaułkach.

W obrazie *O północy w Paryżu* pojawiają się natomiast, za sprawą magicznej podróży w czasie, zarówno modernistyczni spacerowicze z paryskiej bohemy początku XX wieku, jak i ci ponowocześni, uosabiani przez postać amerykańskiego pisarza i scenarzysty filmowego, marzącego o tym by stać się do nich podobnym. Tym sposobem Woody Allen wymagający od odbiorców swoich filmów aktywnego współuczestnictwa i przynajmniej ogólnej wiedzy o kulturze, prowadzi grę z widzami, wciąga go do dyskusji na temat kultury i zachęca do turystyki kulturowej.

Allenowski Paryż jest również inspiracją dla turystów odwiedzających stolicę Francji. Autorka artykułu *O północy w Paryżu, czyli gdzie?* przywołując kolejne sceny z filmu opisuje piętnaście miejsc, które w nim „zagrały”. Ten swoisty przewodnik prowadzi od ogrodów Moneta w Giverny, przez hotele i restauracje w których bywali bohaterowie filmu, muzeum Rodina, muzeum Oranżerii w parku Tuileries, Wersal, butiki, księgarnie i most Aleksandra III [Szulc 2011].

Zakochani w Rzymie to wielowątkowa opowieść o miłosnych perypetiach Amerykanów i Włochów w europejskiej metropolii. Młoda turystka z Nowego Jorku zaręcza się z poznanym przypadkowo na ulicy Włochem, amerykański architekt wraca do miasta swej młodości, pretensjonalna aktorka odwiedza w Rzymie przyjaciółkę, student architektury zakochuje się w przyjaciółce swej dziewczyny, urzędnik przypadkowo staje się celebrytą, przedsiębiorca pogrzebowy zostaje śpiewakiem operowym, prostytutka udaje żonę prowincjusza, zagubiona w Rzymie młoda kobieta próbuje zdradzić męża z amantem filmowym i sam Woody Allen pojawia się jako emerytowany reżyser operowy, który „wyprzedził swą epokę”. Tak pokrótce można streścić fabułę filmu. Reżyser nie proponuje zwiedzania miasta, ale włóczenie się, czy nawet błędzenie po nim w farsowych, czasem absurdalnych scenach. Wszyscy bohaterowie są zakochani w mieście, o czym z nieukrywaną egzaltacją informują się wzajemnie i przekonują widzów jak cudownie jest móc w nim zamieszkać. I jak to zwykle dzieje się u Woody’ego Allena toczą rozmowy o filmie, literaturze i architekturze. To intelektualne zadęcie reżyser tonuje, obnażając powierzchwną wiedzę zakochanych w Rzymie postaci opartą na znajomości zaledwie kilku modnych nazwisk, tytułów, cytatów czy obiektów. Czyni to może nawet zbyt wyraziście i dosłownie poprzez wprowadzenie odautorskiego komentarza włożonego w usta amerykańskiego architekta (granego przez Aleca Baldwina), nazywając swych bohaterów pseudointelektualistami, pajacami, a nawet imbecylami. Nie pozostawiając niczego w sferze domysłów i aluzji, otwarcie kpi z tabloidyzacji współczesnej kultury i przedstawia świat jako operową scenę zaludnianą przez rzeszę pajaców.

Oczywiście nie brakuje w filmie wszechobecnych *paparazzi*, którzy, tak jak fotograf o nazwisku Paparazzo w *Słodkim życiu*, czyhają z aparatami na celebrytów. Skojarzenia z tym i innymi filmami Federico Felliniego nasuwają się dosyć często w czasie seansu. Snujący się po mieście amerykańscy i włoscy aktorzy oddający się uciechom życia pod niebem Italii, powierzchowność kontaktów i znajomości, przelotne romanse, wszechobecna błazenada budują obraz współczesnego rzymskiego *dolce vita*. Dopełniają go rozświetlone zdjęcia romantycznych uliczek Zatybrza, czy obowiązkowych dla turystów miejsc – Fontanny di Trevi, Koloseum, Schodów Hiszpańskich. W wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Kwiatkowskiemu Woody Allen tak mówi o Rzymie i jego mieszkańcach:

„To niezwykła metropolia [...]. Wszystko tam dzieje się w przestrzeni publicznej. Na ulicach, placach, skwerach. Imponował mi ten wspaniały rwetes. W Rzymie stale mijają się ze sobą ludzie, skutery, samochody, miasto żyje w słońcu. Włosi są głośni, krzyczą, nawołują się, sprzecząją.

Kochają życie. Nie mają amerykańskiej opresyjności, braku odwagi, skłonności do akceptowania średniactwa i życia pod pantoflem korporacyjnego szefa. Kochają jedzenie, politykę, kobiety, muzykę, operę, modę, architekturę. Pragną czerpać ze świata pełnymi garściami. Dlatego chciałem zmieścić w *Zakochanych w Rzymie* wiele historii, przemycić na ekran mnóstwo energii” [Kwiatkowski 2012, s.86].

Reżyser, świadomy zarzutów krytyki o nieprawdziwości i „cukierkowatości” filmowego obrazu europejskich miast, odpiera ataki, mówiąc, że filmy te są oparte na jego fantazji i wyobrażeniach. Są to zatem historie o świecie nie takim jaki jest, ale takim, jakim widzi go spacerujący po europejskich metropoliach Nowojorczyk. A jego śladami będą podążać zapewne niezliczone rzesze turystów, żadnych doświadczeń i emocji doznawanych przez filmowych bohaterów.

Włóczęgi Wima Wendersa

Niemiecki reżyser, scenarzysta i producent wykorzystuje w swych filmach wywodzące się z lat młodości zainteresowania sztuką amerykańską i muzyką rockową, co zauważyć można już od 1967 roku, kiedy to wyreżyserował swój pierwszy film krótkometrażowy *Miejsce akcji*. Sięgając do amerykańskiej tradycji kina drogi Wim Wenders zrealizował w latach siedemdziesiątych XX wieku trylogię połączoną postacią graną przez Rudigera Voglera - *Alicja w miastach* (1974), *Fałszywy ruch* (1975) *Z biegiem czasu* (1976) - wcielającego się kolejno w rolę podróżujących bohaterów: dziennikarza, początkującego pisarza i kinooperatora. Właśnie kino drogi, o niespiesznej narracji, opowiadające o wyalienowanych bohaterach, którzy jak pielgrzymi przemierzają pustkowia, stało się przez lata głównym nurtem w twórczości reżysera.

„Kino drogi inscenizuje Wenders jako metaforę naszego istnienia w świecie zmediatyzowanym, sprowadzającym relacje ze światem do kontaktu >>poprzez<<. Dziś niemożliwe okazuje się wyjście poza mediacje, pozbycie się dystansu i bycie >>blisko<<” [Piotrowska 2005, s. 289].

Trylogia stanowi obraz relacji międzyludzkich oraz stosunków społecznych i politycznych, jak również źródło refleksji nad kulturą audiowizualną. Włóczęga, spacerowanie, podróż koleją lub samochodem umożliwiają bowiem poznanie świata w ruchu, stanowią swoistą przygodę, należą również do aktywności kulturowych, będących źródłem postrzegania kinematograficznego [Piotrowska 2005, s.286]. Wim Wenders i jego bohaterowie czerpią wiedzę o świecie i ludziach podczas włóczęgi. To, co odróżnia włóczęgę od turysty (kolejnego po spacerowiczu ponowoczesnego wzoru osobowego) lapidarnie ujął Bauman pisząc: „włóczęga kłania się tuziemcom; turysta oczekuje tubylczych pokłonów” [Bauman 1994, s.30]. „Dziś tu, jutro tam, i t a m bynajmniej z tym t u t a j nie związane” [Bauman 1994, s.29]. Wenders to włóczęga szczególny, którego cechą jest podpatrywanie świata, jego nieustanna obserwacja, potrzeba zatrzymywania za pośrednictwem kamery znikających, ulotnych obrazów, a w końcu refleksja nad istotą spojrzenia i sposobami widzenia. Oglądanie świata przez wizjer kamery, ukazanie samego aktu widzenia, a nie dramatycznej akcji stanowi sedno filmów autora *Nieba nad Berlinem*. Bohaterowie jego filmów peregrynują bo:

„Podróż mobilizuje spojrzenie. Ruch staje się esencją spojrzenia i jednocześnie istotą fenomenu kina. Powstaje nierozzerwalna sieć zależności pomiędzy ruchem a spojrzeniem, która określa Wendersowe bycie

w świecie. Dlatego kino drogi będzie zawsze u Wendersa namysłem na temat postrzegania kinematograficznego” [Piotrowska 2005, s.286].

Podróż i bycie w drodze, a nie jej cel, jest dla bohaterów Wendersa sensem doświadczania życia i świata. Według Baumana, nasi przodkowie byli „pielgrzymami przez życie”, dzisiaj natomiast „wszyscy jesteśmy (po trosze) włóczęgami” [Bauman 1994, s.28].

„Włóczęga wędruje, spędza szmat życia w drodze, [...] nie wie dokąd go w końcu nieustanna wędrówka doprowadzi, [...] nie z celu, a samej siebie czerpie wędrówka sens.[...]Pociąga go nadzieja niespełniona, popycha nadzieja rozwiana. Monotonia wędrówki jest nieplanowanym efektem namiętnej, nieprzerwanej pogoni za odmianą” [Bauman 1994, s.28-29].

Włóczędzy z filmów Wendersa nieustannie fotografują, albo są fotografowani; aparat fotograficzny lub kamera filmowa stanowią obowiązkowy rekwizyt jego obrazów. Nie inaczej jest w filmie zrealizowanym częściowo w USA - *Alicja w miastach*, opowiadającym o niemieckim dziennikarzu, mającym napisać reportaż z podróży przez Stany Zjednoczone. Dziennikarz (*alter ego* reżysera) rozczarowany zderzeniem swego wyobrażenia Ameryki z rzeczywistością zamiast pisać tekst fotografuje polaroidem to, co napotyka po drodze. Wszechobecność obrazów reklamowych i ekranów telewizyjnych przytłacza bohatera i zniechęca do dalszej eksploracji amerykańskiego mitu, jak pisze Andrzej Gwóźdź:

„[...] ekrany dawno już stały się istotnym elementem estetyki miast, a monitory wideo, kto wie, czy nie najpowszechniejszym przedmiotem codziennego użytku – jedne i drugie ogarniając sobą coraz szersze połacie przestrzeni kulturowej” [Gwóźdź 2004, s.43].

Wilhelm - bohater *Falszywego ruchu*, wyrusza w drogę aby zrealizować się jako pisarz. Podróż jest nadzieją na pokonanie niemocy twórczej i odnalezienie pisarskiego powołania. Motyw wędrówki został wykorzystany przez Wendersa jako rodzaj doświadczenia i poszukiwania tożsamości. „Reżyser wysłał swego bohatera w podróż edukacyjną” pisze Marta Piotrowska, jednakże bohater nie dociera do żadnego celu, podróż staje się klęską, istotą wędrówki nie jest dotarcie do celu, lecz nieustanne bycie w drodze, bo „każdy zastój zubaża egzystencję” [Piotrowska 2005, s. 287]. Tak jak w ostatnim filmie trylogii - *Z biegiem czasu*, opowieści „o końcu kina”, której główny bohater Bruno jest kinooperatorem, odnajdującym sens swego życia w wędrówce.

Akcja chyba najbardziej znanego filmu Wendersa *Paris, Texas* (1984) rozgrywa się wyłącznie w Stanach Zjednoczonych, bohaterem jest Amerykanin, a nie przybysz z Europy jak w innych „amerykańskich” filmach tego niemieckiego reżysera. Również ten film jest krytyką Ameryki, ale znacznie już łagodniejszą, stanowi raczej refleksję nad jej wielokulturowością. *Paris, Texas*, wpisujący się w nurt kina drogi, w zamiśle Wendersa miał być portretem tego kraju, opowieścią o szukaniu jego mitycznego ducha, wędrówką „w poszukiwaniu utraconego spokoju dziewiczej Ameryki” [Giżycki 2005, s.202], której miniaturą i kwintesencją stał się Texas. A tytułowe mityczne miasteczko Paris, nabrało symbolicznego znaczenia, zarówno dla wewnętrznie rozdartego bohatera, jak i samego reżysera - „zamerykanizowanego Europejczyka” [Giżycki 2005, s.200].

Opowieścią o filmowych obrazach przełomu wieków jest *Lisbon Story* (1994), film zrealizowany z okazji 100-lecia kina. Historia zaczyna się od podróży samochodem z Niemiec do stolicy Portugalii. Philip Winter (grany znowu przez Voglera), realizator dźwięku z nogą uwięzioną w gipsie, jedzie do Lizbony po otrzymaniu rozpaczliwej wiadomości od przyjaciela Friedricha - reżysera filmowego, który nie jest w stanie dokończyć

swego filmu i potrzebuje pomocy. Osią dramaturgiczną filmu jest wędrówka Philipa przez magiczne miasto w poszukiwaniu jego dźwięków, które stają się głównym bohaterem filmu. To właśnie dźwięki Lizbony kształtują jej obraz: odgłosy tramwajów, szelest ptasich skrzydeł, muzyka fado.

Jak zauważa Andrzej Gwóźdź *Lisbon Story* jest traktatem na temat ontologii obrazów audiowizualnych i „maszyn widzenia” [Gwóźdź 2004]. Utrwalanie obrazów, tak charakterystyczne dla filmów Wendersa, pełni w filmie funkcję drugorzędą i jest ukłonem w stronę dawnego kina, jak w scenie filmowania miasta starą kamerą na korbę. Filmowcy, podobnie jak operator z *Człowieka z kamerą* Wiertowa czynił to w Moskwie i Odessie, fotografują miasto wychylając się z okna lisbońskiego tramwaju. Innym przewrotnym pomysłem na ukazanie obrazu miasta jest jego przypadkowe filmowanie z kamery umieszczonej na plecach wędrującego po mieście chłopca. Postrzegany w ten sposób świat jest fragmentaryczny, niespójny i przypadkowy, ale przez to prawdziwy, zdaje się mówić reżyser.

„*Lisbon Story* to film, w którym Wenders próbuje się zmierzyć ze zmierzchem estetyki znamionującej dawne kino, które swą siłę czerpało z obrazów, którego potencjał tkwił w możliwościach prezentowania świata, utrwalania ulotnych niepowtarzalnych momentów. To także opowieść o filmowych obrazach przełomu wieków, ich tożsamości, która okazuje się być zagrożona zarówno u swych technologicznych podstaw, jak i poprzez ekstrawagancję pomysłów artystów zagrażającym tym samym tożsamości filmowego spektaklu” [Piotrowska 2006, s.305].

Film ten jest zatem nie tylko fascynującą wędrówką przez kulturową przestrzeń miasta, ale także intertekstualną podróżą przez teorię i historię kina, refleksją artysty i myśliciela o mieście, obrazach i kinie. Film Wendersa, jak zauważa Andrzej Gwóźdź, jest ostrzeżeniem przed uprzedmiotowieniem kina, jego „odczłowieczeniem”, kiedy zautomatyzowana maszyna zastąpi podstawowe funkcje fizjologiczne postrzegania i doprowadzi do jego automatyzacji [Gwóźdź 2004, s.159].

Z aparatem fotograficznym nie rozstaje się bohater filmu zrealizowanego w 2008 roku - *Spotkanie w Palermo*. Jako fotograf mody wędruje po miejskich przestrzeniach Dusseldorfu i Palermo w otoczeniu obrazów filmowych, odwołujących się do twórczości dwóch wybitnych twórców kina zmarłych dzień po dniu w lipcu 2007 roku - Ingmara Bergmana i Michelangelo Antonioniego. Opowieść filmowa o wewnętrznej przemianie snuta jest w atmosferze izolacji i lęku przed rozpędzonym światem, który można zatrzymać jedynie w fotograficznym obrazie. Metamorfoza bohatera dokonuje się w czasie jego samotnych wędrówek przez miasta, kontakt z tajemniczymi mieszkańcami, zakątkami, dźwiękami. A obrazy fotograficzne i filmowe oraz wyświetlające je ekrany - kinowe, telewizyjne czy monitory komputerów są wszechobecne, jak zdaje się mówić Wenders - zmieniają postrzeganie świata, co Zygmunt Bauman ujmuje w następujące słowa:

„Skala doznań dostępnych za pośrednictwem ekranu zapiera dech rozmachem i szybkością zmiany obrazów. Życie twarzą w twarz z ekranem jest nieustającą przygodą – to, co było niegdyś zdarzeniem odświętnym, stało się codziennością” [Bauman 1994, s.20].

Badacze twórczości Wendersa nazywają jego działania filmowe „podróżą wizualną przybliżającą nas do świata widzialnego”, „spektaklem spojrzenia” [Piotrowska 2005, s.308] lub „przygodą widzenia”, odsłaniającą „syndrom technologii widzenia” [Gwóźdź 2004, s.193,190]. Nie sposób w tym miejscu omówić wszystkich istotnych aspektów twórczości Wendersa przepełnionych filozoficzną refleksją na temat kultury audiowizualnej, co zresztą

nie było celem rozważań zawartych w artykule. Przywołanie kilku przykładów z filmografii reżysera miało na celu zwrócenie uwagi na sposób i cel wykorzystania przez niego wątku wędrówki w filmie.

Zakończenie

Kino, jako przysłowiowe „okno na świat”, umożliwia widzom wyobrazone przemieszczanie się do miejsc niebezpiecznych, tajemniczych, odległych, ale daje również możliwość zagłębienia się w przestrzeń kulturową nieznanego kraju, miasta, poznanie jego kolorów, kształtów i dźwięków, a także może zachęcać do realnego odwiedzenia znanych z ekranu miejsc. Celem artykułu była próba refleksji nad filmem jako tekstem kultury obrazującym różne oblicza podróżowania i wędrowania. Temat ten niewątpliwie wymaga pogłębionych badań, których opracowanie wykracza poza zakres niniejszego artykułu.

Zrealizowane w ostatnich latach europejskie filmy Woody'ego Allena mogą stanowić dla widzów inspirację do odwiedzenia miast, będących miejscem ich akcji. Jako filmowe materiały reklamowe finansowane przez sponsorów (widoczne na ekranie logo linii lotniczych, producenta makaronu, czy sprzętu elektronicznego), inspirują pośrednio i bezpośrednio, przez zwrócenie się z ekranu do widzów, do turystycznej wycieczki. Zachęcają nie tylko wyidealizowane wizerunki miast i ich architektura, ale atmosfera romantycznych przygód bohaterów granych przez sławnych aktorów, humor oparty na absurdalnych skojarzeniach oraz liczne odniesienia literackie i filmowe. Nad wszystkim zaś czuwa Woody Allen, który staje się kimś w rodzaju miejskiego przewodnika po uciechach europejskich metropolii.

Inspiracją do podjęcia wędrówki mogą być również filmy Wendersa. Droga to jednak będzie inna - trudniejsza, wymagająca wysiłku i poświęcenia, wędrówka w poszukiwaniu doświadczeń i zachęcająca do refleksji nad tożsamością świata obrazów i obrazów świata.

Oczywiście istnieją inni filmowcy, inspirujący się motywem wędrówki oraz inne filmy poświęcone rozważaniom na ten temat. Allenowskie spacerunki, czy włóczęgi Wendersa są jedynie przykładami różnych możliwości traktowania tematu filmowych wędrówek śladami współczesnej kultury, jak również sposobów namysłu nad nią. Każdy z przytoczonych twórców czyni to inaczej. Autor *Zakochanych w Rzymie* w amerykańskich filmach o Europie prowadzi pełną ironii grę z widzami i konwencjami kina. Wenders natomiast obrazem i dźwiękiem pisze filmowe eseje na temat kondycji współczesnej kultury audiowizualnej. Obaj filmowcy wędrują przez kulturową przestrzeń Europy i Stanów Zjednoczonych, będąc uważnymi obserwatorami społeczeństwa i zmian w nim zachodzących. Obaj na różne sposoby uprawiają krytykę kultury medialnej. Allen czyni to jako kpiarz z finansową pomocą burmistrzów europejskich metropolii, Wenders zaś jako wciąż niezależny artysta i myśliciel.

Filmografia⁶:

- Aronson L. (Produkcja), Allen W. (Reżyseria/ Scenariusz), 2011, *Midnight in Paris* [Motion Picture], Hiszpania /USA: Medusa Film, Gravier Productions, Perdido Productions.
- Aronson L., Tenenbaum S. (Produkcja), Allen W. (Reżyseria/ Scenariusz), 2012, *To Rome With Love* [Motion Picture], Hiszpania/USA/ Włochy: Medusa Film, Gravier Productions, Perdido Productions.
- Branco P., Felsberg U., Wenders W. (Produkcja), Wenders W. (Reżyseria/ Scenariusz), 1994, *Lisbon Story* [Motion Picture], Niemcy / Portugalia: Madragoa Filmes, Road Movies Filmproduktion.
- Dauman A. i Guest D. (Produkcja), Wenders W. (Reżyseria), Carson L.M. Kit (Adaptacja), Shepard S. (Scenariusz), 1984, *Paris, Texas* [Motion Picture], NRF / Francja /Wielka Brytania/USA: Road Movies Filmproduktion, Argos Films, Westdeutscher Rundfunk (WDR).

⁶ Zawiera pozycje filmowe szerzej omawiane w tekście.

- Eichinger B. (Produkcja), Wenders W. (Reżyseria), Handke P. (Scenariusz), 1975, *Falsche Bewegung* [Motion Picture], NRF: Albatros Produktion, Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Mengershausen J. v. (Produkcja), Wenders W. (Reżyseria), Fürstenberg von V., Wenders W. (Scenariusz), 1974, *Alice in den Städten* [Motion Picture], West Germany: Filmverlag der Autoren, Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Wenders W. (Produkcja), Wenders W. (Reżyseria/ Scenariusz), 1976, *Im Lauf der Zeit* [Motion Picture], NRF: Westdeutscher Rundfunk (WDR), Wim Wenders Productions.
- Wenders W., Ringel G-P. (Produkcja), Wenders W. (Reżyseria), Wenders W. i Ohler N. (Scenariusz), 2008, *Palermo Shooting* [Motion Picture], Francja, Niemcy, Włochy: Neue Road Movies, P.O.R. Sicilia, arte France Cinéma.
- Wiley G., Tenenbaum S. (Produkcja), Allen W. (Reżyseria/ Scenariusz), 2008, *Vicky Cristina Barcelona* [Motion Picture], Hiszpania/USA: The Weinstein Company, Mediapro, Gravier Productions).

Bibliografia:

- Allen W., 2011, *Obrona szaleństwa*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Bauman Z., 1994, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Duda E., 2011, *Mój Paryż*, Wydawnictwo Pascal, Bielsko Biała.
- Giżycki M., 2005, *Ameryka Wima Wendersa*, „Kwartalnik Filmowy” nr 49-50, s.189-207.
- Głowa J., *Robert Flaherty – wyklęty przez Hollywood* [w:] Plesnar Ł.A., Syska R.(red.) *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasyki*, Rabid, Kraków.
- Gwóźdź A., 2004, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków.
- Kwiatkowski K., 2012, *Woody Allen: jestem szczęściarzem*, „Wprost” 13-19.08, nr 33 www.wprost.pl/ar/339088/Woody-Allen-Jestem-szczesciarzem/#an_432568449 [dostęp; 16.08.2012].
- Lubelski T., 2007, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice.
- Mazierska E., Rascalori L., 2002, *From Moscow to Madrid: European Cities. Postmodern Cinema*, I. B. Tauris.
- Mikołajewski J., 2011, *Rzymska komedia*, Agora SA, Warszawa.
- Ostrowska-Chmura E., 2006, *Frank Capra – amerykańskie marzenia i koszmary* [w:] Plesnar Ł.A., Syska R., (red.) *Mistrzowie kina amerykańskiego. Klasyki*, Rabid, Kraków.
- Piotrowska M., 2005, *Wim Wenders. Uczynić widocznym*, [w:] Helman A., Pitrus A. (red.) *Autorzy kina europejskiego II*, Rabid, Kraków.
- Rutkowska T., 2006, *Woody’ego Allena zabawy z konwencją gatunkową Hollywoodu*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 56, s. 25-36.
- Saryusz- Wolska M., 2011, *Berlin- Filmowy obraz miasta*, Rabid, Kraków.
- Szulc E., 2011, *O północy w Paryżu, czyli gdzie?*, „Forbes.pl” [w:] www.forbes.pl/stylzycia/artukul/podroze/o-polnocy-w-paryzu--czyli-gdzie-,19105,1
- Wiącek E., 2004, *Filmowe podróże Abbasa Kiarostamiego*, Rabid, Kraków.

Źródła internetowe

- http://nowa.magazynswiat.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1025 [dostęp; 10.08.2012]
- www.turinfo.pl/p/ak_id,3918,,paryz,szlakiem_kodu_leonarda_da_vinci,przewodnik,biuro_turystyczne,_hotel_ritz.html [dostęp; 10.08.2012]
- www.forbes.pl/styl-zycia/artukul/podroze/o-polnocy-w-paryzu--czyli-gdzie-,19105,1 [dostęp; 10.08.2012]

Traveling in movies and with the movies. On screen walking and roaming

Key words: traveling, film, cultural tourism, walker, vagabond

Abstract

The history of cinema has numerous examples of road films. Since the dawn of cinematography, film makers present various countries and cities with their ancient and modern myths. The aim of the article is to look closer at the relationship between cinema and cultural tourism, and to describe film as a text of culture which inspires to travel and shows its different forms. The introduction presents the motive of traveling in cinema. Later the text introduces cities which, thanks to their film image, often become cultural tourism destinations. Examples include Woody Allen and Wim Wenders's films, together with the reasons and destinations of their films travels discussed in the context of post-modern personality models of a walker and a vagabond.